

ELVEZIO CANONICA
Università di Friburgo (Svizzera)

Venere translingue: scrittura amorosa in spagnolo
di autori italiani, tra Cinque e Seicento

1. *Introduzione.* Nell'ambito di una più ampia ricerca sul fenomeno del translinguismo italo-spagnolo, cioè la produzione letteraria in spagnolo di autori italiani fra Cinque e Seicento, e viceversa¹, vorrei isolare alcuni autori e testi di contenuto amoroso per vedere se il fatto di essere composti in una lingua non materna possa eventualmente incidere sul trattamento della tematica erotica. Quali sono i modelli che ispirano un autore di lingua materna italiana che decide, per una serie di ragioni da definire, di scrivere in spagnolo testi letterari di tematica amorosa? Provengono questi dalla tradizione letteraria iberica, oppure sono soltanto modelli italiani rivestiti con un manto linguistico spagnolo? Lo studio di questi testi, in queste specifiche coordinate temporali, può forse gettare una nuova luce sul fenomeno del petrarchismo, giacchè si produce un gioco speculare fra forme e contenuti delle due tradizioni liriche: quella spagnola adotta contenuti italiani, mentre quella italiana, nel caso specifico, fa proprie le forme linguistiche e metriche spagnole. Ho scelto per l'illustrazione che, visto l'esiguo spazio a disposizione, non ha nessuna pretesa di esaustività, dei testi appartenenti ad aree, epoche e generi diversi, che si presentano seguendo un ordine cronologico. Questa diversità, oltre che allargare il panorama, dovrebbe garantire una maggiore oggettività al momento di tirare le conclusioni.

2. *Galeotto del Carretto.* Inizierei dunque con un esempio sin-

¹ Cfr. E. Canonica, *Estudios de poesía translingüe. Versos italianos de poetas españoles, desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro*, Zaragoza, Pórtico, Hispanica Helvetica 9, 1996.

golare di poesia lirica composta verso i primi anni del XVI secolo da un poeta piemontese, il Marchese Galeotto del Carretto, nativo del Monferrato ma attivo alla corte milanese di Gaetano Maria Sforza e a quella estense di Mantova. Le cinque composizioni di sua mano sono conservate nel codice XI B 10 della Biblioteca Estense di Modena, che contiene 128 poesie spagnole di autori vissuti nei secoli XIV e XV trascritte da una sola mano, salvo alcuni componimenti con i quali si colmò qualche spazio bianco qua e là. Il primo di questi componimenti intercalati ("Per la vuestra departida") reca in calce la firma "Galeotus del Carreto", ed è probabilmente l'unico che gli si può attribuire, mentre gli altri, pur di mano del Carretto, sarebbero delle trascrizioni di poesie spagnole, forse di Pedro Torrella². Ci concentriamo dunque su quest'unico testo poetico di natura propriamente translingue. Esso presenta lo schema tipico del "villancico", con una "cabeza" di quattro versi "octosílabos" a rime "abrazadas" e tre strofe con altrettante "mudanzas" e "versos de enlace". Si tratta perciò, metricamente, di un compiuto esempio di una strofa allora molto popolare in Spagna: si pensi all'uso che ne stava facendo proprio in questo giro d'anni un finissimo poeta quale Gil Vicente. Se scendiamo ora al piano degli usi linguistici, saltano alla vista le numerose ipercorrezioni, specie per eccesso di dittongazione da E breve latina: "quierer", "quierida", "verdadero", "scudiero". Spiccano anche alcuni italianismi morfologici, come un "promettestes", "sol" con il valore di "solo", un "quietar", che sta forse per "quitar". Ad ogni modo, la veste editoriale di queste composizioni resta ancora molto problematica ed è difficile trarre conclusioni perentorie. Quanto al discorso amoroso, oggetto di questa poesia translingue, esso sviluppa il "topos" della "partenza" ed è messo in bocca ad un io poetico femminile, che si dirige all'amato

