

Cecilia Cantalupi, Nicolò Premi (a c. di), *Tradurre i trovatori. Esperienze ecdotiche e di traduzione a confronto*, Verona · Bolzano, QuiEdit, 2020, 180 pp.\*

La miscellanea raccoglie le relazioni del convegno di studi svoltosi a Verona il 13 e il 14 settembre 2017. I contributi riflettono sulla traduzione come espediente utile a fare luce su fatti di natura ecdotica ed ermeneutica del testo provenzale. Nel presentare ai provenzalisti un tema tanto trasversale – fatto, questo, rimarcato anche da Paolo Gresti nella *Prefazione* – il volume risulta vario ma compatto nel suo insieme: da vere e proprie riflessioni sulla prassi traduttiva (Dan Octavian Cepraga, Zeno Verlato) si spazia a questioni riguardanti la tradizione e la fruizione dei testi (Stefano Resconi, Cecilia Cantalupi, Alexandros Maria Hatzikiria-kos) o a ricerche estese al lessico e a espressioni idiomatiche (Nicolò Premi, Paolo di Luca).

Il contributo di Dan Octavian Cepraga, da intendersi come parte del dittico Cepraga-Verlato, muove interessanti riflessioni sul metodo a partire dall'esperienza editoriale e traduttiva per le *Poesie d'amore dei trovatori* (2007). Attraverso la discussione di singoli esempi lo studioso argomenta la propria tendenza a riprodurre, nella traduzione, lo spirito del trovatore e del messaggio pronunciato. La sfida è, dunque, «trovare il tono giusto» (p. 23) e l'impresa è ben esemplificata dal caso della pastorella marcabruniana *L'autrier jost'una sebissa* (*BdT* 293,30). Lo studioso mostra, in definitiva, come la traduzione sia sempre un'operazione di delicati equilibri e compromessi. Si apprezzano particolarmente le considerazioni sul rapporto sotterraneo tra traduttore e traduzione, in grado di far luce sulla tacita e spesso inconscia incidenza, nell'atto traduttivo, di elementi come la lingua, la sensibilità musicale, la memoria poetica. Nel discutere quest'ultimo punto lo studioso si appoggia all'esperienza esemplare di Zeno Verlato poeta e traduttore, mostrando come tra la di lui poesia, i testi provenzali e le relative traduzioni sussista un rapporto di chiarificazione reciproca che si muove in direzione incrociata. Cepraga chiude le sue riflessioni portando l'attenzione su *A chantar m'er de so q'ieu no volria* della Comtessa de Dia, rivelando come la propria traduzione di questo testo abbia risentito della lettura del poeta rumeno Mihai Eminescu. Il bagaglio culturale di chi traduce lascia dunque sul nuovo testo delle tracce inevitabili: assolutamente apprezzabili, a mio avviso, a patto che lo scopo prioritario della traduzione, ossia il farsi ponte comunicativo tra testo occitano e lettore moderno,

\* Per un disguido tecnico, la presente recensione è stata proposta dall'autrice anche alla rivista *Studi Mediolatini e Volgari*, che ha deciso di inserirla nel numero 67 (2021).

Tuttavia, vista la forma più ampia del testo qui presentato, la Direzione di *Carte Romanze* ha comunque ritenuto opportuno confermare la sua pubblicazione.

*Carte Romanze* 10/1 (2022): 361-367 – ISSN 2282-7447

DOI: 10.54103/2282-7447/16714

<http://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/index>

non venga meno di fronte all'emergere della soggettività del traduttore. Lungi, comunque, dall'essere un testo ancillare, la traduzione ha anche una propria personalità: da valorizzare non solo in quanto sussidio per avvicinarsi al testo originale, ma anche, in ultima analisi, per il suo valore artistico.

Le considerazioni di Zeno Verlato completano il quadro tratteggiato da Cepraga analizzando singoli aspetti di tipo formale della traduzione, quali la metrica, la rima, le figure di suono. Lo studioso osserva, in particolare, come l'intento mimetico del traduttore possa essere messo a dura prova da casi complessi quali *Ar resplan la flors enversa* di Raimbaut d'Aurenga (*BdT* 389,16), dove «l'assenza di un vero e proprio schema rimico» (p. 36) è compensato da consistenti richiami interni di suoni e paronomasie; qui le difficoltà sono risolte da una traduzione in versi che mantenga le parole-rima, con lo sforzo di riprodurre il reiterarsi del suono *r*. Una situazione simile è rappresentata da *L'aura amara* di Arnaut Daniel (*BdT* 29,13), della quale la traduzione cerca di riprodurre l'andamento singhiozzato, zoppicante. Lungi dal voler estrarre assiomi dalla personale esperienza traduttiva o dal tratteggiare osservazioni metodologiche, le pagine di Verlato accompagnano il lettore nell'officina del traduttore ponendolo di fronte a casi esemplari. Così facendo vengono discussi problemi pratici, quali la resa di singole tessere (tra tutte, in Guglielmo IX, il participio di *mesclar*, *mesclatz*, a partire da Marcabruno impiegato anche in senso figurato) e la musicalità. Accompagnato dal martellio ritmato del poeta-fabbro-traduttore, il lettore percepisce l'atto traduttivo non come un'esperienza asettica, ma sensoriale (uditiva) e emotiva.

