

Paolo Pintacuda

Una versione castigliana cinquecentesca del carme *Ad Lydiam*

Tra i numerosi componimenti per i quali il *Libro romanzo* della Biblioteca Classense di Ravenna – preziosa miscellanea manoscritta di poesia spagnola allestita a Madrid nel 1589 – risulta il solo testimone noto, il breve poemetto anonimo introdotto dalla rubrica «Lirios de Cornelio Galo traducidos» appare particolarmente stimolante¹.

Il testo, che qui si offre per la prima volta in edizione critica², è infatti l'unico volgarizzamento castigliano conosciuto del carme amoroso latino *Lydia bella puella candida*, attribuito al poeta elegiaco Cornelio Gallo (ca. 70-26 a.C.), ma ritenuto senza incertezze contraffazione di un umanista medievale³.

La lirica latina, che inizia accumulando stereotipate lodi petrarchesche alla donna per poi assumere negli ultimi versi un taglio esplicitamente erotico – e che fu modello per l'ode *In puellam suam* del Poliziano⁴ –, godette nel corso del Cinquecento di una ragguardevole fortuna editoriale: Ludwig Bertalot, nel registrarne la presenza nell'addenda alle edizioni curate da Lorenzo Abstemio dell'*Epitome latina dell'Iliade* – che nel medioevo correva sotto il nome di Pindaro Tebano – pubblicate nel 1505 e poi nel 1515 (Fano, Girolamo Soncino), annotava non solo che tali versi, noti a partire dal 1372, uscirono per la prima volta a stampa nel 1501 nell'opuscolo *Cornelii Galli Fragmenta* (Venezia, Bernardino Vitali), ma anche che questi stessi

Fragmenta, ristampati nel 1503 (Parigi, Jean Petit), vennero successivamente acclusi, forse a cominciare dall'edizione del 1518 (Lione, Barthélemy Trot), al volume dell'opera di Catullo, Tibullo e Propertio, che ampia diffusione ebbe nel corso del XVI secolo (sono una dozzina le edizioni menzionate); aggiungendo, infine, che *Ad Lydiam* fu pure inserita in un'edizione parigina del 1587 del *Satyricon* di Petronio⁵. Mentre, per quanto riguarda la trasmissione manoscritta, sappiamo che il testo è «presente in molti codici umanistici»⁶ del Quattrocento conservati in biblioteche italiane, danesi, svizzere, austriache e tedesche. Tuttavia, non esistono indagini specifiche sul componimento e sulle motivazioni che hanno portato a includerlo nel *corpus*, quasi del tutto apocrifo, di Cornelio Gallo, tanto che Mariotti segnalava tempo addietro l'opportunità di «ristudiare la tradizione del carne e ripubblicarlo criticamente»⁷; invito che non mi risulta sia ancora stato accolto.

Pur in assenza di dati certi, non è difficile credere che del poemetto latino (circolato anche in Spagna e, come dimostra proprio la rubrica della traduzione trasmessa dal codice clasense, con la consueta attribuzione apocrifa a Cornelio Gallo) si conservino o siano esistiti nella penisola iberica, accanto a esemplari delle edizioni a stampa, testimoni manoscritti.

Su tali basi è ben difficile, per non dire impossibile, chiarire quale possa essere stata la fonte del volgarizzamento castigliano, o anche solo a quale ramo della tradizione latina essa vada fatta risalire; cosicché il raffronto è stato condotto leggendo l'originale nell'edizione di Nisard, che – a distanza di oltre un secolo – continua a essere tra quelle di riferimento del carne⁸:

Ad Lydiam

Lydia, bella puella, candida,
 Quæ bene superas lac et lilium,
 Albamque simul rosam rubidam,
 Aut expolitum ebur Indicum!

