



HAL
open science

Un canzoniere secentesco italo-spagnolo di contenuto agiografico, bilingue e translingue

Elvezio Canonica

► **To cite this version:**

Elvezio Canonica. Un canzoniere secentesco italo-spagnolo di contenuto agiografico, bilingue e translingue. Giuseppe Mazzocchi. I canzonieri di Lucrezia / Los cancioneros de Lucrecia, 2005. hal-03280934

HAL Id: hal-03280934

<https://hal.science/hal-03280934>

Submitted on 7 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Elvezio Canonica

UN CANZONIERE SECENTESCO ITALO-SPAGNOLO
DI CONTENUTO AGIOGRAFICO, BILINGUE E TRANSLINGUE

1. Introduzione

Nell'ambito di una più ampia ricerca sul fenomeno del translinguismo poetico italo-spagnolo tra Cinque e Seicento, cioè lo studio della produzione in spagnolo di autori italiani e viceversa, ci si imbatte in una figura singolare di letterato siciliano d'origini pisane: Pietro Venerosi. Ben poco è quel che sappiamo sulla sua biografia. Sembrerebbe appartenere a quella nobile famiglia pisana descritta dal Crollalanza nel suo *Dizionario storico blasonico* la quale “ripeteva il titolo di conte da Carlomagno e vantava diversi privilegi imperiali a suo favore” e che “risaliva ad un Guido dei Conti di Strido della Maremma toscana”, fra i cui membri spicca il nome di Brandaligio, “che nella prima metà del XVIII secolo ebbe fama di distinto poeta”¹. Sembra probabile un legame con la conosciuta famiglia pure pisana dei Venerosi-Pesciolini, visto che fra gli antenati di quest'ultima si annovera un conte di Strido. Tornando al Nostro, il Crescimbeni ne fa un rapido accenno nella sua *Storia della volgar poesia*, affermando che “fu assai erudito nella lingua Spagnuola” e che “fiorì nel 1630 che si trovava in corte del principe d'Avellino”². Da parte sua il Mongitore, nella sua *Bibliotheca sicula*, lo considera siciliano, più precisamente “Panormitanus”, anche se è al corrente delle sue origini pisane: “sed Pisis ex Comitibus Stridi

¹ DI CROLLALANZA 1890, vol. III, p. 99.

² CRESCIMBENI 1714, vol. V, p. 198.

oriundus”³. Ciononostante, già fin dal *Lexicon* dello Jöcher⁴ si tende a considerarlo più napoletano che siciliano: il Toppi lo include nel novero degli autori napoletani, visto che lo menziona nella sua *Bibliotheca Neapolitana*⁵ dato poi ripreso dal Minieri Riccio nelle sue *Memorie storiche degli scrittori nati nel Regno di Napoli*⁶.

2. Le Lettere italiane, e spagnuole (1635)

Di fatto, questa duplice appartenenza, alla Toscana e al Regno di Napoli, si riflette nelle dediche delle due opere che di lui si conservano. Accenniamo dapprima alle *Lettere italiane e spagnuole*, stampate a Napoli presso Domenico Maccarano nel 1635, dedicate “all’illvstriss. Et eccellentiss. Signora / d. Anna Carrafa / Della Marra / Aldobrandina, Gonzaga, / Colonna, et Aragona / Principessa del Sacro Romano Imperio, e di Stigliano, / Duchessa di Mondragone, Aliano, Sarriano, & / Contessa della Città di Carinola” Si tratta di una raccolta di 425 lettere non datate, ordinate per argomento e tutte seguite dalla traduzione spagnola. Dal prologo al lettore veniamo a conoscenza che queste missive avrebbero un carattere artificiale e che si tratterebbe di modelli che l’autore mette a disposizione dei lettori per un uso pratico in situazioni specifiche (“Di buone feste – Risponsive di buone feste – Di ringraziamenti – Di condoglienza – Risponsive di Condoglienza – D’avviso di morte – Di raccomandationi – Di preghiere – Di congratulatione – D’offerte – Di scusa – Di risentimento – Di reprehensione - Complimenti misti - Di ragguaglio”) e con diversi destinatari, fra i quali figurano il re di Spagna, il Pontefice, vari grandi di Spagna e nobili d’Italia, come pure numerosi prelati (vescovi e cardinali). Malgrado la loro apparente artificialità, queste missive sono il frutto di una lunga esperienza dell’autore nella scrittura epistolare, come afferma egli stesso:

³ MONGITORE 1714, vol. II, p. 191.

⁴ JÖCHER 1751, vol. IV, p. 156.

⁵ TOPPI 1678, p. 250.

⁶ MINIERI RICCIO 1844, p. 187.

