

PREMIO CITTÀ DI MONSELICE
PER LA TRADUZIONE LETTERARIA
E SCIENTIFICA

RELAZIONE DELLA GIURIA E INTERVENTI DEI VINCITORI

*

ATTI DEL VENTUNESIMO CONVEGNO SUI PROBLEMI
DELLA TRADUZIONE LETTERARIA E SCIENTIFICA

LA TRADUZIONE DEI TESTI MEDIEVALI

23

Monselice 1993

COMITATO D'ONORE

GIORGIO NAPOLITANO, *Presidente della Camera dei Deputati*

GIUSEPPE PUPILLO, *Presidente della Regione Veneto*

GIUSEPPE BARBIERI, *Presidente della Provincia di Padova*

SERGIO MANZATO, *Assessore all'Istruzione e Cultura – Provincia di
Padova*

MARIO BONSEMBIANTE, *Rettore dell'Università di Padova*

VINCENZO MILANESI, *Preside della Facoltà di Lettere – Università di
Padova*

EMILIO PIANEZZOLA, *Membro Consiglio Amministrazione Università di
Padova*

PASQUALE SCARPATI, *Provveditore agli studi di Padova*

LIONELLO RADICI, *Presidente della Cementeria di Monselice S.p.A.*

ORAZIO ROSSI, *Presidente Fondazione Cassa di Risparmio di PD e RO*

FRANCESCO DELLA VALLE, *Vice Presidente Fondazione Cassa di Risparmio
di PD e RO*

VITTORINO GNAN, *Presidente Cassa Rurale e Artigiana S. Elena*

FRANCO COSTA, *Preside della Scuola Media "G. Guinizelli"*

LUCIANA PULLIERO, *Preside della Scuola Media "G. Zanellato"*

PAOLO BERNARDINI, *Preside dell'ITCG "J. F. Kennedy"*

FRANCESCO SALMAZO, *Preside Liceo Scientifico*

GIOVANNA PERINI, *Preside dell'Istituto "V. Poloni"*

ANDREA RINALDO, *Direttore Centro Studi "D. Tonini"*

GIANNINO SCANFERLA, *Assessore alla Cultura – Comune di Monselice*

GIANNI BARALDO, *Sindaco di Monselice*

IL BANDO E LA GIURIA

L'Amministrazione Comunale di Monselice bandisce per il 1993:

– Premio “Città di Monselice” per la traduzione, XXIII edizione, di L. 8.000.000, destinato ad una traduzione letteraria in versi o in prosa, da lingue antiche o moderne, edita dal 1° Gennaio 1991 al 25 Aprile 1993.

Nella stessa circostanza vengono banditi i seguenti premi:

– Premio Internazionale “Diego Valeri”, di L. 4.000.000, messo a disposizione dalla Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, destinato ad una traduzione in lingua straniera, pubblicata negli ultimi quindici anni, di opere di Carlo Goldoni.

– Premio per la traduzione scientifica “Luigi Radici”, di L. 4.000.000, messo a disposizione dalla Cementeria di Monselice, destinato per il corrente anno alla traduzione di un'opera sull'ecologia, pubblicata nell'ultimo decennio.

– Premio “Leone Traverso opera prima”, di L. 3.000.000, messo a disposizione dalla Cassa Rurale e Artigiana Sant'Elena (Padova) e destinato a un traduttore italiano per la sua opera prima, pubblicata dal 1° gennaio 1991 al 25 aprile 1993.

– Premio Vittorio Zambon, per un concorso di traduzioni da lingue moderne riservato agli studenti delle scuole medie di Monselice e delle scuole superiori della provincia di Padova.

Tutte le opere concorrenti dovranno essere inviate in cinque copie, entro il 25 aprile 1993, con l'indicazione del Premio al quale concorrono e l'indirizzo del singolo traduttore, alla Segreteria del Premio presso la Biblioteca Comunale – Via del Santuario, 3 – 35043 Monselice (PD) – Tel. 0429/72628, 74344, Fax 0429/73092.

I premi verranno assegnati Domenica 6 Giugno 1993 presso la Biblioteca del castello di Monselice.

Nella stessa occasione si terrà una tavola rotonda sul tema: “La traduzione dei testi medievali”.

Giuria: MASSIMILIANO ALOISI, ALDO BUSINARO, CARLO CARENA, CESARE CASES, ELIO CHINOL, GIAMPIETRO DALLA BARBA, CARLO DELLA CORTE, IGINIO DE LUCA, MARIO LUZI, GIANFELICE PERON, MARIO RICHTER.

Monselice, 15 febbraio 1993.

Opere concorrenti al

PREMIO «CITTÀ DI MONSELICE»

1993

1. ACERBO FRANCESCO, *Canti di Saffo*, Roma, Editrice Italiana di Cultura, 1992.
2. ACERBO FRANCESCO, *Canti di Catullo*, Roma, Editrice Italiana di Cultura, 1991.
3. AGOSTI STEFANO, René Char, *Canti della Balandrane*, Milano, Mondadori, 1993.
4. ASCARELLI ROBERTA, Hugo von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992.
5. BACCHIEGA FRANCA, James Dickey, *Elmetti*, Firenze, Passigli, 1992.
6. BALBIANI LAURA, Hermann Hesse, *Demian*, Varese, SugarCo, 1993.
7. BEMPORAD GIOVANNA, Omero, *Odissea*, Firenze, Le lettere, 1992 (Ristampa).
8. BERNARDI PERINI GIORGIO, Aulo Gellio, *Le notti attiche*, Torino, UTET, 1992.
9. BERBASCONE R. e JULI C., Angela Carter, *Figlie sagge*, Milano, Rizzoli, 1992.
10. BERTOLA STEFANIA, Jay Mcinerney, *Si spengono le luci*, Milano, Bompiani, 1992.
11. BORTOLI SILVIA, Heinrich von Kleist, *La marchesa di O.*, Milano, Feltrinelli, 1992.
12. BOTTALICO MICHELE, Ron Arias, *La strada per Tamazunchale*, Bari, Palomar, 1992
13. BRINIS HILIA, John Ruskin, *Diario Italiano 1840-1841*, Milano, Mursia, 1992.
14. BUCKWELL M., PALAZZI R., David Lodge, *È crollato il British Museum*, Milano, Bompiani, 1992.
15. CAPRIOLO ETTORE, Daniel Magida, *Le regole del seduttore*, Milano, Bompiani, 1993.
16. CAPRIOLO ETTORE, Albert Camus, *Taccuini*, Milano, Bompiani, 1992.

17. COCO MICHELE, Manuel Gahete, *Carne e cenere*, Bari, Levante Editori, 1992.
18. COLTELLI LAURA, N. Scott, Momaday, *I nomi*, Milano, La Salamandra, 1992.
19. CONETTI LIDIA, L. Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy*, Milano, Mondadori, 1992.
20. CORONA DANIELA, John Berger, *Le tre vite di Lucie*, Palermo, Gelka Edizioni, 1992.
21. COSTA GIOIA, Valere Novarina, *All'attore*, Parma, Pratiche Editrice, 1992.
22. D'ONZA CHiodo, M. *Vite anteriori del Buddha*, Torino, UTET, 1992.
23. DALLATORRE MARCELLA, V.S. Naipaul, *Miguel Street*, Milano, Mondadori, 1991.
24. DALLATORRE MARCELLA, V.S. Naipaul, *Guerrillas*, Milano, Mondadori, 1991.
25. DEGO GIULIANO, George Byron, *Don Juan*, Milano, Rizzoli, 1992.
26. DELL'ANNA CIANCIA, E. Leo Perutz, *Il cavaliere svedese*, Milano, Adelphi, 1991.
27. DELL'ANNA CIANCIA, E. Joseph Roth, *Destra e sinistra*, Milano, Adelphi, 1991.
28. DELLA SETA ROBERTO, Massimiliano d'Asburgo, *Il governatorato del Lombardo-Veneto*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi 1992.
29. DEL SERRA MAURA, Woolf, *Le onde*, Roma, Newton Compton, 1992.
30. DOTTI UGO, Francesco Petrarca, *Le senili*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1993.
31. EDERLE ARNALDO, Federico Garcia Lorca, *Amanti Assassinati da una pernice*, Parma, Ugo Guanda, 1993.
32. FANELLA CELESTINA, Mircea Eliade, *Il romanzo dell'adolescente miope*, Milano, Jaca Book, 1992.
33. FERRERO ERNESTO, Louis-Ferdinand Celine, *Viaggio al termine della notte*, Milano, Corbaccio, 1992.
34. FERRETTI PAOLA, Michail Kuzmin, *Il principe Desiderio e altre fiabe*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992.
35. FUMAGALLI MADDALENA, E.T.A. Hoffmann, *Kreiseriana*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992.

36. GARBOLI CESARE, W. Shakespeare, *Misura per misura*
Torino, Einaudi, 1992.
37. GUAZZELLI FRANCESCO, Antonio Machado, *Soledades 1903*,
Viareggio, Mauro Baroni Editore, 1992.
38. LEONE SERGIO, A. Puškin, *Cavaliere di bronzo*, Istituto di lingue e
letterature dell'Europa orientale.
39. LEONE SERGIO, Sergej Esenin, *Ultimi temi poetici*,
Urbino, QuattroVenti, 1993.
40. MELAOUAH YASMINA, D. Pennac, *La fata carabina*,
Milano, Feltrinelli, 1992.
41. MORESCHINI CLAUDIO, Gregorio di Nissa, *Opere*,
Torino, UTET, 1992.
42. MURARA CLAUDIA, Eugen Drewermann, *Il cammino pericoloso*,
Brescia, Queriniana, 1993.
43. NARDIS LUISA DE, Marina Cvetaeva, *Arianna*,
Roma, Bulzoni Editore, 1991.
44. NERONI BRUNILDE, Rabindranath Tagore, *Il paniere di frutta*,
Milano, SE, 1992.
45. NERONI BRUNILDE, Rabindranath Tagore, *Kalidasa meghaduta*,
Milano, ES, 1992.
46. PARRONCHI ALESSANDRO, Romano il Melode, *Il natale*,
Firenze, Pananti, s.a.
47. PEPE ALESSANDRA, Gustav Meyrink, *La casa dell'alchimista*,
Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992.
48. RAMOUS MARIO, Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*,
Milano, Garzanti, 1992.
49. ROLLI LUIGI, Eugenio D'ors, *Tre ore nel museo del Prado*,
Parma, Pratiche Editrice, 1991.
50. RONCHETTI BARBARA, Michail Bulgakov, *Le anime morte*,
Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992.
51. SANSON MANUELA, Riccardo di San Vittore, *I quattro gradi della
violenta carità*, Parma, Pratiche Editrice, 1993.
52. SCANDOLA MARIO, Tito Maccio Plauto, *Le tre dracme*,
Milano, Rizzoli, 1993.
53. SCOTTO FABIO, Bernard Noël, *Diario dello sguardo*,
Milano, Guerini e Associati, 1992.
54. TONELLI ANGELICA, Eraclito, *Dell'origine*,
Milano, Feltrinelli, 1993.

55. VALENTE FRANCESCA, Irving Layton, *Il cacciatore sconcertato*, Ravenna, Longo Editore, 1993.
56. VANGELISTI GIUSEPPE, Sofocle, *Filottete*, Pisa, Giardini Editori, 1992.
57. VELEZ ANTONIO, Yves Bichet e altri, *Giovane poesia francese*, Spinea, Edizioni del Leone, 1992.

Opere concorrenti al

PREMIO «LEONE TRAVERSO» – OPERA PRIMA

1. BALBIANI LAURA, Gerhart Hauptmann, *L'eretico*, Milano, Sugarco Edizioni, 1992.
2. BANDINI FERNANDO, Orazio, *Il libro degli epodi*, Venezia, Marsilio, 1992.
3. CANOBBIO ANDREA, J.J. Rousseau, *Le fantasticherie del passeggiatore solitario*, Torino, Einaudi, 1993.
4. CESARONI PAOLA, Peter Altenberg, *Ashanti*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi 1992.
5. DONELLA TALASSI G., Orazio, *Nunc est bibendum*, Padova, Edizioni Uvidegalo, 1993.
6. LA GIOIA VINCENZO, Geoffrey Chaucer, *I racconti di Canterbury*, Milano, Leonardo, 1990.
7. MINICELLI MARIA CRISTINA, Thomas Mann, *I Buddenbrook*, Roma, Newton, 1992.
8. NIEDDA DANIELE, Oscar Wilde, *Il ritratto di Mr. W.H.*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992.
9. ORIANI RAFFAELE, S. Freud-W. Jensen, *Gradiva*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992.
10. SELLA ESULE, *Carmina priapea, I versi di Priapo*, Torino, Fogola, 1992.
11. SGARAVATTI GUIDO, Patanjali, *Yoga -sutra*, Padova, 1992.
12. TONNITO D., BETTINI, M. Robert Louis Stevenson, *Viaggio nell'entroterra*, Padova, Franco Muzzio Editore, 1992.
13. ZUCCATO EDOARDO, Samuel Taylor Coleridge, *Diari 1794-1819*, Bergamo, Pierluigi Lubrina Editore, 1991.

Opere concorrenti al

PREMIO PER LA TRADUZIONE SCIENTIFICA
«LUIGI RADICI»

1. CANNILLO TULLIO, John D. Barrow, *Teorie del tutto*, Milano, Adelphi, 1992.
2. GARAVELLI CINZIA, Sarah Fitzgerald, *La tratta di animali e piante*, Padova, Franco Muzzio Editore, 1992.
3. GUANI MARCO, John Dryzek, *La razionalità ecologica*, Ancona, Otium, 1989.
4. MANCUSO GIROLAMO, Ehrlich P. R.-Ehrlich A. H., *Per salvare il pianeta*, Padova, Franco Muzzio Editore, 1992.
5. MUSACCHIO MARIA TERESA, Clive Ponting, *Storia verde del mondo*, Torino, SEI, 1992.
6. PALOMBI VALENTINA, Jacques Brosse, *La magia delle piante*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992.
7. ZANONI CARLA, Wolfgang Zuckermann, *Fine della strada*, Padova, Franco Muzzio Editore, 1992.

Opere concorrenti al

PREMIO INTERNAZIONALE «DIEGO VALERI»

1. CALE FRANO, Carlo Goldoni, *Sedam Komedija*, Dubrovnik, Edicije Durieux, 1993.
3. CARRERA MANUEL, Carlo Goldoni, *La posadera, Los Afanes del verano*, Madrid, Catedra Ediciones, 1985.
4. HERRY GINETTE, Carlo Goldoni, *La serva amorosa*, Imprimerie Nationale Editions.
5. HERRY GINETTE, Carlo Goldoni, *L'honnête Fille*, Paris, L'Arche, 1992.
6. HERRY GINETTE, Carlo Goldoni, *La serva amorosa*, Paris, Dramaturgie, 1987.
7. HERRY GINETTE, Carlo Goldoni, *Le théâtre comique*, Imprimerie Nationale Editions, 1989.
8. HERRY GINETTE, Carlo Goldoni, *L'Adulateur*, Paris, L'Arche, 1990.

9. HERRY GINETTE, Carlo Goldoni, *La Bonne mère*, Paris, L'Arche, 1988.
10. HERRY GINETTE, Carlo Goldoni, *Les Cantans*, Paris, L'Arche, 1991.
11. HERRY GINETTE, Carlo Goldoni, *La Bonne Epouse*, Paris, L'Arche, 1992.



Ugo Dotti, vincitore del premio "Città di Monselice", XXIII, 1993.

CRONACA DELLA PREMIAZIONE

Domenica, 6 giugno 1993, giorno dell'assegnazione dei Premi "Città di Monselice", si è tenuta al mattino, nella bella sala della Biblioteca del Castello Cini, una tavola rotonda sulle "Traduzioni dei testi medievali", presieduta da Pier Vincenzo Mengaldo.

Cinque i relatori: Giuseppe Brunetti ha parlato dell'antica poesia allitterativa in lingua inglese e delle difficoltà di traduzione che presenta. Laura Mancinelli ha analizzato i problemi nel tradurre la poesia narrativa tedesca del XIII secolo. Daniela Goldin ha preso in esame le versioni dei testi medio-latini e Maurizio Perugi le traduzioni dei testi trobadorici, traduzioni rese ardue dallo stato approssimativo in cui questi testi sono giunti sino a noi. Gianfelice Peron, infine, ha parlato delle poco felici versioni del romanzo di Tristano.

Nel pomeriggio, alle ore 16, la sala della Biblioteca ha ospitato anche la cerimonia di consegna dei Premi, alla presenza di autorità e di un pubblico molto numeroso e interessato. È stata data lettura di un telegramma di augurio inviato dal Presidente della Camera, on. Napolitano.

Dopo i saluti del Sindaco, Gianni Baraldo, e dell'Assessore alla Cultura, Giannino Scanferla, ha preso la parola il nuovo Presidente della Giuria del Premio, Carlo Carena. Carena ha citato il fondatore del Premio Monselice, Gianfranco Folena, ricordandone la generosità del cuore e l'altezza della mente, parlando del suo stile inconfondibile che ha dato al Premio, allo stesso tempo, il carattere festoso di una riunione di famiglia e il prestigio di un appuntamento di esperti internazionali. Al rilancio del Premio Monselice Carena ha impegnato se stesso e tutta la Giuria negli anni venturi.

Nella relazione della Giuria, letta dal Presidente, si è preso atto del fatto che il numero dei partecipanti alle varie sezioni del Premio è diminuito, ma in compenso la qualità dei lavori presentati si è affinata, come se gli editori compissero ormai da soli un'autoselezione e tendessero a presentare in concorso esclusivamente la propria migliore produzione.

Il Premio Monselice per il 1993 è andato a Ugo Dotti, tra-

duttore delle *Senili* di Petrarca, edite da Archivio Guido Izzi. Il vincitore, ritirando il premio, ha sottolineato che il riconoscimento viene assegnato in luoghi petrarcheschi per eccellenza: a Monselice, dove Petrarca aveva un canonicato, e a poca distanza da Padova.

Il Premio Traverso quest'anno è andato a un poeta traduttore di un poeta: a Fernando Bandini per la versione del *Libro degli Epodi* di Orazio. Bandini, nel suo saluto alla Giuria, ha messo l'accento sul fatto che non c'è un modello, nella lingua del Novecento, che corrisponda alla lingua degli *Epodi*.

Un'opera sull'ecologia, *Storia verde del mondo* di Clive Ponting, ha ottenuto il Premio "Luigi Radici" per la traduzione scientifica: la traduttrice Maria Teresa Musacchio ha parlato del carattere anticonvenzionale di questa storia del mondo fatta attraverso l'ottica ambientalista, con particolare attenzione all'influenza dell'uomo sull'ambiente.

Il Premio internazionale "Diego Valeri" per la traduzione in lingua straniera di opere di Carlo Goldoni è stato assegnato a Ginette Herry per la sua versione in lingua francese: la vincitrice si è definita un "passeur", un traghettatore tra una cultura e l'altra e ha detto di considerare Goldoni un grande autore europeo.

Gianfelice Peron ha poi letto la relazione della Giuria per il premio didattico intitolato a Vittorio Zambon: buona la partecipazione, 85 ragazzi; sono stati proposti testi di Verlaine, Gobyneau, Emily Brontë, Heine, Büchner, Dickens, Malarmé, Proust, Ph. Larkin.

Il Sindaco e l'Assessore alla Cultura di Monselice hanno consegnato i riconoscimenti a Valentina Merlin, della Scuola Media "Guinizzelli", e a Michela Beltramelli dell'Istituto "Don Bosco" di Padova: il premio è consistito in una vacanza studio all'estero. Libri-premio sono andati anche a tutti i giovani traduttori segnalati dalla Giuria.

Nel giardino del Castello Cini è stato offerto poi un rinfresco alla Giuria, ai premiati, alle autorità e al pubblico.

Alle 18.30, al Castello, un inconsueto e suggestivo concerto per due liuti barocchi ha chiuso la giornata: hanno suonato il musicista monselicense Pierluigi Polato e Terrel Stone.

EMILIANA FABBRI

RELAZIONE DELLA GIURIA

Nel prendere la parola qui a nome della giuria, che mi ha benevolmente ma fermamente indicato a rappresentarla nonostante le molte ragioni in contrario, sento un'inadeguatezza tanto maggiore pensando a chi per più di un ventennio si è seduto a questo posto e ha parlato a voi e a tanti altri per rendere conto dei Premi Monselice per la Traduzione.

Gianfranco Folena, che questo premio aveva voluto ed ebbe poi la rara costanza di sostenerlo e guidarlo, impareggiabilmente, univa, come tutti sappiamo, al prestigio scientifico e alla competenza culturale una carica umana eccezionale, un rispetto e generosità di rapporti quali si trovano raramente accoppiati, mentre sempre dovrebbero esserlo. La mole ingente dei tre volumi di omaggio alla sua persona e, ahimé, alla sua memoria, testé usciti presso il padovano Editoriale Programma, mostrano non solo l'ampiezza dei suoi interessi letterari ma altresì quella della simpatia e del prestigio di cui godeva.

Ed anche rileggendo le relazioni che egli tenne da questo tavolo, e che i *Quaderni del Premio Città di Monselice* riproducono, si rimane ammirati per quelle due doti fondamentali: la sintesi teorica della mente e la generosità del cuore. Ogni evento lieto o triste legato a questo premio era un'occasione per esprimersi con rimpianto o con un complimento sentiti; ed ogni valutazione dei candidati o dei vincitori s'ispirava a un apprezzamento e a una simpatia senza veli, che solo alta cultura, alta intelligenza potevano ispirare.

Le funzioni stesse del premio egli intendeva come opera di penetrazione e promozione. Di chiarimento dei motivi teorici e della prassi traduttoria in momenti di grande mobilità e comunicazione d'ogni genere; di riconoscimento e stimolo al lavoro altrui in un'attività ardua e spesso poco riconosciuta, da cui pure sono usciti, nel passato e nel presente, autentici, autonomi capolavori.

Non dimentichiamo che al convegno su "Traduzione dei testi per musica" tenuto qui in concomitanza con la XIII edizione del Premio Monselice nell'83, e riecheggiante nel volume su *L'italiano e l'Europa*, inquadrando il tema specifico nel più vasto dibattito linguistico settecentesco Folena configurava sì le esigenze specifiche di una traduzione di libretti d'opera, ma altresì il contesto di contatti e di espressioni di una cultura nazionale in proiezione verso l'Europa, e altrove.

Questa assise di Monselice, insomma, grazie a Gianfranco Fole-

na ha assunto l'aspetto contemporaneo di una festa in famiglia e di un appuntamento di esperti di respiro soprannazionale.

Riflettendo a tutto questo riversamento di energie intellettuali e umane non si può non essere presi da sgomento. D'altro canto sentiamo, nella giuria del premio, la responsabilità di continuare l'opera nel nome stesso del suo ideatore, anzi rinnovando e irrobustendo la tradizione che egli e i suoi primi collaboratori – fra cui spicca ancora il ricordo di Filippo Maria Pontani – hanno stabilito e consegnato ai successori. Quindi, in un anno di pur difficile passaggio, con lo stimolo anche dell'Amministrazione comunale guidata dal Sindaco Gianni Baraldo, e nella persona dell'assessore alla Cultura Giannino Scanferla, la giuria ha meditato sui suoi compiti, sulle prospettive del premio stesso; si è impegnata nel suo lavoro e si presenta ora con le sue conclusioni.

Proprio l'urto con questo vuoto, e proprio il desiderio di utilizzarlo per una riflessione e, se possibile, per un rilancio, ci hanno spinti ad ampi giri d'orizzonte: sulla caratterizzazione stringente di questo protopremio specificamente dedicato alla traduzione; sui modi migliori di raggiungere le sue finalità; sull'opportunità per questo di aggregare apporti nuovi al lavoro di selezione e di giudizio e, più largamente, al programma di promozione culturale in questo campo specifico. Un ampliamento della giuria è da tutti concordemente auspicato, anche qui in piena sintonia con l'Amministrazione comunale: altre iniziative collaterali sono allo studio e si spera di poter presentarsi alla prossima scadenza con risultati concreti.

Non è frattanto risultato da poco che si sia giunti all'edizione, sempre laboriosa e complessa, di un nuovo Quaderno del Premio Monselice, che con i numeri 18, 19, 20, abbraccia le tornate 1988, '89, '90, e comprende, oltre alle cronache e alle relazioni della giuria, gli Atti dei convegni su "Comunicazione linguistica e traduzione in Europa"; su "Lingua e traduzione al Parlamento e nelle istituzioni europee"; sulle "Traduzioni poetiche nei vent'anni del Premio Monselice" frutto, questo denso volume, del sostegno dell'Amministrazione comunale e della Cimiteria di Monselice e della pazienza e della bravura di Gianfelice Peron, un genietto dell'editoria quale manca in molte case editrici accreditate. Senza di lui, da tempo ormai, queste importanti testimonianze e contributi sarebbero rimasti parole durate lo spazio di un mattino o di un pomeriggio, disperse alle pur nobili aure di questo salone. Tutti perciò dobbiamo essergli grati anche di questa, oltre a mille altre cose.

Né sembra risultato da poco l'aver celebrato anche quest'anno, nella mattinata precedente l'assegnazione dei premi, un convegno, dedicato con tempestività alla "Traduzione dei testi medievali", con-

vegno presieduto da Pier Vincenzo Mengaldo e reso importante dalla partecipazione di specialisti riconosciuti quali Giuseppe Brunetti, Daniela Goldin, Laura Mancinelli, Gianfelice Peron, Maurizio Perugi. La tempestività risiede nella voga editoriale e nel favore di ricerca da parte degli studiosi, e di lettura da parte del pubblico, di cui stanno godendo le letterature medievali, in latino come nelle antiche lingue volgari; le relazioni hanno messo in luce la varietà di tematiche e di problemi connessi con un campo letterario così vasto, dal medio latino alla poesia dell'antico inglese a quella narrativa tedesca a quella trobadorica.

Ed ecco il rendiconto più specificamente del nostro lavoro. La Giuria del Premio Monselice si è riunita una prima volta il 30 aprile scorso presso la Biblioteca comunale, per procedere secondo il solito ad un esame preliminare del lavoro da svolgere e alla distribuzione per competenze e interessi dei volumi giunti alla Segreteria – accudita con sollecitudine da Flaviano Rossetto. L'adesione è risultata soddisfacente sia per quantità sia per qualità delle opere presenti: ben 57 per il premio Città di Monselice, 13 per il premio Leone Traverso Opera prima, 7 per il premio a una traduzione scientifica Luigi Radici, 11 per il premio internazionale Diego Valeri.

