



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI

CORSO DI LAUREA QUADRIENNALE IN LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

Le traduzioni italiane
del *LANCILLOTTO O IL CAVALIERE DELLA CARRETTA*
di Chrétien de Troyes nel Novecento

Relatore:

Ch.mo Prof. Gianfelice Peron

Laureanda:

Cristina Vaccariello

Matricola N. 403900/LL

Anno Accademico 2019/2020

*A Pierpaolo,
il mio “grillo parlante” dalla pazienza infinita
e insostituibile compagno di viaggio.*

*A Giulia Valeria e Federico,
Perché ricordino sempre
che non è mai tardi per realizzare un sogno
o raggiungere un obiettivo
se ci credi davvero.*

RICOMINCIA ...

Se sei stanco e la strada ti sembra lunga,
se ti accorgi di aver sbagliato strada,
non lasciarti portare dai giorni e dai tempi.
Ricomincia.

Se la vita ti sembra troppo assurda,
se sei deluso da troppe cose e da troppe persone,
non cercare di capire il perché.
Ricomincia

Se hai provato ad amare ed essere utile,
se hai conosciuto la povertà dei tuoi limiti,
non lasciare un impegno assolto a metà.
Ricomincia.

Se gli altri ti guardano con rimprovero,
se sono delusi da te, irritati,
non ribellarti, non domandar loro nulla.
Ricomincia

Perché l'albero germoglia di nuovo dimenticando l'inverno,
il ramo fiorisce senza domandare il perché
e l'uccello fa il suo nido senza pensare all'autunno.
Perché la vita è rinascita.
Perché la vita è speranza e sempre ricomincia...

INDICE

PREMESSA.....	p. 3
1. IL ROMANZO MEDIEVALE: TRADUZIONE E DIFFUSIONE	
1.1.Traduzione e letteratura.....	p. 15
1.2.La traduzione di testi medievali	p. 28
1.3.La diffusione e l'influenza del romanzo cortese.....	p. 32
2. CHRÉTIEN DE TROYES: <i>LANCILLOTTO O IL CAVALIERE DELLA CARRETTA</i>	
2.1.Chrétien de Troyes, <i>Lancelot, o Il cavaliere della carretta</i> : il contesto storico-letterario.....	p. 44
2.2. <i>Lancillotto, o il cavaliere della carretta</i> : la copia di Guiot (BNF ms 794)	p. 50
3. LE TRADUZIONI ITALIANE DEL <i>LANCILLOTTO</i> NEL NOVECENTO	
3.1.Le traduzioni italiane: Marco Boni, Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini e Pietro G. Beltrami.....	p. 53
3.2.Le traduzioni italiane a confronto: finalità, diversità di intenti e di opinioni.....	p. 60
3.3. <i>Lancillotto</i> : le versioni in prosa di M. Boni e di G. Agrati e M. L. Magini.....	p. 67
3.4. <i>Il cavaliere della carretta (Lancillotto)</i> : la traduzione in versi di P. G. Beltrami.....	p. 92

CONCLUSIONE.....	p. 106
BIBLIOGRAFIA	p. 109
RINGRAZIAMENTI	p.113

PREMESSA

Chrétien de Troyes, vissuto nella seconda metà del secolo XII alla corte di Maria di Champagne e di Filippo di Alsazia, è stato uno scrittore e un poeta molto importante della letteratura francese medievale.

Nelle sue opere dimostra una capacità di introspezione interiore e di una narrazione che diventa precisa e puntuale nell'elaborazione dei dettagli, una peculiarità che insieme ad eleganza e spigliata vivacità hanno contribuito all'ampia diffusione della sua produzione nel panorama letterario del Medioevo.

Scrisse le sue opere, alcune delle quali non ci sono pervenute, verosimilmente tra il 1165 e il 1185: lui stesso fa riferimento ad alcune di esse nel prologo del *Cligès* (vv.1-10).¹

Dopo un esordio giovanile caratterizzato dalla traduzione e dalla composizione di lavori di impronta ovidiana e tristaniana, a cui vanno aggiunte due canzoni d'amore, si è dedicato ai temi avventurosi delle vicende dei cavalieri di re Artù, scrivendo romanzi come l'*Erec et Enide*, il citato *Cligès*, l'*Yvain o il Cavaliere del leone*, il *Lancelot o il Cavaliere della carretta* e il *Conte dou Graal*. Gli ultimi due, pur avendo conosciuto una straordinaria fortuna, sono rimasti per ragioni oscure interrotti.

Lo studio e la conoscenza della poesia latina e di Ovidio in particolare si manifestano in un ideale connubio tra un realismo ambientale-psicologico e una componente magico-fantastica, in

¹Chrétien de Troyes, *Cligès*, a cura di S. Bianchini, Roma, Carocci, 2012, p. 39.

contrapposizione ad una concretezza tipica della tradizione del suo tempo.

La produzione di Chrétien de Troyes si è indubbiamente distinta tra molte nel panorama letterario francese: l'analisi comparativa delle fonti e della tradizione permette di giungere ad una definizione più comprensiva del valore dei suoi testi, che occupano nella storia della letteratura mondiale un posto importante.

Nella prospettiva della presente ricerca, al fine di una più approfondita conoscenza dell'opera di Chrétien, è rilevante il lavoro dei traduttori, come tramiti essenziali della diffusione dei racconti di dame e cavalieri elaborati dallo scrittore antico-francese: è proprio in queste traduzioni che l'incontro-scontro tra idee e culture diverse emerge. La letteratura rispecchia i pensieri più tormentati e diventa un aiuto e un mezzo utile per il sollievo dell'anima, si fa promotrice di nuovi ideali ed insegnamenti che attraverso la diffusione delle opere letterarie supera confini territoriali e linguistici. L'interpretazione linguistica ha inevitabilmente influito sulla trasmissibilità del messaggio mettendo in luce aspetti altrimenti poco noti o sottovalutati.

Nell'ambito della produzione letteraria europea del dodicesimo secolo, di cui Chrétien de Troyes è uno degli esponenti più significativi, il romanzo cortese diventa un genere rappresentativo di tutta la produzione in 'lingua romanza'. Il bacino privilegiato per la diffusione di tale genere risulta essere la Francia settentrionale dove la lingua d'*oïl* trova le sue radici, ma la diffusione della materia bretona, ovvero il ciclo che racconta di re Artù e dei suoi impavidi cavalieri, si deve alla monarchia inglese e alla nobiltà anglo-normanna.

Il romanzo cortese è una narrazione in versi la cui struttura si presta sicuramente a una lettura personale, che nasce soprattutto in funzione di racconto orale, recitato ad alta voce, il cui scopo era innanzitutto l'intrattenimento di un pubblico costituito da persone aristocratiche, più precisamente la società di corte affermatasi ormai nella seconda metà del XII secolo; solo in seguito arriverà ad essere anche alla portata di quella parte della popolazione che in principio era stata esclusa per ragioni socio-culturali. Ne deriva dunque una rappresentazione idealizzata dei gusti raffinati, dei rituali più caratteristici come i banchetti, le feste e le conversazioni piacevoli ed eleganti in luoghi deliziosi.

Nelle opere di Chrétien de Troyes il primo elemento strutturale di rilievo è l'avventura, che per definizione allude ad un'imprevedibilità, a un qualcosa che ancora deve avvenire.

Osserva Daniel Poirion:

L'idée d'aventure suppose une attention particulière prêtée au temps, durée du récit pour le lecteur, ordre successif des événements pour les personnages. L'aventure est liée à une morale de l'action, à une conception de la vie comme élan vers l'avenir, projection de soi vers le monde, projet de la pensée curieuse de découverte, défi au sort et au danger. Le motif mythique de l'épreuve entre en jeu pour permettre de justifier le passage d'un âge ou d'un état à un autre. C'est ainsi que

l'on imagine un acte ou un geste héroïque à l'origine des grandes mutations de l'humanité².

Nel suo importante volume, dedicato alle implicazioni socio-narrative dell'avventura nei romanzi arturiani, Köhler sostiene che nelle opere di Chrétien de Troyes si sviluppa un'idea di *aventure* secondo cui i protagonisti cercano nell'impresa avventurosa la testimonianza di un'azione non dovuta ad obbedienza a seguito di ispirazione divina, ma per deliberazione della loro autonoma volontà³ che si concretizza nella ricerca di una felicità perduta. La concezione di *aventure* intesa come sorte, caso o destino espressa nelle prime composizioni della *Vie de Saint Alexis* o nelle *chansons de gestes* di fine XII secolo, si manifesta attraverso il nuovo concetto cavalleresco di destino, concretizzandosi nel personaggio di Achille del *Roman de Troie*, tramite il concetto di *avenir* e *aventure*.

Secondo la concezione di Köhler:

L'impresa d'armi dell'individuo eccezionale appare già qui non solo come impresa cavalleresca che decide le sorti della battaglia, ma allo stesso tempo come favore che il destino riserva all'eroe. L'uomo non è più legato al destino solo in quanto membro di una collettività, ma come singolo, grazie al quale si decide la sorte della comunità stessa. Il significato di

² Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, in Id. *Oeuvres Complètes*, éd. publ. sous la dir. de D. Poirion [...], Paris, Gallimard, 1994, pp. XXX-XXXI.

³ A. Viscardi, *Storia delle letterature d'Oc e d'Oil*, Milano, Academia, 1952, p.212, cit. in E. Köhler, *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda*, Bologna, Il mulino, 1985, p.91.

‘caso’, come evento che capita, a partire dal suo precedente significato di ciò che accade fortuitamente al singolo, di ciò che lo sorprende - in senso positivo o negativo - viene reinterpretato positivamente - di nuovo in un doppio senso - come ratifica e ricompensa da una parte, come punizione dall’altra. Questo mutamento, che annuncia un nuovo tipo di mondo cavalleresco e che da un punto di vista storico-letterario segna l’avvento del romanzo cortese, rispecchia una complessa trasformazione politica e spirituale del ceto dei guerrieri, trasformazione di cui si dovrà tener conto per una definizione del concetto di *aventure* e di epopea cortese.⁴

L’avventura di Lancillotto, rappresentata dalla liberazione di Ginevra e dei prigionieri di Gorre, è la manifestazione delle tappe di un percorso determinante che guida l’eroe non solo verso una purificazione personale, ma anche nella direzione di una liberazione di tipo politico e sociale in un percorso che ha come fine la riedificazione di un ordine perduto. Il cavaliere, affrontando e superando il cammino avventuroso, diventa quindi esempio di perfezione individuale e modello per la comunità del cui equilibrio perduto si rende fautore. L’*aventure* incarna al tempo stesso l’aspirazione ad un ordine ideale e il monito costante che questo stesso ordine possa essere improvvisamente rivoluzionato.

L’ amore, che accompagna la tematica avventurosa, è il secondo elemento cardine dell’opera cristianiana, il sentimento che spinge e

⁴E. Köhler, *L’avventura cavalleresca*, cit., p. 93.

conduce alle imprese più eroiche, alla conquista di un oggetto o di una persona: è la *queste* che simboleggia il senso della vita.

Come osserva C.S. Lewis:

L'amante è sempre abietto e le sole virtù di cui osi fregiarsi sono l'obbedienza ai minimi voleri dell'amata, anche ai più capricciosi, e la muta acquiescenza al più ingiusto dei suoi rimbrotti⁵.

A questo proposito è significativo il riferimento ad uno degli episodi più rilevanti dell'opera di Chrétien, il torneo di Noauz, durante il quale Lancillotto si piega completamente alle richieste capricciose di Ginevra fino a rinnegare i principi del codice cavalleresco combattendo "al peggio" e dando di sé un'immagine di cavaliere vile e timoroso deriso da tutti i presenti.

Scrive ancora Lewis:

Il servizio d'amore è strettamente ricalcato sul servizio che il vassallo feudale deve al suo signore. L'amante è servo della dama e le si rivolge con l'appellativo di *midons*, che etimologicamente non equivale a mia signora, ma invece a mio signore. Tutto il suo atteggiamento è stato giustamente descritto come una feodalizzazione d'amore [...] Quest'amore, tuttavia, per quanto mai scherzoso o licenzioso nell'espressione, è sempre quello che l'Ottocento chiamerà

⁵ C.S. Lewis, *L'allegoria d'amore, Saggio sulla tradizione medievale*, Torino, Einaudi, 1969, p.4.

‘disonorevole’. Il poeta si rivolge di norma alla moglie di un altro e la situazione è accettata con tale indifferenza che solo di rado egli si deve preoccupare del marito.⁶

Il legame tra Lancillotto, cavaliere della cerchia di re Artù, e Ginevra, moglie del leggendario sovrano, è una delle storie d’amore più celebri appartenenti a questo ciclo. Lancillotto è il prototipo dell’amante e del cavaliere, le sue imprese eroiche e l’amore incondizionato che lo legano a Ginevra sono temi di ispirazione per innumerevoli capolavori in ogni forma di linguaggio ed espressione artistica.

La diffusione e l’influenza del romanzo cortese si ritrova in differenti sfaccettature della produzione letteraria. Il ciclo bretone comprende una serie di poemi e romanzi dei secoli XII e XIII, incentrati sulle figure arturiane della Tavola Rotonda o sulla leggenda di Tristano e Isotta.

Insieme all’opera di Chrétien de Troyes, la produzione di origine bretone con la famosa leggenda di Tristano e Isotta, si ispira al vasto repertorio della mitologia celtica, seppur slegata dalla corte di re Artù, e narra di una tragica vicenda di amore e morte in cui Tristano, l’eroe innamorato e infelice vive l’amore come una passione contro cui l’individuo non può combattere, un destino doloroso e spesso funesto. Esistono varie versioni, tutte frammentarie, di questo romanzo: quella del normanno Bérout databile intorno al 1160, che dipinge i tormenti

⁶ C.S. Lewis, *L'allegoria d'amore*, cit., pp.4-5.

di una passione adultera, colpevole ma irresistibile, e ancora la versione di Thomas risalente all'incirca al 1170 che non riporta gli episodi più brutali e interpreta la sofferenza dell'eroe nel quadro dell'amore cortese.

Lo stesso Chrétien de Troyes, per sua stessa affermazione, fa riferimento alla vicenda degli amanti di Cornovaglia nel *Cligès*, menzionando la composizione di un romanzo a noi non pervenuto, *Li Rois Marc et Ysolt la blonde* (La storia di re Marco e di Isotta la bionda) :

Colui che narrò di Erec e di Enide, mise in romanzo i *Comandamenti* e l'*Arte di amare* di Ovidio, e scrisse le storie del *Banchetto della spalla*, di *Re Marco e di Isotta la Bionda* e della *Metamorfosi dell'upupa, della rondine e dell'usignolo*, inizia qui un nuovo romanzo di un valletto del lignaggio di re Artù che viveva in Grecia.⁷

Manifestazione allegorica della cultura cortese e al tempo stesso del suo superamento fu più tardi il *Roman de la Rose*, poema narrativo francese in ottosillabi in cui Guillaume de Lorris dipinge le profonde trasformazioni in atto nella cultura e nella società francesi del Duecento.

⁷ Chrétien de Troyes, *Cligès*, cit., a cura di G. Agrati, M. L. Magini, Firenze, Mondadori, 1983, p.3. Nel *Cligès*, si ritrova la situazione dei celebri amanti, ma qui la protagonista Fenice, innamorata di Cligès, nipote dell'anziano marito, rifiuta il compromesso di Isotta, la separazione tra sentimento e corpo.

Le leggende bretoni di re Artù, incontrato il gusto dei ceti elevati, furono poi destinate ad avere un seguito anche al di fuori del territorio francese.

Riassumendo le esperienze relative alla divulgazione della materia bretone nel panorama europeo si vedrà che in Inghilterra oltre alla parafrasi del *Roman de Brut* del Wace, fatta dal Layamon nel *Brut*, la vera fioritura di romanzi cavallereschi s'ebbe sotto l'influenza francese e sempre a testi francesi risalgono poemi come *Floris and Blanchefleur* o *Amis and Amiloun*, ed essenzialmente versioni sono *Willam of Palerne*, *Yvaine and Gawin*, *Arthur and Merlin*, *Sir Perceval*, *Sir Tristrem*.⁸

In ambito germanico al *Tristan und Isolde* di Goffredo di Strasburgo seguono altri romanzi di poeti minori come il *Lanzelet* di Ulrik von Zatzikofen, il *Vigalois* di Wirnt von Grafenberg, il *Floire und Blantscheflur* di Konrad Fleck.

Diversamente, i romanzi spagnoli si staccano decisamente dall'imitazione di modelli francesi e si fondano su altre invenzioni: ciò si deve dire del *Palmarín de Inghilterra*, del *Tirant lo blanch*, della *Carcel de Amor* e di altri ancora.

In Italia, ad eccezione di alcuni romanzi in prosa di scrittori anonimi, di cui ricordiamo il “Tristano Riccardiano” che venne a costituire parte del celebre romanzo della “Tavola Ritonda”, non si rilevano conoscenze dirette e significative dell’opera di Chrétien de Troyes nel corso del Medioevo. Si sono invece rinvenute tracce

⁸Cfr. G.Bertoni, G.Gabetti, *Poesia cavalleresca*, in *Enciclopedia Italiana Treccani*, Milano, 1931.

dell'influenza delle compilazioni arturiane in prosa e dei loro volgarizzamenti che hanno contribuito a far conoscere quelle che Dante definiva le *Arthuri regis ambages pulcerrime* (*De vulgari eloquentia*, I x 2), che narrano le bellissime avventure di re Artù.

Nel Novecento, in seguito ad un cambiamento della prospettiva di analisi filologica di molti studiosi ed appassionati, alcuni editori puntano ad ampliare l'interesse sui testi antico-francesi rendendoli più fruibili e alla portata di un pubblico più vasto, investendo sull'accessibilità di una traduzione più diretta. In Italia furono così realizzate varie traduzioni di singole opere di Chrétien, pubblicate in volumi complessivi o individualmente (cfr. la collana della "Biblioteca medievale" o quella degli "Orsatti") e, per quanto riguarda il *Lancillotto* in particolare furono preparate tre traduzioni complete, con finalità, criteri e diffusione in parte diversi, indirizzati sia a un pubblico comune che a un pubblico di lettori specialisti.

La prima è opera di Marco Boni ed è stata pubblicata nel volume *Romanzi di Chrétien de Troyes* uscito a cura di Carlo Pellegrini (Firenze, Sansoni, 1963), assieme agli altri romanzi di Chrétien de Troyes curati da altri traduttori (De Cesare, Favati, Silvio Pellegrini); la seconda nella raccolta *I romanzi cortesi* a cura di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini (Milano, Mondadori, 1983); infine la terza, con il titolo *Il cavaliere della carretta* di Pietro Beltrami (Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004).

Le traduzioni di Boni e di Agrati e Magini sono in prosa e si basano sull'edizione di Mario Roques uscita nei *Classiques français*

du Moyen Age che ha come manoscritto di riferimento il cosiddetto ‘ms Guiot’⁹, e non sono accompagnate dalla versione del testo originale a fronte; la traduzione curata da Beltrami è in versi e ha come edizione di riferimento quella di Daniel Poirion, uscita nella collana della *Pléiade* nel 1994, e sottoposta “a un nuovo esame critico”¹⁰ con alcune modifiche e si distingue inoltre dalle due edizioni precedentemente menzionate per la presenza della versione in del testo del *Lancelot* in lingua originale.

L’analisi comparativa delle tre traduzioni risulta importante per comprendere le differenti intenzioni e prospettive perseguite dai curatori che attraverso la traduzione danno una interpretazione personale del testo e riformulano in parte il messaggio dell’autore o dei contenuti.

Nel presente lavoro, mediante il confronto tra alcuni episodi significativi delle tre versioni tradotte in italiano del *Lancelot* di Chrétien de Troyes, sarà effettuato un esame che, per quanto parziale e ristretto, darà conto delle differenti elaborazioni e delle relative scelte stilistiche dei traduttori, indagando, dove possibile, sui fattori e sui condizionamenti a livello linguistico-culturale che hanno condotto a tali scelte.

Si cercherà inoltre di individuare se negli estratti analizzati dei testi oggetto di studio, vi siano elementi linguistici che, ritenuti

⁹ Chrétien de Troyes, *Le chevalier de la charrete*, publié par M. Roques, Paris, Champion, 1975 (CFMA 86).

