



edioevo



uropeo

RIVISTA DI FILOLOGIA E ALTRA MEDIEVALISTICA



1/2-2017

DIREZIONE

Roberta Manetti (Università di Firenze), Letizia Vezzosi (Università di Firenze)
Saverio Lomartire (Università del Piemonte Orientale), Gerardo Larghi

COMITATO SCIENTIFICO

Mariña Arbor Aldea (Universidad de Santiago de Compostela)
Martin Aurell (Université de Poitiers - Centre d'Études Supérieures de Civilisation
Médiévale)
Alessandro Barbero (Università del Piemonte Orientale)
Luca Bianchi (Università di Milano)
Massimo Bonafin (Università di Macerata)
Furio Brugnolo (Università di Padova)
Marina Buzzoni (Università Ca' Foscari, Venezia)
Anna Maria Compagna (Università di Napoli Federico II)
Germana Gandino (Università del Piemonte Orientale)
Marcello Garzaniti (Università di Firenze)
Saverio Guida (Università di Messina)
Wolfgang Haubrichs (Universität Saarland)
Marcin Krygier (Adam Mickiewicz University in Poznań, Polonia)
Pär Larson (ricercatore CNR)
Roger Lass (Cape Town University and Edinburgh University)
Chiara Piccinini (Université Bordeaux-Montaigne)
Wilhelm Pötters (Universität Würzburg und Köln)
Hans Sauer (Wyzsza Szkola Zarzadzania Marketingowego I Jezykow Obcych W
Katowicach - Universität München)
David Scott-Macnab (University of Johannesburg, SA)
Elisabetta Torselli (Conservatorio di Parma)
Paola Ventrone (Università Cattolica del Sacro Cuore)
Andrea Zorzi (Università di Firenze)

REDAZIONE

Silvio Melani, Silvia Pieroni, Chiara Semplicini

Medioevo Europeo is an International Peer-Reviewed Journal

ISSN 2532-6856

Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali
Via Santa Reparata, 93 - 50129 Firenze
redazione@medioevoeuropeo-uniupo.com

Libreria Editrice Alfani SNC, Via Degli Alfani 84/R, 50121 Firenze

progetto grafico realizzato da Gabriele Albertini

INDICE

Jasmine Bria, <i>L'immaginario animale nel Brut di Lazamon</i>	5
Fortunata Latella, Part Cofolen. <i>Il valore della preposizione part in locuzioni toponimiche nel lessico trobadorico</i>	31
Marta Materni, <i>Il Libro de Alexandre e il Roman d'Alexandre veneziano (con un'appendice sulle fonti del poema iberico)</i>	61
Francesca Romoli, <i>Lo Slovo na voznesenie di Kirill Turovskij: esegesi, celebrazione, parenesi</i>	107
Chiara Semplicini, <i>Dutch adnominal morphology in the Gouden Eeuw: what Hollandic recipes and private letters can tell us</i>	121
Zeno Verlato, <i>La "traduzione filologica" dei trovatori da Giulio Bertoni a Martín de Riquer</i>	161

La “traduzione filologica” dei trovatori da Giulio Bertoni a Martín de Riquer.

ABSTRACT: Le traduzioni filologiche dei trovatori (traduzioni in prosa molto letterale, che complementano le edizioni critiche e molte antologie per l'università) non sono normalmente oggetto di studi critici. La prima parte del presente articolo ne ripercorre la storia in Italia, i metodi e i risultati. La seconda parte esamina il percorso del maggiore autore di traduzioni filologiche dei trovatori, il filologo catalano Martín de Riquer.

ABSTRACT: The philological translations of troubadours (literary translations which accompany critical editions and various anthologies for the university) are not usually the subject of critical studies. The first part of this article traces the history of the troubadours translations in Italy, the methods and the results. The second part examines the work of the greatest philological translator of troubadours, namely the Catalan philologist Martín de Riquer.

PAROLE CHIAVE: Filologia romanza, Traduzione, Trovatori, Martín de Riquer.
KEYWORDS: Romance Philology, Translation, Troubadours, Martín de Riquer.

1. Premessa.

Scriveva Diego Valeri, in un ricordo di Vincenzo Crescini suo maestro di filologia romanza all'Università di Padova:

Il primo incontro con la Provenza risale ai miei verdi anni universitari: primo decennio del secolo [...]. Il Crescini mi aveva iniziato alla lettura degli antichi trovatori; e io me n'ero entusiasmato al punto da mandare a memoria alcuni di quegli incantevoli testi e di tentarne la traduzione in versi italiani misurati e rimati sullo stampo degli originali (Valeri 1932: 310).

Quelle prime prove avranno esito maturo nella raccoltina di traduzioni trobadoriche del 1954, le cui opzioni formali tendevano a «riprodurre almeno l'andamento ritmico del testo originale, nella varia misura dei versi e, ove occorresse, nella disposizione strofica delle rime». ¹ È interessante notare come la giovanile attrazione di Valeri per i trovatori fosse stata accesa da uno studioso come Crescini, il quale nell'appendice antologica al manuale universitario di provenzalistica (Crescini 1905) di cui Valeri dovette fare uso, non dava alcuna traduzione, ma solo lo strumento del glossario. Era questa una prassi che probabilmente Crescini adottava dalla romanistica tedesca, in seno alla quale erano nate fondamentali antologie trobadoriche fondate sullo stesso principio. ² La traduzione, laddove venisse fatta, non apparteneva quindi alla didassi, ma alla divulgazione. E non è un caso che la prima antologia trobadorica prodotta in Italia qualche decennio prima, nello stesso ambiente padovano, presentasse traduzioni in versi. Ci riferiamo ovviamente alla *Fiorita* di Ugo Angelo Canello, ³ destinata esplicitamente al pubblico di «tutti coloro che si diletano di poesia» (Canello 1881: 45).

Altro discorso va fatto per le edizioni critiche, per le quali era uso adottare traduzioni letterali in prosa, ⁴ prive di ambizione letteraria, e destinate a fornire, più che indirizzi estetici, un immediato accesso linguistico ed esegetico al testo. È proprio il tipo di traduzione che complementa l'edizione di Arnaut Daniel dello stesso Canello (1883).

Tale dicotomia traduttoria, che spartisce tra uso del verso per la divulgazione e uso della prosa per fini scientifici, viene meno con l'antologia di Alfredo Cavaliere (1939), la più ampia sino ad allora pubblicata in Italia, e destinata a grande fortuna specie nelle università. L'ispiratore dell'opera fu il grande filologo modenese Giulio Bertoni, che di Cavaliere era maestro, e proprio a lui si deve l'impulso a fornire dei testi trobadorici *versioni letterali filologiche*, fatte in prosa e prive di ambizioni estetiche, in tutto simili a quelle previste per le edizioni critiche:

¹ Cfr. Valeri (1952: 56), dove il principio non riguarda specificamente le traduzioni dai trovatori, ma ha valore generale.

² Si pensi almeno alle antologie di Bartsch (1855), Bartsch-Koschwitz (1904), e più tardi Lommatzsch (1957-1959).

³ Canello (1881). Non conta come precedente l'antologia di Francesco Venini (1818), le cui traduzioni si basano non sugli originali ma sulle versioni francesi fatte da La Curne de Sainte-Palaye (cfr. Peron 2013).

⁴ Non poche tuttavia le edizioni di trovatori, specie tra le ottocentesche, prive della traduzione (si pensi ad es. all'edizione di Appel 1882 di Peire Rogier).

Di questa antica lirica provenzale il dr. Alfredo Cavaliere, seguendo un mio consiglio, offre oggi una larga scelta con traduzioni quanto più possibile, letterali (perché egli crede, con me, che la versione letterale filologica sia quella che meglio possa avvicinarsi agli autori, quando da essa si risalga al testo con qualche conoscenza della lingua originale) e con un'oculata e coscienziosa revisione critica, oltre che con discrete note dilucidative nei passi più interessanti o ardui (Bertoni, Introduzione a Cavaliere 1939: XV).

L'operazione additò un metodo, e le antologie uscite in Italia in séguito per lo più vi si adattarono.⁵ Fatta eccezione per l'antologia di testi in lingua d'oc e d'oïl pubblicata da Aurelio Roncaglia (1961), allievo diretto anch'egli di Giulio Bertoni, il quale tentò una ricomposizione tra scopi scientifici ed estetici, ammettendo in una versione, dichiarata anch'essa *filologica*, frammenti di ritmo e barlumi di stile.⁶

L'antologia di Cavaliere aveva intanto segnato un solco con l'esperienza di Canello; e aveva allo stesso tempo rifiutato nel metodo e nei risultati la svolta che pure il filologo padovano aveva tentato verso una secolare tradizione italiana che, sin dai tempi di Pietro Bembo, impostava gli studi di provenzale come studio della preistoria poetica italiana, e che usava della traduzione come mezzo non solo per la comprensione dei testi,⁷ ma anche per l'esibizione della stretta parentela linguistica e culturale tra poesia trobadorica e italiana. Una volontà ancora evidente in Galvani (1845), storico della letteratura trobadorica ed epigono dell'eruditismo sei-settecentesco dei vari Anton Maria Salvini (1653-1729), Giovanni Mario Crescimbeni (1663-1728) e Girolamo Tiraboschi (1731-1794). Senza voler fare ora la storia di tale linea di studi,⁸ ricorderemo come ad essa si associò una cospicua attività di traduzione, volta soprattutto a migliorare la dimestichezza degli studiosi italiani con la lingua dei trovatori. Traduzioni di servizio e filologiche, quindi, per lo più in versi, il cui esplicito intento era di mostrare, con la maggiore attinenza alla lettera, la stretta parentela tra provenzale e italiano.

A questa esigenza vanno ricondotte le settecentesche traduzioni a ricalco fatte dal prete catalano Gioacchino Plà, professore a Roma di Lingua caldaica, su richiesta del Tiraboschi. Traduzioni che creavano una sorta di lingua-ponte tra antico provenzale e antico italiano, e che curavano di evitare «voce alcuna, né frase poetica» che non avessero adoperato gli antichi poeti italiani (tra cui, esplicitamente citati, Dante da Maiano e Guittone).⁹ Ne basti a titolo di esempio la traduzione della prima *cobla* di *Quan lo rius de la fontana* di Jaufre Rudel (*BdT* 262.5):

⁵ In particolare le antologie di Boni (1962), Viscardi (1965, nuova ed. che aggiungeva alla precedente del 1960 le traduzioni di Carla Cremonesi) e di Toja (1965).

