

Roberta Capelli

Tradurre i trovatori: un esempio poundiano.

Arnaut Daniel, *Chansson doil mot son plan e prim*

Tradurre è il punto di partenza della prassi creativa poundiana e il cardine stesso di un sistema poetico incentrato sulle qualità artistiche intrinseche – pittografiche, simboliche, musicali – della lingua. Tuttavia, Pound non formalizza una vera e propria *teoria* della traduzione, nel senso di formulazione logicamente coerente e strutturalmente compiuta dei principî generali dell'attività traduttiva, dal momento che la sua stessa poetica del *dettaglio luminoso* ben dimostra la propensione per, appunto, il 'dettaglio', per il particolare rispetto al generale, per l'intuizione chiarificatrice rispetto al ragionamento esegetico, per «unorganized and fragmentary volumes». ¹ Ciò non toglie, tuttavia, che in momenti diversi della sua vita e applicando la propria riflessione a materie diverse, Pound ragioni e si interroghi sulla bontà e sull'utilità delle traduzioni, specialmente in rapporto a tre corposi nuclei tematici della propria produzione, che sono la *tradizione* culturale e letteraria, il *canone* della letteratura e il *metodo* dell'artista che possiede il bagaglio di conoscenze e gli strumenti tecnici «for determining what sort of creature man is». ² E va detto che di traduzione poetica si tratta, perché il terreno di sperimentazione poundiana è la poesia, non la prosa, giacché «prose does not need emotion», mentre la poesia è pura energia, «intellectual and emotional complex» ³.

¹ Ezra Pound, «How To Read» (1931), in Id., *Literary Essays* (1954), London 1960, pp. 15-40, a p. 19.

² Ezra Pound, «The Serious Artist» (1913), ivi, pp. 41-57, a p. 46.

³ Ivi, pp. 52, 51.

La traduzione è, dunque, una *tecnica* da acquisire con l'esercizio; un *mezzo* per studiare e comprendere il passato; un *prodotto* artistico autonomo, più o meno creativo, ma comunque sempre distinto dall'originale. Questa tripartizione richiama alla mente le tre classiche tipologie di traduzione poetica individuate da John Dryden nella sua prefazione alle *Ovid's Epistles* (1680): *metaphrase*, la traduzione parola per parola, *paraphrase*, la traduzione che riproduce il pensiero e lo stile del modello con calibrata flessibilità lessicale e formale, e *imitation*, la traduzione libera, con la prima e la terza tipologia da evitare, rispettivamente, per difetto e per eccesso di arte, l'una essendo fin troppo pedissequa riproduzione, l'altra essendo, al contrario, fin troppo innovativa reinterpretazione.⁴ Tutti e tre questi aspetti sono praticati da Pound, anche se, essendo la traduzione un atto critico in sé ed essendo Pound un poeta militante, la neutralità – e invisibilità –⁵ del traduttore sono valori poco o nulla contemplati: prova ne sia il numero molto esiguo di traduzioni letterali, il numero più consistente di esercizi nello stile di un dato periodo e il numero decisamente prevalente di traduzioni a tal punto libere da essere nuovi componimenti.⁶

⁴ Cfr. *Essays of John Dryden*, 2 voll., edited by William P. Ker, Oxford 1900, vol. I, pp. 237 e sgg.: «All translation, I suppose, may be reduced to these three heads. First, that of metaphrase, or turning an author word by word, and line by line, from one language into another. Thus, or near this manner, was Horace his *Art of Poetry* translated by Ben Johnson. The second way is that of paraphrase, or translation with latitude, where the author is kept in view by the translator, so as never to be lost, but his words are not so strictly followed as his sense; and that too is admitted to be amplified, but not altered. Such is Mr. Waller's translation of Virgil's Fourth *Aeneid*. The third way is that of imitation, where the translator (if now he has not lost that name) assumes the liberty, not only to vary from the words and sense, but to forsake them both as he sees occasion; and taking only some general hints from the original, to run division on the groundwork, as he pleases. Such is Mr. Cowley's practice in turning two Odes of Pindar, and one of Horace, into English».

⁵ Riprendo il concetto e l'espressione da Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London and New York 1995, con specifico riferimento a Pound alle pp. 190-215.

⁶ Ezra Pound, «Date Line», in *Make It New: Essays by Ezra Pound*, London 1934, pp. 3-19, alle pp. 3-4, Pound parla di «criticism by translation», «criticism by discussion», «criticism by exercise in the style of a given period», «criticism via music» e «criticism in new composition».

Ora, benché Pound abbia nel corso della sua vita tradotto parecchio, in quantità e in varietà, non credo di sbagliare se dico che nessun'altra materia è stata da lui sottoposta ad un'analisi altrettanto lenticolare e prolungata quanto la poesia provenzale medievale. Che poi il risultato non sia un pieno successo (ma, forse, più per incompienza della critica, di quella ostile alla 'metafilologia' antiaccademica poundiana e di quella estranea alla medievistica), non significa che, a leggerle con l'orecchio del filologo e a guardarle con l'occhio del poeta, esse non abbiano i loro pregi e la loro utilità, sia in rapporto al metodo e all'intera opera di Pound, sia in rapporto all'influenza che hanno esercitato in generale sulla prassi e sulla teoria della traduzione nei decenni successivi.⁷

*

La conoscenza che Pound ha della lingua e della letteratura occitane medievali si forma a partire dal primo anno al Hamilton College (a.a. 1904-1905) sotto la guida dello stimato provenzalista William Pierce Shepard. Seguono gli anni di dottorato (non concluso) alla University of Pennsylvania, diretto dall'ispanista Hugo Albert Rennert. L'esperienza didattica come professore e direttore del Dipartimento di Romance Languages and Literatures in Indiana, al Wabash College, è breve e fallimentare (limitata al primo semestre del 1907) e segna l'allontanamento di Pound dagli Stati Uniti verso l'Europa, verso un futuro da poeta, ma con il rimpianto sempre latente (e non sempre ben celato) per la carriera accademica mancata.⁸

⁷ Suona fin troppo impietosa l'autocritica poundiana nella lettera a Felix E. Schelling del 9 luglio 1922, in *The Letters of Ezra Pound: 1907-1941*, edited by Douglass D. Paige, London 1950, num. 189, p. 246: «There is ... a beauty in the troubadour work which I have tried to convey. I have failed almost without exception. I can't count six people whom I have succeeded in interesting in XIIth Century Provence».

⁸ Per una sintesi di questo periodo mi permetto di rimandare al primo capitolo del mio libro *Carte provenzali. Ezra Pound e la cultura trobadorica (1905-1915)*, Roma 2013, e alla bibliografia più specifica ivi citata. Sulle tendenze e sulle scuole della filologia statunitense si veda Francesco Carapezza, «Ecdotica galloromanza negli Stati Uniti d'America», in *Atti della Accademia nazionale dei Lincei*, Memorie, s. IX, vol. XIX, fasc. 4, Roma 2005, pp. 585-774. Inoltre: Paolo Maninchedda, «Il cavaliere americano, ovvero della psicologia dei professori di filologia romanza 'minori'», in *Minori e minoranze tra Otto e Novecento*, Con-

Le ultime traduzioni di trovatori sono degli anni 1919/1920, quando ormai i primi *Cantos* hanno acquisito una fisionomia abbastanza precisa e vanno monopolizzando l'impegno creativo poundiano. In termini quantitativi, Pound traduce un discreto numero di trovatori, ma bisogna operare un distinguo tra traduzioni di servizio e traduzioni con ambizioni artistiche. Sono del primo tipo le traduzioni contenute nel saggio monografico *The Spirit of Romance* (1910): nel capitolo *Proença*, vengono nominati ventisei trovatori e tradotti, parzialmente o integralmente, venticinque componimenti; si tratta per lo più di traduzioni in prosa, che servono a puntellare e delucidare l'*excursus* comparatistico sulle letterature romanze medievali. Le traduzioni più elaborate sono invece, e sintetizzando al massimo, frutto di una attenta *selezione*,⁹ sia degli autori, sia dei testi, soprattutto in base al loro *genere* lirico: si pensi alla simpatia poundiana per l'*alba*, funzionale alla sua ricerca di una metafisica della luce. Tale selezione riflette specifici interessi poundiani e si accorda alla sua personale poetica: Bertran de Born (del quale traduce, nel 1909, la canzone *Dompna pois de me no'us cal e Si tuit li dol e-lh plor e-lh marrimen*, cioè il *Planh for the Young English King*)¹⁰ è la sua *dramatis persona* preferita; Arnaut Daniel è il suo trovatore prediletto, insuperato nella sua capacità di armonizzare «external symmetry» e «thought-form»;¹¹ la piccola antologia di *Hesternae*

vegno di studi nel centenario della morte di Enrico Costa (1841-1909), a cura di Giuseppe Marci e Simona Pilia, Cagliari 2009, pp. 185-197.

⁹ Ezra Pound, *The Spirit of Romance: An Attempt to Define Somewhat the Charm of the Pre-Renaissance Literature of Latin Europe*, London 1910, p. VII: «My criticism has consisted in selection».

¹⁰ Rispetto le scelte grafiche poundiane che, almeno per la canzone della *domna soiseubuda*, sembrano seguire la *Provenzalische Chrestomathie* (1895), mit Abriss der Formenlehre und Glossar von Carl Appel, zweite verbesserte Auflage, Leipzig 1902 (di cui Pound possiede una copia personale). Altre edizioni conosciute da Pound, sin dagli studi universitari, sono l'antologia di Henry J. Chaytor, *The Troubadours of Dante, Being Selections from the Works of the Provençal Poets Quoted by Dante*, with Introduction, notes, concise grammar and glossary, Oxford 1902, e la *Chrestomathie provençale (X^e-XV^e siècle)*, par Karl Bartsch, 6. édition entièrement refondue par Eduard Koschwitz, Marburg 1904. Cfr. Capelli, *Carte provenzali*, Appendice I, e William D. Paden, «Pound's Use of Troubadour Manuscripts», *Comparative Literature*, 32, 1980, pp. 402-412.

