

Estratto

CULTURA NEOLATINA

Rivista di Filologia Romanza fondata da Giulio Bertoni

ANNO LXXII - 2012 - FASC. 3-4

ROBERTO CRESPO Direzione ANNA FERRARI SAVERIO GUIDA

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

Da strofe di canzone provenzale a sonetto italiano: Polo Zoppo e Perdigon

Nell'articolo di Joëlle Matasci (qui alle pagine precedenti), subito e volentieri accolto per la pubblicazione, mi sono vista correttamente richiamata alla nota 8 («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»^{*}). E, presa più da nostalgica passione che da rimorsi per non aver consegnato la comunicazione agli Atti, ho colto l'occasione per stampare qui, accanto all'articolo Matasci, il mio intervento tolosano, *senza nulla modificare*; rimangono uguali anche le note, scarse in considerazione della destinazione del lavoro e allora solo accennate per mia personale memoria: insomma, un prodotto per me dal forte sapore *vintage*!

Mi decido a stampare, quasi *vingt ans après*, in quanto trovo l'accostamento estremamente interessante a documentare, intanto, che lo stesso problema può essere recepito da diversi punti di vista, come in questo caso dimostra la stessa scelta dei titoli (rispettivamente: «Polo Zoppo traduttore di Perdigon» e «Da strofe di canzone provenzale a sonetto italiano: Polo Zoppo e Perdigon»); ciò che conferma che nel nostro campo i 'doppioni', ancorché certo un *optional* di lusso data la grande mole di lavoro ancora inevaso, sono però pur sempre interessanti e utili. A documentare, inoltre e soprattutto, i reali (oggettivi) progressi della nostra disciplina, come dimostra il taglio più aperto, di più ampio respiro – e tuttavia tecnico e rigoroso – dell'articolo di J. M., che va oltre il più circoscritto mio intento di allora. Numerosi sono i punti di accordo tra i due lavori, ma più interessanti sono i rari punti di disaccordo: infatti, le alcune non-coincidenze, ovvero diverse sfumature di interpretazione e di punto di vista, saranno certo stimolo alla riflessione per le due autrici e con loro, mi auguro, anche per tutti i lettori.

Che il sonetto *Ladro mi sembra Amore* del rimatore duecentesco Ser Polo Zoppo di Bologna (o di Castello)¹ – conservato in attestazione unica nel canzoniere Laurenziano Rediano 9, c. 139v, nr. 388 – sia

^{*} In quell'occasione, la mia comunicazione sostituì quella prevista di Saverio Guida, poi impossibilitato a partecipare al penultimo momento, e fu spritosamente presentata dal Presidente della sessione, Andrea Fassò, con le parole «La Ferrari al posto di Guida!».

¹ «Ser Polo Zoppo da Bologna» lo chiama una rubrica del Laurenziano Rediano 9, mentre «Di Bologna nato e di Castel chiamato» precisa un sonetto di Ser Manno (Chig. L VIII 305, nr. 354). La casa a Porta Castello, che giustifica il secondo appellativo, fu acquistata da Polo nel 1271. Cf. E. MONACI, *Crestomazia italiana dei primi secoli*, nuova ed. rive-

una trasposizione linguistica di una strofe della canzone *Tot l'an mi ten Amors* (BdT 370, 13) del trovatore ardéchois Perdigon, è noto da tempo, segnalato già da Adolph Gaspar². Nessuno però, che io sappia, ha mai dedicato alle qualità non banali di questa trasposizione l'attenzione che esse sembrano meritare.

Ecco i due testi:

1. Perdigon³, str. II (con numerazione autonoma di strofe).

- 1 Ben fetz Amors l'usatge del lairo
 quand encontra cellui d'estransh país
 e il fai creire qu'aillors es sos camis,
 4 tro que li di: «Bels amis, tu mi guida»;
 et enaissi es mainta gens trahida,
 que-l mena lai on puois lo lia e-l pren;
 et eu puese dir atressi veramen
 8 quez ieu seguì Amor tan que-l saup bo,
 tant mi menet tro fui en sa preizo.

