

Monica Longobardi

Università di Ferrara

## Ospitare una lingua: tentazioni, esitazioni, affondi\*

DOI: <https://doi.org/10.7358/ling-2018-001-long>

[monica.longobardi@unife.it](mailto:monica.longobardi@unife.it)

---

È mia intenzione insinuare filologicamente il sospetto sulla debolezza di certe posizioni, stancamente ripetute, che insistono sulle coppie famose dei concetti come fedele e libero, fedele allo spirito fedele alla lettera. Queste coppie sono re-taggi di un'idea del tradurre rinsecchita e stereotipata.

Mattioli in Nasi, Silver 2009, 194

Le convinzioni ormai lontane di Emilio Mattioli (1994), più volte asseverate in seguito da Franco Buffoni, autorità indiscussa nell'ambito della traduttologia, avrebbero dovuto da tempo bonificare il campo da tante *idées reçues* che vi stagnano. Esse restano indubbiamente alimentate e consolidate da una pratica scolastica refrattaria ai cambiamenti, e che continua ad usare la traduzione quasi unicamente per accertarsi delle competenze grammaticali dell'allievo. Eppure, si sa, e non da ora<sup>1</sup>, che il testo ha una grammatica tutta sua con cui significare. E i parametri del genere di appartenenza, nel caso di testi letterari, giocano, nel tradurre, un ruolo decisivo (lo vedremo per il *Satyricon* e per *Istòri*).

Tuttavia, questioni annose (tra "scienze umane e scienze esatte"), anche in contesti molto avveduti dei migliori traduttori, non si lasciano liquidare così facilmente, tendendo a ripresentarsi in scontri dal tenore epico. Uno di questi

---

\* Contributo su invito dei Curatori.

<sup>1</sup> Per innovazioni didattiche nell'ambito del latino si vedano Longobardi 1989, 127-43; 1991, 161-64; 1993, 169-76. Eppure, l'angustia culturale della scuola (esercizio della traduzione compreso) ancora spicca al confronto con le riflessioni dei classicisti più insigni, in opere fondamentali per la traduzione, quali Bettini 2012 e recentemente Bettini 2017, in part., 136-44 ("Valutazione finale").

si legge dalle pagine della rivista *Tradurre* (Petrillo 2016), una delle principali arene di scambi di opinione professionali. Duellanti, Bruno Osimo e Aurelia Martelli. Il primo rilancia la proposta di un canone *per un approccio scientifico alla valutazione delle traduzioni* (Osimo 2013), arrivando a cristallizzare il suo *esprit de géométrie* in una tabella che intende sceverare una volta per tutte la componente soggettivo-valutativa (non auspicata) da quella descrittivo-scientifica. Aurelia Martelli (2013), per contro, replica colpo su colpo alle proposizioni di Osimo, sgretolando i principi dell'inesorabile tabella *Valutrad* e stanando, entro le neutre formulazioni degli esperti, bastoncini del DNA dei luoghi del preferibile. E poi, replica: ben vengano i giudizi, le opinioni, la soggettività che esali, pur da una rete di argomentazioni che contendano spazio all'arbitrio, lasciando comunque un'emozione.

Riusciremo mai a trovare un accordo?

Ma se tali dispute si accendono e si contendono, comunque lodevolmente, presso traduttori editoriali, non si può dire che il mondo della filologia moderna si sia interrogato molto e a fondo sulla traduzione<sup>2</sup>. La filologia romanza, in specie, ha teso ad affiancare “traduzioni di servizio” al testo originale, accreditandole come lo strumento meno invadente. È il paratesto (note o introduzione) ad incaricarsi di compensare quanto ecceda da un testo letterario servito da una traduzione “rinsecchita”, ovvero tutta la retorica e l'estetica che costituiscono di un testo letterario il suo specifico. Nel bilancio fatale di perdite che tale transazione comporta, non si può parlare di un risultato lusinghiero.

A petto dell'angustia della dicotomia fedele/infedele, denunciata da Mattioli-Bufferi, o della morsa dilemmatica descrittivo/valutativo contesa tra Osimo e Martelli, ho tentato di aprire un varco e far circolare un po' d'aria intorno all'argomento che ci riguarda: la traduzione letteraria. Nel convegno ferrarese del 2014 (Longobardi, Tarantino 2014), infatti, ho percorso la classica terza-via: far dialogare il mondo dei filologi con quello dei traduttori editoriali. In effetti vi si è spiegato un ventaglio molto più ampio di problemi e di riflessioni: la traduzione dei giochi linguistici per di più nelle lingue creole luso-africane; la traducibilità dell'onomastica nel catalano *Tirant lo Blanc*; versioni poetiche italiane a confronto del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*; il rifacimento in neovolgare anconetano del *Roman de la Rose*; la traducibilità del ritmo; i limiti di quella del genere (femminile *vs* maschile), quand'esso cambi

---

<sup>2</sup> Qualcosa però s'è mosso da alcuni anni; segnaliamo il contributo della filologa romanza Cerullo 2013 e la rivista *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, attiva dal 2014, e che, tra le altre, ha un'anima filologica.

inesorabilmente da una lingua all'altra (rumeno *vs* italiano). Insomma, molte prospettive, lingue antiche e lingue moderne, filologi che si aprono al *forum* dei traduttori editoriali<sup>3</sup>.

## 1. LA TRADUZIONE DELLE LINGUE CLASSICHE

È palese che il problema della traduzione sia più sentito e dibattuto per quanto concerne le lingue classiche. Ma non è scontato che la scuola e certe posizioni dell'accademia si ergano comunque a vestali della traduzione letterale, l'una per scopi ispettivi, l'altra perché paladini sempre e comunque della *lingua-source*<sup>4</sup>. Diciamo che, rispetto a questa *impasse*, potremmo essere paghi delle recenti posizioni di traduttore "consapevole", ovvero colui che propugna un suo approccio alla traduzione di volta in volta adeguato ad un dato testo, non in modo dogmatico e *sine ira ac studio*<sup>5</sup>.