¹¹ Ezra Pound, «I Gather the Limbs of Osiris» (1911-1912), in Id., *Selected Prose 1909-1965*, edited with an Introduction by William Cookson, New York 1973, pp. 19-43, a p. 40.

Rosae (1913) vorrebbe essere uno studio sulla musica medievale; il florilegio di *Homage à la Langue d'Oc* (all'interno di *Quia Pauper Amavi*, London 1919) è una sorta di esaltazione del *gaug*.¹²

Le ragioni di questo interesse per la lirica trobadorica sono in parte dichiarate dallo stesso Pound: il ruolo fondativo della Francia del Sud nella formazione della poesia occidentale in volgare e i vertici di elaborazione formale da questa raggiunti.¹³ Altri motivi, sottaciuti, sono facilmente collegabili all'eccentricità erudita di Pound e al suo gusto per la novità, al fatto cioè che egli aspiri ad essere il pionieristico divulgatore di una tradizione (quella provenzale medievale) che, all'inizio del Novecento, è appannaggio di una sparuta *élite* accademica, inaugurando così la moda (a dire il vero poco fortunata) del medievalismo trobadorico, nuova rispetto alle ondate revivalistiche del secolo precedente: l'arturianesimo dei Vittoriani e il dantismo dei Preraffaelliti. Questi sono del resto gli autori letti dal giovane Pound (tra i più frequentati: Tennyson, Swinburne, Browning, Rossetti), maestri e modelli ancora abbastanza influenti sullo stile delle sue prime raccolte poetiche e sulle sue traduzioni degli anni '10. D'altronde, la questione su che lingua adottare per riuscire a colmare e rendere la distanza spaziotemporale tra l'originale e il presente, dibattuta dai due maggiori teorici vittoriani della traduzione, Francis William Newman, traduttore dell'*Iliade* secondo principî di arcaismo spinto, e Matthew Arnold, favorevole ad una maggior libertà attualizzante,¹⁴ non solo restava aperta, ma aveva generato un travisamento generale tra *antico* e *antiquato*, diffondendo quel *Wardour Street English* che sta al Medioevo come i

¹² Cfr. Roberta Capelli, *Pound traduttore dei trovatori, tra esercitazione tecnica e sperimentazione creativa*, «Romanica Vulgarica», 15 (numero monografico), *Studi sulla traduzione 95/97*, a cura di Giuseppe Tavani e Carlo Pulsoni, L'Aquila 2003, pp. 129-186.

¹³ Si veda, ad esempio, Ezra Pound, *ABC of Reading* (1934), London-Boston 1961, pp. 55-56: «I see every reason for studying Provençal verse ... from Guillaume de Poitiers, Bertrand de Born and Sordello. Guido and Dante in Italy, Villon and Chaucer in France and England, had their root in Provence: their art, their artistry, and a good deal of their thought».

¹⁴ È il ciclo di conferenze *On Translating Homer* (1860-1861), poi confluite in volume. Cfr. Ronnie Apter, *Digging for the Treasure: Translation after Pound*, New York - Bern - Frankfurt 1984, pp. 9 e sgg.

finti costumi d'epoca e i finti mobili d'antiquariato nelle botteghe dell'omonima strada londinese.¹⁵

Il 'primo Pound', che dai traduttori vittoriani (e dal coevo periodo edoardiano) eredita l'attenzione per l'accurata comprensione del testo originale – e questo è valido, in particolare, per le traduzioni dal provenzale – non è esente dal contagio neogotico, come egli stesso ammette retrospettivamente, parlando delle sue traduzioni di Cavalcanti, in termini che calzano altrettanto bene alle sue contemporanee traduzioni di Arnaut Daniel:

When I 'translated' Guido eighteen years ago I did *not* see Guido at all. ... I was obfuscated by the Victorian language. ... What obfuscated me was not the Italian but the crust of dead English, the sediment present in my own available vocabulary, which I, let us hope, got rid of a few years later.¹⁶

L'impulso al superamento delle paludi *fin-de-siècle* è insito nei presupposti estetici del lavoro di traduzione di Pound: mentre, il 'vocabolario' vittoriano sfuma i contorni del Medioevo nella leggenda e nella mitologia,¹⁷ quello poundiano mira a trasfondere, quanto più possibile, nel presente le qualità vitali e atemporalì dell'originale, facendo del testo tradotto non la pallida ombra di un passato completamente defunto,¹⁸ ma un testo che può a buon diritto entrare nel 'canone dei Moderni': «We need an eye which can see the past in its place with its definite differences from the present, and yet so lively that it shall be as present to us as the present».¹⁹ Queste parole di T.S. Eliot

¹⁵ L'espressione è dello storico Archibald Ballantyne che così intitola il proprio articolo dedicato alla traduzione di William Morris dell'*Odissea*, apparso su *Longman's Magazine*, 12, Oct. 1888, pp. 585-594, in particolare p. 589: «[It] is not literary English of any date; this is Wardour-Street Early English, a perfectly modern article with a sham appearance of the real antique about it».

¹⁶ Pound, «Cavalcanti», in Id., *Make It New*, pp. 398-399 (prima di essere pubblicato, il saggio passa attraverso più revisioni tra 1910 e 1931).

¹⁷ Cfr. Michael Alexander, *Medievalism: The Middle Ages in Modern England*, New Haven and London 2017, in particolare le pp. 188-220.

¹⁸ Pound, «I Gather the Limbs of Osiris», in Id., *Selected Prose*, p. 42: «I have spent six months of my life translating fifteen experiments of a man living in what one of my more genial critics calls a 'very dead past'. Is this justifiable in anyone who is not purely a philologist?».

¹⁹ Citato in Apter, *Digging for the Treasure*, p. 27.

contro la traduzione di Gilbert Murray della *Medea* di Euripide, datano al 1920, anno di pubblicazione della raccolta *Instigations* dell'amico Ezra Pound, raccolta nella quale compare l'ultima e più rifinita versione di una lunga e tormentata serie di traduzioni in inglese delle canzoni del trovatore Arnaut Daniel, alle quali la definizione eliotiana si attaglia alla perfezione.

Arnaut Daniel interessa Pound anzitutto perché è elogiato da Dante come il 'miglior fabbro del parlar materno' (Pg XXVI 117), appellativo che dà il titolo al capitolo riservatogli in *The Spirit of Romance* e che poi sarà assegnato a Pound stesso dall'amico T. S. Eliot,²⁰ come tributo alla sua fantasia mitopoietica medievaleggiante e al suo sperimentalismo virtuosistico linguistico e stilistico. L'eccellenza di Arnaut Daniel non è, all'inizio del Novecento, un'acquisizione della critica pacificamente accettata, soprattutto Oltreoceano, dove non pochi studiosi esprimono serie riserve circa l'algido *trobar prim* del trovatore perigordino. Valga da esempio eloquente quanto scrive Justin H. Smith, professore di Storia moderna al Dartmouth College, autore di due corposi volumi su *The Troubadours at Home*, pubblicati nel 1899, sorta di studio etno-storico-letterario su luoghi, eventi e personaggi del Midi medievale, inframmezzato da *vidas* e componimenti tradotti o parafrasati in inglese:

Fauriel said that he was one of those who did the most injury to Provençal poetry; that he robbed it of imagination and sentiment, reduced verse to pure mechanism, and astonished rather than charmed the ear. Like the Symbolists of today or yesterday, he prided himself on the difficulty of his verse and the obscurity of his meaning.²¹

Pound conosce questo libro: lo ha polemicamente presente al momento di compiere il suo *Walking Tour* nella Francia del Sud, nell'estate del 1912, progettando di scrivere la sua propria storia geo-

²⁰ La dedica «for E.P. | miglior fabbro | from T.S.E | Jan. 1923» accompagna la copia della prima edizione americana di *The Waste Land* (London 1923) inviata da Eliot a Pound, in quel momento a Parigi. Questa dedica rimane e viene stampata nella versione della *Waste Land* ripubblicata nella raccolta eliotiana *Poems 1909-1925*. Cfr. *The Poems of T. S. Eliot*, edited by Christopher Ricks and Jim McCue, 2 vols, London 2015, vol. I: *Collected and Uncollected Poems*, pp. 594-595.

²¹ Justin H. Smith, *The Troubadours at Home: Their Lives and Personalities, Their Songs and Their World*, 2 voll., New York - London 1899, vol. I, p. 199.

poetica dei trovatori (il progetto naufraga e gli appunti di viaggio vengono epitomizzati nel saggio *Troubadours. Their Sorts and Conditions*, 1913),²² e sembra averlo polemicamente presente quando afferma di voler tradurre Arnaut Daniel per dimostrare che «Arnaut is the finest of the troubadours against such modern scholars as happen to disagree»²³ e che «he bears to the technique of *accented* verse of Europe very much the same relation that Euclid does to our mathematics».²⁴

*

Pound traduce l'intero *corpus* arnaldiano con il preciso intento di essere il primo a tradurlo integralmente in inglese.²⁵ Lo traduce tre volte: nel 1909-1910, insieme alle altre traduzioni di servizio preparate per *The Spirit of Romance*; nel 1911-1912 e nel 1917-1918, in rima e con perizia metrico-stilistica per due edizioni che non vedranno mai la luce, ma dalle quali vengono estrapolate le traduzioni incluse, rispettivamente, nei saggi coevi *I Gather the Limbs of Osiris* (uscito a puntate sulla rivista *The New Age*), e quelle profondamente revisionate – in pratica, rifatte – incluse in *Instigations* (New York 1920).²⁶

²² In *Quarterly Review*, CCXIX, 437, Oct. 1913, pp. 426-440, poi raccolto in Ezra Pound, *Pavannes and Divisions*, New York 1918. Ripubblicato in *A Walking Tour in Southern France. Ezra Pound among the Troubadours* (*1912), edited and introduced by Richard Sieburth, New York 1992, pp. 87-98, da cui si cita.

²³ Pound, «I Gather the Limbs of Osiris», in Id., *Selected Prose*, p. 43.

²⁴ Ivi, p. 27.