2. Ser Polo Zoppo⁴

- 1 Ladro mi sembra Amore, poi che fese
 sì como fel ladrone fa sovente:
 che, se 'n via trova quel d'altro paese,
 fa-i creder ch'el sa 'l camin certamente;

duta e aumentata per cura di F. ARESE, Roma - Napoli - Città di Castello 1955, p. 245; *I rimatori bolognesi del secolo XIII*, ed. critica a cura di G. ZACCAGNINI, Milano 1983, p. 31 e ss.

² A. GASPARY, *Die sicilianische Dichterschule des dreizehnten Jahrhunderts*, Berlin 1878,; traduzione italiana di S. Friedmann, *La scuola poetica siciliana del sec. XIII*, Livorno 1882 (ristampa anastatica ed. Forni, Bologna 1980), p. 34, ricorda il caso senza riprodurre i testi. Ma ne avevano già parlato FR. DIEZ, *Die Poesie der Troubadours*, Zwickau 1826, p. 277 e, indipendentemente, V. NANNUCCI, *Manuale della letteratura del primo secolo della lingua italiana*, a partire dalla 2a edizione, Firenze 1858 (quindi anche nella 3a, 1883), I, p. 523 ss. Il sonetto di Polo è riprodotto nell'«Appendice: citations et imitations» di CHAYTOR, *Perdigon*, qui citato alla nota successiva, pp. 51-52.

³ Cito il testo secondo l'edizione di H. J. CHAYTOR, *Les chansons de Perdigon*, Paris 1926 (dove è il numero IV). Cf. qui in Appendice il testo della canzone allargato, per gli indispensabili riferimenti.

⁴ Seguo (con minime modifiche, ininfluenti per la mia trattazione) l'ed. fornita da D'A. S. AVALLE, *Concordanze della Lingua Poetica Italiana delle Origini*, Milano - Napoli 1992 (= CLPIO), p. 215. Il testo è anche in MONACI, *Crestomazia* cit., p. 247.

- 5 e 'nghanna quel che sua guida prese,
prometendo-l menar seguramente,
e mena-l là o' no-i vallon difese
e poi sì-l prende e trata-l malamente.
- 9 Sembiantemente mi deven d'Amore,
ché lui seguî, credendo de lui bene;
el me prese e 'n tal loco m'adusse
- 12 e sì me istringe, ch'i' non ò valore
ché di nulo solaço me sovene.
Meglio me fora che morto mi fosse.

La scelta del modello operata dal traduttore-traspositore Polo Zoppo – un testo conservatoci da ben 19+1 testimoni (**ABCDD^eFGIKLNOPQRSV^af+µ**, quasi tutto l'alfabeto!), un grande successo, cui avrà certo contribuito la qualità della musica (cf. *infra*) – può dirsi felice, tutt'altro che peregrina.

Perdigon era stato attivo nel ventennio a cavallo tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, stando alle date estreme del 1192 e 1212 ritenute da Martin de Riquer⁵. Nel 1208 era venuto in Italia dove (e il dato appare un po' sinistro) aveva accompagnato a Roma Guglielmo del Balzo e Folchetto di Marsiglia, secondo la *vida*⁶ (versione B, b) «sercan lo mal del comte de Toloza e per azordenar la crozada» (**E**), nella delegazione antialbigese inviata al papa dai prelati di Francia dopo l'uccisione del legato Peire de Castelnou. Le sue qualità di poeta-musico – attestate dall'affermazione della *vida* (versione A), «saup trop ben violar e trobar» (**I**) / «sap trop ben violar e cantar e trobar» (**K**) / «saup ben trobar e ben chantar e ben viular» (**E**); immortalate da una miniatura dei canzonieri **AIK** che lo rappresentano con la viola, e documentate dalle melodie (o previsione di esse: rigatura o spazio vuoti) che dei suoi testi ci conservano i canzonieri **RGXV** –, e forse anche il suo impegno politico-religioso contro Raimondo di Tolosa, gli valse una larga notorietà, per cui fu uno dei poeti più imitati in Italia. Lo pre-

⁵ M. DE RIQUER, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona 1975, II, p. 955 ss.

