

Re-visione dell'aspetto di *Carmesina* nell'ultima traduzione italiana del *Tirant lo Blanc*

Nancy De Benedetto
Università di Bari "Aldo Moro"

1. Viaggi italiani di Tirante

Intervengo sul romanzo di Joanot Martorell in Italia riferendomi specialmente alla bella traduzione di Paolo Cherchi uscita nei "Millenni" di Einaudi circa tre anni fa (2013).¹ Tratto 'specialmente' di questa ultima traduzione perché non sono riuscita a non estendere queste note alla ricerca delle tracce di *Tirant* in Italia prima del 2013. Va anche detto che è molto difficile parlare di traduzioni senza menzionare diversi libri, molti libri in alcuni casi, da quelli che hanno determinato la scelta del testo fonte, alle diverse traduzioni presenti nel contesto di arrivo, a quelli che ne hanno segnato gli scarti linguistici in un movimento di senso contrario all'età dei testi originali, che li ringiovanisce, cioè, contro l'invecchiamento inflitto naturalmente dallo scorrere del tempo. Il *Tirant lo Blanc*, è noto, esisteva in italiano solo in una importante traduzione cinquecentesca, quella di Lelio Manfredi, che era stata poi riproposta in edizione critica da un gruppo di filologi italiani (A. Annicchiarico, M. L. Indini, M. Majorano, V. Minervini, S. Panunzio, C. Zilli) coordinati da Giuseppe Sansone per la Tipografica di Roma nel 1984. Prima del 2013 non c'era dunque un *Tirant* contemporaneo in italiano, mentre ne esisteva invece uno francese, uno ungherese, uno cinese, uno tedesco, per un totale di circa 20 lingue diverse (Martines). A prima vista mi sembra di poter dire che la pregevolezza filologico-letteraria accomuni tutti i libri che hanno importato il *Tirant* in Italia, ovvero la traduzione di Manfredi, l'edizione critica di Sansone e l'einaudiana di due anni fa. Va senza dire che dei tre libri, quello diverso è l'edizione critica, che non è una traduzione e non ha molto a che vedere con la volontà implicita di far conoscere il romanzo ad un pubblico non accademico. Trattandosi di un classico, tuttavia, vale la pena dedicare qualche notizia relativa ai testi che hanno preceduto l'ultimo *Tirante*, per ripercorrere, anche solo parzialmente, la storia dell'opera, tra la sua pubblicazione e la sua fama, e perché torneranno utili allo sviluppo del piccolo nucleo tematico che si andrà esponendo. Non sembra superfluo precisare anche che il presente contributo mira a descrivere le motivazioni del traduttore e lo spirito dell'operazione culturale messa in campo, ovvero l'adeguatezza del tipo di testo proposto come testo di arrivo; conseguentemente si è escluso di poter denunciare errori per tradimento o mancate comprensioni del testo fonte e di poter fornire soluzioni alternative presumibilmente migliori, come pure accade in molti contributi sulla traduzione letteraria. Diversamente, si è voluto tentare un'analisi che desse conto delle circostanze che hanno prodotto il testo tradotto e del lettore a cui si può rivolgere, più approfonditamente dei lineamenti letterari della traduzione che Paolo Cherchi ha inteso realizzare. Se ci si è impigliati tra i capelli di *Carmesina* è stato solo per l'invidia provocata dal loro splendore al di là dei secoli e delle lingue.

La traduzione di Lelio Manfredi - compiuta a Mantova per volere di Isabella d'Este fra il 1515 e il 1519, ma pubblicata a Venezia nel 1538 (Pietro Nicolini su commissione di Federico Torregiani d'Asola) - fu realizzata senza dubbio su una copia della princeps del 1490 (València, Nicolau Spindler); il traduttore, come emerge da studi fondamentali, pubblicati a València negli anni Novanta, ma anche più recentemente,

¹ L'opera fu recensita sulla stampa nazionale, nello stesso 2013 da Cesare Segre per il *Corriere della Sera* e Norbert Von Prellwitz per *Alias del Manifesto*; in rivista specializzata da S. Neri.

conosceva abbastanza bene il catalano e restituiva una versione integrale del testo, che effettivamente mancava solo di frammenti che non superavano il rigo e mezzo, tagliati a quanto pare più per ragioni stilistiche che per abbreviare o censurare il testo (Calvo Rigual 2011, 42). L'edizione critica del 1984 correggeva la traduzione di Manfredi tenendo presente il testo del *Tirant* fissato da Martí de Riquer nel 1947, che, per stessa ammissione dell'editore, non poteva essere una vera edizione critica perché voleva, questo sì, essere un libro di divulgazione, e innanzitutto riportare alla luce il romanzo di Martorell,² conteneva pertanto anche molti refusi, che sarebbero stati emendati solo da studi e testimoni apparsi nei decenni successivi. L'edizione critica della traduzione italiana del 1984, infatti, replica i refusi del testo di Riquer perché gli editori che l'hanno curata non risalgono alla princeps di València, e perché non potevano ancora contare sull'edizione critica di Albert Hauf e Vicent Escartí che sarebbe uscita solo nel 1990. La traduzione di Paolo Cherchi si rifà di nuovo all'edizione di Martí de Riquer, ma vede Hauf nei luoghi problematici e tiene presente lo studio contrastivo del lessico svolto sulla traduzione italiana di Manfredi, pubblicato a Barcellona nel 2012, che ne elenca i refusi (Calvo Rigual 2012).