²⁵ Lettera di Ezra Pound a Thomas Mosher (Dec. 3, 1914): «The Arnaut, which I am not sending, is a study in lost art of polyphonic rhyme. No one else has done a whole troubadour in English», cit. in Charlotte Ward, *Pound's Translations of Arnaut Daniel*, New York - London 1991, s.p.

²⁶ Arnaut Daniel non è da subito il prescelto di Pound, il quale, anzi, scrivendo ai genitori nel 1904 dalla Cornell University, discetta su Peire Cardenal, Raimon de Miraval e Giraut de Bornelh, tre trovatori che non trovano poi il benché minimo spazio nel *pantheon* provenzale poundiano. Si veda *Ezra Pound to His Parents (Letters 1895-1929)*, ed. by Mary de Rachewiltz, A. David Moody and Joanna Moody, Oxford-New York 2010, rispettivamente le lettere numm. 68, pp. 47-48; 70, p. 49; 90, p. 60.

<i>BdT</i>		Ed. Canello 1883 ¹	<i>SR1</i> (1910) trad. in prosa	<i>NA</i> (1911-1912) trad. in versi	<i>Clerk's Press</i> trad. in versi
<i>BdT</i> 29.15	{I}	{ <i>Puois en Raimons e'n Trucs Malecs</i> }			
<i>BdT</i> 29.6	II	<i>Chansson doit mot son plan e prim</i>		X	
<i>BdT</i> 29.16	III	<i>Can chai la fueilla</i>	X ⁽⁰⁾	X	X
<i>BdT</i> 29.11	IV	<i>Lancan son passat li giure</i>	X ¹	X	X
<i>BdT</i> 29.12	V	<i>Lanquan vei fueill' e flor e frug</i>	X ¹		X ⁽⁰⁾
<i>BdT</i> 29.7	VI	<i>D'autra guiza e d'autra raxon</i>		X	X ⁽⁰⁰⁾
<i>BdT</i> 29.2	VII	<i>Anc ieu non l'aic, mas ella m'a</i>			
<i>BdT</i> 29.5	VIII	<i>Audet e bas entrels prims fueills</i>	X ¹	X	X
<i>BdT</i> 29.13	IX*	<i>L'aura amara</i>	X	X	X
<i>BdT</i> 29.10	X	<i>En cest sonet coind' e leri</i>	X ^(III+T)	X	
<i>BdT</i> 29.9	XI	<i>En breu brisarat temps braus</i>	X ^(incipit)	X ^(prosa)	X ^(II,IV+T)
<i>BdT</i> 29.8	XII	<i>Doutz brais e critz</i>	X	X	X
<i>BdT</i> 29.4	XIII	<i>Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruoos</i>			X ⁽⁰⁾
<i>BdT</i> 29.1	XIV	<i>Amors e jocs e tems</i>			
<i>BdT</i> 29.18	XV*	<i>Sols sui qui sai lo sobrofan quem sortz</i>	X	X	X
<i>BdT</i> 29.3	XVI	<i>Ans quel cim reston de branches</i>			X
<i>BdT</i> 29.17	XVII*	<i>Sim fas Amors de joi donar tant larga</i>	X ^{1-IV}	X	X
<i>BdT</i> 29.14	XVIII*	<i>Lo ferm voler qu'el cor m'intra</i>			

LEGENDA. I. ABBREVIAZIONI. *BdT* = *Bibliographie der Troubadours*, von Dr. Alfred Pillet, ergänzt, weitergeführt und hrsg. von Dr. Henry Carstens, Halle 1933. *SR1* = *The Spirit of Romance* (la sigla distingue questa prima edizione dalla nuova edizione ampliata London 1953 [SR2]). *NA* = *The New Age*. *HR* = *Hesternae Rosae*. II. NOTE. Il primo componimento è tra parentesi graffe perché Pound lo esclude volutamente per ragioni di genere (è un sirventese) e di contenuto (osceño). Le occorrenze dei testi arnaldiani in opere poundiane sono espresse tramite il simbolo X, accompagnato da un numero in apice ad indicare la stanza tradotta, quando il componimento non è tradotto integralmente. L'indicazione in apice tra parentesi tonde, indica che il testo è citato solo in originale, senza traduzione in inglese (in *The Spirit of Romance*) o in prosa, rispetto alla natura poetica della raccolta (*The New Age* e ediz. Clerk's Press). Sono evidenziati in grigio i componimenti menzionati da Dante nel *De vulgari eloquentia*. I componimenti contrassegnati con asterisco sono quelli antologizzati nella già citata antologia di Chaytor, *The Troubadours of Dante*. Sono evidenziati in grassetto i due componimenti di Arnaut Daniel in *Hesternae Rosae*.

Alcune osservazioni preliminari di carattere filologico mi sembrano opportune per sgombrare il campo dalle accuse di dilettantismo mosse al Pound provenzalista: egli visiona direttamente o attraverso riproduzioni più testimoni manoscritti latori dei componimenti di Arnaut Daniel; studia il canzoniere arnaldiano nell'edizione critica di Ugo Angelo Canello, del 1883, della quale rispetta l'ordine dei componimenti (come peraltro faranno anche tutti gli editori successivi di Arnaut e i suoi traduttori contemporanei); mantiene sempre come edizione critica di riferimento quella di Canello, ma conosce e compulsa

anche quella di René Lavaud, del 1910, che utilizza per migliorare alcuni passi di difficile interpretazione;²⁷ immagina di pubblicare le proprie traduzioni inglesi con il testo originale a fronte (cosa che, invece, non si realizzerà): «ARNAUT DANIEL. Provençal text (left), to go opposite English version (right)»;²⁸ si aiuta, nella traduzione dei testi arnaldiani, con il «Pet. Dic. Prov. Fr. Emil Levy»,²⁹ cioè con il *Petit Dictionnaire Provençal-Français* di Emil Levy, del 1909.

Le *qualità* (o *virtù*)³⁰ per cui Pound ammira e ritiene meritevole di traduzione Arnaut Daniel sono, nella sostanza, mutuate dai giudizi formulati da Canello nell'introduzione alla sua edizione:

I. l'arte della rima, l'armonia ottenuta non grazie alla moltiplicazione delle rime, ma grazie alla diversificazione delle sequenze rimiche e degli schemi combinatori:

— Canello 1883, p. 17: «Le sue singolarità caratteristiche cominciano nell'arte della rima, sia considerata nelle sue qualità individuali, e sia considerata in rapporto alla stanza e alla canzone».

— Pound, «I Gather the Limbs of Osiris», in Id., *SP*, p. 26: «He perceived, that is, that the beauty to be gotten from a similarity of line-terminations depends not upon their multiplicity, but upon their action

²⁷ Nei fondi poundiani della Beinecke Library di Yale, il dossier genetico delle traduzioni arnaldiane contiene anche i testi in provenzale, dattiloscritti secondo l'ediz. Canello. Le varianti accolte da *Les poésies d'Arnaut Daniel*, réédition critique d'après Canello..., Toulouse-Périgueux 1910, rist. Genève 1973 (citata, d'ora in poi, in forma abbreviata: Lavaud 1910) possono essere annotate accanto al verso corrispondente o direttamente integrate a testo. L'analisi dettagliata di queste varianti è stata presentata al Simposio internazionale *Els trobadors. Creació, recepció i crítica a l'Edat Mitjana e a l'Edat Contemporània* (Barcelona, 28-30 nov. 2017), sotto la direzione scientifica di Meritxell Simó, per l'Institut de recerca en cultures medievals della Universitat de Barcelona. Il testo dell'intervento, scritto a quattro mani con Carlo Pulsoni e intitolato «Antifilologia illuminata: Ezra Pound cultore del Medioevo», è in corso di stampa sul *Giornale italiano di filologia*, 70, 2018.

²⁸ Beinecke Library, YCAL MSS 43. Ezra Pound Papers. Series IV. Box 68. Folder 2981. Un foglio con comunicazione della *British Columbia Electric Railway Company, Limited* datato *June 30th, 1917*, ci dà un termine *ante quem* non possiamo risalire.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Il concetto di *virtù* quale 'forza interattiva' che definisce l'unicità estetica di un autore è formulato nel saggio «Cavalcanti», in Pound, *Make It New*, p. 348.

the one upon the other; not upon their frequency, but upon the manner of sequence and combination. ... Arnaut uses what for want of a better term I call polyphonic rhyme».

II. La precisione lessicale, una lingua priva di banalità e prolissità:

— Canello 1883, p. 15: «Il Diez notava, infatti, in Arnaldo “espressioni da logogrifo, vocaboli di nuovo conio, strani giochi di parole e costruzioni difficili”; e dallo spoglio, invero, delle sue poesie autentiche risulta che egli ha adoperato non meno di settantasette parole, di cui non s’hanno esempî negli altri trovatori; che altre ne ha di uso assai raro; e che quaranta incirca ne usa fra le comuni con significato metaforico inaudito, o nel senso loro etimologico già estinto. Ricca è, adunque, la lingua d’Arnaldo; e la ricchezza le viene da due fonti: il latino e la parlata».

— Pound, *The Spirit of Romance*, p. 17: «But a careful examination of the text shows that this is due not so much to obscurities of style, or to such as are caused by the constraints of complicated form, and exigency of scarce rimes, but mainly to his refusal to use the “journalese” of his day, and to his aversion from an obvious familiar vocabulary. He is not content with conventional phrase, or with words which do not convey his exact meaning; and his words are therefore harder to find in the dictionaries».

III. La musicalità del linguaggio poetico, data dalla fusione di parole-ritmo-musica:

— Canello 1883, p. 25: «Arnaldo abbandona le rime rispondentisi nella stessa stanza; abbandona definitivamente il ripetersi simmetrico di certi movimenti entro una stanza stessa; e non già per ritornare alla stanza liscia primitiva, ma per cercare una specie di melopea, che secondasse lo svolgimento del pensiero».

— Pound, «I Gather the Limbs of Osiris», in Id., *Selected Prose*, p. 27: «He discerns [...] that μέλος is the union of words, rhythm, and music», e Pound, «How To Read», in Id., *Literary Essays*, p. 25: «*Melopœia*, wherein the words are charged [...] with ssaissomme musical property, which directs the bearing or trend of that meaning».