PREMIO «CITTÀ DI MONSELICE» PER UNA TRADUZIONE LETTERARIA

Le 57 opere candidate al premio maggiore rappresentavano tutte le lingue principali, con prevalenza dell'inglese ma con importanti presenze spagnole, di lingue antiche ed extra europee. Nella seconda riunione, tenuta il 16 maggio, si è sviluppata un'ampia e approfondita discussione sia fra i membri presenti sia, per consultazione telefonica, con quelli forzatamente assenti. Raccolti i pareri e i voti, ci si è alla fine concentrati su una rosa ridotta: pur col rammarico di accantonarne altri ben meritevoli, quali Giovanna Bemporad per le versioni da Omero, Silvia Bortoli per *La marchesa di O.* di Kleist, Lidia Conetti per l'arduo e ampio *Vita e opinioni di Tristram Shandy* di Laurence Sterne, Ernesto Ferrero per l'altrettanto arduo e ampio *Viaggio al Termine della notte* di Louis-Ferdinand Céline, Paola Ferretti per le fiabe di Kuzmin, Sergio Leone per il *Cavaliere di bronzo* di Puškin, Brunilde Neroni per due opere di Rabindranath Tagore, ci si è concentrati sui 5 seguenti:

– STEFANO AGOSTI per la traduzione dei *Canti della Balandrane* di René Char, editore Mondadori: traduzione – ripeto parole di Rich-

ter – che si segnala per il considerevole impegno di resa letteraria e poetica, e per molte soluzioni, che pur percorrendo itinerari linguistici apparentemente distinti dall'originale, raggiungono effetti di sicura efficacia e di sostanziale fedeltà”.

– FRANCA BACCHIEGA per *Elementi* di James Dickey, Passigli editore: volume – ha riassunto Luzi – che unisce al merito della traduzione, pur eccellente, anche quello della scoperta, essendo Dickey appena noto come narratore e sconosciuto come poeta. La Bacchiega conferma l'ottima qualità di interprete, che le fu riconosciuta due anni fa per la raccolta di poeti *Sotto il quinto sole*, presso lo stesso editore Passigli di Firenze.

– GIORGIO BERNARDI PERINI per le *Notti antiche* di Aulo Gellio, UTET: impegno difficile per la verità dei contenuti e dei livelli stilistici in questa grande enciclopedia narrata della tarda latinità, e impegno estenuante per la mole; affrontato con piglio sicuro e accompagnato col commento, necessario e anch'esso impegnativo in un'opera di erudizione.

– UGO DOTTI per le *Senili* di Francesco Petrarca, Archivio Guido IZZI: segno di una fedeltà eccezionale ad un autore e di serietà nell'accudire a testi di alta statura ma di non facile accesso per chiunque voglia o debba affrontarli, per lettura o per studio.

– CESARE GARBOLI per *Misura per misura* di William Shakespeare, Einaudi: originale intervento nell'area anglossassone da parte di uno scrittore e saggista brillante, e di un esperto traduttore dal francese, con una serie di versioni da Molière.

La discussione sorta intorno a questi ultimi candidati si è sviluppata nel corso dell'intera giornata, con diverse, anche divergenti motivazioni e punti di vista; per cui la giuria ha dovuto nuovamente convocarsi per la decisione finale domenica 30 maggio, sempre presso la sede di Monselice, apportando nuovi elementi di valutazione soprattutto sui due testi di CESARE GARBOLI e di UGO DOTTI.

Misura per misura di William Shakespeare viene affrontato da Cesare Garboli essenzialmente come un testo teatrale: gli viene quindi comunicata una scioltezza e vivacità adatte singolarmente al parlato, con l'uso sia della prosa sia di endecasillabi sciolti; con elasticità di interventi, quale suggerisce la scena. È questa destinazione primaria alla vocalità teatrale, anziché alla scrittura letteraria, sottolineata dallo stesso traduttore nella Nota finale, che ha suscitato riserve recise in qualcuno fra i membri della giuria rispetto alla prova di un letterato riconosciuto da tutti come “intelligente e fine”.

È quindi emerso in conclusione, per unanime consenso, il lavoro di UGO DOTTI, a cui la Giuria del Premio internazionale Città di Monselice per la traduzione letteraria ha conferito l'alloro con la

seguinte motivazione:

UGO DOTTI attende da anni al volgarizzamento dei testi latini di Francesco Petrarca, in particolare dell'epistolario. È la parte della produzione del suo Autore – si può ben dire con la A maiuscola – che particolarmente lo cattura, come lo ha attratto la sua vicenda biografica, sintetizzata nella monografia *Vita di Petrarca*, documentato, vasto volume edito da Laterza nel 1987. Così, già nel 1974, pure presso Laterza, il Dotti presentava le 19 epistole *Sine nomine*, con tutta la loro carica di polemica politica, e dopo una pausa, nel 1991 dava principio col primo libro alla traduzione delle *Familiari* presso l'editrice romana Archivio Guido Izzi, a cui pure va un plauso per l'ardire e l'intelligenza dell'iniziativa; seguivano lo scorso anno il libro secondo, già preso in seria considerazione nel nostro premio. Quest'anno, infine, il Dotti si presenta col libro primo delle *Senili*, su un nuovo testo critico latino curato da Elvira Nota. L'interpretazione del traduttore per l'epistolario petrarchesco è quella di un'opera mai compiuta, in perenne movimento, entro cui ne scandaglia le convinzioni mai raggiunte, gli ideali evoluti, soprattutto quello umanistico-cristiano. In tale quadro le *Senili* rivestono un ruolo particolarmente importante. Nell'autunno della vita, segnato da dolori e amarezze, Petrarca intensifica la sua meditazione o rimediazione etica e culturale, la sua avversione alle superstizioni e ai fanatismi, proponendo o proponendosi elevati modelli di saggezza. Con raffinata coerenza, come nota il Dotti nell'Introduzione, anche la sapienza retorica, "sia nelle forme della rielaborazione di un antico sapere, sia in quella, tutta formale, di un passaggio stilistico ove le stesse parole sembrano concorrere esse stesse a dare con il loro suono l'inarrestabile fuga del tempo e la precipite corsa della vita verso la morte", non viene mai meno. Questo stile mobile, moderno come i sentimenti che esprime, sottile e sfumato come queste campagne euganee a cui Petrarca sospira nella lettera terza a Francesco Nelli, viene reso attentamente dal Dotti. Biografo di scrittura sorvegliata, egli riesce qui a seguire gli ampi periodi o i travestiti intarsi petrarcheschi; si vale di un lessico molto vario, tenuto in giusto equilibrio. Questa traduzione ci rende immediatamente conto della novità dello spirito e del latino del Petrarca, quasi una continuazione e un'eco della sua espressione italiana, così diversa da ogni altra del suo tempo, e di sempre, così grande. Come Petrarca lotta, per usare una lingua viva, con quella fissata dalla classicità, così il traduttore si vale di espressioni moderne senza mai prevaricare ma conservando l'aurea dignità di quella prosa. Si aggiunga la complessità e la mole dell'impresa avviata dal Dotti; per cui il nostro riconoscimento intende anche costituire un incoraggiamento ad autore ed editore a insistere nell'impresa, purtroppo

appena abbozzata, nell'ambito di un interesse per il Petrarca prosatore, che trova espressione anche in altre iniziative editoriali.

PREMIO "LEONE TRAVERSO" – OPERA PRIMA

Il Premio Leone Traverso per l'opera prima di un traduttore si è pure rivelato imbarazzante per merito del livello e dell'impegno dei lavori presentati. Si sono confermati i valori delle presenze, già dello scorso anno, di Esule Sella per la dinamica resa dei *Carmina Priapea* nella collana «La Torre d'avorio» dell'editore Fògola; e di Vincenzo La Gioia per gli immensi *Racconti di Canterbury*, tradotti e rimati con uno sforzo e un'inventiva encomiabili; mentre è anche emerso il giovane traduttore delle *Fantasticherie del passeggiatore solitario* di Jean-Jacques Rousseau, nella collana «Scrittori tradotti da scrittori» presso Einaudi: dove Andrea Canobbio, che è appunto scrittore in proprio, affronta in modo congeniale lo stile divagante entro l'ambito dell'autobiografia e del paesaggio, l'atmosfera di *réverie* che caratterizza l'operetta rousseauiana.

Ancor più di questi lavori, ha tuttavia attratto l'attenzione della giuria quello di FERNANDO BANDINI sugli *Epodi* di Orazio, edito da Marsilio, con testo latino curato da Alberto Cavarzere. E su di esso la giuria si è unanimamente pronunciata, col conferimento del Premio Leone Traverso per il 1993, e la seguente motivazione:

FERNANDO BANDINI è già noto per versioni sporadiche qua e là distribuite (anche il terzetto dei volumi prima accennati di *Omaggio a Gianfranco Folena* si apre con una sua sfida di "traduzione alla lettera" di un'ode di Pindaro); è noto inoltre per saggi, studi di metrica, creazioni poetiche. Nel volume *Il libro degli Epodi* di Orazio, Bandini si misura con la raccolta meno nota e meno affabile del lirico latino, festeggiato già qui lo scorso anno con un incontro in ante prima per il suo bimillenario. La raccolta non comprende che 17 componimenti, per un complesso di 625 versi; ma essi presentano tali difficoltà di resa per i contenuti e per le forme metriche, che solo da grande perizia può nascere una versione come questa, versione che voglia essere poetica, che enuclei ed esprima il fascino pur emanante da versi spesso complessi e da un'ispirazione oscura, ora bieca e feroce, ora già liricamente orientata; fatti di umori ma anche già di bravura tecnica. Bandini segue queste ispirazioni alterne, accentuando nelle invettive la forza dell'apostrofe, dell'aggettivo e del verso (*olentem Maevium*, "il fetido Mevio"; *Ionius remugiens sinus Noto*, "lo Ionio ruggiando in preda al Noto" ...); cogliendo altrove la tristezza già del giovane Orazio, la sua personalità per entro i luoghi comuni della poesia classica. L'impostazione della tra-

duzione verso a verso non rivela alcuna compressione, non è una camicia di forza, ma si snoda innessi di periodi metrici e, dove possibile, di endecasillabi da verseggiatore consumato. La traduzione rivela così le bellezze nascoste dell'originale, ora la sua ricchezza, ora il fulgore istantaneo delle immagini e l'armonia della verseggiatura.

Sarà senza significato che dunque i due premi letterari di Monselice siano toccati quest'anno a due traduttori dal latino, sia pure di due latini lontani, di due letterature diverse? Certo due lavori che confermano la vitalità di una lingua madre e dell'interesse che vi si porta; delle possibilità che anche una lingua "morta" offre al traduttore moderno, in quel continuo rinnovamento dell'opera letteraria che sta a fondamento della traduzione e ne costituisce la sfida dannata.

PREMIO INTERNAZIONALE "DIEGO VALERI"

Ho ora il piacere di affidare ad un altro amico e collega, Mario Richter, francesista, la relazione riguardante il Premio internazionale Diego Valeri per la traduzione in una lingua straniera di opere d'autore italiano: quest'anno, specificamente, di opere di Carlo Goldoni in occasione del secondo centenario della morte del commediografo veneziano. Se infatti si sono rivelati interessanti la traduzione in croato e gli studi di Frano Cale su alcune commedie goldoniane, nonché le versioni spagnole della *Posadera. La locandiera*, e degli *Afanés del veraneo. Le smanie per la villeggiatura* di Manuel Carrera, e quelle, tuttavia in funzione di copione, della dialettale *Casa nuova* nell'ungherese di Vera Székács, ha ancor più colpito l'imponente lavoro, addirittura lo scavo svolto intorno al teatro di Goldoni da Ginette Herry, la candidata a cui la giuria ha riservato il premio Valeri, con la motivazione che ora udirete:

GINETTE HERRY si configura attualmente come la maggiore interprete moderna del teatro goldoniano al di fuori dei confini italiani.

Ha finora tradotto in francese dal 1977 a oggi – *Le Baruffe chiozzote*, *La serva amorosa* (in due versioni), *La buona madre*, *Il teatro comico*, *L'adulatore*, *Il ventaglio* (in due versioni), *I pettegolezzi delle donne*, *La putta onorata*, *La buona moglie*, *Il mondo della luna*, ossia dieci opere, alcune delle quali mai tradotte nella lingua transalpina. Annuncia inoltre la realizzazione imminente di altre traduzioni (de *L'amore paterno* ossia *La serva riconoscente*, *Gli amori di Zelinda e Lindoro*, *La gelosia di Lindoro*, *Le inquietudini di Zelinda* e *Le donne gelose*). L'attività di Ginette Herry si rivela sempre più attenta e sempre più esi-

gente per una resa efficace e fedele del mondo poetico, drammatico e comico di Goldoni. Pur essendo imperiosa, in terra francese, la presenza del grande Molière, la Herry riesce felicemente a riservare a Goldoni un suo particolare spazio linguistico e scenico, una sua specifica 'venezianità'. Particolarmente apprezzabili risultano le soluzioni di natura filologica intese a trasferire in francese il plurilinguismo caratteristico di molti testi goldoniani. Infatti, da vari secoli ormai la lingua francese non gode delle colorite varietà dialettali che, malgrado tutto, restano ancora vive nelle regioni italiane e che possono trovare un adeguato corrispettivo nel versante francese solo risalendo al capolavoro di Rabelais.

Questi pregevoli risultati possono essere raggiunti dalla Herry non soltanto grazie a una sua particolare sensibilità, duttilità e creatività di interprete, ma anche a una conoscenza approfondita dei problemi propriamente teatrali e linguistici, oltre che a una formazione culturale attenta ai migliori contributi storico-critici-espresi dai migliori studiosi italiani di questi ultimi cinquant'anni.

PREMIO PER LA TRADUZIONE SCIENTIFICA

Ben altre angosce, più universali, induceva il tema indicato al Premio Monselice per la Traduzione scientifica 1993: l'ecologia. L'esame dei giurati, in particolare dei due specialisti Massimiliano Aloisi e Giampietro Dalla Barba, ha portato alle conclusioni che ora il professore Aloisi vi esporrà con l'accuratezza che ben conosciamo:

Confrontando i vari testi così riassunti dal punto di vista della traduzione la Giuria riconosce che tra quelli pertinenti al tema ne emergono due che si avvicinano più per serietà di lavoro e per aderenza alle esigenze del tema prescelto: sono le due ottime traduzioni di Marco Guani e di Maria Teresa Musacchio. La prima affronta un testo meno esteso, tecnicamente più complesso, ma con esigenze linguistiche più standardizzate e specialistiche e spesso tali da non richiedere una preoccupazione letteraria: essa è tuttavia un lavoro assai apprezzabile per precisione e chiarezza. La seconda riguarda un ampio testo di natura storica, con maggiori esigenze letterarie, meno infarcito di espressioni tecniche che non premiano di regola la traduzione e perciò meglio riportabile in un fluido e buon italiano e via via invitante a proseguire la lettura.

Per le suddette ragioni, la Giuria, dopo esauriente discussione, e pur segnalando la bontà del lavoro svolto da Marco Guani, decide unanimemente di assegnare il Premio Monselice 1993 per la tradu-

zione scientifica a Maria Teresa Musacchio, con la seguente motivazione:

Storia verde del mondo di Clive Ponting, tradotto da MARIA TERESA MUSACCHIO per la Soc. Editrice Internazionale di Torino, 1992, è un importante saggio storico sulle condizioni ambientali globali del pianeta Terra in rapporto alla popolazione umana da quando vi ha preso stanza, che le ricostruisce sui dati esistenti prendendo, come inizio, le vicende note dell'isola di Pasqua. Naturalmente il crescere reciproco dell'impatto positivo e negativo dell'uomo col suo ambiente assume un carattere esponenziale sia per la crescita numerica degli individui, sia per l'evoluzione propria delle varie civiltà. Infatti l'esame del variare di quei rapporti è più dimostrabile ed efficace dalla scoperta dell'America in poi.

Per condizioni globali si vuol dunque significare, naturalmente, non solo le situazioni climatiche e le loro crisi, ma anche le possibilità di alimentazione, le migrazioni di popoli, le diffusioni di malattie e di epidemie, l'evoluzione dei vari sistemi economici e produttivo-industriali, il loro impatto sull'ambiente e di questo su quella evoluzione, mettendo in luce responsabilità, appunto, globali dell'umanità nei suoi periodi storici e in quello attuale verso un futuro di serietà ormai prossimo.

La traduttrice ha svolto egregiamente il compito di portare in italiano queste quasi 500 pagine adottando un linguaggio preciso e nello stesso tempo assai scorrevole ed elegante.

PREMIO DIDATTICO "VITTORIO ZAMBON"

E infine, per chiudere, il Premio Vittorio Zambon, che chiama studenti delle scuole di Monselice e del Padovano intorno al lavoro della traduzione e li cimenta con brani di autori stranieri opportunamente predisposti da membri della giuria, con la collaborazione indispensabile dei loro insegnanti. Il Premio Zambon vuole infatti suggerire ai giovani che un lavoro di *routine* e spesso greve, come quasi tutto ciò che è scolastico, può trasformarsi in un'attività creativa, mettere a vero contatto capolavori della prosa e della poesia, costringendo ad approfondirli e dunque a comprenderli davvero nell'analisi del senso e della parola.

Fra i molti partecipanti, molte anche le segnalazioni doverose, e confortante il risultato finale. Su cui vi riferirò, anche qui per aver seguito da vicino la complessa vicenda, Gianfelice Peron:

La partecipazione alla sezione del Premio Monselice riservata alla scuola va considerata, quest'anno, decisamente buona in rappor-

to al numero dei concorrenti, superiore a quella dell'anno scorso, e soddisfacente per i risultati ottenuti e la conoscenza delle lingue esibita dagli studenti. È una dimostrazione dell'interesse di insegnanti e allievi per questo tipo di competizione e costituisce uno stimolo per la Giuria e l'Amministrazione comunale a cercare di consolidare il rapporto con la scuola per quanto riguarda le problematiche della traduzione.

Il 21 aprile scorso, presso la Scuola Media "G. Guinizelli", si sono presentati 85 ragazzi (54 dalle scuole medie di Monselice e 31 dalle scuole superiori della Provincia) per mettere alla prova le loro "competenze traduttive", su una serie di brani in versi e in prosa, che sono stati scelti dal prof. Mario Richter e dal sottoscritto con il valido e competente ausilio (anche per la correzione) dei proff. Emanuela Raffi e Giuseppe Brunetti dell'Università di Padova: a loro va il più vivo e riconoscente ringraziamento della Giuria del Premio.

Per la scuola media i testi proposti ai ragazzi erano un sonetto di Paul Verlaine, *Nevermore* dai *Poèmes Saturniens* e un brano in prosa di Gobineau, *Souvenirs de voyage* ("Le propre des gens vraiment civilisés...") per il francese con 21 partecipanti, e *Tell me, tell me...*, una breve e delicata poesia di Emily Brontë, e un passo dal *David Copperfield* di Charles Dickens ("I should begin my story at the beginning of my life") per l'inglese (con 33 partecipanti).

Ai ragazzi della scuola superiore sono stati proposti per il francese (16 partecipanti) l'impegnativo sonetto di Mallarmé, *Quand l'ombre menaçait de la fatale loi*, analizzato anche in questa sede nella Tavola Rotonda del 1990 da Mario Luzi, e un passo della *Recherche* proustiana ("Mme Verdurin était assise sur un haut siège suédois"...); per l'inglese (11 partecipanti) sono stati scelti una poesia di Philip Larkin, *No-Road* e un brano da *Jane Eyre* ("There was no possibility of taking that day") di Charlotte Brontë; per il tedesco, infine, con 4 partecipanti, i testi proposti erano due brevi composizioni dal *Lyrisches Intermezzo* di Heinrich Heine ("Es stehen unberweglich die Sterne" e "Ein Fichtenbaum stehet einsam in Norden") e un passo del *Woyzeck* di George Büchner ("Es war einmal ein arm Kind"...).

La preferenza è andata, per la maggior parte, ai testi in prosa (54 contro 31).

Vincitrice unica per la scuola media è risultata Valentina MERLIN con la traduzione del brano di Dickens e per la scuola superiore Laura BELTRAMELLI che ha tradotto l'arduo sonetto mallarmeano. Anche a nome della Giuria mi congratulo con i vincitori e i segnalati (ma sarebbe meglio dire con le vincitrici e le segnalate) che ora saranno invitati a ritirare il meritato riconoscimento della loro fatica.

Scuola Media:

Vincitore: Valentina MERLIN, Sc. Media St. "G. Guinizelli".

Segnalati:

a) FRANCESE

- 1) Elena BARATTO
- 2) Elena CANDEO, Sc. Media St. "G. Guinizelli".

b) INGLESE

- 1) Elisa VERLICH, Sc. Media St. "G. Zanellato".

Scuole superiori

Vincitore: Michela BELTRAMELLI, Ist. Sper. "Don Bosco".

Segnalati:

a) FRANCESE

- 1) Cristina MINELLE, Ist. "Poloni".

b) INGLESE

- 1) Chiara FORNASIERO, Liceso Sc. "Fermi", PD.
- 2) Arianna ZORZATO, Liceo Sc. "Cattaneo".

c) TEDESCO

- 1) Cristian PONCHIA, ITC "Calvi" PD.

Non rimane che concludere, rinnovando i nostri ricordi, i nostri complimenti ai vincitori; esprimendo i nostri ringraziamenti al pubblico che ci segue anche da città lontane, alle autorità, enti e istituti sostenitori, che sono stati doverosamente citati poiché permettono alla nostra attività, ai premi ma anche ai convegni, di vivere e, speriamo, anche di migliorare la propria vita. La verifica puntuale al prossimo anno.



Fernando Bandini, vincitore del Premio "Traverso – opera prima", 1993.

INTERVENTI DEI VINCITORI

IN NOME DELLO SPIRITO COLLETTIVO

Il premio Monselice per la traduzione che mi viene ora consegnato da una giuria tanto autorevole (e credo che raramente quest'abusata espressione possa dirsi correttamente applicata come nel nostro caso) mi riempie di una soddisfazione e di una commozione che sono tanto più forti e sincere in quanto l'una e l'altra vanno ben oltre la mia persona. I ringraziamenti che pertanto debbo alla giuria, alla città di Monselice e al suo assessorato alla cultura, sono anch'essi tanto più forti e sinceri in quanto il premio che mi è stato attribuito tende a elogiare – credo – non solo l'opera in se – la traduzione in lingua italiana. del primo libro delle *Senili* petrarchesche –, ma anche, e forse di più, l'iniziativa davvero meritoria che la casa editrice Izzi, con l'apporto, per il momento, di un piccolo numero di studiosi, sta conducendo per dare finalmente alla luce, nel testo latino, nella traduzione italiana e con tutti i necessari apparati, l'opera latina di Francesco Petrarca. Impresa, come tutti avvertono, non solo importante, ma difficile; di quella difficoltà che si connette, per così dire, con la questione in sé, dall'approntamento di un testo che – sovente non mai più edito dopo le stampe cinquecentesche – andava controllato su un più ampio numero possibile di manoscritti, al corretto intendimento d'esso testo, allo scioglimento di tutte le sue numerosissime fonti, al recupero di tutte quelle indicazioni – cronologiche, storiche, bibliografiche – che studiosi precedenti avevano con tanta benevolenza già precisato. Un lavoro collettivo dunque; o la prosecuzione di un lavoro collettivo: è cosa, questa, che qui mi preme non solo dire ma sottolineare proprio in questa Monselice nella quale, ai suoi tempi, Francesco Petrarca tenne un canonicato e che si situa in strettissima vicinanza con quella Padova che fu ed è città petrarchesca per eccellenza e nella quale ancor oggi, per merito di uno studioso come Giuseppe Billanovich e del suo gruppo, gli studi critici e filologici sul cantore di Laura tanto fervono e tanto si realizzano in contributi a dir poco, indispensabili.

Un premio dunque – riconosciamolo francamente perché in ciò sta anche la grande sensibilità della giuria che lo ha voluto assegnare – a un lavoro comune che muove da lontano; che s'è avvalso dell'intelligenza e dello studio di chi vi ha pur diversamente contribuito (e mi sia qui concesso menzionare il nome di Elvira Nota la quale, dopo aver approntato il testo latino di questo primo libro delle *Senili*, è già a buon punto nell'apprestamento di quelli successivi); un premio insomma ai valori di quello spirito collettivo che molti ritengono perduto in questo mondo moderno e che invece, a chi lo vuole ascoltare, ancora risuona sia sulla pagina di Seneca sia su quella di Petrarca: molto resta ancora da fare e molto resterà; né mai sarà che a un uomo, che nasca pure tra mille secoli, venga meno l'occasione di aggiungere qualcosa al già fatto". Ecco: un premio dato in nome di questo spirito torna davvero gradito tanto a chi lo riceve quanto a chi lo dà.

UGO DOTTI

TRADURRE PER IL LIBRO E PER LA SCENA

Mi sento molto onorata di ricevere il premio internazionale Diego Valeri dedicato quest'anno alla traduzione delle opere di Goldoni. E sono anche molto impressionata dal fatto di ritrovarmi oggi fra tanti specialisti di filologia medievale europea, io che di solito mi muovo sul terreno, apparentemente tanto più vicino a noi, del Settecento e del teatro di Goldoni. Ma soprattutto sono commossa. Siamo qui riuniti sotto l'ala protettrice di Gianfranco Folena, che il Presidente della giuria ha appena ricordato, e stiamo lavorando nella sua scia. Se non ho avuto la fortuna di conoscerlo di persona, Gianfranco Folena, per me, nel suo lavoro e nelle sue amicizie, non va separato però da un altro grande maestro scomparso di recente, Mario Baratto. E a Mario e Franca Baratto devo, in un certo modo, di ritrovarmi qui premiata da voi: vorrei dunque dedicare a loro questo onore che generosamente mi avete conferito.

