

Estratto

CULTURA NEOLATINA

Rivista di Filologia Romanza fondata da Giulio Bertoni

ANNO LXXII - 2012 - FASC. 3-4

ROBERTO CRESPO Direzione SAVERIO GUIDA
ANNA FERRARI

Comitato scientifico

CARLOS ALVAR Université de Genève Svizzera	ELSA GONÇALVES Universidade Clássica de Lisboa Portogallo
GÉRARD GOIRAN Université de Montpellier Francia	ULRICH MÖLK Universität Göttingen Germania
ASCARI M. MUNDÓ Institut d'Estudis Catalans Barcelona, Spagna	WOLF-DIETER STEMPEL Bayerische Akademie der Wissenschaften München, Germania
GIUSEPPE TAVANI Università "La Sapienza" Roma, Italia	MADELEINE TYSENS Université de Liège Belgio
FRANÇOISE VIELLIARD École Nationale des Chartes Paris, Francia	FRANÇOIS ZUFFEREY Université de Lausanne Svizzera

MUCCHI EDITORE

ANNO LXXII - 2012 - FASC. 3-4

CULTURA NEOLATINA

DIREZIONE:

Roberto Crespo

Anna Ferrari

Saverio Guida

COMITATO DI REDAZIONE:

Patrizia Botta

Maria Careri (responsabile)

Anna Radaelli

Adriana Solimena

Polo Zoppo traduttore di Perdigon

Il sonetto *Ladro mi sembra Amore poi che fese* di Polo Zoppo si inserisce nel ristretto numero di traduzioni¹ dall'occitanico eseguite da rimatori italiani nel corso del Duecento. Tuttavia, a differenza delle altre rielaborazioni, tutte oggetto di studi specifici, quella di Polo è caduta – se così si può dire – nel dimenticatoio. Infatti, mentre i componimenti di ambito federiciano (*Madonna dir vo voglio* e *Troppo son dimorato* di Giacomo da Lentini, *Sei anni ho travagliato* di Mazzeo di Ricco, *Umile core e fine e amoroso* di Jacopo Mostacci e *Poi li piace ch'avanzi suo valore* di Rinaldo d'Aquino) sono stati ampiamente studiati negli ultimi decenni, a partire dall'intervento di Aurelio Roncaglia del 1975², che ha portato a vari altri contributi pubblicati tra la fine del millennio e l'inizio del successivo³; mentre i testi di Chiaro

¹ Vengono considerati tali i componimenti in cui la traduzione si applica a unità testuali di una certa ampiezza, perlomeno una stanza di canzone del testo occitanico. Inoltre il termine 'traduzione' va preso in senso lato poiché include anche libere reinterpretazioni, purché la fonte provenzale sia chiaramente identificabile. Non a caso per sottolineare la varia natura di queste operazioni sono state coniate espressioni come «traduzione-rifacimento» (*Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, edizione critica a cura di P. Squillacioti, Pisa 1999, p. 99) e «rifacimento e traduzione» (*I Poeti della Scuola siciliana. Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da C. Di Girolamo, Milano 2008, p. 694).

² AU. RONCAGLIA, *De quibusdam provincialibus translatis in lingua nostra*, in *Letteratura e Critica. Studi in onore di Sapegno*, II, Roma 1975, pp. 1-36. Dello stesso Roncaglia si veda anche *Per il 750° anniversario della scuola poetica siciliana*, in «Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti della classe di Scienze morali, storiche e filologiche», s. 8, XXXVIII (1983), pp. 321-333.

³ Per un quadro generale G. FOLENA, *Cultura e poesia dei Siciliani*, in *Storia della Letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, vol. I, Milano 1965, pp. 327-89; F. BRUGNOLO, *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, I, *Dalle Origini a Dante*, Roma 1995, pp. 265-337 e *passim*. Sempre di Brugnolo, ma più specifico, lo studio *I siciliani e l'arte dell'imitazione: Giacomo da Lentini, Rinaldo d'Aquino e Iacopo Mostacci "traduttori"*, in «La parola del testo», III (1999), pp. 45-74. Con impostazioni e intenti diversi vanno poi menzionati i seguenti lavori: R. ANTONELLI, *Traduzione-tradizione. La tradizione manoscritta provenzale e la Scuola siciliana*, in *A vos tagides minhas. Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio*, Viareggio 1999, pp. 49-61; *Le poesie di Folchetto di Marsiglia* cit.; P. SQUILLACIOTI, *BdT* 276,1 «*Longa sazón ai estat vas Amor*», in «Rivista di stu-

Davanzati (*Tropo aggio fatta lunga dimoranza*), dell'Anonimo Genovese (n. 137, *Pusor via son apensao*, e n. 139, *Monta via ò visto scritto*) e del *Novellino* sono stati a loro volta approfonditi singolarmente⁴, così non è stato per *Ladro mi sembra Amore*. Eppure, il sonetto di Polo Zoppo costituisce la prima traduzione dal provenzale individuata dai filologi, dapprima da Diez nel 1826⁵, poi – pare senza avere notizia della segnalazione precedente – da Nannucci nel 1858⁶; in seguito è stata citata da Gaspary nell'ampia sezione *Der Einfluss der provenzalischen Poesie*⁷, dopodiché il silenzio; solo Roncaglia ha menzionato rapidamente il caso, senza però soffermarvisi. Nemmeno Loredana Boldini, nella sua edizione di Perdigon del 2005, fa riferimento a questa traduzione⁸. Quella di Polo è, dunque, la storia di una sfortuna, sebbe-

di testuali», 2 (2000), pp. 185-215; P. SQUILLACIOTTI, *Perdigon*, “*Trop ai estat mon Bon Esper no vi*” (*BdT* 370,14), in «Zeitschrift für romanische Philologie», CXXI (2005), pp. 543-61; G. GIANNINI, *Tradurre fino a tradire. Precisazioni siciliane*, in «Critica del testo», III (2000), pp. 903-945; G. GIANNINI, *In margine a “Madonna dir vo voglio”*, in «Quaderni di filologia romanza della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna», 14 (1999), pp. 305-20; A. M. RAMAZZINA, “*Chantan volgra mon fin cor descobrir*” e “*Poi li piace c'avanzi*”: due testi a confronto, in «Medioevo Romanzo», XXII (1998), pp. 352-72; F. LATELLA, *Le traduzioni trobadoriche di Mazzeo di Ricco*, in «Quaderni di Romanica Vulgarica», 15-16 (1998-1999), pp. 183-214; G. SANTINI, *La tradizione indiretta della lirica trobadorica. Le traduzioni siciliane*, in «Critica del testo», VI (2003), pp. 1051-88.

⁴ Per quanto concerne la traduzione di Chiaro Davanzati si veda A. MENICETTI, *Chiaro Davanzati traducteur de Perdigon et Rigaut: “Trop ai estat, Atressi con l'orifans” et “Tropo aggio fatto”*, in *Études de langue et de littérature médiévales offertes à Peter T. Ricketts*, éditées par D. Billy et A. Buckley, Turnhout 2005, pp. 703-15. Riguardo all'Anonimo Genovese RONCAGLIA, *De quibusdam* cit., pp. 12-25; P. ALLEGRETTI, *Modelli provenzali dell'Anonimo Genovese*, in «Medioevo romanzo», I (1998), pp. 3-15. Per il *Novellino* si faccia riferimento a G. FAVATI, *La novella LXIV del “Novellino” e Uc de Saint Circ*, in «Lettere italiane», XI (1959), pp. 133-173.

⁵ F. DIEZ, *Die Poesie der Troubadours*, Zwickau 1826, pp. 277-78, riedito a cura di K. Bartsch nel 1883 (Leipzig).

⁶ V. NANNUCCI, *Manuale della letteratura del primo secolo della lingua italiana*, Firenze 1856, p. 523.

⁷ A. GASPARY, *Die sicilianische Dichterschule des XIII. Jahrhunderts*, Berlin 1878, p. 25; traduzione italiana di S. Friedmann, *La scuola poetica siciliana del sec. XIII*, Livorno 1882, p. 34.

⁸ L. BOLDINI, *Le poesie del trovatore Perdigo. Saggio di edizione critica*, relatori: A. D'Agostino, L. Rossi, M. Brea López, Siena 2005. Nella sua introduzione (p. iv) Loredana Boldini tace il caso di Polo: «Perdigo nous a surtout laissé des chansons d'amour, dont quelques-unes qui ont connu un grand succès, à en juger par la forte tradition qui les a conservées jusqu'à nos jours et par l'écho qu'elles ont eu auprès de poètes du calibre de

ne la sua operazione sia stata tutt'altro che banale: si tratta, in effetti, dell'unico caso noto di trasposizione di un componimento provenzale da una forma metrica a un'altra, dalla *cobla* di una *canso* a un sonetto. Scopo del presente intervento sarà, quindi, quello di ridare visibilità al sonetto di Polo, dapprima presentandone l'edizione commentata, e successivamente confrontandolo puntualmente con il modello provenzale; operazione questa che si concentrerà in particolare sulle tecniche traduttorie adottate, per capire meglio quali effetti esse producano sul testo trasposto e a quali risultati finali giungano.

