

EUGENIO BURGIO

Tradurre dall'antico francese: osservazioni a margine di un'esperienza recente

This paper offers a brief survey of the problems involved in translating from Old French into Italian, particularly in XXth Century Italian translations of Old French narrative texts in *couplets d'octosyllabes*. The core of its argumentation is focused on the importance, among Italian translators, of the 'traduzione alineare' (which uses a kind of 'blank verse', whose length is determined by the meaning of the French original verse). The paper also discusses about the possibility of a translation which has resort to verses of Italian poetical tradition.

1. La mia comunicazione prende spunto da un esercizio di traduzione *sui generis*, per le ragioni che l'hanno motivato, per la natura dei testi che ne sono stati oggetto, per la mancanza di una specifica riflessione sul tradurre articolata in corso d'opera: e per tali ragioni essa potrebbe 'stonare' in quest'incontro di studio. A giustificare la mia presenza nei ranghi dei *latinarii* di qua del Reno, oltre alle ragioni dell'amicizia,¹ possono forse valere alcuni fatti preliminari.

Racconti di immagini (Burgio 2001) è un'antologia di testi mediolatini e oitanici dedicata alla posizione e al ruolo delle *images* – le 'immagini materiali': dipinti e sculture – nella *Christianitas* medievale, un'antologia pensata a partire da un'indagine e da una riflessione sui "poteri della rappresentazione nel Medioevo occidentale". La compilazione è nata e cresciuta sulla spinta di una duplice intenzione. Da una parte volevo mostrare quanto diverse dalle nostre – nostre, intendo, di 'Noi Moderni' – furono le ragioni culturali che nutrono lo sguardo e le attitudini dei Medievali nei confronti delle *images*, e quanto questo grumo di ragioni fu organicamente determinante, nella loro riflessione, per la costruzione dell'identità religiosa (e dunque culturale) della *Christianitas* rispetto all'Altro nel tempo (gli Antichi) e nello spazio (l'aniconismo giudaico e islamico, ma pure, in parte, il mondo cristiano greco). Dall'altra, mi importava esibire il nocciolo e gli strati successivi della questione culturale non in termini puramente argomentativi ma *attraverso i testi*, in una sorta di galleria di *Mythologiques* medievali intorno alle *images*.

Come si vede, il cuore ideologico dell'antologia sussume immediatamente e *a priori* una questione che è croce e delizia di ogni medievalista e che, non casualmente, è il vero fantasma che si è aggirato nel corso dell'incontro su "Testo medievale e traduzione",² la quotidiana frequentazione con oggetti – i *textus* medievali – che sono al contempo alla radice dell'orizzonte culturale moderno e irriducibilmente altri rispetto ad

¹ Ringrazio il Comitato organizzativo per l'ospitalità concretamente esibita, e Marina Buzzoni per la suadente insistenza con cui mi ha proposto di presentare qualche osservazione sulla mia estemporanea esperienza di traduttore.

² Si vedano, per tutti, le osservazioni di Ferrari (2001: 64), Garzone (2001: 34-35) e Molinari (2001: 8) – nella trama del loro discorso si intravede un intertesto comune, costituito dalla riflessione dei medievalisti contemporanei più lucidi, da Gurevič a Zumthor, da Jauss a Duby; in Ferrari (2001: 64) la citazione di Zumthor che segue. (Per ovvie ragioni di opportunità ed economia i riferimenti agli studi traduttologici saranno limitati a quelli effettivamente citati nel corso del mio intervento – una bibliografia 'allargata' è facilmente componibile collazionando i saggi raccolti in Cammarota / Molinari [2001]).

esso costringe i filologi al dilemma enunciato da Zumthor (1980: 75): “il fine ultimo cui miriamo è sì di attualizzare il testo antico, cioè di integrarlo a quella storicità che è nostra. Ma il guaio è che, facendo ciò, corriamo il rischio di negare o cancellare la sua: di schiacciare la storia e di occultare i tratti specifici del presente, dando figura acronica al passato”. Attraverso la mediazione di traduzione e commento il *corpus* dei testi antologizzati dovrebbe suggerire il senso e lo spessore della differenza di una storicità che, nonostante tutto, non ci appartiene più. Quanto alla struttura stessa dell’antologia, essa è funzione diretta della pulsione ‘mitografica’ di cui s’è detto: il suo articolarsi per *distinctiones* tematiche,³ e la regolare alternanza, al loro interno, tra serie preliminari di testi e paratesto commentativo e giustificativo;⁴ ma soprattutto, alle ragioni fin qui elencate si sono di necessità vincolati la scelta dei testi e il taglio della loro antologizzazione. Le *fleurs* di *Racconti di immagini* sono oggetti selezionati non per le loro qualità letterarie, ma per la loro omogeneità al progetto antologico e alla sua ‘economia’, senza particolare attenzione alle ragioni dello stile o alla distinzione ‘testi completi / frammenti’: essi (in particolare quelli mediolatini) rappresentano prime attestazioni o, viceversa, tardivi testimoni della fortuna continua di un intreccio;⁵ segnalano, nel loro *décalage* temporale, il divenire dei temi;⁶ testimoniano nuclei e articolazioni ideologiche rilevanti;⁷ attestano la presenza di intrecci e idee pure fuori del dominio strettamente letterario.⁸ Più in generale, si è preferito il testo meno noto a quello più conosciuto (pure se la maggior fama trova la sua ragione nei valori della scrittura) l’inedito al già edito; l’ampiezza della scelta e le dimensioni dell’antologia (oltre una cinquantina di testi per più di cinquecento pagine) hanno infine imposto la *brevitas*: là dove è parso necessario, i testi si offrono per episodi o in *abrégé*, privati di quelle sezioni non strettamente necessarie (non necessarie sotto il profilo semantico, non secondo le ragioni dell’individualità dello stile).⁹

Date queste premesse, e data soprattutto la scarsa qualità stilistica di certi testi (talora inversamente proporzionale al loro valore per la struttura concettuale

³ I. “Il mito di fondazione: le immagini acheropite”; II. “Idolatria (le immagini degli Antichi)”; III. “Gli Altri e le immagini”; IV. “I miracoli delle immagini sacre”; V. “I poteri dell’imitazione”.

⁴ L’ordine dei testi cerca pure di recuperare quella dimensione diacronica altrimenti soffocata dalle ragioni semantiche (e tendenzialmente acroniche) dell’architettura dell’antologia (Burgio 2001: 57).

⁵ Cfr. – come esempio di primo termine della fortuna di un intreccio – il n° 11 (“Lo sposo di Venere (I)”), tratto dai *De gestibus regum Anglorum libri quinque* di Guglielmo di Malmesbury (Burgio 2001: 166-171), e – come anello finale della stessa catena testuale – il n° 13 (“Lo sposo di Venere (II)”), un *miracle de Nostre Dame* della collezione quattrocentesca compilata da Jean Miélot (Burgio 2001: 178-191).

⁶ È il caso dei testi raccolti sotto il n° 9, “Gregorio Magno e gli idoli” (Gregorio Magno, *Registrum epistularum* XI 56; Giovanni di Salisbury, *Policraticus* II 26.VIII 19; Maestro Gregorio, *Narracio de mirabilibus urbis Romae* 6) o sotto il n° 10, “Statue di Venere” (Plinio, *Naturalis historia* XXXVI 20-21; Arnobio, *Adversus nationes* VI 22; Maestro Gregorio, *Narracio*... 12-13; Valerio Massimo, *Facta et dicta memorabilia* VIII 11; Nicolas de Gonesse, *Livre de Valerius Maximus*) (Burgio 2001: 150-165).

⁷ Cfr. la celebre lettera di Gregorio Magno a Sereno di Marsiglia dell’ottobre 600 (Burgio 2001: 192-195).

⁸ Il che vale, p.es., per la mitografia evemeristica di Isidoro, *Etymologiae* VIII 11, 1-14 (n° 6 – Burgio 2001: 134-139), o per la descrizione delle reliquie costantinopolitane in Robert de Clari, *La Conquête de Constantinople* 82-83.87.92 (n° 1A – Burgio 2001: 62-67).