La prima traduzione italiana non ebbe grande successo ma non dovette essere neanche un fiasco perché fu stampata altre due volte, nel 1566 e nel 1611. Si rivolgeva evidentemente ad ambienti di alto livello culturale e sociale in cui *Tirant* e la sua storia in effetti erano già presenti perché erano abbastanza conosciuti anche in originale: sappiamo che tra Ferrara e Mantova circolavano molti libri provenienti dalla Spagna, sappiamo che Ariosto lo aveva letto perché, come Bandello e Shakespeare, aveva prelevato il nucleo narrativo relativo all'episodio degli intrighi della Vedova Riposata. In Italia come in Spagna, dunque, il *Tirant* godrà di una squisita fama, ma non sarà un libro di successo perché, nonostante la sua presentazione tipografica, identica a quella di un libro di cavalleria, in originale come in traduzione, è diverso; è un libro dove la guerra viene descritta troppo realisticamente e dove non c'è magia; dove le donzelle di corte parlano come le meretrici della *Celestina*, oppure come umanisti tra ultimo medioevo e incipiente rinascimento, dove la ripercorribilità delle rotte geografiche fa pensare più ai libri di viaggio che a quelli di cavalleria (*Symposion Tirant lo Blanc*, 1993). È di fatto anche un libro troppo lungo che, al di fuori dei suoi confini linguistici, non è mai stato ridotto, riassunto o adattato (Martines, 42). Da questo punto di vista la traduzione del 2013 ne continua la tradizione, sembra di poter dire, perché non ha ottenuto una diffusione dai numeri eccessivamente elevati; fa supporre, infatti, un pubblico di lettori di livello piuttosto alto, amante della materialità e dell'eleganza dei libri, oltre che in grado di sostenerne il costo. L'edizione nei Millenni, è costituita da 1069 pagine e 16 illustrazioni che riproducono tavole con immagini di vita cavalleresca, dettagli dell'abbigliamento, luoghi e ritratti del periodo tardo gotico; è stata realizzata con il contributo dell'Institut Ramon Llull e si configura da subito come un'operazione istituzionale ed editoriale prestigiosa che ricolloca nell'Italia dei nostri giorni il *Tirant* nel canone dei classici europei.

Non sulla facilitazione si fonda il progetto del traduttore, che è invece attratto da una ambiziosa restituzione della lettera del testo, che, va detto subito, riesce a produrre molto coerentemente, piuttosto che da una riscrittura che ne faccia dimenticare l'età. Il romanzo è preceduto da una corposa introduzione, esplicita da questo punto di vista, in cui Cherchi dà conto di una prassi traduttiva tendenzialmente conservativa, orientata, a mio avviso, verso il testo fonte, innanzitutto relativamente alla sua integrità; non ci sono condensazioni in nessun momento, infatti, né tagli, e neanche amplificazioni, ma un

² Ci si rifà in questo contributo all'edizione di Martí de Riquer del 1990.

apparato nutrito di note di diverso tipo, sia esplicative del racconto che del lessico, che della lezione testuale e dei riferimenti culturali. Il traduttore spiega molto chiaramente le motivazioni delle proprie scelte e in prima istanza dichiara di rifarsi ad una idea di letterarietà che mantenga la distanza cronologica che separa il romanzo dal lettore odierno; l'obiettivo di fondo infatti non è la modernizzazione del classico quanto restituire in italiano il suo originario proposito retorico:

Il linguaggio del *Tirant* ha un tono di voce sempre impostato, una tendenza all'enfasi letteraria perché è sempre presente, anche quando non sembrerebbe necessaria, la nozione di lingua letteraria come formalizzazione che si distingue dal semplice parlato [...] Per ottenere questo tono e per conservare questa patina abbiamo mitigato le tentazioni di essere il più vicino possibile al linguaggio letterario odierno. (Cherchi, LXXXVI)

L'appiglio traduttologico a cui Cherchi rinvia è una nozione di 'lealtà' non tecnica ma fondata sostanzialmente su un valore di etica filologica verso il testo fonte e verso il lettore,³ non lontana, dall'accezione funzionalista del termine, come elaborata negli approdi finali da Christiane Nord, che nella valutazione del progetto traduttivo introduceva, oltre il testo e il pubblico a cui si rivolge, anche i fattori economici quali la committenza e il segmento del mercato editoriale in cui se ne prevede la pubblicazione (Hurtado Albir, 532). Sicuramente, dal mio punto di vista, tra le motivazioni del nuovo *Tirante* rientrano il prestigio della sede editoriale, l'impegno istituzionale, anche di natura economica, e la scelta di dirigersi ad un pubblico lettore alto, capace di percepire e gradire la concezione di una prassi traduttiva che evidenzia la stratificazione dei testi che si sovrappongono nel testo di arrivo. Ci troviamo di fronte, infatti, ad un tentativo di importazione del romanzo di Martorell, e della sua età, in cui entreranno in gioco non solo delle strategie più o meno arcaizzanti ma anche una profonda conoscenza da parte del traduttore delle possibilità della lingua italiana di accogliere la struttura e il lessico del *Tirant*. Non si esclude tuttavia che, privilegiando una vetustà letteraria presunta anche lì dove il testo rivendica la sua indubbia modernità rispetto alla tradizione medievale, che l'obiettivo sia stato perseguito con osservanza tanto radicale da superare talvolta la soglia dell'arbitrarietà critica.