⁶ Per le *vidas* cf. J. BOUTIÈRE – A. H. SCHUTZ, *Biographies des Troubadours*, Paris 1964, nr. LIX, pp. 408-415.

sero a modello, tra gli altri, Giacomo da Lentini, Guido delle Colonne, Chiaro Davanzati ed è citato da Matfre Ermengaud nel suo *Breviari*⁷.

Di Polo Zoppo abbiamo notizie documentate negli anni 1268-73⁸.

Ma se la distanza cronologica fra il sonetto di cui ci occupiamo e la canzone provenzale che gli servì da modello non è grande (al massimo una settantina d'anni), ben avvertibile è il divario in termini di gusto e cultura. L'ambiente letterario italiano è altro dal provenzale. Chi in Italia s'accosta al trobadorismo cortese importato d'Oltralpe, non perciò dimentica gli elementi classicistici e intellettualistici della propria formazione entro strutture sociali di più mobile varietà e ricche di fermenti pratici. Perdigon, di origini modeste (figlio d'un pescatore, stando alla *vida*), aveva alle spalle una formazione giullaresca e un'esperienza cortese (la protezione di Dalfino d'Alvergna, che lo fece cavaliere). Ser Polo, invece, aveva le sue radici nel mondo cittadino dei Comuni, si era alimentato alla crescita delle Arti nello Studio Bolognese⁹, si muoveva in ambiente guittoniano.

Ora, una traduzione, tanto più in versi, è un esercizio retorico per eccellenza. Ed è sul terreno di un'analisi retorica che potrà misurarsi in concreto lo scarto rispetto al modello.

Il primo elemento da considerare è la trasformazione d'una strofe di canzone, estratta di peso dal suo contesto originario, nella forma tipicamente italiana d'un sonetto: il testo cambia statuto e si autonomizza. Siamo ben lontani dalla tensione con cui Giacomo da Lentini movimentava e arricchisce lo schema di Folchetto nella canzone *Madonna dir vo voglio* che apre il Vat. Lat. 3793, inaugurando (a quanto pare)

⁷ Cf. la già citata «Appendice ...» di CHAYTOR, *Perdigon* cit.

⁸ MONACI, *Crestomazia* cit., p. 245.

⁹ Basti, a titolo indicativo, ricordare un paio di sintetiche comunicazioni presentate a convegni recenti, quali G. C. ALESSIO, *Le istituzioni scolastiche e l'insegnamento*, in *Aspetti della letteratura latina nel secolo XIII*, a cura di Cl. Leonardi e G. Orlandi, Perugia - Firenze, 1986, pp. 3-28; P. BAGNI, "Artes dictandi" e tecnica letteraria, in *Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV*, a cura di Cl. Leonardi e E. Menestò, Perugia - Firenze 1986, pp. 201-220. A definire la posizione di Polo Zoppo nell'ambito della cultura e dell'attività letteraria al suo tempo converrà ricordare un suo intervento (ancorché non proprio a livello dell'interlocutore, di cui è ben noto il virtuosismo retorico) in tenzone con Monte Andrea (V 692-693: CLPIO, I, p. 508, e anche p. CCLXV). Non è poi da dimenticare che una sua immagine (L 389: CLPIO, I, p. 215) meritò di venir raccolta da Dante (*Purg.* XXII, 67-69).

la lirica nazionale della scuola siciliana¹⁰. Ser Polo rimane sul terreno dell'isometria. I suoi endecasillabi corrispondono perfettamente ai *décasyllabes* provenzali di Perdigon. Per il diverso fonetismo delle due lingue, il poeta provenzale può far entrare nella misura del verso qualche parola in più dell'italiano; ma Perdigon non è un seguace del *trobar ric*, non cerca la scoppiettante densità di monosillabi sfoggiata, per esempio, da un Raimbaut d'Aurenga. A mantenere l'equilibrio tra sostanza semantica e sillabismo è sufficiente bilanciare la scelta degli equivalenti. Un verso come

q u a n d e n c o n t r a c e l l u i d ' e s t r a n h p a i s

è tradotto con la massima naturalezza

c h e s e ' n v i a t r o v a q u e l d ' a l t r o p a e s e

senza turbare la letteralità del calco (solo sciogliendo *quand* nella più articolata legatura *che se* e sostituendo a *encontra* il più circostanziato *'n via trova*).