E poi – era già assodato negli anni '80 – né il famigerato tema in classe, né la traduzione avrebbero più dovuto restare confinati entro le mura scolastiche, ma variare se orientati a situazioni comunicative e a destinatari ben precisi. Basti pensare alla traduzione per il teatro (o piuttosto la ricodifica), pratica che continua ad investire i nostri classici greci e latini. Per slogare definitivamente l'idea di una traduzione astratta e *in vitro*, potremmo far riflettere gli allievi sull'esempio "corsaro" di Pasolini traduttore dei classici. Di questa divorante esperienza, per nostra fortuna, esiste una lettera del traduttore (Pasolini 1960) dove l'intellettuale confessa spassionatamente il suo "metodo", composto di istinto e di Belles Lettres, ma soprattutto di impegno civile volto a sovvertire un'idea stereotipata del sublime, fatta propria dal "birignao" del teatro borghese (cfr. Lago 2018). Insomma, un intellettuale con un'ideologia totalizzante che sconvolge ogni consumazione filologica (oggi si chiamerebbe *necròfora*)<sup>6</sup> del testo.

---

<sup>3</sup> Nel medesimo convegno, si legga l'Introduzione, che funge anche da sommario del volume (Longobardi, Tarantino 2014, 9-20).

<sup>4</sup> Una buona sintesi delle *querelles* traduttologiche si legge in Buffoni 2013. Per la questione, si veda Ladmiraal 2014.

<sup>5</sup> Importante quanto prodotto nel Laboratorio di Traduzione Specialistica dalle Lingue Antiche (TraSLA) per cui si veda Condello, Pieri 2011.

<sup>6</sup> Cfr. Nasi 2015 e la recensione di Tajani 2016. Per la "traduzione cadaverica e letterale" di foscoliana memoria, Longobardi 2010.

Nello stesso ambito, in anni ancora ferventi per la discussione sui classici, si distingue l'*imitazione* del *Satyricon* di Edoardo Sanguineti (1970)<sup>7</sup>, autore in cui risuonano analoghe istanze di svecchiamento:

un *Satyricon* rivisitato, sciolto da ogni peso di pedantesca archeologia, e reso tutto immediato, e tutto godibile [...] un lessico francamente regressivo, di un sottoparlato oniroide, [articolato] entro un registro deliberatamente depauperato e ristretto, in una sintassi sbalordita e deficiente [...] Il traduttore nostro contemporaneo, per dire le cose come stanno, non è già il classico, sepolto e sigillato nello splendido sarcophago della sua lingua morta, ma è il traduttore [...] e ci parla in maschera. È fingendosi tradizione, proprio, che la traduzione funziona come il cavallo di legno, in cui, insidiosamente occultati, gli eversori penetrano proditoriamente [...] Ed è in questa prospettiva [...] che un traduttore è un traditore. Non ci trasmette il passato, ma lo costruisce travagliosamente, proteso verso il nuovo [...]. “Quid me constricta spectatis fronte, Catones?”. (In Petronio 1993, 203-06)

La traduzione/transcodifica del *Satyricon* per il cinema, d'altronde, nei medesimi anni ruggenti (1969), aveva visto la collaborazione tra latinisti (Luca Canali) e uomini di spettacolo eccezionali, come Fellini, che in note di regia talvolta esprime concetti filologici interessanti:

L'aspetto babelico che ne risulta è quello che anche Fellini volle che prevalesse nel suo film, per accentuare l'alterità con un mondo sconosciuto e non familiare. Molte volte lo asserisce il regista, in didascalie di sceneggiatura, nelle sue elucubrazioni gestatorie, più efficaci di tante definizioni di latinisti (“qua e là si chiacchiera animatamente, in una strana lingua incomprensibile, che può sembrare alle nostre orecchie serbo-croato o tedesco: è invece latino, il latino corrotto della decadenza, parlato rapido, smozzicato, con cadenze dialettali”).<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Egli riprende il termine 'imitazione' da Leopardi e propende per 'travestimento'. Ha tradotto per il teatro sino alla sua scomparsa, approdando ad una traduzione a calco, per es. per la *Fedra* di Euripide, <http://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2010/05/TestoSanguineti.pdf>. Cfr. Condello 2012, 393-410, quanto alla grecizzazione dell'italiano per enfatizzarne il carattere di lingua morta. Inoltre, si veda Sanguineti 2006. Per una visione d'insieme sulla traduzione dei classici si veda Condello, Rodighiero 2015.

<sup>8</sup> “Come parleranno i personaggi del film? In latino [...] una dura lingua diversa da quella del ginnasio: una specie di tedesco o di serbo-croato [...]” Fellini quindi si servirà di un coacervo dialettale, che è del resto più adatto all'eloquio-Rabelais di Petronio”, Longobardi 2010, 182-213, n. 43.

## 2. TRADURRE (O RISCRIVERE?) IL MEDIOEVO

Per ragioni di spazio, mi limiterò a commentare un unico esempio che costituisce l'orgoglio della regione che ospita il nostro incontro.

La più bella versione poetica del *Roman de la Rose*, infatti, ha la sua fucina ad Ancona<sup>9</sup>, dove Franco Scataglini visse la sua parabola umana e poetica (1930-1994), guardando alle origini romanze come al suo riscatto. La sua incantevole lingua letteraria muove dal dialetto agontano, ma include e rimodella la lezione dei trovatori, dei siciliani e di molti altri poeti delle origini<sup>10</sup>. Insomma, è una lingua mista e in certo qual modo inventata.

*La Rosa* è una versione fedele all'avvicendamento delle rime della *Rose* (*couplet* aa, bb, cc), ma accorcia l'*octosyllabe* nel settenario, il cui *fluire* svelto viene propiziato da *enjambements* che conferiscono scorrevolezza ed eleganza alla nuova "prosa"<sup>11</sup>.

La penna di Scataglini riesce a vivificare anche i luoghi più didascalici della *Rose*, come questo *excursus*, che si spicca dalla figura allegorica di *Viellece*, sul *fluire* del tempo:

Li temps vers qui noient ne dure, / Ne fers ne chose tant soit dure, / Car temps gaste tout et menjue; / Li temps qui toute chose mue, / Qui tout fet croistre et tout norrir, / Et tout user et tout porrir, / Li temps qui envieillist nos peres, / Qui viellist rois et empereres [...] (vv. 377-384).

