

COLLANA DI STUDI E RICERCHE

LXVII



ACCADEMIA LIGURE DI SCIENZE E LETTERE

*COLLANA DI STUDI E RICERCHE*

---

LXVII

# Dante nel mondo

Atti del Convegno Internazionale di Studi  
Accademia Ligure di Scienze e Lettere – Palazzo Ducale  
Genova, 14-15 settembre 2021

a cura di  
MASSIMO BACIGALUPO e FRANCESCO DE NICOLA



GENOVA

2022

La pubblicazione del presente volume è stata resa possibile grazie ai contributi della Compagnia di San Paolo, del Ministero della Cultura e della Società Dante Alighieri - Comitato di Genova.



Fondazione  
Compagnia  
di San Paolo



MINISTERO  
DELLA  
CULTURA



Accademia Ligure di Scienze e Lettere  
Palazzo Ducale, Piazza G. Matteotti 5, 16123 Genova  
Tel. 010 565570 – Telefax 010 566080  
e-mail: [segreteria@accademialigurediscienzelettere.it](mailto:segreteria@accademialigurediscienzelettere.it)  
[www.accademialigurediscienzelettere.it](http://www.accademialigurediscienzelettere.it)

*Comitato scientifico:*

Vincenzo Lorenzelli (Presidente), Giancarlo Albertelli, Massimo Bacigalupo,  
Fernanda Perdelli, Maria Stella Rollandi, Augusta Giolito, Mario Pestarino.

© 2022 Accademia Ligure di Scienze e Lettere – Genova

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere.

ISBN 978-88-86746-45-8

Realizzazione editoriale: Arta, Genova, [www.artastudio.it](http://www.artastudio.it)

## INDICE

Presentazione	7
FRANZISKA MEIER <i>La ricezione di Dante in Germania nel nuovo millennio</i>	9
FRANCESCA IRENE SENSINI <i>Dante in Francia fra Sette e Ottocento: dal disdegno alla gloria</i>	25
MIRAN KOŠUTA <i>Dante oggi tra gli Sloveni e oltre</i>	43
VICTORIANO PEÑA SÁNCHEZ “ <i>La tua fortuna tanto onor ti serba</i> ” (Inferno XV, 70). <i>L’iter storico delle traduzioni della Divina Commedia in Spagna</i>	71
MARIANO PÉREZ CARRASCO <i>Dante come simbolo dell’identità nazionale argentina</i>	91
JONATHAN GALASSI <i>America’s Dante</i>	108
DAVIDE FINCO <i>Verso Thule. La Divina Commedia dalla Svezia all’Islanda</i>	114
ROSA GALLI PELLEGRINI <i>Sulle traduzioni della Divina Commedia in turco</i>	139
CORMAC Ó CUILLEANÁIN <i>Dante’s Adventures in Ireland, 1785-2021</i>	152
OLGA SEDAKOVA <i>L’ispirazione dantesca nella poesia russa (Da Alexander Puškin a Ossip Mandelštam)</i>	181
RITA MARNOTO <i>Dante in Portogallo, uno sguardo etereo</i>	192

OTILIA ȘTEFANIA DAMIAN <i>Il settimo centenario della morte di Dante in Romania</i>	209
GERASIMOS ZORAS <i>Quattro poeti greci ammiratori di Dante</i>	232
HIDEYUKI DOI <i>Dante in Giappone fra traduzioni e rimaneggiamenti</i>	238
WILLIAM WALL <i>L'Inferno del 2020</i>	252

## Presentazione

*Il 2021 è stato l'anno delle celebrazioni per il settimo centenario della morte di Dante, ma è stato anche il secondo anno della pandemia che ha sconvolto la vita dei cittadini di tutto il mondo, limitati negli spostamenti e prevalentemente concentrati su problemi e argomenti sanitari. Questa situazione non era certo l'ideale per progettare un convegno internazionale sul settimo centenario dantesco come da tempo era nei programmi dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere e del Comitato di Genova della Società Dante Alighieri; abbiamo ragionato su questa incerta situazione e, nella convinzione che la bellezza dell'arte, e quindi anche della poesia di Dante, possa essere un prezioso antidoto ai giorni più tragici abbiamo deciso di andare avanti, fissando proprio nella ricorrenza della scomparsa del poeta (il 14 settembre) la data del convegno internazionale "Dante nel mondo".*

*I primi contatti con gli studiosi che abbiamo interpellato sono stati tutti di estrema disponibilità ad assumersi l'impegno ad essere relatori, ovviamente condizionando la loro presenza alle condizioni sanitarie e alle difficoltà normative e burocratiche degli spostamenti. E proprio questo iniziale entusiasmo dei primi potenziali relatori ci ha spinto ad ampliare il programma che alla fine si è svolto regolarmente, grazie anche al lavoro prezioso ed efficiente della Segreteria dell'Accademia, nei giorni 14 e 15 settembre 2021 con la partecipazione di tredici relatori, per lo più docenti universitari e studiosi di fama internazionale, che hanno svolto con competenza i loro studi sulla fortuna di Dante nei rispettivi Paesi, portando al pubblico, sia venendo a Genova ove possibile e da remoto per i più lontani, le proprie (spesso inattese) informazioni e riflessioni critiche su studi e traduzioni della Divina Commedia.*

*Per lasciare una traccia solida del contributo agli studi danteschi offerto dalla nostra iniziativa abbiamo poi raccolto i testi delle relazioni allora esposte, aggiungendo inoltre gli esiti di quattro successive ricerche localizzate in Paesi (Grecia, Portogallo, Romania e Giappone) non trattati nel corso del convegno, sicché la mappa degli studi danteschi nel mondo si è ulteriormente arricchita.*

*Affidiamo dunque ai lettori queste pagine che rappresentano un aggiornato punto fermo sulla diffusione nel mondo (davvero notevolissima e crescente) dei versi immortali della Divina Commedia.*

*Prof. Massimo Bacigalupo*  
Presidente  
Classe di Lettere  
Accademia Ligure  
di Scienze e Lettere

*Prof. Francesco De Nicola*  
Presidente  
Società Dante Alighieri  
Comitato di Genova

FRANZISKA MEIER

*La ricezione di Dante in Germania  
nel nuovo millennio*

**Abstract:** The article focuses on the reception of Dante in Germany since 2000. After some considerations about the possible reasons why the strong interest that a broad part of German culture in and outside academia used to take in Dante has gradually decreased since the end of World War II, the article gives an overview of the main directions in which the creative use of Dante's work has evolved. It explores the many translations into German published in the last two decades, a graphic novelist's work based on Dante's *Inferno* and some novels in which either Dante as a character makes an appearance or aspects of his *Comedy* are played out.

*Warum Dante?* (Perché Dante?) è il titolo suggestivo di un breve saggio che Sybille Lewitscharoff ha scritto in occasione del centenario di Dante nel 2021. Si tratta di un articolo che intende dare uno spaccato della ricezione di Dante in Germania dopo il 2000, e la cui pubblicazione mi pare essere significativa per due motivi. Da un lato, a uno degli autori più in auge preme prendere la parola per celebrare il grande poeta italiano e in ciò sembra proseguire l'amore di lunga data che la cultura germanofona ha nutrito o sta nutrendo per Dante. Dall'altro, il titolo lascia intendere che il riferimento non sia più ovvio, e che Dante abbia addirittura bisogno di essere difeso o comunque giustificato. Se ne deve pertanto dedurre che il culto che si è dedicato tradizionalmente a Dante oltralpe sia venuto meno?

Non è esagerato dire che un abisso separa la ricezione odierna da quella ottocentesca. Nell'Ottocento, infatti, la lettura di Dante non suscitò soltanto una gamma impressionante e molto ricca di reazioni sia creative sia filologiche di alto livello, ma, ciò che conta ancora di più, Dante gradualmente si impose come un punto di riferimento nella cultura tedesca. Retrospectivamente quest'evoluzione avrebbe persino lasciato tracce sulla culla stessa della letteratura tedesca, vale a dire su Weimar. A fine Ottocento, la casa trasformata in museo di Johann Wolfgang von Goethe si presentò all'insegna di Dante in

quanto icona di quella *Weltliteratur* il cui termine Goethe coniò negli anni 1820.<sup>1</sup> Nel corso del Novecento gli oggetti e artefatti che erano legati a Dante sarebbero finiti nell'archivio. L'ultima traccia della messinscena di questo legame si riscontra oggi nella sala principale della biblioteca Anna Amalia. Nella galleria il busto di Dante è messo di fronte a quello di Goethe. I due grandi della *Weltliteratur* non scambiano sguardi ma si confrontano pur formando una coppia di pari. Ironicamente il poeta di Weimar si trova davanti il busto stesso che egli da vivo aveva severamente stroncato poiché non riusciva a dare un'idea del genio italiano.<sup>2</sup>

Qual erano le ragioni che hanno condotto a diminuire senonché a far sparire la presenza di Dante nella Weimar della seconda metà del Novecento? Nel concetto della *Weltliteratur* un ruolo di massimo rilievo è tuttora assegnato al poeta italiano; tuttavia, questo canone tradizionale in cui Dante è collocato perde sempre di più la sua evidenza e il suo fascino nella società contemporanea oltralpe. È vero che non si è ancora raggiunto il punto in cui tutto il canone della letteratura occidentale è considerata e gettata come una zavorra, ma Dante certamente partecipa al calo d'interesse che persino i classici della letteratura tedesca soffrono nelle scuole tedesche e anche in larghe fasce della società. Non sorprende di vedere che per ciò che riguarda il significato del termine *Weltliteratur* più ci si avvicina al nuovo Millennio, più l'accento si sposta verso il vasto e molteplice panorama della letteratura mondiale. In effetti, Goethe l'aveva inclusa nelle sue riflessioni sul passaggio in corso nell'epoca della *Weltliteratur*, ma in un'altra maniera. La sua idea verteva piuttosto sul dialogo all'interno della schiera dei grandi di tutte le letterature.<sup>3</sup>

Quanto al disincanto che affligge Dante in particolare, è probabile che abbia avuto anche ragioni intrinseche alla storia della sua ricezione in Germania. È noto che l'entusiasmo ottocentesco intorno alla figura di Dante alla fine è stato stravolto dall'emergente nazionalismo tedesco. Nel 1899 questo stravolgimento culminò in maniera molto visto-

---

<sup>1</sup> A titolo d'esempio rimando al libro di Dieter Lamping, *Die Idee der Weltliteratur. Ein Konzept Goethes und seine Karriere*.

<sup>2</sup> Molto informativo al riguardo è il catalogo curato da Edoardo Costadura e Karl Philipp Ellerbrock, *Dante ein offenes Buch*.

<sup>3</sup> *Ibid.*

sa nella teoria discutibile – per non dire altro – che Houston Stewart Chamberlain sviluppava nel suo libro, molto diffuso, *Grundlagen des 19. Jahrhunderts*. Il suo punto di partenza fu il busto dantesco a Napoli, che secondo una leggenda fu creato a partire da una maschera funerea del poeta. L'analisi avrebbe portato Chamberlain alla conclusione che Dante fosse il primo rappresentante del cosiddetto tipo germanico nella storia universale. Curiosamente questa teoria infondata ebbe un impatto notevole persino su professori e dantisti tedeschi e si protrasse fino agli anni trenta, vale a dire fino al 1939, quando il Patto d'Acciaio fra Berlino e Roma avrebbe definitivamente posto fine alla follia germanica di impossessarsi del grande poeta della lingua italiana.<sup>4</sup> Il danno comunque era fatto. Anche se l'entusiasmo dantesco sarebbe sopravvissuto al Terzo Reich, l'abuso nazionalistico avrebbe lasciato tracce sgradevoli e problematiche sulla ricezione di Dante in Germania.

A ciò si aggiunga che nella prima metà del Novecento prevalse in Germania il culto dantesco che la cerchia intorno a Stefan George dedicava a Dante. Per dirla in modo molto schematico, George si compiacque di autorappresentarsi come un secondo Dante, anche in maniera giocosa,<sup>5</sup> e di mettere in evidenza il suo profilo molto simile a quello di Dante. All'interno del gruppo stesso si era costituito il rituale di riunirsi regolarmente per leggere insieme alcuni canti di Dante nella traduzione di Stefan George – un rituale d'altronde che dopo la morte del maestro i discepoli avrebbero continuato nell'esilio.<sup>6</sup> Tutto ciò portò alla fine a circondare il poeta italiano di un'aura d'elevazione sublime che dopo il 1945 doveva per forza risultare fastidiosa alla nuova generazione che era uscita dalla seconda guerra mondiale e dal trauma dei campi di sterminio. Inoltre, i concetti di "Germania segreta" e del "*Neue Reich*", la cui venuta la cerchia georghiana aspettava in modo ansioso, sembravano essere molto vicini o affini all'ideologia del Terzo Reich.

Qualora Dante avesse comunque ispirato artisti e poeti germanofoni nella seconda metà del Novecento, il suo fascino si radica nell'espe-

<sup>4</sup> Si veda al riguardo Frank-Rutger Hausmann, *Die Deutsche Dante-Gesellschaft im geteilten Deutschland*.

<sup>5</sup> Jörg Hartwig Bank, *Thomas Klings Dante-Masken der Moderne - Stefan George vs. Rudolf Borchard*.

<sup>6</sup> Ulrich Raulff, *Kreis ohne Meister. Stefan Georges Nachleben*.

rienza vissuta della catastrofe politica, militare e umana. La nuova letteratura tedesca si iscrive in una tradizione che rimonta all'Ottocento. Fece uso del poema dantesco per descrivere la realtà atroce dei campi di sterminio. Come ha dimostrato Thomas Taterka, di fronte a una realtà inconcepibile di umiliazione e di tormenti l'Inferno di Dante offriva una pietra di paragone comprovata sia alle vittime (non soltanto quelle provenienti dall'Italia) sia ai carnefici per rendere conto a sé stessi e in maggior grado anche per far capire ad altri, lontani, ciò che succedeva nei campi di concentramento.<sup>7</sup> Quest'uso di Dante culminò in una lettera molto polemica che Arno Schmidt indirizzò a "Herrn Dante Alighieri / Berlin / Reichssicherheitshauptamt/ Abt.: Einrichtung von Lagern" in cui si congratulò con il poeta perché la sua opera era onorata a Dachau, Buchenwald e Belsen. Non stupisce che la lettera uscisse soltanto postuma nella raccolta *Die Wundertüte*.

Un caso molto interessante per illustrare sia il nuovo indirizzo che prese la ricezione di Dante dopo il 1945 sia le ragioni del disincanto progressivo verso Dante è quello di Peter Weiss. Negli anni sessanta egli concepì un progetto molto ambizioso. Raccolse idee e materiali per scrivere una *divina commedia* in tre parti in cui intendeva rappresentare la società tedesca contemporanea che non riusciva a denunciare, accusare e far condannare i colpevoli dei crimini commessi contro l'umanità. Il progetto teatrale è rimasto frammento. Le sue ampie ambizioni si delineano nei numerosi quaderni ritrovati nel lascito di Weiss, nell'abbozzo del primo dramma chiamato *Inferno*, scritto nel 1964, che uscì postumo in forma cartacea nel 2003 e in scena nel 2008, ed evidentemente nel testo drammatico dell'ultima parte secondo il progetto d'origine – *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen (Istruttoria. Oratorio in 11 canti*, opera tradotta da Giorgio Zampa) – che venne rappresentato per la prima volta il 19 ottobre 1965.

Gli ultimi ritocchi che Weiss diede o, più precisamente, era forzato a dare a quest'ultima parte del progetto testimoniano del processo di disincanto in corso. L'autore Peter Weiss e la casa editrice Suhrkamp, nella persona dell'editore Siegfried Unseld, scambiarono lettere a proposito del titolo<sup>8</sup> della terza parte del progetto. Peter Weiss aveva proposto

<sup>7</sup> Thomas Taterka: *Dante deutsch. Studien zur Lagerliteratur*.

<sup>8</sup> Siegfried Unseld, *Briefwechsel*.

“Paradiso” perché all’epoca non aveva ancora accantonato del tutto l’idea di scrivere una *divina commedia*.<sup>9</sup> Secondo Weiss nell’età contemporanea il paradiso non poteva più vantarsi di martiri e santi; al contrario, nella seconda metà del Novecento al paradiso spettava il compito di dare voce alle vittime ammutolite e per la maggiore parte annientate ad Auschwitz. Sono infatti le vittime dell’Olocausto che popolavano il cielo moderno e a cui la società tedesca non voleva dar ascolto fino ai primi degli anni sessanta. Nella terza parte del progetto Weiss integrò le testimonianze delle vittime sopravvissute ad Auschwitz che egli aveva raccolto durante il processo tenutosi a Francoforte dal 1963 al 1965. Vi mescolò il comportamento arrogante e repellente degli accusati che aveva potuto osservare nelle sedute del processo. L’editore Unseld invece si era fortemente opposto a questo titolo e a tutto ciò che nel dramma poteva ricordare la matrice dantesca.

Weiss finì per cedere. Cambiò il titolo e tolse la maggior parte delle tracce dantesche, innanzitutto quelle più ovvie. Invece di “Paradiso” optò per *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*. L’unica traccia leggermente dantesca si riscontra ancora nella parola “*Gesänge*”, “i canti”. L’editore Unseld purtroppo non spiega le sue ragioni. Può darsi che secondo Unseld il pubblico tedesco – negli anni sessanta – non avrebbe saputo cogliere gli accenni alla *Commedia* né apprezzare il lavoro di trasformazione creativa da parte di Weiss? Temeva che il titolo “Paradiso” avrebbe profondamente disturbato una gran parte degli spettatori e quindi recato danno allo scopo del dramma, vale a dire a spingerli a riconsiderare il passato, alla *Vergangenheitsbewältigung*? Peter Weiss nutriva un altro sospetto. A suo parere Unseld era messo in soggezione dalla polemica di Martin Walser, l’autore, amico e consigliere dell’editore. Alla conclusione del processo di Auschwitz, Walser aveva abbozzato un articolo che a partire dalla fine del 1964 circolava nell’ambiente della casa editrice Suhrkamp e di cui Weiss aveva sentito parlare. Walser criticò fortemente una tendenza, a suo parere viziosa e dannosa, che si manifestava negli articoli soprattutto giornalistici sul processo di Auschwitz. In particolare, gli sembrava non soltanto sbagliato, ma

<sup>9</sup> A titolo di esempio rimando a Irene Heidelberger-Leonard, “*Die Kunst zu erben*” oder *Der Gebrauchswert der Divina Commedia für Peter Weiss*; Ed., *Der Stellenwert der Divina Commedia in der Werkgeschichte von Peter Weiss*.

addirittura nocivo paragonare lo sterminio di Auschwitz con l'Inferno di Dante. Secondo Walser, il paragone avrebbe reso più umana, meno terribile e minacciante la realtà inumana dei campi di sterminio. Peter Weiss, che nell'inverno del 1964/65 aveva vanamente chiesto di poter leggere la bozza dell'articolo, temeva che la polemica di Martin Walser avrebbe pregiudicato l'accoglienza del suo progetto "divina commedia". Cambiò comunque rotta. Nell'estate del 1965 pubblicò uno stralcio del dramma sotto il titolo generico *Frankfurter Auszüge* nello stesso numero della rivista "Kursbuch" curata da Hans Magnus Enzensberger in cui sarebbe stato ristampato anche l'articolo di Walser.

Nel caso di Peter Weiss si nota quanto il fascino che l'immaginario dantesco della divina giustizia continuava a suscitare fra autori germanofoni sia stato al tempo stesso all'origine della decisione di rimuovere tutto ciò che metteva in evidenza l'appropriazione modernizzante della *Commedia*. È vero che negli anni settanta si propongono ancora altri casi di questo uso di Dante. Nel poema *Der Untergang der Titanic* Hans Magnus Enzensberger inventa un personaggio chiamato Dante, una specie di giramondo che appare ogni volta che si verifica una grande catastrofe nel ventesimo secolo. Tuttavia, appropriazioni creative del genere rimangono isolate e non hanno seguito. A lungo andare il processo di disincanto sembra essersi ripercosso persino sul mondo universitario. Sebbene in Germania ci siano tuttora professori e ricercatori che studiano Dante, l'opera dantesca non è più parte obbligatoria nei curricula della *Romanistik* ovvero dell'Italianistica in Germania. I corsi dedicati all'opera di Dante scarseggiano. In ciò Dante evidentemente condivide il destino riservato a molti autori classici le cui opere vengono sempre meno insegnate all'università. Tuttavia, nel caso di Dante questa tendenza deve sorprendere perché nell'accademia anglofona non si è verificata. Anzi, è proprio il fascino che Dante continua di esercitare sulla cultura popolare che permette di salvare qualche cattedra dedicata allo studio della cultura e letteratura italiana.

Per ciò che riguarda le forme che la ricezione di Dante sta prendendo nella Germania del nuovo Millennio si delineano due tendenze differenti: da un lato la proliferazione di traduzioni della *Divina Commedia*, dall'altro una gamma di appropriazioni creative del mondo dantesco nell'ambito delle arti visuali e della letteratura. Per quanto riguarda le traduzioni, è significativo che in un decennio siano state

fatte e pubblicate quattro traduzioni integrali della *Commedia*. Lasciando da parte una traduzione uscita nel 2015 sotto forma di *book on demand* il cui autore non ho potuto rintracciare, le altre traduzioni nascono nell'ambito universitario. Nel 2003 esce la traduzione in prosa di Walter Naumann, un professore emigrato negli Stati Uniti e che dopo il suo ritorno in Germania avrebbe dedicato una gran parte della sua ricerca a traduzioni, fra le quali, appunto, la *Commedia*. Nel 2011, Kurt Flasch, docente di storia della filosofia medievale, pubblicò la sua traduzione della *Commedia*, anch'essa in prosa. A suo parere, il suo stile personale aveva il merito di rendere le bellezze della versione originale in un tedesco che aveva coltivato per anni e raffinato studiando i grandi autori tedeschi del dopoguerra. In Germania la traduzione di Flasch ha avuto un'eco discordante: mentre alcuni giornalisti tuttora la celebrano, i dantisti continuano di ribadire la quantità di errori ovvero inesattezze.<sup>10</sup> Comunque sia, l'immagine di Dante che esce dalla traduzione e dal commento ha di che sorprendere poiché risulta profondamente marcata dalla conversione del traduttore all'ateismo e al laicismo. Nel 2012 è la volta di Hartmut Köhler, anch'egli un professore che come Naumann dedicava gran parte della sua ricerca alla traduzione letteraria. La sua versione che sul sito della *Deutsche Dante Gesellschaft* figura come cinquantesima traduzione in tedesco della *Commedia* è anch'essa in prosa. Köhler tuttavia ha optato per una resa interlineare che cerca di ricalcare il più possibile la sintassi del testo originale. Venne premiato per la sua traduzione.

Non è questa la sede né di analizzare né di paragonare dettagliatamente le traduzioni tedesche. Nel contesto di una panoramica sulla ricezione di Dante nel Nuovo Millennio, conviene innanzitutto ribadire due aspetti. È significativo che tutti e tre i traduttori siano professori universitari e abbiano scelto la prosa per rendere il poema di Dante. Secondo Dieter Kühn, un autore che in Germania è molto apprezzato per le sue versioni modernizzanti di opere scritte nel Medioevo tedesco, si tratta di una scelta dettata dallo spirito del nostro tempo a cui la forma e quindi l'aspetto poetico non importa più. A suo parere, i tre traduttori tendevano a livellare la lingua densa e variegata e il pluristilismo della *Divina Commedia*. Non sapevano o non osavano trasmettere le rotture,

---

<sup>10</sup> Gerhard Regn, *Himmelsdisco: Anmerkungen zum Dante von Kurt Flasch*.

i salti da un registro stilistico all'altro che contraddistinguevano l'opera dantesca. Se si dà credito ai suoi diari – usciti sotto il titolo *Die siebte Woge*<sup>11</sup> –, Kühn sembra aver anch'egli nutrito l'ambizione di tradurre l'intero poema di Dante. Nel diario sono inserite tre prove, una traduzione del terzo canto dell'*Inferno*, del secondo del *Purgatorio* e del terzo del *Paradiso*. Egli riprese il filo dei suoi predecessori del primo Novecento, vale a dire Karl Vossler e Hermann Gmelin che avevano reso Dante in versi. Kühn di nuovo mette alla prova i versi sciolti, *Blankverse*, che si è soliti adoperare nel teatro classico tedesco. Dalle sue note si ricava l'impressione che Kühn abbia concepito la traduzione di Dante come una specie di contrattacco allo spirito prosaico del nuovo Millennio.<sup>12</sup>

Inoltre, colpisce che in Germania tre grandi case editrici, che non possono contare su sovvenzioni, fossero disposte a stampare queste traduzioni della *Commedia* nel giro di dieci anni. Pare poco probabile che le abbiano accolte come un redditizio investimento visto che le edizioni sono costose. È vero che la Wissenschaftliche Buchgesellschaft, nel caso della traduzione di Naumann, poteva contare su un pubblico incline a leggere libri classici; è altrettanto vero che il programma di Reclam Verlag, quanto a Hartmut Köhler, propone tradizionalmente edizioni bilingue delle opere letterarie più note, rivolgendosi a un pubblico di insegnanti, professori e studenti. Il S. Fischer Verlag, invece, ha un profilo diverso di letteratura contemporanea. È stata la reputazione di Kurt Flasch a giustificare le speranze? La prima edizione bibliofila costava quasi 100 euro (e quando, una volta, ho cercato di venderla su momox, il suo valore era sceso a 50 centesimi), la seconda, in formato tascabile, è evidentemente meno costosa. Resta comunque il fatto che alcuni editori si sono decisi ad accettare il rischio. Se ne deve dedurre che supponessero che ci fossero lettori interessati a leggere Dante al di fuori dell'accademia?