Diversamente da quanto si potrebbe immaginare sulla scorta di un’ampia letteratura circa modalità e difficoltà della traduzione di testi poetici da lingue romanze all’inglese, l’ostacolo maggiore incontrato da Pound nel tradurre Arnaut Daniel (e, più in generale, la lirica cortese romanza), non è l’artificio – assai poco anglosassone – della rima;

ché, anzi, predisporre la griglia rimica entro la quale collocare un determinato numero di sillabe è, a detta di Pound, poco più che un preliminare meccanico al vero atto traduttivo,³¹ per riuscire nel quale bisogna invece risolvere il ben più spinoso problema dello *how/now*, cioè di *come* trasferire nella lingua – riflesso della cultura – di *oggi* ciò che è stato nel passato concepito e realizzato secondo un insieme di criteri (linguistici, culturali, estetici) molto diversi: «The devil of translating medieval poetry into English is that it is very hard to decide HOW you are to render work done with one set of criteria in a language NOW subject to different criteria».³² Come ho già evidenziato in altra sede,³³ l'atto traduttivo è per Pound acquisizione culturale e intellettuale attiva: è un processo composito di tipo ermeneutico, perché mostra «where the treasure lies»,³⁴ spiega cioè nella lingua di ricezione ciò che sarebbe incomprendibile se rimanesse nella lingua di origine; è inoltre un processo di portata epistemologica, perché «the serious artist is scientific»³⁵ e la traduzione è la scienza della parola esatta, «the means of conveying an exact impression of exactly what one means»;³⁶ ed è infine un processo che incoraggia la riflessione gnoseologica sulla dialettica tra tradizione e innovazione «to find out what has been done, once and for all, better than it can ever be done again, and to find out what remains for us to do».³⁷

*

Per esemplificare quanto sinora affrontato in chiave teorica, vorrei soffermarmi ad analizzare una traduzione arnaldiana, non però una delle

³¹ Si veda nella corrispondenza di *Ezra Pound to His Parents*, ed. by Mary de Rachewiltz, A. D. Moody and J. Moody, la lettera alla madre spedita ai tempi del College, datata 7 maggio 1905 (num. 90, p. 60): «Dear Mother: I have just finished my first draught of Giraut de Bornelhs Tenson: 'S.ie.us quier cosselh, bell'ami Alamanda'. It contains sixty eight lines and only five rime sounds, and has been a stumbling block to several. Of course the translation isnt over yet, but Ive got my rime scheme and a translation to fit it. That is to say its done only it isnt».

³² Pound, «Hell» (1934), in Id., *Literary Essays*, pp. 201-213, a p. 203.

³³ Capelli, *Carte provenzali*, pp. 126-127.

³⁴ Pound, «Cavalcanti», in Id., *Make It New*, p. 407.

³⁵ Pound, «The Serious Artist», in Id., *Literary Essays*, p. 46.

³⁶ Pound, «I Gather the Limbs of Osiris», in Id., *Selected Prose*, p. 33.

³⁷ Pound, «A Retrospect» (1918), in Id., *Literary Essays*, pp. 3-14, a p. 11.

canzoni più note e più care a Pound (*L'aur'amara* e *Doutz brais e critz*),³⁸ già abbondantemente citate e commentate dalla critica poundiana, e nemmeno la sestina *Lo ferm voler qu'el cor m'intra*, che Pound considera un prototipo grossolano e alla quale riserva pochissima cura, forse anche per la fortuna autonoma e straordinaria goduta dalla forma sestina.³⁹

La canzone prescelta è *Chansson doit mot son plan e prim*, tradotta due volte in versi per l'edizione integrale del canzoniere arnaldiano, ma pubblicata solo sulla rivista *The New Age* del dicembre 1911 (esclusa, invece, da *Instigations* e *Umbra*),⁴⁰ e antologizzata in *Hesternae Rosae*, con adattamento musicale dell'amico pianista Walter Morse Rummel: «L'auteur, avec l'aide de Mr. Ezra Pound, un ardent apôtre de l'art poétique médiéval, a donné à ces mélodies le rythme, et à ces ligatures le caractère qui, au point de vue purement artistique, lui ont paru exprimer le mieux l'esprit de l'époque». La *mise en musique* di questo componimento mostra la differenza tra poesia per musica e musica della poesia, l'una preparatoria all'altra, nella visione sincretica poundiana di forma del contenuto e forma dell'espressione: da un lato, abbiamo infatti buone traduzioni di un testo musicato (quali sono le traduzioni poundiane dell'inizio degli anni '10), dall'altro abbiamo delle variazioni su un tema trobadorico (quali sono le traduzioni poundiane di fine decennio).

³⁸ In *The Spirit of Romance*, Pound elogia *L'aura amara* per «the excellence of the construction» (p. 23, nota 1) e *Doutz brais e critz* come «the most beautiful of all the surviving poems of 'the better craftsman'» (p. 26).

³⁹ Cfr. Pound, *The Spirit of Romance*, p. 29: «The rhyme of the Uncle and the Nail, "L'Oncla et l'ongla" ... is bad enough to have been his first experiment with the sestina, and is, unfortunately, the only one which survives». Sulla fortuna contemporanea della sestina, si vedano anche Carlo Pulsoni, *La sestina nel Novecento italiano*, in *E vós Tágides minhas. Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio*, a cura di Maria José de Lancastre, Silvano Peloso e Ugo Serani, Viareggio-Lucca 1999, pp. 541-549; Pierre Lartigue, *L'hélice d'écrire: la sextine*, Paris 1994; Gabriele Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli 1992.

⁴⁰ Cfr. Donald Gallup, *Ezra Pound. A Bibliography*, Charlottesville 1983 (da cui si cita per paragrafi), rispettivamente A18 e A20. La selezione di canzoni arnaldiane nella raccolta poetica *Umbra. The Early Poems of Ezra Pound*, London 1920, è limitata alle canzoni IV, VIII, IX, XII, XVI, nella forma già apparsa in *Instigations*.

Chansson doil mot è contenuta in diciotto manoscritti (più un frammento). Resta a tutt'oggi un mistero se Pound abbia consultato personalmente i canzonieri occitani della Bibliothèque nationale di Parigi, dai quali Rummel dice, nella prefazione a *Hesternae Rosae*, senza fornire segnature precise, di aver attinto le altre melodie trobadoriche: «Plusieurs de ces chansons, copiées d'après les manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Paris paraissent pour la première fois dans ce recueil sous une forme musicalement pratique». ⁴¹ Nulla si ricava dalla corrispondenza poundiana o da fonti indirette e, come è già stato segnalato altrove, ⁴² il nome di Pound compare tra i richiedenti la tessera per l'ammissione alla Bibliothèque nationale solo nel 1922. Ciò non toglie che Pound possa conoscere, per studio manualistico, almeno i manoscritti più importanti, tant'è che le segnature di alcuni di essi vengono annotate, verosimilmente a memoria (da cui incertezze e correzioni, oltre che segnature non corrispondenti a canzonieri trobadorici), nel quadernino di appunti del *Walking Tour in Southern France*, il viaggio compiuto nell'estate del 1911: 844 (W~M), 846 (O [lirica d'oïl]), 852 (*Girart de Roussillon* tradotto da Jean Wauquelin), 854 (I), 858 (*Breviari d'amor* di Matfre Ermengau), 1749 (E), 15211 (T), 20050 (X~U), 12472 (f), 22543 (R). ⁴³

⁴¹ Rummel, *HR*, Préface, s.p.

⁴² Roberta Capelli, Carlo Pulsoni, «Una nuova carta provenzale di Pound», in *Vanni Scheiwiller editore europeo*, a cura di Carlo Pulsoni, Perugia 2011, pp. 159-174, alle pp. 172-173.

⁴³ Sieburth, *A Walking Tour*, p. 122, nota 9, con imprecisioni, già corrette in Capelli-Pulsoni, *Una nuova carta*, p. 171, nota 32. Ho riorganizzato in progressione crescente la lista casuale poundiana, aggiungendo tra parentesi quadre la sigla di ciascun canzoniere di lirica in lingua d'oc, con l'eventuale indicazione dell'equivalenza dello stesso nella tradizione oitanica (i mss. BnF, fr. 844 e fr. 20050). Non figura in elenco il ms. BnF fr. 856 (C), forse confuso qui con il ms. BnF, fr. 846, del quale però Pound parla nel frammento di bozza del progettato e mai realizzato libro ispirato dal suo viaggio nel Midi, provvisoriamente intitolato *Gironde*, riprodotto in Sieburth, *A Walking Tour*, pp. 81-84, a p. 84: «The Ambrosian library possesses a MS (R71 superiore), a thoroughbred, with clearly written words and music, which contains the extant tunes of Arnaut Daniel. Another MS (Fonds fr. 20050) in the Bibliothèque Nationale at Paris, a small quarto with music, is so very old that it might have been carried by some late singer on the road; while Ms. fr. 856 is fat, like a dictionary and was certainly made for reading. And there is Ms. fr. 844, the courtly book in which the authors are arranged by rank and precedence». Anomala anche la citazione poundiana del ms.

Chansson doil mot è erroneamente attribuita a Guilhem de Cabe-staing in **R** e nell'indice di **C**. In **R**, la notazione musicale, relativa alla prima stanza, era prevista ma non è stata riportata, quindi, l'unico manoscritto che ci dà la melodia di questo componimento è **G** (relativa, anche in questo caso, alla strofa iniziale). **G** è il codice R 71 sup. (oggi S.P.4) della Biblioteca Ambrosiana di Milano, visionato da Pound nell'estate del 1911, ma del quale egli possedeva riproduzioni fotografiche sin dagli anni del dottorato.⁴⁴ **G** contiene altre tre canzoni di Arnaut Daniel (che cito secondo la lezione del testimone): c. 73v, *Lo ferm voler q'inz el cor m'intra* (con notazione musicale), c. 74r-v, *Ar vei vermeilz, verz, blaus, blancs, grox* e, cc. 74v-75r, *Anc'eu no l'ac mas ela m'a* (entrambe senza notazione musicale). La musica di *Chansson doil mot* e della sestina è un *unicum* di **G** e, in virtù di questa rarità, i due componimenti vengono inclusi tra le *Neuf Chansons de Troubadours* di *Hesternae Rosae*. Non si tratta però della prima volta che tali melodie vengono pubblicate, come scrive nella premessa Rummel,⁴⁵ dal momento che esse erano già state edite da Antonio Restori nel 1896;⁴⁶ e né Rummel né – cosa assai più sorprendente – Pound mostrano di conoscere la trascrizione diplomatica integrale (senza notazione musicale) del codice ambrosiano, uscita proprio nel 1912, per cura di Giulio Bertoni.⁴⁷

Passando agli aspetti metrico-stilistici, *Chansson doil mot* è una canzone di sei *coblas doblas* di nove versi ciascuna, più una *tornada*

BnF fr. 12472, quando ci si aspetterebbe piuttosto un riferimento al più noto canzoniere **K**, cioè al ms. Paris, BnF, fr. 12473.