⁶ A circa vent'anni di distanza Giuseppe E. Sansone (1984-1986) propose un'ampia antologia trobadorica le cui traduzioni, filologicamente rispettose del testo, erano tutte in versi. Medesima opzione presenteranno, ciascuna con propri criteri e principi, anche le antologie di Beltrami (2014) e di Cefruga – Verlatto (2007). Un confronto tra queste tre esperienze sarà oggetto di un prossimo lavoro.

⁷ Ancora Anton Maria Salvini (1724: 356) ammetteva le difficoltà per gli studiosi italiani di fronte alla lingua dei trovatori: «Che l'antico Provenzale per lo più sia scurissimo, e un Linguaggio spento, che oggi più non s'intenda, e appena se ne rinventa qualche vestigio, lo dico per prova».

⁸ Basti il rimando agli studi sull'intera questione raccolti in Debenedetti (1993).

⁹ Cfr. Roncoroni Arlettaz (1991: 3).

Quan lo rius de la fontana
 s'esclarzis, si cum far sol,
 e par la flors aigentina,
 e'l rossinholetz el ram
 volf e refranh ez aplan
 son dous chantar et afina,
 dreitz es qu'ieu lo mieu refranha.
 (ed. Jeanroy 1915)

Quando il rio della fontana
 si schiarisce, si com' far suole,
 e par la flor d'angentina,
 e 'l rosignoletto nel ramo
 volge, e rifragne, ed appiana
 suo dolce cantar, ed affina,
 dritto è allor, che 'l mio rifragna.
 (Roncoroni Arlettaz 1991: 203).

Lo stesso intento storico-linguistico, ma maggiore equilibrio, presentavano d'altronde le traduzioni che un altro catalano, il canonico Antoni Bastero i Lledó, intercalava alla sua *Crusca provenzale* (1724), opera rimasta ferma al primo dei tre volumi previsti,¹⁰ il cui scopo di mediazione è denunciato a sufficienza dal titolo.¹¹ Così egli traduceva la prima *cobla* di un'altra canzone del Rudel, *No sap chantar qui so non di* (*BdT* 262.3):

Non sap cantar qil son no di
 nil vers trobar qils motz no fa
 ni sap de rima com si va
 si rason non enten en si
 pero co' plus lausires mais valra, a, a.

Non sa cantar chi 'l suono non intona,
 nè il Verso trovar, chi non fa i motti,
 nè di rima non sa che cosa sia,
 se di essa non intende la ragione;
 però mio Canto comincio così,
 che più lo sentirete, più varrà. à. à. (Bastero 1724: 119).¹²

A consimili esigenze didattiche si rivolgeranno, più di un secolo più tardi, ancora le versioni proposte da Giovanni Galvani nelle sue due capitali opere dedicate ai trovatori (1829 e 1845). Il modo di traduzione presenta criteri e scopi non dissimili da quelli

¹⁰ Il terzo volume prevedeva un'antologia di testi con traduzione. Intendiamo tornare su Bastero e sulla sua *Crusca* in un prossimo specifico lavoro.

¹¹ Cfr. d'altronde la dichiarazione nella *Prefazione* (Bastero 1724: 12): «Laonde mi ridussi a fare un libro distinto, e di per se, con addurre sotto ciascheduna delle voci Provenzali, uno, o più esempi, sì de' suddetti Maestri, e Padri della Poesia Volgare, che de' Prosatori antichi [*scil.*: italiani], e tutte le autorità, che a mio uopo potessi ritrovare», con l'intento esplicito di integrare il *Vocabolario della Crusca* delle radici provenzali di tante parole italiane.

¹² Il testo provenzale è dato secondo la lezione ivi proposta.

della scuola erudita dei secoli passati: colmare la scarsa conoscenza del provenzale,¹³ additando in un medesimo tratto la continuità linguistica e artistica tra Provenza e Italia. In particolare, l'ampio profilo storico-letterario di Galvani (1845) comprende un gran numero di citazioni trobadoriche (talora componimenti completi), ricche di calchi e prestiti tolti dal deposito linguistico dell'antica poesia italiana. Le traduzioni sono alineari ma non rispettano una metrica precisa, e (come accadrà molto più tardi nelle traduzioni di Roncaglia) versi compiuti alternano con versi amorfi, avendo precedenza la gestione linguistica su quella ritmica e formale. Vediamo a titolo d'esempio la traduzione della prima *cobla* di *Pos vezem de novel florir* di Guglielmo IX (*BdT* 183.11):

Pus vezem de novelh florir
 pratz, e verzers reverdezir,
 rius e fontanas esclarzir,
 auras e vens;
 ben deu quascus lo joy jauzir
 don es jauzens.

Poi¹⁴ vedémo di novello fiorire
 prati e verzieri rinverdire,
 rivi e fontane ischiarire,
 aure e venti;
 ben deve ciascuno la gioja godere
 donde è godente. (Galvani 1845: 98)¹⁵

Giosuè Carducci, nella prefazione alla *Fiorita* di Canello (1881: I-VII), evidenziava il salto di qualità tra queste letterali traduzioni e quelle procurate dal filologo padovano. Dando però ad esse il posto di prime versioni metriche dei trovatori,¹⁶ non teneva conto delle prove di Plà, quanto si vuole ineleganti ma esatte il più possibile nel ricalcare la varietà metrica degli originali; e nemmeno delle prove di Bastero, che invece riduceva di prassi i versi provenzali alle misure canoniche della metrica italiana. Erano quelle di Canello senz'altro le prime versioni metriche fatte cercando di andare oltre il ricalco, oltre la pura informazione filologico-linguistica, in cui quindi si dava per implicita la continuità tra le due culture poetiche. Cosa che d'altronde lo stesso Carducci non mancò di annotare e giustificare:¹⁷

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?

Il doppio registro canelliano prevedeva, come già visto, una distinzione di metodo tra le traduzioni letterali e in prosa destinate allo studio (nell'edizione di Arnaut), e le traduzioni divulgative più libere e in versi (nella *Fiorita*). La svolta con la lunga stagione

¹³ Cfr. Galvani (1845: 27), dove, scusando l'ineleganza delle sue traduzioni, fatte *imitando alla lontana* la lingua provenzale, invita i suoi lettori a «non obliare siccome io scrivo loro di cose provenzali col consiglio di avvezzarli a poco a poco alla lingua ed al modo de' Trovatori».

¹⁴ Galvani (1845: 98) giustifica in nota: «Poi per *perché* eleganza del nostro volgare».

¹⁵ Testo provenzale secondo la lezione ivi proposta.

¹⁶ Cfr. Canello (1881: V).

¹⁷ Cfr. Canello (1881: VI-VII).

erudita avviene alla fine dell'Ottocento, quando anche in Italia gli interessi per la poesia romanza del medioevo prendono un indirizzo scientifico. Proprio Ugo Angelo Canello fu, come noto, il primo professore di filologia romanza dell'Università italiana.

Non c'è dubbio che fu proprio l'inquadramento istituzionale della disciplina a spingere Giulio Bertoni (quasi sei decenni più tardi!) a promuovere l'antologia di Alfredo Cavaliere, destinata non solo a relegare nelle biblioteche eleganti la *Fiorita*, ma soprattutto a integrare un'antologia come quella di Crescini, che di traduzioni non ne proponeva.

Come già detto, la linea delle *versioni filologiche* fu seguita dalle antologie successive, che per ancora vent'anni proposero lo stesso metodo (con la parziale eccezione, ripetiamo, di Roncaglia). Fu d'altronde anche la linea proposta dall'antologia che scalzò tutte le altre, e che ancora oggi fa da riferimento: quella dei *Trovadores* di Martín de Riquer (1975). Tanto che l'antologia di Giuseppe E. Sansone (1984-1986), con tutte traduzioni in versi, stentò a porsi alla prova del fuoco dei corsi universitari di filologia romanza, anche in Italia.

Dopo la prova di Valeri del 1953, di traduzioni d'arte dal provenzale non se n'erano più fatte (almeno non della stessa levatura), e forse anche per questo si cominciò a tirare un bilancio sulla traduzione poetica di testi medievali – ciò che fece Alberto Limentani in un saggio ancora oggi fondamentale (Limentani 1971).¹⁸ Tra gli anni Ottanta e Novanta del Novecento, infine, nella comunità poetica internazionale vi fu una rinascenza della poesia in forme chiuse, e un rinnovato interesse per la poesia trobadorica (si pensi a quante nuove sestine furono scritte!). Alla fine degli anni Novanta venne una traduzione dell'intero canzoniere di Arnaut Daniel ad opera non di un filologo ma di un poeta come Pietro Tripodo (1997), e poi una di un filologo-poeta come Fernando Bandini (2000) – ne seguì un dibattito, a causa dell'estrema dissimiglianza dei modi (si parlò di traduzione straniente per il primo, appaesante per il secondo).¹⁹

Sullo sfondo, quasi intoccata dalla riflessione critica, intanto continuava a crescere la montagna delle traduzioni di servizio, senza che nel frattempo nella comunità scientifica se ne fosse mai discusso un metodo.

Negli anni Novanta del Novecento fu Pietro G. Beltrami, filologo romanzo, traduttore e poeta in proprio, a proporre un'ampia riflessione sul tradurre i testi romanzi del medioevo. In numerose prove su testi d'oc e d'oïl, Beltrami propose versioni in versi in cui l'esattezza filologica non era compromessa dal rispecchiamento dell'elemento stilistico e formale.²⁰ Un contributo essenziale a una pratica, quella della traduzione filologica, la cui diffusione, come detto, raramente si è accompagnata a uno sforzo teorico che andasse oltre le poche note in premessa a un'antologia o a un'edizione critica. Beltrami d'altronde non suggeriva di abbandonare la traduzione letterale in prosa, ma di riservarla agli scopi scientifici, mentre agli scopi divulgativi sarebbe stata piuttosto diretta la traduzione in versi:

¹⁸ Non forniamo qui bibliografia relativa ai metodi della traduzione d'arte di testi medievali. Invece rimandiamo a Cerullo (2013) per un panorama sistematico delle traduzioni trobadoriche letterarie in Italia sino a oggi.

¹⁹ Il dibattito fu acceso, se non ricordiamo male, da Mengaldo (2000). Sulle due prove traduttive, cfr. anche De Conca (2003).

²⁰ Cfr. almeno Beltrami (1998, 2004, 2006, 2008, 2014).