² Cfr. l'edizione diplomatica dei testi in: *Cinque poesie spagnuole attribuite a Galeotto del Carretto tratte dal codice estense XI B 10*, Carpi, 1891. Per l'attribuzione dei componimenti, vedasi il contributo di Giulio Bertoni, *Giovanni Maria Barbieri e gli studi romanzi nel secolo XVI*, Modena, 1905, pp. 65-85; lo "status quaestionis" è poi sintetizzato da Anna Maria Finoli, *Lingua e cultura spagnola dell'Italia superiore alla fine del '400 e ai primi del '500*, in "Rendiconti dell'Istituto lombardo di scienze e lettere", XCII, 1958, pp. 635-647 [specialmente alle pp. 639-640].

momentaneamente assente con il tipico formulario della poesia amorosa da “cancionero”, com’è ben visibile dai versi della “cabeza”: “Por la vuestra departida / crüel sin comparación / por muy grande pasión / ja mi vida es fenescida”. Nelle strofe si sviluppa la tematica del dubbio amoroso per poi sfociare nella promessa di eterna fedeltà. Come si vede, se non fosse per il translinguismo che informa questo componimento, non ci sarebbe nulla di veramente originale. Il fatto che esso sia stato composto da un letterato piemontese ai primi del Cinquecento, e che sia stato prodotto nel corpo stesso di un “cancionero” spagnolo ad uso di italiani conferisce a questa composizione un valore tutto nuovo. Si tratta di una preziosa testimonianza non solo del prestigio di cui godeva la poesia spagnola in questo giro d’anni, fenomeno già ben conosciuto, ma bensì di un’ammirazione che si trasforma in desiderio di emulazione che travalica le frontiere linguistiche. C’è da chiedersi, d’altra parte, se il translinguismo, in questo caso, non sia un passo obbligato dal modello stesso, vista la relativa estraneità a questo tipo di poesia della coeva lirica italiana.

3. *Massimiliano Calvi*. Rimaniamo in ambito settentrionale e concretamente nel Milanese, ma operiamo un salto di parecchi decenni per soffermarci su una produzione di tipo didattico, il *Tratado de la hermosura y del amor* pubblicato a Milano nel 1576 da Massimiliano Calvi. Molto scarse sono le notizie biografiche intorno a questo personaggio. Il suo nome appare nell’elenco delle *Famiglie notabili milanesi* pubblicato a partire dal 1875: qui veniamo a conoscenza del fatto che egli fu questore del magistrato straordinario di Milano nel 1573 e che morì nel 1585. Si fa menzione anche del suo dominio della lingua castigliana, nella quale pubblicò anche un’altra composizione, oggi andata perduta, dedicata al marchese di Ayamonte³. Inoltre, un suo sonetto spagnolo compare fra i preliminari della traduzione spagnola della *Gerusalemme liberata*, condotta da Juan Sedeño e pubblicata nel 1587⁴. Un altro sonetto lauda-

³ Cfr. *Famiglie notabili milanesi raccolte da Felice Calvi*, Milano, 1875-1885, vol. II [cito dalla ristampa anastatica, Bologna, Forni, 1969, p. 16]

⁴ Questo sonetto è stato pubblicato da Giuseppe Mazzocchi in appendice alla sua edizione della *Poesia originale* di Juan Sedeño, Viareggio-Lucca, Mauro Baro-

torio che figura fra i preliminari del suo trattato è composto in italiano da Giuliano Goselini, letterato di certa fama, ciò che sta a indicare che il Calvi fu in contatto con gli ambienti letterari milanesi. Si tratta perciò di un personaggio di origini milanesi che probabilmente passò molti anni in Spagna, dove compose il suo trattato. L'opinione di Menéndez Pelayo, che incluse il Calvi nel novero dei "platónicos del siglo XVI", è stata assai negativa e contundente: "parece, a primera vista, obra de más bulto y sustancia; pero en su mayor y mejor parte es un escandalosísimo plagio de los diálogos de León Hebreo, que Calvi embutió enteros y verdaderos en los suyos". Qualche riga più sotto, il giudizio del poligrafo santanderino si fa un po' più indulgente: "Calvi, sin embargo, no siguió paso a paso el texto que plagiaba, sino que (y en esto consiste su única originalidad) fue desmembrando el libro de León Hebreo y dando diverso encaje y colocación a los pedazos, para hacer de este modo menos manifiesta su rapiña"⁵. Di fatto, se confrontiamo i due testi, al di là delle ovvie similitudini dettate dalla tematica, appaiono anche delle vistose differenze, per le quali lo stesso Menéndez Pelayo è obbligato a ricorrere ad altri testi, meno noti, dai quali il Calvi avrebbe attinto a piene mani. In realtà, se adottiamo la prospettiva del translinguismo, l'"única originalidad" del Calvi non sta solo nel rapporto più libero con la sua fonte, ma bensì nella scelta dello strumento linguistico, il cui perfetto dominio è riconosciuto dallo stesso don Marcelino: "manejaba con mucha pureza la lengua castellana".