¹⁰ Chrétien de Troyes – Godefroi de Leigni, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, cit., a cura di P. G. Beltrami, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2004, p. 22.

inadeguati per i nuovi modelli, hanno condotto all'esigenza di ulteriori traduzioni.

1. IL ROMANZO MEDIEVALE: TRADUZIONE E DIFFUSIONE.

1.1. TRADUZIONE E LETTERATURA.

Al giorno d'oggi tradurre è atto integrante della quotidianità di ognuno di noi, è oramai un procedimento inconsapevolmente legato ad ogni ambito, sia esso scolastico, lavorativo o di piacere. Traduciamo con così tanta naturalezza da non comprendere l'origine o la natura di tale esigenza, e altrettanto inconsapevolmente introduciamo nel nostro patrimonio linguistico quotidiano vocaboli appartenenti ad altre lingue. Il fascino della multiculturalità si manifesta in ogni ambito della nostra vita, insinuandosi inconsciamente nella comunicazione orale e concretizzandosi, volutamente, successivamente in quella scritta.

Il termine 'interpretare', dal latino INTERPRĒTOR, significa comunemente oggi 'tradurre' da una lingua a un'altra, ma nella sua accezione originaria, come derivato dal latino INTERPRES-PRĒTIS, di 'sensale' ovvero mediatore, intermediario, specificatamente per la compravendita di prodotti agricoli e di bestiame (composto di INTER 'tra' e un derivato da PRETIUM 'prezzo') indicava colui che trattava di affari, che decideva il prezzo e si dedicava ad una mediazione tra due parti in cerca di un accordo favorevole ad entrambe. L'etimologia del termine, principalmente inteso nel dominio della traduzione orale, è quindi legata ad una mediazione in ambito economico e solo con il tempo ha esteso il suo campo semantico all'operazione di interpretazione di tipo letterario, trasferendosi su lingua scritta e

parlata: solamente con la fine della latinità l'operazione orale, 'interpretare', si distinse da quella scritta, 'tradurre'.

Se osserviamo l'etimologia e la storia del lemma 'tradurre', possiamo renderci conto di come la traduzione sia una delle professioni artigianali più antiche del mondo che dalla sua idea originaria si sottopone ad una progressiva evoluzione e partendo da un approccio empirico giunge ad uno di carattere metodologico-filologico- filosofico.¹¹

Se dagli albori della civiltà occidentale fino all'epoca alessandrina, nel III sec. a. C, l'operazione del tradurre era legata semplicemente a fini pratici e di interesse economico, in seguito all'espansione dell'impero romano la consistenza degli scambi culturali tra popolazioni diverse ha contribuito ad uno sviluppo del processo traduttivo che si è concretizzato nel tempo in un arricchimento della lingua e della letteratura latina anche da un punto di vista stilistico.

Raffaella Bertazzoli, in un suo studio sulla traduzione, dimostra come Cicerone distingua in maniera precisa ed elabori con gran consapevolezza nel *De optimo genere oratorum* (46 a.C. ca.) quella che diverrà la grande distinzione tra *interpretas* (colui che traduce alla lettera) e *orator* (colui che traduce come autore). L'oratore/autore ricorre ad un'operazione che prevede anche creatività e libertà sia sul terreno dell'*elocutio*, ovvero nella scelta delle parole, sia su quello della *dispositio*, o elaborazione del testo secondo un ordine ed una combinazione opportuna dei termini. Concetti derivanti da *exprimere*

¹¹ Cfr. G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991, pp.6-8.

inteso come riprodurre o modellare, o *reddere* confermano la loro accezione figurata in ambito di opere originali e relative traduzioni. Secondo la Bertazzoli si deve dunque a Cicerone la differenza tra ‘lettera’ e ‘spirito’ del testo, basata su quella dicotomia che sostiene l’infinito dibattito tra i sostenitori della traduzione letterale e quella libera che si concretizza nel famoso passo *non verbum pro verbum* ovvero non tradurre parola per parola bensì riprodurre il senso dell’originale.¹² Facendo ancora riferimento al testo della Bertazzoli, si cita anche la definizione formulata dalla European Translation Platform il 19 ottobre 1998 secondo cui, nella sua accezione generale la traduzione

[...] è la trasposizione di un messaggio scritto in una lingua di partenza in un messaggio scritto nella lingua d’arrivo”.¹³ Possiamo dunque definire la traduzione come il processo che trasforma un testo, detto anche “protesto” (adottiamo la terminologia usata in Osimo, 2000a, 2003) in un altro testo, detto “metatesto”, generalmente mediante l’uso di una lingua

¹²La traduzione destinata a divenire canonica per il mondo occidentale è quella latina della Bibbia di San Gerolamo, tratta direttamente dall’ebraico (*Vulgata*, 406). Il traduttore biblico lasciò importanti riflessioni sul problema della traduzione nell’*Epistola ad Pammachium (Lettera a Pammachio, 390c.a)* denominata *Liber de optimo genere interpretandi* (Larbaud, 1989). Gerolamo vi distingue due modi di tradurre: per i testi laici rivendica una traduzione interpretativa, che permette al traduttore di esprimere il senso dell’originale senza restare necessariamente fedele all’ordine delle parole e rifacendosi alla formula, già ciceroniana “*non verbum de verbo, sed sensum exprimere de sensu*”. Diversa è invece la concezione legata alla prassi traduttiva dei testi sacri, che secondo Gerolamo, deve essere letterale per conservare il mistero che l’ordine stesso delle parole racchiude. Cfr. R. Bertazzoli, *La traduzione: teorie e metodi*, Roma, Carocci, 2015, p.19-20

¹³L. Rega, *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*, Torino, UTET, p.24, cit. in R. Bertazzoli, *La traduzione: teorie e metodi*, Roma, Carocci, 2015, p.22.

diversa da quella in cui il testo originale è stato scritto e per interagire con una cultura diversa da quella nella quale è stato prodotto. Ma di traduzione, come vedremo, si parla anche per un testo che venga riscritto nello stesso codice linguistico (traduzione intralinguistica).¹⁴

Ogni opera d'arte nella sua unicità è influenzata da innumerevoli aspetti quali il contesto storico, l'esperienza di vita dell'autore, la sua cultura e il pensiero che egli sviluppa dall'incontro con altri contesti sociali e culturali. Nel concepire l'opera, l'artista interpreta e comunica secondo la propria individualità e il messaggio che ne deriva è esso stesso recepito in mille modi differenti, a seconda del destinatario che lo riceve in quanto condizionato dal proprio bagaglio culturale.

L'ampiezza del ruolo assunto dalle traduzioni non riguarda, ovviamente, solo l'italiano. Nello specifico della ricerca e della produzione letteraria del nostro panorama letterario si fa riferimento allo studio approfondito condotto da Gianfranco Folena, filologo e linguista la cui produzione copre un ambito molto vasto che dalle origini della lingua italiana e si estende fino al Novecento.

Folena inizia il suo saggio con queste parole:

¹⁴R. Bertazzoli, *La traduzione: teorie e metodi*, cit., p.23. La traduzione intralinguistica, è definita per la prima volta nel 1959 da R. Jakobson all'interno del suo saggio *On Linguistic Aspects of Translation*. Jakobson distingue tre tipi di traduzione: "intralinguistica o riformulazione", "interlinguistica o traduzione propriamente detta" e "intersemiotica o trasmutazione".

È noto che all'inizio di nuove tradizioni di lingua scritta e letteraria, fin dove possiamo sospingere lo sguardo, sta molto spesso la traduzione: sicché al vulgato superbo motto idealistico in principio *fuit poëta* vien fatto di contrapporre oggi l'umile realtà che in principio *fuit interpretes*, il che significa negare nella storia l'assolutezza o autoctonia di ogni cominciamento¹⁵.

La premessa del saggio intende quindi sottolineare l'importanza dell'atto del tradurre nel corso dei secoli, testimone del fatto che determinati cambiamenti culturali siano segnali di mutazioni più profonde sulle quali soffermarsi e riflettere. Questa dichiarazione sembra essere la dimostrazione di come, da sempre, i popoli abbiano sentito l'esigenza di rivolgersi a opere, studi e letteratura in genere, derivanti da luoghi lontani nello spazio e nel tempo per accrescere le proprie conoscenze in ambito culturale e scientifico.

Negli anni recenti il concetto di traduzione si è allineato all'evoluzione delle teorie e metodologie linguistiche e letterarie che si sono succedute nel corso del tempo e che hanno proposto nuove vie per la comprensione degli universali linguistici.

Rivolgendo la sua attenzione alla pratica del tradurre in epoca medievale, Folena la definisce di grande complessità e importanza evidenziandone l'intento di pura trasmissione di contenuti attraverso il "rifacimento e metamorfosi del testo"¹⁶; la stessa sembra sostituirsi

¹⁵ G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, cit., p.3.

¹⁶Cfr. G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, cit., p.10.

alla precedente, più diffusa, dell'*aemulatio* che prevedeva invece la perfetta trasposizione del testo da un codice ad un altro.

Il diffondersi di nuove culture, tendenza che nel Medioevo sembra assumere un ruolo determinante, aveva infatti contribuito ad allargare la sfera della pluralità linguistica grazie alla circolazione degli scritti sacri nella loro versione tradotta in lingua volgare. L'intento di trasmettere e diffondere un determinato messaggio sembra andare ben oltre i limiti imposti dalle convenzioni linguistiche di un codice più alto e le lingue di recente tradizione culturale e i volgarizzamenti riscoprono una loro autonomia e grammaticalità proprio attraverso le traduzioni.

Scriva ancora il Folena, nel suo saggio:

Pur nella visione sincronica che il Medioevo ha dei rapporti fra latino e volgare, in quello che potrebbe definirsi un bilinguismo e biculturalismo in senso sincronico, si deve distinguere il 'tradurre verticale', dove la lingua di partenza, di massima il latino, ha un prestigio ed un valore trascendente rispetto a quella di arrivo (si tratti di *scriptura sacra* o di autore) è un modello ideale o uno stampo in cui si versa per ricevere forma il materiale di fusione, e un tradurre 'orizzontale' o 'infralinguistico', che fra le lingue di struttura simile e di fronte ad affinità culturali come le romanze, assume spesso il carattere, più che di traduzione, di trasposizione verbale, con altissima percentuale di significanti, lessemi e morfemi, comuni, e identità nelle strutture sintattiche, di trasmissione e metamorfosi continua, con interferenza

massima e contrasti minimi.[...] Questi due piani del tradurre, verticale e orizzontale, interferiscono largamente per esempio nelle tradizioni interlinguistiche di volgarizzamenti dai classici e questo è un fatto tipicamente medievale¹⁷.

Ne deriva quindi una nuova consuetudine interpretativa della traduzione stessa che, confluendo nella metamorfosi del testo, si evolve dal concetto di *transferre*, ovvero l'idea di trasferire il testo da una lingua ad un'altra, a quello del *tradere*, trasferendo attraverso l'atto del tradurre il messaggio del testo stesso in cui lingua e cultura sembrano aderire.

L'opera di traduzione è dunque da intendersi come un arricchimento dell'opera originale, un'evoluzione della stessa attraverso una trasformazione continua che permette al testo di presentarsi in una forma nuova.

Dalla leggendaria distruzione della torre di Babele, simbolo di un'utopica unità linguistica, deriva quindi l'esaltazione delle differenze: se di primo impatto la pluralità e la diversità delle lingue possono apparire come ostacoli effettivi alla comunicazione, un'attività concreta e stimolante di traduzione riesce ad andare oltre la ricerca di una traduzione perfetta.

Dalla lettura dei testi presi in esame emergono concetti come integrità testuale, lingua materna, proprietà letteraria, fedeltà e infedeltà al testo originale, che, pur cambiando il modo di intenderli e

¹⁷ G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, cit., p.13.

affrontarli, rimangono pilastri fondamentali per una traduzione ‘corretta ed efficace’.

La diatriba sulle traduzioni anima da sempre il mondo letterario, lo stesso Dante nel *Convivio* sostiene il medesimo concetto:

E però sappia ciascuno che nulla cosa per ‘legame musaico’ armonizzata si può da la sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta la sua dolcezza e armonia¹⁸

Effettivamente un’operazione di traduzione e di parafrasi che consenta di trasportare il testo nella lingua ‘di oggi’ può ovviamente apparire come una riduzione dell’opera originale, ma si è rivelata indispensabile per poter operare una mediazione fra testo e lettore.

A proposito della traduzione dei testi medievali in lingua *d’oc* e *d’oil*, Alvaro Barbieri, recensendo uno studio di Beltrami,¹⁹ afferma che il ruolo della traduzione sia fondamentalmente un connubio di ‘consapevolezza teorica’ e abilità pratica su cui la teoria si debba effettivamente rispecchiare.

Si citano le sue parole a riguardo:

Nei casi migliori, la prassi traduttiva si presenta come una tecnica dalle finalità molto concrete e applicative, ma

¹⁸ Dante Alighieri, *Convivio*, I, VII,14, in *Opere minori*, tomo I, parte II, Milano-Napoli, Letteratura Italiana Einaudi, 1988, cit. p.16.

¹⁹ A.Barbieri, *Tradurre testi medievali gallo-romanzi*, “Stilistica e metrica italiana”, 7, 2007, pp.388-395.

metodologicamente attrezzata e nutrita di conoscenze storico-linguistiche e letterarie²⁰.

La traduzione ha dunque la facoltà di stabilire una sorta di ponte fra il passato e il presente e presuppone la consapevolezza di dover fare scelte mirate, basate in primis sulla formazione culturale e sul senso estetico dell'autore, tenendo conto delle circostanze storiche, politiche, sociali e culturali della lingua di riferimento: il traduttore si lascia quindi avvolgere dal contesto spaziale, culturale e linguistico che si rifletterà sulla natura del testo tradotto. Al variare delle condizioni dell'ambiente di riferimento, una traduzione destinata ad un determinato contesto storico-culturale può quindi risultare non soddisfacente, determinando la necessità di ricorrere ad una nuova traduzione dello stesso testo.

André Lefevere, linguista belga e importante teorico della traduzione nella seconda metà del ventesimo secolo, sostiene che la traduzione sia una delle molte forme in cui le opere letterarie sono 'riscritte' e proprio tali riscritture ne permettono la sopravvivenza: nella trasformazione o adattamento degli originali, i traduttori "manipolano i testi per adattarli all'ideologia o alle concezioni poetiche del proprio tempo, non creano la letteratura, ma la riscrivono e sono responsabili, forse più degli stessi autori, della ricezione e del successo delle opere letterarie"²¹.

²⁰ A.Barbieri, *Tradurre testi medievali gallo-romanzi*, cit.,p.389.

²¹ A. Lefevere, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*,Torino, UTET, 1998,cit., pp.9-10.

Il confronto diretto delle differenti scelte traduttive di un testo può rivelarsi quindi testimonianza concreta dell'evoluzione della lingua di partenza nelle cui trasformazioni si possono leggere i mutamenti di una stessa cultura nel tempo.

Tornando al saggio del Folena nell'ambito della produzione medievale, si evince come dalla varietà di situazioni rilevate si giunga ad un'altrettanta varietà nel tradurre.

Il primo riferimento a Maria di Francia, traduttrice per commissione, quale “prima donna e anche prima traduttrice non anonima della letteratura francese”²² sembra inevitabile: lo stile traduttivo di Maria di Francia si basa sulla fedeltà al testo, definita da Folena come “puntuale alla ‘sentenza’ e con una coscienza del compito strumentale”²³, che la allontana notevolmente dai rifacimenti dei poemi antichi e dalle favole ovidiane e che rielabora il proprio messaggio seguendo i parametri del suddetto tradurre ‘orizzontale’ o ‘infralinguistico’, quindi non discendente dal latino bensì dall’inglese, seguendo i dettami di re Alfredo il grande, importante promotore di cultura nel regno anglosassone alla fine del IX secolo.

Folena definisce i termini *escrivre* ad indicare la composizione originale e sua effettiva opera di trascrizione, e *turner* e *translater* che riferiscono il passaggio dal greco al latino, soffermandosi sul doppio significato di quest’ultimo inteso anche nel riferimento alla traduzione di tipo ‘verticale’, ovvero dal latino all’inglese.

²² G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, cit., p.14

²³ Ivi, p.14.

Dalla stessa Maria di Francia deriva l'espressione *metre en escrit en Romanz* sulle cui basi il francese antico ha coniato il verbo *Romancier* e il composto *enromancier* ad indicare l'atto di mettere in lingua romanza o più semplicemente tradurre, esporre o semplicemente mettere in rima²⁴.

Lo stesso concetto viene ripreso ed espresso da Chrétien de Troyes mediante la stessa espressione quando all'inizio del *Cligès*, annunciò di aver 'messo in romanzo' i *Remedia amoris*, i *Comandamenti* e l'*Ars Amandi* di Ovidio:

Cil qui fist d'Erec et d'Enide
Et Les comendemanz d'Ovide
Et L'art d'amors an romans mist.²⁵

La forma metrica sembra essere lo scheletro su cui la sintassi costruisce le proprie forme e i propri intrecci e il verso, associato alla musica, si rivela il mezzo più diretto ed immediato per un pubblico che non sa leggere e che si limita ad ascoltare.

Fino all'avvento della prosa come strumento di divulgazione in volgare, per tutti i testi del XII secolo, la versificazione rivela la sua autonomia nell'elaborazione dei componimenti destinati ad 'un'immediatezza dell'ascolto'²⁶.

²⁴ Cfr. G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, cit., p.16-18.

²⁵ Chrétien de Troyes, *Cligès*, p. 39.

²⁶ P.G.Beltrami, *Note sulla traduzione dei testi poetici medievali in lingua d'oc e in lingua d'oïl*, "Nuova Rivista di Letteratura Italiana", 7, 2004, p. 11.

Tale immediatezza si riflette di conseguenza sul lavoro del traduttore che, indipendentemente dal pubblico destinatario dovrebbe rispettare la semplicità dei testi trovando, nella lingua parlata quella genuinità ed essenzialità necessarie alla trasmissione del messaggio.

Scrive così Beltrami:

E' infatti per principio, alle origini e profondamente, caratteristica propria della lingua romanza lo statuto di lingua parlata che si rivolge 'per natura' a coloro che non sanno o quasi il latino e non sanno quasi leggere, che costituiscono la normalità del pubblico delle *chanson de geste*, dei romanzi e della lirica [...]. Sebbene in generale tutti i testi in versi mettano il traduttore di fronte alla scelta se tradurre in versi o in prosa, di molti testi in versi del Medioevo romanzo è legittimo pensare che la resa in prosa sia quella che rispecchia meglio la loro collocazione nel sistema dei generi; mentre per altri l'alternativa fra verso e prosa resta per il traduttore un problema reale.²⁷

Il romanzo nasce in versi, specificamente in *octosyllabes* che si prestavano particolarmente alla lettura ad alta voce e alla facile memorizzazione grazie al ritmo. Ma parlando in termini di trasmissione del messaggio, nello specifico dei testi medievali, l'idea della traduzione in prosa sembra essere tuttavia la scelta più adeguata

²⁷ P.G.Beltrami, *Note sulla traduzione dei testi poetici medievali in lingua d'oc e in lingua d'oïl*, cit., p.24.

e che meglio si adatti a questo genere di componimento, e volendo ampliare la visione d'insieme alla traduzione di testi in versi, la scelta del traduttore non sembra essere così ovvia.

Nel corso del Novecento, parallelamente allo sviluppo e all'ampliamento del numero di traduzioni di testi medievali e del pubblico a cui erano rivolte, si registra una serie interessante di riflessioni o di note metodologiche e giustificative fatte dai diversi traduttori relativamente alle proprie traduzioni.

In particolare si delineano i gruppi di traduzioni in prosa, quelle 'alineari' (cioè verso per verso, secondo una definizione di Gianfranco Contini²⁸) e in versi (le più rare).

La traduzione 'alineare' viene messa a fronte del testo originale rispettandone appunto lo schema, ma non l'impostazione metrica di ciascun verso.

Beltrami definisce 'fedeltà al contenitore' il rispetto del verso sia da un punto di vista metrico che linguistico, descrivendolo come parametro ideale, benché non sempre attuabile, in quanto punto di riferimento per il traduttore e che "permette di ricreare almeno in una certa misura la forma ritmica dell'originale"²⁹

²⁸ G. Contini, *Di un modo di tradurre*, in *Id., Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Nuova edizione aumentata di «Un anno di letteratura», Torino, 1974, p. 373. Cfr. A. Roncaglia, *Poesia dell'età cortese*, Nuova Accademia editrice, 1961, p.11 e F. Gambino, *Tristano e Isotta di Thomas*, Modena, Mucchi, 2014, p.29.

