

ACTAS DEL  
VIII CONGRESO INTERNACIONAL  
DE LA  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE  
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER

22-26 de septiembre de 1999

PALACIO DE LA MAGDALENA

*Universidad Internacional*

*Menéndez Pelayo*

Al cuidado de

MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO

con la colaboración de Laura Fernández

CONSEJERÍA DE CULTURA  
DEL GOBIERNO DE CANTABRIA  
AÑO JUBILAR LEBANIEGO  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL  
SANTANDER

•MM•

ACTAS DEL  
VIII CONGRESO INTERNACIONAL  
DE LA  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE  
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER  
Calle de Segura nº 10  
PALACIO DE LA MAGISTRAL  
Universidad de Cantabria  
41013 Santander, España

Al cuidado de  
MARGARITA BRIBAS Y SILVIA TRISO  
con la colaboración de Lucía Rodríguez

@ Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Depósito legal: SA-734/2000

Carolina Valcárcel

*Tratamiento de textos*

Gráficas Delfos 2000, S.L.

Carretera de Cornellá, 140

08950 Esplugues de Llobregat

Impresión

## «EN EL MEDIO DEL CAMINO». INTORNO ALLA TRADUZIONE DELLA «DIVINA COMMEDIA» DI ENRIQUE DE VILLENA

PAOLA CÁLEF

Università di Bologna

COME è noto, nel prologo alla sua traduzione dell'*Eneide*, Enrique de Villena afferma di aver realizzato per Íñigo López de Mendoza una versione in prosa castigliana della *Commedia* di Dante.<sup>1</sup>

Per lungo tempo si è creduto che questa traduzione fosse andata perduta, ma alla fine del secolo scorso Mario Schiff la identificò con quella contenuta nel manoscritto 10.186 della Biblioteca Nacional de Madrid.<sup>2</sup> Dopo l'identificazione operata da Schiff, la traduzione è stata oggetto di alcuni studi, tra i quali ricordo il lavoro di José Antonio Pascual sull'*Inferno*, che rileva e affronta le problematiche fondamentali della traduzione, su cui si è pronunciata anche Marcella Ciceri, contribuendo, fra l'altro, a rendere più salda l'attribuzione a Villena. Ancora sulle questioni attributive è intervenuto Pascual in un articolo scritto a quattro mani con Santiago Lacuesta. Due lavori prodotti in sede di tesi di laurea, nelle università di Firenze e Venezia, trascrivono ed esaminano le ultime due cantiche, *Purgatorio* e *Paradiso*, mentre si attende l'edizione della trascrizione completa della traduzione a completamento delle *Obras completas* di Enrique de Villena, curate da Pedro M. Cátedra, che ringrazio per il prezioso aiuto.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Nel prologo Villena parla di alcuni lavori che affiancarono la prima stesura della traduzione dell'*Eneide*, tra cui «la *Comedia* de Dante, que vulgarizé en prosa castellana», nella glossa al prologo aggiunge, parlando di se stesso in terza persona, «fizo la trasladación de la *Comedia* de Dante, a preçes de Íñigo López de Mendoza». Enrique de Villena, *Obras completas*, II, ed. e introd. P.M. Cátedra, Turner, Madrid, 1994, pp. 30 e 59-60.

<sup>2</sup> M. Schiff, «La première traduction espagnole de la *Divine Comédie*», in *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1899, pp. 269-307; M. Schiff, *La bibliothèque du marquis de Santillane*, Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Paris, 1905, p. 288. Tralascio qui l'altra proposta di identificazione emersa prima dell'intervento di M. Schiff, per cui si veda F.B. Navarro, «Arte cisoria» de D. Enrique de Villena, Madrid-Barcelona, 1879.

<sup>3</sup> J.A. Pascual, *La traducción de la «Divina comedia» atribuida a D. Enrique de Aragón. Estudio y edición del Inferno*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1974; M. Ciceri, «Enrique de Villena traduttore dell'*Eneide* e della *Commedia*», in *Marginalia Hispanica*, Bulzoni, Roma, 1991, pp. 125-159 (già in *Rassegna*



Il codice della Biblioteca Nacional è anche uno dei testimoni italiani più antichi della *Commedia*, redatto nel 1354 in Italia, probabilmente a Genova, siglato *Mad* nell'edizione Petrocchi.<sup>4</sup> Al centro della pagina contiene il testo italiano di Dante e ai margini la traduzione castigliana, oltre a un articolato apparato di glosse in latino e in castigliano.

Nel codice la traduzione accompagna il testo italiano terzina per terzina e, pur essendo in prosa, è scritta a imitazione del verso. I copisti che si alternano nel lavoro dispongono, infatti, su un rigo il contenuto di ogni verso e quando non possono, per ragioni di spazio, marciano con un punto la fine del verso. Inoltre, le terzine italiane e la loro traduzione castigliana sono state numerate. Questo manoscritto si configura, dunque, come un'edizione testo a fronte e rivela in questo l'uso a cui era destinato. Il lettore poteva passare senza difficoltà dal testo italiano a quello castigliano e viceversa.