Il mio primo incontro con Goldoni, infatti, avvenne alla Scuola normale Superiore di Fontenay-aux-Roses in cui studiavo le "lettere moderne" e dovevo imparare una seconda lingua, cioè l'italiano che insegnava Franca Baratto. E per darci un'idea di che cosa fosse la lingua veneziana, Franca, un bel giorno, ci mise fra le mani *I rusteghi*. Conoscevo la commedia per averla letta in francese nella traduzione di Gilbert Moget stampata nei "Classiques du Peuple" nel 1957, insieme con *La Belle Hotesse (La locandiera)* e *La Nouvelle Maison (La casa nova)* – in occasione del duecentocinquantésimo anniversario della nascita dell'autore. Ma non avevo mai visto recitare Goldoni né avevo studiato la sua opera. La mia sorpresa fu intensa. Abituata alla drammaturgia francese, non capivo come si potesse così fare teatro con cose da niente, con parole apparentemente anodine e cariche però di una strana, insidiosa poesia: quando lasciavi il testo, avevi l'impressione che non ti restasse niente fra le mani, eppure non potevi dimenticare né i personaggi né la particolare ebbrezza provata durante la lettura, un'ebbrezza della quale ti rimaneva, a cosa finita, una specie di nostalgia. Un enigma per me questa

scrittura e questa drammaturgia!

È così che Mario e Franca Baratto si sono ritrovati a poco a poco costretti a guidare i primi passi di una non-italianista francese nella sua ricerca segreta del Graal goldoniano, e nelle sue ricerche ufficiali di comparatista sui rapporti di Goldoni con la Francia. Dal 1963 in poi, un mese all'anno nelle biblioteche e negli archivi di Venezia, ne ho fatte di ricerche! Ma sentivo intanto che per la "poesia goldoniana", stavo perdendo un appuntamento. E mi venne l'idea di andarla a visitare più da vicino, la misteriosa scrittura di quel drammaturgo, installandomi spavalidamente a casa sua sotto il pretesto di offrire ai Francesi con la traduzione alcuni dei suoi spazi non conosciuti: in allora, erano tanti! Avevo scelto – non a caso, la guerra l'avevo conosciuta da bambina – le tre commedie sui militari: *L'amante militare* e *La guerra* di cui alcuni "temi" erano già entrati in Francia grazie alla commedia di Michel Arnaud *C'est la guerre Arlequin* (1962), ma anche *L'impostore*, del tutto ignoto. Insegnavo a Nancy, e avevo proposto nel 1965 questo trittico a Jacques Kraemer che dirigeva a Metz il Teatro Popolare di Lorena. Sul progetto abbiamo lavorato molto, ma motivi finanziari ci hanno impedito di realizzarlo. E mi sono ritrovata sola di nuovo davanti a un altro aspetto dell'enigma- Goldoni: quando leggevo le sue tre commedie, giubilavo, ma se leggevo le mie traduzioni, avevo solo nella bocca sapore di cenere.

Non avendo più la speranza di scoprire il difetto del mio tradurre tramite l'allestimento concreto dello spettacolo, ho pensato che dovevo assolutamente trovare un altro mezzo per capire cosa fosse, in generale, il testo teatrale per la gente di teatro. Passata nel 1966 all'Università di Strasburgo, ho chiesto a Jean-Pierre Vincent, direttore del Teatro Nazionale di Strasburgo in quegli anni, di farmi seguire un suo lavoro teatrale sin dalla scelta della commedia e fino alla ricezione del pubblico: è stata *La Cagnotte* di Labiche. Allora sì che ho capito molto! Soprattutto sull'attore e il testo. Ho scoperto così che, senza accorgermene, e nella più grande "fedeltà" al senso, ai connotati, alle valenze foniche ecc. del testo goldoniano, lo avevo usato in parte per mettere in valore me oltre all'autore, per sentirmi brava nel capirlo e nel riscriverlo in francese, chiedendo così a chi mi avesse letto di trovarmi al-

trettanto brava! Non è che Goldoni fosse tradito o sparisse del tutto in tale tipo di operazione, ma il fatto è che da perfetto maestro della poesia drammatica quale era nelle proprie lingue, egli diventava in francese occasione di dire troppo: di dire tutto ciò che io avevo capito e sentito leggendolo; e non poteva più, di conseguenza, dare all'attore la materia giusta e asciutta con la quale nutrire il suo recitare.

Solo dopo aver capito questo ho potuto cominciare a tradurre altre commedie e collaborare con registi all'allestimento di alcune mie traduzioni. Per anni. E solo con queste esperienze ho capito ciò che Mario Baratto ci diceva e testimonia con tutta la sua pratica di "lettura" dei testi: per il teatro non vanno mai separati il libro e la scena. Questa chiave, l'ho dovuta dunque cercare, trovare e adattare ogni volta nel fare concreto, nel solitario tentare di "trascrivere" in parole francesi la poesia drammatica di questa o quella commedia di Goldoni nella sua giusta economia e nel riflettere poi con i teatranti a come "riscrivere" il testo in palcoscenico. Ciò mi ha permesso di sottoporre i documenti degli archivi e l'opera goldoniana a nuove domande, e di contribuire con i miei saggi storici e interpretativi all'elaborazione dell'attuale "Goldoni nuovo" degli anni Novanta, il quale succede, prolungandolo in altre direzioni, al "nuovo Goldoni" emerso negli anni Cinquanta; un Goldoni la cui necessità era scoppiata come una bomba nel convegno veneziano del 1957 grazie ai maestri Folena, Baratto, Fido e Zorzi, fra gli altri.

Sicché, quando ho ricevuto l'incarico di preparare in Francia il bicentenario della morte di Goldoni, ho voluto riunire i suoi amici, quelli che operano per il libro e quelli che operano per il palcoscenico, in un lavoro comune per far conoscere e approfondire l'opera di quel "riformatore" del teatro e gran poeta della scena. Un programma di quaranta commedie mai tradotte in francese e la collaborazione a una ventina di spettacoli, cinque numeri speciali di riviste e cinque convegni di studi articolati, il tutto con un laboratorio di riflessione e di pratica teatrale nel quale attori, registi, traduttori e studiosi sottopongono insieme alla prova del teatro ogni nostra traduzione prima dell'edizione e prima di proporla la lettura pubblica da parte di attori e registi del medesimo laboratorio...

Nella scia dei maestri scomparsi, un gran cantiere è stato così aperto in Francia da un anno e mezzo da parte degli ex-allievi e degli amici di Mario e Franca Baratto. Scegliendo di attribuire alle mie fatiche per Goldoni in Francia il prestigioso premio internazionale Diego Valeri, mi avete offerto l'occasione di rendere omaggio a loro, ma anche di dirvi quanto sia importante per noi l'incoraggiamento che così ci avete dato: ci conferma che abbiamo avviato nel modo giusto il bicentenario goldoniano. Pure di questo voglio ringraziarvi. Il vostro riconoscimento sarà sempre molto prezioso per quelli che lavorano nei diversi paesi fuori d'Italia, e di solito, per i traduttori, in modo solitario. Nelle circostanze di oggi, in cui si deve lottare tanto per fare in modo pulito il proprio lavoro d'arte e di cultura, è ancora più prezioso, per me, per noi e per Goldoni in Francia. Grazie.

GINETTE HERRY

LA STORIA DELLA TERRA SECONDO L'OTTICA AMBIENTALISTA

Dopo le dotte dissertazioni di questa mattina e i complessi problemi delineati dai colleghi che mi hanno preceduto, temo che quanto sto per dirvi vi apparirà estremamente semplice rispetto a quello che avete sentito finora. Prima di illustrare brevemente la mia traduzione di *A Green History of the World* premetterò dunque alcuni ringraziamenti, innanzitutto al pubblico qui presente oggi, che testimonia come il lavoro del traduttore non sia più misconosciuto come un tempo, ma sia invece oggetto di dibattiti e convegni. La presenza di tanta gente induce a sperare che la traduzione possa continuare ad essere incoraggiata, stimolata e incentivata come lo è in questo contesto e possa raggiungere quel riconoscimento professionale che finora le è sempre mancato pur essendo una delle attività più antiche al mondo.

Desidero inoltre ringraziare gli organizzatori del Premio Città di Monselice per aver avuto la sensibilità culturale di assegnare il riconoscimento per la traduzione scientifica a un'opera sull'ecologia, settore che tocca ormai tutti da vicino. È per me un grande onore e piacere che il premio sia stato assegnato a un libro "sui generis" sull'argomento come è *Storia verde del mondo*, "sui generis" perché non è un manuale di ecologia, non propone soluzioni ai problemi sollevati, ma presenta una nuova interpretazione della storia della terra secondo l'ottica ambientalista.

Colgo l'occasione per ringraziare la casa editrice SEI e in particolare la dottoressa Cuffini per aver scelto per la traduzione quest'opera, tra le tante possibili, e il dottor Giughese per il suo attento e puntuale lavoro di revisione.

Vorrei inoltre ricordare, con ammirazione e riconoscenza, gli insegnanti della Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori di Trieste e soprattutto il professor John Dodds per l'entusiasmo con il quale mi ha aiutato, sostenuto e incoraggiato sin dai tempi dell'università.

Credo che oggi siano presenti qui molte persone che possono parlarvi meglio di me e certo con maggiore autorevolezza dei processi traduttivi, perciò mi limiterò ad alcune osser-

vazioni personali sulla versione italiana di *A Green History of the World*. Come accennavo in precedenza, quest'opera non è una storia tradizionale di grandi personaggi del passato, ma una "lettura" alternativa degli eventi e dei fenomeni che hanno segnato l'evoluzione della vita sulla terra. È una riflessione e in alcuni punti anche una critica della visione umana del mondo che ci è stata tramandata. A sostegno delle proprie argomentazioni l'autore analizza sotto una luce diversa da quella convenzionale passi di opere che costituiscono i fondamenti della cultura occidentale, dalla *Bibbia* e dai dialoghi di Platone ai trattati di vari filosofi e scienziati dell'evo moderno fino ai resoconti di viaggio di tanti esploratori tra il Cinquecento e l'Ottocento. Ciò ha reso necessario un lavoro preliminare di reperimento degli originali e delle relative versioni italiane. In molti casi, però, i testi non erano mai stati tradotti in italiano o lo erano stati solo in parte ed è stato quindi indispensabile fornirne una versione che si distaccasse sufficientemente dal resto del testo da mantenere una patina antica, ma risultasse allo stesso tempo abbastanza immediata da consentire di cogliere la questione scientifica o filosofica che l'autore aveva voluto in tal modo sottolineare.

Inoltre, in quanto opera che utilizza sia i metodi dell'analisi storico-archeologica che scientifico-statistica, *A Green History of the World* ha imposto un ampio lavoro di documentazione su vari linguaggi specialistici, ad esempio la terminologia relativa agli utensili degli uomini primitivi o ai sistemi di canalizzazione delle acque.

Infine in tutto il testo è viva la preoccupazione dell'autore per il futuro della terra ed è sempre presente il dubbio sulla capacità dell'uomo di assicurare la sopravvivenza del pianeta, ma tutto ciò è espresso con un senso della misura e dell'*understatement* tipicamente inglese. Anche di questo "tono" che permea l'opera si è dovuto tenere conto nella traduzione.

Per concludere non posso che augurarmi che questa traduzione svolga presso il pubblico italiano la stessa funzione dell'originale, cioè serva da spunto per riflettere sull'avenire del nostro pianeta e induca a un atteggiamento verso l'ambiente che non porti inevitabilmente all'estinzione l'intera umanità.

MARIA TERESA MUSACCHIO



Ginette Herry, vincitrice del Premio Internazionale "Diego Valeri", 1993.



Maria Teresa Musacchio, vincitrice del Premio per la traduzione scientifica "L. Radici", 1993.

ATTI DEL VENTUNESIMO CONVEGNO
SUI PROBLEMI DELLA TRADUZIONE LETTERARIA
E SCIENTIFICA

La traduzione dei testi medievali



La tavola rotonda su "La traduzione dei testi medievali". Da sinistra: Daniela Goldin Folena, Giuseppe Brunetti, Pier Vincenzo Mengaldo, Laura Mancinelli, Gianfelice Peron, Maurizio Perugi.

LA TRADUZIONE DEI TESTI LATINI MEDIEVALI

Il mio primo approccio ai problemi della traduzione è legato ad un singolare caso di autotraduzione dal volgare al latino, di un contemporaneo di Dante, Francesco da Barberino⁽¹⁾. Quell'esperienza offriva l'opportunità di riflettere sul problema generale della traduzione, ma soprattutto sulla prospettiva teorica e pratica di un traduttore antico. Il punto di vista del Barberino non può interessare un traduttore moderno se non per la coscienza che anche in presenza di un 'bilinguismo' culturale-letterario la traduzione non è mai meccanica, istintiva, diretta, ma comporta sempre un confronto meditato tra distinti codici linguistici che sono prima di tutto distinti codici stilistico-formali.

Per tradurre il proprio testo poetico volgare Francesco da Barberino ricorre ad un latino, in prosa, che egli stesso definisce *explicativus*, cioè in qualche modo didattico o didascalico, che doveva rendere comprensibili le forme spesso criptiche del testo di partenza, dovute sostanzialmente ai condizionamenti del metro e della rima; ma il Barberino non rinuncia per questo ad impreziosire quel latino per certi versi parafrastico, con l'uso del *cursus*, per esempio, o di altri stilemi propri della poesia prima ancora che della prosa d'arte, come per dare alla sua prosa latina il corrispettivo retorico della poesia volgare.

Ho evocato l'esempio barberiniano perché spesso le traduzioni moderne dei testi mediolatini sono pure *explicativae*, hanno la funzione primaria di avvicinare i lettori contemporanei – o almeno determinati lettori contemporanei – ad un mondo per molti aspetti sconosciuto. Schiacciata tra la grande produzione latina classica e quella volgare romanza coeva, la letteratura latina medievale non è presente nei programmi della scuola italiana, e non ha mai trovato una diffusione ampia, 'popolare'. L'attuale contesto, diciamo, di recupero è quello universitario: un ambiente in teoria specialistico, dove però i testi latini compresi grosso modo tra Agostino ed Erasmo non hanno certo una ricezione immediata, richiedono anzi strumenti interpretativi e competenze cultura-

li specifiche. Ho citato Agostino ed Erasmo perché, oltre ad essere dei modelli di scrittura, essi godono oggi delle traduzioni altrettanto esemplari di Carlo Carena ⁽²⁾. A dir vero le traduzioni di Carena sono così riuscite, così in sintonia ideologica e formale con gli originali da scoraggiare chiunque voglia mettersi seriamente su quella strada. Fermi restando gli indiscutibili meriti del traduttore, bisogna però riconoscere che i testi di Agostino ed Erasmo, pur impegnativi, sono coinvolgenti, meritano sempre una traduzione che chiamerei agnostica. Non si può dire altrettanto per la maggior parte dei testi cronologicamente intermedi. Ma qui vorrei precisare che a parlare genericamente di letteratura mediolatina si commette lo stesso errore che ad usare la discutibile espressione di “uomo medievale”: come non esiste un uomo medievale standard, così non esiste una coerente ed omogenea letteratura latina medievale, e i problemi che si pongono al traduttore variano proporzionalmente alla varietà di quella produzione. Certo esiste la distinzione fondamentale tra opere in prosa e opere in versi, che è comune alle letterature di tutti i tempi. Ma a differenza, per esempio, della letteratura moderna, la produzione mediolatina pone molto raramente al traduttore il problema dell’approccio privilegiato, della resa individualistica, se così si può dire, del singolo autore: nel Medioevo latino le peculiarità stilistiche individuali hanno piuttosto un corrispettivo nella specificità dei singoli generi letterari, che sono molto più marcati, condizionanti – e teorizzati – proprio in quei secoli.

Per la prosa, trattati, commenti, lettere, *exempla*, cronache, biografie, descrizioni, dialoghi filosofici, e, per la poesia, epica, elegia, satira goliardica, teatro “elegiaco” sono espressi stilisticamente in modi quanto mai diversi tra loro e ben codificati. Sicché per tradurre non servirà tanto conoscere o addirittura immedesimarsi nell’*usus* dei singoli autori, quanto riconoscere le norme dei singoli generi, le finalità e la destinazione dei testi, perché sono quelli gli elementi (norme, finalità, destinazione) che determinano le scritture letterarie mediolatine, cancellandone quasi le peculiarità autoriali. Persino il grande Petrarca quando scrive in latino, un ottimo latino naturalmente, spesso inedito per il Trecento, elegante, non lingua artificiale, si direbbe, ma materna, varia il suo sti-

le, la sua scrittura, a seconda dei destinatari ai quali si rivolge e del genere dei suoi testi. Cosicché dovremmo parlare più correttamente di *latini* del Petrarca: quello della satira e quello della comunicazione interpersonale, quello della parodia e quello dell'epica classicheggiante. E persino all'interno delle sole *Familiari*, altra cosa è leggere le lettere indirizzate agli amici Colonna, altra quelle al Boccaccio e altra quelle al fratello.

Insomma la vera difficoltà per il traduttore moderno di testi mediolatini così differenziati è il loro tasso di retoricità, ossia di codificazione, di rispondenza non tanto alla *inventio*, alla fantasia creatrice dell'autore, quanto ad una tradizione normativa che mal tollerava le trasgressioni individuali, pena la loro esclusione da quel circuito scrittorio-scolastico che ne suggellava la legittimità e ne sanciva il successo. Si pensi al fortunato, per noi, oblio dei famosissimi – oggi – *Carmina Burana*⁽³⁾, relegati fino al secolo scorso nel monastero di Benediktbeuern, passati indenni anche attraverso le forsennate ricerche umanistiche nei monasteri d'oltralpe: per quanto iperletterari, ma insieme testimoni e modello di una creatività lirica nuova, essi non hanno avuto circolazione 'culta' nei secoli passati per la loro occasionalità, per la loro destinazione sostanzialmente orale (e la prova ne è il rivestimento musicale), per quell'uscire dalle regole della metrica tradizionale (che nel caso specifico avrebbe potuto essere il distico elegiaco, metro per definizione satirico-morale negli ultimi secoli del medioevo). O si pensi al travaglio della tradizione manoscritta dell'«*Iam dulcis amica venito*» – che tanto aveva impressionato Baudelaire –⁽⁴⁾, precoce componimento lirico, in senso moderno, sottoposto a rimaneggiamenti fino a corrispondere in maniera più ortodossa all'originale modello biblico (il Cantico dei Cantici), così da essere poi a sua volta assimilato alla tradizione liturgica.

Gusti ed esigenze culturali molto lontane da noi ci pongono dunque nel dilemma se una traduzione debba attualizzare testi nati in *milieux* culturali che, soprattutto dopo la restaurazione umanistica, possono apparirci persino più estranei di quelli classici, o restituire il clima e anche le manie di determinate epoche e di determinati, spesso anonimi, autori.

Poiché il principio, introdotto da Sergio Bettini, dell'*error vacui* che contraddistingue l'arte medievale vale perfettamente anche per la letteratura coeva – come insofferenza per il vuoto semantico, che porta a riempire di significato persino i dettagli testuali –, trascurare o neutralizzare nella traduzione anche singoli elementi, apparentemente solo formali, dell'*ornatus* originario significa di necessità non solo banalizzare ma soprattutto vanificare il significato complessivo dell'opera, sacrificandone l'integrità e la coerenza interna. Nel Medioevo latino l'*ornatus* retorico, pur rimanendo banco di prova della competenza scolastico-letteraria degli autori, tende sempre più a moltiplicare i significati, ha funzione progressivamente elativa, iperbolica, amplia le connotazioni dei singoli termini, semantizza, se possibile, anche gli elementi ritmico-prosodici. Ne abbiamo testimonianza nelle varie *poetriae* o nei *dictamina*, nei trattati retorici che fioriscono al di qua e al di là delle Alpi, ma anche nei ripetuti anatemi, soprattutto di autori degli ultimi secoli del Medioevo, contro i copisti che osassero variare l'ordine delle parole o modificare anche semplici sillabe dei loro testi: proprio quegli anatemi documentano, oltre al sorgere di una nuova coscienza della proprietà letteraria, la sacralità del "legame musaico", la necessità e la funzionalità di ogni tassello testuale.

Insomma, se i poeti moderni sanno che è banale rimare *ipocastani* con *castani* e che può invece essere ironico o al contrario lirico rimarli con *mani*, gli autori mediolatini sapevano accostare termini spesso tra loro incompatibili per creare inedite e spesso audaci associazioni mentali. Proponendo la *iunctura* «amens amans» i poeti latini del XII secolo non si limitavano a richiamare la follia d'amore: in quel modo, con quella paronomasia, evocavano la più complessa patologia amorosa di origine ovidiana, ma anche virgiliana, e nello stesso tempo inducevano l'idea di una demenza connaturata all'amore. Cadenzando il loro periodo con clausole *planae* o *veloces* o *trispondaicae* i trattatisti o gli epistolografi mediolatini sottolineavano, più di quanto non faccia la moderna punteggiatura, le pause logico-sintattiche del periodo, distinguendone anzi gerarchicamente l'intensità (per un calcolo statistico il *cursor velox* precede per lo più la pausa forte, il nostro punto fermo); ma agendo per così dire a ritroso quelle clau-

sole potevano dare a più ampi segmenti sintattici il senso rispettivamente dell'esposizione piana, o della veloce e definitiva asserzione, o della più pausata e meditata dichiarazione.

Se dunque gli elementi formali danno tono e senso alla letteratura mediolatina, anche a quella meno aulica, si è portati a credere in una sua intraducibilità o a un suo inevitabile tradimento in sede di traduzione. Certo a rendere tutte le peculiarità di quei testi, a mantenerne i virtuosismi retorici si rischia di proporre delle versioni pressoché illeggibili, a meno di recuperare oggi un gusto per così dire guitoniano, tenendo però presente che il ludismo verbale che caratterizzava, per esempio, tanta poesia italiana delle origini non deve mascherare, rendere cioè irricognoscibile, la profonda serietà di esperimenti o realizzazioni letterarie mediolatine.

Nocte gemo, gemino gemitus cumulusque dolorum
crescit, corque coquit crebra gehenna mihi. ⁽⁵⁾

Il distico citato dell'*Elegia* di Arrigo da Settimello si potrebbe definire una festa parossistica della parola, se nelle intenzioni dell'autore ci fosse realmente qualcosa di festoso. E il volgarizzatore del Trecento si sforza di riprodurre direi con successo, e pur variandole, allitterazioni, figure etimologiche, paronomasie, qua e là interpretando o glossando l'originale:

La notte piango e ripiango, e raddoppio i gemiti, e la moltitudine de' dolori cresce in me, e continuo incendio mi cuoce il cuore. ⁽⁶⁾

A giudicare da esempi simili, si vorrebbe quasi indurre il traduttore moderno a prendere esempio anche dai volgarizzatori antichi che, intenzionati certo a rendere il testo accessibile agli illetterati, e in teoria dunque a semplificarlo, non rinunciano a gareggiare con l'originale, ad attingere dal moderno codice linguistico forme e soprattutto modi altrettanto elaborati.

Facciamo ora l'esempio di un testo di poco anteriore all'*Elegia*, l'*Alda* di Guglielmo di Blois:

Dum parit Alda perit; Ulfus pro coniuge natam
Diligit atque vices in patre matris agit.
Ne vir eam videat aut ipsa virum, pater illam

Claudit, Pyrrus eam nomine captus amat.
Servus eum fallit, anus adiuvat, hunc mulierem
Mentitum sentit clausa puella marem.
Concipit illa, pater queritur, tandemque reperto
Artifici fraudis fit socer; acta placent. ⁽⁷⁾

Secondo l'esempio della tradizione soprattutto postuma del teatro classico, l'*Alda* si apre con l'*argumentum*: nel giro di pochi versi l'autore deve presentare tutti i personaggi della commedia e descriverne le vicende. La sinteticità è dunque la prima caratteristica richiesta. Una sinteticità esasperata, nel caso di *Alda*, perché gli stilemi impiegati da Guglielmo di Blois in funzione della *brevitas* di fatto permettono all'autore di alludere fin dai versi d'apertura ai temi culturali dominanti del suo tempo e della sua regione d'origine, e insieme agli espedienti più propriamente comici e *osés* dei personaggi.

E così traduce Marcel Wintzweiller nella sua edizione dell'*Alda* per le «Belles Lettres»:

En même temps qu'elle donne la vie a son enfant, Alda la perd. Ulfus reporte sur sa fille l'amour qu'il avait pour sa femme; ce père montre une sollicitude toute maternelle. Pour qu'aucun homme ne la voie, pour qu'elle ne voie aucun homme il la séquestre. Pyrrhus sur sa seule renommée s'éprend d'amour pour elle. Un esclave le trompe, une vieille l'aide. Il se déguise en femme, mais la jeune fille séquestrée reçoit des preuves de sa virilité: elle devient grosse. Le père se lamente, découvre enfin l'auteur de la supercherie et en fait son gendre. Tout est bien qui finit bien. ⁽⁸⁾

Wintzweiller propone necessariamente una parafrasi in prosa del testo, ampliandolo e sviluppandone un andamento più narrativo. Ma rivela già qui una *pruderie* che si manifesta ulteriormente nelle parti più scabrose della 'commedia'. Dovendo tentare una traduzione proporrei questo testo:

In un punto Alda perde e dà la vita; Ulfo ama la figlia al posto della moglie e assume insieme il ruolo del padre e della madre. Perché nessun uomo la veda né lei veda alcun uomo, il padre la rinchiude, ma Pirro, rapito dalla sua fama, prende ad amarla. Un servo lo inganna, una vecchia l'aiuta, finché la fanciulla segregata ne scopre la virilità sotto le vesti femminili. Si ingravida, il padre se ne lamenta; alla fine, scoperto l'autore dell'inganno, diventa suocero. Cosa fatta capo ha.

È una traduzione certo perfettibile, ma penso che, accolta inevitabilmente la soluzione della prosa che comporta co-

munque una maggiore discorsività, si debbano, dove possibile, mantenere la sinteticità e l'ambiguità dell'originale. L'emistichio "Dum parit Alda perit" si avvale della paronomasia *parit perit* per concentrare l'attenzione sulla contemporaneità del parto e della morte di Alda. E sembra ridondante l'evocazione della figlia nella traduzione francese ("En même temps qu'elle donne la vie à son enfant, Alda la perd"), anche perché ne anticipa l'ingresso in scena, tatticamente rinviato da Guglielmo al secondo emistichio e di fatto posticipato anche nel testo vero e proprio. Ritengo inoltre si debba sottolineare anche nella traduzione la voluta e audace ambiguità della sequenza "[...] hunc mulierem/Mentitum sentit clausa puella marem.", dove la distinzione sessuale è rilevata dai termini *mulierem/marem* affrontati alla fine di due versi contigui: distinzione che proprio la coincidente collocazione versale tende a neutralizzare, così come nel corso della commedia Pirro, una volta assunti gli abiti della sorella, si confonderà totalmente con lei tanto da essere assimilato ad un ermafrodito. E il sentire (*sentit*, v. 6) della *clausa puella* – nuova bella addormentata nel bosco – non significa proprio, come invece interpreta Wintzweiller, "*recevoir des preuves*", ma avvertire, riconoscere per un incontenibile istinto naturale il sesso maschile, inutilmente tenuto lontano da lei.