* * *

Ser Polo Zoppo⁹ è un rimatore bolognese vissuto nella seconda metà del Duecento; dai documenti notarili superstiti risulta attivo tra il 1268 e il 1273¹⁰. È autore di una canzone e di nove sonetti, quattro dei quali di corrispondenza: uno con Monte Andrea, due con ser Manno, uno con Maestro Pietro. A eccezione della canzone, tutti i componimenti sono monotestimoniali ma, fatto interessante, tutti e tre i canzonieri delle origini (**L, P, V**), e così pure il Chigiano L VIII 305 (**Ch**), fanno riferimento alle sue liriche¹¹; segno che godette di un qualche favore da parte dei compilatori.

Ai nostri occhi, Polo è comunque autore modesto, con alcuni meriti ed evidenti limiti. Egli si mostra sotto la sua miglior luce quan-

Giacomo da Lentini, Guido delle Colonne et Chiaro Davanzati. Les premiers vers de deux de ses chansons sont repris par les rimes d'un Catalan, Jofré de Foixà». Su segnalazione di Anna Radaelli sono a conoscenza di un intervento di Anna Ferrari sul testo di Polo Zoppo al convegno AIEO di Tolosa del 1996, che però non è stato pubblicato negli Atti.

⁹ Autore del quale conto di pubblicare a breve l'edizione commentata.

¹⁰ Ad oggi sono noti quattro documenti in cui si fa menzione di un Paolo Zoppo (o Paolo di Castello). Due sono stati rinvenuti e parzialmente editi da Giovanni Fantuzzi (*Notizie degli scrittori bolognesi*, rist. anast. dell'ed. 1781-1789, Bologna 1965, VIII, 308), mentre la loro edizione integrale si deve a Lodovico Frati (*Notizie biografiche di rimatori italiani dei secoli XIII e XIV*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XI (1888), pp. 129-130); il più antico risale al 1268, il secondo al 1273 (in questo atto il nostro compare col nome di *Paulus Çoppus de Castello*). Guido Zaccagnini ha in seguito identificato altri due documenti, uno risalente al 1270 e l'altro all'anno successivo (*Per la storia letteraria del Duecento. Notizie biografiche ed appunti dagli archivi bolognesi*, Milano 1912, p. 48).

¹¹ Il Palatino non contiene alcun componimento di Polo, ma solo un sonetto in risposta ad una sua ballata oggi andata perduta. Questa la rubrica: «Sonecto dimesser Ranieri contra la ballata dimesser polo. uenuto eltempo.».

do utilizza immagini originali ben combinate all'interno del componimento. Versi come quelli riportati di seguito mostrano in effetti una certa sensibilità compositiva.

Si como quel che porta la lumera,
 la notte quando passa per la via,
 aluma asai più gente dela spera
 che sé medesimo che l'à in balia;
 ...
 così, madonna, dele gran beleçe
 non par che v'inalciate la persona,
 ma ralegrate ciasqun che vi mira. (L389, c. 139v)

Tuttavia, l'esteso utilizzo di gallicismi e i numerosi rimandi a *topoi* provenzali del più trito repertorio spesso appesantiscono i suoi testi:

sovente de dolor seria perito
 ma *fn'amor* giamai no dé falire; (L387, c. 139r)

s'eo non facio *mostrança* per *temença*
 ch'agio, bella, dela *noiosa gente*,
 che sturbano *l'amor quand'è in parvença*. (L394, c. 140r)

L'adorno portamento
 e la *gaia sembiança*
 mi dà ferma sperança
 d'avere vostra buona volontate;

però mi rapresento
 a voi con *sicurança*
 pensando cha *onorança*
 se n'acrescie di tale amistade. (Ch, c. 70r)

Pesantezza che in qualche caso è dovuta anche alla sintassi contorta che giunge, nei versi seguenti, fino all'impiego di un iperbato che spezza il nesso aggettivo-sostantivo.

che mm'è più charo assai d'altr' om nato
li vostri, messer Manno, *trovar' genti*,
 e d'altro trovator vorreali 'nprima; (Ch, c. 97r)

Visti alcuni aspetti delle liriche di Polo Zoppo, viene ora quasi spontaneo chiedersi cosa lo abbia spinto a sperimentarsi in una traduzione dall'occitanico: che Chiaro Davanzati vi si sia cimentato, o Mazzeo di Ricco o Jacopo Mostacci, per non parlare ovviamente del Notaro, è un conto; che abbia raccolto la sfida un rimatoro tutto sommato marginale nel panorama della lirica del Duecento è l'ennesima prova della pervasività e dell'estensione della cultura provenzale presso i rimatori della penisola italiana, anche quelli minori. Questa penetrazione – è noto – si manifesta fundamentalmente in tre modi: il primo, il più diffuso, è il riuso di materiale trobadorico ormai assimilato e standardizzato; il secondo si caratterizza per la ripresa diretta di singoli sintagmi o immagini particolari da tale o tal'altra canzone occitanica; il terzo, decisamente il meno attestato, consiste nell'autonoma traduzione di un brano provenzale. Polo, cui è estraneo il secondo, sintetizza in qualche modo gli altri due.

Il sonetto *[L]adro mi se[m]bra amore poi che fes<s>e*, contenuto nel Canzoniere Laurenziano a c. 139r, corrisponde alla seconda stanza – e a due versi della terza – della canzone di *Perdigon Tot l'an mi ten Amors de tal faisso*. *Perdigon*, dopo *Folchetto di Marsiglia*, è il trovatore prediletto dai traduttori italiani¹². Di *Folchetto* sono state tradotte la già menzionata *A vos, midontç, voill retrair'en cantan* (BdT 155,4), *Chantan volgra mon fin cor descobrir* (BdT 155,6) e *Sitot me soi a tart aperceubutz* (BdT 155,21); di *Perdigon Trop ai estat mon Bon Esper no vi* (BdT 370,14), ripresa sia dal Notaro¹³ che da Chiaro, e *Tot l'an mi ten Amors de tal faisso* (BdT 370,13); a loro si aggiungono *Pistoleta* con la sua *Ar'agues yeu mil marcx de fin argen* (BdT 372,3) e *Falquet*

¹² Tant'è vero che nel 1913, quando il ruolo di *Folchetto* nella poesia italiana delle origini non era ancora stato ben approfondito, Bertoni affermava: «*Perdigon* [è] il cantore occitanico che più d'ogni altro trovò imitatori in Italia ...» (G. BERTONI, *Un giudizio "de plano" e la prova del duello in una strofa di Perdigon*, in «*Zeitschrift für romanische Philologie*», 37, 1913, p. 344). Questo titolo spetta ora giustamente a *Folchetto di Marsiglia*, definito il «*trovatore più autorevole del Duecento italiano*» da Antonelli (*I poeti della Scuola siciliana. Giacomo da Lentini*, ed. critica con commento a cura di R. ANTONELLI, Milano 2008, p. 9) e l'«*interlocutore privilegiato*» dei poeti siciliani da M. L. MENEGETTI, *Il pubblico dei trovatori, la ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Modena 1984, poi Torino 1992, qui a p. 160.

¹³ Il testo del Notaro integra alla fonte folchettiana la canzone di *Peire Vidal Tant ai lonjamen sercat* (BdT 364,46).

de Romans con *Quan be me sui appessatz*¹⁴ (BdT 156,10), l'anonima *Longa sazón ai estat vas amor* (BdT 276,1; forse attribuibile a Jordan de l'Isola de Venessi) usata come modello da Jacopo Mostacci e *Atressi cum l'orifans* (BdT 421,2) di Rigaut de Berbezilh, trasposta sia da Chiaro che nel *Novellino*.

Tot l'an mi ten Amors de tal faisso è trädita da ben 19 manoscritti (**ABCDD^cFGIKLNOQRSVa¹f**)¹⁵. Sulla base delle testimonianze superstiti, la canzone prescelta dal rimatore bolognese può essere definita a pieno titolo un *bestseller* della poesia occitanica. L'elevato numero di testimonianze manoscritte è d'altra parte un *fil rouge* che collega gran parte delle *cansos* trasposte dai rimatori delle origini: a eccezione di *A vos midontç* – monotestimoniale –, gli altri testi occitanici tradotti sono träditi da almeno 9 codici¹⁶. Quasi che i lirici italiani avessero voluto omaggiare i testi più fortunati della tradizione cui facevano riferimento e cui tanto dovevano; una sorta di tributo nei confronti dei loro modelli più famosi. In tal senso è significativo osservare come non qualsiasi trovatore sia stato tradotto: non Arnaut Daniel, ad esempio, che forse era troppo difficile ed eclettico, e nemmeno Bernart di Ventadorn, che pure si sarebbe ben prestato a un'operazione traduttoria¹⁷. Tratto comune ai trovatori tradotti non è solo la «*medietas* stilistica»¹⁸, ma anche il fatto di esser tutti vissuti a cavallo tra il

¹⁴ Questo l'incipit dell'edizione Zenker (*Die Gedichte des Folquet von Romans*, herausgegeben von R. ZENKER, Halle 1896); l'ed. Arveiller-Gouiran ha invece *Quan ben mi soi perpensatz* (R. ARVEILLER – G. GOUIRAN, *L'oeuvre poétique de Folquet de Romans troubadour*, Aix-en-Provence 1987, pp. 109-22).

¹⁵ Tale è il risultato della *recensio* della BOLDINI, *Le poesie del trovatore Perdigo* cit., p. 62. All'editore precedente non erano noti **DKGLa¹f** (CHAYTOR, *Les chansons de Perdigon* cit., Paris 1926, p. 62).