Anche la struttura rimica non suscita problemi di particolare complicazione. La strofe di Perdigon è costruita in modo piano (Frank 706:2): nove versi su quattro rime (-o, -is, -ida, -en), la prima delle quali ripresa con ripetizione in chiusura, le tre altre accoppiate in serie lineare:

a b b c ' e ' d d a a

Salvo la collocazione della rima femminile, qui (*c*) in quarta e quinta sede, là (*d*) in sesta e settima, lo schema è praticamente uguale a quello (Frank 706:1) d'un componimento di Gaucelm Faidit (BdT 176,59), con il quale Perdigon s'era trovato alla corte di Dalfi d'Alvernha negli anni fra il 1195 e il 1200¹¹.

¹⁰ Cf. AU. RONCAGLIA, *De quibusdam provincialibus translatis in lingua nostra*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. II, Roma 1975, pp. 1-36.

¹¹ Su ciò e sui rapporti tra Gaucelm, Dalfi e Perdigon cf. S. ASPERTI, *Il trovatore Raimon Jordan*, Modena 1990, pp. 40-41. Dalfi è designato a giudicare un *partimen* tra Gaucelm e Perdigon (BdT 167,47 = 370,12; rispettivamente in CHAYTOR, *Perdigon* cit., nr. XI e J. MOUZAT, *Les poésies de Gaucelm Faidit*, Paris 1965, nr. 59) e a sua volta Gaucelm è desi-

Il passaggio a sonetto – in quello schema antico abab abab cde cde, che presso il Notaro, probabile iniziatore di questa nuova fortunatissima forma, è il più comune, forse in assoluto il primitivo¹² – comporta, rispetto alla strofe di Gaucelm Faidit e Perdigon, le seguenti modificazioni:

1) Sul piano della dimensione esterna: l'aggiunta di cinque versi e d'una quinta rima (*e*); le rime sono *-ese, -ente, -ore, -ene, -usse*; rispetto al modello un solo rimante è identico, *pais = paese*, cui s'aggiunge l'isomorfismo degli avverbi in *-men = -mente*; assenti, come del resto nel modello, rime tecniche o particolarmente ricercate.

2) Nella distribuzione interna: una regola d'alternanza, prima binaria (nei piedi della fronte), poi a modulo ternario (nelle volte della sirma), escludendo in ogni caso la contiguità fra versi terminati dalla medesima rima. Cambiano così i rapporti tra fraseggio semantico e fraseggio metrico, mentre fra i primi otto e gli ultimi sei versi è interposto uno stacco, segnato dal cambio di simmetria. Ne consegue un'architettura complessiva più solidamente impiantata e insieme più dinamica: nettamente orientata da un climax d'agilità nella forma e assieme di concentrazione del senso. La più mossa armonia verbale del testo viene a risarcire la rinuncia alla musica¹³, che nei provenzali accompagnava regolarmente la parola (la strofe di Perdigon era cantata, e il canzoniere **G**, f. 65r, ne serba notata la melodia).

Credo sia da rilevare che quella sorta d'incorniciatura formale affidata da Perdigon alla rima (*a*) iniziale e finale, per di più reduplicata a sigillo demarcativo di chiusura, conferiva già alla strofe della sua canzone una configurazione di quadretto episodico isolabile: un implicito stimolo all'estrapolazione. Ser Polo ha raccolto questo stimolo e ha effettuato l'estrapolazione, adottando una soluzione unitaria che non

gnato a giudicare un *partimen* tra Dalfi e Perdigon (BdT 119,16 = 370,12, in CHAYTOR, *Perdigon*, cit., nr. X). Evidentemente Perdigon era il meno autorevole fra i tre.

¹² Cf. E. H. WILKINS, *The earliest sonnet*, in «Texas Review», VII (1922), pp. 236-239. E sulla precedenza di questo rispetto agli altri schemi tutta la bibliografia successiva concorda. Vedi, ad es., CHR. KLEINHENZ, *The early italian sonnet: the first Century*, Lecce 1986, pp. 38-39 e P. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna 1991, p. 237.