Il trattato è diviso in tre libri, ognuno dei quali possiede il proprio frontispizio, ciò che permette all'autore una triplice dedica: a Doña Ana de Austria, moglie di Filippo II, allo stesso monarca, e al suo fratellastro, Juan de Austria, l'eroe di Lepanto. Ancora una volta il contenuto dei tre libri non offre una grande originalità: nel primo, Calvi tratta della bellezza in generale, e della distinzione tra quella corporea e quella incorporea; nel secondo tratta dell'am-

ni editore, "Agua y peña" n.2, 1997, p.144.

⁵ Cfr. Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de la ideas estéticas en España*, vol. II., Santander, 1947, pp. 54-56.

ore, con uno schema assai prevedibile (definizione, essenza, universalità, distinzione fra amore e desiderio, fra amore divino e umano). Ognuno dei tre libri è preceduto da un sonetto laudatorio indirizzato agli illustri personaggi sopra citati: i primi due, in onore della Regina di Spagna, sono dei sonetti caudati: trattandosi di un poeta italiano, può sorprendere la presenza di questa variante strofica in un contesto serio come questo, in quanto il sonetto caudato è usato nella coeva poesia italiana più che altro con fini comico-burleschi. Non è così, invece, per il "soneto con estrambote" coltivato dai poeti spagnoli, dove può essere usato perfettamente in contesti seri e perfino gravi. Difficilmente, crediamo, un poeta italiano che si cimentasse a comporre un sonetto in spagnolo avrebbe scelto la variante caudata in un simile contesto. Questo fatto significa che la formazione poetica del Calvi fu probabilmente più spagnola che italiana, ciò che sembra essere corroborato dal suo perfetto dominio della lingua spagnola e l'assenza di sue testimonianze poetiche in lingua toscana. Ma anche qui, la scarsità di dati biografici non permette di tirare delle conclusioni perentorie.

4. *Gian Domenico Bevilacqua*. Ci spostiamo ora in area meridionale con una curiosa e del tutto sconosciuta testimonianza translingue nel genere drammatico: la tragedia intitolata *La reina Matilda*, pubblicata da Giovanni Domenico Bevilacqua a Napoli nel 1597. Menzionato dal Mazzuchelli⁶, il quale ignora però l'esistenza della sua tragedia spagnola, il Bevilacqua intorno al 1580 fu al servizio del Duca di Montalto e Principe di Paternò, Don Francesco Moncada. E' probabile che in questo ambiente siciliano, profondamente ispanizzato, il Bevilacqua acquisì la conoscenza dello spagnolo. Di lui abbiamo una traduzione italiana in ottava rima del *Ratto di Proserpina* di Claudiano, e una raccolta di *Rime* divisa in due parti, opere pubblicate a Palermo nel 1586. L'opera drammatica composta in lingua spagnola è dedicata alla Principessa di Conca, Juana Pacheco, ma la lettera di dedica non è firmata dall'autore bensì dal cappellano Alessandro Pera, amico del Bevilacqua. Nella dedica, veniamo a sapere che il Bevilacqua era al ser-

⁶ Cfr. *Gli scrittori d'Italia*, vol. II, p. II, Brescia, 1763, pp. 1110-1111.