2. Sintassi e organizzazione

Qualcosa va detta sul mantenimento del ritmo del romanzo, di cui nella traduzione che si sta analizzando si replicano le caratteristiche organizzative e stilistiche senza aggirare il calco linguistico. Il *Tirant* è costituito da descrizioni minuziose, a volte realistiche altre magnificamente non verosimili, che si alternano sul piano della diegesi con dialoghi fortemente intrisi di sostanza retorica: le dicerie o i parlamenti, che ogni personaggio espone utilizzando stili diversi (Grilli, 26), introdotti puntualmente ad ogni turno da una serie di espressioni più o meno lunghe che Cherchi ama ripetere calcando quasi sempre letteralmente il testo fonte. Così abbiamo formule sintatticamente lineari ma lessicalmente molto marcate come "Qui il libro lascia di parlare della Vedova riposata, e torna a raccontare dell'orazione che..." (941) oppure il frequente "diede inizio a parole del seguente tenore"; molto spesso, e anche in questo caso la scelta non è neutra stilisticamente, abbiamo la subordinazione implicita, esportabile con la stessa

³ La falsa opzione fedeltà/lealtà si rifà ad una traduttologia di stampo molto letterario che in qualche misura confonde la fedeltà con una letteralità che non esiste nei fatti perché non è praticabile; a meno che non si tratti di esperimenti estremi, il testo fonte in nessun caso è replicabile sintatticamente nel testo meta, cosa che, tuttavia, non ne determina in alcun modo la temutissima 'infedeltà'. L'opposizione terminologica in questione, che è di Antoine Berman, è ripresa da Cherchi da un bel saggio di Franco Nasi del 2010 (119).

costruzione da una lingua romanza all'altra senza marcatori di tempo o causa "Avendo la contessa finito tali parole, il figlio diede principio a tale discorso" (44).

Nel *Tirant* viene detto tutto ad un ritmo sostenutamente faticoso, perché gli eventi sono sempre preceduti da dettagliatissime preparazioni, tra descrizioni e parlamenti, lunghe attese che tuttavia si alternano a scioglimenti narrativi rapidi come il matrimonio di Tirant e Carmesina, descritto in poco più di dieci righe, o l'agnizione di Piacerdimiavita in Nordafrica. I passaggi però vengono raccontati tutti, preparano e introducono passo dopo passo la comunicazione diretta:

Il Maestro, quando seppe con certezza che il capitano era Tirante, ebbe grande desiderio di vederlo, conoscendo per esperienza il suo grande valore. Inviò due dei migliori cavalieri dell'ordine alla nave per pregare Tirante da parte sua di voler scendere a terra. I cavalieri salirono sulla nave e chiesero del Capitano. Tirante da uomo pratico e cortese, li ricevette con molto onore. I cavalieri gli dissero simili parole. (220)

Lo Mestre, com hagué haguda verdadera relació que era Tirant, tingué gran desig de veure'l, coneixent per experiència la molt virtut sua; e manà a dos cavallers de l'orde, dels majors que hi eren, que anassen a la nau i que pregassen a Tirant de part sua que volgués eixir en terra. Los cavallers pujaren en la nau i demanaren lo capità, e Tirant, així com aquell qui era pràctic i cortèsà, los rebé ab molta honor. Los cavallers li digueren semblants paraules. (321-322)

La sintassi che regge il tutto, allo stesso modo, presenta incastri complicati e lunghissimi, oppure combinazioni di frasi brevi e veloci, come nel frammento riportato, o una costruzione paratattica - tratto caratteristico anche della lingua catalana scritta attuale - che rivela una scorrevolezza agevole solo in apparenza per il traduttore perché la costruzione per polisindeto è difficile da rendere in italiano contemporaneo. Si regge su congiunzioni, specialmente la *e*, che da sole svolgono funzioni subordinate diverse, che vanno dalla concessione alla causalità, alla temporalità, all'interruzione del periodo. Gli interventi del traduttore ripercorrono evidentemente tutte le strutture del testo e cercano di replicare questo tipo di sintassi, riproponendo sia il valore di legame coordinativo della preposizione, che coincide con l'italiano, sia la polifunzionalità che ha nel testo fonte che forza invece l'italiano, come nel seguente caso:

Giunti alle porte della città, i cavalieri presero commiato per tornare al campo, e il figlio si inginocchiò per terra e baciò i piedi e le mani e la bocca della madre, e la supplicò che volesse dargli la benedizione. (45)

Com foren a al portal de la ciutat, los cavallers prengueren comiat per tornar al camp, lo fill donà dels genolls en la dura terra i besà los peus i les mans e la boca a la mare, e suplicà-la que li volgués donar la sua benedicció. (153)

Si tralascia ora la polifunzionalità del punto seguito dalla *e*, che è un altro tratto tipico del periodare breve e in genere delle narrazioni tardomedievali, anche se sembra opportuno indicare un stralcio efficacemente significativo sia del *Tirant* che dell'atteggiamento *sourcier* del traduttore:

Tirante si mise vicino con molti duchi e conti che erano lì. E tutti gli diedero l'onore di stare al primo posto per rispetto della carica che ricopriva. Ed egli era abituato a sentire la messa sempre inginocchiato. (282)

E Tirant posa's prop l'altar ab molts ducs e comtes que hi havia. E tots li donaren la honor que estigués primer per esguard de l'ofici que tenia. E ell tostemp acostumava oir la missa agenollat. (383)