⁹ Neppure lo splendido episodio di Pigmalione nel *Roman de la Rose* di Jean de Meun (vv. 20787-21144) è sfuggito a questa sorte: sono stati omessi i vv. 20840-20884 (parte di un monologo), 20909-20931 (descrizione di abiti), 20991-21028 (scena di danza), vv. 21071-21078 (parte di una preghiera): cfr. n° 38, Burgio (2001: 458-473).

dell'antologia), non sarà difficile intuire come nella traduzione io mi sia preoccupato innanzitutto – e particolarmente coi testi oitanici – di offrire una ‘traduzione di servizio’ che recuperasse, nella tessitura discorsiva del testo d’arrivo, quanto possibile della ricchezza semiotica della testualità di partenza,¹⁰ ma affidasse al sostegno del testo a fronte e delle sue glosse quanto la traduzione era costretta ad abbandonare.¹¹

Non segnalerò qui i limiti, non solo teorici ma pure pratici, della mia scelta – Giuliana Garzone e Fulvio Ferrari li hanno ben evidenziati –;¹² vorrei però osservare che essa ha preso forma sulla spinta di due distinti fattori. Il primo è una convinzione, maturata riflettendo sulla ‘lontananza’ culturale e sui suoi effetti semiotici, che ho ritrovato in alcune osservazioni di Garzone (2001: 47-48):

[...] nel caso di testi prodotti in ambienti culturali e semiotici ‘lontani’ (per es. storicamente) con cui i destinatari non hanno grande familiarità, la via della naturalizzazione e dell’attualizzazione sia estremamente ardua da percorrere, richiedendo di portare al presente concetti e situazioni propri di una civiltà e di una cultura per molti versi aliena, e comportando quindi una componente di trasmutazione semiotica, oltre che di traduzione interlinguistica intesa in senso stretto, al fine di produrre sul destinatario un *effetto equivalente* a quello esercitato dal testo-fonte sul suo originario pubblico [...], ovvero l’effetto attraverso il quale necessariamente passa una soluzione attualizzante: ma per realizzarlo bisognerebbe conoscere con precisione tale originario effetto e quindi l’esatto ‘valore’ degli atti *sémici* [...] che costituiscono il testo e dei loro elementi pertinenti e funzionali, nonché il valore delle scelte linguistiche non solo rispetto alla configurazione

¹⁰ Operazione nella quale il rischio d’errore è sempre in agguato. Rileggendomi per quest’incontro, non ho potuto fare a meno di individuare almeno una traduzione scorretta. Nel testo n° 22C (*La Conquête de Jérusalem*, vv. 7424-7456 – Burgio 2001: 288-291) ho tradotto il v. 7432, *chenelex oïssiés glatir et abahier* con “avreste udito i cagnetti latrare e abbaiare”. “Cagnetti” non mi convinceva molto, ma ho (non so quanto consapevolmente) rimosso le perplessità – se avessi consultato Moisan (1986: I/1, 286), e la voce “Canelius (li)”, ‘Cananei’, avrei notato che *Chenelex* è sua variante grafica (come correttamente rende Jean Subrenat in Régnier-Bohler [1997: 320]: “On pouvait encore entendre glapir et aboyer les Cananéens [...]”). Segnalo inoltre due lievi mende bibliografiche: in Burgio (2001: 47 n. 70) ‘Ringbon’ va corretto in ‘Ringbom’, e *passim* ‘Barash (1992)’ va corretto in ‘Barasch (1992)’.

¹¹ Testo a fronte, glosse, e competenza del lettore: quest’ultimo elemento, per quanto difficile da determinare nella sua virtualità, non può essere sottaciuto. Compilata da un universitario, stampata da una casa editrice universitaria, l’antologia ha l’ambizione di aprirsi a un pubblico non necessariamente specialistico, e non costretto alla frequenza di un corso di Filologia Romanza. Sarebbe stato forse necessario pensare pure a esso, accennando in sede di commento al problema della dialettica oralità/scrittura che è alla base della storia della circolazione e della ricezione dei testi medievali in volgare, e che si intravede in certe forme metriche (*octosyllabe* vs *décasyllabe*); ma confesso di aver considerato del tutto secondaria la questione rispetto alle idee-guida dell’antologia – mentre per nulla secondaria si è rivelata, la questione, al momento di sbizzare la traduzione dei singoli testi in volgare (ma su questo cfr. § 3).

¹² “[...] la traduzione di servizio non vive di vita propria, ma esiste solo in virtù della sua contiguità al testo-fonte, con il quale si pone in rapporto di metonimia sicché il lettore, a seconda delle sue competenze linguistiche, è posto nella condizione di fruire della traduzione verificandone ed approfondendone il senso sull’originale oppure, simmetricamente, di concentrarsi direttamente sul testo [...]” (Garzone 2001: 50); Ferrari ha evidenziato le ‘negoiazioni’ socioculturali a cui essa (e in particolare quella dei testi medievali) è sottoposta: specie se prodotta in ambito accademico e per una ricezione di tipo principalmente didattico-universitario, essa “[...] tenderà a distanziarsi il meno possibile dal testo di partenza, concependo il testo da lui prodotto come ausilio alla comprensione dell’originale più che come testo letterario anche autonomo. Anche quando la finalità didattica non è predominante, però, il rischio di vedere messa in discussione la propria competenza linguistica ingenera timore di fraintendimento del proprio sforzo di riscrittura, un timore che esercita un effetto frenante sulla ricerca di mezzi espressivi adeguati alla comunicazione” (Ferrari 2001: 68-69).

linguistica di opere letterarie coeve giunte fino a noi, ma anche in rapporto alla lingua dell'epoca nelle sue diverse varietà [...]. (Garzone 2001: 47-48).

Questa riflessione ha guidato i miei esercizi di traduzione, insieme a una sorta di 'memoria' di un 'saper fare' appreso per imitazione attraverso la frequentazione dei testi oitanici volti in italiano in questi ultimi anni. Se può avere senso e utilità generali riferire di un'esperienza autobiografica, vorrei ricordare che chi, come me, si è affacciato agli studi medievalistici intorno al 1980, ha in breve imparato a fare i conti con le traduzioni della "Biblioteca Medievale".¹³ A questa collana hanno collaborato molti filologi italiani, alle prime prove come nel pieno della loro maturità: essi hanno fissato – in maniera spesso implicita,¹⁴ comunque 'pratica' – una sorta di *ars*, elaborata non solo su basi pragmatiche, ma a partire da una riflessione e tradizione precedenti. In questi *marginalia* vorrei provare a ricondurre le intenzioni e i modi della mia esperienza (in fondo casuale, ed estemporanea) di traduttore ai modi e alle ragioni culturali di questo 'saper fare' filologico e della sua tradizione.

2. Prima di procedere in questa direzione, un appunto sulla dittologia 'filologi/traduttori'. Garzone (2001: 35-36) ha disegnato in termini assai netti la sua scansione interna:

[...] nella pratica del lavoro sul testo il traduttore arriva *dopo* che il filologo ha finito il suo lavoro: in particolare nel caso delle opere medievali, tipicamente caratterizzate dalla presenza di manoscritti multipli e di innumerevoli varianti, il traduttore necessita di un'edizione stabile e non 'fluttuante' e deve quindi, facendo necessariamente conto sull'opera del filologo che glielo mette a disposizione, 'postulare' un testo che sia 'superordinato' rispetto alle sue manifestazioni nei vari

¹³ Fondata e diretta da Mario Mancini, Luigi Milone e Francesco Zambon; Parma, Pratiche, quindi Milano-Trento, Luni (primo volume la traduzione con testo a fronte de *Il Bestiario d'amore* [in prosa] di Richard de Fournival, a c. di Zambon [1987]). I direttori hanno commissionato la traduzione di molti testi (non solo oitanici) fin qui inediti in Italia, e si sono preoccupati di ristampare edizioni non più in commercio (cfr. n. 15). Più recente, e in parte motivata da intenzioni diverse, è la collana "Gli Orsatti", fondata e diretta da Massimo Bonafin, Nicolò Pasero e Luciano Rossi per le Edizioni dell'Orso di Alessandria (primo volume la traduzione del *Roman de Renart* [in distici di *octosyllabes*] a c. di Bonafin [1998]).

¹⁴ Uno spoglio – empiricamente condotto sulle traduzioni presenti nella mia biblioteca e 'allargato' a qualche episodio non galloromanzo e della lirica, oitanica e occitanica, assenti in Burgio (2001) – registra salvo errore le seguenti entrate, prive di "Nota" sulla traduzione ('P' indica l'editore Pratiche, 'L' l'editore Luni, 'BM' la "Biblioteca Medievale", 'O' gli 'Orsatti'):

OCTOSYLLABES: *Il cavaliere e l'eremita*, a c. di F. Romanelli, P, 1987 (BM 4) – *Il "lai" di Narciso*, a c. di M. Mancini, P, 1989 (BM 8) – *La battaglia di Quaresima e Carnevale*, a c. di M. Lecco, P, 1990 (BM 11) – *Gormond e Isembart*, a c. di B. Panvini, P, 1990 (BM 12) – Chrétien [de Troyes], *Guglielmo d'Inghilterra*, a c. di G. C. Belletti, P, 1991 (BM 17) – *Auberée*, a c. di C. Lee, P, 1994 (BM 41) – *La farsa di Maistre Pathelin*, a c. di D. D'Alessandro, P, 1994 (BM 44) – [Jakemes], *Il romanzo del Castellano di Coucy e della Dama di Fayel*, a c. di A. M. Babbi, P, 1994 (BM 46) – Étienne de Fougère, *Il libro degli stati del mondo*, a c. di G. C. Belletti, L, 1998 (BM 12) – Gervais du Bus / Chaillou de Pestain, *Roman de Fauvel*, a c. di M. Lecco, L, 1998 (BM 13) – Baudouin de Sebourc, *Il mantello d'onore*, a c. di S. Panunzio, L, 1999 (BM 56) – Beretta (1999) (testi francesi, e iberoromanzi in versi).

LASSE DI DÉCASYLLABES: *Audigier*, a c. di L. Lazzarini, Firenze, Sansoni, 1985.