Hauendo però dal prossimo passato Agosto in quà, scritto a nome de' suddetti, molte e molte Lettere, quali veramente furono mandate, volsi scriuerne anco molte altre di mio capriccio, e tutte poi trasportarle nell'idioma Spagnuolo (cosa, ch'io sappia) da nessun'altro fin'hora tentata.⁷

La novità dell'opera sta, come lo rileva l'autore stesso, nel suo carattere bilingue visto che, come detto, ad ogni lettera italiana corrisponde una versione spagnola. Ciò che colpisce mettendo a confronto le due versioni, sta nella notevole riduzione del testo spagnolo rispetto a quello italiano. Oltre a confermare la gerarchia delle due lingue, dove l'italiano è sempre la lingua di partenza e lo spagnolo quella d'arrivo, la stringatezza della traduzione solleva altri interrogativi, in quanto l'ampollosità e la magniloquenza erano dei luoghi comuni che si applicavano piuttosto alla lingua spagnola. D'altra parte, lo stile sintetico della prosa spagnola non può essere attribuito solo ad una minore padronanza dello strumento linguistico, giacché il Venerosi dimostra sempre una buona correttezza grammaticale e una pertinente scelta lessicale. Possiamo forse attribuire questa differenza di spessore al pubblico a cui l'autore si dirigeva, probabilmente più italofono che ispanofono. Anche qui però la prudenza è d'obbligo: infatti, la padronanza del formulario epistolare italiano poteva essere molto utile anche agli ispanofoni. Appare in ogni caso con tutta chiarezza che la lingua materna del Venerosi era l'italiano, come si vedrà dall'esame di alcuni sonetti: egli non vuole però rinunciare al doppio registro, probabilmente perchè formava parte della sua realtà linguistica, e per un italiano che verso il quarto decennio del diciassettesimo secolo lavorava come segretario nel regno di Napoli, ciò non può stupire. Al contrario, più sorprendente è l'estrema scarsità di testimoni di questo taglio: a parte alcuni *specimen* contenuti nei *Diálogos apazibles* del

⁷ VENEROSI 1635, "Lettore", s.f.

Franciosini, composti nel 1638, cioè tre anni più tardi, posso citare un unico esempio dell'estremo Seicento, quelle *Lettere italiane, e Spagnole* che Nicolás Rossi y Samaniego pubblicherà a Napoli nel 1696.

3. La *Sacra ghirlanda di celesti fiori* (1642)

Il Venerosi non si limiterà all'esperimento bilingue in prosa, e compirà un passo assai più ardito con la raccolta poetica che uscirà dai torchi del Bertani a Venezia nel 1642, e che intitolerà *Sacra ghirlanda di celesti fiori*. La dedica "al Serenissimo Ferdinando II, Gran Duca di Toscana", firmata in Sicilia, a Scilla, il 24 di agosto del 1642, non è però di responsabilità dell'autore, bensì di un tal Giacomo Venerosi, probabilmente un suo parente, che si dichiara "vassallo" del Gran Duca. L'opera è preceduta da una serie di nove sonetti preliminari laudatori, sette in italiano e due in spagnolo, e da un epigramma latino. Sull'identità dei loro autori non ci sono dati che permettano una loro collocazione, e sarà probabilmente una pista da seguire e da esplorare a fondo. Uno di questi sonetti è firmato dall'accademico "estinto" dell'Accademia della Fucina della città di Messina, ciò che potrebbe far supporre che questo era il cenacolo letterario attorno il quale ruotava l'attività del Venerosi. Da segnalare inoltre, a conferma dell'ambito siciliano nel quale si colloca questo canzoniere devoto, il sonetto conclusivo unilingue italiano dedicato a Santa Rosalia, la santa patrona di Palermo. L'opera segue da vicino il modello delle raccolte di carattere agiografico, molto diffuse e popolari, comunemente conosciute con il nome di *Flos sanctorum*. Il rinvio a questa tradizione letteraria di carattere devoto è esplicito fin dal sottotitolo dell'opera: "Oue si describe la vita del Santo / che giornalmente celebra la Santa Chiesa". Il calendario liturgico seguito dall'autore sembrerebbe fondarsi su quello gregoriano, anche se qua e là si osservano delle lacune di diversi giorni, mentre in appendice sono disposte le coppie di sonetti relativi alle feste mobili. Il modello seguito è quello del *Martyrologium romanum*, visto che accoglie anche le principali festività religiose non direttamente legate ad un santo (la Circoncisione, l'Epifania, la Resurrezione, ecc.). Oltre alla fondamentale *Legenda aurea* di Jacopo da Voragine, l'autore

aveva a disposizione per il versante spagnolo due opere assai conosciute: il *Flos sanctorum* di Alonso de Villegas (Toledo, 1578) e soprattutto i due volumi del p. Pedro de Ribadeneira (che visse per alcuni anni in Italia e fu anche professore di retorica a Palermo tra il 1550 e il 1552), composti e pubblicati a Madrid (1599-1601). Non poté giovare, invece, degli *Acta Sanctorum* pubblicati dai bollandisti, visto che il primo volume è del 1643, cioè di un anno posteriore alla silloge del Venerosi.

Venendo al corpo principale di questo canzoniere devoto, esso si compone di una serie di 363 sonetti italiani tutti con la rispettiva versione spagnola pubblicata a fronte, com'è ben messo in rilievo dall'autore nel sottotitolo: "Compilata in un Sonetto Italiano, / et in un'altro Spagnuolo". E' ovvio che ai nostri occhi, l'originalità dell'operazione sta soprattutto nell'impiego di un doppio registro linguistico, quello italiano e quello spagnolo. Ciononostante, questo non sembra essere stato un elemento di particolare rilievo per il pubblico dell'epoca, a giudicare dai sonetti preliminari, dove troviamo solo tre rapidi accenni al carattere bilingue dell'opera, mentre tutti ne esaltano il carattere devoto.

