

Cecilia Cantalupi e Nicolò Premi

Tradurre i trovatori

Esperienze ecdotiche e di traduzione a confronto

Qui Edit

Copyright© by QuiEdit s.n.c.
Verona, via S. Francesco, 7 — Bolzano, Piazza Duomo 3 — Italy
www.quiedit.it — e-mail: informazioni@quiedit.it
Edizione I — Anno 2020. Finito di stampare nel mese di ***** 2020.
ISBN: 978-88-6464-587-2

Immagine di copertina: M.C. Escher's "Sky & Water I" © 2020 The M.C. Escher Company-The Netherlands. All rights reserved. www.mcescher.com

La riproduzione per uso personale, conformemente alla convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie ed artistiche, è consentita esclusivamente nei limiti del 15%.

*Ego enim non solum fateor, sed libera voce profiteor,
me (...) non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu.*

(San Girolamo, epistola LVII)

Sommario

Prefazione	7
PAOLO GRETI	
<i>Dieci anni dopo le Poesie d'amore dei trovatori</i>	13
DAN O. CEPRAGA – ZENO L. VERLATO	
<i>Solatz, deport e chan: riconoscere e tradurre una nebulosa semica</i>	47
NICOLÒ PREMI	
<i>Sul significato e le possibili traduzioni della locuzione ram de + sostantivo astratto in antico occitano</i>	65
PAOLO DI LUCA	
<i>Traduzioni toscane di poesie provenzali e storia della tradizione manoscritta trobadorica</i>	87
STEFANO RESCONI	
<i>Jean de Nostredame lettore e traduttore di Guilhem Figueira</i>	113
CECILIA CANTALUPI	
<i>Traduzioni senza originali. Le melodie dei trovatori tra testo e paratesto</i>	157
ALEXANDROS MARIA HATZIKIRIAKOS	

Prefazione

L'esigenza della traduzione si manifesta fin da subito nella storia delle lingue romanze, o almeno fin da quando si prende coscienza che tali lingue sono decisamente altro rispetto al latino: «Visum est unanimati nostrae ut quilibet episcopus ... easdem omelias ... aperte transferre studeat in rusticam romanam linguam aut thiotiscam, quo facilius cuncti possint intelligere quae dicuntur». Così scrivono i vescovi riuniti a Tours nell'813. E poi volgarizzamenti e traduzioni diventano parte integrante delle nuove letterature: *mettre en romanz* è l'equivalente del *transferre in rusticam romanam linguam*.

Nella traduzione giocano molti fattori: la natura del testo tradotto, le esigenze del traduttore, la sua natura (filologo o letterato), la sua cultura e il suo gusto, il pubblico al quale l'opera è destinata... Con tutto ciò, è inevitabile che, per quanto accurata possa essere, la traduzione produca una perdita di senso, e per rendersene conto basterebbe leggere, per fare solo due esempi, la *Commedia* dantesca in francese, o un *osso* di Montale in inglese. E tuttavia la traduzione rimane una chiave indispensabile per poter accedere al ricchissimo forziere della letteratura mondiale, antica, moderna, contemporanea: *quo facilius cuncti possint intelligere*.

La bibliografia sull'argomento è certo vasta, e da oggi si arricchisce di un tassello prezioso, che nello specifico si occupa della traduzione dei testi trobadorici: moderna o antica, di singole espressioni o come spia di una certa tradizione manoscritta, o come possibile accesso alle misteriose melodie trobadoriche, altrimenti inaccessibili. Un ventaglio ampio, percorso però da un unico filo rosso, scontato ma non per questo meno importante: tradurre un testo significa capirlo, e quindi interpretarlo, perché traduzione e interpretazione necessariamente si intrecciano, e non è sempre chiaro se sia la prima a determinare la seconda, o viceversa.

Il volume raccoglie gli atti del seminario di studi celebrato a Verona il 13 e 14 settembre 2017, e si apre con le considerazioni di Dan O. Cepraga e Zeno Verlato sulle traduzioni trobadoriche che corredano l'antologia *Poesie d'amore dei trovatori* (Roma, Salerno, 2007) da loro curata. I due abilissimi filologi-traduttori spiegano alcuni dei meccanismi che sottendono il loro lavoro (peraltro premiato a Monselice nel 2009). La scelta fatta è una traduzione formalmente poetica, ma senza l'assillo del metro esatto e della rima costante, con una lingua vicino all'uso comune, senza patine arcaizzanti, anche se forse un poco più letteraria nelle sezioni dovute a Zeno Verlato. L'obiettivo del lavoro, specifica Dan Cepraga, è la «riformulazione complessiva del testo originale, sacrificando l'aderenza alla lettera in virtù di una dizione più diretta e spedita» (p. 20), con la consapevolezza che non è «la singola parola a dare l'effetto, ma il modo in cui si rapporta stilisticamente con tutto il verso, e con le strofe, e infine con tutto il componimento» (Verlato, p. 42). Il risultato finale è sempre godibilissimo, anche nei casi di più ardito allontanamento dall'originale.

Nel proprio intervento Nicolò Premi individua nei diffusi vocaboli *solatz*, *deport* e *chan* una vera e propria “nebulosa semica” da collegare strettamente all'ambiente cortese, e specificamente al piacere mondano che deriva dalla conversazione condita con l'esibizione canoro-musicale di un trovatore. Il riconoscimento di questa solidarietà semantica porta a ipotizzare, convincentemente, che le due canzoni di Pons de la Guardia che si aprono con tale “nebulosa” (*BdT* 377.4 e 377.7) siano da ricondurre a un medesimo momento creativo e performativo, e che, di conseguenza, nel complesso del *corpus* di Pons vadano privilegiati i due canzonieri **E** e **V**, che sono gli unici a trasmettere questi due testi. E particolare attenzione si dovrà dare al secondo, «che potrebbe aver preservato (...) una possibile ricezione catalana dei componimenti di uno dei trovatori più emblematici della Catalogna di fine XII secolo» (p. 66). Il lavoro sulla corretta interpretazione, e dunque traduzione, di alcune parole, benché molto diffuse nel lessico trobadorico, può dunque permettere acquisizioni più generali.

L'interpretazione dell'espressione *ram de* seguito da sostantivo astratto è al centro dell'intervento di Paolo Di Luca. Nella maggior parte dei casi il valore è attenuativo (“un poco di”) o delimitativo

(‘una specie, una maniera di’), non peggiorativo come voleva Stanislaw Stroiński, ma in taluni luoghi *ram de* ha il significato oggettivo di ‘ramo’, benché in accezione metaforica, in particolare quando si abbina a *joi* e a *amor*, o, con ascendenza scritturale, a *traicio*. Nel sirventese di Peire Bremon Ricas Novas *Bem meraveil d’En Sordel e de vos* (*BdT* 330.3a), invece, l’espressione «car anc sofritz mon dan / qe'l rams mi pres», tradotta ‘perché sempre tolleraste il danno / che il ramo mi fece’, rinvia al proverbio «del ramo che colpisce per evocare la punizione» imposta al poeta dal suo protettore (p. 89). È di fatto la medesima immagine, assai diffusa nel Medioevo e nei testi trobadorici, del folle che raccoglie il ramo che lo batte.

Le traduzioni e le citazioni dai trovatori ad opera di altri poeti antichi possono illuminarci sulla tradizione della lirica in lingua d’*oc*: ce lo mostra Stefano Resconi, che si occupa della ricezione della poesia trobadorica in Toscana. La maggior parte dei materiali provenzali giunti in questa regione appartengono alla tradizione legata a *y*, ma ad essi si mescolano prodotti giunti dal Veneto, e di tradizione *ε*, come testimonierebbero le traduzioni di Chiaro Davanzati da Perdigon e da Sordello. Anche Dante sembra aver fruito dei testi di Bertran de Born da una silloge di origine veneta, come dimostrerebbero alcuni luoghi del *De vulgari eloquentia*: dove si parla dell’antichità di Peire d’Alvernha (I x 2) e dove si cita l’*incipit* di Bertran de Born *Non posc mudar un chantar non esparga* (II ii 8). Particolarmente interessante per il legame traduzione-tradizione è la canzone *Del meo voler dir l’ombra*, nella quale Inghilfredi si aggancia in modo palese alla sestina di Arnaut Daniel, e in maniera occulta a altri componimenti del “miglior fabbro del parlar materno”: il testo di Inghilfredi testimonia in modo paradigmatico la fortuna di Arnaut in Toscana, e a questo proposito va sottolineato che nel canzoniere **U**, ascrivibile a questa regione, Arnaut si trova eccezionalmente al secondo posto, cioè in una posizione di assoluto rilievo. È interessante l’ipotesi formulata da Resconi, cioè che la predilezione nei confronti di Arnaut che Dante mostra lungo tutto l’arco della sua vita «potrà forse spiegarsi, oltre che con un’affinità innata, anche con le letture condotte già negli anni della sua prima formazione su manoscritti che riservavano un trattamento di riguardo a questo trovatore» (p. 116).

Dall'Italia centro-settentrionale dei secoli XIII e XIV ci spostiamo, con Cecilia Cantalupi, nella Francia del Cinquecento. Seguendo infatti le tracce di Jean de Nostredame lettore e traduttore di Guilhem Figueira, la studiosa si sofferma sui rapporti tra due canzonieri perduti: quello del conte di Sault (**Sa**), che Jean de Nostredame dichiara essere la sua fonte principale, e quello del chierico alverniate Bernart Amoros (**a**); quest'ultimo, a differenza del primo, è in verità giunto fino a noi – benché diviso tra la Riccardiana di Firenze (**a**¹) e l'Estense di Modena (**a**²) – grazie alla trascrizione commissionata sul finire del XVI secolo a Jacques Teissier da Piero di Simone del Nero, che volle approfittare della presenza del codice (o di un suo apografo?) presso la biblioteca di Leone Strozzi a Firenze. Le ipotesi che la Cantalupi propone sono due: il canzoniere di Bernart Amoros coincide «con uno dei due tomi in cui, a detta di Nostredame, sarebbe stato composto il codice del conte di Sault», oppure, «per la sezione di Figueira, la parentela tra **Sa** e il canzoniere del chierico alverniate» sarebbe più stretta di quanto abbiano pensato gli studiosi che si sono occupati del problema (p. 161).