A seguito della pubblicazione dei testi di Pons de la Guardia (Premi 2020), Nicolò Premi si propone ora di riflettere su questioni lessicali e ecdotiche poste da due canzoni di questo trovatore, *BdT* 377,4 e *BdT* 377,6, analizzando l'etichetta di «*chaînes semique*» coniata da Pierre Bec nel 1969. Particolare risalto è dato alla triade *solatz*, *deport* e *chan*, che ricorre nei testi in questione a sottolineare, tra i due, la comune atmosfera semantica. Per mezzo dei lemmi-chiave esaminati è possibile individuare uno snodo importante di temi tipicamente cortesi che furono oggetto dell'analisi di Glynnis Cropp nel 1975. Il rapporto tra i tre vocaboli può essere messo in luce, a mio avviso, anche in termini logico-sequenziali: il *deport*, cioè lo svago cortese, genera *naturaliter* il *solatz* e quindi il *chan*. I concetti richiamati sottostanno, inoltre, allo stesso bagaglio di regole (lo stesso «universo mentale», p. 56), dove prevalgono l'assennatezza e la moderazione tipiche dell'*ethos* cortese. Rinforza la relazione tra il *chan* e *solatz* (inteso come *solatium*) il tema del canto come *conort*, 'conforto'; a questo proposito vorrei osservare, a conferma di quanto nota lo studioso, la presenza congiunta degli stessi concetti in un *incipit* di Giraut de Borneill (*De chantar*, *BdT* 242,30; Sharman 1989: 454) dove il canto viene presentato come espediente per alleviare la tristezza del poeta, 1-6: «*De chantar* | ab deport | mi for'eu totz laissatz; | mas quant soi ben iratz

| estenc l'ir'ab lo chan | *e vau mi conortam*) (ma la congiunzione concettuale data dalla triangolazione *chan-solatz-deport* è suffragata anche da *Ges aissi del tot no m'lais*, *BdT* 242,36, 1-11: «Ges aissi del tot no m'lais | *chantar ni deport ni rire*, | can qu'era no lai m'eslais; | *mas car plus no platz*, | *conortz ni solatz*, | no volh en me sol despendre | mos bos dichs prezatz, | ans desque comens | mos chans avinens, | pois n'estrenh las dens, que no ls aus retraire»). In definitiva, i tre elementi presi in esame da Premi costituiscono un ottimo *specimen* in grado di descrivere lo spirito che anima la corte di Alfonso II, entro cui la produzione di Pons deve essere collocata. Commentando le scelte editoriali messe in atto da Frank nel 1949, lo studioso esorta poi ad apprezzare l'unità autoriale e la contiguità semantica dei testi mediante rese traduttive coerenti. L'affinità delle espressioni, osserva Premi, ha infatti delle conseguenze in sede di edizione dei testi, in quanto legittima la scelta di pubblicare le due canzoni consecutivamente, come accade anche nei canzonieri EV. Assolutamente condivisibile è la scelta di seguire, dunque, il codice catalano V, in quanto verisimilmente vicino all'ambiente in cui il trovatore fu attivo e dunque traccia della ricezione immediata dei suoi testi.