La scelta del sonetto si può spiegare con la grande permeabilità di questa strofa ad ogni genere di argomento grazie alla rigida struttura formale che avvolge i 14 versi, cioè una misura piuttosto economica, che permette uno svolgimento di ampio respiro (in tutto ben 726 composizioni) obbligando allo stesso tempo alla sintesi. L'autore è d'altronde ben cosciente della difficoltà dell'operazione, specialmente per ciò che riguarda il pericolo di un'eccessiva semplificazione, e fa perciò appello al carattere devoto della sua operazione:

se troppo angusto ti rassembra il racchiudere nel ristretto d'un Sonetto la vita d'un Santo, supplisci con la meditatione. A dar queste Rime alla luce, no[n] mi spinge aura d'ambitione, ma desio di giovare a coloro, che bramano più tosto la corona di gloria in Cielo, che d'alloro in Parnaso.⁸

⁸ VENEROSI 1642, "L'autore a chi legge", s.f.

Per rafforzare il carattere edificante della silloge, l'autore si propone di far capo ad un forte realismo delle forze maligne, per poi sollevare gli animi devoti nell'esaltazione delle virtù dei santi:

Al meglio, che hò possuto ho tentato dimostrarti per detestarli la crudeltà de i Tiranni, la durezza de i tormenti, la furia de i carnefici, l'asprezza de i deserti, e le fatighe dell'Apostoli: e per tuo scopo, il zelo de i discepoli, la costa[n]za de i Martiri, l'astinenza de i Confessori, la purità delle Vergini, e l'amore di Christo.⁹

Se nella prova precedente il Venerosi metteva a confronto la prosa italiana con quella spagnola, offrendo delle traduzioni spesso letterali e che peccavano per difetto, quando decide di svolgere la stessa operazione in poesia egli si trova confrontato a due seri ostacoli: il metro (l'endecasillabo) e la strofa (il sonetto). Il risultato non può più essere una traduzione letterale, anche se ridotta all'osso, bensì una nuova composizione relativamente autonoma, che riveste perciò un carattere propriamente "translingue". Prova di ciò sta nel fatto che spesso la versione spagnola presenta dettagli non sfruttati in quella italiana, e viceversa. Neppure le quattro rime vengono riprese, bensì unicamente la loro disposizione, che presenta sempre lo stesso schema: ABBA ABBA CDC DCD. In altre parole, il Venerosi compone direttamente in spagnolo, a partire dallo stimolo del testo italiano, anche se sulla gerarchia delle lingue non vi sono elementi che permettono una conclusione definitiva. Visto però il precedente delle *Lettere*, e il fatto che il testo italiano occupa sempre la prima posizione rispetto a quello spagnolo, vi è ragione di credere che anche in questo caso il Venerosi componga dapprima il sonetto italiano per poi offrirne la versione spagnola. Se nella prosa si constatava una semplificazione della lingua d'arrivo, nella poesia ciò non è evidentemente possibile a livello quantitativo, visto che il risultato è sempre un sonetto spagnolo. A livello qualitativo è però possibile osservare una serie di incorrezioni metriche e linguistiche che si concentrano quasi tutte sul versante spagnolo.

⁹ *Ibidem.*

Ho scelto per l'illustrazione e per l'analisi contrastiva quattro coppie di sonetti appartenenti al mese di gennaio. Nella riproduzione dei testi, pubblicati in appendice, seguo le lezioni della *princeps*, testimonia unico; modernizzo la grafia (abolizione delle maiuscole sui nomi comuni, delle *h* etimologiche) e la punteggiatura; per il testo spagnolo conservo tutte quelle rappresentazioni grafiche che si riferiscono a fonemi con valore fonologico oppositivo non ancora neutralizzato (affricata palatale sorda: ç di fronte alla variante sonora *z*; prepalatale affricata sorda: *x* di fronte alla variante sonora: *j/g*; *s* sorda : *ss* di fronte a *s* sonora: *s*); si espungono i nessi consonantici latinizzanti ("santo" per "sancto"; "redención" per "redempcion"; "pecado" per "peccado"), si regolarizzano le grafie di "b" e di "v" secondo l'uso moderno, e si introducono gli accenti grafici in entrambe le versioni. Quanto alla morfologia, mantengo le forme spagnole con iato conservato ("vee"; "fee", "lee", "possee") in quanto posseggono valore sillabico a fine verso.

1) S. Simone Stilita (5 gennaio)

Metricamente, si constatano alcune irregolarità sia nel sonetto italiano che in quello spagnolo. Nel primo, il v. 6 sembrerebbe ipermetro (*cos-tui-è*); nel secondo, il v. 5 parrebbe al contrario ipometro, giacché non è nell'*usus scribendi* dell'autore di operare dialefe fra sillabe atone (*ymbierno / enflora*); il v. 3 presenta anche un curioso calco morfologico dall'italiano sul sostantivo *intento*, il cui articolo determinato viene eliso secondo l'uso italiano, mentre in spagnolo ciò è impossibile (*el intento*). Anche qui, questa soluzione permette all'autore di guadagnare una sillaba metrica. Quanto agli usi linguistici, spicca il crudo calco italiano *dulçeça*, 10 (it. 'dolcezza'; esp. 'dulzura'), ciò che dimostra una certa leggerezza, mentre *pavimento*, 2, sebbene possibile variante di *pavimiento*, sembra ricalcare un uso più italiano che spagnolo. Problematica è pure la *iunctura* del v. 3 *remirar l'intento*, in quanto il frequentativo di *mirar* mal si associa con un sostantivo come *intento* ('prova'). In questo caso, sembra probabile che lo sp. *remirar* sia calcato direttamente sull'it.