Quanto all'uso creativo che nei paesi germanofoni si è ultimamente fatto della *Commedia*, si può rintracciare una varietà di appropriazioni dantesche che rimangono tuttavia isolate e non fanno scuola. Sulla "Frankfurter Rundschau", dal luglio 2010 all'agosto del 2011, uscì un fumetto, *Inferno*, che è poi stato pubblicato sotto forma di libro. Venne tradotto in francese e in inglese; per qualche anno era

<sup>11</sup> Dieter Kühn, *Die siebte Woge. Mein Logbuch*.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 219.

più facile trovare una traduzione che l'originale. Per il settecentenario è stato ristampato due volte. All'epoca Michael Meier era ancora un giovane che aveva appena cominciato a farsi un nome con fumetti molto promettenti in cui trasponeva opere letterarie. Riscosse il primo grande successo con il suo *Inferno*.<sup>13</sup>

Sulla prima pagina Dante e Michael Meier si guardano reciprocamente. Dallo sguardo di Dante, vestito di rosso e con il solito profilo coronato dall'alloro, emana un certo scetticismo, senonché disdegno nei confronti di Meier; non sembra rallegrarsi di trovarsi davanti un giovane i cui capelli sono pettinati in modo da alludere a una corona d'alloro e che indossa degli occhiali le cui lenti dal riflesso opacizzante erigono uno schermo impenetrabile.

Il fumetto offre una versione assai fedele, benché radicalmente attualizzata, del viaggio di Dante attraverso l'Inferno. Il personaggio Dante non mostra più i tratti consueti, anzi, come dice il fumettista sul suo sito: «Keine rote Tunika, kein Lorbeerkranz – der Dante von heute trägt Vollbart, Unterhemd und Jeans und hat ein Händchen dafür, sich in Schwierigkeiten zu bringen».<sup>14</sup> Il sosia di Dante personaggio è assai volgare, sempre in maglietta e contraddistinto da un comportamento un po' brusco e al contempo ingenuo, al punto di mettersi sempre nei guai. Il mondo ultraterreno che percorre è anch'esso pieno di personaggi storici, ma ora rimandano al mondo prevalentemente tedesco della seconda metà del Novecento. Nel primo canto Meier, per esempio, fa entrare un Berlusconi sghignazzante che per ben tre volte emerge all'improvviso con un mazzo di fiori pronunciando "ciao bella" e, senza volerlo, salva il protagonista dalle tre bestie che nel fumetto si presentano sotto forma di una donna tanto corpulenta quanto oziosa, di un Guru e, infine di truffaldino agente assicurativo. Le allegorie dei tre vizi capitali che impediscono a Dante di salire il colle ritornano trasformate in differenti rappresentanti del mondo occidentale dominato dal sistema capitalistico.

Tuttavia, più il protagonista scende, più il mondo ultraterreno prende la forma di un panorama fantasmagorico della società tedesca

<sup>13</sup> Michael Meier, *Das Inferno. Frei nach Dante Alighieri*.

<sup>14</sup> La descrizione si trova sul sito del fumettista [www.mrmeier.com/portfolios/das-inferno](http://www.mrmeier.com/portfolios/das-inferno) (consultato il 4.01.2022).

all'epoca della caduta del muro. Infatti, il messo di Dio che nella *Commedia* apre la porta della città di Dite senza prendere nota dei pellegrini è rappresentato da David Hasselhoff che arriva su una auto americana e abbatte una parte del muro cantando *Looking for Freedom*. La città Dite, dal canto suo, viene svelata sulla scia del sistema totalitario di sorveglianza che era specifico alla Repubblica Democratica Tedesca (DDR). In questo senso, il viaggio nell'Inferno di Michael Meier si presenta come una ricaduta nella Germania dell'Est. Virgilio, infine, assume nel fumetto la forma di un animale fantasioso, una specie di sciacallo rosso che si arrabbia ogni volta che viene chiamato cane. Non è quindi il poeta dell'antichità che guida il protagonista, ma un animale che alla fine è felice di rimanere il compagno di Dante. Di conseguenza, nel fumetto vengono finalmente esaudite, sebbene in modo molto profano, le speranze di moltissimi lettori della *Commedia* che Virgilio sia salvato. Nel fumetto, insieme, erano riusciti a liberarsi da Lucifero, una specie di Moloch onnivoro, grazie a una tecnica fantasiosa, imparata nel cinema, che aveva provocato un'esplosione. L'Inferno del regime totalitario è distrutto e con esso si chiude anche il Paradiso – probabilmente un equivalente dell'ultima tappa della rivoluzione del proletariato in cui il marxismo aveva riposto le proprie speranze. I due amici ritornano nella vita terrena sprovvisti di quelle utopie che erano risultate oppressive.

Questi brevi accenni sono sufficienti a dare un'idea della trasposizione intelligente, perspicace e umoristica che il fumetto fa dell'Inferno dantesco. Michael Meier sfrutta il viaggio ultraterreno di Dante per abbozzare una versione sarcastica dei vizi e delle ingiustizie della società tedesca prima e dopo la caduta del muro. Indubbiamente, sia dal punto di vista concettuale sia dal punto di vista stilistico e figurativo il fumetto è all'altezza di alcuni fumetti contemporanei di provenienza americana come quello di Sandow Birk che ha catapultato il viaggio dantesco nella California moderna. Contrariamente al mondo anglofono, il fumetto di Michael Meier, tuttavia, rimane purtroppo tuttora un caso isolato in Germania. Una rondine che non fa primavera.

L'altro versante della produzione creativa ispirata a Dante si svolge in romanzi. Nel 2015, quindi nell'anno del centenario della nascita di Dante, André Lütke-Bohmert cambiò tutt'a un tratto il titolo del suo primo giallo – che è rimasto anche l'ultimo – da *Das Auge der Toten*

(L'occhio dei morti) in *Das Dante-Ritual: Münsterkrimi*. La storia si svolge nell'ambito universitario di Münster. A ben guardare, il riferimento a Dante è esiguo, per non dire tirato per i capelli. Dante non entra in scena come un investigatore privato; le punizioni infernali non forniscono la matrice per un omicida che, come nel romanzo di Matthew Pearl *The Dante Club*, inscenerebbe una serie di assassinii secondo il modello dantesco. Il nome di Dante è applicato a un rituale in cui una quantità notevole di droghe viene infusa nel corpo di una vittima incastrata in una bara chiusa. Per il resto, si individuano al massimo accenni molto vaghi al poeta italiano. Nel contesto degli omicidi e suicidi che vengono raccontati, in effetti, si parla varie volte della volontà degli uomini di "giudicare" una persona, ma ciò non risale per forza alla *Divina Commedia*. Soltanto con molta buona volontà si può ipotizzare che il rituale inventato da un gruppo di giovani mentecatti, di cospiratori neofascisti sia un rimando all'idea dell'Inferno che i contemporanei ottocenteschi avevano smesso di collocare nell'aldilà e iniziato a cercare su terra. Risulta difficile invece collegare il gruppo formato da una confraternita paragonabile al Ku-Klux Klan con la corrente esoterica e cospiratoria del dantismo otto- e novecentesco. Mi pare essere molto più probabile che il cambiamento del titolo sia semplicemente dovuto al centenario della nascita di Dante. Nella produzione di gialli in Germania né la figura di Dante né la *Commedia* offrono spunti e idee da sviluppare come è accaduto in altri paesi oggi.

Fra gli autori tedeschi che si sono lungamente e intensamente occupati di Dante spicca Sibylle Lewitscharoff. Nel 2013 ha ricevuto il premio Büchner, uno dei riconoscimenti letterari più prestigiosi in Germania. Due anni dopo pubblicò il romanzo *Das Pfingstwunder* (Il miracolo di pentecoste) che apparentemente non è stato tradotto né in francese né in italiano. Racconta la storia di un convegno di dantisti che si tiene a Roma, sull'Aventino, nel 2013. Gli illustri partecipanti – fra i quali il filologo Manfred Hardt che morì nel 2001 in un incidente stradale – discutono in modo molto animato la *Commedia* finché tutt'a un tratto, tutti escono dalla finestra volando verso il cielo. L'unico rimasto indietro – Gottlieb Elsheimer, il narratore – ne risulta traumatizzato e, tornato a casa, cerca di capire cosa sia successo a Roma. Le tre giornate di studio che Elsheimer ricorda lentamente danno l'occasione a Sibylle Lewitscharoff di fare man mano un racconto di quasi tutti i canti in maniera molto drammatica ed entusiasta.

Ogni tanto inserisce informazioni in stile Wikipedia, per rendere più facile la comprensione del romanzo a un pubblico non-universitario. Già da una lettura molto superficiale del romanzo emerge quanto l'autrice si sia profondamente calata nella *Commedia* e nella ricezione specificamente tedesca di Dante e, inoltre, quanto sia ansiosa di trasmettere il fascino del sublime poema al pubblico tedesco. Non soltanto i protagonisti dantisti, ma anche l'autrice stessa non lesinano con i superlativi per descrivere l'opera di Dante. Indipendentemente da Dieter Kühn, ma in modo affine, Sibylle Lewitscharoff ribadisce la poeticità nel poema dantesco. La lettura della *Commedia* le si presenta quasi come un antidoto contro un mondo in cui la poesia non ha più un ruolo senonché è condannata a sparire del tutto. Diversamente da Dieter Kühn, che nel caso di Dante prende la poesia soprattutto nel senso letterale come forma, Lewitscharoff la prende anche in un senso traslato. Come Kühn critica la prosaicità delle traduzioni recenti che fa perdere la bellezza metrica dell'originale. Diversamente da Kühn, tuttavia, mette anche in rilievo le dimensioni trascendenti e miracolose della *Commedia* in cui individua la poeticità semantica. Secondo l'autrice uno scrittore di grande cultura come Dante riuscì a inserire nel suo poema queste due dimensioni che nel nuovo millennio erano in via di estinzione.

Questa visione particolare di Sibylle Lewitscharoff si evidenzia alla fine del romanzo. Nel momento in cui è raggiunto il massimo grado d'entusiasmo durante la lettura degli ultimi canti del Paradiso, Lewitscharoff si accinge a mettere in scena il potere della poesia. I dantisti interamente immersi nel racconto dell'ascesa di Dante personaggio a Dio si vedono essi stessi trasportati nel cielo dove spariscono, come se fossero il profeta Elia. Sulle spalle della poesia dantesca i lettori riescono a vincere le leggi della gravità. In altre parole, ciò che affascina Lewitscharoff in Dante è il potere della poesia che fa irrompere il miracoloso in maniera concreta nella realtà quotidiana e quindi fa uscire i lettori dal loro consueto, dalla loro vita prosaica.

Nei giornali tedeschi il romanzo è stato accolto come un grande monumento del dantismo tedesco che al contempo darebbe un'idea vivace della *Commedia* e della storia della sua ricezione. L'entusiasmo stupisce comunque.<sup>15</sup> La trama, soprattutto il frustrato docente narratore,

---

<sup>15</sup> Rimando alla mia recensione online del romanzo *Dante in dürftiger Zeit*: [blog.romanischestudien.de/dante-in-duerftiger-zeit/](http://blog.romanischestudien.de/dante-in-duerftiger-zeit/).

è troppo caricaturale e il convegno sembra più un espediente per giustificare il racconto minuzioso del viaggio ultraterreno di Dante. Comunque sia, Lewitscharoff non ha smesso di studiare e ammirare Dante. Nel saggio *Warum Dante?* di 100 pagine, uscito alla fine di settembre 2021 presso l'editore Insel, si ritrova la maggior parte degli apprezzamenti e entusiasmi a proposito di Dante. Questa volta l'autrice si diverte a vantare le possibilità della lingua tedesca che risultano persino superiori a quelle dell'italiano. Come prova Lewitscharoff offre una traduzione colorita dei nomi che Dante diede ai Malebranche, dimostrando un'altra volta la straordinaria ricchezza del proprio vocabolario.

Nel mese di agosto dello stesso anno, Wolf Wondratschek ha pubblicato il romanzo *Dante, Homer und die Köchin* presso la sua nuova casa editrice Ullstein. Il sottotitolo è *Eine Komödie* che nell'occorrenza allude meno all'opera di Dante che alla predominanza di dialoghi e allo stile piuttosto farsesco in cui la trama è presentata. In realtà, non si può parlare di una trama vera e propria. Nel romanzo i personaggi di Omero e di Dante sono ancora vivi, ma la loro esistenza è ignota là dove abitano in Italia: Omero è senza barba ma sempre molto sensibile alle bellezze del mondo terreno, Dante è piuttosto aggressivo, è sempre affamato pur rimanendo magro. Entrambi sembrano aver un solo desiderio, e cioè dimenticare ciò che hanno scritto e ridurre finalmente al silenzio la fama che li aveva resi immortali. Il culto di cui sono tuttora l'oggetto risulta loro molto fastidioso. I due poeti passano il tempo a dialogare nella casa di una signora in Italia che non sa né leggere né scrivere, ma cucinare. Entrambi la considerano il loro modello da seguire. Dante, che procede in maniera più aggressiva di Omero, incarica persino un conoscente di far saltare la statua in piazza Dante a Napoli. Non si tratta di un'azione a favore della *cancel culture*, ma di una strategia – d'altronde condannata a fallire – per far sparire del tutto la sua *persona*. Ciò che i due classici cercano è invece la felicità, una felicità molto semplice, quasi ingenua che sanno esser bene non ripetere.

Il romanzo di Wolf Wondratschek presenta una specie di crepuscolo molto allegro e leggero dei maggiori artefici della letteratura "canonica" occidentale – James Joyce nella veste della sua vedova entra brevemente in scena e Shakespeare viene menzionato rapidamente senza mai aver la possibilità di parlare al telefono. Benché

Wondratschek in un'intervista del 2010 abbia ammesso di porre la sua speranza sulla sua fama *post mortem*,<sup>16</sup> nell'ultimo romanzo in qualche modo ha ripreso la strada imboccata fin dall'inizio della carriera, introducendosi come ribelle contro le correnti maggiori e contro il mercato letterario. Ora prende in giro molti aspetti del mercato letterario al quale si aggiunge adesso un dantista. Sbeffeggia la vanità degli autori che non sanno digerire il successo della loro opera che si riversa sulla loro persona. Nei dialoghi fra i due poeti infine riflette in maniera scherzosa anche il modo insolito in cui l'autore gestisce i suoi diritti d'autore. I contratti che conclude con gli editori sono sempre limitati nel tempo come se Wondratschek volesse far sparire sé e i suoi testi più o meno allo stesso momento. La figura di Dante gli serve per mettere in scena l'impossibilità di ritrattare ciò che è stato scritto e di praticare retrospettivamente la teoria barthiana della *mort de l'auteur*.

Vorrei concludere con qualche osservazione a proposito del modo in cui si è svolto il settecentenario del poeta in Germania. Le prime avvisaglie risalgono a marzo scorso. Nei media l'intenzione di riaprire il caso giudiziario della condanna a morte di Dante ha suscitato un interesse sorprendentemente considerevole. Da un lato, l'aneddoto era presentato come documento dell'ammirazione eccessiva degli italiani per il loro Poeta, dall'altro, gli articoli suggerivano in modo altrettanto strano che si trattasse di un ricorso in appello sul serio. Il convegno organizzato da alcuni giuristi e da un discendente di Dante Alighieri nei pressi di Firenze veniva trattato come se avesse davvero lo scopo di raggiungere una decisione giuridica: se far ricorso o meno in cassazione. Oltralpe non si è colto il lato spassoso dell'iniziativa.

Poco prima era uscito il discutibile articolo del noto giornalista Arno Widmann a proposito del Dantedì in Italia. A ben guardare, l'articolo non contiene cose nuovi o originali. Persino l'opinione avanzata in conclusione, vale a dire che i personaggi shakespeariani ci sarebbero più affini rispetto al mondo di Dante e che Dante sia ormai un poeta lontano da noi, non era particolarmente offensiva e nemmeno denigratoria. Tutt'al più era una imitazione scialba di ciò che hanno detto

<sup>16</sup> *Ich baue auf den Ruhm post mortem*, intervista di Alexander Gorkow a Wolf Wondratschek, pubblicata su "Süddeutsche Zeitung" il 17 maggio 2010.

tanti detrattori molto più spiritosi, come Voltaire, fra altri. Non aveva Harold Bloom, il critico letterario americano, definito il fascino di Dante con il fatto che, contrariamente a Shakespeare, il poeta italiano rimanesse “*a stranger*”, lo straniero che dal remoto non cessa di sfidarci e di ispirarci?<sup>17</sup> Ciò non toglie che l’articolo abbia scatenato un putiferio e provocato quasi un incidente diplomatico fra Italia e Germania. Le reazioni mi paiono soprattutto dimostrare una mancanza di competenza linguistica ovvero l’incapacità di leggere un articolo dall’inizio alla fine: una tempesta in un bicchiere d’acqua per così dire.

L’iniziativa più prestigiosa da parte dei media tedeschi è stata promossa dalla FAZ e si è conclusa nel giorno della morte di Dante. In ottobre la raccolta di brevi articoli che intellettuali, accademici, giornalisti e pochi dantisti dedicarono a un verso o una terzina della *Commedia* per poi parlare di un aspetto poetico, teologico, filosofico in generale, è uscita presso l’editore Wallstein: *Die Verse Dantes*. Sulla copertina la maschera funerea di Dante si distingue dallo sfondo nero quasi come se si volesse riprendere il modo in cui la cerchia di Stefan George era solita celebrare Dante.

### *Bibliografia*

- Bank, Jörg Hartwig, *Thomas Klings Dante-Masken der Moderne - Stefan George vs. Rudolf Borchardt*, in *Dante-Rezeption nach 1800*, a cura di Franziska Meier, Würzburg, Königshausen Neumann, 2018, pp. 125-146.
- Bloom, Harold, *The Western Canon. Books and Schools of the Ages*, New York, Harcourt Brace, 1994.
- Chamberlain, Houston Stewart, *Grundlagen des 19. Jahrhunderts*, München, Bruckmann, 1912.
- Costadura, Edoardo e Karl Philipp Ellerborck (a cura di), *Dante ein offenes Buch*, München, Deutscher Kunstverlag, 2016.
- Gorkow, Alexander, *Ich baue auf den Ruhm post mortem*, intervista a Wolf Wondratschek, “Süddeutsche Zeitung”, 17 maggio 2010.
- Hausmann, Frank-Rutger, *Die Deutsche Dante-Gesellschaft im geteilten Deutschland*, Stuttgart, Verlag Dr. Ernst Hauswedell, 2012.

<sup>17</sup> Rimando al terzo capitolo dedicato a Dante nel libro di Harold Bloom, *The Western Canon. Books and Schools of the Ages*, pp. 76-103.

- Heidelberger-Leonard, Irene, “Die Kunst zu erben” oder Der Gebrauchswert der “Divina Commedia” für Peter Weiss, in *Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstummens. Sprachproblematik und literarische Tradition in der “Ästhetik des Widerstands” von Peter Weiss*, a cura di Hans Höller, Stuttgart, Akademischer Verlag, 1988, pp. 21-37.
- , *Der Stellenwert der Divina Commedia in der Werkgeschichte von Peter Weiss*, “Orbis Litterarum”, 44.3 (1989), pp. 252-266.
- Kühn, Dieter, *Die siebte Woge. Mein Logbuch*, Frankfurt a.M., S. Fischer Verlag, 2015, pp. 151-156. Ristampato in *Dante übertragen*, “Die Neue Rundschau”, 1 (2015), pp. 219-236.
- Lamping, Dieter, *Die Idee der Weltliteratur. Ein Konzept Goethes und seine Karriere*, Stuttgart, Kröner, 2010.
- Lewitscharoff, Sybille, *Das Pfingstwunder*, Berlin, Suhrkamp, 2013.
- , *Warum Dante?*, Berlin, Insel-Verlag, 2021.
- Lütke-Bohmert, André, *Das Dante-Ritual: Münsterkrimi*, Köln, Emons-Verlag, 2015.
- Meier, Franziska, *Besuch in der Hölle. Dantes Göttliche Komödie. Biographie eines Jahrtausendbuchs*, München, C.H. Beck, 2021.
- , *Dante in dürftiger Zeit. Eine Rezension des neuen Romans Pfingstwunder von Sibylle Lewitscharoff*, [blog.romanischestudien.de/dante-in-duerftiger-zeit](http://blog.romanischestudien.de/dante-in-duerftiger-zeit)
- Meier, Michael, *Das Inferno frei nach Dante Alighieri*, Kassel, Rotopolpress, 2012.
- Raulff, Ulrich, *Kreis ohne Meister. Stefan Georges Nachleben*, München, C.H. Beck, 2009.
- Regn, Gerhard, *Himmelsdisco: Anmerkungen zum Dante von Kurt Flasch*, “Scientia Poetica”, 18 (2014), pp. 260-276.
- Taterka, Thomas, *Dante Deutsch. Studien zur Lagerliteratur*, Berlin, Erich Schmidt, 1999.
- Unsel, Siegfried: *Der Briefwechsel*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007.
- Weiss, Peter, *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1991.
- Wondratschek, Wolf, *Dante, Homer und die Köchin. Eine Komödie*, Berlin, Ullstein, 2021.

FRANCESCA IRENE SENSINI

*Dante in Francia tra Sette e Ottocento:  
dal disdegno alla gloria*

**Abstract:** This paper aims to study the reception of Dante in France between the eighteenth and nineteenth century, as well as the change from the generally negative judgment of classicist writers to the enthusiasm of the Romantics. Enlightenment France lacks a Dante-oriented scholarly and critical tradition. The *Commedia* cannot be reduced to classicist norms and to Enlightenment ideas; a more serious predicament can be observed in terms of methodology, i.e., the cursory judgments given by writers and critics – chiefly Voltaire, who did not know Italian well and could only read the poem in anthologies, which mostly offered parts of *Inferno*. By mid-eighteenth century, new translations of the *Commedia* introduce an important change: along with the translation by Paul Edouard Colbert d'Estouteville, *Inferno* was translated by Moutonnet de Clairfons and by Antoine de Rivarol. After the French Revolution and during the Empire, the milieu of the *idéologues*, receptive to national literatures in relation to the respect of the *ius gentium*, is favourably disposed to Dante. Particularly noteworthy is historian Pierre Louis Ginguené, who devoted himself to Dante studies in the context of his teaching, as well as the Genevan historian Jean-Charles Léonard Simonde de Sismondi, author of *De la littérature du midi de l'Europe*. At this time the enthusiasm that will become apparent between 1830 and 1840 starts to take shape; a highlight of that decade was the versified translation by Antoine Deschamps as well as the lectures on Dante of historian and philologist Claude Fauriel. For Romantic France, it is Dante himself – much more than his work, still subject to partial readings – that becomes an idol and an icon of modernity.

*La gloire est plus faite pour tourmenter que pour éclairer nos esprits ; elle les force plus à s'occuper du génie qui l'a méritée qu'à bien le comprendre. Tèl a été le sort du Dante. On s'est jusqu'ici beaucoup plus occupé qu'on ne l'a compris.<sup>1</sup>*

In Francia le prime pubblicazioni a stampa di una traduzione integrale della *Commedia* di Dante risalgono agli anni 1596 e 1597. L'opera si deve a Balthazard Grangier, consigliere e elemosiniere del re Enrico IV, canonico di Notre-Dame. La traduzione del Grangier – in stanze di sei versi alessandrini, secondo lo schema di rime ABABCC – è un

---

<sup>1</sup> Jules Barbey d'Aurevilly, *Les œuvres et les hommes*, p. 234.

adattamento del poema di Dante al gusto francese del tardo Cinquecento. Nonostante l'indubbia distanza dall'originale italiano, la pubblicazione di Grangier ha una notevole importanza storica, destinata com'era a rimanere per lungo tempo l'unica traduzione completa a stampa disponibile in Francia.<sup>2</sup>

Accanto a questa prima edizione, circolano diverse stampe del testo originale in italiano. Possiamo dunque affermare che la presenza di Dante nella cultura francese alla metà del Cinquecento non sia trascurabile, per quanto la sua opera fosse assai poco conosciuta e il nome dell'autore avvolto da un'aura di rispettoso enigma. Nella seconda metà del secolo, invece, con l'imporsi del gusto nuovo della scuola letteraria della *Pléiade*, l'interesse per Dante subisce una battuta d'arresto in favore di modelli poetici – quali Petrarca e Boccaccio, accanto ai più recenti Ariosto, Bembo e Castiglione – maggiormente in linea con la nuova estetica, ispirata al Rinascimento italiano e al suo classicismo.