⁴⁴ *Ezra Pound to His Parents*, ed. by Mary de Rachewiltz, Anthony D. Moody and Joanna Moody, lettera num. 361 (July 27, 1911), pp. 256-257, a p. 256: «I have had a delightful morning in the Ambrosiana, found a mss [sic] of Arnaut with musical notation which accords exactly with my theories of how his music should be written»; inoltre, Murray R. Schafer, *Ezra Pound and Music: The Complete Criticism*, New York 1977, p. 28, nota 4.

⁴⁵ Rummel, *HR*, Préface, s.p.: «L'auteur croit pouvoir avancer que les deux chansons de *Daniel* n'ont jamais été publiées. Elles proviennent de la Bibliothèque de Milan, et l'auteur est redevable à Mr. Ezra Pound, M.A., de les lui avoir communiquées».

⁴⁶ Antonio Restori, «Per la storia musicale dei Trovatori provenzali», *Rivista Musicale Italiana*, II, 1895, pp. 1-22, e III, 1896, pp. 231-260, 407-451.

⁴⁷ *Il canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana R. 71 sup.*, edizione diplomatica preceduta da un'introduzione del prof. Giulio Bertoni, Dresden 1912.

di quattro versi, a schema A8 A8 a4 b4 b4 c6' d4 d4 c6', con rima fissa al sesto e nono verso di ciascuna stanza. Seguendo l'edizione adottata – cioè, Canello 1883 – Pound ne accoglie l'ordine delle strofe e dei vv. 28-29, diversamente disposti in parte della tradizione manoscritta.⁴⁸

Un confronto sinottico tra le prime due stanze della canzone (perché solo le prime due stanze vengono pubblicate, con adattamento musicale, in *Hesternae Rosae*)⁴⁹ ben evidenzia corrispondenze e scarti delle traduzioni inglesi rispetto all'originale provenzale e divergenze tra le diverse versioni delle traduzioni inglesi.⁵⁰

La prima impressione è di una minor finezza della traduzione in *Hesternae Rosae* rispetto a quella, cronologicamente anteriore, per *The New Age*; ma, a guardar meglio, le discrepanze tra le due versioni consistono o in varianti per così dire adiafore (vv. 9, 10, 18) o in minimi, migliorativi, aggiustamenti di senso (vv. 3, 15):

- v. 3: (NA) «the sprays» → (HR) «frail sprays»
- v. 9: (NA) «in» → (HR) «through»
- v. 10: (NA) «they're singing» → (HR) «their song is»
- v. 15: (NA) «no whim can turn me» → (HR) «I may not turn me»
- v. 18: (NA) «although» → (HR) «and though»

Ciò che scompare e che si balza all'occhio del lettore è la rimalmezzo nel verso iniziale di strofa (v. 1: «doil»/«song» e v. 10: «bruoill»/«among»), i «*bordos empeutat*z, che cominciano le prime quattro stanze,

⁴⁸ Canello 1883, p. 195: «L'ordine delle strofe è quello da noi seguito, e quello che il senso sembra strettamente richiedere, in ABQGcIKN²; invertono, invece le stanze 5 e 6 tutti gli altri, che noi conosciamo. Invertono poi i vv. 28 e 29 QGcKN²DNHECR; dove è soprattutto notevole che I si stacchi da KN² e dai soliti sui affini, per mettersi con ABSPL».

⁴⁹ Non traduzione ma 'adattamento' (*adaptation*) si dichiara la versione in francese delle prime due stanze approntata in HR da Michel-Dimitri Calvocoressi, priva di qualunque aderenza al testo provenzale: «Je veux chanter bien simplement / Puisque sourit le gai printemps / Et que les champs / Portent couleurs / De mille fleurs / Que vertes sont les feuilles / Que des oiseaux le chant vainqueur / Au verger nous accueille. // J'entends leurs chants si pleins d'entrain / Et veux chanter aussi refrain / Chanter sans fin. / Et je polis / Des mots jolis, / Je fais sur l'art d'aimer sentences / Amour me fuit, / Je le poursuis: / Sans borne est ma constance».

⁵⁰ I componimenti in forma integrale sono riportati qui in Appendice.

e rimano fra loro, e soltanto fra loro»,⁵¹ sottolineati tipograficamente da Canello e Lavaud (e, sulla loro scia, da Toja, nella sua edizione del 1960), oltre che da Pound, appunto, prima di rendersi conto, evidentemente, dell'artificiosità di questa soluzione editoriale moderna, non giustificata né dalle simmetrie interstrofiche (giacché non compare in tutte le stanze e, dove compare, costringe a volte a inseguire chimere stemmatiche), né dalla partitura musicale. La rimalmezzo incipitale scompare così, con opportune ricadute sintattiche, nella traduzione del 1913 e da quella del 1917, anticipando una scelta che diventa regola solo a partire dall'edizione Perugi 1978.⁵² Tanto più che la rimalmezzo in Pound non demarca comunque un «vers initial intérieur de trois syllabes»,⁵³ ma coincide con la cesura tipica dell'*octosyllabe*, dopo la quarta sillaba, nel rispetto della natura originaria dell'*octosyllabe*, derivato dal dimetro giambico della poesia quantitativa (prima classica e poi mediolatina) e composto da due elementi tetrastici, quali sono appunto gli *octosyllabes* delle traduzioni poundiane. Giambico è, del resto, il ritmo di tutte e tre le traduzioni poundiane (accanto al tetrametro giambico per i versi di 8 sillabe, il dimetro e il trimetro giambico per i versi di 4 e 6 sillabe), fattore dal quale dipende una cadenza in verità un po' monotona dell'insieme, data dall'«inerzia dell'alternanza di sillabe pari toniche e sillabe dispari atone»,⁵⁴ ma felicemente compatibile con la metrica accentuativa anglosassone.

Quantity, dunque, ma anche *weight*, *sonority*, *pitch*: la melodia

⁵¹ Canello 1883, p. 19.

⁵² Citazione in forma abbreviata (qui e *passim*) de *Le canzoni di Arnaut Daniel*, edizione critica a cura di Maurizio Perugi, Milano-Napoli 1978, 2 voll. (edizione di riferimento, salvo nei casi, singolarmente segnalati, in cui vi discordi dalla nuova edizione: Arnaut Daniel, *Canzoni*, Firenze 2015). Il passo in questione è nel vol. II, p. 88: «1. In questa canzone la rima interna al primo verso della strofe non esiste; 2. Il collegamento a *coblas capfinidas* è scrupolosamente rispettato solo nei punti di raccordo delle strofe I-II e II-III».

⁵³ Lavaud 1910, p. 14, nota al v. 19.

⁵⁴ Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, cura e introduzione di Luigi Heilmann, traduzione di Luigi Heilmann e Letizia Grassi, Milano 2002 [edizione originale: Paris 1963], p. 199. E cfr. Rummel, *HR*, Préface, s.p.: «Adapter le rythme de la musique à la métrique des mots, ou autrement dit, faire concorder l'accent tonique avec les accents dynamiques, semble la méthode la plus plausible à employer pour rétablir la structure rythmique de cette musique, les notes suivant ainsi très naturellement le rythme des mots».

del linguaggio scaturisce dalle stesse componenti della musica, ed esiste un'estetica del suono che Pound riscontra in Arnaut Daniel e che cerca di riprodurre e far sua attraverso la traduzione:

The perfect song occurs when the poetic rhythm is in itself interesting, and when the musician augments, illuminates it, without breaking away from, or at least without going too far from, the dominant cadences and accents of the words, when ligatures illustrate the verbal qualities, and when the little descants and prolongations fall in with the main movements of the poem.⁵⁵

La traduzione del 1911 (e quella parziale del 1913) è una vera e propria caccia alla corrispondenza perfetta:

- corrispondenza timbrica, soprattutto a livello rimatico: (prov.) *-oil* → (ingl.) *-ong*, (prov.) *-im* → (ingl.) *-ite/-eet*, (prov.) *-or* → (ingl.) *-on*, anche con forzature dell'accentazione grammaticale, quali «don»: «blazón», anziché *blázon* /blei.z^on/;
- corrispondenza sintattica: rispetto dell'*enjambement* (i due versi d'apertura), oppure l'inarcatura su due versi (vv. 9-10) della ditologia «sing / and cry», a recuperare la spezzatura creata nell'originale dalla dislocazione di «chant e braill /.../ dels auzels» (vv. 7-9);
- corrispondenza lessicale: la connessione interstrofica per *capfinidat*, con variazioni sinonimiche: v. 9: (prov.) «bruoilla» → (ing.) «coppice» ~ v. 10: (prov.) «bruoill» → (ing.) «bosques».⁵⁶

L'esercizio formale va, tuttavia, a scapito del senso; lo ammette anche Pound quando spiega che le prime traduzioni del canzoniere arnaldiano: «[they] were little use, but diagramatic, showing how the rhymes ran in En Arnaut, but having no quality, and I was bite by the obsession to translate syntax rather than sense».⁵⁷ Immagini spurie

⁵⁵ William Atheling (*alias* Ezra Pound), «Music», *The New Age*, 24, 1, 7 Nov. 1918, pp. 11-12, a p. 12.