PROSA: Zambon (1987) – *La Visione di Tungdal*, a c. di M. Lecco, Alessandria, Edd. dell'Orso, 1998 (O 3) (prosa + frammenti in versi).

POESIA LIRICA: Hélinand de Froidmont, *I versi della Morte*, a c. di C. Donà, P, 1988 (BM 6) – *Canzoni di Crociata*, a c. di S. Guida, P, 1992 (BM 21) – Guglielmo IX, *Vers*, a c. di M. Eusebi, P, 1995 (BM 53).

manoscritti e non porti in sé l'incertezza delle varianti e delle lacune. Tra i compiti del traduttore non rientra la ricostituzione del testo nella sua forma originale (o in una forma plausibilmente ad essa molto prossima) né possiede gli strumenti per realizzarla, anche se, qualora siano a disposizione edizioni diverse, la scelta di tradurre una di esse piuttosto che un'altra costituisce già di per sé una presa di posizione di tipo ecdotico.

È certo vero che “[...] nella pratica del lavoro sul testo il traduttore arriva *dopo* [...] il filologo” – e ciò è tanto più vero se si riflette sul fatto che il traduttore considera il suo lavoro come una procedura di ricezione/incorporazione all'interno di una cultura di oggetti 'esemplari' propri di un orizzonte ad essa altro (oggetti, appunto, non dinamismi testuali o fluttuazioni ricezionali);¹⁵ ma si può anche osservare che “nella pratica” non accade poi tanto spesso che il 'traduttore' sia effettivamente distinto dal 'filologo' – e non solo per ragioni di *know-how* o di statuto professionale:¹⁶ non solo è pratica corrente che il 'traduttore / filologo' non si esima dall'intervenire sul testo dell'edizione che egli prende come base per la traduzione, ma è l'atto stesso del tradurre che è spesso una funzione essenziale, e preliminare alle specifiche operazioni dell'ecdotica. Un esempio potrà rendere più esplicita questa osservazione.

Per l'antologia ho utilizzato in più circostanze un leggendario in *octosyllabes* a rima baciata noto come “Deuxième collection anglo-normande des miracles de la Sainte Vierge”; esso è trådito da un solo codice, il londinese MS Royal 20 B XIV, redatto da uno scriba inglese non oltre la fine del XIII secolo (Burgio 2001: 514); il testo presenta dunque i tratti linguistici e prosodici – in particolare l'anisosillabismo dei versi – propri delle opere composte in Inghilterra in lingua d'oïl (anglonormanno) o lì esemplate. Il suo editore, Kjellman (1922), si attenne a una restituzione testuale strettamente conservativa, intervenendo il meno possibile: atteggiamento in generale assai opportuno, specie in presenza di testi esemplati in codice unico, e in una lingua così 'fluttuante' come l'anglonormanno;¹⁷ ma in certi casi, come quello che segue, l'intervento emendatorio si impone se solo si prova a rendere in lingua moderna il passo.

¹⁵ Non insisterò oltre sulla categoria dell' 'esemplarità', ma sarà il caso di osservare che, fuori dello sforzo dell'editoria 'universitaria' di proporre episodi i più vari della testualità volgare medievale, il repertorio di testi oitanici offerto, soprattutto nel settore dei tascabili, dagli editori maggiori non si spinge quasi mai al di là della *Chanson de Roland*, dei romanzi di Chrétien de Troyes e dei romanzi arturiani in prosa. C'è ovviamente, qualche eccezione, che peraltro si colloca sempre sotto la bandiera dello specialismo filologico: andando a memoria, le antologie di *fabliaux* di Brusegan (1980), Belletti (1982) e Lee (1990) – esito 'divulgativo' della *vague* 'carnevalesca' e bachtiniana nella critica italiana –; i *Lais* di Marie de France di Angeli (1983), l'*Aucassin e Nicolette* di Liborio (1976) e il Jean Renart di Limentani (1969), tutti ristampati dalla “BM” (rispettivamente 1992 [BM 24], 1991 [BM 18] e 1994 [BM 34]) – i primi usciti per un editore e una collana 'di massa' (la “Biblioteca. Collezione economica di classici” Mondadori, tipologicamente affine agli “Oscar”), Liborio e Limentani nella raffinata “Collezione di Poesia” di Einaudi –; la collezione mariana di Beretta (1999), edita sotto gli auspici del *numen* editoriale Cesare Segre. Insomma, direi che l'orizzonte immaginale in cui la nostra cultura colloca la testualità medievale non è di regola molto distante da quella fissata da *Ivanohe* (o, più terra terra, da *La Spada nella roccia*)...

¹⁶ Salvo errore, conosco due sole eccezioni di rilievo all'identità 'filologo/traduttore' (due francesisti, ma non solo): Ferdinando Neri (Neri 1946) e Diego Valeri (Valeri 1943).

¹⁷ Più precisamente, tale conservatorismo è assolutamente doveroso per i testi oitanici *composti ed esemplati* in Inghilterra; ci sono però buone ragioni – su cui non è possibile fermarsi qui – per ipotizzare che la collezione mariana fosse stata compilata in Francia, e poi copiata in Inghilterra, e in questo caso Kjellman avrebbe potuto (e dovuto) emendare con minor prudenza.

Nel miracolo dell’“Immagine di Toledo” (Burgio 2001: 260-269, n° 20), i fedeli, riuniti nella cattedrale toledana per la messa dell’Assunzione, odono all’improvviso la voce della Vergine che accusa gli ebrei della città delle peggiori nefandezze. La sua violentissima predica inizia così (vv. 31-41):

«Allas! Allas! – fet la Reïne –
 Mult dure la malweise traïne
 de Gyus e la tres grant felonie,
 ke unkore ne fine lur envie
 ke entre le pople a mun cher Fiz,
 [ke] si ben se acordent a lur diz
 si ke il sunt de un acord,
 e sunt rechaté par sa mort,
 baptizez sunt par sa seinte voiz
 e sunt armez de la seinte croiz:
 il les governe, il les gard.
 ...

«Ahimè, ahimè! – disse la Regina –,
 molto dura l’ignobile compagnia
 degli ebrei, e la loro grande fellonia,
 che ancora non ha fine la loro invidia
 perché i fedeli del mio caro Figlio
 sono così concordi nelle parole
 sì che hanno un parere solo,
 e sono riscattati dalla Sua morte
 e battezzati dalla Sua voce,
 e armati della santa croce;
 Egli li governa e li protegge.
 ...

L’eccessiva frequenza di *ke* e *si* ai vv. 34-37 non solo suggerisce che ci troviamo di fronte a un verseggiatore non troppo brillante, ma che il copista (o il suo modello) ci ha messo del suo per complicare le cose, certo ingannato da un contesto tanto favorevole alla diplografia: la serie di *ke* rende i versi (o almeno me li ha resi) refrattari a qualsiasi traduzione sensata. Da qui la necessità dell’intervento; ancora le ragioni della resa in italiano hanno circoscritto il luogo da emendare (l’espunzione di *ke* in v. 36): l’ipotesi che ho accolto a testo è quella che meglio permette di dare coerenza all’intreccio tra senso del passo e sua articolazione morfosintattica.

3. La sezione oitanica dell’antologia si compone di quindici testi in prosa, e di undici in versi.¹⁸ Le forme metriche attestate sono quelle abituali nella tradizione narrativa oitanica: il *décasyllabe* e il distico di *octosyllabes* a rima baciata. Com’è noto, il primo, “equivalente francese” e progenitore dell’endecasillabo (Avalle 1963: 12.17), fu il verso delle *chansons de geste*, affidate all’esecuzione orale e cantata; il secondo fu il metro della narrativa cavalleresca, “[...] destinata alla recitazione”, alla lettura a voce alta nelle corti.¹⁹ Ricordo questi dati elementari solo per segnalare che – come ha indicato in via generale Ferrari (2001: 63) –²⁰ proprio sul discrimine ricezionale ‘orale / scritto’ e sulla sua declinazione metrica si è giocata, e si gioca, la partita dei traduttori di testi oitanici: infatti, posto che “[...] è del tutto escluso che in modalità di comunicazione diverse si possano suscitare nel pubblico reazioni *equivalenti*”, il

¹⁸ La predominanza della prosa (in genere meno frequentata dalle traduzioni italiane) è dovuta ai criteri con cui è stata compilata l’antologia. I testi scelti vanno dalla *Chanson de Roland* alle compilazioni-riscritture prosastiche tardo quattrocentesche, e offrono *specimina* di epica, romanzo in versi e in prosa, narrativa breve, volgarizzamenti ‘scientifici’ di classici latini.

¹⁹ La citazione è da Auerbach (1958: 186) (con bibliografia minima sull’*octosyllabe*); sulla performance epica cfr. almeno Rychner (1955) e Limentani / Infurna (1986).

²⁰ “[...] già non è pensabile che il traduttore riesca a produrre nei suoi lettori gli stessi ‘effetti’ che il testo di partenza produceva all’interno di una cultura lontana nel tempo e solo parzialmente ricostruibile – effetti che rientrano nel campo delle ipotesi di studio e non possono costituire l’obiettivo, dato per conosciuto e acquisito, del lavoro di traduzione – ma è del tutto escluso che in modalità di comunicazione diverse si possano suscitare nel pubblico reazioni *equivalenti*” (Ferrari 2001: 64).

nocciolo della questione è quali effetti discorsivi originari recuperare in sede di traduzione, per ottenere quali reazioni.