Ma ci sono altri passi ben più problematici dell'*Alda*, e ci sono testi diversi dall'*Alda*, e ci sono altre traduzioni di altri testi mediolatini. Faccio notare che la pratica editoriale delle traduzioni di testi latini medievali è fenomeno moderno, che fiorisce particolarmente in Francia e poi nei paesi anglosassoni, in particolare nell'America del Nord. Il che prova, soprattutto nell'ultimo caso, la funzione mediatrice-scolastica della traduzione: in un paese dove il latino dovrebbe, in teoria, essere meno diffuso e noto che in Italia, si finanziano le traduzioni di testi mediolatini, per acquisirli al patrimonio letterario comune. Atteggiamento pregevole, purché la traduzione non sostituisca sistematicamente l'originale o venga considerata addirittura alla stregua di un testimone utile per la ricostruzione di un testo inedito (si veda il caso della *Cosmographia* di Bernardo Silvestre per la cui edizione critica Peter Dronke ricorre anche alla traduzione di Wetherbee ⁽⁹⁾).

Quanto alla Francia, la collana delle «Belles Lettres» ha in-

cluso ben presto tra le sue edizioni bilingui anche testi latini di autori medievali di area francese quali Lupo di Ferrières, Gregorio di Tours, Vitale di Blois, Guglielmo di Blois e pochi altri, fornendo traduzioni sostanzialmente *ad usum scholarium*, abbastanza fedeli, tese soprattutto a familiarizzare i lettori-studiosi francesi con le loro origini culturali. Ma in Francia si danno anche traduzioni che modernizzano quei testi, senza rinunciare al trasferimento di valori formali 'antichi' nella lingua poetica e letteraria moderna. Penso in particolare alla recente traduzione della *Historia calamitatum* da Abelardo e della sua corrispondenza con Eloisa, di Paul Zumthor ⁽¹⁰⁾ che nello stesso volume della collezione Babel propone una traduzione poetica dei *Planctus*, sempre di Abelardo: una traduzione che non riproduce il verso originale e non cerca l'isometria delle strofette abelardiane, ma dispone il periodo in segmenti dotati di una suggestiva cadenza ritmico-melodica e, dove possibile, marcati da clausole assonanti, talora addirittura in rima.

La traduzione dei testi mediolatini in Italia è fenomeno più recente: lo si vede iniziare soprattutto dal momento in cui la conoscenza di quella tradizione letteraria si diffonde oltre gli specialisti che non hanno bisogno di mediazioni linguistiche. Ma conoscenza diretta dei testi latini medievali e loro traduzione si accompagnano molto spesso nelle iniziative editoriali. Le edizioni della Fondazione Valla, la collana di Pratiche, la BUR, la NUE, o più limitate iniziative quali le *Commedie latine del XII e XIII secolo*, dirette da Ferruccio Bertini, affiancano utilmente all'edizione di testi poco noti la loro traduzione, con esiti più o meno felici, ma sempre in vista di una loro circolazione tendenzialmente scolastica universitaria. E poi ci sono autori che possono ambire ad una circolazione più vasta, per i quali gli editori intuiscono un destino anche commerciale. E sono ancora Abelardo ed Eloisa che, si direbbe, meritano la divulgazione e, nella presunzione di una loro esemplarità moderna, possono essere tradotti nel senso della trasposizione attualizzante da una cultura ad un'altra, con risultati più che accettabili, come nel caso della traduzione di Federico Roncoroni ripresa poi nei Grandi Libri Garzanti, che, anche nei casi di lievi forzature del testo originario, mantiene il senso della corrispondenza epistolare 'alta' ma fami-

liare, amichevole, dell'espressione rispondente alle norme retoriche più consolidate, ma piana se non usuale ⁽¹⁾.

Personalmente spero che queste traduzioni non si perfezionino troppo autonomamente e che inducano alla lettura dell'originale. Che si possa insomma realizzare spesso quello che succede con la *Querela pacis* di Erasmo: a vedere la citata edizione bilingue apparsa nella NUE, si è combattuti tra la lettura di un *sermo latinus* così naturalmente articolato, con venature petrarchesche, che ha i caratteri della migliore tradizione umanistica – nel senso più pieno del termine –, e quella di una traduzione (di Carlo Carena) che conserva il tono allocutivo dell'originale erasmiano, adeguandolo alla nostra lingua, fornendo un esempio di complicità tra autore e suo traduttore, di solidarietà tra lingua di partenza e lingua d'arrivo, quali si dovrebbero sempre intuire oltre la versione moderna.

DANIELA GOLDIN FOLENA

NOTE

⁽¹⁾ Cfr. l'edizione anastatica *I Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino, secondo i manoscritti originali, a cura di F. EGIDI, Roma, Società Filologica Romana, 1905-1927.

⁽²⁾ Si vedano i recenti AGOSTINO, *La Città di Dio*, Traduzione a cura di C. CARENA, «Biblioteca della Pléiade», Einaudi-Gallimard 1992; ERASMO DA ROTTERDAM, *Il lamento della pace*, a cura di C. CARENA, Torino, Einaudi, 1990.

⁽³⁾ Il codice che li contiene passò alla Kurfürstliche Hofbibliothek (poi Bayerische Staatsbibliothek) di Monaco nel 1803, e pubblicato da Johann Anton Schmeller nel 1847. Ma l'edizione critica dei *Carmina*, predisposta da Wilhelm Meyer di Spira, impegnò più studiosi (O. Schumann, A. Hilka e infine B. Bischoff) protraendosi fin quasi ai nostri giorni (Heidelberg, 1930-1970).

⁽⁴⁾ Compresa tra i *Carmina Cantabrigiensia* (cfr. K. STRECKER, *Die Carmbri-ger Lieder (Carmina Cantabrigiensia)*, Berlin 1926), fu studiata per le complicazioni della tradizione manoscritta e ricostruita da E. VUOLO, in «Cultura Neolatina», X, 1950, pp.5-25 ss. Ma il componimento era stato precedentemente reso noto da E. DU MERIL, *Poésies inédites du Moyen Age*, Paris 1854, e di lì Baudelaire aveva tratto ispirazione per una delle sue *Fleurs du mal* (1856): *Invitation au voyage*.

⁽⁵⁾ ENRICO DA SETTIMELLO, *Elegia*, a cura di G. CREMASCHI, Bergamo 1949;

v. anche Henrici Septimellensis *Elegia sive de miseria*, Recensuit, praefatus est, glossarium atque indices adiecit A. MARIGO, Padova 1926.

⁽⁶⁾ Cfr. *Arrighetto ovvero Trattato contro all'avversità della Fortuna* di Arrigo da Settimello, in *Il Boezio e l'Arrighetto nelle Versioni del Trecento*, Introduzioni e note di S. BATTAGLIA, Torino 1929, p.221. Un altro volgarizzamento anonimo, pubblicato in «Studi Medievali», IV, 1913, da E. BONAVENTURA e ripreso a fronte del testo latino nell'ed. cit. di CREMASCHI, risolve più didatticamente la trasposizione dell'originale, aderendo forse più correttamente al testo latino, ma con esiti direi più banali e meno drammatici dell'altro: «La notte piango e addoppio il pianto, e la ragunanza de' dolori cresce, e lo spesso fuoco cresce [errore per evidente attrazione del verbo che precede immediatamente] lo mio cuore».

⁽⁷⁾ GUILLAUME DE BLOIS, *Alda*, Texte établi et traduit par M. WINTZWEILLER, in *La comédie latine en France au XI^e siècle*, Textes publiés sous la direction et avec une introduction de G. COHEN, I, Paris 1931, p.130.

⁽⁸⁾ *Ibid.*

⁽⁹⁾ Cfr. BERNARDUS SILVESTRIS, *Cosmographia*, Edited with Introduction and Notes by P. DRONKE, Leiden 1978, p. 66: «[Per l'edizione] I have taken into consideration certain readings in the printed works: [...] W. WETHERBEE (tr.), *The Cosmographia of Bernardus Silvestrus* [sic] (New York-London 1973)».

⁽¹⁰⁾ PIERRE ABÉLARD, *Lamentations. Histoire des mes malheurs. Correspondance avec Héloïse*, Traduit du latin et présenté par P. ZUMTHOR, Note musicologique de G. LE VOT, Avignon, Babel, 1992.

⁽¹¹⁾ ABELARDO, *Storia delle mie disgrazie. Lettere d'amore di Abelardo e Eloisa*, Traduzione, introduzione e note di F. RONCORONI, Milano, Garzanti, 1974 (ed. Rusconi, 1971). Si veda anche il più recente, ABELARDO ed ELOISA, *Lettere*, a cura di Nada CAPPELLETTI TRUCI, Introduzione di C. VASOLI, Torino, Einaudi, 1979.

TRADUZIONI TROBADORICHE

Traduttore, storico della letteratura, critico del testo, chiunque ha a che fare con la lirica occitanica dovrebbe essere consapevole del forte condizionamento specifico che grava su questa disciplina. Si tratta di un condizionamento di natura linguistica, nel senso 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.

È una lingua selezionata, dilavata, quintessenziata; ed è fatta per l'esportazione: ormai non esiste più in patria, e vive soltanto di una sua vita grammaticale, artificiale, puramente letteraria insomma. Dal nostro punto di vista, sarebbe come conoscere la lingua del Petrarca praticamente ignorando quella di Dante: e il paragone non è casuale, nel senso che per costruire il suo 'fiorentino trascendentale' Petrarca ha certo avuto il provenzale letterario come principale modello.

Poco male, per un traduttore, se si trattasse di rendere soltanto questo provenzale più che maturo. Il fatto è che noi tuttora ignoriamo in gran parte la lingua del sec. XII, con la sua apertura dialettale incomparabilmente più vasta. È la lingua usata in particolare dai trovatori 'ermetici', cioè i più moderni, in ogni caso i più affascinanti: Marcabruno, Raimbaut d'Aurenga, Arnaut Daniel; ma al novero appartiene lo stesso Bernart de Ventadorn (nonostante la sua apparente facilità). Anche questi trovatori noi li leggiamo attraverso lo schermo di una normalizzazione linguistica che ne ha diluito il messaggio originario fino a renderlo irricognoscibile.

Qualche esempio concreto servirà a chiarire i termini del problema. Pensiamo anzitutto alla vulgata danielina, che risale al Canello (1883) e riveste comunque una grande importanza storica, avendo fatto riscoprire Arnaut Daniel ai lettori di fine secolo (ed erano lettori come Eliot e Pound). 'Tra poco imperverserà la cruda stagione', leggeva – a parte mutamenti stilistici qui irrilevanti – la vulgata fino al '78 per l'incipit della canzone XI, uno dei più risentiti sul piano dell'allitterazione: *En breu brisara l temps braus*. Ma *brisar* non significa

‘irrompere’, bensì al contrario ‘finire’ in modo brusco: si vedeva, cioè, l’inizio dell’inverno là dove, al contrario, si avvertono i preannunci della primavera.

È vero che la circostanza non incide più di tanto sulla personalissima resa di Pound (1953), che è riuscito a trasporre con successo il monosillabismo viscerale del testo (“Briefly bursteth season brisk,/Blasty north breeze racketh branch,/Branches rasp each branch on each/Tearing twig and tearing leafage”). Ciò non toglie che Pound abbia applicato la sua sagacia tecnica a un inverno di cartapesta.

Alla commedia degli equivoci, dovuti a una competenza linguistica tuttora primordiale, si aggiunge una gamma vastissima compresa tra i poli opposti dell’impoverimento o, viceversa, dell’arricchimento indebito. Una perdita non indifferente di contenuto si ha, per esempio, in un verso di Raimbaut d’Aurenga (BdT 9, 1) concordemente inteso ‘Now I have joy since we are leaving the cold weather’: in realtà l’autore, in luogo della squallida constatazione ‘lasciamo l’inverno’, usa la molto più forte e inattesa immagine del ‘freddo che scola via’, cioè della neve che dimoia scolando dalle grondaie dei tetti. È un’immagine predantesca: “Si come neve tra le vive travi/per lo dosso d’Italia si congela,/soffiata e stretta da li venti schiavi, // poi, liquefatta, in sé stessa trapela (*Purg.* XXX 85-88).

Per un disgelo che il processo di epurazione linguistica aveva impietosamente cancellato, ecco all’inverso un candore abbagliante di neve artificiale, cioè inventata di sana pianta. Nella celebre *Aur’amara* Canello lesse al v. 48 ‘sebbene ora ci sia tanta neve’, evidentemente in contrapposizione al bacio che il poeta spera di ricevere per rinfrescare ‘il cuore bollente’; e nonostante che altri avvertisse l’improbabilità fonetica di un *nei* per *neu*, proponendo *nei* ‘rifiuto, diniego’, Toja insisteva sulla neve, perché l’altro significato “sciupa l’immagine del trovatore”. A contatto col calore della filologia, quella neve era naturalmente destinata a sciogliersi; e neppure l’immagine più modesta del ‘diniego’ femminile aveva le carte in regola: il testo originale di Arnaut leggeva molto più semplicemente *mei* in una locuzione avverbiale avente il significato di ‘tutt’al più’ (‘tutt’al più mi ci vorrebbe un bacio per raffreddare il cuore ardente’).

Termino la breve rassegna con altri due esempi di kitsch filologico tanto più clamorosi in quanto recentemente presentati come progressi sul piano dell'esegesi testuale. In una bellissima, ma difficilissima canzone di Raimbaut d'Aurenga, l'autore afferma (BdT 22,13) di non voler ricorrere ad artifici ingannevoli, usando una metafora centrata sul termine *brazil*. In anni recenti Marshall, associando arbitrariamente la parola con la radice di *briser*, ci vide l'immagine di 'shifting sands', e l'interpretazione è stata purtroppo accolta nel FEW. In realtà *brazil* indica il 'brasilicum lignum' dal quale si trae una tintura rossa per i panni o le miniature.

Più antica ma altrettanto indebita, al v. 60 della stessa canzone, l'interpretazione *en l'aira* 'nell'aia' in luogo del verbo *enlaira* 's'invola', così pittoresco e vivo tuttora in catalano ("I li sembla que s'enlaire/a mig aire del cel blau", disse Joan Maragall, *Enllà* 41). Sempre in epoca recente Pfister è ritornato sull'altra ipotesi (Appel), linguisticamente impossibile, di un' *aire* < AER al femminile; mentre Marshall, al contrario, aveva sostenuto il significato di 'aia' citando niente meno che un luogo di Osea. Difficile dire donde venga il danno maggiore per il testo: se dal linguista, nella fattispecie poco rispettoso della verosimiglianza morfofonetica, o dal provenzalista che corrobora immagini inesistenti col supporto di citazioni bibliche.

È indubbio che si tratta di testi impervii, dove l'esegesi è ancora tutta da fondare; e che le traduzioni fatte sulla vulgata continuano in ogni caso a rivestire una loro funzione storica e pratica. L'osservazione è valida sia per le traduzioni che pretendano a una propria autonomia artistica; sia per le versioni prosastiche, servili, di solito sistemate a piè di pagina, e oggi a fronte del testo: in questa seconda categoria costituirono per lungo tempo un modello le *Cento liriche Provenzali* di Alfredo Cavaliere (1938, con introduzione del Bertoni), mentre oggi si raccomandano, per scrupolo scientifico e ricerca di proprietà lessicale, le versioni ospitate nelle edizioni critiche di studiosi soprattutto italiani – avvertendosi che in questi casi il testo, normalmente privo di interesse artistico, funziona soprattutto da banco di prova per le ipotesi critico-testuali ed esegetiche presentate.

Quanto alle traduzioni autonome di ambiente ancora una

volta italiano, appare significativo che gli individui più conosciuti e tradotti si inscrivano agevolmente in due categorie: testi a strutture ripetitive e/o individui spuri e soprattutto tardi, postclassici. Delle tre versioni proposte da Diego Valeri su “La Cultura” nel 1922, due riguardano testi normalmente riconosciuti come spuri e al tempo stesso caratterizzati da notevolissima circolazione letteraria, come l’alba religiosa *Reis glorios* e il sirventese *Be’m platz*, attribuiti rispettivamente a Giraut de Bornelh e a Bertran de Born. E anche nella successiva antologia del ’54 (*Antichi Poeti provenzali*) i lemmi più rappresentativi riguardano ancora la canzone rudeliana *Lanquan li jorn*, con la rima fissa *lonh*; e la sestina di Arnaut Daniel col suo precedente più illustre, la canzone “inversa” di Raimbaut d’Aurenga.

Naturalmente la predilezione per le forme chiuse, a elementi lessicali ripetitivi, continua un filone ben preciso rimesso in auge nel secolo scorso dai parnassiani, che lo trasmisero al decadentismo non soltanto italiano. Ciò non toglie che, dal punto di vista squisitamente linguistico, questi testi appaiano relativamente più agevoli da tradurre, pur rappresentando una sfida notevole, e un appuntamento obbligato, in fatto di resa delle strutture poetiche.

Nel complesso la lirica occitanica tuttora meglio conosciuta in Europa continua a riflettere, nella migliore ipotesi, la confezione che ne fu approntata dagli ‘editori’ medievali dei nostri canzonieri fra ’200 e ’300. Come ulteriore conferma indiretta, sul piano storico-culturale, vale la spropositata fortuna goduta dalle terzine dantesche su Arnaut Daniel: si può dire che l’Arnaut letterariamente più noto è soprattutto quello intento ad ascendere i gradini di una celebre quanto improbabile *escalina*.

In realtà il nostro Novecento morente ha amato, e continua ad amare, un’immagine parzialmente fittizia della poesia provenzale – destino, peraltro, condiviso da parecchi illustri autori di volta in volta ricodificati e aggiornati. secondo la mutevole capacità di lettura delle successive epoche.

Chi scrive ritiene dunque arrivato il momento non tanto di ristampare e tradurre, quanto piuttosto di ricostruire una grammatica e un lessico che mettano le generazioni successive in condizione di compiere un salto di qualità a livello di

esegesi. Per lo stesso motivo la traduzione migliore di una lirica provenzale appare al momento quella puramente esplicativa, intendendosi con questa etichetta un'operazione in senso stretto scientifica, cioè volta a fissare con la maggior precisione consentita i risultati di un appropriato scavo linguistico e filologico.

Ciò premesso, si è già accennato come la distanza della vulgata dall'originale sia minore nel caso di trovatori più 'facili', o di composizioni naturalmente provviste di un alto indice di comprensibilità. In queste circostanze privilegiate si potranno con maggiore diritto continuare a esaminare i problemi di una traduzione nel senso pieno della parola.

Una volta che sia esclusa o accantonata la ricerca dell'originale, con il ricupero delle vistose macchie di colore di natura dialettale, lessicale, sintattica; e che sia messo fra parentesi il dinamismo redazionale generalmente esplicantesi in una serie spesso intricata di ricodificazioni, la soprastante zona grigia, con la sua equabilità rassicurante e fittizia, presenta soprattutto il problema opposto di una classe dominante di parole-chiave provviste di un elevato indice di occorrenza e di estensione apparentemente assai ampia, e comunque portatrice di un'informazione che non è semplice quantificare.

Senza dubbio questa ridondanza (il collega di antico inglese, per un fenomeno largamente analogo, ha appena parlato di iperlessicalizzazione) è in buona parte l'effetto di un'illusione ottica prodotta dal differenziale linguistico: questi termini che ricorrono continuamente, e che a noi sembrano impalpabili (*pretz, solatz, bel demor*, sino al celeberrimo *joy*), rimandavano a una realtà ben precisa – sia pure fatta di allegorie e personificazioni – per un lettore dell'epoca che aveva familiare il *Roman de la Rose* con la serie nutritissima dei succedanei.

Queste parole-chiave, già di per sé scarsamente afferrabili, si innestano in un tessuto sintattico la cui ridondanza, stavolta, è effettiva, perché determinata da strutture sinonimiche, ripetitive, elettivamente binomiche o polinomiche. Una soluzione egregiamente sperimentata a livello di traduzione servile è la riduzione drastica di queste strutture, è insomma l'unificazione poco meno che programmatica delle sinoni-

mie: penso all'edizione Braccini (1960) di Rigaut de Barbezieux, con esempi quali 'distogliere' per *deloingnar ni gandar*, 'quando ho intenzione di allontanarmi non posso' per *E quant eu cug mon cors loingnar/no l'en puosc partir ni mover*, 'non ne ho la possibilità' per *no n'ai aize ni lezer*, 'la infastidisce' per *l'enoï ni l'tir*, 'fedele' per *francs ni lials ni fis*, 'risarcisce' per *restaure et esmenda*, 'inganno' per *enjanz ni tricharia*, 'mi distrugge' per *si'm destrui...ni'm confon*.

Questo procedimento riduttivo seguita ad apparire, per lo meno nel caso di certi trovatori, raccomandabile, ancorché risultati pochissimo seguiti, forse perché richiede una capacità non comune di decodificare il messaggio veicolato dal testo per individuarne i costituenti immediati a livello puramente informazionale.

Un altro procedimento, da intendere in senso vuoi opposto vuoi complementare rispetto al precedente, è la ricostruzione parzialmente antiquaria attraverso il reperimento paziente delle corrispondenze lemmatiche in testi del trecento e anche del duecento italiano da considerare, per approssimazione, omeopatici ai provenzali (si pensi in primo luogo – ma non soltanto – allo stil nuovo, rispetto al quale “sul piano ecumenico, nessuna provincia nostra, seppure bizantinamente distorta, appare altrettanto attiva”). E in questo ambito non c'è forse esempio migliore del già citato sirventese *Be'm platz*, nella traduzione più antica del Valeri:

Ben mi piace lo tempo del pascore
che fa le verdi foglie e' fior venire,
e il canto delli augei pien di dolzore
assai mi piace nel boschetto odire.

Del resto già Benedetto Croce (*Poesia antica e moderna*, 1941) aveva additato, per questo testo, il parallelo dell'*Intelligenza*: “Al novel tempo e gaio del pascore,/che fa le verdi foglie e' fior' venire;/quando li augelli fan versi d'amore,/e l'aria fresca comincia a schiarire”; riserva di caccia tipicamente dannunziana, come s'incaricano di confermare ad abbondanza gli endecasillabi successivi (“le pratora son piene di verdore,/e li verzier' cominciano ad aulire;/quando son dilette le fiumane,/e son chiare surgenti le fontane”).

Che in questa operazione il punto debole fosse la trasposizione meccanica del verso, lo aveva compreso per tempo lo stesso Valeri, potando generosamente il ritmo nel '54 anche per un più fedele adeguamento all'originale (come traspare anche nell'analisi condotta da R. Brusegan):

Grato m'è il tempo del pascore
che fa le foglie e i fior venire,
e il canto pieno di dolzore
degli uccelli mi piace udire
laggiù dentro il boschetto.

Il grado di attualità di questa traduzione è apprezzabile anche in rapporto al tentativo, assai recente, esperito da Alberto Mamino (1986):

Amo molto la lieta primavera,
che fa foglie e fiori germogliare;
e mi piace ascoltare l'allegria
degli uccelli, che fanno risuonare
il loro canto per la selva.

Se nel Valeri i predannunzianismi fanno macchia, nel Mamino è forse eccessivo l'abbassamento tonale, chissà se favorito da una traduzione interposita, ad esempio quella del Roncaglia ("Molto mi piace la lieta stagione di primavera/che fa spuntare foglie e fiori/e mi piace quand'odo la festa/degli uccelli" etc.).

L'antologia di quest'ultimo (*Poesia dell'età cortese*, Milano 1961) appare peraltro irrimediabilmente datata, come dichiarano senza difficoltà gli arcaismi ("niun'altra gioia tanto mi piace"), le zeppe ("Rifulge una fiorita, ecco, diversa"), e in genere una vocazione melodrammatica che si denuncia in titoli come *Canzone della lodoletta* o *Arietta*, e nella quale occasionali innesti eruditi ("malgrado i falsi malparlieri tristi") si alternano a vistose cadute di tono ("e non posso perciò far previsioni") o a veri e propri malintesi interpretativi, ad esempio "e me ne vado dacché non mi ritiene" oppure "ma timidezza fuori me ne taglia".

Una analoga malattia, del resto tipicamente italiana, fatta di retorica coniugata ad approssimazione lessicale, aleggia del resto su buona parte della più vasta e ambiziosa fra le an-

tologie moderne, quella del Sansone (*La poesia dell'antica Provenza*, Milano 1984); come suggerisce un paio di assaggi isolati. Il primo è

D'aisso's fa be femna parer
ma domna, per qu'e'lh o retrai,
car no vol so c'om deu voler,
e so c'om li deveda, fai (Bernart de Ventadorn 43, 33-36)

rispetto a

In ciò davvero si dimostra donna
la mia signora, ma io la deploro,
perché non vuole quel che va voluto
e fa per contro quello ch'è vietato.

(cfr. Valeri: "In ciò lei dà bene a vedere/ch'è femmina, ond'io la condanno:/non vuole ciò ch'è da volere,/e fa ciò che gli altri non fanno". Per l'abilità di quest'ultimo nel ritradurre le rime cfr. l'alba religiosa che va sotto il nome di Giraut de Bornelh [242, 64], dove "al meu companh siatz fizels aiuda;/qu'eu no lo vi, pos la nochs fo venguda", diventa "io prego siate/al mio compagno di fedele aiuto,/ché più no 'l vidi da che l'aere è muto").

Il secondo esempio è "qu'anc no m conquis chans ni sicles/ plus que i fels clercx conquer giscles. [!]/Mas ar, Dieu lau, m'alberga joys/mal grat dels fals lauzengiers croys" (Raimbaut d'Aurenga 16, 37-40) rispetto a

ché mai m'hanno vinto sibili e canti
più che le vergate il chierico infido.
Ma ora, buon Dio, la gioia m'alberga
malgrado i pettegoli vili e mendaci"

(cfr. Valeri: «né ascoltai susurro o canto,/sordo qual scolaro a verghe./Ora in me, Dio lodo, è gioia/contro i mal-parlieri tristi»).