Pande, puella, pande capillulos,
 Flavos, lucentes ut aurum nitidum.
 Pande, puella, collum candidum,
 Productum bene candidis humeris.
 Pande, puella, stellatos oculos,
 Flexaque super nigra cilia.
 Pande, puella, genas roseas,
 Perfusas rubro purpuræ Tyriæ.
 Porrige labra, labra corallina;
 Da columbatim mitia basia.
 Sugis amentis partem animi:
 Cor mihi penetrant hæc tua basia.
 Quid mihi sugis vivum sanguinem?
 Conde papillas, conde gemipomas,
 Compresso lacte quæ modo pullulant.
 Sinus expansa profert cinnama
 Undique surgunt ex te deliciæ.
 Conde papillas, quæ me sauciant
 Candore et luxu nivei pectoris.
 Sæva, non cernis quantum ego languéo?
 Sic me destituis jam semimortuum?

Ciò nonostante, sebbene di norma l'edizione di una traduzione debba confrontarsi con il problema di stabilire con esattezza il testo soggiacente, che potrebbe essere portatore di errori o di varianti adiafore rispetto alla sua lezione critica o comunque alla sua *vulgata*⁹, nella circostanza la questione non si pone con particolare urgenza, dal momento che il modello su cui lavorò l'anonimo traduttore non divergerebbe in maniera sostanziale da quello edito modernamente: questo, almeno, è quanto suggerisce il controllo della versione castigliana, nella quale gli scarti dal testo offerto da Nisard sembrano quasi sempre provocati dalla mera necessità di adattare sintassi e metrica al volgare, piuttosto che a ipotetiche lezioni distinte del latino. Un'eccezione potrebbe riguardare la rubrica *Ad Lydiam*, dove il nome proprio femminile dovette essere recepito dal traduttore spagnolo come *lilia* – ma forse perché già così lo trasmetteva il proprio modello – e reso di conseguenza: «Lirios».

Se non paiono scorgersi possibili corrottele nella trasmissione del testo latino, né tanto meno errori in sede di traduzione, si osservano invece diversi guasti nella tradizione volgare (non tutti sanabili) che è rappresentata, per quanto ne sappiamo, dal solo manoscritto 263 della Biblioteca Classense di Ravenna (cc. 113v-114r)¹⁰. Questo il testo critico¹¹, cui seguono le indispensabili note ecdotiche:

Lirios de Cornelio Galo traduçidos

¡[Lidia], mi niña, blanca y colorada
 más que la leche y lirio desplegado,
 más que la rosa blanca y encarnada,
 y (a)qu'el marfil brunido y torneado!
 Descoge, niña, los tus cabellicos 5
 roxos, luçientes como oro labrado.
 Descubre el blanco cuello tan sacado
 de los blanquitos hombros tan boni[c]os.
 Abre esos ojos en que yo me miro.
 Muestra esas cejas tan lindas labradas, 10
 y esas maxillas, niña mía, rosada[s]
 con el matiz de púrpura de Tiro.
 Dame esos labios [de] coral [tan] fino
 y a modo de palomas besos presos.
 La alma me beves, sácasme de tino 15
 y al corazón me entran esos besos.
 La viva sangre agora vas chupando.
 Cubre, mis ojos, esas tus tetillas;
 cubre las dos hermosas mançani[ll]as,
 que pareçe que leche están ma[n]ando. 20
 En tu regaço el [c]inamomo es hecho
 y todo estás deleite produziendo.
 Cubre las tetas que me están hiriendo,
 [.....pecho].
 Niña crüel, ¿no ves que me desmayo? 25
 ¿Ansí me dexas agora medio muerto?
 Finis

v. 1: si sana l'ipometria reintegrando in posizione iniziale, sulla scorta dell'originale, il nome di «Lidia». Resta comunque qualche minima remora: le annotazioni di Bertalot, infatti, rivelano che una

variante della tradizione del carne latino riguarda proprio il nome femminile («Angela» nel ms Urbinato 684 della Biblioteca Vaticana), e che pure esistettero imitazioni del poemetto («Barbara [...]»)¹²; poiché è questo il solo verso nel quale si menziona la donna, è possibile che il testo – come d'altronde avveniva per altre liriche amorose volgari¹³ – si prestasse a essere impiegato dal traduttore o dall'antologo per celebrare la propria amata. Detto ciò, pur con tutta la prudenza del caso, non ci si sente di escludere che esattamente per questo motivo il codice classense, e assai probabilmente il suo antigrafo, presentassero in bianco l'avvio del carne: bianco da intendersi non tanto come lacuna, ma piuttosto quale spazio da compilare – certo, con il vincolo del computo sillabico – a seconda del destinatario femminile del poemetto.