Una traduzione interpretativa e complementare al commento di un’edizione critica, che è importante per uno studioso come per uno studente, non è adatta a suscitare l’interesse e il piacere della lettura in un pubblico più vasto. Quanto alle edizioni per il grande pubblico, chi non conosce la lingua o la conosce poco non può apprezzare testi in traduzioni di qualità stilistica troppo modesta: affermare che queste devono servire per leggere ed apprezzare l’originale è semplicemente ingannevole (Beltrami 2011: 16).

2. La “traduzione filologica”.

Che il tradurre filologico non si sia dato mai esplicite e condivise regole ma solo indirizzi vaghi, rappresenta davvero un fatto singolare, considerando come i filologi romanzi si siano sempre formati, e verosimilmente ancora si formeranno in futuro, su edizioni critiche e su antologie per l’università che tale tipo di traduzione normalmente presentano. Ancora più singolare, posto che tale tipo di traduzione, proprio perché *filologica*, sottintende la presenza di un metodo scientifico, o almeno di regole prevedibili.

Come abbiamo visto, si deve a Giulio Bertoni l’introduzione della nozione di *versione letterale filologica*, in premessa a Cavaliere (1939). Il grande studioso non dettagliò mai il concetto da un punto di vista metodologico, ma appare abbastanza chiaro che una *versione filologica* è innanzitutto tale perché la fa un filologo (non basta un letterato) e che alla traduzione è data quindi una funzione filologica, in sostanza di primo implicito commento al testo. Una traduzione, per ripetere la formula di Beltrami nella citazione sopra riportata: «interpretativa e complementare al commento».

Varrà quindi la pena di esaminare nel concreto come si attua proprio nell’antologia di Cavaliere tale tipo di versione. Prendiamo a modo di esempio l’apertura di una delle più celebri liriche della poesia trobadorica, *Quan lo rius de la fontana* di Jaufre Rudel (*BdT* 262.5). Una canzone apparentemente (ma dell’apparenza si sa quel che fa...) di stile facile e quindi, in teoria, particolarmente adatta a una resa lineare e letterale:²¹

Quan lo rius de la fontana
s’esclarzis, si cum far sol,
e par la flors aigentina,
e·l rossinholetz el ram
volf e refranh ez aplana
son dous chantar et afina,
dreitz es qu’ieu lo mieu refranha.

Quando come avviene [in primavera], più limpida scorre l’acqua della sorgente, quando sboccia la rosa selvatica e l’usignoletto sul ramo ripete, modula, addolcisce e affina la sua dolce canzone, è giusto che [allora] io moduli [anche] la mia.

Proviamo a sottoporre la traduzione a una griglia di controllo, proponendo sei ‘regole’ che ci paiono connesse con l’idea stessa di traduzione letterale:

- 1) *Ordine delle parole*. Non è rispettato, in favore di una sintassi italiana quanto più

²¹ Riportiamo il testo provenzale secondo la lezione di Jeanroy (1915), a base della traduzione di Cavaliere.

limpida possibile. Così l'incidentale *si cum far sol* è spostata verso l'inizio assoluto del periodo.

2) *Numero delle parole*. Si osserva non solo la cancellazione di un elemento minimo quale il *si* del verso 2; ma soprattutto la resa analitica, cioè con più parole, del verbo *s'esclarzis*: «scorre più limpida». Di sfuggita, annotiamo come la resa analitica abbia funzione interpretativa, nella resa non letterale di *s'esclarzis* nel suo senso incoativo di 'quando comincia a illimpidire'.

3) Presenza di *glosse interpretative*, marcate da parentesi quadre.

4) *Presenza di calchi "etimologici"*. Sono evitati quanto possibile, in favore di rese interpretative. Così, ad esempio, al verso 3, *par* non è reso come 'appare', ma con una sostanziale glossa: «sboccia».

5) Dato necessario e distintivo di una versione filologica è la cura della *resa semantica* con precisione da glossario (ce la aspetteremmo per la difficile traduzione della quaterna di verbi con cui Jaufre indica il canto dell'usignolo). Si noti come Cavaliere mantenga con un'equivalenza la figura etimologica *refranh / refranha* della fonte («modula» / «moduli»).

6) È evitata la *resa mimetica*, data dalla riproduzione anche non sistematica di fatti fonici, sintattici e ritmici caratterizzanti da un punto di vista stilistico.

7) *Sintassi*. Si noti «Quando scorre [...], quando sboccia», con asindeto, in dipendenza da *Quan [...]* *s'esclarzis [...]* e *par*.

Un ulteriore punto da tenere in conto, data la natura specifica della *versione filologica*, è il rapporto che essa stringe non con il testo originale ma con il sobrio apparato di note posto in fondo al volume. In relazione ai nostri versi abbiamo solo una nota al v. 5, con cui si indirizzano *volf* e *refranh* al loro paradigma verbale; e una nota al v. 3, che glossa *flors aigentina* con «rosa di macchia». Possiamo dire che quest'ultima chiosa evidenzia un problema ermeneutico nel rapporto tra traduzione e commento, in quanto la nota precisa la traduzione e non il testo. Di fatto, tra traduzione e nota rimane involontariamente intatto, per un lettore che non sia un filologo romano, il "mistero floreale" del testo.

Ancora, di assoluta importanza è il rapporto implicito della traduzione di Cavaliere con la versione filologica che della canzone aveva dato nella sua edizione Alfred Jeanroy:

Quand l'eau de la source court plus claire, comme cela arrive [au printemps], et que paraît la fleur de l'églantier, et que le rossignol, sur la branche, répète, module, adoucit et embellit sa douce chanson, il est bien juste que je module la mienne (Jeanroy 1915: 3).

I punti di contatto sono evidenti. Dalla traduzione di *rius* con 'acqua' e di *fontana* con 'sorgente', alla resa interpretativa e analitica del verbo *s'esclarzis*, all'integrazione tra parentesi quadre, sino al preciso calco di tre dei quattro verbi relativi al canto. Si noterà tuttavia un primo scarto: la traduzione di *par* con «paraît» (Cavaliere: «sboccia»). In secondo luogo, è evitata la congruenza «adoucit» / «douce» in dipendenza da *aplana / dous*. Più interessante, e dovuto alle oggettive potenzialità della lingua francese, la resa in Jeanroy di *flors aigentina* con un traduttore etimologico: «églantier», che dà un tocco mimetico alla sua parafrasi (avrebbe infatti potuto scegliere altro termine, quale *rose sauvage, rose de chien*). Pure è evitato il calco: il francese possiede in *fleur d'églantine* l'analogo perfetto del termine provenzale – ed è questo in effetti il termine scelto da Pauphilet (1939) per la sua equilibratissima traduzione alinearne:

Quand le ruisseau de la fontaine
Éclaircit, comme il le fait

Et paraît la *fleur d'églantine*
 Et le rossignolet sur la branche
 Lance et reprend et adoucit
 Son doux chant et l'embellit,
 Il faut bien que le mien reprenne.

Per inciso, la snella antologia di Roncaglia (1949: 86), priva di note e traduzione, ma corredata di un ricchissimo glossario (mezzo migliaio di lemmi!), glossava *aigentina* in questo modo:

[da *AQUILENTUM / aculentum; suff. -inum] *flores aigentina*: la rosa di macchia.

Di fatto, il nucleo ragionativo di una *versione filologica* potenziale.

Le traduzioni filologiche, così come quelle letterarie, vivono di influssi, di rimandi; talvolta di prese di posizione individuali, talvolta di inerzie. Possiamo farcene un'idea esaminando alcune traduzioni della stessa *cobla* proposte in Italia in tempi successivi, rispettivamente in tre antologie per l'università e in un'edizione critica:

Boni (1962): Quando l'acqua della fonte scorre più chiara, come far suole [in primavera], e sboccia la rosa di macchia, e l'usignoletto sul ramo ripete, modula e appiana il suo dolce canto e lo affina, è giusto che io intoni il mio.

Viscardi (1965):²² Quando il rivo della fontana scorre più limpido, come suole fare, e sboccia la rosaspina e l'usignoletto sul ramo trilla, modula, addolcisce e affina il suo dolce canto, è giusto ch'io moduli il mio.

Toja (1965): Quando l'acqua della fonte si fa chiara come suole, e la rosa di macchia è in fiore e l'usignolo tra i rami modula, svara, distende il suo canto e l'affina, è giusto che il mio canto moduli.

Chiarini (2003): Poiché il getto della fonte si fa più chiaro, come suole, e spunta la rosa di macchia e l'usignolo sul ramo modula, svara e illimpidisce il suo dolce canto e l'affina, è giusto che anch'io intoni il mio.

Possiamo notare, limitandoci ai soli aspetti già esaminati nella griglia di 'regole' sopra proposta:

1) *Ordine delle parole*. Non è seguita da nessuno l'anticipazione dell'incidentale proposta da Cavaliere.

2) *Numero delle parole*. Persiste la traduzione analitica del verbo *s'esclarzis*, già di Jeanroy e poi di Cavaliere.

3) La *glossa* fra parentesi quadre viene meno in tutti tranne che in Boni.

4) Assente in tutti la *resa etimologica* del verbo *par* (in Viscardi, con valore di chiosa: «è in fiore»).

5) Quanto alla *resa semantica*, nella quaterna di verbi si nota una circolazione fra traducenti che paiono a questo punto funzionare (e non dovrebbero) come sinonimi; inoltre, non è sempre osservata la coerenza tra il secondo verbo, riferito all'usignolo, e la ripresa nell'ultimo, riferito al poeta.

Queste le serie:

²² Ma le traduzioni si devono a Carla Cremonesi, curatrice del volume.

Boni (1962): ripete, modula, appiana, affina [...] intoni.
 Viscardi (1965): trilla, modula, addolcisce, affina [...] moduli.
 Toja (1965): modula, svara, distende, affina [...] moduli.
 Chiarini (2003): modula, svara, illimpidisce, affina [...] intoni.

L'accordo di tutti è sulla resa di *afina* con «affina», con traduzione etimologica; «modula» è proposto per rendere sia *volf* che *refranh*; il verbo *aplana* è reso con l'etimologico «appiana» solo da Boni. Infine, non è seguito Cavaliere nell'uso dell'asindeto (con ripetizione della congiunzione subordinativa «quando») nella resa dell'attacco della poesia. Vedremo tra poco come anche Martín de Riquer, fautore di una traduzione letteralissima, si troverà a precisare la traduzione di questa *cobla* in interventi successivi nel tempo. Dipenderà forse da Jeanroy il richiamo «*addolcisce* [...] il suo *dolce* canto» (*aplana* [...] *dous*) nella traduzione di Viscardi.