²⁹ P. G. Beltrami, *Appunti di lavoro da una traduzione poetica del Chevalier de la charrete*, in A.Fassò, L.Formisano, M.Mancini (a c. di), in *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Melli*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, pp. 69-86: p. 17.

Ci sono traduzioni ‘alineari’ che sono traduzioni in versi, per quanto liberi, e altre che non sono altro che traduzioni in prosa montate accanto al testo tradotto verso per verso; nei due casi si possono avere traduzioni buone o cattive, belle o brutte [...] Ogni testo in realtà presenta i suoi problemi e chiede soluzioni diverse, e ogni traduzione è buona quando è buona.³⁰

La stessa posizione è condivisa da Barbieri, nel saggio dedicato allo studio di Beltrami relativo alla traduzione dei testi medievali e galloromanzi, pubblicato nella rivista “Stilistica e metrica italiana”: il ruolo fondamentale della versificazione nella storia evolutiva del romanzo è dunque ribadito, e tale definizione che nel XII secolo si limita ad indicare solo un particolare tipo di discorso in volgare in versi di argomenti avventurosi ed amorosi, nell’arco di tempo di un secolo e mezzo subisce un’evoluzione nella sua forma prosastica per poi essere destinato ad ampia diffusione nelle forme più varie sino ai giorni nostri.

1.2. LA TRADUZIONE DI TESTI MEDIEVALI

Nel corso degli ultimi anni gli studi relativi alla traduttologia hanno assunto un ruolo sempre più di rilievo nell’ambito della ricerca letteraria, verosimilmente in seguito ad un’evoluzione del ruolo della traduzione stessa, finalmente rivalutata come atto di mediazione interculturale.

³⁰ P. G. Beltrami, *Note sulla traduzione dei testi poetici medievali in lingua d’oc e in lingua d’oil*, cit., pp.12-13.

L'invito è invece a considerare la traduzione letteraria come un processo, che vede muoversi nel tempo e – possibilmente – fiorire e rifiorire, ‘non originale’ e ‘copia’, ma due testi forniti entrambi di dignità artistica.³¹

L'affermazione di Buffoni mette in evidenza il concetto di ‘traduzione’ come fenomeno dinamico di espressione, considerandola una concreta e continua evoluzione della trasformazione linguistica.

In virtù di tale dinamicità, l'analisi del testo di partenza si rende quindi necessaria per approdare al testo di arrivo, costituendone di fatto tappa propedeutica per qualsiasi traduzione letteraria.

Il testo medievale, per definizione e collocazione temporale, appare al lettore contemporaneo come testimonianza emblematica di un'età lontana e dalle connotazioni estranee, risultando da sempre oscurato dalla consolidata interpretazione che invece contraddistingue il patrimonio culturale classico e rinascimentale che ne condizionano l'approccio.

L'opera medievale si rende oggetto di studio del traduttore solo dopo che una complessa operazione filologica lo abbia reso fruibile e per quanto possibile stabile nella sua evoluzione: la riformulazione dello stesso testo che, nel Medioevo rispettava i canoni di imitazione e plagio come necessari fondamenti di una veridicità, si rivela sfida per il filologo che nella ricerca di autenticità testuale contribuisce ad una

³¹F. Buffoni, *Le nuove frontiere della traduttologia*, cit. in M. G. Cammarota, M.V. Molinari, *Testo medievale e traduzione*, Bergamo, Edizioni Sestante, 2001, p.23.

traduzione attendibile ed efficace che confluisca in una piena comprensione del testo e conseguente trasmissione del suo messaggio.

Lo stesso Chrétien de Troyes, per sua ammissione avvalora questa tendenza al rifacimento di opere altrui: in apertura del suo primo romanzo, *Erec et Enide*, si vanta di aver tratto la sua opera da un *conte d'aventure* che “quanti vivono dell'arte del narrare alla presenza di re e di conti sono usi frammentare e corrompere - e di averne ricavato - *une molt bele conjoincture*”.³²

L'autore quindi non intende rivendicare l'originalità della propria opera: attraverso di essa esprime invece il modo tipicamente medievale di concepire l'arte letteraria, finalizzata non tanto ad un'attività di ideazione quanto di realizzazione di una struttura nuova capace di ricreare e renderne indimenticabili gli elementi fondanti, la verità e il senso profondo, che l'autore ha saputo ritrovare in una materia già esistente. Si evince dunque che la soggettività e l'originalità dell'autore medievale deriva dalla sua capacità di reinterpretare e riscrivere un'opera nei termini e nel rispetto dei parametri richiesti dalla cultura in cui egli opera, apparentemente svincolato da regole ben definite, in un'idea che la narrazione possa nascondere significati ed interpretazioni più profonde di quanto non appaia a prima vista.

Talvolta l'immediatezza e l'interpretazione del messaggio dell'autore sembrano però essere ostacolate da un concetto di

³² Chrétien de Troyes, *Erec e Enide*, a cura di G.Agrati e M.L.Magini, Milano, Mondadori, 1983, p.3.

‘distanza’ di tipo storico-culturale ricercata e voluta e su cui vertono alcune delle problematiche legate alla traduzione medievale:

Credo in realtà che qui il concetto di distanza rappresenti la chiave di volta del progetto traduttivo posto in atto da molti autori moderni impegnati con il testo medievale: si individua in molti dei loro lavori l’intenzione di produrre una traduzione che, anche quando si presenti come un testo altamente fruibile e significativo, non risulti ‘rassicurante’ o, meglio ‘trasparente’ per il lettore [...] ma promuova in lui la consapevolezza di trovarsi di fronte a codici semiotici appartenenti ad un sistema diverso in modo che non dimentichi che la sua percezione del testo è necessariamente filtrata attraverso le sue categorie semiotico - culturali, formate sul mondo contemporaneo.³³

Una traduzione in grado di suscitare sul lettore il medesimo effetto dell’opera originale esercitava sul proprio pubblico non è realizzabile³⁴ sia da una prospettiva di resa linguistica che culturale.

Nello specifico della traduzione dei testi medievali l’esigenza di promuovere la diffusione di opere della letteratura medievale attraverso una traduzione ‘consapevole’ ha promosso la diffusione di fenomeni quali l’organizzazione di congressi, la produzione di saggi che, supportata dai mezzi sviluppatasi con il fenomeno della

³³ G.Garzone, *Quale teoria per la traduzione del testo medievale? Un esempio di norma traduttiva per il testo medievale*, p.48, cit., in *Testo medievale e traduzione*, M.G. Cammarota, M.V. Molinari, Bergamo, Edizioni Sestante, 2001.

³⁴ Cfr. Ivi, pp. 47-49.

globalizzazione, ha visto emergere in alcuni casi l'apporto informatico come mezzo di supporto nella traduzione così detta artificiale.

L'obiettivo risiede nella necessità di ampliare il campo di fruizione letteraria della produzione medievale in cui il traduttore si rende tramite di un avvicinamento culturale di due epoche, medievale e moderna, ristabilendo una connessione sia da un punto di vista linguistico che socio-culturale nel restituire così nuova vita ad un testo del passato.

Tali interpretazioni propongono nuovi orientamenti che trovano riscontro nello studio della mediazione linguistica e culturale. In definitiva ci si concentra sempre di più sull'aspetto formativo e sull'atto di mediazione in essa implicito presupponendo una conoscenza e consapevolezza dell'ambito storico-culturale, letto in chiave linguistica, del testo di partenza e del testo di arrivo.

1.3. LA DIFFUSIONE E L'INFLUENZA DEL ROMANZO CORTESE

Se giunse primo il sentimento, dovette subito sorgere una convenzione letteraria atta a dargli espressione; se arrivò prima la convenzione, insegnò subito a chi la praticava un nuovo sentimento³⁵.

Il pensiero di C.S. Lewis, nell' *Allegoria d'amore*, mette in evidenza il rapporto tra sentimento ed espressione letteraria: l'amore

³⁵ C.S. Lewis *L'allegoria d'amore*, cit., p. 23.

cortese, la lirica e i romanzi cortesi sono il risultato della necessità di esprimere una nuova realtà.

L'uomo del Medioevo utilizza quindi le diverse forme della poesia per dare un nome alle proprie emozioni che mediante la personificazione del 'sentire' diventano allegorie.

La produzione letteraria è da sempre veicolo di espressione dell'animo e del pensiero umano, tramite attraverso cui l'uomo ha potuto comunicare messaggi o diffondere insegnamenti e tramandarli nel corso dei secoli, a partire dai primi componimenti orali espressione di status sociali, sentimenti religiosi e non solo: l'arte di tradurre ha contribuito considerevolmente alla fruibilità della stessa produzione letteraria, divenendo mezzo di trasmissione e incontro di pensieri e culture sconosciute.

Riporto a questo proposito le parole di uno dei più qualificati studiosi di letteratura medievale francese, Jean Frappier:

Fatto sociale e fatto letterario hanno agito l'uno sull'altro: da un lato la realtà storica ha suscitato un bisogno d'espressione, uno specchio in cui potesse riflettersi; dall'altro lato l'immagine poetica ha preso il valore d'un modello, imposto regole di condotta, elevato aspirazioni latenti e talvolta confuse a una coscienza a mano a mano più chiara.³⁶

La letteratura ha in sé il potere di far viaggiare attraverso mondi inesplorati, di far vivere situazioni che potrebbero non realizzarsi mai

³⁶ J. Frappier, cit. in A. Roncaglia, *Poesia dell'età cortese*, Milano, Nuova Accademia, 1961, pp.V-VI.

nel concreto, suscitando sentimenti sconosciuti e influenzando la vita di ciascun lettore fin nel profondo dell'animo: il legame che può instaurarsi tra il lettore e il testo interessato può raggiungere un tale livello di simbiosi e di intimità da condizionare non solo il pensiero di chi legge ma anche le azioni compiute nella vita di tutti i giorni.

Nello specifico dell'argomento trattato, faccio riferimento alla letteratura francese delle origini con i suoi scenari leggendari raffiguranti la terra di Bretagna, che ha da sempre suscitato l'interesse dei nostri letterati italiani: numerosi i riferimenti alle gesta di re Artù hanno conservato il loro fascino nel tempo, suscitando l'interesse della sensibilità cortese prima e conquistando anche i romantici in seguito, che riscoprivano in questi racconti la perfetta fusione di tradizione locale ed elementi di provenienza classica.

La parola *roman* nel XII secolo possedeva ancora sia il senso di lingua sia quello di narrazione. Il termine *romanz* indicava infatti inizialmente la lingua volgare in opposizione al latino³⁷, lingua definita colta, e dal XII secolo fu indicativo di qualsiasi racconto in lingua volgare che dal XIV secolo in poi si riferisse nello specifico a romanzi d'avventura in versi. Lo stesso Chrétien de Troyes nell'*Yvain*, parlando ancora di *roman* si riferisce alla lettura di un testo ad alta voce nell'intento di allietare pomeriggi in famiglia.³⁸

³⁷ Come *latin* aveva assunto nel Medioevo in Francia e poi altrove il significato generico di lingua, linguaggio (anche incomprensibile come quello degli uccelli) e scienza, il raro verbo *latiner* (e *latimer*), oltre al significato di parlare incomprensibilmente. Cit. in G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991, p.19. e cfr. A. Roncaglia, *Romanzo. Scheda anamnesticca d'un termine chiave*, in M. L. Meneghetti, *Il romanzo*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp.89-106.

³⁸ Cfr. *Romanzi medievali d'amore e d'avventura*, Garzanti, 1991, p.XIV.

Il romanzo è solitamente considerato una forma narrativa moderna destinata ad un pubblico femminile, che affronta temi che riservino un'attenzione particolare a questo tipo di uditori e riferendosi nello specifico alle donne del XII secolo, un genere che sembra quindi concretizzare la necessità di espressione dei sentimenti dell'animo.

Lo stesso Chrétien de Troyes nel *Lancelot*, si è fatto portavoce dei sentimenti e desideri della sua committente, Marie de Champagne, assecondando la sua richiesta, resa esplicita nel prologo della stessa opera:

Poiché la mia Dama di Champagne vuole che io cominci a scrivere questo romanzo, lo comincerò ben volentieri, dato che sono interamente suo, per tutto ciò che nel mondo posso fare, senza mettervi alcuna adulazione [...] Io dirò solamente che più opera, in questo romanzo, il comandamento di lei, che lo spirito e il lavoro che io ci metterò.³⁹

Il romanzo cortese, che si afferma in Francia nella seconda metà del XII secolo, dietro influenza delle concezioni già affermatesi nella poesia lirica del Sud assume prevalentemente le forme dell'amor cortese ed è privo di ogni riferimento storico: ha radici in antiche leggende celtiche precristiane di cui maghi, fate, incantesimi, mostri sono i protagonisti e tratta materie puramente leggendarie avendo al centro le imprese cavalleresche in cui l'amore ha un ruolo

³⁹ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, a cura di C. Pellegrini, Firenze, Sansoni, 1962, p. 237.

preponderante, diversamente dalla canzone di gesta; se ne può cogliere il carattere interamente profano di queste opere ad eccezione del motivo mistico della ricerca del Graal.

Il romanzo ha una struttura aperta, in cui le avventure possono susseguirsi all'infinito, generandosi in modo impreveduto le une dalle altre, o addirittura intrecciandosi tra di loro generandone un rapido e dinamico sviluppo ricco di sorprese, incontri e peripezie.

L' *amour fine* ne è il tema centrale, il sentimento nobile che ispira le canzoni dei trovatori, uno dei valori fondanti della società cortese, ispiratrice di numerosissime produzioni letterarie anche al di fuori della Francia.

La poesia canta il sentimento del *joi* (gioia) che l' *amour fine* induce nell'animo innamorato, sempre accompagnato dalla sofferenza d'amore causata, per svariate ragioni, dall'inaccessibilità della donna amata.

La materia romanzesca e i romanzi arturiani incentrati su temi coinvolgenti quali l'amore cortese, la cavalleria, riscossero notevole fortuna. Fonte ispiratrice è riconducibile alla *Historia Regum Britanniae*, composizione nata in prosa latina ad opera del chierico Goffredo di Monmouth, databile intorno al 1135 e convertita successivamente in versi volgari dal *Roman de Brut* che Wace dedicò ad Eleonora d'Aquitania.

I racconti di battaglie e di vittorie sullo sfondo degli intrecci amorosi, l'ambientazione a tratti fantastica e a tratti reale, si racconta nella "materia di Bretagna o arturiana" e la figura stessa di Artù si rispecchia nell'immagine storica di un condottiero britanno della fine

del V secolo, che dopo aver affrontato l'invasione sassone nella natia Inghilterra diventa re di un vasto regno che si estendeva dalla Grande alla Piccola Bretagna, addirittura all'Europa intera. Re Artù diviene icona del regnante saggio che per la sua rettitudine è sempre sostenuto da eroi valorosi disposti a sacrificare la vita in cruenti battaglie e imprese dall'esito sconosciuto.

In questo panorama di cavalieri erranti e dame da salvare si distingue l'appassionata vicenda di due amanti, Ginevra e Lancillotto, la cui storia, connubio ideale tra amore e avventura, ha ispirato gli animi più profondi dando origine ad ogni genere di sfaccettatura artistica: incarnando uno dei più celebri esempi di tradimento coniugale ha ispirato innumerevoli raffigurazioni, leggende e componimenti che hanno incrementato le superstizioni popolari tanto da compromettere talvolta il limite tra realtà e invenzione folkloristica.

L'elemento scatenante che muove i cardini di tutta la produzione, e che poi entra anche nella produzione lirica e narrativa in lingua d'*oïl*, è dunque l'amore cortese, radicato in quel sentimento al quale non si può resistere e che nel Medioevo, per definizione, esulava dal matrimonio, istituzione che in Francia a quel tempo era contratta spesso per motivi di convenienza: tutto ciò che coinvolgeva la sfera sentimentale era quindi sempre ricercato fuori dall'unione coniugale.

C.S. Lewis nel suo saggio sulla tradizione medievale, *L'allegoria d'amore* afferma:

Il matrimonio non vi aveva niente a che fare con l'amore, e non si tolleravano 'sciocchezze' a questo proposito. Tutte le

unioni erano basate sull'interesse e quel che è peggio, su di un interesse sempre mutevole. Il momento in cui le alleanze che avevano sanzionato non servivano più, lo scopo del marito diventava sbarazzarsi della moglie quanto prima possibile. I matrimoni si scioglievano facilmente e la stessa donna, che era l'amore e l' 'adorato pavento' dei vassalli, costituiva spesso, agli occhi del marito, poco più che un oggetto di sua proprietà.⁴⁰

L'amore che ha coinvolto indissolubilmente Lancillotto e Ginevra, il sentimento impulsivo che li unisce, si rende fonte di piacere e di forza ispiratrice e allo stesso tempo stimola e infonde il coraggio necessario per compiere azioni eroiche e conquistare il cuore dell'amata; in egual modo, quello stesso sentimento conduce anche alla perdita della ragione e della coscienza di sé e non sempre tale condizione dell'animo umano ha trovato, in ambito letterario, il favore di colui che lo narrava.

Parlando di Ginevra e Lancillotto infatti il rimando alla vicenda di Paolo e Francesca appare d'obbligo benché cronologicamente la loro storia sia posteriore rispetto a quella dei due protagonisti cristiani.

Il richiamo di Dante alle emozioni che avevano generato l'amore e il turbamento di Lancillotto e Ginevra si manifesta in Paolo e Francesca: tale riferimento si fa pretesto per descrivere il profondo

⁴⁰ C.S. Lewis, *L'allegoria d'amore*, cit., p. 15.

legame tra amore e morte, presente nella letteratura francese e italiana del tempo.

Nei versi danteschi, Francesca rivela come il sentimento che la legava a Paolo fosse scaturito in seguito alla lettura “per diletto” di un romanzo cavalleresco la cui protagonista, regina Ginevra sposa di re Artù, si concedeva in un bacio al cavaliere Lancillotto.

Dante condanna l’influenza negativa di cui la letteratura cavalleresca si fa portatrice e attraverso le parole di Francesca sottolinea il pericoloso messaggio che si insinua in colui che legge, destinandolo inesorabilmente alla perdizione.

Francesca a sua volta dà voce al pensiero di Dante ammonendo non solo l’atto già oggetto di accuse, ma anche l’autore stesso del testo incriminato: le sue parole entrano così a far parte della memoria della storia letteraria e della cultura italiana “*Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse*” e che possiamo leggere in versione integrale nei versi 127-138 del Quinto canto dell’*Inferno*:

Noi leggevamo un giorno per diletto
Di Lancillotto, come amor lo strinse:
Soli eravamo e senza alcun sospetto.
Per più fiate gli occhi ci sospinse
Quella lettura, e scolorocci il viso:
Ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Quando leggemmo il disiato riso
Esser baciato da cotanto amante,
Questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi baciò tutto tremante:

Galeotto fu il libro e chi lo scrisse;
Quel giorno più non vi leggemmo avante.⁴¹

Francesca con la definizione ‘il libro’, allude a una versione del *Lancelot* in prosa, e con il termine ‘galeotto’ sembra fare riferimento al ruolo di ‘testimone d’amore’ di cui era stato investito Galeotto, il siniscalco della regina, che nel ciclo bretone aveva ricoperto un ruolo determinante nella relazione adulterina che legava Ginevra a Lancillotto.⁴²

La scena del bacio tra la regina e il cavaliere li aveva quindi coinvolti a tal punto da indurli ad emulazione, conducendoli ad una compromettente relazione che, dopo la morte, li avrebbe legati inescindibilmente nelle vesti di anime lussuose erranti del quinto girone dell’*Inferno*.

Di fatto, secondo le regole dell'amor cortese il bacio della dama era una specie di investitura e permetteva al cavaliere di ‘accedere’ alle grazie della propria amata, ruolo che necessitava di essere formalizzato in presenza di testimoni, come gli altri rituali di stampo feudale. Dante, testimone di un contesto storico culturale ben preciso, dimostra la conoscenza dei canoni della tradizione romanza dandone evidenza della loro diffusione nell’ambito del territorio culturale italiano dell’epoca.

⁴¹Dante Alighieri, *Inferno*, Canto V, vv.127-138, Firenze, Sansoni, 1922, p.52 .

