

GIUSEPPE E. SANSONE TRADUTTORE
DI LIRICA ROMANZA MEDIEVALE.
CONTRIBUTO PER LA STORIA
DELLA TRADUZIONE POETICA IN ITALIA

Midi là-haut, Midi sans mouvement
en soi se pense et convient à soi-même
tête complète et parfait diadème,
je suis en toi le secret changement.*

Iniziata con la versione in prosa di una delle più celebri *chansons de geste*, il *Charroi de Nîmes*, pubblicata nel 1969, l'attività di traduttore di Giuseppe Sansone si sviluppa nell'arco di un ventennio, concentrandosi sulla poesia medievale attraverso una pratica senza dubbio ininterrotta, tenendo conto non solo delle traduzioni ma anche degli interventi di carattere critico-teorico intercalati tra un lavoro e l'altro, e paralleli alla ricca produzione di taglio propriamente accademico: nel 1984 viene pubblicata *La poesia dell'antica Provenza*, una ricca antologia di poesia trobadorica, la prima di così vasto respiro in Italia; nel 1990 *Diorama lusitano*, che ripete l'operazione, ancor più innovativa, per l'ambito galego-portoghese; nel 1991 escono i saggi sulla traduzione poetica raccolti in *I luoghi del tradurre*; tra il 1992 e il 2001 vengono quindi pubblicate altre tre sillogi, che sembrano completare il progetto sotteso di restituire per la prima volta a un pubblico non solo specialistico un ampio campione della poesia lirica medievale dell'intero ambito romanzo, toccando stavolta l'area spagnola e catalana (*Poesia d'amore nella Spagna medievale*, 1996; *Poesia catalana del Medioevo*, 2001), con un'appendice minore a quella occitanica, che ridà voce a una produzione trobadorica marginalizzata e tradizionalmente rimossa, deviante e antifrastica rispetto al canone cortese (*I trovatori licenziosi*, 1992).¹ In questo quadro l'ambito francese, più che

* Paul Valéry, *Le cimetière marin*, XIII, vv. 3-6. Del testo Sansone curò un'edizione per la collana *Scrittori tradotti da scrittori* di Einaudi (Sansone 1995). Questo articolo è dedicato al ricordo di un ciclo di lezioni sulla traduzione poetica tenute da Sansone presso l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli, nella primavera del 2000.

¹ I riferimenti sono a Sansone 1984, 1990, 1991, 1992, 1996 e 2001. Per la pro-

segnalarsi come vistoso assente – almeno relativamente al genere lirico – occupa uno spazio indubbiamente periferico, rappresentato dalla versione del solo poemetto di Alain Chartier, *La belle dame sans merci*, mentre arricchisce quello iberico la preziosa traduzione dei sonetti di Garcilaso de la Vega, autore che tuttavia già valica i confini della grande stagione medievale.²

Se non può essere messa in discussione la portata di un lavoro così imponente, nei numeri e nelle ambizioni, e soprattutto dell'operazione culturale messa in atto, meno evidente è forse il ruolo pionieristico svolto dallo studioso, che si coglie in effetti solo a bilancio consuntivo del dibattito critico sulla traduzione dei testi medievali che si è svolto in Italia negli ultimi anni. L'affermazione può essere valida considerando l'esiguità delle traduzioni precedenti, per di più limitate alla sola produzione trobadorica – unica, accanto a quella francese, ad avere avuto l'appannaggio di traduttori e pubblico, per quanto a vario titolo elitario – e soprattutto l'assenza di un confronto sui problemi della versione poetica che, a volerlo emancipare dall'astrattezza di una speculazione puramente teorica, fino a pochi anni fa non ha avuto luogo neanche sul piano della prassi e delle diverse soluzioni metodologiche adottate. A fronte di una crescita degli studi romanzeschi tra fine Ottocento e prima metà del Novecento e della pubblicazione delle prime antologie con versioni dei testi originali più o meno strumentali – basterà ricordare quelle curate da Cavaliere, Viscardi, Bertoni – in dotazione a un'utenza universitaria e a un pubblico colto o curioso, esperimenti isolati sono infatti le traduzioni in versi di Ugo Angelo Canello e di Diego Valeri, che con esiti differenti si inscrivono nel filone storico-letterario delle prove di poeti-traduttori (Giosuè Carducci, Giovanni Pascoli, Dante Gabriel Rossetti, fino a Ezra Pound, tuttavia perlopiù da testi di diverso genere poetico), destinate, oltretutto, a costituire nei decenni successivi quel versante artistico o divulgativo della traduzione solitamente ostracizzato da quello filologico-accademico, che mentre tollera versioni d'autore avvertite come più o meno libere – e perciò inesatte e poco fedeli – produce in parallelo versioni senza alcuna pretesa di letterarietà, all'ombra

duzione di taglio scientifico-accademico rimando almeno ai volumi della serie *Scritti di Giuseppe E. Sansone*, pubblicati postumi e dedicati all'ambito galloromanzo, italiano e iberico (Cura Curà 2005, Milani 2005, Zilli 2005).

² I riferimenti sono, rispettivamente, a Sansone 1998 e Sansone 1988.

delle cosiddette traduzioni di servizio a corredo delle edizioni critiche.³ Per quanto prodotte all'interno di un contesto dichiaratamente accademico e dalla penna di uno dei primi filologi romanzi, le stesse traduzioni di Canello raccolte nella piccola antologia *Fiorita di liriche provenzali* (1881) si propongono in effetti come un testo anzitutto divulgativo, che intende «offrire una lettura piacevole ed istruttiva a tutte quelle persone che si dilettono di poesia», subordinando con un sacrificio calcolato la lettera dell'originale al gusto di una versificazione facile e di maniera, che nonostante le cadenze spesso accattivanti oggi appare inevitabilmente datata e certo non all'altezza dei suoi obiettivi.⁴

Di diverso impegno, le traduzioni di Valeri sono prodotti di un gusto per il recupero antichizzante, più ancora che conservativo, delle forme metriche e dello stile degli originali, che tuttavia si esercita su un campione selezionatissimo di testi (tre liriche pubblicate in *La Cultura* nel 1922, e tredici raccolte nella piccola silloge *Antichi poeti provenzali*, nel 1954),⁵ senza confrontarsi con le necessità di una riflessione sulla condotta e sulle scelte formali operate, né con le prerogative di un pubblico e con le finalità didattiche o più genericamente culturali che reclamano, e neppure con le questioni, non facili, legate all'attualizzazione dei testi

³ Fa eccezione l'antologia *Poesia dell'età cortese* curata da Aurelio Roncaglia, per la quale rimando alle osservazioni rese di seguito. Sulle traduzioni di poesia medievale prodotte in Italia a partire dalla fine dell'Ottocento resta fondamentale il saggio di Limentani 1970, che si concentra in particolare sulle versioni della *Chanson de Roland*; per le versioni d'autore di Dante Gabriel Rossetti ed Ezra Pound, in inglese, rimando almeno a West 2002, West 2008, Capelli 2003 e Capelli 2013.

⁴ Canello 1881 (citazione *ibi*, *Introduzione*: 3). I limiti di una traduzione destinata sostanzialmente a un pubblico universitario o borghese – significativa, in tal senso, anche la scelta di omettere gli originali provenzali solitamente “testo a fronte” in questo genere di raccolte – erano del resto molto chiari anche all'illustre prefatore del volume, un Carducci convinto assertore della necessità di una traduzione artistica, ma al tempo stesso consapevole dei compromessi che l'esperimento accettava: «Che dunque il Canello abbia resi un po' troppo moderni i trovatori, non si potrà facilmente negare; ma come altrimenti farli leggere ai lettori degli elzeviriani? [...] Né dissimulerò che egli con po' più di pazienza e di lima avrebbe potuto appianare certe ineguaglianze di stile, ammorbidire certi stridenti contrasti di forme antiche e classiche con altre neologiche o popolari troppo, e toglier via certe durezza e ineleganze» (*ibi*: VI-VII). Sull'attività di Canello vd. il volume di Daniele–Renzi 1987 e Brambilla 2003, cap. II (in part. sui rapporti con Carducci e le iniziative editoriali): 33 ss.

⁵ I riferimenti sono a Valeri 1922 e Valeri 1954; sull'attività traduttoria di Valeri rimando, per l'ambito romanzo-medievale, a Brusegan–Renzi 1991.

poetici medievali: tutti aspetti che conquisteranno una specifica rilevanza nella discussione e nella prassi delle traduzioni di poesia medievale solo negli ultimi venti anni, effetto di un dialogo ormai ineludibile tra gli addetti ai lavori, sviluppato a partire da progetti di ricerca orientati, da un lato, e da importanti iniziative editoriali, dall'altro.⁶

In questo senso, proprio attraverso l'atto pragmatico della traduzione, che costringe a confrontarsi di volta in volta con differenti ostacoli, peculiarità testuali o culturali, finalità e soluzioni adottate, e su un campione di testi così vasto ed eterogeneo quanto a generi ed ambiti linguistici, l'attività di Sansone ha anticipato in Italia i temi del dibattito teorico successivo, portando alla luce nella prassi, al di là della validità stessa dei risultati, i punti nevralgici della questione e il ventaglio delle opzioni metodologiche. Va infatti ricordato che se le traduzioni poetiche di ambito iberico – dal catalano, dallo spagnolo e dal galego – sono una novità assoluta per l'Italia, lo sono anche i testi *borderline* di tradizione occitanica dell'antologia dei "licenziosi", tacitamente omessi nelle precedenti antologie, quando non censurati *tout court*. Per questi testi si affacciano tutte le difficoltà e le implicazioni di quello che si può definire uno *ius primae interpretationis*, vale a dire il diritto, e forse più l'autorità, di stabilire o proporre modalità, tecniche e criteri di quella "rifondazione" del testo che si realizza attraverso la sua prima traduzione, con le responsabilità di varia natura che ne derivano, e che vengono percepite dal traduttore come stimolo, o più spesso come vincolo inibitorio rispetto alle diverse soluzioni che si affacciano nella sua officina.⁷

⁶ Mi riferisco in particolare agli incontri di studio del gruppo di ricerca sulla *Modernizzazione del testo medievale* che hanno prodotto gli importanti contributi raccolti in Cammarota–Molinari 2001 e Cammarota–Molinari 2002, agli atti di convegno curati da Brunetti–Giannini 2007 e alle collane di edizioni di testi medievali realizzate dalle case editrici Carocci (e prima ancora Luni e Pratiche) e dell'Orso, con traduzioni che possono documentare non solo lo sviluppo di orientamenti e soluzioni differenti da parte dei vari traduttori, ma anche l'emergere di questioni legate alla divulgazione dei testi medievali e alle implicazioni di natura non solo culturale ad essa legate (vd. in part. Ferrari 2001 e Garzone 2001; sugli "aspetti politici" delle traduzioni e sul rapporto fra traduzione, divulgazione e contesti accademici, cf. D'Angelo 2002: 129-134).

⁷ Cf. le osservazioni – riferite in particolare all'ambito mediolatino e al caso delle "prime traduzioni assolute" – di Stella 2002: 182-183, al quale si deve anche il *calembour* latino: «La responsabilità legata alle prime traduzioni assolute [...] produce infatti conseguenze di cui è importante essere consapevoli; da una parte il maggior rischio di errori costringe spesso a scelte prudenti ma per questo deboli; dall'altra questo *ius primae interpretationis* pone la necessità di armonizzare la responsabilità didattica (per la quale

2. Per quanto retroterra e orientamento teorico di Sansone traduttore mostrino l'influenza di lavori di importazione, caratterizzati inoltre da un approccio più generale al problema della traduzione poetica e quindi sostanzialmente estranei alle questioni specificamente legate all'ambito medievale,⁸ il precedente più prossimo è senz'altro rappresentato dalla *Poesia dell'età cortese* curata da Roncaglia (1961), che con la prima antologia trobadorica edita da Sansone condivide almeno due aspetti: la scelta della traduzione poetica – nonostante quella di Roncaglia si possa definire più genericamente traduzione letteraria – e le finalità divulgative e didattiche della raccolta, che impegnano l'autore nel delicato compito di equilibrare semplicità di esposizione e puntualità filologica.⁹ Rispetto al lavoro di Roncaglia, che offre un florilegio di testi ad ampio spettro, per quanto riguarda sia i generi che l'arco cronologico coperto, è tuttavia evidente nel progetto di Sansone anzitutto la specializzazione dei contenuti, che punta a presentare in Italia la più ricca antologia di poesia trobadorica occitanica: centoventi testi, per cinquantasei autori – più una sezione di anonimi – ai quali si aggiungono, qualche anno più tardi, i trenta componimenti raccolti nei *Trovatori licenziosi*; in questa prospettiva, mostrano una diversa ma forse più stretta affinità la grande antologia in tre volumi *Los trovadores. Historia literaria y textos*, curata da Martín de Riquer, e il volume *Burlesque et obscénité chez les troubadours* di Pierre Bec,¹⁰ come suggeriscono l'impianto dell'introduzione alla maggiore raccolta trobadorica – che richiama, in scala ridotta, quella ai *Trovadores*

latinisti come Paolo Fedeli [...] e medievisti come Giuseppe Germano [...] invocano goethianamente l'esigenza di una prima traduzione sempre in prosa), con quella critico-esegetica inevitabile per chi traduce a conclusione di un'analisi filologica, e infine con la responsabilità del destino poetico del testo, quello che Benjamin definiva *Nachreife*, 'maturità postuma' della poesia: la responsabilità di far dipendere il giudizio su un'opera come atto di poesia dall'esito stilistico della propria versione».

⁸ Si tratta dei saggi ad ampio spettro di Mounin 1965, Steiner 1984, Newmark 1988 e, per le questioni legate alla traduzione poetica, Fedorov 1974 e Hofman 1980, variamente citati dallo stesso Sansone.

⁹ Già nell'*Avvertenza* che Roncaglia premette alla raccolta sono in effetti presenti riflessioni su problemi e questioni più tardi riproposte dallo stesso Sansone, dai criteri della selezione dei materiali alla funzione dell'apparato fino, ovviamente, alle scelte di traduzione, già impostate tenendo conto dell'orizzonte culturale ed estetico di un pubblico di lettori, del rapporto tra strutture formali e componenti ritmico-musicali, come anche della restituzione delle peculiarità stilistico-retoriche dei testi medievali in un linguaggio letterario contemporaneo (cf. Roncaglia 1961: 9-12).

¹⁰ Riquer 1975; Bec 1984.

– e gli stessi obiettivi didattici e culturali dell'operazione editoriale nel suo complesso, con la sostanziale differenza, rispetto agli esempi stranieri, della proposta della versione poetica.

La scelta della traduzione in versi – la cui legittimità Sansone ha costantemente difeso in sede teorica – anticipava, appoggiandosi in realtà a una lunga tradizione che va da Leonardo Bruni a Paul Valéry, tendenze destinate a manifestarsi tra i traduttori italiani negli anni successivi, quando la traduzione di servizio o filologica sarà in parte esautorata nelle sue prerogative, e soprattutto spodestata del presunto primato di fedeltà all'originale di cui ha a lungo goduto.¹¹ Per quanto in effetti non superasse la divaricazione, del resto ancora attualissima, tra prodotto divulgativo ed edizione scientifica o filologica, *La poesia dell'antica Provenza* si proponeva come lavoro attento anche ai problemi dell'esegesi testuale, del resto con l'avallo della firma di un filologo ed editore di testi romanzeschi; il principale obiettivo didattico-divulgativo determina tuttavia, oltre ad alcune linee-guida nella selezione dei materiali,¹² anche l'im-

¹¹ Per l'ambito medievale, notevolissimi sono stati in Italia i contributi di Pietro G. Beltrami, a cominciare dalla traduzione in versi del *Chevalier de la charrette* di Chrétien de Troyes (Beltrami 2004), attraverso un'attività traduttoria concepita e svolta *in progress* nei lavori pubblicati *on line*, e in particolare nel *Quadernino* di traduzioni trobadoriche (Beltrami, *Quadernino*), accompagnata da riflessioni e impostazioni di condotta che hanno avuto anche il pregio di stimolare la discussione, soprattutto in ambito accademico (Beltrami 1996, 1998, 2004b – per il quale vd. anche Barbieri 2007 – e Beltrami 2007); in un clima di nuovo interesse per la versione poetica è stata concepita anche la recente e bella antologia trobadorica di Octavian Dan Cepraga e Zeno Verlato (Cepraga–Verlato 2007, per la quale è da segnalare la recensione di Longobardi 2009), mentre per l'ambito mediolatino va ricordata l'importante antologia di poeti carolingi curata da Francesco Stella (Stella 1995, da leggere insieme all'intervento di Stella 2002). La riflessione sulla traduzione poetica vista come necessario "atto creativo" ha acquistato ormai piena centralità nel dibattito critico di settore: per l'ambito italiano, vd. da ultimo la proposta di Prete 2011, con un'argomentazione sviluppata a partire da un recupero ragionato delle forme, delle valenze e delle funzioni della traduzione in versi attraverso le sue diverse manifestazioni storiche. Sulle questioni della versione poetica vd. anche gli interventi raccolti in Copioli 1983. Numerosi i contributi sui problemi e i metodi della traduzione letteraria: limitandosi ai lavori italiani, segnaliamo i saggi di Nasi e Magrelli in Nasi 2001 e Ponzio 2005.