⁵⁶ Le stesse soluzioni, con lievi ritocchi sinonimici, valgono anche nella versione in *HR*: corrispondenza timbrica («chanson doil mot son» → «with words both; «plan e prim» → «clear and exquisite»), sintattica (le inarcature d'inizio e fine prima stanza: vv. 1-2: «with words... / I'll sing...»; vv. 8-9: «...sing / and cry...»), lessicale (v. 9: «coppice» ~ v. 10: «boughs»), ecc.

⁵⁷ Beinecke Library, YCAL MSS 43. Ezra Pound Papers. Series IV. Box 68.

quali quelle del ‘pentagramma’ poundiano (v. 11: «my staves») e delle ‘spade di Amore’ (v. 13: «Love’s glaives» [*glaives* termine oltretutto desueto]) poco si intonano con la pregnanza semantica dello stile di Arnaut Daniel, e richiamano piuttosto quel *mock-antique language* del medievalismo ottocentesco⁵⁸ che Pound combatte:

All the poems must be considered as things to *sing*. ... You will note that they are all free from what Morris and Rossetti – and the smaragdite poets generally – have taught us to regard as mediævalism, and that they undoubtedly contain many a turn which would have delighted Robert Browning I do not mean to assail *plat ventre* the mediævalism of the Victorian mediævalists. Their mediævalism was that of the romances of North France, of magical ships, and the rest of it, of Avalons that were not; a very charming mediævalism if you like it – I do more or less – but there is also the mediævalism of mediæval life as it was.⁵⁹

La traduzione del 1917 si è scrollata di dosso non tutta, ma molta della cenere del passato e Pound veleggia ormai verso l’estetica dell’*absolute rhythm* dei *Cantos* (in questi anni già in cantiere).⁶⁰ Entro l’in-

Folder 2976. Introduzione alla seconda raccolta completa delle traduzioni arnaldiane del 1917, poi rimaneggiata e rifiuta in Ezra Pound, *Instigations*, New York 1920.

⁵⁸ Cfr. Susan Bassnett, *Translation Studies*, New York 2002³, p. 77, a proposito della tendenza arcaizzante delle traduzioni di epoca vittoriana e con particolare riferimento a John M. Cohen, *English Translators and Translations*, London 1962, p. 24.

⁵⁹ *The New Age*, 10, 9, 28 Dec. 1911, p. 201.

⁶⁰ Ezra Pound, *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*, with translations of them and an Introduction, London 1912, p. 11: «I believe in an ultimate and absolute rhythm as I believe in an absolute symbol or metaphor». I primi *Three Cantos*, totalmente diversi da quelli che leggiamo oggi, come inclusi in *A Draft of XVI Cantos* (Paris 1925), vengono pubblicati, nel 1917, prima sulla rivista «Poetry», poi nell’edizione americana della raccolta poetica *Lustra*, e quindi, nel 1919, in *Quia Pauper Amavi*. Si vedano anche le considerazioni poundiane sulla musica dei trovatori in Giovanna Santini, «L’estetica è il solo criterio valente». La corrispondenza inedita tra Ezra Pound e Vincenzo Crescini sui canti dei trovatori», *Romance Philology*, 62, 2008, pp. 159-171. Come osserva James J. Wilhelm, *Il Miglior Fabbro. The Cult of the Difficult in Daniel, Dante, and Pound*, Orono 1992, p. 67, tra le traduzioni del 1911 e quelle del 1971, «the primary difference was the transformation of a poet in the traditional Victorian mould of Rossetti and Tennyson into a rebel who would exploit free verse and establish the basic tenets held by Yeats, Eliot, Joyce, and others in the creation of modernist verse».

variata struttura formale, osserviamo, più che ad una trasposizione, ad una ricreazione dello *spirito* arnaldiano e del suo *estro* (del suo *spirit* e del suo *mood*, per usare due parole care a Pound);⁶¹ non si tratta cioè tanto di *riprodurre* l'originale, ma di *produrre*, nella lingua e nel momento della traduzione, una versione (non una *copia*) dell'originale altrettanto efficace e vitale. Allitterazioni, risonanze, densità semantica sono usate da Pound *come farebbe* Arnaut Daniel, anche se magari il trovatore non lo fa in quegli stessi termini o proprio in quel passo. Pound aspira ad eguagliare quell'abilità nel creare una lingua poetica ricca, raffinata e non convenzionale – riconosciuta ad Arnaut, come si è detto poco sopra, da Diez, Canello e se medesimo – attraverso un mistilinguismo virtuosistico nel quale si alternano e combinano arcaismi (i verbi uscenti in *-[e]th*; gli ausiliari del tipo *hath, doth*; il pronome personale *thee*: ecc.), forestierismi culti di matrice letteraria (numerosi vocaboli scozzesi ripresi dalla cinquecentesca traduzione dell'*Eneide* di Gavin Douglas),⁶² espressioni idiomatiche correnti (ad es., v. 19:

⁶¹ Sul valore dato da Pound a questi ed altri prestiti yeatsiani, cfr. Capelli, *Carte provenzali*, pp. 89-90.

⁶² L'elenco di questi prestiti è in *Poems and Translations*, edited by Richard Sieburth, New York 2003, pp. 1300-1301 e, più dettagliato, in Charlotte Ward, «Pound's Humanistic Paradigm for the Rejuvenation of Modern Poetics», in *Medieval and Renaissance Humanism: Rhetoric, Representation and Reform*, ed. by Stephen Gersh and Bert Roest, Leiden-Boston 2003, pp. 243-277. Inoltre, Daniel Katz, «Ezra Pound's Provincial Provence: Arnaut Daniel, Gavin Douglas, and the Vulgar Tongue», *Modern Language Quarterly*, 73, 2012, pp. 175-199. In questa sola canzone arnaldiana ne sono usati ben dieci: *gimp* 'neat', *swinger* 'sluggard', *glastre* 'brag', *yape* 'ape', *prevene* '(to) occupy', *walwit* 'bewailed', *waith* 'wandering', *teen* 'anger', *amene* 'pleasantly', *bedene* 'immediately'. Mi soffermo brevemente sulla traduzione di *gimp* (anche *gymp*), giacché la resa 'neat' proposta sia da Sieburth, sia da Ward non mi sembra del tutto soddisfacente ed è poco calzante nel contesto poundiano. Il termine ricorre nella traduzione di Gavin Douglas del v. 647 del sesto libro dell'*Eneide*: «iamque eadem digitis, iam pectine pulsab eburno» «Now with gymp fyngeris, doing stringis smyte», ed è una zepa metrica, aggiunta rispetto al testo latino, a sottolineare l'abilità e la perizia dell'esecuzione musicale. Il senso mi sembra pertanto essere quello di 'esperto', 'abile', 'sottile', in accordo peraltro con le definizioni nel dizionario etimologico scozzese di John Jamieson, *An Etymological Dictionary of the Scottish Language*, Edinburgh 1808 (ediz. abbreviata Edinburg 1818), s.v. [noun] 'a witty jest', 'a subtility'; [adj.] 'slim, delicate'. La traduzione di Gavin Douglas, *The .XIII. Bukes of Eneados of the famose Poete Virgill*, Translatet out of Latyne verses into Scottish metir, bi the Reuerend Father in God, Mayster Gawin Douglas Bishop of

«pride's not worth a bean» 'l'orgoglio non vale un fico secco' [lett. *un fagiolo*]). Così come Arnaut arricchisce la propria lingua attingendo «a due fonti: il latino e la parlata»,⁶³ allo stesso modo Pound amplia le possibilità espressive dell'inglese importando la tradizione (autoctona ed estera) nella sperimentazione avanguardista. Che le vivide, benché spesso tortuose, soluzioni traduttive siano frutto di fraintendimento – involontario o tattico – del testo provenzale, sembra potersi escludere per il fatto che in più punti Pound migliora la versione del 1911 (es. 1, in senso realistico, equiparando il lamento piagnucoloso ad un miagolio felino [il verbo *to mew*]),⁶⁴ discostandosi dall'interpretazione fornita da Canello (es. 2) e accogliendo invece quella fornita da Lavaud (es. 3):

1) vv. 27 e 28

Canello 1883	«Qui 'ncontra amor janguoilla» 'chi contro Amore alza la voce' «Ges per janguoill...» 'Ma alzi chi vuole la voce...'
Lavaud 1910:	«qui contra amor janguoilla» 'celui qui récrimine contre l'Amour' «Per janguoill...» '(ce n'est pas) par récrimination...'
Traduz. 1911:	'who useth Love unseemly'; 'Though tongues speak wrong of wrangles none...'
Traduz. 1917	'him who 'gainst love foe's mewing'; 'No mew nor yape...'

2) v. 37

Canello 1883	«Si bem vau per tot a es daill» 'Pure, sebben dappertutto io vada facendo tai mostre'
Lavaud 1910	«Si be m'acuouill tot a esdaill» 'J'ai beau me diriger tout à fait en sens inverse'
Traduz. 1911	'Though my swath long 's run wavering'
Traduz. 1917	'Though waith o'er wide ways I have strayed'

Dunkel & vnkil to the Erle of Angus, Imprinted at London 1553, è consultabile in rete in *University of Oxford Text Archive*.

⁶³ Canello 1883, p. 15.

⁶⁴ Perugi 1978, vol. II, pp. 105-106 (*janglueilla/per jangloil*) traduce 'latrare', con ampia discussione lemmatica *ivi*, pp. 81-88. Diversamente, Perugi 2015 traduce 'calunniare'.