⁴²Sui problemi interpretativi di questo passo, cfr., tra i moltissimi studi, L. Renzi, *Le conseguenze di un bacio. L’episodio di Francesca nella “Commedia” di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2007.

Si riporta, a titolo di approfondimento, un estratto dell'analisi interpretativa di Angela Bianchini sui medesimi versi, che si considera degna di nota in quanto fornisce un quadro efficace e diretto della vicenda:

[...] la scena acquista in velocità, passando dall'imperfetto alla determinatezza del perfetto (*scolorocci il viso*), unico e ripetibile, per sfociare poi direttamente nell'azione: la bocca mi baciò tutto tremante, non senza essersi proiettata avanti, nella sfida e nella fatalità del futuro (*questi, che mai da me non fia diviso*). E chiudere poi, sulla diversa fatalità di quella straordinaria e particolare lettura: Galeotto fu il libro, e nel momento stesso in cui, nelle parole di Francesca, il cavaliere di Galehaut, colui che pregò Ginevra di baciare Lancillotto, italianizzandosi, passa da nome proprio a nome comune, la lettura d'amore si tramuta in non-lettura, cioè in peccato⁴³.

Francesca fa due volte ricorso al verbo leggere, *aleggiavamo e leggemmo*, e una volta al sostantivo, sottolineando quindi il profondo influsso esercitato dal racconto sul lettore.

Conclude Bianchini:

Il problema è la straordinaria influenza del romanzo su chi lo legge.⁴⁴

⁴³ A. Bianchini, *Romanzi medievali d'amore e d'avventura*, Milano, Garzanti, 1993, pp. XVI-XVII.

⁴⁴ A. Bianchini, *Romanzi medievali d'amore e d'avventura*, cit., p. XVI.

Il passaggio da quella che si definiva ‘lettura pubblica o ad alta voce’ ad una lettura privata e in prosa accentua l’influenza che il romanzo può avere sull’animo di chi lo legge, come accadrà alcuni secoli più tardi a Don Chisciotte, dove una realtà fatta di poche e ripetitive abitudini si scontra con una fantasia ricca di nomi altisonanti, gesta straordinarie, bellissime dame e ogni genere di creature fantastiche; un mondo certamente illusorio ma al quale è difficile resistere, nel quale un giorno il protagonista decide di entrare come attore principale trasformandosi in don Chisciotte della Mancha, cavaliere errante in cerca di avventure.

Il *Don Chisciotte* appare un romanzo in continua evoluzione dove la figura del cavaliere e del suo scudiero è sottoposta a un continuo processo di arricchimento e approfondimento. Il richiamo è apparentemente al romanzo cortese in cui l’avventura serve al cavaliere solo per provare sé stesso, il suo valore, la sua lealtà in scontri e duelli, quale prova individuale finalizzata al perfezionamento.

Ma questa volta l'immagine del cavaliere ‘senza macchia’ non corrisponde a quella dipinta dagli autori duecenteschi: Don Chisciotte filtra il mondo e gli avvenimenti che gli accadono attraverso schemi definiti, attinti dalla lettura dei romanzi. Da questi stessi schemi e dalle avventure che ne derivano egli ricava una lettura distorta sia della realtà che di tutti gli avvenimenti che gli accadono.

La sua colpa non è dunque di “leggere i libri di cavalleria, ma di crederci. Più ancora: di credere che le avventure che narrano siano ancora possibili”.⁴⁵

Don Chisciotte incarna la figura di ogni lettore che faccia dell'ideale cavalleresco un oggetto d'imitazione per la realizzazione della propria vita: egli così facendo, riconferma alla letteratura il ruolo di custode dell'espressione dei pensieri più profondi dell'uomo, capace di incarnarne i desideri più nascosti di un immaginario difficilmente espresso.

⁴⁵M.Cervantes,*Don Chisciotte della Mancia*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 2001, cit., p. XXVI.

2. CHRÉTIEN DE TROYES: *LANCILLOTTO, O IL CAVALIERE DELLA CARRETTA*

2.1. IL CONTESTO STORICO-LETTERARIO

Di Chrétien de Troyes sappiamo molto poco, originario della Francia nordorientale, nato presumibilmente intorno al 1135, nella regione della Champagne e morto intorno al 1190, si fece portavoce di vicende amoroze e di guerra, essendo scrittore di corte nel trentennio 1160-1190, inizialmente presso Troyes, e poi, con Filippo d'Alsazia, presso la corte di Fiandra.

Il contributo prezioso di alcuni autori, originari della regione di Champagne, indicativamente negli anni tra il 1220-1235, si concentrò quindi nella raccolta di opere appartenenti alla materia arturiana e graaliana, reinterpretandola in una sorta di romanzo-fiume in prosa articolato in una trilogia di cui il *Lancelot* fa parte, insieme alla *Queste du Graal* e *La Mort Artu*.

A Maria di Champagne si deve il merito di aver suggerito la composizione del *Lancelot ou le chevalier de la charrette*, scritto tra il 1176 e il 1181, e ad aver incoraggiato Chrétien, secondo la testimonianza dello scrittore, espressa nel prologo già citato alla trattazione dei temi d'ispirazione cortese.

Con la produzione in prosa, novità del XIII secolo, sembra affermarsi il racconto come strumento d'espressione letteraria ed artistica, grazie alla maturità linguistica dimostrata dal pubblico di lettori che sembra preferire la lettura privata, caratterizzata da un ritmo

sciolto e fluente più assimilabile alla vita e capace di esprimere i diversi aspetti di un immaginario più simile alla realtà.⁴⁶

Il consolidarsi del regime feudale contribuisce ad una riorganizzazione del territorio europeo, reduce dalla crisi dell'impero carolingio: terminato il periodo delle migrazioni di massa a cui consegue una graduale stabilizzazione etnica inizia un processo di consolidamento sociale. Il potere effettivo si ridistribuisce intorno ai nuclei dinastici castellani che ottenendo un'autonomia sempre maggiore si distaccano gradualmente dall'ingerenza dell'autorità centrale.

Con il feudalesimo si assiste inoltre al rafforzamento di una classe nobiliare che, accresciuta la propria stabilità militare ed economica, dimostra il proprio prestigio attraverso usi e costumi di un più alto tenore.

Sul finire del XI secolo in ogni castello prende vita una corte di cui la 'cortesia' diviene espressione massima, sia da un punto di vista estetico che culturale.

Inizialmente i rimandi alla storia sembrano essere inevitabili e racconti ispirati a fatti storici particolarmente incentrati su battaglie e crociate sono il tema centrale che riscuote maggiore interesse da parte del pubblico. Gradualmente questi racconti assumono una connotazione più tendente all'esaltazione dell'aspetto personale che puramente descrittivo: l'attenzione viene rivolta non tanto a ciò che i

⁴⁶ Cfr. A.Roncaglia, *Poesia dell'età cortese*, Milano, Nuova Accademia editrice, 1961, pp.573,574.

personaggi vivono, quanto più a come queste avventure vengano ‘recepite’ da un punto di vista umano.

Questa nuova forma di comunicazione basata sul vissuto permette di capire il perché la prosa si evolva tanto rapidamente dal trattare di fatti storici incentrati su argomenti reali, al raccontare di storie fantastiche nei romanzi.

Ben presto tutto il mondo della narrativa tradizionale obbedendo a una spinta irresistibile del gusto si riversa nel nuovo e più libero modulo formale, assumendo così non solo una veste ma un’anima diversa, meno aristocratica, ma più avida e curiosa, in una parola più moderna. Così profondo e totale è questo movimento, che - travolti, soppiantati, e in breve dimenticati i romanzi in versi, e tra essi gli stessi capolavori di Chrétien – le due nozioni di romanzo e di prosa finiscono per l’apparire inscindibili.⁴⁷

L’opera cristianiana si fa attenta osservatrice della civiltà medievale, fornisce una descrizione dei costumi del tempo affiancandola ad un’analisi introspettiva dei personaggi ed organizzando i propri contenuti in uno stile fluido e modellato sui ritmi del discorso parlato.

Chrétien de Troyes scrive in versi in lingua d’*oïl* adottando un linguaggio antico francese, ma consueto per l’epoca in cui si diffondono le vicende narrate nei suoi racconti. Composto in *couplet*

⁴⁷ A. Roncaglia, *Poesia dell’età cortese*, cit., p.574.

di *octosyllabes* a rima baciata è destinato ad una lettura ad alta voce finalizzata all'intrattenimento e il ritmo poetico è scandito da una scrittura consapevole, elegante e talvolta anche ironica.

L'orecchiabilità dell'ascolto e la spettacolarizzazione sono il fine di questo tipo di componimento, ragion per cui le relative traduzioni italiane generalmente tentano di riprodurre il ritmo delle versioni originali utilizzando la stessa forma metrica e tentando di rimanere letteralmente fedeli al modo semplice e colloquiale tipico dell'autore.

Roncaglia sottolinea in questo breve estratto, l'incidenza che la società cortese ha avuto ed ha tutt'ora sulla produzione letteraria e su tutta la cultura europea, e non solo:

E' il *mondo cortese*: la forma in cui l'aristocrazia medievale giunse ad atteggiare il proprio costume e le proprie idealità: un mondo lontano, dal quale tuttavia neppure oggi può dirsi cancellata dall'animo europeo l'eredità spirituale, come cancellata non è dal nostro patrimonio linguistico, che ancor serba, con valore positivo seppur banalizzato, vocaboli quali il sostantivo *cortesia*, *l'atteggiamento cortese*, il verbo *corteggiare*.⁴⁸

L'opera di Chrétien de Troyes ha avuto un'ampia diffusione attraverso copie, adattamenti e traduzioni. Il mantenimento della

⁴⁸ A. Roncaglia, *Poesia dell'età cortese*, cit., p. III.

forma metrica originaria ha l'intento di sottolinearne la peculiarità rispetto ai canoni letterari odierni.

La sua attenzione è rivolta ad un mondo poetico che non rimane confinato agli ambiti della vita cortigiana o di élite, ma è rivolta ad ogni aspetto della vita del suo tempo, rivelandone l'umanità e un'apertura di ideali assolutamente peculiare. L'avventura cavalleresca si rende spesso pretesto per raccontare le sfaccettature di una realtà umile che va comunque rispettata e salvaguardata e la componente religiosa supporta l'autore in questo intento.

Sebbene non si abbiano ancora oggi notizie certe e veritiere circa il cavaliere Lancillotto le cui gesta hanno alimentato per secoli l'immaginario popolare ergendo a mito la sua figura, piace pensare che sia realmente esistito un giovane prode eroe e il suo tragico amore per la bella regina di Camelot. La presentazione di Lancillotto nelle opere di Chrétien de Troyes è piuttosto complessa e contraddittoria: appare già nelle vesti di cavaliere alla corte di re Artù in *Erec et Enide* e diventa un temibile antagonista del protagonista del *Cligès*.

Nella *Carretta* Chrétien de Troyes introduce un Lancillotto nelle vesti di protagonista, destinato a entrare nella tradizione, presentandolo come miglior cavaliere della corte e amante segreto della regina, ruolo fondamentale che definirà gradualmente la caratterizzazione del personaggio nella vicenda. Nell'ultima opera di Chrétien, centrata sul personaggio di Parsifal, Lancillotto tuttavia svolge un ruolo modesto, e così accade nelle opere che, in diversi periodi storici, si sono proposte di continuare il suo ciclo di racconti.

La storia ruota appunto intorno al rapporto amoroso di Lancillotto e Ginevra i cui primi indizi si trovano già nell' *Ivain*, scritto da Chrétien de Troyes quasi in contemporanea con il *Lancelot*: il rapimento della regina e il tema della carretta, già presenti in quest'opera, sembrano voler presagire la volontà da parte dell'autore di dedicarsi ad uno sviluppo più ampio della vicenda che avrà Lancillotto come protagonista, nonostante nel prologo sia chiaramente dichiarata la committenza da cui essa deriva.

Citando ancora il Roncaglia:

[...]certo meno oratorio dell'eroismo epico, l'eroismo cavalleresco viene a caricarsi così di significati che trascendono le contingenze per rivestirsi d'attualità perenne. Un mondo fantastico, ricco e coerente quant'altri mai, s'invera nell'allusione a un mondo etico. Non possiamo quindi considerare Chrétien come il creatore del romanzo bretone ma possiamo confermare l'impronta di spiritualità cortese, l'ampio respiro di umanità che si fonde con il mondo fantastico che questo scrittore infonde alla letteratura del tempo con la propria produzione. Le figure e i temi creati da Chrétien hanno dunque ispirato poeti e narratori europei per secoli radicandosi nel tempo fino ad oggi.⁴⁹

⁴⁹ A. Roncaglia, *Antologia delle letterature medievali d'oc e d'oïl*, Roma, Edizioni Accademia, 1961.

2.2. LANCILLOTTO, O IL CAVALIERE DELLA CARRETTA: LA COPIA DI GUIOT (BNF MS 794)

Il testo di Chrétien de Troyes *Le Chevalier de la charrette* ha una storia editoriale piuttosto particolare: inizialmente fu pubblicato da Foerster sulla base del ms. T (BNF, fr. 12560), il romanzo è stato poi riedito da Roques esclusivamente sulla base del manoscritto detto “di Guiot” (catalogato con il codice 794 alla Bibliothèque Nationale Française, fr. 794 = C).

Negli ultimi decenni il testo del “manoscritto di Guiot” viene utilizzato come riferimento per tutte le edizioni più recenti, Foulet, Uitti, Méla e Poirion e sulla base di questi sono state sperimentate diverse soluzioni, anche piuttosto innovative da un punto di vista tecnico.

Il manoscritto della *Charrette* è custodito, insieme agli altri manoscritti dell’opera di Chrétien de Troyes, presso la BNF: di questi, sei sono frammentari e solamente due, P e P11, sono stati oggetto di studio e confronto nell’ambito di un importante progetto dell’Università di Princeton.

Denominato *Charrette Project*⁵⁰, ideato da Foulet e Uitti negli anni ’90, questo studio ha focalizzato la propria attenzione sulla

⁵⁰ Le travail de l’édition Foulet-Uitti a été refondu, poursuivi et développé au sein du “Charrette Project” de l’Université de Princeton et de son prolongement à l’Université de Poitiers. L’objectif de la première phase de l’entreprise de Princeton était de présenter “an authentically medieval textual reality: Chrétien’s ‘text’ as it really existed within the dynamics of an Old French literary production extending from about 1215 to the close of the XIIIth century”. Afin de présenter ces dynamiques, le projet a prévu la mise en ligne des images et des transcriptions intégrales des manuscrits, complétées par le texte de l’édition Foulet-Uitti. Une fois le travail sur les manuscrits achevé, le but essentiel

redazione di una edizione critica dell'opera di Chrétien pubblicata nel 1989 da Bordas di Parigi nell'ambito della serie *Classiques Garnier* con l'intervento di importanti filologi che hanno contribuito a una completa interpretazione del romanzo, allo studio della sua lingua e alla sua traduzione.

Ad eccezione del ms. 794, gli altri manoscritti cui fa riferimento Roques risultano però essere inadeguati per una valutazione critica e linguistica, in quanto presentano numerose imperfezioni.

Come evidenzia lo stesso Roques:

Les imperfections des autres copies les rendent impropres à servir de base à un classement critique et n'apporteront que peu de suggestions valables pour déceler ou rectifier des fautes éventuelles du ms. 794. [...] Fort heureusement le ms. 794 apparaît comme une copie assez fidèle d'un manuscrit de bonne qualité et exempt de trop graves remaniements. Nous pouvons donc nous en tenir au texte qu'il nous donne, sauf à signaler les points douteux.⁵¹

des deux équipes du “Charrette Project” a été de construire une base de données linguistique et rhétorico-poétique du roman. Les matériaux que le “Charrette Project” a mis à la disposition des étudiants et des chercheurs sont de très grande valeur, et ont bien montré quelle peut être la contribution des outils informatiques pour les études philologiques. Référence électronique Stefano Asperti, Caterina Menichetti et Maria Teresa Rachetta, *Manuscrit de base et variantes de tradition dans le Chevalier de la charrette, Perspectives médiévales*, 34/2012.

URL:<https://journals.openedition.org/peme/292>.

⁵¹ M.Roques, *Pour l'interprétation du Chevalier de la Charrete de Chrétien de Troyes*, in “Cahiers de civilisation médiévale”, 1958, pp.141-152.

Guiot, che a differenza di molti copisti rimasti anonimi, ha firmato le opere da lui copiate, ha inoltre contribuito a aumentare il fascino di questo codice che “offre il vantaggio di trasmettere tutte le opere del romanziere francese” ed è stato riconosciuto testo base per l’edizione di molti dei romanzi di Chrétien⁵².

Gli studi di Mario Roques hanno inoltre accertato che l’*atelier* di Guiot si trovava a Provins, capitale della contea di Brie, e non a Parigi, come ipotizzato inizialmente. La lingua di Guiot ha permesso di risalire alla regione da cui proveniva Chrétien, la Champagne, e il dialetto *champenois*, localizzato indicativamente nella regione della Haute-Marne.

Non ci sono informazioni precise sulla diffusione in Italia, dove hanno esercitato un’attrazione maggiore i romanzi in prosa. Di Chrétien esiste un frammento del *Cligès*, il ms 2756 (indicato con la sigla F), conservato alla Biblioteca Riccardiana di Firenze. E’ opera di un copista italiano, ma di scarso valore e piuttosto rovinato.

⁵² Il testo è stato edito per la prima volta da Jonckbloet nel 1850. Si basa principalmente sul manoscritto di Guiot, P, ed evidenzia alcuni rimandi al V e P11. Foerster e Micha hanno cercato di chiarire le relazioni tra i diversi manoscritti: il loro lavoro si è concretizzato nel 1899 con una edizione basata essenzialmente su P11 che sembra essere di riferimento anche per gli editori che più di recente hanno ripreso l’edizione del Roques. Cfr. F.Gambino, *Sulla traduzione*, in *Le chevalier au lion di Chrétien de Troyes*, Alessandria, Edizioni dell’Orso,2011. Cfr. *Thomas, Tristano e Isotta*. Revisione del testo, traduzione e note a cura di F. Gambino, Modena, Mucchi, 2014.

3. LE TRADUZIONI ITALIANE DEL *LANCILLOTTO*

3.1. LE TRADUZIONI ITALIANE: MARCO BONI, GABRIELLA AGRATI E MARIA LETIZIA MAGINI E PIETRO G. BELTRAMI

La traduzione di poesia medievale in Italia ha avuto notevole sviluppo solamente 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.

Come la poesia medievale in genere, anche la produzione di Chrétien de Troyes non ha avuto una grande fortuna in Italia e la circolazione delle sue opere si è contraddistinta nel tempo attraverso i volgarizzamenti o le compilazioni in prosa che hanno permesso la narrazione di quell'immaginario tipico dei suoi intrecci avventurosi.

Nell'ambito della traduzione in tempi recenti, il primo importante contributo si è concretizzato attraverso la traduzione di episodi e passi parziali, inseriti nelle antologie di testi antico-francesi. Alcuni frammenti esemplari si trovano nei lavori di Angela Bianchini (brani dall' *Erec et Enide*) e di Aurelio Roncaglia (*Perceval...*)⁵³.

Nel panorama novecentesco possiamo quindi distinguere solo pochi esempi di traduzioni di rilievo realizzate in forme diverse, prosa e versi basate su edizioni critiche differenti, offrendo modelli e appunti di metodo nei quali competenza scientifica e filologica si

⁵³ Cfr. A. Bianchini, *Romanzi medievali d'amore e d'avventura*, Milano, Garzanti, 1981.
Cfr. A. Roncaglia, *Poesia dell'età cortese*, Milano, Nuova Accademia, 1961.

coniugano con la sensibilità estetica d'autore con l'obiettivo di una rivalutazione del testo poetico medievale nella sua letterarietà.

Il presente lavoro si sofferma, nello specifico, sul confronto delle tre traduzioni italiane del *Lancelot* di Chrétien de Troyes, nato in versi e successivamente adattato alle esigenze del romanzo in prosa che a partire dal XIII secolo si rende protagonista degli interessi letterari del pubblico di lettori.

Le traduzioni italiane complete del romanzo di Chrétien si devono a Marco Boni e a Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini, nella versione in prosa e senza testo originale a fronte; una terza traduzione è invece opera di Pietro G. Beltrami, è in versi ed è stampata assieme al testo antico-francese a fronte.