¹⁶ 20 mss. per BdT 155,6 (**AbBD^aD^cEGIKLMNOPQRSTVc**); 24 mss. per BdT 155,21 (**ABCDD^cF^aGIKMNOPQRSUVVeAgWYcef**); 22 mss. per BdT 370,14 (**ACDD^cEFGIKLMNOPQRSUVXa¹f**); 9 testimoni per BdT 372,3 (**CD^cGIKLRTa¹**); 23 mss. per BdT 421,2 (**ABCD^aD^cGHIJKLNOQRUVeAgWXa¹bf**); 14 mss. per BdT 276,1 (**ACDD^cHIKMNPRTa¹f**); 10 per BdT 156,10 (**CEGJPRSycf**).

¹⁷ A meno che non si considerino una traduzione i vv. 1-6 della canzone *Madonna, m'è avenuto simigliante* di Bondie Dietaiuti, studiata da N. B. SMITH nel suo articolo *The Lark Image in Bondie Dietaiuti and Dante*, in «Forum Italicum», 12 (1978), pp. 233-242.

¹⁸ G. GIANNINI, *Qualità dei gallicismi e fenomeni di attrazione del significante presso i poeti federiciani*, in «Quaderni di filologia romanza», 12-13 (1995-1998), pp. 327-349, a p. 328, in cui lo studioso afferma che la scelta dei modelli era dettata dalla «condivisa esigenza di attenersi ad una *medietas* stilistica che si fac[esse] specchio del canone di auto-

XII e il XIII secolo e di essere stati attivi, quindi, meno di cent'anni prima dei loro traduttori.

La fortuna del modello, sommata allo stile piano e alla relativamente tarda collocazione cronologica del trovatore, sembra dunque essere stata l'equazione scelta dai rimatori della penisola per le loro trasposizioni.

* * *

Per prima cosa presento il testo di Polo il più fedelmente possibile alla lezione del Laurenziano.

[L]adro mi se[m]bra Amore poi che fe<s>se
 sì como fe· ladrone fa sovente:
 che se 'n via trova quel d'altro paese
 4 fa ·i creder<e> ch'el sa 'l camin<o> certamente;
 enghanna quel che s'ia guida prese
 prometendo ·l menar seguramente,
 e menalo là o' no i vallon difese
 8 e poi sì ·l prende e trata ·l malamente.
 Se[n]biantemente me deven d'Amore,
 che lui seguî credendo de lui bene;
 11 el me prese e 'n tal loco m'adusse,
 e sì me istringhe ch'i' non ò valore,
 che di nulo solaço me sovene:
 14 meglllo me fora che morto mi fosse.

Il sonetto di Polo è stato precedentemente edito da Valeriani, Nannucci, Casini, Zaccagnini, Monaci e in ultimo nelle CLPIO¹⁹. Rispetto alla lezione del Laurenziano mi sono limitata a separare le

ri prescelti, di per sé stesso escludente qualsivoglia escursione nei territori delle più estreme e dissonanti esperienze poetiche». Giannini rimanda a MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori* cit., p. 160.

¹⁹ L. VALERIANI – U. LAMPREDI, *Poeti del primo secolo della lingua*, vol. I, Firenze 1816, n. 128; NANNUCCI, *Manuale* cit., p. 523; T. CASINI, *Le rime dei poeti bolognesi del secolo 13.*, Bologna 1881, p. 128; G. ZACCAGNINI, *I rimatori bolognesi del secolo 13.*, Milano 1933, p. 135; E. MONACI, *Crestomazia italiana dei primi secoli con prospetto grammaticale e glosario*, Città di Castello 1889, pp. 206-7, ed. poi riveduta a cura di Felice Arese, Roma 1955, p. 247; *Concordanze della lingua poetica italiana delle Origini*, a cura di D'A. S. AVALLE, Milano-Napoli 1992, p. 215, L388.

parole secondo l'uso moderno e a inserire i segni diacritici e di punteggiatura. Le lettere in corsivo indicano lo scioglimento di un'abbreviazione, le integrazioni sono poste tra parentesi quadre mentre le espunzioni tra parentesi uncinate; il punto alto è usato sia per segnalare l'assorbimento di una consonante nell'iniziale seguente (v. 2) sia per indicare il pronome enclitico o proclitico (vv. 4, 6 e 8), affinché questi siano distinti dall'articolo (v. 4) e dal pronome sogg. (v. 12), indicati con l'apostrofo²⁰.

Amore mi sembra ladro poich  fece cos  come spesso fa il perfido ladrone: che se sul suo cammino incontra un forestiero, gli fa credere di conoscere la strada con certezza; inganna colui che si   lasciato accompagnare, promettendo di condurlo in maniera sicura. Ma lo porta laddove non c'  difesa che gli valga e poi lo afferra e lo malmena. Lo stesso accade a me con Amore, che lo seguii fidandomi di lui; lui mi prese e mi condusse in un luogo tale, e mi tiene cos  avvinto che non ho potere, poich  non mi conforta con alcuna gioia: sarebbe meglio per me che fossi morto.

Note

1 *fese*: "fece"; il passaggio della palatale a sibilante   attestato in romagnolo (cfr. F. COCO, *Il dialetto di Bologna*, p. 7421; F. SCHURR, *Romagnolische Dialektstudien*, p. 121)²²: *Capitoli dei Battuti di Modena del 1334*²³, Cap. 2, «E se  oe no feseno e fioldo alcuno cometeseno de le raxone de la compagni e de lo spedale».

2 *fe[l]*: francesismo dall'etimo incerto, forse dal franco *FILLO; termine derivante dal lessico feudale: "traditore della fedelt  dovuta al signore"²⁴; Guittone, *Avarizia tu meriti affanno*, v. 12, «ladrone e fel ciascun nel su' misteri».

3 *'n via*: "per la via" cio  "lungo il cammino".

4 *sa 'l camin*: motivo simile, anche se non in similitudine, si trova in Piero della Vigna, *Uno piagente sguardo*, vv. 37-45, «Lasso, ch'io so' incapato, / veggion' i-strana contrata / e son lontano da li miei paesi / ... E io non so ove

²⁰ Per queste distinzioni tra omofoni cfr. CLPIO cit., § 2.2, p. CXXXVIII.

²¹ F. COCO, *Il dialetto di Bologna, fonetica storica e analisi strutturale*, Bologna 1970.

²² F. SCHURR, *Romagnolische Dialektstudien*, I, Wien 1918-19.

²³ *Capitoli dei Battuti di Modena del 1334, 1335*, a cura di B. VERATTI, in «Opuscoli religiosi, letterari e morali», IV, 12 (1858), pp. 366-92; testo contenuto nella banca dati del TLIO (gattoweb.ovi.cnr.it).

²⁴ R. CELLA, *I gallicismi nei testi dell'italiano antico: dalle origini alla fine del sec. XIV*, Firenze 2003, p. 405.

gire»²⁵. Come segnalato da Antonelli nel suo commento al v. 2 della canzone *Tropo son dimorato* (pp. 222-23), è probabile che il testo di Piero rimandi sia alla canzone del Notaro che a quella di Perdigon; sul fronte siciliano si vedano in particolare, oltre ai già mezionati, anche i vv. 20-21, «perché mi ci amenasti, / ca io non era ausato a esta partuta?» e soprattutto 46-50, «Se de lo suo parlare / non mi fosse tanto fera, / dicesse alcuna cosa, al meo parere, / solo per confortare / in ciò che mi disispera» (Perdigon: «e tengr'o trop a paraula grazida / si no-m mostres tan brau chaptenemen / mas se aunis pel mieu dechazemen»).

5 *süa guida prese*: “prendere guida” è sintagma ben attestato nell’italiano antico, si veda ad esempio Guittone, *Gioia gioiosa piacente*, v. 10, «Chi sua guida non prende, a lo ’ncontraro scende»; *guida* è voce di origine germanica poi passata in provenz. (*guidar*) e in fr. ant. *guier* (cfr. GDLI); la dieresi è dunque impossibile²⁶.

7 *e menalo là*: forse qui si potrebbe proporre la lezione «e menal là ...»: in tal modo gli accenti cadono in IV e VIII sede, anziché in VI su quell’o’ troncato.

vallon difese: “vaglión” (*ll* per *gl* palatalizzato); Rinuccino, *Tu che di guerra colpo nonn-attendi*, v. 9, «ché contro a fino amor non val difesa».

9 *d’Amore*: “riguardo ad Amore”; per questa funzione della preposizione *di* cfr. Salvi-Renzi pp. 649-50²⁷.

10 *seguì*: il circonflesso ha funzione disambiguante (cfr. CLPIO cit. p. CXVII, § 1.2.3.6); *credendo de lui bene*: “fidandomi davvero di lui”.

11 *prese e*: dialefe dinanzi a *e*; per questioni ritmiche sarebbe ipotizzabile, e anche preferibile, una *eled* ad inizio verso, forse caduta per la vicinanza con l’altra *e*: «ed el me prese e ’n tal loco m’adusse», con accenti di IV e VIII; questa soluzione eviterebbe infatti sia la dialefe che l’accento di VI su *tal*, solitamente atono.

’n tal loco m’adusse: costruzione affine a *Madonna dir vo’ voglio*, v. 77: «c’Amore a tal l’adusse / ca, se vipera i fusse, / natura perderia» e a un componimento anonimo dei Memoriali bolognesi, *Eo non credea ch’Amore*, vv. 3-4: «(Amore) a tal ... sorte / me condusse e trase».