D'altra parte il testo è incoerente, e la resa è comunque difettosa (Sansone traduce col singolare un plurale che, considerando *que'l*, risulta in ogni caso agrammaticale). L'editore Pattison, sulla base del ms. C, pone *plus que folhs chercx conquer giscles* 'more than a switch conquers foolish students', e in

realtà la tradizione si bipartisce tra un ramo 'occidentale', rappresentato da *fols cler(c)s* CE(M) o *fels clers* DIKN² (cui risale anche l'innovativo R), e uno 'orientale' che legge in maniera più o meno compatta *fel cleric* (cfr. NOUac). La stessa bipartizione vige grosso modo anche per il monosillabo *que* che precede, nel senso che *que'l* è limitato a OUac; e la soluzione non potrà che essere cercata nell'ambito più ampio dell'opposizione redazionale (diasistemica).

Questa breve rassegna conferma dunque che il traduttore ideale di lirica occitanica – meglio, ovviamente, se poeta di mestiere – deve comunque contare su un'attenta frequentazione delle moderne edizioni critiche, e in genere della bibliografia specializzata, e magari su un'attitudine ad attingere sapientemente al repertorio lessicale del petrarchismo, dello stilnovismo, dell'età media in genere (attento a non esagerare con tipi come Guittone, o col dannunzianesimo 'ante litteram' dei trecentisti). E non deve essere digiuno della storia e dei progressi compiuti nel campo della metricologia.

Per il resto ci penseranno gli scavi linguistici ad aprire nuove frontiere alla traduzione; alludo in particolare al campo dei tecnicismi agricoli e artigianali, latori di forti immagini e vigorose metafore che per ora cominciamo a intravedere appena: e valga per tutti il solito Raimbaut d'Aurenga, dove la rinascita dei valori cortesi (*Pretz e Jois*) è paragonata a guaime che riscoppia; e l'usignolo si schianta producendo uno stridore di pigna spaccata; il cuore trasuda gioia come la grondaia, o la parete, sgocciola di umidità; l'amante si figura impastoiato come un animale condotto al macello; e il suo cuore si annida in vedetta, come sulla cima di uno stollo aereo.

Immagini di questo tipo, proprio perché ricostruite in sede lessicologica, compensano abbondantemente la levità spesso aleatoria delle speculazioni socio- o psicoletterarie, e permettono di restituire al testo medievale quella dimensione di realismo violento così difficile da recuperare per un lettore dei tempi nostri. Sarà compito del traduttore preparare strumenti appropriati a questa nuova filologia.

MAURIZIO PERUGI

NOTA BIBLIOGRAFICA

Le edizioni trovadoriche citate sono quelle di U.A. CANELLO, *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*, Halle, Niemeyer, 1883; e M. BRACCINI, *Rigaut de Barbezieux, Le canzoni*, Firenze, Olschki, 1960. Per Raimbaut d'Aurenca 389, 22 e 36 (i riferimenti sono ovviamente alla Bdt = *Bibliographie der Troubadours* di A. PILLET-H. CARSTENS, Halle, Niemeyer, 1933) cfr. rispettivamente M. PERUGI, *Saggi di linguistica trovadorica*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1995, pp. 103-120; Id., *Modelli critico-testuali applicabili a un lessico dei trovatori del periodo classico (LTC)*, in "Studi Medievali" XXXI (1990), pp. 481-544.

I saggi di traduzione compendiosamente citati riguardano D. VALERI, *Versioni dal Provenzale antico*, in "La Cultura" 39 (1922), pp. 397-398; A. CAVALIERE, *Cento liriche Provenzali*, intr. di G. BERTONI, *La lirica dei trovatori*, Bologna, Zanichelli, 1938 (rist. anastatica: Roma, Elia, 1972); D. VALERI, *Antichi poeti provenzali*, Milano, All'insegna del Pesce d'oro, 1960²; A. RONCAGLIA, *Poesia dell'età cortese*, Milano, Nuova Accademia, 1961; G.E. SANSONE, *La poesia dell'antica Provenza*, t.I-II, Milano, Guanda, 1984; A. MAMINO, *La poesia e la musica dei trovatori*, Genova, Tolozzi, 1986. Si veda infine il saggio di R. BRUSEGAN e L. RENZI, *Valeri in terra d'oc e d'oïl*, in *Una precisa forma. Studi e testimonianze per Diego Valeri*, Padova, Ed. Programma, 1991, pp. 29-43.

Per le traduzioni di Arnaut Daniel esperite da Pound cfr. *Literary Essays of Ezra Pound*, ed. with an Introduction by T.S. ELIOT, London, Faber, repr. 1968.

TRADUZIONI NOVECENTESCHE DEI POEMI TRISTANIANI IN ITALIA

Le frequenti allusioni alla leggenda di Tristano e le sue citazioni nei testi letterari (poeti siciliani e toscani, *Novellino*) confermano la pronta e larga accoglienza che essa trovò in Italia già nel corso del Medioevo. Ma fu soprattutto attraverso la compilazione in prosa, come attestano i volgarizzamenti due-trecenteschi, toscano e veneto, e i cantari del Tre-Quattrocento ⁽¹⁾, che questa penetrazione si effettuò più profondamente. L'interesse per la versione in prosa sembrò anzi oscurare per secoli, non solo in Italia ma anche in Francia, la lettura dei romanzi di Bérout e Thomas e degli altri racconti tristaniani in versi più brevi, come il *lai* del *Chevefoil* di Maria di Francia e le cosiddette *Folies* ⁽²⁾.

Una vera e propria riscoperta di questi testi si avvia solo a partire dall'Ottocento grazie alla loro edizione, curata da Francisque Michel tra il 1835 e il 1838 ⁽³⁾ e, verosimilmente, anche al successo del *Tristan und Isolde* wagneriano (che si basava sulle versioni medio-alto tedesche, e segnatamente su quella di Goffredo di Strasburgo).

In ambito italiano, un indizio minimo, ma che si può ritenere sintomatico, della rinnovata attenzione per la materia tristaniana in versi è rappresentato, sullo scorcio del secondo Ottocento, da una singolare citazione di Fogazzaro che, in *Malombra*, per bocca del protagonista Corrado Silla, scrittore e appassionato di musica, paragona la voce di una cantante a quella di Isotta, ma, forse tradito dalla memoria, attribuisce erroneamente a Maria di Francia un verso di Thomas: «douce la voix et bas li tons» ⁽⁴⁾.

Più decisivi infine per un'estensiva ripresa di interesse furono l'approfondimento e il perfezionamento degli studi filologico-letterari degli specialisti e, sulle soglie del Novecento, di Joseph Bédier in particolare ⁽⁵⁾.

Suggerimenti wagneriani e derivazioni dal rifacimento bédieriano improntano infatti i numerosi riferimenti al mito tristaniano nell'opera di D'Annunzio, e nel suo teatro in modo specifico, nella *Francesca da Rimini* e soprattutto nella *Pari-*

sina, dove la vicenda di Ugo e Parisina richiama esplicitamente quella dei due amanti di Cornovaglia. Nel III atto è palese la ripresa del capitolo XIII ("La voix du rosignol") dell'adattamento bédieriano ⁽⁶⁾ e del *lai* del *Chevrefoil* di Maria di Francia, come può dimostrare, a titolo esemplificativo, il passo seguente:

Amico mio bello,
così di noi è:
né tu senza me,
né io senza te.

D'Annunzio ripropone qui, in modo sostanzialmente fedele, con la sola aggiunta del possessivo "mio" e la scomposizione in quattro senari, due *octosyllabes* di Maria di Francia, parafrasati anche da Bédier nel capitolo XVII del suo rifacimento:

Bele amie, si est-de nus:
ne vus sanz mei, ne jeo sanz vus
(*Chevrefoil*, vv. 78-79).

Queste parole, che identificano il legame d'amore tra Tristano e Isotta con quello che tiene stretto il caprifoglio al nocciolo, nel dramma dannunziano sono rivolte ad Ugo da Parisina, diversamente dall'originale, dove costituiscono il messaggio che Tristano invia a Isotta. Sia Bédier che D'Annunzio attribuiscono a questa espressione un valore esemplare, ponendola il primo anche come exergo nel citato capitolo XVII ("Dinas de Lidan") del suo *Romanzo di Tristano e Isotta*, il secondo nella didascalia introduttiva del I atto di *Le Chèvrefeuille* ⁽⁷⁾.

È tuttavia solo negli Anni Quaranta che l'attenzione di traduttori, non filologi romanzi in senso stretto, si appunta in modo meno episodico su precisi testi tristaniani.

Ne è un bell'esempio l'antologia di Diego Valeri che traduce alcuni brani di Bérout e di Thomas, la *Folie* di Oxford e il *Chevrefoil* di Maria di Francia ⁽⁸⁾. Valeri «mira a una resa che abbia consistenza autonoma, pur nel rispecchiamento del modello; e cerca una prosa modernamente snella (senza rifiutarsi a qualche arcaismo) a compenso dell'agile semplicità di Maria» ⁽⁹⁾: così ha scritto Limentani, a proposito della tra-

duzione dell'ultimo testo citato, ma il giudizio si può estendere alle altre versioni dall'antico-francese, prive di testo a fronte, con le quali Valeri esemplifica stile e tematiche dei vari autori francesi medievali. Prefiggendosi di «rendere, attraverso la lettera, lo spirito dei testi» e di rinunciare «a fortemente arcaicizzare»⁽¹⁰⁾, Valeri introduce qua e là elementi lessicali latamente aulici o arcaici, e anche allusivi del francese, come

“brando”, pp. 29, 58, 61; “cangiare”, pp. 32, 54, 67, 79; “sieno”, p. 31; “avea”, pp. 33, 55; “duolo”, p. 41, “obliare”, pp. 80; “doglia”, p. 54; il dantesco “crolla” (cfr. *Inf.* XXVI, 86) in coppia con “oscilla”, p. 57; ecc.;

ricorre, pur moderatamente, a troncamenti, seguiti in prevalenza da parola iniziante per consonante:

“cuor”, p. 30; “assegnar”, p. 31; “venir”, “vien”, p. 33; “riferir”, p. 38, “mançar” p. 41; “l’han”, p. 127; ecc.;

all'enclisi del tipo “levasi”, p. 32, alla forma “seco”, pp. 29, 67.

E se nella maggior parte dei casi lo “spirito” dell'originale è certamente rispettato, talvolta si insinuano interpretazioni non corrette dal punto di vista letterale:

“destroiz de faim” tradotto “distrutti dalla fame”, p. 43, anziché “spinti dalla fame”; “cil del segle” reso con le “persone cortesi”, p. 83; “hantat” con “cantava”, p. 57 in luogo di “viveva/abitava”; “forestier” con “straniero” anziché “guardacaccia”, p. 29; “ferrai” del v. 2014 con “ferirò”, p. 42, per “colpirò”; e conseguentemente “fert” con “ferisce” invece di “colpisce”, p. 94; ecc.;

o ampliamenti:

“l’a bien espés jonchie”, v. 1292, diventa “la giunca con molti rami fioriti”, p.29; “a son forfet” (v. 1971) è tradotto “al luogo designato”, p. 41, “le rai qui sor la face brande” (v. 2034) è reso con “il raggio che le infiamma il viso”, p. 42, per “il raggio che la colpisce in viso”; ecc.;

o riduzioni, riunendo versi che nell'originale sono distinti:

a p. 29 i vv. 1271-73, «Tristran s'en voit at la roïne; / lasent le plain, et la gaudine / s'en vet Tristran et Govenal», sono compendiate in «Isotta, Tristano e Governale lasciano il piano e il bosco»; a p. 30 sono messi assieme i versi 1303-1305, «Seignors, eisi font longuement / en la forest parfondement, / longuement sont en cel desert» diventa «A lungo restarono in quella profonda foresta, in quel deserto...».

In entrambi questi esempi è chiaro l'intento del traduttore di alleggerire l'originale, sostituendovi un andamento narrativo più piano e discorsivo.

Differente invece è il modo di tradurre di Ferdinando Neri, anch'egli autore di una versione in prosa del *Caprifoglio*, apparsa tre anni dopo assieme a quella di tutti gli altri *lais* di Maria, una traduzione che riproduce la lettera in modo fedele e coerente, e che cerca di rendere la *Stimmung* della scrittrice medievale ⁽¹¹⁾. Il Neri dice espressamente di aver scelto non «il modo più agevole [...] di seguire liberamente la narrazione di Maria», bensì quello di «tradurre perché s'intenda il testo; e tale è stato il mio proposito. Direi che la mia versione non regge da sola; procede fra gli stretti argini dell'originale, e appena lo varia, dove una sua parola non ha se non la consistenza del ritmo, che scompare nella traduzione. Non ho schivato un tenue arcaismo, quando l'analogia delle due lingue lo consentiva, o consigliava; ma non l'ho mai ricercato per artificio» ⁽¹²⁾. A questo obiettivo Neri si attiene fin dall'esordio (dove si coglie il mantenimento della rima *voglio/caprifoglio*, ma anche la riduzione in un'unica espressione di «de quei e dunt»):

Assez me plest e bien le voil,
del lai qu'hum nume Chevrefoil
qe la verité vus en cunt
coment fut fet, de quei e dunt.
Plusurs le m'unt cunté e dit
e jeo l' ai trové en escrit,
de Tristram e de la reine
de lur amur qui tant fu fine,
dunt il eurent mainte dolur,
puis en mururent en un jur.

(vv. 1-10).

Assai mi piace, e ben lo voglio,
del lai che si chiama Caprifoglio,
ch'io vi narri il vero, come fu fatto,
ed in quale occasione. Molti
me lo hanno detto e raccontato,
ed io l'ho trovato in iscritto, di
Tristano e della regina, del loro
amore che fu tanto fino,
ond'ebbero tanti dolori, e poi
ne morirono nello stesso giorno.

Nello stesso anno, 1946, con il titolo *La morte di Tristano e Isotta*, usciva anche la piccola antologia di Folco Anselmi, che traduce l'episodio della tempesta, la morte degli amanti e la conclusione del poema di Thomas (in appendice è riprodotto il passo wagneriano relativo al "pianto" di Isotta) per un totale di 178 versi ⁽¹³⁾. Il lavoro è presentato ambiziosamente come la «prima traduzione in versi»: ma l'*octosyllabe* francese non è riprodotto con il corrispondente novenario italiano, bensì in qualche caso con l'ottonario, più spesso con l'endecasillabo ⁽¹⁴⁾. Il traduttore afferma di mirare alla «riproduzione della rima a coppia»: in realtà, a rime perfette, in molti casi, sono frammischiate assonanze o pseudo-rime (cfr. ad es. *baldo/alto*, vv. 9-10; *lontananza/bianca*, vv. 11-12; *sosta/trasporta*, vv. 21-22; *attorce/morte*, vv.43-44; *tristezza/appressa*, vv. 45-46; *trasalisce/dice*, vv. 55-56; *vita/amica*, vv. 69-70 e 145-146; *morente/rende*, vv.75-76; *campane/grame*, vv.91-92; *corpo/morto*, vv.101-102; *bocca/Isotta*, vv.151-152; *finisce/dice*, vv.159-160). All'ampliamento versale fa riscontro un ampliamento semantico e lessicale. Anselmi aggiunge liberamente ora per rafforzare l'originale («Le sigle blanc unt amunt trait», v.6, > «su alto issata, vela bianca sta»), ora per completare un 'suo' verso (con avverbi-zeppa quali «miseramente», v. 27; «piamente», v. 83; «nuovamente», v. 84); oppure per dare una sfumatura più determinata alle parole di Thomas («la tere» > «la desiata terra», v. 32; «al quer» > «il cuor dolente», v. 54); altre volte il traduttore introduce *ex novo* espressioni significative del tutto inesistenti nell'originale o segnalate da un solo pronome («il morente», v. 75; «dai dolenti», v. 79); talora infine le espressioni di Thomas sono rivestite di una coloritura più moderna («sun esperit a itans rent», v. 152, diventa «in un sospiro muor la dolce Isotta», dove è abbandonata la biblica semplicità espressiva dell'opera francese a vantaggio di un tono più marcatamente melodrammatico; «tendrur», v. 158, è volta in «tenero cuore», con inflessioni tardo-romantiche e decadenti). Si trovano accentuazioni fortemente iperboliche, ignote a Thomas (come al v. 89: «les seinz as musters, as chapelles», che è reso con «e rombar alto i conventi e le cappelle», p. 25; o al v. 126 «Icil orages seit destruit», che passa a «Maledizione a voi, tempeste fiere», con una più marcata enfaticizzazione del tono di invettiva), la creazione di nuove dit-

tologie («or i est grant l'anguserie» diventa «sì che l'angoscia è grande ed il rovello», v. 24) e variazioni allo scopo di precisare (il dimostrativo cel, «En cele anguisse, en cel ennui», diventa «In tanta angoscia e sì grande tristezza», v. 45). In qualche caso si avvale di figure retoriche diverse dall'originale come il chiasmo con la saldatura sindetica e con il raddoppiamento lessicale in luogo del parallelismo anaforico in asindeto impiegato da Thomas («Sovent se plaint, sovent suspire» > «E piange spesso e spesso ne sospira», v. 41; «[...] Deus salt Ysolt e mei! > Mi salvi Iddio e salvi Isotta ognora», v. 66), altrove infine alla forzatura del testo si accompagnano l'esagerazione e l'inesattezza («son cors detuert» > «il corpo gli si attorce», v. 44; «adolee», v. 107, > «avvinta» per «addolorata, afflitta»). Il traduttore impiega forme e termini aulici («desira», v. 32; «desire», vv. 34, 155; «reamè», v. 98; «beltà», v. 111); costrutti privi di articolo, di ascendenza vagamente postsimbolista o ermetica («vela bianca sta», v. 6; «colore mostrare», v. 13, p. 17; «sopraggiunge calura», v. 18; «lor naviglio si ferma», v. 21; «terra appare», v. 25); qua e là, sempre per tenere elevato il tono della versione, si serve di qualche citazione letteraria, soprattutto dantesca («...poco è più morte», v. 44, p. 19, cfr. *Inf.* I, 7; «e le genti appaion grame», v. 92, p. 25, cfr. *Inf.* I, 51), o comunque di costrutti poeticamente elevati o aulici, come l'uso transitivo di «veleggiare» («veleggian [...] il mare», v. 7, p. 17; cfr. *Sepolcri*, «il navigante che veleggiò quel mar», vv. 201-202) o il «cui» relativo in funzione di complemento oggetto («cui tanto desira», v. 42, p. 19; cfr. per es. Boccaccio, *Amorosa Visione*: «Tu se' colui, cui io sola desio», XI [A], 47). Più che di traduzione in senso stretto si può parlare dunque di ricreazione personale che se cerca di mantenere l'articolato argomentare di Thomas, ne falsa tuttavia il senso, conferendogli un tono complessivamente più enfatico e magniloquente.

Qualche anno dopo, nel 1948, è Salvatore Battaglia a cimentarsi, invece, in una nuova traduzione in prosa del *lai* del *Chevrefoil*⁽¹³⁾. La versione, che si situa nel contesto di quella di tutti i *Lais* di Maria di Francia, è posta a piè di pagina ed ha perciò un valore anche visivamente ancillare rispetto al testo di origine, come di una traduzione che deve aiutare a leggere e a capire l'originale. Si veda anche qui l'inizio:

M'è bello e mi fa piacere narrarvi del lai che chiamano Caprifoglio la vera storia, di chi e come e quando fu composto. Molti me l'hanno raccontato e ridetto e l'ho trovato anche per iscritto, di Tristano e della regina, del loro amore che fu tanto perfetto, e di cui ebbero tanti dolori, e poi ne morirono in un sol giorno.

A differenza di Neri, Battaglia semplifica il testo di Maria, eliminando i due avverbi (*assez, bien*), attenuando di conseguenza il significato dei verbi e inserendo un tono leggermente glossatorio («la vera storia»). La traduzione di Battaglia si avvicina, ma con minore eleganza, a quella di Valeri:

Ho piacere e voglia di raccontarvi ciò che so della canzone che s'intitola *Il Caprifoglio*, come fu fatta, e da chi e dove. Parecchie persone me l'han raccontata e detta, e io l'ho trovata anche nello scritto di Tristano e della regina, del loro amore che fu così fino e da cui ebbero tanto dolore; poi ne morirono in uno stesso giorno ⁽¹⁶⁾.

Spesso comunque Battaglia unisce nella sua versione una ricerca di letteralità traduttiva a un intento interpretativo con esiti che non sono sempre ugualmente felici.

Nel 1952 è la volta di un altro filologo romano, Alberto Del Monte, di dare alle stampe un volume, *Tristano*, che rappresenta la più completa antologia di testi tristaniani con traduzione uscita in Italia, riunendo brani di Bérout e Thomas, le *Folies d'Oxford* e di Berna, il *Chevrefoil*, il *Donneiz des amanz*, e l'episodio di Tristano menestrello della continuazione del *Perceval* di Gerbert de Montreuil. Perseguendo una versione letterale, ma che risulta mediocre e non di rado goffa («La notte si coricano sopra un monte» / «La nuit jurent desor un mont», v. 1276, p. 109; «Al mattino, con la rugiada, gli uccelli cantano all'alba», / «par un matin, a la rousee, / li oisel chantent l'ainzjornee», vv. 1778-79, p.125), Del Monte cade talvolta in veri e propri errori; per questa ragione le sue versioni sono state aspramente giudicate da Aurelio Roncaglia, che ne ha messo in evidenza impietosamente sbagli e imprecisioni ⁽¹⁷⁾. Come si è già anticipato a proposito della resa del verso di Thomas citato da Fogazzaro (cfr. nota 3), Del Monte sbaglia traducendo «bas li tons» con «sommessi i toni», e quindi scambiando un singolare per un plurale (in quello stesso passo interpreta anche «fu supris» del v. 783: con «si

innamorò», anziché letteralmente con «fu sorpreso», p. 65). Sono molti i passi nei quali è manifesto il modo di tradurre involuto e banalmente letterale di Del Monte. A titolo di esempio, si possono prendere in considerazione alcuni versi dell'episodio della scoperta degli amanti addormentati nella foresta da parte di re Marco, che, convintosi della loro innocenza, anziché dare seguito ai suoi propositi di vendetta, ripara dal sole il viso di Isotta:

<p>Le rai qui sor la face brande (qui, li fait chaut) en vuel covrir; et, qant vendra au departir, prendrai l'espee d'entre eus deus dont le Morhout fu del chief blos (vv. 2034-38, p. 134)</p>	<p>Voglio intercettare il raggio che le arde sul viso (credo, glielo infiamma); e quando verrà il momento di partire prenderò di tra loro due la spada con cui il Moroldo fu privato della testa.</p>
--	---

Del Monte peraltro sembra tenere presente la versione dei predecessori e di Valeri in particolare per quanto riguarda il brano *bérouliano* e la *Folie* di Oxford, condividendone risultati e soluzioni, riprodotti letteralmente, come può dimostrare un'ampia serie di recuperi singolari, quali dittologie, avverbi o termini ancor più connotati:

«ne berce ne crolle» / «oscilla né crolla» (p. 92; cfr. Valeri, p. 57);
«murs en chastel o murs» / «castello murato» (p. 109; cfr. Valeri, p. 29);
«bonement» / «benignamente» (p. 111; cfr. Valeri, p. 30);
«hallé et fait vermeil» / «arrossato e brunito» (p. 214; cfr. Valeri, p. 71);
«sullez» / «lordato» (p. 217; cfr. Valeri, p. 74); «costeret» / «vasello» (p. 204; cfr. Valeri, p. 66); «male gote» / «gotta serena» (p. 130; cfr. Valeri, p. 39).

La filiazione da Valeri è evidente anche nella ripetizione di veri e propri errori, come la traduzione di «si se tresva» (v. 1992) con «e si sente mancare» (p. 133), che echeggia l'inesatta traduzione di Valeri: «ma tosto si sente mancar la forza» (p. 41) o la trasposizione di «destroiz de faim» (p. 136), in riferimento ai due leoni del sogno di Isotta, con «distrutti dalla fame» (cfr. Valeri, p. 43).

Ancora in una antologia, che si fregia della prefazione di Leo Spitzer, senza testo a fronte come quella di Valeri, nel 1957 Angela Bianchini compie una traduzione parziale di cir-

ca 500 versi ⁽¹⁸⁾ (dal v. 1774 al v. 2262 dell'edizione Muret ⁽¹⁹⁾) del romanzo di Béroul (con il titolo complessivo di *La spada tra gli amanti*, comprendendo più precisamente gli episodi del Morrese, la scoperta degli amanti da parte di Re Marco e il pentimento) e dell'intera *Folie* di Berna. Traduce in modo letterale (evidente già all'inizio «Seignor, ce fu un jor d'esté» tradotto con «Signori, ciò fu un giorno d'estate»), servendosi, come lei stessa afferma nella nota introduttiva, di «parole d'antico italiano» (p. XIX). Raggiunge effetti non privi di suggestione e certamente nell'insieme aderenti al testo di partenza. Nella sua versione, anche se con qualche approssimazione (cfr. ad esempio *glace* tradotto con «ghiaccio», piuttosto che «vetro» o «cristallo», p. 330), sono mantenuti il più possibile lo stesso ordine delle parole e la sintassi del testo francese. In genere la traduttrice resta fedele anche nel trasporre i tempi verbali (cfr. «se n'è uscito ... disse ...viene», p. 333) e le dittologie sinonimiche. In qualche caso semplifica: v. 2052 «vint au destrier, saut sor le dos» è tradotto con «al destriero salta sul dorso», p. 335; il v. 2155 «fuit s'en» è reso con il solo participio «fuggito»). Il dettato molto spesso è impregniato da scelte lessicali auliche e arcaizzanti (*onta*, p. 332; *poscia*, pp. 332, 353; *duolo*, p. 334; *obliata, fo voto*, p. 338, *crine*, p. 350; *sofferita*, p. 353; *dònno*, p. 354); da numerosi espedienti retorico-stilistici quali il troncamento, l'uso di forme pronominali apocopate («tel dico», p. 332; «men vado», p. 338; «Tristan sen va», p. 350), o di inversioni (spesso participio + ausiliare: «irritato è», p. 332; «spaventato si è», p. 336; «fuggito è», p. 338; «obliata ho», p. 338), che ricalcano in qualche occorrenza l'originale, del chiasmo, della figura etimologica («beve il beveraggio» per «beü le lovendrants», v. 2159, p. 338), dell'assenza arcaizzante di articolo davanti all'aggettivo possessivo («sua camicia», «sue brache», «suo braccio», p. 330; «sua corte», p. 331; «mia ira», p. 334; «mia spada», p. 336, «in sua guerra», p. 339), del costrutto preposizione + sostantivo / pronome + infinito («per armi prendere», p. 338; «per me servire», «di voi prendere», p. 339). Ne risulta una prosa "poetica", che echeggia il ritmo dell'originale, e non si sottrae ad artifici francamente metrici come veri propri versi mascherati (cfr. «dice che presso son a lor bisogna», p. 334; «Ma or udite degli addormentati che il re ebbe nel bosco lasciati», p.