Il Settecento francese eredita e, in un certo senso, radicalizza le poetiche del classicismo secentesco. Alla Francia del secolo dei Lumi manca ancora una traduzione di studio e di critica dantesca e la *Commedia* resta confinata in spazi angusti, appannaggio di eruditi, grammatici e poligrafi curiosi. Più in generale, l'imporsi di un'idea egemonica della cultura nazionale non facilita una ricezione serena e obiettiva, delle letterature straniere. Non a caso, nel suo *Discours sur Shakespeare et sur monsieur de Voltaire*, del 1777, Giuseppe Baretti afferma che per quattro secoli il poeta della *Commedia* non fu più noto in Francia di Confucio, considerando l'esempio del "povero Dante" emblematico della scarsa attenzione riservata dai francesi

<sup>2</sup> *La Comédie de Dante, de l'Enfer, du Purgatoire et Paradis. Mise en ryme françoise et commentée par M. Balthazard Grangier, Conseiller et Aulmonier du Roys*, Paris, George Drobot, 1596-1597. Prima di questa traduzione si possono annoverare alcuni tentativi parziali rimasti manoscritti e dunque destinati a una limitatissima circolazione: la traduzione frammentaria, in terzine di decasillabi, del *Paradiso*, conservata alla Bibliothèque Nationale di Parigi, opera di François Bergaigne, vissuto alla corte di Francesco I nella prima metà del XVI sec.; la traduzione anonima della *Divina Commedia*, in un metro oscillante tra alessandrini e decasillabi a rima baciata, conservata in un solo esemplare, nel codice Palatino 10201, della seconda metà del XVI sec., alla Biblioteca Nazionale di Vienna; e la traduzione dell'*Inferno* di Philippe-Auguste Le Hardy, della fine del XVII secolo, conservata alla Biblioteca Municipale di Tolosa. Cfr. Lucien Auvray, *Les manuscrits de Dante des Bibliothèques de France. Essai d'un catalogue raisonné*, Paris, Ernest Thorin, 1892.

agli “stranieri”: “Le pauvre Dante des italiens est encore un autre exemple du peu de cas qu’on fait partout des étrangers. Pendant quatre siècles il n’a pas été plus connu en France que Confucius”.<sup>3</sup>

L’interesse critico di Baretto per il magistero dantesco è strettamente legato alla polemica contro Voltaire, aspro censore del poeta, nonché *vedette* incontestata della scena culturale del suo secolo. Già in *A Dissertation upon the Italian Poetry*, del 1753, Baretto fa risalire i giudizi di Voltaire ai critici francesi del tardo Seicento, di cui il brillante enciclopedista non farebbe che ripetere, secondo il suo capriccio, le considerazioni, non meno taglienti che superficiali. Tra loro ricorda Nicolas Boileau, “législateur du Parnase”, teorico del classicismo, che, “uomo solido e perspicace, per quanto non capisse l’italiano”, “scatenò la sua ira” contro gli autori nostrani, dall’Ariosto al Tasso fino a Giovan Battista Marino (ribaltando così i giudizi di critici come Gilles Ménage e Jean Chapelain, grandi estimatori del poeta dell’*Adone*).<sup>4</sup> Accanto a Boileau, il gesuita Dominique Bouhours, esemplare *maître à penser* dell’egemonia culturale della Francia, di cui vanta l’universalità del pensiero e della lingua, ribadisce fieramente il “disprezzo infondato” verso le lettere italiane; “infondato” quanto meno perché, di fatto, Bouhours capisce la nostra lingua quanto Boileau, cioè molto poco, come Baretto non manca di precisare. Questa, in breve, è la genealogia di critici da cui Voltaire deriva le sue posizioni.

Such was the rise and progress of that ill-grounded contempt the French have for the Italians and the true spring of that cold scurrility which Monsieur de Voltaire, when he was in England some years ago, threw out in his Essay against us and against a language and works which he ought to have better studied, and better understood than to judge of them with half-shut eyes.<sup>5</sup>

L’incompatibilità del sublime proprio della *Commedia*, della mancanza di regolarità, di misura, di uniformità di lingua, di toni, di temi, l’abbondanza di teologia e il complicato allegorismo del poema di

<sup>3</sup> Giuseppe Baretto, *Prefazioni e polemiche*, p. 221.

<sup>4</sup> “solid and perspicacious man, although he did not understand Italian [...] let loose his rage” (Baretto, *Prefazioni e polemiche*, pp. 92-93).

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 94.

Dante, rispetto al “buon gusto” – sobrio, elegante, raziocinante, arguto – dominante nella Francia tra Sei e Settecento, si univa dunque a un problema di metodo, se così possiamo dire, dei critici d’Oltralpe: il loro giudizio “a occhi socchiusi”, la loro prontezza – e spietatezza – nel giudicare delle opere e una lingua che conoscevano poco e si peritavano di studiare ancora meno. Se la moda delle letterature straniere nasce in Francia nel Settecento, si continua ancora per molto tempo a considerare bello solo quanto è francese o appare travestito *à la française*. È sempre necessario un adattamento al gusto nazionale.

Rappresentante emblematico del suo paese e del tempo, Voltaire non poteva che giudicare male, per ragioni di gusto, e malamente, per problemi di metodo, la *Commedia*: “un poema bizzarro, di occulta divinità, buono per gli scrutatori d’oracoli, [...] miscuglio e agglomeramento strano di cristianesimo e di paganesimo, ricolmo di immaginazioni stravaganti, assurde, barbare persino”.<sup>6</sup>

Del gusto si è detto. Se la conoscenza della lingua non fa completamente difetto a Voltaire, si tratta pur sempre di una conoscenza non abbastanza profonda da permettergli di accedere agevolmente alla poesia del Trecento e, in particolare, alla *varietas* vertiginosa della lingua di Dante. Nell’introduzione alla sua traduzione in prosa dell’*Inferno*, edita postuma nel 1855, Félicité Robert Lamennais accusa Voltaire di conoscere l’italiano quanto il greco, cioè in modo insufficiente, e di aver giudicato Dante, come Omero, “senza capirli e senza conoscerli”.<sup>7</sup> Alla voce *Voltaire* dell’*Enciclopedia dantesca*, Felice Del Beccaro rimarca a sua volta la modesta *maîtrise* dell’italiano da parte di Voltaire, quanto meno prima dell’assunzione del segretario fiorentino Collini, insieme alla refrattarietà del suo spirito ai pazienti, laboriosi e un po’ polverosi studi antiquari e filologici:

Modesto conoscitore della lingua italiana, almeno fino all’assunzione, nel 1752, del fiorentino Cosimo Alessandro Collini in qualità di segretario,

<sup>6</sup> Arturo Farinelli, *Dante e la Francia*, p. 160.

<sup>7</sup> Lamennais compie la traduzione della *Commedia* di Dante nel 1853, corredata di introduzione e note. Il manoscritto andò in stampa postumo, nel 1855. Cfr. Farinelli, p. 169.

Voltaire relegò Dante in un'antichità archeologica nel passo che aggiunse, nell'edizione 1756, alla XXII delle *Lettres philosophiques* o *Lettres sur les Anglais*, muovendo critiche all'*Hudibras* di Samuel Butler: "On ne lit plus le Dante dans l'Europe, parce que tout y est allusion à des faits ignorés: il en est de même d'*Hudibras*".<sup>8</sup>

Quello che è certo è che, pur essendo il maggiore *italianisant* del suo tempo, in rapporti cordiali e durevoli con uomini di lettere e intellettuali italiani, Voltaire non intraprende quel lungo lavoro di studio e di ricostruzione che, necessario a comprendere la *Commedia*, ripugna alla sua natura e alla sua stessa concezione della storia umana, che vede nell'età media solo tenebre e barbarie e non può dunque riconoscervi nulla di veramente lodevole (tranne Petrarca, che considera un felice anacronismo, e comunque non senza esprimere riserve).

Il suo primo giudizio sulla *Commedia* è quello di un lettore scoraggiato e indispettito dall'abbondanza di riferimenti a fatti e personaggi del tempo del suo autore, a lui e ai suoi contemporanei del tutto ignoti: "Tout y est allusion à des faits ignorés". La necessità di leggere i commentatori di Dante per comprendere meglio Dante gli sembra un ostacolo insormontabile, se non addirittura la ragione stessa per cui Dante resta misconosciuto in Europa. Seguendo la linea critica già tracciata da Paul Bayle e da Louis Racine, nel *Dictionnaire philosophique*, alla voce "Dante",<sup>9</sup> Voltaire esordisce evidenziando l'oscurità del poeta, ironizzando sui suoi commentatori, "una ragione di più per non essere capito", e sulla sua fama, destinata a consolidarsi proprio perché in Europa non lo si legge quasi per nulla. E Voltaire stesso conferma questa tendenza, motivata dal fatto, che tutto sommato, di

---

<sup>8</sup> Felice Del Beccaro, *Voltaire, Enciclopedia dantesca*. Cfr. Voltaire, *Lettre sur Mr. Pope et quelques autres poëes fameux* (XXII), *Lettres philosophiques*, Amsterdam, Chez E. Lucas, au Livre d'or, 1734, p. 255.

<sup>9</sup> Pubblicata con il titolo originario di *Dictionnaire philosophique portatif* (73 voci, accresciute nelle edizioni successive del 1764, 1765, 1767 e 1769), l'opera esce in edizione definitiva nel 1769 con il titolo *La raison par l'alphabet* e viene poi inserita, nuovamente come *Dictionnaire philosophique*, con il supplemento delle *Questions sur l'Encyclopédie*, nell'edizione postuma degli *opera omnia* dell'autore, *Œuvres complètes*, L'Imprimerie de la Société littéraire typographique (edizione detta di Kehl), in 65 volumi, del 1785.

Dante si conosce già “a memoria” quello che vale la pena di conoscere, “una ventina di tratti distintivi”, “e questo basta per risparmiarsi di esaminare il resto”.

Vous voulez connaître le Dante. Les Italiens l'appellent *divin* ; mais c'est une divinité cachée : peu de gens entendent ses oracles ; il a des commentateurs, c'est peut-être encore une raison de plus pour n'être pas compris. Sa réputation s'affermira toujours, parce qu'on ne le lit guère. Il y a de lui une vingtaine de traits qu'on sait par cœur : cela suffit pour s'épargner la peine d'examiner le reste.<sup>10</sup>

Dopo aver riassunto in tono derisorio l'inizio dell'*Inferno*, Voltaire conclude: “Tout cela est-il dans le style comique ? Non. Tout est-il dans le genre héroïque ? Non. Dans quel goût est donc ce poème ? dans un goût bizarre”.<sup>11</sup> Gli stessi saggi di traduzione della *Commedia* che ci restano sono un luminoso esempio del suo personale modo di procedere alla comprensione dell'autore.<sup>12</sup> Voltaire traveste Dante da francese, convinto di restare “abbastanza fedele” al suo stile:

Gran smania è in lui di offrire un'idea, «assez fidèle», dello stile di Dante. Traduce quindi alcuni versi del poema immortale, che prontamente veste alla francese; allinea i suoi bravi decasillabi, che demoliscono la severa struttura della terzina; e presta a Dante il suo spirito, il suo capriccio, il suo riso, la sua ironia.<sup>13</sup>

Nel 1746 Voltaire entra all'*Académie française* e nel suo *Discours de réception*, dal titolo *Des effets de la poésie sur le génie des langues*, stupisce, almeno sulle prime, l'elogio che fa di Dante. Voltaire viene ad

<sup>10</sup> Voltaire, *Œuvres complètes*, t. 18, Paris, Garnier, 1878, p. 312.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 313. La critica dantesca del Voltaire appare influenzata dalla critica dantesca di Louis Racine, figlio del poeta tragico Jean. Prima di Voltaire, nel suo *Discours sur le Paradis perdu de Milton*, nelle note aggiunte alla versione del *Paradise lost* (1744-1754), Racine non manca di sottolineare la bizzarria e le “invenzioni puerili” di quello che viene definito l'Omero degli italiani (Louis Racine, *Discours sur le Paradis perdu, Œuvres de Louis Racine*, Paris, Lenormant, 1808, p. XLVIII).

<sup>12</sup> Del Beccaro, Voltaire, *Enciclopedia dantesca*.

<sup>13</sup> Voltaire, *Œuvres complètes*, p. 314, dove traduce un passo di *Inferno*, XVII. Cfr. Farinelli, *Dante e la Francia*, p. 170.

occupare il posto lasciato dal magistrato, storico, bibliofilo e traduttore dal latino Jean Bouhier (1673-1746) e decide di dissertare prendendo spunto dall'attività del suo predecessore, erudito e sapiente, certamente, ma non di quegli eruditi "avulsi dalla società e inutili che trascurano lo studio della propria lingua per imparare imperfettamente delle lingue antiche; che si credono in diritto di disprezzare il loro secolo perché si vantano di avere qualche nozione di quelli passati". Così Voltaire riflette sulle ragioni per cui mancano, in francese, traduzioni dai grandi poeti antichi, Omero, Teocrito, Lucrezio, Virgilio, Orazio, che italiani e inglesi invece hanno già ampiamente reso nelle loro lingue nazionali. Sono "i primi Poeti che formarono il genio della loro lingua" e i francesi hanno perfezionato la loro grande poesia a teatro, specializzando la loro lingua a esprimere soltanto "quello che può toccare l'anima" e di fatto impoverendola. Il francese non è in grado di dire "le piccole cose" della vita. Invece Dante ha dato agli italiani la possibilità di esprimere qualunque cosa, poiché, a imitazioni degli antichi, non si era proibito nessun argomento in nome del "buon gusto". Ma vale la pena ascoltare le parole di Voltaire stesso, in tutta la sua contraddittorietà rispetto ai giudizi espressi in altre sedi:

Nous nous sommes interdit nous-mêmes insensiblement presque tous les objets que d'autres Nations ont osé peindre. Il n'est rien que le Dante n'exprimât, à l'exemple des anciens: il accoutuma les Italiens à tout dire; mais nous, comment pourrions-nous aujourd'hui imiter l'auteur des *Géorgiques*, qui nomme sans détour tous les instrumens de l'agriculture ? À peine les connoissons-nous ; et notre mollesse orgueilleuse dans le sein du repos et du luxe de nos villes, attache malheureusement une idée basse à ces travaux champêtres et au détail de ces arts utiles, que les maîtres et les législateurs de la terre cultivoient de leurs mains victorieuses. Si nos bons Poètes avoient su exprimer heureusement les petites choses, notre langue ajouteroit aujourd'hui ce mérite, qui est très-grand, à l'avantage d'être devenue la première langue du monde, pour les charmes de la conversation et pour l'expression du sentiment. Le langage du cœur et le style du théâtre ont entièrement prévalu. Ils ont embelli la langue française ; mais ils en ont resserré les agréments dans des bornes un peu étroites.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Voltaire, *Œuvres*, XXXVIII, pp. 548-549.

E in effetti si tratta di una questione legata alla sede in cui lo “storiografo di Francia”, titolo con cui era accolto all’*Académie*, si esprime: Voltaire intende presentarsi agli altri *académiciens* inserendosi pienamente in una tradizione culturale di studi eruditi. A questo scopo stonda la punta della sua lama di polemista per recuperare gli accenti della sua originaria passione per le lettere italiane, nata al Castello di Cirey, dove, a partire dal 1738, in collaborazione con Émilie du Châtelet, aveva cominciato a studiare e tradurre la *Commedia*.<sup>15</sup>

Voltaire ritrova i suoi acuminati strumenti di censore nel suo *Essai sur les mœurs et sur l’esprit des nations* del 1756, una sorta di compendio della sua critica dantesca, tra stroncature in nome del buon gusto razioncinante del secolo e antichi, spontanei *ravisements* per la poesia italiana delle origini. Nell’*Essai* Voltaire si conferma in ogni caso interessato alla lingua e alla forma esteriore, mancando di riconoscere l’unità della visione del mondo di Dante, l’architettura dei tre regni oltremondani, la potenza delle rappresentazioni allegoriche e figurali. La *Commedia* è ancora una volta definita “poema bizzarro”, che sviluppa un argomento “di cattivo gusto” ma che riserva delle “bellezze naturali”, “dei pezzi scritti con purezza tale quale si ritrova ai tempi dell’Ariosto e del Tasso”:

Déjà le Dante, Florentin, avait illustré la langue toscane par son poème bizarre, mais brillant de beautés naturelles, intitulé *Comédie*; ouvrage dans lequel l’auteur s’éleva dans les détails au-dessus du mauvais goût de son siècle et de son sujet, et rempli de morceaux écrits aussi purement que s’ils étaient du temps de l’Arioste et du Tasse.<sup>16</sup>

Questa critica si chiude con un saggio di traduzione (lo stesso traduttore lo definisce “debole”) di due terzine di *Purgatorio* XVI dell’invettiva di Marco Lombardo contro la teocrazia papale. È improbabile che Voltaire conosca la traduzione integrale della *Commedia*, in prosa, priva di note, del nipote di Jean-Baptiste Colbert, il conte di Estouteville (o Détouteville), trascritta in diverse copie, diffuse poco prima dell’uscita dell’*Essai* (sarà stampata solo nel 1796. Montesquieu, che ne ascoltò una lettura, non la giudica positivamente in una lettera del 1749

<sup>15</sup> Joseph Luzzi, *Romantic Europe and the Ghost of Italy*, pp. 105-110.

<sup>16</sup> Voltaire, *CEuvres*, LXXXII, p. 58.

all'abate Guasco, che la leggerà).<sup>17</sup> In ogni caso Voltaire è pienamente consapevole che per tradurre Dante sia necessaria una maestria e una forza non comuni: “Avrete cambiato pelle tre volte prima di sfuggire alle grinfie di quel diavolo”, dirà nel 1778 ad Antoine de Rivarol in procinto di tradurre l'*Inferno*.<sup>18</sup>

E in effetti, proprio le nuove, coraggiose traduzioni della *Commedia* della seconda metà del Settecento sono il segno di un importante cambiamento in atto nella ricezione di Dante in Francia.<sup>19</sup> Fino ad allora, come è apparso chiaro, l'uomo era certamente ancora più ammirato di quanto non fosse letto. Della *Commedia* si aveva una conoscenza frammentaria, come il caso di Voltaire dimostra, e non si andava molto oltre la prima cantica; gli episodi di Paolo e Francesca e del Conte Ugolino, in particolare, erano ormai entrati a far parte della cultura comune.

Accanto alla traduzione di Paul Edouard Colbert d'Estouteville, che colma un vuoto che durerà fino al 1811-1813, quando uscirà la traduzione completa della *Commedia* di Artaud de Montor, ricordiamo l'*Inferno*, annotato, di Moutonnet de Clairfons, del 1776,<sup>20</sup> e appunto quella, sempre del solo dell'*Inferno*, di Antoine de Rivarol, apparsa per la prima volta in forma completa nel 1783.<sup>21</sup> Quest'ultima rappresenta una svolta nella ricezione francese della *Commedia*, precludendo a quel

<sup>17</sup> *La Divine Comédie de Dante Alighieri, contenant la description de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis*, traduite de l'Italien par le comte P.-E. Colbert, Duc d'Estouteville, revue par M.-F. Sallior, éditeur, précédée de la *Vie de Dante* de Bullart, Paris, chez Sallior, successeur de Didot le Jeune, l'an IV de la République, 1796.

<sup>18</sup> André le Breton, *Rivarol. Sa vie, ses idées, son talent d'après des documents nouveaux*, Genève, Slatkine reprints, 1970, p. 114.

<sup>19</sup> Laura Brignoli, *Fra spiritualità e materialismo. Sulle traduzioni settecentesche dell'Inferno dantesco*, pp. 378-389.

<sup>20</sup> *La Divine Comédie, L'Enfer*, traduction française accompagnée du texte, de notes historiques, critiques & de la Vie du poète, par M. Moutonnet de Clairfons, Florence et Paris, Le Clerc, Le Boucher, 1776. Così si esprime Arturo Farinelli sul traduttore in questione: “Sorvolo sull'oscuro Moutonnet de Clairfons, il cui *Enfer*, debolmente tradotto, non attirò che il disprezzo del La Harpe e la curiosità di pochi critici, e si seppellì prestissimo tra le morte cose, come si seppellì il manoscritto della versione sua del *Paradiso*, smarrito, ad un tempo, sembra, col manoscritto della versione inglese della Divina Commedia, di William Huggins”. (Arturo Farinelli, *Dante e la Francia*, p. 275)

<sup>21</sup> *L'Enfer*, poème du Dante, traduction nouvelle, par le comte A. de Rivarol, avec un mémoire sur le Dante par De Mérian. Londres, Paris, Mérigot Le Jeune et Barrois, 1783.

vivo interesse per Dante – Jacqueline Risset parla di vero e proprio “engouement” – degli anni 1830-1840.<sup>22</sup>

Denis Diderot ha senz'altro letto l'*Enfer* di Rivarol e sembra conoscere la *Commedia*, anche se di fatto non ne è un grandissimo ammiratore. È interessante tuttavia che abbia ripreso nel suo *Jacques le fataliste et son maître*, del 1796, il passo di *Purgatorio* X, 124-126 relativo all'“angelica farfalla”. Il personaggio del “padrone” afferma infatti: “Je me regarde comme en chrysalide; et j'aime à me persuader que le papillon, ou mon âme, venant un jour à percer sa coque, s'envolera à la justice divine”.<sup>23</sup>

La fortuna dell'*Enfer* di Rivarol, letto anche dal poeta Charles-Julien Lioult de Chênedollé, da René de Chateaubriand e da Victor Hugo, dura oltre un secolo, a dispetto delle critiche espresse da Nicolas-Etienne Framery sul “*Mercur de France*” del 25 giugno 1785 dove il compositore e scrittore, pur riconoscendo a Rivarol la naturalezza nello scrivere, biasima l'impoverimento della poesia di Dante in favore delle creazioni linguistiche del traduttore: “Ce désir de créer sans cesse des expressions nouvelles a un grand inconvénient, bien éloigné du but où il aspire, c'est que loin d'enrichir la langue, il l'appauvrit”.<sup>24</sup> Lo stesso Rivarol d'altra parte ammette che “Dante, à cause de ses défauts, exigeait plus de gout que d'exactitude ; il fallait avec lui s'élever jusqu'à une sorte de création : ce qui forçait le traducteur à un peu de rivalité”.<sup>25</sup> È certo che Rivarol abbia adattato Dante alla sensibilità raffinata dei lettori suoi contemporanei: Il fallait que le Dante pour produire tout son effet, se présentât dans notre langue tel qu'il s'offrit autrefois dans la sienne”.<sup>26</sup>

In ogni caso, secondo Barbey d'Aurevilly, Rivarol non è riuscito a “francesizzare o addomesticare quell'uccello selvatico” che è Dante ma ha pur avuto il merito, nel ruolo di “falconiere”, di introdurlo nella letteratura francese come un “girfalco sconosciuto”:

<sup>22</sup> Franco Piva, *La (ri)scoperta di Dante in Francia tra secolo dei lumi e primo Ottocento*, p. 265.

<sup>23</sup> Farinelli, *Dante e la Francia*, p. 201.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 289

<sup>25</sup> Antoine Rivarol, *L'Enfer, poème du Dante*, cit., in *Œuvres complètes de Rivarol*, Paris, 1806, t. III, pp. 164-165.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 227 (nota al canto XX).

Oui ! Depuis que le Dante, insulté comme Shakespeare par Voltaire, ce grand connaisseur en sublime, a été amené dans la littérature française comme un gerfaut inconnu sur le poing de ce beau fauconnier de Rivarol, qui n'a pas pu (heureusement) *franciser* ou apprivoiser cet oiseau sauvage, que n'a-t-on pas écrit sur le Dante, même parmi nous qui ne sommes pas des Italiens !<sup>27</sup>

Al di là dei risultati, queste nuove traduzioni della *Commedia* si inseriscono in una più ampia reazione di fronte al progressivo esaurirsi del classicismo, sullo sfondo di un'Europa percorsa dall'ispirazione delle nazioni alla libertà e, di conseguenza, alla ricerca di nuove ispirazioni per i suoi nuovi obiettivi. Nel tardo Settecento l'interesse per autori anticlassici, potentemente "irregolari" rispetto all'idea di bellezza coltivata dal secolo dei Lumi, eppure dotati di una forza espressiva e di un fascino innegabili, si afferma:

La ragione per la quale, in Francia e non solo, si comincia a guardare oltre la grossolanità linguistica della *Commedia* è principalmente da addurre [...] in un mutamento del gusto che induceva ad apprezzare i versi aspri e selvaggi, ma carichi di *pathos*, del divino poeta.<sup>28</sup>

Se Charles de Brosses (1709-1777), futuro *Président à mortier* del Parlamento della Borgogna, dopo aver scoperto Dante durante il suo viaggio in Italia degli anni 1739-1740, afferma di ammirarlo "comme un rare génie, surtout pour le temps où il a vécu et comme le premier homme de l'Europe qui, dans les siècles modernes, ait vraiment mérité le nom de poète", pur trovando il poema a tratta profondamente triste e cupo per la sua sensibilità di lettore,<sup>29</sup> lo scrittore François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud (1718-1805), uno dei primi teorici del genere gotico, trova nell'*Infèrno* del poeta italiano un

---

<sup>27</sup> Barbey d'Aurevilly, *Les œuvres et les hommes*, p. 403.