Sfogliando le traduzioni novecentesche di testi oitanici in versi, si può osservare che per il nostro problema si sono offerte tre soluzioni diverse. Per ragioni che si chiariranno più oltre, ne indicherò i termini a partire da episodi in un certo modo ‘esemplari’²¹ e da modelli composti in distici d’*octosyllabes* (tornerò sul *décasyllabe* in § 4).

La prima soluzione consiste nel recupero del dato formale: isosillabismo e schema rimico. Nella “prima versione italiana” (non databile, ma sicuramente posteriore al 1932)²² dell’episodio conclusivo del *Roman de Tristan* di Thomas, edita in una collezione di ‘versioni d’arte’,²³ Anselmi (s.d.: 14) dichiarava una ‘fedeltà’ all’originale e al suo *color* ‘primitivo’²⁴ che – scontato il passaggio dall’*octosyllabe* all’endecasillabo, metro narrativo per eccellenza della tradizione italiana – si risolve sostanzialmente in una “[...] traduzione in versi, con sorvegliatissima riproduzione di quella rima a coppia, che con la sua cadenza martellata è caratteristica così costante e, a lungo andare, quasi allucinante, dei poemi francesi del tempo”. In realtà la riproduzione non è sempre “sorvegliatissima”, perché qua e là bisogna accontentarsi dell’assonanza. In ogni caso, l’esito è quello che segue:²⁵

[...]
 puis chet li venz et bels tens fait.
 Le sigle blanc unt amunt trait,
 e siglent a mult grant espleit,
 que Kaherdin Bretaine veit.
 Dunc sunt joius e lé e balt,
 e traient le sigle ben halt,
 que luin se puise aparceveir
 quel ço seit, le blanc u le neir:
 de lung volt mustrer la color,
 car ço fud al deerein jur
 que danz Tristran lur aveit mis,
 quant il turnerent del país.

[...]
 Poi cade il vento e bel tempo si fa;
 su alto issata, vela bianca sta.
 Veleggian essi a sì gran forza il mare,
 che a Kaherdin già la Bretagna appare.
 N’è l’animo gioioso e lieto e baldo:
 la vela alza la ciurma bene in alto,
 sì che s’accorga ognuno, in lontananza,
 di qual colore sia, o nera o bianca.
 Voglion da lungi colore mostrare,
 ché dal paese suo d’oltre mare
 è questo da Tristano ultimo giorno
 fissato già, perché faccian ritorno.

La vela bianca hanno issato
 e a gran forza veleggiano,
 finché Caerdino avvista la Bretagna.
 Allora sono gioiosi, allegri e lieti,
 e issano la vela bene in alto
 che da lungi si possa riconoscere
 quale essa sia, la bianca o la nera:
 da lontano vuol mostrarne il colore
 perché s’era all’ultimo giorno
 che Tristano aveva fissato come termine
 quando partirono dal paese.

È una traduzione ‘fedele’, almeno secondo gli intendimenti di Anselmi? Credo si possa dire, piuttosto, che tale ‘fedeltà’ sia commisurabile all’orizzonte (poetico) di attesa dei lettori del tempo di Anselmi – un orizzonte già datato allora, e in ogni caso ai nostri occhi. Il tono arcaizzante della lingua della traduzione genera una storicità di secondo grado rispetto al modello: a fronte della impossibilità di sapere in che consistesse lo

²¹ L’‘esemplarità’ è di tipo funzionale: essi mostrano con chiarezza le dinamiche di ogni tipologia di soluzione, ma l’esemplificazione non pretende d’essere esaustiva. Sia chiaro che queste pagine non hanno l’ambizione di disegnare un ‘profilo storico’ delle traduzioni medievali nell’Italia novecentesca, ma offrire solo qualche spunto di discussione.

²² La rivendicazione della primazia temporale è nel *verso* del frontespizio; quanto alla datazione, Anselmi (s.d.: 43-45) chiude il volumetto con la traduzione (procurata da G. Manacorda, Firenze, Sansoni, 1932²) del *Tristano* di Wagner, II sc. III.

²³ È l’episodio conclusivo del *Roman* (vv. 2967-3144 di Bédier [1902], edizione usata come modello da Anselmi).

²⁴ “Il traduttore ha mirato a quella ‘fedeltà’ che spesso è di per se stessa ‘lettera’ ma che sempre e soprattutto è ‘spirito’. Per questo sono stati conservati il meglio possibile quei toni e quei colori che, pur su sfondo predominante di una rude primitività, fioriscono, di quando in quando, in raffinatezze e sensibilità davvero inaspettate”.

²⁵ Vv. 2971-2981: si dà il testo Bédier (1902: I, 410), quindi la traduzione di Anselmi (s.d.) e quella ‘alineare’ di Roncaglia (1961: 189) (che inizia dal v. 2970).

scarto tra la lingua di Thomas e quella d'uso ai suoi tempi, Anselmi ne dà una lettura basata su un *décalage* linguistico d'ordine temporale, sicché il *color* 'primitivo' del *roman* ('primitivo' rispetto a noi, non ai suoi contemporanei) è recuperato da una lingua che ripete i caratteri della tradizione italiana, nella sua versione di "luogo comune del medio gusto umanistico ottocentesco" (Contini 1946:133).

Un involontario effetto parodistico – con l'evocazione dei ritmi infantili del "Qui comincia l'avventura / del signor Bonaventura" – può essere poi la maledizione delle (cattive) traduzioni in versi. D'Angelo Matassa (1993) ha volto in italiano il *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris e Jean de Meun, utilizzando il decasillabo in rima baciata. Qui la traduzione sacrifica alla 'funzione poetica' pure qualche perdita d'informazione:²⁶

Pygmalions, uns antaillierres,
portreanz an fusz et en pierres,
en metauz, en os et en cires
et en toutes autres matires
qu'an peut a tele euvre trouver,
por son grant angin esprouver,
car onc de li nus ne l'ot meudre,
ausin con por grant los aqueudre,
se vost a portreire deduire.

Pigmalione, state a sentire,
era un artista bravo a scolpire
legno, metallo, morbida cera.
Questi, un bel giorno, grande com'era,
fosse bravura, fosse ambizione,
volle acquisire reputazione
d'uomo nell'arte insuperato;

Pigmalione, uno scultore
che lavorava il legno e la pietra,
i metalli, l'avorio e la cera
e tutte le altre materie
adatte a questo mestiere,
per mettere alla prova la sua abilità
– nessuno era migliore di lui per questo –,
oppure per acquistare grande fama,
volle divertirsi nell'esecuzione di una figura.

A fronte dell'artificialità di risultati simili²⁷ si può condividere il giudizio di Limentani (1969: 19): "gli *octosyllabes* a rima baciata [...] hanno sempre costituito per la versione poetica un ostacolo pressoché insormontabile, che la tecnica preziosa della rima rafforza ancora". E forse non è casuale, da parte di chi invece decise di adottare la prosa,²⁸ la rivendicazione a una filologica 'letteralità', anche a prezzo di una perdita di autonomia della traduzione. Introducendo la versione dei *Lais* di Marie de France,²⁹ Neri (1946: XXIX-XXX) sosteneva che

[...] tradurre perché s'intenda il testo [...] 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 rito, 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.

Si noti, di passata, che questa non fu soluzione esclusivamente italiana. In prosa è pure la traduzione di Joseph Bédier della *Chanson de Roland*,³⁰ che è considerata un "modèle insurpassé et [...] insurpassable d'élégance littéraire [...]", "[...] ce que l'on peut faire

²⁶ Vv. 20787-20895: è l'inizio dell'episodio di Pigmalione. Il testo originale è quello dell'ed. Lecoy (1965-1970); alla traduzione di D'Angelo Matassa (che non dà alcuna indicazione sui suoi criteri) segue quella 'alineare' di Burgio (2001: 459).

²⁷ Cfr. Liborio (1976: 23-24), che con maggior durezza parla di "[...] stucchevoli e sempre abortiti tentativi di ricostruire il testo poetico".

²⁸ Si vedano, tra gli altri, pure Levi (1924), Valeri (1943), la traduzione del *Roman de Renart* di S. Battaglia (ristampa, Palermo, Sellerio, 1980: cfr. p. 253). Fuori dall'ambito narrativo, sono in prosa le traduzioni di testi teatrali galloromanzi (per la più parte in *octosyllabes* a rima baciata) antologizzati in Contini (1948: 67-249).

²⁹ Che Limentani (1969: 19) annovera "[...] fra i risultati più alti [...]", accanto a Valeri (1943).