remirar del v. 2. Pure conflittivo sembra l'uso dei pronomi personali nei vv. 13-14, in quanto nella stessa frase a un *vos* di cortesia (*nos haveis dexado*, 13) fa seguito un *tú* di valore non deferenziale (*tu gran firmeça*, 14). Ciò riflette probabilmente l'instabilità del sistema dei pronomi personali nello spagnolo dell'epoca, ma in nessun caso questa confusione poteva prodursi all'interno di una stessa frase.

Le due quartine spagnole sono concepite antitetivamente: nella prima, viene presentato l'astro solare (*Phebo*, 1) e se ne predica la sfolgorante luce che danneggia l'occhio umano; nella seconda, *a contrario*, il nuovo Sole è metafora del santo, verso il quale l'occhio umano deve guardare per essere rigenerato. Nel sonetto italiano non appare questo gioco contrastivo, ed il componimento si apre direttamente con il piano metaforico rappresentato dal *novello Sole*, che viene amplificato con l'antitesi concettuale: infatti, si tratta di un *Sole* che splende anche di notte, visto che *tra le stelle del Cielo have ricetto*, 4. Anche in questo caso, il dettato poetico spagnolo presenta una semplificazione dei contenuti, in quanto il tono più espositivo implica un grado di minore concettosità. Ciononostante, ritroviamo un piano antitetico anche nel testo spagnolo, che può inoltre essere interpretato allegoricamente. Il verso 4 contiene una forte iperbole: *este Sol, que el invierno enflora*, 4 che può rinviare ad un ulteriore piano metaforico, rappresentato dal peccato (*invierno*) che viene abbellito (*enflora*), e con ciò redento, dai *rayos de virtud*, 5 del santo. Da notare inoltre che l'io poetico è presente solo nel testo italiano (*gioisco, e 'l mio diletto* 1), segno di un maggior coinvolgimento dell'autore nel contesto della propria lingua materna, mentre nell'altra lingua questa identificazione sembra più problematica.

Ci si può chiedere a questo punto quali elementi della vita del santo vengono sfruttati nei due sonetti. Lo Stilita fu conosciuto come uno dei massimi campioni di ascetismo, un vero *athleta* nel senso originario della parola. Questo spirito quasi sportivo viene ripreso nella prima terzina del sonetto italiano, ma è assente dal componimento spagnolo, dove si parla solo di *asombro eterno*, 14 di fronte alle sue imprese. Com'è risputo, lo strumento che rese celebre S. Simone Stilita fu la colonna, sulla quale si dice che visse per quarant'anni. Il sonetto italiano ne fa menzione a due riprese: all'inizio (*eterna mole*, 3) e alla fine (*colonna*, 13), anche se in tutto il componimento si insiste nella posizione elevata

occupata dal Santo, essendo questa senza dubbio la ragione principale della scelta metaforica del *novello Sole*. Il testo spagnolo si limita alla ripresa di questo contesto metaforico, come visto, e ad una allusione generica (v. 12). Il tessuto metaforico spagnolo è però più ricco in diramazioni allegoriche, in quanto l'*alteça*, 12 è evidentemente anche (e soprattutto) quella spirituale, così pure come la *firmeça*, 14 possiede un doppio valore, concreto e astratto: la capacità di rimanere *firme* (cioè 'dritto') sulla sua colonne rinvia alla *firmeça* ('dirittura') morale. D'altra parte, l'allusione alla pericolosità della vista del sole per l'occhio umano, sviluppata solo nel componimento spagnolo (vv.1-4) potrebbe provenire dalla leggenda secondo la quale S. Simone, nel corso della sua ascesi, soffrì di numerose oftalmie che lo resero quasi cieco.

Come si può apprezzare, i due componimenti si completano a vicenda anche sul piano dei contenuti, e il doppio registro linguistico è lo specchio di questo binomio concettuale.

2) L'Epifania (6 gennaio)

Anche in questo dittico poetico bilingue si osserva una maggiore fluidità a tutti i livelli nel sonetto italiano, mentre quello spagnolo presenta vari ostacoli, non sempre di facile soluzione. Metricamente, la rima A è costruita su quattro forme uscenti in iato sull'identica vocale, tre delle quali sono forme verbali (*vee*, *possee*, *lee*), mentre l'altra è un sostantivo (*fee*). Lo iato viene rispettato nelle tre forme verbali, mentre per il sostantivo l'applicazione meccanica di questa lettura provoca un verso ipermetro, che viene però corretto nell'errata corrige finale, dove il sintagma *tanta fuerça* diventa *tal fuerça*, segno di una certa sensibilità dell'autore al verso spagnolo. Di fatto si trattava di forme non ancora del tutto codificate, come si riflette ancora nell'uso dello spagnolo attuale, che oppone la forma *lee* a *ve*, entrambe prodotti di una sincope consonantica (LEGIT – VIDIT). Si tratta di un'anomalia che si spiega con l'analogia delle forme coniugate con il