¹³ AU. RONCAGLIA, *Sul divorzio tra musica e poesia*, in *La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura*, III Convegno internazionale «L'Arts Nova italiana del Trecento», vol. IV, Certaldo 1978, pp. 367-397. Insufficientemente fondate le riserve di J. SCHULZE, *Sizilianische Kontrafakturen*, Tübingen 1989.

ha più bisogno di cornice incorporata perché la sua individuazione autonoma è addirittura istituzionalizzata nel sistema letterario italiano: l'ancor giovane ma ormai matura (all'incirca sui trentacinque anni di vita) forma-sonetto lanciata dal caposcuola della lirica federiciana, con successo già largamente affermato.

Vediamo ora come viene attuata, punto per punto, l'operazione concretamente traduttoria.

La sostanza del testo consiste in una *transumptio* (di Amore nella figura d'un ladrone/brigante di strada), articolata come un *exemplum* (dove si narra come il furfante svii con l'inganno uno straniero, conducendolo dove può sequestrarne la persona e impossessarsi dei suoi averi). Il taglio che isola l'episodio e ne fa un componimento a sé, assumendo come esordio il primo verso della seconda strofe di Perdigon

Ben fetz Amor l'usatge del *lair*o

è operato con mano sicura. La mossa d'avvio sembra ripetere quella con cui, nel componimento che apre il Vat. Lat. 3793, il Notaro Giacomo da Lentini inaugura, con una traduzione da Folchetto di Marsiglia, la Scuola siciliana¹⁴: una risoluta inversione per cui la parola più carica di significato – per Giacomo, *madonna*; per Polo, *ladro* – viene trasferita in posizione iniziale abrupta:

Ladro mi sembra Amore, ...

In forza dell'anteposizione e del mutato costruito, per cui *ladro* diventa sintatticamente un predicativo del soggetto, il termine assume una tonalità d'invettiva. A riconoscerla orienta anche l'uso che l'etimo grammaticale denuncia prevalente nella tradizione parlata: «*Latro* deve essere stato usato di preferenza vocativamente, né altrimenti s'intenderebbe la forma nominativo-vocativo di *ladro* italiano», come ci ricorda Giorgio Pasquali¹⁵.

¹⁴ Cf. RONCAGLIA, *De quibusdam* cit.

¹⁵ G. PASQUALI, *Lingua latina dell'uso*, in *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia 1951, pp.77-84, a p. 84. Ora in ID, *Pagine stravaganti di un filologo*, a cura di C. F. Russo, Firenze 1994, II, p. 335.

Ser Polo mostra insomma di possedere sensibilità linguistica e consapevolezza letteraria. Di qui un maggior *pathos* oratorio, ma anche una maggiore razionalità d'analisi. Tra la sua versione e il modello di Perdigon c'è infatti una sottile ma significativa differenza nel modo d'impostare l'equazione 'Amore = Ladro'. Perdigon ce la dà come asserito saldato nel discorso alla rappresentazione 'in presa diretta': "Amore ha seguito l'usanza del ladro, quando (nesso circostanziale) ...". La similitudine è un'identificazione immediata: una constatazione dolente (l'avverbio iniziale ha il sapore esclamativo di un 'ahimé', 'purtroppo'), ma in forma oggettiva. Ser Polo, invece, esprime un giudizio soggettivo (*mi sembra*), e poi lo motiva, così come un giudice motiva una sentenza di condanna richiamando determinati comportamenti dell'accusato: "Amore mi sembra un ladro, *poiché* ha agito *così come* suole agire un ladro, *il quale, se ...*": un nesso causale, uno comparativo, uno relativo, seguiti da una congiunzione ipotetica della realtà per introdurre la rappresentazione circostanziata. Ciò dà luogo a un raddoppiamento sia del nome, sia del verbo, una *conduplicatio* assente dal testo provenzale:

Ladro mi sembra Amore, poi che *fese*
sì como *fel ladrone fa* sovente;

dove si noteranno ancora l'ulteriore rafforzamento d'intensità del giudizio morale (quell'assonante *fel*) e la resa della nota d'abitudine contenuta nel sostantivo *usatge* del modello attraverso un'abile *conversio* avverbiale (*sovente*).