³⁰ Paris, Piazza, 1921, 1980²⁴⁴.

de mieux au point de vue de la fidélité à l'esprit et à la lettre d'un texte ancien" (Corbellari 1997: 63).³¹

Nel 1961 Aurelio Roncaglia diede alle stampe un'*Antologia delle letterature medievali d'oc e d'oïl* (Roncaglia 1961), in cui trovano rappresentanza non solo l'*octosyllabe*, ma pure il *décasyllabe* e i metri della lirica. Nella "Prefazione" il grande maestro indica in una "[...] più docile aderenza al testo" ("tale che non distraesse il lettore dal cimentarsi con esso, anzi ve lo stimolasse, e gliene agevolasse quanto più possibile l'intelligenza diretta") il criterio-guida delle sue traduzioni:

A tale scopo s'è anche adottato, per le opere in versi [...], il sistema di traduzione detto 'alineare'; del quale, come più atto a facilitare il riscontro, già altri moderni filologi han sottolineato i vantaggi e ripetuto l'uso dai nostri vecchi provenzalisti. Esso non si propone – occorre dirlo? – di fornire un equivalente ritmico dei versi originali; bensì di serbare nell'equivalenza semantica un segnale almeno di quella scansione che non si aggiungeva dal di fuori, ma dava anima dall'interno dell'espressione.

[...]

Quelle qui offerte non sono insomma, né vogliono essere, versioni 'poetiche', vive indipendentemente dal testo a fronte del quale sono stampate. Sono versioni 'filologiche', ossia strumentali; il che non vuol sempre dire più facili, se si concederà che il sacrificio dell'ambizione alla fedeltà non sia sempre più facile dell'opposto. Quello che offriamo è, per così dire, un 'ponte', che il discreto lettore vorrà bruciare alle proprie spalle dopo averlo attraversato ed aver raggiunto una sufficiente comprensione degli originali. (Roncaglia 1961: 7-8).

L'allusione a "altri moderni filologi" rinvia probabilmente alla traduzione della *Chanson de Roland* di Pellegrini (1953), e sicuramente a un saggio di Contini del 1940, *Di un modo di tradurre*.³² In queste pagine sono additate le ragioni dell'adesione a una traduzione che cerca "[...] un'equivalenza semantica verso per verso, rinunciando ai fattori metrici-ritmici [...]" (Limentani 1969: 19): esse consistono nella "crisi metrica, scoppiata insomma dichiarata con le barbare carducciane [...]", nell'abbandono delle forme metriche chiuse a favore della versificazione libera che caratterizza la 'Tradizione del Novecento' e parte di quella ottocentesca. Nelle versioni ungarettiane (alineari) da Góngora Contini (1946: 137) riconosce "un atto culturale di poetica", l'assunzione di un principio di cosciente Modernità e di rifiuto del "[...] canone o luogo comune del medio gusto umanistico ottocentesco, l'equivalenza di forma chiusa nostrana a forma chiusa straniera" (Contini 1946: 133).³³

Va da sé che non si vuole qui suggerire una possibile omogeneità tra gli esperimenti di Ungaretti e molte traduzioni 'di servizio' di testi oitanici – non saranno

³¹ Tale fedeltà "à l'esprit et à la lettres" si manifesta su almeno due piani; da una parte Bédier elaborò per la traduzione "[...] une *langue* particulière, ou, plus exactement, [...] une variété de français 'classique' (au sens presque réactionnaire où le Littré définit implicitement ce terme), auquel des tournures discrètement détournées via l'ancien français viennent donner une connotation particulière, sans que l'on puisse parler à proprement parler d'archaïsme [...]" (Corbellari 1997: 64); al contempo, egli rispettò col massimo massimo rigore possibile la paratassi del modello, incrementandola in certi casi con le scelte di traduzione.

³² Il saggio – a cui fanno esplicito riferimento Pellegrini (1953: 47) e Limentani (1969: 19) – fu pubblicato in "Ansedonia", giugno-agosto 1940, e quindi in Contini (1946: 133-142). Il richiamo ai "nostri vecchi provenzalisti" è alle versioni cinquecentesche di liriche occitaniche del "gruppo Castelvetro-Borghini" discusse in Contini (1946: 136-141)

³³ "In qualche modo, la traduzione alineare si fonda sopra una protesta. Essa protesta contro l'imprigionamento in una linea melodica estranea all'attualità del gusto" (Contini 1946: 135).

certo quelli a giustificare gli esiti di queste;³⁴ resta il fatto che la giuntura continiana tra la consapevolezza d'essere Moderni (ovvero la coscienza di una frattura nel gusto metrico, ribadita pure da Roncaglia [1961: 7-8]) e gli esiti della provenzalistica cinquecentesca (cfr. n. 32) si offriva come valida sponda alla necessità di una stretta fedeltà semantica all'originale percepita dai filologi come ineludibile (se non esclusivo) effetto di una traduzione, e come soluzione ai problemi posti da una resa formalmente omogenea dell'*octosyllabes*. Se poi si pensa al peso specifico – non solo all'interno del ristretto recinto della Filologia Romanza – di personalità quali quelle di Roncaglia e Contini, non stupirà che rinuncia alla corrispondenza metrico-formale e resa tendenzialmente 'letterale' del modello siano rapidamente divenuti criteri operativi correnti, esplicitati da più o meno sintentiche dichiarazioni di intenti (con eventuali riconoscimenti dell'*auctor*).³⁵ A questa ormai lunga serie di traduzioni si accoda, buon'ultima, la mia.

4. Quanto s'è detto finora non vuole suggerire che una resa 'poetica' dei testi narrativi in versi del Medioevo oitanico sia ormai interdotta a priori: in certi casi la

³⁴ Né questa è la sede per discutere del valore delle traduzioni alineari *in sé*: qui interessa segnalare le ragioni storico-culturali della loro produzione. La questione valutativa non è, ovviamente, fatto che si possa trascurare; d'altra parte, non va dimenticato che, agli occhi del filologo, la traduzione alinare non ha mai pretese di autonomia, ma solo di temporaneo tramite all'originale (giustificate proprio dall'impossibilità di recuperare in arrivo, nelle forme della tradizione, gli 'effetti' propri del modello), e che, in fondo, nessun filologo ha rivendicato, in questi esercizi, un millantato credito poetico.

³⁵ Cito le dichiarazioni che mi sono parse più significative. "È a questa famiglia di versioni [*quella di Roncaglia*] che si vuole aggregare la presente; si avverta solo che si è sempre cercato di evitare un'applicazione pedante dell' 'alinearità' [...]" (Limentani 1969: 19); "Ho preferito dare una traduzione letterale, per quanto possibile verso per verso, secondo una tendenza giustamente prevalsa [...] sugli stucchevoli e sempre abortiti tentativi di ricostruire il testo poetico. Lo scopo è dichiaratamente quello di spingere il lettore a focalizzare la sua attenzione sul testo originale, servendosi della traduzione come di un primo comodo approccio. Se il fine è quello di passare il più possibile inosservata, fino alla dimenticanza auspicabile, ciò non significa da parte mia una rinuncia totale a qualsiasi pretesa di impegno a livello stilistico" (Liborio 1976: 23-24, con rinvio, a proposito della "tendenza", a Roncaglia [1961] e a Limentani [1969]); "[*il metodo alinare è adottato*] [...] innanzitutto per facilitare il confronto con l'originale, benché non sempre l'andamento e i tagli (del metro sulla sintassi) del francese antico siano stati sempre riprodotti tali e quali. Il rifiuto della prosa [...] è facilmente giustificabile con il desiderio di rimanere il più vicino possibile ai testi: una prosa minimamente decorosa avrebbe richiesto una libertà nei confronti dell'originale ancora più considerevole, e anche quel poco di dati formali (soprattutto i giochi di parallelismo sintattico) che si è riuscito a trasferire in italiano sarebbe andato perduto. Belli o brutti che siano, dei segmenti grafici che non arrivano al loro naturale margine tipografico restano tuttavia, e inevitabilmente, dei versi, per una convenzione secolare. E ho perciò tentato, per quanto potevo e si poteva, di utilizzare ciò che una linea tipografica interrotta, cioè un verso, poteva offrire, sempre, s'intende, in funzione dell'originale, e ricorrendo solo di rado (e spesso in chiave ironico-parodica) a citazioni metrico-ritmiche della tradizione italiana" (Lee 1990: XVIII-XIX).