¹² Merito dell'antologia è anche la varietà di generi e di registri, accogliendo anche il versante di gusto popolareggiante della lirica trobadorica, rappresentato da *pastorelle*, *albas* (a cominciare da *Reis glorios* di Giraut de Borneilh), *dansas*, dalla *viadeyra* di Cerveri de Girona, o da testi satellitari rispetto alla canzone cortese, come il *planh*, l'*enuég*, il sermone (*Una ciutatç fo, no sai cals* di Peire Cardenal, n° 106), la tenzone fittizia, lo scam-

postazione dell'introduzione generale, dei cappelli ai singoli poeti e soprattutto dell'apparato. Senza complessità di tipo critico-filologico – per quanto non siano assenti avvertenze di tipo propriamente ecdotico – le note ai testi mostrano proprio nel corredo alla versione italiana l'intento didattico, attraverso la puntualità dei rimandi alla traduzione letterale, talvolta con una scrupolosità che si sofferma su dettagli testuali, sul singolo sintagma,¹³ tanto da suggerire l'apparato come una guida, il più possibile asciutta e funzionale, per un ideale studente universitario alle prese con la decodifica *verbum de verbo* del testo originale.

3. Sotto il patrocinio di Ungaretti traduttore di Shakespeare, per il quale la traduzione poetica «vorrebbe essere sí, poesia, secondo qualche regola del canto, ma avendo di mira nel tempo medesimo il rispetto alla lettera, parola per parola, del significato originale»,¹⁴ la fedeltà al testo di partenza si configura come obiettivo prioritario di Sansone traduttore dei trovatori, con una scelta di rigore – tutt'altro che scontata, come potrebbe apparire a un approccio superficiale – che va letta anche nell'ottica del compito assunto da una *translatio* nella piena contemporaneità postavanguardista e massificata del primo linguaggio della lirica europea, nelle sue valenze culturali, ideologiche, psicologico-affettive, figurative e simboliche. Il criterio-guida della più onesta fedeltà alla lettera dei contenuti determina un fondamentale indirizzo nelle scelte formali:

Quest'ultimo criterio, che è quello cui mi sono attenuto, ha comportato di necessità la rinuncia alla resa metrica e le rime, sí che la posta si è puntata interamente sul ritmo del verso e sulla circolarità melodica della strofa. Ciò, naturalmente, non ha impedito né il ricorso a tutta una serie di accorgimenti formali in talune occasioni, soprattutto in uscita di versi, né che una trentina di testi si siano potuti costituire per intero entro le forme metriche codificate, né ancora che, in parecchi casi interi brani si siano naturalmente conformati secondo la versificazione istituzionale. Ma l'intento di fondo è stato

bio di *coblas*, come quello tra Garsenda e Gui de Cavalhon (n° 79), suggestivo dialogo – «delicato partimen», come viene definito nell'introduzione – che lascia intravedere, in uno spiraglio appena, i fragili equilibri relazionali dell'erotismo cortese.

¹³ Qualche esempio: *in fede mia*, da *si m'aiut fes* «vale propriamente 'così mi aiuti fede'» (n°1, n. 26); *rinverdiscono* da *foillo*, «letteralmente 'fogliano'» (n° 3, n. 2); *sospiri in-vio, suppliche e preghiere là dove*, da *soven sospir e sopei et azor*, «letteralmente 'sovente sospiro e supplico e adoro verso là dove'» (n° 31, nn.12-13).

¹⁴ La citazione riportata da Sansone è tratta da *Vita di un uomo. Saggi e interventi*, (Ungaretti 1974): 571.

sempre quello di un linguaggio massimamente ritmico quanto massimamente fedele (e ciò ha comportato una qualche piccola esclusione di testi alquanto noti, ma risultati pressoché intraducibili). [...] Una versione così concepita (a prescindere dai risultati propriamente poetici di cui giudicherà il lettore) è di gran lunga più pagante, in ordine alla fedeltà, di quella prosastica, assai probabilmente perché si permane entro i confini di un linguaggio nella sostanza ellittico quale è quello connaturato alla poesia.¹⁵

Scartata l'opzione metrico-mimetica – vale a dire la ripresa di schema metrico e ritmico dell'originale –¹⁶ percepita come vincolo del significato eccessivamente esigente in rapporto alla restituzione dei significati, la condotta del traduttore si concentra su «ritmo del verso e circolarità melodica della strofa», su un «linguaggio massimamente ritmico quanto massimamente fedele»: un principio non tecnico-normativo, dipendente dal *diktat* formale del testo nei suoi singoli costituenti (misura del verso, accenti, sonorità, rima), ma piuttosto intuitivo della portata ritmico-musicale delle unità metriche (strofe) percepita nel suo complesso, come “chiave” per la riconversione in una struttura ritmico-musicale equivalente ma formalmente autonoma, altra. Una chiave che, come i pochi accenni nella *Nota* implicitamente suggeriscono, non può funzionare se non mediante l'impulso della sensibilità del traduttore, il suo gusto, il grado di empatia che stabilisce con il testo originale, e in definitiva la possibilità di trovare o meno “l'onda ritmica” sulla quale sintonizzarsi. Questa esigenza determina anzitutto – ancora al di qua della varietà di soluzioni che possono di volta in volta presentarsi – una selezione dei materiali che esclude quei testi definiti «pressoché intraducibili», scartando di preferenza quelli contraddistinti da sperimentalismo formale accentuato, con bocciature in qualche caso eclatanti rispetto alla stessa tradizione, letteraria e scolastica, del canone trobadorico. È il caso della famosa *estampida* di Raimbaut de Vaqueiras, *Kalenda maia*, vistosamente assente proprio perché «fittissimo reticolo di rime in versi polimetrici (di tale difficoltà da scoraggiare il tentativo di resa poetica)»;¹⁷ assenti sono anche il discordo plurilingue dello stesso trovatore, *Eras quan vey verdeyar*, che impone ai traduttori la non facile gestione del confronto tra

¹⁵ Sansone 1984, *Nota ai testi*: 61.

¹⁶ Sull'argomento rinvio almeno a Holmes 1995 e alle precisazioni di D'Agostino 2002b, riprese in D'Agostino 2007.

¹⁷ Sansone 1984: 346.

le cinque lingue che si danno la staffetta nell'originale,¹⁸ o un testo come l'*Aura amara* del non meno problematico Arnaut Daniel, come anche i funambolismi metrico-rimici o linguistici di un trovatore come Cerveri de Girona.

4. I concetti appena abbozzati, ma già chiari, nella *Nota ai testi* dell'antologia trobadorica troveranno ampia argomentazione in interventi critici successivi, a cominciare dal saggio *Traduzione ritmica e traduzione metrica* pubblicato nell'importante volume miscelaneo *La traduzione del testo poetico*, curato da Franco Buffoni (1989), quindi nei lavori raccolti in *I luoghi del tradurre*, fino ai più recenti articoli *Il verso: la posta in gioco* e *La traduzione poetica tra filologia e versificazione*.¹⁹ Nonostante siano diversi i contesti e le opportunità di discorso – che prende comunque corpo, confermando la priorità sempre assegnata alla prassi, da un'esperienza diretta, di traduttore o di lettore di traduzioni – alcuni elementi di indirizzo appaiono costanti e fondamentali. Lasciata aperta la possibilità di realizzare versioni metriche o ritmiche, secondo le esigenze e gli obiettivi che di volta in volta si presentano, la questione formale e i problemi connessi alle diverse opzioni della versificazione vengono sottratti ad ogni tipo di impostazione normativa, spostando in questo modo dal centro della discussione gli argomenti tradizionali della traduttologia di versante poetico, come le diverse gradazioni di mimesi e aderenza alle strutture metriche originali, l'ineluttabile opposizione straniante / addomesticante (e sue varianti)²⁰ o le diverse formule strutturaliste di scomposizione-ricomposizione del testo poetico; l'attenzione si concentra sui concetti di funzione ritmica, di musicalità o “pulsione melodica”, di “circolarità strofica” come costituenti essenziali del genere lirico che, al di là delle potenzialità formali, ne comunicano a un livello profondo identità e portata espressiva.²¹ Compito del traduttore diventa quindi non la transcodifica basata su calchi o equivalenze, né la trasposizione né la scomposizione / ricomposizione del testo, ma la comprensione intima del suo “moto poetico”, inteso come insieme unitario e non aggregazione,

¹⁸ L'unico discordo presente nella raccolta è *Ab son gai, plan e car* di Peire Ramon de Tolosa (n° 63), del quale la traduzione conserva l'impianto eterometrico.

¹⁹ I riferimenti sono rispettivamente a Sansone 1989, 1991, 1994 e 2000.

²⁰ La dialettica straniante-addomesticante fa capo alle teorie espresse negli ultimi anni da Lefevere e Venuti (cf. in part. Lefevere 1992, Venuti 1995 e Venuti 1995a).

²¹ Per questi concetti si vedano le citazioni riportate *infra*.

che diviene oggetto di una percezione, musicale ed emotiva, grazie alla quale il traduttore ricerca la forma – una delle tante possibili – in grado di *ricrearla* nel testo di arrivo:

Almeno in un campo il muoversi del conoscere assume specifico valore filologico, e cioè quando ci si pone di fronte all'atto del tradurre. La semplice ragione risiede nel fatto che il *transducere* comporta una operazione *ad verba* di particolare valore, richiedente non soltanto competenza linguistica e identificazione estetica, assunzione tematica e permeazione storica, ma anche e soprattutto capacità simpatetica. Si congiungono qui un livello profondo di partecipazione quanto una vitale capacità di modificazione, vale a dire quel coacervo ricreativo in cui fedeltà e autonomia si vincolano lungo percorsi di ricerca e di invenzione, di ansioso ripensamento: perciò di filologia e di calcolo illuminato.²²

Si tratta di una modalità ampliata della imprescindibile funzione interpretativa della traduzione, con un recupero del concetto ermeneutico di pre-comprensione o *Vorverständnis*, già in passato acquisito, sotto varie forme, dai teorici della traduzione.²³ Il richiamo più scoperto è tuttavia all'idea di traduttore come interprete e di “fedeltà musicale” teorizzata da Mounin e mutuata dalle note di Valéry nella premessa alla traduzione in versi delle *Bucoliche* virgiliane.²⁴

la fedeltà della traduzione poetica non è né la fedeltà meccanica a tutti gli elementi semantici né l'automatica fedeltà grammaticale né quella fraseologica assoluta né la fedeltà scientifica alla fonetica del testo: è la fedeltà alla poesia. Per tradurla, bisogna non solo averla sentita ma identificata tanto nei fini come nei mezzi.²⁵

Il discorso di Mounin si fonda sul principio secondo il quale il traduttore è portato ad operare scelte gerarchizzanti sui diversi livelli comunicativi del testo (metrico, semantico-lessicale, grammaticale, fonetico), per ricavarne elementi dotati di valenza o potenzialità espressiva – fermo re-

²² Sansone 2000 (= 2003): 21.

²³ «Mi pare che il proposito della fedeltà [...] non sia più revocato in dubbio da alcuno e che, anzi, si imponga come momento preliminare e inalienabile per chiunque: sicché il moto poetico del testo d'arrivo non si vuole più raggiungerlo per via di affrancamento, bensì di adesione, una adesione la quale conservi, tutta implicita, l'intera gamma dell'esegesi e interpretazione, fin dal momento della pre-comprensione o *Vorverständnis*» (Sansone 1989: 14).

²⁴ Valéry 1956.

²⁵ Mounin 1965 (= 2006): 145.

stando che nel testo poetico risulta impropria la separazione dei significati dai tratti a vario titolo formali, facendo questi tutt'uno con il messaggio – per “rifondarli” attraverso la ripetizione di un atto creativo. La proposta di Mounin coincide con quell'agire del traduttore che oggi si tende a definire con il termine di “negoziazione”, e che notoriamente presuppone l'individuazione dei tratti “salienti” di un testo – non solo poetico – e il conseguente ma calcolato sacrificio di altri ritenuti secondari,²⁶ ma si riferisce ad una capacità che Mounin – seguito anche in questo da Sansone, che è stato poeta lui stesso – sposa con «il vecchio adagio secondo il quale ‘bisogna esser poeta per tradurre poesia’».²⁷

Significativa e originale rispetto alla letteratura critica precedente, è piuttosto la riflessione sul concetto di ritmo e sulla traduzione ritmica, proposta a più riprese da Sansone come soluzione per il recupero all'estetica letteraria contemporanea della tradizione lirica trobadorica, in quanto funzionale sia alla fedeltà dei contenuti sia alla ricreazione della “pulsione melodica” del testo di partenza, «la sola che possa ricreare l'immagine del testo poetico in quel suo *primum* che è la cosiddetta musicalità, anche se proprio questa musicalità sarà sempre altra, come altra è

²⁶ Cf. Eco 2003: 83 ss.. L'argomento è del resto strettamente legato al concetto di compensazione, di particolare rilievo nella prassi della traduzione poetica, in riferimento alla scelta di uno schema metrico-ritmico autonomo rispetto a quello di partenza ma vincolato a una serie di “restituzioni” a livello formale; cf. al riguardo le osservazioni di Fortini 1989: 115-116: «Avvertiamo come (relativamente) improprio ogni sforzo di trasposizione simmetrica dello schema metrico-ritmico del testo di partenza [...]. Di qui il frequente ricorso ai ‘compensi’ [...] un aumento, ad esempio, della densità di assonanze, allitterazioni, omofonie, compensa la caduta delle rime; quello delle figure di discorso tende ad accrescere la densità del testo e quindi a diminuire la dimensione della immediatezza comunicativa, a combattere la quota della parafrasi e a restituire, nel testo di arrivo, lo statuto di separatezza e di ‘letterarietà’ che è posseduto dal testo di partenza. La versione (poetica) è affetta da strabismo, come ogni atto di lettura e critico: da un lato guarda ad una (irraggiungibile) totalità che è il testo di partenza, da un altro al proprio punto di arrivo, i cui significanti e significati sono elementi da comporre e dotare di senso, predisposti nella rete dei linguaggi del presente». Per una riflessione sulla negoziazione riferita a esperienze di traduzione di testi medievali vd. Beltrami 2007.

²⁷ «Se ci vuole un poeta, a preferenza di altri, è soprattutto per *capire* il testo poetico, per capirne tutti i valori, le connotazioni, le vibrazioni emotive. Di una poesia si traduce solo quel tanto che si è stati capaci di prendere, cioè di comprendere» (Mounin 1965 [= 2006]: 149).

la lingua, rispetto all'originale». ²⁸ Gli elementi piú rilevanti della proposta di Sansone riguardano, da un lato, l'anticipazione di tematiche che assumeranno un ruolo centrale nella teoria linguistica e traduttologica solo qualche anno piú tardi, con la diffusione dei lavori di Henry Meschonnic e il conseguente sviluppo di un dibattito sul tema del ritmo, anche in Italia; ²⁹ dall'altro, la posizione implicitamente assunta nella *querelle* relativa a traduzione straniante e traduzione naturalizzante, particolarmente accesa fra i traduttori-filologi di poesia medievale, con un'attenzione troppo spesso da altri messa da parte per la necessità di una riformulazione estetica della lirica medievale che tenga conto della sensibilità di un pubblico *contemporaneo* della poesia ovvero di un pubblico della *poesia contemporanea*, all'interno della quale è da pensare l'incontro con la stessa tradizione poetica:

²⁸ Sansone 1989: 18. Cf. inoltre *ibi*: 15 e 17: «L'asse sintagmatico [...] non obbedisce semplicemente ai tratti piú propriamente linguistici che possono differenziare un sistema dall'altro (quello della lingua originale e quello della lingua di traduzione), bensí trova la sua prima motivazione nella funzione ritmica, visto che è questa soltanto che garantisce il risultato poetico della versione lirica»; e sul concetto di circolarità: «l'opzione per una resa ritmica del testo d'arrivo è tutta giocata su un moto del fraseggio che ne assicuri una piena circolarità, la quale, quindi, travalica il singolo verso – qui non legato alle sicurezze della versificazione formalizzata – per riversarsi, quel flusso continuo e rotondo, nell'interezza della strofa, talora d'un intero testo breve».