<sup>28</sup> Brignoli, *Fra spiritualità e materialismo*, pp. 378-379

<sup>29</sup> "Il me paraît plein de gravité, d'énergie et d'images fortes, mais profondément tristes; aussi je n'en lis guère, car il me rend l'âme toute sombre. Cependant je sens que je commence à le goûter, et je l'admire comme un rare génie, surtout pour le temps où il a vécu" (*Le Président de Brosses en Italie. Lettres familières écrites d'Italie en 1739-1740*, (lettre XLII à Monsieur de Neuilly), t. II, Paris, Didier et ce., 1858, p. 261.

esempio notevolissimo di quell’“oscuro”, *sombre*, che rappresentava per lui “forse la prima magia del pittoresco” e uno strumento indispensabile per il rinnovamento della poesia della sua epoca, coltivato dagli antichi e troppo trascurato dai moderni:

Qu’on le lise l’*Enfer* de Dante, le *Paradis perdu* de Milton, les *Nuits* du Docteur Young, et l’on sentira combien cette branche du pathétique (*scil.* le sombre), a d’emprise sur tous les hommes. Fut-on jamais autant affecté d’une prairie émaillée de fleurs, d’un jardin somptueux, d’un palais moderne, que d’une perspective sauvage, d’un forêt silencieuse, d’un bâtiment sur lesquels les années semblent accumulés?<sup>30</sup>

Nell’“oscuro” della *Commedia* Baculard d’Arnaud riconosce un modo di rapportarsi alla realtà di profondo impatto e fascinazione, proprio della tragedia greca antica e dei grandi artisti moderni, come appunto Dante.

Dopo la Rivoluzione francese e durante l’Impero l’ambiente degli *idéologues*, eredi dei *philosophes* illuministi, interessati alle letterature nazionali in rapporto al rispetto dello *ius gentium* declinato anche in termini culturali, è propizio alla fortuna di Dante in Francia. In particolare, Pierre Louis Ginguené (1748-1815), tornato da Torino dov’era stato inviato nel 1797 dal direttorio, si dedica allo studio della letteratura italiana nell’ambito della cattedra di *Histoire littéraire moderne* creata per lui all’*Athénée* di Parigi e che egli occupa, con una breve interruzione, dal 1802 fino al 1807.

Dopo un ciclo di conferenze che illustravano lo sviluppo della civiltà occidentale dalla fine dell’epoca classica fino al sorgere delle letterature nazionali, Ginguené si dedica alla disamina della letteratura italiana, dai primi testi in volgare del Duecento fino alla lirica del Cinquecento. Il frutto di queste lezioni viene strutturato e raccolto nell’*Histoire littéraire d’Italie*, la prima parte di un lavoro più ampio, ma di cui riesce a pubblicare i primi sei volumi, usciti dal 1811 al 1813. Si tratta di un’opera ambiziosa ma non destinata a una *élite* di specialisti; al contrario, l’autore intende rivolgersi ad appassionati e amanti della cultura delle classi medio-alte quanto al nuovo pubblico di lettori di cui la Rivoluzione, con

<sup>30</sup> François Thomas-Marie de Baculard Arnaud, *Premier discours préliminaire. Les Amants malheureux, ou Le Comte de Comminges*, 3<sup>e</sup> éd., Paris, 1786, pp. VI-VII.

le sue conseguenze politico-sociali, aveva favorito la nascita. Tanto basta a fare di Ginguené l'*italianisant* più autorevole della sua epoca. Con lui inizia di fatto la tradizione degli studi universitari su Dante:

La forma, volutamente snella e moderna, poggiava non solo su una profonda conoscenza della migliore letteratura critica, soprattutto italiana, di cui lo studioso poteva allora disporre ma anche su una conoscenza altrettanto profonda e seria dei diversi autori e delle diverse opere. Questo vale soprattutto per Dante al quale Ginguené dedicò oltre trecento pagine della sua *Histoire*, vale a dire quasi un intero volume.<sup>31</sup>

Nella *Histoire* Ginguené consacra tre capitoli a ciascuna delle tre cantiche. Il capitolo più diffuso è quello dedicato all'*Inferno*, il che dimostra come il critico non si discosti dalle preferenze consolidate dalla tradizione. Per illustrare il poema non esita a tradurre ampi estratti ricercando un'aderenza al testo originale che cerchi di rendere non solo il senso e il tono ma anche la forma, distinguendosi in decisamente dal "travestimento alla francese" operato da Rivarol. Anche Ginguené riconosce in Dante dei difetti. Sono, in fondo, gli stessi difetti di sempre: la mancanza di un'azione principale, il miscuglio di antico e moderno, storia e mito, l'oscurità. La fondamentale novità del suo approccio sta senza dubbio nell'aspirazione di presentare al pubblico francese l'opera di Dante nel suo insieme e anche nella sua difficoltà, facendo intendere come sia necessario abbandonare i propri schemi e abitudini mentali per apprezzare Dante.

All'epoca in cui compose il *Génie du Christianisme*, tra il 1795 e il 1799, anche René de Chateaubriand esprime il suo giudizio su Dante, improntato ai soliti, triti pregiudizi classicisti: la *Commedia* sarebbe una "produzione bizzarra" le cui "bellezze derivano quasi interamente dal cristianesimo", mentre i "i suoi difetti sono propri del secolo e del cattivo gusto dell'autore".<sup>32</sup> Nella sua recensione al *Génie du christianisme*, Ginguené rimprovera all'autore la sua scarsissima conoscenza di Dante, che pure cita e critica, ma "in dodici righe, e solo per non dire che non ne dirà nulla. Il suo pretesto è che questo poema, essendo di natura

---

<sup>31</sup> Piva, *La (ri)scoperta di Dante in Francia*, p. 270.

<sup>32</sup> René de Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, éd. Louis Lover, Paris, Garnier, 1939, p. 146.

puramente episodica, non si presterebbe a un'analisi strutturata. Promette di tornare sui dettagli, ma vi ritorna solo per ricordare due o tre aspetti principali noti a tutti. Tutto prova che quest'opera originale, che è in vero molto poco conosciuta e malamente apprezzata in Francia, gli è del tutto estranea".<sup>33</sup> In una parola, Chateaubriand appare a Ginguené rappresentativo di un atteggiamento nazionale, che i suoi studi intendevano intaccare e cambiare.

Un continuatore di Ginguené è senz'altro lo storico e letterato ginevrino Jean-Charles Léonard Simonde de Sismondi, frequentatore del gruppo di intellettuali che si riunivano al castello di Coppet di Madame de Staël.<sup>34</sup> Simonde de Sismondi dedica a Dante una quarantina di pagine del suo saggio *De la littérature du midi de l'Europe e cita l'autore dell'Histoire littéraire de l'Italie* esprimendo la propria ammirazione per la sua opera.<sup>35</sup>

Molto importante è la traduzione pubblicata in quegli stessi anni da Alexis-François Artaud de Montor (1772-1849), storico e diplomatico di carriera che si avvicina a Dante durante i suoi viaggi in Italia, in particolare durante il suo soggiorno a Firenze tra il 1804 e il 1807, dove alcuni amici fiorentini, tra cui l'Abate Fontani, gli permettono di acquisire una conoscenza approfondita della *Commedia* attraverso lo studio dei commenti più conosciuti. Artaud de Montor è "un altro di quei preziosi, anche se un po' oscuri operai sui quali la critica ha spesso sorvolato e che rappresenta invece un'altra delle tappe fondamentali sulla strada della (ri) scoperta di Dante da parte dei Francesi".<sup>36</sup> Contraddicendo la tradizionale predilezione per l'Inferno, Artaud de Montor comincia la sua traduzione in prosa dal *Paradiso* (1811), per proseguire poi con l'*Inferno* (1812) e il *Purgatorio* (1813). Alla traduzione si aggiungono una *Vita di Dante*, un'antologia di canzoni dantesche, molte note esplicative di carattere storico, mitologico, antiquario, le discussioni con commentatori e studiosi

<sup>33</sup> T.d.a. Cfr. Sergio Zoppi, *P.L. Ginguené journaliste et critique littéraire. Textes choisis avec une introduction et des notes*, p. 149.

<sup>34</sup> Madame de Staël evoca Dante con entusiasmo ed ammirazione nelle pagine di *Corinne ou l'Italie*, éd. Claudine Hermann, Paris, Editions des Femmes, 1979, t. I, p. 53 (Livre II: "Corinne au Capitole", chapitre 3).

<sup>35</sup> Jean-Charles Sismonde de Sismondi, *De la Littérature du Midi de l'Europe*. A Paris, chez Treuttel et Wurtz, 4 v., 1813.

<sup>36</sup> Piva, *La (ri)scoperta di Dante in Francia*, p. 272.

di Dante, tra cui lo stesso Ginguené, e confronti con le altre traduzioni in francese.<sup>37</sup> Nel 1813 Ginguené loda generosamente la traduzione “esatta” e l’impegno del traduttore nel corredare il suo lavoro di strumenti volti alla comprensione di un’opera complessa come la *Commedia*:

Cette traduction, exacte, et qui rend, autant peut-être qu’il est possible, d’après la différence des deux langues, les beautés de l’original, est accompagnée de notes très utiles pour l’intelligence du texte, pour l’explication des allégories, des faits historiques et des difficultés de langue. Il ne paraît pas que le plus grand poète de l’Italie puisse espérer en France un meilleur traducteur.<sup>38</sup>

La strada alla gloria romantica di Dante è ormai spianata. Nel 1830 esce una traduzione di venti canti, in versi, della *Commedia*, opera del poeta Antoine (detto Antony o Antoni) Dechamps.<sup>39</sup> Il traduttore precisa di essersi basato sugli studi di Ginguené. Quanto al metodo traduttorio, Dechamps si smarca apertamente dai traduttori “à la Rivarol”, affermando di non far parte di “coloro che credono avere il diritto di cambiare e mutilare i grandi autori che traducono; quando per caso Dante è oscuro, non temiamo di esserlo come lui, preferendo sempre la costruzione e la concisione poetica alla parafrasi prosaica”. La sua traduzione è “opera d’arte, non un lavoro da eruditi”, per questo non comporta né note né commento. Per Dechamps Dante è paragonabile ad Omero, anche se lo supera per l’alto contenuto filosofico, e la *Commedia* è il solo vero poema epico moderno perché è libero dal modello omerico e segna una rifondazione del genere in epoca medievale.

Ancora a Ginguené si riferisce il critico e filologo Claude Fauriel, ispirato dalla lettura di Simonde de Sismondi e di Madame de Stael, incoraggiato, tra gli altri, da Alessandro Manzoni, concepisce il progetto di un saggio su Dante, anche se non riesce a portarlo a termine.

Nel 1830 il Ministro dell’istruzione, Duca di Broglie, fa istituire alla Sorbona la cattedra di letterature straniere: Fauriel la occupa co-

<sup>37</sup> L’opera venne pubblicata senza il nome del traduttore, indicato soltanto come “un membre de la Société Colombarie de Florence”: *Le Paradis*, Parigi-Strasburgo, Treuttel e Würtz, 1811; *L’Enfer*, Parigi, J. Smith, 1812; *Le Purgatoire*, Paris, J.-J. Blaise, 1813.

<sup>38</sup> Piva, *La (ri)scoperta di Dante in Francia*, p. 274.

<sup>39</sup> *La Divine Comédie de Dante Alighieri, traduite en vers français, par M. Antoni Deschamps*, 1 vol. in-8°, chez Charles Gosselin et Urbain Canel, 1830.

minciando le sue lezioni sulla poesia provenzale e sulla poesia popolare di Serbia e Grecia. A partire dal 1833 si concentra su Dante, suscitando l'entusiasmo dell'uditorio, di cui fanno parte Charles Augustin de Sainte-Beuve, Jean-Jacques Ampère e Frédéric Ozanam. Sull'esempio del Ginguené, Fauriel dà prova non solo della sua conoscenza di Dante ma anche di attenzione alla prospettiva storica e di una sincera ostilità verso i pregiudizi e ogni valutazione basata su idee normative del bello.

Dopo la scomparsa di Fauriel, nel 1854, Jules Mohl tenta di ricostruire, dai quaderni dello studioso, il corso su Dante e lo pubblica in due volumi con il titolo *Dante et les origines de la langue et de la littérature italiennes*.<sup>40</sup> Il decennio 1830-1840 segna l'acme della gloria di Dante in Francia.

La gloria diventa in seguito una vera e propria moda. È certo però che l'interesse per Dante e per la sua opera nasce nei decenni precedenti per opera di studiosi laboriosi ma poco noti e poco ricordati che, con passione e rigore, hanno aperto la strada alla generazione romantica di ammiratori di Dante. Per i romantici francesi Dante diventa idolo e icona, da esaltare, più ancora che da capire a fondo.

Per concludere, riprendo alcune considerazioni di Henri-Frédéric Amiel (1821-1881), filosofo, poeta e critico ginevrino, che mi paiono pertinenti dopo questa sintetica disamina della fortuna di Dante in Francia tra Sette e Ottocento. Nelle pagine del suo diario, Amiel sottolinea come i francesi dimostrino tendenzialmente di non avere "l'intuizione dell'unità vivente, la percezione del sacro, l'iniziazione ai misteri dell'essere". Da loro ci deve dunque aspettare altro; tra le molte cose "la costruzione delle scienze specialistiche, l'arte di scrivere un libro, lo stile, l'educazione, la grazia, i modelli letterari, la squisita urbanità, l'idea dell'ordine, l'arte didattica, la disciplina, la verità del dettaglio, la messa in scena", poiché essi restano saldamente ancora nel "regno del finito" e per uscirne si sforzano, addirittura "si fanno violenza". Insomma, per viaggiare nell'oltremondo dantesco è meglio eleggere altre guide.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Claude Fauriel, *Dante et les origines de la langue et de la littérature italiennes : cours fait à la Faculté des lettres de Paris*, 2 t., publié par Jules Mohl, 1854.

<sup>41</sup> Henri-Frédéric Amiel, *Fragments d'un journal intime*, Genève, 1885, p. 156 (23 aprile 1862). Cfr. Farinelli, *Dante e la Francia*, p. 330.

*Bibliografia*

- Auvray, Lucien, *Les manuscrits de Dante des Bibliothèques de France. Essai d'un catalogue raisonné*, Ernest Thorin, Paris, 1892.
- Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les œuvres et les hommes : XII. Littérature étrangère*, A. Lamerre, Paris, 1890, pp. 233-246.
- Baretti, Giuseppe, *Prefazioni alle tragedie di Pier Cornelio tradotte in versi italiani*, a cura di Luigi Piccioni, Laterza, Bari, 1912.
- Bosco, Umberto (a cura di), *Enciclopedia dantesca*, 6 voll., Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1970-1978; [https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia\\_Dantesca](https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca).
- Brignoli, Laura, *Fra spiritualità e materialismo. Sulle traduzioni settecentesche dell'Inferno dantesco*, "Studi Francesi", LI | II. 152 (2007), pp. 378-389.
- Cesarani, Remo, s.v. *Francia*, in *Enciclopedia Dantesca*, diretta da U. Bosco, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978, vol. III (1971), pp. 28-46.
- Del Beccaro, Felice, s.v. *Voltaire*, in *Enciclopedia Dantesca*, diretta da U. Bosco, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978, vol. V (1976), pp. 1142-1144.
- Counson, Albert, *Dante en France*, Paris, Fontmoing, Erlangen, Fr. Junge, 1906.
- Farinelli, Arturo, *Dante e la Francia*, 2 t., Genève, Slatkine Reprints, 1971.
- Ferrarini, Marisa, *Dante, Rivarol o Moutonnet?* in *La nascita del concetto moderno di traduzione. Le nazioni europee tra enciclopedismo e epoca romantica*, a cura di Gabriella Catalano e Fabio Scotto, Roma, Armando editore, 2001, pp. 214-227.
- Friedrich, Werner, P., *Dante's Fame abroad (1350-1850). The influence of Dante on the poets and scholars of Spain, France, England, Germany, Switzerland and the United States*, Roma, Storia e letteratura, 1950.
- Lamennais, Félicité, Robert, *La Divine Comédie*, t. I. *L'Enfer*, t. II. *Le Purgatoire – Le Paradis*, bilingue, Paris, Didier, 1863.
- Luzzi, Joseph, *Romantic Europe and the Ghost of Italy*, New Haven and London, Yale University Press, 2008.
- Patty, James, S., *Baudelaire's knowledge and use of Dante*, "Studies in Philology", 53.4 (ottobre 1956), pp. 599-611.
- Pézarid, André, *Comment Dante conquiert la France aux beaux jours du Romantisme*, "Studi in onore di Carlo Pellegrini", Torino, SEI, 1963.
- Piva, Franco, *La riscoperta di Dante in Francia tra secolo dei Lumi e primo Ottocento*, "Studi francesi", LII | II. 158 (2009), pp. 264-277.

- Risset, Jacqueline, *Dante en France. Histoire d'une absence*, in *L'Italia letteraria e l'Europa*. Atti del Convegno di Aosta, 20-23 ottobre 1997, Roma, Sellerio, 2001.
- Vignali, Stefania, *Bibliographie des études sur Dante en France*, "Studi Francesi" [En ligne], LIX | II. 176 (2015), mis en ligne le 01 août 2016, consulté le 18 septembre 2020. <http://journals.openedition.org/studifrancesi/704>; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.704>.
- Waquet, Françoise, *Le modèle français et l'Italie savante. Conscience de soi et perception de l'autre dans la République des lettres (1660-1750)*, Roma, École française de Rome, 1989.

## MIRAN KOŠUTA

### *Dante oggi tra gli Sloveni e oltre*

**Abstract:** The paper investigates the present state of Slovenian Dante studies as well as the editorial, historical-literary, critical and cultural reception of Dante among the Slovenes, with a brief account of his reception among other Southern Slav peoples.

#### 1. *Dante, pojav planeta...*

“Dante je pojav planeta!”<sup>1</sup> esclamò nel 1981 con il protagonista del suo romanzo *Zeleno izgnanstvo* (L'esilio verde) lo scrittore e dantologo Alojz Rebula, ben aggrumando nel suo lapidario aforisma non tanto la propria personale, ammirata meraviglia per il “planetario” Alighieri quanto la collettiva stima dell'intera nazione per un poeta ormai da secoli domiciliato dagli Sloveni sul Parnaso della goethiana “Weltliteratur”.

Le ragioni e le dinamiche di quest'allocatione, in parte comuni, in parte diverse da quelle che hanno governato la ricezione dantesca nei contigui contesti culturali slavomeridionali, appaiono meritevoli d'approfondimento anche a beneficio di più generali constatazioni tipologiche per la dantistica. Il presente contributo si propone di darne stringata illustrazione comparativa attraverso l'analisi diacronica delle principali traduzioni, delle opere critiche più significative e delle maggiori influenze artistiche impresse dal verbo dell'Alighieri soprattutto nella tradizione letteraria e culturale slovena, ma anche in quelle dei restanti popoli slavomeridionali.

#### 2. *Dante tra gli Sloveni*

Zadlaška jama... È questo il nome della grotta nella valle dell'Alto Isonzo vicino a Tolmin dove assume oggi turistica tangibilità la leggenda dell'asserito soggiorno di Dante in terra slovena. A dar credito allo

---

<sup>1</sup> Alojz Rebula, *Zeleno izgnanstvo*, p. 301.

storico Simon Rutar, prima della sua arte avrebbe infatti trovato asilo in Friuli e tra gli Sloveni del Tolminotto l'autore stesso, di cui

si racconta che nel 1319, al tempo del patriarca Pagano, soggiornò a Tolmin e lì compose alcuni canti della sua "Divina Commedia" (dell'Inferno). Si racconta che il grande poeta passasse le notti nel castello di Tolmin tra cavalieri e dame, i giorni invece in una grotta che prese da lui il nome di Grotta di Dante (ovvero Zalaška jama). Al crepuscolo sarebbe stato visto spesso seduto davanti alla grotta, vestito in un abito rosso.<sup>2</sup>

Originata già nelle fonti medievali da una comprovata confusione filologica tra Forum Livii (Forlì) e Forum Iulii (Friuli), che ha provocato l'errata interpretazione dell'effettivo luogo d'esilio di Dante,<sup>3</sup> la leggenda ha prodotto nondimeno una vasta letteratura storiografica sulla possibile permanenza friulana e slovena del poeta,<sup>4</sup> stimolato la fantasia letteraria popolare e autoriale alla vergatura di aneddoti, favole, racconti

<sup>2</sup> Simon Rutar, *Zgodovina Tolminskega, to je: zgodovinski dogodki sodnijskih okrajev Tolmin, Bolec in Cerkno z njih privodoznanskim in statističnim opisom*, p. 82. Nell'originale: "Drugi še imenitnejši mož, ki je baje obiskal Tolminsko, bil je največi italijanski pesnik, Dante Alighieri (1265–1321). O njem se pripoveda, da je l. 1319 za časa patrijarha Pagana u Tolminu bival in tu nekaj spevov svoje „božje komedije“ (o peklu) zložil. Pripoveda se, da je veliki pesnik noči preživel na tolminskem gradu med vitezi in gospémi, dneve pa u jami, ki je po njem ime dobila „Dantova jama“ (ali zalaška jama). O mraku so ga bajé večkrat videli u radeči obleki pred jamo sedeti." Traduzione in italiano del passo citato: M.K.

<sup>3</sup> Cfr. Giuseppe Bianchi, *Del preteso soggiorno di Dante in Udine od in Tolmino durante il patriarcato di Pagano della Torre e documenti per la storia del Friuli dal 1317 al 1332*.

<sup>4</sup> Cfr. ad es. Bartolomeo Sacchi-Platina, *Historia de vitis Pontificum Romanorum*; Joannes Candidus, *Commentariorum Aquileiensium libri octo*; Jacopo Valvasone di Maniago, *Saggio storico da Raimondo a Pagano della Torre patriarchi d'Aquileja, tratto dall'opera inedita di Jacopo Valvasone di Maniago che ha per titolo Successi della Patria del Friuli*; Id., *Descrizione della Patria del Friuli*; Giovanni Francesco Palladio, *Historie della Provincia del Friuli*; Francesco Beretta, *Il Friuli Veneto*; Giuseppe Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da letterati del Friuli*; Milko Kos, *Le tracce di Dante fra gli Jugoslavi*; Branko Marušič, *Tolminska v zgodovinopisju*; Giuseppe Vale, *La dimora di Dante in Friuli*; Baccio Zilio, *Dante e la Venezia Giulia*; Miha Kozorog, *Dante Alighieri Was Here: Place, Identities, Geographies and Histories in a Small Slovenian Town*; Neva Makuc, *Dante Alighieri e il suo supposto viaggio nel Friuli e nell'Alta valle dell'Isonzo*; Id., *Kaj imata skupnega Dante Alighieri in slovensko ozemlje?*.

sull'argomento<sup>5</sup> e scatenato un'esegetica caccia ai possibili riferimenti onomastici o toponomastici friulani e sloveni nell'opera dantesca: dalla citata Zadlaška jama alle grotte di Postumia, che avrebbero ispirato celebri passi dell'*Inferno*, fino all'oronimo Tambornicchi, così assonante allo sloveno Javornik e Jalovnik o al Tavarniç in Slavonia piuttosto che all'appenninico monte Tambura.<sup>6</sup> La fioritura di cotanta messe filologica, letteraria e storiografica su una presenza puramente presunta di Dante nel Friuli e nell'Alto Isonzo altro non fa però che confermare da parte slovena il precoce culto mitizzante dell'autore.

Fole e supposizioni a parte, il verso di Dante ha avuto presto anche concreta eco testuale sull'odierno territorio sloveno. Nella cittadina costiera di Isola, un tempo assieme a Capodistria tra i più vivaci centri di cultura umanistica dell'Istria veneta, il notaio Pietro Campenni da Tropea manuscive già tra il 1393 e il 1399 ampi stralci della *Divina Commedia* in due codici latini, oggi custoditi a Parigi e Venezia, che riportano il commento critico all'opera di Benvenuto Rambaldi da Imola.<sup>7</sup> Sporadiche citazioni e parziali trascrizioni della *Commedia* compariranno poi sul territorio sloveno in un manoscritto filosofico del primo Quattrocento<sup>8</sup> e in un codice miscelaneo del XVI secolo attribuito a "Laurentius de Villamagna"<sup>9</sup> ovvero a Lorenzo de Maschi, mentre negli incunaboli documentati da Alfonz Gspan e Josip Badalić<sup>10</sup> le citazioni testuali dantesche latiteranno del tutto a indiretta testimonianza delle coeve traversie etnico-politiche che impedirono la formazione di un'aristocrazia slovena autoctona e di un ceto intellettuale laico capace di stimolare uno sviluppo culturale e letterario alieno ad ambiti

<sup>5</sup> Cfr. ad es. Ivan Kuk, *Dantova jama*.

<sup>6</sup> Cfr. Francesco Dakskobler, *Ipotesi sulla presenza di Dante nella Slovenia*, p. 83; Pier Fausto Palumbo, *Dante e il mondo slavo*, pp. 7-8.

<sup>7</sup> Cfr. Valentina Petaros Jeromela, *I due codici e la tradizione del commento rambaldiano alla Divina Commedia. Pietro Campenni da Tropea e il suo soggiorno a Isola d'Istria*, pp. 677-704.

<sup>8</sup> Cfr. Milko Kos, *Srednjeveški rokopisi v Sloveniji. Codices aetatis mediae manu scripti, qui in Slovenia reperiuntur*, p. 117.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 177. Cfr. anche Stanko Škerlj, *Ob enem najstarejših sledov Dantejeve pesnitve*, pp. 13-29.