12 *valore*: “potere, capacità” (GDLI § 6); Guido delle Colonne, *La vit’è sì fort’e dura e fera*, v. 37, «dicon che non mi posson aiutare / se non quella c’ha valore / di darmi morte e vita»; Guittone, *Pietà, per Deo, di me vi prenda, amore*, v. 5, «c’altri de me guerir non à valore».

²⁵ Come rileva Gabriella Macciocca commentando il v. 40 (*I poeti della Scuola siciliana. Poeti della corte di Federico II* cit., p. 307), questa condizione sembra essere tipica del pellegrino; eccone due esempi: *Detto del gatto lupesco*, vv. 92-104: «e io com’ uomo päuroso / ritornai ver’ lo romito, / ... sì li diss’io “Per Dio, se ttu sai / lo cammino, or lo m’insegna, / k’io non soe dond’io mi tegna” / ... e disse “Colà è lo cammino onde va catuno pellegrino / ke vada o vegna d’oltremare”»; Rustico Filippi, *Ispesse volte voi vegno a vedere*, v. 4, «ma quand’eo parto sì mi stringe Amore / ch’io non saccio che via deggia tenere».

²⁶ A. MENICETTI, *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova 1993, p. 191.

²⁷ *Grammatica dell’italiano antico*, a cura di G. SALVI e L. RENZI, Bologna 2010.

13 *solazo*: forma provenzaleggiante (*solatz*) rispetto al minoritario *solaccio* (attestato in Cielo d'Alcamo, Guittone, Monte, Pucciandone Martelli) < SŌLĀCIUM (CELLA, *Gallicismi* cit., p. 202).

14 Il *tópos* del poeta che si augura di morire per non dover più sopportare le pene inflittele da Amore è, tra gli altri, anche in Guinizzelli, *Donna, l'amor mi sforza*, v. 59, «fu' i' però sol nato / di stare innamorato? Poi madonna l'ha visto, / megli' è ch'eo mora in quisto»; Memoriali bolognesi, *La mia grave pesança*, v. 11: «che da vu' non ò conforto: / c'or meio serea morto / fose avantichà durar tante penne»; Cio-lo della Barba, *Compiutamente mess'ho intenzione*, v. 21: «Morir meglio mi fôra naturali, / pensando li martîri / ch'i' ho patuto e pato nott' e dia».

* * *

Fatte le osservazioni sul sonetto di Polo, si può ora proporlo in veste interpretativa, affiancandolo alla stanza provenzale.

	Ladro mi sembra Amore, poi che fese sì como fe[l] ladrone fa sovente:	Ben fetz Amors l'usatge del lairo	II, 10
	che se 'n via trova quel d'altro paese	quand encontra cellui d'estranh pais	11
4	fa-i creder ch'el sa 'l camin certamente;	e il fai creire qu'aillors es sos camis,	12
	enganna quel che s'ia guida prese	tro que li di: «Bels amics, tu mi guida»;	13
	prometendo-l menar seguramente,	et enaissi es mainta gens trahida	14
	e menalo là o' no i vaglion difese	que-l mena lai on puois lo lia e-l pren;	15
8	e poi s'ì 'l prende e trata-l malamente.		
	Sembiantemente me deven d'Amore,	et eu puesc dir atressi veramen	16
	che lui seguì credendo de lui bene;	quez ieu segui Amor tan que-l saup bo,	17
11	el me prese e 'n tal loco m'adusse,	tant mi menet tro fui en sa preizo.	18
	e s'ì me istringe ch'i' non ò valore,	E te-m lai pres on non truep rezemso	III, 19
	che di nulo solazo me sovene:		
14	meglio me fora che morto mi fosse.	mas de ma mort ... ²⁸	20

Perdigon: “Amore si comportò davvero secondo l'uso del ladro quando incontra colui che [viene] da un paese straniero e gli fa credere che altrove è il suo cammino, finché quello gli dice «caro amico, guidami tu»; e così molta

²⁸ CHAYTOR, *Les chansons de Perdigon* cit., pp. 11-12. Queste le varianti sostanziali (e formali, se suscettibili di mutare l'interpretazione del passo) nell'ed. BOLDINI, *Le canzoni del trovatore Perdigon* cit., pp. 71-72: 12 e il] e-il. 13. tro que li di] t. qu'el li ditz. 15. que-l mena lai] qe lai-l mena. 17. segui] segei; que-l] co-il. 18. tro fui en sa preizo] t. m'ac en sa p.

gente è tradita, poiché lo conduce là dove poi lo lega e lo fa prigioniero; e io posso dire davvero altrettanto, perché io seguii Amore fintantoché gli piacque: tanto mi condusse finché m'ebbe nella sua prigione. E mi tiene prigioniero là dove non trovo riscatto se non attraverso la mia morte”.

Riporto il testo provenzale stabilito da Chaytor perché, benché l'edizione di Loredana Boldini²⁹ sia indubbiamente migliore, fondata su uno studio testuale accurato e corredata da un apparato completo e chiaro, è l'unico attualmente edito. Faccio riferimento al lavoro della Boldini solo dove necessario e segnalo in nota gli scarti rispetto all'edizione Chaytor.

La canzone *Tot l'an mi ten Amors de tal faisso* descrive i vari soprusi che Amore infligge all'innamorato privo di difese. Ogni stanza è volta a dimostrare – attraverso immagini, esempi e argomentazioni diverse – quanto Amore si comporti ingiustamente con colui che gli è devoto; tale atteggiamento è sintetizzato con estrema chiarezza ai vv. 29-30: «pois per mon dan m'engana e-m trahis / Amors, vas cui estau totz temps aclis». Celebre grazie al bell'intervento di Bertoni è l'immagine dell'ultima stanza³⁰: l'innamorato si trova nella situazione di colui che è messo di fronte a un duello giudiziario («batalh' aramida», v. 40), che sa che verrà giudicato sommariamente («de plan sa razos es delida», v. 41) senza potersi difendere, e tuttavia non rinuncia a combattere. Polo traduce la seconda stanza, nella quale Perdigon paragona Amore a un ladro che inganna un ignaro viaggiatore straniero; eppure, il malfattore descritto dal nostro trovatore è anomalo, poiché non deruba il malcapitato che incrocia per la via, ma si limita a farlo suo prigioniero: la descrizione delle sue malefatte s'arresta infatti prima che il furto sia compiuto, proponendo al lettore una prospettiva inattesa, priva dell'elemento che caratterizza qualsiasi ladro: il fatto che rubi. Quest'immagine non ha colpito il solo Polo, come testimoniano i vv. 1196-1203 del poemetto didattico-allegorico *La cort d'Amor*:

Non faissaz lo lairon qe di,
qant s'encontra ab lo pellegri:
'De savis tenez, bels amics.

²⁹ Che vorrei qui ringraziare per la sua gentilezza e per avermi permesso di citare il suo lavoro.

³⁰ BERTONI, *Un giudizio “de plano”* cit., pp. 344-49.

Savis es vostre dreit[z] camis!’,
 e quant l’a mes el bois preont,
 li tol son aver e-l confont.
 Amics, non si’eu confonduda
 atressi, car vos hai seguda³¹

Un primo sommario confronto tra il testo di Polo e la stanza di Perdigon permette di osservare che questa si presta bene a una trasposizione in sonetto, anzitutto per la sua struttura bipartita tra comparante e comparato. Numerosi, infatti, sono i sonetti che presentano una struttura del tipo: 1. immagine; 2. confronto con la situazione del poeta; 3. eventuale sviluppo della tematica. Nel nostro caso il terzo punto è assente, di modo che si configura la bipartizione comparante = fronte e comparato = sirma, meno attestata, ma non eccezionale presso i rimatori del Duecento³². È interessante notare, dunque, che l’unico caso di traduzione in sonetto di un testo provenzale impiega come base per la trasposizione un stanza di *canço* che presenta la stessa organizzazione interna di numerosi sonetti; come a dire che Polo ha selezionato per la sua trasposizione un brano la cui struttura era già pronta per essere trasformata nella forma metrica da lui prescelta.

Sul piano della versificazione si conferma la contiguità tra rielaborazione e modello appena osservata per la struttura. Lo schema metrico di Perdigon, tutto composto da *décasyllabes* (a10 b10 b10 c10’ c10’ d10 d10 a10 a10) è perfettamente adattabile, senza modifi-

³¹ Il testo fornito è quello dell’edizione più recente: *La cort d’amor: a critical edition*, [ed. by] M. BARDELL, Oxford 2002. L’avvicinamento tra l’immagine di Perdigon e il passaggio della *Cort d’Amor* è stato fatto per la prima volta da MENEGETTI, *Il pubblico dei trovatori* cit., p. 93, n. 80; Meneghetti ha seguito l’unica edizione allora disponibile: L. E. JONES, *The cort d’amor: a thirteenth-century allegorical art of love*, Chapel Hill 1977 («Non faissaz lo lairon, qe di / qant s’encontra ab lo pellegri: / ‘De sains tenez, bels amics, / sains es vostre dreit camis’ / E quant l’a mes el bois preont, / li tol son aver e-l confont. / Amics, non si’eu confonduda / atressi, qar vos hai seguda»; sono indicate in corsivo le differenze rispetto all’ed. Bardell, da notare in particolare l’ipometria dovuta alla lezione *sains*).