²⁹ Mi riferisco ad es. al confronto promosso da Franco Buffoni attraverso convegni e attività saggistica (cf. gli interventi raccolti in Buffoni 2002) e, per quanto riguarda il concetto di ritmo di Meschonnic, a Dussou–Meschonnic 1998 e Meschonnic 1999 (per il quale cf. Mattioli 2003). Dell'originalità della propria riflessione sul ruolo del ritmo nella traduzione poetica Sansone ha avuto del resto piena consapevolezza: «Quel che [...] va sottolineato è che ancora piú in ombra è rimasto l'aspetto primario, e sostanziale, del tradurre in versi, vale a dire la formulazione ritmica, in assenza della quale manca la motivazione prima dell'intera operazione poetica» (Sansone 1991, dalla *Premessa*: 7); «Si è soliti, allorché si tratta dei problemi del tradurre, lasciare in disparte l'aspetto concernente il ritmo, tema da me affrontato già da parecchio tempo in piú casi e che solo da poco – sull'onda della gran moda traduttologica – sembra attirare l'attenzione o la curiosità, purtroppo il piú delle volte da parte di chi si diletta di costruzioni solo teoriche, mostrando scarsa pratica di quelle certosine fatiche che, sole rendono effettivamente edotti di incontri, e scontri, testuali ognora diversi e sempre ricorrenti. Naturalmente parlo ancora una volta riferendomi alla poesia, ma essendo ben consapevole che anche la prosa, quale che ne sia il livello, pone i suoi problemi di movimenti verbali ben cadenzati e opportunamente modulati, benché di diversa natura» (Sansone 2000 [= 2003]: 25).

La traduzione ritmica, per regolata che sia su un registro di autonoma musicalità, inevitabilmente viene a coniugarsi, in modo sparso e diffratto, con presenze metriche. È un'adesione naturale verso la tradizione letteraria che ognuno si porta dentro ed è una forza naturante inevitabile, per altro riscontrabile in ogni dove nella poesia contemporanea. E se per i testi medievali essenzialmente, nonché per quelli moderni il cui istituto linguistico presenti alto grado di divaricazione con la lingua d'arrivo, la soluzione ametrica, eppur ben ritmica, appare la più consona e la meglio adeguata, ciò non significa affatto che scorci metrici e inserimenti istituzionali non facciano capolino, incancellabili come sono, magari fungendo da saltuario raccordo delle sonorità melodiche.³⁰

Confrontandosi dialetticamente con la tradizione critica che risale agli esperimenti ottocenteschi di metrica barbara e che continua nella discussione delle diverse tipologie di versione mimetica – d'altra parte valida e funzionale nel caso di molti testi – la proposta di Sansone coinvolge soprattutto la priorità di ricreare per la poesia trobadorica lo spazio privilegiato del registro formale di una lirica “alta”, che sceglie la forma aperta del verso libero, più duttile nella comunicazione dei contenuti e più familiare alle aspettative di un lettore contemporaneo, ricordando che le strutture metriche originali non rappresentano della lirica dei trovatori che un aspetto incompleto, private della essenziale componente musicale e performativa; e scongiurando, infine, il rischio – corso e penosamente affrontato da molte traduzioni in buona fede conservative e “stranianti” – di tradire il “destino poetico del testo”, consegnandolo ad una forma non tanto straniante quanto piuttosto sconnessa rispetto alla

³⁰ Sansone 1991: 77. Sulle difficoltà della traduzione della poesia trobadorica per il suo essere “poesia formalizzata”, e perché induce a un confronto «con un tempo della storia in cui si edifica, compattamente, un mondo di poesia altrettanto rigorosamente formalizzato sotto il profilo della concettualizzazione – la cosiddetta *fin'amors* – e del lessico in cui essa si determina» (Sansone 1989: 19), precisa che la «rinuncia alla modulazione metrica in quanto tale, considerata rischiosa rispetto ai fini propostisi per un verso e, per l'altro, inadeguata una volta preteriti gli altri aspetti di mera formalizzazione. [...] Da tutto ciò è discesa la sola opportunità del verso libero, resi per altro esperti da quel che è la poesia italiana dei nostri tempi, e della circolarità ritmica, quale possibilità ricettiva adeguata ai gusti e all'orecchio dei lettori di poesia d'oggi: ossia una rilettura fluida e compensata della parola trobadorica nell'italiano attuale. [...] Anche di fronte alla presenza (saltuaria) di strutture della metrica istituzionale, proprio perché frammiste a versi ametrici o talora circolanti lungo moti di liberissima polimetria (e sempre con presenze ametriche), il consuntivo va riversato sempre e soltanto sull'effetto puramente ritmico: come, per altro, avviene in molta poesia d'oggi» (*ibi*: 20 e 21).

lingua in cui si esprime, attraverso uno scrupoloso criterio di fedeltà che in fin dei conti si può definire un catastrofico fraintendimento estetico.

5.1. Nella prassi traduttoria dell'antologia trobadorica l'orientamento teorico viene rispettato nella ricerca di una riconversione ritmica che dall'originale trae, più che un modello in scala aperto a diverse soluzioni di equivalenza o adattamento, l'idea proporzionata della struttura, che potrà svilupparsi di volta in volta senza i vincoli di una condotta fissa; in questo modo, la corrispondenza tra *octosyllabe* provenzale ed endecasillabo italiano è statisticamente prevalente,³¹ ma non ineludibile, sostituita spesso anche dall'uso del decenario; quest'ultimo può tradurre d'altra parte un verso di otto o undici sillabe, senza che i rapporti interni della struttura strofica siano necessariamente mantenuti né che l'assetto strofico del testo italiano abbia una forma fissa.³² Accettato anche il cambiamento del modulo versale: ad esempio, per *Era·m cosselbatz senbor* di Bernard de Ventadorn (n° 25), le sette *coblas* di *héptasyllabes* del testo (più due *tornadas*) vengono rese con una prima strofa di decenari, quindi con strofe di ottonari, che riprendono pertanto per equivalenza il metro dell'originale, tollerando tuttavia il cambiamento di ritmo e respiro che si avverte dopo la prima strofa.

In generale, il testo di arrivo gode di una propria autonomia metrica e ritmica, svincolato dalla struttura e dai rapporti di misura intraversale di quello di partenza: ne è un esempio *Si cum cel q'es tan greujatz* di Folchetto di Marsiglia (n° 40), con *coblas* di otto *héptasyllabes* e tre *octosyllabes*, rese con decasillabi ed endecasillabi liberamente disposti, affidando però alla *mise en page* gli indizi dell'assetto strofico originale, segnalato con il rientro; nel caso di *Dos brais e criz*, di Arnaut Daniel (n° 42), con schema metrico caratterizzato da due versi brevi in apertura di strofa, di quattro e sei sillabe, seguiti da sei *décasyllabes*, equamente ripartiti tra uscite maschili e femminili, la soluzione ricalca blandamente

³¹ «D'altronde una certa tessitura endecasillabica appariva scelta quasi obbligata, non solo in vista della folta presenza di tale verso nella poesia trobadorica, ma anche in considerazione del naturale disporsi del linguaggio della poesia italiana, anche odierna, entro tale formula, visto che, come i francesi "parlano" in alessandrini, gli italiani "parlano" in endecasillabi» (Sansone 1989: 21).

³² Un esempio, fra i tanti, è la traduzione di *Companho, farai un vers qu'er covinen* di Guglielmo IX (n° 2), che presenta strofe irregolari nelle quali si alternano, senza una struttura fissa, endecasillabi e decenari, in luogo dei tre versi lunghi della strofa dell'originale, con struttura 11a11a14a.

gli scarti dell'originale, rendendo i versi corti con misure di novenario e decenario – ma con qualche eccezione – e quelli lunghi con endecasillabi e talvolta dodecasillabi. Il calco metrico è del tutto occasionale, in qualche caso in piena sintonia di tono e di registro con il testo originale, come avviene con gli endecasillabi per i *décasyllabes*, ad esempio per *Er ai gran joi que·m remembra l'amor* di Giraut de Bornelh (n° 31), o per *Tant m'abellis l'amoros pessamens* di Folchetto di Marsiglia (n° 39); meno frequente l'uso del verso corto, lasciato di preferenza al registro giocoso e l'invettiva, come nel caso di *Tartarassa ni voutor* di Peire Cardenal (n° 104), per il quale è scelto l'ottonario (e occasionalmente il novenario) in luogo degli *héptasyllabes* dell'originale.

I risultati più efficaci vengono raggiunti in un ambito lirico di registro più alto, dove il modulo metrico-ritmico è composto secondo un gusto melodico che privilegia il verso disteso, l'equilibrio accentuativo e fonico, la semplificazione sintattica: una sorta di *arioso*, nel quale l'impianto metrico sfuma senza forzature in effetti musicali. Per trovarlo, basta cercare i testi più congeniali per quanto riguarda contenuti e valenze figurative, a partire da *Ab la dolchor del temps novel* di Guglielmo IX (n° 3), per il quale è adottato un endecasillabo morbido e piano – l'originale è in *coblas* di *octosyllabes* – con un'attenzione evidente all'armonizzazione interna della strofa attraverso l'uniformità degli accenti versali:

Con la dolce stagione rinnovata i boschi rinverdiscono e gli uccelli nella sua lingua ognuno va cantando con l'armonia del canto novello: è giusto allor che ognuno si procuri quello di cui ha brama più grande.	3 6
Dal luogo in cui è tutto il mio piacere missiva o messaggero non mi viene sicché non dorme né ride il mio cuore, e io non oso spingermi più avanti, finché non sappia che la conclusione sarà ben quale vado domandando.	9 12
Si porta il nostro amore alla maniera in cui si porta il fior di biancospino, che avvinto all'albero tutta la notte tremando resta nella pioggia e al gelo	15

fino al domani quando il sol s'effonde sul ramoscello tra il verde fogliame.	18
Io mi ricordo ancora d'un mattino, quando mettemmo fine al nostro scontro e lei mi dette un dono così grande: l'amore pieno insieme con l'anello.	21
Iddio mi lasci vivere ancor tanto ch'abbia le mani sotto il suo mantello!	24
Non mi curo d'estranea diceria che mi separi dal mio Buon Vicino. Che cosa accade nel parlar so bene che si sparge da breve maldicenza: che altri dell'amor menino vanto, ne abbiám noi la stoffa col coltello. ³³	27 30

Particolare empatia il traduttore mostra in generale nei confronti di trovatori che orbitano nell'aureo canone tematico-formale della levità: efficaci le traduzioni da Bernart de Ventadorn, la raffinata e nitida resa melodica di *Ab l'alen tir vas me l'aire* di Peire Vidal (n° 59), di squisita fattura nello stile *leu*, o la traduzione di *Si be·m partetz, mala dompna, de vos* di Gui d'Ussel (n° 69), dove gli accenti patetici della *mala canso* si coniugano con grazia all'andamento pacato del verso lungo (dodecasillabo o endecasillabo) e alle occasionali cadenze in rima, assonanza o allitterazione (*canto / lieto / pento / insegnamento*: I, vv. 2 e 4-6; *rancore / cuore*: II, vv. 7-8; *stoltezza / bellezza*: III, 6 e 8; *apprezzata / avvezato*: IV, vv. 4 e 7).

³³ Per un confronto sull'efficacia della soluzione adottata riporto la versione di Zeno Verlato (in Cepraga-Verlato 2007, n° 3), che sceglie il settenario, avvicinandosi di piú, per sottrazione, al metro dell'originale, ma costringendolo forse a compromessi che ne intaccano la resa a livello sintagmatico, attraverso riduzioni ellittiche e semplificazioni, con un fresco ritmo di canzonetta: «Col dolce tempo nuovo / foglia il bosco, ogni uccello / canta nella sua lingua / su un ritmo tutto nuovo; / perciò godere è bene / di ciò che piú ci invoglia. // Dal luogo del piacere / non viene messaggero. / Non dormo piú, non rido / e non mi faccio avanti / finché non so l'accordo, / se è come lo domando. // Così va il nostro amore, / come il ramo del pruno: / sta dritto tutta notte / nella pioggia e nel gelo, / domani il sole scalda / la foglia verde e i rami. // Ricordo quel mattino / che finí guerra in pace, / e mi donò un gran dono: / il suo amore e il suo anello. / Dio, pur torni la mano / mia sotto al suo mantello! // Non temo voce altrui / che dal mio Buon Vicino / mi parta, né parola, / per piccola che sia: / c'è chi l'amore vanta, / noi carne abbiamo, e lama».

Programmaticamente penalizzati, d'altra parte, gli artifici metrici e rimici:

Occorreva o privilegiare il gioco delle forme e le tecniche della realizzazione o, per contro, cercare di riprodurre i livelli mentali, la sostanza dei discorsi. La prima opzione avrebbe comportato inevitabilmente una costante straniamento dalla lezione originaria alla ricerca di soluzioni formali che, quasi sempre, si sarebbero rivelate come affanno mimetico destinato, d'altronde, a subire continui scacchi [...]; e, per di più, un libro di centoventi testi per oltre seimila versi (ossia di tale dimensione da rendere improponibile la caccia dei meri formalismi.³⁴

La scelta non rappresenta tuttavia un semplice compromesso tra esigenze discordanti della traduzione, ma si basa anche sul peso attribuito all'intimità tra testo e musica in questo genere di poesia, da valutare al momento di sacrificare tecnicismi che non sono fine a se stessi e che, «è bene ricordarlo, nella poesia di quel prezioso Sud della Francia si sposavano indissolubilmente con l'atto musicale».³⁵ In generale tralasciati, i tecnicismi possono essere però recuperati nei casi «in cui una specifica presenza reclama degli specifici diritti», vale a dire quando rappresentano lo stesso movente formale del testo.

Allo stesso modo, la rima non viene né ricercata né riproposta secondo una resa mimetica dell'originale, ma può essere occasionalmente recuperata con buoni risultati, accanto alla consonanza o all'allitterazione:

no soi alegres ni iratz,
no soi estranhs ni soi privatz

non sono allegro, non sono afflitto,
non son scontroso né amico stretto
(n° 1, vv. 8-9)

Amigu'ai ieu, non sai qui s'es:
c'anc no la vi, si m'aiut fes

Io ho un'amica, non so chi sia:
non l'ho mai vista, in fede mia.
(n° 1, vv. 25-26)

Occasionale e più ricercata anche laddove l'assetto formale del modello sembra esigere compensi a livello fonico-ritmico nella traduzione, come ad esempio nel famoso *Carros* di Raimbaut de Vaqueiras (*Truan, mala guerra*, n° 57), vv. 9-12:

³⁴ Sansone 1989: 19.

³⁵ *Ibidem*.

de leis que sotzterra
 lur pretz e'l sieu ten car,
 qu'es flors
 de totas las melhors

di colei che il pregio loro
 seppellisce e il suo ha caro,
 quella ch'è il fiore
 di tutte quante le migliori.