<sup>10</sup> Cfr. Alfonz Gspan e Josip Badalić, *Inkunabule v Sloveniji. Incunabula quae in Slovenia asservantur*.

e finalità puramente ecclesiastiche. La più antica edizione della *Divina Commedia* ad oggi conservata in Slovenia proviene così dal monastero di Stična, ma risale appena al 1520. Oggi custodita sotto la segnatura GS I 2047 dalla Narodna in univerzitetna knjižnica di Lubiana,<sup>11</sup> fa buon paio con una ristampa del *De vulgari eloquentia* datata 1529.<sup>12</sup>

Nonostante l'attestata presenza fisica delle sue opere in area slovena, Dante non ha però riscosso soverchia attenzione presso gli autoctoni scrittori protestanti del Cinquecento, fondatori della lingua e della letteratura nazionale nella seconda metà del secolo. Primož Trubar, considerato il padre delle lettere slovene per aver pubblicato nel 1550 a Tübingen i primi due libri a stampa in lingua slovena, non lo menziona affatto nei propri scritti benché ne avesse certo avuto notizia nel corso della propria formazione intellettuale fra il 1524 e il 1542 alla corte triestina del vescovo Pietro Bonomo. Analoga indifferenza palesano anche Adam Bohorič e Jurij Dalmatin, i rispettivi estensori nel 1584 della prima grammatica slovena e della prima traduzione integrale slovena della Bibbia, mentre Sebastijan Krelj ne aveva certo maggior cognizione grazie ai suoi contatti in terra alemanna con il primo traduttore di Dante in tedesco, il riformatore croato Matija Vlačič (Flatius Illiricus) che incluse nel 1556 accanto al Petrarca anche il Nostro tra i testimoni di verità del suo enciclopedico *Catalogus testium veritatis*.

Talché, l'ancora timido ingresso di Dante nell'immaginario culturale sloveno va datato appena nella settecentesca età dei Lumi quando la letteratura slovena inizia a germogliare dal tronco del cenacolo zoisiano i suoi embrionali virgulti laici con il poeta Valentin Vodnik e il drammaturgo Anton Tomaž Linhart. Al patrimonio librario del barone Žiga Zois – mecenatico *deus ex machina* di quel rinascimento culturale e nazionale, figlio di padre ladino e madre lubianese, allievo del Collegio di Reggio Emilia e possessore di una fornitissima biblioteca con oltre un centinaio di volumi italiani – veniva finora imputata l'insolita assenza di opere

<sup>11</sup> Dante Alighieri, *Opere del divino poeta Danthe con suoi commentii recorrecti et con ogni diligentia novamente in littera cursiva impresse*.

<sup>12</sup> Dante Alighieri, *De la volgare eloquenzia*.

dantesche,<sup>13</sup> ma recenti ricerche<sup>14</sup> hanno invece restituito ai suoi scaffali almeno il secondo tomo della stampa veneziana di Giambattista Pasquali intitolata *Delle opere di Dante Alighieri*, datata 1772 e “contenente il Trattato dell’*Eloquenza* Latino, ed Italiano, la *Pistola all’imperadore Arrigo di Luzimburgo*, il *Trattato de Monarchia*, le *Rime*, li *Salmi Penitenziali* ed il *Credo*”.<sup>15</sup> Tra le opere citate, il *De vulgari eloquentia* era destinato a esercitare, in un’assonante epoca di codificazione e difesa del “volgare” sloveno, una profonda influenza sui frequentatori della magione lubianese di Zois: in particolare sul suo segretario e bibliotecario Jernej Kopitar, che non mancherà di evocare Dante in vari suoi scritti filologici ed epistolari né di disquisirne con l’allora massimo dantologo tedesco Karl Witte, ma anche sul poeta Valentin Vodnik che dispenserà al ginnasio di Lubiana da insegnante di lingua e letteratura italiana i propri saperi dantologici ad allievi quali Čop, Prešeren o Smolnikar, donando a quest’ultimo persino una copia della *Divina Commedia*.

Non stupisce pertanto che la prima significativa ricezione del pensiero, della figura e dell’arte di Dante in Slovenia si sia concretata proprio agli albori del successivo Ottocento romantico, grazie in primo luogo ai citati discepoli vodnikiani: il critico Matija Čop e il poeta France Prešeren.

Per l’approfondito studio dell’Alighieri a Fiume, Lvov, Lubiana, per la sistematica acquisizione delle disponibili traduzioni tedesche e inglesi della *Divina Commedia*, per l’acuta discettazione sulla metrica dantesca nel carteggio con l’ex compagno ginnasiale Francesco Lepoldo Savio, Čop viene ritenuto a ragione il primo dantista sloveno, colui che

<sup>13</sup> Nella sua preziosa monografia *Dante pri Slovencih* Tone Perčič afferma a p. 25: “Pri nas bi zato z upravičenostjo pričakovali kakšno Dantejevo delo v Zoisovi knjižnici, še posebej zaradi njegovega italijanskega porekla po očetovi strani in pa literarnih ambicij izobraženskega kroga pri njem. Toda v popisu del njegove knjižnice [...] ne najdemo nobenega Dantejevega dela...” (Traduzione di M.K.: “Da noi ci si aspetterebbe la legittima presenza di qualche opera dantesca nella biblioteca di Zois, soprattutto per via della sua origine italiana da parte paterna e delle ambizioni letterarie del cenacolo intellettuale da lui ospitato. Ma tra i libri schedati della sua biblioteca non troviamo alcuna opera di Dante...”).

<sup>14</sup> Cfr. Patrizia Farinelli, *Od Danteja do Casanove. Italijanske knjige v Zoisovi knjižnici*, p. 183.

<sup>15</sup> *Delle opere di Dante Alighieri*, frontespizio.

ha mosso oltretutto il fratello Janez alla prima, frammentaria e oggi irreperibile trasposizione di Dante nello standard nazionale (nel 1835 Janez Čop tradusse infatti l'episodio del conte Ugolino), ma soprattutto colui che ha saputo illuminare con i propri saperi teorici, storicoletterari e filologici, intrisi di nodali stimoli danteschi, l'arte versificatoria del massimo lirico romantico sloveno, il fraterno amico France Prešeren. Con Čop, che traslò nella prassi slovena – com'ebbe a rilevare Sergio Bonazza – “le esperienze teoriche e pratiche accumulate nell'ambito della cultura tedesca”,<sup>16</sup> in particolare la teoria dell'artismo dei fratelli Schlegel che individuava in Dante e nelle forme poetiche rinascimentali italiane il principale volano letterario d'emancipazione di qualsivoglia cultura e identità nazionale, iniziò a filtrare tra gli Sloveni la consapevolezza dell'universale classicità, dell'assoluto valore estetico, ma anche della perdurante attualità e dell'occasionale applicabilità culturale dell'*opus* dantesco. Un messaggio, un verbo questo, fattosi immediatamente carne e verso nell'alta lirica romantica di France Prešeren.

Il sonetto *Popotnik pride v Afrike puščavo* (Nell'african deserto vien viandante), tematicamente così simile all'incipit del divino poema, le terzine in endecasillabi dell'*Uvod* (Introduzione) al *Krst pri Savici* (Battesimo alla Savica), i parallelismi tra le figure di Bogomila e Beatrice filigranati nel *Krst* stesso, l'esplicita menzione dell'Alighieri nella *Glosa* (Glossa) prešerniana – sono questi soltanto alcuni lapalissiani esempi della concreta influenza letteraria esercitata da Dante sul massimo esponente del romanticismo sloveno. Un influsso, che si somma a quello ben maggiore del Petrarca ma che, in barba alle ipotesi critiche di qualche Bartolomeo Calvi,<sup>17</sup> mai trascende nella prona imitazione, nella sterile tautologia del mero epigonismo. Oltreché poeta di suo, Prešeren fu infatti un creativo metabolizzatore di stimoli letterari internazionali, un demiurgo, al quale va certamente ascritto anche il merito di aver veicolato per primo l'arte, la figura, il pensiero di Dante nelle lettere slovene trasfigurandolo nella “Stoff”<sup>18</sup> frenzeliana, ossia in tangibile materia

<sup>16</sup> Sergio Bonazza, *Considerazioni sulla presenza e sulla ricezione di Dante nella cultura slovena*, p. 43.

<sup>17</sup> Cfr. Bartolomeo Calvi, *Fonti italiane e latine nel Prešeren maggiore*.

<sup>18</sup> Cfr. Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*.

letteraria. Accogliendo il Fiorentino nel proprio immaginario artistico, Prešeren ha dato il “la” a una sua concreta ricezione motivica e tematica, poi coltivata nelle lettere slovene sino ai nostri giorni.

E i frutti di tale canonizzazione non si sono fatti attendere: tra i primi a beneficiarne fu già ai tempi di Prešeren un allievo di Čop, il sacerdote Jernej Levičnik, autore tra il 1844 e il 1847 di uno dei più lunghi poemi sloveni intitolato *Katolska Cerkev* (La Chiesa Cattolica). I quasi 10.000 versi di questo prolisso, didascalico, mai pubblicato inno alla bimillennaria storia della “Navis” cristiana, ai suoi martiri, lotte e trionfi, ostentano infatti enormi debiti danteschi tanto nell’impostazione teologica e allegorica del narrato quanto nel *concretum* testuale in cui il viaggio del poeta-protagonista a fianco di un virgiliano San Michele attraverso il purgatorio e l’inferno di Satana fino alle porte del paradiso, oppure la suddivisione degli inferi in gironi e dell’elisio in sfere, non possono che richiamare alla mente il divino poema e insinuare l’ipotesi di una sua progettata, ambita, ma malriuscita replica slovena.

Non di sole gemme letterarie e dantologiche fu però prodigo il romanticismo in Slovenia. Accanto all’introvabile traduzione ugoliniana di Janez Čop esso procurò infatti anche la prima trasposizione conservata dei versi di Dante nell’idioma sloveno. La si deve, forse non a caso, a un conoscente e corrispondente epistolare di Prešeren, il poeta di fede illirista Stanko Vraz che trasfuse nel 1835 a Graz alcuni passi dell’*Inferno* nella propria madrelingua, peraltro più tardi rinnegata a beneficio del croato.

Ancorché frammentario, il pionierismo traslativo di Vraz diede comunque stura alla crescente ricezione traduttiva di Dante sostanziata dagli Sloveni a partire dal secondo Ottocento. Da Fran Zakrajšek in avanti, che firma nel 1866 la prima traduzione stampata di alcuni frammenti della *Commedia* sulle pagine della rivista goriziana “Domo vina” (Patria), mediatori come Jovan Vesel Koseski, Ivan Jurič e Aleš Ušeničnik iniziano ad ampliare progressivamente l’ancora esiguo repertorio delle versioni dantesche slovene proponendo singoli stralci o riverseggiamenti parziali e integrali della cantica destinata a riscuotere come nessun’altra il favore dei traduttori nazionali: l’*Inferno*.

L’antagonista poetico di France Prešeren, il bombastico e cacofonico Jovan Vesel Koseski ne pubblica per primo nel 1878 la versione integrale suscitando però, dopo l’iniziale plauso dei contemporanei,

l'indignata, unanime stroncatura dei posteri per gli improbabili neologismi, le comiche storpiature, le forzose allegorie, lo stile caricaturale o il nenioso ritmo insufflati alla propria trasposizione nel nome dell'assoluta schiavitù metrica all'originale. "Nessuno ha mai impalato alla turca la lingua slovena al pari del celebre Koseski",<sup>19</sup> "baraonda linguistica metricizzata",<sup>20</sup> "banalmente artigianale e procusteamente volgare",<sup>21</sup> "senza alcun valore"<sup>22</sup> – sono solo alcuni dei più blandi strali critici pivuti all'indirizzo dell'impresa koseskiana che ha così inaugurato in Slovenia nel peggior modo possibile il filone traduttivo della pur necessaria fedeltà formale al prototesto dantesco. Uno scoglio questo abilmente evitato dai successivi mediatori di Dante, il critico Ivan Jurič e il filosofo Aleš Ušeničnik, che hanno invece fornito verso il tramonto del XIX secolo parziali stralci "semantici" e perifrastici della *Divina Commedia* senza soverchia cura per il suo originario aspetto metrico e rimico.

Di pari passo con la traduzione è iniziata a germogliare nella seconda metà dell'Ottocento anche la dantistica slovena. Dal 1867, quando Fran Zakrajšek pubblica sotto lo pseudonimo di J. Primorski sullo "Slovenski glasnik" (Il messaggero sloveno) l'accurato saggio *Dante Alighieri in njegova doba* (Dante Alighieri e il suo tempo), pubblicitisti come Franc Štifter, Ivan Jurič o Rajko Perušek interrompono con ricerche autonome l'importazione di saperi dantologici dalle fonti critiche tedesche fornendo così autoctona linfa allo studio dantistico nazionale.

Da ormai assodato classico della letteratura mondiale l'Alighieri non mancherà di far sporadica visita fino alla fine del secolo nemmeno alle opere dei coevi scrittori romantico-realisti – da Fran Levstik, Josip Jurčič, Josip Stritar o Simon Gregorčič a Janez Trdina, Janko Kersnik

<sup>19</sup> Fran Levstik, *Pravda o slovenskem šestomeru*, in Id., *Zbrano delo*, VI vol., p. 314. Nell'originale: "Vsemu izobraženemu svetu je znano, kako se Dante težko čita in umeje; a še stokrat teže je Slovincu, razumeti Koseskega prevod; često ga brez originala v roci niti s krvavim potom ni razumeti. Vrhu tega smemo svobodno reči, da za otcem Markom Pohlinom še nihče slovenskega jezika ni tako po turški na kol nabijal, kakor ga vsem Slovincem na sramoto slavni (?) Koseski nabija."

<sup>20</sup> Rebula, *La Divina Commedia nelle traduzioni slovene*, p. 212.

<sup>21</sup> Tone Perčič, *Dante pri Slovencih*, p. 42. Nell'originale: "Toda prevod, čeprav v pravih tercinah, je rokodelsko banalen in prokrustovsko vulgaren."

<sup>22</sup> Srečko Vilhar, *Dante 1265-1965*, p. 22. Nell'originale: "Škoda le, da Koseski ni pesnik in da je njegov jezik tako spakodran. Prevod zaradi tega nima cene."

o Ivan Tavčar – corroborando la loro prosa, poesia o saggistica ora con qualche pregnante citazione ora con qualche illuminante concetto filosofico o artistico.

Ma è soltanto agli albori del Novecento, quando compaiono finalmente la prima versione integrale e le prime traduzioni poetiche della *Divina Commedia* in lingua slovena, che acquistano maggior peso la locale dantologia e l'influenza del Fiorentino sulle lettere nazionali.

Na sredi našega življenja poti  
zablodim v gozda temnega goščavo,  
ker ravno sem stezó izgrešil v zmoti.

Joj, dopovedati z besedo pravo  
strahoto v grozni gozdni tej divjini,  
ko le pomislim nanjo že s težavo.<sup>23</sup>

Ecco come suona l'incipit della *Commedia* nella riuscita "Nachdichtung" del maggior poeta sloveno moderno, Oton Župančič. Tra il 1904 e il 1914 Župančič inaugura infatti con innata maestria, apprezzato lirismo e unanime plauso critico l'autentica traduzione poetica dei versi di Dante in sloveno limitandosi però al solo *Inferno* e ad alcuni celebri sonetti danteschi.

Ci penserà invece Josip Debevec a dotare di lì a poco gli Sloveni dell'intera *Divina Commedia* pubblicando tra il 1910 e il 1925 sulle pagine della rivista cattolica "Dom in svet" (Casa e mondo) la propria integrale versione dell'*Inferno*, del *Paradiso* e del *Purgatorio*, cantiche peraltro poi mai apparse in forma libraria monografica fino al 2021.<sup>24</sup> Giudicata a lungo e a torto un riverseggiamento perlopiù filologico dell'originale, un "prevod kažipot"<sup>25</sup> ovvero un'indicativa traduzione ausiliaria a umile detta del suo stesso autore, la versione debeveciana non difetta invece, secondo recenti rivalutazioni critiche, di sporadici pregi artistici. Di certo ne palesa molti sotto il profilo dantologico grazie al

<sup>23</sup> Dante Alighieri, *Divina Commedia. Pekla prvi spev*, prevedel Oton Župančič, p. 193.

<sup>24</sup> Cfr. Dante Alighieri, *La Divina Commedia nella traduzione di Jože Debevec*. Cfr. anche Valentina Petaros Jeromela, *La «Divina» in sloveno. La «Komedijska» di Dante nella traduzione di Jože Debevec con l'analisi delle varianti*.

<sup>25</sup> Dr. Joža Debevec, *Ob koncu prevoda Divine Commedie*, p. 275.

suo corposo apparato critico di note e commenti, il primo mai apparso in lingua slovena.

Nella scia filologico-semanticca di Debevec si posizionano anche le successive versioni commediali di Aleš Ušeničnik e Tine Debeljak, mentre nel volgare integralmente allo sloveno i soli *Inferno* e *Purgatorio*, l'altro grande lirico del primo Novecento, Alojz Gradnik, ha perseguito senz'altrettanta fortuna artistica la župančičiana via della traduzione poetica.

Non meno lussureggiante verdeggia in questo periodo il ramo dantologico. Due in particolare i frutti che ne segnano l'indiscusso apice. Il primo è senza dubbio il monumentale volume d'atti *Dante 1321-1921: ob šeststoletnici smrti velikega genija* (Dante 1321-1921: nel seicentenario della morte di un grande genio) curato e pubblicato in sloveno a Lubiana nel 1921 dal professor Alojzij Res a celebrazione del coevo seicentenario della morte di Dante e rieditato due anni più tardi presso Paternolli a Gorizia nella sua speculare versione italiana. Grazie alla perizia redazionale di Res, la miscellanea riuscì a collazionare il meglio della coeva dantistica italiana e slovena – da Benedetto Croce, Tommaso Gallarati Scotti, Guido Mazzoni, Ernesto Giacomo Parodi, Vittorio Rossi e Gaetano Salvemini a Josip Debevec, Milko Kos, Vojeslav Molè, Josip Puntar, France Stelè e Aleš Ušeničnik – rappresentando così uno dei vertici collaborativi più alti dell'interscambio accademico e culturale tra i due paesi. Il secondo miglior frutto scientifico di questo periodo è maturato invece nel 1940 sull'alto fusto creativo dell'italianista sloveno Stanko Leben che stillò i propri saperi danteschi tra le copertine della monografia *Problem Dantejeve Beatrice* (Il problema della Beatrice dantesca), ancor oggi uno dei rari contributi originali sloveni alla dantologia *tout court*.

Raccogliendo il testimone del culto dantesco dalla precedente letteratura romantico-realistica, anche la vivace scrittura della Moderna di Kette, Murn, Cankar e Župančič, del successivo neoromanticismo, espressionismo, realismo sociale e avanguardismo ha saputo interpolare nel primo Novecento significative tracce del Nostro nelle proprie opere poetiche, narrative o drammaturgiche. Basti citare qualche passo del romanzo cankariano *Milan in Milena* (Milan e Milena), le poesie "dantesche" di France Bevk, Vojeslav Molè, Silvin Sardenko (ovvero Alojzij Merhar) e Mile Klopčič oppure l'allora inedita lirica in cui Srečko Kosovel esordisce

*Nekoč je živel Dante,  
o, to je bil velik poet,  
bednega, zaničevanega  
danes pozna ga ves svet [...]*

Un tempo visse Dante  
oh, grande poeta lui fu,  
schernito, gramo è oggi  
noto nel mondo ai più [...]

identificandosi poi con Beatrice nell'anelito al metafisico divino, ma precipitando a epilogo nei terreni inferi esistenziali della quartina conclusiva:

*Komedijo res sem doživel,  
čeprav je spisal ne bom,  
in če – naj končam z nebesi? –  
Ne, jaz bom končal s peklom.<sup>26</sup>*

Davvero provai la Commedia  
che pure non scriverò,  
semmai – finirei con l'eliso? –  
No, a fine l'inferno avrò.

Se l'illuminato Kosovel ben distingueva tra la grande cultura di "Petrarca [...], Dante [...], Michelangelo [...], Leonardo"<sup>27</sup> e la barbarie del coevo nazionalismo fascista che non di rado abusò del sommo poeta imponendolo come simbolo d'italianità nelle terre slovene occupate dall'Italia dopo la prima guerra mondiale (eloquente fu in tal senso la collocazione nel 1929 del bronzeo busto dantesco sulla principale piazza di Tolmin, non lontano dalla citata Zadlaška jama, con l'imperialistica epigrafe "Dante ai confini segnati di Dio. Firenze a Tolmino italianissima"), altrettanto non seppe fare all'epoca la cultura slovena in altri campi della ricezione dantesca. Essa subì pertanto negli anni trenta e Quaranta, particolarmente durante l'occupazione militare italiana della Slovenia dal 1941 al 1943, una parziale, ma intuibile battuta d'arresto.

Dopo la liberazione dal nazifascismo, il secondo Novecento riportò invece una graduale primavera sui prati danteschi sloveni. I traduttori attivi già prima o durante il conflitto ripresero il filo d'Arianna della propria opera continuando la mediazione dall'Alighieri pure negli anni cinquanta e sessanta. Tine Debeljak ad esempio, dissidente politico ri-

<sup>26</sup> Srečko Kosovel, *Pesem*, in Id., *Zbrano delo*, I vol., p. 433. Traduzione in italiano dei versi citati: M.K.

<sup>27</sup> Kosovel, *Zbrano delo*, III vol., p. 712. Nell'originale: "Ne vi gospod pref. ne vi gospod karab. niste naredili ene stopinje, enega koraka za kulturo s katero se ponašate. Ko bi vi ustvarjali kulturo ne bi imeli ne Petrarca, ne Danteja, ne Michelangela, ne Leonarda."

parato nell'esilio argentino di Buenos Aires dove lamentava sorti uguali al "ghibellin fuggiasco", diede alle locali stampe nel 1959 la propria versione integrale dell'*Inferno* esattamente nell'anno in cui il poeta Alojz Gradnik emergeva con la propria alla luce editoriale di Lubiana. Poco prima, nel 1955, aveva esordito con la parziale pubblicazione slovena della cantica infernale anche il giovane poeta Ciril Zlobec, autore l'anno seguente della prima trasposizione integrale della *Vita nuova*, con la quale allargava finalmente al di là dell'orizzonte commediale il corpus delle traduzioni dantesche slovene. "Il buon successo della raccolta poetica di gruppo *Pesmi štirih* del 1953 e la reazione positiva al mio primo Leopardi un anno più tardi mi incoraggiarono", racconta in merito lo stesso Zlobec nelle sue *Lontananze vicine* ben illustrando anche l'iniziale ostracismo culturale esperito dalla ricezione dantesca nella nuova Slovenia socialista,

così tradussi integralmente per puro diletto la *Vita nuova* di Dante e la proposi all'editrice Cankarjeva založba, convinto che non avrebbero rifiutato la traduzione che offrivamo loro. La casa editrice aveva come principale responsabilità la pubblicazione di letteratura marxista, mentre la *Vita nuova* di Dante è sì un libro d'amore, ma anche un'opera profondamente religiosa. Se Dante non fosse stato ciò che è, avrebbero senza dubbio respinto la traduzione, sostenendo che si trattava, in sostanza, di puro misticismo, una caratteristica poco raccomandabile a quell'epoca per i programmi editoriali sloveni. Ma i due redattori della casa editrice, entrambi da tempo scomparsi, Cene Vipotnik e Beno Zupančič, lessero d'un fiato il libricino e furono sinceramente felici di inserirlo nel loro programma.<sup>28</sup>

Stipendiato *ad hoc* dalla Slovenska matica come mediatore poetico della *Divina Commedia* "soprattutto per poter rifiutare la traduzione già pronta"<sup>29</sup> del politicamente invisibile e compromesso Alojz Gradnik, Zlobec non si prestò alla manipolazione politica preferendo rinunciare alla sua peraltro già annunciata traduzione integrale del capolavoro dantesco.

La titanica impresa fu invece iniziata di lì a breve da un altro talentuoso estimatore dell'arte di Dante, il romanista, poeta e narratore Andrej Capuder. Tra il 1966 e il 1972 Capuder portò infatti progressi-

<sup>28</sup> Ciril Zlobec, *Lontananze vicine*, p. 73.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 74.

vamente a termine – unico dopo Debevec – la seconda traduzione integrale slovena della *Divina Commedia*: dapprima pubblicò nel 1966 una selezione libraria di versi dall'*Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*, poi pervenne nel 1972 alla stampa integrale dell'opera, ma in tre tomi distinti, quindi rieditò nel 1985 il volume iniziale compendiando in prosa i versi mancanti e infine riunì nel 1991 il proprio opus magnum nelle 683 pagine della prima edizione monografica in lingua slovena della *Divina Commedia*. Costantemente affinata nei decenni intercorsi, lodata dalla critica, premiata nel 1973 con il massimo riconoscimento traduttivo nazionale, il premio Sovrè, ristampata più volte fino ai giorni nostri, la nuova versione capuderiana eccelle sotto vari aspetti superando a detta di Patrizia Raveggi tutte le precedenti “per soluzioni adeguate e per il grado di fedeltà allo spirito della poesia dantesca”<sup>30</sup>. Il dantista Tone Perčič osserva invece come essa costituisca “nell’ambito delle possibilità stilistiche offerte dallo sloveno [...] il tentativo più solido, coerente e preciso tra tutti quelli effettuati in lingua slovena, mostrando solo minimi punti critici. Le terzine non paiono soffrire soverchia tirannia rimaria, il discorso è fluido, l’enjambement e le cesure non creano problemi. La lingua è moderna e comunicativa...”.<sup>31</sup> Con Capuder gli Sloveni possono dunque vantare finalmente una versione commediale che coniuga con armonia i novakiani “zven” e “pomen”<sup>32</sup>, suono e significato, forma e contenuto, superando la trita antitesi tra fedeltà semantica e scrupolosità metrica, filologia e poesia.