vizio dei Principi di Conca come segretario, ma che a causa degli acciacchi dell'età avanzata non esercitava ormai più la sua professione, pur godendo della protezione dei suoi signori. La composizione della tragedia si spiega allora come lo sdebitamento che il vecchio poeta decide di offrire a cambio della ormai disinteressata magnanimità dei Principi: “mas por no quedarse el buen criado del en todo mano sobre mano, antes mostrarse en algo agradecido, diose a componer esta tragedia, con intención de hazerla transcribir de buena mano y presentarla a V. S.”. Di fatto, è lo stesso cappellano che si incarica non solo di trascriverla bensì di pubblicarla, poiché la trova eccellente soprattutto per il suo carattere translingue: “me parece la obra no menos por la materia que por el estilo digna de ser vista y leída de personas entendientes: antes no poca maravilla me ha dado, que siendo él Napolitan haya professado y acertado tanto en esta lengua, como lo que se vee”⁷. Effettivamente, la *Reina Matilda* è un'opera drammatica in cui l'autore fa sfoggio del suo dominio della lingua spagnola, che è usata lungo tutti i cinque atti di cui si compone la tragedia con l'impiego prevalente dell'endecasillabo “blanco”, cioè sciolto. Questa scelta metrica è assai rivelatrice del fondo italiano che ispira il Bevilacqua, giacchè questo metro era diventato nel corso del Cinquecento il modello della tragedia, sull'esempio della *Sofonisba* del Trissino (pubbl. 1524), poi seguito dall'Alamanni e da Bernardo Tasso. Si trattava di un metro che permetteva l'imitazione dell'esametro classico, ed era molto usato anche nelle traduzioni di autori latini. In Spagna invece questa soluzione metrica non godeva certo dello stesso prestigio, pur essendo stata introdotta da Garcilaso nell'epistola a Boscán. All'infuori della traduzione dell'*Aminta* del Tasso pubblicata dal Jáuregui nel 1607, questo metro tarderà ad imporsi nella poesia spagnola fino almeno al Neoclassicismo. Per tornare all'opera del Bevilacqua, essa sviluppa una trama nella quale la tematica amorosa è trattata in chiave tragica, anche se il finale tragico, imposto dal genere, appare piuttosto artificioso in quanto la tragedia si stava

⁷ Cito dai preliminari della *princeps*: *La Reyna / Matilda / tragedia / de Ivan Dominico / Bevilacqua / En Napoles / en la Stampa de Felice Estillola, / fuera de la Puerta Real . 1597. [Madrid, Biblioteca Nacional, R-798]*

già avviando verso un finale felice più tipico della commedia. Ma il vero valore di questa composizione sta proprio nel suo carattere translingue, come bene aveva visto il promotore della sua pubblicazione: l'omaggio ai protettori, sicuramente pur buoni conoscitori della lingua italiana, crea stupore proprio per la scelta dello strumento linguistico, e finisce per trasformarsi in un'autoproclamazione, seppur involontaria, del poeta stesso.

5. *Francesco Balbi da Correggio*. In una qualsiasi rassegna dei letterati italiani che, tra Cinque e Seicento, si espressero letterariamente in spagnolo non può mancare il nome di Francesco Balbi da Correggio, l'autore forse translinguisticamente più cospicuo e fedele. Anche se la sua ingente mole poetica non privilegia di certo la tematica amorosa, essendo essa in gran parte di tipo encomiastico o storico, la troviamo tuttavia ben presente in alcuni brani del suo rifacimento dell'*Abencerraje*, capostipite della "novela morisca" spagnola. Con la sua *Historia de los amores del valeroso moro Abinde Aráez y de la hermosa Xarifa Abençerases*, stampata a Milano nel 1593, e divisa in dieci canti di "octavas reales" al modo dei poemi epici (anche se questa classificazione non è del tutto pertinente, "per il semplice motivo –come osserva giustamente Giuseppe Mazzocchi– che mancano gli eroi"⁸), Balbi ci offre una preziosa testimonianza della diffusione della "novela morisca" *extra muros*. Il fatto che abbia scelto lo spagnolo, che fu l'unica lingua in cui scrisse, è anche qui fino a un certo punto un'imposizione del genere, vista l'assenza di questo filone nella coeva letteratura italiana. Balbi fu soldato al servizio del Ducato di Milano, e la sua ispanofilia probabilmente nacque dall'esperienza dell'assedio di Malta, a cui partecipò e del quale offerse, in spagnolo, una compiuta cronaca in prosa⁹. A partire da questo momento, la sua identificazione con la corona spagnola fu totale e si plasmò in una completa "con-