L'abito raziocinante di Polo si palesa con chiarezza nella ristrutturazione del discorso su una linea di svolgimento unitario ben padroneggiato: il contrasto di mentalità (dunque non solo d'indole personale, ma fundamentalmente di temperie culturale) non potrebbe risultare più evidente. Il trovatore provenzale cerca soprattutto la vivacità d'una rappresentazione impressionistica ed espressivistica: rompe la frase in segmenti rispondenti a un'ottica policentrica, direi, piuttosto che centrifuga; drammatizza la scena fino a introdurre in discorso diretto (*sermocinatio*) le parole con cui il viandante si affiderà all'ingannatore: *Bels amis, tu mi guida*, al v. 4 (dove credo si dovrà leggere – con diversa separazione dei nessi grafici – *tu m'i guida*, con *i* che rinvia a *aillors*, "sul retto cammino"). Nell'insieme la sua esposizione dell'*exemplum* è caratterizzata da una mobilità irrequieta e istintiva, con cambiamenti continui di prospettiva e di soggetto. Prima *Amors*, poi il *lair* cui

Amors è assimilato, poi il *camis* che è *ailors*; poi, subito, con trapasso particolarmente abrupto, il viatore/viandante che parla; poi, con improvvisa generalizzazione, la *mainta gens* che si lascia ingannare in simile modo; poi di nuovo il *lair* che si scopre tale; poi il trovatore in prima persona, che applica a se stesso *l'exemplum*; infine – dopo un inciso impersonale – *tant que·l saup bo*, “quanto a lui (Amore) piacere”, con ritorno circolare al soggetto dell’inizio, di nuovo Amore.

Ser Polo cerca invece, ben visibilmente, una dignitosa compostezza, una forma più compatta e ordinata; procede in linea retta sulla via d’una sistematica *reductio ad unum*. Dopo *Amore*, comparato al *ladro* ma senza identificazione immediata, ci sono solo due cambiamenti di soggetto, in proposizioni subordinate: al v. 5 il relativo *che*, riferito al viandante, e al v. 7 le *difese* che non valgono alla vittima dell’inganno. Per tutto il resto delle due quartine, ossia per tutta la fronte del sonetto, il soggetto è uno solo: il *fel ladrone*.

È probabilmente per questo desiderio di mantenere l’unità del soggetto che all’espressione con cui il *lair* convince il viatore *qu’ailors es sos camis* Polo sostituisce l’assicurazione che egli, il *ladro*, *sa ’l camin certamente*, dove conserva, con *conversio* da soggetto a oggetto, il vocabolo *camis*. Sulla medesima linea è certo la rinuncia alla *sermocinatio*, per cui alla resa spontanea dell’ingenuo ingannato è sostituita la promessa del fellone ingannatore, *promettendo·l menar seguramente* (v. 6). Se il quarto verso della strofe di Perdigon rimane praticamente non tradotto, ne viene tuttavia recuperato, con *conversio* dal verbo al nome, il termine *guida*, nel verso successivo: *quel che sua guida prese*. Ancora sulla stessa linea, la rinuncia alla generalizzazione *enaiissi es mainta gens trahida* (in fine verso); e qui pure il senso di *trahida* viene salvato, con *conversio* di diatesi dal passivo all’attivo, nell’*nghanna* (iniziale) del v. 5. Bisognerà riconoscere che Ser Polo si mostra abilissimo nell’usare la *conversio* come strumento retorico trasformazionale¹⁶. Per il resto, la coerenza del suo procedere non fa che confermare la consapevolezza con cui viene da lui condotta l’operazione: un esercizio non improvvisato, né superficiale.

¹⁶ Per la teoria della *conversio*, sarà da tener presente in particolare Geoffroi de Vin-sauf, *Documentum de arte versificandi*, paragrafi 103-131, in E. FARAL, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris 1962, pp. 300-309; oltre alla *Poetria Nova* del medesimo autore, sempre in FARAL, *Les Arts* cit., p. 231 e ss. È da ricordare che Geoffroi de V. (m. ca 1220) aveva soggiornato a Bologna tra il 1185 e il 1190.