³² Qualche esempio di altri sonetti divisi tra comparante (o comparanti) nella fronte e comparato nella sirma: Notaro, *A l’aire claro ho visto ploggia dare*; Idem, *Per sofrenza si vince gran vetoria*; Idem, *Certo me pare che fare dea bon signore*; Chiaro Davanzati, *Quando l’arciere avisa suo guardare*; Idem, *Da tutti miei pensier mi son diviso* (comparato nella fronte, comparante nella sirma); Bonagiunta, *A me advene com’a lo zitello*. Questo tipo di suddivisione, in ogni caso, doveva piacere particolarmente a Polo, perché lo si ritrova nel già citato *Si como quel che porta la lumera*.

che, agli endecasillabi del sonetto. Scegliendo una *canço* dalla misura ampia e regolare, Polo non si trova di fronte al problema di dover variare il testo di base; l'atteggiamento è opposto a quello assunto nei confronti di *A vos midontç* da Giacomo da Lentini, il quale «all'andatura uniforme, lenta e compatta delle strofe di Folchetto – unissonanti, monometriche, indivise – [fa] subentra[re] il movimento snodato ed energico di strofe autonome, eterometriche, con fronte e sirma nettamente distinte ed egualmente bipartite»³³. Il riferimento a Folchetto non è ozioso, perché proprio la canzone di Perdigon è stata citata da Terramagnino da Pisa ai vv. 626-628 della sua *Doctrina de acort*, ma attribuita – guarda caso – al vescovo di Tolosa³⁴; è possibile che alla svista abbia contribuito anche l'aspetto metrico, visto che le strofe monometriche, ancor più se composte da soli *décasyllabes*, sono un tratto caratterizzante del repertorio folchettiano³⁵. Nell'insieme va rilevato come tutti e nove i componimenti tradotti dal provenzale dai rimatori delle Origini si caratterizzino per una certa regolarità metrica: è vero che le stanze di soli decasillabi sono in assoluto le più comuni della lirica provenzale³⁶, ma è comunque interessante osservare che delle nove canzoni tradotte, cinque – ossia più della metà – sono composte esclusivamente da versi di questa misura³⁷; delle quattro restanti due sono comunque monometriche³⁸, men-

³³ RONCAGLIA, *De quibusdam* cit., p. 33. Questo brano è stato ripreso e ulteriormente esemplificato da BRUGNOLO, *I siciliani e l'arte dell'imitazione* cit., pp. 50-51.

³⁴ Terramagnino da Pisa, *Doctrina d'acort*, edizione critica, introduzione e note a cura di A. RUFFINATTO, Roma 1968, p. 148, vv. 624-626: «mas Folquetz le bos malamen / fallic el chantar que retrai, e enaisi con vos dirai», seguono i vv. 8-9 della nostra canzone: «tro que m'esfortz de far una chansso / qe-m resside d'aquest tormen on so».

³⁵ Ben 16 componimenti dei 27 attribuiti a Folchetto sono monometrici, 10 dei quali di soli decasillabi. Dal canto suo anche Perdigon sembra prediligere schemi molto regolari, in cui l'alternarsi di diverse lunghezze metriche è del tutto minoritario (370,5 e 370,12); sono monometrici 7 componimenti su 14, di cui 5 composti di soli *décasyllabes* (370,1; 370,3; 370,8; 370,13; 370,9).

³⁶ I. FRANK, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, vol. II, Paris 1957, pp. 10-56 e in particolare pp. 10-19.

³⁷ BdT 155, 4 (a10 b10 b10 a10 a10 c10 d10 d10 c10 c10 d10); BdT 155,6 (a10 b10 b10 a10 c10' b10 d10 d10 d10); BdT 155,21 (a10 b10' b10' a10 c10' c10' d10 c10'); BdT 370,13 (a10 b10 b10 a10 c10 d10 d10 e10 e10); BdT 276,1 (a10 b10 b10 a10 c10' d10' d10' d10' c10' d10).

³⁸ BdT 372,3 (a8 a8 b8 b8); BdT 156,10 (a7 b7 b7 a7 a7 c7 c7 d7 d7).

tre due sono eterometriche, ma contengono decasillabi e presentano uno schema molto regolare³⁹.

Si è visto poc'anzi come a livello dello scheletro e dell'organizzazione la seconda strofe di Perdigon si presenti come una sorta di *prêt à porter* per il sonetto di Polo, poiché l'intera ossatura della stanza occitanica rimane invariata nella trasposizione italiana; le modifiche si situano a un altro livello, quello della microstruttura e del lessico. L'importanza di certe variazioni lessicali o sintattiche è chiaramente percettibile fin dall'*incipit*, nel quale si osserva l'entrata in scena di un elemento assente nell'apertura della stanza provenzale: l'io, qui al dativo, «Ladro *mi* sembra Amore». Attraverso quest'aggiunta, nel giro di quattro parole, è esplicitato il triangolo entro il quale si muove il discorso dell'intero sonetto – il ladro, l'io e l'Amore –, mentre nella *canço* questo triplice rapporto non viene chiarito che al *terz'*ultimo verso della seconda stanza, quando Perdigon afferma «et *eu* puesc dir atressi veramen». Il pronome personale associato al verbo *sembrare*, inoltre, getta una luce diversa sulla situazione descritta: mentre Perdigon mette in relazione il *lair* e *Amors* attraverso una proposizione generalizzante, assoluta e quasi sentenziosa, «Ben fetz Amors l'usatge del lairo», Polo presenta questa similitudine attraverso il filtro dell'esperienza personale, ponendo così al centro dell'attenzione la natura soggettiva dell'associazione Amore-ladro. Come ultima osservazione sul primo verso va rilevato che Polo inverte la posizione del termine *ladro*, spostandolo dalla rima alla posizione d'apertura; la stessa parola è poi riusata al v. 2 nella sua forma trisillabica, *ladrone*, ripetizione che mette in particolare evidenza questo personaggio. D'altra parte, tutto il secondo verso costituisce una sorta di amplificazione e di spiegazione del v. 1 di Perdigon. L'uso alternato dei tempi verbali, dal perfetto *fese* (*fetz*) al presente *fa*, è chiarito nel testo italiano dall'avverbio *sovente*: Amore si comportò una volta col poeta come il ladro si comporta sempre con le sue vittime; tale slittamento di piano è reso ancor più evidente dall'allitterazione: *fese, fe[l], fa*. Va comunque detto che il continuo passaggio da un tempo verbale a un altro è uno dei capisaldi su cui si fonda l'articolazione della stanza provenzale e, per riflesso, del sonetto: la variazione dal passato al presente, in effetti, rafforza il

³⁹ BdT 370,14 (a10 b10 b10 a10 c8 c8 d8 d8); BdT 421,2 (a7 b7 b7 c7 c7 a10 a10 d10 d10 e10 e10).

nesso tra comparante e comparato, rendendo più evidente il passaggio dall'uno all'altro: un'azione comune che si reitera in continuazione (*fa sovente, trova, fa creder – encontra, fai creire*) corrisponde a un avvenimento preciso accaduto nel passato (*fese – fetz*); allo stesso modo, tale avvenimento passato (*seguît, prese, adusse – segui, saup, menet, fui*) determina la situazione presente, che si ripete senza (apparente) possibilità di cambiamento (*istringe, ò, sovene – pres, truep*).

Il v. 3 è dominato dalla modifica del sintagma *d'estransh pais* in *d'altro paese*. Rimanendo per il momento sul versante provenzale, come rileva Boldini nel commento al v. 11, «il poeta per similitudine è lo straniero nel paese di Amore»⁴⁰; l'idea di fondo è la stessa già espressa da Perdigon al v. 18 di *Trop ai estat mon Bon Esper no vi* (370,14), «car estau sai marritz en terr'estransha»⁴¹. Polo sopprime dunque il riferimento a un *tópos* ben noto alla lirica amorosa⁴², optando per un sintagma che pare invece sconosciuto al corpus poetico delle Origini⁴³. È

⁴⁰ BOLDINI, *Le poesie del trovatore Perdigo* cit., p. 76.

⁴¹ CHAYTOR, *Les chansons de Perdigon* cit., p. 9 (Boldini ha *c'ar* per *car*, p. 79). Sia Giacomo che Chiaro, tra l'altro, non traducono esattamente il sintagma «terr'estransha»: il primo lo trasforma in «lontano paese» e lo inserisce al v. 2, il secondo lo sostituisce con la similitudine del cigno: «gran ragion'è ch'io perisca a tal sorte, / ch'io faccio come 'l cecer certamente».