In altri casi il recupero avviene per testi favoriti anche dall'affinità o equivalenza lessicale tra lingua di partenza e lingua di arrivo, cercando poi di uniformare le riprese, anche se la *contrainte* può far sentire i suoi effetti. È il caso di Marcabru, *L'autrier jost'una sebissa* (n° 8), dove della quadratura fonica dell'originale impianto metrico del testo, in *coblas doblas* con sezioni monorime, si conserva la rima fissa che scandisce quarto e ultimo verso di ogni strofa, con qualche concessione e qualche forzatura: se può reggere senza problemi «se mi trovassi una volta sola / sopra di voi che ve ne state piana» per il più sapido e diretto «si'm vezia una vegada / sobira e vos sotrayna» (8, vv. 48-49), la necessità rimica costringe l'allusione trasparente «per far la cauza dossayna» (v. 77) in un verso decisamente brutto: «per la gradevole azione non vana».³⁶

Sporadici gli effetti di compensazione, ma efficaci: ad esempio ancora per Marcabru, *Dirai vos senes duptansa* (n° 9), per il quale appare utile mantenere l'impianto monorimico delle *coblas* originali solo nella strofa di chiusura, con un effetto di cadenza ben accordato alla durezza della famosa 'firma' del moralista:

Marcabrus, fills Marcabruna,
 fo engenratz en tal luna
 qu'el sap d'Amor cum degruna,
 – Escoutatz! –
 quez anc non amet neguna
 ni d'autra non fo amatz.

Marcabruno, di Marcabruna,
 fu generato in siffatta luna
 che sa l'Amore come frantuma:
 – Ascoltate! –
 sí che giammai ne amò nessuna
 e da nessuna fu mai amato.

Anche nel caso di recuperi e compensi a livello fonico gli effetti più notevoli sono ottenuti in presenza di un registro *lev*:

deissendia ab dos'omilitat
 Amors en cels c'amavon lialmen.

docile e dolce Amore discendeva
 sopra coloro che amavano sinceri.

E per aisso voill sofrir las dolors,
 que per soffrir son main ric joi donat

Per questo voglio soffrire i dolori,
 ché ricche gioie son date, per pena,

³⁶ Cf. Longobardi: «Troppo letterario e men che meno fraseologico, d'altra parte, Sansone, p. 103: "e l'inutile attesa meridiana" che inoltre, nella lingua d'arrivo, non è immediatamente perspicuo» (Longobardi 2009: 174, n. 45).

e per sofrir maint orgoill abaissat	e grandi orgogli per pena sono spenti
e per sofrir venz hom lausenjadors,	e i maldicenti si vincono per pena,
c'Ovidis dis el libre que no men	ché dice Ovidio nel libro che non mente
que per soffrir a hom d'amor son grat,	che si dispone l'amore per pena
e per soffrir son maint tort perdonat	e molti torti per pena son scusati
e sofrirs fai maint amoros jausen. ³⁷	e molti amanti la pena fa felici.

Sacrificati invece i *rims derivatiu*s, strumento di riecheggiamenti suadenti, ad esempio in *Ara no vei luzir solelh* di Bernart de Ventadorn (n° 23), a vantaggio di un andamento piú libero, in endecasillabi sciolti, di un dettato raffinato e melodico, da confrontare con la soluzione decisamente conservativa di Beltrami, che opta per il novenario:

Ora non vedo risplendere il sole, cosí oscuri a me sembrano i raggi, ma non per questo ne traggio sgomento, dato che un tale splendore m'assola d'amore e l'animo dentro m'irraggia; e mentre gli altri ne sono angosciati, io m'entusiasmo piú ancor d'avvilirmi, mentre il mio canto cosí non decade.	Non vedo piú il sole risplendere, tanto se n'è oscurato il raggio, ma non per questo mi scoraggio, che una chiara luce mi splende d'amore che in cuore mi irraggia e quando gli altri si scoraggiano io mi miglio, non peggioro: perciò il mio canto non peggiora.
--	---

Verdi e purpurei mi sembrano i prati, come nel dolce periodo di maggio, tanto m'allieta l'amore perfetto; neve per me è fior bianco e vermiglio, come l'inverno calenda di maggio: la piú gentile e la piú gaia infatti a me promise di dare l'amore. E che non voglia negarmelo ancora! ³⁸	Vedo i prati verdi e vermigli come al dolce tempo di maggio, tanto amor puro mi fa gaio: neve è un fiore bianco e vermiglio, ed inverno calendimaggio, che la piú bella e la piú gaia l'amor suo in dono m'ha promesso, purché non me lo neghi adesso. ³⁹
---	---

³⁷ Rigaut de Berbezilh, *Tuit demandon qu'es devengud' Amors* (n° 16, vv. 23-32).

³⁸ Testo provenzale: «Ara no vei luzir solelh, / tan me son escurzit li rai; / e ges per aisso no·m esmai, / c'una clardatz me solelha / d'amor, qu'ins et cor me raya / e, can outra gens s'esmaya, / en melhur enans que sordei, / per que mos chans no sordeya. // Prat me semblon vert e vermelh / aissi com et doutz tems de mai; / si·m te fin'amors conhd'e gai: / neus m'es flors blanch'e vermelha / et iverns kalenda maya, / qu·el genser e la plus gaya / m'a promes que s'amor m'autrei. / s'anquer no la·m desautreya?» (ed. Appel 1915, p. 40, vv. 1-16).

³⁹ *Quadernino*, con nota del traduttore: «Nella resa metrica ho cercato di riprodurre un'eco del gioco di rime derivative (tipo *solelh: solelha*), ma ho rinunciato all'alternanza di *octosyllabes* maschili (in italiano novenari tronchi) e *eptasyllabi* femminili (ottonari piani), uniformando tutto in novenari piani». Diversa fascinazione fonica nella traduzione di Cepraga-Verlato: «Ora non vedo piú splendere il sole, / tanto per me si oscu-

Che l'artificio tecnico vada conservato nella traduzione, quando rappresenta il movente strutturale del testo e ne costituisce, per così dire, l'elemento di identità formale, è ormai riconosciuto quasi unanimemente da chi si occupa di questo genere di poesia; in questo senso, si dimostra decisamente controcorrente la soluzione scelta per un testo che rappresenta l'artificio per antonomasia, croce e delizia dei traduttori: la sestina di Arnaut Daniel, *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (n° 43), nella cui traduzione lo schema delle sei famose parole-rima (*intra, onglà, arma, verja, oncle, chambra*) viene apertamente ignorato – pur potendo essere mantenuto dal traduttore senza apparenti difficoltà – o piuttosto declassato come elemento identitario della canzone, a favore della congruenza ritmica, della pregnanza dei contenuti, della complicazione metaforica e concettuale.⁴⁰

Quanto tuttavia la scelta sia contingente e non faccia sistema rispetto all'orientamento complessivo del traduttore, è dimostrato dalle soluzioni adottate nel caso del più importante antecedente metrico-formale della sestina di Arnaut, la canzone *Er resplan la flors enversa* di Raimbaut d'Aurenga (n° 29), dove la ripetizione delle parole-rima, per strofe alternate, incrocia l'artificio della rima derivativa; la restituzione del ritorno rimico, per di più rinforzato, rispetto all'originale, dagli effetti dinamici della variazione che coinvolge le parole-rima al primo verso di ogni strofa (*inverso, sovverto, perverte, riversi, diversa, inverto* in luogo della coppia

rano i suoi raggi, / ma non crediate che ciò mi scoraggi, / perché una luce d'amore m'inonda / come un sole, che dentro mi si irraggia, / e quando l'altra gente si scoraggia, / io invece mi rianimo e mi esalto, / non mi sconforto, non svilisco il canto. // I prati verdi tinti di vermiglio / mi pare di vedere come a maggio, / grazie all'amore che mi fa contento, / la neve è un fiore candido e vermiglio, / non è più inverno, ma calendimaggio, / perché la più gentile e più gioiosa, / il suo amore ha promesso d'accordarmi, / sempre che poi non me lo disaccordi» (Cepraga-Verlato 2007, p. 209).

⁴⁰ Sulla traduzione della sestina di Arnaut Sansone tornerà più tardi, insoddisfatto della prima prova, offrendo una soluzione più in linea con le versioni tradizionali della canzone, a partire dalla conservazione delle parole-rima: il testo di questa seconda traduzione è stato pubblicato postumo da Meneghetti 2004, alla quale si rimanda anche per un'attenta analisi delle scelte traduttive. Mantengono lo schema delle parole-rima le traduzioni di Canello 1881: 119, Roncaglia 1961: 337; di Raboni 1990: 37-38; di Tripodo 1997: 107-108; di Bandini 2000: 77-79; di D'Agostino (in D'Agostino 2002a: 66); di Beltrami, *Quadernino, ad l.* (traduzione precedentemente edita in Beltrami 1996) e infine di Cepraga-Verlato 2007: 347. Sull'argomento Perugi 1998 (=1993), D'Agostino 2002a (con un'analisi di sei versioni messe a confronto); per le traduzioni di Arnaut, e in part. per quella di Bandini, vd. Mengaldo 2000.

enversa / *enverse* che si alternano nel testo provenzale), non è pedissequamente ricercata, cadendo dove l'equilibrio tra misura ritmica e gioco lessicale rischia di essere compromesso, e liberando di conseguenza il testo da forzature di senso e piccoli dissesti sul piano sintagmatico, sempre in agguato.⁴¹

5.2. Se i contenuti sono sempre puntualmente restituiti, l'esigenza ritmica finisce tuttavia per prevalere talvolta sulla fedeltà all'originale nella resa dell'espressione connotata: tocca ad esempio agli idiomatismi – per altro non lontanissimi fra lingua di partenza e lingua d'arrivo – del *vers de dreit nien* di Guglielmo IX (n° 1) nel quale espressioni come *e no m'ò pretz una fromitz* (v. 17) e l'affine *no·m prez un jau* (v. 34) vengono rispettivamente rese con 'e non m'importa proprio un bel nulla' e 'niente m'importa', soluzioni sicuramente dettate dalla *contrainte* ritmica, a svantaggio dell'equivalenza stilistico-espressiva, mentre il significato letterale è puntualmente segnalato in nota; caso in tutto simile anche per un verso di *Ab gai so conde e leri* di Arnaut Daniel, *c'anc plus non amet d'un ou*: 'che non amò rispetto a me un bel nulla' (n° 41, v. 41). Sul piano lessicale, il confronto con autori caratterizzati da oscurità o espressionismo linguistico si risolve talvolta attraverso soluzioni in cui la densità lessicale sfuma in un registro medio, livellante, come mostra un piccolo campione di *loci* marcabruniani: n° 8, v. 2, *mestissa: umile*; n° 8, v. 73, *parelbar parelhadura: apparecchiare una tale pariglia*; n° 8, v. 86 *tafura: perversa*; n° 8, v. 87 *trefayna: traditore*,⁴² i composti *no-fes, corna-vi, coita-disnar, bufatizo, crup-en-cami* del celebre *vers del lavador* (n° 10, vv. 21 e 46-48), sono rispettivamente resi con *miscredenza, grandi ubriaconi e crapuloni e poltronacci e smidol-*

⁴¹ Cf. ad es. 'che ora in un bacio non vi inverta' o 'ma il non-poter troppo fa trancio' della traduzione – peraltro nel complesso molto apprezzabile – di Cepraga – Verlato 2007: 273, da confrontare con quella di Sansone: 'sicché nel baciarsi che vi riversi'; 'il non potere soltanto mi taglia', rispettivamente per il v. 25: *quar en baizān no·us enverse*, e il v. 28: *mas non-poder trop m'en trenque*. Opportuna in quest'ultimo anche l'avvertenza, a scanso di semplificazioni e appiattimenti del senso inevitabilmente indotti dalla ripresa, che «l'assetto rimico del testo [...] comporta una considerevole polisemia dei termini iterati di strofa in strofa, soprattutto in alcuni casi, difficilmente percepibile in traduzione» (Sansone 1984: 213, n.).

⁴² Cf. la soluzione in Cepraga – Verlato 2007: *Belha, de vostra figura | non vi aura pus tafura | in de son cot pus trefayna*: *Bella, della vostra taglia, | non ce n'è di più canaglia, | né più perfida di cuore (ibi: 131)*, con un parziale recupero espressivo.

lati, richiedendo un supplemento esplicativo in nota.⁴³ Per quanto la scelta dichiara i limiti del compromesso, a perdersi del composto è la carica espressiva della reificazione degli individui, la forma di disprezzo che non si coglie invece nella traduzione, forse troppo elegante. Allo stesso modo, il *vis de castron magagnat, larga panssa* con cui Raimbaut de Vaqueiras apostrofa il suo interlocutore nella tenzone con Alberto Malaspina (n° 56, v. 58) – per restare ancora nel campo ben rappresentato dell'improprio – soffre in un lieve scarto di registro un'inevitabile ricaduta espressiva, con 'faccia di mézzo castrone, pancione', che perdipiù rinuncia al punto esclamativo lasciato a testo nell'originale.

Al di là dei pochi passaggi nei quali il lavoro del traduttore si confronta con la portata espressiva del testo – passaggi sempre difficili da risolvere perché mettono in gioco la percezione, inevitabilmente individuale e non perfettamente calibrata rispetto all'orizzonte culturale del testo di partenza, del grado di espressività lessicale di una lingua rispetto a un'altra – il discorso tocca in realtà lo stesso assetto testuale degli originali medievali, notoriamente esposti – e nel caso della produzione trobadorica in particolare – a semplificazioni o banalizzazioni consolidate nel corso della trasmissione manoscritta, e che, spesso accolte nelle edizioni critiche, immancabilmente vengono importate nella traduzione, configurando in quest'ultima un'involontaria distorsione dei significati originali del testo. Il problema di un corto circuito tra versante ecdotico dell'interpretazione dei testi medievali e versante divulgativo o letterario rappresentato in primo luogo dalle traduzioni, si è del resto affacciato più volte nel confronto tra filologia e traduttologia, risolvendosi nella necessità, sempre dichiarata, di approntare una buona traduzione a partire da un'edizione critica affidabile del testo, e di coniugare le capacità traduttive con un esercizio esegetico che impegni a tutto campo competenze linguistiche e filologiche del traduttore. In questa prospettiva si comprende la fortuna in ambito accademico delle traduzioni di servizio, certamente più funzionali alla restituzione della lettera del testo, che hanno avuto negli anni l'avallo di editori come Maurizio Perugi, molto critico nei confronti dei seppur pochi tentativi di traduzione letteraria di

⁴³ «Tradizionalmente si sono tradotte le quattro parole mantenendo il gioco della composizione, ma con netta perdita della carica semantica. Letteralmente esse equivalgono a 'cornavino' (nel senso di 'banditori di vino'), 'affretta-desinare' (cioè che trangugiano molto), 'soffia-tizzoni' (che se ne stanno accanto al fuoco) e 'accovacciati-in-camino' (che non hanno voglia di muoversi)» (Sansone 1984: 116, n.).

lirica trobadorica: se per lo studioso si dimostra infatti «irrimediabilmente datata» l'antologia di Roncaglia, per la disomogeneità tra arcaismi, cadute di tono e devianze esegetiche, «una analogia 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 antologie moderne, quella del Sansone».⁴⁴ Sfuggiva certamente a Perugia la difficoltà di coniugare i vantaggi di una parafrasi che interpreti nel modo più corretto la lettera del testo con le esigenze di una restituzione letteraria, costantemente alle prese con i vincoli di una formalizzazione; ma quanto alla posizione critica espressa nei confronti delle traduzioni di Sansone, va anche aggiunto che, nonostante gli obiettivi didattico-divulgativi dell'antologia trobadorica, questioni propriamente filologiche trovano sempre posto in apparato, soprattutto nel caso possano incidere sulla traduzione, quando cioè implicino una diversa interpretazione del testo, accanto ad annotazioni di carattere più dettagliato e di tipo propriamente ecdotico, che danno la misura di un lavoro esegetico sul testo tutt'altro che superficiale: un esempio può essere una nota al verso *frescha chara colorida* di Bernart de Ventadorn (*Lo tems vai e ven e vire*: n° 27, v. 52), dove si rende conto della traduzione 'fresco incarnato dal bel colorito' che parzialmente recupera, proprio attraverso la resa italiana, una variante di tradizione.⁴⁵ E non si tratta di un caso isolato: al v. 42 della canzone *Ab gai so conde e leri* di Arnaut Daniel (n° 41), una nota alla traduzione proposta – 'quel di Monclin la signora Odierna' per *sel de Monclin Odierna* – motiva la semplice aggiunta, rispetto al testo provenzale, dell'appellativo 'signora' ancora attraverso il ricorso a varianti di tradizione.⁴⁶

Nonostante sia percepibile la tendenza del traduttore a una resa stilistico-espressiva tutto sommato elegante, che talvolta ha l'effetto di mi-

⁴⁴ Perugia 1998: 61-62. Lo studioso cita quindi «un paio di assaggi» delle traduzioni di Sansone, da Bernart de Ventadorn (n° 43, vv. 33-36) e Raimbaut d'Aurenga (n° 16, vv. 37-40), confrontandole con le traduzioni di Valeri, in generale più apprezzate (*ibi*: 62-63).