⁸ Nel suo fondamentale contributo *Sulla "Historia de los amores del valeroso moro Abindarráez" di Francesco Babli da Correggio*, in: "Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana", a cura di S. Albonico [et al.], Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1996, pp. 547-572 [cit. p. 554]

⁹ Cfr. *La verdadera relación de todo lo que en este año de MDLXV ha sucedido en la Isla de Malta*, Alcalá de Henares, Juan de Villanueva, 1567.

versione” linguistica. Non mi soffermerò sulla struttura della sua narrazione e sui rapporti con le fonti spagnole, problemi già ampiamente trattati da Giuseppe Mazzocchi nel citato articolo. Vorrei concentrarmi in questa sede solo in alcuni passaggi di contenuto amoroso per completare il panorama fin qui abbozzato. La tematica amorosa, nella “novela morisca” è, come ben sappiamo, il nucleo fondamentale della trama e la sua stessa ragione d’essere. Si tratta perciò di un elemento imposto dal genere, che il Balbi non poteva in nessun modo evitare. Di fatto, dei dieci canti due, il quarto e il settimo, sono quasi esclusivamente consacrati alla tematica amorosa, che è vista da due prospettive distinte: l’incontro degli innamorati, da lungo tempo separati (IV) e la celebrazione delle nozze (VII). Il primo episodio è certamente il più carico di potenziale erotismo, viste le circostanze. Abindarráez è stato catturato da Rodrigo de Narváez mentre si recava dalla sua amata Jarifa. Il generale cristiano s’impietosisce della sua storia e lo libera per permettergli di incontrarsi con Jarifa, con la promessa di fare ritorno entro tre giorni. Ecco quindi la scena dell’incontro notturno fra i due amanti: Abindarráez s’introduce nella camera di Jarifa, sconsolata per la sua assenza. Egli s’inginocchia davanti a lei, le prende la mano “con mucha criança / y la besó mil vezes sin tardança”. Sono le uniche note sensuali esplicite, anche se l’incontro amoroso segue il suo naturale cammino, come si deduce da due versi *post eventum*: “Gozó el uno y el otro aquel contento / que en los que se aman es tan deseado”. Prima di concedersi però, Jarifa fa giurare al suo amante “que tomava parte / della como marido, y él sin reçelo / Juró como jamás otra sería / su muger, muy querida y alegría”. La promessa del matrimonio, come sappiamo, era garanzia sufficiente per la sua consumazione in assenza di testimoni. E sarà proprio l’abuso di questo accordo tacito che permetterà l’insorgere di tanti seduttori disonesti, che non aspetteranno di certo la figura del *bur-lador de Sevilla* per fare la loro apparizione nelle lettere spagnole. Anche qui, come ben evidenzia Mazzocchi, è chiara la trasposizione di costumi cristiani su personaggi mussulmani, come risulta pure dalla presenza di un ministro di culto per la celebrazione del loro matrimonio, presenza che il concilio tridentino aveva indicato come

indispensabile alla validità giuridica del sacramento celebrato. E qui passiamo al secondo momento in cui la tematica amorosa viene affrontata dal Balbi: la descrizione delle sontuose nozze dei due nobili mussulmani. Di fatto, si tratta di un'estesa descrizione degli aspetti esteriori delle nozze e i due sposi sono solo il pretesto per il dispiegamento di un ricco tessuto descrittivo: i preparativi, il lauto pasto, l'accompagnamento musicale, i giochi, i tornei e l'immanicabile "corrida", il tutto con un compiaciuta indulgenza verso i costumi mussulmani. A questo proposito, è interessante osservare l'attitudine ambivalente del Balbi rispetto alla proibizione del vino: da un lato, egli si sente obbligato a condannarla in quanto essa emana da una religione nemica: "Porque el falso Mahoma se lo veda / en su malvada setta conoçida / porque no quiere que el vino les pueda / dar el conocimiento de la vida". D'altro lato però, nella seconda metà dell'ottava egli si mostra cosciente del pericolo morale che l'ebbrezza implica: "No ostante que al día d'oy l'instable rueda / muestra que quien usa sin medida / s'aparta de la fee y de la ley / y de la lealtad debida al Rey". Per concludere, direi che l'esperimento del Balbi mette bene in luce l'osmosi fra le due tradizioni letterarie in queste particolari circostanze storico-politiche: prendendo come base i grandi poemi epici del Cinquecento italiano (Ariosto, Tasso) e utilizzando metro e strofa italianissimi (l'endecasillabo e l'ottava), egli affronta però una tematica tutta spagnola, alla quale si abbina la scelta della lingua spagnola. Vien da chiedersi che cosa distingue, allora, il poema del Balbi dalle altre opere di carattere epico che caratterizzano la letteratura spagnola di questa epoca, che pure si fondano sulla tradizione italiana, come ad esempio la *Araucana* di Alonso di Ercilla. Ancora una volta, il valore aggiunto sta proprio nel translinguismo che, malgrado gli assai numerosi italianismi presenti a tutti i livelli –morfologico, sintattico, grafico e metrico– ci permette di toccare con mano l'effettiva penetrazione della lingua spagnola nell'Italia di fine Cinquecento e di renderci conto di come sia difficile, se non ormai impossibile, per la poesia italiana percorrere il cammino inverso da quello scelto dalla spagnola, che di italianismo si stava fortemente imbevendo. In Italia, l'imitazione di modelli spagnoli sembra impli-