nuovo infinito (*ver*) di fronte al fenomeno inverso (*leer*). Ciononostante, nello spagnolo medievale e classico erano ancora frequenti le forme di *veer* con iato. In quanto al sostantivo *fee* (< FIDEM), il suo uso è testimoniato nello spagnolo medievale (Berceo), e le oscillazioni con la forma contratta sono numerose durante tutto il periodo classico. Come si vede, la lingua del Venerosi non fa che rispecchiare l'instabilità del sistema fonetico spagnolo in questo periodo di transizione. Un altro fenomeno interessante riprodotto dall'autore italiano sta nel valore consonantico attribuito al fonema spagnolo 'h-' in posizione iniziale proveniente da F- latina. E' ben risaputo che in questa posizione esso veniva aspirato, fenomeno che tende ad attutirsi e a scomparire proprio verso la metà del XVII secolo. Il computo sillabico ci offre un importante indizio del mantenimento dell'aspirazione, visto che la dialefe è d'obbligo in: *se / hace* (v. 3) e: *le / hallan* (v. 13).

Il restauro del tessuto sintattico del sonetto spagnolo si rivela qui assai delicato: nella prima quartina abbiamo scelto di scomporre i quattro versi in due frasi, di fronte all'anacoluto dei vv. 3 e 4 (*assi la muerte / se hace el hombre valeroso*); le forti ellissi presenti nella prima terzina possono venire interpretate come delle ipotiposi, e per questo motivo ci siamo limitati ad intervenire solo nell'interpunzione. Nella seconda terzina, invece, l'anacoluto risulta di difficile risoluzione: l'inciso *y su humilde Donzella*, 13 sarà da riferire alla Vergine Maria? Non è da escludere, ma in questo caso si tratterebbe di un calco dallo spagnolo 'doncella', sostantivo comune che significava propriamente 'vergine', senza però un riferimento diretto a Maria, la quale è sempre chiamata 'Virgen'. L'ultimo verso si riferisce chiaramente - malgrado l'anacoluto e l'impropria apocope in *sender* (sp. 'sendero') - al cambio di rotta dei Magi, che alla vista del Bambin Gesù decisero di non tornare da Erode e di rientrare alle loro terre seguendo un altro percorso (Mt, 2, 12). Di fatto, il sonetto spagnolo, soprattutto nelle due terzine, segue abbastanza fedelmente il racconto evangelico di Matteo: la riduzione della sostanza narrativa in versi è ciò che rende il tessuto ellittico e irto di anacoluti. Il sonetto italiano, invece, non si lega strettamente alla fonte evangelica, bensì riproduce una pietà di tipo popolare: non Erode, ma il Presepio; non i complicati cambiamenti di rotta, ma la tradizionale offerta dei tre doni, che offre altresì il pretesto ad una chiusura trimembre di

sicuro effetto. Anche in questi dettagli si percepisce il clima casalingo che viene sprigionato dalla lingua materna. Si sarà constatato che la vicenda dei Magi è confinata alle due terzine, mentre le due quartine assumono in entrambe le versioni un tono più generale. Ci si può interrogare sul legame che si stabilisce fra queste due parti. Nel componimento italiano, viene stabilito un parallelo allegorico tra il *lume splendente*, 5 della fede e la stella cometa, che trascina sulla sua scia il credente il quale, alla stessa stregua dei Magi *muove veloce e frettoloso il piede / a far preda d'Amor con sete ardente* (vv. 7-8). Contrariamente a quanto succedeva per la precedente coppia di sonetti, qui il tessuto allegorico è presente solo nel sonetto italiano, mentre in quello spagnolo le due quartine hanno un contenuto molto generico e non sembrano presentare un legame diretto con il racconto evangelico sviluppato nelle terzine.

3) S. Ilario (14 gennaio)

Della vita di S. Ilario, vescovo di Poitiers, vissuto fra il 310 e il 367, si privilegia qui l'azione contro l'eresia ariana. Conosciuto come "l'Atanasio d'Occidente", S. Ilario deve la sua fama proprio alla sua tenace opposizione all'arianesimo, che gli valse un lungo esilio in Asia, all'epoca dell'imperatore Costanzo, uno dei figli di Costantino il Grande, e protettore degli ariani. Tutti questi dati sono espliciti nei due testi, dove si insiste sull'invidia dell'imperatore (cfr. *l'invido voler del rio Costanzo*, 9 : *no pudiendo sufrir lumbre del çielo*, 10). Il testo spagnolo aggiunge alcuni particolari, come la terra d'origine del Santo, quella *Pitavia*, 1 capitale della tribù gallica dei Pitavi, che si trasformerà nell'odierna città francese di Poitiers. Pure un'innovazione del componimento in spagnolo è la menzione dell'attività speculativa del Santo, che si concretizzò in un numero notevole di *obras*, 6 caratterizzate da un'accresciuta attenzione ai valori stilistici, come sembra riconoscere il Venerosi quando afferma: *Su lengua en el decir fue dulce lira*, 5. Più perentorio si mostra altresì il testo spagnolo nell'affermare la vittoria del Santo sul suo *crüel contrario*, 13, mentre in italiano si insiste maggiormente sull'esilio provocato dal *rio Costanzo*, 9 grazie al quale il Santo *dona...discanzo*, 11, cioè offre uno scampo con la sua