⁴² Per la lirica in volgare italiano si veda ad esempio Guittone, *Ai dolze cosa, perfet-ta Speranza*, v. 10: «ed en strano paese e 'n crudel soe, / sconfortato da mia donna e d'amico»; Idem, *Con' più m'allungo, più m'è prossimana*, v. 5: «e m'ave miso in tal forsennaria, / che, 'n parte ch'eo dimor' in terra strana, / me par visibil ch'eo con ella sia»; Chiaro, *Adimorando 'n istrano paese*, v. 1., «Adimorando 'n istrano paese, / di voi, mia donna, a tuttora pensava». Nel cappello al sonetto *Ai dolze cosa* Leonardi osserva: «Come i *noiosi* e il *celare*, anche questo impedimento vuole richiamare un *tópos* vulgato, anzi qui più che prima con riferimento ad una tradizione testuale e formulare ben canonizzata, che da Perdigon era già passata nel Notaio e in Guittone stesso, e arriverà a Chiaro» (Guittone d'Arezzo, *Canzoniere: i sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a cura di L. LEONARDI, Torino 1994, p. 215); in sede di commento al v. 5 aggiunge poi: «*dimor(o)*: 'mi trattengo', verbo tecnico per la situazione, ricorre in *Membrando* v. 31 e negli incipit delle canzoni di lontananza del Notaio e di Chiaro *Tropo son dimorato* e *Tropo aggio fatto lunga dimoranza – strana*: 'straniera', anche questo termine tecnico (la clausula, formulare, è in Perdigon, *Trop ai estat*, v. 18» (*Ibidem*, p. 216). Nel commento al v. 10 del sonetto *Con' più m'allungo* aggiunge infine: «*strano paese*: è il lontano paese della canzone del Notaio, e varia la *terra strana* di 72.5 secondo una sinonimia già sperimentata (ad es. *pays estraing* nella canzone di lontananza di Gaucelm Faidit *Ab cossirer* BdT 167,2 v. 5».

⁴³ Questo il risultato ottenuto interrogando la banca dati TLIO, cit. con la stringa – Galtro Gpaese / Gterra – nel sottocorpus “lirica”.

possibile che la ragione della sostituzione vada cercata nell'aggettivo *estranh*, percepito da Polo come troppo esposto, troppo carico di rimandi a un motivo amatissimo dai trovatori⁴⁴, e per questo sostituito. Un simile atteggiamento può sorprendere, ancor più se si pensa all'esteso uso di provenzalismi – sia tematici che lessicali – che caratterizzano la produzione di Polo⁴⁵. Eppure, se inserito nel contesto traduttorio all'interno del quale ci si sta muovendo, un'attitudine di questo tipo è comprensibile, soprattutto se assunta da un rimatore minore. Essa va vista come una sorta di reazione al fatto che Polo sta trasponendo un testo occitanico: gli stessi gallicismi usati nei propri componimenti originali per impreziosire il dettato sono qui usati con parsimonia, se non evitati, perché potrebbero essere percepiti dai lettori come dei segnali di traduzione maldestra. Opera allo stesso modo l'Anonimo Genovese il cui lessico, come osserva Roncaglia, «non dà a inciampare in prestiti passivamente desunti dalla fonte; anzi i gallicismi più vistosi, come *dama-jo* e *guierdon*, non hanno riscontro in quella (cfr. la traduzione)»⁴⁶. Se si allarga lo sguardo alle altre traduzioni, si noterà immediatamente che la situazione non è così netta⁴⁷. Anche *Madonna dir vo voglio* evita i provenzalismi (al v. 8, ad esempio, si trova l'avverbio *bene* al posto del provenzale *finamen*, sostituzione spiegabile vista «la minore specificità semantica dell'avverbio *bene* [rispetto all']ideologicamente più con-

⁴⁴ Bastino qui alcuni esempi: Bernart de Ventadorn, *Tuïh cil que-m preyon qu'eu chan* (BdT 70,45), v. 47: «qu'en terr'estranha-m n'iria, / pois Deus ni fes ni fiança / no m'i poc far acordansa»; Pons Santol de Tolhosa, *Per oblidar cela que pus m'agensa* (BdT 380,2), v. 2: «Per oblidar cela que pus m'agensa, / m'en so vengutz sai en *estranh* paies; / aichi co ssell qu'a estat lonc tems pres / ab mal senhor que-l destrenh ses temensa»; Giraut de Borneil, *Si-l cors no-m ministr'a dreig* (BdT 242,70), v. 64: «qu'aissi-m ten Amors destreig / qu'entendeire ses gazaing / soi d'un ric luec seynoril / celat e de terr'estraigna»; Cerveri, *Del mon, volgra que son dreg nom seguis* (BdT 434,6), v. 25: «meyns d'orb es selh que, per *estranh* pays, / se fai menar ad orb que vuelh' aucir».

⁴⁵ Mi limito ad alcuni esempi lessicali, essendo più immediati; per ulteriori riscontri cfr. pp. 2-3: *fina benvolliença* (v. 1 L394), *intença* (v. 5 L394), *ciera amorosa* (v. 13 L394); *piëtança* (v. 2 L400), *certança* (v. 4 L400), *lumera* (v. 1 L389), *aluma* (v. 3 L389), *fino amor verace* (v. 31 V297), *blasmare* (v. 50 V297), *trovar' genti* (v. 10 Ch 97v), *plusori entendimenti* (v. 13 Ch 97v), *pemsamento* (v. 5 V693).

⁴⁶ RONCAGLIA, *De quibusdam* cit., p. 24.

⁴⁷ Quest'operazione è già stata svolta, e in maniera molto più approfondita, da GIANINI, *Qualità dei gallicismi* cit., pp. 327-49.

notato *finamen*»⁴⁸) e, anzi, attesta degli schietti regionalismi (su tutti si veda l'emblematico v. 32, «lo meo lavoro spica e non ingrana», in cui in un solo verso si condensano sicilianismi lessicali – *spica, ingrana* –, semantici – *lavoro* – e figurativi); tuttavia, la quasi totale assenza di gallicismi in questa fondamentale canzone non è dovuta al timore di Giacomo di passare per incapace, ma è dettata da precisi intenti stilistici. Mazzeo di Ricco assume un'attitudine intermedia, poiché non riprende puntualmente il lessico del modello, ma impiega numerosi gallicismi, alcuni dei quali sconosciuti o eccezionali nel panorama della lirica duecentesca (v. 20 *folleggiare*, v. 31 *affetamente*, v. 49 *mpronta* ...) ⁴⁹. *Tropo son dimorato*, forse in ragione del suo statuto di riadattamento più che di traduzione⁵⁰, è anch'esso libero dal lessico del modello, benché si attestino anche qui patenti e fitti gallicismi (v. 13 *alungare*, v. 14 *afesi*, v. 17 *misfesi*, v. 41 *dilivramente* ...). Jacopo Mostacci condiscie gli sporadici calchi dal modello (v. 9 *folle usagio* < *fol usatge*, v. 30 *alungiar buonamente* < *luenhar bonamen*, v. 10 *cangiato* < *camjat*, v. 12 *adonata* < *adonat*) con provenzalismi originali o prelevati da sezioni inutilizzate della fonte (v. 4 *avanzare*, v. 28 *mesdicente*, v. 30 *alungiar* ...). Le trasposizioni di Rinaldo d'Aquino e Chiaro Davanzati, infine, si caratterizzano entrambe per l'esteso riuso della terminologia già presente nel testo di base, spesso anche in rima (per il primo: v. 4 *sapio laudatore* < *savi lauzador*, v. 9 *sofretoso* < *sofraitos*, v. 11 *giauzire* < *a çausit* ...; per il secondo: v. 9 *m'infragna* < *sofranha*, v. 13 *m'aucide* < *m'auci*, v. 25 *minespreso* < *mespres* ...), riprese puntuali che non escludono la presenza di ulteriori gallicismi sconosciuti al modello (Rinaldo: v. 6 *presio fino*, v. 15 *lungiamente*, v. 19 *'navanza* ...; Chiaro: v. 4 *pesanza*, v. 7 *allungiato*, v. 10 *compagna* ...).

Una certa libertà nei confronti del modello è il tratto saliente che caratterizza i vv. 4-8 del sonetto. Pur cominciando in maniera aderen-

⁴⁸ RONCAGLIA, *De quibusdam* cit., p. 28.

⁴⁹ *I poeti della Scuola siciliana. Poeti della corte di Federico II* cit., pp. 698-700. Riguardo in particolare all'avverbio *affetamente* si veda a p. 699 dello stesso volume la nota di Latella. Sul modo di operare di Mazzeo si è soffermato GIANNINI, *Qualità dei gallicismi* cit., pp. 342-43, che sottolinea come parte di questi gallicismi (ma non i più lampanti, mi permetto di aggiungere) siano riconducibili al Notaro: Mazzeo, infatti, «dissemina il testo di gallicismi indipendenti dalla fonte e piuttosto risalenti alle più vistose liriche del caposcuola» (p. 343).