In molti casi, ma non sistematicamente e sempre in maniera minima, il traduttore interviene 'interpretando' la congiunzione ed è quando la coordinazione viene ridotta e parzialmente alleggerita con esplicitazioni temporali o di altro tipo, oppure abbreviata,

per rendere i periodi più comprensibili, ma comunque lontana da intenti di eccessivo ringiovanimento:

Sarebbe stato facile smontare frasi complesse e ricomporle in modo più piano, ma avremmo sacrificato la patina di enfasi che Martorell voleva per il suo romanzo. (Cherchi, LXXXVII)

Il *Tirante* del 2013, dunque, presenta interventi evidentemente tesi a rendere accettabili le costruzioni sintattiche troppo antiquate del romanzo ma sempre attenti a non eliminare la dominante aura vetusta e magniloquente, faticosa e prolissa, come dimostra pur solo brevemente il frammento che segue, tratto dall'addio di Guglielmo di Warwick:

Aveva fatto fare un anello d'oro in cui erano incise le armi sue e quelle della Contessa, un anello fatto in modo tale che, dividendolo nel mezzo, ogni parte dell'anello rimanesse come un anello intero ma con la metà delle armi, però le due parti unite mostravano le armi intere di entrambi. (11)

E havia fet fer un anell d'or ab les armes sues e de la Comtessa, lo qual anell era fet ab tal artificis, que es departia pel mig restant cascuna part anell sancer, e, ab la meitat de les armes de cascú, com era ajustat, se mostraven totes les armes. (119)

3. Toponomastica e lessico

Relativamente al trattamento della toponomastica e del lessico, che, è l'ambito in cui i classici dichiarano più irrimediabilmente la propria età, si riscontra una decisa predilezione arcaizzante. Il *Tirant* è un romanzo che sceglie volutamente di ripercorrere il clima culturale e le attitudini del mondo antico in cui i cavalieri medievali si muovevano sulle rotte di una cristianità mediterranea continuatrice ed emula di quella classica. E tuttavia, conteneva anche un tentativo di attualizzazione in ragione del quale i suoi cavalieri andavano verso Costantinopoli e non verso Bisanzio, nome precedentemente in uso della stessa città; l'esotismo dei luoghi è minimo ed è dovuto in parte agli errori di copisti che avevano scambiato la Sicilia con la Scizia a svantaggio del realismo del testo. I cavalieri, d'altro canto, hanno nomi parlanti in stretta connessione con la contemporaneità, mentre i riferimenti storici e letterari sono quelli del mondo classico. Nei limiti delle possibilità consentite alla lingua italiana, Paolo Cherchi non vuole che il romanzo di Martorell cambi epoca e dunque ripropone i luoghi della geografia tirantiana secondo una toponomastica non più in uso in italiano; il comportamento è asistemico e variabile perché nel caso di alcuni luoghi importanti e attualmente troppo noti e che pertanto risulterebbero assurdamente oscuri, decide di proporre la denominazione attualmente corrente in italiano, per esempio Fez al posto di Fezza e Warwick anziché Varoic (Cherchi 2013, LXXXVIII), Beirut anziché Barut (23). Diversamente, però, per altri toponimi, non sempre secondari, si rifà alle denominazioni antiche e rinvia la modernizzazione alle note: il Canale di Romania, anziché lo Stretto dei Dardanelli, Lango anziché Chio o Cos, il Mare Maggiore per il Mar Nero, Spagna Ulteriore al posto di Catalogna (Cherchi 2014, 63-64). Questa scelta non è particolarmente condivisibile perché nel *Tirant* uno degli elementi di realismo, come è stato riconosciuto fin dalla classica lettura di López Estrada (*Symposion*, 441-470) è stato individuato proprio nella riconoscibilità storica dei luoghi e, di conseguenza, al lettore dell'epoca doveva essere possibile stabilire le rotte della grande narrazione tirantiana; a quello del 2013 si richiede invece di tornare indietro nel tempo.

Per quanto riguarda i nomi di personaggi storici e mitologici, Cherchi corregge in nota quelli che appaiono sbagliati nel testo di Riquer, così come Manfredi aveva corretto, nel testo però, quelli della copia da cui aveva tradotto il *Tirante* cinquecentesco. Uno dei meriti di Manfredi, non è superfluo ricordare, era stato proprio

quello di aver corretto, contando su una pregevole esperienza personale di letterato colto e italiano, i nomi provenienti dal mondo classico greco e latino che erano stati trasmessi male, cosicché la traduzione italiana, da questo punto di vista, era migliore di quella castigliana del 1511, tanto che servì sicuramente da testo fonte per la tardiva traduzione francese della prima metà del Settecento (Riquer, 251). Mettendo a confronto un capitolo della parte nordafricana delle due traduzioni italiane, che contiene molti nomi, la *Resposta que feu lo rei Escariano a Tirant*, sarà interessante osservare come i due comportamenti traduttivi tendano entrambi a correggere, ma concependo diversamente il testo di arrivo. A Manfredi interessava l'esattezza culturale e l'intenzione comunicativa, per cui riproduce un testo emendato; a Cherchi interessa mostrare un testo trasparente, che in controluce contenga gli altri che lo hanno preceduto: il suo, in primo piano, che presenta i nomi riportati erroneamente come il testo fonte; l'edizione di Riquer da cui è tratto, in secondo piano, che a sua volta si rifaceva ad una copia e non alla *princeps*. Nel testo dunque troveremo replicati i nomi errati come Melia, il re Tracio, Ciro di Dacia, Cornelio, Tamira di Sicilia che erano circolati fino all'edizione di Riquer (Cherchi 2015, 51-52); nelle note, invece li ritroveremo corretti: Emilia, Catone il Censore, Ciro d'Asia, Aureliano, Tamira di Scizia (749). Con lo stesso intento procede Cherchi anche quando, in qualche eccezione, corregge il testo e riporta in nota il nome sbagliato. Fa eccezione il caso di Arianna (e Ipsifile, 764) che evidentemente è un personaggio troppo comunemente conosciuto al pubblico italiano per riproporlo nella forma errata, Adriana, in cui appare nell'edizione di Riquer.