Coerente, e chiaramente confermativa tanto dell'intenzione di presentare al pubblico una traduzione ben riconoscibile come tale, quanto del fatto che il traduttore teneva sott'occhio un esemplare scritto, è anche la tendenza di Polo a riprodurre con fedeltà letterale la prima parte dei singoli versi:

v. 3	e il fai creire	fa·i creder	v. 4
v. 6	que·l mena lai	e mena·l là	v. 7
v. 8	quez eu segui Amor	che lui seguî	v. 10

È naturale che la seconda parte dei medesimi versi, dove più gioca il vincolo formale della rima, sia più liberamente variata, il che non impedisce che anche fra tali variazioni s'inseriscano sistematicamente calchi e recuperi verbali dal modello, quali v. 3 *camis* / v.4 *camin*; v. 6 *on puois lo lia e·l pren* / v. 8 *e poi si·l prende*; v. 8 *bo* / v. 10 *bene*.

A opportunità di rima può ricondursi, per esempio, lo scioglimento della coppia *lo lia e·l pren*, resa antepoendo *si·l prende* (fors'anche per lo scrupolo razionalista di rettificare quello che in italiano poteva apparire un *hysteron proteron*) e sostituendo *lo lia* col meno definito ma forse più consequenziale *e trata·l malamente*. La stessa coppia verbale viene poi raddoppiata nelle terzine (vv. 11-12): *e el me prese ... e sì me istringe*, dove *istringe* recupera e rafforza il senso di *lia*, lasciato cadere prima. Un'operazione di *amplificatio*.

A quanto pare, attento alla resa concettuale più che a effetti fonici, Polo non sembra infastidito dall'accumulo di rime *faciliores* e meccanicamente ripetitive, quali le tre avverbiali in *-mente* (v. 4 *certainemente*, v. 6 *seguramente*, v. 8 *malamente*). Si direbbe anzi che la ripetizione di forma e di suono sia da lui considerata supporto congruo alla compattezza semantica. Di fatto, a un quarto avverbio in *-mente* (v. 9 *sembiantemente*), a condensazione del modello *et eu puesc dir atressi veramen* (v. 7) è affidata una funzione di cerniera (in pratica una rima interna) nello stacco tra fronte e sirma; così come dall'una all'altra si prolungano a ponte le insistite riprese e duplicazioni lessicali a inizio verso (v. 6 *prometendo·l menar ...*, v. 7 *e mena·l là*, v. 8 *si·l prende ...*, v. 11 *e el me prese*; cui s'aggiunge ancora – in corrispondenza con la ripresa *mi menet* nell'ultimo verso della strofe di Perdigon – la variazione *m'adusse* (v. 10), completata dalla traduzione di *lai* (v. 6) mediante la variazione amplificatoria *'n tal loco*.

Non solo la soluzione avverbiale, ma anche e più vistosamente la ripresa al v. 9 del nome d'Amore dal primo verso del sonetto (con la rinuncia del passaggio in prima persona *et eu puesc dir*, surrogato dalla più ferma constatazione oggettiva *sembiantemente mi deven d'amore*), saranno insomma da ascrivere a quel tipo di sottili artifici retorici con cui – com'è stato acutamente osservato da Aldo Menichetti¹⁷ – gli antichi sonettisti solevano marcare la connessione e insieme la distinzione tra ottava e sestetto: segno ulteriore del grado di consapevolezza tecnica con cui Ser Polo ha scelto, per rendere in italiano l'*exemplum* di Perdigon, la forma sonetto.

Con attenzioni retoriche d'ordine più generale, di cui ho già segnalato altri esempi (desiderio di maggiore linearità sintattica, evitando, col ricorso a una subordinata, troppo frequenti cambiamenti di soggetto), potremo invece spiegare la sostituzione di *tan que-l saup bo* del modello (v. 8) con la meno vaga e psicologicamente meglio giustificabile subordinata gerundiale *credendo de lui bene* (v. 10).

Ci avviamo alla fine. È naturale la ricerca d'una conclusione sintetica e impressiva. Un movimento episodico rappresentato in atto cede il posto alla fissità d'una condizione sentimentale immodificabile. Essa era del resto, in armonia con la poetica trovatoresca, il punto dal quale aveva preso le mosse la canzone di Perdigon, fin dal primo verso della canzone, *Tot l'an mi ten Amors*; e non può non essere l'esito dell'amoroso inganno

tan mi menet tro fui en sa preizo.