⁴⁵ «Letteralmente 'fresco volto colorito'. Con 'incarnato' mi riferisco palesemente al volto, anche se il verso conosce la variante *charn*, 'carne'» (Sansone 1984: 205, n. 52).

⁴⁶ «L'aggiunta *la signora* (madonna) rispetto all'originale, necessaria al ritmo, si è effettuata tenendo a mente che gran parte dei codici reca *naudierna*, *nodierna*, in cui *n-* (*N*) equivale a *Na*, riduzione corrente di *domina*» (*ibi*: 281, n. 42). Proprio per la sezione di Arnaut Daniel, del resto, sono numerose le osservazioni in apparato in merito a questioni filologiche, in buona parte legate alle novità dell'ed. Perugia 1978.

gliorare il testo di partenza, l'impressione di "approssimazione lessicale" lamentata da Perugi appare comunque anche nel complesso poco condivisibile, come dimostrano i casi in cui la corrispondenza lessicale richieda armonizzazione con il contesto stilistico-retorico, in particolare in presenza di trovatori connotati da impronta argomentativa e intellettuale, come Folchetto di Marsiglia, ben rappresentato da soluzioni che dell'originale conservano l'andamento discorsivo serrato e a tratti faticoso (vd. *Tant m'abellis l'amoros pessamens*, n° 39), o come lo stesso Arnaut Daniel, per il quale il risarcimento delle preziosità lessicali, che innalzano la poesia del trovatore ad una stupefacente densità metaforica, è ben osservato, e arriva a soluzioni senza dubbio efficaci quando si coniuga con un equilibrio ritmico-formale difficilmente raggiunto da altri traduttori: è il caso della già citata *Ab gai so conde e leri* (n° 41), ma anche di *Dos brais e criz* (n° 42).

5.3. Difficoltà non piccola, e forse più insidiosa rispetto alle trappole tese al traduttore da oscurità ed espressionismo linguistico, rappresenta anche la resa del lessico-base dell'ideologia cortese,⁴⁷ per lo spessore semantico, la polisemia, la distanza culturale che separa autori e traduttori, e non ultima la sedimentazione letteraria nella tradizione italiana, in particolare per termini del lessico affettivo o emotivo, metaforici, ipersemantizzati, e perciò paradossalmente più esposti in una traduzione allo svuotamento semantico, a effetti nel migliore dei casi disorientanti, di astrattezza o rarefazione concettuale, impoverimento o semplice fraintendimento. Basta pensare al termine *cuore*, metafora cardine dell'immaginario della lirica a tema erotico tanto provenzale quanto italiana, ma che in provenzale – come in francese – può giocare sull'opposizione allusiva cuore / corpo in virtù dell'omografia (*cor / cors*), opposizione che finisce fatalmente per perdersi in un contesto linguistico-culturale in cui le questioni morali ad essa legate sono cadute, o almeno risultano ridimensionate o diversamente collocate in un nuovo orizzonte ideologico. Una traduzione letteraria, e poetica soprattutto, diventa in questi casi mediatrice del lavoro esegetico sul testo, tuttavia senza il conforto im-

⁴⁷ Sulle questioni del lessico trobadorico in riferimento al contesto ideologico-culturale, rimando al classico lavoro di Cropp 1975, ma vd. anche Beretta Spampinato 1970, Cocco 1980 e gli interventi raccolti in Bianchini 2005. Per il versante emotivo in particolare, un lavoro di schedatura e analisi è in corso per il progetto *Il lessico delle emozioni nella lirica europea medievale* presso l'Università "La Sapienza" di Roma.

mediato della parafrasi, e al tempo stesso ha il compito di “rifondare” il lessico dell’originale in un linguaggio poetico altro. Per l’ampiezza ed eterogeneità del materiale raccolto – quanto a personalità poetiche, generi e stili – l’antologia trobadorica affronta appunto anche le difficoltà di una “fondazione” del lessico cortese trobadorico nella lingua letteraria dell’italiano contemporaneo: ecco quindi che *cor* (cuore) diventa *animo* – ma convive accanto a *cuore*, non sempre distinguendo il discrimine semantico, come nella prima strofa di *Chantars no pot gaire valer* di Bernart de Ventadorn (n° 21) – recuperando ciò che il termine *cuore* ha perso lungo la strada di una tradizione poetica in cui l’abuso della metafora ne ha in buona parte minato le potenzialità espressive; e tuttavia la soluzione non può che registrare perdite nei frequenti giochi dell’omografia allitterativa *cor / cors*, per i quali, scongiurata l’inappropriata dittologia *anima e corpo*, funziona poco anche la più ricorrente *animo / corpo*. La difficoltà della resa appare evidente anche quando bisogna fare i conti con il codice espressivo di tradizione italiana, come ancora nel caso di *Chantars no pot gaire valer* (n° 21), dove a distanza di tre versi il ribattuto *bo cor* viene tradotto come *nobil cuore* e *bell’animo* (vv. 12 e 14).

Altro genere di difficoltà rappresenta in generale la traduzione di termini o immagini legati a un universo psicologico con sfumature espressive che si fa fatica a rendere con soluzioni equivalenti; rientrano nella casistica i termini di matrice feudale, come *om*, nel senso di ‘vassallo’ – con il quale è quasi sempre reso, ad esempio n° 24, v. 23 – o *vassalatge* (vd. *ab valen vassalatge*: n° 49, v. 25, ‘con la sua stessa bravura grande’, dove il contesto non è erotico ma militare), che toccano più in generale i problemi di attualizzazione della stratificazione metaforica del lessico di questa lirica per un pubblico moderno; o anche termini ed espressioni come *joi d’amor*, sintagma fondativo dell’erotismo cortese, tradotto in modo poco efficace con il latinismo *gaudio d’amore* (ad esempio n° 21, v. 6), usato per il termine *joi* in sintagma o meno (n° 22, v. 10, ma altrove tradotto con ‘gioia’: n° 27, v. 59, o con il più letterario ‘letizia’: *en Proensa tramet jois e salut*: n° 24, VI, v. 1: ‘letizia mando e saluti in Provenza’). Lo stesso si può dire anche per gli stilemi di genere, come *bel parven*, ‘bel sembante’ (n° 32, v. 5), dove il recupero del sintagma di tradizione stilnovista e petrarchesca diventa qui, nell’insieme, una stonatura da linguaggio operistico, nel quale nel corso dei secoli è fatalmente emigrato; più libere le soluzioni in altri casi, e più efficaci nella lingua d’arrivo, come per *bels olhs espiritaus*, ‘begli occhi dell’animo specchio’ (n°

21, v. 47). E sempre a proposito di specchi, non scontata ma dotata di una propria attrattiva la scelta inusuale di tradurre lo specchio forse piú famoso della lirica occitanica:

Anc non agui de me poder
ni no fui meus de l'or'en sai
que·m laisset en sos olhs vezer
en un miralh que mout me plai.
Miralhs, pus me mirei en te,
m'an mort li sospir de preon,
c'aissi·m perdei com perdet se
lo bels Narcisus en la fon.

Non ebbi piú sopra di me potere
e non fui mio dal momento in cui
mi consentí di guardarle gli occhi
in uno specchio che m'attira molto
Da quando in te mi rimirai, **crystallo**,
m'uccisero i sospiri dal profondo
e io mi persi come s'è perduto
il bel Narciso nel riflesso d'acqua.

È il *miralhs* della canzone dell'allodola di Bernart de Ventadorn (*Can vei la lauzeta mover*, n° 26), reso come 'specchio' e come 'cristallo', con una scelta evidentemente consapevole e perfettamente "appoggiata", sotto il profilo ritmico, in chiusura di verso, che forse sacrifica la ricaduta enfatica della ripetizione, acquistando però in connotazione simbolica e figurativa nel contesto della citazione mitologica – secondo la sequenza cristallo: specchio: specchio d'acqua: purezza-trasparenza: liquido: preziosità-durezza – in una strofa restituita con un incantevole equilibrio ritmico-melodico, e che da sola basterebbe a rappresentare la complessità di rendere gli impliciti – figurativi simbolici ma anche, come si è già detto, emotivi e psicologici – della poesia dei migliori trovatori.

Un versante lessicale con specifiche peculiarità è anche quello dei termini propriamente tecnici, che compongono il ristretto e in molti casi ancora sfumato repertorio della terminologia poetica del *trobar*: a cominciare dall'opposizione o dalla sovrapposizione implicita tra 'canto' – inteso come attività performativa o effusione lirico-emotiva – e 'canzone' – intesa come genere tematico-formale – espressi dal termine *canso*; e quanto la differenza possa ricadere su una piú o meno aderente restituzione del messaggio poetico emerge soprattutto dai contesti in cui la dichiarazione del genere è allusiva rispetto a un sistema di gerarchizzazioni formali e alle voci in dibattito al suo interno. Insospettabili difficoltà pongono quindi termini come *vers*, che richiedono uno statuto apparentemente solo tecnico, aperto in realtà a soluzioni libere, come, nel caso specifico, 'poesia' e 'canto', o ragionevolmente rinunciarie, che conservano nella traduzione la forma occitanica (*vers*), o infine altrettanto ragionevolmente innovative, quando mettono in campo anche altri strumenti, come l'esegesi del testo e l'etimologia (*versus*), ma

con un diverso grado di trasparenza comunicativa nei riguardi del lettore.⁴⁸ La tendenza di Sansone sembra essere quella di evitare in questi casi il tecnicismo, adottando il termine formalmente meno connotato ma maggiormente evocativo del carattere lirico-performativo del testo: ‘canto’ – e meno frequentemente ‘poesia’ – rende pertanto non solo *vers* ma anche *canso* (cf. ad esempio n° 15, v. 45), identificando all’occorrenza senza difficoltà i due termini (*lo vers es fis e naturaus*, ‘la canzone è perfetta ed elegante: n° 21, v. 49), anche se l’adeguamento al termine equivalente e di piú immediata decodifica talvolta supera male l’ostacolo del lemma specifico. È il caso del *sonet malvatç e bo* di Giraut de Bornelh, tradotto come ‘un’aria scadente e buona’ (n° 34, v. 1), dove *sonet*, non avendo niente a che fare con l’italiano *sonetto*, è termine poetico-musicale non specificamente connotato, restituito con un recupero forse poco perspicuo dal bacino della tradizione operistica, e probabilmente piú vicino al nostro ‘canzoncina’.⁴⁹

5.4. Va vista senz’altro come continuazione e completamento dell’operazione avviata con la *Poesia dell’antica Provenza* la pubblicazione delle successive antologie trobadoriche, quella dedicata ai trovatori galeghi (*Diorama lusitano*, 1990) e la raccolta dei testi di versante osceno-scatalogico della tradizione provenzale (*I trovatori licenziosi*, 1992).

La scelte traduttive adottate nell’antologia galega restano in gran parte coerenti rispetto all’orientamento delle prove precedenti, per quanto riguarda sia la selezione dei materiali proposti – ancora una volta basata in buona parte sull’istintiva empatia che può legare autore e traduttore – sia le soluzioni adottate nella versificazione, che orbitano ancora nell’ambito della traduzione ritmica, con la conferma dell’obiettivo

⁴⁸ ‘Poesia’ e ‘canto’ convivono ad es. nella traduzione del *vers de dreit nien* di Guglielmo IX (n° 1, vv. 1 e 43), da confrontare con Beltrami, *Quadernino*, ‘un *versus* di puro niente’ e ‘fatto ho il *versus*’, che richiede d’altra parte un supporto esplicativo nel paratesto: «Rendo *vers* del testo con *versus* (il genere poetico paraliturgico medio-latino), che è la sua base etimologica. L’uso di questa definizione di genere da parte di Guglielmo IX, in questa e in altre sue poesie, ha probabilmente un valore allusivo e dissacrante nei confronti della poesia religiosa». Soluzione conservativa quella adottata nelle traduzioni dell’antologia Cepraga – Verlatò 2007 (per restare ai riscontri di *vers* in Guglielmo IX, vd. *ibi*, n° 1, v. 1 e n° 2, vv. 45 e 49).

⁴⁹ Cf. Beltrami, sulla stessa linea: ‘un’arietta bella e brutta’ (*Quadernino: Un sonet fatç malvatç e bo*) e l’opzione piú comoda ma meno stringente dell’iperonimo adottato da Cepraga – Verlatò 2007, ‘una melodia cattiva e buona’ (*ibi*: 245).

di una resa che intende configurarsi come «finito oggetto poetico» dotato di autonomia propria:

Quel che importa [...] è che il lettore sia posto in condizione di seguire un percorso culturale nei suoi nuclei essenziali, primo fra i quali quello dei generi letterari e delle modalità caratterizzanti. Altro è il discorso relativo alle scelte dei singoli componimenti, che son sempre oggetto di riserve. Pur nel rispetto di alcune opzioni tradizionali, è inevitabile una qualche libertà dovuta al proprio gusto: tanto più, poi, quando **la motivazione prima del lavoro muove dal desiderio di dar vita, non tanto a un'antologia solamente informativa, bensì a un finito oggetto poetico**. C'è caso perciò che manchino qui alcuni pochi testi soliti: è probabile che non si sia ravveduta l'inevitabilità della loro inclusione; è probabile anche che non si sia trovata **la chiave ritmica della loro traducibilità**.⁵⁰

Rispetto alla precedente antologia trobadorica, più evidente è forse la cadenza musicale, la regolarità ritmica e strutturale delle unità strofiche, in buona parte dovute alle peculiarità dei testi galeghi, che presentano elementi metrico-formali fortemente caratterizzanti, primo fra tutti l'uso dei parallelismi nella *cantiga de refram*, con effetti di eco e ripetizione che incidono sulla regolarità ritmica complessiva, e la forte presenza di forme ritornellate, mentre sul piano contenutistico l'emancipazione dalla tensione intellettualistica dei referenti provenzali produce una forte semplificazione del lessico e la tendenza dichiarata ad affermare una concezione della poesia come gioco e arte della variazione, permettendo anche alla traduzione di muoversi con agilità e leggerezza in un registro sostanzialmente ludico. Nonostante gli scarti di tono e di assetto metrico-strutturale che distinguono i tre principali generi di questa produzione – la *cantiga d'amor*, la *cantiga d'amigo* e quella *d'escarnho e de maldizer* – è appunto «l'assunzione della prassi lirica essenzialmente come atto di ludica maestria, di svago non gratuito, di partecipazione soave e leggera a una estetica da raffinati»⁵¹ a consentire al traduttore di muoversi con maggiore scioltezza all'interno della versificazione metrica, giocando con ritmi più regolari e recuperando sul piano stilistico caratteri del linguaggio poetico tradizionale, come inversioni e anastrofi a livello sintagmatico. Rispettata l'integrità strofica nella lingua d'arrivo, maggiormente presente è anche l'equivalenza sillabica della misura dei versi, talvolta con un'inversione di tendenza rispetto alle traduzioni dell'anto-

⁵⁰ Sansone 1990, *Nota*: 36 (grassetto mio).

⁵¹ *Ibi*, dalla *Introduzione*: 22.

logia occitanica che si avverte nella semplificazione del testo originale, del quale vengono accentuati in questo modo limpidezza espressiva e musicalità sul piano ritmico.⁵²

La distanza rispetto al modello provenzale si misura del resto anche nelle prove di poeti di tradizione occitanica, che nel passaggio al galego aderiscono perfettamente a forme e registri del trobadorismo atlantico; ne è un esempio una delle piú belle *cantigas d'amor* antologizzate, *Ora non moyro, nen vyvo, nen sey*, di Bonifaci Calvo:⁵³

Ora non moyro, nen vyvo, nen sey
 como mi vai, nen ren de mi, se non
 atanto que ey no meu coraçon
 coyta d'amor qual vus ora direy:
 tan grand'è que mi faz perder o sen
 e mha senhor sol non sab'ende ren.

Ora non muio, né vivo, né so
 cosa m'accada, né nulla di me,
 se non d'avere sin in fondo al cuore
 pena d'amore quale or vi dirò:
 cosí vasta da farmi impazzire
 e la mia dama neanche lo sa.