Per quanto riguarda il lessico, il *Tirant* ha diversi repertori di oggetti desueti appartenenti agli ambiti di un reale antico e defunzionalizzato costituito da campi di interi settori dismessi e sconosciuti ormai sia nella lingua del testo d'origine che in quella del testo di arrivo. Si tratta di oggetti a volte di uso domestico, altre delle armi, della cosmetica o dell'abbigliamento delle dame e dei cavalieri, le cui descrizioni sono dettagliate e tanto minuziose da configurarsi come elemento di singolare modernità del romanzo (Beltran 2006). Vediamo la più magnifica delle *mise* sfoggiate dall'eccelsa Principessa Carmesina:

una tunica di broccato cremisino di filo d'oro tirato con frange lavorate con sottile intarsio di perle orientali molto grosse, mescolate con rubini, zaffiri e smeraldi, con diversi smalti a forma di foglie di gelsomino. E sopra la tunica indossava una mantellina francese di raso nero di grandissimo splendore, aperta nei quattro lati, e tutte le aperture erano ricamate con larghe frange d'oreficeria con diversi smalti, con mantellina e manica della stessa stoffa, anch'essa orlata con frange simili a quelle menzionate, e la mantiglia era tutta foderata di raso cremisino. Sulla mantellina l'elegante dama portava un cinturone di filo d'oro tirato, tutto trapunto di diamanti, rubini, balassi, zaffiri e smeraldi molto grossi di grande splendore. Al petto aveva un carbonchio lucente, tenuto appeso al collo da una matassa di filo d'oro tirato, legato alla francese. Sui capelli dorati, una veletta tutta piena di pendenti d'oro e smalti faceva sembrare il suo viso come quello di una dea. (993-994)

de gonella de brocat carmesí de fil d'or tirat, ab la cortapisa llavorada per subtil artefici de perles orientals molt grosses, mesclades ab robins, safirs e maragdes ab diversos esmalts qui es demostraven fulles e flors de gesmir; e sobre la gonella portava una roba francesa de setí negre de molt resplandent llur, oberta a quatre parts, e totes les obertures perfilades d'amples randes d'orfebreria ab diversos esmalts, ab mànega e mantellina de la dita roba, e per l'orde mateix perfilades de les dites randes e era tota forrada de setí carmesí; e sobre la roba portava la devisada senyora, cenyt, un cint de fil d'or tirat, tot semblat de diamants, robins, balaixos, safirs e maragdes molt grossos, qui llançaven molt gran resplandor. En los seus pits portava un relluent carboncle, del qual del seu coll una madeixa d'or de fil tirat sostenia, e lligada a la francesa. Sobre los seus daurats cabells, una manyosa tota plena de batents d'or e esmaltats, que paria la sua cara que fos d'una deessa. (113)

La descrizione appena riportata è molto complessa e si presenta come un'immagine certamente luminosa, anzi abbacinante, ma sfuocata perché non è comprensibile nei singoli termini e, a ben vedere, non lo è neanche nei pezzi principali dell'abbigliamento di cui si parla e che si sovrappongono; tunica, mantellina aperta, mantellina con maniche e mantiglia, oro tirato, chiusure alla francese: quasi tutti i termini sono opachi. Il traduttore in questo caso, come in altri, ammette in nota che il testo è di difficile comprensione, e d'altro canto non potrebbe neanche esistere una traduzione che renda attuali degli ambiti lessicali specialistici profondamente cambiati o abbandonati. L'effetto di descrizioni come questa, evidentemente, si sposta sul piano della retorica del romanzo ed è dato dalle figure dell'accumulazione più che dal significato reale e simbolico degli oggetti nominati. Già in origine, d'altro canto, in queste descrizioni l'intento non era sempre realistico e non è detto che i lettori del *Tirant* ne comprendessero con facilità tutti i singoli termini. Così come non è detto che la traduzione cinquecentesca del romanzo, meritevole proprio per la conoscenza diretta degli oggetti del reale, non fosse di faticosa comprensione; questo è il suggerimento non infondato che avanza Curt Wittlin, quando parla dell'effetto sbalorditivo che conferiva al testo proprio la mancata comprensione di molti termini e si replicava evidentemente nelle traduzioni fino a diventare un tratto stilistico proprio della prosa prerinascimentale:

hi ha trests de traduccions catalanes antigues, que mostren que certs mots catalans que eren poc familiars a l'italià de Manfredi també causaven dificultats a molts lectors catalans. (Wittlin, 376)