336) o rime (*vedere/avere*, p. 331; *sospira/adira*, p. 332; *scudiero/destriero*, p. 333; *addormentati/lasciati*, p. 336; *anelletto/bracchetto*, p. 360; *cortina/regina*, p. 361).

Ad un risultato diverso mira Aurelio Roncaglia con le sue traduzioni "alineari" (1961) di due brani di Bérout («I lebbrosi» e «La sorpresa») e due di Thomas («Il canto di Isotta», «La morte degli amanti»), alcuni versi della *Folie* di Oxford e un breve frammento del *Tristano in prosa* («Il filtro d'amore») ⁽²⁰⁾. La traduzione di Roncaglia, letterale e quando occorre interpretativa, non disdegna inserimenti di forme e costrutti aulici (p. 181: «ai traditori del re maledicono» per «les traïtors le roi maudïent»; p. 187: «nuda la spada» / «l'espee nue»; p. 189: «duolo», nell'originale *deus*), di toscanismi (p. 186: «brincelli» per *quartiers*), di ampliamenti (p. 187: *forfet* > «infame proposito»; questo vocabolo ha messo peraltro in difficoltà i vari traduttori, che l'hanno risolto ciascuno in modo diverso: Valeri, «al luogo designato»; Bianchini, «al suo crimine»; Del Monte rinuncia a tradurlo; Piccolo «al suo tristo disegno»; Cocito «sul luogo della vendetta») ⁽²¹⁾ e del saltuario mantenimento della rima (*Lanziano/Ivano*, p. 181; *Ivano/mano*, p. 185; *bisogna/Guascogna*, p. 186; *addormentati/toccati*, p. 189; *venire/morire*, p. 197). Qualche soluzione personale è curiosa, come «pechiez» tradotto con «calamità» mentre «folement» tradotto «peccaminosamente», «fole amor» con «amore peccaminoso», dando dunque una sfumatura più in senso cristiano che cortese, diversamente da tutti gli altri traduttori che hanno affrontato questo brano (Valeri, Bianchini e Del Monte concordano nel tradurre «follemente» e «folle amore», Piccolo traduce «amore colpevole» e la Cocito «insano amore» e «passione folle») ⁽²²⁾. Altre soluzioni appaiono di tono sbrigativo e colloquiale: «Si levi di là» per «Son cors trestort» (p. 191). In non pochi passi la traduzione di Roncaglia coincide con quella di Del Monte:

con cui se n' è andato fuggiasco, R p. 185 (DM, p. 131)

...e [il re] dice preferirebbe essere impiccato piuttosto che rinunciare a prender vendetta di quelli che gli han fatto tale oltraggio. Giunse alla Croce, dove [il guardaboschi] l'attende, gli dice di camminare svelto e di condurlo per la strada giusta. Entrano nel bosco,

ch'è pieno d'ombra. Davanti al re si mette la spia: il re lo segue, che ben si fida della spada che ha cinto e con cui ha dato tanti colpi, R, pp. 185, 187 (DM: e dice che vuol essere impiccato piuttosto di non prender vendetta di quelli che gli hanno fatto tale oltraggio. Viene alla Croce, dove quegli l'attende, gli dice di andare svelto e di condurlo per la via giusta. Entrano nel bosco, ch'è pieno d'ombra. La spia si mette innanzi al re; lo segue il re, che ben si fida della spada che ha cinto, con cui ha dato molti colpi, pp. 131-132);

dice che sono vicini alla bisogna, R, p. 187 (DM: dice che sono vicini alla loro bisogna, p. 132);

Ma il vento spira troppo lene. Spesso Isotta si chiama sventurata, R p. 195, (DM, p. 98);

Non avete pietà del mio languire, ma della mia morte avrete dolore. Questo m'è, amica, gran conforto, che avrete pietà della mia morte. «Amica Isotta! tre volte ha esclamato, alla quarta rende lo spirito», R p. 197 (DM: Non avete pietà del mio languire, ma della mia morte avrete dolore. Questo, amica, m'è di grande conforto che avrete pietà della mia morte. Dice tre volte «Amica Isotta», alla quarta rende lo spirito, pp. 99-100;

«Libera era coi bisognosi, di grande aiuto agli afflitti, R p. 199; (DM: Era libera coi bisognosi, di grande aiuto ai sofferenti, p. 100);

Sembra quasi che Roncaglia intenda migliorare la versione di Del Monte, nonostante le critiche sopra ricordate, mutando con qualche minimo ritocco l'ordine delle parole. Se infatti, occasionalmente, l'affinità della resa può essere indotta dal testo originale, più spesso, anche quando la traduzione si presta a diversificazioni, la somiglianza è troppo stringente per essere casuale. Roncaglia si muove comunque secondo importanti linee traduttive da lui formulate in alcune lucide considerazioni introduttive al suo volume, dove parla di versioni filologiche e dice di scegliere «il sistema di traduzione detto "alineare"», che «non si propone [...] di fornire un equivalente ritmico dei versi originali, bensì di serbare nell'equivalenza semantica un segnale almeno di quella scansione che non s'aggiungeva dal di fuori, ma dava anima dall'interno all'espressione» ⁽²³⁾.

Nel 1965 Francesco Piccolo accoglie, nella sua antologia di testi francesi, alcuni brani di Bérout e Thomas e della *Folie* di Oxford ⁽²⁴⁾. Piccolo, che riporta il testo a fronte, traduce in una prosa prevalentemente letterale, con qualche ampliamento (come a proposito del v. 1971 sopra menzionato «sel menoit tost a son forfet» che diventa «se lo conduce presto al suo tristo disegno», p. 159) e tono colloquiale (ad esempio al verso v. 2060 «lor ment» > «inventa una storiella», p. 161). In altri passaggi la versione si carica di toni più forti rispetto al francese: «è gran peccato che egli con tanta fermezza decida di versar sangue» per il più semplice «Molt est li rois acoragiez / de destruire: c'est granz pechiez», p. 159). Non mancano imprecisioni, che dimostrano la non sempre corretta comprensione dell'originale: un esempio per tutti: «La loge fu de vers rains faite:/ de leus en leus ot fueulle atraitte, / et par terre fu bien jonchie» (vv. 1801-1803) > «La capanna era formata di verdi rami, coperta qua e là di fitto fogliame, cosparsa di compatta terra» (p. 155).

A parte il *lai* del *Caprifoglio* e le *Folies*, tutte quelle finora ricordate sono versioni parziali (per Bérout riguardano principalmente l'episodio del Morrese). La prima versione completa di Thomas, pubblicata nel 1979, si deve a Fabio Troncarelli ⁽²⁵⁾, studioso anche di letteratura medievale ma essenzialmente un paleografo. È una traduzione che mette a disposizione di un vasto pubblico un'opera importante della letteratura cortese, ma che è decisamente ambiziosa (è stata risolutamente stroncata tra l'altro dall'autorevole giudizio di Cesare Segre) ⁽²⁶⁾, risolvendosi in una libera e personalissima reinterpretazione del poema francese, con variazioni, aggiunte e sottrazioni. Metricamente Troncarelli rende l'*octosyllabe* per la maggior parte con ottonari, nell'ultima parte con endecasillabi, e con la prosa nell'epilogo e nei passaggi di raccordo. Per evitare il monotono succedersi dei distici monorimi, i versi sono legati fra loro saltuariamente da rime finali («sanno/affanno», p. 18), da rime interne («dolore/amore», p. 8; «tiene/bene», p. 9; «giorno/intorno», pp. 15, 39) e da assonanze («amica/vita», p. 7; «affanno/marmo», p. 39). Il traduttore ricorre inoltre a figure retoriche, talora non presenti nell'originale, quali il chiasmo, l'*enjambement*, la ripetizio-

zione ravvicinata o a distanza (frequentissime sono le duplicazioni), l'allitterazione, la paronomasia («amaro/amore», p. 8; «male/mare», p. 60), ma comunque appartenenti agli usi stilistici di Thomas. Spesso amplifica liberamente i dati originali pervenendo a risultati diversi dal testo di partenza, di cui sono messi da parte frequentemente vari aspetti. Si vedano i versi già citati per Fogazzaro e relativi a Isotta che canta il *lai* di Guirun:

La reïne chante dulcement,
la voiz acorde a l'estrument.
Les mains sunt beles, li lais buons,
douce la voiz, bas li tons

(framm. Sn¹, vv. 791-794)
(ed. Payen, vv 843-846, p. 171)

[...] Isotta
canta molto dolcemente,
piano, piano, a bassa voce.
Canta dolcemente e muove
leggermente le leggere
mani.

(p. 33).

Nella sua versione il traduttore attua una scelta tra gli elementi costitutivi dei quattro versi francesi e riformula a suo piacere il testo di Thomas: insiste sul canto e sulle «leggere mani» (dove non vanno esclusi un'eco e un incrocio tra «mani ignude» e «vestimenti leggieri» della dannunziana *Pioggia nel pineto*, vv. 22-25), mentre non c'è alcun accenno allo strumento e alla composizione. Gli esiti possono essere ambigui o addirittura involontariamente comici, comunque esagerati e ingiustificati rispetto al testo medievale. Così avviene, ad esempio, nel cosiddetto episodio dell'«acqua ardita», quando Isotta sprona il cavallo, che balzando in una pozzanghera, le fa schizzare l'acqua fredda sotto la veste:

Tristran i fet Ysode mener
Caerdins li chevauche a destre
e par la raigne la senestre,
e vount d' envoisures plaidant.
As paroles entendent tant
qu' il laissent lor chevaus turner
cele part qu' il volent aler.
Cel a Caerdin se desraie,
e le Ysodt contre lui s' arbroie;
ele le fiert des esperons.
Al lever que fait des chalons

Ed Isotta viene e a destra
le cavalca Kaerdin: tiene
con la mano i finimenti
alla donna. E dolcemente
discorrendo se ne vanno.
Il cavallo a briglia sciolta
trotta, al passo, come vuole.
E parlando adagio, incauti,
inseguendo le parole
non si accorgono che il baio
fa uno scarto e innervosisce

a l' autre cop que volt ferir,
 estuet il sa quisse aoverir;
 por soi tenir la destre estraint.
 Li palefrois avant s' enpaint,
 e il escrille a l' abaissier
 en un petit cros en euvier.
 li piez ert de novel ferrez:
 ou vait el tai s' est cruissé;
 al flatir que il fait el pertus
 del cros del pié saut eave sus;
 contre les cuises li sailli,
 quant ele ses cuisses enoveri
 por le cheval que ferir volt.
 De la froidure s' esfroie Ysodt,
 gete un cri, e rien ne dit,
 e si de parfont cuer rit
 que, si ere une quarantaigne
 oncore s' astent adonc a paine.

(framm. T¹, vv. 199-227)
 (ed. Payen, vv. 1139-1167, pp.
 181-182)

il morello della donna.
 Ed Isotta lo ferisce
 affondando gli speroni
 dentro il ventre e lacerando
 la gualdrappa: tiene stretto
 forte il morso e alza la gamba
 pronta a dare un colpo ancora!
 Cerca di tenerlo a destra
 ma per il dolore brusco
 scatta svelto il cavallino:
 scaglia avanti il palafreno
 in un rivo d' acqua chiara!
 Cade dentro l'acqua e il fango
 la regina! E scava un fosso
 per il peso dell'acciaio
 che nei piedi porta e l'acqua
 sale fredda fino al fianco!
 Fa tremare Isotta! un grido
 soffocato fa sfuggire!
 Poi si guarda intorno, zitta,
 e in silenzio, piano, piano,
 ride, rumorosamente:
 scoppia a ridere, sonora,
 così forte ed eccitata
 che neanche per la morte
 di qualcuno, avrebbe pianto!
 (pp. 45-46).

Dai versi citati affiora tutta una serie di artifici con i quali il traduttore cerca di compensare le perdite rispetto all'originale: ci sono allitterazioni («scatta svelto», «piedi porta», «fredda fino al fianco», «ride rumorosamente»), riprese e parallelismi, *enjambements*, rime interne («viene/tiene») o di fine verso («innervosisce/ferisce»). Vanno rilevate imprecisioni del tipo «ferisce» per «colpisce», una ridondanza terminologica per designare il cavallo («cavallo», «morello», «cavallino», «palafreno»), la descrizione iperbolica del salto nella pozza d'acqua, l'artificiosità e la contraddittorietà della resa del distico «e rien ne dit, / e si de parfont cuer rit», svolto in ben 5 versi («Poi si guarda intorno», ecc...) con effetti ossimorici. Troncarelli modifica il testo di Thomas con amplificazioni e inserzioni arbitrarie di nuovi versi. Qualche ulterio-

re esempio di questa tendenza appare altrove anche nell'ampliamento di semplici incisi (l'espressione di passaggio «Dunc dit Ysolt», framm. D, v. 1615, è svolta in «E Isotta mette/la testa tra le mani: è disperata!» (p. 117) o il verso «Tristrans en est dolenz e las» (framm. D, v. 1734) che è notevolmente ampliato: «Si trascina / stremato, con il volto dalle lacrime scavato, / con il cuore arso per sempre, / dal desiderio, Tristano morente» (p. 120). Il traduttore manifesta inoltre una inclinazione al patetico e ricrea un testo, che risente di movenze wagneriane e dannunziane, con inevitabili alterazioni dello spirito dell'originale:

[...]

Se jo dei em mer periller,
dun vus estuet a tere neier:
neier ne poez pas a tere;
venu m'estes en la mer querre.
La vostre mort vei devant mei,
e ben sai que tost murrir dei.
Amis, jo fail a mun desir,
car en voz bras quidai murrir,
en un sarcu enseveiliz,
mais nus l'avum ore failliz.
Uncore puet il avenir si:
car, se jo dei neier ici,
e vus, ço crei, devez neier,
uns peïssuns poüst nus dous mangier;
eissi avrum par aventure,
bels amis, une sepulture,
tel hum prendre le purra
ki noz cors i reconuistera,
e fra en puis si grant honur
cume covent a nostre amur.
Ço que jo di estre ne puet,
– E! se Deu le vult, si estuet.
– En mer, amis, que querreiz?
Ne sai que vus i feïssez.
Mais jo i sui, si i murrarai,
senz vus, Tristran, i neerai

Se in mare devo spegnere i miei
giorni,
così devi morire tu: annegato.
Cercami in mare! Ti vedo morire
nell'acqua, mentre tu mi cerchi.
Vieni!
Vieni! Tra le tue braccia, stretta al
cuore
la morte mi era cara. Vieni! In fondo
al mare, che ci accoglie come un
dolce
letto d'acqua. Un sepolcro, dove
insieme
uniti, con le braccia nelle braccia,
sarà leggero il sonno! In mare! In
mare!
Io sto morendo! Io ti ho perduto!
Sono
senza di te Tristano! Oh! mio
Tristano!
(p. 118)

(framm. D, vv.1643-1668)
(ed. Payen, vv. 2915-2940, pp. 237-238)

Risaltano in questo passo il consistente accorciamento operato dal rifacitore, ma anche le insistite reduplicazioni. Le quali si concludono con quella del nome stesso del protagonista, che echeggia ad esempio «Tristano, mio Tristano» di *Rapsodia satanica* di Fausto Maria Martini e che nella traduzione di Troncarelli ritorna anche altrove («Ah Tristano! Il suo Tristano!»; p. 44; «Oh! Tristano! Mio Tristano!», p. 60; lo stesso Tristano è chiamato «il bel Tristano», pp. 17, 20, 39, 43, 44, senza che ciò corrisponda all'originale), con riconoscibili inflessioni dannunziane ⁽²⁷⁾.

In definitiva la versione di Troncarelli si rivela fortemente emotiva, a continue accentuazioni. Pur nell'estrema libertà di soluzioni spesso discutibili, è rilevante il tentativo del traduttore-rifacitore di recuperare dal punto di vista retorico e ritmico tratti caratterizzanti lo stile del poeta anglonormanno, pervenendo dunque a esiti che proprio a questo riguardo si possono considerare interessanti.

Nel 1983 infine escono le versioni complete in prosa di due testi tristaniani: un'altra versione di Thomas, per cura di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini ⁽²⁸⁾, e *Il romanzo di Tristano* di Béroul ad opera di una filologa romanza, Luciana Cocito ⁽²⁹⁾.

La traduzione in prosa di Agrati e Magini è apparsa in appendice alla versione del *Tristano* di Goffredo di Strasburgo. È una traduzione che mira ad essere esplicita e diretta, più che filologicamente esatta, secondo le dichiarazioni delle stesse curatrici. Viene omesso il primo episodio, quello del giardino, conservato nel frammento di Cambridge; per le parti di raccordo è utilizzato il rifacimento bédieriano. Le traduttrici tengono dichiaratamente conto della versione di Jean Charles Payen ⁽³⁰⁾, ma si scoprono convergenze anche con altre edizioni. Si vedano i versi iniziali del già citato episodio dell'«acqua ardita». Tristano, con Isotta dalle Bianche Mani e Caerdino, si reca in un castello vicino:

Avint issi qu' en cel païs,
danz Tristan e danz Caerdins
dourent aler o lor voisins
a une feste por jüer

(vv. 1135-38)
(framm. T¹, vv.195-98).

Agrati e Magini traducono: «Avviene ora in quel paese che ser Tristano e ser Caerdin si rechino con i vicini a una festa in cui devono prendere parte alle orazioni» (p. 260), dove c'è un regolarizzazione al presente delle forme verbali, un trasferimento del servile «dourent» sul verbo «jüer», che è reso con «prendere parte alle orazioni». In questo caso (ma non è l'unico) le due traduttrici non guardano a Payen, che traduce «Il advint alors, là-bas, que le seigneur Tristan et le seigneur Kaherdin furent invités, avec leurs voisins, à une fête avec maint divertissement» (p. 181), quanto piuttosto all'edizione di Bédier, che al v. 198 (= 1138 dell'ed. Payen) legge «por urer»⁽³¹⁾. Troncarelli invece qui semplifica e varia: «Un giorno / con Kaerdin va Tristano / a una festa dai vicini», trasformando in complemento di moto a luogo un complemento di compagnia (p. 45). Tutto questo passaggio del resto presenta problemi e difficoltà che non sono sempre affrontati con sufficienti competenza e scrupolo filologico. E dunque può essere interessante leggerlo nella sua interezza anche per confrontarlo globalmente con la versione di Troncarelli citata sopra:

Tristano vi conduce Isotta; Caerdin cavalca alla destra della sorella, tenendole le briglie con la mano sinistra, e procedono in lieti conversari. Sono sì intenti in quanto dicono che lasciano andare i cavalli a loro capriccio. Il cavallo di Caerdin fa uno scarto, quello di Isotta lo va a urtare. Ella lo colpisce di speroni ma, sollevando i talloni per spronarlo di nuovo, deve aprire le cosce, e reggersi con la mano destra. Il palafreno compie un balzo in avanti, le zampe toccano il terreno ed esso inciampa, e scivola in una pozza piena d'acqua. Era ferrato di nuovo e così affonda proprio nel fango. Come gli zoccoli colpiscono la melma, ne fanno scaturire l'acqua, che sprizza contro le cosce di Isotta nel momento in cui ella le apre per dare di sproni. Isotta si spaventa per il freddo dell'acqua, getta un grido, ma non dice parola, e ride di sì buon cuore che, se fosse stato tempo di lutto, avrebbe fatto fatica a trattenersi» (p. 260).

Rispetto a Troncarelli, Agrati e Magini cercano e ottengono una maggiore fedeltà (spiccano l'aulicismo «conversari» e la traduzione un po' cruda di «cuisses» con «cosce» contro «fianco» di Troncarelli e «jambes» di Payen), ma esibiscono ancora numerose imprecisioni e non riescono ad offrire un

ancora numerose imprecisioni e non riescono ad offrire un risultato scorrevole e persuasivo, specie nella parte centrale. Più convincente appare la traduzione di Payen (che interpreta il verso 209 del framm. T¹ = v. 1149 dell'ed. Payen, riferendolo al cavallo e non a Isotta, come invece fanno Agrati e Magini e Troncarelli). Infatti l'enigmatico vocabolo *chalons* (o *eschalons*), che Bédier rinuncia a spiegare nel suo glossario, mentre la Bartina Wind traduce con «étouffe»⁽³²⁾ e Troncarelli con «gualdrappa», è reso da Agrati e Magini con «talloni» (di Isotta), piuttosto che con «zoccoli» (del cavallo), come intende correttamente Payen («sabots»), seguendo la spiegazione di questo termine data da Claude Dubois⁽³³⁾:

Tristan y emmena Yseut. Kaherdin chevauche à sa droite et lui tient sa rêne de la main gauche: ils cheminent en plaisantant. Mais, étourdis par leurs propos, ils laissent aller leurs chevaux sans les contraindre. La monture de Kaherdin fait un écart et celle d'Yseut, entraînée, se cabre; la jeune femme éperonne. Comme l'animal lève les sabots, elle va piquer de nouveau, et doit écarter un peu les jambes; elle serre sa main droite pour se retenir; le palefroi bondit, et glisse en bronchant dans le creux d'une flaque. Ses sabots viennent d'être ferrés: le pied de l'animal, s'enfonçant dans la boue, fait gicler l'eau; au choc du pied dans le trou, l'eau jaillit du fossé et vient éclabousser Yseut qui tient les jambes écartées pour donner de l'éperon. La fraîcheur des gouttes la fait frissonner, et elle pousse un cri sans dire pourquoi. Et elle éclate d'un rire si intense qu'elle aurait du mal à se retenir même au cours d'une quarantaine funèbre⁽³⁴⁾.

Un'analogia impressione di un insieme non sempre coerente e chiaro produce la lettura del passaggio del lamento di Isotta, già presentato nella traduzione di Troncarelli:

Se ora io devo scomparire nel mare, anche voi annegherete con me. E poiché tale morte non è possibile sulla terra, dovete essere partito a cercarmi sul mare. Vedo davanti a me la vostra morte, e so bene che presto dovrò morire anch'io.

Amico, è la fine del mio desiderio; speravo di morire tra le vostre braccia e di essere sepolta in una bara, ma ciò non è possibile. Un'altra cosa potrebbe tuttavia avvenire: s'io devo annegare qui e voi, come credo, dovete morire come me, forse, bell'amico, un pesce potrebbe divorarci. Il caso ci procurerebbe così una sepoltura:

un uomo, infatti, potrebbe pescare il pesce, riconoscere i nostri corpi e renderci i grandi onori che convengono al nostro amore. Ma quel che dico non può essere. Pure, se Dio lo vuole, sarà così!

Cosa cerchereste sul mare, amico? Non so perché vi sareste andato! Ma io mi ci trovo, e ne morirò; annegherò senza di voi. Tristano, e mi è dolce conforto, caro amico, che voi non saprete della mia morte ⁽³⁵⁾.

Ci sono in questo passo inserimenti inutili (per esempio «ora»), ampliamenti glossatori («e poiché tale morte non è possibile sulla terra»), imprecisioni (non è resa con la dovuta pregnanza l'idea di essere sepolti in una medesima bara) e approssimazioni sul piano della resa stilistica e letterale.

Più compatta, sotto questo profilo, si presenta la traduzione della *Cocito*, la prima completa in italiano della cosiddetta «versione comune» della leggenda tristaniana, redatta da Bérroul. La *Cocito* mira a restituire al lettore con fedeltà leggibile e godibile autonomamente l'opera francese, svincolandola dal testo originale. La sua versione aiuta dunque a comprendere il senso dell'originale, ma data l'assenza di quello, vuole valere per se stessa. In particolare è attenuata la scansione paratattica di Bérroul a favore di una pronuncia espressiva più legata sintatticamente. Con la sua versione la *Cocito*, in non pochi casi, tende a spiegare e quindi ricorre a soluzioni non letterali ma che di Bérroul rispettano il contenuto. Ci sono a volte delle aggiunte e si nota spesso la presenza della traduzione in francese moderno di Jean Charles Payen. Per esempio sembra rinviare direttamente allo studioso francese la traduzione di «grant desroi» (v. 1282) con «incredibile imprudenza», p. 43, (cfr. Payen «incroyable imprudence», p. 42), «male gote» (v. 1916) con «acido velenoso» p. 54, (cfr. Payen, «acide», p.62).

In generale l'attitudine della *Cocito* di fronte al romanzo bérrouliano trascorre dalla semplificazione (anche per risolvere qualche passo problematico):

v. 1826: «vent ne cort ne fueulle ne tremble» > «non soffia alito di vento», p. 53 (si veda invece la versione letterale di Valeri: «Vento non spira, foglia non trema»); v. 1830: «ne pensent mal ne tant ne quant» > «e senza sospetto», p. 53 (forse con allusione a una nota clausola dantesca, *Inf.* V, 129); vv.1833-34: «S'en est alez o le de-

bosco», p. 53; vv.1835-36: «Oez, Seignors, quel aventure:/tant lor dut estre pesme et dure» «Udite, Signori, quale terribile avventura essi vissero», p. 53;

a una più diffusa tendenza all'ampliamento, spesso di carattere esplicativo:

v. 413: «parole fole et vaine» > «parole calunniose portate dal vento», p. 28; v. 652: «un brief escrit an parchemin» > «un breve di pergamena sigillato con la cera», p. 32; v. 1292: «Yseut l'a bien espés jonchie» > «che Isotta provvede a cospargere di fitti giunchi», p. 43; vv. 1661-63: «De Cornoualle du pais/de Morrois erent si eschis/qu'il n'ousout un sol entrer» > «Ormai i Cornovagliesi si tengono lontani dal Morrois...» p. 51; v. 1777: «a la rousee» > «tra i rami rugiadosi», p. 52; vv. 1801-03: «La loge fu de vers rains faite,/de leus en leus ot fuele atraite,/ et par terre fu bien jonchie» > «Nella loggia di rami verdeggianti, cosparsa d'erbe fresche e giuncata sul suolo», p. 53; vv. 1960-64: «El bois entrent, qui molt onbroie./ Devant le roi se met l'espie;/ li rois le sieut, qui bien s'i fie/ en l' spee que il a çainte,/ dont a doné colee mainte» > «S'inoltrano nella foresta cupa d'ombre. Lo spione avanti, il re dietro con la sola difesa della sua spada, veterana di tante battaglie», p. 55; v. 2132: «lor char pali et devint vaine» > «i loro visi sono impalliditi, i loro corpi illanguiditi», p. 57.