In ordine cronologico, la prima traduzione ne *I Romanzi di Chrétien de Troyes*, uscita con una nota introduttiva affidata a Carlo Pellegrini, è quella curata da Marco Boni.

Nell'introduzione a questa versione, si fa riferimento, tra l'altro, allo studioso Alexandre Micha citato in relazione al fatto che secondo i suoi studi l'opera non deriverebbe da un racconto orale, bensì da un racconto celtico, la *Vita Sancti Gildae* di Caradoc de Llancarvan, chierico del Galles, e a Mario Roques la cui edizione è citata come testo originale di riferimento per la traduzione italiana.

Pellegrini, nella sua nota introduttiva, sembra voler anticipare al lettore l'approccio e l'intento di Boni nei confronti della *Carretta*: egli fa delle osservazioni non solo all'opera da un punto di vista testuale, ma contestualizza la produzione dell'autore nel periodo storico in cui

vive, con un'ulteriore nota introduttiva più breve e specifica al testo che è tradotto.

Un breve riassunto della vicenda è ritenuto superfluo e scontato dato il valore dell'opera, che, con questa premessa, sembra quindi essere destinata alla fruizione di un pubblico di lettori 'esigente' e preparato.

Ma, oltre ai temi che interessano il racconto, una riflessione particolare è riservata al prologo con cui Chrétien introduce il *Lancillotto*, e l'intento con cui questo viene concepito:

Secondo quello che lo scrittore afferma al principio del romanzo avrebbe scritto quest'opera per compiacere a Maria di Champagne, donde qualcuno ha dedotto che la scrittura sembra accusare una certa stanchezza, tanto che poi non l'ha terminato, affidandone il compito a Goffredo di Lagny. Come abbiamo già avuto occasione di dire in casi analoghi, non bisognerà prendere troppo alla lettera ciò che dice lo scrittore: d'altra parte potrebbe anche essere un modo di giustificare di fronte ai lettori il suo cambiamento riguardo al tema dell'adulterio, mentre da parte di Maria ci può essere stata solo l'espressione di un desiderio.⁵⁴

Pellegrini con queste parole sembra voler ribadire, quasi con assoluta certezza, la poca affidabilità dell'autore nell'espressione di

⁵⁴ Cfr., C.Pellegrini, Introduzione, a Chrétien de Troyes, *Romanzi*, Firenze, Sansoni, 1962, p.233.

intenti che lo hanno spinto alla composizione del *Lancillotto* e che emerge dalle prime righe del testo.

Distaccandosi da questa posizione, Agrati e Magini, autrici della traduzione in prosa più recente per la collana degli “Oscar” Mondadori, esprimono invece un atteggiamento di dubbio nei confronti degli intenti dell’autore.

L’edizione da loro curata e pubblicata durante i primi anni Ottanta, si presenta per lo più come edizione economica di testi teatrali e poesie, antologie e saggi destinati alla lettura di un pubblico vario e non necessariamente di ‘nicchia’. Dalla loro bibliografia e dalle loro traduzioni possiamo dedurre uno specifico interesse per il mondo mitologico in generale: miti, saghe dei vichinghi, racconti dell’antica Irlanda, fiabe e leggende celtiche sono alcuni ambiti, oltre alla materia bretone ed arturiana, di cui le traduttrici si sono occupate. Per la stessa collana Agrati e Magini hanno curato anche la traduzione delle *Saghe e leggende celtiche*, raccolte in un cofanetto di due volumi.

Nello specifico del testo oggetto di studio, una breve introduzione sulla vita di Chrétien de Troyes, un rapido *excursus* relativo alla sua produzione letteraria e un riassunto dell’opera, precedono la traduzione.

Le autrici sottolineano la personale interpretazione del lavoro di traduzione che, sebbene sia finalizzato a permetterne l’accessibilità al lettore, non si svincola dal rischio essere inadeguato a trasmettere l’essenza conferita al testo originale dalla penna dell’autore che, con

un'abile padronanza di intenti e mezzi, ha reso l'opera una delle più affascinanti del suo tempo.

Nell'introduzione curata da Agrati e Magini sembra emergere una peculiare predisposizione all'umiltà di riuscire a trasmettere il messaggio del *Lancillotto* senza alcuna intenzione di interferire con interpretazioni personali.

Il rischio potrebbe essere rappresentato dal fatto che il passaggio dal verso *octosyllabe* al racconto in prosa necessiti non solo di traduzione letterale del testo ma anche di un'interpretazione dei concetti e della modalità di trascrizione, probabile ragione per cui questo approccio, per così dire, umile nei confronti dell'interpretazione dell'opera sembra emergere più volte dalle parole delle autrici.

A questo proposito si fa menzione di alcune delle espressioni formulate nell'introduzione, a partire dall'analisi del prologo:

Se questa interpretazione del prologo è corretta- e ci pare più verosimile rispetto alla teoria secondo la quale Chrétien avrebbe invece soltanto voluto rendere grazioso omaggio alla sua protettrice attribuendole ogni merito- la condizione tra l'ideologia dominante in quest'opera e quella espressa nei romanzi precedenti si mostra del tutto apparente [...] Tutto fa

pensare, quindi, che il tema propostogli dalla contessa Maria non sia di suo gradimento.⁵⁵

Il concetto è nuovamente ribadito nelle successive affermazioni, con riferimento, seppur non entrando nello specifico, di opinioni condivise da coloro che Agrati e Magini definiscono ‘molti commentatori’:

A prima vista Chrétien tratta il tema dell’amore di Lancillotto e Ginevra con tutta la dovuta serietà, e sono molti i commentatori che interpretano in tal modo le intenzioni del poeta.⁵⁶

Nella sua versione del *Lancillotto*, la terza presa in esame, Pietro G. Beltrami, che ha insegnato Filologia Romanza all’Università di Pisa, introducendo l’opera, riprende la questione delle numerose interpretazioni della *Charrette*. La sua accurata opera di traduzione, arricchita da rielaborazioni e commenti, riproduce in modo fedele gli *octosyllabes* a rima baciata di Chrétien de Troyes conservandone lo stile talvolta ironico retoricamente costruito dell’originale.

Beltrami sottolinea il fatto che per la prima volta, nella *Charrette*, l’autore inizi un componimento con una dedica alla propria committente, lasciandone in dubbio l’intenzione. Ne segue un riassunto piuttosto accurato del racconto con preciso riferimento ai

⁵⁵ G. Agrati e M.L. Magini, Introduzione, a *Chrétien de Troyes, Lancillotto*, Milano, Mondadori, 1983, p.X.

⁵⁶ Ivi, cit., p.X.

versi interessati, che procede in maniera naturale con un'analisi personale dell'opera ed esordendo con un'affermazione molto personale:

La storia è bella davvero [...] E' la versione di Chrétien della storia quella che ha fecondato i romanzi in prosa del XIII secolo, ben più ampi, principalmente il *Lancelot*, grande romanzo biografico che comincia dalla nascita dell'eroe, attraversa infinite vicende fra cui il Conte de la charrette, versione in prosa del nostro romanzo adattata alla trama del contenitore..[...].⁵⁷

A differenza degli autori delle due precedenti traduzioni, sembra trapelare da questa nota introduttiva una sorta di legame affettivo nei confronti del componimento, che molto delicatamente si delinea attraverso una serie di espressioni, apparentemente formali, che denotano un coinvolgimento ed un'ammirazione del traduttore nei confronti del racconto del Lancillotto. Beltrami conclude la sua introduzione all'opera definendola “una vera sfida per il traduttore, [...] un tentativo lungamente perseguito di ascoltare la scrittura di Chrétien rifacendola a più riprese”,⁵⁸ quasi una sorta di ‘appropriazione’, destinata a tutti coloro che abbiano l'intenzione di esserne in qualche modo coinvolti.

⁵⁷ Cfr. Chrétien de Troyes-Godefroi de Leigni, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, a cura di P.G. Beltrami, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018, p.8.

⁵⁸ Chrétien de Troyes-Godefroi de Leigni, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, cit., a cura di P.G. Beltrami, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018, p. 18.

Chrétien de Troyes ha creato una delle figure più forti e complete della sua narrativa la cui personalità si arricchisce nell'evoluzione delle sue azioni che concretizzandosi lo conducono sempre più vicino all'oggetto del suo unico pensiero, l'amore per la Regina Ginevra:

Se i poeti provenzali avevano a lungo cantato la forza invincibile dell'amore, Chrétien presenta di quella forza un'immagine vivente, ne dava, per così dire, una dimostrazione⁵⁹.

3.2. LE TRADUZIONI ITALIANE A CONFRONTO: FINALITÀ, DIVERSITÀ DI INTENTI E DI OPINIONI

La vicenda del *Lancelot*, come sarà in seguito con il *Perceval*, si differenzia dalle opere di Chrétien che l'anno preceduta, per l'introduzione della vicenda con una dedica al committente dell'opera: l'intento dell'autore sembra quello di informare gli ascoltatori, o i lettori, di qualcosa che non conoscono, quasi a voler giustificare le ragioni che lo hanno spinto a scrivere l'impresa di *Lancillotto*.

La posizione dei traduttori in merito alla composizione dell'opera sembra essere ben distinta: il *Lancillotto* risulta infatti l'unica, di tutte le composizioni di Chrétien de Troyes, ad essere basata su una dinamica amorosa adulterina.

⁵⁹ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, cit., p. XLIII.

Agrati e Magini interpretano il prologo come l'espressione di un Chrétien distaccato fin dall'inizio dalla materia trattata, disposto quasi a non prendersi i meriti del successo dell'opera: l'esplicita dichiarazione di essersi limitato a seguire i dettami di un committente sembra svincolarlo dalla scelta di aver trattato un tema adulterino, seppur incorniciandolo con uno sfondo cavalleresco:

Nel *Cligès* e nell' *Erec et Enide* Chrétien ha impegnato tutta la propria arte a dimostrare la superiorità dell'amore coniugale sull'amore-passione cortese, inteso come esaltazione dell'adulterio e come complessa sottomissione dell'ami alla donna amata. [...] Tutto fa pensare, quindi, che il tema propostogli dalla contessa Maria non sia di suo gradimento, tanto che il poeta preferisce concentrarsi sulla stesura dell'*Yvain*, cui lavorava contemporaneamente alla Carretta, piuttosto che portare a termine un'opera che gli è poco congeniale.⁶⁰

Nell'impossibilità di un rifiuto a tale commissione, egli sembra esprimere la sua presa di posizione nella scelta di lasciare la propria opera incompleta che secondo le ipotesi più diffuse, sarebbe stata affidata a Godefroi de Leigni perché fosse condotta a compimento. Quest'ultimo infatti, giunti alla fine del racconto, si sente quasi in dovere di dichiarare non solo il proprio contributo specificando il benessere di Chrétien nel passaggio di consegne, ma anche avendo

⁶⁰ G. Agrati e M.L. Magini, Introduzione a *Chrétien de Troyes, Lancillotto*, Milano, Mondadori, 1983, p. X.

cura di citare il momento preciso in cui avrebbe preso in carico l'opera perché venisse terminata:

Signori, se prolungassi oltre il racconto, supererei i limiti della mia materia. Perciò mi accingo a concludere: qui il romanzo è interamente terminato. Il chierico Godefroi de Leigni ha compiuto la Carretta. Nessuno pensi di biasimarlo se ha proseguito lungo il solco tracciato da Chrétien: l'ha fatto con l'accordo e il gradimento dello stesso Chrétien, che l'aveva iniziato. Egli ha cominciato dal punto in cui Lancillotto era stato murato, e ha condotto la storia fino alla fine. Questo ha compiuto, e non intende aggiungervi né togliervi nulla, per non guastare il racconto. Qui termina il romanzo di Lancillotto della Carretta⁶¹.

Di tutt'altra opinione sembra essere invece Carlo Pellegrini, nella nota introduttiva che precede la traduzione di Boni. Egli sembra appoggiare l'idea per cui Chrétien, in quanto narratore di alto livello, non desse in realtà alcun valore alla tipologia del tema amoroso trattato, e avvalora questa posizione ricorrendo ad una citazione di Baudelaire, riportata per intero, e con la quale sembra voler superare la questione relativa alla scelta di fare dell'amore adulterino un argomento di discussione.

Ne scaturisce la convinzione secondo cui la professionalità di un autore si concretizza a tutti gli effetti nella sua capacità di trattare

⁶¹ Chrétien de Troyes, *Lancillotto*, cit., p.114.

qualsiasi materia, indipendentemente da quali possano essere gli ideali personali:

Donde il problema che parecchi studiosi si sono posti: come mai Chrétien, dopo aver sostenuto nel *Cligès* una tesi opposta a quella di Thomas, si sarebbe deciso nel romanzo seguente a prendere un atteggiamento addirittura opposto. Ma un narratore non è un moralista – anche se la sua opera ha necessariamente un suo contenuto morale - nel senso che debba restar fedele a una precisa concezione: in quanto artista egli è capace di concepire e vivere le creature più diverse. [...] Non vediamo per quale ragione se Chrétien aveva creato due figure come quelle di Cligès e Fenice, che vivono di un loro amore esclusivo e senza possibilità di ‘partage’, non potesse egualmente comprendere e sentire l’amore adulterino di Lancillotto e Ginevra, che ha - specialmente da parte del cavaliere - tutti i caratteri della passione irresistibile.⁶²

Citando Baudelaire e il suo *L’Art romantique* introduce infine l’opera:

Celui qui n’est pas capable de tout peindre, les palais et les masures, les sentiments de tendresse et ceux de cruauté, les affections limitée de la famille et la charité universelle, la grâce du végétale et les miracles de l’architecture, tout ce qu’il y a de plus doux et tout ce qui existe de plus horrible, le sens

⁶² Chrétien de Troyes, *Romanzi*, cit.,p. XXXVII.

intime et la beauté extérieure de chaque religion, la physionomie morale et physique de chaque nation, tout enfin, depuis le visible jusqu'à l'invisible, depuis le ciel jusqu'à l'enfer, celui-là, dis-je, n'est vraiment pas poète dans l'immense étendue du mot et selon le coeur de Dieu.⁶³

La posizione di Beltrami in merito alla committenza e alla posizione di Chrétien rispetto alla trattazione del tema dell'amore adultero sembra invece essere molto neutrale:

Che il committente dia il tema non è poi così strano, comunque, nonostante le elucubrazioni della critica (nella storia dell'arte è un fatto ovvio). Certo che Chrétien, dicendo nel prologo che la contessa gli ha dato 'materia e senso', la storia da narrare e il suo significato (con un evidente atto di encomio o adulazione), ha dato involontariamente materia per parlare di un suo distacco dalla storia di Lancillotto e Ginevra, di un suo disagio a raccontarla .. [...].⁶⁴

Con queste parole Beltrami sembra quasi voglia tralasciare l'aspetto riguardante l'intenzionalità del tema e le motivazioni che ne hanno portato alla stesura del testo, questioni evidenziate dai curatori delle versioni in prosa. L'attenzione sembra quindi essere rivolta

⁶³ C.Baudelaire, *L'Art Romantique*, cit. in *Romanzi*, p. XXXVII.

⁶⁴ Chrétien de Troyes-Godefroi de Leigni, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, cit., p. 11.

esclusivamente sulla storia e sui suoi personaggi rimandando quindi la discussione in merito alle questioni tecniche ad altra sede:

Dunque un romanzo come si deve ha un argomento, un significato e una struttura compositiva: la lettura della bibliografia chiarirà a chi vuole come una simile ovvietà possa essere trasformata in dottrina.⁶⁵

La diatriba relativamente ai motivi che abbiano spinto Chrétien de Troyes a scrivere il *Lancillotto* è rimasta irrisolta nel tempo, lasciando spazio al vero protagonista del romanzo, l'amore incondizionato che è all'origine di ogni miglioramento dell'uomo. La sofferenza che si concretizza nell'evoluzione delle avventure del cavaliere lo innalza e lo rende degno dell'amore agognato.

Nell'elaborazione di una traduzione, che sia essa in prosa o in versi, il sistema linguistico, sintattico e strutturale inevitabilmente subisce delle modifiche determinanti che talvolta possono indurre ad un completo stravolgimento del testo originale: la capacità del traduttore sta dunque nel trasmettere il messaggio dell'opera conservandone la fedeltà e l'aderenza agli argomenti trattati.

Scrive a questo proposito Beltrami, che ha dedicato numerosi interventi sui criteri, le dinamiche e le motivazioni della traduzione:

⁶⁵ Chrétien de Troyes-Godefroi de Leigni, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, cit., p. 11.

Quella che si deve cercare è una “naturalzza” di alto livello, quella per cui l’inventività linguistica dell’autore deve diventare credibile in italiano.⁶⁶

Una poesia è molto diversa da un brano in prosa, non soltanto per come la sua struttura si presenta al lettore, cioè per il suo aspetto ‘tipografico’, ma anche perché richiede l’uso di tecniche narrative e stilistiche differenti.

Una traduzione è un aiuto ulteriore per ciascun lettore che voglia avvicinarsi ad un testo in lingua originale e il ruolo del traduttore è fondamentale per una comunicazione veritiera dei propositi della versione originale. Questa riflessione risulta ancor più utile quando ci si rivolge a testi poetici del Medioevo che, a differenza dei classici, non hanno una diffusione di traduzioni tale da permetterne una fruizione sufficiente in italiano, e suscitano generalmente l’interesse di un pubblico più preparato.⁶⁷ Scelte stilistiche e realizzazioni traduttive del *Lancelot* sono quindi il risultato di un’analisi precisa che confluisce nel testo della lingua d’arrivo conferendogli un ritmo specifico e una dimensione performativa del discorso.

⁶⁶ Pietro G. Beltrami, *Note sulla traduzione dei testi poetici medievali in lingua d’oc e in lingua d’oil*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 7,2004: p.23.

⁶⁷ Ivi.

3.3. *LANCILLOTTO*: LE VERSIONI IN PROSA

Il merito di Chrétien de Troyes risiede sicuramente nella costruzione della trama dei suoi testi, ma anche nel modo in cui questi sono scritti, a partire dalla lingua adottata, dalla scelta delle rime, dalla collocazione delle pause e delle scansioni narrative che si accompagnano alle varie componenti retorico-stilistiche con cui egli formula i suoi versi.

Lasciando a una parte successiva di questa tesi l'esame della traduzione curata da Beltrami per le Edizioni dell'Orso, accompagnata dal testo a fronte, e rispettosa della struttura versale dell'originale, , saranno anzitutto prese in considerazione le traduzioni in prosa di Boni e di Agrati e Magini che, sono cronologicamente precedenti e hanno avuto una diffusione più ampia grazie alla loro maggiore accessibilità anche ai 'non addetti ai lavori'.

I passi analizzati nelle pagine seguenti sono chiaramente una piccola parte rispetto a un esame dell'intera traduzione, ma chiariscono un atteggiamento peculiare relativo alle scelte linguistiche e stilistiche di ciascun traduttore.

Ad una prima lettura le due versioni in prosa non sembrano differire particolarmente per eventuali aggiunte, modifiche, o omissioni evidenti. Soffermandosi invece ad un'analisi più attenta nella versione di Agrati e Magini sembra emergere la tendenza ad un registro linguistico che sembra essere talvolta approssimativo, più vicino a quello dell'italiano dell'uso medio, rivelando caratteristiche linguistiche prossime all'italiano contemporaneo.

Boni adotta generalmente un registro linguistico meno informale, costruito su un lessico che potremmo definire tendenzialmente aulico, caratterizzato spesso da costruzioni più complesse anche dal punto di vista sintattico.

Un esempio che potrebbe essere giudicato elementare, ma che è significativo di una certa tendenza traduttiva, data dalla frequenza di espressioni d'uso non corrente, e quindi rivelatrici di un linguaggio più ricercato.

Si pensi all'utilizzo dell'avverbio 'punto' come rafforzativo della negazione che precede o segue il verbo, sottolineandone il tono negativo:

Il cavaliere, così armato, se ne venne fino davanti al re, là dove sedeva tra i suoi baroni, e non lo salutò **punto**, ma disse: Re Artù, io ho nella mia prigione cavalieri, dame e donzelle della tua terra e della tua casa;⁶⁸

Espressioni che vedono il ricorso alla forma contratta (pronomi e preposizione) per indicare il complemento di compagnia 'seco', di classica derivazione latina (SĒCUM, comp. di CUM «con», posposto per anastrofe al pronome) e ricorrente nella produzione letteraria:

⁶⁸ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, cit., p.238.