L'ultimo saggio del volume, dovuto a Alexandros Maria Hatziki-riakos, tratta della trasmissione delle melodie trobadoriche. Come è noto solo un decimo circa dei componimenti in lingua d'oc sopravvissuti sono accompagnati dalla melodia, e solo quattro canzonieri trasmettono la notazione musicale: **G**, **R**, **W**, **X**. Questi codici adottano «un tipo di scrittura musicale estremamente elusiva» (p. 168), priva di un parametro fondamentale: il ritmo. L'omissione è volontaria, giacché quando questi canzonieri vennero trascritti i mezzi tecnici per la notazione del ritmo erano diffusi. Secondo lo studioso tale scelta è probabilmente dovuta al fatto che i canzonieri provenzali sono antologie allestite per la lettura silenziosa, e non essendo «oggetti destinati a un uso performativo (...), la melodia svolge una funzione gregaria rispetto al testo e va più probabilmente intesa come parte del corredo paratestuale» (p. 173). Se le cose stanno così, ne consegue che gli originali delle melodie trobadoriche sono irrimediabilmente perduti, e che «leggere e eseguire le melodie dei trovatori è quindi un'operazione che si svolge per noi moderni sostanzialmente *in absentia* di un vero e proprio testo» (p. 179). Il

profano di musica medievale potrà a questo punto chiedersi se valga davvero la pena d'insistere in *performances* che si sanno comunque "false". Ma, al di là di questo, e ribadito il concetto che ogni lavoro sui testi antichi è, e resta, un'ipotesi, ciò che scrive Hatzikiriakos ci fa ragionare sulla ricezione della lirica trobadorica, e ci porta a constatare quanto, *ab origine*, la parola poetica sia stata più significativa della melodia, quanto la *lettura* abbia influito sulla fortuna dei trovatori. E se la realtà è quella descritta da Hatzikiriakos, il filologo può avere almeno l'illusione che le proprie ricostruzioni testuali, per quanto ipotetiche possano essere, avranno comunque maggiore probabilità di avvicinare gli inattingibili originali di quanto ne abbiano le esecuzioni moderne delle melodie.

Paolo Gresti

Dieci anni dopo le Poesie d'amore dei trovatori

[Dan O. Cepraga]

I.

Una decina di anni fa, Pietro Beltrami, in un lucido e serrato bilancio sullo stato attuale (e sul futuro) degli studi trobadorici, si interrogava più in generale sul senso che può avere oggi leggere l'antica poesia occitanica, soffermandosi da ultimo anche sul problema delle traduzioni. Le sue considerazioni mi paiono tuttora pienamente condivisibili:

Una traduzione interpretativa e complementare al commento di un'edizione critica, che è importante per uno studioso come per uno studente, non è adatta a suscitare l'interesse e il piacere della lettura in un pubblico più vasto. Quanto alle edizioni per il grande pubblico, chi non conosce la lingua o la conosce poco non può apprezzare testi in traduzioni di qualità stilistica troppo modesta: affermare che queste devono servire per leggere ed apprezzare l'originale è semplicemente ingannevole. Tolti gli studenti universitari e, forse, il pubblico occitano o catalano, è improbabile che si crei un

pubblico interessato ai trovatori se non gli si offrono traduzioni di un buon livello letterario, il più alto possibile.¹

Con molta generosità, Beltrami citava inoltre quale «bell'esempio» di traduzione letteraria proprio il nostro libretto di poesie d'amore dei trovatori, all'epoca fresco di stampa.² Non sono in grado di giudicare in modo equanime della bontà dei risultati raggiunti, ma è indubbio che le nostre intenzioni (e ambizioni) fossero proprio quelle di offrire una traduzione di buon livello letterario, il più alto possibile, per quanto era nelle nostre forze e capacità. La libertà con la quale abbiamo cercato di mettere in pratica questo intento è stata determinata, in parte, anche dalla sede editoriale alla quale erano destinate le nostre traduzioni, vale a dire la lillipuziana collana dei "Diamanti" della Salerno, che escludeva qualsiasi uso didattico o scientifico-accademico.³ Scrivere per un pubblico generico e indistinto (il fantomatico 'grande pubblico') ci aveva liberato dalle costrizioni dovute ad un orizzonte di attesa specifico, mettendoci nelle condizioni migliori per tentare una traduzione che soddisfacesse in primo luogo noi stessi e la nostra idea di letterarietà.

¹ Pietro G. BELTRAMI, *Leggere i trovatori oggi (e domani?)*, in <http://www.claudio-giunta.it/2011/12/leggere-i-trovatori-oggi-e-domani/>, p. 16 [riscrittura in italiano di ID., *Lirons-nous encore les troubadours, et comment?*, in *L'Occitanie invitée de l'Euregio. Liège 1981 - Aix-la-Chapelle 2008: Bilan et perspectives*, Actes du Neuvième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Aix-la-Chapelle, 24-31 août 2008, éd. par A. Rieger avec la collaboration de D. Sumien, Aachen, Shaker Verlag, 2011, pp. 101-120].

² *Poesie d'amore dei trovatori*, a cura di Dan O. Cepraga e Zeno Verlato, Roma, Salerno editrice, 2007. Un altro giudizio lusinghiero sulle nostre versioni lo aveva pronunciato Cesare Segre in una recensione sul *Corriere della Sera* del 20/08/2007, parlando di «traduzioni scorrevoli, concettose, eleganti, che valorizzano per quanto possibile le qualità, spesso altissime, dei testi».

³ Come pura curiosità segnalo che l'ufficio marketing della Salerno editrice aveva pensato a un certo punto di promuovere i "Diamanti" come eleganti bomboniere (per sposi *glamour* o forse snobisticamente *démodés*): «Per il tuo matrimonio, la tua laurea, per un evento importante, scegli di realizzare la bomboniera con un libro: un nostro diamante», recitava il testo pubblicitario.

Fin da subito, è stato chiaro per entrambi che una traduzione letteraria doveva essere, in primo luogo, una traduzione formalmente poetica, cioè in versi. In secondo luogo, la traduzione doveva mettere a frutto, integralmente e in modo sistematico, le nostre competenze di studiosi e di filologi, offrendo una versione che rispettasse il più possibile la storicità dell'oggetto testuale che avevamo di fronte.

Rimando all'intervento di Zeno per alcune considerazioni in merito al ruolo dirimente della filologia all'interno del nostro lavoro, nonché ad un suo recente articolo in cui fa il punto, con dovizia di particolari, proprio sulle traduzioni filologiche dei trovatori.⁴ Mi voglio soffermare, invece, prima di cimentarmi in un breve esercizio di autocommento e (auto)critica delle mie traduzioni, su alcune riflessioni che stanno a monte, per così dire, della decisione di intraprendere la strada della traduzione letteraria e poetica. La questione principale e preventiva, almeno per quanto mi riguarda, ruotava intorno all'idea di "letterarietà" e di "lingua poetica". Prima di iniziare, cioè, ho cercato di rispondere (o almeno di chiarirmi le idee in merito) alla domanda: in quale lingua poetica dovrei tradurre oggi i trovatori? o più precisamente, quale italiano per i trovatori? Le mie scelte sono state guidate da due ordini di considerazioni, le prime riguardanti in generale la lingua della traduzione, le seconde più specifiche sulla natura particolarissima e sfuggente della lingua e dello stile dei trovatori.

Ho sempre pensato che la traduzione sia un genere altamente deperibile, esposto più di altre forme letterarie al trascorrere del tempo, e che le singole traduzioni siano destinate, per ragioni intrinseche, ad invecchiare e ad essere sostituite da altre. Le traduzioni nascono per l'oggi. La loro dimensione attuale e contemporanea è un dato imprescindibile, che riguarda non solo la loro destinazione d'uso e le ovvie finalità pragmatiche, ma si ripercuote a un livello più profondo, che interessa la "leggibilità" di ogni traduzione, il suo legame

⁴ Zeno VERLATO, *La "traduzione filologica" dei trovatori da Giulio Bertoni a Martin de Riquer*, «Medioevo Europeo», 1/2, 2017, pp. 161-184.

privilegiato con la *Jetztzeit*, con il 'tempo-presente' di chi traduce. Per questo motivo, credo che la lingua della traduzione debba essere una lingua il più possibile contemporanea, in cui le esigenze dell'attualità devono orientare le altre dimensioni e scelte stilistiche. Nel concreto, ciò significa che un traduttore di poesia, che sia essa poesia contemporanea o di epoche precedenti, anche lontanissime, non può esimersi dal fare i conti con la lingua poetica del proprio tempo. Per me, nel caso in questione, ha significato prendere le misure, anche sommariamente, dell'ingombrante edificio della lingua poetica italiana, non solo della sua vischiosità storicamente sedimentata, ma anche delle sue mutazioni recenti e postreme, bilanciando gusto e inclinazioni personali con i registri e i toni più adeguati a rappresentare nel tempo presente la voce della poesia trobadorica.

L'altra grande questione (di cui Zeno aveva dato conto nell'introduzione al volume) era infatti quella della lingua e dello stile dei trovatori, un oggetto molto difficile da definire e da cogliere nella sua esatta conformazione, visto che tuttora ci sfuggono alcuni passaggi fondamentali che riguardano il suo primo costituirsi come lingua poetica. Maurizio Perugi, in un intervento dedicato proprio alle traduzioni trobadoriche, aveva segnalato il condizionamento linguistico di qualsiasi approccio alla lirica occitanica, ricordando che «per la lingua d'oc la nostra competenza si limita al provenzale posticcio costituitosi alla fine del '200 sui canzonieri che hanno diffuso in Europa la poesia dei trovatori», una lingua «dilavata, quintessenziata, [...] fatta per l'esportazione», che vive soltanto «di una sua vita grammaticale, puramente letteraria».⁵ In una tale situazione, le difficoltà maggiori per chi traduce provengono dall'impossibilità di giudicare con esattezza della dimensione prettamente stilistica dei testi, della loro variabilità diafasica e diastratica, distinguendo la parola colta e rara da quella popolare e corrente, l'apertura dialettale dal preziosismo elitario, l'alto dal basso. Nelle migliori poesie dei trovatori, in-

⁵ Maurizio PERUGI, *Traduzioni trobadoriche*, «Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica», 23, 1993, p. 55.

fatti, ciò che sembra destinato a sfuggirci non sono tanto i significati cifrati o i sovrasensi, sui quali la critica ha fatto notevoli passi avanti, quanto propriamente il loro tono, l'inflessione della voce poetica, non riuscendo quasi mai a decidere con chiarezza se i testi portano i segni della serietà tragica e sapienziale oppure dell'insolenza giocosa, dell'oltranza parodica e liberatoria.