2.1 La resa mimetica.

Sino ad ora abbiamo dovuto sostanzialmente lasciar fuori dal discorso il sesto punto della griglia, relativo alla resa mimetica, e cioè al modo in cui si può o si deve dar conto dello stile dell'originale – un aspetto che le traduzioni letterali paiono non doversi o non potersi assumere.

Come già detto, fa parte per sé stessa l'antologia di Roncaglia (1961), in cui traduzioni apertamente identificate come *filologiche* si propongono, proprio perché tali, di rispecchiare l'elaborazione formale della poesia antica in quanto fatto storico. Un rispecchiamento non metodico, che coinvolge intanto il livello dei suoni, ma che a livello ritmico non si perita di cancellare l'eventuale «parvenza d'andamento ritmico» che sorgesse «spontaneamente» nel corso del tradurre:

Quelle qui offerte non sono insomma, né vogliono essere, versioni “poetiche”, vive indipendentemente dal testo a fronte del quale sono stampate. Sono versioni “filologiche”, ossia strumentali. Il che non vuol sempre dire più facili, se si concederà che il sacrificio dell'ambizione alla fedeltà non sia sempre più facile dell'opposto (Roncaglia 1961: 10).

Quanto alle occasionali intromissioni di elementi mimetici:

Che se poi, in qualche testo o in qualche parte, una tale versione venisse spontaneamente ad assumere una parvenza d'andamento ritmico (s'intende, secondo i moduli più congeniali alla nostra lingua), non s'è creduto di rifuggerne stemperandola, sempreché si mantenesse senza sforzo la più stretta aderenza alla lettera del testo (Roncaglia 1961: 9-10).

Vi sarebbe molto da discutere su quello *spontaneamente*, che andrà mentalmente riferito, piuttosto che a una supposta naturalezza della lingua italiana a esprimersi in determinate forme prosodiche, a una *spontanea* mediazione letteraria e retorica del tutto probabile in un uomo della cultura di Roncaglia – ma anche di quella generazione (era nato nel 1917).

Soffermiamoci sulla traduzione alinearle della stessa canzone di Jaufre Rudel (*Quan lo rius de la fontana*). Notiamo, per iniziare, come si apra (ed è costante dell'intera raccolta) con un titolo d'invenzione: «Amore di terra lontana» (che riprende il concetto chiave esposto da Rudel al v. 8: *Amors de terra lonhdana*). In altri casi, Roncaglia si

compiace di titoli fantasiosi, come accade per la traduzione di *Er resplan la flors enversa* di Raimbaut d'Aurenga, cui è apposto il suggestivo titolo di «Fantasia invernale».

Non mancano nella traduzione della canzone di Rudel inserti metrici. Tendenzialmente la tessitura ritmica alterna misure dell'ottonario e dell'endecasillabo, ma sono molte le caselle vuote, cioè i versi amorfi. Nell'intera prima strofa, ad esempio, solo l'ultimo verso presenta un endecasillabo, di carattere potenziale (ottenibile cioè mentalmente, o sopprimendo il *che* o per apocope di *ragione*):

v. 7 *Dreiz es qu'ieu lo mieu refranha*
Ben è ragione ch'io pure il mio gorgheggi.

Per il resto, sui trentacinque versi totali della canzone sono ben dieci gli endecasillabi perfettamente formati, otto gli ottonari. Quanto alla detta *spontaneità*, alla sensibilità linguistica e stilistica di oggi rischierà di farsi sentire invece come sforzo, almeno in casi come i seguenti:

v. 13: *Dinz vergier o sotz cortina*
entro un verziere o sotto cortinaggi

dove la traduzione di *cortina* ('drappo da letto a baldacchino') con l'arduo «cortinaggi» pare meno spinta da volontà di una resa etimologica e più dalla necessità di un quadrisillabo piano per completare la maglia dell'endecasillabo.

Lo stesso, e ancor più, nel caso seguente, in cui la resa del semplicissimo *ren* ('nulla') con il letterario «alcun poco», è senz'altro suggerito da sensibilità verso la resa metrica:

v. 21: *Qui ren de s'amor guazanha*
Che del suo amore conquista alcun poco

Soffermiamoci ora, come fatto in precedenza, sulla prima strofa della canzone, e proviamo a adattare anche in questo caso la solita griglia di 'regole':

Quando il rivolo della sorgente
illimpidisce, così come suole
e sboccia la rosa di macchia
e l'usignoletto tra i rami
modula, gorgheggia e fila
il suo dolce canto, e l'affina,
ben è ragione ch'io pure il mio gorgheggi (Roncaglia 1961: 303).

Cominciamo dai primi due versi. Evidente il ricercato rispetto dell'ordine e del numero delle parole, fatta eccezione per la soppressione di *far* (v. 2), orientata a una maggiore naturalezza di dettato (con anche il recupero *spontaneo* dell'inciso leopardiano *onde siccome suole?*). In particolare, da notare la resa sintetica di *s'esclarzis* con «illimpidisce», di contro all'analitico «scorre più chiara» di Cavaliere; e la ricerca di equivalenze con la resa etimologica di *rius* con «rivolo» (anche Viscardi traduceva: «rivo»). Al verso tre, invece, Roncaglia (ma non è il primo a farlo) interpreta *par*: «sboccia». Quanto alla *flors aigentina*, la traduzione è precisa: «rosa di macchia», in perfetta continuità con quanto proposto, come già visto, nel glossario all'antologia del 1949. Al v. 4 notiamo la resa letteralissima dell'affettivo *rossinholetz* con «usignoletto»

(di conserva con Boni e Viscardi).

La serie verbale relativa al canto prevede invece opzioni personalissime:

vv. 5-7: *volf, refranh, aplana* [...] *afina* / [...] *refranha*.
modula, gorgheggia, fila [...] affina / [...] gorgheggi.

È interessante notare come la resa dei verbi *refranher* e *aplanar* nei fatti non rispecchi quanto proposto nel glossario della precedente antologia (Roncaglia 1949: 87 e 106), dove lo studioso aveva stabilito il richiamo di tali termini all'ambito tecnico della terminologia musicale del medioevo:

aplanar: (intr.) XIV 5 distendersi, passar pianamente da nota a nota, alla maniera di quello che tecnicamente dicevasi appunto *cantus planus* (cf. *refranher*).

refranher [rëfrangëre]: rifrangere, svariare il canto suddividendo per via d'ornamento i valori delle note, alla maniera di quello che tecnicamente chiamavasi appunto *cantus fractus* (cf. *aplanar*).

Piuttosto che un ripensamento sul valore semantico dei due verbi, è probabile che la traduzione rispecchi la volontà di restringere il campo dell'esegesi. Eppure forse all'esegesi rimanda, pur copertamente, l'innovativa resa di *refranh* e di *refranha* con il medesimo verbo 'gorgheggiare', esteso dall'ambito animale a quello umano. Un'opzione che pare fatta per esibire il tema dell'identificazione tra poeta e usignolo sulla base del canto.²³

L'antologia di Roncaglia (1961) è stata giudicata «irrimediabilmente datata» (Perugi 1993: 61), ma ciò potrà essere eventualmente detto della ruggine del gusto e non del metallo del metodo. Pur discutibile, come qualsiasi metodo, sostiene un esperimento tanto interessante quanto problematico, situando volontariamente sul non facile guado tra la riva della letteralità e la riva della letteratura. E pone quesiti attualissimi, soprattutto a chi ritenga che una traduzione (tanto più se rivolta a un pubblico di non iniziati) debba ricercare un equilibrio tra rispecchiamenti stilistici e il mantenimento dei valori linguistici e storici del testo.

3. Martín de Riquer traduttore dei trovatori.

Se in Italia la questione su come tradurre i trovatori ha durata secolare, non è così in Spagna; eppure proprio a un filologo spagnolo,²⁴ di una nazione, quindi, tra le "ultime arrivate" alla romanistica scientifica, si deve la più importante antologia di trovatori – Martín de Riquer, la cui opera di traduttore e per continuità e per durata ha caratteri di eccezionalità. Lungo un tragitto vitale che ha sfiorato il secolo (1914-2013), egli si è

²³ Il suggerimento esegetico di Roncaglia (1949) pare accolto nella traduzione degli stessi versi fatta da Dan Cepraga: «e l'usignolo intona / sul ramo il proprio canto, / franto e spianato in note più sottili»; che d'altronde in nota osserva: «Si tratta probabilmente di un'allusione alla terminologia tecnica del canto gregoriano, che distingueva tra un *cantus planus*, canto liturgico non regolato da scansioni regolari, e un *cantus fractus*, misurato e figurato, cioè misurato secondo valori e figure di durata» (cfr. Cepraga-Verlato 2007: 46-47).

²⁴ Catalano-spagnolo, per l'esattezza, conte di Casa Dávalos e Grande di Spagna.

applicato più di ogni altro alla traduzione di testi romanzi e in particolare dei trovatori. In circa cinque decenni ha toccato nei suoi studi diversi domini linguistici: catalano, provenzale, francese, italiano; parte al servizio di edizioni critiche (Cerveri de Girona, Jordi de Sant Jordi, Guillem de Berguedà),²⁵ parte al servizio di opere di alta divulgazione e di scopo didattico: due antologie di trovatori,²⁶ le *Vidas*,²⁷ i volumi più volte ristampati con la traduzione della *Chanson de Roland* e del *Perceval* di Chrétien de Troyes.²⁸

L’apice dell’attività di traduttore di Riquer è senz’altro l’antologia dei *Trovadores* (1975), un’opera che ha attraversato le generazioni degli studenti e degli studiosi. Occorre però ricordare che la prima traduzione trobadorica risale al 1940, dedicata a Bernart de Ventadorn (il volume è purtroppo introvabile nelle biblioteche italiane); ad essa seguono in tempi rapidissimi uno studio sul genere poetico delle *albas* provenzali accompagnato da una scelta di testi con traduzione (1944), e l’edizione del trovatore catalano Cerveri de Girona (1947).