v. 4: poiché il senso della frase non richiede il deittico *aquel* (che nemmeno autorizza il testo latino), si emenda la lezione del ms nel modo più economico. Tuttavia, proprio pensando all'originale, non si esclude che la traduzione leggesse non già «y quel», bensì *o quel*, mantenendo così inalterato il valore disgiuntivo di *aut*: la corruzione può quindi essersi generata per una cattiva lettura della vocale (*o quel* > *aquel*) cui ha fatto seguito, nel tentativo di correggere una sintassi divenuta zoppicante, l'inserimento della congiunzione *y*.

v. 8, «boni[c]os»: *bonitos* nel ms. Ritenendo inverosimile l'ipotesi di un'assonanza, la rima consonante tra i vv. 5 e 8 va ristabilita uniformando uno dei due diminutivi all'altro, operazione piuttosto arbitraria dal momento che i suffissi *-ito* e *-ico* sono in tutto equivalenti, non apprezzandosi sfumature espressive, e che tutte le quattro forme risultano attestate. Dovendo operare una scelta ci si inclina a questa (con somma incertezza) perché, in riferimento alle possibili meccaniche di errore, la corruzione di *bonicos* potrebbe spiegarsi per attrazione del «blanquitos» quasi immediatamente precedente.

v. 11: come esige la rima, si ristabilisce il plurale dell'aggettivo che (fedele al modello) concorda con «maxillas».

v. 13: la soluzione con cui si sana l'ipometria può essere supportata dall'analogia con i vv. 7, 8 e 10, dove il traduttore, costretto ad allontanarsi dal modello, adotta la costruzione *tan* + aggettivo.

v. 19, «mançani[ll]as»: *mançanitas* nel ms. Situazione del tutto analoga a quella dei vv. 5 e 8, risolta con l'emendamento al v. 8. Nella circostanza si predilige, tra le possibili scelte da effettuare sui suffissi diminutivi, la forma in *-illas*, non soltanto perché più diffusa della concorrente, ma anche perché l'eventuale restauro di *tetitas* al v. 18 darebbe esiti fonetici poco brillanti, con una pesante allitterazione: *tus tetitas*.

v. 20, «ma[n]ando»: *mamando* nel ms; errore del copista che, visto il contesto, legge (forse inconsciamente) *mamando*, «succhiando (il latte)», per *manando*, «facendo sgorgare» (fedele al significato dell'originale *pullũlo*).

v. 21, «[c]inamomo»: *ginamomo* nel ms, *lapsus calami*.

v. 22: il verso, se si accetta l'iperbato forte (inusuale nel poemetto) – *estás produciendo todo deleite* –, è da considerarsi corretto. Tuttavia il controllo dell'originale lascia pensare che possa invece esservi una minima corruzione. Due sono le ipotesi: un indebito cambio di genere, per cui si dovrebbe leggere *toda*, riferito a Lidia, lezione che dal punto di vista del senso rispetta maggiormente il modello latino (non solo il ventre della fanciulla emana profumi di cannella, ma da ogni punto del suo corpo si diffondono aromi deliziosi); oppure – ma sembra meno probabile – il verbo andrebbe inteso alla terza persona singolare (*está*) con *todo* soggetto, da riferire al «regaçõ» del verso precedente («il ventre tutto»).

v. 24: in considerazione del modello *candore et luxu nivei pectoris*, il verso di cui è mutilo il ms implica la rima in *pecho*, così da non alterare lo schema rimico della strofa.

v. 26, «agora»: la prosodia suppone una pronuncia *ahora* bisillabica, come spesso accade nella poesia aurea¹⁴.