Come è palese, il testo francese imbastisce l'argomentazione sull'anafora della parola chiave *Temps* contrappuntata nel corpo del verso dal concetto di *Tutto / Tutti*, sfarinati dalla macina del suo inesorabile *fluire*. La riscrittura di Scataglini sostituisce all'anafora classica del soggetto una specie di costruito a poliptoto (poco dopo *Al tempo*) che fa slittare via via i casi dalla posizione iniziale verso il corpo del verso, sino al verbo che ne assume il significato in modo lapidario: *Attempò*. L'altra ripetizione portante (e pedante) del testo francese, quella di *tout*, viene ne *La Rosa*, da una parte controbilanciata dal suo opposto: *Niente*, che lo presume *per oppositum*, ma soprattutto sembra inabissarsi nelle maglie del testo, sinché riemerge, carsico, nella sua somma più efficace: *Tuti*.

---

<sup>9</sup> Cfr. Longobardi 2015, 199-243. Suo testo base fu Contini 1960.

<sup>10</sup> "Egli trova, negli anni della sua maturità, in un'altra antologia, *Poeti del Duecento* del Contini (1960), la sua palestra per plasmare il suo anconetano popolare ed illustre, il suo 'eterno volgare'", Longobardi 2015, 203.

<sup>11</sup> Scataglini 1992; bellissima l'introduzione di Cesare Segre. L'edizione base della *Rose* su cui il poeta lavorò più assiduamente, come dimostrano le fittissime note marginali a lapis fu Poirion 1974.

El ferro, cosa dura, / al tempo va in rasura. / Niente al tempo resiste: / invero, niente esiste. / Quel che acrebe e nutrì / se consumò, marci. / Attempò nostro padre, / re e regine legiadre / e papi e imperatori: / tuti, al tempo, aleatori (vv. 401-410). (Longobardi 2015, 232-33)

Il giardino di Piacere si schiude ad Amante, nella *Rose*, grazie all'intervento di Dama Oziosa, tra le figure più voluttuose della versione poetica scatagliniana:

Mentre Dama Oziosa si presenta con sussiego vanitoso, usando il provenzalismo *domna*: vv. 639-640: "Vieno chiamata Oziosa, / sono domna preziosa", il colpo d'occhio del poeta, subito stregato, d'emblé coglie invece proprio il dato di genere: "femina de vagheza", v. 561. Seguono i dettagli classici di un modello Nord-europeo, da un canto: "Biondeza / de bacile de rame / lustro da pare in fiamme", vv. 562-564, ma che ricorda, dall'altro, la capigliatura fulva di Rosellina: ("Sei qui: ochi de menta / Aria bionda la testa" [...]). [...] Mentre il confronto con il bacile è nell'originale (v. 527: "cheveus ot blons cum uns bacins", diremmo "ramati") è il paragone con la prugna che è innovato: "Dolce e tenera addosso / come prugna senz'osso", vv. 565-566, che introduce una sinestesia di sensazioni, tattili e gustative, rispetto al più ovvio paragone della *Rose* con "la char plus tendre qu'uns pocins", v. 528. (Longobardi 2015, 229)

A partire da tale felice variazione della comparazione, egli si emanciperà più avanti dal suo modello, creando *ex-nihilo* un'immagine ornitologica impagabile. Infatti, per significare la potenza di Amore che livella gli stati sociali scateni degli amanti, ecco la nuova figura: "All'imo l'alto aguaglia. / 'L falco sposa a la quaglia", vv. 924-25.

Il nuovo esempio è emblematico, proprio perché i due animali sono, sin dalla tradizione trobadorica, cristallizzati in un'opposizione netta: predatore l'uno, preda l'altra<sup>12</sup>.

Un'altra classica similitudine animale, e di nuovo conio, ospita un animale non contemplato nella fauna del verziere: il cerbiatto, ai vv. 1455-58: "io me ne andai distratto / sicome va un cerbiatto / ramengo ad esplorà / l'arborea varietà", dove il testo francese mostrava uno svagato "di qua e di là": "Si m'en alai seus esbatant ... de çà en là" (vv. 1302-03)<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Si veda "mi temon plus que cailla esparvier", Peire Vidal (BdT 364.18, 4), Scarpati 2008, 387.

<sup>13</sup> Ho appena terminato uno studio su di un soggetto del tutto inesplorato riguardo a Scataglini, quello della presenza animale (peraltro foltissima), e ittica in specie, nel suo Canzoniere, per cui si veda Longobardi 2018, in part. 122 per l'esempio del falco e della quaglia, e quello del cerbiatto è a p. 124.

Insomma, immagino che anche in un liceo tali esempi potrebbero stimolare un dibattito ben più articolato e maturo sulla spinosa domanda su che cosa s'intenda per traduzione, versione poetica e rifacimento di un'opera letteraria del passato.

### 3. LE NOSTRE ESPERIENZE DI TRADUZIONE: TRA LATINO E ROMANZO

Non è solo l'ideologia politica, come nel caso di Pasolini, che altera l'auspicabile rapporto olimpico con il sacro testo-fonte; spesso la *pruderie* ha operato tagli e censure non certo ortodosse e men che meno filologiche. Un esempio illuminante e didatticamente efficace resta *L'avventurosa storia dei baci di Lesbia*, di Giovanni Segal, che rivelò a me, giovane insegnante di latino, le vicissitudini di un testo erotico nelle cure pudibonde di abati-latinisti<sup>14</sup>.

Anche io poi mi sono cimentata nella versione letteraria di un testo classico, ed erotico, misurandomi con il *Satyricon*, tradotto in direzione della sua prospettiva romanza (cfr. Petronio 2008). Il genere, per quanto controverso (si veda Uglione 2010), con i suoi parametri stilistici contigui alla satira menippea<sup>15</sup>, e l'incipiente deriva linguistica verso il latino volgare<sup>16</sup>, mi hanno fatto da guida

---

<sup>14</sup> Avviavo da lì il mio contributo al modo in cui Dario Fo e Franca Rame attingono alla materia classica e medievale: cfr. Longobardi 2013a, 107-26.

<sup>15</sup> "Lo stile della Menippea, poi, è riconoscibile in tratti molto coloriti: 'linguaggio colloquiale, volgarismi, costruzioni sintattiche popolari, proverbi, citazioni, titoli di fantasia'. Insomma, questa deve essere la consegna per una traduzione 'non deperita'", Longobardi 2014b, 151-218, in part. 172. Sulla scorta di tale definizione, nell'incontro di Pesaro affrontavo anche prove di traduzione dall'*Apokolokyntosis* di Seneca. Per quest'opera abbiamo anche note dell'umanista Hadrianus Iunius, che si tramutano in consegne per il traduttore moderno: "Ludum de morte Claudii Caesaris a Seneca iocose, sed non absque felleo sale, eruditus leporibus condito, conscriptum ... il Ludus de morte Claudii Caesaris, scritto per celia da Seneca, ma non senza spirito di fiele, abbellito da un umorismo fine e pieno di dottrina ... Insomma, direi un umorismo corrosivo ('iocose, sed non absque felleo sale'), ma non sempre greve, anche perché raffinato dalla cultura ('eruditus leporibus condito')", Longobardi 2014b, 173.