Ci troviamo di fronte a un tipo particolare di traduzione, nata verosimilmente per l'uso privato del Marchese di Santillana, come supporto alla lettura dell'originale e non destinata a circolare come testo a sé stante.<sup>5</sup> A differenza delle altre traduzioni dello stesso Villena, quali l'*Eneide* e l'autotraduzione de *Los doce trabajos de Hércules*, questa non sostituisce l'originale, ma gli si affianca a imitazione della glossa. Stando  
 Iberistica, XV (1982), pp. 3-24); J.A. Pascual-R. Santiago Lacuesta, «La primera traducción castellana de la Divina comedia: argumentos para la identificación de su autor», in *Serta philologica F. Lázaro Carretero natalem diem sexagesimum celebrante dicata*, II, Cátedra, Madrid, 1983, pp. 391-402; E. Devilla, *La traducción della «Divina comedia» attribuita a Enrique de Aragón. Edizione del «Purgatorio»*, Università degli Studi di Firenze, 1984-1985 (tesi di laurea inedita); B. Zecchi, *La traducción de la «Divina comedia» atribuida a don Enrique de Villena. Estudio y edición del Paraíso*, Università «Ca' Foscari» di Venezia, 1985-1986 (tesi di laurea inedita); Enrique de Villena, *Obras Completas*, ed. P.M. Cátedra, Turner (Biblioteca Castro), Madrid, 1994.

<sup>4</sup> Per la descrizione del codice si veda D. De Robertis, «Censimento dei manoscritti di rime di Dante (III)», *Studi Danteschi*, XXIX (1961), pp. 196-197; R. Brummer, «Bemerkungen zu einer Madrider Handschrift von Dantes *Divina Commedia* mit der spanischen Marginalübersetzung des Don Enrique de Villena», in *Studien zu Dante. Festschrift für Rudolf Palgen zu seinem 75. Geburtstag*, Universitäts-Buchdruckerei Styria, Graz, 1971, pp. 15-22; Dante Alighieri, *La «Commedia» secondo l'antica vulgata*, I, a cura di G. Petrocchi, Le Lettere, Firenze, 1994<sup>3</sup>, pp. 75-76. Lo stemma ricostruito da Petrocchi nell'edizione critica della *Commedia* presume l'esistenza di due tradizioni. Da un lato quella più rappresentata dei manoscritti toscani, riconducibili al sub-archetipo  $\alpha$  e suddivisa in tre sezioni *a*, *b* e *c*, dall'altro la più esigua tradizione settentrionale derivata dal sub-archetipo  $\beta$  e divisa nelle sezioni *d* ed *e*. A quest'ultima tradizione appartiene il manoscritto di Madrid (*Mad*). Rimando al volume introduttivo (vol. I) dell'edizione Petrocchi e allo stemma codicum pubblicato in margine. Il quadro della tradizione manoscritta della *Commedia* è riproposto in Dante Alighieri, *La divina comedia*, a cura di G. Petrocchi, Einaudi, Torino, 1975, pp. VII-XX.

<sup>5</sup> Ricordo, nondimeno, che i re d'Inghilterra Enrico VII e Enrico VIII possedettero un codice contenente una traduzione castigliana della *Commedia*; questo codice potrebbe, per ragioni cronologiche, identificarsi con una copia della versione di Villena. Si veda E. Edward, *Libraries and Founders of Libraries*, 1864; ed. facsimile, Thoemmes Press, Bristol, 1937<sup>2</sup>, pp. 152 e ss.; A. Farinelli, *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania*, Torino, 1922, p. 93 e A. González de Amezúa, «Fases y caracteres de la influencia del [sic] Dante en España», *Opúsculos histórico-literarios*, I, CSIC, Madrid, 1951, pp. 87-127, in particolare p. 102.



alle informazioni desumibili dall'unico testimone che ce la trasmette, cioè il codice 10.186 della Nazionale di Madrid, la traduzione non è accompagnata da prologo, dedica né dichiarazione del nome del traduttore; probabilmente perché non ce n'era bisogno, non essendo destinata alla divulgazione, ma commissionata ed eseguita all'interno di un rapporto personale diretto e autoreferenziale.<sup>6</sup> L'aspetto editoriale rivela, dunque, la peculiarità di questa traduzione, peculiarità di cui saranno da ricercare eventuali implicazioni testuali.

Gli studi precedenti, e in particolare il lavoro di Pascual, hanno rilevato che Villena ricorse, oltre al codice madrilenno, anche a un altro testimone della *Commedia*.<sup>7</sup> Questo secondo testimone non pare, però, identificabile con nessuno dei manoscritti della *Commedia* attualmente conservati in Spagna. Si è, comunque, tentato di ricostruirne il profilo, che sembra collocarsi all'interno della tradizione toscana, mostrando particolari affinità con il codice cortonese (Co), appartenente alla sezione *b* discendente dal sub-archetipo  $\alpha$ .<sup>8</sup> Ma, in che modo furono utilizzati i due manoscritti? Pascual ritiene che Villena si sia servito del secondo manoscritto (che chiamerò di qui in avanti manoscritto X) come modello base, ricorrendo solo sporadicamente al codice di Madrid. Ciceri ridimensiona, invece, il ruolo del manoscritto X e sembra propensa a credere che Villena lavorasse contemporaneamente su entrambi i codici.<sup>9</sup>

Alcuni elementi extra-testuali forniscono la prova della vicinanza del manoscritto di Madrid a un secondo testimone della *Commedia*.