Cfr. inoltre (l'elenco non distingue fra traduzioni di testi in *octosyllabes* e quelle da testi in *décasyllabes* o lirici): Belletti (1982: 202) ("traduzione sperimentale od empirica"); Bonafin (1987: 24) ("funzione ausiliaria" della traduzione al testo a fronte); Brusegan (1980: XVIII) (adesione allo stile dei testi, "[...] cercando di rispettar[ne] volta a volta il carattere prosastico o alto, ma in funzione parodica [...]"), Lee (1991: 35) (fedeltà stilistica alla "piattezza di gran parte del testo"); Angeli (1983: 45), Eusebi (1984: XII), Infurna (1987: 24), Angeli (1991: 137), Donà (1992: 30), Pioletti (1992: 38), Cigni (1994: 37), Fassò (1995: 76), Bonafin (1998: 33) ('fedeltà' al modello). E, come si è visto in n. 14, i criteri sono ormai così ovvii che molti traduttori non ritengono opportuno neppure farvi accenno.

fisionomia metrica e stilistica dei modelli favorisce, quasi impone, il perseguimento di tale opzione.³⁶

Vorrei ricordare almeno due episodi.³⁷ Nel tradurre la *Chanson de Roland* Renzo Lo Cascio³⁸ ha abilmente sfruttato la relazione storico-morfologica tra *décasyllabe* ed endecasillabo, che consente “[...] uno sforzo di approssimazione della versione italiana all’andamento ritmico del testo originale [...]” (Bensi, in Lo Cascio / Bensi 1985: 66): nell’esito italiano, tendenzialmente letterale (anisosillabico-alineare),³⁹ ogni ‘verso’ condivide con il *décasyllabe* la partizione in stichii e un identico andamento ritmico del primo (con *ictus* in quarta posizione). Ne offro qui un piccolo esempio, che mostra tra l’altro come l’esperimento dia esiti più felici di una traduzione assolutamente alineare (in questo caso, la mia):⁴⁰

Li reis Marsilie s'en fuit en Sarraguce,
suz un'olive est descendu en l'umbre;
s'espee rent e sun helme e sa bronie,
sur la verte herbe mult laidement se culcet;
la destre main ad perduie tresture,
del sanc qu'en ist se pasmet e angoiset.

Il re Marsilio fuggito è a Saragozza:
sotto un olivo egli è disceso all'ombra;
la spada e l'elmo e la corazza toglie;
sull'erba verde scomposto s'abbandona.
la mano destra ha interamente mozza:
sviene e s'angoscia per il sangue che sgorga.

Il re Marsilio fugge a Saragozza,
sotto un ulivo è sceso all'ombra;
si toglie la spada, l'elmo e la corazza,
si stende malamente sull'erba verde;
ha completamente perso la mano destra,
sviene e si angoscia per il sangue che fuori
[sprizza].

[...]

[...]

[...]

In buona sostanza Lo Cascio offre un saggio dei limiti a cui è possibile spingere l’esercizio alineare senza forzare e mettere in discussione la ‘fedeltà’ al modello.⁴¹

³⁶ Sviluppo qui alcuni spunti emersi nella discussione successiva alla versione orale del mio intervento; ringrazio di cuore Mario Bensi, Alfonso D’Agostino e Maria Vittoria Molinari per le loro osservazioni e indicazioni.

³⁷ Fuori dall’ambito galloromanzo, va segnalata la traduzione di *Milagros de Nuestra Señora* di Gonzalo de Berceo elaborata da Tavani (1999). Tavani è riuscito a perseguire, nel passaggio da castigliano a italiano, un notevole equilibrio nel gioco di dare e avere tra gli elementi formali: egli ha mantenuto lo schema metrico originario (la *cuaderna vía*, la quartina monorime di alessandrini); ha evitato quanto più possibile “[...] di stravolgere la successione sintagmatica dell’originale, e rinunciando dunque ad ogni smottamento da un verso al successivo”; ha riprodotto per quando possibile le rime, “[...] almeno fin dove la corrispondenza tra i due registri linguistici – castigliano e italiano – lo consentiva; quando la rima era ottenibile solo alterando o travisando il testo (è il caso specialmente delle rime in ‘-ia’, numerose in castigliano, rarissime in italiano), si è ripiegato sull’assonanza e sull’inversione tra termini contigui, oppure vi si è rinunciato *tout-court*” (Tavani 1999: 28).

La presenza dello stesso metro nei due sistemi prosodici e la forte somiglianza fonica di molte rime hanno facilitato la buona riuscita del tentativo. E si aggiunga che la lingua di Tavani, oltre a non essere pesantemente arcaizzante, è caratterizzata da un uso accorto delle funzioni retoriche: non poco ha giocato in tal senso la volontà di “[...] non forzare mai il senso, ma di adeguarvisi sempre, anche a costo di rinunciare alla rima [...], e privilegiando il significato in ogni occasione di conflitto tra questo e il significante o la corrispondenza rimica” (Tavani 1999: 28).

³⁸ La traduzione (Milano, Rizzoli, 1966) è stata riveduta da Lo Cascio e riadattata per la stampa a fronte dell’originale (ed. Segre [1971]) (Lo Cascio / Bensi 1985).

³⁹ “[...] per forza di cose (e cioè di sillabe e di assonanze), vanno spesso perduti, nella versione Lo Cascio, elementi importanti di parallelismo, ripresa verbale, stile formulare ecc..., che, nei casi di maggior rilievo, si è provveduto a segnalare in sede di commento” (Bensi, in Lo Cascio / Bensi 1985: 65).

⁴⁰ Vv. 2570-2575; in prima colonna il testo di Segre (1971), quindi le traduzioni Lo Cascio / Bensi (1985: 361) e Burgio (2001: 287).

⁴¹ Tale esito presenta qualche punto di contatto con la versione delle lasse CLXVII-CLXXV della *Chanson de Roland*, *La morte del conte Orlando*, che Giovanni Pascoli presentò nell’antologia scolastica *Sul limitare. Prose e poesie scelte per le scuole italiane* (1900, 1902²), e che confluì in *Traduzioni e riduzioni di Giovanni Pascoli*, raccolte e riordinate da Maria [Pascoli], Bologna, Zanichelli 1913, pp. 169-173: in essa pure uno bianco tipografico distingue il primo dal secondo emistichio di ogni verso (per la più parte endecasillabi), essendo il primo rigorosamente marcato da un *ictus* di 4^a. Si tratta di una

consegnato alla stampa il 14 gennaio 2002;
pubblicato in *Tradurre testi medievali: obbiettivi, pubblico, strategie*,
atti del convegno (Bergamo, 12-13 ottobre 2001), a c. di M. G. Cammarota e M. V. Molinari,
Bergamo, Sestante, 2002, pp. 73-96.

Decisamente più complesso e sofisticato è l'esperimento tentato da Alfonso D'Agostino nell'edizione italiana del *Miracle de Théophile* di Rutebeuf, celeberrima *pièce* databile tra il 1258 e il 1277 (D'Agostino 2000: 61). Nel testo si alternano, secondo una precisa intenzionalità espressiva, *couplets d'octosyllabes*, terzetti caudati (del tipo *8aa(a)4b*, *8bb(b)4c* etc.), strofi di esassillabi (con schema *aabaab bbabba*), quartine monorimi di alessandrini (D'Agostino 2000: 54-58) – e alla varietà dei metri si accompagna un virtuosistico sfoggio di rime speciali. Anziché depotenziarlo o annullarlo, D'Agostino ha optato per una traduzione che desse forma metrica al *tour de force* di Rutebeuf:

Ho deciso di tradurre gli esassillabi con i corrispondenti settenari italiani, sia quelli semplici [...], sia quelli doppi degli alessandrini. Invece con gli *octosyllabes* ho adottato un atteggiamento duplice: i *couplets* sono stati resi con endecasillabi, mentre nella forma *Richeut [i terzetti caudati]* ho tradotto gli *octosyllabes* con ottonari e i versi di quattro sillabe con quinari. Non c'è – confesso – una ragione specifica⁴² per queste scelte; tuttavia mi sembra che non sia male l'aver maggiormente differenziato i *couplets* dai *tercets coués* [...] (D'Agostino 2000: 66).

L'esperimento meriterebbe un'analisi attenta, che non è possibile riservargli qui; a una prima, cursoria lettura, esso pare riuscito, proprio nella congiunzione tra efficace resa semantica ed elegante forma stilistica; mi pare poi che uno dei meriti di questa traduzione stia nell'esibire dei versi che non affermano la loro identità in maniera pesantemente tradizionale⁴³ ma scivolano con una certa naturalezza verso una 'prosa' ritmicamente sostenuta.⁴⁴

D'Agostino addita insomma un esito che, pur accettando il sostegno/limite del testo a fronte, rivendica un'autonomia maggiore della traduzione alinearle, e insomma si spinge – in misura ben più netta di Lo Cascio – oltre i confini rigorosamente ristretti dell'linearità, proponendosi nei fatti come alternativo ad essa (soprattutto nella voluta

traduzione molto 'fedele', che del modello epico ripete con notevole abilità il carattere sintatticamente irrelato di ogni verso (Contini [1946: 134] vede in essa una reazione alla 'crisi': "pubblicata la crisi, una posizione di punta non poteva recare che una riproduzione minuziosa, e da rischiare di farsi ossessiva, dei modelli, zelante d'ogni arsi, cesura e assonanza: sarà l'alessandrinismo pascoliano, nelle versioni forse maniache in linea di principio (per uno sguardo di non consequenziario) ma in fatto eccellenti, dai metri classici o dal decasillabo epico francese"). La medesima abilità nella resa prosodica del modello (in questo caso ridotto alla misura dell'endecasillabo) ritorna nelle tarsie epiche (nuovamente la *Chanson de Roland*) ne *La Canzone dell'Olifante*, terza de *Le Canzoni di Re Enzo* (1909). Si veda il commento di Perugi (1980: 1068-1098), e, oltre a Boni (1962), almeno Capovilla (2000: 194-195) – che rinvia a Pazzaglia (1998: 128-148) e soprattutto a R. Bentsik, "Alle origini dell'epica pascoliana. Dalla *Chanson de Roland*, la traduzione della morte del conte Rolando", *Rivista pascoliana* V, 1993, pp. 9-41 (che non ho potuto vedere).