<sup>16</sup> "Quando si parla di lingua d'uso latina, lo si sa, non si può certo contare sulla documentazione *viva voce* del parlato, ma si deve ricorrere per via indiretta ad autori che ne hanno fatto un uso artistico (si pensi a Plauto), una bandiera ideologica (il *sermo humilis* dei cristiani) o a fonti non letterarie (scritture folkloriche, trattati tecnici, graffiti pompeiani) e, a buon diritto, alle lingue neolatine" (Longobardi 2008, XLVI). "Ognuno ha però un mix peculiare che insieme agli altri pennella la polifonia dei conversari. I volgarismi e le espressioni triviali, i solecismi, i grecismi, gli hapax sono puntualmente decriptati dai critici, ma prevalentemente

per ricreare un linguaggio ibrido e in ebollizione, analogo a quello che intuiva il Fellini istruito da Canali.

Se il cemento della traduzione letteraria si impegnava, quanto al *Satyricon*, oltre al plurilinguismo, nella resa dello stile idiomatico e proverbiale del fraseggio dei liberti<sup>17</sup>, e in una traduzione felpata ed eufemistica della componente erotica<sup>18</sup>, in Apuleio, versione delle *Metamorfosi* che sto completando per la Rusconi, essa si misura con una prosa piena di giochi di parole, per lo più dati per intraducibili (Longobardi 2013b), illusionismi a *trompe-l'oeil*, allusioni ed impliciti spesso annidati nelle maglie della sostanza fonica del testo. Quale forma di “fedeltà” o adeguatezza<sup>19</sup> andrà praticata verso un testo tanto compromesso con il significante di un latino “manieristico” del II secolo, e tanto ambiguo<sup>20</sup>? Mi sono dunque risolta a dover sviluppare impliciti da ammiccamenti apuleiani, come succede, per esempio, nell’episodio magico e metamorfico degli otri. Lucio, *crapula distentus*, è gonfio del vino delibato al convivio di Birrena; così andrà incontro all’allucinazione degli otri scambiati per briganti: II.31 “... ormai gonfio come un otre del vino bevuto, mi alzo in piedi, saluto sbrigativamente Birrena e con passo incerto cerco la via di casa”. Il paragone è di nuovo conio nella mia traduzione, e intende assimilare Lucio, per magia analogica, agli otri-

---

nel commento, non ricreati nella traduzione. Per parlare di stile polifonico, infatti, si devono considerare il mimetismo esercitato da Petronio tramite le voci dei personaggi e il loro eloquio distinto” (*ibid.*, XLVIII). “Se tutto il *Satyricon* a noi pervenuto ingaggia col traduttore una sfida circa la restituzione di linguaggi e di stili tra i più difforni, è indubbio che un vero cemento è rendere l’eco del parlato che ancora si riflette nelle chiacchiere dei liberti. Esso deve rispecchiare coi mezzi della lingua d’arrivo sia, come si diceva, il meticcio dei relatori, sia l’immediatezza di una prosa non pienamente governata, ma che deve mantenere, come sua qualità, il ‘mosso’ di qualsiasi viva conversazione. La nostra scelta di un parlato intende adottare quindi una koiné screziata di forestierismi e dialettalismi che conferisca colore ed “allegro” allo stile, soprattutto nel dialogato dei liberti” (*ibid.*, LI).

<sup>17</sup> Sulla traduzione plurilingue rinvio a Longobardi 2008, LIII-LVII, per quella intralinguistica, LIX-LXIV; per wellerismi e fraseologia, LXXXIX-XCIX; per la traduzione dei *calembour*, CIV-CXXV; per la traduzione a citazione, si veda Longobardi 2009.

<sup>18</sup> Per l’obliqua castità stilistica di Petronio, Longobardi 2007.

<sup>19</sup> Bellissima la scheda di Alessandro Fo su “Lo stile (e il cemento di una traduzione)” (2010, XLIII-LII): “Colpisce imbattersi in tante traduzioni che sentono il dovere di *spiegare* l’immagine, e in così poche che osino attestarsi alla stessa altezza del ‘coraggio letterario’ dell’autore” (*ibid.*, XLVI). “Cimentarsi con lui è sovente un paragrafo di squisita gioia della letteratura, e speriamo che leggere questa traduzione possa qua e là trasmettere anche solamente qualche scheggia della sua festa dell’intelligenza” (cit. da LI).

<sup>20</sup> Per i giochi di parole ed allusioni nella commedia di Plauto, autore molto presente in Apuleio, si veda Pasetti 2011, 87-109.

briganti, ch'egli crederà di sfioracchiare con lo spadino, animazione e illusione frutto degli incantesimi maldestri di Fotide. C'è da dire che lo sviluppo autonomo di figure retoriche quali la comparazione (*Si parva licet* ...) caratterizzavano anche le "traduzioni" di Pasolini<sup>21</sup> e restano, come si è visto, punte di eccellenza della versione poetica della *Rose* da parte di Franco Scataglini.

Oppure, tenuto conto dei giochi di parole allusivi della prosa apuleiana (cfr. Nicolini 2011), ho dovuto ricreare una miriade di frasi a *double entente* che funzionassero anche in italiano. Infatti, nello stesso episodio degli otri-briganti passati a fil di spada, per cui Lucio aveva subito un processo-farsa inscritto nelle celebrazioni del dio Riso, ecco il mio doppio senso: davanti a nemici sbudellati *sine macula sanguinis* ho formulato la traduzione equivoca III.18 "e te, che stragiasti nemici *senza una goccia di sangue*". Ho lasciato quindi volutamente bifocale la locuzione perché è gustoso che alluda sia alla frase fatta "senza spargimento di sangue", sia alla natura incorporea (e molto anemica) degli otri esanimi ed esangui.