Nel manoscritto ogni canto della redazione italiana è introdotto da una rubrica latina, coeva alla scrittura del testo italiano. Schiff segnalava, però, che nel margine inferiore, all'inizio dei primi ventidue canti dell'*Inferno*, si trovava anche la traduzione italiana di queste rubriche.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> È vero che non possediamo l'originale della carta 1, sostituita, come la 24 alla fine del XV secolo, presumibilmente per ragioni di usura. Ma a giudicare dalla densità delle glosse e annotazioni di vario tipo che occupano la carta 2, glosse e annotazioni precedenti la stesura del testo castigliano, la prima carta originale non poteva ospitare estesi preliminari. Né vi sono elementi per supporre che il codice sia acefalo e che possa mancare di un quaderno che contenesse il prologo o la dedica. Un caso analogo è rappresentato dalla traduzione della *Teseida* nata verosimilmente sotto l'egida dello stesso committente della traduzione dantesca, ovvero il marchese di Santillana. Cf. Giovanni Boccaccio, *La Teseida. Traducción castellana del siglo XV*, ed., intr. y notas de V. Campo y M. Rubio Áquez, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt am Main-Madrid, 1996.

<sup>7</sup> Si vedano J. Arce, «La lengua de Dante en la *Divina comedia* y en sus traductores españoles», *Revista de la Universidad de Madrid*, XIV:53 (1965), pp. 9-48, in particolare p. 31, n. 57; J.A. Pascual, *La traducción*, pp. 35-42; M. Ciceri, *Enrique de Villena traduttore*, pp. 129-133, e l'introduzione delle tesi di laurea di E. Devilla e B. Zecchi.

<sup>8</sup> Cf. n. 4.

<sup>9</sup> J.A. Pascual, *La traducción*, pp. 51-57; M. Ciceri, *Enrique de Villena traduttore*, p. 133.

<sup>10</sup> M. Schiff, «La première traduction», p. 275. Vorrei, tuttavia, precisare che le rubriche italiane si trovano, di norma, ai margini laterali delle carte, e che la rubrica italiana relativa al secondo canto non è mai stata esemplata, ritengo per mancanza di spazio.

L'analisi di queste rubriche rivela, tuttavia, che non sono affatto traduzione delle rubriche latine. Si veda, per esempio, la rubrica latina al terzo canto: «Capitulum tercium in quo tractat de porta et intrata Inferni et de flumine acherontis et de pena illorum qui vixerunt sine fama. nominans papam celestinum» (BN Madrid, Ms. 10.186, c. 4v); e la si confronti con la supposta traduzione italiana:

Canto terzo nel quale tracta dela porta delo Inferno et dela intrata et del fiume dacharonte et la pena di collar che vivetero senza opere di fama degne et come il demonio charon li trae in sua nave et come gli parloe a l'auctore et tocha questo uicio in persona di papa celestino (BN Madrid, Ms. 10.186, c. 4v).

Questa seconda rubrica contiene evidentemente informazioni non desumibili dalla rubrica latina.

Si veda ancora la rubrica relativa al canto dodicesimo: «Capitulum duodecimum in quo tractat quomodo per unum Centaurum fuerunt ducti et conducti ultra flumen» (BN Madrid, Ms. 10.186, c. 19r), e la si confronti con la corrispondente rubrica italiana:

Capitolo XII<sup>o</sup> ove tracta del descendiemento nel septimo cerchio d'inferno, dele pene di quelli che fecero forza in persona de tyranj et qui tracta de mjnotauru et dil fiume del sangue et come per uno centauro furono scorti et guidati sicuri oltre al fiume (BN Madrid, Ms. 10.186, c. 19r).

Anche in questo caso si noterà che la redazione latina è molto più concisa. Non è necessario procedere a un esame approfondito per concludere che le rubriche italiane non possono in alcun modo essere traduzione delle preesistenti rubriche latine e che si tratta di rubriche differenti contenenti un numero maggiore di informazioni. Se la rubrica aveva la funzione di agevolare la comprensione del canto, anticipandone il contenuto, la necessità di aggiungere nel codice altre rubriche si deve probabilmente all'eccessiva concisione e brevità di quelle latine.

Le rubriche italiane sono state, dunque, esemplate nel manoscritto di Madrid a partire da un altro testimone della *Commedia*. Ho confrontato queste rubriche con quelle edite da Petrocchi nell'edizione della *Commedia secondo l'antica vulgata*, di cui riproduco, per un confronto immediato, le rubriche al canto III e XII dell'*Inferno*:

Canto terzo, nel quale tratta de la porta e de l'entrata de l'inferno e del fiume d'Acheronte, de la pena di coloro che vissero senza opere di fama degne, e come il demonio Caron li trae in sua nave e come elli parlò a l'auttore; e tocca qui questo vizio ne la persona di papa Cilestino,

Canto XII, ove tratta del discendimento nel settimo cerchio d'inferno, e de le pene di quelli che fecero forza in persona de' tiranni, e qui tratta di Minotauro e del fiume del sangue, e come per uno centauro furono scorti e guidati sicuri oltre il fiume.



Le rubriche di Madrid coincidono sostanzialmente con quelle dell'antica vulgata e si allontanano dal testo stabilito da Petrocchi solo per rari errori, differenti abitudini fonetiche e grafiche e una certa tendenza ad eliminare alcuni dettagli secondari. Una maggiore distanza e brevità si registra solo nelle rubriche IX e XIX.