È questo, con circolare ritorno all'inizio, l'ultimo verso della strofe che Ser Polo ha trasformato in sonetto.

La metafora dinamica di Amore-ladro sfocia nell'altra, statica, di Amore-prigione. Un'allegoria topica, che avrà lunga fortuna (basti ricordare il titolo emblematico d'una famosa *novela sentimental* castigliana, tradotta in catalano e in italiano, la *Cárcel de Amor* di Diego de San Pedro¹⁸). Ser Polo raccoglie il suggerimento e rappresenta se stesso nella condizione di prigioniero d'amore (vv. 12-13):

¹⁷ A. MENICHETTI, *Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto*, in «Strumenti critici», XXVI (1975), pp. 1-20.

¹⁸ Cf. *Carcer d'Amor, Carcere d'Amore. due traduzioni della "novela" di Diego de San Pedro*, a cura di V. MINERVINI e M. L. INDINI, Fasano di Puglia 1986.

e sì mi stringe ch'ì non ho valore
che di nulo solaço me sovene

e chiude il sonetto (*pathos* oratorio alla fine, come all'inizio)

miglio mi fora che morto mi fosse!

Con ciò, sconfinata dalla seconda strofe di *Perdigon* al senso generale della canzone, allacciandosi più prossimamente all'inizio della terza strofe (vv.19-20):

E te.m lai pres on non truep rezemso
mas de ma mort ...

Su questa idea ottattiva di morte Polo chiude il sonetto, con rovesciamento di tonalità rispetto a *Perdigon*, che, pur prospettandosi la morte (*ans m'aucira*, v. 50, ultimo della canzone), conclude il suo componimento con parole di rassegnazione racconsolata, conformi al modulo cortese: *doussa preizo*.

Quanto alla presente analisi, mi permetterò di concludere sottolineando che, esaminato da vicino, l'esperimento traduttorio di Ser Polo (ingiustamente trascurato anche dalla rassegna di Christopher Kleinhenz¹⁹) costituisce un capitoletto – o quanto meno un paragrafo – significativo nella storia del sonetto: infatti, per quanto l'esperimento sia incentrato su di una traduzione, si tratta però di un caso singolare e significativo, in quanto la traduzione linguistica (il passaggio dall'una all'altra lingua) si coniuga con la traduzione metrica (il passaggio da un genere metrico all'altro), il punto d'arrivo essendo l'ancora misterioso nostro sonetto.

ANNA FERRARI
Università dell'Aquila
anna_ferrari@yahoo.com

¹⁹ KLEINHENZ, *The early italian Sonnet* cit.

Appendice

Perdigon

I.

1 Tot l'an mi ten Amors de tal faisso
cum estai cel qu'a·l mal don s'adormis
e morria dormen, tan es conquis,
en breu d'ora, entro qu'om lo rissida;
5 atressi m'es tal dolors demezida
que·m don'Amors que sol no·m sai ni·m sen,
e cuich morir ab aquest marrimen,
tro que m'esfortz de far una chanso
que·m rissida d'aquelh turmen on so.

II.

10 (1) Ben fetz Amors l'usatge del lairo
quand encontra cellui d'estranh país
e il fai creire qu'aillors es sos camis,
(4) tro que li di: «Bels amis, tu mi guida»;
et enaissi es mainta gens trahida,
15 que·l mena lai on puois lo lia e·l pren;
et ieu puesc dir atressi veramen
(8) quez ieu segui Amor tan que·l saup bo,
tant mi menet tro fui en sa preizo.

III.

20 E te·m lai pres on non trueb rezemso
mas de ma mort, qu'aissi lor abelhis
entre mi dons et Amors cui sui fis:
.....

...

VI.

46 Ai! Bel Esper, pros dompna eissernida,
tant grans dregs es si d'amor mal m'en pren,
quar anc de vos mi parti, las! dolen
per cel'una que ja no·m tenra pro,
50 ans m'aucira en sa doussa preizo.

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