Non sey que faço, nen ei de fazer,
 nen en que ando, nen sey ren de mi,
 se non atanto que sofr'e sofrí
 coyta d'amor qual vus quero dizer:
 tan grand'è que mi faz perder o sen
 e mha senhor sol non sab'ende ren.

Non so che faccio, né cosa farò,
 né dove vada, né nulla di me,
 se non soltanto che soffro e sofferersi
 pena d'amore quale voglio dirvi:
 cosí vasta da farmi impazzire
 e la mia dama neanche lo sa.

Non sey que é de min, nen que será,
 meus amigus, non sei de min ren al
 se non atanto que eu sofrá atal
 coyta d'amor qual vus eu direy ja:
 tan grand'è que mi faz perder o sen
 e mha senhor sol non sab'ende ren.

Di me non so cosa è, né sarà,
 amici miei, e null'altro di me,
 se non soltanto che soffro una tale
 pena d'amore quale già vi dirò:
 cosí vasta da farmi impazzire
 e la mia dama neanche lo sa.

La scelta di strutture «non solo piú ridotte (soprattutto tre strofe e meno di frequente quattro), ma anche sostanzialmente ribaditive nella progressione strofica»,⁵⁴ e soprattutto la limitazione tematico-espressiva dovuta alla polarizzazione semantica della *coyta d'amor* dispongono la traduzione all'interno di uno strofismo dalla regolarità musicale – anche per la presenza del ritornello – in pieno accordo con la semplicità del detta-

⁵² Cf. ad es. le soluzioni adottate per *Quen oi'ouvesse* di Lopo Liáns (n° 6) o per *A dona que eu am'e tenbo por senhor* di Bernal de Bonaval (n° 7).

⁵³ Testo e traduzione *ibi*: 180-181; per il testo cf. Fleming 1989.

⁵⁴ Sansone 1990: 17.

to, rappresentativo di quella «oggettualità essenzializzata»⁵⁵ del canto d'amore galego così caratteristica rispetto all'astrazione sublimante della lirica d'amore occitanica.

A margine di ogni rilievo, va ricordato che quello di Sansone è stato il primo – e finora rimasto unico – tentativo di versione letteraria delle liriche di questa produzione, che gode di scarso appannaggio anche all'estero e conta pochi interventi quanto a problemi di traduzione.⁵⁶ Può essere in tal senso istruttivo il confronto con una sola traduzione in versi disponibile, realizzata da Giuseppe Tavani – e proposta oltretutto con l'obiettivo di migliorare quella precedente di Sansone – della poesia del trovatore Airas Nunez, *Bailemos nós ja todas tres, ay amigas*:

Bailemos nós ja todas tres, ay amigas, so aquestas avelaneyras froldidas, e quen for velida como nós, velidas, se amigo amar	3
so aquestas avelaneyras froldidas verrá baylar.	6
Bailemos nós ja todas tres, ay irmanas, so aqueste ramo d'estas avelanas, e quen for louçana como nós, louçanas, se amigo amar	9
so aqueste ramo d'estas avelanas verrá baylar.	12
Por Deus, ay amigas, mentr'al non fazemos so aqueste ramo froldido baylemos e quen ben parecer como nós parecemos, se amigo amar	15
so aqueste ramo, sol que nós bailemos verrá baylar. ⁵⁷	18

⁵⁵ *Ibi*: 16.

⁵⁶ Per l'ambito italiano, si vedano gli interventi di Tavani 2001 e Tavani 2007; da ultimo, Marcenaro 2010, tuttavia centrato sui problemi di resa dell'*equivocatio*. Segnalo inoltre che due traduzioni metriche dal galego, le *cantigas* di Alfonso X *Muito faz grand'erro, e en torto jaz* e *O daian de Cález*, sono state realizzate da Alfonso D'Agostino per un'antologia dedicata al grande poeta e sovrano, purtroppo non ancora pubblicata: ringrazio qui l'autore per avermi gentilmente fornito le traduzioni inedite.

⁵⁷ Ed. *ibi*: 286 (testo Tavani 1964).

Sansone (1990: 287):

Balliamo ormai tutt'e tre, amiche,
 all'ombra dei noccioli fioriti,
 e chi grazia avesse come noi graziose,
 amando amico,
 all'ombra dei noccioli fioriti
 verrà a ballare.

Balliamo ormai tutt'e tre, sorelle,
 qui sotto il ramo di questi noccioli,
 e chi fosse leggiadra come noi leggiadre,
 amando amico,
 qui sotto il ramo di questi noccioli
 verrà a ballare.

Mio Dio, amiche, sotto il ramo in fiore
 balliamo finché dell'altro si faccia,
 e chi fosse bella come noi lo siamo,
 amando amico,
 qui sotto il ramo, sol che noi balliamo,
 verrà a ballare.

Tavani (2007: 105):

Balliamo assieme, tutt'e tre, amiche,
 all'ombra degli avellani fioriti,
 e chi è avvenente come noi, avvenenti,
 se amore avrà,
 all'ombra degli avellani fioriti
 a ballare verrà.

Balliamo assieme tutt'e tre, sorelle,
 sotto le fronde di questi avellani,
 e chi è leggiadra come noi, leggiadre,
 se amore avrà,
 sotto le fronde di questi avellani
 a ballare verrà.

Per Dio, amiche, se altro non facciamo
 sotto il bel ramo fiorito balliamo
 e chi è ben fatta come noi, ben fatte,
 se amore avrà,
 sotto il ramo fiorito, sol che balliamo,
 a ballare verrà.

Gli scarti tra le due proposte – per quanto la semplicità del testo di partenza li renda piuttosto sottili – possono mostrare la maggiore efficacia della traduzione di Sansone, sia per quanto riguarda le scelte lessicali – vd. *graziose* del v. 3 contro il letterario *avvenenti*, decisamente sopra le righe in una poesia che nella raffinata ricerca di una genuinità “aurorale” ha la sua misura estetica – sia nel rispetto dei valori ritmico-fonici: l'allitterazione giustamente conservata nel terzo verso fisso, ‘amando amico’ vs ‘se amore avrà’, come anche la corrispondenza sintattico-morfologica ‘che fosse bella come noi lo siamo’ vs ‘e chi è ben fatta come noi, ben fatte’.

5.5. Un cambiamento di rotta, con una piena adesione stavolta alle possibilità offerte dalla soluzione metrica, avviene con l'antologia dei ‘licenziosi’, e tuttavia anche in questo caso determinato non da un'evoluzione di prospettiva, ma dall'adeguamento del metodo alle prerogative e alle necessità del testo da tradurre:

Quando ho tradotto centoventi poesie dei trovatori provenzali nell'intento di costruire una antologia bastevole per una buona conoscenza di questa prima

grande scuola poetica, ritenni ottimale l'opzione soltanto ritmica, data l'importanza del messaggio verbale e concettuale di essa, e vista l'opportunità di assecondare appieno la tematica e le modalità dell'amore cortese; e che poi una trentina di testi si componessero naturalmente in versi istituzionali o che altri testi e strofe e brani s'andassero aggirando, spontaneamente, fra versi liberi e versi formalizzati (ma del tutto non legati alla serialità) è cosa non eccezionale, trattandosi soltanto di una fra le mille modalità traduttive. Ma quando ho scelto di misurarmi con una trentina di componimenti osceni mi è parso opportuno ricorrere alle strutture puramente metriche (dal settenario all'endecasillabo, con in più alcuni versi composti), come per compensare la caduta nella trivialità della nobile canzone occitanica.⁵⁸

La formalizzazione metrica è realizzata soprattutto attraverso una maggiore attenzione alla regolarità strofica, il deciso martellamento ritmico e la ricerca della clausola rimica, con effetti comico-parodici, o talvolta persino buffoneschi, perfettamente in linea con il gusto di un lettore contemporaneo; un esempio per Guilhem de Berguedan, *Un sirventes vuoill nou far en rim'estraigna* (n° XI: 60, vv. 1-7):

Un sirventes vuoill nou far en	Voglio fare un sirventese che sia
[rim'estraigna	[nuovo e in rima strana
d'un fals coronat d'Urgel, cui Dieus	sopra un falso tonsurato ch'è
[contraigna,	[d'Urgèl,e Dio lo fulmini!
que porta major matrel d'un mul	Il martello egli ha più grosso che
[d'Espaigna;	[non mulo della Spagna:
tant l'a gran	e l'ha sí grande
que sol comtar m'es affan	che m'affanna solo il dirlo,
que femna a qui'l coman	dacché donna a cui l'affida
non sera sana d'un an.	non sarà sana in un anno.

Allo stesso modo, sul piano della resa semantico-espressiva, l'antologia dei licenziosi ha senz'altro il merito di aver anche sperimentato la traduzione di scortesie e scabrosità, con risultati particolarmente efficaci quando lessico e contenuti di carattere osceno o scatologico si innestano ironicamente su un registro alto, utilizzando gli strumenti della tradizione (arcaismi sintattici e anastrofi soprattutto); non sempre però c'è piena congruenza rispetto all'originale, con una tendenza all'eufemismo: ne è un esempio un verso di *Amors m'envida e·m sono* di Daude de Pradas,⁵⁹ e *quan trob soudadeira gaia* (v. 17), che parla di "allegra mercenaria",

⁵⁸ Sansone 2003 (= 1994): 17.

⁵⁹ Sansone 1992: 12, n° I.

reso con ‘se poi mondana io trovo amabile’ dove la scelta di “mondana” fa slittare il senso verso un registro piú elevato. In generale, la tendenza è orientata a una resa elegante, che se risulta efficace per l’effetto di disinibito estetismo – perfettamente in linea, d’altra parte, con una poesia che cala argomenti scabrosi in forme della lirica di registro piú alto – tuttavia non corrisponde ai toni talvolta semplicemente dimessi dell’originale.

6.1. I dieci anni circa che separano il primo imponente esperimento di traduzione di lirica trobadorica – di area occitanica ma anche galega – dalle versioni di testi di area iberica – a cominciare dalla raccolta di *Poesia d’amore nella Spagna medievale*, pubblicata nel 1996 (ma la *Prefazione* dell’autore al volume è datata 1994) e continuando con la silloge catalana, del 2001 – riflettono senza dubbio un ampliamento di prospettiva, o almeno una modulazione dell’approccio al problema della “forma”, orientata nelle due raccolte piú recenti alla restituzione del contenitore metrico del testo originale e alla ricerca di una maggiore fedeltà agli aspetti metrico-stilistici. Nella brevissima *Nota* in calce all’*Introduzione* all’antologia spagnola compaiono intanto epigrafiche dichiarazioni di una condotta guidata dalla «fedeltà agli originali» e dalla resa italiana in «versi formalizzati». ⁶⁰

La formalizzazione metrica implica in questo caso sia la restituzione dei metri originali – sulla base di un criterio di equivalenza sillabica del resto di facile realizzazione, vista l’affinità prosodica tra le due lingue in gioco, spagnolo e italiano – sia il rispetto della regolarità della struttura strofica, sia, infine, il ricorso a forme che godono di cittadinanza ufficiale all’interno della tradizione poetica italiana, come il sonetto. In quest’ultimo caso, anzi, non sfuggirà che l’operazione di restituzione mimetica dell’originale si configura come recupero di una sua dimensione non solo formale ma anche storica, riscattandone ascendenze, referenti tematici e agganci con una tradizione esterna: come nella raccolta dedicata a Garcilaso, appare quindi scelta spontanea e del tutto funzionale a una ricollocazione storico-letteraria del testo la restituzione dell’assetto metri-

⁶⁰ Sansone 1996: 43, *Nota*. In un intervento pubblicato quasi negli stessi anni in «Mezzavoce» (*Il verso: la posta in gioco* = Sansone 1994), lo stesso traduttore aveva affermato, a proposito delle traduzioni di testi di area iberica: «la sfida del verso istituzionale mi è parsa, tutto sommato, piú attraente» (*ibi*: 17).

co e rimico dei due sonetti antologizzati del Marqués de Santillana, *O dulce esguarde, vida e honor mía* e *Non es el rayo del Febo luziente* (n° 32 e 33), perfettamente acclimatati, anche nella percezione di un lettore medio, nella forma della lingua di arrivo, godendo perdipiù proprio il sonetto di un esuberante *revival* tra i poeti italiani delle ultime generazioni.⁶¹

Oltre i due esemplari di sonetti, un solo testo presenta il recupero della struttura rimica, la *serranilla* di Carvajal *Partiendo de Roma, passando Marino* (n° 46), dove la resa mimetica delle quartine, sia nell'articolazione ritmica dei versi (endecasillabo composto da quinario piú senario) sia nello schema rimico – con la riconversione degli stessi suoni-rima – restituisce nel registro ludico, in modo efficace e senza forzature stranianti, il gusto comico-realistico dell'originale:

Lasciando Roma, piú in là di Marino,
fuori del monte, di già nella piana,
mentre correvo dietro un porcospino,
con grandi salti arrivò la villana. 4

L'abito corto di panno d'erbaggio,
la testa bigia con chioma bizzosa,
le gambe irsute ben come selvaggio,
i denti lunghi, la fronte rugosa, 8

dietro le tette difformi lanciava,
gran sopracciglia e poi calva, nasuta,
guercia d'un occhio, gibbosa, barbata,
piedi deformi: diavolo sembrava!⁶² 12

L'opzione di una versione “formalizzata” o metrica non dev'essere tuttavia letta come l'evoluzione o il perfezionamento di una prassi – come si è visto precedentemente orientata con convinzione alla traduzione ritmica – ma piuttosto come un adattamento perfettamente coerente con

⁶¹ Sull'uso e la presenza del sonetto nella poesia italiana contemporanea rimando a Tonelli 2000, aggiungendo la segnalazione del piú recente esperimento di recupero del genere nella produzione di Paolo Maccari (in part. Maccari 2009, testi 1-18).

⁶² Testo originale: «Partiendo de Roma, pasando Marino, / fuera del monte en una gran plana, / executando tras un puerco espino, / a muy grandes saltos venía la serrana. // Vestida muy corta de paño de ervaje, / la rucia cabeça traía tresquilada, / las piernas pelosas bien como salvaje, / los dientes muy luengos, la fuente arrugada, // las tetas disformes atrás las lançava, / calva, cejunta e muy nariguda, / tuerta de un ojo, imbifia, barbuda, / galindos los pies, que diablo sembrava» (Sansone 1996: 206).

le richieste espresse da una differente tipologia di testi: come già nel caso delle traduzioni trobadoriche di versante osceno, è anzitutto il carattere del testo di partenza, la sua vocazione ora di gusto popolareggiante e musicale ora decisamente parodica o ludica a favorire la possibilità di un incontro con metri e registri gemelli della tradizione italiana, assecondata anche dalla limitazione o specializzazione tematica dell'antologia. La produzione castigliana rappresentata dalla *Poesia d'amore nella Spagna medievale* è in effetti in larga parte un campione di quei generi tradizionali orbitanti all'interno del macrotema erotico, di forma popolare e facile fruizione, spesso caratterizzati da ritornelli e ambientazioni campestri;⁶³ come già per molte delle traduzioni dell'antologia galega, senza l'ostacolo della complessità concettuale e psicologica del grande canto cortese – che esige la trasposizione sublimante in uno spazio puramente lirico all'interno del sistema di riferimento culturale ed estetico della lingua di arrivo – la semplicità del dettato, la predisposizione musicale dei testi, l'uso di versi brevi e di articolazioni strofico-rimiche non complicate sono tutti caratteri che trovano piena rispondenza nei generi popolari e musicali italiani, di tradizione non solo medievale e, nel registro ludico o parodico in particolare, anche contemporanea, di matrice dialettale o postmoderna.

6.2. Maggiormente significativa potrebbe di conseguenza apparire l'opzione metrica anche per le traduzioni dell'ultima raccolta antologica, *Poesia catalana del Medioevo*,⁶⁴ ideale prosecuzione della silloge trobadorica per una continuità di registro e di discorso lirico, che riflette quella effettiva, storico-letteraria, che ha allacciato produzione occitanica e catalana sul piano di un'affinità – e anzi in parte non trascurabile di una mescolanza – sia linguistica che ideologica, «come per misurarsi lungo una sfida silenziosa, implicita e persistente».⁶⁵ Più ridotte, tuttavia, le dimen-

⁶³ L'antologia raccoglie 76 testi, comprese le dodici *kebarge* arabo-ispatiche che aprono il volume e la sezione finale delle *Canzoni e romanze anonime*. Anche per l'antologia spagnola va ricordata la novità e il carattere sperimentale delle traduzioni in versi, segnalando come unico precedente, notevole anche per la quantità di testi raccolti (51), la traduzione delle *Vecchie romanze spagnuole* di Giovanni Berchet, pubblicata nel 1837 (cf. Bertelli 2002).