La versione delle rubriche edita da Petrocchi è quella trasmessa dai codici derivanti dal sub-archetipo  $\alpha$  e in particolare da quelli della sezione *a*, mentre quelli della sezione *b* ne contenevano una versione leggermente ridotta, così come leggermente ridotta è la versione contenuta nel manoscritto di Madrid.<sup>11</sup>

Ora, sappiamo che il codice X, secondo testimone utilizzato dal traduttore, è riconducibile proprio alla tradizione del sub-archetipo  $\alpha$  e in particolare al gruppo *b*. La presenza di queste rubriche dimostra, innanzi tutto, che il codice di Madrid entrò in contatto con un altro testimone della *Commedia*. Inoltre, la coincidenza fra i rapporti stemmatici del codice X e l'area di provenienza delle rubriche italiane, pur essendo un semplice indizio, mi porta a non escludere che il codice da cui furono copiate potesse essere lo stesso utilizzato da Villena insieme al manoscritto di Madrid.

Ragioni codicologiche e paleografiche inequivocabili indicano che questa versione delle rubriche italiane è stata esemplata nel manoscritto dopo la stesura della *Commedia* in castigliano, verso la fine del XV secolo. Queste rubriche, infatti, si trovano anche nelle carte 1 e 24, che sostituirono per ragioni di usura le carte originali. La sostituzione deve essere avvenuta alla fine del XV secolo, periodo cui risalgono le scritture che figurano nelle carte.<sup>12</sup> Ebbene a quella data il codice si trovava da tempo in Castiglia ed era ancora nella biblioteca di Santillana.<sup>13</sup> Probabilmente non fu Santillana, morto nel 1458, a farle copiare nel codice, ma il fatto che si sia sentita la necessità di trascrivere alcune rubriche in italiano mostra come la storia del codice nella penisola iberica risponda all'esigenza di allestire uno strumento sempre più ricco di materiali esplicativi finalizzati alla consultazione e alla comprensione del testo italiano. Quando il codice arriva in Spagna contiene già la *Commedia* e l'apparato di glosse latine, ma presenta ancora margini piuttosto ampi, dove è possibile riversare la traduzione e aggiungere in un secondo momento alcune rubriche in italiano, quelle relative al primo canto e ai canti III-XXII dell'*Inferno*. Perché la trascrizione delle rubriche italiane sia stata interrotta dopo i primi ventidue canti, non è dato sapere, ma certo non per mancanza di spazio, dal momento che salvo rare eccezioni, nelle carte corrispondenti all'inizio dei canti le rubriche italiane avrebbero trovato posto senza difficoltà.

...

<sup>11</sup> Dante Alighieri, *La «Commedia» secondo l'antica vulgata*, I, pp. 472-473.

<sup>12</sup> D. De Robertis, «Censimento», pp. 196-97; Dante Alighieri, *La «Commedia» secondo l'antica vulgata*, pp. 75-76.

<sup>13</sup> La biblioteca messa insieme da Santillana a Guadalajara fu trasferita nella casa ducale del Duca di Osuna solo nel 1702, quando fu decimata da un incendio. Cf. R. Runcini, «La biblioteca del Marchese di Santillana», *Litterature Modernes*, VIII (1958), pp. 626-636, specialmente p. 633.



Vorrei segnalare, inoltre, la presenza, finora ignorata, di una terzina del *Purgatorio* alla carta 201 del manoscritto, ovvero dopo la sezione dantesca che occupa le carte 1-194. Descrivendo il manoscritto di Madrid, Schiff aveva definito bianche le carte 200-202, ma già De Robertis indicava alla carta 201v la presenza di una annotazione di tre righe.<sup>14</sup> La mano sarebbe la stessa che postilla in castigliano il testo della *Commedia*, attribuibile forse al Marchese di Santillana.<sup>15</sup> Riproduco la terzina presente alla carta 201v, offrendo un raffronto con il testo ricostruito da Petrocchi di *Purg.* XXIX, 124-6, con la lezione che il codice di Madrid dà dell'originale e con la traduzione di Villena:

L'altra era come si la carne e l'ossa  
ffosero estate d'esmeralde ffate 125  
L'altra para neve testa e mosa  
(BN Madrid 10.186, c. 201v)

L'altra era come se le carni e l'ossa  
fusero state di smeraldo fatte 125  
la terça para neve testé mossa  
(BN Madrid 10.186, c. 116v)

l'altr'era come se le carni e l'ossa  
fossero state di smeraldo fatte;  
la terza para neve testé mossa  
(ed. Petrocchi, *Purg.* XXIX, 124-6)

la otra fuera como si la carne e los huesos  
fuesen estados de esmeralda fechos  
la tercera parescie nieve tiesta movida  
(BN Madrid 10.186, c. 116v).

L'alterazione del testo nella terzina della carta 201 potrebbe far pensare che Santillana l'avesse copiata da un secondo testimone della *Commedia*, magari dallo stesso codice X. Ma la natura essenzialmente poligenetica delle varianti presenti nella terzina citata (il passaggio dal plurale al singolare, l'innovazione *la terza* > *l'altra* – in analogia con il v. 124– e il fraintendimento di *teste*, normale per uno spagnolo) non consente di uscire dal terreno delle mere ipotesi. Inoltre chi ha annotato questa terzina, il Marchese di Santillana, o chi per lui, poteva citare a memoria, il che, insieme alle difficoltà linguistiche, spiegherebbe le alterazioni testuali.

Un'altra delle questioni ancora aperte è quella relativa allo stadio redazionale della traduzione. Il codice di Madrid ci trasmette la versione definitiva o riflette una fase intermedia della traduzione?