Grazie anche a Capuder e ai suoi pregnanti commenti commediali, il secondo Novecento fu inoltre prodigo di significativi lavori dantologici, sebbene occorra rimarcare la loro giubilare occasionalità e precipua

<sup>30</sup> Patrizia Raveggi, *Dante in slovenski svet: kratka zgodovinska panorama in analiza treh prevodov petega speva* Pekla, p. 551.

<sup>31</sup> Perčič, *Dante pri Slovencih*, p. 100. Nell’originale: “Sestavljalec te raziskovalne naloge lahko mirno zapiše – brez podrobnejše primerjalne analize – da je prevod v okviru stilskih možnosti, ki jih daje na voljo slovenski jezik, najbolj čvrst, koherenten in natančen poskus, kar jih je bilo v slovenskem jeziku, le z malenkostnimi kritičnimi točkami. Tercine ne kažejo pretiranega nasilja rime, diskurz je tekoč, ni težav z enjambementom in cezuro. Jezik je sodoben in komunikativen, siromaštvo morebitnih poetičnih položajev pa je treba ocenjevati tudi s stališča možnosti, ki jih slovenski jezik glede na svoj razvoj in področja pokriva.” Traduzione in italiano del passo citato: M.K.

<sup>32</sup> Cfr. Boris A. Novak, *Zven in pomen. Študije o slovenskem pesniškem jeziku*.

natura celebrativa a scapito di uno studio dantistico più costante, autonomo e svincolato dall'obbligo delle ricorrenze pluricentinarie. Rientrano in quest'ottica due peraltro preziosi volumi miscelanei di studi, pubblicati rispettivamente a Nova Gorica e Koper nel settecentesimo anniversario della nascita di Dante con l'uguale titolo di *Dante 1265-1965*: il primo curato e bibliograficamente implementato da Marijan Breclj,<sup>33</sup> il secondo coordinato e redatto da Srečko Vilhar.<sup>34</sup>

Già nel 1960 si è poi segnalato come dantologo di rilievo il romanziere e saggista triestino Alojz Rebula con la sua documentata tesi di laurea *La Divina Commedia nelle traduzioni slovene*, discussa presso l'ateneo romano "La Sapienza", cui sono seguiti fino al 2000 numerosi altri contributi dantologici e comparativi sloveni, principalmente ad opera di Stanko Škerlj, Atilij Rakar, Niko Košir, Jože Pogačnik o Janko Kos. Menzione a parte va data invece delle due più importanti monografie dantistiche apparse nel periodo esaminato: *Dante in sloveno*, licenziata alle stampe nel 1990 a Udine dallo slovenista italiano Arnaldo Bressan e contenente una minuziosa analisi comparativo-poetologica delle recenti traduzioni dantesche slovene, e *Dante pri Slovencih* (Dante presso gli Sloveni) pubblicata nel 1996 a Lubiana dall'italianista sloveno Tone Perčič a coronamento di una lunga e accurata indagine storica sulla complessiva ricezione di Dante in terra slovena.

Al verdeggiare critico e traduttivo dantesco che caratterizzò, nonostante sporadiche chiusure, la Slovenia socialista e poi quella indipendente del secondo Novecento non poté rimanere indifferente nemmeno la letteratura. I poeti, narratori e drammaturghi intimisti, modernisti e postmodernisti succedutisi dai primi anni cinquanta fino alle soglie del terzo millennio non smisero infatti di attingere, sebbene negli ultimi tempi con minor frequenza, alla parola e al pensiero di Dante nella demiurgica stesura delle proprie opere. A primeggiare tra loro in tal senso sono stati ovviamente quelli che vantavano anche trascorsi traduttivi e dantistici: Andrej Capuder, che disquisisce del Fiorentino soprattutto nei propri saggi (ad esempio in *Romanski eseji*-Saggi romanzi), Ciril Zlobec, che sin da ragazzo "voleva scrivere come Dante" e "compose in

<sup>33</sup> *Onorate l'altissimo poeta. Ob sedemstoletnici Dantejevega rojstva. 1265-1965.*

<sup>34</sup> Vilhar, *Dante 1265-1965*.

terzine oltre mille versi contro l'oppressione degli sloveni"<sup>35</sup> reinterpretando poi nella sua lirica l'originario spiritualismo erotico dantesco in chiave modernistico-intimista (ad esempio in *Ljubezen dvoedina*-Unico amore e duo), o Alojz Rebula che dissemina di richiami citazionali e filosofici danteschi i suoi romanzi e la sua diaristica, da *Zeleno izgnanstvo* a *Kačja roža* (La peonia del Carso), da *Vrt bogov* (Il giardino degli dèi) a *Oblaki Michigana* (Le nubi del Michigan), costituiscono soltanto le avanguardie di una ben più diffusa interpolazione dantesca nelle coeve lettere slovene (ascrivibile ad esempio anche ad autori come Boris Pahor, Iztok Osojnik, Mirt Komel ecc.). Con fondata documentabilità e nonostante alcune riserve critiche si può perciò attribuire proprio alla seconda metà del Novecento la palma di cinquantennio d'oro della ricezione dantesca slovena.

E il terzo millennio invece? Quale volto esibisce negli ultimi vent'anni la dantistica slovena? Chi ne sono le voci più argentine, i principali fautori, le opere più significative?

Se nel citato periodo la Slovenia non può vantare con Remarque "niente di nuovo" sul versante delle traduzioni perché continua a ristampare la riuscita versione capuderiana aggiungendovi tuttalpiù, nell'ambito del recente settecentenario della morte del poeta, la riproposta in veste libraria della prima traduzione commediale di Josip Debevec, e se la pur vivace dantistica slovena, implementata da nuove penne quali Albin Alen Širca, Igor Škamperle, Patrizia Farinelli, Valentina Petaros Jeromela e altre, non può esibire frutti più maturi rispetto al passato, la letteratura sembra offrire invece maggior conforto.

Tralasciando la pur nutrita messe di filigrane dantesche nella più recente prosa, poesia o drammaturgia slovena – impersonata *pars pro toto* dal romanzo di Milan Dekleva *Zaplešiva, Dante* (Balliamo, Dante; 2021) in cui l'evocato eponimo assurge a esiziale, ma superficiale metafora tanatologica –, la più profonda e alta traccia dantesca constatabile nell'odierna letteratura slovena rimane impressa fuor di dubbio nel monumentale poema *Vrata nepovrata* (La porta del non ritorno) di Boris A. Novak.

Pubblicato tra il 2014 e il 2017, composto da 40.000 versi, strutturato in 99 canti suddivisi in tre parti (*Zemljevidi domotožja* -Topografie

<sup>35</sup> Margherita Reguitti, *I 90 anni del poeta Ciril Zlobec*.

della nostalgia, *Čas očetov* - Il tempo dei padri, *Bivališča duš* - Le dimore delle anime) che esibiscono perdipiù a epilogo la medesima parola (*vrtiljak* / giostra), esattamente come le cantiche dantesche (tutte e tre concluse con l'excipit *stelle*), concepito come un viaggio a ritroso nel passato individuale e familiare che proietta l'autore dagli inferi del nichilismo metafisico verso le irraggiungibili sfere del senso trascendente, permeato di significative omonimie (Dante / Ante, padre dell'autore e coprotagonista della narrazione), popolato da virgiliani accompagnatori dell'io narrante e intriso di assonanti temi quali il nostalgico esilio o l'amore per la propria lingua, l'epos novakiano scrittura il sommo poeta perfino come proprio coprotagonista coinvolgendolo a più riprese nella finzione lirica, prestandogli voce e sottolineando, con la sua parola, i momenti topici del racconto.

[...]

*Smehljal se mi je – On, Največji, Dante!  
kot starejši brat. Nato se je preobrazil*

[...]

Mi sorrideva – Lui, il Sommo, Dante! –  
come un fratello maggiore. Poi si trasformò

*v moškega z uniformo: bil je Ante.*

in un uomo con l'uniforme: era Ante.

*Moj mrtvi oče me je objel: Veš kam greva?*<sup>36</sup> M'abbracciò il mio defunto padre: *Sai dove andiamo?*

recita ad esempio un passo del primo canto di *Zemljevidi domotožja*, mentre nella seconda parte del poema Novak intitola al maestro persino un intero canto – *Čas Dantejev, čas Antejev* (Il tempo di Dante, il tempo di Ante) –, reiterando nel proprio verso anche testuali menzioni della *Divina Commedia*. Non ha perciò torto l'autore nell'autodefinire il proprio poema *Vrata nepovrata* “zgodbovina”,<sup>37</sup> “storiegrafia” – un unicum che restaura, anche grazie all'alto esempio ispirativo dell'Alighieri, l'epicità gilgameshiana nella poesia slovena, europea e mondiale.

L'acuto artistico di Novak e della sua moderna *Divina Commedia* slovena conchiude brillantemente il cerchio della ricezione dantesca nazionale. Tracciandone a sommario bilancio il perimetro, si potrebbe rilevare che essa si è concretata tutta perlopiù negli ultimi due secoli, che ha prodotto due versioni integrali e molte parziali del divino poema, le

<sup>36</sup> Novak, *Vrata nepovrata: Zemljevidi domotožja*, p. 21. Traduzione in italiano dei versi citati: M.K.

<sup>37</sup> Novak, *Sem pesnik, zato je zame poezija najvišji način izražanja sveta*. Cfr. anche Janez Vrečko, *Poezija kot zgodovina in obujeni ep*.

traduzioni della *Vita nuova*, di sonetti e altre liriche dalle *Rime*, che ha dato vita a significativi lavori dantistici, ispirato poeti, narratori e drammaturghi, che ha galoppato almeno inizialmente sul cavallo di Troia della cultura tedesca, che ha conosciuto sorti altalenanti perché fortemente condizionate dai rapporti politici tra la Slovenia e l'Italia, che ha accolto selettivamente il pensiero e l'arte della sua fonte avvalendosene per corroborare le diverse esigenze linguistiche, filosofiche, religiose o ideologiche della società nazionale e che mostra pertanto una gianica dicotomia di ombre e luci ben sottolineata dal critico Jože Pogačnik che chiosa del Nostro nel saggio *Recepcija Danteja v slovenski književnosti* (La ricezione di Dante nella letteratura slovena):

Il poeta italiano è stato sempre attuale ma mai del tutto sintonizzato con il ritmo degli accadimenti spirituali in terra slovena. Dai ricchi sostrati del suo opus la ricezione slovena ha selezionato qualche singola parte cercando in essa conferma alle proprie aspirazioni o sostegno a certe prese di posizione.<sup>38</sup>

Insomma: la ricezione dantesca slovena come la bontà infinita saggiata da Manfredi nel *Purgatorio* – “che prende ciò che si rivolge a lei”<sup>39</sup> ...

### 3. *E oltre...*

Per alcuni aspetti simile ma per molti altri assai diversa appare invece la fortuna di Dante presso i restanti Slavi meridionali, ricezione cui è possibile dar qui soltanto stringato cenno a fronte dell'imponente mole bibliografica di traduzioni, ricerche, studi o volumi di atti sull'argomento, maturati anche in esito a fondamentali convegni qual è stato, ad esempio, quello tenutosi nel 1965 a Belgrado che ha prodotto tre

<sup>38</sup> Jože Pogačnik, *Recepcija Danteja v slovenski književnosti*, p. 215. Nell'originale: “Italijanski pesnik je bil vedno aktualen, nikoli pa ni bil docela povezan z ritmom duhovnega dogajanja na slovenskih tleh. Slovenska recepcija je iz bogatih plasti njegovega opusa odbirala posamezne elemente, išoč na ta način potrdila za svoja stremljenja ali za določene opredelitve.” Traduzione in italiano del passo citato: M.K.

<sup>39</sup> Dante Alighieri, *Divina Commedia*, p. 251.

anni dopo lo *Zbornik o Danteu (1265-1965)* (Atti su Dante) o quello internazionale dal titolo *Dante i slavenski svijet* (Dante e il mondo slavo) svoltosi nel 1981 a Dubrovnik sotto l'egida dei presidenti italiano Sandro Pertini e jugoslavo Sergej Kraigher e confluito nel 1984 in due corposi tomi miscellanei.

Tra i vicini orientali più prossimi agli Sloveni, i Croati, che accolgono già nel Trecento tra i farmacisti della capitale Zagabria un Alighieri discendente del Nostro,<sup>40</sup> l'arte dantesca ha trovato ricetta ben prima che in Slovenia grazie all'endemico fiorire della cultura rinascimentale italiana nei territori istriani, quarnerini e dalmati occupati della Serenissima.

Già nel XV secolo Marko Marulić si rende così autore di una parafrasi in distici latini della *Divina Commedia* spronando nei secoli successivi al culto e all'imitazione del grande Fiorentino una nutrita schiera di poeti e scrittori croati, a partire dagli artefici dell'alta letteratura rinascimentale ragusea. Se la veicolazione dantesca esibisce inizialmente tra i Croati una direttrice culturale meridionale e italiana diversa da quella prevalentemente settentrionale e tedesca conosciuta dagli Sloveni, la comparsa delle prime traduzioni dantesche coinciderà invece temporalmente per entrambe le aree nazionali. Sarà infatti il romanticismo, con l'emancipatoria inclusione dei classici mondiali (Dante compreso) nel canone culturale delle nascenti nazioni, a chiamare alle brechtiane armi della traduzione pure i primi mediatori danteschi croati: nel 1845 un anonimo V. L., recentemente identificato come Vladislav Vežić, porta così la *Divina Commedia* al suo battesimo in lingua croata con un frammento del canto ugoliniano pubblicato sulla rivista "Zora dalmatinska" (L'alba dalmata). Sarà seguito a ruota da numerosi altri parziali ambasciatori del verso dantesco fino alla prima traduzione integrale dell'opera scaturita dalla penna di Frano Tice ovvero Francesco Uccellini e licenziata alle stampe nel 1910 sotto il titolo di *Divna gluma* (La divina recita). Come in Slovenia però, anche in Croazia si dovrà attendere la seconda metà del Novecento per addivenire a quella che è oggi unanimemente considerata la miglior traduzione nazionale del poema dantesco, quella firmata da Mihovil Kobil. Figlia di una lunga gestazione durata dal 1928 fino alla morte del suo artefice nel 1955 e conclusasi postuma nel 1960 con l'edizione libraria del *Raj* (Paradiso) completata dal poeta

<sup>40</sup> Cfr. Frano Čale, *Gli Alighieri a Zagabria nel Trecento*, pp. 71-80.

Olinko Delorko, la “poetica e fedele”<sup>41</sup> versione komboliana spicca sino ad oggi tra le restanti croate – anche ad esempio tra le ulteriori versioni integrali di Stjepan Markuž (1967-1970) o di Slavko Kalčić che ha traslato recentemente (2010-2014) l’intero poema nel dialetto čakavo della Roveria istriana – per “freschezza esteriore, esuberanza di lessico, sfolgorio di linguaggio” concretando quindi, secondo Arturo Cronia, un’opera “di alto valore artistico, alla quale i Croati guardano con non celato orgoglio perché in essa vedono anche un ‘successo della lingua letteraria croata’, finalmente elevata a una degna traduzione del divino poema di Dante”.<sup>42</sup>

I ben 45 traduttori croati e serbi elencati da Radovan Vidović nello studio *Dante u hrvatskim i srpskim prijevodima*<sup>43</sup> (Dante nelle traduzioni croate e serbe) hanno dato significativo impulso anche alla dantistica delle due nazioni. In terra croata essa ha espresso sin dai suoi primordi lavori e nomi di rilievo quali Walter Ljubibratić, Izidor Kršnjavi, Vinko Lozovina o, più recentemente, Frano Čale e Mate Zorić (che hanno curato fra l’altro nel 1976 un’esaustiva edizione nazionale di opere dantesche<sup>44</sup>), Mirko Deanović, Ivo Frangeš, Mirko Tomasović e altri, concentrandosi prevalentemente su temi come la menzione di etnonimi o toponimi croati e serbi nella *Divina Commedia* o la fortuna ricezionale di Dante nei due paesi. “Numerosi sono” però – come documenta Sanja Roić con la minuziosa rassegna bibliografica *Dante nelle letterature jugoslave* – anche “gli articoli di carattere biografico, storiografico

<sup>41</sup> Sanja Roić, *Saggio bibliografico su Dante nelle letterature jugoslave*, in *Dante i slavenski svijet. Dante e il mondo slavo*, p. 563.

<sup>42</sup> Cronia, *La fortuna di Dante nella letteratura serbo-croata*, p. 72.

<sup>43</sup> Cfr. Radovan Vidović, *Dante u hrvatskim i srpskim prijevodima*, pp. 89-157.

<sup>44</sup> Dante Alighieri, *Djela*, voll. I-II. Il primo volume di 735 pagine contiene – oltre alle traduzioni in lingua croata di *Novi život* (Vita nuova), *Rime* (Rime), *Gozba* (Il convivio), *O umijeću govorenja na pučkom jeziku* (De vulgari eloquentia), *Monarhija* (Monarchia), *Poslanice* (Epistolae), *Ekloge* (Eclogae), *O položaju i obliku vode i zemlje* (Quaestio de aqua et terra) – anche il saggio *Uvod u Dantea* (Introduzione a Dante) di Čale e Zorić (pp. 11-66). Il secondo volume di 855 pagine contiene – oltre alla traduzione in lingua croata della *Božanstvena komedija* (La Divina Commedia) di Mihovil Kombol e Mate Maras – anche i saggi *Dante u hrvatskoj književnosti* (Dante nella letteratura croata) di Čale e Zorić (pp. 763-835) e *Danteovske teme i motivi u hrvatskoj likovnoj umjetnosti* (Temi e motivi danteschi nell’arte figurativa croata) di Tonko Maroević (pp. 837-853).

e celebrativo usciti su giornali e riviste a partire dalla metà del secolo scorso” oppure i “saggi di carattere comparato: [...] Dante e Njegoš, [...] Dante e i nostri poeti recenti ecc.”.<sup>45</sup>

Per non dire della sterminata, eterea e difficilmente quantificabile eco dantesca che ha ispirato nei secoli la creazione letteraria croata prima e dopo Vladimir Nazor, estimatore lirico *par excellence* dell’Alighieri e suo parziale traduttore. “Già agli albori della letteratura rinascimentale croata, a Split/Spalato e a Dubrovnik/Ragusa, per passare poi su tutto il territorio della costa (Medo Pucić a Zadar/Zara, Dragutin Parčić sull’isola di Krk/Veglia) e del continente croato (Petar Preradović, Izidor Kršnjavi a Zagreb/Zagabria)”, informa Ljiljana Avirović nel suo esauriente studio *Le traduzioni della Divina Commedia in croato*,

i modelli e la traduzione di Dante Alighieri, di Francesco Petrarca e di Torquato Tasso erano diventati l’attività primaria per costruire le fondamenta del verso e talvolta per arricchire la letteratura locale in genere. L’influsso del poetare dei tre grandi echeggia, in virtù della traduzione, anche nei versi di poeti croati moderni e contemporanei quali Tin Ujević, Tonko Maroević, Zvonimir Mrkonjić, Ante Stamać e Luko Paljetak, per nominarne soltanto alcuni.<sup>46</sup>

Sebbene meno condizionata dall’influsso culturale dalmatico-raguseo e dalla meridionale veicolazione letteraria d’impronta veneziana, profonda e feconda appare anche la penetrazione dell’arte dantesca tra i Serbi e, più limitatamente, in area bosniaca, montenegrina e macedone. Se il pensiero del massimo “poeta della cristianità”<sup>47</sup> ha stentato infatti a trovare assonante ricetta tra le popolazioni slavomeridionali di prevalente fede ortodossa o islamica, altrettanto non è accaduto per il suo verso, stillato invece con pervicace vigore e alterni esiti stilistici nelle singole tradizioni culturali delle citate nazioni grazie *in primis* alla sua assodata aura di classicità.

<sup>45</sup> Roić, *Saggio bibliografico su Dante nelle letterature jugoslave*, pp. 564-565. Cfr. anche Id., *Bibliografia “Dante nelle letterature jugoslave”*, pp. 241-261 e pp. 205-269.

<sup>46</sup> Ljiljana Avirović, *Le traduzioni della Divina Commedia in croato*, p. 83.

<sup>47</sup> Riccardo Picchio e Maria Picchio Simonelli, *I confini orientali del mondo di Dante*, in *Dante i slavenski svijet. Dante e il mondo slavo*, p. 13.

Al pari dei Croati, i Serbi hanno fornito veste linguistica propria al sommo poeta nel medesimo 1845, quando è apparsa sulle pagine del supplemento “Podunavka” (La danubiana) di Belgrado la prima, ancora frammentaria traduzione dell’episodio di Francesca da Rimini ad opera di Konstantin Nikolajević. Una versione che Arturo Cronia ritiene importante “perché per la prima volta rivela come anche in serbo-croato si possa riesprimere l’endecasillabo italiano senza ricorrere al popolare decaillabo trocaico in cui a lungo si sono invischiati molti traduttori croati”.<sup>48</sup> L’antitesi tra decaillabisti ed endecasillabisti, tra estraniatori karadičianamente inclini al trocaico metro dell’epica nazionale e addomesticatori fedeli invece al prototesto giambico di Dante, è però perdurata con altalenanti fortune anche nelle lettere serbe. Sul secondo fronte ha dato vita libraria nel 1929 alla prima traduzione integrale della *Divina Commedia* in lingua serba portata a termine già nel 1902 in endecasillabi a terza rima dal sociologo, poeta e traduttore Dragiša Stojanović. Da allora in poi si sono succedute nella medesima area linguistica ulteriori traslazioni parziali (ad esempio delle *Rime*) o integrali dantesche (tanto ad esempio della *Vita nuova* quanto della *Commedia*), culminate in tempi più recenti con l’intera versione del divino poema sottoscritta da Dragan Mraović, pubblicata nel 1998 a Podgorica in Montenegro e riproposta nel 2001 dalla casa editrice Dreta di Belgrado. Ad essa si è aggiunta fino al 2006 l’apprezzata traslazione integrale portata a termine (oltreché in serbo anche in francese) dal noto lirico Kolja Mićević.

Meno numerosi, frequenti e costanti, se paragonati all’analogia messe croata, si mostrano invece i frutti della dantistica e i riverberi letterari dell’Alighieri nella cultura serba. Ad onta dell’impietoso, ma datato giudizio croniano secondo cui apparirebbe “scarso e deludente [...] il repertorio dei vari bilanci” e “circoscritti a pochi nomi gli echi nelle lettere, nelle arti”,<sup>49</sup> dantisti quali Momčilo D. Savić, Nikša Stipčević, Svetislav Bajić, Zoran Konstantinovič nonché letterati come Stanislav Vinaver, Anica Savić-Rebac, Dragan Velikić, Kolja Mićević e altri hanno invece innalzato non poco il piatto della pesa ricezionale concretando dal secondo Novecento in poi un assorbimento via via più vivace

<sup>48</sup> Cronia, *La fortuna di Dante nella letteratura serbo-croata*, p. 37.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 117.

degli stimoli danteschi nel mondo culturale serbo. Il lamento critico di Momčilo Savić e Ivan Klajn sullo scarso interesse “per Dante, di cui ci sono menzioni abbastanza frequenti, ma pochi studi, presso i serbi”<sup>50</sup> va così gradualmente mitigandosi. E questo anche nel mondo culturale bosniaco, montenegrino e macedone.

In Bosnia ad esempio, dove la *Commedia* è letta e conosciuta perlopiù nell’adattata veste linguistica croata di Mihovil Kmbol, sta dedicando negli ultimi tempi specialistica attenzione all’Alighieri – dopo Glorija Rabac-Čondrić o Nerkez Smailagić – soprattutto Muhamed Dželilović, autore nel 2008 della fondamentale monografia *Slaveni o Danteu* (Gli Slavi su Dante). In Montenegro, dove di echi danteschi abbonda già la classica poesia romantica del “vladika” Petar Petrović Njegoš (ad esempio nel poema *Luča mikrokozma* del 1845), sono perlopiù traduttori e dantisti serbi come Dragan Mraović a proporsi quali ambasciatori dell’arte dantesca. Nell’attuale Macedonia del Nord invece primeggia ancora, ristampatissima, la traduzione del 1967 in terza rima del *Pekolot* (Inferno) dantesco ad opera di Georgi Stalev, poeta e narratore macedone distintosi anche per i suoi importanti studi danteschi.