⁶⁴ Sansone 2001.

⁶⁵ Dall'*Introduzione*: 15. Il volume ha ottenuto nel 2001 il premio Achille Marazza per la traduzione poetica.

sioni della raccolta catalana: ventotto i trovatori antologizzati, piú una sezione di anonimi, per un totale di ottanta componimenti, con un “giustificato” squilibrio che pende a favore di un lirico di primo livello, Ausias March, rappresentato da una sezione di diciotto testi che occupa circa un quarto della raccolta nel suo complesso.⁶⁶ Rispetto alle antologie precedenti, le indicazioni su struttura del volume e scelte di metodo appaiono piú dettagliate e mostrano, soprattutto, prese di posizione piú nette da parte del traduttore, non prive di qualche accento polemico:

L'annotazione è limitata alla stretta essenzialità, non solo per non appesantire l'opera, ma soprattutto in vista dello scopo che si è perseguito costantemente, avendo prescelto di tradurre i testi in poesia formalizzata o, se si preferisce, classica. Come ben s'intende, con questa antologia si è inteso consegnare un libro (il primo di tale ambito in Italia) di poesia straniera tramite poesia italiana, che mi pare (anzi ne sono convinto, contro i vari adattamenti dalla prosa camuffata a certe approssimazioni di poeticità discorde, che non ha niente a che fare con la poeticità soltanto ritmica) il modo piú felice di leggere poesia. Naturalmente, non sempre – data l'inevitabile differenza linguistica – si è potuta trasferire la forma metrica originale in metro corrispondente, per cui è apparso inevitabile mutare forma: ciò anche in nome della necessaria fedeltà, quella stessa che ha indotto a non cercare la rima, salvo, naturalmente, nei luoghi indispensabili, in vista di effetti retorici o d'altre opportunità.⁶⁷

La breve *Nota sui criteri* rivendica il primato per l'ambito linguistico-letterario e per una produzione praticamente sconosciuta in Italia – o non direttamente accessibile se non agli specialisti – fino agli ultimi anni del secolo scorso,⁶⁸ ma anche una chiara consapevolezza in merito alle scelte traduttive, debitrice dell'approfondimento di questioni teoriche da

⁶⁶ «Potrà sembrare eccessivo il numero di testi di Ausias March inclusi in questo florilegio a paragone di tutti gli altri poeti; ma è eccesso voluto in nome della grande statura di chi ha vissuto il poetare come territorio privilegiato della contraddizione del vivere e del dolore che ne viene» (*ibi*: 23).

⁶⁷ Sansone 2001: 27, *Nota sui criteri*.

⁶⁸ Di poco precedenti le due uniche traduzioni in italiano di poesia medievale catalana, quelle da Jordi de Sant Jordi e da Ausias March, in edizioni curate rispettivamente da Siviero 1997 e Di Girolamo 1998; in quest'ultimo caso, la traduzione, per quanto non possa «certo dirsi una traduzione poetica» secondo l'avvertenza dello stesso traduttore, sperimenta tuttavia una forma di versificazione in endecasillabi alternati con alessandrini – ma non mancano le deroghe e le «escursioni anisosillabiche» –, senza cedere alla tentazione antichizzante, sul piano linguistico, o alla fedeltà obbligatoria e vincolante alla rima (cf. *ibi*, *Nota informativa*: 79-80).

un alto e dell'affinamento della pratica dall'altro, passando attraverso le esperienze di riflessione riversate nei saggi pubblicati nei dieci anni precedenti e, sicuramente, l'esercizio al magistero formale di Garcilaso. La stessa veste editoriale dimostra, rispetto alla prima antologia trobadorica, una diversa progettazione, con finalità non tanto didattiche quanto divulgative, che punta anche in questo caso a una resa "formalizzata", con l'obiettivo di consegnare traduzioni dotate di propria autonomia artistica, ovvero «poesia straniera tramite poesia italiana», senza le zavorre esegetiche, e tanto meno filologiche, di un apparato, e degli stessi cappelli introduttivi ai singoli poeti: relegate in un'*Introduzione* al volume le informazioni essenziali sulla biografia e la poetica degli autori antologizzati, l'apparato comprende la sola indicazione dell'edizione critica di riferimento del testo originale e saltuarie osservazioni di carattere letterario, tacendo invece significativamente la stessa struttura metrica dei componimenti, messi in questo modo in un ideale confronto "alla pari" con la versione italiana. Non mancano tuttavia dichiarati tratti di continuità con i precedenti lavori di traduzione: se in generale appare ricercata con maggiore cura la restituzione del contenitore metrico dell'originale, il ritorno a una tradizione eminentemente lirica di ispirazione cortese pone ancora come obiettivo prioritario la fedeltà ai contenuti e al dettato lessicale rispetto al recupero della struttura metrica e rimica; mancano tuttavia programmaticamente concessioni agli "ariosi" del verso libero delle prime traduzioni trobadoriche e l'impianto sintattico e lessicale della traduzione mostra una maggiore ricercatezza, che si manifesta sia in una forte aderenza all'assetto sintagmatico del testo di partenza sia nella resa stilistica, che punta decisamente a un registro alto, vagamente aulico. Tutt'altro che travestimento antichizzante, si tratta di un'operazione di recupero della lingua letteraria italiana che filtra dagli stessi testi catalani, attraverso il reticolo di riecheggiamenti e risonanze – dallo stilnovismo, dal Dante della *Vita Nova*, da Petrarca – che sporadicamente emergono innestati sul dominante modello provenzale.

L'armonizzazione tra lingua di partenza e lingua di arrivo è realizzata a partire dal livello metrico, dalla riconversione sillabica del verso, con un abile risarcimento degli stessi equilibri ritmici della struttura: il decenario catalano – con uscita maschile o femminile – viene quindi spostato nello spazio dell'endecasillabo italiano, metricamente equivalente, con attenzione al mantenimento della posizione di cesure e accenti, che nonostante il sacrificio della rima ottiene una riformulazione ritmico-musi-

vo della strofa:

Pus qu'estorts suy del lach de la mar	In salvo dal bacino del mar fondo,
[fonda	
Mayre de Dieu, reclaman vostra ajuda,	madre di Dio, chiedendo il vostro aiuto
mos genols flechs, ab cor ferm	inginocchiato, col cuor fermo e
[qui no's muda,	[immoto,
rendi mercès a vós, pura flor monda,	vi do il mio grazie, puro fiore mondo,
qui'ns havetz trayts de perilh	ché ci salvaste da rischio sí atroce
[ten salvatge	
de l'aspre mort e del aygüe preyon,	d'un'aspra morte tra le acque profonde
on fórem tuyt cabuçat ins al fon	dove saremmo tutti sprofondati;
quan vós, Verges, nos trasqués del	ma voi al mar ci sottraeste, Vergine. ⁷⁸
[pelatge.	

7. Fino agli ultimi interventi critici, Sansone è rimasto fedele a una prospettiva sul tradurre come atto simpatetico ed eminentemente pragmatico, che nei riguardi di tradizioni poetiche lontane soprattutto ha il dovere di coniugare la profondità di penetrazione interpretativa o esegetica del testo con la capacità di coglierne la matrice poetica, l'identità estetica, e riproporle all'oggi, sfuggendo al preconconcetto normativo e seguendo la vocazione formale del testo attraverso scelte che potranno essere di volta in volta differenti:

Almeno in un campo il muoversi del conoscere assume specifico valore filologico, e cioè quando ci si pone di fronte all'atto del tradurre. La semplice ragione risiede nel fatto che il *transducere* comporta una operazione *ad verba* di particolare valore, richiedente non soltanto competenza linguistica e identificazione estetica, assunzione tematica e permeazione storica, ma anche e soprattutto capacità simpatetica. Si congiungono qui un livello profondo di partecipazione quanto una vitale capacità di modificazione, vale a dire quel coacervo ricreativo in cui fedeltà e autonomia si vincolano lungo percorsi di ricerca e di invenzione, di ansioso ripensamento: perciò di filologia e di calco illuminato [...]. Se si deve assumere [...] un qualche poetare medievale, non si potrà sfuggire in alcun modo al richiamo forte della retorica, alla conoscenza di poetiche chiuse entro parametri ricorrenti e necessari, i quali perlopiù non fanno altro che mimare gli assetti sociali del tempo e la qualità culturale del circostante.⁷⁹

In questa prospettiva la traduzione scolastica o di servizio rappresenta

⁷⁸ Andreu Febrer, *Pus qu'estorts suy del lach de la mar fonda*, vv. 1-8 (*ibi*: 86 e 87).

⁷⁹ Sansone 2003 (= 2000): 21-23.

«chiaramente un diverso grado di infedeltà quanto al discorso della letterarietà rispetto a quello della letteralità», mentre la traduzione di un testo poetico non può che essere una traduzione che intende «versare un'opera d'arte in altra opera d'arte: insomma quella modalità traslativa che Vegliante ha giustamente definito “*répétition créatrice*”.⁸⁰

Il nodo della riflessione teorica consiste nella convinzione di una necessaria flessibilità del traduttore in presenza del testo medievale, senza che il rispetto per il calco metrico, suggerito e praticato in alcuni casi, diventi l'unica condotta possibile, come invece l'indirizzo di alcuni traduttori, perlopiù legati al mondo accademico, negli ultimi anni sembra proporre, senza tenere in debito conto le ricadute sulla restituzione del testo poetico nella sua identità estetica, con il rischio di attuare attraverso il calco metrico effetti comico-stranianti nel testo di arrivo: il gusto per il metro tradizionale e la serratura metrica con effetti ludici non può essere compresa – e, in assoluto e decontestualizzata, non avrebbe nessun senso – se non riportata alla sensibilità moderna, allo spazio che la satira, di diversa intonazione, si è ritagliata nel recinto delle forme tradizionali, già a partire dalle avanguardie primonovecentesche, fino a quando l'uso del metro tradizionale diventa parodia *tout court* del testo poetico, mentre il linguaggio lirico si orienta verso nuove forme, e il rapporto con il passato è risolto «con ironia, in modo non innocente», secondo la cifra del postmoderno proposta da Umberto Eco nelle *Postille al Nome della rosa*.

Quanto alla dialettica fra traduzione straniante e traduzione naturalizzante, la risposta di Sansone appare sicura:

nessuna può esservi di più falsificante che affidarsi a un linguaggio posticcio, dubbio, talora grottesco e magari ermetico. Non si correrà il rischio di raccattare antichismi spuri, magari aggiungendovi costruzioni astruse, solo in nome di una presunzione di fedeltà affatto gratuita?⁸¹

L'obiettivo resta quello di restituire correttamente il senso, il messaggio di culture remote, che produca interesse, attraverso una traduzione che nel rispetto della sostanza e della forma del modello abbia l'intento di «produrre una nuova forma», secondo la formula di Benjamin:

⁸⁰ *Ibi*: 23; la citazione nell'ultimo passaggio è tratta da Vegliante 1991: 27.

⁸¹ Sansone 2003 (= 2000): 23.

Il vero problema, pertanto, non è quello di falsificare la lingua viva dell'oggi puntando ad una appropriazione di facciata ma intrinsecamente adulterante, bensì l'altro, assai più stringente, di riuscire a ri-creare dall'interno o, se si preferisce, creare un oggetto che consegua una stretta correlazione fra i significati e gli stili, ma carezzando una appropriazione che renda autonomo – addirittura originale – l'effetto finale.⁸²

Con la rivendicazione costante del ruolo creativo del traduttore di poesia, e del lavoro di traduttore come lavoro più o meno equivalente a una sorta di seconda redazione d'autore, alla rifinitura e adeguamento formale operato sulla sola materia concettuale del testo, come se la lingua di arrivo non fosse altro che il codice altro – o un altro codice o solo uno dei codici – della formalizzazione poetica (materia sonora, metro, ritmo):

Un traduttore di poesia non è certo la sostanza tematica del testo che inventa, bensì, attraverso la ricerca di congrui adeguamenti verbali, il carattere della sua ritmicità: il traduttore di poesia, cioè, è un 'poeta' *dopo* l'invenzione della poesia, di *quella* poesia.⁸³

A qualche anno di distanza, la prospettiva appare più che mai attuale, e valida. Un invito, in fondo, a entrare nel perpetuo movimento della storia letteraria, a cogliere l'essenziale vitalità del testo poetico nella sua prerogativa di continuamente rinascere, cambiando pelle, e guardando alla traduzione come a quel "segreto cambiamento" che, ossimoricamente, proprio nel mutamento ha la capacità di perpetuare l'atto creativo della poesia nella sua unicità, originale, risplendente diadema: immobile e perfetto.

Speranza Cerullo
(Università per Stranieri di Siena)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bandini 2000 = Arnaut Daniel, *Sirventese e canzoni*, trad. di Fernando Bandini, a c. di Giosuè Lachin, Torino, Einaudi, 2000.
Barbieri 2007 = Alvaro Barbieri, *Tradurre testi medievali galloromanzi*, «Stilistica e

⁸² *Ibi*: 24.

⁸³ Sansone 1994: 12.

- metrica italiana» 7 (2007): 388-95.
- Bec 1984 = Pierre Bec, *Burlesque et obscenité chez les troubadours: pour une approche du contre-texte médiéval*, Paris, Stock, 1984.
- Beltrami 1996 = Pietro G. Beltrami, *Lo ferm voler di Arnaut Daniel: noterella per una traduzione*, in Fabio Massimo Bertolo *et alii* (a c. di), *Anticomoderno Due. La sestina*, Roma, Viella, 1996: 9-19.
- Beltrami 1998 = Pietro G. Beltrami, *Appunti di lavoro da una traduzione poetica del Chevalier de la charrete*, in Andrea Fassò, Luciano Formisano, Mario Mancini (a c. di), *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Melli*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998: 69-86.
- Beltrami 2004a = Chrétien de Troyes, Godefroi de Leigni, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, a c. di Pietro G. Beltrami, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.
- Beltrami 2004b = Pietro G. Beltrami, *Note sulla traduzione dei testi poetici medievali in lingua d'oc e in lingua d'oïl*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 7/1-2, 2004: 9-43.
- Beltrami 2007 = Pietro G. Beltrami, *Raccontare in poesia, tradurre in versi («Il cavaliere della carretta» e altro)*, in Brunetti–Giannini 2007: 77-93.
- Beltrami, *Quadernino* = Pietro G. Beltrami, *Quadernino di trovatori, on line* (http://www.webalice.it/pietro_beltrami/Quadernino/Quadernino_indice.html).
- Bertazzoli 2006 = Raffaella Bertazzoli, *La traduzione: teorie e metodi*, Roma, Carocci, 2006.
- Bertelli 2002 = Italo Bertelli, *L'ultimo tempo della poesia berchettiana: la traduzione delle "Vecchie romanze spagnuole"*, «Rivista di letteratura italiana» 1 (2002): 47-63.
- Bianchini 2005 = Simonetta Bianchini (a c. di), *Lessico, parole-chiave, strutture letterarie del Medioevo romanzo*. Atti del Convegno, Roma, Bagatto, 2005.
- Brambilla 2003 = Alberto Brambilla, *Professori, filosofi, poeti: storia e letteratura fra Otto e Novecento*, Pisa, ETS, 2003.
- Brunetti–Giannini 2007 = Giuseppina Brunetti, Gabriele Giannini (a c. di), *La traduzione è una forma: trasmissione e sopravvivenza dei testi romanzeschi medievali*. Atti del convegno, Bologna, 1-2 dicembre 2005. Con altri contributi di Filologia romanza, Bologna, Pàtron, 2007.
- Brusegan–Renzi 1991 = Rosanna Brusegan, Lorenzo Renzi, *Valeri in terra d'oc e d'oïl*, in *Una precisa forma. Studi e testimonianze per Diego Valeri*, Padova, Ed. Programma, 1991: 29-43.
- Buffoni 1989 = Franco Buffoni (a c. di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Guerini, 1989 (nuova ed. Milano, Marcos y Marcos, 2004).
- Buffoni 2002 = Franco Buffoni (a c. di), *Ritmologia. Atti del Convegno 'Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione'*, Università degli Studi di Cassino, Diparti-