Insomma, una traduzione reinventiva (il termine è di Italo Calvino alle prese con la traduzione de *I fiori blu* di Queneau)<sup>22</sup>, ma che tiene conto stretta-

---

<sup>21</sup> "Ad esempio, al v. 655, nel discorso del Messaggero, Pasolini introduce – unico fra i traduttori – la similitudine 'come montoni', non presente in greco, relativamente all'immagine delle navi che cozzano l'una contro l'altra durante la tempesta, nel viaggio di ritorno da Troia: 'Il vento della Tracia scaraventò / una contro l'altra le navi: urtandosi / come montoni sotto la tempesta scatenata [...]'. La similitudine è probabilmente suggerita dal participio medio greco *κεροτυπούμεναι* ('sbattendo violentemente col corno', cioè col rostro) riferito alle navi. Al v. 802 il traduttore introduce un'altra similitudine non presente nel testo originale, quando il Capo Coro così si rivolge ad Agamennone appena rientrato dalla spedizione troiana: 'Già, quando per colpa di Elena, / hai armato un esercito, non nascosi, / io, di pensare ch'eri fuori rotta, / come un battello senza timoniere'. L'espressione 'come un battello senza timoniere' è una personale aggiunta di Pasolini, non riscontrabile in nessuno dei tre traduttori, poiché il testo greco recita: *οὐδ' ἐν πρᾶπιδων οἴακα νέμων* ('non bene governando il timone del senno'). Eschilo, in questo caso, utilizza una metafora nautica per indicare una situazione di insicurezza e angoscia da parte di Agamennone; Pasolini traspone questa metafora in una similitudine che simboleggia quella stessa insicurezza e angoscia che può far pensare al 'battello ebbro' di Rimbaud. Il poeta francese – tra l'altro molto amato da Pasolini – nel suo componimento attua la stessa metafora eschilea: l'insicurezza, l'angoscia, lo smarrimento che lo investono fanno sì che egli stesso si trasformi in 'battello senza timoniere', 'ebbro'" (Lago 2018, 64).

<sup>22</sup> Queneau 1984, in particolare la "Nota del traduttore", 263-74: "La traduzione [...] è un esempio speciale di traduzione 'inventiva' (o per meglio dire 'reinventiva') che è l'unico modo di essere fedeli a un testo di questo tipo. A definirla tale già bastano le prime pagine, coi *calembours* sui nomi propri dei popoli dell'antichità e delle invasioni barbariche [...] molti dei quali in italiano non funzionano e possono essere resi solo inventandone di nuovi al

mente dei connotati del genere di appartenenza, la *fabula milesia*, e di una prosa magistrale, quella del mago di Madaura.

Quanto alla traduzione di altri manierismi, dato lo spazio ristretto assegnato, di necessità, ai contributi di questo incontro, darò udienza soltanto ad una mia prova di traduzione tautogrammatica di un *vers* di Guiraut Riquier (si veda Longobardi 2014d, 979-90) e a due miei lavori *in fieri* su testi di letteratura occitanica contemporanea, che andranno a costituire un volume.

Avevamo denunciato come la tradizione filologica abbia affiancato al testo per lo più una traduzione di servizio, detta anche di grado zero. Tale scelta è tanto più controproducente quando si applica ad autori “tutto stile”, come fu detto di Apuleio, ma anche a trovatori dell’ultima stagione trobadorica che scommettono tutto sulla maestria e preziosità della forma, a fronte di testi stereotipati e consunti. Dunque, dopo quasi quarant’anni dalla mia tesi incentrata sui *vers* di Guiraut Riquier, mi sono divertita a fornire una traduzione di nuova generazione che ricalcasse l’artificio portante di un testo tautogrammatico<sup>23</sup>: *Per proar si pro privatz: Per provare se è apprezzato*. Tale *vers* di Guiraut Riquier costruisce ogni verso sulla base di una lettera diversa<sup>24</sup> e tale avvicendamento è tanto sistematico da realizzare anche l’allacciamento interstrofico (*coblas capcaudadas* o *capfnidas*). Insomma, nel bilancio di perdite e compensazioni previste dalla traduzione, tale *vers* esigeva una scelta della ‘dominante’ che ne replicasse in italiano il congegno retorico<sup>25</sup>.

---

loro posto” (266). Per una simile esperienza sugli *Esercizi di Stile* di Queneau, reinventati da Umberto Eco o le traduzioni legate al lipogramma della vocale E ne *La disparition*, di Georges Perec, si veda Longobardi 2014c. Un altro bel libro sul lavoro del traduttore, in proposito (“Tradurre significa reinventare?”, si legge sulla copertina) è Petruccioli 2017.

<sup>23</sup> “Il tautogramma è una specie di allitterazione intensificata, per cui lo stesso fonema iniziale è ripetuto per ogni vocabolo sull’estensione dell’intero componimento [...] Famosi sono il tautogramma di Ennio (‘o Tite, tute, Tate, tibi tanta, tyranne, tulisti’) [...] Il primo tautogramma esteso è un carme di Ubaldo di Saint-Amand, vissuto sul finire del secolo IX, l’*Ecloga de calvis* [...] in centosessantaquattro versi, tutti iniziati per c: Carmina, clarisonae, calvis cantate, Camenae ...” (Pozzi 1984, 107-09).

<sup>24</sup> “*m’es mos sabers mentaugutz, / il mio magno magistero*  
*vuelh valen vers far viatz / voglio fare improvvisato*  
*obratz d’obra, don ja brutz / brano di bravura vero;*  
*no crey que’n cresca cabals, / certo che celebrità*

<sup>5</sup> *don dans m’a dat desconort, / non darà, darà sconforto:*  
*tant vey trobar trist a tort. / tristi i trovatori a tort”*.

<sup>25</sup> “Eppure, l’atteggiamento di provocazione di Guiraut Riquier (*Per proar* [...]) stava lì, ben chiaro e ostentato sin dal distico incipitario, e ben conscio il carattere fabbrile (4 *obratz d’obra*) di questo affondo fonico febbrile. Di conseguenza, i ‘contenuti’ (se è lecito isolarli) vi

Ma veniamo all'oggi e ai lavori *in fieri*. Essi riguardano la letteratura occitana del XX e XXI secolo.