Il poemetto castigliano, dunque, è costituito da sei *cuartetos* di endecasillabi, con schema rimico variabile (ABAB il primo e il terzo, ABBA gli altri), chiusi da due versi irrelati che possono leggersi come metà di un *cuarteto*. Se non sorprende la scelta dell'endecasillabo, certamente riconducibile al desiderio di ricorrere a un metro colto che creasse una forte dissonanza tra forma e contenuto, secondo un artificio comune a molta poesia erotica cinque e seicentesca che trova nei modelli italiani il suo punto di riferimento (e forse solo in parte condizionata, in una prospettiva di praticità, anche dalla misura dei versi latini, in maggioranza di undici sillabe), meno banale è invece l'adozione del *cuarteto*, di norma impiegato in epoca rinascimentale proprio per imitare la poesia dell'antichità ma di uso piuttosto sporadico nella variante isometrica¹⁵. Questi elementi consentono, con una certa sicurezza, di collocare il volgarizzamento dopo la metà del secolo (e prima, ovviamente, del

1589, data di compilazione del manoscritto ravennate), quando, con le forme poetiche italianeggianti ormai ben radicate nella penisola iberica, si registrano numerose sperimentazioni strofiche, specie in ambito traduttivo.

Il controllo dell'originale permette di verificare come la traduzione sia sempre condotta verso a verso, con la sola eccezione della quarta strofa nella quale si passa dai 3 versi latini ai 4 dello spagnolo (vv. 13-16), amplificazione che serve palesamente a preservare la struttura del *cuarteto*. Ciò, beninteso, non significa che non vi siano allontanamenti, più o meno significativi, dal testo di partenza.

La prima quartina, per esempio, tende a enfatizzare certi toni rispetto al latino: la soppressione al v. 1 di *bella*, a favore di un nuovo aggettivo abbinato a *candida* («blanca y colorada»), consente di sviluppare da subito il contrasto, così petrarchesco, tra le due componenti del colorito della dama (sorretto comunque dal *rubidam* del terzo verso dell'originale); non soltanto si accentua un tratto topico della *descriptio puellæ*, ma al tempo stesso si manifesta il gusto per la coppia aggettivale, che pure chiude i vv. 3 (dove per altro si riprende l'opposizione cromatica) e 4. Analogamente, la rinuncia al verbo principale *superas* (v. 2) lascia spazio a «desplegado», estraneo al modello, che rafforza l'immagine del giglio, dischiuso a mostrare apertamente il proprio candore. Ma l'iperbolicità della strofa è a ogni modo salvaguardata – e addirittura esaltata – dal ricorso alla struttura anaforica che, lasciando sottinteso il verbo essere, scandisce i vv. 2, 3 (qui con l'indolore sacrificio di *simul*) e 4.

Ad altre istanze risponde invece la sostituzione dell'aggettivo geografico *Indicum* (v. 4). Se il corrispondente spagnolo *índico*, sdrucchiolo, non soltanto poneva qualche problema di ordine ritmico – impedendo l'arsi alla sesta sillaba (*y qu'el marfil índico y torneado*) –, ma doveva anche essere percepito come cultismo troppo forte¹⁶, è però significativo che l'autore neppure opti per una soluzione in grado di conservare il senso del modello (*de Indias, de Oriente*

etc.): la sua attenzione non va all'elemento esotico e/o erudito, che non è sentito come impreziosente ma, anzi, è percepito in un breve testo in volgare come dissonante rispetto alla materia erotica, e preferisce rimuoverlo a favore di una *interpretatio* – «brunido y torneado» –, secondo un gusto traduttorio tipico dell'umanesimo castigliano che gli consente altresì di mantenere fino all'ultimo verso la disposizione parallelistica delle dittologie.