Effettivamente, il testo castigliano presenta diversi casi di cancellature e di correzioni interpretabili come ripensamenti nel corso della stesura, insieme a spazi lasciati in bianco per parole o versi non tradotti (piuttosto rari, a dire il vero). Questi elementi rivelerebbero che la traduzione non fu sottoposta poi a revisione e che corrisponderebbe a una fase intermedia e non definitiva del lavoro. L'interrogativo sullo stadio redazionale della traduzione si pone, dunque, ed è confermato, a mio avviso, da quanto dichiara lo stesso Villena quando descrive implicitamente il proprio metodo di traduttore. Nel prologo alla traduzione dell'*Eneide*, scrive infatti: «E la data de la fin de cuando se acabó la traslación es del tiempo que se cumplió la primera çeda, siquiere enxemplar

<sup>14</sup> M. Schiff, «La première traduction», p. 277; D. De Robertis, «Censimento III», p. 197.

<sup>15</sup> Cf. D. De Robertis, *ibid.*

de letra cursada sobr'el cual fue fecha la primera correçión, e de aquella minuta fue después glosado»; nella glossa a questo passaggio, relativa al termine *çeda*, aggiunge: «cualquier minuta, siquiere primero original, que después se ha de reduzir en mejor forma. E, por ende, llamó al primero original çeda, dando a entender que aún se avía de poner en mejor letra e forma».<sup>16</sup> Inizialmente, quindi, Villena procedeva ad una prima stesura della traduzione, su cui avrebbe poi operato almeno una correzione. Nonostante le peculiarità della traduzione di Dante, nata verosimilmente come supporto alla lettura del testo italiano e non destinata alla divulgazione, il metodo di lavoro non doveva essere troppo distante da quello adottato per l'*Eneide*. Villena avrà dunque proceduto a una prima stesura della traduzione da sottoporre poi a revisione. Pertanto, è ben possibile che il testo trasmessoci dal manoscritto di Madrid corrisponda a una fase preparatoria del lavoro.

Agli elementi sopra indicati parte della critica sembra aggiungere, però, i casi di doppia traduzione: anche questi sarebbero segno di un lavoro non ultimato.<sup>17</sup> Villena avrebbe, infatti, esitato nel realizzare la traduzione di questo o quel passaggio, risolvendosi in un secondo momento di decidersi per l'una o per l'altra soluzione, ma, per ragioni che ignoriamo, non lo fece. Personalmente, ritengo che le cosiddette doppie traduzioni siano da considerare come reiterazioni sinonimiche (o pseudo-sinonimiche) e non rientrino nella questione dello stadio redazionale, ma debbano essere distinte dai casi di esitazione marcati graficamente, con espunzioni e aggiunte.

In diverse occasioni un solo termine italiano è reso con due termini più o meno equivalenti coordinati dalle congiunzioni *e, o, siquier*. Volendoci limitare alla produzione di Villena, questa tecnica si riscontra anche nella versione dell'*Eneide* –sottoposta almeno per i primi tre libri al vaglio definitivo del traduttore e divulgata–, così come si registra ampiamente in *Los doze trabajos de Hércules*.<sup>18</sup> Inoltre, a ben guardare, queste supposte esitazioni del traduttore si riducono a un numero piuttosto limitato di occorrenze.

L'esame delle reiterazioni sinonimiche presenti nella traduzione della *Commedia* ne rivela, infine, la logica e, se vogliamo, la necessità intrinseca. Vediamone qualche esempio:

*Inf. I, 2* mi ritrovai per una **selva** oscura : me fallé por una **silva o espesura de árboles** oscura

*Inf. I, 18* che mena dritto altrui per ogni **calle** : que lieva a otro derecho por toda **calle o camino**

*Inf. I, 89* **aiutami** da lei, famoso saggio : **ayuda e librame** d'ella, o, famoso sabio

*Inf. II, 26* intese cose che furon cagione : entendí cosas que fueron ocasión o causa

<sup>16</sup> Enrique de Villena, *Obras*, II, pp. 30 e 58.

<sup>17</sup> M. Schiff, «La première traduction», p. 275: «D'assez fréquentes corrections de style, un mot efficace remplacé par un autre, des hésitations, comme par exemple la traduction d'un terme italien par deux ou trois synonymes entre lesquels le traducteur n'a pas su choisir le mot juste, tous ces signes donnent à cette version une allure d'original»; M. Ciceri, «Enrique de Villena traduttore», pp. 139-140.

<sup>18</sup> Si veda l'introduzione a Enrique de Villena, *Obras*, II, pp. XV-XXI, e J.A. Pascual, *La traducción*, pp. 20 e 190.



- Inf.* IV, 37 e s'e' furon **dinanzi** al cristianesimo : ésos fueron **delante** o **ante** del christianismo
- Inf.* XII, 26 e quello accorto gridò: «Corri al **varco** : E, aquél acordado, dixo: «¡Corre al **varco o sallida**!»
- Inf.* XIV, 65 nullo martirio, fuor che la tua **rabbia** : e ningunt otro martirio, mas sola tu **ravia o basa**
- Inf.* XX, 47 dove **ronca** [lo Carrarese] : donde **ronca o suena** [lo carrarese]
- Inf.* XXXIV, 54 **gocciava** 'l pianto : **solloçava o goteava** el lloro
- Purg.* VI, 27 si che s'avacci lor divenir sante : por que **se adelante o abrieva el tiempo** a ellas de ser santas
- Purg.* VI, 30 che decreto del cielo orazion **pieghi** : que decreto del çielo oraçion **doble o mude**
- Par.* XVII, 39 tutta è **dipinta** nel cospetto eterno : toda es **pintada, siquier representada**, en el acatamiento eternal.