Dicevamo dell'importanza delle note di traduzione, usanza non troppo diffusa, specie riguardo ai testi classici (in tal senso mi lamentavo nell'introduzione al *Satyricon*)<sup>26</sup>. *L'Istòri dóu rèi mòrt qu'anavo à la desciso*<sup>27</sup> (*Storia del Re morto che andava alla discesa*, 1961) di Max-Philippe Delavouët, di cui sto curando l'edizione, appartiene ad un genere letterario che la sensibilità odierna avverte come desueto: l'epica. Sebbene le nostre reminiscenze scolastiche recuperino una temperie culturale remota, e che, dai *Canti di Ossian*, varca raramente il nazionalismo Romantico, stando ad un fondamentale studio di Gardy (2005, 265-82), una compagine di autori occitani ne assicura invece la *réémergence* addirittura nella seconda metà del XX secolo. Certo, la matrice di tale voga, nella forma dell'"épopée rurale", è rappresentata ben prima dalla stessa opera fondatrice di Mistral, *Mirèio* (1859), e sino al suo capolavoro fluviale, *Lo Pouèmo dóu Rose* (1897)<sup>28</sup>, opere che rivalizzavano leggende sulle origini identitarie a sostegno di una causa regionalista.

Il testo provenzale dell'*Istòri*, in alessandrini rimati (ababcc)<sup>29</sup>, è affiancato dalla versione francese dello stesso autore. Inevitabilmente, l'epopea del *long poème* o poema-mondo evocherebbe, per i nostri parametri, uno stile sublime. Eppure, l'autore stesso ci consegna un *vademecum* essenziale, enunciato per il *Pouèmo pèr Evo*, ma, data l'uniformità dei vari segmenti della sua opera (che reca infatti il titolo collettivo *Pouèmo*), valevole anche per l'*Istòri*:

Vaqui: tout coume iéu moun paraulage es nus,  
mi mot an rèn de rar, es de mot de semano

---

apparivano contratti, deformati, sagomati nelle stringhe foniche dei versi, come tra le stecche di balena di un *bustier d'antan*, in arresa sudditanza al tautogramma" (Longobardi 2014c, 980).

<sup>26</sup> Mi riferivo al 2006, quando mi accinsi a tradurre il mio *Satyricon* che sarebbe uscito nel 2008. In quest'ultimo decennio la situazione, quanto alle note di traduzione, è molto maturata.

<sup>27</sup> *desciso*, nel vocabolario marinaresco occitano si oppone a *remounto*, come da nota di Mistral: "La *descise*, la descente du fleuve, en terme de marinier" (Gardy 2006, 175).

<sup>28</sup> Il lungo poema di Mistral (XII canti) si pone dai suoi esordi sotto l'egida di Omero "dóu grand Oumèro" (str. I, v. 4), ma le influenze dell'epica risalgono anche alle *chansons de geste* medievali francesi, e, con l'ultimo poema, investono anche Camoëns (Gardy, 2005, 267 e 268, n.).

<sup>29</sup> Per l'esattezza: "Invente une strophe composée de 6 vers: Les quatre premiers vers en alexandrins, le cinquième en octosyllabes, – dont le rôle serait *de suspendre le mouvement, creuser comme un silence* – enfin le sixième en alexandrin – qui, *presque toujours porte l'image ou le sentiment à son plus haut point* (Pierre Boutang)", *Les Cahiers du Bayle-Vert* 2013, 123.

qu'abihe de dimenche en counservant soun us,  
maï en voulènt moustra sa frescour soubeirano,  
lou pur de sa primo cansoun  
e, à travers chascun, li causo coume soun. (Delavouët 2013, 122)

Insomma, Delavouët ci parla di un linguaggio spoglio (*moun paraulage es nus*), non prezioso (*mi mot an rè n de rar*), parole “feriali” (*mot de semano*), abbigliate come per la domenica, usuali (*en counservant soun us*), per preservarne la freschezza primigenia e il realismo (*li causo coume soun*).

Quest'*Ars poétique* è una consegna ineludibile per chi traduce. Naturalmente, per parole dell'uso non s'intenderà solo parole prosaiche, dal momento che una nobilitazione avviene comunque, per la riesumazione di un genere tra i più preclari, l'epica, e per la solennità del tema: la glorificazione di un re morto, grazie alla sua inumazione nel sacro sepolcreto degli Alysamps e quindi la sua riconquista dell'aldilà. La nostra scelta di conservare l'alessandrino in traduzione, inoltre, tende a sorreggere la sostenutezza dell'epos.

Eppure, nonostante la professione di parole usuali cui attenersi in traduzione, resta il problema dei cosiddetti culturemi. Per esempio, al momento della vestizione del re morto con le insegne della sua regalità, strofa IV: “*Ié bouton dins la man soun grand estramassoun*”, tenderemmo ad evitare l'etimologico *scramasax* (ted. *Schramsabs*), ma non generalizzandolo nel comune (e romanzentrico) “spada”, bensì propendendo per “stramazzone”<sup>30</sup>, che conserva l'appartenenza culturale all'uso germanico.

Del medesimo libro in cui comparirà l'edizione dell'*Istòri dóu rèi mòrt* farà parte anche *Lo sendareu daus genebres*, una favola gotica di Joan Ganhaire (2000, 67-101). Essa scava in una relazione malsana tra un medico e l'ultimo rampollo di un'aristocrazia afflitta da tare ataviche. La natura, quella primigenia del Grand Bòsc, ma in particolare il ginepro, accompagnano le fasi salienti della relazione tra i due, dall'incontro – una battuta di caccia, già impregnato dai sentori forti del sottobosco –: “*l'odor daus genebres e daus pinhiers se fasiá pus fòrta*” (72), sino all'ultimo, drammatico appuntamento, dove l'odore nauseabondo dei fiori rinchiusi nella grande serra del giardino d'inverno si apparenta al tanfo della putredine di una piaga, all'odore stantio di un sudario<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> “fr. Éstramaçon, dal basso latino *scramasaxus*, gran coltello da guerra”, <http://www.etimo.it/?term=stramazzone>.