A partire da Peire Bremon lo Tort, *Iratz chant e chantant m'irays* (*BdT* 330,5, 7-8; Di Luca 2008: 111), il contributo di Paolo Di Luca fa luce sui significati dell'espressione *ram de* (letteralmente 'ramo di') accompagnata da sostantivo. La locuzione è stata interpretata e tradotta dagli studiosi in vario modo: dal valore neutro assegnatole da Raynouard (che la tradusse con la formula «un brin de», poi ripresa da Levy nel *Petit dictionnaire*), al valore peggiorativo notato da Stroński – che si soffermò, in particolare, sull'espressione «ram de feunia» in *BdT* 132,8, 14 (di autore incerto) –, alla sfumatura attenuativa di nuovo promossa da Schultz-Gora («ein Stück, etwas»), al significato negativo in senso religioso-allegorico, ricollegato da Spitzer alla predicazione religiosa. Nell'ambito delle occorrenze in cui *ram de* è accompagnata da un sostantivo astratto di valore negativo, è senz'altro necessario considerare anche la tendenza, nella tradizione giudaico-cristiana, a rappresentare i comportamenti umani in forma di albero allegorico. Frequenti sono i casi, discussi dallo studioso, in cui *ram de* ricorre con il sostantivo astratto *traicio*, 'tradimento' (pp. 76-9) o *eretgia*, 'eresia'. Al di là della locuzione presa in esame, la metafora arborea esprime il vizio ricorre del resto anche in Marcabruno, *Pois l'iverns d'ogan es anatz* (*BdT* 293,39, 8-14; Gaunt–Harvey–Paterson 2000: 494): «Totz lo segles es encombratz | per un arbre que i es nascutz, | aus e grans, brancutz e foillatz, | et a meravilla cregutz, | et a si tot lo mon perpres | que vas neguna part no m'vir, | no n vega dels rams dos o tres» e ritorna, con evidente citazione marcabruniana, in un sirventese di Cerverí de Girona contro i cattivi costumi delle donne, *En mal punh fon creada* (*BdT* 434,7, 10-13; testo Riquer 1947: 303: «En brau loc fon plantada | planta que frug pejura, | e dona en mal formada | quan pert bon'aventura»). Il caso di Cercamon, *Ges per lo freg temps no*

*m'irais*, scardina il quadro dei vizi, giacché il trovatore impiega la formula in senso positivo (v. 2: «uns rams de joi plens de dousor»), tradotta da Tortoreto con l'espressione 'una vena di pazzia', 'un impeto di pazzia'; considerazioni analoghe vengono estese a Peire d'Alvernhe, *Dejosta ·ls breus jorns e ·ls loncs sers* (BdT 323,15, 48), dove troviamo l'espressione «un ram d'amor». Il significato di 'manifestazione', applicabile a questi e ad altri casi discussi (come BdT 132,8 e BdT 246,50), sembra da preferirsi. Di Luca nota bene, poi, come l'immagine arborea tenda ad esprimere la continuità tra stato erotico-emotivo espresso nella canzone e realtà naturale e come dunque il valore di questa possa essere mutuabile in senso positivo o negativo a seconda del contesto; corrispondenza, questa, ben radicata nella lirica trobadorica sin dalle origini, già a partire da Guglielmo IX, *Ab la douzor* (BdT 183,1, 13-15; Eusebi 1995): «La nostr'amors vai enaissi | com la branca de l'albespi | q'estai sobre l'arbre tremblan...». Chiude la rassegna un'altra occorrenza di *ram* in Peire Bremon lo Tort, *Be m meraveil d'En Sordel e de vos* (BdT 330,3a; Di Luca 2008: 259), tuttavia ridiscussa da Di Luca alla luce di ulteriori indagini condotte a seguito dell'uscita dell'edizione. Quest'ultimo caso non rientra infatti tra quelli caratterizzati dalla struttura *ram de* + sostantivo ed è se mai da ricondurre a «espressioni proverbiali in cui il comportamento del folle è assimilato a quello di chi raccoglie il ramo che lo batte» (p. 85), come accade, ad esempio, in Bernart de Ventadorn (BdT 70,42, 30-31). Sebbene l'espressione ricorra spesso accompagnata da sostantivi esprimenti concetti negativi, lo studioso riflette acutamente sulla problematicità della locuzione, sottolineando l'impossibilità di estrarre dal regesto delle occorrenze un significato unico e coerente. Un implicito invito, dunque, a valutare le occorrenze singolarmente attenendosi al contesto, nel rispetto della verità del testo.

Attraverso alcune traduzioni dal provenzale di poeti del Duecento toscano Stefano Resconi conduce delle interessanti riflessioni sull'opportunità di ricavare da queste informazioni circa i canali testuali utilizzati. Lo studioso nota giustamente come, al di là di casi celeberrimi come quello di *Madonna dir vo voglio*, possano essere assimilati a processi traduttivi anche richiami testuali per singoli lessemi o sintagmi accompagnati da una significativa ripresa contestuale; come, in altre parole, il rapporto intertestuale tra testo italiano e testo provenzale possa gettare luce sui modelli e dunque individuare a grandi linee i canali di trasmissione. Dopo aver riepilogato i punti principali dell'approdo in Toscana della tradizione *y* (sottolineando, in particolare, l'importanza dell'area ligure-piemontese in questo passaggio e richiamandosi alle indagini da lui condotte in precedenza), Resconi si sofferma sugli apporti di *ε* in quest'area, di cui resta traccia, ad esempio, nel recentemente scoperto frammento Pv (Mascherpa–Saviotti 2017). Centrale per verificare questo tipo di rapporti è il caso, discusso dallo studioso, di *Troppo aggio fatto lungia dimoranza* di Chiaro Davanzati, il cui ipotesto è stato in-