Analogamente a quanto emerso anche nella traduzione virgiliana, ci troviamo di fronte a termini tradotti dapprima letteralmente e in seconda battuta in modo più libero, o viceversa.<sup>19</sup> Ma si noterà che spesso il termine dantesco tradotto letteralmente è usato in senso traslato o in funzione metaforica. La traduzione mantiene questo termine conservando, così, la polisemia dantesca, ma, in seconda battuta, fornisce un termine che chiarifica, che risolve la metafora, offrendo al lettore una interpretazione. Mi sembra che non si possa vedere in questo procedimento una esitazione del traduttore, quanto piuttosto la volontà di mantenere il registro dantesco, salvo spiegarlo, con una sorta di glossa esplicativa inserita a testo. Questa tecnica di traduzione non è, peraltro, esclusiva di Villena. Il fenomeno della giustapposizione di calco e *interpretatio* e, in generale, della duplicazione, è ben conosciuto nel vasto panorama delle traduzioni medievali.<sup>20</sup>

Talora sorge, però, il dubbio che la doppia traduzione possa essere riconducibile a una variante del secondo originale italiano. In alcuni luoghi, infatti, una delle due alternative di traduzione è presente come variante nella tradizione italiana:

*Inf.* II, 93 né fiamma d'esto **'ncendio** : nin la flama d'este **inçendio e fuego**  
 etncendio desto foco Co, foco Pr, d'esto foco K.<sup>21</sup>

Un altro caso di questo tipo mi sembra di poter ravvisare nell'undicesimo canto del *Paradiso*:

<sup>19</sup> Cf. M. Ciceri, «Enrique de Villena traduttore», p. 159.

<sup>20</sup> Cf. C.J. Wittlin, «Les traducteurs au Moyen Age: observations sur leurs techniques et difficultés», in *Actes du XIII<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et Philologie Romane*, II, Universidad de Laval, Québec, 1976, pp. 601-611; P.M. Cátedra, «Un aspecto de la difusión del escrito en la Edad Media: la autotraducción al romance», *Atalaya*, II (1991), pp. 67-84; e G. Serés, *La traducción en Italia y España durante el siglo XV. La «Iliada en romance» y su contexto cultural*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1997, pp. 195-231, cui rimando anche per l'ampia bibliografia.

<sup>21</sup> Codice tardo collazionato in E. Moore, *Contributions to the textual criticism of the «Divina commedia»*, Cambridge University Press, Cambridge, 1889.<sup>22</sup>



Par. XI, 30 vinto : junto o vencido : junto o vençido  
giunto Rb.

Si obietterà che qui la doppia traduzione può riflettere l'incertezza di Villena nel leggere il manoscritto di Madrid, a causa dei tratti verticali che rendono possibile sia la lettura *uinto* sia *iunto*, ma anche in questo caso è evidente la volontà del traduttore di mantenere le due letture possibili. Se ammettiamo, invece, che nel codice madrileno avesse letto senza esitazione *uinto*, l'altra lezione poteva derivare dal secondo modello, che doveva leggere come il codice Rb.

Si veda ancora:

Par. XXII, 137 che l'ha per meno : que la tiene por menos, siquier nada.

La lezione dell'Urbinate è *che la pon mente*, e fa pensare che il suo antigrafo leggesse \**niente* variante adiafora di *meno*, fraintesa per cattiva lettura. E la lezione \**niente*, se presente nel secondo originale utilizzato da Villena, ridurrebbe questo supposto caso di doppia traduzione, a un caso di conservazione di due varianti.

Più complesse le soluzioni che seguono, dove la variante sembra aver originato una sorta di doppia traduzione latente, cioè non marcata da una congiunzione:

Inf. I,27 che non lasciò già mai: por do algún tiempo non dexo passar jam[ás]  
che non lasio *Mad*, che non passo Rb

Inf. II,33 me degno a ciò né io né altri l crede : nin yo soy digno d'esto, nin yo nin otro lo cree  
ne degno Ash Eg Fi Ham Laur Pr Rb Urb (e in seguito a emendamento Pa) : Nè degno  
ADFGILMPQa<sup>22</sup>

Il traduttore sembra aver tenuto conto al contempo delle due lezioni *me/ne*.

Inf. II,36 intendi me' ch'io non ragiono : entiéndeme mejor que lo yo digo  
mei che non Pa Urb : mei Ash Fi Ham La Lau Lo Mad Po Pr Ricc Tz : meio Rb : mei che  
non C, meglio EI.<sup>23</sup>

La lezione di *Mad* non ostacolò necessariamente il corretto esito *mejor*; vediamo però che nella traduzione si dà corso anche la lettura pronominale di *me'*, e di questo è forse responsabile la consultazione del secondo modello, che doveva leggere *me*, facilmente fraintendibile. Oppure il traduttore, leggendo *Mad* comprese *me*, mentre in X trovò una lezione simile a quella del codice Rb o dei testimoni più tardi EI. Ci troveremmo comunque di fronte a due traduzioni-interpretazioni possibili di *me'*, giustapposte.

<sup>22</sup> Codici tardi collazionati da Moore, *ibid*.

<sup>23</sup> *Ibid*.

I casi ora esaminati fanno pensare a una sorta di *traductio variorum*, una doppia traduzione debitrice della collazione fra due originali. Stando così le cose, se ne deve trarre la considerazione che Villena in questi passaggi consultò entrambi i codici, contemporaneamente e alla stessa stregua.