Nel 1948 è la volta della prima antologia di trovatori (Riquer 1948), progettata in due volumi di cui uscì solo il primo (dedicato ai *Poetas del siglo XII*) e nata a partire da corsi universitari. L’opera era intesa a colmare un vuoto bibliografico, data la scarsità in Spagna di opere dedicate ai trovatori.²⁹ L’antologia di Riquer comprendeva 22 trovatori, ciascuno inquadrato storicamente, per un totale di 122 testi tradotti e commentati.

L’antologia, rimasta incompleta, sarà ripresa e completata quasi trent’anni dopo. In una lettera scritta nel 1974 al poeta e filologo Dámaso Alonso, Riquer presentava l’opera ormai conclusa, dandoci conto in modo spiritoso delle linee guida che l’avevano informata:

Estoy acabando una refundición de un viejo libro mío [l’antologia del 1948] que se ha convertido en una historia literaria a base de textos (más de 380 poesías editadas, traducidas, anotadas y comentadas). Me he divertido mucho y cada día he encontrado algo nuevo. Si no fuera porque sospecho que esta carta la leerá Eulalia [moglie di Dámaso Alonso], te hablaría de un gap en el que he trabajado últimamente, donde su autor, Raimbaut d’Aurenga, finge que ha sufrido la calamidad de Abelardo para que le dejen en paz maridos celosos. Lástima que entre la funesta escuela de Curtius en Alemania, que en cada verso ve un eco de San Agustín o de Rábano Mauro, lo que les impide reírse a carcajadas cuando son divertidos, y los postrocicisti italianos para los cuales todo es “arte”, “sueño”, y “estímulo de la fantasía”, me cuesta verdaderos esfuerzos llamar al pan, pan y al vino, vino, y no olvidar que no hay más cera que la que arde. Pero creo que el libro será útil y divertido (Gatell-Soler 2008: 499).

Possiamo più o meno condividere l’idea che si possa davvero risalire al *pane* e al *vino* dell’*intentio auctoris* di un testo antico – che di tutte le *illusions de la critique* (per usare il linguaggio di Antoine Compagnon)³⁰ è forse la più illusoria – e d’altronde, non sono forse il pane e il vino stessi oggetti densi di simbologia? Tuttavia abbiamo nelle parole di Riquer lo specchio di quanto il filologo avrebbe esposto in séguito nella prefazione all’antologia, in cui, osservata la crescita negli ultimi decenni degli studi trobadorici, «desde actitudes

²⁵ Cfr. rispettivamente Riquer (1947, 1955 e 1971).

²⁶ Riquer (1948 e 1975).

²⁷ Riquer (1995).

²⁸ Riquer (1960 e 1961).

²⁹ L’unico lavoro di ampio respiro allora disponibile era la storia letteraria dei *Trovadores en España* di Manuel Milá y Fontanals (1861), in cui erano incluse numerose citazioni trobadoriche con traduzione.

³⁰ Compagnon (1998).

estilísticas, formalistas, estructurales, sociológicas, psicológicas, etc.», rivendicava la necessità di ritornare al «conocimiento de los elementos que son sometidos a estudio y análisis: las poesías de los trovadores» (Riquer 1975: 7). Intendendo con questo innanzitutto le poesie dei trovatori nella loro realtà storica, secondo una visione positivista.

Si comprende quindi quanto poco Riquer fosse interessato agli aspetti della critica teorica, che anzi etichettava nell'introduzione stessa come «lucubraciones fantasiosas», aggiungendo in un'intervista a Cristina Gatell e Gloria Soler del 2003: «Además, si son elucubraciones muy raras seguramente son mentira» (cit. in Gatell y Soler 2008: 435 e nota). E ciò aiuta forse a comprendere come, nonostante l'inflessa e continua opera di traduttore, Riquer non abbia mai formulato una sua propria teoria del tradurre, tanto che ragioni e scopi sono ricavabili solo dalle sintetiche note preliminari alle edizioni e alle antologie.

Così si esprimeva nell'*Advertencia* al volume del 1975 (Riquer 1975: 103, ma erano parole prese di peso dalla *Ur-Antologie* del 1948):

La traducción que sigue al texto de cada poesía no tiene, en modo alguno, carácter literario, ya que sólo pretende guiar y ayudar al lector que siga el original provenzal [...]. En todo caso, por lo que se refiere a la traducción y a las notas, se han tenido en cuenta las necesidades y los conocimientos del estudiante de filología románica, a quien fundamentalmente va dirigida esta obra.

Una traduzione di servizio, primissimo strumento di decrittazione, svolta nella pratica in una prosa non alinear, pura resa della lettera dell'originale. L'assenza di mimesi degli aspetti stilistici e ritmici non costituisce una rinuncia, bensì l'affermazione e l'adeguamento nel campo della traduzione dei principi positivisti che governano più in generale il suo metodo. Per Riquer la traduzione ha come scopo l'esibizione dell'oggettività del testo in quanto fatto storico, raggiungibile neutralizzando ed eliminando per quanto possibile letture speculative, interpretative, soggettive. Nella pratica ciò significa evitare rese esplicative, attualizzazioni, rispettando per quanto possibile numero e ordine delle parole. In sostanza, nessuna autonomia del testo tradotto, e un'impostazione su principi di equivalenza più che di analogia.

Certo, la neutralizzazione dello stile è anch'essa un'opzione che dà esiti stilistici. Tuttavia, si tratta di un effetto secondario, posto che in Riquer i principi non discendono da una visione estetica ma strettamente filologica. Per valutare più concretamente il suo metodo, entriamo nell'officina della monumentale antologia del 1975, punto d'arrivo di un lavoro filologico e di una riflessione storico-letteraria di lunga durata.

Come già accennato, in essa confluiscono tutti gli autori e i testi commentati e tradotti nell'antologia del 1948. Il travaso non avviene senza un'attenta revisione dei materiali. Al di là del miglioramento dei testi da un punto di vista filologico e dell'inevitabile aggiornamento bibliografico, si apprezza, nei cappelli introduttivi ai singoli trovatori, l'adesione sempre più sicura a un metodo che privilegi i dati di fatto a detrimento di ogni considerazione estetica raddomantica e impressionistica, o basata su una vulgata non poggiata su documenti o sulle fonti. Osserviamo infatti come nell'antologia del 1975 sia attuata un'attenta e robusta potatura, nei cappelli introduttivi a ciascun trovatore, di qualsiasi considerazione estetica non necessaria e non comprovata sui fatti. Così, ad esempio, sono cassati senza pentimento o risarcimento giudizi riguardanti Jaufre Rudel, in quanto vaghi e tutto sommato impressionistici, quali i seguenti:

Jaufré Rudel da una nota de extraordinaria delicadeza a la primitiva lírica trovadoresca.

El tema constante de su poesía y la sinceridad de su lirismo hacen que esta sencillez y esta pobreza de las canciones de Rudel [...] constituyan una altísima, delicada y vaga obra poética, que no necesita de artificios ni sutilezas y que resbala llanamente en un clima de intimidad y recogimiento (Riquer 1948: 93-94).

Giudizi certo non ardití, ma che a un trentennio di distanza Riquer preferirà evitare, compensandone l'assenza con un addensamento dei dati biografici, filologici, linguistici.

Su medesimi principi si svolge la revisione delle traduzioni. I mutamenti dipendono da aggiustamenti e aggiornamenti del testo critico; da reinterpretazioni di questo o quest'altro contesto, di questa o quest'altra parola; infine (e solo di questo ci occuperemo) da un adeguamento sempre più spinto ai principi di equivalenza del testo tradotto rispetto all'originale. Un lavoro di limatura che evita quindi gli stravolgimenti puntando a un'economia degli interventi – segno della tenuta generale di un metodo precocemente impostato, e al contempo dell'inderogabilità degli interventi stessi. Si tratta in linea di massima di spostamenti nell'ordine delle parole, di sostituzioni lessicali, di cancellazioni o aggiunte di singoli elementi verbali, in direzione di un testo tradotto sempre più trasparente, neutro e oggettivo.

Estrapoliamo solo qualche caso significativo, allo scopo di mostrare alcune tipologie di intervento. La prima tipologia ci è esemplificata dal verso 11 della canzone *Quan lo rossinhol el folhos* di Jaufre Rudel (*BdT* 262.6):³¹

v. 11: *si-m fazia d'amor prezen*
 1948: si [mi señora] me otorgaba *el* don de [su] amor
 1975: si [mi señora] me otorgaba don de amor

L'intervento ha un'evidente ricaduta sul numero delle parole, ma non è tutto. La sottrazione dell'articolo prima di *don* riproduce più da vicino la sintassi dell'originale, seppure a scapito della naturalezza del dettato in castigliano: già da un ritocco apparentemente minimo emerge come l'equivalenza in realtà si attui come sbilanciamento verso il testo di partenza. Il fine dell'intervento è in primo luogo pratico: fornire una guida alla decrittazione passo passo del testo originale. Tuttavia la sintassi marcata del castigliano tende a creare uno scarto stilistico che nel testo originale è data probabilmente più dall'inversione che dall'assenza dell'articolo.

Più avanti nel testo l'approssimazione alla lettera raggiunge la precisione fotografica con il ripristino della congiunzione ipotetica «si» per «a menos que», e con l'esatta riproposizione dei pronomi personali:

v. 28: *s'Amors no la-m fa remaner*
 1948: *a menos que* Amor *la* oblige a detenerse
 1975: *si* amor *no me la* obliga a detenerse

È importante chiarire come già le traduzioni di Riquer (1948) prevedessero aggiustamenti dello stesso tenore rispetto a testi in essa confluiti da precedenti lavori. Segno che una traduzione letterale che soddisfi ai suoi principi – in primo luogo il sacrificio della

³¹ Qui e di séguito evidenziamo nelle traduzioni gli elementi di contrasto coll'uso del corsivo.

soggettività dell'interprete – è raggiungimento altrettanto arduo della buona traduzione d'arte, e altrettanto bisognoso di lima. La canzone di Giraut de Bornelh *Reis glorios, verais lums e clartatz* (BdT 242.64), antologizzata nel 1948 e nel 1975, era infatti già stata tradotta nel 1944. La stratificazione degli interventi può essere esemplificata dal seguente caso:

v. 29: *Era no-us platz mos chans ni ma paria*
 1944: *Ahora, os enojan mi canto y mi compañia*
 1948: *Ahora no os placen mi canto y mi compañia*
 1975: *Ahora no os placen mi canto ni mi compañia*

Dalla prima alla seconda traduzione si passa dall'interpretativo «os enojan» al fotografico «no os placen». La terza completa il processo traduttivo, mutando la congiunzione «y» in «ni», intervento non necessario né alla resa del senso né alla tenuta linguistica della traduzione castigliana, ma solo alla ricerca di una nuda equivalenza.