Ah! Re, se voi aveste saputo questo, mai, credo, voi avreste concesso che Keu mi conducesse **seco** per un solo passo.⁶⁹

L'avverbio 'tosto', con significato di 'subito', è altrettanto frequente in Boni, ed è affine all'avverbio francese *tôt*:

Dama – dice – non sapete cosa mi domanda il siniscalco? Domanda congedo, e dice che non starà più alla mia corte, non so perché. Quello che non vuole fare per mia richiesta, lo farà **tosto** dietro una vostra preghiera.⁷⁰

La modalità narrativa delle due versioni si manifesta già nel prologo e si fa indicativa della posizione che l'autore assume nei confronti degli avvenimenti che verranno illustrati, ponendosi al di sopra dell'intreccio e dei personaggi.

Il narratore interviene inserendosi nella linea principale della vicenda, spesso ricorrendo ad ampie e numerose digressioni, soprattutto di argomento amoroso.

Benché la differenza sia apparentemente molto sottile, l'approccio al ruolo del narratore si pone in maniera diversa nella versione di Agrati e Magini rispetto a quella di Boni.

La figura dell'autore viene evidenziata nel suo ruolo di narratore onnisciente che si appresta a condividere le sue conoscenze con tutti coloro gli prestino attenzione:

⁶⁹ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, cit.,pp.240,241.

⁷⁰ Ivi, cit.,p.239.

Boni:

Chrétien comincia il libro del Cavaliere della Carretta; [...] Un giorno, all'Ascensione, il re tenne corte, ricca e bella quanto a lui piacque, così ricca quanto conveniva ad un re.⁷¹

Agrati e Magini:

Chrétien dà ora inizio al suo libro sul Cavaliere della Carretta; [...] Dunque Chrétien narra come Artù, in occasione di una festa dell'Ascensione, avesse tenuto corte ricca e sfarzosa, come gli conveniva e si addiceva ad un re.⁷²

Nelle parole 'Chrétien narra come Artù...' si presuppone la presenza di un narratore e di conseguenza di un pubblico che ascolta attivamente, al contrario di Boni che inizia il racconto mediante una collocazione temporale indefinita 'un giorno...' lasciando al narratore un ruolo implicito, sottinteso.

L' opera nasce in versi, di conseguenza, nella trasposizione in prosa i traduttori sono chiamati ad integrare gli interventi dell'autore in modo da fonderli in una fluidità del testo e in una maggiore scorrevolezza e agilità per la sua lettura:

Boni:

Quando egli vide il giorno oscurato dalle tenebre, egli si finge stanco e affaticato, e dice che aveva molto vegliato, e aveva

⁷¹ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, cit., p.237.

⁷² Chrétien de Troyes, *Lancillotto*, cit., p.3.

necessità di riposare. Ben potete comprendere e indovinare, voi che avete fatto altrettanto, che per coloro che l'ospitavano si finge stanco e si fa condurre a letto; ma non ebbe certo tanto caro il letto da riposarvi per nessuna cosa al mondo: non avrebbe potuto né l'avrebbe osato, e non avrebbe voluto averne né l'ardimento né la possibilità.⁷³

Agrati e Magini:

Tanto la notte nera ha lottato per vincere sul giorno, che infine l'ha coperto con il suo manto oscuro e l'ha avvolto nella sua cappa. E quando Lancillotto ha visto il giorno oscurato, si finge affaticato e stanco; dichiara di aver vegliato anche troppo a lungo e che ora ha bisogno di riposo. Voi che avete agito allo stesso modo potete ben comprendere e indovinare quanto si finga esausto con coloro che lo ospitavano; così si fa accompagnare a coricarsi, ma non ha certo tanto caro il letto da riposarvi per alcuna cosa al mondo. Non può e non osa e non vorrebbe averne né l'ardire né l'agio.⁷⁴

Il narratore cerca quindi di stabilire un rapporto di complicità con il pubblico, nel rispetto delle usanze previste dalla tradizione orale: quella stessa complicità è resa nel discorso in prosa come nello stile allegro e più leggero dei racconti o delle favole.

⁷³ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, cit., p.317.

⁷⁴ Chrétien de Troyes, *Lancillotto*, cit., p.74.

Sin dalle prime pagine la traduzione di Agrati e Magini sembra inoltre presentare in una modalità più spigliata, costruita su enunciati semplici e piuttosto brevi:

Agrati e Magini:

Dirò soltanto che in quest'opera il suo comando ha maggior peso del talento e della fatica che io vi metterò.⁷⁵

Boni:

Io dirò solamente che più opera, in questo romanzo, il comandamento di lei, che lo spirito e il lavoro che io ci metterò.⁷⁶

Agrati e Magini:

Ma, raggiunto l'uscio della sala, non scende i gradini e si ferma; da lì dice: [...].⁷⁷

Boni:

Il cavaliere allora mostra di volersene andare; si volge, si allontana dal re, e va fino alla porta della sala; però non discende punto i gradini, ma si ferma e dice di là: [...].⁷⁸

⁷⁵ Chrétien de Troyes, *Lancillotto*, cit., p.3.

⁷⁶ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, cit., p.237.

⁷⁷ Chrétien de Troyes, *Lancillotto*, cit., p.4.

⁷⁸ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, cit., p.238.

Agrati e Magini:

Se ricevessi da voi promesse a sufficienza, vi saprei bene mettere sulla giusta via, e farvi il nome del paese e del cavaliere che ve la conduce. Ma soffrirebbe molte pene colui che volesse entrare in quella terra!⁷⁹

Boni:

Io vi saprei ben mettere, tante sono le promesse che voi mi potreste fare, sulla giusta via, e potrei dirvi il nome del paese e del cavaliere che la conduce via: ma dovrebbe soffrire grandi affanni colui che volesse entrare in quel paese!⁸⁰

Agrati e Magini:

Sappiate che non posso permettervi di portarla via senza essermi battuto- dice il cavaliere- ma se vogliamo che lo scontro sia corretto... [...].⁸¹

Boni:

Non sarebbe cosa conveniente, se io ve la lasciassi condur via; sappiate che, piuttosto che acconsentirvi, combatterò con voi, ma, se non vogliamo combattere... [...].⁸²

La modalità narrativa del discorso diretto, impostata da Agrati e Magini, per cui l'avverbio è posto ad inizio frase ed evita di

⁷⁹ Chrétien de Troyes, *Lancillotto*, cit., p.12.

⁸⁰ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, cit.,p.247.

⁸¹ Chrétien de Troyes, *Lancillotto*, cit., p.28.

⁸² Chrétien de Troyes, *Romanzi*, cit.,p.265.

interrompere il pensiero di Lancillotto, risulta senza dubbio più consona alla lettura: non si può negare però che Boni, utilizzando un soggetto sempre espresso, in questo caso accompagnato dall'allitterazione in "t", riesca a conferire all'azione un ritmo più deciso che si fa espressione del pathos che la situazione richiede. Il ruolo ricoperto dai protagonisti degli episodi che si susseguono nella traduzione di Boni, viene tendenzialmente sottolineato sempre: egli non si avvale quasi mai del soggetto sottointeso, a cui spesso ricorrono invece Agrati e Magini.

Boni:

Mai, certamente, per quanto mi ricordo-dice il cavaliere-io ho visto un pettine così bello come questo che vedo qui.⁸³

Agrati e Magini:

Invero – dice il cavaliere - per quanto ricordo, non vidi mai un pettine tanto bello.⁸⁴

Nell'estratto che segue, Boni rende il tono di minaccia attraverso l'interpunzione, con il punto e virgola, seguita dal verbo imperativo, invece della virgola di Agrati e Magini, espediente che accentua l'intensità dell'azione:

⁸³ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, cit., p.261.

⁸⁴ Chrétien de Troyes, *Lancillotto*, cit., p.24.

Boni:

Re Artù, io ho nella mia prigione cavalieri, dame e donzelle della tua terra e della tua casa, ma non te ne parlo con l'intenzione di volerteli restituire, anzi ti voglio dire e far sapere che tu non hai né forza né ricchezza mediante le quali tu li possa riavere; e sappi bene che morirai senza poterli punto soccorrere.⁸⁵

Agrati e Magini:

Re Artù, sono miei prigionieri cavalieri, dame e pulzelle della tua terra e della tua casa, ma non te ne porto notizia perché intenda renderteli, bensì perché voglio dirti e farti palese che tu non possiedi né forza né beni a sufficienza per poterli avere indietro, e perché sappia che sarai morto prima di aver potuto portare loro soccorso.⁸⁶

Persino nel momento più incisivo, oltre che conclusivo, della minaccia Agrati e Magini lasciano sottinteso il soggetto di colui al quale la provocazione è rivolta, e si avvalgono del verbo al congiuntivo, quasi attenuando la drammaticità e la criticità della situazione presentata.

Altra caratteristica tipica della narrazione del romanzo cavalleresco è l'interruzione improvvisa dell'azione in svolgimento allo scopo di determinare e sottolineare la comparsa di un nuovo

⁸⁵ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, cit., p.238.

⁸⁶ Chrétien de Troyes, *Lancillotto*, cit., p.4.

personaggio, il cui ingresso cambierà il corso degli eventi. Si leggano gli estratti qui sotto riportati:

Boni:

Là dove la strada era più stretta vedono venire un cavaliere. La damigella non appena lo vide, così da lontano, subito l'ha riconosciuto, e dice: «Signor cavaliere, vedete voi colui che vi viene incontro tutto armato e pronto a far battaglia? Egli crede senza fallo di condurmi con lui, senza alcun contrasto; [...] Ma **ora vedrò** ciò che voi sarete capace di fare, **ora si vedrà** se sarete prode; **ora vedrò, ora apparirà** se la vostra protezione mi salverà.⁸⁷

Agrati e Magini:

E proprio là dove la strada si è ristretta, incontrano un cavaliere che procede in senso contrario. La damigella lo scorge; subito lo riconosce, e dice: «Signor cavaliere, vedete colui che vi viene incontro tutto armato e pronto alla battaglia? Certo egli crede di potermi portar via con sé senza incontrare ostacoli. [...] **Ora** vedrò cosa farete, potrò scoprire se siete valoroso. Conoscerò ben presto se sarò protetta dalla vostra persona. Siatemi garante, e potrò affermare a buon diritto che siete molto prode e coraggioso.⁸⁸

⁸⁷ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, cit., p.263,264.

⁸⁸ Chrétien de Troyes, *Lancillotto*, cit., pp.26,27.

Ancora una volta Boni ricorre alla ripetizione del pronome personale, il cui ruolo è sempre messo in evidenza: l'inserimento di avverbi e frasi brevi e concise mira ad accentuare il ritmo narrativo in vista di una situazione inaspettata e imprevedibile, mentre Agrati e Magini traducono invece in sequenze più morbide.

A questo punto della vicenda il cavaliere Lancillotto, ancora coperto dall'anonimato, è accompagnato lungo il suo viaggio verso la terra di Logres dalla damigella che lo ha ospitato e che lui stesso ha salvato da una violenza da lei messa in scena per accertare il valore e la fedeltà del cavaliere.

Secondo le usanze di quella terra il cavaliere è tenuto a rispettare una donna sola, ma qualora fosse scortata, potrebbe disporne a suo piacimento una volta sconfitto a duello l'accompagnatore.⁸⁹

L'incontro con il giovane cavaliere che pretende l'amore della damigella riporta la narrazione ad un ritmo incalzante di botta e risposta che si conclude con un ulteriore duello.

L'incontro tra i personaggi riconduce quindi il centro dell'attenzione verso un nuovo episodio, in sé compiuto, che rifluisce poi nella vicenda generale.

In questo modo, attraverso il continuo susseguirsi di azioni giocate sui tempi della narrazione, l'attesa e la curiosità del lettore vengono mantenute attive e il livello di attenzione e di curiosità nei confronti di ciò che ancora deve accadere va in crescendo.

⁸⁹ Cfr. Chrétien de Troyes-Godefroi de Leigni, *Il cavaliere della carretta(Lancillotto)*, p.3.

La traduzione di Boni rivela un ulteriore aspetto caratterizzante: la predilezione per una costruzione ipotattica/polisintetica: il massiccio ricorso alle congiunzioni, anche con valore causale, si concretizza in frasi subordinate che arricchiscono il discorso, pur rendendolo talvolta più complesso:

Boni: Un giorno, all'Ascensione, il re Artù tenne corte, ricca e bella quanto a lui piacque, così ricca quanto conveniva ad un re. Dopo il pranzo il re non si allontanò dai suoi compagni. Vi erano nella sala molti baroni, e insieme ad essi vi era la regina; e con essi vi erano anche – come mi sembra – molte belle e gentili dame, che ben parlavano la lingua francese; e Keu, che aveva servito a tavola, mangiava con coloro che erano addetti alla mensa. Mentre Keu sedeva a tavola, ecco giungere a corte un cavaliere, molto ben equipaggiato, armato di tutte le sue armi.⁹⁰

Contrariamente, Agrati e Magini ricorrono spesso ad una paratassi, ovvero una frase segmentata che presuppone una coordinazione semplice e una costruzione del periodo apparentemente elementare:

Agrati e Magini:

Dopo il desinare, Artù era rimasto con i compagni; nella sala, insieme alla regina, vi era una grande folla di baroni, oltre, mi pare, a molte dame belle e cortesi che parlavano un'adorna

⁹⁰ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, cit., p.237.

lingua francese. Keu, che aveva servito le tavole, sedeva a desinare insieme ai conestabili, quando giunse a corte un cavaliere sfarzosamente equipaggiato per la battaglia, armato di tutte le armi.⁹¹

L'utilizzo del 'ma' in funzione avversativa posto all'inizio della frase è invece tipico della traduzione di Agrati e Magini: col significato di 'eppure' sembra introdurre un avvenimento o un elemento inaspettato, che, anche tipico del romanzo cortese d'avventura, contraddice dunque una qualsiasi aspettativa.

Boni:

Cavaliere, io custodisco il guado, e vi proibisco di passarlo". Quello non lo intese né l'udì, poiché la sua meditazione non lo abbandonò, e il cavallo continuò ad avanzarsi molto rapidamente verso l'acqua. Quegli è tanto immerso nei suoi pensieri che non l'ode, e il cavallo subito salta nell'acqua e lascia il prato, e comincia a bere molto avidamente.⁹²

Agrati e Magini:

Cavaliere, io sono a guardia di questo guado, e vi faccio divieto di passare". **Ma** l'altro non capisce; non lo sente nemmeno, perché troppo immerso nelle proprie fantasticherie. Intanto il cavallo si slanciava rapido verso la corrente. ... **Ma** il cavaliere, preso dai propri pensieri, non lo sente. D'un tratto

⁹¹ Chrétien de Troyes, *Lancillotto*, cit., p.3.

⁹² Chrétien de Troyes, *Romanzi*, cit.,p.250.

il cavallo salta dal prato nell'acqua e si mette a bere con grande foga.⁹³

La valenza della congiunzione avversativa si percepisce nel gioco di pause che permette al lettore di dare rilevanza all'evento narrato.

La stessa funzione è svolta dall'interpunzione che in Boni consente di giocare con la struttura di una frase più articolata in cui gli intervalli sono marcati dalle pause narrative:

Boni:

Lavatevi le mani, sedetevi quanto vi piacerà e vi sarà gradito; l'ora e la cena lo richiedono, come potete vedere: lavatevi dunque, e mettetevi a sedere.⁹⁴

Agrati e Magini:

Lavatevi le mani e poi sedete, quando vi piacerà e vi sarà gradito. Come potete vedere l'ora e il desinare lo reclamano. Dunque lavatevi e prendete posto.⁹⁵

In Agrati e Magini è invece l'impiego del punto a definire il ritmo della narrazione, focalizzato su una serie di enunciati che sembrano assumere quasi valenza di comando più che di invito.

⁹³ Chrétien de Troyes, *Lancillotto*, cit., pp.14,15.

⁹⁴ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, cit.,p.255.

⁹⁵ Chrétien de Troyes, *Lancillotto*, cit., p.19.

In questa fase del racconto Lancillotto, ancora coperto da anonimato, sia per i personaggi della storia che per il lettore, gode dell'invito della terza damigella del racconto, debitrice nei suoi confronti per aver risparmiato la vita al cavaliere del guado. Il tono di cortesia espresso dalla traduzione di Boni si adatta sicuramente meglio al tono perentorio che può trasparire dalla traduzione di Agrati e Magini.

Di rilievo sono l'uso della virgola e del punto e virgola che accompagnano le congiunzioni, precedendole.

Questi segni di interpunzione che Boni sembra prediligere particolarmente, e dei quali si serve per separare tra loro due o più proposizioni coordinate, consentono un'elaborazione narrativa dai periodi lunghi e complessi che conferiscono al discorso una certa dinamicità:

Boni:

E la regina ancora lo prega, e tutti i cavalieri insieme; e Keu dice che essa si affatica per una cosa che non serve a nulla.⁹⁶

Agrati e Magini:

La regina lo esorta ancora, e alla sua voce si uniscono tutti i cavalieri. **Ma** Keu dichiara che ella si adopra senza alcuna speranza.⁹⁷

⁹⁶ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, cit., p.239.

⁹⁷ Chrétien de Troyes, *Lancillotto*, cit., p.5.

Boni:

Non c'è nessuno che non ne sia corrucciato, e l'uno addita all'altro, e gli fa segno urtandolo col gomito.⁹⁸

Agrati e Magini:

A tale vista tutti si adirano, e se lo mostrano l'un l'altro con ammiccamenti e gomitate.⁹⁹

Rimanendo nell'ambito della costruzione sintattica in rapporto all'aspetto semantico che ne deriva, si noti l'intenzionalità di Boni nel voler conferire al personaggio protagonista dell'evento narrato, una funzione di massimo rilievo, che in Agrati e Magini appare meno evidente.

Il soggetto espresso in posizione iniziale si dimostra essere in accordo con le subordinate che seguono, conservando il proprio valore semantico e sintattico attraverso una serie di ripetizioni del verbo 'avere' che, nonostante la punteggiatura, non lascia spazio ad alcuna interferenza di senso.

Nell'estratto seguente si noti la descrizione del cavaliere anziano: quest'ultimo è il padre di colui che aveva sfidato Lancillotto per conquistare il potere sulla seconda damigella incontrata, e di cui era stato ospite per la notte.

L'immagine dell'uomo viene resa in tutta la sua autorità, quasi anticipando il ruolo decisivo che ricoprirà nell'esito della vicenda:

⁹⁸ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, cit., p.241,242.

⁹⁹ Chrétien de Troyes, *Lancillotto*, cit., p.19.

Boni:

Un cavaliere alquanto anziano stava dall'altra parte del prato, su un cavallo sauro spagnolo; **aveva** le cinghie dei finimenti e la sella ornati d'oro, **e aveva** i capelli in gran parte grigi. **Aveva** messo, per darsi un contegno, una mano su uno dei fianchi; essendo bel tempo, era in camicia e stava a guardare i giochi e i balli, **aveva** sulle spalle un mantello di scarlatto e di vaio.¹⁰⁰

La forza semantica della traduzione di Boni non si rileva invece in Agrati e Magini che sembrano limitarsi alla semplice descrizione della situazione che i cavalieri e la damigella incontrano arrivando al prato, luogo scelto per un nuovo duello. Nessuna informazione sembra prevalere sull'altra, il piano narrativo mantiene una certa monotonia limitandosi all'essenziale resoconto di una nuova prova da affrontare:

Agrati e Magini:

Nella parte più lontana del prato si trovava un cavaliere piuttosto in età e dai capelli ingrigniti, che su un cavallo sauro di Spagna dai finimenti e dalla sella dorati, assisteva ai giochi e alle danze. Per contegno teneva una mano sul fianco e, data la bella stagione, aveva tolto il giaco, e sulla camicia indossava un prezioso mantello di scarlatto foderato di vaio.¹⁰¹

¹⁰⁰ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, cit., p.266.

¹⁰¹ Chrétien de Troyes, *Lancillotto*, cit., p.29.

La versione di Boni pone il giusto rilievo alla figura del cavaliere anziano e la costruzione sintattica, sfruttando l'effetto della ripetizione verbale, è mirata a mettere in risalto la centralità del personaggio e del suo ruolo da protagonista.