3) vv. 34-35

Canello 1883	«c'anc nons gauzim / de lor noirim» 'ché mai noi avemmo di quella razza a godere'
Lavaud 1910	«c'anc no'ns gauzim / de lor noirim» 'car jamais nous ne nous sommes plu à donner pâture à ces gens'
Traduz. 1911	'and as they'd treat / us, with deceit'
Traduz. 1911	'if 'spite their prate / men fill their plate'

Indizio del fatto che le revisioni del 1917 e le conseguenti deformazioni del testo arnaldiano presumano un rinnovato studio dell'originale è il trattamento riservato alle occorrenze del verbo *capduoillar* ai vv. 54 e 58: «capduoilla» (forma verbale di 3^a pers. sing.). Canello 1883, p. 122, traduce 's'accresce'. Diversamente, Lavaud 1910, p. 17: «*Capduelhar* ou *capdolhar*, Levy, I, 204, 's'élever, monter' ..., enfin, je pense aussi 'dominer, être au faîte'. Le sens de *s'accroître* que donne par deux fois Canello à ce verbe est un peu détourné et inexact». Nella traduzione per *The New Age*, Pound si avvicina a Canello al v. 54: «(my joy) grows greenly», cioè 'lussureggia', ma preferisce Lavaud al v. 58: «it moves queenly», con idea di regalità, di posizione altolocata. Nella traduzione per l'edizione Clerk's Press, complice l'esigenza di restituire la simmetria iterativa in rima (cfr. Canello 1883, p. 199, nota al v. 58: «Rima ripetuta; ma ciò avviene abbastanza spesso nel commiato»), il concetto di 'rinnovamento' trasmesso dalla resa poundiana (v. 54: «'tis joy's renewing», v. 58: «fame's renewing») è arbitrario, ma per scelta.

*

Sorge spontaneo domandarsi perché *Chansson doil mot son plan e prim* non venga inclusa nella selezione di *Instigations*. Avanzando con cautela nel campo delle ipotesi, fondate sul *modus operandi* poundiano in fatto di selezione, traduzione e riutilizzazione delle proprie fonti, l'esclusione di questa canzone si potrebbe imputare alla 'banalità' del suo schema rimico, esemplato sui *versus reticulati* mediolatini, quindi più debitore che innovatore della tradizione poetica e, allo stesso tempo, assai più primitivo nelle permutazioni della già poco amata sestina.⁶⁵

⁶⁵ Perugi 1978, vol. II, p. 88: «Il modello è esemplato su quello dei *versus reticulati* mediolatini: le rime di succedono in apertura di strofe secondo un prin-

Altra ragione potrebbe essere la mancanza, in questo componimento, di un'immagine simbolica forte, para-ideogrammatica, capace di condensare il valore della poetica arnaldiana in un esempio di quel «language beyond metaphor»⁶⁶ che giustifica la posizione strategica del trovatore nel canone poundiano. C'è, in *Chansson doil mot*, un po' di *melopœia* (carica musicale del linguaggio), poca *phanopœia* (portata metaforica del linguaggio) e pochissima *logopœia* (valenza simbolica del linguaggio).⁶⁷ Non è un caso se, volendo cimentarsi nella composizione di moderne *Canzoni* (è il titolo della raccolta poetica, London 1911),⁶⁸ moderne per temi e sensibilità, ma medievali nella veste formale, Pound riutilizza, di Arnaut Daniel, la struttura metrica della canzone lodata da Dante, *Sols sui qui sai lo sobrafan quem sortz* (in *Canzon: The Yearly Slain* e *Canzon: The Vision*), e della sua preferita, *Doutz brais e critz* (in *Canzon: Of Incense*),⁶⁹ apprezzata per la ricchezza onomatopeica e il 'dettaglio luminoso' del corpo femminile quasi smaterializzato nella luce, il notissimo v. 32 [ediz. Canello]: «e quel remir contral lum de la lampa», che appare nelle traduzioni per *The Spirit of Romance* e poi riemerge a intermittenze costanti fino ai *Cantos* e all'interno dei *Cantos*.⁷⁰

Nel grande *vortex* di simultaneità combinatoria che sono i *Cantos*,⁷¹ rimane difatti, nel *Canto XX*, il ricordo della visita di studio ef-

cipio di rotazione alternativa, mentre le due rime fisse in *-ueilla* costituiscono altrettanti punti di neutralizzazione che ripartiscono la strofe secondo l'anzidetta proporzione 4:2 (a livello, s'intende, puramente rimatico; comunque nel rispetto numerico la divisione dei versi equivale parimenti a 6:3).

⁶⁶ Pound, *The Spirit of Romance*, p. 167.

⁶⁷ Cfr. Pound, «How To Read», in Id., *Literary Essays*, p. 25.

⁶⁸ Cfr. Capelli, *Carte provenzali*, pp. 144 e sgg.

⁶⁹ Per la prima canzone, cfr. Pound, *The Spirit of Romance*, p. 15; per la seconda, cfr. *supra*.

⁷⁰ Cfr. Roberta Capelli, «Re-making the 'Cantos': nell'officina di Ezra Pound», in *Filologia d'autore e critica genetica. Terzo Quaderno del Dottorato in Letterature e scienze della letteratura dell'Università di Verona*, a cura di Anna Maria Babbi, Verona 2009, pp. 29-63, a p. 47.

⁷¹ Il *vortex*, concetto chiave della poetica vorticista, della quale Pound fu il massimo teorico, firmando il *Manifesto* pubblicato sul primo numero della rivista «Blast» (1914), fondata dall'amico artista Wyndham Lewis, è definito in *A Memoir of Gaudier-Brzeska* (1916), New York 1961, pp. 81 e 92, come «the point of maximum energy It is a radiant node or cluster ... from which, and through which, and into which, ideas are constantly rushing».

fettuata da Pound nella Biblioteca Ambrosiana e proseguita fino a Friburgo per incontrare Emil Levy:

And I went to old Levy, and It was by then 6.30
 in the evening, and he trailed half way across Freiburg
 before dinner, to see the two strips of copy,
 Arnaut's, settant'uno R. supenore (Ambrosiana)
 Not that I could Sing him the music.
 And he said: «Now is there anything I can tell you?»
 And I said: «I dunno, sir», or
 «Yes, Doctor, what do they mean by noigandres?»
 And he said: «Noigandres! NOigandres!
 You know for seex mon's of mylife
 Effery night when I go to bett, I say to myself:
 Noigandres, eh, noigandres,
 Now what the DEFFIL can that mean!»⁷²

Tuttavia, degli aspetti per così dire 'scientifici' di quella missione solo si conserva il dialogo con il filologo tedesco, peraltro riletto con una certa ironia irriverente, a riguardo della *crux* arnaldiana *noigandres* (lezione accettata da Canello), che – come si è detto – si trova in un'altra delle quattro canzoni arnaldiane conservate nel cod. R 71 sup. (*Ar vei vermeilz*, v. 7: «nuoiz gandres»), l'unica ad essere qui citata proprio perché latrice di un dettaglio luminoso, una sorta di parola magica ripetuta come un mantra (cinque occorrenze in cinque versi) per marcare, dal punto di vista visivo e uditivo, il trapasso dalla scena reale rievocata con la memoria allo scenario ideale immaginato e descritto subito dopo, e dischiudere, in virtù della musica incantatoria delle parole (un tessuto poetico giocato sulle allitterazioni, su rissonanze sonore ed echi timbrici e ritmici), la visione di un paesaggio naturale idillico che fa da correlativo contemporaneo al giardino dell'amore (il *vergier*) dei trovatori:

Wind over the olive trees, ranunculae ordered,
 By the clear edge of the rocks
 The water runs, and the wind scented with pine
 And with hay-fields under sun-swath...

⁷² *I Cantos*, ed. by Mary de Rachewiltz, Milano 1985, pp. 172. Su Arnaut Daniel nei *Cantos*, si veda Peter Makin, *Provence and Pound*; Berkeley - Los Angeles - London 1978, pp. 175-185.

Arnaut Daniel

Chansson doil mot son plan e prim

(BdT 29.6)

Mss.: A 40r, B 28v, C 206v (attr. nell'indice a *Guille[m] de cabestanh*), D 51r, E 61r, G 73v (con melodia), H 9r, I 67r, K 52r, L 105r, N 194r, N² 3v, P 30v, Q 39r, R 94v (attr. a *G. de cabesta[n]h*; con rigo musicale senza melodia), S 187r, Sg 96v, c 40r, α (vv. 19-20 citati al v. 32289).

Edizioni critiche: *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*, edizione critica corredata dalle varianti di tutti i manoscritti, d'un'introduzione storico-letteraria e di versione, note, rimario e glossario a cura di Ugo Angelo Canello, Halle 1883, p. 95 (II); René Lavaud, *Les poésies d'Arnaut Daniel*, réédition critique d'après Canello avec traduction française et notes, Toulouse 1910 (ristampa anastatica Genève 1973), p. 12 (II); Arnaut Dniel, *Canzoni*, edizione critica, studio introduttivo, commento e traduzione a cura di Gianluigi Toja, prefazione di Gianfranco Contini, Firenze 1960, p. 193 (II); Maurizio Perugi, *Le canzoni di Arnaut Daniel*, 2 voll., Milano-Napoli 1978, II, p. 71 (II); *The Poetry of Arnaut Daniel*, edited and translated by James J. Wilhelm, New York-London 1981, p. 6; Arnaut Daniel, *Il sirventese e le canzoni*, a cura di Mario Eusebi, Milano 1984 (poi *L'aur'amara*, Parma 1995), p. 10 (II); Arnaut Daniel, *Canzoni*, nuova edizione a cura di Maurizio Perugi, Firenze 2015, p. 25 (II).

Edizione diplomatica: *Il canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana R. 71 sup.*, edizione diplomatica preceduta da un'introduzione del prof. Giulio Bertoni, Dresden 1912, p. 228. Analisi musicale in Ugo Sesini, *Le melodie trobadoriche nel canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana (R. 71 sup.)*, Torino 1942, p. 261.

Edizione di riferimento: Canello 1883.

Metrica: A8 A8 a4 b4 b4 c6' d4 d4 c6' (Frank 664:1, con sdoppiamento del primo verso 3a + 5b). Sei *coblas doblas* di nove versi ciascuna, più una *tornada* di quattro versi (schema: c6' 4b 4b 6c'). *Rime*: -im, -ór, -oilla, -aill. Rima -oilla fissa al sesto e nono verso di ciascuna stanza; permutazione delle altre rime secondo lo schema (st. I-II) A A a b b c d d C, (st. III-IV) B B b d d c a a c, (st. V-VI) D D d a a c b b c, fino al ricostituirsi della sequenza iniziale in una ipotetica coppia di stanze VII-VIII. Seguendo l'edizione Canello 1883, rima interna -oill ai vv. 1, 10, 19, 28, 46, e legame per *cafinidad* tra le stanze I-II (*bruoilla – bruoill*), II-III (*orguoilla – orguoill*), III-IV (*janguoilla – janguoill*).