Si dovrà considerare, inoltre, che la produzione trobadorica, dalle sue origini fino a tutta l'epoca cosiddetta classica, ha mantenuto una situazione di sostanziale "apertura" e indistinzione stilistica, non essendo articolata in un sistema rigido e perspicuo di generi, al cui interno le diverse modalità espressive fossero già organizzate in categorie contrastive, dai contorni saldi e ben definiti. Jaufrè Rudel, Guglielmo IX, persino Bernart de Ventadorn e gli altri della sua generazione, si muovono cioè all'interno di un sistema in cui non sono ancora presenti quelle dinamiche di polarizzazione e di «specificazione stilistica verso l'alto e verso il basso» di cui parlava Folena, che solo nel corso del Duecento, e principalmente fuori dall'area linguistica provenzale, porteranno a una chiara *distinctio* delle diverse modalità liriche secondo linee oppostive sull'asse alto/basso, con il conseguente costituirsi di un registro alto, caratterizzato dalla *gravitas* delle forme e dei contenuti, al quale si oppone, in stretta correlazione, un registro basso, di orientamento "mediano" e "comico".⁶

L'intera esperienza della lirica trobadorica sembrerebbe, quindi, nata fuori dal sistema retorico classico degli stili, a lato se non proprio in opposizione al precetto della loro separazione. Lo dimostra non

⁶ Cfr. Gianfranco FOLENA, *Cultura e poesia dei Siciliani*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, vol. I, Milano, Garzanti, 1965, pp. 271-428, a pp. 319-322. Forse proprio su impulso delle riflessioni nate dal lavoro di traduzione dei trovatori, mi sono occupato in seguito della polarizzazione stilistica nella lirica medievale, per cui mi permetto di rimandare a Dan O. CEPRA, *Opzioni metriche e polarizzazione stilistica: la canzone oitanica in décasyllabes*, in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza, a cura di Furio Brugnolo e Francesca Gambino, Padova, Unipress, 2009, pp. 363-384.

solo la realtà dei testi, con la loro indecidibilità stilistica, ma anche il vivacissimo dibattito metapoetico e le numerose prese di posizione teoriche dei trovatori stessi. La formazione della *Zweistiltheorie*, costruita attorno alla correlazione fra *trobar clus* e *trobar leu*, nonché al vincolo (incessantemente negoziato dagli autori) che lega le due modalità e che deve mantenere costante la distanza che le separa, sembra infatti rispondere a spinte ed esigenze innovative e sperimentali, in buona parte autonome rispetto alle tradizioni retoriche coeve.⁷

Quali sono state le ricadute e le conseguenze di questo insieme di considerazioni sulle scelte concrete operate nel corso della mia traduzione? Se costretto all'autoanalisi, azzarderei che la caratteristica principale e più evidente delle mie traduzioni è quella che chiamerei una tendenza alla 'semplificazione'. Cercherò di spiegare con una serie di esempi in che modo si debba intendere tale etichetta generica, alla quale mi pare che si possano ricondurre le diverse componenti della lingua poetica delle mie traduzioni, sia in positivo che per opposizione, nella misura in cui la tendenza a semplificare ha generato fenomeni contrari di compensazione e di attrito, che assicurano il dovuto grado di tenuta "letteraria" delle versioni italiane. Ovviamente, la scelta della 'semplicità' e della scorrevolezza del dettato è stata condizionata anche dalla suddivisione del lavoro di traduzione e dal tipo di testi che ho dovuto affrontare, ricadendo sotto la mia responsabilità due

⁷ Sono convinto che l'ottima ricognizione di Ulrich MÖLK, *Trobar clus Trobar leu. Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1968, andrebbe ripresa e ampliata, a partire soprattutto dalla seconda parte, in cui vengono discusse le relazioni tra la teoria degli stili dei trovatori e le tradizioni retoriche medievali. Del resto, tutte le indagini specifiche su particolari aspetti retorici della poesia trobadorica hanno dimostrato che c'è ancora molto da fare per ricostruire un'immagine complessiva della retorica del *trobar*. Penso all'importante lavoro sulle comparazioni di Oriana SCARPATI, *Retorica del trobar. Le comparazioni nella lirica occitana*, Roma, Viella, 2008, oppure a Giovanni BORRIERO, *Il 'tópos' dell'ineffabile nella retorica medievale e nella lirica trobadorica*, «Medioevo Romano», 23, 1999, 1, pp. 21-65, che hanno mostrato molto bene la complessità e l'originalità del sistema retorico dei trovatori.

campioni del *trobar leu* come Jaufre Rudel e Bernart de Ventadorn oppure le modalità dialogiche e mimeticamente popolareggianti delle pastorelle di Marcabru e di Gavaudan. Tuttavia, la tipologia testuale di appartenenza ha contato meno delle considerazioni generali sui concetti di “letterarietà” e di lingua poetica, data anche l’impossibilità di riprodurre correttamente la correlazione *leu / clus* per mezzo di una semplice distinzione stilistica situata sull’asse alto / basso.

2.

Ho cercato, innanzi tutto, di evitare ogni tipo di patina arcaizzante, che proiettasse all’indietro il dettato, con scopi nobilitanti o semplicemente per ottenere il classico effetto poetizzante per mezzo di procedimenti elativi di tipo lessicale o sintattico. Per menzionare i fenomeni più ovvi, nelle mie traduzioni non si trovano mai, ad esempio, i tipici troncamenti che ricreano come d’incanto l’effetto “lingua poetica italiana” (con l’apocope della vocale finale dei sostantivi e degli infiniti verbali), oppure le forme *egli, ella* dei pronomi personali. Per quanto ovvio, lo segnalo, perché tali forme persistono ampiamente, anche se in modi diversi, nelle traduzioni trobadoriche in versi di Roncaglia e di Sansone.⁸ In quest’ultimo rilievo, solo per fare qualche esempio: *cantar, ordinar, faran*, ecc.; *amor, fior*, ecc.; *ancor, allor, sol* (avverbio), sempre *ella* in posizione soggetto, come del resto anche in Roncaglia, in cui le apocopi sono più rare e limitate a casi più correnti (*sol* aggettivo e avverbio, *sin, son* ausiliare come in *son circondato*, ecc.).⁹ Il fenomeno è certamente inerziale, essendo però corroborato

⁸ Cfr. *Le più belle pagine delle letterature d’oc e d’oïl*, a cura di Aurelio Roncaglia, Milano, Nuova Accademia, 1961 e *La poesia dell’antica Provenza. Testi e storia dei trovatori*, a cura di Giuseppe E. Sansone, Parma, Guanda, 1984.

⁹ In entrambi i casi, ho limitato il rapido spoglio alle sole traduzioni di Jaufre Rudel e Bernart de Ventadorn.

in entrambi i traduttori dalle scelte lessicali fortemente sbilanciate verso il registro poetico e arcaizzante: *anelare, poeta* (pres. ind. di *poetare*), *lagrimo, si dolga, mi sono ristato, leggiadro, bastevole*, ecc., in Sansone; *rimembro, vanisco, dipartito, desio, duolo, niuno*, addirittura *bamboli* (sempre invece di *bambini*), in Roncaglia.¹⁰

Confesso che molte mie scelte traduttive sono state determinate anche dal desiderio di segnare un netto distacco rispetto a questo tipo di traduzioni. Per quanto riguarda il lessico, ho fatto sempre valere il principio dell'attualità e la preminenza della lingua contemporanea e corrente, scegliendo di volta in volta, all'interno della sinonimia a disposizione, parole e strutture situate nella zona mediana, che non avessero particolari connotazioni poetico-letterarie. Per continuare il confronto su di un lacerto minimo: *ab dezirada companha* [Jaufre Rudel, BdT 262.5, v. 14], è tradotto da Roncaglia «con desiata compagna», da Sansone «insieme all'ambita compagna». A costo di banalizzare la situazione, io ho optato per «in dolce compagna», evitando il tono artificialmente poetico di quel «desiata» o «ambita», attraverso un'espressione dell'uso comune, che recuperava al contempo anche un'inflessione leggermente ammiccante, che mi sembrava non stonasse nel contesto della canzone.

I procedimenti di semplificazione non hanno riguardato soltanto singole scelte lessicali oppure l'elusione sistematica dei tratti grammaticali della tradizione poetica. In alcuni casi, ho dovuto procedere a una riformulazione complessiva del testo originale, sacrificando l'aderenza alla lettera in virtù di una dizione più diretta e spedita, meno sospettabile di 'poeticità'. È stata questa la decisione di fondo che ha orientato la traduzione di Jaufre Rudel, alla quale sono giunto dopo diversi tentativi, che pur tallonando più da vicino l'originale,

¹⁰ Ma sicuramente le traduzioni di Roncaglia, che continuano ad avere, almeno per me, un loro sicuro fascino, costituiscono un esperimento di grande interesse, il cui aspetto un po' datato può essere imputato solo «alla ruggine del gusto e non al metallo del metodo», come ha visto giusto Zeno VERLATO, *La "traduzione filologica"*, cit., p. 172.

continuavano a lasciarmi insoddisfatto per quanto riguardava lo stile e l'intonazione d'insieme dei testi. Pertanto, in BdT 262.5, vv. 15-16, il giro sintattico sostenuto (con inversione di principale e subordinata) e una certa cerimoniosità dell'espressione (*m'en falh aizina, no-m meravilh...*) di:

Pois del tot m'en falh aizina
no-m meravilh s'ieu n'afflam

venivano brutalmente ricondotti al più lineare e alla buona:

È normale che bruci
se non la posso avere

Nella stessa direzione vanno, nel medesimo testo (vv. 22-23):

De dezir mos cors no fina
vas selha ren qu'ieu plus am

tradotto con

La voglia è senza fine
per quella che più amo

dove il movimento di riduzione è anche corroborato, e al contempo indotto, dalla scelta di tradurre gli *heptasyllabes* (femminili e maschili) del testo provenzale con settenari italiani, che di norma risultano troppo brevi e costringono a numerose rinunce (ho cercato di ovviare solo in parte al problema con la sostituzione dei settenari con due endecasillabi alla fine di ogni *cobla*).