dividuato da Gaspari (1882) in *Trop ai estat mon Bon Esper no vi* (BdT 370,14); nessuno dei testimoni (né ACNQR, né DG) rispecchia tuttavia l'ordine strofico seguito da Chiaro, mentre è determinante l'affinità di lezione al v. 27 di *Troppo aggio* con i canzonieri AN, che permette di individuare, nell'ipotesi, la netta presenza di ε. Il retroterra provenzale di questo e di un altro testo di Chiaro Davanzati – *Non già per gioia ch'aggia mi conforto*, che mostra di avere contatti con Sordello (*Del cavalier me plai, qe per amor*, BdT 437,6) –, possono provare, dunque, «che nella Toscana della seconda metà del Duecento dovevano essere presenti anche fonti di natura veneta» (p. 96). Resconi discute in dettaglio casi come quello del *libre* di Bertran de Born, tradito da manoscritti veneti quali FIK e sicuramente conosciuto da Dante, e delle citazioni di Rigaut de Berbezilh nella novella XLIV del *Novellino*, che mostrano di discendere da un testo simile a quello trasmesso da U, canale di mediazione fondamentale per la diffusione della lirica occitana nella Toscana medievale. Resconi argomenta come quest'ultimo canzoniere offra la possibilità di spiegare meglio, con la sua struttura e le sue attribuzioni divergenti, il prestigio goduto da Arnaut Daniel in area toscana. Ad Arnaut non solo è riservata una posizione di indiscusso rilievo (il trovatore si trova infatti al secondo posto, subito dopo Giraut de Borneill), ma è anche attribuita la famosa canzone della *flors enversa* (in realtà di Raimbaut d'Aurenga, BdT 389,16), la cui ricezione in Toscana è confermata dalla celebre citazione al v. 121 del *Mare Amoro*. I rinvii ad Arnaut Daniel o al presunto tale (in realtà Raimbaut) in *Del meo voler dir l'ombra* di Inghilfredi confermano la preminenza di Arnaut negli ambienti del guittonismo toscano. Nel collocare entro questo quadro i canali di influenza e di trasmissione testuale e i canoni estetici, Resconi identifica in Guittone un importante canale di mediazione e filtraggio estetico-formale della lirica trobadorica in Toscana. Quest'aspetto è esaurientemente dimostrato e consente di comprendere meglio, tra i vari aspetti, la successiva valorizzazione – con furtiva sottrazione, si potrebbe dire, di Arnaut a Guittone – del *miglior fabbro* operata da Dante.

Cecilia Cantalupi concentra l'attenzione sulle operazioni di traduzione e rielaborazione dei materiali provenzali su Guilhem Figueira da parte di Jean de Nostredame. Esaminando l'operazione traduttiva di *D'un sirventes far* (BdT 217,2) per le *Chronique de Provence* – ove Nostredame non manca di prendersi libertà rispetto alla fonte, mostrando tuttavia una buona comprensione del provenzale e lasciando emergere, in trasparenza, un testo che ha dei punti di contatto con la tradizione orientale rappresentata da Ba<sup>2</sup> – e la menzione di Figueira nelle *Vies* e nel *Glossaire des troubadours*, l'indagine dimostra efficacemente come la traduzione possa fare luce sulla tradizione di un testo, nonché sulla fisionomia e sulla posizione stemmatica delle fonti perdute. L'unico modo per indagare più approfonditamente i contenuti di queste ultime è sfruttare al meglio i materiali da esse