Paragonabili “sorti progressive” Dante le ha conosciute pure presso la nazione più orientale degli slavi meridionali, i Bulgari. Nella patria di Slavejkov e Todorov tuttavia, l’arte dantesca ha avuto minor eco e più tarda ricezione rispetto alla contigua area serba. Come informa infatti Ivan Petkanov nel saggio *Dante in Bulgaria*, la fortuna del divino poeta è qui iniziata appena “all’indomani della liberazione del Paese (1877-78) dalla dominazione ottomana”<sup>51</sup> per individuale merito di un grande estimatore del Fiorentino e dell’Italia in generale: il poeta Konstantin Veličkov. Si deve alla sua ispirata, ristampatissima traslazione dell’introduttiva cantica intitolata *Ad* (Inferno), la prima edizione parziale della *Commedia* stampata a Sofia nel 1902 con il sontuoso commento illustrativo di Gustav Doré. Eccezion fatta per la *Vita nuova*, integralmente tradotta nel 1929 da Milko Ralčev, l’*Inferno* – reso dopo Veličkov anche da Nikolaj Lilijev (Sofia, 1928) e Kril Hristov (Sofia, 1935) – ha desta-

<sup>50</sup> Momčilo Savić e Ivan Klajn, *Prilog građi za bibliografiju Dantea u Srbiji*, in *Zbornik o Danteu (1265-1965)*, p. 168.

<sup>51</sup> Ivan Petkanov, *Dante in Bulgaria (con particolare riguardo agli ultimi decenni della nostra epoca)*, in *Dante i slavenski svijet. Dante e il mondo slavo*, vol. II, p. 465.

to poi in Bulgaria esclusiva attenzione traduttoria fino al 1975, anno in cui è finalmente comparsa la prima versione integrale della *Divina Commedia* ad opera di Ivan Ivanov e Ljuben Ljubenov.

Anche la dantologia bulgara si è sviluppata prevalentemente nel Novecento grazie a critici e storici letterari quali Nikolaj Dončev, Dragomir Petrov e lo stesso Ivan Petkanov, mentre radi e occasionali risultano gli influssi ispirativi dell'arte dantesca sulla letteratura nazionale.

Compendiando in epilogo a volo d'uccello il panorama offerto dalla ricezione dantesca presso gli Slavi meridionali, balzano perciò agli occhi alcune sue peculiarità e differenze, ma anche le sue isobare tipologiche di più generale pregnanza.

Va rilevata in primo luogo, evidentissima, la maggior ricettività dantesca delle aree culturali slave più prossime all'Italia. Croati soprattutto, e Sloveni in subordine, hanno accolto prima e a braccia più aperte il verbo e il pensiero di Dante, sia nella sua espressione traduttiva che dantistica e letteraria. La vicinanza geografica – unita alle particolari dinamiche storiche e politiche legate alla dominazione veneziana in area croata e a quella asburgica e austroungarica in area slovena – ha infatti favorito nei secoli una maggior osmosi culturale con la letteratura italiana e i suoi vertici artistici. A tutti i popoli slavomeridionali è però comune l'avvio di un potenziato culto dantesco nell'età romantica, periodo di generale rinascenza letteraria, ma anche di patriottica genesi delle singole identità e coscienze nazionali. L'assonante teologia cristiana della *Divina Commedia* e le sue corroboranti menzioni de “li venti schiavi”,<sup>52</sup> del principe “di Rascia”<sup>53</sup> o del pellegrino che “di Croazia / viene a veder la Veronica nostra”,<sup>54</sup> i sonetti delle *Rime* con l'elevazione spirituale di universali temi amorosi, il *De vulgari eloquentia* con la sua appassionata difesa del volgare e dell'unità italiana hanno funto nel tempo da bussola etica, filosofica, artistica, politica e nazionale a schiere di poeti, scrittori o intellettuali croati, sloveni, serbi, montenegrini, bosniaci, macedoni o bulgari fornendo analogie, idee, spunti o modelli al progresso delle rispettive lettere, culture e società nazionali. L'inclusione di Dante nel canone della letteratura mondiale ha infatti spronato dall'Ottocento in poi anche gli Slavi meridionali all'a-

<sup>52</sup> Dante Alighieri, *Divina Commedia*, p. 413.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 554.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 633.

dozione del suo verso nei propri patrimoni letterari e culturali determinando nel successivo Novecento la rigogliosa fioritura della traduzione dantesca, culminata nelle versioni integrali della *Divina Commedia* oggi disponibili in quasi tutte le rispettive lingue nazionali. E sebbene dal capace forziere dell'eredità dantesca gli Slavi meridionali abbiano attinto selettivamente e perlopiù con diacronica asintonia rispetto ai tempi della restante ricezione europea, la figura e l'opera di Dante non hanno mancato di implementare – dove più, dove meno – né le singole dantistiche né le tradizioni letterarie nazionali generando originali contributi scientifici e variegati stimoli ispirativi per l'arte autoctona nelle sue infinite declinazioni uditive, tattili o visive. L'intero mondo slavomeridionale avrebbe perciò oggi argomentata ragione a esclamare in armonico unisono col protagonista del romanzo rebuliano citato in apertura: “Dante je tudi naš!”<sup>55</sup> – Dante è anche nostro!

### *Bibliografia*

- Avirović, Ljiljana, *Le traduzioni della Divina Commedia in croato*, in Mirko Tomasović, Ljiljana Avirović, *La divina traduzione. Tradurre in croato dall'italiano*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2012, pp. 83-259.
- Bianchi, Giuseppe, *Del preteso soggiorno di Dante in Udine od in Tolmino durante il patriarcato di Pagano della Torre e documenti per la storia del Friuli dal 1317 al 1332*, Udine, Nuova Tipografia, 1844.
- Beretta, Francesco, *Il Friuli Veneto*, in *Lo stato presente di tutti i paesi, e popoli del mondo naturale, politico, e morale, con nuove osservazioni, e correzioni degli antichi e moderni viaggiatori. Volume XX. Parte I. Continuazione dell'Italia o sia descrizione degli altri stati del dominio veneto, cioè del Dogato, Trivigiano, Friuli, Istria, Dalmazia e Levante Veneto*, Venezia, Stamperia di Giambattista Albrizzi, 1753.
- Bonazza, Sergio, *Considerazioni sulla presenza e sulla ricezione di Dante nella cultura slovena*, in *Dante i slavenski svijet. Dante e il mondo slavo*, priredio Frano Čale, Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti-Razred za suvremenu književnost, 1984, pp. 39-47.

<sup>55</sup> Rebula, *Zeleno izgnanstvo*, p. 366.

- Bressan, Arnaldo, *Dante in sloveno. Traduzioni ed edizioni novecentesche slovene di Dante*, Udine, Università degli Studi di Udine-Facoltà di Lingue e Letterature straniere-Istituto di Lingue e Letterature dell'Europa orientale, 1990.
- Calvi, Bartolomeo, *Fonti italiane e latine nel Prešeren maggiore*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1959.
- Candidus, Joannes, *Commentariorum Aquileiensium ab ultimis temporibus usque ad inducias quinquennales a. C. 1517 libri octo*, Venetiis, per Alexandrum de Bindonibus, 1521.
- Cronia, Arturo, *La fortuna di Dante nella letteratura serbo-croata. Imitazioni. Traduzioni. Echi. Letteratura dantesca*, Padova, Editrice Antenore (Miscellanea erudita XIV), 1965.
- Čale, Frano, *Gli Alighieri a Zagabria nel Trecento*, in *Dante i slavenski svijet. Dante e il mondo slavo*, vol. I, pp. 71-80.
- Dakskobler, Francesco, *Ipotesi sulla presenza di Dante nella Slovenia*, in *Dante i slavenski svijet. Dante e il mondo slavo*, pp. 81-83.
- Dante Alighieri, *Opere del divino poeta Danthe con suoi commenti recorrecti et con ogni diligentia nuovamente in littera cursiva impresse*, Venetia, per misser Bernardino Stagnino da Trino de Monserra, 1520.
- , *De la volgare eloquenzia*, Vicenza, per Tolomeo Ianiculo da Bressa, 1529.
- , *Delle opere di Dante Alighieri*, in Venezia, appresso Giambatista Pasquali, 1772.
- , *Divina Commedia. Pekla prvi spev*, prevedel Oton Župančič, "Slovan", 12.7 (1914), pp. 193-194.
- , *Djela*, voll. I-II, priredili Frano Čale i Mate Zorić, Zagreb, Liber-Nakladni zavod Matice hrvatske, 1976.
- , *Divina Commedia*, Roma, Newton & Compton editori, 1993.
- , *La Divina Commedia nella traduzione di Jože Debevec*, testo riveduto Valentina Petaros Jeromela, Trieste, Università Popolare di Trieste-Luglio Editore, 2021.
- Dante i slavenski svijet. Dante e il mondo slavo*, voll. I-II, priredio Frano Čale, Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti-Razred za suvremenu književnost, 1984.
- Debevec, Joža, *Ob koncu prevoda Divine Commedie*, "Dom in svet", 38.8 (1925), pp. 275-277.
- Dželilović, Muhamed, *Slaveni o Danteu. Dante u slavenskoj književnoj kritici XX. stoljeća*, Sarajevo, Connectum, 2008.
- Farinelli, Patrizia, *Od Danteja do Casanove. Italijanske knjige v Zoisovi knjižnici*, "Kronika 2020", 68.2 (2020), pp. 181-190.

- Frenzel, Elisabeth, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, Kröner, 1962.
- Gspan, Alfonz, Badalić, Josip, *Inkunabule v Sloveniji. Incunabula quae in Slovenia asservantur*, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1957.
- Kos, Milko, *Le tracce di Dante fra gli Jugoslavi*, in *Dante 1321-1921*, a cura di Alojzij Res, Gorizia, Giov. Paternolli, 1923.
- , *Srednjeveški rokopisi v Sloveniji. Codices aetatis mediae manu scripti, qui in Slovenia reperiuntur*, Ljubljana, Umetnostno-zgodovinsko društvo, 1931.
- Kosovel, Srečko, *Zbrano delo*, I vol., Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1946.
- , *Zbrano delo*, III vol., Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1977.
- Kozorog, Miha, *Dante Alighieri Was Here: Place, Identities, Geographies and Histories in a Small Slovenian Town*, "Anthropological Journal of European Cultures", 21.1 (2012), pp. 3-21.
- Kuk, Ivan, *Dantova jama*, "Prijatelj", 15.2 (1855), pp. 41-52.
- Leben, Stanko, *Problem Dantejeve Beatrice*, Ljubljana, Modra ptica, 1940.
- Levstik, Fran, *Zbrano delo*, VI vol., uredil dr. Anton Slodnjak, Ljubljana, Jugoslovanska knjigarna, 1935.
- Liruti, Giuseppe, *Notizie delle vite ed opere scritte da letterati del Friuli*, vol. I, Bologna, Forni editore, 1971.
- Makuc, Neva, *Kaj imata skupnega Dante Alighieri in slovensko ozemlje?*, in *Historični seminar 6*, a cura di Katarina Keber e Katarina Šter, Ljubljana, Založba ZRC-ZRC-SAZU, 2008, pp. 41-56.
- , *Dante Alighieri e il suo supposto viaggio nel Friuli e nell'Alta valle dell'Isonzo*, "Quaderni giuliani di storia", 38.1 (2018), pp. 69-85.
- Marušič, Branko, *Tolminska v zgodovinisju*, "Zgodovinski časopis", 41.1 (1987), pp. 27-34.
- Novak, Boris A., *Zven in pomen. Študije o slovenskem pesniškem jeziku*, Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 2005.
- , *Vrata nepovrata: Zemljevidi domotožja*, Novo mesto, Goga, 2014.
- , *Sem pesnik, zato je zame poezija najvišji način izražanja sveta*, Metropolitan, 23.4.2017, <https://www.metropolitan.si/scena/boris-a-novak-sem-pesnik-zato-je-zame-poezija-najvisji-nacin-izrazanja-sveta/>.
- Novak, Grga (a cura di), *Dante i mi : o 700-godišnjici rođenja*, Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1965.
- Onorate l'altissimo poeta. Ob sedemstoletnici Dantejevega rojstva. 1265-1965*, uredil Marijan Breclj, Nova Gorica, Goriška knjižnica, 1965.
- Palladio, Giovanni Francesco, *Historie della Provincia del Friuli*, vol. I, Bologna, Forni editore, 1966-1972.

- Palumbo, Pier Fausto, *Dante e il mondo slavo*, "Studi salentini", 49-50 (1976), pp. 5-23.
- Perčič, Tone, *Dante pri Slovencih*, Ljubljana, Slovenska matica, 1996.
- Petaras Jeromela, Valentina, *I due codici e la tradizione del commento rambaldiano alla Divina Commedia. Pietro Campenni da Tropea e il suo soggiorno a Isola d'Istria*, "Annales", 25.4 (2015), pp. 677-704.
- , *La «Divina» in sloveno. La "Komedija" di Dante nella traduzione di Jože Debevec con l'analisi delle varianti*, presentazione di Francesco De Nicola, Roma, Aracne, 2021.
- Petkanov, Ivan, *Dante in Bulgaria (con particolare riguardo agli ultimi decenni della nostra epoca)*, in *Dante i slavenski svijet. Dante e il mondo slavo*, vol. II, pp. 465-469.
- Picchio, Riccardo e Maria Picchio Simonelli, *I confini orientali del mondo di Dante*, in *Dante i slavenski svijet. Dante e il mondo slavo*, vol. I, pp. 13-29.
- Pogačnik, Jože, *Recepcija Danteja v slovenski književnosti*, "Jezik in slovstvo", 27.6 (1981-1982), pp. 169-176; 27.7-8 (1981-1982), pp. 212-217.
- Raveggi, Patrizia, *Dante in slovenski svet: kratka zgodovinska panorama in analiza treh prevodov petega speva Pekla*, in *Dante i slavenski svijet. Dante e il mondo slavo*, pp. 545-551.
- Rebula, Alojz, *La Divina Commedia nelle traduzioni slovene*, "Ricerche slavistiche", VIII (1960), pp. 199-252.
- , *Zeleno izgnanstvo*, Ljubljana, Slovenska matica, 1981.
- Reguitti, Margherita, *I 90 anni del poeta Ciril Zlobec*, Articolo 21, 7.10.2015, <https://www.articolo21.org/2015/10/i-90-anni-del-poeta-ciril-zlobec/>
- Res, Alojzij (a cura di), *Dante 1321-1921: ob šeststoletnici smrti velikega genija*, Ljubljana, Kleinmayr-Bamberg, 1921.
- , *Dante. Raccolta di studi*, Gorizia, Giov. Paternolli, 1921 (1923).
- Roić, Sanja, *Saggio bibliografico su Dante nelle letterature jugoslave*, in *Dante i slavenski svijet. Dante e il mondo slavo*, pp. 561-565.
- , *Bibliografija "Dante nelle letterature jugoslave"*, I, II, "Studia romanica et anglica zagrabiensia", 27.1-2 (1982), pp. 241-261; 28.1-2 (1983), pp. 205-269.
- Rutar, Simon, *Zgodovina Tolminskega, to je: zgodovinski dogodki sodnijskih okrajev Tolmin, Bolec in Cerkno z njih prirodoznanskim in statističnim opisom*, Gorica, J. Devetak, 1882.
- Sacchi, Bartolomeo (Platina), *Historia de vitis Pontificum Romanorum, Venetiis, textus apud Monacenses*, 1479.
- Savić, Momčilo D. e Ivan Klajn, *Prilog građi za bibliografiju Dantea u Srbiji*, in *Zbornik o Danteu (1265-1965)*, pp. 163-181.

- Škerlj, Stanko, *Ob enem najstarejših sledov Dantejeve pesnitve*, in *Zbornik o Danteu (1265-1965)*, pp. 13-29.
- Šmitran, Stevka, *Dante nelle traduzioni croata e serba*, in *L'Italia altrove*, a cura di Danilo Capasso, Raleigh, Aonia edizioni, 2014, pp. 55-70.
- Vale, Giuseppe, *La dimora di Dante in Friuli*, in *Dante e il Friuli 1321-1921*, Udine, Tipografia G.B. Doretta, 1922, pp. 103-126.
- Valvasone di Maniago, Jacopo, *Saggio storico da Raimondo a Pagano della Torre patriarchi d'Aquileja, tratto dall'opera inedita di Jacopo Valvasone di Maniago che ha per titolo Successi della Patria del Friuli*, Udine, Fratelli Mattiuzzi, 1823.
- , *Descrittione della Patria del Friuli*, a cura di Angelo Floramo, Montereale Valcellina, Circolo Culturale Menocchio, 2011.
- Vidović, Radovan, *Dante u hrvatskim i srpskim prijevodima*, in *Zbornik o Danteu (1265-1965)*, pp. 89-157.
- Vilhar, Srečko, *Dante 1265-1965*, napisal in uredil Srečko Vilhar, Koper, Študijska knjižnica v Koprju, 1965.
- Vrečko, Janez, *Poezija kot zgodovina in obujeni ep*, in Boris A. Novak, *Vrata nepovrata: Bivališča duš*, Novo mesto Goga, 2017, pp. 1069-1102.
- Zbornik o Danteu (1265-1965)*, a cura di Eros Sequi, Momčilo D. Savić, Nikša Stipčević, Beograd, Prosveta, 1968.
- Ziliotto, Baccio, *Dante e la Venezia Giulia*, Rocca di S. Casciano, Cappelli editore, 1948.
- Zlobec, Ciril, *Lontananze vicine*, Trieste, Editoriale Stampa Triestina, 2012.

## VICTORIANO PEÑA SÁNCHEZ

### *“La tua fortuna tanto onor ti serba” (Inferno XV, 70). L’iter storico delle traduzioni della Divina Commedia in Spagna*

**Abstract:** In Spain Dante’s *Commedia*, after an instantaneous and decidedly relevant reception in the 15th century and in the early decades of the sixteenth, completely disappeared in the remainder of the 16th century and markedly in the two succeeding centuries until the second half of the 19th, an absence that has in great measure its origin in the robust expansion of Petrarchism, the Italian literary current that with enormous prominence bursts into the Hispanic canon. It would therefore be the romantic movement that would be in charge of reinstating the figure of Dante who would experience another revival at the end of the 19th century. Finally, the greatest diffusion of Dante’s works in Spain occurs, with outstanding fecundity, from the middle of the 19th century to the present, when, in addition to the *Commedia*, Dante’s entire corpus becomes the object of translation and study.

*“Un clásico es, entre otras cosas, la suma de sus traducciones”<sup>1</sup>*

Nel complicato meccanismo che si cela (o che spesso, al contrario, spicca) nel confuso universo della diffusione delle idee artistiche, delle correnti letterarie o, più specificamente, dell’opera concreta di un autore così straordinario come il protagonista del presente studio, in un’area politica e geografica caratterizzata da un radicato plurilinguismo storico – come nel caso della Spagna –, sono, senza dubbio, le traduzioni dei suoi scritti il termometro che, con maggiore veridicità, riesce a dar conto del livello quantitativo e qualitativo della sua presenza nel nuovo ambito culturale. Proprio questo sarà l’oggetto del presente studio, che si limiterà all’aspetto traduttologico dell’opera di Dante in Spagna, lasciando ad altri ricercatori (che già lo hanno fatto e che continuano a farlo con perseveranza) lo studio della presenza e dell’influenza

---

<sup>1</sup> José María Micó, *Notas sobre el texto y la traducción*, p. 38.

dell'opera dantesca (o, in altre parole, della rilevanza della sua ricezione e conseguente importanza) nella letteratura spagnola.<sup>2</sup>

In base a questa prospettiva, bisognerebbe iniziare dicendo che, in termini generali, la diffusione dell'opera di Dante in Spagna segue una parabola singolare di significativi alti e bassi, segnata dai cambiamenti derivati dall'evoluzione del gusto letterario. L'opera di Dante (o, più precisamente, la *Commedia*), dopo una ricezione immediata e molto rilevante nel Quattrocento e nei primi decenni del Cinquecento, sparisce completamente nel corso del XVI secolo e, in particolar modo, nei due secoli successivi, dal Seicento fino alla seconda metà dell'Ottocento; un'assenza verificatasi, in gran parte, come conseguenza della forte espansione della

<sup>2</sup> Sull'argomento, pionieri sono Cayetano Vidal y Valenciano, *Imitadores, traductores y comentadores españoles de la Divina Commedia*, "Revista de España", 38 (1869), pp. 217-234 e 40 (1869), pp. 517-533 e gli ispanisti italiani Bernardo Sanvisenti, *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola, con appendici di documenti inediti*, Milano, Hoepli, 1902; Armida Beltrani, *Don Pedro Fernández de Villegas e la sua traduzione della prima cantica della Divina Commedia nel secolo XVI*, "Giornale Dantesco", 23 (1915), pp. 254-283 e Arturo Farinelli, *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania*, Torino, Fratelli Bocca, 1922, pp. 31-195. Continuano il lavoro Anna Maria Gallina, *Una traduzione catalana quattrocentesca della Divina Commedia*, "Filologia Romanza", 4 (1957), pp. 235-259; Mario Penna, *Traducciones castellanas antiguas de la Divina Commedia*, "Revista de la Universidad de Madrid", XIV (1965), pp. 81-127, e soprattutto Margherita Morreale, *Apuntes bibliográficos para el estudio del tema Dante en España hasta fines del siglo XVII*, "Annali del Corso di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bari", 8 (1966), pp. 93-134. Posteriormente, sono molto rappresentativi gli studi di Joaquín Arce, "La fortuna di Dante en Spagna", in *Enciclopedia Dantesca*, Torino, Treccani, 1976, V, pp. 355-362; *Dante y el humanismo castellano e Petrarca y el terceto dantesco en la poesía española*, in Joaquín Arce, *Literatura italiana y española frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pp. 141-156 e pp. 157-168. Recentemente, Assumpta Camps, *Las traducciones de Dante Alighieri en la época contemporánea*, in *Homenaje al profesor Trigueros Cano*, a cura di P. Ladrón de Guevara, G. Mascali e A.P. Zamora, Murcia, Universidad Católica San Antonio, 1999, I, pp. 33-39 e Rosend Arqués, *Traduccioni e irradiazioni ispaniche novecentesche della Commedia di Dante (Ángel Crespo, Luis Martínez de Merlo, Abilio Echevarría e María Zambrano)*, "Crítica del Texto", 14.3 (2011), pp. 119-148; Pasada ya la cumbre de la vida. *Dante nella poesia spagnola del XX secolo. Note per una mappatura*, in *Dante oltre i confini*, a cura di Silvia Monti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018, pp. 7-32, e, particolarmente interessante, nello stesso volume curato da S. Monti, Roberto Mondola, *Prospera et adversa fortuna: appunti su Dante in Spagna*, pp. 155-170.

corrente letteraria italiana che irrompe con assoluto protagonismo nel canone ispanico (e più generalmente europeo): il petrarchismo. Questa devozione per l'opera e, in particolare, per il linguaggio poetico di Petrarca – che deve buona parte del suo successo all'appoggio esplicito di Pietro Bembo esposto nelle *Prose della volgar lingua* (1525), a detrimento dell'ibridismo linguistico di Dante estraneo ai canoni rinascimentali – è evidente nella letteratura castigliana, se ci atteniamo al giudizio di uno degli intellettuali più influenti del Rinascimento spagnolo, Juan de Valdés, che, intorno al 1535, nel celebre *Diálogo de la lengua*, descrivendo i pregi della lingua italiana, ignora sorprendentemente il contributo di Dante, quando scrive: “la toscana [lengua] sta ilustrada y enriquecida por un Bocacio y un Petrarca, los quales, siendo buenos letrados, no solamente se preciaron de scriver buenas cosas, pero procuraron escrivirlas con estilo muy propio y muy elegante”.<sup>3</sup>

Sarà, poi, il movimento romantico a recuperare la figura di Dante, che tornerà a nuova vita alla fine dell'Ottocento. E, infine, il momento storico di maggior diffusione dell'opera di Dante in Spagna è quello che va, rigoglioso e fecondo, dalla seconda metà del secolo scorso fino ai giorni nostri, dato che non si tratterà solo della *Commedia* (che tuttavia – e come potrebbe essere diversamente? – sarà la protagonista), ma l'interesse per gli studi su Dante farà sì che anche le sue altre opere più importanti divengano oggetto di traduzione e studio.

Tracciando un rapido *iter* storico, bisogna iniziare affermando che la Spagna vanta il primato di essere stato il primo Paese in cui Dante è stato tradotto – più concretamente, la *Commedia*, in due traduzioni integrali, l'una in castigliano e, subito dopo, l'altra in catalano<sup>4</sup> –. La prima è stata, appunto, la traduzione castigliana, attribuita a Enrique de Villena (conosciuto anche come Enrique de Aragón), redatta a Burgos nel 1428, in prosa (manoscritto 10186 della Biblioteca Nacional de España, digitalizzato e messo a disposizione degli utenti in rete), e scritta a margine di un codice italiano, “in ossequio di una stretta letterarietà”;<sup>5</sup> si tratta della prima traduzione del poema italiano in una lin-

<sup>3</sup> Cfr. Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, p. 123.

<sup>4</sup> Barbara Zecchi, *Appunti sulle più antiche traduzioni della Divina Commedia in castigliano*; Andrea Zinato, *La ricezione di Dante nel Medioevo spagnolo*.