Ancora, sempre in Jaufre Rudel, *ses gart de metge sapien* diventa *senza l'aiuto di un bravo dottore*, oppure *Per so m'en creis plus ma dolors | car non ai lieis en luecs aizitz* è riprodotto con *Non crescerebbe tanto il mio dolore/ se avessi lei con me a tempo e luogo*. Non sfugga, tra l'altro, il modo in cui ho consciamente banalizzato un concetto centrale e tecnico della prassi amorosa trobadorica come l'*aizi*, il *luec aizitz* (l'insieme

delle circostanze favorevoli e dei comportamenti adeguati, che possono portare all'incontro ravvicinato con la dama), traducendolo con un'espressione sbrigativa e quasi idiomatica come «a tempo e luogo».

Ho trascelto appositamente i casi in cui ho forzato di più l'aderenza all'originale per mettere in chiaro che la scelta della semplificazione ha avuto un suo prezzo, che ho pagato non senza dubbi e ripensamenti. Sono, però, tuttora soddisfatto del tono generale delle mie versioni rudeliane, della loro apparente facilità e disinvoltura, con cui ho cercato di avvicinarmi un poco alla suprema *nonchalance* aristocratica dell'originale, a quello stile ingannevole e traslucido, che unisce il massimo di trasparenza e di semplicità espressiva a un massimo di ambiguità semantica. Nel complesso, mi sembra che in molti casi il gioco sia valso la candela.

Ho messo a frutto il metodo sperimentato con Jaufre Rudel anche nella traduzione delle pastorelle di Marcabru e Gavaudan, dove, a maggior ragione, mi sembrava che fosse da inseguire l'obiettivo della naturalità e della disinvoltura linguistica. In *L'autrier jost'una sebissa* di Marcabru (BdT 293.30) ho cercato, ad esempio, di mantenere in tutto il testo un tono scanzonato e leggero, a cominciare dalla scelta metrica, che fa corrispondere agli *heptasyllabes* femminili dell'originale un verso breve italiano, in questo caso l'ottonario, che mi sembrava adatto per imprimere ai versi cadenze semplici ed euforiche da canzonetta. Si prenda la *cobla* iniziale:

L'autrier jost'una sebissa
trobey pastora mestissa,
de joy e de sen massissa,
e fon filha de vilayna;
cap'e gonela pellissa,
vest'e camiza treslissa,
sotlars e caussas de layna.

Tempo fa lungo una siepe
ho incontrato una di quelle
ragazzette pastorelle,
tutta allegra ed assennata,
benché figlia di villana,
con la gonna di pelliccia,
la mantella e la camicia,
zoccoli e braghe di lana.

Oltre alla scelta dell'ottonario (che mi ha costretto ad aggiungere un verso a ogni strofa italiana), vi si trovano altri accorgimenti di abbassamento del tono, come ad esempio la soluzione adottata per tradurre la discussa denominazione *pastora mestissa*. L'etimo di *me-*

stissa dovrebbe essere il latino tardo MIXTICEUS, letteralmente ‘meticcio’, ‘mescolato’. Il termine significherebbe ‘di umili origini’, ‘di bassa condizione sociale’, ma potrebbe avere, come ha sostenuto Maria Luisa Meneghetti, anche una connotazione propriamente etnica, indicando l’individuo di sangue misto e di carnagione scura. Io ho tagliato corto (relegando in nota la discussione) e ho tradotto «una di quelle ragazzette pastorelle», con *una di quelle* in *enjambement* per giocare sull’equivoco e introdurre una nota comico-allusiva a quello che è uno dei motivi centrali, e seri, del componimento, vale a dire il *parelhar*, l’appaiarsi, il mettersi alla pari (ma anche l’accoppiarsi) tra cavaliere e pastora, che sovverte l’ordine naturale dei rapporti tra le classi sociali.¹¹ Del resto, la pastora stessa, rifiutando le offerte del cavaliere, dichiarerà esplicitamente di non voler passare per puttana:

«si-m fariatz homenatge,
senher », so dis la vilayna;
«mas ges per un pauc d’intratge
no vuelh mon despiuzelhatge
camjar per nom de putayna»

«se accettassi il vostro omaggio
forse avrei il mio guadagno,
però», dice la villana,
«non vorrei, per quattro soldi,
svendere la mia innocenza,
diventando una puttana»

Trovare il tono giusto (o perlomeno pensare di averlo trovato) non è cosa da poco. Nella pastorella marcabruniana credo di essere riuscito a mantenermi fedele allo *Stimmungsträger* iniziale, facendo dialogare i due protagonisti su toni leggeri e con il massimo di spigliatezza possibile. Ai modi fintamente affettati e agli elogi sperticati del cavaliere:

«Toza», fi-m ieu, «gentil fada
vos adastret, quan fos nada,
d’una beutat esmerada
sobre tot’altra vilayna»

«Bella, credo che una fata
vi ha sortito, appena nata,
la bellezza piú squisita,
piú di qualunque villana»

¹¹ Vedi sulla questione Leo SPITZER, *Parelh paria chez Marcabrun*, «Romania», LXXIII, 1952, pp. 78-82. Noto, di sfuggita (con una piccola e, se volete, risibile soddisfazione), che «una di quelle ragazzette pastorelle» compendia anche la *varia lectio* dei codici, che al v. 2 si dividono in maniera equipollente fra *pastora* e *tozeta*, ‘ragazzina’.

la pastora risponde, quindi, in modo diretto, con vezzosa insolenza, canzonando il proprio interlocutore con espressioni e sberleffi comuni, vicini al parlato (*sviolinata, bravo merlo, ti va buca, ecc...*):

«Senher, tan m'avetz lauzada,
tota-n seri'enveiada.
Pus en pretz m'avetz levada,
senher », so dis la vilayna,
«per so n'auretz per soudada
al partir: 'bada, folh, bada!
e la muz'a meliayna»

«Troppa grazia, mio signore!
tutte ormai mi invidieranno.
Per la vostra sviolinata,
sire», dice la villana,
«vi darò una ricompensa
da restare a bocca aperta:
“Bravo merlo, aspetta e spera!”
ti va buca la giornata»

Non sempre, però, le operazioni di semplificazione hanno dato risultati altrettanto convincenti. In alcuni casi, ho come l'impressione che la ricerca del giusto tono abbia sacrificato contenuti importanti dell'originale. È successo, mi pare, nell'*incipit* della pastorella di Gavaudan, *L'autre dia, per un mati* (BdT 174.6), sicuramente uno dei capolavori del genere, un testo al contempo limpido ed enigmatico, in cui la superficie chiara e ben levigata nasconde le profonde ambiguità del contenuto, a tratti quasi blasfemo (si veda, ad esempio, la spavalda rivendicazione della colpa di Eva da parte della pastora). Nella prima strofa mi sono concentrato sulla riproduzione della semplicità e del tono trasognato dell'originale, facendomi forse prendere un po' la mano:

L'autre dia, per un mati,
traspassava per un simelh
e vi dejos un albespi,
encontr'un prim rach de solelh,
una toza que-m ressemblet
syh cuy ieu vezer solia;
e destolgui-m de la via
vas lieys: rizen me salutet.

Passavo l'altro giorno
in cima a una collina,
e sotto un biancospino,
al sole del mattino,
vidi una ragazzina,
sembrava proprio quella,
che un tempo conoscevo,
infatti mi sorrise, quando le andai vicino.

Rimpiango, infatti, tuttora di aver completamente eluso nella traduzione il v. 7 e *destolgui-m de la via*, che certo meritava di essere messo in rilievo, non solo perché l'abbandonare il proprio cammino

rappresenta l'azione principale e fondativa, da cui prende le mosse il genere stesso della pastorella, ma anche perché, nel caso specifico, l'espressione assume un particolare spessore allusivo, individuando un 'deviare', che è quasi un tralignare cosciente dalla 'retta via', che anticipa i sovrasensi religiosi del testo.

Come sempre accade, la traduzione è un sistema di guadagni e di perdite, in cui però guadagni e perdite non si trovano quasi mai sullo stesso piano. Pertanto, il tentativo di ridurre il più possibile, nelle mie versioni italiane, lo scarto tra lingua comune e lingua poetica, è controilanciato, su altri piani, da spinte contrarie. Una prima forma di compensazione, la più ovvia, è quella imposta dall'assetto metrico-rimico delle traduzioni. Un altro tipo di procedimento che ho utilizzato, in verità con molta moderazione, è quello dell'inter-testualità. Se ho accuratamente evitato la 'grammatica' della lingua poetica italiana della tradizione, non mi sono precluso, in alcuni casi, l'inserimento di puntuali tasselli intertestuali, che rimandano alla tradizione poetica successiva. Ho cercato, tuttavia, di rendere questi tasselli il più possibile scoperti ed evidenti, non tanto allusioni per intenditori, quanto smaccate citazioni. In questo modo, non ho resistito a tradurre l'*incipit* di Gavaudan (BdT 174.4):

Dezampartz, ses companho
e d'amor luenh del tot e blos

con un arco-petrarchesco:

Solo e pensoso e senza alcun compagno,
del tutto privo e lontano d'amore

Così come nella *cobla* iniziale della famosa canzone della *lauzeta* di Bernart de Ventadorn (BdT 70.43) ho inserito un meno evidente richiamo dantesco:

Can vei la lauzeta mover
de joi sas alas contra-l rai,
que s'oblid'e-s laissa chazer
per la doussor c'al cor li vai,
ai! tan grans enveya m'en ve
de cui qu'eu vey auzion,
meravilhas ai, car desse
lo cor de dezirer no-m fon.

La gioia dell'allodola che muove
le ali incontro al sole
e sbigottita si lascia cadere
per la dolcezza che le sazia il cuore,
mi fa voglia ed invidia
di ogni cosa gioiosa,
anzi mi meraviglio che all'istante
di desiderio il cuore non si sfaldi.

dove *la dolcezza che le sazia il cuore* richiama *Paradiso* xx, vv. 73-75: «Quale allodetta che 'n aere si spazia | prima cantando, e poi tace contenta | *de l'ultima dolcezza che la sazia*». La mia versione italiana vampirizza, cioè, un luogo della *Commedia* in cui è probabile (anche se non certo) che Dante abbia voluto alludere proprio al testo bernardiano. La traduzione apre (forse indebitamente) all'interno del testo originale la dimensione della sua posterità.

3.