Non escludo, specie laddove il fenomeno è latente, che la duplicazione sia stata inconsapevole e cioè che la collazione abbia impresso nella memoria del traduttore le diverse lezioni, che, interferendo con la comprensione del passo, si sarebbero poi riversate nella traduzione. Tuttavia, mi pare che Villena riveli qui una sensibilità filologica verso la corruzione cui sono soggetti i testi e l'intenzione di preservare in qualche modo il dettato dantesco. Già Pascual e Santiago Lacuesta avevano riscontrato una «actitud filológica» nel traduttore dell'*Eneide* e della *Commedia*, basandosi sull'esame dei testi e in particolare dei versi danteschi citati nelle glosse all'*Eneide*, ma soprattutto su quanto dichiara lo stesso Villena. La sua traduzione del secondo verso di *Paradiso* XXV, dove Dante parla della *Commedia*, recita: «al cual a puesto **mano** e çielo e tierra», in conformità con la lezione del manoscritto di Madrid. In una delle glosse all'*Eneide*, invece, cita quel verso nel modo che segue: «al qual a posto **nomo** çiel e terra», aggiungendo considerazioni di estremo interesse: «maguer en otra trasladaçión fallé do dize nome que avie mano, pero los más entienden que deue dezir nome, e bien es convenible que tal nombre oviese porque en él tracta del infierno e del purgatorio e del paraíso». <sup>24</sup> Questa glossa, oltre a confermarci che Villena disponeva di più codici danteschi, prova che egli era attento alle diverse lezioni dei manoscritti, che si curava di valutare quale fosse la migliore e che per questo ricorreva verosimilmente a un commento, senza però rinunciare al proprio *iudicium*.

Come Villena abbia potuto affrontare e risolvere, più o meno correttamente, i molti nodi della *Commedia*, se si sia servito di uno degli antichi commenti ed eventualmente di quale, sono gli interrogativi che costituiscono l'ultima delle linee di ricerca che intendo trattare nel presente intervento. Pascual, pur non escludendo che Villena disponesse di un commento, né l'eventualità che il codice X fosse debitamente glossato, tende a sottolineare la fretta e la trascuratezza con cui Villena dovette tradurre la *Commedia*. Villena, inoltre, disponendo di poco tempo e dovendo realizzare una traduzione di supporto alla lettura dell'originale non avrebbe neppure avuto bisogno di comprendere appieno il testo e di conseguenza, se interpreto bene il suo ragionamento, la questione del commento sarebbe in ultima analisi irrilevante. <sup>25</sup> Marcella Ciceri dal canto suo è convinta, invece, che un commento sia stato usato; troppi sarebbero altrimenti i passaggi in cui il traduttore si sarebbe trovato in difficoltà, e che invece risolve correttamente o in corrispondenza dei quali appone nell'interlineo brevi postille

<sup>24</sup> Cf. J.A. Pascual-R. Santiago Lacuesta, «La primera traducción», pp. 399-401, da cui cito il contenuto della glossa all'*Eneide*.

<sup>25</sup> Si vedano per esempio in J.A. Pascual, *La traducción*, le pp. 39 e 59 e in generale pp. 15-66.



esplicative. Non senza dubbi e cautele, indica poi nel commento del Boccaccio un probabile aiuto al lavoro di Villena.<sup>26</sup>

Per quel che mi riguarda, ho effettuato una prima verifica sugli antichi commenti a Dante. Non ho, per ora, trovato riscontri nei commenti di Pietro Alighieri e di Benvenuto da Imola, pure presenti e tradotti nello stesso ambiente di Santillana.<sup>27</sup> Mentre buoni risultati ha dato, a un primo esame, ripeto, il commento del pisano Francesco da Buti databile fra il 1385 e il 1395.<sup>28</sup>

Vediamo brevemente qualche passaggio:

*Inf. I, 31* quasi al cominciar dell'erta : cuasi al començar de la **sobida**

Buti: **cioè al cominciare a salire lo monte.**

In tutti gli altri casi Villena traduce *erta* con *yerta*, oppure rende con *yerta* il sostantivo *artezza* o l'aggettivo *erto*, -a. (Cfr. *Inf. VIII, 128; XXXIV, 13; Purg. III, 47; XI, 42; XV, 36; XXV, 9; Par. III, 6.*)

*Inf. I, 33* che di **pel maculato** era coverta : de **pelo maculado de diversos colores** cubierta

Buti: **avea la pelle maculata di diversi colori.**

Questi esempi sono tutti relativi al contenuto della prima carta del manoscritto. Il che, per noi, rappresenta un problema. La prima carta, infatti, come la numero 24, non è originale, ma è stata sostituita alla fine del XV secolo. Il suo contenuto è perciò copia di quanto si trovava nella carta originale. L'ultimo copista ha esemplato il testo italiano della *Commedia* e la traduzione, omettendo, però, le glosse che presumibilmente vi si trovavano. Quindi, non è da escludere che, per risolvere quei luoghi, Villena avesse potuto servirsi di glosse presenti nello stesso manoscritto di Madrid, il che renderebbe superflui i riscontri con il commento del Boccaccio o del Buti o di altri, o per lo meno renderebbe tale ricerca utile al solo fine di rintracciare la fonte delle glosse del codice di Madrid.

Vediamo quanto avviene in corrispondenza del terzo canto, di cui si conserva la carta originale (c. 5):

<sup>26</sup> Cf. M. Ciceri, «Enrique de Villena traduttore», pp. 134-137.