partenza. E' interessante in questo contesto bilingue l'impiego dell'ispanismo *discanzo* (sp. 'descanso'), attestato in autori italiani del Cinque e Seicento¹⁰. Se si comparano le chiuse dei due sonetti (vv. 12-14), si constata un maggiore realismo nel componimento italiano, ciò che si traduce in un'intensificazione del tessuto fonico: l'allitterazione *selve ...severa* si combina con la paronomasia *selve ... belve*, fenomeni che spiccano ancor maggiormente sul fondo ripetitivo della *e* tonica (*E ne le selve con severa asprezza / vive tra belve, nè spera altro avanzo*). L'assenza di questi referenti concreti nel testo spagnolo impedisce una resa di questo tipo, e infatti l'ultima terzina non presenta fenomeni di particolare rilievo, se non l'opposizione concettuale fra alto (*se ensalça al Cielo*) e basso (*baxo humilde velo*) contenuta nell'ultimo verso. E' d'altronde più ricco il tessuto retorico nel sonetto italiano, dove assistiamo fin dall'inizio ad un uso calibrato di figure come il *poliptoton* (*Arde ardore*, 1-2) e l'*annominatio* (*costante Costanzo*, 7-9). In quest'ultimo caso, la figura etimologica possiede anche un valore oppositivo. Da notare inoltre la ripetizione delle tre parole rima *Hilario : Ario : contrario*, che passano però dalle quartine del sonetto italiano alle terzine di quello spagnolo. Com'è ben visibile, si tratta delle tre parole chiave che sintetizzano l'esile sostrato narrativo sviluppato nei due sonetti.

In quanto all'assetto metrico dei due sonetti, si osserva un uso generoso della sinalefe nel testo spagnolo, con una punta di ben cinque occorrenze nel v. 4. Anche qui, l'orecchio italiano dell'autore traspone abitudini metriche in una lingua foneticamente prossima, dove però gli incontri vocalici fra le parole sono meno frequenti. In un paio di casi viene seguita la prassi spagnola, con applicazione della dialefe: *a / Hilario*, 9 ; *de / Arrio*, 11; *la / honra*, 12. Nel primo caso la dialefe sarebbe normale anche in italiano, visto che il nesso bivocalico è già preceduto da sinalefe (*enviando-a / Hilario*). Da notare che il sostantivo *Ario* si trova in dialefe anche nel testo italiano, giacchè è preceduto da una forma uscente in dittongo discendente: *malvagio / Ario*, 6, mentre la sinalefe si dà con la forma *Hilario: giovinetto-Hilario*, 2. Come si vede, anche a livello metrico vengono coinvolti e messi in evidenza proprio i nomi dei due antagonisti.

¹⁰ BECCARIA 1968, p. 171n.

4) S.Paolo Eremita (15 gennaio)

La coppia di sonetti dedicata a San Paolo Eremita si situa di nuovo su un piano generico, nel quale sono quasi del tutto assenti i riferimenti alla realtà storica. Unicamente il componimento italiano fa menzione della terra d'origine del Santo e della sua fuga da essa, avvenuta in giovane età, senza precisarne le cause: *Giovane d'anni [...] fuggi l'Egitto* (vv. 1-3). In effetti, il Santo dovette lasciare la sua terra d'origine al tempo della persecuzione di Decio verso l'anno 280 d. C. e si rifugiò nel deserto tebaico dove visse in una grotta per sessant'anni, in completa solitudine e fra aspre mortificazioni. Tutti questi dati si ritrovano nel racconto di Jacopo da Voragine, il quale aggiunge un elemento non sfruttato qui dall'autore, cioè la duplice visita di S. Antonio, con il miracoloso intervento del corvo portatore dei due pezzi di pane. Scarse sono le concomitanze tematiche e linguistiche fra i due sonetti, e ben più numerose le innovazioni. Il componimento italiano sembra seguire un ordine cronologico più stretto di quello spagnolo, visto che si apre con la fuga d'Egitto, avvenuta in giovane età, mentre il testo spagnolo non assume questi dati, ma si apre direttamente con lo stupore causato dalla scelta del Santo, il quale preferì *dexar la [vida] del mundo desseada, 3 per seguir vida alentada, 2* e piena di *enfado, 4*. In questa opposizione è forse visibile un altro riferimento alla biografia del Santo, che proveniva da nobile famiglia. La forma interrogativa è ripresa esplicitamente nella seconda quartina, dove l'autore si dirige direttamente al Santo (v. 5), il quale è così invitato a rispondere. Nei versi seguenti (6-8) vengono quindi riferite le parole dell'Eremita, ciò che implica il passaggio al discorso diretto. Questo elemento narrativo, assente nel sonetto italiano, contribuisce notevolmente alla maggiore vivacità del testo spagnolo, che si intensifica nelle terzine con l'evocazione delle forze maligne, non sfruttata nel testo italiano. Questo contesto fortemente oppositivo (ricchezza vs povertà; bene vs male; Cielo vs Inferno; alto vs basso) produce un'intensa attività retorica fondata su figure di questo tipo: l'ossimoro *dulces ... llantos, 11* combinato con il chiasmo *Dulces [...] llantos, vida amarga, 11*. Da notare inoltre la *variatio* : *que*