⁵⁰ *I Poeti della Scuola siciliana. Giacomo da Lentini* cit., p. 217.

te al verso corrispondente di Perdigon (v. 12), il v. 4 di Polo apre infatti la strada a un brano in cui la vicinanza col testo trobadorico è genericamente tematica e mai puntuale. Anzitutto Polo muta il modo in cui il malcapitato cade nella rete del predone: mentre in Perdigon il viandante è indotto in errore perché il ladro afferma che la strada che sta percorrendo è quella sbagliata, in Polo egli è ingannato dal malfattore che gli dice di conoscere la via giusta. L'esito è identico – il ladro «fa-i creder» o «il fai creire» di avere la soluzione ai problemi del viaggiatore – ma il modo nel quale è raggiunto è diverso. Cambia il rapporto tra gli attori della vicenda: in Perdigon è il malcapitato ad affidarsi di sua spontanea volontà all'aguzzino, è lui l'artefice della propria disgrazia con quella chiara richiesta d'aiuto «Bels amics, tu mi guida»; in Polo, invece, il ruolo attivo spetta al ladro, che *enghanna* colui che gli ha dato fiducia; il viandante è passivo e il discorso diretto che movimentava il dettato è dunque soppresso. Con quei due avverbi in rima, *certamente* e *seguramente*, Polo pone l'accento sulla fiducia tradita; la ripetizione del verbo *menare* ha proprio lo scopo di evidenziare queste aspettative disilluse: «prometendo 'l *menar* seguramente, / e *menalo* là o' no i vallon difese». Perdigon, dal canto suo, va al dunque senza giri di parole: «et enaissi es mainta gens trahida». Il riferimento alla *mainta gens trahida*, che è assente in Polo, ha la stessa funzione generalizzante del *sovente* del v. 2. Il v. 7, come già il v. 4, comincia ricalcando il testo provenzale, mentre un nuovo cambio di soggetto è operato nel secondo emistichio: Polo sopprime la dittologia «lo lia e-l pren», conservando solo *prendere* ma spostandolo all'inizio del v. 8 («e poi s'è 'l prende»), e focalizza l'attenzione sul povero viandante che non ha 'difese che valgano' per scampare all'agguato. Merita un discorso a parte il secondo emistichio del v. 8 perché il riferimento ai maltrattamenti perpetrati dal ladro al malcapitato manca nella seconda stanza di Perdigon. S'è visto al v. 2 che in alcuni casi Polo arricchisce l'immagine occitanica inserendo dettagli assenti nella fonte; tuttavia, queste aggiunte sono perlopiù nell'ordine del minimo, della variazione sul tema, e non introducono mai motivi sconosciuti al modello. Così, al contrario, non sembra essere per la questione del maltrattamento che introduce un tema apparentemente nuovo, sebbene si potrebbe ribattere che il fatto che il malcapitato sia legato implichi di per sé una sorta di maltrattamento. Ma la questione non può essere liquidata così

sommariamente; un riferimento al maltrattamento, infatti, nella canzone di *Perdigon* c'è, ma si trova nella seconda metà della terza strofe:

mas eu sui cel que merce no lor crida	23
plus que fai cel qu'es liuratz a turmen,	
que sap que plus no-lh valria nien	
clamar merce, aia tort o razo ⁵¹	26

Il motivo descritto in questo brano, in particolare ai vv. 24 e 25, è lo stesso di quello affrontato da Polo negli ultimi due versi della seconda quartina; non solo per il riferimento alla tortura, ma anche per l'affermazione dell'impossibilità di uscire dalla situazione nella quale ci si ritrova: come non vedere affinità tra il «no i vallon difese» del v. 7 e il «no-l valria nien» del v. 25? Il parallelo appena ristabilito testimonia di un espediente traduttorio nuovo, attraverso il quale Polo inserisce nella similitudine del ladro un motivo originariamente assente e sviluppato da *Perdigon* solo dieci versi dopo. Questo procedimento ci informa sulla tecnica traspositiva adottata da Polo: per trasformare la stanza di nove *décasyllabes* di *Perdigon* in un sonetto di 14 versi, egli non si limita ad amplificare motivi già presenti – come al v. 2 –, ma attinge ad altre sezioni del modello in cui il contesto non è più lo stesso, inquadrando poi questi prelievi all'interno della similitudine già sviluppata.

Il metodo appena descritto è applicato in maniera tutto sommato analoga negli ultimi tre versi del sonetto. La seconda terzina, infatti, non dipende dalla strofe II di *Perdigon*, ma costituisce una sorta di rielaborazione dell'inizio della terza. Lo scarto tra la fine della stanza e l'inizio della successiva non è affatto percepito poiché già nel testo provenzale c'era continuità tra le due sezioni: continuità sia sintattica (la terza strofe si apre con la congiunzione coordinante *e*) che tematica (prosegue l'immagine del poeta prigioniero d'Amore-ladro): non per nulla gran parte dei manoscritti provenzali rispetta l'ordine delle due stanze, fatta eccezione per **GQ**, che saltano la stanza III, e **a¹**, che inserisce la V strofe tra la II e la III⁵². Il confronto più interessan-

⁵¹ CHAYTOR, *Les chansons de Perdigon* cit., p. 12. Varianti in BOLDINI, *Le poesie del trovatore Perdigon* cit., p. 72: 24. plus que fai cel] p. q. aicel, liuratz] jugatz. 25. no-lh] no il.

⁵² BOLDINI, *Le poesie del trovatore Perdigon* cit., p. 62.

te concerne il v. 13, un verso che non ha corrispettivo nella III strofe – appena identificata come fonte –, ma che va avvicinato alla IV stanza provenzale.

Pero no sai cal me fass'o cal no, 28
 pus per mon dan m'enguana e-m trahis
 Amors vas cui estau totz temps aclis
 al seu plazer, qu'aitals fo m'escarida:
 e tengr' o trop a paraula grazida 32
 si no-m mostres tan brau captenemen;
 mas se aunis pel mieu dechazemen;
 ben fai semblan que m'aja cor fello,
 que per mon dan non tem far mespreizo.⁵³ 36

Perdigon afferma che l'essere succube dell'arbitrio di Amore per lui non sarebbe un problema se solo Amore non mostrasse un «tan brau captenemen», cioè un “tanto rude, fiero contegno”; Polo, allo stesso modo, dice di essere privo di forze non in quanto prigioniero – cosa che sarebbe sopportabile – ma in quanto privo di mercede (*solaço*). La causale del v. 13 va dunque collegata a quanto viene dichiarato al v. 12 (“non ho potere poiché non mi conforta con alcuna gioia”) e non a ciò che viene detto in seguito, benché anche quest'opzione sarebbe stata possibile (“siccome non mi conforta con alcuna gioia, sarebbe meglio per me che fossi morto”). L'atteggiamento dei due poeti nei confronti di Amore-tiranno è sovrapponibile; i due testi presentano tuttavia una forte differenza, perché Polo rimane più vago e tipico, appiattendolo il dettato con quel *che* causale, mentre Perdigon crea maggiore tensione, mettendo in relazione diretta il contegno con la parola, che sarebbe gradita se solo fosse legata a un atteggiamento benevolo. Polo tende a banalizzarlo anche quando rimpiazza *rezemso* – “riscatto” – con *valore*, sebbene questa modifica forse sia dettata prima di tutto da obblighi rimici. Va comunque osservato che il termine provenzale afferisce al campo semantico giudiziario – ben individuato da Bertoni – che trova esplicitazione nella V strofe⁵⁴. È possibile dunque che Polo eviti di tradurre *rezemso* anche perché sente tale paro-

⁵³ CHAYTOR, *Les chansons de Perdigon* cit., p. 13. Varianti in BOLDINI, *Le poesie del trovatore Perdigon* cit., p. 73: 28. fass'o] fassa o. 29. pus] pois; 35. ben] be ·m.

⁵⁴ BERTONI, *Un giudizio “de plano”* cit., in particolare pp. 348-49.

la come troppo tecnica e come troppo legata all'ambito semantico cui essa pertiene. Non si deve poi dimenticare che il lessico giudiziario è pressoché sconosciuto alla seconda strofe di Perdigon – quella tradotta da Polo – e non comincia a essere usato con una certa frequenza che a partire dalla terza *cobla*; è quindi verosimile che il rimatore bolognese abbia preferito non farvi riferimento per non mettere sul tavolo un motivo sconosciuto che non avrebbe poi avuto occasione di svilupparsi. In tale direzione si deve leggere anche la mancata traduzione del sostantivo *preizo*, al v. 18, reso da Polo col verbo *m'adusse*; *preizo*, ad ogni modo, si trova all'estremo confine della II stanza, quasi ne fuoriuscisse, ed è in legame di *capfinidad* con il *pres* del v. 19. Va infine aggiunto che il termine *rezemso* è connesso al v. successivo tramite un'eccettuativa, «non truep rezemso / mas de ma mort», “non trovo riscatto se non nella mia morte”; questa concatenazione è assente in Polo che preferisce concludere con un perentorio e quasi proverbiale verso finale «meglio me fora che morto mi fosse». Polo ama chiudere i suoi sonetti con frasi a effetto di questo tipo, specie se presentano forti riprese foniche volte a mettere in evidenza la tesi sostenuta dall'autore in tale o tal'altra circostanza: «ma fin'amor giamai no dé falire» (L387) o «se no m'aitate voi, ciera amorosa, / celando amor moragio disperato» (L394); nel nostro caso sono ripetute due volte esattamente le stesse iniziali *m-m-f*.

Sin qui ho parlato di modifiche del testo provenzale dettate da ragioni ben determinate e per questo giustificabili; diverso è il caso del v. 10, almeno nella seconda parte, in cui l'alterazione del modello pare essere dovuta a un'incertezza del traduttore: «che lui seguî credendo de lui bene» è assai diverso da «quez eu segui Amor tan que·l saup bo». Nel testo italiano, infatti, il gerundio è riferito al poeta e il verso va parafrasato “poiché lo seguì con piena fiducia in lui”; in Perdigon, invece, il soggetto di *saup bo* è il ladro e si potrebbe tradurre “poiché lo seguì finché a lui piacque”. È possibile che Polo abbia avuto qualche difficoltà a cogliere l'esatto significato dell'espressione *·l saup bo* e che per questo abbia preferito proteggersi dietro un gerundio *passe-partout*. Va comunque detto che questo verso della *canço* è uno dei più tormentati della tradizione, altrimenti piuttosto compatta e non eccessivamente problematica. I manoscritti propongono due diverse lezioni: la prima, scelta a testo, è tradata da

ABCDf⁵⁵ mentre la seconda, «Car seu segui amor tan coill fo bon», è attestata in **GQ** e, con variazioni, in **OPSa¹RV**⁵⁶. Vista l'eccessiva distanza del testo italiano da quello occitanico è impossibile servirsi di questo passaggio per determinare quale fosse la lezione del manoscritto dal quale Polo ha tradotto. Lo stesso vale per gli altri punti di divergenza: Polo sembra sempre seguire la lezione maggioritaria, e non è quindi possibile restringere il campo per determinare a quale famiglia appartenga il codice da cui traduceva⁵⁷.