<sup>27</sup> Nella biblioteca del Marchese di Santillana figuravano tre codici contenenti le traduzioni castigliane dei commenti di Pietro Alighieri e di Benvenuto da Imola, attualmente conservati alla Biblioteca Nacional de Madrid: Ms. 10.207, versione del commento di Pietro Alighieri, per cui si veda M. Morreale, «Apuntes bibliográficos para el estudio del tema "Dante en España hasta el siglo XVII"», *Annali del corso di lingue e letterature straniere della Università di Bari*, VIII (1967), pp. 2-44, e *Il comentarium di Pietro Alighieri*, a cura di R. della Vedova e M.T. Silvotti, Firenze, 1978; Ms. 10.208, versione del commento all'*Inferno* di Benvenuto da Imola; Ms. 10.196, versione realizzata da Martín González de Lucena del commento al *Purgatorio* di Benvenuto da Imola. Cf. C. Alvar, «Notas para el estudio de las traducciones italianas en Castilla durante el siglo XV», *Anuario Medieval*, II, (1990), pp. 23-41, in particolare p. 35.

<sup>28</sup> *Commento di Francesco da Buti sopra la «Divina Commedia» di Dante Allighieri*, a cura di C. Giannini, Nistri, Pisa, 1858-1862; ristampata con introduzione di F. Mazzoni presso Nistri-Lischi, Pisa, 1989.



Inf. III, 60 che fece per viltade il **gran rifiuto** : que fizo por su grant vileza el refutamiento.<sup>29</sup>

Così traduce Villena, aggiungendo poi nell'interlineo la glossa «**que renunció al papado**». Ciceri individuava nel commento di Boccaccio la possibile fonte della glossa; Boccaccio, infatti, spiega: «fece un fortissimo rifiuto, **rifutando il papato**».<sup>30</sup> Ancora più calzante mi sembra il commento del Buti, che recita: «**rinunciò al papato**».

Tuttavia, se si osserva la carta corrispondente del codice di Madrid, carta 5r, si troverà una postilla latina, precedente la traduzione (infatti, il copista castigliano è costretto a schivarla), che commenta: «iste fuit Sanctus Petrus de Morone, id est papa Celestinus **qui renunciauit viliter papatum**».

Si vedano ancora i seguenti esempi:

Inf. II, 32 Io non Enèa, io non **Paulo** sono: Yo non só Enea nin só **sant Paulo**.

Si dà il caso che in corrispondenza del v. 28, che è nella stessa pagina del v. 32 e dove viene evocato san Paolo nell'espressione *Vas d'elezione*, una glossa latina, al margine, chiarisca: «id est **Sanctus Paulus** qui iuit ad inferos».

Inf. III, 76 ed elli a me : E él me dixo

e nell'interlineo della traduzione è aggiunto *Virgilio*.

I margini del manoscritto ospitano anche un certo numero di didascalie in castigliano, precedenti verosimilmente la traduzione, che marciano i passaggi del discorso diretto, e proprio in corrispondenza di questo verso, troviamo una di queste didascalie che spiega: «Virgilio dize».

Sono solo alcuni esempi di come le glosse già presenti nel codice hanno intermediato fra l'originale e la traduzione. Nel manoscritto di Madrid, come ho detto, si trovano un certo numero di glosse di diverse mani in latino e in castigliano, che si fanno via via più ridotte nel numero, passando dall'*Inferno* al *Paradiso*, senza però venir meno. Le glosse latine sono probabilmente coeve o di poco posteriori alla scrittura del testo italiano, mentre alcune delle glosse castigliane, specie quelle attribuibili a Santillana, potrebbero essere precedenti alla traduzione. Molte di queste glosse, specie quelle latine, non sono state sinora oggetto di studio.

E' anche vero, però, che talvolta queste postille sono state disattese dal traduttore, e che in generale l'apparato delle glosse non ha una distribuzione omogenea, per cui la ricerca di un commento che abbia aiutato Villena nella traduzione è comunque

<sup>29</sup> Il manoscritto ha *rufatamiento*, che ritengo emendabile come errore di copia.

<sup>30</sup> M. Ciceri, «Enrique de Villena traduttore», p. 135.

necessaria.<sup>31</sup> Insomma, pur essendo convinta che Villena dovette usare un commento o che, come mi sembra più probabile, anche il manoscritto X fosse debitamente glossato, ritengo indispensabile proseguire l'esame delle glosse presenti nel manoscritto di Madrid, la cui intermediazione fra l'originale e la traduzione è stata fin qui sottovalutata.

A mio parere, quindi, prima di mettersi sulle tracce di un commento che possa essere stato utilizzato da Villena, vale la pena di rivalutare il ruolo svolto dalle glosse presenti nel codice di Madrid. La ricerca di un commento o la ricostruzione dell'apparato di glosse eventualmente presente nel codice X, dovrà attenersi ai luoghi danteschi di difficile interpretazione risolti dal traduttore, rispetto ai quali il manoscritto madrilenno non presenta alcuna postilla o in corrispondenza dei quali il traduttore mostra di ignorare una glossa di questo manoscritto.

Sono molte le questioni non affrontate in questo intervento e i dati presentati sono spesso parziali. La ragione è che ho voluto esporre alcuni dati e alcune riflessioni emersi in un lavoro che intende essere più ampio, uno studio complessivo della traduzione di Enrique de Villena che è ancora *in fieri*.

<sup>31</sup> J.A. Pascual metteva in evidenza come talvolta Villena o chi per lui avesse disatteso le glosse del manoscritto di Madrid, si veda, *La traducción*, p. 39, n. 3.