Procedendo con la lettura dell'episodio si noti invece come differiscono le due versioni che, nel descrivere lo stesso episodio esprimono due messaggi semanticamente diversi, resi da un'altrettanto diversa costruzione sintattica.

L'estratto rilevato dal testo di Boni vede ancora il cavaliere anziano come soggetto dell'intera vicenda: l'uomo svolge un ruolo decisivo perché, impedendo in ogni modo che il duello tra Lancillotto e il figlio si consumi, salva quest'ultimo da sconfitta sicura e, in cambio, accondiscende al suo volere, accettando suo malgrado di seguire il valoroso cavaliere misterioso:

Boni:

Quello allora, suo malgrado, ha acconsentito, dal momento che è costretto a farlo; **e il padre**, che non può distoglierlo dalla sua inclinazione, **disse** che ne avrebbe certo fatto a meno, per quanto lo riguardava, ma **che ambedue lo seguiranno**.¹⁰²

Il testo di Agrati e Magini capovolge completamente la dinamica dei ruoli, attribuendo al giovane e spavaldo cavaliere la decisione di astenersi dal duello. Egli, però, non ha scelta perché letteralmente fermato nel suo intento da fedeli servitori del padre, che

¹⁰² Chrétien de Troyes, *Romanzi*, cit., p.269.

gli offrono in cambio la magra consolazione di poter seguire Lancillotto nel suo cammino:

Agrati e Magini:

Allora il figlio acconsente, ma suo malgrado: non può fare altrimenti. **Dichiara** che, poiché non può ottenere di più, per amore del padre **si asterrà** dal proprio proposito, ed entrambi seguiranno il cavaliere.¹⁰³

Questa scelta di Boni possa essere interpretata come un ulteriore esempio di coerenza rivelatrice, pagina dopo pagina, del suo stile di traduzione: le figure ritenute determinanti, quelle che incidono, in modo più o meno accentuata, nell'evolversi della vicenda, sono sempre messe in luce dall'abile equilibrio ottenuto da capacità descrittiva e costruzione sintattica.

L'importanza di questo episodio, il rapporto conflittuale dell'anziano cavaliere con il giovane e superbo figlio, preannuncia infatti il profondo disaccordo tra il re di Gorre, Beaudemagu, e il figlio Meléagant, simbolo di una lotta tra bene e male, ma anche tra saggezza e incoscienza, purezza d'animo e superbia, che sono alcuni dei temi attorno ai quali si costruisce l'opera di Chrétien de Troyes.

L'autore si dimostra abile nella padronanza dei propri mezzi espressivi e mette più volte in scena questo scontro tra opposti mediante l'impiego dell'allegoria: la personificazione di Amore e Ragione, inaugurata nelle prime pagine il tormentato dialogo interiore

¹⁰³ Chrétien de Troyes, *Lancillotto*, cit., p.31.

di Lancillotto, e diventa una delle peculiarità a cui Chrétien fa ampiamente ricorso per dare alla propria opera l'unicità che merita:

Chrétien non sa rivolgersi al mondo interiore senza volgersi contemporaneamente all'allegoria [...] E' come se il mondo dell'impercettibile non potesse bussare alla porta della coscienza poetica senza travestirsi con le sembianze del percettibile, come se gli uomini non fossero in grado di afferrare la realtà degli stati d'animo e delle emozioni senza tramutarle in indistinti personaggi.¹⁰⁴

Amore e Ragione, con Generosità e Pietà, Prodezza e Viltà, Vita e Morte si confrontano esclusivamente nell'animo di Lancillotto; il suo Io interiore è costantemente combattuto da questo conflitto di ideali e di sentimenti contrastanti.

Dal momento in cui deve misurarsi con la prima prova, salire o meno sulla carretta del disonore, deriva tutto il susseguirsi di avvenimenti che lo condurranno all'agognata conquista della donna amata e alla crescita personale.

La descrizione della lotta interiore procede in maniera spigliata in entrambe le versioni: Boni conferisce spessore al testo ricorrendo ad aggettivi ed elementi aggiuntivi che giocano un ruolo determinante nella rappresentazione dei personaggi e delle ambientazioni del romanzo:

¹⁰⁴C.S. Lewis, *L'allegoria d'amore, Saggio sulla tradizione medievale*.

Se vuoi salire sulla carretta che io conduco potrai sapere prima di domani ciò che è accaduto alla regina. Il cavaliere prosegue per la sua strada e non vi sale, per il momento; per sua disgrazia lo fece; e per sua disgrazia ebbe vergogna, tanto da non volere subito salirvi, poiché riconoscerà poi di essersi condotto male; ma la Ragione, che è lontana da Amore, gli dice che si guardi bene dal salire, e lo ammaestra e lo ammonisce a non fare e a non intraprendere nulla da cui riceva onta o biasimo. Ragione, che osa dirgli questo, non sta nel suo cuore ma nella bocca; ma Amore, che è chiuso nel suo cuore, gli comanda e gli ingiunge di salire subito sulla carretta. Amore lo vuole, ed egli vi sale, poiché non gli importa dell'onta, dal momento che Amore glielo comanda e lo vuole.¹⁰⁵

Allo stesso modo Agrati e Magini, seppur con frasi brevi e meno dettagliate, mantengono un ritmo di narrazione che ben si adatta alla criticità vissuta da Lancillotto nel momento in cui si trova a dover scegliere di salire sulla carretta o desistere dal farlo:

Il cavaliere esita, e prosegue per la propria strada senza accettare l'invito. E fu per sua sventura e vergogna che non vi salì subito, perché più tardi avrebbe avuto a pentirsene e avrebbe giudicato di aver agito male. Ma Ragione, in disaccordo con Amore, gli suggeriva di guardarsi dal montarvi, e lo esortava e lo ammaestrava a non intraprendere

¹⁰⁵ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, cit., p.243.

un'azione che gli sarebbe forse tornata a onta e biasimo. Ragione non ha posto nel cuore, ma nella bocca: per questo osava parlargli in tal modo, Ma Amore, che era rinchiuso nel suo cuore, gli ordinava e lo ammoniva di montare subito. Poiché lo vuole Amore, il cavaliere sale sulla carretta e non si cura di provare vergogna: è Amore che comanda e vuole.¹⁰⁶

Nell'affrontare il ruolo delle allegorie che si susseguono nel testo, non si riscontrano particolari differenze tra la versione di Agrati e Magini e quella di Boni, se non per la costruzione sintattica più complessa che quest'ultimo, come già notato, utilizza nell'elaborazione del suo lavoro.

Boni:

Il cavaliere non ha che un cuore, e quello non è più in suo possesso, ma è affidato a un'altra persona, così che egli non lo può donare ad altri. Lo costringe a fissarsi su una sola persona Amore, che regna su tutti i cuori. Su tutti? Non su tutti, ma solo su quelli che egli stima. Deve essere perciò più stimato colui che Amore si degnava di governare.¹⁰⁷

Agrati e Magini:

Non ha che un cuore, e quello non è più suo: è affidato a un'altra ed egli non può riporlo altrove. Amore, che governa i cuori di tutti, lo fa restare per intero in un luogo solo. Di tutti?

¹⁰⁶ Chrétien de Troyes, *Lancillotto*, cit., p.8.

¹⁰⁷ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, cit., p.258.

No, solo di coloro che Amore apprezza; e colui che Amore si degna di dominare maggiormente deve essere stimato.¹⁰⁸

L' intenzione di Boni di rendere più chiaro il pensiero dell'autore si rivela anche nel suo ricorrere sovente all'utilizzo di parentesi quadre, racchiudendo nel testo un commento o una spiegazione tecnica. Tale espediente evidenzia la necessità di non dare spazio a fraintendimenti in una ricerca di specificità rispetto al contesto. Spesso il termine tra parentesi accompagna la denominazione del cavaliere [della carretta], con l'intenzione di distinguere Lancillotto, ancora coperto da anonimato, dalla schiera di cavalieri che incontra lungo il percorso; in altri casi si tratta invece dell'evidente necessità di fornire dettagli esplicativi.

Questa stessa necessità non sembra essere sentita da Agrati e Magini che di fatto non utilizzano lo stesso espediente e, privilegiando una lettura più lineare ed essenziale, fondono unitamente alla traduzione il chiarimento.

Boni:

La prodezza, quindi, non ha tanta forza, quanta ne hanno la malvagità e la poltroneria, poiché veramente, non dubitatene, si può fare più **[facilmente]** il male che il bene. Di queste due cose vi parlerei molto, se ciò non mi facesse indugiare **/nel racconto**]; ma mi rivolgo ad altro, e me ne ritorno al mio

¹⁰⁸ Chrétien de Troyes, *Lancillotto*, cit., p.22.

argomento; e udirete come il re ammonisca il figlio, al quale rivolge la parola.¹⁰⁹

Agrati e Magini:

Prodezza, dunque, non è potente quanto pigrizia e malvagità, poiché è vero, e non se ne deve dubitare, che è più facile praticare il male che il bene. Vi potrei parlare a lungo di questi due argomenti, se non mi facesse attardare troppo. Ma mi volgo ad altro e torno al mio racconto. Sentite in qual modo il re ammaestra il figlio cui si è rivolto.¹¹⁰

Boni:

E il cavaliere **[della carretta]** afferra l'ascia, gliela strappa prontamente dal pugno, e lascia colei che teneva stretta, perché aveva necessità di difendersi, giacché gli venivano addosso i cavalieri e coloro che avevano le tre asce, e lo assalgono molto crudelmente.¹¹¹

Agrati e Magini:

Allora il cavaliere della carretta afferra l'ascia, la strappa lesto dalla mano del sergente, e abbandona la damigella che teneva stretta: ora deve difendersi, perché i due cavalieri privati delle

¹⁰⁹ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, cit.,p.293.

¹¹⁰ Chrétien de Troyes, *Lancillotto*, cit., p.52.

¹¹¹ Chrétien de Troyes, *Romanzi*, cit.,p.257.

spade e quelli che hanno le altre tre asce gli si scagliano addosso e l'assalgono con impeto.¹¹²

Chrétien interviene abilmente nel racconto, senza far mai pesare le sue 'intromissioni' connotando il testo di quella struttura tipica del racconto ad alta voce che aveva contribuito ad una fruizione più ampia dell'opera nel suo periodo storico.

Così, attraverso l'impiego dei differenti espedienti narrativi sopra descritti, nella peculiarità di ciascuna versione e considerata la complessità della trasposizione in forma prosaica, i traduttori sono riusciti a conferire fluidità ed energia al testo.

Il ricorso alla coordinazione e alla subordinazione rispecchia inoltre non solo la tecnica diversa utilizzata dai due traduttori ma anche una distanza dai criteri che contraddistinguono le modalità narrative delle lingue moderne.

Nonostante non vi sia un pieno adeguamento ad una resa puntuale nella lingua d'arrivo, entrambe le versioni analizzate riescono a rappresentare pienamente l'idea dell'evoluzione del personaggio che precede il momento dell'incontro tra gli amanti a conclusione del racconto.

¹¹² Chrétien de Troyes, *Lancillotto*, cit., p.21.

3.4. *IL CAVALIERE DELLA CARRETTA (LANCILLOTTO)*: LA TRADUZIONE IN VERSI DI P.G. BELTRAMI

Se da un punto di vista della trasmissibilità dell'opera e della facilità di lettura è possibile fare un confronto tra testo in prosa e versi, per l'aspetto tecnico riguardante la struttura metrica risulta chiaramente difficile procedere in tal senso, per una differenza di impostazione.

Di conseguenza si porrà l'attenzione esclusivamente su alcune riflessioni partendo dall'intenzione espressa dal curatore, ovvero la maggior aderenza al testo originale.

Scrive Francesca Gambino:

[...] alcuni interpreti ritengono che la traduzione di un testo medioevale debba contenere una componente d'inconsueto, serbare alcuni tratti insoliti, essere inattuale, quasi ruvida, allo scopo di sorprendere e disorientare il lettore. Una versione straniante aiuta a non banalizzare la lettera, suggerendo da sola l'estraneità irriducibile del testo che si ha davanti. Questo tipo di approccio ha ispirato traduzioni molto eleganti e raffinate. L'esperimento più audace per la medievistica italiana è forse *Il cavaliere della carretta* di Pietro G. Beltrami, che ha offerto una resa metrica integrale dell'opera di Chrétien de Troyes in novenari ad accenti liberi e in rima baciata.¹¹³

¹¹³ Cfr. F. Gambino, *Sulla traduzione*, in *Il cavaliere del leone di Chrétien de Troyes*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011 .

La scelta metrica di Chrétien è in un certo senso vincolata al periodo in cui scrive in quanto il distico di *octosyllabes* era lo strumento usuale per la scrittura narrativa, aspetto che si riflette inevitabilmente sull'elaborazione della costruzione della frase, sul ritmo e sui modi della forma in cui i richiami fonici, le interiezioni e le zeppe colorano la frase.

Beltrami trova nell'adozione del metro e nella corrispondenza esatta del numero di versi della stesura originale quella che egli stesso definisce "fedeltà al contenitore metrico": senza necessariamente dover ricorrere ad una terminologia aulica traspone le coppie di novenari ad accenti liberi rimati a coppie che in italiano richiama il movimento del raccontare in versi tipico del francese antico¹¹⁴.

Riferendosi alla sua traduzione della *Carretta*, egli allude ad una 'lingua vecchia' partendo dal presupposto che fosse inevitabile un risultato di questo genere, avendo scelto di attenersi al pieno rispetto di metrica e trasposizione letterale:

I testi del Medioevo romanzo si presentano a noi italiani moderni in un ambiguo stato di equilibrio fra un aspetto amichevole, per la vicinanza, sotto molti aspetti, della lingua, e un aspetto arcigno, perché questa loro lingua, sotto questa sostanziale somiglianza alla nostra, o a quelle moderne, cela infinite oscurità e vere e proprie trappole, che fanno dei testi

¹¹⁴ A. Barbieri, *Tradurre testi medievali gallo-romanzi*, p. 390.

lirici, a volte, dei veri rompicapo, ma che sono meno frequenti e meno visibili, non meno rischiose, nei testi narrativi.¹¹⁵

La sua traduzione riflette un andamento stilistico in cui la cadenza delle parole è accentuata e si concretizza nell'incipit dei versi. Il ritmo che li contraddistingue avvicina i concetti e li pone sullo stesso piano.

Ricorrendo all'anafora ottiene due effetti, uno ritmico e uno di senso, tipico dei versi, o delle frasi, che cominciano sempre allo stesso modo ed hanno una struttura simile da cui deriva una sorta di elenco scandito.

Tale effetto è più facilmente percepibile nei versi seguenti:

Mes or verrai que vos feroiz;	Ora vedrò cosa farete,
Or i parra se preuz seroiz,	or parrà se prode sarete,
Or le verrai, or i parra	or lo vedrò , ora qui parrà
Se vostre conduci me garra.	se avervi a scorta mi varrà
Se vos me pöez garantir,	Se mi potete garantire,
Donques dirai ge sanz mantir	ammetterò senza mentire
Que preuz estes et molt valez.	che prode e valoroso siate. ¹¹⁶

(vv. 1537-1543)

L'impostazione della struttura metrica della versione tradotta basata sul novenario ad accento libero in distici a rima baciata induce

¹¹⁵ P. G. Beltrami, *Note sulla traduzione dei testi poetici medievali in lingua d'oc e in lingua d'oïl*, "Nuova Rivista di Letteratura Italiana", 7,2004: p.31.

¹¹⁶Chrétien de Troyes-Godefroi de Leigni, *Il cavaliere della carretta(Lancillotto)*, pp.121-123.

però alla necessità di far rientrare il discorso in un contenitore definito dallo stesso Beltrami “troppo stretto recuperando la corrispondenza nel giro di uno, al massimo due versi”.¹¹⁷

Beltrami sceglie inoltre di non attenersi alla punteggiatura della versione originale bensì di adattarla alla sua interpretazione in base a ritmo del testo.

Il suo obiettivo di ottenere una traduzione che sia aderente all'originale lo conduce inevitabilmente a scendere ad alcuni compromessi soprattutto per rispettare il conteggio metrico.

La riduzione del numero di sillabe tramite l'utilizzo di sinalefe, apocope ed 'eliminazione' dei pronomi soggetto che in italiano è un'opzione accettata, sono alcune delle tecniche più ricorrenti nella traduzione.

Si notino i versi seguenti:

	[...] ...“Re,
Rois, s'a ta cort chevalier a	se in tutta la tua corte c'è
Nes un an cui tant te fiasse	un cavaliere in cui fidassi
Que la reine li osasse	tanto che dare tu gli osassi
Baillier por mener an ce bois	la regina da accompagnare
Après moi, la ou je m'an vois,	al bosco dove voglio andare,
Par un covant l'i atandrai	con il patto l'attenderò

¹¹⁷ P. G. Beltrami, *Appunti di lavoro da una traduzione poetica del Chevalier de la charrete*, in A.Fassò, L.Formisano, M.Mancini (a c. di), *Filologia romanza e cultura medievale*. Studi in onore di Elio Melli, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, p. 79.

Que les prisons toz te randrai	che i prigionieri renderò
Qui sont an prison an ma terre	che nel mio regno ho in prigionia
Se il la puet vers moi conquerre	se me la può portare via
Et tant face qu'il l'an ramaint"	duellando e la riporta qui". ¹¹⁸

(vv. 69-79)

La difficoltà talvolta riscontrata nel far coincidere italiano e francese è piuttosto evidente: ne risulta non solo lo spostamento dell'ordine canonico degli elementi della frase, come l'inversione di soggetto-verbo “tanto che **dare tu** gli osassi” ma anche del verbo rispetto al complemento “**la regina da accompagnare**” nel verso successivo che, per mantenere una connessione semantica con i versi precedenti si risolve quasi in una combinazione forzata per l'ottenimento della rima baciata.

L'altro espediente a cui Beltrami ricorre per attenersi ai canoni metrici prefissati è la sinalefe, che per sua stessa ammissione risulta essere ‘la regola’¹¹⁹ di base su cui impostare il conteggio metrico: il verso 77, sopra menzionato, rientra nel numero di sillabe previsto dal novenario grazie alla suddetta figura metrica “nel mio regno **ho in** prigionia”. Il ricorrere al soggetto sottinteso “un cavaliere in **cui fidassi**” è un ulteriore supporto nel rispetto del verso novenario.

¹¹⁸ Chrétien de Troyes-Godefroi de Leigni, *Il cavaliere della carretta(Lancillotto)*, pp.40,41.

¹¹⁹“Nella sillabazione sono ricorso liberamente, quando necessario, alla dialefe, relativamente comune nella poesia italiana antica (ma ovviamente la sinalefe resta la regola), quasi mai alla dieresi: in altre parole la scansione in sillabe all'interno di parola è quasi sempre quella normale”. cit. in Chrétien de Troyes - Godefroi de Leigni, *Il cavaliere della carretta(Lancillotto)*,p.32.

Una ulteriore difficoltà segnalata dai traduttori di testi narrativi medievali in versi si riscontra nell'alternanza di forme del presente o dell'imperfetto che Chrétien usa senza distinzione, e che anche Beltrami alterna all'interno della stessa frase¹²⁰ riferendo entrambi i tempi verbali al passato per esigenze di rispetto della rima:

Li seneschax par son outrage
L' an mainne la ou cil l'atant;
Mes a nelui n'an pesa tant
Que del sivre s'antremeïst,
Tant que mes sire Gauvains dist
Au roi son oncle en audience:

Il siniscalco **la fa andare**
per orgoglio là **dov'è atteso**;
ma nessuno **ne è tanto offeso**
che finalmente **li inseguisse**,
fin quando ser Galvano **disse**
al re suo zio palesemente:¹²¹

(vv. 220-225)

Ja sont li cheval amené
Apareillié et anselé;
Li rois monte toz primerains,
Puis monta mes sire Gauvains
Et tuit li autre qui ainz ains

E già i cavalli sono stati
condotti lì, pronti e sellati;
per primo **vi monta** il sovrano,
e poi **montò** messer Galvano,
e tutti gli altri ad uno ad uno.¹²²

(vv 245-249, pp. 50,51)

¹²⁰ “Mi sono concesso la stessa libertà degli autori di alternare liberamente, anche nella stessa frase, il passato remoto e il presente storico come del tutto equivalenti, sia per necessità, sia perché questa è una caratteristica della sintassi narrativa del francese antico che si ripercuote sul ritmo della narrazione”. cit., Ivi, p.32.