Lo stesso atteggiamento traspare anche nel trattamento delle dittologie sinonimiche, che la traduttrice talora riduce a un'unica espressione:

v. 335: «nerci et pales» > «livido in viso», p. 27; v. 1722: «poor [...] et esfroi» > «da terrore», p. 52; v. 1923: «voia et defendi» > «vieta», p. 54;

in altri passaggi, invece, ribadendo l'inclinazione sopra delineata, ne crea di nuove:

v. 7: «a itel ore» > «in un simile luogo e a un 'ora così tarda», p. 23; v. 228: «que vos gages face aquiter» > «alla vostra richiesta di riscatto del cavallo e delle armi», p. 25; v. 1983: «mot out gent cors» > «il suo corpo agile e armonioso», p. 55.

Non mancano imprecisioni

Non mancano imprecisioni

«se stesse in me» invece di «se fosse mio», p. 47 (v. 1454: «s'il estoit miens», cfr. Payen: «s'il était à moi», p. 47);

o interpretazioni incerte:

v. 1702: «mex veut estre mis au vent» reso con «preferisco essere disperso al vento» (p. 52) anziché con «preferisco essere impiccato» (qui la versione della Cocito concorda con Valeri che traduce «arso e gettato al vento», p. 34).

Seguendo analoghi criteri la Cocito ha tradotto in prosa, senza testo a fronte, anche il *Chevrefoil* di Maria di Francia, che dieci anni prima era stato tradotto alinearmente anche da Giovanna Angeli con testo a fronte: in modo più libero la prima, più fedele l'altra. Fra le traduzioni tristaniane è dunque notevole la fortuna toccata al breve componimento di Maria, che, dopo le numerose traduzioni più sopra menzionate (a cui va aggiunta quella di Olivieri ⁽³⁶⁾), ha attirato anche l'attenzione di queste due valenti francesiste e filologhe. Entrambe le loro versioni, basate sull'edizione di Jean Rychner ⁽³⁷⁾, fanno parte della traduzione completa dei *Lais* di Maria di Francia ⁽³⁸⁾. E mentre traduzione della Angeli è globalmente più rigorosa e controllabile, quella della Cocito evidenzia soprattutto un tono didascalico con estensioni glossatorie, una preferenza per la sintassi anziché per la paratassi di Maria e anche qualche imprecisione.

Qualche confronto tra le due versioni, tenendo conto anche delle precedenti, può dimostrare il modo di procedere delle due studiose, le differenze e le coincidenze tra di loro e con i predecessori (Valeri, Neri, Battaglia, Del Monte).

Si veda anzitutto la traduzione di singoli termini, particolarmente significativi, come *lai*, *verité*, *volentez*, *codre* o il sintagma *tenir cort*.

- *lai*, vv. 2, 113, 118: V («canzone»); N, B, DM, A, C («lai»):

Angeli e Cocito concordano con la maggior parte dei traduttori. Il solo a scostarsi da tutti è Valeri, offrendo una tradu-

termine “lai”, connesso, dopo Dante, con il significato di “lamento”⁽³⁹⁾.

- *la verité*, vv. 3, 117: V («ciò che so», «la verità»); N DM: («il vero», «la verità»); B C («la vera storia», «la verità»); A («la vera storia», «il vero»):

si notano convergenze tra Angeli, Cocito e Battaglia contro Neri e Del Monte, mentre Valeri impiega una perifrasi dalla quale si capisce che Maria racconterebbe non tanto la verità oggettiva quanto la sua verità.

- *ses volentez*, v. 24: V («al suo desiderio»); N DM («ciò che desidera»), B («il suo desiderio»); A («quello che desidera»); C («l’oggetto dei suoi desideri»):

le due traduttrici preferiscono una soluzione perifrastica, particolarmente ridondante e scontata nella Cocito, che però cerca di mantenere la forma plurale come nell’originale. Ad una perifrasi si erano attenuti anche Neri e Del Monte, mentre Valeri e Battaglia traducono con un unico sostantivo.

- *codre*, vv. 51, 70: V («avellano»); N («un nocciolo», «corilo»); B, A («un nocciolo»); DM, C («un ramo di nocciolo», «nocciolo»):

anche nella traduzione di questo singolo vocabolo ci sono coincidenze tra Neri (il quale però nel secondo caso varia, con un termine più ricercato), Battaglia e Angeli. Del Monte e Cocito ricorrono nella prima occorrenza a una perifrasi, mentre si distacca la scelta di Valeri, che si ricongiunge peraltro all’impiego di questo termine nella *Parisina* di D’Annunzio (e richiama inoltre *I pastori di Alcione*, v. 10)⁽⁴⁰⁾.

- «sa curt tenir», v.40: V («tenere una festa»); N («tenere festa»), B A («terrà corte plenaria»); DM («tenere corte»); C («avrebbe tenuto corte bandita»):

Valeri e Neri optano per una resa più generica; gli altri, restando più aderenti alla lettera, variano nell’interpretare l’espressione «tener corte», con l’inserimento di aggettivi (la Angeli concorda ancora con Battaglia).

E si considerino anche più estesi confronti nella resa di coppie o di più ampie sequenze di versi:

w. 19-20: Mes pui se mist en abandun
 de mort e de destructiun

- V: ma poi cadde in un abbandono di morte e di distruzione
- N: ma poi si mise in abbandono di morte e di rovina
- B: e alla fine s' è abbandonato a pensieri di morte e di disperazione
- DM: ma poi si mette in abbandono di morte e di distruzione
- A: ma poi si lasciò andare a pensieri di morte e di disperazione
- C: a lungo andare si era lasciato prendere da pensieri di morte e di disperazione

Affiorano ancora convergenze tra le versioni di Battaglia, Angeli e Cocito da un lato e quelle di Valeri, Neri e Del Monte dall'altro. I diversi traduttori sembrano avere privilegiato una interpretazione di carattere psicologico, sottolineando il lasciarsi andare di Tristano; il suo stato di stanchezza e di sfiducia, mentre l'espressione «se mettre en abandon» ha piuttosto il significato di «esporsi al pericolo».

w. 31-34: En la vespree s'en eisseit,
 quant tens de herbergier esteit.
 Od paï sanz, od povre gent,
 perneit la nuit herbergement

- V: Ne usciva la sera, quando era tempo di ricoverarsi. Prendeva alloggio, la notte, presso contadini e poveretti.
- N: sull' imbrunire se ne usciva, quand'era tempo di ripararsi e alloggiava la notte coi contadini e la povera gente.
- B: verso sera se ne usciva quando era tempo di riposare, e dai contadini e dalla povera gente accettava l'ospitalità per la notte.
- DM: a sera ne esce quando è tempo di riposare, e dai contadini, dalla povera gente accetta ospitalità per la notte.
- A: Veniva via la sera, al momento di trovare un riparo. Coi contadini, con la povera gente, alloggiava la notte.
- C: ne esce soltanto all' imbrunire, quando tutti rincasano e si rifugia di notte presso paesani o povera gente.

Qui la resa dei verbi oscilla tra l'imperfetto (letterale) e il pre-

vv. 49-50: Sur le chemin que il saveit
que la rute [la reine, var. di H] passer deveit

- V: sul cammino dove egli sapeva che la regina doveva passare
N: lungo la strada, che a quel che sapeva, avrebbe percorso il corteo
B: sulla strada in cui sapeva si sarebbe dovuto compiere il loro viaggio
DM: sulla strada che sapeva che il corteo doveva percorrere
A: lungo la strada in cui sapeva che doveva passare il corteo
C: lungo il sentiero dove sa che dovrà passare il corteggio reale

Valeri e Cocito si differenziano dagli altri per l'interpretazione del termine *chemin* (rispettivamente con «cammino» e «sentiero» contro «strada» di tutti gli altri). Una certa varietà di soluzioni si osserva anche a riguardo di *que* (particolarmente confusa quella di Del Monte), mentre per tradurre la parola *rute* (ad esclusione di Valeri che segue la variante *reine* del ms H) Neri, Del Monte e Angeli si avvalgono del termine «corteo», Battaglia invece di «viaggio», e la Cocito si serve di un vocabolo aulico come «corteggio» ampliato con l'aggettivo «reale».

vv. 61-62: Ceo fu la summe de l' escrit
qu' il li aveit mandé e dit

- V: la somma dello scritto che egli le mandava e diceva fu
N: Ecco in breve quant'egli le aveva scritto
B: questa è l'essenza dello scritto ch'egli le mandava
DM: Era questo il senso dello scritto ch'egli le mandava e diceva
A: Ecco l'essenza dello scritto ch'egli le mandava
C: Questa era l'essenza del messaggio ch'egli le mandava

Questi versi, che per certi aspetti costituiscono uno dei passi più problematici dell'intero *lai* sono stati resi in modo differente dai vari traduttori. Si nota un tentativo di massima semplificazione di Neri, Angeli e Cocito contro le rese più letterali e ampie degli altri tre.

vv. 71-72: quant il s' i est laciez e pris,
e tut entur le fust s' est mis

- DM: La regina va cavalcando, guarda tutto un declivio
 A: La regina avanza a cavallo. Guardò giù per il pendio
 C: La regina avanza a cavallo; il suo sguardo erra sul pendio.

Sostanziale uniformità nella traduzione del primo verso. Per il secondo si distingue come al solito Valeri, che segue il testo di Warnke («*ele esgardat un poi avant*»). C'è grande libertà nella resa del tempo verbale (si trascorre dal presente all'imperfetto al passato remoto). Neri e Del Monte concordano nel tradurre *pendant* con «declivio»; singolare è la versione di Battaglia, che rende *pendant* con pianura (forse un dantismo, cfr. *Purg.* I, 113-114: «... *ché di qua dichina / questa pianura a' suoi termini bassi*»). Le scelte delle due traduttrici coincidono, con la rilevante differenza nella trasposizione di *esgardat*. La Cocito, in particolare, sostituisce al valore puntuale di 'guardare' un'interpretazione in certo modo venata di elementi psicologici, con la trasformazione del verbo in una locuzione perifrastica più indeterminata, ma anche più ricca di valori aspettuali.

Nel loro complesso i testi tristaniani in versi sono stati dunque oggetto di non poche traduzioni nel corso del Novecento, parallelamente all'interesse che è stato rivolto anche ad altre narrazioni francesi medievali di materia diversa (*chansons de geste*, romanzi arturiani, *fabliaux*, ecc.). Emerge in particolare l'attenzione riservata al *Chevrefoil*, che fra i racconti tristaniani antico-francesi risulta essere il più tradotto in italiano nel Novecento, a conferma di quel «successo di Maria di Francia» di cui parla Limentani⁽⁴²⁾. Ai traduttori finora ricordati, va riconosciuto il merito di avere offerto a un vasto pubblico italiano la possibilità di leggere opere importanti della cultura cortese medievale. In ultima analisi, però, specie per Bérout e Thomas sono molti i problemi che restano aperti per una traduzione soddisfacente; e più in generale appare difficile trovare un giusto equilibrio tra fedeltà e ammodernamento per ottenere delle versioni che siano valide letterariamente e che siano attendibili sotto il profilo filologico.

GIANFELICE PERON

NOTE

⁽¹⁾ Cfr. *Tristano Riccardiano*, testo critico di E.G. PARODI, a cura di M.J. HEIJKANT, Parma, Pratiche, 1991; *Il libro di messer Tristano ("Tristano veneto")*, a cura di A. DONADELLO, Venezia, Marsilio, 1994; *Cantari del Trecento*, a cura di A. BALDUINO, Milano, Marzorati, 1970, pp. 101-127 (*Ultime imprese e morte di Tristano*). Si vedano anche P. RAJNA, *Le fonti dell' Orlando Furioso*, Firenze, Sansoni, 1900 (2^a ed.), rist. 1975; D. BRANCA, *I romanzi di Tristano e la Tavola Ritonda*, Firenze, Olschki, 1968; EAD., *Il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze, Sansoni, 1974.

⁽²⁾ Se ne veda l'edizione complessiva, con la traduzione, in *Les Tristan en vers*, éd. par J.CH. PAYEN, Paris, Garnier, 1974.

⁽³⁾ *Tristan. Recueil de ce qui reste des poèmes relatifs à ces aventures composés en français, en anglo-normand et en grec, dans le XIIe et XIIIe siècle*, publiés par F. MICHEL, 3 voll., Londres et Paris, 1835-1838.

⁽⁴⁾ *Malombra*, cap. III, parte III, in A. FOGAZZARO, *Tutte le opere*, a cura di P. NARDI, voll. I e II, Milano, Mondadori, 1931, p. 451. L'errore dell'attribuzione a Maria di Francia non è segnalato neppure nel recente studio di F. Fido, *La biblioteca di Marina in «Malombra»*, in *Antonio Fogazzaro. Le opere e i tempi*, a cura di F. BANDINI e F. FINOTTI, Vicenza, Accademia Olimpica, 1995, pp. 415-424: 417. Nel romanzo fogazzariano il primo emistichio è in francese moderno, mentre il secondo è in francese antico e si tratta di un caso retto singolare; il suo significato è «dolce la voce e basso il tono». In una edizione del romanzo fogazzariano, destinata alla scuola, Maria di Francia è presentata come «autrice di favole e lamenti» e il verso in questione, senza spiegare di che si tratti, e tanto meno tenendo conto della declinazione bicasuale del francese antico, è tradotto «la voce dolce e bassi i toni» (cfr. A. FOGAZZARO, *Malombra*, a cura di C. MOSCONI, Roma, Lucarini, 1990, p. 265); del resto anche più insigni traduttori hanno scambiato «bas li tons» per un plurale (cfr. A. DEL MONTE, *Tristano*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1952, p. 65).

⁽⁵⁾ J. BÉDIER, *Le roman de Tristan et Iseut*, Paris, Piazza, 1934 (I ed. 1900). Il rifacimento di Bédier è stato tradotto in versi italiani da E. SOPRANO, *Il romanzo di Tristano e Isotta*, Roma, De Carlo, 1946; e successivamente da F. PICCO, *Romanzo di Tristano e Isotta*, Ferrara, Taddei, 1921 e in prosa da G. MARCELLINI, *Il romanzo di Tristano e Isotta*, Milano, Rizzoli, 1952 (BUR, 378-379).

⁽⁶⁾ Cfr. J. BÉDIER, *Le roman de Tristan et Iseut*, cit., pp. 111-116 (cfr. la trad. ital.: *Il romanzo di Tristano e Isotta*, cit., p. 111).

⁽⁷⁾ Cfr. J. BÉDIER, *Le roman de Tristan et Iseut*, cit., pp. 198, 203; G. D'ANNUNZIO, *Tutto il teatro*, Roma, Newton Compton, 1995; vol. I (*Francesca da Rimini*, Atto I, sc. I, p. 240; Atto III, p. 292; *Parisina*, Atto III, p. 386, 389, 392, 393, 394); vol. III (*Le Chèvrefeuille*, Atto I, p. 418). Cfr. anche A. GUARNIERI CORAZZOL, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 32. Già F. NOVATI (*La leggenda di Tristano e d'Isotta*, «Lettura», I, i, 1901, p. 27, poi in *A raccolta: studi e profili*, Bergamo, 1907, p. 48) qualche anno prima (la *Parisina* è del 1912) aveva proposto una traduzione dei due versi scomponendoli in una quartina di settenari

(tronchi nelle sedi pari, piano e sdrucchiolo in prima e terza sede) e con qualche aggiunta personale:

Così è di noi, mia amica;
chè a me senza di te
non è concesso vivere;
tu muori senza me

F. Neri, ricordando il giudizio di Crescini, ravvisò in questa resa «una mo-
venza arcadica» (cfr. *Introduzione* a MARIA DI FRANCIA, *I Lai*, traduzione di
F. N., Torino, Chiantore, 1946, p. XXXVI).

⁽⁸⁾ *Romanzi e racconti d' amore del Medio Evo francese*. Scelta e traduzione di
D. VALERI, Milano, Garzanti, 1943, pp. 27-102; 127-130. Cfr. il saggio di N.
CIERICI, *Diego Valeri traduttore dei poeti cortesi*, «Francia», 25 (1978), pp. 52-
59, incentrato soprattutto su aspetti tematici, e R. BRUSEGAN e L. RENZI, *Die-
go Valeri in terra d'oc e d'oïl*, in AA. VV., *Una precisa forma. Studi e testimonianze
per Diego Valeri*, Padova, Editoriale Programma, 1991, pp. 29-43

⁽⁹⁾ A. LIMENTANI, *Appunti sulle traduzioni dalle letterature d'oc e d'oïl*, in *Criti-
ca e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, Padova, Liviana, 1970, p. 264.

⁽¹⁰⁾ *Romanzi e racconti d'amore*, cit., p. XXI

⁽¹¹⁾ MARIA DI FRANCIA, *I Lai*, cit., pp. 294-301.

⁽¹²⁾ *Ibid.*, pp. XXIX-XXX.

⁽¹³⁾ *La morte di Tristano e Isotta*, Firenze, Fussi, 1946. Anselmi segue il testo
di Bédier (*Le roman de Tristan*, par Thomas, poème du XII^{ème} siècle publié
par J.B., Paris, Didot, 1902, 2 voll., SATF) e riformula la numerazione dei
versi in funzione della sua versione.

⁽¹⁴⁾ *Ibid.*, p. 14.

⁽¹⁵⁾ MARIA DI FRANCIA, *Lais*. Testo, versione e introduzione a cura di S.
BATTAGLIA, Napoli, Morano, 1948, pp. 211-216.

⁽¹⁶⁾ *Romanzi e racconti d'amore*, cit., p. 127.

⁽¹⁷⁾ A. DEL MONTE, *Tristano*, cit.; cfr. Au. RONCAGLIA, «Cultura Neolatina»,
1957, XVIII, pp. 98-99.

⁽¹⁸⁾ *Romanzi medievali d'amore e d'avventura*. Prefazione di L. SPITZER. Tra-
duzione e note di A. BIANCHINI, Roma, Casini, 1957, pp. 325-361. Qualche
riserva è espressa da A. LIMENTANI, *Appunti sulle traduzioni*, cit., che parla di
«esito non sempre felice», p. 262.

⁽¹⁹⁾ BÉROUL, *Le roman de Tristan*. Poème de XII^{ème} siècle, éd. par E. MURET.
Quatrième édition revue par L.M. DEFOURQUES, Paris, Champion, 1974,
CFMA 12).

⁽²⁰⁾ *Poesia dell'età cortese*, a cura di Au. RONCAGLIA, Milano, Nuova Accade-
mia, 1961, pp. 180-205; 594-597 (= *Le più belle pagine della letteratura d'Oc e
d'Oïl*, a cura di Au. R., Milano, Nuova Accademia, 1961). Sulle versioni di
Roncaglia, cfr. A. LIMENTANI, *Appunti sulle traduzioni*, cit., p. 271.

⁽²¹⁾ D. VALERI, *Romanzi e racconti*, cit. p. 41; A. BIANCHINI, *Romanzi medieva-
li d'amore e d'avventura*, cit., p. 334; F. PICCOLO, *Romanzi d'amore e di cavalle-
ria del medioevo francese*. Testi, versione e note, Roma, Ateneo, 1965, p. 159;
A. DEL MONTE, *Tristano*, cit., p. 132; BÉROUL, *Il romanzo di Tristano*. Introdu-
zione e traduzione a cura di L. COCITO, Milano, 1983, p. 55.

⁽²²⁾ Cfr. D. VALERI, *Romanzi e racconti*, cit., p. 42; A. BIANCHINI, *Romanzi me-
dievali d'amore e d'avventura*, cit., p. 334; F. PICCOLO, *Romanzi d'amore e di ca-
vallieria*, cit., p. 161; A. DEL MONTE, *Tristano*, cit., pp. 133, 134; BÉROUL, *Il ro-*

manzo di *Tristano*, cit., p. 55

⁽²³⁾ *Poesia dell'età cortese*, cit., p. 11.

⁽²⁴⁾ F. PICCOLO, *Romanzi d'amore e di cavalleria del medioevo francese*, cit., pp. 149-163 (BÉROUL, "La sorpresa nella foresta", vv. 1774-2132); 165-189 (THOMAS, "Messaggio a Isotta" - "Morte di Isotta", vv. 1073-1853), 191-205 (*Folie di Oxford*)

⁽²⁵⁾ THOMAS, *Tristano e Isotta*, Milano, Garzanti, 1979. L'edizione utilizzata da Troncarelli è quella di B. Wind: THOMAS, *Les fragments du Roman de Tristan*. Poème du XII^{ème} siècle, éd. [...] par B.H. W., Genève-Paris, Droz-Minard, 1960.

⁽²⁶⁾ In «Alfabeta», 22, III, 1981, p. 13.

⁽²⁷⁾ Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Tutto il teatro*, cit., vol. III: *Parisina*, Atto III, in part. pp. 389-393; A. CORAZZOL GUARNIERI, *Tristano, mio Tristano*, cit., p. 32.

⁽²⁸⁾ Cfr. THOMAS, *Tristano*, in appendice a GOFFREDO DI STRASBURGO, *Tristano*, Milano, 1983, pp. 143-293.

⁽²⁹⁾ BÉROUL, *Il romanzo di Tristano*, cit. La Cocito tiene certamente presente l'edizione di Payen da lei citata a p. 9, ma per la numerazione dei versi segue, senza mai citarla, l'edizione di E. Muret e L.M. Defourques, come sembrano suggerire l'indicazione dei vv. di p. 18 e delle lacune di pp. 23, 24, ecc.

⁽³⁰⁾ THOMAS, *Tristano*, cit., p. XVIII.

⁽³¹⁾ *Le roman de Tristan*, par Thomas, cit., vol. I, p. 392 (v. 1138); vol. II, p. 451.

⁽³²⁾ *Les fragments du Roman de Tristan*, cit., p. 170.

⁽³³⁾ C. DUBOIS, *A propos d'un vers de Thomas: «al lever que fait des chalons»*, in *Mélanges Delbouille*, Gembloux, 1964, pp. 163 e ss. Cfr. anche M. ROQUES, *Sur l'équitation féminine au Moyen Age, a propos d'un épisode du Tristan de Thomas*, in *Mélanges Charles Bruneau*, Genève et Paris, 1954, pp. 219-225. *Les Tristan en vers*, cit., p. 345.

⁽³⁴⁾ Cfr. *Le Tristan en vers*, cit., pp. 181-182.

⁽³⁵⁾ THOMAS, *Tristano*, cit., pp. 290-291.

⁽³⁶⁾ MARIA DI FRANCIA, *I lai*, Introduzione e traduzione di M. OLIVIERI, Milano, Ed. MIRCUCU, 1967.

⁽³⁷⁾ MARIE DE FRANCE, *Les lais*, publ. par J. RYCHNER, Paris, Champion, 1968 (CFMA 93).

⁽³⁸⁾ MARIA DI FRANCIA, *Lais*, Milano, a cura di G. ANGELI, Milano, Mondadori, 1983, pp. 266-273 (poi Parma, Pratiche, 1992); MARIA DI FRANCIA, *I Lais. Storie medievali in versi*, a cura di L. COCITO, Milano, Jaca Book, 1993, pp. 97-100.

⁽³⁹⁾ Cfr. F. NERI, *La voce "lai" nei testi italiani*, in MARIA DI FRANCIA, *I Lai*, cit., pp. 399-419.

⁽⁴⁰⁾ Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Tutto il teatro*, cit., vol. III: *La Parisina*, p. 393.

⁽⁴¹⁾ *Die Lais der Marie de France*, hrg. von K. WARNKE, Halle, Niemeyer, 1925, pp. 181-185.

⁽⁴²⁾ A. LIMENTANI, *Appunti sulle traduzioni*, cit., p. 265.

POESIA ALLITTERATIVA ANTICO E MEDIO INGLESE IN TRADUZIONE ITALIANA

In questi ultimi anni sono riapparse in italiano alcune delle maggiori opere della poesia antico e medio inglese: il *Beowulf* (a cura di Ludovica Koch, Torino, Einaudi, 1987), l'unico poema eroico lungo delle letterature germaniche antiche; il *Sogno della Croce* (a cura di Domenico Pezzini, Parma, Pratiche, 1992), massima espressione della poesia religiosa anglo-sassone; *Sir Gawain e il Cavaliere Verde* (a cura di Piero Boitani, Milano, Adelphi, 1986) e la *Perla* (a cura di Enrico Giaccherini, Parma, Pratiche, 1989), le due opere principali di uno dei tre grandi trecentisti inglesi; i *Canterbury Tales* di Chaucer (a cura di Vincenzo La Gioia, Milano, Leonardo, 1991).

Sono opere che si collocano agli estremi del lungo medioevo inglese, VIII-X secolo e seconda metà del XIV, e a diversa distanza culturale dall'età moderna e dalla tradizione italiana. Chaucer è quasi un autore romanzo: ai tradizionali modelli francesi egli è il primo in Inghilterra a sovrapporre modelli italiani. La *Perla*, con il suo sogno allegorico di un incontro paradisiaco, appartiene a un medioevo noto, dantesco anche nella valenza morale data alla ricerca formale: strofe rimate, con ritornello e *concatenatio*, e versi per tre quarti allitterati. Il *Galvano* fa parte di quel medioevo arturiano che forse meglio è sopravvissuto nell'età moderna, e ci è familiare anche nel suo colorito descrittivismo gotico; insolite sono solo le sue strofe allitterate di lunghezza variabile, che danno pulsazione ritmica al racconto: ma ogni strofa è chiusa da un 'pendolo' di cinque versi brevi in rima. Il *Sogno della Croce* potrebbe essere dell'inizio dell'ottavo secolo, ma è l'opera che inaugura il genere sogno-visione nella letteratura inglese, e con il suo racconto della Passione rinvia a un'altra delle opere maggiori del trecento inglese, il *Piers Plowman*.

Assolutamente discontinuo con il medio inglese e la tradizione moderna è invece il *Beowulf* (variamente datato all'ottavo o al decimo secolo), nel suo intreccio di codice eroico germanico e sentimenti cristiani, sensibilità anglo-sassone e

mondo nordico, e con il suo gusto estetico da arte barbarica – a *interlace* formulare e variazionale.