Una seconda tipologia di intervento si attua nella sostituzione di singole parole, per ragioni di precisione semantica. Restiamo a Jaufre Rudel, e alla canzone *Quan lo rossinhols el folhos*:

v. 12: *que-l cors a gras, delgat e gen*
 1948: *porque tiene el cuerpo garrido, esbelto y gentil*
 1975: *porque tiene el cuerpo lleno, esbelto e gentil*

L'aggettivo *gras* 'grasso, pingue' era reso inizialmente con «garrido», che riferito a una donna vale: 'grazioso, leggiadro'. La resa con «lleno» recupera concretezza e carnalità, cassando la generica letterarietà della prima scelta. Pare legittimo intravedere nella seconda opzione il sintomo di un qualche imbarazzo di fronte all'impoetico, secondo l'estetica fissatasi nella tradizione lirica europea. Riquer non è il solo traduttore prudente in questo punto. La pingue e un po' rubensiana bellezza della donna è resa nel modo più schietto solo da Jeanroy (1915): «grasse». Per il resto traduzioni che pur non tradendo il concetto generale preferiscono una resa interpretativa: così «florido» in Cavaliere (1939) e Chiarini (2003), «healthy» in Pickens (1978), mentre Lafont (1992) pare calcare la scelta di Riquer con «pieno» – si badi, si tratta in tutti i casi di traduzioni di servizio. Accanto a Jeanroy si può porre solo l'opzione di Paterson (2014): «shapely».

Di sfuggita, ricordiamo che Appel (1895) rendeva nel glossario il *gras* di un analogo contesto di Bernart de Ventadorn con esattezza priva di compromessi: «fett». È questo un caso che ci mette di fronte a una delle grandi difficoltà poste al traduttore di testi trobadorici, massima per il traduttore-poeta, ma evidentemente non del tutto aggirabile nemmeno per il traduttore-filologo – una difficoltà data dal contrasto tra realtà del testo e vischiosità della tradizione. Un *nadar contra suberna* nella corrente della tradizione per raggiungere il dato storico, ad ogni bracciata impedito dai tronchi galleggianti del giudizio culturale ed estetico stratificato nell'interprete. Tanto che il cambio dalla resa eufemistica «garrido» al più schietto «lleno» ha in Riquer quasi carattere di un atto di coraggio.

Prendiamo ancora un caso di sostituzione da Jaufre, tornando alla canzone *Quan lo rius de la fontana*:

v. 3: *e par la flors aiglentina*
 1948: y brota la flor del *escaramujo*
 1975: y aparece la flor del *rosal silvestre*

Tralasciamo per ora il passaggio da 'germoglia' ad 'appare' ed esaminiamo la resa del nesso sostantivo più aggettivo: *flors aiglentina*. In Riquer 1948 la preferenza è per il termine «escaramujo». Se leggiamo la definizione che ne dà il *DRAE*, s.v., si tratta di una «specie de rosal silvestre». Si capisce quindi come la resa di Riquer (1975), se da un lato implica un pur imperfetto recupero del nesso, dal punto di vista semantico opti per un passaggio dal particolare al generale, e per una neutralizzazione dei caratteri popolari ed esperienziali di *escaramujo* a fronte del generico termine della botanica. Per inciso, va detto che *escaramujo* è parola non priva di ambiguità semantiche, se è vero, come mi testimonia l'amica e collega di Santiago Mariña Arbor Aldea, che in galego *escaramuxo* richiama solo in subordine un fiore, e in prima istanza un tipo di mollusco marino. Non è quindi un caso se l'antologia di traduzioni in galego dei trovatori di Cabana (2011) propone in versione letterale «roseira brava» (cioè un generico 'rosa selvatica'), e in versione poetica «rosa canina».

Nonostante le apparenze, Riquer segue la stessa direzione anche al v. 11: *ab atraich d'amor doussana*, dove il traduttore di *atraich*, che nel 1948 era: «atraído por dulce amor», passa nel 1975 a: «con incentivo de dulce amor»: solo apparente il rinculo dall'etimologismo, data la maggiore fedeltà che ha il ricalco dell'intero sintagma.

Nella revisione della traduzione Riquer elimina inoltre la glossa tra parentesi quadre («en primavera»), muta «brota» in «parece», e «acrisola» in «afina» (che probabilmente dipendeva dall'«embellit» di Jeanroy). Questi ultimi due mutamenti ci conducono a trattare della terza tipologia di intervento, che pone le maggiori conseguenze sul piano del metodo. Anch'essa rivolta a scopi di esattezza e letteralità, tuttavia comporta ricadute sullo stile di una qualche problematicità.

Prendiamo il v. 1 di *Quan lo rossinhol el folhos*:

v. 1: *Quan lo rossinhols el folhos*
 1948: Cuando el ruiseñor, en el *soto*
 1975: Cuando el ruiseñor, en el *follaje*

Nel 1948 *folhos* 'fogliame' era reso con «soto» (<SALTUM), 'boscaglia'. «Follaje» va in direzione dell'acquisto di precisione semantica, ma allo stesso tempo agisce sulla forma e quindi sullo stile, proponendo una parola etimologicamente connessa con *folhos* (*follaje* in castigliano è inoltre pretto provenzalismo). Lo stesso discorso si può fare per il già intravisto cambio di «brota» con «parece» per *par* provenzale al v. 3 di *Quan lo rius de la fontana*, e di «acrisola» con «afina» al v. 6.

L'opzione etimologica, portando al massimo gli effetti di rispecchiamento, tocca i limiti di tenuta del metodo. Oltre c'è lo smarrimento di senso della traduzione, o l'ermetismo della mimesi con conseguente sovraccarico di senso.

Le insidie del procedimento sono più palesi nella *pastorela* di Marcabruno *L'autrier josta una sebissa* (*Bdt* 293.30)

vv. 18-20: *quar aitals toza vilayna / no deu ses parelh paria / pasturgar tanta bestia*
 1948: pues una moza campesina como vos no debe apacentar sin *adecuado acompañamiento* tanto ganado
 1975: pues una moza campesina como vos no debe apacentar sin *parejo aparejamiento* tanto ganado

Anche in questo caso il movente principale del cambio pare di tipo semantico. Tuttavia, le scelte terminologiche spingono la sottile ricerca delle equivalenze verso il terreno proibito dell'emulazione stilistica. Al punto tale che Riquer non omette di riverberare sul sintagma *parelhar parelhadura* del v. 72 la scelta operata per *parelh paria* («parejo aparejamiento»), includendo nella traduzione i semi dell'indagine interpretativa:

vv. 72-73: *Parelhar parelhadura | devem eu e vos, vilayna*
 1948: Vos y yo, villana, debemos *formar una pareja*
 1975: Vos y yo, villana, debemos *aparejar una pareja*.

Nei *Trovadores* l'opzione etimologica non è infrequente ma tutto sommato episodica, quasi l'emergenza dal rigore austero del traduttore del sorriso dell'ermeneuta – sprezzature che appena sfiorano la solidità dell'opera complessiva. Lo scopo prefisso è quanto più possibile realizzato: additare l'oggetto storico nella sua nudità, con l'intento di consentire al lettore più appassionato di scoprirne l'alto e originario valore artistico, con le sue forze. Evitando da un lato l'anelito romantico di Giosuè Carducci, allorché dava alla traduzione dei trovatori il compito di «distillare l'alito, come profumo di fior secco, della *rêverie* del secolo decimosecondo» (Carducci 1888: 39), e allo stesso tempo evitando di gettare il testo in un chisciottesco *pozo seco*.

Possiamo aggiungere, in questo senso, un altro caso particolarmente significativo, confrontando la traduzione di Riquer (1975) della canzone *Abril ni mai* del trovatore Elias Cairel (*BdT* 133.1), con quella del suo più recente editore Giosuè Lachin (2004).

La canzone ha un assetto metrico-retorico piuttosto complesso. Al primo e all'ultimo verso di ciascuna stanza si ha una rima derivativa, rispettivamente maschile e femminile. Inoltre, la parola dell'ultimo verso è ripresa, con rapporto di ulteriore derivazione, nel primo della cobla successiva. In aggiunta, al verso 2 e 3 si ripetono in tutte le *coblas* le parole-rima *art* e *part*.

Proponiamo le prime due *coblas* come esempio (testo Lachin 2004):

Abril ni mai non aten de far vers
 que Finamors me-n dona-l geing e l'art
 sitot lo vens romp e degoll'e part
 lo fuoill del ram: jes per so no m'espert
 ni-m lais de chan, de joi ni de solatz,
 anz am aitan la freida neu e-l glatz
 cum fatz estiu, quan par la flors enversa.

Gran vil -tat fai cel que pren ad envers
 so qu'ab merce pot aver ses mal'art,
 mas Falsamors vei que chausis e part
 e cel que plus la serv e plus i pert:
 pero del dan mi tengr'ieu per pagatz
 s'ab eis l'enjan don ieu fui enganatz
 vis lieis perir que-m menet per traversa.

Riquer calca, per quanto possibile, il procedimento derivativo attraverso la ricerca di parole omologhe del castigliano, mentre Lachin evita studiosamente ogni ricalco. Così, se *far vers* per Riquer è «hacer un verso» per Lachin è «comporre», *per travers* è rispettivamente «de traves» e «di nascosto», *convers* «converso» e «monaco», e così via. Al v. 7 il caso più eloquente: il richiamo alla *fors enversa* di Raimbaut d'Aurenga è prospettato per quanto possibile da Riquer nella traduzione («la flor invertida»), mentre Lachin preferisce variare: «il fiore reclinato». Quanto alle parole rima, dove Riquer traduce calcando, per quanto gli è possibile, *art* con «arte» e *part* con «parte», o con composti quali «aparte» (in un solo caso è costretto a rendere *art* 'arde' con «incendia»), Lachin interpreta variando, così che *art* è di volta in volta «tecnica», «inganno», *part* «scavezza», *chausis e part* è «sa scegliere con cura», e così via. Nei fatti, Lachin provvede a dare davvero alla traduzione un ruolo di ponte tra testo e commento, mentre Riquer mimando i procedimenti metrico-stilistici essenziali ne azzera di fatto ogni scopo interpretativo.