Diversi aggiustamenti si osservano poi nel volgarizzamento della seconda e terza quartina, il più evidente dei quali è la perdita dell'anafora scandita, in sede dispari, da *Pande, puella*: benché tale caduta fosse in fondo inevitabile, visto che il latino ha una gamma semantica che nessun verbo castigliano da solo può coprire, è comunque curioso notare come il traduttore vada progressivamente rinunciando alla struttura del suo modello. Se nella prima delle due strofe, pur omettendo l'iterazione di *pande* (v. 5) e il vocativo *puella* (v. 7) per ragioni sostanzialmente metriche, riesce a conservare tracce dell'anafora grazie ai prefissi dei verbi impiegati («*Descoge*», «*Descubre*»), nella successiva non soltanto la elimina del tutto (i verbi, privi di analogie fonetiche, si collocano in due versi consecutivi; il vocativo sopravvive solo al v. 11, lontano però dalla forma verbale), ma sviluppa un procedimento retorico distinto e originale: la rimarcatura enfatica, ora, non è data tanto dall'invito all'azione, che i verbi esprimevano, bensì dalla focalizzazione del corpo femminile, che consente l'enumerazione ai vv. 9-11 degli attributi – preceduti sempre dal deittico – tipici del canone breve della *descriptio puellæ* («*esos ojos*», «*esas cejas*», «*esas maxillas*»); iterazione, per altro, che protraendosi al v. 13 («*esos labios*») stabilisce un legame con il *cuarteto* seguente.

Qualche altra riflessione meritano alcune divergenze rispetto al latino riscontrabili in queste stesse strofe. La necessità di stabilire la rima con il v. 5 e la libertà di azione che l'autore spagnolo si era riservato rifiutandosi di rende-

re *puella* al v. 7, sono elementi sufficienti a giustificare l'interpolazione di «tan bonicos», assente nell'originale, in clausola al v. 8. Tuttavia, il traduttore pare qui lasciarsi prendere un po' la mano, trasformando anche *candidis* in un diminutivo (il terzo nella strofa), con una decisione che finisce per dare al *cuarteto* – in considerazione del carattere dei suffissi *-ico* e *-ito* – un registro un po' troppo rusticano e discorde rispetto agli altri¹⁷; cui pure contribuisce il ripetersi della costruzione *tan* + aggettivo alla fine dei vv. 7 e 8 (nello specifico, dato il modesto risultato stilistico e visto che «tan sacado», in riferimento al collo slanciato, si propone quale interpretazione «quantitativa», e non «qualitativa», del latino *productum bene*, nemmeno si può escludere che la lezione originaria fosse *bien sacado*, corrotta per attrazione proprio di «tan bonicos» del verso seguente).

Maggiori distanziamenti dal modello offrono i versi successivi: *in primis* il v. 9, nel momento in cui gli occhi di Lidia, battezzati come «brillanti, fulgenti» (*stellatos*), sono ora quelli «en que yo me miro» (e qui è verosimile scorgere la dittatura rimica imposta dal «Tiro» del v. 12); così, al verso seguente, «tan lindas labradas» è soluzione che smarrisce i due aggettivi latini (*flexa* e *nigra*), indubbiamente più efficaci nel contesto della *descriptio*; e anche il «matiz de púrpora» (v. 12) perde un elemento cromatico dell'originale (*rubro purpuræ*). Ma, a ben vedere, sembrano essere tutti ritocchi dipendenti da quei vincoli, di misura e rima, ai quali il testo poetico deve pur sempre sottostare.

Alla quarta strofa, qualche perplessità pare destare il passaggio da *mitia basia* a «besos presos», che evidenzerebbe la cattiva lettura dell'aggettivo *mitis*, di facile resa con *dulces*: certo, posto dinnanzi a *besos*, avrebbe pure mantenuto la rima con il v. 16, ma senza impedire che la consonanza avvenisse con il medesimo termine («besos»), cosa che – per quanto la ripetizione del sostantivo sia del modello latino – i canoni poetici rinascimentali non erano portati ad accettare. Tuttavia, può anche darsi che il tra-

duttore vedesse i baci della donna, spesso sfuggente e restia a concedersi nella tradizione cortese e petrarchesca, come una conquista tale da definirli «presos», «carpiti». Mentre la modifica dell'originale al v. 15, che comunque mantiene il senso di *Sugis amentis partem animi* pur sviluppandolo in due proposizioni, mira a rafforzare l'immagine del bacio, enfatizzando lo sconvolgimento che il contatto con la fanciulla provoca nell'innamorato anche grazie alla forte presenza, nell'intera strofa, di pronomi personali aggiunti al testo latino.