<sup>31</sup> Di fatto, è un contesto di morte quello che incornicia la seconda immagine delle nere bacche del ginepro nel Grand Bòsc del *sendareu*: “*Quò fuguet tu que 'paregures. La mòrt t'auriá pogut trobar lai, sus queu picadís ensolelhat onte las tridas se gorniflavan de las*

Il ginepro, oltre che caratterizzare il sottobosco, pare intonarsi a quel valore sacrale, medicamentoso e benaugurante, oppure funesto come nella fiaba nera dei fratelli Grimm. All'ennesima crisi depressiva o isterica del malato, che frustra l'illusione d'onnipotenza del medico, una frase-castone sembra citare la radice del racconto esposta nel titolo: "contra io qu'avià pas saubut trobar quauque sendareu dins la boissonalha de ton esperit" (89). Dove si nasconde il ginepro? A nostro avviso, nella *boissonalha* impraticabile della mente del ragazzo, quel rovetto, anzi, quel 'ginepraio' entro il quale il medico-salvatore non ha trovato il sentiero della salvezza. Questo è l'unico affondo della mia traduzione, forse più frutto dell'intenzione del testo, che di quella dell'autore: una prosa ricca d'inventiva, sì, ma che non indulge a giochi etimologici o ammiccamenti di senso. Eppure, la pregnanza di tale arbusto nel contesto e l'appartenenza di Ganhaire ad una corrente espressa nella rivista *Lo Leberaubre*<sup>32</sup>, che predica la stretta penetrazione tra l'uomo e la natura, mi hanno indotto a operare questa timida coloritura fraseologica.

Insomma, ogni percorso di traduzione passa attraverso una lettura profonda dell'opera e della costellazione della sua letteratura critica, una fase interpretativa ed una ricreativa verso la lingua d'arrivo. Un lavoro tanto sofisticato, ma spesso misconosciuto persino dai parametri valutativi degli istituti ministeriali.

## BIBLIOGRAFIA

- Bettini, Maurizio. 2012. *Vertere: un'antropologia della traduzione nella cultura antica*. Torino: Einaudi.
- Bettini, Maurizio. 2017. *A che servono i greci e i romani? L'Italia e la cultura umanistica*. Torino: Einaudi.
- Buffoni, Franco. 2013. "Per una teoria soft della traduzione letteraria". <http://www.leparoleelecose.it/?p=12869>.

---

bolas negras daus genebres" (Ganhaire 2000, 73-74 ("Fosti tu ad apparire. La morte avrebbe potuto trovarti là, su quel pendio assolato dove i tordi si inghebbiavano delle bacche nere dei ginepri").

<sup>32</sup> "N'autres cresem que lo pajanisme, l'animisme et lo fantastic son çò que ten lo mielh a l'arma lemosina", è il motto della succitata rivista, per cui si cfr. Viaut 1990, 50-56, cit. da 52.

- Cerullo, Speranza. 2013. "Giuseppe E. Sansone traduttore di lirica romanza medievale. Contributo per una storia della traduzione poetica in Italia". *Carte Romanze* I (1): 245-93. <http://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/article/view/3165/3365>.
- Condello, Federico. 2012. "Il grado estremo della traduzione: sull'*Ippolito* siracusano di Edoardo Sanguineti". In *Per Edoardo Sanguineti. Lavori in corso*. Atti del Congresso Internazionale di studi (Genova, 12-14 maggio 2011). A cura di Marco Berisso e Erminio Risso. Genova: Cesati. 393-410.
- Condello, Federico e Andrea Rodighiero. 2015. "*Un compito infinito*". *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*. Bologna: Bononia University Press.
- Condello, Federico e Bruna Pieri (a cura di). 2011. *Note di traduttore: Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*. Bologna: Pàtron.
- Contini, Gianfranco. 1960. *Poeti del Duecento*. Milano - Napoli: Ricciardi.
- Delavouët, Max-Philippe. 1971. *Istòri dóu rèi mort qu'anavo à la desciso*. In *Pouèmo II*. Paris: José Corti. 117-35.
- Eschilo. 1985. *L'Orestiaide*. Trad. di Pier Paolo Pasolini. Torino: Einaudi.
- Fo, Alessandro. 2010. "Introduzione". In Apuleio, *Le Metamorfosi o l'Asino d'oro*. Torino: Einaudi.
- Ganhaire, Joan. 2000. *Lo viatge aquitan*. Toulouse: Institut d'estudis occitans.
- Gardy, Philippe. 2005. "Réémergences de l'épopée dans la littérature en occitan de la deuxième moitié du XXème siècle?". Dans *Les genres littéraires émergents*. Éd. par Jean-Marie Seillan. Paris: l'Harmattan. 265-82.
- Gardy, Philippe. 2006. *L'exil des origines*. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux.
- Ladmiral, Jean-René. 2014. *Sourcier ou cibliste*. Paris: Les Belles Lettres.
- Lago, Paolo. 2018. *Pasolini traduttore dei classici greci e latini*. Tesi di dottorato, Università di Padova.
- Les Cahiers du Bayle-Vert*. 2013. *Autour de Histoire du Roi mort qui descendait le Fleuve* (numero monografico della *Revue du Centre Mas-Felipe Delavouët*, n. 4).
- Longobardi, Monica. 1989. "Dalla scuola all'editoria scolastica: una proposta raccolta e una richiesta di ritorno". *Aufidus* 9: 127-43.
- Longobardi, Monica. 1991. "Citra/ultra la traduzione". *Italiano & Oltre* 4: 161-64.
- Longobardi, Monica. 1993. "Altre prospettive per l'insegnamento del latino". In *La didattica breve del latino*. A cura di Francesco Piazzi. Bologna: Cappelli. 169-76.
- Longobardi, Monica. 2003. "Retorica dell'osceno e poetica dell'eufemismo nel *Satyricon*". *La Parola del testo* 2: 1-36.
- Longobardi, Monica. 2008. Introduzione, traduzione e note, in Petronio 2008, XI-CLVI.
- Longobardi, Monica. 2009. "*Sat.*, 81: 'Ergo me non ruina terra potuit haurire?: Ahi dura terra, perché non t'apristi?' (Inf. XXXIII, 66). Tradurre il *Satyricon*". *Testo a fronte* 40 (I): 87-130.