- mento di Linguistica e Letterature comparate, 22-24 marzo 2001, Milano, Marcos y Marcos, 2002.
- Cammarota–Molinari 2001 = Maria Grazia Cammarota, Maria Vittoria Molinari (a c. di), *Testo medievale e traduzione*, Bergamo, Sestante, 2001.
- Cammarota–Molinari 2002 = Maria Grazia Cammarota, Maria Vittoria Molinari (a c. di), *Tradurre testi medievali: obiettivi, pubblico, strategie*, [Atti del convegno], Bergamo 12-13 ottobre 2001, Bergamo, Sestante, 2002.
- Cammarota 2005 = Maria Grazia Cammarota (a c. di), *Riscritture del testo medievale: dialogo tra culture e tradizioni*, Bergamo, Sestante, 2005.
- Canello 1881 = *Fiorita di liriche provenzali*, tradotte da Ugo Angelo Canello, con prefazione di Giosuè Carducci, Bologna, Zanichelli, 1881.
- Capelli 2003 = *Pound traduttore dei trovatori, tra esercitazione tecnica e sperimentazione creativa*, in Tavani–Pulsoni 2003: 129-86.
- Capelli 2013 = Roberta Capelli, *Carte provenzali: Ezra Pound e la cultura trobadorica (1905-1915)*, Roma, Carocci, 2013.
- Cepraga–Verlato 2007 = Dan Octavian Cepraga, Zeno Verlato (a c. di), *Poesie d'amore dei trovatori*, Roma, Salerno Editrice, 2007.
- Cocco 1980 = Marcello Cocco, *“Lauzengier”: semantica e storia di un termine basilare nella lirica dei trovatori*, Cagliari, Università degli Studi, Istituto di Lingue e Letterature Straniere, 1980.
- Copioli 1983 = Rosita Copioli (a c. di), *Tradurre poesia*, Brescia, Paideia, 1983.
- Cropp 1975 = Glynnis M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz, 1975.
- Cura Curà 2005 = *Scritti di Giuseppe E. Sansone, I: Francia e Provenza*, a c. di Giulio Cura Curà, prefazione di Cesare Segre, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005.
- D'Agostino 2002a = Alfonso D'Agostino, *“Legame musaico” e traduzione: esempi medievali romanzi*, in Cammarota–Molinari 2002: 23-66.
- D'Agostino 2002b = Alfonso D'Agostino, *Versione letteraria e interpretazione: il primo monologo di Rosaura («La vida es sueño, vv. 1-22»), «Il confronto letterario»*, 19 (2002): 39-71.
- D'Agostino 2007 = Alfonso D'Agostino, *Strategie metriche, linguistiche e retoriche per una nuova versione del «Cantar de Mio Cid»*, in Brunetti–Giannini 2007: 23-55.
- D'Angelo 2002 = Edoardo D'Angelo, *Tradurre letteratura altomedioevale oggi: dimensione teorica, aspetti “politici” e (alcune) strategie operative*, in Cammarota–Molinari 2002: 129-47.
- Daniele–Renzi 1987 = *Ugo Angelo Canello e gli inizi della filologia romanza in Italia*, a c. di Antonio Daniele e Lorenzo Renzi, Firenze, Olschki, 1987.
- Dessons–Meschonnic 1998 = Gérard Dessons, Henry Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.
- Di Girolamo 1998 = Ausiàs March, *Pagine del canzoniere*, a c. di Costanzo Di

- Girolamo, Milano-Trento, Luni, 1998.
- Eco 2003 = Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
- Fedorov 1974 = Andrej Fedorov, *The Problem of Verse Translation*, «Linguistics», 137 (1974): 13-29.
- Ferrari 2001 = Fulvio Ferrari, *Tradurre cosa e per chi? Instabilità del testo medievale e autocensura*, in Cammarota-Molinari 2001: 59-72.
- Fleming 1989 = John V. Fleming, *Le «cantigas d'amor» di Bonifacio Calvo* «Zeitschrift für romanische Philologie», 105 (1989): 161-177.
- Fortini 1989 = Franco Fortini, *Dei «compensi» nelle versioni di poesia*, in Buffoni 1989: 115-119.
- Garzone 2001 = Giuliana Garzone, *Quale teoria per la traduzione del testo medievale?*, in Cammarota-Molinari 2001: 33-57.
- Hofmann 1980 = Norbert Hofmann, *Redundanz und Äquivalenz in der literarischen Übersetzung*, Tübingen, Niemeyer, 1980.
- Holmes 1995 = James S. Holmes, *La versificazione: le forme di traduzione e la traduzione delle forme*, in Nergaard 1995: 239-263.
- Lefevre 1975 = André A. Lefevre, *Translating Poetry. Seven Strategies and a Blueprint*, Assen-Amsterdam, Van Gorcum, 1975.
- Lefevre 1992 = André A. Lefevre, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London-New York, Routledge, 1992 (trad. it. *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, Torino, UTET, 1998).
- Limentani 1970 = Alberto Limentani, *Appunti sulle traduzioni dalle letterature d'oc e d'oïl*, in *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, Padova, Liviana, 1970: 240-72.
- Longobardi 2009 = Monica Longobardi, *Tradurre i trovatori oggi*, «Studi Mediolatini e Volgari» LV (2009): 159-184.
- Maccari 2009 = Paolo Maccari, *Fuoco amico*, Firenze, Passigli, 2009.
- Marcenaro 2010 = Simone Marcenaro, *Tradurre l'equivocatio*, in Mariña Arbor Aldea, Antonio F. Guidanes (ed. por), *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela [«Verba. Anuario galego de filoloxía» 67 (2010)] : 271-286.
- Mattioli 2003 = Emilio Mattioli, *La poetica del tradurre di Henri Meschonnic*, «Rivista internazionale di tecnica della traduzione» 7 (2003): 29-36.
- Meneghetti 2004 = Maria Luisa Meneghetti, *Giuseppe E. Sansone al lavoro: la traduzione della sestina di Arnaut*, «La parola del testo» 8 (2004): 297-303.
- Mengaldo 2000 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Arnaut Daniel nuovamente tradotto*, «Paragone» 27-28-29 (2000): 4-16.
- Meschonnic 1999 = Henry Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.
- Milani 2005 = *Scritti di Giuseppe E. Sansone*, II: *Barberiniana e altra italianistica*, a. c.

- di Matteo Milani, prefazione di Anna Cornagliotti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005.
- Mounin 1965 = Georges Mounin, *Teoria e storia della traduzione* (1965), Torino, Einaudi, 2006².
- Nasi 2001 = Franco Nasi (a c. di), *Sulla traduzione letteraria. Figure del traduttore—Studi sulla traduzione—Modi del tradurre*, Ravenna, Longo, 2001.
- Nergaard 1995 = Siri Nergaard (a c. di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995.
- Newmark 1988 = Peter Newmark, *La traduzione: problemi e metodi*, Milano, Garzanti, 1988.
- Peron 1998 = Gian Felice Peron (a c. di), *La traduzione dei testi medievali*. XXI Convegno Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica, Monselice, Edizioni del premio Monselice, 1998, vol. XV, n° 23-24.
- Perugi 1978 = *Le canzoni di Arnaut Daniel*, ed. critica a c. di Maurizio Perugi, Milano·Napoli, Ricciardi, 1978, 2 voll..
- Perugi 1998 (=1993) = Maurizio Perugi, *Traduzioni trobadoriche*, in Peron 1998: 55-64.
- Ponzio 2005 = Augusto Ponzio, *Testo come iperteso e traduzione letteraria*, Rimini, Guaraldi, 2005.
- Prete 2011 = Antonio Prete, *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- Raboni 1997 = Giovanni Raboni, *Tutte le poesie (1951-1993)*, Milano, Garzanti, 1997.
- Riquer 1975 = Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, 3 voll.
- Robel 1978 = Léon Robel, *Théorie générale de la traduction et métamorphoses rythmiques*, in Lillebill Grähs, Gustav Korlén, Bertil Malberg, *Theory and Practice of Translation*, Bern, Lang, 1978: 93-102.
- Roncaglia 1961 = Aurelio Roncaglia (a c. di), *Poesia dell'età cortese*, Milano, Nuova Accademia, 1961.
- Sansone 1969 = *Il carriaggio di Nîmes. Canzone di gesta del XII secolo*, a c. di Giuseppe E. Sansone, disegni originali di Giovanni Brancaccio, Bari, Dedalo, 1969.
- Sansone 1979 = Josep Carner *et alii*, *Poesia catalana del Novecento*, a c. di Giuseppe E. Sansone, Roma, Newton Compton, 1979.
- Sansone 1984 = Giuseppe E. Sansone (a c. di), *La poesia dell'antica Provenza. Testi e storia dei trovatori*, Parma, Guanda, 1984, 2 voll. (nuova ed. in vol. unico 1999², dalla quale si cita).
- Sansone 1988 = Garcilaso de la Vega, *Sonetti*, a c. di Giuseppe E. Sansone, Parma, Guanda, 1988.
- Sansone 1989 = Giuseppe E. Sansone, *Traduzione ritmica e traduzione metrica*, in Buffoni 1989: 13-28 (poi in Sansone 1991: 11-34).

- Sansone 1990 = Giuseppe E. Sansone (a c. di), *Diorama lusitano. Poesie d'amore e di scherno dei trovatori galego-portoghesi*, Milano, Rizzoli, 1990.
- Sansone 1991 = Giuseppe E. Sansone, *I luoghi del tradurre. Capitoli sulla versione poetica*, Milano, Guerrini e Associati, 1991.
- Sansone 1992 = Giuseppe E. Sansone (a c. di), *I trovatori licenziosi*, Milano, Es, 1992.
- Sansone 1994 = Giuseppe E. Sansone, *Il verso: la posta in gioco*, in *Mezzavoce*, Paris-Rome, Institut Culturel Italien, 1 (1994), poi in Sansone 2003: 11-18 (da cui si cita).
- Sansone 1995 = Paul Valery, *Le cimetière marin*, a c. di Giuseppe E. Sansone, traduzione spagnola di Jorge Guillén, *El cementerio marino*; versione italiana di Mario Tutino, Torino, Einaudi, 1995.
- Sansone 1996 = Giuseppe E. Sansone (a c. di), *Poesia d'amore nella Spagna medievale*, Parma, Pratiche Editrice, 1996.
- Sansone 1998 = Alain Chartier, *La bella dama senza pietà*, a c. di Giuseppe E. Sansone, Firenze-Antella, Passigli, 1998.
- Sansone 2000 = Giuseppe E. Sansone, *La traduzione poetica tra filologia e versificazione*, in *Translatio médiévale*, 2000, Suppl. di *Perspectives médiévales*, n. 26, poi in Sansone 2003: 18-30 (da cui si cita).
- Sansone 2001 = Giuseppe E. Sansone, *Poesia catalana del Medioevo. Antologia*, Novara, Interlinea, 2001.
- Sansone 2002 = Giuseppe E. Sansone, *Nel movimento di verbo e concetto*, in Buffoni 2002: 133-137, poi in Sansone 2003: 3-9 (da cui si cita).
- Sansone 2003 = Giuseppe E. Sansone, *Verso e testo tra poetica ed ecdotica*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2003.
- Siviero 1997 = Jordi de Sant Jordi, *L'amoroso cerchio. Poesie dell'ultimo trovatore*, a c. di Donatella Siviero, Milano-Trento, Luni, 1997.
- Steiner 1984 = George Steiner, *Dopo Babel: il linguaggio e la traduzione*, Firenze, Sansoni, 1984.
- Spampinato Beretta 1970 = Margherita Spampinato Beretta, *Per un esame strutturale della lingua poetica dei trovatori*, «Filologia e Letteratura» XVI (1970): 39-76.
- Stella 1995 = Francesco Stella (a c. di), *La poesia carolingia*, Firenze, Le Lettere, 1995.
- Stella 2002 = Francesco Stella, *Poesia mediolatina: la tradizione assente di una lingua padre*, in Cammarota-Molinari 2002: 179-213.
- Tavani 1964 = *Le poesie di Ayras Nunes*, ed. con introduzione, note e glossario a c. di Giuseppe Tavani, Milano, Merendi, 1964.
- Tavani 2001 = Giuseppe Tavani, *Tradurre la lirica galego-portoghese*, in *L'acqua era d'oro sotto i ponti. Studi di Iberistica che gli amici offrono a Manuel Simões*, a c. di Giuseppe Bellini e Donatella Ferro, Roma, Bulzoni, 2001.

- Tavani 2007 = Giuseppe Tavani, *Tradurre il medioevo: come?*, in Brunetti–Giannini 2007: 95-105.
- Tavani–Pulsoni 2003 = *Studi sulla traduzione 95-97*, a c. di Giuseppe Tavani e Carlo Pulsoni, L'Aquila, Japadre, 2003.
- Tonelli 2000 = Natascia Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, ETS, 2000.
- Tripodo 1997 = Arnaut Daniel, *Canti di scherno e d'amore*, traduzione di Pietro Tripodo, con un saggio di Paolo Canettieri, Roma, Fazi, 1997.
- Ungaretti 1974 = Giuseppe Ungaretti, *Vita di un uomo. Saggi e interventi*, a c. di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, 1974.
- Valeri 1922 = Diego Valeri, *Versioni dal Provenzale antico*, «La Cultura» 39 (1922): 397-398.
- Valeri 1954 = Diego Valeri, *Antichi poeti provenzali*, Milano, All'insegna del Pesce d'oro, 1954.
- Vegliante 1991 = Jean-Charles Vegliante, *D'écrire la traduction*, Paris, Presses De La Sorbonne Nouvelle, 1991.
- Venuti 1995 = Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility*, London-New York, Routledge, 1995.
- Venuti 1995a = Lawrence Venuti, *The Scandal of Translation. Towards an Ethic of Difference*, London·New York, Routledge, 1995.
- West 2002 = Simon West, *Ezra Pound's Cavalcanti: fidelity and the Masculine Spirit*, «Forum Italicum» 2 (2002): 421-440.
- West 2008 = Simon West, *Translating the ideal: Dante Gabriel Rossetti's treatment of Guido Cavalcanti in "The Early Italian Poets"*, «The Italianist» 1 (2008): 79-91.
- Zilli 2005 = *Scritti di Giuseppe E. Sansone, III: Spagna e dintorni*, a c. di Carmelo Zilli, prefazione di Carmelo Zilli, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005.

RIASSUNTO: La traduzione di poesia medievale in Italia ha avuto notevole sviluppo negli ultimi venti anni, attraverso l'incremento dell'attività dei traduttori e la promozione di un confronto su questioni di ordine teorico o metodologico, strettamente legate al tema dell'attualizzazione del testo medievale. In questo quadro, il contributo di Giuseppe Sansone ha svolto un ruolo di primo rilievo, attraverso un'attività ininterrotta che conta la pubblicazione di scritti di indirizzo critico-teorico e di cinque antologie di lirica medievale di diversi ambiti linguistici – occitano, spagnolo, catalano, galego e, in misura minore, francese –, offrendo modelli e appunti di metodo nei quali competenze scientifiche e filologiche si coniugano con una sensibilità estetica d'autore, guidata dall'obiettivo primario di una rifondazione del testo poetico nella sua letterarietà, dove la traduzione in versi si propone come testo dotato di una propria autonomia estetica.

PAROLE CHIAVE: Giuseppe E. Sansone, lirica medievale, traduzione poetica, teorie della traduzione

ABSTRACT: Over the last twenty years the translation of medieval poetry in Italy has had considerable development due to the increased activity of the translators; beside, a debate on theoretical or methodological issues closely related to the theme of updating medieval texts has been promoted. In this context, the contribution of Giuseppe Sansone and his continuous activity has played a key role: he published critical-theoretical essays and five anthologies of medieval lyrics from different linguistic areas – Provençal, Spanish, Catalan, Galician and, to a lesser extent, French – thus offering models and methodological suggestions in which scientific and philological skills combine with aesthetic sensibility, driven from the primary method of re-founding the poetic text in its literary property, in which the verse translation is proposed as a text with its own aesthetic autonomy.

KEYWORDS: Giuseppe E. Sansone, Medieval Lyric, Poetic Translation, translation Theories