Conclusa l'analisi, è giunto il momento di tirare le somme. Per fare ciò provo a rigirare sotto forma di domanda il verdetto pronunciato da Roncaglia riguardo alla traduzione dell'Anonimo Genovese: «chi legg[e] senza sapere del modello, o senza pensarci, ha l'impressione di trovarsi di fronte a una traduzione»?⁵⁸. Benché lo spazio di verifica sia assai ristretto – solo 14 versi contro i 61 dell'Anonimo (o 9 di Perdigon contro i 58 di Falquet de Romans) – è comunque possibile fornire una risposta: no; non foss'altro perché il nostro rimatore è stato sufficientemente abile da riuscire a trarre in inganno alcuni suoi editori. Pen-

⁵⁵ Cui si aggiungono con variazioni: *Queu seguiei tant amot com il saup bon IK*, *Que / seu seguei amor tan coil saup bo N* e *Qieu seig e / creig amors tan qe ill sap bo L* (BOLDINI, *Le poesie del trovatore Perdigo* cit., p. 65).

⁵⁶ *Car se segui amot car li fu bon O*, *Que seu seguiamor qar li fo bon Psa*, *que sieu se-gui a / mor canli fon bo V*, *qu'eu la segui aitan can li fon bo R* (BOLDINI, *Le poesie del trovatore Perdigo* cit., p. 65).

⁵⁷ Di seguito sono elencati gli altri punti problematici segnalati da Loredana Boldini (pp. 64-65) e desumibili dall'apparato della sua edizione. A. (v. 12) *son lor amis O* ed *es sos amis a¹*; Polo non dipende dunque con certezza da un ms. affine a uno di questi due. B. (v. 15) *Que lail mena on puois lo lia elpren ABDN*, *Que lailomena. on pois lo lia elpren L*, *quel mena lai on pueys lo liel pren CGIKQf*, *Que lai laduz on pois lolia e pren OPS*, *que lay dutz homs on lo lia ol pren R*, *quen loc ladui lo lia elpren V*, *qelal condutz on poi lo liel pren a¹*; è probabile che Polo avesse sotto gli occhi un codice che recava la lezione *mena* (**ABDNLCGIKQf**); la distinzione interna sulla posizione del pronome (prima del verbo, **CGIKQf**, o dopo, **ABDNL**) non è d'aiuto poiché in italiano, sulla base della regola di Tobler-Mussafia, il pronome atono non poteva precedere il verbo. C. (v. 18) *tan ma menat GQV*; *tro mac ABGLOPQRSVa¹*, *tro fuy CDUKNf*; Polo non è sufficientemente fedele al testo per poter effettuare congetture sulla base di queste due lezioni. D. (v. 19) *garison IK+V*; è probabile che il codice da cui traduceva Polo recasse la lezione maggioritaria (*rezensso*). Sarebbe stata una fortuna troppo grande quella di trovare un caso analogo al v. 11 di *Poi li piace ch'avanzi suo valore*, dove Mazzeo traduce *giausire*, perché il suo ms. aveva verosimilmente il verbo *chausir* (tradito da **GLS** (*ai çausit*)), mentre gli altri codici hanno il verbo *triar* (**AA^bBD^aD^cEIKMNOPQTc**) o, per confusione, *trair* (**RV**).

⁵⁸ RONCAGLIA, *De quibusdam* cit., pp. 23-24.

so *in primis* a Zaccagnini, ma anche a Ernesto Monaci, che non dedica una sola parola alla dipendenza di questo sonetto da un testo provenzale. Cercando però di uscire dalle strettoie imposte da una domanda così netta, è ora necessario mettere sulla bilancia altri criteri di valutazione. Se si guarda con più attenzione il modo in cui ha tradotto, ci si rende conto che Polo in più punti sembra aver banalizzato la *canço* di Perdigon, privandola in particolare della tensione creata nel testo provenzale dal discorso diretto – soppresso – e dalle proposizioni eccettuative dei vv. 19-20 e 32-33, girate in una causale e in una principale indipendente. Non semplice banalizzazione, ma quasi travisamento dev'essere definita, invece, la resa del già discusso «tan que-l saup bo». Passaggio che coincide con l'unico brano della stanza provenzale a non essere di cristallina e univoca comprensione; il fatto, quindi, che Polo esiti proprio in coincidenza dell'unica insidia è assai parlante sul suo livello di conoscenza dell'occitanico.

Al di là di questi difetti, a Polo si deve riconoscere il merito di aver portato a termine un'operazione unica: quella di aver tradotto una *cobla* di una canzone in un sonetto. Tentativo che, pur non oltrepassando i confini fissati dalla struttura e dal metro occitanici, è comunque la prova di una certa originalità e di una volontà di percorrere strade non battute. Inoltre, anche l'idea di contaminare la similitudine del modello con motivi estratti da altri passaggi della fonte è degna di nota, perché essa ci informa sullo scopo del lavoro di Polo: egli non ha voluto cimentarsi in un esercizio di trasposizione meramente meccanico, come nel caso del *Novellino*, ma ha tentato di proporre una traduzione d'arte, un lavoro compiuto e coerente in cui il modello fosse ben camuffato e in cui il primo obiettivo fosse la chiarezza. Ed è proprio un intento didattico che spinge Polo a insistere maggiormente rispetto a Perdigon sui tre elementi costitutivi della similitudine, esplicitandoli o ribadendoli nei punti più esposti del componimento: Amore, la causa di tutti i mali del poeta, è nominato due volte, nell'*incipit* e in apertura della sirma, mentre in Perdigon occorre sì a due riprese, ma la seconda in sede interna e al penultimo v. della strofe; il ladro è sia in apertura che, ribadito con *variatio* e ulteriormente connotato dall'aggettivo *fello*, al verso successivo; l'io invade invece la sirma tramite l'insistita ripetizione del pronome personale *me/mi* (*me deven, me prese, m'adusse, me istringe, me sovene, mi fosse*). Alla luce di questa volontà chiarificatrice possono essere lette le altre modifiche di cui ho

parlato: la soppressione delle eccettuative, l'eliminazione del discorso diretto, e ancor più la sostituzione del lessico tecnico.

L'operazione di Polo si presenta così al lettore come un'piana reinterpretazione del testo provenzale, volta a rendere più immediata possibile la similitudine e a chiarirne l'articolazione e lo svolgimento logico, non però senza alcuni guizzi di originalità.

JOËLLE MATASCI
Scuola Normale Superiore - Pisa
joelle.matasci@sns.it

S O M M A R I O

Mario MANCINI, <i>Ricordo di Luigi Milone</i>	»	197
---	---	-----

SAGGI E MEMORIE

Don A. MONSON, <i>Guillaume IX, Marcabru, le Gap et l'invention de la Pastourelle</i>	»	203
Joëlle MATASCI, <i>Polo Zoppo traduttore di Perdigon</i>	»	227
Anna FERRARI, <i>Da strofe di canzone provenzale a sonetto italiano: Polo Zoppo e Perdigon</i>	»	251
Manuela SANSON, <i>Il corpo nelle Laude di Jacopone da Todi (prima parte)</i>	»	265
Marta MARFANY, <i>La dama senza mercede: Carlo del Nero e la traduzione catalana di La Belle Dame sans merci di Alain Chartier</i>	»	307
Paolo CHERCHI, <i>La leggenda del collare del cervo nel Tirant lo Blanc</i>	»	317
Rafael ALEMANY FERRER, <i>Una visión filógina de Eva y María Magdalena</i>	»	325

NOTE E DISCUSSIONI

Gerardo LARGHI <i>Per l'edizione critica dei trovatori minori guasconi: critica di un'edizione</i>	»	353
--	---	-----

RECENSIONI

Gemma AVENOZA, <i>Biblias Castellanas medievales</i> (Paolo Cherubini)	»	385
Riassunti	»	397
Norme per i collaboratori	»	401

CULTURA NEOLATINA

DIREZIONE SCIENTIFICA E REDAZIONE

Tutte le comunicazioni relative all'attività centrale della direzione scientifica e tutti i materiali (scritti da pubblicare, pubblicazioni da recensire, riviste inviate in scambio) dovranno essere indirizzati alla prof. Anna FERRARI, via della Mendola 190, 00135 ROMA, Tel. 06.3050772.

AMMINISTRAZIONE EDITORIALE

Per tutto quanto riguarda l'amministrazione (ordini e abbonamenti) rivolgersi a MUCCHI EDITORE, via Emilia est, 1527 - 41122 MODENA, Tel. 059.374094, Fax 059.282628, e-mail info@mucchieditore.it, web www.mucchieditore.it

Abbonamento annuale: Italia € 126,00 Estero € 180,00

Grafica Mucchi Editore (MO), stampa Siaca (FE). Annate arretrate (nei limiti della disponibilità)

Autorizzazione del Tribunale di Modena - Periodico scientifico N. 334 dell'1/10/1957

Direttore responsabile Marco Mucchi