- Longobardi, Monica. 2010. “Alla traduzione animata vuoi un poeta’. Metafore del *Satyricon*”. *Annali Online di Lettere – Ferrara* 5 (2): 182-213. <http://annali.unife.it/lettere/article/view/225>.
- Longobardi, Monica. 2013a. “‘a sì gran fallo’ Alcuni esempi dello ‘scurile poetico’”. In *La scienza del teatro. Omaggio a Dario Fo e Franca Rame* (Verona, 16 maggio 2011). A cura di Rosanna Brusegan. Roma: Bulzoni. 107-26.
- Longobardi, Monica. 2013b. “‘Si torni pure all’asino’. *L’Asino d’oro* di Apuleio (la traduzione, le traduzioni, gli intraducibili)”. *Carte romanze* I (2): 95-147.
- Longobardi, Monica. 2014a. “Dalla Romània *antiqua* alla Romània nuova. Esperienze di traduzione”. In Longobardi, Monica e Angela Tarantino (a cura di). 2014, 9-20.
- Longobardi, Monica. 2014b. “Belle, brutte, fedeli, infedeli: traduzioni di autori classici e medievali”. In *Tradurre: l’arte e il suo doppio*. Giornata seminariale sulla traduzione dalle lingue classiche e moderne (Pesaro, 25 febbraio 2011). A cura di Chiara Agostinelli, Gianluca Cecchini, Ortensio Celeste. Ancona: Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche. 151-218.
- Longobardi, Monica. 2014c. “Quando la Filologia si diverte”. In *L’italiano giovane. Dalla lettura alla riscrittura*. A cura di Monica Longobardi e Margherita Ghetti. *Annali on-line della Didattica e della Formazione docente* 7: 2-40. <http://annali.unife.it/adfd/article/view/931/791>.
- Longobardi, Monica. 2014d. “Una *traducson* per Guiraut Riquier”. In *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*. A cura di Paolo Canettieri e Arianna Punzi. Roma: Viella. 979-90.
- Longobardi, Monica. 2015. “Franco Scataglini: un poeta romanzo. Dalla *Rose* alla *Rosa*”. *Critica del testo* 18 (1): 199-243.
- Longobardi, Monica. 2018. “Il bestiario e il Bestiaires d’amours di Franco Scataglini”. In *Il giardino e la rosa. Tre saggi per Franco Scataglini*. Milano - Udine: Mimesis Edizioni. 83-125.
- Longobardi, Monica e Angela Tarantino (a cura di). 2014. *Sulla traduzione letteraria delle lingue romanze*. Giornata di studi sulla traduzione letteraria delle lingue romanze (Ferrara, 1 aprile 2014). *Romània Orientale* 27: 9-252.
- Martelli, Aurelia. 2013. “Di che cosa parliamo quando parliamo di approccio scientifico alla traduzione”. <https://rivistatradurre.it/2013/11/di-che-cosa-parliamo-quando-parliamo-di-approccio-scientifico-alla-traduzione/>.
- Nasi, Franco. 2015. *Traduzioni estreme*. Macerata: Quodlibet.
- Nasi, Franco e Marc Silver (a cura di). 2009. *Per una fenomenologia del tradurre*. Roma: Officina.
- Nicolini, Lara, 2011. *Ad (I)usum lectoris: etimologia e giochi di parole in Apuleio*. Bologna: Pàtron.
- Osimo, Bruno. 2013. “Per un approccio scientifico alla valutazione delle traduzioni”.

- <https://rivistatradurre.it/2013/05/per-un-approccio-scientifico-alla-valutazione-delle-traduzioni/>.
- Pasetti, Lucia. 2011. "Tradurre Plauto (Menaechmi 182-226)". In Condello, Pieri 2011, 87-109.
- Pasolini, Pier Paolo. 1960. "Lettera del traduttore". In Eschilo 1985, 175-78.
- Petrillo, Gianfranco (a cura di). 2016. *Tradurre: pratiche, teorie, strumenti: un'antologia dalla rivista, 2011-2014*. Bologna: Zanichelli.
- Petronio. 1993. *Satyricon*. Trad. di Edoardo Sanguineti. Torino: Einaudi.
- Petronio. 2008. *Satyricon*. Introduzione, traduzione e note a cura di Monica Longobardi. Presentazione di Cesare Segre. Siena: Barbera (ora Santarcangelo di Romagna: Rusconi, 2015).
- Petruccioli, Daniele. 2017. *Le pagine nere. Appunti sulla traduzione dei romanzi*. Roma: edizioni La Lepre.
- Poirion, Daniel. 1974. "Préface". Dans Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le roman de la rose*. Chronologie, préface et établissement du texte par Daniel Poirion. Paris: Garnier - Flammarion. 9-29.
- Pozzi, Giovanni. 1984. *Poesia per gioco*. Bologna: il Mulino.
- Queneau, Raymond. 1984. *I fiori blu*. Trad. di Italo Calvino. Torino: Einaudi.
- Sanguineti, Edoardo. 1970. *Il giuoco del Satyricon. Un'imitazione da Petronio*. Torino: Einaudi.
- Sanguineti, Edoardo. 2006. *Teatro antico: traduzioni e ricordi*. A cura di Federico Condello e Claudio Longhi. Milano: BUR.
- Sanguineti, Edoardo. 2012. *Ifigenia in Aulide di Euripide*. A cura di Federico Condello. Bologna: Bononia University Press.
- Scarpati, Oriana. 2008. *Retorica del trobar. Le comparazioni nella lirica occitana*. Roma: Viella.
- Scataglini, Franco. 1992. *La rosa*. Prefazione di Cesare Segre. Torino: Einaudi.
- Tajani, Ornella. 2016. "Il traduttore non è un becchino". In *Le traduzioni estreme di Franco Nasi*. <http://www.leparoleelecose.it/?p=21982>.
- Uglione, Renato (a cura di). 2010. *Il romanzo dei greci e dei romani*. Atti del Convegno Nazionale di studi "Lector, intende, laetaberis" (Torino, 27-28 aprile 2009). Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Viaut, Alain. 1990. "Une thématique du surnaturel". Dans *Vingts ans de littérature d'expression occitane 1968-1988*. Colloque International de Castries (1989: Château de Castries). Éd. par Philippe Gardy et François Pic. Montpellier: Section française de l'Association internationale d'études occitanes. 50-56.

ABSTRACT

Petronius' "tasty novel of the slums", Apuleius' mannerisms, Guiraut Riquier's alliterative lyric, the rewriting of the *Roman de la Rose* in the neo-vulgar dialect of Ancona, an Occitan twentieth-century epic, a gothic novel in Limousine dialect where Man and Nature are intertwined: every text constitutes a different challenge to the "conscious" translator. A complex and sophisticated cultural task that is never rewarded adequately.