Come detto, la quinta strofa si caratterizza d'acchito per la sua maggior estensione rispetto ai corrispondenti tre versi del carme latino: la conservazione del *cuarteto* avviene attraverso lo sdoppiamento del verso *conde papillas, conde gemipomas* nei vv. 18-19, che aggiungono all'originale un'apostrofe («mis ojos») e un paio di aggettivi («dos hermosas») ma ancora ne riecheggiano la struttura nell'anafora «cubre [...] / cubre [...]». Meno ovvia, perché priva di motivazioni apparenti, è invece l'eliminazione dal v. 17, con la trasposizione di *quid* con «agora», della domanda latina: visto che l'interrogativa avrebbe potuto conservarsi con agio nel verso spagnolo (*¿Por qué la viva sangre vas chupando?*), nella circostanza è forse lecito il sospetto di un'errata interpretazione, forse dovuta a un equivoco con *quidem*, magari già del testo di partenza; oppure che questo presentasse una diversa lezione, sostituendo a *quid* un avverbio temporale (*nunc, iam?*).

Qualche piccolo allontanamento dal latino riscontrabile negli ultimi dieci versi, quelli più sensuali, va invece esaminato alla luce della liceità o meno di tradurre alla lettera una terminologia che la poesia erotica neolatina poteva permettersi senza alcuna remora di ordine morale, ma che in volgare correva il rischio concreto di suonare oltre ogni limite oscena.

Il traduttore spagnolo non azzarda, e ricorre tendenzialmente a un lessico il cui valore antifibologico era, in am-

bito erotico, per certi versi convenzionale: è ciò che avviene al v. 25, dove «me desmayo» non soltanto rende assai bene il senso di debolezza e abbattimento del latino *quantum languo*, ma proprio come l'originale consente una lettura ambigua, in chiave erotica (giacché *desmayarse* e *morir* possono alludere all'apice del piacere). O anche al v. 21, dove davanti a *sinus* («seno, petto, grembo») si opta per «regaço» («grembo, ventre materno»), termine perfettamente corrente in castigliano, ma che in contesti erotici poteva alludere, in maniera piuttosto esplicita, all'organo genitale femminile¹⁸.

Il poeta volgare, però, non può seguire il modello dinanzi a un dettaglio anatomico come quello rappresentato da *papillas*, la cui traduzione *ad verbum* sarebbe stata inaccettabile: è ampiamente significativo, come dimostra anche il controllo della citata antologia (cfr. *supra*, nota 18), che la poesia erotica castigliana non nomini mai, né con il corrispondente vocabolo *pezón* né con altre voci, il capezzolo femminile; e ciò nemmeno in presenza di un termine di paragone quale *manzanilla* – impiegato spesso, così come altri frutti, per evocare il seno della donna –, quando *pezón* (che all'epoca aveva anche il significato di «peduncolo») avrebbe consentito di sviluppare ambigualmente l'immagine della mela. E allora, nelle due occorrenze, *papillas* viene reso con «tetas» (v. 23) e con «tetillas» (v. 18), dove il diminutivo contribuisce a mascherare giocosamente un termine comunque lecito nella poesia erotica e amorosa del tempo¹⁹ (e, lo si rammenti, già allora appartenente a un registro meno basso di quanto non sia l'equivalente italiano), sebbene ciò comporti la perdita delle sfumature che il dettaglio del latino consentiva di apprezzare: l'immagine del seno zampillante, in un caso; il capezzolo turgido, che come un'arma bianca pare ferire di punta l'amante, nell'altro.