derivati. Sulla base delle relazioni, postulate dagli studiosi, tra il perduto canzoniere di Sault e il canzoniere di Bernart Amoros, la studiosa opera ad esempio un confronto sistematico tra la traduzione di Nostredame – approntata sul testo di Sa – e il Complemento Càmpori a<sup>2</sup>. La citazione-parafrasi di Falquet de Romans (*BdT* 10,8) nella vita di Figueira (riprodotta da Nostredame nelle *Vies*), se confrontata con la Tavola Palatina di Jacques Teissier (che nel redigere la tavola avrebbe tuttavia invertito la posizione di *BdT* 10,8 e quella di *BdT* 156,10, che avrebbe dovuto essere il primo testo della sezione di Falquet) e con l'indice del *Libro Strozzi* (dove Guilhem e Falquet compaiono consecutivamente), lascia emergere una vicinanza significativa tra Sa e il canzoniere di Bernart Amoros, giacché entrambi inserirebbero il testo di Falquet nella sezione di Figueira. L'analisi delle voci del *Glossaire* consente infine di integrare alla sequenza di testi inizialmente individuata per Sa (*BdT* 217,2, 217,4, 217,5, 217,7 e 10,8) anche *BdT* 217,4a e 217,4b, andando così a collimare la serie coincidente con la sezione del Complemento Càmpori. Alla luce dei dati discussi dalla studiosa è possibile rivalutare il sospetto, in parte già avanzato da Bertoni, che le rispettive fonti del canzoniere di Sault e del monaco Bernart Amoros fossero – se non coincidenti – almeno imparentate.

Il contributo di Alexandros Maria Hatzikiriakos affronta problemi relativi alla traduzione dei testi musicali, individuandone le fasi di trasmissione e discutendo problemi relativi alla comprensione della resa grafica della musica in epoche diverse. Lo studioso si sofferma prima su questioni di carattere generale, come le perdite e le mutazioni della musica originale da un sistema notazionale a un altro, poi sui canzonieri occitani musicati GRWX, sottolineando come la lacunosità della scrittura musicale all'interno di questi – che fornisce l'altezza ma non, ad esempio, un elemento fondamentale come il ritmo – ponga i musicologi di fronte alle due possibili soluzioni della trascrizione misurata o «semidiplomatica delle sole altezze» con «note di valore indifferenziato» (p. 163). A partire da questi dati tecnici, viene preso in esame un gruppo di testi musicati (non viene specificato, almeno in questa sede, quali essi siano) dello *Chansonnier du Roi*, dei quali Hatzikiriakos nota l'appartenenza a generi diversi dalla canzone, a sottolineare la tendenza, da parte dei copisti, a privilegiare la trascrizione della musica di generi «di più recente fortuna», come *descorts*, *lais*, *dansas* e *rondeaux* (p. 170). Da qui si passa a problematizzare la funzione della musica nel passaggio cruciale dalla fruizione performativa e orale della lirica trobadorica a quella privata e silenziosa: la lettura, è chiaro, condiziona anche gli elementi grafici della pagina e l'uso dei dispositivi paratestuali (tra cui, con ogni evidenza, la musica). In tale frangente poteva forse essere chiarito meglio il rapporto tra la «funzione altra» assunta dal corredo musicale in tali manoscritti (cioè quella, semplicemente, «di conservare e trasmettere sé stessa») (p. 172), e il discorso prima condotto sui ge-

neri privilegiati dalla trascrizione dell'accompagnamento melodico (nello specifico, nelle liriche aggiuntive copiate nello *Chansonnier du Roi* menzionate dallo studioso). Valeva la pena, inoltre, di dedicare almeno un cenno cursorio ai numerosi lavori di Francesco Carapezza, dall'edizione del canzoniere occitano G, sino al recentissimo saggio *La dimensione musicale dei trovatori* (2020), di cui Hatzikiakos è certamente a conoscenza.

Nel complesso, la raccolta di studi si offre come una lettura godibile, in grado di offrire spunti preziosi, di valore pratico, a chi si accinga ad affrontare problemi ecdotici e traduttivi.

Susanna Barsotti  
(Scuola Normale Superiore di Pisa)

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Di Luca 2008 = Paolo Di Luca, *Il trovatore Peire Bremon Ricàs Novas*, Modena, Mucchi, 2008.
- Eusebi 1995 = Guglielmo IX, *Vers*, a c. di Mario Eusebi, Parma, Pratiche, 1995.
- Gaunt–Harvey–Paterson 2000 = *Marcabru. A Critical Edition* by Simon Gaunt, Ruth Harvey, Linda Paterson, Cambridge, Brewer, 2000.
- Mascherpa–Saviotti 2017 = Giuseppe Mascherpa, Federico Saviotti, “E membre vos co us trobei a Pavia”. *Affioramenti trobadorici nella biblioteca del Seminario Vescovile*, «Critica del Testo» 20/2 (2017): 9-70.
- Premi 2020 = Nicolò Premi, *Il trovatore Pons de la Guardia*, Strasbourg, EliPhi, 2020.
- Riquer 1947 = Martín de Riquer, *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*, Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos, 1947.
- Sharman 1989 = Ruth V. Sharman, *The Cansos and Sirventes of the Troubadour Giraut de Borneil: a Critical Edition*, Cambridge · New York · New Rochelle · Melbourne · Sydney, Cambridge University Press, 1989.