Come ha sostenuto, molto acutamente, Antoine Berman, «in una traduzione non c'è solo una certa percentuale di guadagni e perdite. Accanto a questo piano, innegabile, ne esiste un altro in cui *appare* qualcosa dell'originale che non apparirebbe nella lingua di partenza. La traduzione fa ruotare l'opera, ne rivela un altro *versante*». ¹² Quali sono, nel nostro caso, questi altri versanti? Ne voglio segnalare uno che riguarda le traduzioni del mio compagno di strada nelle terre del *Midi* (e non solo).

Le traduzioni di Zeno rivelano, infatti, la presenza forte e, per me, evidente della sua produzione poetica originale, anzi tra Zeno traduttore dei trovatori e Zeno poeta in proprio c'è un dialogo robusto, che innerva le sue versioni trobadoriche, ne costituisce appunto uno dei

¹² Antoine BERMAN, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*, Macerata, Quodlibet, 1997, p. 18.

versanti segreti. Lo prova anche il fatto che nella prima (e credo unica) raccolta poetica pubblicata, *La porta chiusa* del 2006, la presenza dei trovatori è fortissima ed esplicita.¹³ I versi di Zeno esibiscono una voce poetica intensa e originalissima, che per il vertiginoso pluristilismo, per l'irruenza anarchica, per la fermezza e il nerbo dell'impianto ideale, nato da una commistione di colto e di viscerale, ha, a mio modesto parere, pochi termini di paragone nel panorama della poesia italiana attuale. Uno degli elementi di originalità del suo libro è costituito proprio dalla presenza non banale dei trovatori.

Si prenda ad esempio un testo come *Alba calante*, che si apre sotto il segno di Arnaut Daniel con un *exergo* tratto dalla canzone *Doutz brais e critz*: «en la chambra on amdui nos mandem | us covenz per que eu tal joi atendi». Ed è proprio da un testo di Arnaut, la famosissima sestina, che la poesia prende vita, attraverso un processo di germinazione e disseminazione testuale, frutto, si direbbe, delle tracce psichiche e delle sedimentazioni mnemoniche lasciate dal componimento provenzale. Della sestina vengono, innanzi tutto, riprese le parole rima, quasi perfettamente riprodotte nel testo italiano: le provenzali *intra, onгла, arma, verja, oncle, cambra* diventano *camera, entra, unico, unghie, arma, verga* in *Alba calante*, dove si noterà l'omonimia equivoca tra l'italiano *arma* 'mezzo materiale di offesa o difesa' e il provenzale *arma* 'anima' (ma in italiano *anima* è presente all'interno del secondo verso), nonché la sostituzione di *oncle* con *unico*. Il meccanismo della *retrogradatio cruciata* viene invece sabotato, quasi messo a morte, da una nuova regola che fa dileguare un verso (e una parola rima) ad ogni nuova strofa. Il testo italiano porta cioè alle estreme conseguenze, reificandolo, il principio formale che struttura la sestina provenzale, vale a dire l'autofagia, il testo che si esaurisce attraverso un atto di autoannientamento. A ciò si aggiunga che in *Alba calante* il genere della sestina si trova appunto intrecciato con quello dell'*alba* provenzale, per cui ad ogni strofa segue un verso *refranh*, che termina con la parola «alba». Si leggano le prime

¹³ Zeno Lorenzo VERLATO, *La porta chiusa*, Faloppio (CO), LietoColle, 2006.

due strofe, per misurare il modo a dir poco sorprendente in cui le sollecitazioni del modello trobadorico vengono riconvertite da Zeno all'interno del proprio, personalissimo, discorso poetico:

Rimasto chiuso al buio della camera
dove da molto non anima entra,
di cui mi trovo ormai signore unico,
e mi conosco come le mie unghie,
inutilmente cerco intorno un'arma
buona com'è la mia solida verga.

Con essa inganno il tempo sino all'alba.

Se mi affrontassi tu con una verga
che fosse come un membro che s'addentra
dentro il mio corpo a scaricare l'arma,
proverei subito un dolore unico.
Ci ficcherei le mani, dita, unghie,

senza lasciar la presa sino all'alba.

[...]

Se si prova ora a mettere accanto anche la sestina arnaldiana e la traduzione che Zeno ne ha fatto, sarà evidente che una medesima corrente attraversa i tre testi, riverberandosi con eguale intensità dall'originale provenzale alle due diramazioni italiane, la germinazione originale e la traduzione poetica. Si vedano, solo come esempio, la seconda e terza cobla:

Quan mi sove de la cambra
on a mon dan sai que nulhs om non intra,
– ans me son tug plus que fraire ni oncle –
non ai membre no-m fremisca, neis l'ongla,
aissi cum fai l'enfas devant la verja:
tal paor ai no-l sia prop de l'arma.

Del cors li fos, non de l'arma,
e cossentis m'a celat dins sa cambra,
que plus mi nafra-l cor que colp de verja
qu'ar lo sieus sers lai ont ilh es non intra:
de lieis serai aisi cum carn e onglà
e no creirai castic d'amic ni d'oncle.

Quando mi sovviene la camera
dove a mio scorno so che nessuno entra
– e mi fan tutti da fratello o zio –,
fremo ogni membro, e perfino nell'unghia,
come fa infante davanti alla verga,
tanto temo non starle accanto all'anima.

Presso al suo corpo, altro che all'anima,
e m'accogliesse di nascosto in camera!
Ché più mi piaga d'un colpo di verga
che ora il suo servo dove è lei non entra.
Con lei sarò come la carne all'unghia,
senza ascoltar lagna d'amico o zio.

Le traduzioni trobadoriche di Zeno si collocano dunque all'interno di una triangolazione, che ne determina un ulteriore, segreto spessore poetico. Si comprendono meglio, infatti, la tensione erotica e il senso di controllata violenza che animano la versione italiana di *Lo ferm voler* se si misurano non solo con il testo provenzale, ma anche con le sue proiezioni fantasmatiche e pulsionali all'interno di *Alba calante*.

La disseminazione avviene a tutti i livelli, anche i più minuti, e riaffiora costantemente. Ad esempio, nella traduzione di *Can lo glatz e-l frechs e la neus* di Giraut de Bornelh colpisce a un certo punto, per la sua prominenza espressiva, l'uso transitivo del verbo *sbocciare* (vv. 14-17):

Tant es sos cors gais et isneus
e complitz de belas color
c'anc de rozeus no nasquet flors
plus frescha ni d'altres brondeus

Tanto è il suo corpo gaio e snello
e adornato di bei colori
che mai roseto sbocciò fiore
più fresco, né un altro cespuglio

Non posso non notare che il medesimo uso di *sbocciare* transitivo si trova, ripetuto e in forte rilievo, nella poesia iniziale di *La porta chiusa*, vero e proprio proemio edipico dell'intera raccolta:

La tana della sfinge

Quando diventa maschio

sboccia le mani in pugni
piccoli fiori rossi
e urta le sue gambe
e urta la parete
dell'elastica madre
e spinge contro il ventre
in basso verso il ventre
– Obbligo Fare Maschio –
nascere a somiglianza
di chi non ti ha portato
nascere a somiglianza
dell'antico rivale
che già spingeva il ventre
prima che tu sbocciassi
i pugni alla parete.

Anche in questo caso, non si tratta di filiazioni intertestuali, ma di una circolarità germinativa. L'immagine dei «piccoli fiori rossi», implicita nel roseto del testo provenzale (*c'anc de rozeus no nasquet flors*) sembra rampollare (per sedimentazione involontaria) nella poderosa poesia originale, che a sua volta tracima nella traduzione italiana, innervandola segretamente, portando con sé, a insaputa del suo lettore, un po' della violenza originaria di quello *sbocciare* transitivo. Allo stesso modo, quando nella traduzione di *Ab la douzor del temps novel* di Guglielmo IX trovo un'inversione del nome e del possessivo, fortemente rilevata dall'*enjambement* e dalla posizione in chiusura di strofa (vv. 19-24):

Anqar me membra d'un mati
qe nos fezem de guerra fi
e qe-m donet un don tan gran,
sa drudari'e son anel:
anqar me lais Dieus viure tan
q'aia mas manz sotz son mantel!

Ricordo quel mattino
che finì guerra in pace,
e mi donò un gran dono:
il suo amore e il suo anello.
Dio, pur torni la mano
mia sotto al suo mantello!

non posso fare a meno di pensare all'uso insistito che del medesimo tipo di inversione (non presente altrove) si fa in un'altra poesia originale di Zeno, *Il padrone del mondo*:

[...]

Quanto ero forte! Stavo
ritto nella calura del meriggio.
Dalla collina vedevo ricurvi
i contadini miei,
fino a che il sole nera all'orizzonte
disegnava la linea della notte.

Ero ricco! il tesoro mio pesava
la bilancia regale!

e più avanti, nell'endecasillabo conclusivo del componimento:

L'ombra mia lunga stinga al sole antico.

Mi fermo qui, ma i rilievi potrebbero continuare. L'analisi di una traduzione, come quella di ogni altro tipo di testo, non può che giovare di una *thick description*, che ne metta in luce le stratificazioni, le dimensioni segrete e complesse, che inevitabilmente vanno a infrangersi anche sul testo di partenza, facendolo ruotare, mostrandone, come dice Berman, un altro versante.

Anche le mie traduzioni risentono di molti fattori, tra cui vi sono le mie letture e i gusti personali in fatto di poesia. La scelta stessa della semplificazione stilistica e del tentativo di rincorrere la presunta naturalezza del *sermo cotidianus* può essere ricondotta alle mie preferenze all'interno della poesia italiana, contemporanea e non. Anch'io credo, infatti, come ha sostenuto di recente Andrea Afribo, che «tra i poeti dei cosiddetti “stili semplici” ritroviamo *in nuce* i nuclei di maggiore novità della poesia italiana più recente e forse la forma più ambiziosa di “classicismo moderno”: una poesia che vuole, almeno metaforicamente, ripartire da zero, reagendo “al predigeri-

to»¹⁴ (e reagire al ‘predigerito’ era anche una delle mie ambizioni nell’accingermi a tradurre i trovatori). Ma ancora di più, forse, le mie traduzioni risentono, in un modo più profondo e meno quantificabile, dell’assidua frequentazione della poesia romena. Non a caso, nella tradizione poetica romena moderna, per ragioni storico-culturali che riguardano la formazione della lingua letteraria nazionale, lo scarto tra lingua comune e lingua poetica è istituzionalmente ridotto al minimo. Anzi, si può dire che la differenza più evidente tra le due tradizioni poetiche, quella italiana e quella romena, nel Novecento (comprese anche le propaggini più attuali) risieda proprio in questa diversa distanza che si instaura tra la lingua della poesia e la lingua di tutti. Come ha scritto, con grande acume, Giorgia Bernardele, in Romania, così come in gran parte dell’Europa orientale, «la lingua popolare è considerata nel suo pieno statuto di *lingua*. Quella che parla la donna al mercato, in poche parole, è la stessa che parla il professore universitario con i suoi allievi o che scrive lo storico nei suoi saggi. La *lingua del popolo* è a tutti gli effetti, dunque, anche la lingua delle istituzioni e degli intellettuali»,¹⁵ e aggiungerei quella in cui di norma è scritta la poesia, almeno a partire dall’ultimo quarto dell’Ottocento fino a oggi. Una gran parte del fascino che esercita su di me la lirica romena moderna risiede proprio in questa differenza sostanziale con la poesia italiana (così dolorosamente lontana dal popolo e dalla sua lingua), e non escludo che ciò abbia influito anche sulle mie preferenze generali in materia di lingua poetica.