In conclusione, l'anonimo rivela una scarsa inclinazione al cultismo o al dato erudito, evitando di utilizzare un latinismo – nei pochi casi in cui il modello lo suggeriva – anche

quando la lingua cinquecentesca lo permetteva: all'esempio di *Indicum* (v. 4) si affianchino le tre occorrenze di *candidus* (vv. 1, 7, 8)²⁰ e quella di *albus* (v. 3), che vengono tutte rese con *blanco/a* o *blanquitos*. Semmai, si lascia sedurre dall'intensificazione affettiva e dal maggior espressivismo che, rispetto alla poesia classica, permette quella volgare: da questo punto di vista, acquisiscono rilievo, in uno sguardo d'insieme, l'aggiunta di pronomi e aggettivi possessivi, la scelta di rendere *puella* con un termine meno freddo quale «niña», l'insistenza sul dimostrativo «ese» nella terza strofa che, nel richiamare la distanza del corpo femminile, ricrea quella spazialità del vedere e del guardare (cui già invitava il verso 9, il più innovativo del poemetto rispetto all'originale, «en que yo me miro») assente nel testo latino.

La traduzione, allora, non è certo espressione rinascimentale di una *imitatio* tesa a competere con il modello linguistico di partenza, né tanto meno ha i tratti dell'esercizio retorico (scolastico o goliardico), e forse nemmeno dell'operazione *tout court* divulgativa, pensata per chi fosse scervo di latino. Si tratta piuttosto di un interessante esperimento, in parte anche formale, di trasposizione di un testo conosciuto e volutamente riconoscibile (lo rivela l'esplicita indicazione d'autore nella rubrica) – indubbiamente motivato dal tema erotico, che riconduce alla materialità dei sensi l'amor cortese – da leggersi come *divertissement* poco impegnativo di un petrarchista di seconda fila; ma proprio per questo istruttivo della circolazione, forzatamente clandestina, di un tipo di poesia marginale, confinata all'ambito manoscritto o dell'oralità.

Note

¹ Cfr. «*Libro romanzero de canciones, romances y algunas nuevas para passar la siesta a los que para dormir tienen la gana*» compilato da Alonso de Navarrete, edizione critica, studio introduttivo e commento di P. Pintacuda, ETS, Pisa 2005, pp. 166-167, n. 130, e la succinta nota di commento al testo alle pp. 422-423.

² La lezione edita nel *Libro romanzero* non poteva esserlo dal momento che, trattandosi dell'«edizione di un singolo scartafaccio manoscritto, organizzato come silloge poetica definita, di cui non sono noti altri testimoni», sarebbe stato improprio «stabilire il testo critico di ognuna delle composizioni che lo costituiscono» (cfr. *ivi*, pp. 27-30).

³ Lo registra H. Walther, *Initia carminum ac versuum Medii Aevi posterioris Latinorum. Alphabetisches Verzeichnis der Versanfänge mittellateinischer Dichtungen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1959, n. 10534.

⁴ G. Pozzi, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in *Id.*, *Sull'orlo del visibile parlare*, Adelphi, Milano 1993, pp. 145-171 (pp. 155-156). Si leggano i versi del Poliziano nei *Poeti latini del Quattrocento*, a cura di F. Arnaldi, L. Gualdo Rosa e L. Monti Sabia, Ricciardi, Milano-Napoli 1964, pp. 1050-1053.

⁵ L. Bertalot, *L'antologia di epigrammi di Lorenzo Abstemio nelle tre edizioni sonciniane*, in *Id.*, *Studien zum italienischen und deutschen Humanismus*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1975, II, pp. 333-354 (pp. 338-340).

⁶ S. Mariotti, *Cornelii Gallii Hendecasyllabi*, in *Id.*, *Scritti medievali e umanistici*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1994², pp. 213-236 (p. 214).

⁷ *Ivi*, p. 215, nota 7.

⁸ *Œuvres complètes d'Horace, de Juvénal, de Perse, de Sulpicia, de Turnus, de Catulle, de Properce, de Gallus et Maximien, de Tibulle, de Phédre, de Syrus*, a cura di M. Nisard, Librairie de Firmin-Didot et C.^{ie}, Paris 1903, pp. 585-586.