3.1 I limiti del metodo: Martín de Riquer traduttore di Arnaut Daniel (1994).

Segno di vitalità straordinaria, l'ormai ottantenne Riquer ritornava nel 1994 alle traduzioni trobadoriche con un volume di alta divulgazione dedicato ad Arnaut Daniel. La traduzione, secondo costume, «propone ser lo más literal que permite la corrección linguística»; tuttavia è aggiunto che: «he pretendido respetar el "dir strano" del trovador, sin atenuar ni parafrasear las estridencias». ³² La citazione dal *Triumphum Cupidinis* di Petrarca (III, v. 42) fa comprendere come in questo caso Riquer includa nella storicità del testo anche il giudizio estetico che dalla radice di Petrarca (e di Dante) raggiunge il Novecento, facendo di Arnaut il trovatore più noto e tradotto, ancora ai nostri giorni.

Lo strumento della resa etimologica, già sperimentato nell'antologia del 1975, ha qui un'applicazione più estesa, mirata alla riproduzione degli effetti di espressionismo e preziosità verbale di Arnaut, in particolare delle arditezze dovute alla «tiranía de la rima cara» (Riquer 1994: 35). Ne viene fuori una traduzione sperimentale ed eclettica, in cui il dettato chiaro e piano del castigliano improvvisamente si inarca per l'introduzione di una parola marcata, creando i voluti effetti di stranezza e stridore.

Prendiamo a base dell'analisi la traduzione della canzone *Lancan son passat li giure* (BdT 29.11). In linea di massima si può osservare come ancora nella traduzione del 1994 proseguano le dinamiche già viste di ricerca progressiva di precisione e neutralità, dal punto di vista semantico; come nel caso seguente, in cui la prosopopea di *Joi* (nel 1975 scritto in minuscolo) obbliga a una diversa interpretazione di *m'apoigna* (da «unar con» 'fare un tutt'uno con qualcosa', a «unar a» 'porsi in compagnia di qualcuno'): ³³

³² Riquer (1994: 67). Un programma simile, per quanto più moderato, era dichiarato anche nella nota preliminare a Riquer (1961): «La traducción aspira a ser lo más fiel posible. No he evitado las reiteraciones del original, me he abstenido, por lo general, de introducir nexos sintácticos donde el texto francés no los presenta, sobre todo entre un verso y otro, mientras ha sido posible, he mantenido las variaciones del tiempo verbal y de las fórmulas de tratamiento, a veces muy próximas». Si noti come la *fedeltà* sacrifici, per necessità stilistiche (come accadrà d'altronde nella traduzione di Arnaut), qualcosa del castigliano moderno in favore del testo di partenza. Qui si sarà trattato tuttavia di salvaguardare, prima che lo stile di un autore, lo stile di un genere (l'*epos*), nonché la valenza arcaica del testo.

³³ Mentre in Riquer (1975) il testo rispecchiava l'ed. di Toja (1960), in Riquer (1994) il testo dipende

v. 7: *m'enseignon c'ab Joi m'apoigna*
 1975: me enseñan que me una *con* la alegría
 1994: me enseñan que me una *a* Gozo

Allo stesso modo, nella resa della locuzione avverbiale *en cel* (commentata in nota: «“en secreto”, aquí “con cautela”»):

v. 19: *cui ill, gignos', en cel embla*
 1975: a quien él [el falso Amor], tramposo, *astutamente* le roba
 1994: a quien él [el falso Amor], tramposo, *cautelosamente* le roba.

In un caso è invece ottenuto (con leggero cambio di interpretazione: «tener por» per «tener a») maggiore rispetto dell'ordine delle parole:

v. 30: *ques a devisa Messoigna*
 1975: Porque tiene *a Mentira enseña*
 1994: Porque tiene *por enseña Mentira*.

Ma l'elemento qualificante della nuova traduzione emerge dai seguenti casi, in cui si osservano ritocchi di tipo francamente mimetico:

vv. 9-10: *c'a tantas partz volv e tomba / fals'Amor*
 1975: porque falso Amor hacia tantas partes se vuelve y *se cae*
 1994: porque falso Amor hacia tantas partes se vuelve y *se tumba*

v. 17: *Totz li plus savis en vant* [1975: *va*] *iure*
 1975: Por ello el más sabio *va borracho*
 1994: Por ello el más sabio *va ebrio*.

Al verbo *caer* della traduzione del 1975 si sostituisce quindi *tumbar*, e a *borracho* si sostituisce *ebrio*, perfetti analoghi dei termini provenzale, con i quali sono connessi etimologicamente. Andrà notato come l'operazione comporti dei sacrifici sul piano semantico. Quanto a *tumbar*, termine peraltro raro già in castigliano antico,³⁴ potrebbe provocare un qualche spiazzamento, posto che il significato normale è oggi piuttosto non quello di 'cadere' ma di 'stender(si) a terra', e il significato arcaico di 'cadere' si è fissato prevalentemente nella formula: *el sol se tumba* ('cala il sole'). Così, anche nel caso della sostituzione di «borracho» con «ebrio» si ha, per così dire, la preferenza per una parola "adatta" più che per una "propria", considerando come nel castigliano moderno *ebrio* sia parola di registro più alto che non *borracho*, oltre che termine proprio del linguaggio tecnico e burocratico (tipicamente nella formula *estar en estado ebrio* 'essere in stato di ebbrezza').

Discorso simile anche al v. 4: *q'ieu n'ai perdut ric cortil*, tradotto nel 1975: «que yo ya he perdido rica hacienda», con sostituzione nel 1994 dell'ultimo termine con

da Eusebi (1984). Eventuali cambi di lezione sono segnalati tra parentesi quadre.

³⁴ Cfr. Corominas (1954-1957), s.v. *tumbar*: «Efectivamente, en cualquier acepción ha sido siempre palabra más propia del lenguaje oral que del escrito, y así no es extraño que no abunden los ejemplos antiguos», per quanto il sostantivo *tumbo*, attestato sin dal XIII sec. (cfr. Corominas 1954-1957, s.v.) lasci supporre l'antichità del verbo (confermata anche dall'attestazione galego-portoghese di *tumbar* col significato di *caer* nelle *Cantigas de santa Maria*: «tombar no mar foi», cfr. Montero Santalha 2004: 68, v. 39).

«cortijo», che Corominas (1954-1957), s.v. *corte* indica come «palabra empleada casi exclusivamente y ya desde antiguo, en Andalucía».

Scelte che appaiono nel complesso linguisticamente azzeccatissime, ma in fin dei conti estemporanee, non dando luogo a ulteriori risonanze e compensazioni all'interno del contesto, e creando degli scarti registrali e semantici che appaiono talvolta non del tutto calibrati sui livelli dell'originale.

Un altro elemento che merita infine di essere commentato, è la restrizione di opzioni per la resa delle parole-chiave dell'ideologia trobadorica. In particolare, in Riquer (1994) si assiste a un accentramento sul solo *gozo* per la traduzione di *joi*, termine notoriamente dalla semantica densissima, laddove nell'antologia del 1975 era previsto un ampio ventaglio di scelte. Il processo è a tappeto in tutto il volume del 1994: per restare alla stessa canzone, al v. 7 *ab joi*: «con la alegría» diviene «a Gozo» (con prosopopea); al v. 9 *joi desliure*: «alegría inalterable» diviene «gozo inalterable».

Un processo insidioso, in quanto raggiunge forse il limite estremo della neutralità e della letteralità: una pietrificazione che finisce per rendere al lettore intatta la sospensione interpretativa di fronte al termine originario.

L'esperimento arnaldiano ci pare raggiungere insomma esiti complessivamente meno solidi rispetto a quelli, solidissimi, del 1975. Dimostrando ancora una volta la difficoltà, l'insidiosità costitutiva e *in se* dell'atto di traduzione, al di là di ogni dicotomia tra lettera e senso, fedeltà e tradimento, appaesamento e straniamento.

Per speculum in aenigmate diremmo, dove lo specchio della traduzione, per quanto trasparente o fosco, non può che mostrare e mostrare ancora l'enigma del testo.

Zeno Verlato

CNR - Istituto Opera del Vocabolario Italiano (OVI)

Bibliografia

- Appel, Carl (a cura di), 1882, *Das Leben und die Lieder des Trobadors Peire Rogier*, Berlin, Reimer.
- Appel, Carl (a cura di) 1895, *Provenzalische Chrestomathie*, mit Abriss der Formenlehre und Glossar, Leipzig, Reisland [varie ristampe; si cita da quella del 1932].
- Bandini, Fernando (trad.), 2000, Arnaut Daniel, *Sirventese e canzoni*, a cura di Giosuè Lachin, Torino, Einaudi.
- Bartsch, Karl (a cura di), 1855, *Provenzalisches Lesebuch*, mit einer literarischen Einleitung und einem Wörterbuche, Elberfeld, R. L. Friderichs [varie ristampe].
- Bartsch Karl – Koschwitz Eduard (a cura di), 1904, *Chrestomathie provençale (X^{me}-XV^{me} siècles)*, Elberfeld, R. L. Friderichs [varie ristampe].
- Bastero, Antonio, 1724, *La Crusca provenzale, ovvero, le voci, frasi, forme, e maniere di dire, che la gentilissima, e celebre lingua toscana ha preso dalla provenzale*, in Roma, nella stamperia di Antonio de' Rossi.
- BdT = Pillet, Alfred – Carstens, Henry, 1933, *Bibliographie des Troubadours*, Halle, Niemeyer.
- Beltrami, Pietro G., 1998, *Appunti di lavoro da una traduzione poetica del Chevalier de la charrete*, in *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Melli*, a cura di Andrea Fassò, Luciano Formisano, Mario Mancini, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 69-86.