Farò un solo esempio di questo versante nascosto delle mie traduzioni, legato alla poesia romena. Più che di un dato concretamente rilevabile, si tratta della descrizione di un processo mentale, che ha determinato la scelta di un particolare tipo di metro. Nella versifi-

¹⁴ Andrea AFRIBO, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2017, p. 61.

¹⁵ Traggio queste considerazioni da un file postumo di annotazioni sparse della mia allieva Giorgia Bernardele, giovane, brillante studiosa delle tradizioni popolari est-europee, prematuramente scomparsa.

cazione delle mie versioni trobadoriche ho sempre cercato di utilizzare i metri classici della tradizione italiana, facendo corrispondere solitamente gli endecasillabi italiani agli eptasillabi e agli ottosillabi provenzali. In alcuni casi ho mescolato, in una eterometria sorvegliata, endecasillabi e settenari. Spesso per i decasillabi provenzali ho dovuto ricorrere a versi più lunghi dell'endecasillabo, utilizzando ad esempio il doppio settenario, nella sua variante martelliana classica, formata da due settenari piani.

C'è un'unica eccezione, rappresentata dalla versione della bellissima canzone della Comtessa de Dia, *A chantar m'er de so q'ieu no volria*, per la quale ho usato un verso inesistente nel repertorio metrico italiano, creato per l'occasione. Dopo aver scartato vari tentativi, che non riuscivano a riprodurre il *décasyllabe* disteso e diretto dell'originale, con il suo stile fiero e deciso, ho optato per un verso doppio, con cesura asimmetrica, formato da un quinario piano e da un settenario piano, con diafece tra i due emistichi:

décasyllabes

A chantar m'er de so q'ieu no volria,
 tant me rancur de lui cui sui amia;
 car eu l'am mais que nuilla ren que sia:
 vas lui no.m val merces ni cortezia
 ni ma beltatz ni mos pretz ni mos sens;
 c'atressi.m sui enganad'e trahia
 com degr'esser, s'eu fos dezavinenis.

quinario piano + settenario piano

Devo cantare, benché non ne abbia voglia,
 benché scontenta di chi mi chiama amica,
 io l'amo tanto, più di ogni cosa al mondo
 per lui non conta pietà né cortesia,
 la mia bellezza, il pregio, la prudenza,
 nulla mi vale, m'inganna e mi tradisce,
 come se avessi perduto ogni lusinga.

A un certo punto, nel corso dei vari esperimenti metrici, devono essere iniziati a girarmi in testa alcuni versi di Mihai Eminescu, il classico romeno per eccellenza, l'autore che, con il suo immenso e multiforme laboratorio creativo, ha rappresentato, alla fine dell'Ottocento, la vera e propria *plaque tournante* della lingua poetica romena. Si trattava di una poesia celeberrima, *Sara pe deal* ('La sera sulle colline'), uno di quei testi in cui maggiormente risuona il timbro unico e inconfondibile della poesia di Eminescu, quella cadenza impressa nella memoria di ogni lettore colto romeno che, da un certo punto in poi, rappresenterà nella tradizione lirica nazionale l'espres-

sione più perfetta della classicità.¹⁶ Anche nel caso di *Sara pe deal* il metro era una creazione originale, sperimentata per l'occasione: un verso di 12 sillabe con cesura maschile fissa 4 + 8, i cui due emistichi sono formati, secondo la terminologia italiana, da un quinario tronco e da un ottonario piano, con accenti regolari, in virtù del sillabotono forte della metrica classica romena, di 1^a-4^a e di 1^a-4^a-7^a:

Sara pe deal buciumul sună cu jale,
Turmele-l urc, stele le scapără-n cale,
Apele plâng, clar izvorând în fântâne;
Sub un salcâm, dragă, m-aștepți tu pe mine.¹⁷

È probabile che il verso romeno mi sia venuto in mente per suggestione fonica e ritmica, a forza di scandire i *décasyllabes* provenzali con le loro cesure maschili regolari 4 + 6. A partire dal modello romeno, che è stato solo un innesco per gli adattamenti successivi, ho costruito il verso della traduzione italiana del testo provenzale. Mi rendo conto che la traccia lasciata è molto debole e sostanzialmente inavvertibile, ma per le mie orecchie ha impresso in modo indelebile nei versi dell'antica *trobairitz* la musica struggente della poesia emineschiana.

¹⁶ Sull'armonia del verso emineschiano, sulla sua «seduzione profonda di ordine musicale» ha scritto pagine importanti Tudor Vianu nel suo *Poesia lui Eminescu* del 1930 (ora in Tudor VIANU, *Studii de literatură română*, ediție îngrijită de V. Alexandrescu, București, Editura Fundației PRO, 2003, pp. 303-373, in particolare pp. 366-373).

¹⁷ «La sera sulle colline, la zampogna suona con dolore | le greggi risalgono, stelle scintillano sulla loro strada | le acque piangono, chiare zampillano dalle fontane | sotto un salice, tu mi aspetti, mia cara».

II.

[Zeno Verlato]¹⁸

A dieci anni dall'uscita del nostro volume mi ritrovo a fare qualcosa che allora non avevo messo in preventivo: scoperciare il *carillon* delle traduzioni e metterne a nudo i meccanismi. Non posso nascondere un po' di inquietudine. Non tanto perché so che non mi sarà possibile, neanche se lo desiderassi, registrare o sostituire lamelle e puntine; quanto piuttosto per il timore di non riconoscere io stesso, a distanza di tempo, la reale meccanica degli ingranaggi. C'è anche il rischio che manchi la necessaria distanza critica. Spiegare come si è tradotto rischia di promuovere la giustificazione, e con essa si fa avanti lo spettro minaccioso del fallimento. D'altronde, una volta chiuso, il *carillon* era inteso che suonasse da sé: che il tradurre rimanesse celato dalla traduzione, della cui bontà sarebbe stato arbitro solo il lettore.

Affronterò il rischio, compiaciuto dall'interesse mostrato dagli organizzatori del convegno; ma anche per soddisfare la curiosità di entrare nell'officina del mio collega traduttore Dan Ceperaga. Al di là di qualche discussione sui principi generali, e sulla spartizione degli autori in base ai gusti e alle preferenze, del lavoro di bulino non si era infatti parlato mai troppo.

Mi sento esentato dall'espone i principi teorici su cui si basano le nostre traduzioni: l'introduzione al volume già lo fa, forse fin troppo in lungo. E d'altronde il succo del discorso è stato perfettamente condensato qui sopra in poche righe da Dan Ceperaga. Se dovessi quindi esprimermi in modo conciso, direi che l'intento principale era che le traduzioni trasferissero al lettore quanto più possibile del-

¹⁸ La natura particolare del tema trattato mi ha consigliato di conservare per quanto possibile il testo nella forma in cui fu porto al convegno, aggiunto solo di qualche nota di bibliografia.

la fisionomia del testo poetico in quanto oggetto storico. Avevamo infatti fiducia che quanto più fossimo riusciti a costituire la nostra idea del testo su base filologico-storica, tanto più la traduzione sarebbe riuscita non solo precisa linguisticamente e concettualmente, ma anche ben strutturata dal punto di vista stilistico. Si trattava cioè di far funzionare la competenza filologica come un'intuizione estetica, badando che l'intuizione estetica non debordasse oltre i limiti della comprensione filologica.

C'era da aspettarsi, naturalmente, che un tale metodo trovasse una più facile realizzazione laddove il testo esibisse più marcatamente i suoi valori stilistici. Così nei testi del *trobar rics*, come ad esempio nella celebre canzone della *flors enversa* di Raimbaut d'Aurenga. Consideriamo testo e traduzione della sola prima *cobla* (vv. 1-8):¹⁹

Ar respian la flors enversa
 pels trencans rancx e pels tertres,
 cals flors? Neus, gels e conglapis
 que cotz e destrenh e trenca:
 don vey morz quilz, critz, brays, siscles
 en fuelhs, en rams e en giscles
 mas mi ten vert e jauzen Joys
 er quan vey secx los dolens croys.

Ora risplende il fiore inverso
 su crode trancianti e su monti.
 Qual fiore? Neve, gelo e brina
 Che cuoce, che comprime e trancia;
 e vedo morti trilli e fischi
 tra foglie, tra rami, tra verghe;
 ma mi tien verde e lieto gioia,
 ch'or vedo secchi i truci vili.

Il punto iniziale del metodo consiste nella perlustrazione del testo, alla ricerca dei suoi principi formali costitutivi. Dal punto di vista metrico, la *cobla* di Raimbaut appare organizzata su un'architettura di sei versi eptasillabici femminili (cioè versi di otto sillabe con uscita piana) e un distico finale di versi ottosillabici maschili (cioè versi di otto sillabe con uscita ossitona). L'assenza di un vero e proprio schema rimico è surrogato, nella *cobla*, da un rapporto di echi tra le parole rima (tutte meno *conglapis*). Il suono *er* e il suo 'inverso' *re* collegano *enversa* e *trenca* con *tertre* che nel suo cuore li contiene

¹⁹ Cfr. *Poesie d'amore dei trovatori*, cit., pp. 268-269.

entrambi; mentre il richiamo tra *siscles e giscles*, così come tra *joys e croys* avvicina alla paronomasia. Articolazioni strutturali agiscono poi a livello interstrofico. Le parole rima, in posizione fissa in tutto il componimento, presentano in ciascuna strofa pari una variazione grammaticale, per cui i sostantivi presentano il caso obliquo, cioè senza la *s* flessionale (*tertre, conglapi, siscle*, ecc.), e i verbi si presentano al congiuntivo, con uscita *-e* invece che *-a* (*enverse e trenque*).