Da questa ragione filologica, che sostiene il grande sistema degli oggetti desueti, deriva probabilmente una strategia traduttiva complessiva per la quale nel *Tirante* del 2013 domina una predilezione costante per un lessico di uso non più comune perché, anche quando si tratta di termini che hanno una frequenza corrente, troviamo il ricorso sistematico ad uno stadio più antico della lingua. Come per i toponimi, infatti, anche nei casi generici, il traduttore opera in favore di termini molto ricercati o calcati sul testo fonte e, come difficilmente opererà per possibilità creative o trasformazioni di senso, così episodicamente rimanderà al significato attuale in nota. Le scelte dunque ricadono molto spesso su rinvii letterari, come i capelli 'sparsi' anziché sciolti di Semiramide (748), oppure su parole antiche, in qualche caso annotate ('falsa maestria' al posto di 'trucco', 'l'ora terza' per le 'nove del mattino', 'lettuccio' anziché 'sofà'), in qualche altro no ('orpimento' al posto di 'arsenico', 'alcanna' al posto di 'henné' e così via). Complessivamente si può affermare che tra le due tendenze teoricamente opposte che si presentano al traduttore, al cospetto del testo distante, Cherchi ha operato una scelta intermedia decisamente classica che è stata quella di modernizzare relativamente la sintassi e di arcaizzare il lessico (Holmes), riproponendo il primato di un'idea di letterarietà che sovrasta la potenziale vitalità del testo.

4. I capelli di Carmesina

La descrizione fisica dei personaggi è uno degli ambiti molto poco chiari perché, come è noto, si basa su una serie di topoi letterari non realistici e di uso convenzionale a cui Martorell sembra aderire spesso, ma non sempre, senza remore. Anche in queste rappresentazioni, come negli ambiti del lessico specialistico, si esprime tutta la volontà di raggiungere un effetto di bellezza e di meraviglia incommensurabile attraverso la pratica dell'enumerazione dei termini secondo una stereotipizzazione che procedeva dal Medioevo e ritornava, registrando varianti e calchi, in tutti i testi letterari dei secoli successivi, sia di poesia che di prosa (Muñiz Muñiz). Il caso che mi accingo ad esporre

è interessante, tuttavia, perché probabilmente segue le regole della tradizione, presentando però degli elementi reali oltre che nell'abbigliamento e nell'*arnés* del cavaliere, anche nella rappresentazione fisica della bellezza femminile; qui invece, probabilmente, il traduttore del 2013, che, sembra abbia inteso sottolineare costantemente la presenza della letteratura medievale nel *Tirant*, supera per ortodossia l'adesione martorelliana alla riproposizione del topos. La descrizione che segue è importante perché riguarda ancora una volta Carmesina, la figlia del re di Costantinopoli, di cui è innamorato devotamente Tirante e di cui diventerà finalmente sposo sfortunato, dopo molte imprese e conquiste:

... guardandola Tirante rimaneva ammirato dai suoi capelli che erano di un *biondo splendente, come se fossero matasse d'oro* divise in parti uguali da una *riga, bianca come la neve*, tracciata nel mezzo della testa. E rimaneva ammirato ancora dalle sopracciglia che parevano essere fatte col pennello, inarcate un po' all'insù, senza avere sfondo di peluria nera, ma perfette di natura. Ancor più ammirato rimaneva dagli occhi, che sembravano due stelle rotonde, rilucenti come pietre preziose, e che lei non girava troppo rapidamente, ma che erano contenuti dagli sguardi graziosi che sembravano avere in sé una calma confidenza. Il suo naso era sottile e affilato, né troppo grande né piccolo, secondo la bellezza del viso, che era dell'estrema bianchezza delle rose mischiate ai gigli. Le labbra erano vermiglie come il corallo, i denti molto bianchi e piccoli e stretti che sembravano di cristallo. E più ammirato ancora Tirante rimaneva dalle mani che erano di un candore estremo, e carnose che non si vedeva alcun osso, con le dita lunghe e affusolate, le unghie a forma di cono e incarnate che *sembravano curate con alcanna* e non avevano difetto alcuno. (283)

... car estava admirat dels seus *cabells*, qui *de rossor resplandien com si fossen madeixes d'or*, los quals per eguals parts departien *una clenxa de blancor de neu* passant pel mig del cap; e estava admirat encara de les celles que paria fossen fetes de pinzell llevades un poc en alt, no tenint molta negror d'espessura de pèls, mas estant ab tota perfecció de natura; més estava admirat dels ulls, que parien dues esteles redones relluents com a pedres precioses, no pas girant-los vigorosament, mas refrenats per graciosos esguards, parien que portassen ab si ferma confiança; lo seu nas era prim e afilat e no massa gran ni poc segons la llindeza de la cara, que era d'extrema blancor de roses ab lliris mesclada; los llavis tenia vermells com a corall e les dents molt blanques, menudes i espesses que parien de cristall. E estava més admirat de les mans, que eren d'extrema blancor e carnudes que no s'hi mostrava os negú, ab los dits llargs e afilats, les unghes canonades e encarnades que *mostraven portar alquena*, no tenint en res negun defect de natura. (384)

Il frammento, è noto, riproduce la descrizione di Elena di Troia tratta dalle *Histories Troianes* di Guido delle Colonne, che circolava diffusamente in traduzione catalana nel Regno d'Aragona ai tempi di Martorell. Non vale la pena intrattenersi sulla ricerca dei topoi riproposti perché voglio rifare qui solo il percorso delle riflessioni che hanno portato a contrastare quella che, attraverso la traduzione del 2013, è la revisione italiana dell'aspetto di Carmesina. Sono in corsivo precisamente i tratti che ho messo in connessione all'inizio e alla fine del frammento, riguardanti i capelli e le unghie. Considerando il secondo, il dettaglio relativo alle unghie, queste in catalano sono "canonades i encarnades que mostraven portar alquena" (230). Nel testo di Cherchi il frammento è alquanto opaco nella parte finale perché delle unghie "curate con alcanna" non suggeriscono alcuna immagine al lettore italiano attuale: il sostantivo non è in uso e non riferisce quello che poi avrebbe dovuto esprimere il verbo *portar*, che in questo contesto non rimanda alla cura ma alla tintura.