⁴² In n. 36 si osserva che l'osservazione vale soprattutto "[...] per aver preferito l'ottonario e non il novenario in risposta all'*octosyllabe* della *forme Richeut* [...]".

⁴³ Anche se D'Agostino (2000: 66) segnala di aver "[...] introdotto, dove m'è riuscito, rime o assonanze [...]". Cfr., fra gli altri, i vv. 51-54: "[...] / s'en sui plus dolenz, Salatin, / quar en François ne en latin / ne finai onques de proier / celui c'or me veut asproier / [...]" ("[...] / e ancor più mi amareggia, Salatino, / se penso che in francese ed in latino / non avevo mai smesso di pregare / colui che adesso mi vuole angariare / [...]").

⁴⁴ Si vedano p.es. i vv. 62-67: "Biaus sire, vous dites que sages; / quar qui a apris la richeche, / molt i a dolor et destrece / quant l'en chiet en autrui dangier / por son boivre et por son mengier: / trop i covient gros mos oïr!" ("Sagge parole, mio caro signore; / chi ormai si è abituato alla ricchezza / prova dolore ed una stretta al cuore, / quando gli tocca, per mangiare e bere, / essere alla mercé di qualcun altro; / e quante villanie deve ascoltare!"). Del resto, "tradire il meno possibile l'italiano dell'uso", entro i limiti imposti dal metro, è uno dei criteri-guida esplicitati da D'Agostino (2000: 66).

consegnato alla stampa il 14 gennaio 2002;
 pubblicato in *Tradurre testi medievali: obbiettivi, pubblico, strategie*,
 atti del convegno (Bergamo, 12-13 ottobre 2001), a c. di M. G. Cammarota e M. V. Molinari,
 Bergamo, Sestante, 2002, pp. 73-96.

equivalenza tra *octosyllabe* ed endecasillabo). Pur prescindendo dalle discussioni di metodo non si può non osservare che dietro una simile opzione c'è la forte spinta di un testo caratterizzato da una cifra stilistica spiccatamente individua, e da forme metriche che invitano (si potrebbe quasi dire obbligano) all'emulazione. In altri termini, non credo che tutti i testi oitanici meritino un simile sforzo, quando, per ragioni estranee allo stile, si ritiene opportuno permetterne una ricezione mediata nel nostro orizzonte culturale.

Appendice

Come ho già detto, le mie traduzioni si collocano ben al di qua dell'esperimento di D'Agostino: esse perseguono un'adesione 'servile' alla lettera dei modelli, secondo i criteri e le pratiche che ho descritto in § 3. Vorrei segnalarne qui qualche tratto specifico.

1. La ricerca della 'letteralità' si ferma ovviamente al limite delle nostre attuali conoscenze sul lessico oitanico, e della ben nota difficoltà a rendere in maniera corrispondente le locuzioni proverbiali.

a) Nella resa di *Roman de la Rose*, vv. 20937-20940, ho dovuto arrendermi al fatto (segnalato in Burgio 2001: 463 n. 3) che non è chiaro se *crepinete* sia diminutivo di *crepine*, 'crestina', o se indichi un oggetto sconosciuto: "[...] et desus la crespine estache / une mout precieuse estache, / et par desus la crespinete / une courone d'or grelette, / [...]" ("[...] / e sopra la crestina attacca / un laccio assai prezioso, / e sopra la *crepinete* / una corona d'oro sottile, / [...]").

b) In un passo del *Miracle d'un moïsne qui contrefist le diable [...]* (Burgio 2001: 398-405, n° 31) di Jean Miélot, la resa di "Ou t'ai je escorné ton beuf?", "Quando mai ti ho fatto del male?", è forzatamente trivializzante, a fronte della mia incapacità di individuare una locuzione proverbiale corrispondente a quella francese (Burgio 2001: 400-401 e n. 2); per contro l'operazione mi pare riuscita nel caso del proverbio inserito nel v. 41 del *Miracle* di Ramleh, "Ke volez vus, force prest le pré", reso con "Che volete, dove passa la forza non cresce l'erba" (che rinvia alla ben nota locuzione italiana usata in a proposito di Attila) (Burgio 2001: 301 n. 4).

2. Una delle difficoltà regolarmente segnalata dai traduttori, per i testi narrativi in versi, è l'alternanza nello stesso luogo di forme del presente e del preterito (o dell'imperfetto); in questi casi le grammatiche tendono a considerare il presente come 'presente storico' (cfr. Ménard 1976: 138-139; Moignet 1984: 255), e i traduttori a neutralizzare l'alternanza riconducendo al preterito le forme di presente – cfr. Belletti (1982: 202); Angeli (1983: 45); Angeli (1991: 137); Lee (1991: 35-36); Donà (1992: 30); Pioletti (1992: 38); Cigni (1994: 37); Fassò (1995: 76); Bonafin (1998: 33). Io ho tentato la soluzione già prospettata da Brusegan (1980: XVIII) – "[...] per i verbi, vero punto di forza del narrato, obbedienti a regole ancora a noi sconosciute, si è cercato talvolta un'alternanza che ricreasse gli effetti di contrappunto del testo francese, ma in misura molto ridotta" –, come nel caso che segue, tratto dal *Miracle* dell'"Immagine di Toledo" (Burgio 2001: 260-261):

Le pople s'en va vers l'eglise
pur oïr le seint servise,
kar l'eveske ja out commencé
le servise od grant sollempnité;
mult i out presse e la clergie
ben demeine sa melodie
od grant devociun e de bon gré.
La messe chantent deske al segré;
tant cum od grant devociun
le arceveske fu al segré e al canun,
le pople oï une voiz clere
enz icel eir de la duce Mere.
La voiz fu haute douce e pleine,
si se pleinout de grant aleine
de la hunte de sun Fiz e de sei
ke Gysus firent e la lur lei.

Il popolo va verso la chiesa
per ascoltare la santa messa,
perché il vescovo, con grande solennità,
aveva già iniziato il servizio divino;
c'era una gran folla, e i chierici
eseguivano i loro canti
con gran devozione e volentieri.
Cantano la messa fino alla segreta;
e mentre, con gran devozione,
l'arcivescovo fu alla segreta e al canone
il popolo udì nell'aria
la limpida voce della dolce Madre
La voce era alta, dolce e piena,
e con gran foga si lamentava
dell'onta che gli ebrei, e la loro religione,
avevano fatto contro di Lei e suo Figlio.

3. La resa in italiano della prosa antico francese trova una difficoltà oggettiva nella sua struttura sintattica: i testi ricorrono alla coordinazione e alla subordinazione secondo criteri che sono talvolta diversi da quelli attivi nelle lingue moderne, e che danno esito a sequenze frastiche che non reggono alla resa nella lingua d'arrivo. In generale ho cercato soluzioni che puntassero a un equilibrio tra la fedeltà al senso ricercato dall'autore e la tenuta della traduzione in una recitazione a voce alta del testo. Le tipologie frastiche ricorrenti nell'antologia sono esemplificabili nei casi che propongo qui.

a) RIPRODUZIONE DEL CONTESTO SINTATTICO. Il seguente passo di Robert de Clari, *Conquête de Constantinople* 82, con il suo andamento nomenclatorio, è un ottimo esempio di conservazione della struttura originale, sia nella sua costruzione ipotattica che nelle sue articolazioni paratattiche (Burgio 2001: 62-63, n° 1A.)

<p>[...] si en i avoit une que on apeloit le Sainte Capele, qui si estoit rike et noble qu'il n'i avoit ne gons ne verveles ne autres membres qui a fer appartenissent, qui tout ne fussent d'argent, ne si n'i avoit colombe qui ne fust ou de jaspe, ou de pourfile ou de rikes pierres precieuses</p>	<p>[...] e ce n'era una chiamata la 'Santa Cappella', che era cosi ricca e preziosa che non v'erano né cardini né serrature né altri elementi che fossero di ferro, ma solo d'argento, né v'erano colonne che non fossero di diaspro, o di porfido, o di altre ricche pietre preziose.</p>
--	--

b) DALL'IPOTASSI ALLA PARATASSI. Traducendo in antico francese lo *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais (1332-1333), Jean de Vignay si mantenne spesso fedele all'andatura sintattica del modello; nel caso che segue⁴⁵ egli ebbe facile gioco nel rendere i participi latini nelle forme in *-ant* del francese (Burgio 2001: 172-174.176, n° 12A.-B.):

<p>Sed prima nocte nuptiarum Beata Virgo Maria quasi inter ipsum et uxorem eius media recumbens apparuit, anulum digito pretendens, et infidelitatis eum arguens.</p>	<p>Mais la premiere nuit des noces la beneoite Vierge Marie se apparut, couchant soy aussi comme entre li et sa femme, et monstrant li l'annee en son doy, et reprenant le de desloyauté.</p>
---	---

Nella traduzione ho preferito ricercare un ritmo narrativo più sostenuto, sciogliendo la sequenza dei tre participi in una serie di 'participio + coordinazione':