- Beltrami, Pietro G., 2004, *Note sulla traduzione dei testi poetici medievali in lingua d'oc e in lingua d'oïl*, «Nuova Rivista di Letteratura italiana» 7, pp. 9-43.
- Beltrami, Pietro G., 2006, *Raccontare in poesia, tradurre in versi. (Il cavaliere della carretta e altro)*, «Quaderni di Filologia Romanza» 19, pp. 77-93.
- Beltrami, Pietro G., 2008, *Esercizi di traduzione dal Roman de la Rose. L'exemplum di Nerone*, in *Discorsi di lingua e letteratura italiana per Teresa Poggi Salani*, a cura di Annalisa Nesi e Nicoletta Maraschio, Pisa, Pacini, pp. 51-63.
- Beltrami, Pietro G., 2011, *Leggere i trovatori oggi (e domani?)*, traduzione italiana di Id., *Lirons-nous encore les troubadours, et comment?*, in *L'Occitanie invitée de l'Euregio. Liège 1981 - Aix-la-Chapelle 2008. Bilan et perspectives. Actes du Neuvième Congrès International de l'A.I.E.O.*, éditées par Angelica Rieger avec la collaboration de Domergue Sumien, Aachen, Shaker Verlag, 2011, pp. 101-120, online nel blog <http://www.claudiogiunta.it/2011/12/leggere-i-trovatori-oggi-e-domani/>.
- Beltrami, Pietro G., 2014, *Quadernino di trovatori*, online all'indirizzo <http://www.pietrobeltrami.it/>.
- Boni, Marco, 1962, *Antologia trobadorica, con traduzioni e note*, Bologna, Pàtron, 2 voll.
- Brusegan, Rosanna – Renzi, Lorenzo, 1987, *Valeri in terra d'oc e d'oïl*, in *Una precisa forma. Studi e testimonianze per Diego Valeri*, Atti del Convegno internazionale “Diego Valeri nel centenario della nascita”, Padova 26-27 marzo 1987, Padova, Editoriale Programma, pp. 29-43.
- Cabana, Darío Xohán 2011, *Os trobadores de Occitania, escolma, edición e traducións*, Romeán, Edicións da curuxa.
- Canello, Ugo Angelo, 1881, *Fiorita di liriche provenzali*, con prefazione di Giosuè Carducci, Bologna, Zanichelli.
- Canello, Ugo Angelo (a cura di), 1883, *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*, edizione critica corredata delle varianti di tutti i manoscritti, di un'introduzione storico-letteraria e di versione, note, rimario e glossario, Halle, Niemeyer.
- Carducci, Giosuè, 1888, *Jaufré Rudel. Poesia antica e moderna*, Bologna, Zanichelli.
- Cavaliere, Alfredo, 1939, *Cento liriche provenzali. Testi, versione, glossario*, Bologna, Zanichelli.
- Cepraga, Dan O. – Verlato, Zeno, 2007, *Poesie d'amore dei trovatori*, Roma, Salerno.
- Cerullo, Speranza, 2013, *Giuseppe E. Sansone traduttore di lirica romanza medievale. Contributo per la storia della traduzione poetica in Italia*, «Carte romanze» 1 (2013), pp. 245-293.
- Chiarini, Giorgio (a cura di), 2003, *Jaufré Rudel, L'amore di lontano*, ed. critica, con introduzione, note e glossario, Roma, Carocci [prima ed.: *Il canzoniere di Jaufré Rudel*, L'Aquila, Japadre, 1985].
- Compagnon, Antoine, 1998, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil.
- Corominas, Juan, 1954-1957, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Berna, Francke.
- Crescini, Vincenzo, 1905, *Manualetto provenzale per uso degli alunni delle facoltà di Lettere. Introduzione grammaticale, crestomazia e glossario*, Verona-Padova, Drucker [prima ed.: 1892].
- Debenedetti, Santorre 1993, *Gli studi provenzali in Italia e Tre secoli di studi provenzali*, ed. rivista, con integrazioni inedite a cura e con postfazione di Cesare Segre, Padova, Antenore.
- De Conca, Massimiliano, 1995-97, «*Un filo che si dipana senza fine*»: *tradurre i trovatori*, «Romanica vulgaria. Quaderni» 15, *Studi sulla traduzione*, a cura di Giuseppe Tavani e Carlo Pulsoni, pp. 93-127.
- DRAE = Diccionario de la Real Academia de España*, online all'indirizzo <http://dle.rae.es/?id=DgIqVCc>.
- Eusebi, Mario (a cura di), 1984, *Arnaut Daniel, Il sirventese e le canzoni*, Milano, All'insegna del pesce d'oro.
- Galvani, Giovanni, 1829, *Osservazioni sulla poesia de' trovatori e sulle principali maniere e forme di essa confrontate brevemente colle antiche italiane*, Modena, Soliani.
- Galvani, Giovanni, 1845, *Fiore di storia letteraria e cavalleresca della Occitania*, Milano, Turati.
- Gatell, Cristina – Soler, Gloria, 2008, *Martí de Riquer. Viure la literatura*, Barcelona, La Magrana.
- Jeanroy, Alfred (a cura di), 1915, *Les chansons de Jaufré Rudel*, Paris, Champion.

- Lachin, Giosuè, 2004, *Il trovatore Elias Cairel*, Modena, Mucchi, 2004.
- Lafont, Robert, 1992, *Le Liriche di Jaufré Rudel*, Firenze, Le lettere.
- Limentani, Alberto, 1971, *Appunti sulle traduzioni delle letterature d'oc e d'oïl*, in *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, Padova, Liviana, pp. 240-272.
- Lommatzsch, Erhard (a cura di), 1957-1959, *Leben und Lieder der provenzalischen Troubadours*, mit einem musikalischen Anhang von Friedrich Gennrich, Berlin, Akademie-Verlag.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, 2000, *Daniel nuovamente tradotto*, «Paragone» 27-29, pp. 4-15.
- Milà y Fontanals, Manuel, 1861, *De los trovadores en España*, estudio de lengua y poesia provenzal, Barcelona, Joaquin Verdager.
- Montero Santalha, Jose-Martinho (a cura di), 2004, *189 cantigas de Santa Maria* (edição digital), online all'indirizzo https://www.academia.edu/15219929/189_cantigas_de_Santa_Maria_edi%C3%A7%C3%A3o_digital_2004.
- Paterson, Linda (a cura di), 2014, Jaufré Rudel, *Quan lo rossinhols el folhos*, online all'indirizzo [http://www.rialto.unina.it/JfrRud/262.6\(Chiarini\).html](http://www.rialto.unina.it/JfrRud/262.6(Chiarini).html).
- Pauphilet, Albert, 1939, *Poètes et romanciers du moyen age*, Paris, NRF, 1939 (Bibliothèque de la Pléiade, 52).
- Peron, Gianfelice, 2013, *Le traduzioni trobadoriche di Francesco Venini dal francese*, «Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica» 38-40, pp. 91-108.
- Perugi, Maurizio 1993, Perugi, Maurizio, *Traduzioni trobadoriche*, «Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica» 23, pp. 55-63.
- Pickens, Rupert T. (a cura di), 1978, *The songs of Jaufré Rudel*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- Riquer, Martín de (a cura di), 1940, Bernatz de Ventadorn, *Poesías*, Barcelona, Yunque.
- Riquer, Martín de, 1944, *Las albas provenzales*, Introducción, textos y versión castellana, Entregas de poesía, Barcellona.
- Riquer, Martín de, 1947, *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*. Texto, traducción y comentarios, Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos.
- Riquer, Martín de, 1948, *Poetas del siglo XII*, vol. I, Barcelona, Escuela de Filología.
- Riquer, Martín de, 1955, *Jordi de Sant Jordi*, estudio y edición por Martín de Riquer, Granada, Universidad de Granada.
- Riquer, Martín de, 1960, *Perceval o El cuento del Grial. Chretien de Troyes*, traducción del texto frances del siglo 12. por Martín de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe.
- Riquer, Martín de, 1961, *El cantar de Roldan*, traducción del texto frances del siglo XII del manuscrito de Oxford, Madrid, Espasa-Calpe.
- Riquer, Martín de, 1971, *Guillem de Berguedà*, Espluga de Francoli, Abadia de Poblet, 2 voll.
- Riquer, Martín de, 1975, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 3 voll.
- Riquer, Martín de (a cura di), 1994, Arnaud Daniel, *Poesías*, traducción, introducción y notas, Barcelona, Quaderns Crema, Sirmio.
- Riquer, Martín de, 1995, *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Roncaglia, Aurelio, 1949, *Venticinque poesie dei primi trovatori. (Guillem IX, Marcabru, Jaufré Rudel, Bernart de Ventadorn)*, Modena, Societa tipografica modenese (Testi e manuali», 28).
- Roncaglia, Aurelio, 1961, *Antologia delle letterature medievali d'oc e d'oïl*, Roma, Accademia.
- Roncoroni Arlettaz, Veronique (a cura di), 1991, Gioacchino Plà, *Poesie provenzali tradotte in lingua italiana*, édition du manuscrit Vat. Barb. lat. 3965, Lausanne, Faculté des lettres, Section de français médiéval.
- Salvini, Anton Maria, 1724, *Della perfetta poesia italiana spiegata, e dimostrata con varie osservazioni da Lodovico Antonio Muratori [...]. Con le annotazioni critiche dell'abate Anton Maria Salvini [...] accademico della Crusca*, in Venezia, appresso Sebastiano Coleti, 2 voll.
- Sansone, Giuseppe E., 1984-1986, *La poesia dell'antica Provenza. Testi e storia dei trovatori*, Parma, Guanda, 2 voll. (nuova ed. in volume unico: 1993).

- Toja, Gianluigi (a cura di), 1960, Arnaut Daniel, *Canzoni*, edizione critica, studio introduttivo, commento e traduzione, prefazione di Gianfranco Contini, Firenze, Sansoni.
- Toja, Gianluigi, 1965, *Trovatori di Provenza e d'Italia*, introduzione, testo critico e traduzioni, Parma, Guanda.
- Tripodo, Pietro, 1997, Arnaut Daniel, *Canti di scherno e d'amore*, traduzione di Pietro Tripodo con un saggio di Paolo Canettieri, Roma, Fazi.
- Valeri, Diego, 1932, *In memoria di Vincenzo Crescini (m. 22 maggio 1932)*, «Archivio veneto» 12, pp. 309-11.
- Valeri, Diego, 1952, *Del tradurre i poeti*, «L'approdo letterario» 1/2, pp. 55-56.
- Valeri, Diego, 1954, *Antichi poeti provenzali*, Milano, All'insegna del pesce d'oro.
- Venini, Francesco, 1818, *Saggi della poesia lirica antica e moderna*, Milano, Silvestri.
- Viscardi, Antonio, 1965, *Florilegio trobadorico*, edizione rinnovata da Carla Cremonesi, Milano - Varese, Istituto Editoriale Cisalpino (prima ed.: Milano, La Goliardica, 1960, priva di traduzioni).

www.medioevoeuropeo-uniupo.com



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIPARTIMENTO DI
LINGUE, LETTERATURE E
STUDI INTERCULTURALI



UNIVERSITÀ DEL PIEMONTE ORIENTALE