asombró al Infierno, 10 : *queda espantado el possessor de Averno*, 12. In questo caso, il passaggio dal tutto alla parte produce un effetto di *climax*, mentre la perifrasi per designare il demonio è il risultato di un eufemismo. Non risulta linguisticamente pertinente la scelta di *carga*, 13 come aggettivo, in quanto in spagnolo questa voce ha sempre valore sostantivale o verbale. Si tratta quasi sicuramente di un calco dall'italiano : 'un'anima carica'. Come detto, questo tessuto oppositivo non è sfruttato nel sonetto italiano, dove il movimento è di tipo ascensionale: si insiste sul 'volo' dell'anima *da l'eremo...a l'emisfero* (v.8) e sull'*altezza*, 9 spirituale alla quale giunse il Santo grazie alle intense pratiche ascetiche (v. 11). A contrasto, il sonetto spagnolo, come visto, insiste sul mondo ctonio degli inferi.

A livello metrico, nel sonetto spagnolo spicca l'ipometria del v. 7, che si spiega forse con la pronuncia bisillaba del sostantivo *Dios*, sulla base dell'italiano *Dio*, come sembra confermato dal fatto che in altri sonetti appare bisillabo anche in posizione di rima (cf. la rima *Dios : ríos*, nel sonetto del primo gennaio sulla Circoncisione). Ci sembra dunque più probabile questa spiegazione, in quanto la dialefe fra le due vocali atone in: *ofrezco / esta* non è sostenuta da nessun altro esempio. Si tratta presumibilmente ancora di un'iper-correzione, in quanto l'autore italiano estende a tutto il verso una regola che nella sua lingua materna si limita alla posizione di rima. Si resta però perplessi dalla conoscenza approssimativa che egli dimostra della pronuncia di una parola così comune come il sostantivo *Dios*, che è sempre monosillabo in spagnolo. Questo rilievo sta forse ad indicare che lo spagnolo del Venerosi era più di tipo libresco che frutto di una pratica orale con ispanoparlanti.

In conclusione, ci troviamo di fronte ad un caso assai significativo di canzoniere devoto, bilingue e translingue allo stesso tempo, che riflette bene la permeabilità dei due codici linguistici nel Regno di Napoli verso la metà del Seicento. Sarà però necessaria una seria operazione di restauro per cercare di rendere il vero spessore dello spagnolo del Venerosi, spesso assai disinvolto, come si è visto. E' il compito che mi propongo di svolgere in un futuro prossimo, e che dovrebbe sfociare in uno studio e in un'edizione di questo testo praticamente sconosciuto.

TESTI

1. San Simone Stilita (5 gennaio)

<p>GENNARO 5.</p> <p>S. Simone Stilita</p> <p>Lieto nel cor gioisco, e 'l mio diletto, nasce dal rimirar novello Sole, che tutto ardente ne l'eterna mole, tra le stelle del Cielo have ricetto.</p> <p>Lucido raggio di devoto affetto 5 di costui è la virtù, che d'alta prole risorge à noi, là dove ogn'alma suole d'amor celeste riscaldarsi il petto.</p> <p>A te si dia di vincitore il vanto, unico nel patir grand'Eremita, 10 ammirabil via più d'ogn'altro Santo.</p> <p>Spregiasti co'l patir la propria vita, e sopra una colonna in gioia, e canto volasti al Cielo, o gran Simon Stilita.</p>	<p>HENERO 5.</p> <p>Del mismo Santo</p> <p>Ceñido Febo de la luz que endora quanto se mira en este pavimento, no puede el ojo remirar l'intento que a tanto resplandor se descolora.</p> <p>¿Quién este sol, que el invierno enflora con rayos de virtud que dan contento, mirar presume sin alumbramiento de luz celeste, que es la nueva aurora?</p> <p>Goçaste tu felicidad de estado, contemplando en Iesus y su dulçeza; ni el alma se cansò, Simon Amado.</p> <p>Te dieron los trabajos tanta alteça, que en la memoria nos habéis dexado asombro eterno de tu gran firmeça.</p>
--	--

2. L'Epifania (6 gennaio)

<p>GENNARO 6.</p> <p>Epifania del Signore</p> <p>Di non veduto Sole Alba ridente, a cui il leggiadro Amore il luogo cede, quanto s'ottien da Dio per te si chiede, che sgombri il fosco, à tenebrosamente.</p> <p>Fuoco d'amor divin, lume splendente, 5 Quel che possede te (bramata fede) Muove veloce e frettoloso il piede a far preda d'Amor con sete ardente.</p> <p>Spinti i tre Maggi da sì chiara aurora, Colmi di speme, in un co'l gran tesoro, 10 ratti sen vanno, ove Giesù dimora.</p> <p>Stella gli è guida, e insiem lume e decoro: giunti al Presepe, ciaschedun l'adora, dando devoti, Incenzo, Mirra, et Oro.</p>	<p>HENERO 6.</p> <p>La misma Fiesta</p> <p>Tiene tanta fuerça Amor y tanta fee, que cada empresa es dulce, assí la muerte. Se haçe el hombre valeroso y fuerte, como en los Santos muy claro se vee.</p> <p>Beata el alma que este don posee, y feliz quien de Dios tuvo tal suerte: conquista el cielo con valor tan fuerte, que en el libro de Amor todo se lee.</p> <p>Los Santos Reyes, que los guía la estrella, llegan a Herodes: los ruega volver. Prometen sì, y van con luz tan bella.</p> <p>Llegando a la cueva, a quien les dio el ser le hallan pobre, y su humilde Donzella, que adorándolos pues mudan sender.</p>
--	---

3. S. Ilario (14 gennaio)

GENNARO 14.