- I Chansson doil mot son plan e prim
 Farai puois que botonoill vim
 E l'aussor cim
 Son de color
 De mainta flor 5
 E verdeia la fuoilla,
 Eil chant eil braill
 Son a l'ombraill
 Dels auzels per la bruoilla.
- II Pel bruoill aug lo chan el reprim, 10
 E per tal que nom fassa crim
 Obre e lim
 Motz de valor
 Ab art d'Amor
 Don non ai cor quem tuoilla; 15
 Ans si bem faill
 La sec a traill
 On plus vas mi s'orguoilla.
- III Petit val orguoill d'amador
 Que leu trabucha son seignor 20
 Del luoc aussor
 Jus al terrail
 Per tal trebaill
 Que de joi lo despuoilla;
 Dreitz es lagrim 25
 Et arda e rim
 Qui 'ncontra amor janguoilla.
- IV Ges per janguoill nom vir aillor,
 Bona dompna, ves cui ador;
 Mas per paor 30
 Del devinaill,
 Don jois trassaill,
 Fatz semblan que nous vuoilla;
 C'anc nons gauzim
 De lor noirim: 35
 Malmes, que lor acuoilla!

- V Si bem vau per tot a es daill,
Mos pessamens lai vaos assaill;
Qu'ieu chant e vaill
Pel joi quens fim 40
Lai ons partim;
Dont sovens l'uoills mi muoilla
D'ira e de plor
E de doussor,
Car per joi ai quem duoilla. 45
- VI Ges nom tuoill d'amor don badaill
Ni no sec mesura ni taill;
Sol m'o egaill
Que anc no vim
Del temps Caim 50
Amador meins acuoilla
Cor trichador
Ni bauzador,
Per que mos jois capduoilla.
- VII Bella, qui queis destuoilla, 55
Arnautz drech cor
Lai ous honor,
Car vostre pretz capduoilla.

Ezra Pound

I'll make a song with exquisite
(prima versione, integrale)

In *Canzoni of Arnaut Daniel*, raccolta accettata dall'editore londinese Stephen Swift, andato in bancarotta alla fine del 1912, quindi inviata all'editore Ralph Fletch Seymour di Chicago, dove rimane in giacenza e inedita da febbraio a dicembre del 1913. Cfr. Gallup, *Ezra Pound: A Bibliography*, Charlottesville 1983, E6a.

Edizioni: The New Age: A Weekly Review of Politics, Literature, and Art, n.s. X.9, 28 Dec. 1911), p. 201; *The Translations of Ezra Pound*, with an Introduction by Hugh Kenner, London-Boston 1953, p. 416; Charlotte Ward, «Pound's Humanistic Paradigm for the Rejuvenation of Modern Poetics», in *Medieval and Renaissance Humanism: Rhetoric, Representation and Reform*, edited by Stephen Gersh and Bert Roest, Leiden-Boston 2003, p. 265 (prima in Ead., *Pound's Translations of Arnaut Daniel*, New York-London 1991).

- I I'll make a song with exquisite
Clear words, for buds are blowing sweet
Where the sprays meet,
and flowers don
their bold blazon 5
where leafage springeth greenly
O'ershadowing
The birds that sing
And cry in coppice seemly.
- II The bosques among they're singing fleet, 10
in shame's avoid my staves compete,
fine-filed and neat,
with love's glaives on
his ways they run;
from him no whim can turn me, 15
although he bring
great sorrowing,
although he proudly spurn me.
- III For lovers strong pride is ill won,
And throweth him who mounts thereon. 20

- His lots are spun
 So that they fling
 Him staggering,
 His gaudy joys move leanly,
 he hath grief's meat 25
 And tears to eat
 Who useth Love unseemly.
- IV Though tongues speak wrong of wrangles none
 Can turn me from thee. For but one
 Fear I have gone 30
 Dissembling;
 Traitors can sting,
 From their lies I would screen thee,
 And as they'd treat
 Us, with deceit, 35
 Let fate use them uncleanly.
- V Though my swath long's run wavering
 My thoughts go forth to thee and cling,
 Wherefore I sing
 Of joys replete 40
 Once, where our feet
 Parted, and mine eyes plainly
 Show mists begun
 And sweetly undone,
 For joy's the pain doth burn me. 45
- VI Save 'neath Love's thong I move no thing,
 And my way brooks no measuring,
 For right hath spring
 In that Love's heat
 Was ne'er complete 50
 As mine, since Adam, 'Tween me
 And sly treason
 No net is spun,
 Wherefore my joy grows greenly.

CODA

- VII Lady, who'er demean thee 55

My benison
Is set upon
Thy grace where it moves queenly.

Ezra Pound

With words both clear and exquisite

(seconda versione, parziale)

Edizioni: Walter Morse Rummel *Hesternae Rosae*, Serta II: Neuf Chansons de Troubadours des XII^{ième} et XIII^{ième} siècles pour une voix avec accompagnement de piano, adaptation française par M. D. Calvocoressi, adaptation anglaise par Ezra Pound, London-Paris-Boston 1913, p. 1. Edizione, traduzione e melodia delle prime due stanze. Cfr. Gallup, *Ezra Pound: A Bibliography*, Charlottesville 1983, B5.

- I With words both clear and exquisite
 I'll sing, for buds are blowing sweet
 where frail sprays meet
 and flowers don
 their bold blazon 5
 where leafage springeth greenly
 o'er shadowing
 the birds that sing
 and cry through coppice seemly.
- II Among the boughs their song is fleet. 10
 in shame's avoid my staves compete
 fine filed and neat
 with love's glaives on
 his way they run
 from him I may not turn me 15
 although he bring
 great sorrowing
 and though he proudly spurn me.

Ezra Pound

A song where words run gimp and straight
(terza versione, integrale)

In *Canzoni of Arnaut Daniel*, nuova raccolta completamente rivista tra dicembre 1917 e gennaio 1918, inviata all'editore Rev. Charles Clinch Bubb (The Clerk's Press, Cleveland, Ohio) all'inizio del 1918, ma mai arrivata a destinazione. Cfr. Gallup, *Ezra Pound: A Bibliography*, Charlottesville 1983, E6a.

Edizioni: Charlotte Ward, «Pound's Humanistic Paradigm for the Rejuvenation of Modern Poetics», in *Medieval and Renaissance Humanism. Rhetoric, Representation and Reform*, edited by Stephen Gersh and Bert Roest, Leiden-Boston 2003, p. 268 (prima in Ead., *Pound's Translations of Arnaut Daniel*, New York - London 1991, e Ead., *Ezra Pound. Forked Branches: Translations of Medieval Poems*, Iowa City 1985); *Poems and Translations*, edited by Richard Sieburth, New York 2003, p. 481.

- I A song where words run gimp and straight
 I'll make for buds flaunt out their state,
 And tips dilate
 With floral sheen
 Where many a green 9
 Leaf cometh forth for viewing,
 while 'neath dark shade
 In grass and glade
 I hear the birds are construing.
- II In copse I hear their chirp debate, 10
 And lest any man me berate
 At Love's dictate
 I file and preen
 And cut words clean
 And cease not him pursuing. 15
 'Spite his [*no*] aid
 I do not evade
 Whate'er spites he be brewing.
- III To lover pride's not worth a bean.

- Bad horse doth hits lord demean as 20
 Pride showeth spleen
 Like swinger jade
 And hath low laid
 Proud man in glastre strewing,
 For 'tis good fate 25
 None miserate
 Him who 'gainst love foe's mewing.
- IV No mew nor yape shall me prevene
 Nor turn me from my walwit queen;
 Tho' for a screen 30
 Being afraid
 Gossips unbraid,
 I feign not to be suing.
 If 'spite their prate
 Men fill their plate, 35
 I'd have their swift undoing.
- V Though waith o'er wide ways I have strayed,
 Thee alway doth my thought invade.
 My song is stayed
 By joys cognate 40
 Ere separate
 I went, with tears bedewing
 Mine eyes; in teen
 I sing amene
 That joy should bring such rueing. 45
- VI N'er leave I love tho' my sleep's frayed
 Me; by no measure my love's weighed.
 But have me brayed
 If since the date
 Of Cain the great 50
 Was ere such trusty wooing
 As mine hath been;
 I am well seen
 With her; 'tis joy's renewing.
- VII Dear, despite men's hallooming 55

My heart is keen
And I bedene
Proclaim thee fame's renewing.

Nota bibliografica

Canzonieri in lingua d'oc

- A Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano latino 5232.
 B Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1592.
 C Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.
 c Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XC inf., 26.
 D Modena, Biblioteca Estense, α.R.4.4.
 E Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1749.
 f Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12472.
 G Milano, Biblioteca Ambrosiana, S.P.4 (già R 71 sup.).
 H Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano latino 3207.
 I Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 854.
 K Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12473.
 L Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano latino 3206.
 N New York, Pierpont Morgan Library, M819.
 N² Berlin, Staatsbibliothek, Phillipps 1910.
 P Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XLI, 42.
 Q Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2909.
 R Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543.
 S Oxford, Bodleian Library, Douce 269.
 Sg Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 146.
 T Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 15211.
 W Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 844 (canzoniere M oitanico).
 X Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 20050 (canzoniere U oitanico).
 α Paris, Bibliothèque nationale de France, français 857 (Matfre Ermengau, *Breviari d'amor*; è il ms. A alla base dell'edizione di Gabriel Azaïs, Béziers-Paris 1862-1881, vol. I, pp. X-XII).

Canzonieri in lingua d'oïl

- M vedi *supra* W
 O Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 846.
 U vedi *supra* X

Altri codici

- Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 844 (contiene l'*Istoire de monseigneur Gerard de Roussillon, translattée de latin en françois ... par Jehan Vauquelin*, sec. XV).
 — Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 858 (contiene il *Breviari d'amor* di Matfre Ermengau, sec. XIV).