Era piuttosto prevedibile che la traduzione potesse mimare solo in parte tale armamentario, legato caratteristicamente alle possibilità del sistema linguistico provenzale. La mimesi è uno specchio che riflette solo ciò che riesce a inquadrare. Il resto andrà perduto o, al più, rappresentato per compensazione. Solo una fiducia neoplatonica potrebbe far ritenere che il testo originale contenga la forma della sua traduzione: ogni singola scelta è sempre in pendolo tra il punto e l'intero.

Partendo dal contenitore metrico, era da escludere di rappresentare la bipartizione dello schema, in quanto la distinzione tra uscita piana e uscita ossitona in italiano avrebbe dato un effetto verosimilmente molto lontano da quello originale. Tanto valeva optare quindi per uno schema isometrico, scegliendo come verso il novenario, non troppo eccedente le misure originarie. A questo punto, diventava necessario almeno rispecchiare la tecnica delle parole-rima, da non sostituire con sinonimi né da cambiare di posizione lungo tutto il componimento.

Credo sia chiaro da quanto detto come la scelta generale di tradurre in versi non si ponesse principalmente per ragioni estetiche, ma come un mezzo interpretativo, che aiutasse cioè a orientare – il traduttore come poi il lettore – a una valutazione storico-critica anche della forma e dello stile, elementi che nella poesia trobadorica spesso assumono un vero e proprio rilievo concettuale, di contenuto.

Entrando più nel particolare, è abbastanza evidente che la mia traduzione della *Flors enversa* sia basata soprattutto sull'analogia. Oltre al mantenimento delle parole rima, lo sforzo era quello di rispecchiare qualcosa dell'impasto sonoro, in particolare quell'insistenza del suono *r* (semplice o in nesso consonantico), cui Raimbaut attribuisce evidentemente un deciso valore 'invernale'. In alcuni casi

bastava approfittare della facilità dei calchi (*risplende, inverso, trancianti e trancia*, ecc.), in altri casi occorreva agire per compensazione. È questo il caso – della cui felicità oggi un po' dubito – della resa di *dolens* con 'truci', data la difficoltà di trovare un traducevole adatto alla sonorità di *croys*, reso con 'vili'.

Quanto a ciò che la mimesi non inquadra, la resa di *tertres* con una parola musicalmente vuota come 'monte' nasconde invece un pentimento. Inizialmente la scelta era caduta sul più sonoro *rocchio*, ma il termine di memoria dantesca, percepibile come arcaico e raro, avrebbe sovraccaricato di retrosensi un termine che in provenzale è invece piuttosto comune e neutro.

Un discorso a parte merita infine la traduzione del quinto verso, ricco di una serie di quattro sostantivi consecutivi, di cui ben tre monosillabici: *quils, critz, brays, siscles*. La traduzione con una coppia: 'trilli e fischi' è evidentemente un prezzo pagato all'isometria del verso – risarcito in nota dalla traduzione letterale della serie ('trilli, gridi, strida e fischi'). Per ovviare a tale sacrificio l'unico mezzo era quello di utilizzare, almeno in questa sede, un verso sufficientemente capiente. È quanto fa, ad esempio, un traduttore-filologo come Giuseppe E. Sansone,²⁰ il quale opta per una traduzione anisometrica, in cui versi di sette, nove e undici sillabe si distribuiscono liberamente di strofa in strofa, secondo le quantità di materiali da trasportare. Eppure, nemmeno così il verso si traduce senza pagare un prezzo, cioè lo scivolamento in *enjambement* della parola rima nel verso successivo («ché trilli, canti e grida a me son spenti | e sibili»). Ciascun traduttore ha dovuto, calcolando costi e benefici, tirare le sue somme, valutare l'appropriatezza degli esiti ai propri principi, e correre un rischio.

Rispecchiamenti per riflesso diretto e per indiretta compensazione si trovano in tutte le mie traduzioni, e tanto più nelle traduzioni di quei componimenti in cui mi sembrava necessario riprodurre caparbiamente alcuni valori stilistici, che individuavo come portanti

²⁰ *La poesia dell'antica Provenza*, cit., I, p. 214.

del testo originale. Così ad esempio nell'*Aura amara* di Arnaut Daniel, dove si trattava non solo di dar conto dei timbri, ma anche di far avvertire uno specialissimo ritmo ribattuto e frantumato. Si tratti di cesure interne o di veri e propri versicoli (il dibattito metrico è ancora aperto), Arnaut giunge comunque a spezzare il discorso sino a isolare le singole parole, conducendo a una lettura per singhiozzi e sospiri. Per quanto non fosse possibile far coincidere accenti e pause con quelli di Arnaut, occorre che la traduzione riproducesse almeno un'impressione di quel legato e di quello staccato che dà la canzone provenzale. Ecco quindi che il primo verso in traduzione si spezza tra un sintagma breve, di puro calco («L'aura amara») e uno ritmicamente più legato e ricco di sonorità consonantiche («folte selve sfoltisce»); il secondo presenta la stessa struttura, ma rovesciata («e le inspessisce di foglie – la dolce»), e così via. La difficoltà di rispettare precisamente le posizioni degli stacchi di Arnaut, ovviamente, fa sì che il rispecchiamento abbia un valore più musicale che metrico.

Un altro elemento che mi sembrava necessario rispettare era il suono grave e profondo che Arnaut pone al termine della *cobla*, che ho interpretato come un momento di caduta e di riposo dal frenetico balbettio che lo precede, dato dalla rima *-oma*.

Do per brevità, anche in questo caso, il risultato relativo alla sola prima *cobla* (vv. 1-7):²¹

L'aura amara fa-ls bruels brancutz
clarzir, que-l dous'espeis'ab fuelhs,
e-ls letz becx dels auzels ramencx
te balbs e mutz, pars e non-pars,
per que m'esfortz de far e dir plazers
a manhs per lei qui m'a virat bas d'aut,
don tem morir si l'afans no m'asoma.

L'aura amara folte selve sfoltisce
– e le inspessisce di foglie la dolce –,
e i lieti becchi d'uccelli del bosco
tien balbi e muti, in coppia e spaiati,
perciò mi sforzo a fatti e detti grati
a molti, per colei che mi ha abissato
e morirò se affanno non si colma.

La presenza nella traduzione di rime e assonanze, in posizione interna e finale, obbliga a dare qualche chiarimento. D'accordo tra noi,

²¹ *Poesie d'amore dei trovatori*, cit., pp. 352-353.

Dan e io, abbiamo dato per scontato che non avremmo nemmeno tentato di riprodurre strettamente gli schemi rimici degli originali, per le ragioni che abbiamo messo nero su bianco nell'introduzione al volume. La scelta era quindi se rinunciare del tutto, o se concedersi la libertà di usare della rima, seppure sporadicamente e dove possibile, come di uno tra gli altri mezzi di rispecchiamento, di portata particolare o generale. Nella mia traduzione dell'*Aura amara* rime e assonanze volevano concorrere, combinandosi con altre figure, specie l'etimologica e la paronomastica, a costruire una parvenza dei sottili giochi combinatori propri di Arnaut, con l'intento di darne se non la geometria almeno un qualche effetto.

C'è solo un testo in cui mi sono spinto a dare allo schema rimico una maggiore costanza, ed è la traduzione di *Cara amiga dols'e franca* di Peire Vidal (BdT 364, 15). In verità, la prima stesura era venuta molto diversa da quella pubblicata, sia nella scelta della misura dei versi, sia nell'elaborazione dello stile. Avevo scelto di adattare il novenario agli *eptasyllabes* femminili dell'originale, per garantirmi una capienza sufficiente ma non eccessiva. Il risultato mi sembrava corretto, ma non per questo soddisfacente. In particolare, non trasmetteva in alcun modo la comicità sapida e irriverente dell'originale. Non basta ovviamente tradurre alla lettera «cor de putana» con 'cuore di puttana' (v. 53) per raggiungere un effetto, perché non è ovviamente la singola parola a dare l'effetto, ma il modo in cui si rapporta stilisticamente con tutto il verso, e con la strofa, e infine con tutto il componimento. Alla caccia di un principio stilistico costitutivo, mi accorsi di come i versi di *Car'amiga*, più di quanto accada normalmente nelle poesie trobadoriche, mostravano strutture ritmiche complesse e ricorrenti. Solfeggiando e canticchiando, ne riscontravo di due tipi, uno spondaico (ad es.: «Càr'amiga dòls'e frànca»), e uno trocaico-dattilico (ad es.: «mos còrs a vòs s'abandòna»). Provai quindi a adottare l'ottonario, un metro che mi sembrava adeguato a rispecchiare tali ritmi in italiano. Forse per gli echi della tradizione, l'ottonario mi facilitava il reperimento delle rime; e la facilità era tale, che al termine del lavoro mi decisi a liquidarne o alleggerirne qualcuna, per non costruire, tra costanze ritmiche e rimiche, un effetto 'da signor Bonaventura' (come mi disse schiettamente un ami-

co cui feci leggere i primi risultati). Do questa volta come esempio la strofa finale (vv. 49-56)²²:

Qui d'En Diego s'arranca,
non a mestier mas que-s pona
o qu'om tot viu lo rebona
en privada pozaranca,
a lei de chica vilana
recrezen, cor de putana,
si tot'al taulat se lansa
ni-s ponha d'emplir sa pansa.

Dal gran Diego chi si sbranca
ha diritto lo si ponga
– o che vivo si sprofondi –
nella fossa con la fanga:
come cicca di villana
– poca roba: una puttana –
che sul tavolo si lancia
e già tutta si fa pancia!

Per quanto riguarda ancora la traduzione dell'*Aura amara*, sarebbe ingenuo nascondere come le difficoltà vere e proprie stessero non tanto e non solo nel trattamento stilistico, ma in quello della pura e semplice comprensione linguistica e concettuale; tanto che, a voler portare alle estreme conseguenze il concetto di 'traduzione filologica', in alcuni punti si sarebbero dovuti lasciare degli spazi bianchi, o far seguire a questo o quest'altro sintagma un punto interrogativo. Si è preferito sempre tradurre, sapendo che si sarebbero potuti affidare alle note eventuali dubbi e discussioni, e la proposta di alternative. Uno spazio quindi non riservato a rimediare agli eccessi del traduttore e alla proposizione della resa letterale di un passo (scopo per altro qua e là effettivamente assolto dalle note), ma soprattutto riservato a mostrare al lettore le difficoltà dell'esegesi.