S. Hilario Vescovo, e Confess.

Arde nel primo fior di gioventude,
d'eterno ardore il giovinetto Hilario,
sprezza gl'agi del mondo incerto, e vario,
cresce co gl'anni, di virtù in virtude.

Le voglie rege d'ogni vitio ignude, 5
a le contese del malvagio Ario,
costante si mostrò sempre contrario:
con dottrina del Ciel l'atterra, e chiude.

Ma l'invido voler del rio Costanzo,
il buon Pastor bandisce; ei fugge, e sprezza
l'iniquo, e dona al suo rival discanzo;

E ne le selve con severa asprezza,
vive tra Belve, nè spera altro avanzo,
che fruire del Ciel l'alta Bellezza.

HENERO 14.

El mismo Santo

¡Para los ojos en Pitavia, y mira,
el monstruo de virtud, Hilario el gra[n]de,
digno pastor, que la sciencia expande:
le adora el mu[n]do, y todo el Cielo admira!

Su lengua en el decir fue dulce lira,
fueron sus obras de un exemplo grande,
y porque todo el universo mande
a pura Santidad el Santo aspira.

Assí Constanço, envidiando a Hilario,
no pudiendo sufrir lumbre del çielo,
pregona y sigue la maldad de Arrio.

Dexa la honra, y con un santo celo,
después que vence su crüel contrario,
se ensalça al çielo baxo humilde velo.

4. S.Paolo Eremita (15 gennaio)

<p>GENNARO 15</p> <p>S. Paolo Eremita</p> <p>Giovane d'anni, vincitor Guerriero, ad alta impresa il tuo Fattor t'invita, fuggi l'Egitto, et a novella vita, con un forte valor, muti sentiero;</p> <p>tu del deserto havesti il primo impero, 5 et eletto da Dio primo Eremita, perché fusse nel Ciel l'alma gradita, da l'Eremo ne voli, a l'Emisfero.</p> <p>Chi giunger può giamai a tant'altezza, qual tu giungesti, penitente raro, 10 domando il corpo tuo con somma asprezza?</p> <p>Tu fusti al nostro Dio sì tanto caro, ch'havendo in terra appien del Ciel o[n]tezza ne lasciasti qua giù l'esempio chiaro.</p>	<p>HENERO 15</p> <p>Al mismo Santo,</p> <p>Espíritu del Cielo amante, amado, ¿quién te fuerça a seguir vida alentada? Dexando la del mundo desseada, Aprisa corres para hallar enfado.</p> <p>¿Qué dices Pablo çiego enamorado? “Los bienes deste mundo tengo en nada: a Dios ofrezco esta vida amada, para goçar el glorioso estado”.</p> <p>Dulces fueron los llantos, vida amarga de este gran santo que asombrò al Infierno viviendo pobre en una edad tan larga.</p> <p>Queda espantado el possessor de Averno, mientras el alma de méritos carga al Cielo sube para hacerle eterno.</p>
--	---

BIBLIOGRAFIA

DI CROLLALANZA 1890 = Giovanni Battista Di Crollalanza, *Dizionario storico-blasonico, delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Facs. dell'ed. orig., Bologna, Forni, 1986.

CRESCIMBENI 1714 = Giovan Maria Crescimbeni, *Istoria della volgar poesia*, Roma, de' Rossi, 1714².

MONGITORE 1714 = Antonino Mongitore, *Bibliotheca Sicula*, Facs. dell'ed. di Palermo del 1707-1714, Bologna : Forni, 1971.

JÖCHER 1751 = Christian G. Jöcher, *Allgemeines Gelehrten-Lexicon*, Facs. dell'ed. di Leipzig-Delmenhorst-Bremen, 1750-1897, Hildesheim : Olms, 1961- .

MINIERI RICCIO 1844 = Camillo Minieri Riccio, *Memorie storiche degli scrittori nati nel Regno di Napoli*, Facs. dell'ed.: Napoli : Tip. dell'Aquila, 1844, Bologna : Forni, 1967.

VENEROSI 1635 = Pietro Venerosi, *Lettere italiane e spagnuole*, Napoli, Maccarano, 1635.

VENEROSI 1642 = Pietro Venerosi, *Sacra ghirlanda di celesti fiori ove si descrive la vita del Santo, che giornalmente celebra la Santa Chiesa. Compilata in un Sonetto Italiano, et in un'altro Spagnuolo*, Venezia, Bertani, 1642.

TOPPI 1678 = Niccolò Toppi, *Biblioteca Napoletana, con le Addizioni di Leonardo Nicodemo*, Facs. dell'ed. di Napoli del 1678 e dell'ed. di Napoli del 1683, Bologna , Forni, 1971.

BECCARIA 1968 = Gian Luigi Beccaria, *Spagnolo e spagnoli in Italia. Riflessi ispanici sulla lingua italiana del Cinque e del Seicento*, Torino, Giappichelli, 1968.