¹²¹ Ivi, pp.48,49

¹²² Chrétien de Troyes-Godefroi de Leigni, *Il cavaliere della carretta(Lancillotto)*, pp.50,51.

N'i a pas granmant aresté,
Einz passe outre grant aleüre,
Tant qu'il revit par aventure
Le chevalier tot seul a pié¹²³

Non ci s'è gran tempo **fermato**,
ma **procede** a grande andatura,
finché **vide** per avventura
solo il cavaliere, appiedato:

(vv 314-317)

Gli esempi di apocope, o troncamento, di normale uso nella poesia italiana antica, nella *Carretta* non mancano benché Beltrami ne faccia ricorso quasi per costrizione per ragioni vocaliche o per un utilizzo eufonico della parola in questione al fine di rientrare nei canoni ritmici del verso. I versi 541-569 presentano in più casi questo tipo di situazione:

“Quanta n loro t messe chantee”, v.541 diventa “Dopo che messa gli **han** cantato”; “et delez ot duel grant et fier” v. 556 è reso con “per cui **mostravan** di dolere”; “si se vost jus lessier cheoir” v.568 diventa invece “fu sul punto di **cader** giù”;¹²⁴

Un altro elemento che contraddistingue i poemi medievali francesi è la cadenza martellante, strettamente connessa all'andamento della rima baciata, ed è dovuta anche ad esigenze di tipo mnemonico.

Secondo Beltrami “la sfida di rendere Chrétien in italiano nel suo metro comporta l'obbligo della rima perfetta e il rifiuto

¹²³ Ivi, pp. 54,55.

¹²⁴ Chrétien de Troyes-Godefroi de Leigni, *Il cavaliere della carretta(Lancillotto)*, p.69.

dell'assonanza”¹²⁵, ma il ricorso alla ‘rima facile’ che si ripete più volte anche nell’ambito di versi vicini è una tendenza che è presente nel corso del racconto innumerevoli volte. Oltre agli esempi a cui lui stesso fa riferimento nel suo studio della *Carretta* si notino i seguenti casi qui sotto menzionati:

avere: riavere, vv.57-58; udire: dire, vv.93-94; bene: bene, vv.107-108; mezzo: mezzo, vv.663-664; ripreso: preso, vv.849-850; dono: dono, vv.953-954; aiuto: aiuto, vv.1077-1078; presa: presa, vv.1175-1176; capo: capo, vv.2647-2648;

Nella traduzione, come nell’originale, Beltrami ricorre anche a rime ottenute dalla corrispondenza dei verbi appartenenti alla stessa coniugazione, o ancora appartenenti allo stesso tempo verbale:

“Mes sire Gauvains chevalcoit; ne tarda gaires quand il voit”, vv. 269-270 diventa “messer Galvano cavalcava;/vide, dopo poco che andava”;¹²⁶

“Que il trova plus pres de lui,/si l’a maintenant eslessié”, vv. 294-295 diventa “e al galoppo l’ha già lanciato;/cade morto quello lasciato”;¹²⁷

¹²⁵ Cfr., P. G. Beltrami, *Appunti di lavoro da una traduzione poetica del Chevalier de la charrete*, p.82.

¹²⁶ Chrétien de Troyes-Godefroi de Leigni, *Il cavaliere della carretta(Lancillotto)*, p.53.

¹²⁷ Ivi, p.53.

“au plus haut que je poi crier?/Bien vos oïstes desfier”, vv. 789-790 diventa “più forte che potei gridare?/Ben vi siete udito sfidare”;¹²⁸

Quelle che invece erano considerate rime perfette nel contesto culturale duecentesco non lo sono nel contesto culturale contemporaneo, sono le rime che Beltrami definisce “rime all’ingrosso siciliane o guittoniane” in cui *i, u* vengono rimate nel corrispettivo *e, o* sia chiuse che aperte.

La pucele devant son oste
S’an vet molt tost la voie droite.
La ou la voie ert plus estroite,
Voient un chevalier venant.

La ragazza davanti va
Molto svelta per la via dritta.
Dove la via era più stretta
Vedon venire un cavaliere.¹²⁹

(vv.1514-1517)

A tant li vavasors s’apanse
Qu’an li avoit dit et conté
C’uns chevaliers de grant bonté
El país a force venoit
Por la reï que tenoit
Meleaganz, li filz le roi;

Ripensa allora il valvassore
Che gli avevan fatto sapere
Che nel paese un cavaliere
Di gran pregio a forza veniva
Per la regina che teneva
Meleagant figlio del re;¹³⁰

(vv. 2124-2129)

¹²⁸ Ivi, p.81.

¹²⁹ Ivi, pp.120,121

¹³⁰ Chrétien de Troyes-Godefroi de Leigni, *Il cavaliere della carretta(Lancillotto)*, pp.152,153.

Mal fist quant lui i oblia,
Qu'il ne se prise mie mains.
Et dit: "Joinz piez et jointes mains,
Volez espoir que je devaigne
Ses hom, et de lui terre taigne?"

Fece male a scordarlo il re,
che lui da meno non si crede.
"Giunte le mani e giunti i piedi
Volete forse che io divenga
Suo uomo, e da lui terra tenga?"¹³¹
(vv.3230-3234)

N'i puet estre li respitiers,
Ne n'i puet estre la pes mise;
Se l'a li rois molt bien requise,
Mes ne puet estre qu'il la face.
Devant la tor, en mi la place,
Ou tote la genz se fu treite [...]

Non c'è più modo che s'aspetti,
né la pace fare si può,
come il re molto domandò,
ma quello che non ci si fa indurre.
Nella piazza, presso la torre,
dove la gente s'era tratta [...]¹³²
(vv.3514-3519)

La fluidità narrativa è improntata da Beltrami in modo tale da evitare che il ritmo narrativo non venga rallentato dalla ricerca della rima: la continuità del verso viene quindi resa ricorrendo all'utilizzo dell'*enjambement* che in questa versione italiana è un fenomeno particolarmente presente, rispecchiandosi ovviamente nella versione di Chrétien de Troyes. Il fatto di ricorrere in maniera piuttosto decisiva ad elementi collegati da un punto di vista sintattico e semantico dislocandoli su due versi porta inevitabilmente all'abbandono della rigida coincidenza tra il verso e la frase:

¹³¹ Ivi, pp.210,211.

¹³² Ivi, pp.3514,3519.

Puis parlerent tot a loisir
De quan que lor vint a pleisir,
Ne matiere ne lor failloit,
Qu’amors assez lor an bailloit.
Et quand Lanceloz voit son eise,
Qu’il ne dit rien que molt ne pleise
La reïne, lors a consoil
A dit “Dame, molt me ,ervoil
Par coi tel senblant me feïstes
Avant hier, quant vos me veïstes,
N’onques un mot ne me sonastes,
A po la mort ne m’an donastes [...]

Liberamente poi parlarono
Di ciò che desiderarono,
e la materia non mancava,
perché Amore molta ne dava.
Quando Lancillotto si sente
ad agio, che non dice niente
che non le piaccia, a parte allora
dice: “Non mi spiego, signora,
perché tal viso mi mostraste
l’altr’ieri, quando m’incontrastate
ne una parola mi diceste,
quasi la morte mene deste
[...]”¹³³

(vv.4475-4484)

A questo proposito si considerino come esempio emblematico i versi che descrivono il momento in cui Ginevra dà appuntamento, in segreto, a Lancillotto:

Ceanz antrer ne herbergier
Ne porroiz mie vostre cors;
Je serai anz, et vos defors,
Que ceanz ne porroiz venir,

Qui dentro **entrare non potrete**
né rimanere: io sarò
in questa stanza, ma voi no,
che voi qui **non potrete entrare**

¹³³ Chrétien de Troyes-Godefroi de Leigni, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, pp.276,277.

Non je ne porrai avenir	né io a voi potrò arrivare
A vos, fors de boche ou de main.	se non con la bocca e le mani. ¹³⁴
	(vv.4522-4527)

L'impossibilità del cavaliere di stabilire un contatto fisico con la regina è accentuata dalla presenza del modale 'potere' nel suo significato di permesso, possibilità, concessione ipotetica, che associato ai verbi 'rimanere', 'entrare', 'arrivare', conferisce alla situazione un valore semantico di proibizione accentuata.

Beltrami ricorre anche ad alcune situazioni ritmiche in cui la zeppa funge da supporto nel mantenimento dell'armonia del discorso:

Autre foiz me doint Dex garder-	Questa colpa ormai Dio schivare
Fet Lanceloz-de tel mesfet,	mi faccia – Lancillotto fa –
Et ja Dex de moi merci n'et	e non abbiate di me pietà
Se vos n'eüstes molt grand droit.	se non ci aveste gran ragione. ¹³⁵
	(vv.4500-4503)

Mes s'il vos plest jusq'a demain	Se vi piace fino a domani
I serai por amor de vos.	Ci sarò per amor <i>di</i> voi. ¹³⁶
	(vv. 4528-4529)

¹³⁴ Chrétien de Troyes-Godefroi de Leigni, *Il cavaliere della carretta(Lancillotto)*, pp.278,279.

¹³⁵ Chrétien de Troyes-Godefroi de Leigni, *Il cavaliere della carretta(Lancillotto)*, pp.278,279.

¹³⁶ Ivi, pp.278,279.

La traduzione in versi di Beltrami rispecchia la tecnica di Boni, non transige sul richiamo e la valenza del soggetto menzionato:

Rois Artus, j'ai en ma prison
De ta terre et de ta meison
Chevaliers, dames et puceles;
mes ne t'an di pas les noveles
por ce que jes te vuelle randre:
Einçois te voel dire et aprandre
Que tu n'as force ne avoir
Par quoi tu les puisses ravoir,
et saches bien qu'ainsi morras
que ja lidie ne lor porras”

Re Artù **io** tengo prigionieri
Dame, fanciulle e cavalieri
Della tua casa e del **tu**o regno;
se **te** lo dico, non è segno
che **te** li voglia affatto rendere:
anzi **ti** dico e devi apprendere
che **tu** non hai forza né avere
per cui **tu** li possa riavere,
e sappi che così morrai
senza poterli aiutar mai.¹³⁷

(vv. 51-60)

La ridistribuzione degli elementi del discorso fra i versi, la scelta lessicale, la frequenza di sostantivi o di concetti ripetuti sono tutti accorgimenti che vanno a supporto di un'organizzazione semantica in cui la forza di una parola e il suo valore iconico derivano anche dall'uso ricorrente che se ne fa.

L'evidente intenzione di Beltrami sembra dunque quella di voler mirare ad una, per quanto possibile, aderenza al testo scegliendo di non ricorrere alla traduzione 'alineare' o al verso libero, anche se queste tecniche traduttive condurrebbero il lettore ad apprezzare il valore dell'opera originale in maniera naturale, in quanto più vicine ad

¹³⁷ Ivi, pp.39-41.

una resa puntuale del testo che ne conserverebbe comunque le caratteristiche retoriche e il registro colloquiale tipico dell'*octosyllabe*.¹³⁸

Benchè sia difficile stabilire norme vincolanti per condurre la traduzione di un testo medievale, considerato nel complesso del suo valore informativo come la concretizzazione di un dialogo interculturale, il rispetto al tessuto testuale sembra essere fondamentale, pur presentando forzature o errori, in quanto mezzo utile allo studio.

¹³⁸ P.G. Beltrami, *Appunti di lavoro da una traduzione poetica del Chevalier de la charrete*, p.70.

CONCLUSIONE

Tradurre (non dico niente di nuovo) può voler dire forzare la propria lingua a esprimersi in modo prossimo a quello dell'autore, ma anche inversamente, scrivere come, ipoteticamente, avrebbe scritto l'autore nella nostra lingua, e per nostra si intende quella che usiamo naturalmente; e nessuna delle due cose allo stato puro, ma un'operazione più vicina all'uno o all'altro dei due estremi.¹³⁹

L'approccio ad un testo medievale implica, per colui che lo avvicina, collegare esperienze differenti e modi eterogenei di cogliere la vita e la visione del mondo in un determinato contesto storico-culturale.

Se dunque le forme attuali di scrittura non risultano essere adeguate a colmare la distanza dalle opere medievali, l'intento del traduttore dovrebbe essere finalizzato ad accompagnare il lettore nel suo percorso fornendogli quelle strategie mirate per giungere al senso profondo dell'opera.

La traduzione di Boni e successivamente quella di Agrati e Magini di uno dei più grandi capolavori della letteratura medievale francese qual è il *Lancillotto* di Chrétien de Troyes, riescono ad

¹³⁹ Pietro G. Beltrami, *Note sulla traduzione dei testi poetici medievali in lingua d'oc e in lingua d'oïl*, cit., p21.

assolvere al compito di rendere agevole la comprensione del testo poetico e del suo messaggio conferendovi una maggiore fruibilità.

In una società come quella contemporanea in cui la dimensione dell'immediatezza e di libertà espressiva basate sull'essenziale trasmissibilità del messaggio, la scelta di determinate strategie traduttive può contribuire al mantenimento di un legame o all'annullamento delle distanze e delle diversità culturali di cui ogni testo si fa portavoce.¹⁴⁰

Tra le traduzioni oggetto di analisi l'esperimento più audace sembra essere la versione della *Carretta* di Pietro G. Beltrami, che proponendo l'opera nella struttura, per sua stessa ammissione, stilisticamente più aderente all'originale, si propone ad un pubblico di lettori selezionato, richiedendo necessariamente un bagaglio nozionistico specifico.

Le versioni in prosa, proprio per l'intenzione per cui vengono redatte, risentono delle influenze del contesto storico-linguistico italiano: se il Boni utilizza strutture complesse pur mantenendo la fluidità del discorso, Agrati e Magini si inseriscono in un contesto linguistico più contemporaneo superando alcune formule arcaiche presenti nella versione di Boni, che presumibilmente cerca di mantenere un legame con lo stile alto della versione originale.

Beltrami supera questo limite proponendo una versione di fatto slegata da un canone di linguaggio contemporaneo affidandosi alla veridicità e alla forza del messaggio medievale.

¹⁴⁰ Cfr. R. Bertazzoli, *La traduzione: teorie e metodi*, Roma, Carocci, 2015.

Si può concludere, citando un'osservazione di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini che facendo riferimento al loro lavoro di traduzione scrivono:

Ogni lingua è direttamente informata a una certa visione del mondo, a una determinata concezione dei rapporti tra gli uomini e le cose; ogni espressione, ogni parola, rappresentano un momento culturale che fa di essa un tesoro assolutamente unico, irripetibile anche nella forma. Sono quindi evidenti le difficoltà e i non pochi timori di chi si è accinto a tradurre in lingua italiana un testo come questo. Troppo va perduto, nulla è possibile aggiungere.¹⁴¹

¹⁴¹ G. Agrati, M. L. Magini, Nota alla traduzione in *Chrétien de Troyes, Lancillotto*, cit., p. XXIII.

BIBLIOGRAFIA

Asperti S., Menichetti C. M. T. Rachetta, *Manuscrit de base et variantes de tradition dans le Chevalier de la charrette*, in *Perspectives médiévales*, 34, 2012, URL: <http://lodel.revues.org/10/peme/292>

Barbieri A., *Tradurre testi medievali gallo-romanzi*, in “*Stilistica e metrica italiana*”, 7, 2007 – Beltrami, Peruggi, Mengaldo pp. 388-395.

Beltrami P. G., *Appunti di lavoro da una traduzione poetica del Chevalier de la charrete*, in A.Fassò, L.Formisano, M.Mancini (a c. di), in *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Melli*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1998: pp. 69-86.

Beltrami P. G., *Note sulla traduzione dei testi poetici medievali in lingua d’oc e in lingua d’oil*, “*Nuova Rivista di Letteratura Italiana*”, 7, 2004: 9-43.

Beltrami P. G., Carpi U., Curti L., Floriani P., Santagata M. e Tavoni M., *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, 1983.

URL: <http://riviste.edizioniets.com/nrli/>

Bertazzoli R., *La traduzione: teorie e metodi*, Roma, Carocci, 2015.

Bianchini A., *Romanzi medievali d’amore e d’avventura*, (a c. di), Milano, Garzanti, 1981.

Chrétien de Troyes, *Romanzi*, a cura di C. Pellegrini, Firenze, Sansoni, 1962

Chrétien de Troyes, *Lancillotto*, a cura di G. Agrati, M. L. Magini, Alessandria, Mondadori, 1983.

Chrétien de Troyes- Godefroi de Leigni, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, (a c. di) P.G. Beltrami, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

Chrétien de Troyes, *Il cavaliere del leone*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011 F. Gambino, *Sulla traduzione*, in *Le chevalier au lion* di Chrétien de Troyes, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.

Chrétien de Troyes, *Cligès*, (a c. di) S. Bianchini, Roma, Carocci, 2012.

Chrétien de Troyes, *Cligès*, (a c. di) Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini, Alessandria, Mondadori, 1983.

Cammarota M. G., Molinari M. V. (a c. di), *Testo medievale e traduzione*, Bergamo, Sestante. 2001.

Cammarota M. G., Molinari M. V. (a c. di), *Tradurre testi medievali: obiettivi, pubblico, strategie*, [Atti del convegno], Bergamo 12-13 ottobre 2001, Bergamo, Sestante, 2002.

Cammarota M. G. (a c. di), *Riscritture del testo medievale: dialogo tra culture e tradizioni*, Bergamo, Sestante, 2005.

Cervantes M., *Don Chisciotte della Mancia*, C. Segre, (a c. di), Milano, Mondadori, 2001

D'Agostino A., *“Legame musaico” e traduzione: esempi medievali romanzi*, in Cammarota M. G., Molinari M. V. (a c. di), *Tradurre testi medievali: obiettivi, pubblico, strategie*, [Atti del convegno], Bergamo 12-13 ottobre 2001, Bergamo, Sestante, 2002.

De Rougemont D., *L'amore e l'occidente*, Milano, Rizzoli, 1977.

Folena G., *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991.

Jakobson R., *Saggi di linguistica generale*, L. Heilmann (a c. di), Milano, Feltrinelli, 1963.

Köhler E., *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda*, Bologna, Il mulino, 1985.

Lefevre A., *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, Torino, UTET, 1998,

Lewis C.S., *L'allegoria d'amore, Saggio sulla tradizione medievale*, Torino, Einaudi, 1969.

Meneghetti M.L., *Il romanzo*, Bologna, Il Mulino, 1988

Migliorini B., *Lingua Contemporanea*, Firenze, Sansoni Editore, 1963.

Roncaglia A., *Antologia delle letterature medioevali d'oc e d'oïl*, Roma, Edizioni Accademia, 1989.

Roncaglia A., *Poesia dell'età cortese*, Nuova Accademia editrice, 1961.

Roques M., *Les romans de Chrétien de Troyes*, v. III, *Le chevalier de la charrette*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1967.

Roques M., *Pour l'interprétation du Chevalier de la Charrete de Chrétien de Troyes*, in: "Cahiers de civilisation médiévale!", 1e année (n°2), Avril-juin 1958. pp.141-152;

URL: https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1958_num_1_2_1040

Steiner G., *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti Elefanti, 2019.

Riprendere il mio percorso di studi dopo quasi vent'anni è stato come andare a riaprire un cassetto che da troppi anni era rimasto chiuso...nel momento in cui si decide di riaprirlo non si ha mai un'idea precisa di ciò che si troverà all'interno...

Questi due anni, come quel cassetto, sono stati una riscoperta, vissuta con una consapevolezza e una maturità profondamente diverse rispetto a quando avevo vent'anni, in cui aspettative e progettualità però non sono cambiate nonostante il passare del tempo.

In ogni percorso ci sono gioie e difficoltà...l'emozione più grande sta nel poter condividere ogni momento, positivo o negativo che sia, con chi ti sta accanto.

La mia famiglia, Pierpaolo e i miei "tati" Giulia e Fede, hanno avuto una pazienza infinita.. I miei genitori, le mie sorelle Eva e Silvia con Luca e Mattia non hanno mai smesso di incoraggiarmi, gli amici e tutti coloro che, da vicino o da lontano, mi sono stati accanto in questi ultimi anni, mi hanno accompagnato verso questo importante traguardo che per me non è un assolutamente punto d'arrivo, bensì una nuova partenza!

“Qualunque cosa tu possa fare, o sognare di fare, incominciala.
L'audacia ha in sé genio, potere e magia. Incomincia adesso.”

Johann Wolfgang von Goethe

GRAZIE!

Cristina