Per il *Sogno*, il *Galvano* e la *Perla* i traduttori si sono dati un impegno di letteralità, unito all'intento di rendere il ritmo degli originali. La Koch s'è spinta oltre, sforzandosi di ricalcare l'articolazione sintattica del *Beowulf*, la sua scansione fortemente accentuativa, e il suo sistema di richiami sonori. La Gioia ha invece tradotto Chaucer in endecasillabi rimati, riproducendo le forme strofiche dell'originale (di due e sette versi).

Una traduzione naturalizzante, che ha un sapore di riappropriazione: il verso chauceriano di cinque accenti è esemplato sul decasillabo francese e forse ancor di più, attraverso le 'traduzioni' da Boccaccio, sull'endecasillabo italiano. Molti anni fa Foligno e Chiarini avevano dato a Chaucer le cadenze della novellistica italiana. La Gioia ha fatto l'equivalente in versi: il Racconto del Cavaliere, per esempio, – che è il *Teseida* ridotto a *romance*, e incrociato con Boezio – si può leggere come un Boccaccio in minore e più maturo.

La naturalezza di questa versione può dare la distanza delle altre opere dalla nostra tradizione. Il ritmo con cui si sono dovuti misurare gli altri traduttori, e che hanno inteso riprodurre, è il *four-beat rhythm*, il verso di quattro accenti che è l'altro e più fondamentale ritmo della poesia inglese.

I due fatti più noti della poesia inglese del medioevo sono: la monometria allitterativa e stichica dell'antico inglese, che non offre le opzioni metriche e strofiche dell'antico nordico; e la distribuzione geografica della polimetria del medio inglese, che nel trecento vede, contro una Londra che rima, una rinascita allitterativa nel nord-ovest. Non è un'opposizione di centro e periferia, ma la coesistenza di tradizioni diverse, contigue e sovrapposte: il *Galvano* usa strofe allitterate chiuse da versi brevi rimati, la *Perla* strofe rimate con allitterazione irregolare. La vera opposizione metrica di quest'epoca è invece quella del *five-beat rhythm* chauceriano contro l'imperante *four-beat*, sia allitterato che rimato (il verso ottosillabico di derivazione francese). Ed è un'opposizione di lunga durata: Derek Attridge (*The Rhythms of English Poetry*, London, Longman, 1982) vi ha riconosciuto i due *underlying rhythms*

della poesia inglese. Più saliente nella sua forte cadenza, quello di quattro accenti; meno prominente percettualmente quello di cinque, e perciò più duttile nell'escursione dei registri stilistici, e nel cogliere le cadenze del parlato. Di qui l'apparente naturalità, e la novità, del verso chauceriano, e la sua maggior fortuna.

Il metro allitterativo deve la sua cadenza fondamentale a una coincidenza di contorno metrico e contorno sintattico: è costruito per blocchi sintagmatici, e gli accenti del semiverso sono accenti di sintagma (*phrasal stress*). La sintassi fa anche la differenza tra l'antico e il medio inglese: il metro del primo è costituito da due semiversi uniti da allitterazione; il secondo è piuttosto un verso lungo diviso da cesura. In antico inglese, lingua flessiva, il semiverso può essere sintatticamente e semanticamente autosufficiente, e cioè contenere una frase completa; e le frasi nuove (o nuova informazione) sono spesso introdotte nel semiverso b e continuate nell'a successivo: un'imbricazione di sintassi e metro. In medio inglese la frase minima non occupa meno dell'intero verso lungo, e le frasi nuove cominciano sempre nel semiverso a. In antico inglese il semiverso b è autonomo e disarticolabile; in medio inglese esso è sempre dipendente dall'a, ed entra sempre in seconda battuta.

L'allitterazione consuma parole, e questa poesia è caratterizzata da un vistoso fenomeno di iperlessicalizzazione: un ricco vocabolario di sinonimi o quasi sinonimi; un lessico speciale, arcaico, poetico, strutturato in co-occorrenze, perché, al contrario della rima, l'allitterazione opera in prossimità come un principio di selezione tra parole fonicamente compatibili (in medio inglese è nota la corrispondenza a coppie tra le parole per 'uomo' e i verbi di movimento). L'allitterazione è una macchina per *collocates*, i cui prodotti oscillano tra convenzione e invenzione: dalle co-occorrenze fisse o semi-fisse della formula – elementi modulari della dizione – a quelle che raggiungono la soglia dell'espressività nei passi gnomici o descrittivi.

Alla diversa natura morfologica delle due lingue s'accompagna una diversa densità e un diverso stile lessicale: economico e compatto, il dettato della poesia antico inglese, a cui

può bastare un composto per realizzare un semiverso; ridondante, pleonastico, pieno di espletivi, quello medio inglese.

L'iperlessicalizzazione è nel *Beowulf* giustapposizione asindetica di composti ed espressioni variazionali in funzione di prolungamento d'effetto, di ritardo e *suspense*, di transizione narrativa. Composto e variazione hanno un carattere di ellitticità sintattico-semantiche. In prosa sono concepibili (e sono state realizzate in inglese moderno) due traduzioni opposte del poema: una che sfrondi l'accumulazione di variazioni e composti, l'altra che ne risolva, amplificandole, le relazioni sintattiche e le implicazioni semantiche.

Del *Beowulf* si ricorda l'espressività dei sintagmi nominali: Grendel 'buia ombra di morte', o 'famoso errante della marca'. La poesia medio inglese (come è stato detto da J. A. Burrow, *Ricardian Poetry*, London, Routledge, 1971, p. 43) si lascia ricordare più per episodi memorabili che per espressioni memorabili: nel Galvano la descrizione del succedersi delle stagioni con 'l'anno che passa in tanti ieri' (529 *And thus yirnes the yere in yisterdayes mony*: allitterano *passa, anno e ieri*), o quella, dalle associazioni shakespeariane, di una foresta invernale con 'uccelli infelici sui rami spogli' (746 *With mony bryddes unblythe upon the bare twyges*: allitterano *uccelli, infelici e spogli*).

È l'espressione ridondante, la caratteristica della poesia medio inglese: un verso lessicalmente profuso e spesso pieno d'espletivi. Il Galvano ha circa 650 versi in meno del *Beowulf*: ha però più parole grafiche (*token*: circa 21.000 contro 17.300); e ha più avverbi che aggettivi (quasi il doppio per i *token*). Questa ridondanza spiega anche la tendenza della poesia allitterativa medio inglese a organizzarsi in forme strofiche. E il poeta del Galvano e della Perla è un maestro delle forme periodiche. Le strofe variabili del Galvano sono pulsazioni ritmiche che segmentano il racconto e sostengono la *suspense*. Le strofe rimate e i versi allitterati della Perla, invece, con ritornello e *concatenatio*, e un ritmo reso serrato dall'economia di sillabe atone, sono come una forma di incantamento, di *trance*, che avvince l'anima durante la sua avventura interiore (nella più recente traduzione in inglese moderno il Galvano è stato reso in tetrametri anapestici, la Perla in tetrametri giambici: *The Complete Works of the 'Pearl' Poet*,

Translated with an Introduction by Casey Finch, Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1993).

La sintassi è anche la maggior risorsa del traduttore. L'impegno di riprodurre il ritmo degli originali è stato mantenuto, anche se non sistematicamente, con questo mezzo: con sintagmi imbricati e spezzati da *enjambement*, asindetici nella Koch; con sintagmi articolati e bilanciati in versi cesurati in Boitani,

e con le ultime forze un anfratto raggiunge (1569),

e in Giaccherini,

candido il volto come lucido avorio (178).

Boitani rinuncia all'allitterazione, ma «privilegia il ritmo, che s'intende riprodurre il più fedelmente possibile, e la lettera... Il verso è generalmente diviso in due parti da una cesura, come nell'originale». È difficile, e forse neppure desiderabile, ridurre l'elastico verso allitterativo, con il suo numero variabile di sillabe atone, a una qualche isocronia sillabica, e la traduzione va perciò letta per unità sintattiche, come una prosa ritmica:

Presso a un monte cavalca felice il mattino,
entro una selva profonda, paurosa e selvaggia:
alti colli dai lati e boschi di sotto
di querce a centinaia, grigie e possenti (740-744).

Boitani tende a sfrondare la ridondanza, anche a rischio di compromettere il ritmo (1402 'sedettero poi presso il fuoco'); la vecchia traduzione in prosa di Guidi, invece, era fedele all'originale anche nelle formulazioni pleonastiche.

Tranne la Koch, i traduttori hanno rinunciato per principio all'allitterazione, anche se l'hanno occasionalmente recuperata, aiutati, nel caso del medio inglese, dal lessico romanzo.

Così Giaccherini:

Sul fondo giacevano gemme brillanti,
sfavillanti e fulgenti come raggi per vetro,
come stelle cadenti, quando dorme la gente,
che brillano in cielo nella notte d'inverno (113-116).

Saussure («Lettres de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet», *Cahiers Ferdinand de Saussure*, 21, 1964, p. 112) congetturava che l'allitterazione germanica fosse il residuo di un più ampio fonismo indoeuropeo che riguardava tutte le parti della parola. Se alla nostra tradizione è estranea l'allitterazione istituzionale, non le è però estraneo il fonismo di cui l'allitterazione è parte: 'solo e pensoso i più deserti campi' potrebbe passare per un buon verso allitterativo medio inglese. E sono note le nevature allitterative della *Divina Commedia* (G. L. Beccaria, *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi, 1975, cap. II): 'ell'è quel mare al qual tutto move', o, in *enjambement*, 'chiaro mi fu allor come ogni dove / in cielo e paradiso' (*Par.*, III, 86, 88-89); o, dallo stesso canto, strutture più estese:

Quali per vetri trasparenti e tersi,
o ver per acque nitide e tranquille,
non sì profonde che i fondi sien persi (*Par.* III, 10-12).

L'allitterazione può essere perciò stemperata in un più ampio fonismo di consonanze, assonanze, rime, e ridislocata liberamente, come ha fatto la Koch con risultati felici:

E poi si arrampicarono,
i figli dei principi, per ripidi pendii
rocciosi, per sentieri angusti, per stretti
valichi, per un percorso sconosciuto: precipiti
promontori, moltissime tane di mostri acquatici. (1407b-1411)

Il lessico presenta problemi diversi nei diversi testi. Il *Sogno della Croce* e la *Perla* chiedono di essere assecondati nella loro struttura lessicale. Quello del *Sogno* è il lessico più semplice, nella sovrapposizione del religioso e dell'eroico (Cristo-guerriero, e onore-venerazione). Rispetto allo stile nominale della poesia antico inglese (un campione rappresentativo dà una media del 43.8% di nomi contro 23.1% di verbi), il *Sogno* si distingue per l'alto tasso di verbi (29.2% contro il 36.2% di

nomi: variazione superiore alle rispettive deviazioni standard, 4% per i nomi, 3.6% per i verbi). E i verbi sono spesso rilevati a inizio di frase, in posizione tematica. Insieme a un insolito tasso di ipermetria (tre invece che due accenti per semi-verso), questo dà alla parte narrativa del poemetto uno stile solenne e ritardato, fatto di gesti e figurazioni essenziali come in rilievo scultoreo, in uno spazio attonito e un tempo dilatato. Uno stile che si impone anche al traduttore: e Pezzini si propone, nelle sue 'unità ritmiche', di usare »il minor numero possibile di parole per evitare di sfilacciare il ritmo molto compatto del testo originale«:

Avevano le tenebre
 avvolto di caligine il corpo del potente,
 sulla luce radiosa il buio dilagava
 livido sotto il cielo. Piangeva l'eterno creato,
 lamentava del re la caduta: Cristo era in Croce. (52b-56)

Nella *Perla* il lessico sostiene come arco di volta la struttura narrativo-argomentativa. Le varie figure della ripetizione usate nel poemetto (con omonimia, paronomasia, *annominatio*) possono essere viste come un modo di regimentare e dare forza espressiva alla generale ridondanza della lingua poetica medio inglese, traducendola in insistenza fonico-semanticamente. La *Perla* cerca con la ripetizione quell'effetto di memorabilità che Dante ottiene con le sue espressioni uniche e ultimate. Ritornello e *concatenatio* di volta in volta ribadiscono il tema e fanno da ripresa per la progressione tematica, anche attraverso lo scarto omonimico-paronomastico. Giaccherini si è concentrato su questi effetti («conservare il ritmo fondamentalmente quaternario dell'originale...e la *concatenatio*»): si veda *spot* 'macchia/luogo' nel primo gruppo di strofe:

Languisco, sconvolto e frustrato da amore,
 Per quella perla speciale senza macchia.

Da quando in quella macchia mi sfuggì.

E *maskelles/makel's* nel tredicesimo gruppo:

Per comprarsi una perla che era *senza impurità*.

Questa perla *senza pari*, comperata a caro prezzo...

La Koch asseconda l'andirivieni variazionale del *Beowulf* generalmente rendendolo in spezzature metrico-sintattiche (tra semiversi e versi). Ma per non perdere la ricchezza lessicale dell'originale ricorre al vocabolario feudale-cavalleresco: conti, cortigiani, feudatari, vassalli, giostre... È la soluzione suggerita già da Tolkien nel 1940 ai traduttori inglesi. Oltre che su un profilo sintattico franto, meno modulare che nell'originale, la Koch ha puntato sul lessico per dare rilievo al verso: scelte lessicali forti, enfatiche, in una diffrazione di registri stilistici. Si va da 'frantumanelli' e 'suscitabattaglie' a 'grandi cose a iosa' e 'per filo e per segno' (e 'a questo punto'); da 'cruore', 'serto' e 'angoscia storica' (per 'tempo d'angoscia') a 'gita di piacere', a 'saldo del conto', e a 'gliela fece pagare' e 'pagare in contanti'. Del mostro Grendel che si dirige verso la sala dei danesi si dice che

contava di acchiappare
qualche esemplare umano nella sala superba.

Appropriata l'ironia, meno il veicolo zoologico della metafora. Non sempre le scelte verbali sono così felici come quelle sintattico-allitterative; e la costante forzatura lessicale porta a qualche oscurità di senso. La Koch del resto ha deciso di conservare l'opacità dell'originale, come attestano le tante note esplicative (anche solo per precisare un riferimento pronominale: la disambiguazione non è una delle preoccupazioni del poeta anglo-sassone). I traduttori inglesi invece propendono per l'autonoma intelligibilità del testo tradotto, e molte traduzioni del *Beowulf* sono senza note.

GIUSEPPE BRUNETTI

LA TRADUZIONE DEI ROMANZI IN VERSI DEL MEDIOEVO TEDESCO

Nella mia esperienza di traduzione di opere letterarie dal tedesco del XII e XIII secolo mi sono trovata di fronte a tre problemi affatto diversi, e la cui soluzione andava cercata con metodi diversi. Il primo era costituito dall'apprendimento del tedesco medievale, e precisamente di quella lingua che viene chiamata alto-tedesco medio, lingua letteraria della Germania meridionale che trova il suo più felice momento espressivo dal 1190 al 1220: trent'anni nei quali vengono composti i grandi romanzi in versi di argomento arturiano e non, e la parte più significativa della lirica d'amore, del "Minnesang". Questo linguaggio non è particolarmente difficile essendo sintatticamente più lineare e piano del tedesco moderno. Tuttavia richiede uno studio specifico non essendo naturalmente accessibile neppure ai tedeschi di buona cultura: infatti fin dall'Ottocento si cominciarono in Germania a tradurre nel tedesco del tempo opere del XIII secolo, primo tra tutti il *Nibelungenlied* che il Simrock tradusse in versi per i suoi contemporanei. Attualmente tutte le opere medievali vengono pubblicate in tedesco moderno con testo originale a fronte. Ma la difficoltà della lingua è facilmente superabile perché in alcune università tedesche si tengono per la cosiddetta "ältere Abteilung" corsi di dottorato di alto-tedesco antico e alto-tedesco medio. Io frequentai a suo tempo il corso tenuto da Volker Schupp, allora assistente di Friedrich Maurer all'Università di Friburgo. Un corollario a questo primo problema è costituito dal fatto che il medioevo tedesco conosceva due diversi linguaggi letterari, in uso in due diversi strati sociali: quello cortese, aristocratico, proprio della letteratura di corte, prodotta e consumata nelle corti, e quello giullaresco, proprio dei romanzi recitati – e spesso scritti – da giullari per la popolazione cittadina riunita nelle fiere e nelle osterie. I due linguaggi non avevano rapporti tra di loro e talvolta lo stesso romanzo veniva scritto da due autori diversi in questi due linguaggi diversi, cortese e giullaresco, per due uditori diversi: è il caso del romanzo di Tristano e Isotta, scrit-

to quasi negli stessi anni per le corti da Gottfried von Strassburg e per uno strato sociale inferiore da Eilhart von Oberg.

Un secondo problema, anch'esso di natura tecnica, è rappresentato dal verso. La riduzione in prosa, sia pure dei romanzi in versi, o poemi narrativi, come sono tutti i romanzi medievali, non è accettabile, perché la melodia, benché semplice e ripetitiva, composta dal poeta stesso, che era sempre anche musicista, faceva parte integrante del testo; esso infatti veniva recitato cantando con accompagnamento di uno strumento, solitamente l'arpa medievale, che era un piccolo strumento simile alla cetra. La melodia, che veniva scritta nella "intavolatura" con un sistema grafico diverso dall'attuale ma comune a tutta l'Europa occidentale, è quasi sempre andata perduta, né sapremmo riprodurre quel modo di recitar cantando che si basava sulla doppia accentuazione della parola. Una minima parte di questa musicalità si può e si deve mantenere riproducendo il verso originale col più simile verso italiano.

La poesia narrativa dei secoli XII e XIII conosce un unico verso base, la cosiddetta "kurze Zeile", che veniva raddoppiata nella "lange Zeile", un distico diviso da una cesura rimata. Lunghezza e ritmo del verso possono essere facilmente riprodotti con il nostro ottonario, intercalato da ottosillabi per spezzare il ritmo cantilenante. Rimane il problema della rima, che in questi versi è sempre baciata. Alla rima io ho rinunciato, per la difficoltà e costrizione che essa comporta, ma soprattutto perché mi parrebbe stucchevole in poemi che sono sempre molto lunghi. Va da sé che il discorso è diverso per la poesia lirica, dove la rima è più importante e dove la varietà di versi, fonte prima della accentuata musicalità, comporta l'impiego anche nella traduzione di versi differenziati. Quindi una maggiore difficoltà.

Ma veniamo ora al terzo problema da risolvere, lo scoglio più grande, perché nessuna tecnica ci aiuta a superarlo: la scelta, o meglio, l'invenzione, del linguaggio adatto. Quando si traduce un'opera letteraria ci si trova sempre di fronte ad un linguaggio personale, espressione soggettiva di uno scrittore. Nel caso dell'opera medievale abbiamo un linguaggio antico, e inoltre espressione personale del poeta. La mia esperienza di traduttrice mi ha portato a confrontarmi con tre au-

tori che, pur servendosi tutti dell'alto-tedesco medio, e quindi di un mezzo espressivo comune, si differenziavano moltissimo nella peculiarità del loro linguaggio pur essendo tutti compresi nell'arco di trent'anni: Hartmann von Aue, autore del *Gregorius* e dell'*Armer Heinrich*, composti con ogni probabilità tra il 1190 e il 1200, Gottfried von Strassburg, autore del Tristano tra 1210 e 1220, e l'anonimo autore del *Nibelungenlied* operante negli stessi anni. Tre personalità diverse, tre linguaggi diversi.

Una prima difficoltà è rappresentata dai secoli che ci separano da questi testi: occorre tradurli in un linguaggio di immediata comprensione, che esclude quindi ogni tipo di calco su linguaggi medievali o comunque antiquati, che non sarebbe tollerabile. Ma occorre tuttavia dare l'impressione della distanza temporale che ci separa dal testo, e dell'aura cortese, aristocratica, in cui è immersa l'opera. Nulla di più falso di una Isotta che si esprimesse con il linguaggio colloquiale della nostra quotidianità, o con quello, artificiosamente antiquato dei libretti d'opera di Verdi. Ma non ci sono suggerimenti né ricette. Occorre inventare un linguaggio che sappia rendere la lontananza del testo, la stilizzazione gotica dei personaggi e la loro raffinatezza aristocratica. Inventarlo provando e riprovando. Poi c'è la peculiarità dell'autore. Dei miei tre autori il primo è quello che ha presentato meno difficoltà: Hartmann usa un linguaggio semplice, lineare, nitido, al punto che è stato preso a modello dai suoi stessi contemporanei, che videro in lui il loro maestro. Ma c'è in lui un discorso religioso ed una profondità di fede che emergono anche dal linguaggio, il quale raggiunge, proprio nell'empito religioso, altezze liriche di rara bellezza.

L'anonimo autore del *Nibelungenlied* sapeva di mettere in versi una materia antichissima, che aveva alle spalle una tradizione orale di sei secoli essendo, almeno in parte, nata nel regno gotico di Teodorico, alla sua corte in Ravenna. Deve quindi dare al suo linguaggio una patina arcaica, e lo fa scegliendo parole e strutture sintattiche già desuete ai suoi tempi: un linguaggio volutamente e accentuatamente arcaicizzante quindi, e spesso intensamente drammatico. Per queste peculiarità facilmente individuabili non presenta grandi difficoltà di traduzione.

Le difficoltà maggiori si annidano nel *Tristano* di Gottfried. Anzitutto perché è il poeta più grande. E quale grande poeta presenta una intensità e concentrazione di espressione che sono un vero scoglio da superare. Quando poi il poeta è anche finissimo lirico, che gioca sui suoni, le allitterazioni e le figure retoriche, nonché sulla musicalità di parole e versi, la difficoltà è tale da “far tremar le vene e i polsi”. A questo si aggiunge in Gottfried un discorso filosofico che circola più o meno sotterraneo per tutto il romanzo, talvolta in forma logica, come nel prologo, dove pure si avvale dei simboli dell'eucarestia (pane=vita, spezzare il pane della poesia=continuare a vivere, pur dopo la morte, e per gli eroi del romanzo e per il poeta che lo ha scritto) talvolta nella forma di sillogismi che danno luogo ad una logica apparente, come nei discorsi che Isotta fa rivolgendosi a Tristano ma sapendo che re Marke, nascosto, ascolta. Capolavori di perfetta coerenza logica a doppio senso, che dice ad uno la verità e inganna l'altro. Non mancano grandi allegorie, come quella della grotta d'amore, il cui significato quasi ermetico si chiarisce soltanto attraverso il discorso del prologo e dei passi in cui Gottfried esprime apertamente la sua concezione immanentistica della vita, della morte e della sopravvivenza alla morte. L'episodio della grotta d'amore, come tutto il romanzo, fino a non molti decenni fa è stato interpretato in chiave mistica, come se per il *Tristano* dovessero valere gli stessi criteri interpretativi del *Parzival* di Wolfram von Eschenbach, che è un poema mistico.

Solo una lettura attenta al complesso di tutto il romanzo permette di decrittare il significato di questo ed altri episodi, e consente di leggere nella rinuncia dei due amanti alla grotta d'amore il rifiuto dell'utopia, il rifiuto dell'amore perfetto, senza affanni e senza dolore, in termini più generali il rifiuto dell'assoluto, che non ha luogo nella realtà umana. Così non ha luogo il bene assoluto e il male assoluto, e le colpe degli uomini sono sempre relative alle circostanze in cui essi sono costretti a vivere. Cristo, che nel giudizio di Dio avalla il giuramento falso di Isotta “è come una manica a vento, che si muove così come l'uomo chiama”: non è una frase blasfema, come per molto tempo è stata giudicata: è la concezione immanentistica del cristianesimo di Gottfried, in cui bene e

male sono relativi alle costrizioni della vita.

È evidente a questo punto che per tradurre l'opera di questo autore occorre conoscere, oltre alla storia e al costume del suo tempo, anche la varia filosofia del cristianesimo, che va dalla mistica, sull'onda di San Bernardo di Chiaravalle vincente e privilegiata dalla autorità politica e religiosa, al razionalismo abelardiano, di cui Gottfried era seguace, e che in veste di poeta porta a conseguenze che sopravanzano lo stesso pensiero di Abelardo. Per tradurre l'opera di Gottfried occorre penetrare il complesso mondo teologico e filosofico che la anima, e impadronirsi del discorso logico-sillogistico di cui spesso si serve. Occorre, e questo richiede un immedesimarsi nel poeta, sentire la musicalità del suo linguaggio che è certamente il più lirico tra quelli dei romanzi in versi del Duecento, pur nella lineare semplicità formale. Ma è la semplicità a cui un poeta giunge attraverso la complessità del pensiero, un punto d'arrivo che non ha nulla della immediata semplicità dello spirito semplice. Per tradurlo occorre ripercorrere, coi mezzi di cui siamo dotati noi, poveri artigiani di fronte a un grande artefice, il cammino del suo pensiero fino all'espressione distillata dalla sua sensibilità poetica, e inventare un linguaggio che sarà sempre, ahimé, in parte suo e in parte nostro. Con questo voglio dire che, di fronte a un'opera di grande intensità poetica e capace di coinvolgere il lettore in quel margine di ambiguità che sempre la poesia porta con sé, la nostra traduzione è anche, fatalmente, interpretazione.

Laura Mancinelli

INDICE

23

RELAZIONE DELLA GIURIA E INTERVENTI DEI VINCITORI	
Comitato d'onore.	7
Il bando e la giuria	9
Opere concorrenti al Premio «Città di Monselice» 1993. . .	11
Cronaca della premiazione.	19
Relazione della giuria	21
UGO DOTTI, <i>In nome dello spirito collettivo</i>	33
GINETTE HERRY, <i>Tradurre per il libro e per la scena</i>	35
MARIA TERESA MUSACCHIO, <i>La storia della terra secondo l'ottica ambientalista</i>	39

*

ATTI DEL VENTUNESIMO CONVEGNO SUI PROBLEMI DELLA TRADUZIONE LETTERARIA

«La traduzione dei testi medièvali»

DANIELA GOLDIN FOLENA, <i>La traduzione dei testi latini medièvali</i>	45
MAURIZIO PERUGI, <i>Traduzioni trobadoriche</i>	55
GIANFELICE PERON, <i>Traduzioni novecentesche dei poemi tristaniani in Italia</i>	65
GIUSEPPE BRUNETTI, <i>Poesia allitterativa antico e medio inglese in traduzione italiana</i>	95
LAURA MANCINELLI, <i>La traduzione dei romanzi in versi del medioevo tedesco</i>	103