care l'assunzione anche della lingua spagnola, cioè un'operazione di translinguismo. Quello del Balbi, ciononostante, rimane un esperimento del tutto isolato e non stupisce più di quel tanto la sua assenza dalle storie letterarie di ambedue le culture. Non credo però che si possa affermare, come fa il Gotor, che il suo nome "justamente falta y ha faltado en los manuales de historia de la literatura"¹⁰: non è forse proprio dall'osservazione di questi casi-limite che la nostra conoscenza delle effettive relazioni letterarie e linguistiche fra le due penisole può ancora avanzare?

6. *Conclusioni*. Al termine di questo breve percorso attraverso alcuni esempi di scrittura amorosa spagnola composta da autori italiani fra Cinque e Seicento, possiamo cercare degli elementi di risposta agli interrogativi iniziali. I modelli che ispirano l'autore italiano translingue in materia amorosa possono provenire dalla tradizione poetica spagnola, come nel caso di Galeotto del Carretto, in cui vi è una perfetta coincidenza fra forme metriche e contenuti. Per il trattato amoroso neoplatonico del Calvi il discorso è più complesso, in quanto si tratta di un rifacimento di un'opera, i *Dialoghi d'amore*, scritta in italiano da un ebreo portoghese, e fu composto ben 14 anni prima della traduzione spagnola dell'Inca Garcilaso (1590) e quando circolava un'unica traduzione spagnola, quella pubblicata a Venezia nel 1568; d'altra parte, l'uso del sonetto caudato in un contesto serio rivela dei punti di riferimento più spagnoli che italiani. Con la tragedia del Bevilacqua approdiamo ad un primo esempio di "travestimento" linguistico, in quanto un genere italiano allora in voga come la tragedia viene trattato con un metro pure italianissimo, l'endecasillabo sciolto, ma viene rivestito di un correttissimo e raffinato manto linguistico spagnolo, in accordo con la tematica scelta. Questa tendenza al "travestimento" si ritrova nel Balbi, la cui versione dell'*Abencerraje*, come si è visto, si svolge in un contesto formale tutto italiano, anche se si concretizza in una lingua piena di ibridismi. A questo proposito, va rilevato che nelle opere in prosa, come nella cronaca dell'assedio di Malta, lo spa-

¹⁰ Cfr. José Luis Gotor, *L'apporto italiano alla tradizione degli studi spagnoli*, in: "Ezio Levi, un ispanista erudito", Atti del Congresso AISPI, Napoli, 30 gennaio-1 febbraio 1992, Roma, Instituto Cervantes, 1993, p. 76.

gnolo del Balbi è molto più corretto: evidentemente, in poesia egli conservava il suo orecchio italiano.

Queste brevi annotazioni dovrebbero servire a richiamare l'attenzione su una produzione sepolta, quella in spagnolo degli autori italiani fra Cinque e Seicento, che è molto più importante di quanto non si creda: riesumarla significa alzare il velo pietoso su di essa steso dalla critica ottocentesca, tutta imperniata sul binomio lingua-nazione.