A questo proposito, citerò un punto in cui Dan risolve in modo per me esemplare il rapporto tra elemento filologico ed elemento esegetico del tradurre. Si tratta di un punto difficile, appartenente a un testo molto noto (e che per ciò stesso rischia di avere più di altri gli occhi addosso): i vv. 4-7 della prima *cobla* della canzone di Jaufre Rudel *Quan lo rius de la fontana*.²³

²² *Ibid.*, pp. 498-499.

²³ *Ibid.*, p. 46.

e-l rossinholetz el ram
volf e refranh ez aplana
son dous chantar et afina,
dreitz es qu'ieu lo mieu refranha.

Ho già accennato in altra sede a quante difficoltà abbia date ai traduttori-filologi la serie di verbi *volf e refranh ez aplana... afina... refranha*;²⁴ e come sia stato Aurelio Roncaglia a indicare un'ipotesi che servisse da guida all'interpretazione (e quindi a un'eventuale traduzione), avvicinando i termini tecnico-musicali mediolatini del *cantus fractus* e *planus* ai verbi *refranher* e *aplanar*.²⁵ Mi pare felicemente coerente e appropriata la scelta di Dan di tradurre interpretativamente il passo, dando ad esso una leggibilità maggiore (così mi pare) di quanto avrebbe consentito una meccanica resa letterale:²⁶

e l'usignolo intona
sul ramo il proprio canto
franto e spianato in note più sottili.

Una opzione però non lasciata nel vago, ma esplicitata in nota: «Si tratta probabilmente di un'allusione alla terminologia tecnica del canto gregoriano, che distingueva tra un *cantus planus*, canto liturgico non regolato da scansioni regolari, e un *cantus fractus*, mensurato e figurato, cioè misurato secondo valori e figure di durata».²⁷ Ciò senza impedire, anzi aiutandola, l'immaginazione gorgheggi e dei suoni distesi del rossignoletto, al lettore che torni al testo originale.

Vorrei terminare scoprendo un ultimo ingranaggio del *carillon*, che mi consente tra l'altro di dire che il lavoro di traduzione non è

²⁴ Zeno VERLATO, *La "traduzione filologica"*, cit., pp. 170-172.

²⁵ Cfr. Aurelio RONCAGLIA, *Venticinque poesie dei primi trovatori. Guillem IX, Marcabru, Jaufre Rudel, Bernart de Ventadorn*, Modena, Società tipografica modenese, 1949, alle rispettive voci del glossario.

²⁶ Cfr. *Poesie d'amore dei trovatori*, cit., p. 47.

²⁷ *Ibid.*, pp. 46-47 (in nota).

stato pesante, anzi nella maggior parte dei casi è stato piacevole e divertente, prendendo più i caratteri di un gioco che di un gravoso compito; e questo tanto più, a mano a mano che si faceva netta la percezione che il ‘metodo filologico’ che ci eravamo dati rendeva assai più facili le operazioni di traduzione, e che lo sbilanciamento verso i caratteri storici dell’oggetto pareva fornire una linea ben più sicura che non il tentativo di adattare i medesimi a un’ideale tenuta del testo tradotto. Procedendo nel lavoro, certe dinamiche parevano prendere quasi forma di automatismi e derivare meno da riflessioni ponderate che da intuizioni. Voglio dire che l’occhio si sentiva viepiù sicuro nel selezionare gli elementi caratteristici del testo, quelli che sembrassero costituirne il fondamento dello stile.

Faccio un ultimo esempio, e lo prendo da un testo che, al contrario dei precedenti, non offre particolari difficoltà interpretative. Si tratta del *vers* di Guglielmo IX *Companho*, *farai un vers qu’er covinen*, un componimento comico-satirico, in cui il conte propone ai suoi compagni di allora, e a noi lettori, un dilemma: non sa decidersi nella scelta tra due cavalli e non può prenderli entrambi, perché essi non si sopportano l’un l’altro. Un dilemma per appassionati di ippica? Non proprio, perché ben presto ci svela che in realtà si tratta di due donne, e infine che si tratta delle mogli di due suoi vassalli.

La natura delle intuizioni è tale per cui non dovrebbero essere esplicitate, e anzi la speranza è che vengano assorbite nella traduzione con tanta naturalezza da non essere nemmeno notate. Gli ingranaggi sono solo ingranaggi. Ma proviamo a metterne allo scoperto qualcuno.

Prendiamo la prima strofa del componimento:²⁸

Companho, farai un vers qu’er covinen,
et aura-i mais de foudatz no-i a de sen,
et er totz mesclatz d’amor e de joi e de joven.

²⁸ *Ibid.*, p. 10.

Prima questione: che schema adottare in traduzione? A colpo d'occhio, la *cobla* originale mostra una costruzione piuttosto semplice: tre versi su di una stessa rima, i primi due di undici sillabe, l'ultimo di quattordici. Versi piuttosto lunghi, specialmente il terzo. Un aspetto da valutare, se è vero che Guglielmo usa versi più lunghi proprio (e solo) nei suoi *vers* ai *companhos* – in quei componimenti cioè di stile comico, in cui usa rivolgere ai suoi sodali dei dubbi amorosi, travestiti da dubbi giuridici o morali. Ipotizzando quindi che la misura dei versi sia strettamente connessa al tono della poesia e al suo effetto comico, l'intuito suggerisce che in particolare l'ultimo verso, nella sua lunghezza, nella sua verbosità, mimi un andamento proprio del linguaggio naturale. Un po' come se Guglielmo, ponendoci la soluzione della tesi avanzata nei primi due, ritardasse l'effetto comico con una maggiore durata del verso. Questa era la mia intuizione: giusta o sbagliata che fosse, non mi era possibile evitare di seguirla.

Alla ricerca di uno schema metrico che rispecchiasse efficacemente l'originale, mi sembrava che potesse funzionare una sequenza di due endecasillabi, più un doppio settenario, quest'ultimo corrispondente al terzo verso della *cobla* per la quantità delle sillabe e per la presenza della cesura. Ecco il risultato²⁹:

Farò, compagni, un vers come si deve:
ci metto dentro maggior follia che senno,
mischiando insieme gioia, amore e giovinezza.

Veniamo ora a scelte più specifiche: data per scontata la traduzione dei tre termini chiave dell'ideologia cortese: 'gioia', 'amore' e 'giovinezza', la traduzione di *mesclatz* si appoggia a un'intuizione per dir così filologica, basata sul ricordo che in poesie trobadoriche successive al *vers* di Guglielmo IX, *mesclar* e la sua famiglia lessicale rimandano a un'idea non di fusione in un tutt'uno, ma

²⁹ *Ibid.*, p. II.

di mistione tra elementi impossibili da fondere. Così, ad esempio, Arnaut de Maruelh ‘mischia’ gioia e dolore («·l gaug que son a la dolor mesclat»),³⁰ Folchetto di Marsiglia vita e morte («viure·m faitz e morir mesclamen»),³¹ Lanfranc Cigala fa emblema di un suo componimento l’espressione *chant-plor* ‘canto-pianto’, perché in esso vi è «mesclatz lo chanz ab lo plorar».³² Un ‘mischiare’ in cui pare ben presente l’idea del far ressa in battaglia, della ‘mischia’.³³ Anche qui, giusta o sbagliata che fosse, l’intuizione andava seguita, e per fortuna c’era una parola italiana adatta, cioè proprio il verbo ‘mischiare’. Il sovrasenso potrà forse andare inavvertito nella lettura, ma è chiaro che se avessi tradotto, poniamo, col verbo ‘mescolando’ o con tutt’altra espressione, quale ‘mettendo insieme’, il sovrasenso si sarebbe perduto del tutto.

In questo modo mi pareva di garantirmi non solo di tradurre appropriatamente, ma anche suggerendo un’interpretazione appoggiata a dei dati. E mi sembrava legittimo immaginare che la ‘mischia’ cui partecipa amore (*amor*) – con le sue regole cui bisogna inchinarsi (dice altrove Guglielmo: «Ja no sera nuils hom ben fis | contr’amor, si non l’es aclis»³⁴) –, insieme con la soddisfazione erotica del *joi* e con l’impulso vitale del *joven*, dia luogo a tutt’altro che a una fusione. Mi sembrava di essere arrivato a una soluzione del paradosso, di come una poesia detta *covinen* (‘ben fatta, rispondente alle sue leggi’) fosse

³⁰ BdT 30.24 (*Tot quant ieu fauc ni dic que mi si’ honrat*), cfr. *Les Poésies du troubadour Arnaut de Mareuil*, éd. Ronald C. Johnston, Paris, Droz, 1935, p. 39, v. 10.

³¹ BdT 155.1 (*Amors merce: non mueiras tan soven*), cfr. *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, edizione critica a cura di Paolo Squillaciotti, Pisa, Pacini, 1999, p. 188, v. 3.

³² BdT 282.7 (*Eu non chant ges per talan de chantar*), cfr. Francesco Branciforti, *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze, Olschki, 1954, p. 222.

³³ Cfr. ad es. Raimbaut de Vaqueiras, *Valen marques, senher de Monferrat*, vv. 56-57: «Et ieu a pe anei·m ab els mesclar, | e fui nafratz ab lansa pel colar» (cfr. *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras* by Joseph Linskill, The Hague, Mouton, 1964, p. 307).

³⁴ BdT 183.II (*Pos vezem de novel florir*), cfr. Guglielmo IX D’AQUITANIA, *Poesie*, a cura di Niccolò Pasero, Modena, STEM-Mucchi, 1973, p. 197, v. 26.

anche una poesia in cui tutto è inganno, sovversione. In una parola: non una fusione ma una confusione.

Ci dice Guglielmo nella strofa seguente che chi non capisce la chiave della poesia è indegno della sua compagnia, un *vilan* tra i nobili *companhos*. Noi, per ragione di *pedigree* e per lontananza cronologica, tra quei *companhos* non saremo entrati di certo ma, da *vilans* quali siamo, abbiamo cercato di capire quel che potevamo, appoggiando l'orecchio al muro per cogliere qualche parola, e cercando i modi per riferirla ad altri.

(Università di Padova)
(Firenze, OVI-CNR)