Ma la prima notte di nozze la benedetta Vergine Maria gli apparve, stesa tra lui e sua moglie: gli mostrava l'anello al dito, lo rimproverava per la sua slealtà.

c) RIARTICOLAZIONE SINTATTICA. Nel caso che segue (tratto dalla versione della *legenda* di Saydnaya raccolta da Jean Mansel [1400/1401-1473/1474] nella *Fleur des Histoires*), la lunga poco efficace serie di subordinate finali è stata disarticolata, senza tuttavia modificare la semantica del luogo – m'è parso che il discorso indiretto libero (introdotto dal precedente verbo dichiarativo "pregò") potesse esprimere meglio la stessa intenzione soggettiva sottesa nell'originale alla frase finale – (Burgio 2001: 332-333, n° 25; segnalo il passo coinvolto con la sottolineatura):

<p>[...] elle luy pria instanment qu'il lui vouldist raporter de Jherusalem ung ymage de la Vierge Marie qui fust paint sur ung tableau, pour le mectre en sa maison afin qu'elle le peust souvent regarder pour y prendre soulas et consolacion.</p>	<p>[...] la monaca pregò insistentemente il monaco di avere la bontà di portarle da Gerusalemme un'immagine della Vergine Maria che fosse dipinta su una tavola di legno: <u>l'avrebbe collocata</u> in casa sua, per poterla guardare frequentemente e averne piacere e consolazione.</p>
---	--

Riferimenti bibliografici

- Angeli, Giovanna (1983) (a c. di), *Maria di Francia, Lais*, Milano, Mondadori.
 Angeli, Giovanna (1991) (a c. di), *La Castellana di Vergy*, Roma, Salerno.
 Anselmi, Folco (s.d.) (a c. di), *La morte di Tristano e Isotta*, Firenze, Fussi ["Il Melograno" 6].
 Auerbach, Erich (1958), *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern, Francke [tr. it., *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Milano, Feltrinelli, 1960 = 1979].
 Avalor, d'Arco Silvio (1963), *Preistoria dell'endecasillabo*, Milano-Napoli, Ricciardi.

⁴⁵ *Speculum historiale / Miroir historial* VIII 87: "De puero qui virginis ymaginem anulo desponsavit" / "De l'enfant qui espousa la Vierge Marie de son anel".

- Bédier, Joseph (1902), (éd. par), *Le Roman de Tristan* par Thomas [...], Paris, Didot, 1902 [SATF, 2 voll.].
- Belletti, Gian Carlo (1982) (a c. di), *Fabliaux. Racconti comici medievali*, Ivrea, Hérodote.
- Beretta, Carlo (1999) (a c. di) *Miracoli della Vergine. Testi volgari medievali*, a c. di C. Beretta, Torino, Einaudi, 1999.
- Bonafin, Massimo (1987) (a c. di), *Il viaggio di Carlomagno in Oriente*, Parma, Pratiche [BM 3].
- Bonafin, Massimo (1998) (a c. di), *Il romanzo di Renart la volpe*, Alessandria, Edizioni dell'Orso [O 1].
- Boni, Marco (1962), "La *Chanson de Roland* e *Le canzoni di Re Enzo*", in *Studi per il Centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel Cinquantenario della morte*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua: II, 189-198.
- Brusegan, Rosanna (1980) (a c. di), *Fabliaux*, Torino, Einaudi.
- Burgio, Eugenio (2001) (a c. di), *Racconti di immagini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso [O 11].
- Cammarota, Maria Grazia / Molinari Maria Vittoria (a c. di) (2001), *Testo medievale e traduzione*, Bergamo, Bergamo University Press - Edizioni Sestante.
- Capovilla, Guido (2000), *Pascoli*, Roma-Bari, Laterza.
- Cigni, Fabrizio (1994) (a c. di), Benedeit, *Il viaggio di san Brandano*, [a c. di R. Bartoli e F. Cigni (traduzione di F.C.)], Parma, Pratiche, 1994 [BM 32].
- Contini, Gianfranco (1946), *Un anno di letteratura*, Firenze, Le Monnier [2^a ed.].
- Contini, Gianfranco (1948) (a c. di), *Teatro religioso del medioevo fuori d'Italia*, Milano, Bompiani.
- Corbellari, Alain (1997), "Traduire ou ne pas traduire: le dilemme de Bédier. A propos de la traduction de la *Chanson de Roland*", *Vox Romanica* LVI: 61-82.
- D'Agostino, Alfonso (2000), (a c. di), Rutebeuf, *Il miracolo di Saladino*, Alessandria, Edizioni dell'Orso [O 10].
- D'Angelo Matassa, G. (1993) (a c. di), Guillaume de Lorris / Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, Palermo, L'Epos.
- Donà, Carlo (1992) (a c. di), Douin de Lavesne, *Trubert*, Parma, Pratiche [BM 29].
- Eusebi, Mario (1984) (a c. di), Arnaut Daniel, *Il sirventese e le canzoni*, Milano, Scheiwiller.
- Fassò, Andrea (1995) (a c. di), *La canzone di Guglielmo*, Parma, Pratiche, 1995 [BM 47].
- Ferrari, Fulvio (2001), "Tradurre cosa e chi? Instabilità del testo medievale e autocensura", in Cammarota / Molinari (2001: 59-72).
- Garzone, Giuliana (2001), "Quale teoria per la traduzione del testo medievale?", in Cammarota / Molinari (2001: 33-57).
- Infurna, Marco (1987) (a c. di), Jean Bodel, *Il miracolo di san Nicola*, Parma, Pratiche, 1987 [BM 5].
- Kjellman, H. (1922) (éd.), *La deuxième collection anglo-normande des miracles de la Sainte Vierge*, Paris-Uppsala, Champion-Akademika Bokhandeln.
- Lecoy, Félix (1965-1970) (éd. par), Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, Paris, Champion [CFMA, 3 voll.].
- Lee, Charmaine (1990) (a c. di), *Il falcone desiderato. Poemetti erotici antico-francesi*, Milano, Bompiani.
- Lee, Charmaine (1991) (a c. di), *Daurel e Beton*, Parma, Pratiche [BM 19].
- Levi, Ezio (1924) (a c. di) Maria di Francia, *Eliduc*, Firenze, Sansoni [rist. 1984].
- Liborio, Mariantonia (1976) (a c. di), *Aucassin e Nicolette*, Torino, Einaudi.
- Limentani, Alberto (1969) (a c. di), Jean Renart, *L'immagine riflessa*, Torino, Einaudi.
- Limentani, Alberto / Infurna, Marco (1986) (a c. di), *L'epica*, Bologna, il Mulino.
- Lo Cascio, Renzo / Bensi, Mario (1985) (a c. di), *La Canzone di Orlando*, Milano, Rizzoli [con testo critico a fronte e introduzione di C. Segre].
- Ménard, Philippe (1976), *Syntaxe de l'ancien français*, Bordeaux, Sobodi.
- Moignet, Gérard (1984), *Grammaire de l'ancien français – Morphologie, syntaxe*, Paris, Klincksieck.
- Moisan, André (1986), *Répertoire des noms propres des personnes et des lieux cités dans les chansons de geste françaises et les oeuvres étrangères dérivées*, Genève, Droz [2 tt. in 5 voll.].
- Molinari, Maria Vittoria (2001), "Presentazione", in Cammarota / Molinari (2001: 7-16).
- Neri, Ferdinando (1946) (a c. di), *I Lai di Maria di Francia*, Torino, Chiantore.
- Pazzaglia, Mario (1998), "Carducci, Pascoli e il Medioevo", *Rivista pascoliana* X: 129-148.
- Pellegrini, Silvio (1953) (a c. di), Turolfo, *La Canzone di Rolando*, Torino, UTET.
- Perugi, Maurizio (1980) (a c. di), Giovanni Pascoli, *Opere*, I, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Pioletti, Antonio (1992) (a c. di), Renaut de Beaujeu, *Il Bel Cavaliere Sconosciuto*, Parma, Pratiche [BM 28].

- Régnier-Bohler, Danielle (1997) (sous la direction de), *Croisades et Pèlerinages. Récits, Chroniques et Voyages en Terre Sainte XII^e-XVI^e siècle*, Paris, Laffont.
- Rychner, Jean (1955), *La chanson de geste. Éssai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz.
- Roncaglia, Aurelio (1961) (a c. di), *Antologia delle letterature medievali d'oc e d'oïl*, Milano, Accademia [= 1973²].
- Segre, Cesare (1971) (a c. di), *La Chanson de Roland*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Tavani, Giuseppe (1999) (a c. di), Gonzalo de Berceo, *I miracoli di Nostra Signora*, Alessandria, Edizioni dell'Orso [O 5]
- Valeri, Diego (1943) (a c. di), *Romanzi e racconti d'amore del Medioevo francese*, Milano, Garzanti.
- Zambon, Francesco (1987) (a c. di), Richard de Fournival, *Il Bestiario d'amore*, Parma, Pratiche [BM 1].
- Zumthor, Paul (1980), *Parler du Moyen Age*, Paris, Les éditions de Minuit [tr.it., *Leggere il medio evo*, Bologna, il Mulino 1981].