⁹ Esempiare, in merito alla questione, l'edizione di Andrea Baldissera della traduzione ciceroniana di Alonso de Cartagena, *Por Marcelo*, Baroni, Viareggio 2003.

¹⁰ Sui caratteri della raccolta riunita da Alonso de Navarrete, sugli abbondanti italianismi grafici e lessicali, e sulla corruzione con cui trascrive i testi (*lapsus calami*, guasti di rima e di metro, ma anche sintattici e grammaticali), si veda l'introduzione alla citata edizione del *Libro romanzero*.

¹¹ Si trascrive il testo intervenendo su punteggiatura, accenti e maiuscole in conformità alle norme accademiche vigenti, e introducendo la numerazione dei versi; si sciogliono le abbreviazioni, si separano e uniscono le parole secondo l'uso attuale (ma si indica con l'apostrofo l'elisione). Si rispetta la grafia del codice classense, tranne nei seguenti casi: si regolarizza l'uso di *v/u* secondo il valore vocalico o consonantico; si disciplina l'alternanza *i/y* secondo la norma ortografica; si reintegra la *h* dove manca; si correggono le incertezze grafiche del copista di fronte alle affricate dei vv. 10, 12 e 21 (che rende come sibilanti: *sejas; matís; regaso*), ristabilendo la grafia dell'epoca. Le espunzioni vanno tra parentesi tonde, le integrazioni tra quadre.

¹² Bertalot, *L'antologia di epigrammi di Lorenzo Abstemio nelle tre edizioni sonciniane* cit., p. 340.

¹³ Basti quale esempio, nello stesso ms classense, il caso della lirica *Es la hermosa*, da riferirsi, a seconda dei testimoni, a Juana o a Silvia (cfr. *Libro romanzero* cit., pp. 279-280). L'onomastica, per altro, risulta particolarmente soggetta a sostituzione nel processo di trasmissione testuale.

¹⁴ F. Robles Décano, *Ortología clásica de la lengua castellana fundada en la autoridad de cuatrocientos poetas*, Marceliano Tabarés, Madrid 1905, p. 241.

¹⁵ Lo utilizzò in contatissime occasioni fra Luis de León, con schema rimico fisso e con chiusa affidata a due versi monorimi; più praticato per ricreare il

ritmo dell'ode classica, dallo stesso agostiniano e soprattutto da Francisco de Medrano, fu il *cuarteto* plurimetrico (di endecasillabi e settenari).

¹⁶ Si pensi che il termine non risulta mai impiegato nemmeno da Góngora (cfr. B. Alemany y Selfa, *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», Madrid 1930).

¹⁷ A proposito dell'effetto provocato dai diminutivi in castigliano, Herrera osservava nelle celebri *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* che «La lengua toscana está llena de diminutos, con que se afemina i haze laciva i pierde gravedad; pero tiene con ellos regalo i dulçura i suavidad. La nuestra no las recibe sino con mucha dificultad i mui pocas vezes» (a cura di I. Pepe e J.M. Reyes, Cátedra, Madrid 2001, p. 822).

¹⁸ Cfr., per esempio, *Bras quiere hacer*, testo riunito nella *Poesía erótica del Siglo de Oro* curata da P. Alzieu, R. Jammes e Y. Lissorgues, Crítica, Barcelona 2000, p. 67 (v. 14).

¹⁹ Ciò che invece il *decorum* impediva, per esempio, in ambito epico dove domina *pecho* (cfr. G. Mazzocchi, «Per ubera ad astra»: il seno femminile nelle traduzioni spagnole della «Liberata», in *Relazioni letterarie tra Italia e penisola iberica nell'epoca rinascimentale e barocca*, Olschki, Firenze 2004, pp. 33-65).

²⁰ Ma nella circostanza va comunque ricordato che il termine colto *cándido* (per *blanco*) risulta di fatto «evitado cuidadosamente por los traductores españoles del italiano incluso durante el siglo XVI» (J. Arce, *Literaturas Italiana y Española frente a frente*, Espasa-Calpe, Madrid 1982, p. 150).