La traduzione italiana del Cinquecento risulta in questo punto più eloquente e non solo perché il traduttore aveva maggior dimestichezza con il *make up* che andava di moda all'epoca del *Tirant*, ma soprattutto perché non voleva arcaizzare il testo di Martorell, e pertanto restituiva delle più vitali "ugne canonate, incarnate, che parevano tinte di alchena" (303). Di tintura infatti e di colore è costituito l'elemento che manca

nel frammento del 2013, e non è del tutto irrilevante perché l'alcanna o alchena, o, più semplicemente, henné (*lawsonia inermis*), era una delle sostanze con cui le dame, non diversamente da oggi, usavano tingersi le unghie di rosso. L'effetto delle unghie tinte crea quel contrasto tra colori che da sempre è un fattore fondamentale nella tradizione della rappresentazione della bellezza fisica dei personaggi letterari. Proprio il contrasto tra il colore delle unghie e il candore delle mani, di cui stiamo parlando, infatti, è uno degli elementi su cui si basa un parallelismo particolarmente ben trovato tra Carmesina e Melibea, altra bella dama della letteratura amorosa iberica che, seppur descritta nel particolare attraverso un diverso topos, ha tuttavia le unghie tinte di rosso e delle dita bianchissime: “*uñas largas y coloradas que parecen rubies entre perlas*” (Beltran Llavador 1988, 48).

Bene aveva inteso Manfredi, dunque, per tradurre “ugne tinte di alchena”, ricordando anche, forse non meno realisticamente, che Carmesina è turca; è la figlia dell'Imperatore di Costantinopoli, di una parte del Medioriente dove, in special modo, le donne usavano e usano l'henné per tingere e decorare le mani, le unghie e anche i capelli. A questi ultimi, i capelli, rinvia in qualche misura la descrizione del rosso delle unghie perché più che probabilmente disambigua allo stesso modo anche la prima parte del suggestivo ritratto della principessa:

Car estava admirat dels seus cabells, qui de *rossor* resplandien com si fossen madeixes d'or, los quals per eguals parts departien una clenxa de blancor de neu passant per mig del cap. (249)

Rimaneva ammirato dai suoi capelli che erano di un *biondo* splendente, come se fossero matasse d'oro, divise in parti uguali da una riga, bianca come la neve, tracciata nel mezzo della testa. (283)

Quello che si sostiene qui è che *rossor* non è biondo ma rosso rame e che Carmesina ha i capelli rossi perché li colorava con l'henné, come le unghie, e perché tra i capelli rossi e non biondi si potrebbe scorgere, in un contrasto molto più definito, quella riga bianca come la neve che è l'ennesima fonte di estrema ed unica *singularitat*. Ancora una volta il Manfredi aveva percepito la possibilità più viva della descrizione e ne aveva riportato infatti i significanti realisticamente in contrasto:

Ché stava con admiratione degli suoi capelli che di *roschezza* resplendevano come se fossero masse d'oro, li quali per equal parte dipartiva una drezzatura di bianchezza di neve passante per mezzo il capo (302-303)

Senza dimenticare che l'intera immagine è prelevata da una fonte in cui “rossor” può significare biondo, come attesta la traduzione italiana cinquecentesca della *Storia della distruzione di Troia*, ricordiamo però, a sostegno dell'ipotesi rossa, che Carmesina è tale sin dal nome, che significa cremisi o carminio, come pure è ribadito più volte nel romanzo, sia in forma aggettivale che sostantivale (tipo di stoffa porporina o velluto rosso intenso) anche in un riferimento esplicito: “l'infanta uscì vestita con una sopravveste di un tessuto che aveva il suo stesso nome” (281). D'altro canto, quello stesso nome sembra essere stato scelto da Martorell in opposizione al nome di Tirant, che si chiama Blanc perché è il figlio di Blanca de Bretanya, e dunque perché il colore, ma soprattutto il contrasto, non è un tratto neutro nell'onomastica del romanzo e, in proposito, come rileva lo stesso Cherchi, è attivo anche quando Bianco, temutissimo domatore di infedeli, si oppone a Moro (733). Tuttavia, se la comicità dei nomi del romanzo è stato molto precocemente evidenziato negli studi tirantiani (Guia Marín), va detto che, senza dubbio, come indica anche il significato odierno, con le sfumature dell'oro Martorell avrebbe potuto riferirsi a delle possibilità teoriche che oscillano tra il giallo e il rosso; la prima lunga descrizione riportata sopra, relativa all'abbigliamento di Carmesina, si conclude appunto con un riferimento ai capelli “*daurats*” della principessa. Evidentemente però l'aggettivo, che è ambiguo, poteva riferirsi all'oro

rosso, perché sulla tipologia cromatica che Martorell voleva designare, non ci sono dubbi: *rossor* rinvia a una qualità di rosso rame che corrisponde al castigliano *rubicundez*, associato, nel dizionario di Alcover Moll a “cabelys resplendents de gran rossor” o ai raggi d’un sole al tramonto “raigs d’un sol de vesprada” (in castigliano, secondo il Moliner cartaceo è un ‘rubio que tira a rojo’ o ‘dicho del pelo: que tira a colorado’). A riprova di questa sicurezza ricordiamo che altrove nel testo, incontriamo un’altra dama con i capelli come quelli di Carmesina: “La Bella sens par [- che -] tenia los cabells molt *rossos* e molt llargs” (249). In questo caso, sia Manfredi che Cherchi hanno tradotto concordemente nella maniera a mio avviso più adeguata:

Alla Bellasenzapare, che avea li capelli *rossi* e lunghissimi ... (M. 177)

La Bellasenzapari aveva i capelli molto *rossi* e molto lunghi ... (C. 145)

In guisa di conclusione si vuole aggiungere che nel testo il contrasto non si dà mai tra il giallo (oro) e il bianco, ma sempre tra il rosso, secondo diverse possibilità di realizzazioni, e il bianco, per ritornare alla drezzatura abbagliante come la neve tra i capelli ramati di Carmesina e alle unghie colorate con l'henné che risaltano sulla pelle bianca delle dita; in proposito si ricorda infine l'operatività del contrasto secondo un'altra sfumatura di rosso, il “vermell”, usata oltre che per mettere in risalto i denti tra le labbra, anche per rappresentare il candore del collo della figlia del re di Francia:

e verdaderament vos puc dir, senyor, que com la Infanta bevia vi *vermell*, que la sua *blancor* és tan extrema que per la gola li veia passar lo vi, e tots quants hi eren n'estaven admirats. (170)

e veramente vi posso dire, che quando l'infanta beveva vino *rosso*, la sua bianchezza era tanto extrema che si vedeva il vino scenderle in gola, e tutti i presenti ne rimanevano ammirati. (65)

Opere citate

- AA. VV. *Actes del Symposion Tirant lo Blanc*. Barcelona: Quaderns Crema, 1993.
- Beltran Llavador, R. "Paralelismos en los enamoramientos de Calisto y Tirant lo Blanc." *Celestinesca* XII (1988): 33-53.
- . "Tirant lo Blanc, novela realista y documental." In *Tirant lo Blanc, de Joanot Martorell*. Barcelona: Síntesis, 2006. 152-174.
- Calvo Rigual, C. *Estudi contrastiu del lèxic de la traducció italiana del Tirant lo Blanc*. Barcelona: Institut d'Estudis, 2012.
- . "Tirante il Bianco. La traducció renaixentista de Tirant lo Blanc." In V. Martines ed. *El Tirant lo Blanch poliglota (1511-2011). Cinc-cent anys de traduccions i estudis*. Gandia: Ajuntament de Gandia/Universitat d'Alacant, 2011. 42-44.
- Cherchi, P. *Introduzione*. In J. Martorell. *Tirante il Bianco*. Torino: Einaudi, 2013. VII-CI.
- . "Onomastica letteraria e traduzione: il caso di Tirant lo Blanch." *Romània Orientale* 27 *Sulla traduzione letteraria delle lingue romanze* (2014): 43-67.
- Grilli, G. *Dal Tirant al Quijote*. Bari: Adriatica, 1994.
- Guia i Marín, J. *Concordances curioses dels antropònims 'Tirant lo Blanc' i 'Carmesina'*. Alacant: Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, 2004.
- Holmes, J. *Translated papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1988.
- Hurtado A. Amparo. *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Martines, V. "De la traducció com a eina per estudiar millor els originals i escampar-ne el coneixement." In *El Tirant lo Blanch poliglota (1511-2011). Cinc-cent anys de traduccions i estudis*. Gandia: Ajuntament de Gandia/Universitat d'Alacant, 2011. 5-12.
- Martorell, J. *Tirante il Bianco*. Trad. Paolo Cherchi. Torino: Einaudi, 2013.
- . *Tirante il Bianco. Romanzo cavalleresco del XVI secolo*. Roma: La Tipografica, 1984.
- . *Tirant lo Blanc i altres escrits*. M. de Riquer ed. Barcelona: Ariel, 1990.
- Muñiz Muñiz, M. "Sulla tradizione della descriptio puellae e sull'Amaranta di Sannazzaro." *Rinascimento meridionale* II (2011): 21-58.
- Nasi, F. "L'onesto narrare, l'onesto tradurre: il Decameron in italiano." In *Specchi comunicanti. Traduzioni, parodie, riscritture*. Milano: Medusa, 2010. 85-126.
- Neri, S. "Rec. a Joanot Martorell, *Tirante il Bianco*, a cura di Paolo Cherchi." *Tirant* 16 (2013): 387-390.
- Riquer, M. *Aproximació al Tirant lo Blanc*. Barcelona: Quaderns Crema, 1990.
- Segre, C. "Sulle ali dell'amore impossibile." *Corriere della sera* (23 aprile 2013).
- Von Prellwitz, N. "Martorell Ilusionista." *Alias* (30 maggio 2013).
- Wittlin, C. "Rec. a Calvo Rigual *Estudi contrastiu del lèxic de la traducció italiana del Tirant lo Blanc* (2012)." *Tirant* 16 (2013): 375-377.