<sup>5</sup> Cfr. Mondola, *Prospera et adversa fortuna*, pp. 155-170.

gua vernacolare,<sup>6</sup> realizzata a partire da un manoscritto del 1354, opera, a quanto pare, di un copista genovese. In quello stesso manoscritto, interviene anche uno degli scrittori e intellettuali di più alto rango del Medioevo spagnolo, il marchese di Santillana, appassionato lettore di Dante (non solo: questa versione, che, di fatto, è dedicata a lui, è stata realizzata su espresso incarico dell'illustre marchese), alla cui opera si è ispirato per la composizione del libro *El infierno de los enamorados*. Di questa prima traduzione di Villena è stato stampato solo l'*Inferno*, per la prima volta a Salamanca nel 1974, a cura di José Antonio Pascual<sup>7</sup> e, più tardi, Pedro Cátedra ha curato il testo completo, nella sua edizione delle *Obras* di Villena (Madrid, Cátedra, 2000).

D'altra parte, la traduzione catalana è del 1429, opera del poeta e diplomatico Andreu Febrer, che, al contrario di quanto accade per quella in castigliano, cercherà di riprodurre per primo la stessa strofa dell'originale, la terza rima. L'unico manoscritto conservato si trova a Madrid, presso la Biblioteca dell'Escorial. È stata stampata a Barcellona solo nel 1878, con illustrazioni critico-letterarie di Cayetano Vidal (Libreria di Álvaro Verdaguer) e, una seconda volta, più recentemente, nel 1983 (Barcellona: Ed. Barcino).<sup>8</sup> Ma c'è un altro primato che spetta alla Spagna, perché la prima traduzione a stampa della *Commedia* in Europa, limitata però all'*Inferno*, sarà quella dell'umanista ed ecclesiastico, arcidiacono della cattedrale di Burgos, Pedro Fernández de Villegas: l'*Inferno* del 1515, edito a Burgos (l'unico originale disponi-

<sup>6</sup> Cfr. Marcella Ciceri, *Enrique de Villena traduttore dell'Eneide e della Commedia*, "Rassegna Iberistica", 15 (1982), pp. 3-25 e Paola Calef, *Il primo Dante in castigliano. Il codice madrileno della Commedia con la traduzione attribuita a Enrique Villena*, Alessandria, Edizione dell'Orso, 2013.

<sup>7</sup> Cfr. José Antonio Pascual, *La traducción de la Divina Comedia atribuida a D. Enrique de Aragón. Estudio y edición del «Inferno»*.

<sup>8</sup> Sulla prima traduzione in catalano, cfr. Antoni M. Badia i Margarit, *La versió catalana de la Divina Comedia d'Andreu Febrer* [1956], in A.M. Badia i Margarit, *La llengua catalana ahir i avui*, Barcellona, Curial, 1973, pp. 44-101; Marco Piccat, *La versione di Andreu Febrer de la Commedia in connessione alla varia tradizione manoscritta del testo italiano*, in *La cultura catalana tra l'Umanesimo e il Barocco*, a cura di C. Romero e R. Arqués, Padova, Programa, 1994, pp. 155-173; Antonio M. Contreras e Maribel Andreu, "A te convien tenere altro viaggio". *L'oportunitat de llegir planament la Commedia de Dant en la traducció catalana d'Andreu Febrer*, "Quaderns. Revista de Traducció", 5 (2000), pp. 45-54.

bile si trova nella Biblioteca pubblica della città) da Fadrique di Basilea, adattato alla metrica spagnola, ovvero non in terza rima (le forme poetiche della lirica italiana non erano ancora penetrate in Spagna, siamo ancora lontani dall'incontro di Garcilaso e Navagero all'Alhambra di Granada, avvenuto nel 1526, che ha avviato in modo significativo il rinnovamento della lirica castigliana), ma in *coplas de arte mayor*, forma strofica preferita dalla lirica spagnola dei Secoli d'Oro, che ha una certa somiglianza con le terzine nella disposizione della rima (incatenata) e nella misura del verso (dodecasillabo), ma non nel numero di versi, che sono quattro (ABBA; ACCA). Questa importante traduzione si presentava accompagnata da un esteso commento in prosa, corredato a sua volta, anche se solo in parte, dal *Commento* di Cristoforo Landino (Firenze, 1481). Nel Quattrocento, erano stati tradotti altri commenti alla *Commedia*: quello di Pietro Alighieri, di traduttore anonimo, e quello di Benvenuto da Imola, di cui esistono tre versioni, due anonime sull'*Inferno* (rispettivamente canti I e canti II-VII) e una terza sul *Purgatorio*, opera di Martín González de Lucena e dedicata al marchese di Santillana.<sup>9</sup> Di fatto, il citato commento castigliano si trova agli antipodi di quello fiorentino, poiché, oltre ad allontanarsi dal neoplatonismo che aveva ispirato il Landino, quello burgalese, che si caratterizza per la forte religiosità, serve anche a mettere in atto una chiara missione di propaganda politica, in quanto contribuisce all'esaltazione del sogno imperiale dei Re Cattolici. Pertanto, Fernández de Villegas si fa pienamente carico del compromesso ideologico e propagandistico cui Landino ricorre nel suo *Commento*, solo che, invece di rivolgersi alla famiglia dei Medici, come fa il toscano, il castigliano, senza trascurare il suo importante ruolo di uomo forte della Chiesa cattolica, crea un'esaltazione delle conquiste politiche di Fernando il Cattolico, "protagonista della conquista di Granada e con essa, della anelata unificazione politica e religiosa della Spagna, protetta da un'aura divina sotto la bandiera della religione cattolica",<sup>10</sup> quello che nella storiografia spagnola si conosce come *Reconquista*.

<sup>9</sup> Cfr. Juan Miguel Valero Moreno, *Pietro Alighieri en Castilla: tradición textual y tradición cultural. En torno al romanceamiento castellano del "Commentum" a la Commedia de Dante Alighieri*.

<sup>10</sup> Cfr. Mondola, *Prospera et adversa fortuna*, p. 159.

Nonostante sia attestato che due dei protagonisti di queste prime traduzioni della *Commedia*, il marchese di Santillana e Fernández de Villegas, si trovassero a Barcellona nello stesso periodo (da una parte, Fernández de Villegas nel 1408, in base a quanto riportato nell'*Arte de trovar* del 1423, dove racconta di essere riuscito a ottenere un ruolo importantissimo nel Consistori de la Gaya Sciència e, dall'altra, il marchese di Santillana, vissuto presso la corte barcellonese dal 1412 al 1418) e che, allo stesso tempo, sia poco probabile che i due siano riusciti a conoscere il terzo protagonista, Andreu Febrer, è certo, al contrario, che hanno condiviso la stessa esperienza intellettuale di alto livello, lontano dall'atmosfera culturale della loro terra d'origine, dato che entrambi "participaron del ambiente humanista de la corte barcelonesa, muy por delante del castellano".<sup>11</sup> In questo periodo, intorno al 1516, la terza traduzione del poema di Dante è quella anonima del *Purgatorio* e dei primi canti del *Paradiso*, anche questa in versi, ma in strofe di cinque ottonari ("quintillas"), una scelta azzardata per sostituire la terzina dantesca, sebbene in questa traduzione anonima si trovi "el primer intento de aclimatación de esta última estrofa en español [...] desde el canto XXX al XXXIII. Pero vuelve a las quintillas en el canto I y parte del II del Paraíso".<sup>12</sup> Una traduzione imprecisa, in particolar modo a causa della bizzarra scelta metrica, che non ha apportato nulla nell'ambito della breve tradizione traduttologica del poema e, inoltre, l'anonimo traduttore, in questa versione, è riuscito a "devirilizar el original dantesco y traicionarle, no sólo en el alcance poético, sino en el decoro formal".<sup>13</sup> Lo stesso non si può dire della sopracitata prima traduzione a stampa dell'*Inferno* di Fernández de Villegas, dato che, nonostante sia superiore, non ha giocato il ruolo di capofila che era stata chiamata a ricoprire tra gli scrittori castigliani, poiché la sua espressione formale sarebbe risultata inevitabilmente arcaica, essendo stata pubblicata, come ha annotato J. Arce, in un momento storico-linguistico inopportuno, proprio quello che "precede a la incorporación en España de los metros

<sup>11</sup> Cfr. Carlos Alvar, *Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, pp. 341-342.

<sup>12</sup> Joaquim Arce, *La lengua de Dante en la Divina Commedia y en sus traductores españoles*, p. 25.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 26.

italianos y con ellos al nuevo espíritu del Renacimiento, con su nuevo ídolo titánico en la lírica, Petrarca”,<sup>14</sup> fatto che ha generato lo sfortunato paradosso che la terzina dantesca si sia diffusa grazie a Petrarca e non all'autore della *Commedia*.

Al contrario, la versione di Fernández de Villegas (oggi disponibile sul sito web della Biblioteca Nacional de España e in quello già citato di Burgos)<sup>15</sup> verrà di nuovo stampata molto più tardi, a Madrid, nel 1868, ma senza il lungo commento originario, inaugurando così la nuova stagione dantesca in Spagna. L'allusione all'anno di riedizione della traduzione cinquecentesca, il 1868, non è casuale, poiché, dopo il lungo silenzio intorno a Dante, che inizia a partire dall'edizione cinquecentesca e che durerà più di tre secoli e mezzo, sarà precisamente nel 1868 che avrà inizio la rinnovata ammirazione per Dante, proprio grazie alla menzionata riedizione ottocentesca dell'*Inferno* di Fernández de Villegas, dovuta a uno degli intellettuali del romanticismo spagnolo più attivi alla fine dell'Ottocento, Juan Eugenio Hartzenbusch, che arricchisce questa edizione con un significativo prologo, in cui innalza e rivendica la grandezza poetica di Dante. Quasi con assoluta sicurezza, si può affermare che a questa rivendicazione non sono del tutto estranei i festeggiamenti che si tengono nel 1865 nel neonato Regno d'Italia, in occasione del sesto anniversario della nascita del “divin poeta”, commemorazione particolarmente fastosa (“Nulla di simile a quella celebrazione, si era mai visto prima in Italia, né si vide poi”),<sup>16</sup> il cui significato deve essere interpretato in chiave risorgimentale, dato che coinvolge tutte le grandi città italiane (compresa Roma, in questo momento ancora sotto il dominio pontificio), e che ha una particolare ripercussione soprattutto a Firenze, poiché, oltre alla paternità dell'autore cui è dedi-

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Su quest'opera, cfr. Roberto Mondola, *Dante vestido a la castellana. El Infierno de Pedro Fernández de Villegas*; *Dante nel Rinascimento castigliano. L'Infierno di Pedro Fernández de Villegas*; *Algunos aspectos léxicos y morfosintácticos de la primera traducción castellana impresa de la Commedia: el Infierno de Pedro Fernández de Villegas (Burgos, 1515)*, pp. 151-172 e Cinthia Maria Hamlin, *Traducción, humanismo y propaganda monárquica. La versión glosada del Infierno de Pedro Fernández Villegas (1515)*.

<sup>16</sup> Cfr. Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, pp. 255-303.

cato l'omaggio, vanta, solo da alcuni mesi, il ruolo di capitale del Paese.<sup>17</sup> Ma, lo stesso anno, vede anche la luce la prima traduzione ottocentesca di Manuel Aranda San Juan, in prosa, e, un decennio più tardi, quella di José Manuel de la Pezuela, conte di Cheste (1879),<sup>18</sup> che sarà la prima traduzione spagnola della *Commedia* in terzine di endecasillabi. A queste, bisogna aggiungerne altre meno fortunate, come quella in versi di José María Carulla (Madrid, D.R.P. Infante, 1874-79) e quelle in prosa di Pedro Puigbó (Barcellona, Juan Oliveres, 1868), José Sánchez Morales (Valencia, M. Terraza, 1875) e Juan Antonio del Real (Barcellona, Administración Nueva de San Francisco, 1882). Inoltre è anche da segnalare la traduzione di Cayetano Rosell (Barcellona, Montaner y Simón, 1870-1872), corredata di note, con illustrazioni di Gustave Doré (ha conosciuto molteplici edizioni, l'ultima nel 1991 presso l'Editorial Océano di Barcellona) e con un prologo biografico-critico di Juan Eugenio Hartzenbusch. Datata otto anni prima della traduzione in terzine del conte di Cheste, Hartzenbusch, presentando questa versione in prosa (che, se esiste di tutti i classici, "razón será también que la tengamos de Dante Alighieri"), rimpiange che, al contrario, non sia stato continuato ciò che Fernández de Villegas aveva iniziato con l'*Inferno* in versi nel secolo XVI: "las traducciones versificadas, sujetas a rigurosas leyes, donde a veces no cabe todo el pensamiento del original [...] dejan por esto algo que desear, y por esto se escriben, se aceptan y son necesarias traducciones en prosa, y más en nuestra lengua, donde una sola versión cabal de la DIVINA COMEDIA, bella y exacta hasta donde el idioma, el ingenio y las trabas de la rima lo permiten, principiada a imprimir, no ha continuado, y nos falta (y es falta bien de sentir) todavía".<sup>19</sup> Sia quella di Manuel Aranda San Juan, sia quella del conte di Cheste sono state ristampate nel Novecento, un secolo che non è stato molto proficuo nella prima parte, almeno fino allo scoppio della guerra civile spagnola, dato che, a parte le ristampe delle suddette

<sup>17</sup> Cfr. G.M. Cazzaniga, *Dante profeta dell'Unità d'Italia*, in *Storia d'Italia. Annali 25. L'esoterismo*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 457-475 e *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento*, a cura di E. Querci, Torino-Londra-Venezia-New York, Umberto Allemandi & C., 2011.

<sup>18</sup> Nel 1868 aveva già pubblicato la traduzione del canto XXV dell'*Inferno* (Madrid, Imprenta Manuel Tello).

<sup>19</sup> Cfr. Juan Eugenio Hartzenbusch, *Prólogo*, pp. XXVI-XXVII.

traduzioni ottocentesche, nel 1914 viene pubblicata la prima *Commedia* del nuovo secolo, una riedizione di un'altra versione del XIX secolo, meno conosciuta di quelle menzionate in precedenza (la già citata traduzione di Cayetano Rosell).

Nella seconda metà del XX secolo, il dantismo in Spagna risorge con forza e, oltre alle riedizioni delle traduzioni ottocentesche (soprattutto quelle di San Juan e Cheste),<sup>20</sup> spiccano quelle di Cuyás de la Vega, a Madrid, Ediciones Ibéricas, subito dopo la guerra civile spagnola (1942), e altre due degli anni cinquanta: quella di Nicolás González Ruiz, in prosa, inclusa nel volume del 1956 delle *Obras completas* di Dante Alighieri (Madrid, Editorial Católica), e quella di Fernando Gutiérrez, in versi (Barcellona, Mateu, 1958; ried. Barcellona, Plaza y Janés, 1960), e altre due in prosa negli anni sessanta: nel 1965, la traduzione di Antonio J. Onieva, pubblicata con illustrazioni del pittore Vaquero Turcios, a Madrid, e, nel 1967, quella di Francisco José Alcántara (Barcellona, Mateu, 1967), ripubblicata due anni più tardi, nel 1969 (Barcellona: Nauta), con prologo di Joaquín Arce e illustrazioni di William Blake. È, però, a partire dagli anni settanta che si assiste al rifiorire del dantismo in Spagna, con quelle che possono essere considerate, insieme alla critica specializzata, le migliori traduzioni della *Commedia*: da un lato, quella di Ángel Crespo per la casa editrice Seix Barral: *Inferno* (1973), *Purgatorio* (1976) e *Paradiso* (1977), che ha conosciuto diverse edizioni in un solo volume; eccezionale, in particolar modo, quella del 2003 (Círculo de Lectores), in cui si riproduce il testo integrale della traduzione di Crespo in tre volumi, illustrati dall'artista contemporaneo maiorchino Miquel Barceló; dall'altro lato, la *Comedia* di José María Micó (Barcellona, Acantilado, 2018) – che, secondo il parere di chi scrive, è la versione integrale migliore e più completa di quelle pubblicate finora –, in pochi anni, già alla quarta edizione, una rarità nel mercato editoriale spagnolo, se si pensa che si tratta della traduzione di un testo medievale italiano.

---

<sup>20</sup> Di fatto, continuano a essere pubblicate ancora oggi, nonostante la miglior qualità delle traduzioni più recenti: esiste una ristampa della traduzione di Manuel Aranda nel 2003 (Barcellona, Omega) e di quella di Cheste, riedita con maggior frequenza, nel 2011 (Madrid, Edaf) e nel 2014 (Madrid, Mestas).

Tra le due edizioni, non si può evitare di menzionare la traduzione di Luis Martínez de Merlo, a cura di Giorgio Petrocchi (Colección Letras Universales de Cátedra, 1988), traduzione in versi (senza rima) che, a partire dal 2003, la stessa casa editrice ripubblica, ma, questa volta, a cura di Raffaele Pinto; la traduzione in prosa di Ángel Chiclana per la Colección Austral della casa editrice Espasa-Calpe (Madrid, 1981), riedita nel 1999 con abbondanti correzioni nel testo e ampliamenti nell'introduzione. Due anni dopo l'edizione Espasa-Calpe, nel 1983, richiamano l'attenzione la versione in endecasillabi, in due tomi, di Julio Úbeda Maldonado (traduzione, introduzione e note) per la casa editrice Libros Río Nuevo di Barcellona, e un'eccezionale versione poetica di Abilio Echeverría (Madrid, Alianza Ed., 1995). Chiude questo itinerario *La Divina Comedia*, con traduzione in prosa e glossa di Violeta Díaz-Corralejó, per la casa editrice Sial (Madrid, 2012). Ma, oggi, in Spagna, il successo del poema di Dante è di tale ampiezza che, nel presente anno, sono state pubblicate tre nuove traduzioni in versi: una del solo *Inferno*, di Raffaele Pinto (prologo di Rossend Arquès), per la casa editrice Akal, e due complete; da un lato, quella di Juan Barja e Patxi Lanceros (*La Divina Comedia*, Ed. Abada) e, dall'altro, quella di Jorge Gimeno (*Divina Comedia*, Ed. Penguin Clásicos), l'ultima a vedere la luce (per il momento).

Il lavoro di Ángel Crespo costituisce un caso nella storia della traduzione della *Divina Commedia* in Spagna, per vari motivi che riguardano soprattutto la particolare concezione che ha lo scrittore spagnolo della questione della traduzione del testo poetico, da una parte, e, dall'altra, la forte comunione estetica e spirituale con il poeta toscano e con il suo poema universale, al punto da vedere influenzata in modo evidente la sua traiettoria di creatore;<sup>21</sup> di fatto, al momento di riunire e organizzare la propria produzione poetica, l'ha pubblicata con il titolo *En medio del camino. Poesía, 1949-1970* (Barcellona, Seix Barral, 1971; ripubblicato da Plaza y Janés, nel 1987). Negli anni settanta del secolo scorso, Crespo intraprende la traduzione della *Commedia*, sviluppando, parallelamente, un'importante riflessione sulla traduzione, incentrata sul poema dantesco. Insieme a scritti divulgativi sul poeta fiorentino, come *Conocer Dante y su obra* (Barcellona, Dopesa 2, 1979), rielaborato

<sup>21</sup> Cfr. Caterina Isoldi, *Ángel Crespo, poeta di fronte a Dante*.

con nuove aggiunte e ripubblicato due decenni dopo, nel 1999, dalla casa editrice Acantilado (con il titolo *Dante y su obra*), Crespo sviluppa la propria personale poetica della traduzione in contributi teorici come *La Commedia de Dante: problemas y métodos de traducción*<sup>22</sup> e *La traducción de la Commedia de Dante: terza rima o nada*,<sup>23</sup> in cui difende non solo l'inappellabile necessità di tradurre la *Commedia* in versi, ma la sua particolare scelta di rispettare l'uso della terza rima in tutta la sua complessità, inclusa la rima. Per Crespo, optare per una traduzione in prosa o in endecasillabi sciolti, senza rima ("prosa por verso, o verso blanco por verso rimado"), avrebbe comportato irrimediabilmente "un cambio de sentido del pensamiento dantesco, un cambio violento que es fácil de comprobar en las traducciones en prosa de la *Commedia* ya realizadas".<sup>24</sup> È proprio la decisione di adottare la terza rima – con tutte le conseguenze testuali che comporta l'uso non solo del metro e del ritmo, ma quello più complesso e destabilizzante della rima – la grande scommessa della traduzione di Crespo e ciò che ha provocato maggiori controversie, implicando una trasformazione o trasmutazione inevitabile del testo di partenza. La scelta di Crespo afferisce, ed è intimamente legata, alla sua concezione della traduzione poetica ideale, che, facendo affidamento sulla capacità poetica del traduttore, suppone che l'opera risultante sia, in un certo senso, un'opera nuova. Ciò è molto chiaro nel suo lavoro *Un ideal de traducción poética* (1995),<sup>25</sup> dove il nostro traduttore rimarca la funzionalità non solo strutturale, ma anche e in particolar modo semantica "que juegan en la *Divina Comedia* [...] el número de versos de cada uno de sus cantos [...], el total de cantos de la obra y su distribución en partes, el número de versos que la forman y, en relación semántica profunda con él, el número de sus tercetos [...]", ragione per cui, una traduzione "en prosa o en un verso que no fuese

<sup>22</sup> In *Dante in Francia, Dante in Spagna. Atti degli Incontri Internazionali Danteschi*, Bari, Oceania, 1978, pp. 151-173.

<sup>23</sup> "Cuadernos de Traducción e Interpretación", 8-9 (1987), pp. 7-19.

<sup>24</sup> *Ibid.* p. 8.

<sup>25</sup> Si tratta del testo della lezione inaugurale del corso per stranieri dell'Università Pompeu Fabra nel 1995, pubblicato in *Lliçons inaugurals de Traducció i Interpretació a la Universitat Pompeu Fabra*, 1992-93/2003-04, Barcellona, Universitat Pompeu Fabra, 2004, pp. 41-52, e anche nella rivista dell'Università di Valladolid "Siglo XXI. Literatura y cultura españolas", 1 (2003), pp. 28-37.

el endecasílabo privaría a la *Comedia* de una parte esencial de su significado”.<sup>26</sup> Si tratterebbe, a grandi linee, di quanto rivendicato da Ángel Crespo riguardo l’indiscutibile valore poetico autonomo (eccezion fatta per quello che dovrebbe essere già presente nel testo che si traduce) della traduzione letteraria, identificata nelle parole che Garcilaso de la Vega pronunciò sulla traduzione che l’amico Juan Boscán aveva fatto del *Cortesano* di Baldassar Castiglione: “es tan dificultoso traducir bien un libro como hacerlo de nuevo”. Questa sarebbe, pertanto, l’operazione letteraria (“Hacerlo de nuevo”) che, per Crespo, dovrebbe contenere l’atto della traduzione, in mano a un eccellente traduttore:

perché le parole sono necessariamente nuove; non si tratta di ripetere ciò che per sua propria natura non ammette ripetizione. Il traduttore consapevole della propria arte – ma anche, allo stesso modo, dell’arte dell’opera di partenza – si trova in una situazione simile a quella del poeta che cerca di plasmare linguisticamente le idee e le sensazioni che lo intrigano, lo lusingano, lo tormentano o l’entusiasmano, secondo i casi, solo che – ed è la principale peculiarità della scrittura cui diamo il nome di traduzione letteraria – chi lo lusinga, lo tormenta o gli provoca alcuni dei sentimenti citati, e altri che si potrebbero citare, è un testo che ha plasmato già una serie di idee e impressioni, e che, se è stato in grado di interpretarle e sentirle – cosa non sempre facile –, possono consentirgli, nel caso in cui la sua arte non lo abbandoni, di ottenere una bellezza simile (e, in casi paradigmatici, equivalente) a quella dell’opera originaria.<sup>27</sup>

Questo sarebbe, dunque, il fondamento del lavoro di traduzione di Crespo, da mettere a confronto con la lunga schiera dei difensori dell’intraducibilità del testo poetico, specie se viene adottato anche l’uso della versificazione della lingua di arrivo, senza trascurare il problema del toscano di Dante, composito e vario, molto complesso sia a livello terminologico, sia stilistico. La risposta di Crespo si fonda sulla personale comunione letteraria e spirituale con l’opera di Dante, che diviene una grande sfida nel momento in cui traduce, nello spagnolo del XX secolo, l’universo poetico (in cui prende parte, al tempo stesso, la visione filosofica e ideologica dell’autore fiorentino) di un classico medievale, con una ricchezza letteraria senza eguali in tutta la tradizione europea; una sfida che, per Crespo, è perfettamente accettabile se “il parallelismo stro-

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 31.

fico e metrico” è la condizione ineludibile per “ricomporre e ricreare [...] l’immagine del prototesto”, plasmando in questa magnifica traduzione l’ideale espresso da teorico della traduzione: “stimolo costante della sua esperienza di poeta, nutrimento della sua vocazione di traduttore e parte integrante della sua sensibilità artistica e letteraria”.<sup>28</sup>

Da parte sua, più recentemente, la traduzione del poeta José María Micó<sup>29</sup> – che, a differenza delle altre traduzioni spagnole del poema di Dante Alighieri, si intitola come l’originale dantesco, semplicemente *Comedia* (conformemente all’edizione italiana di Petrocchi, versione di riferimento per questa traduzione) – ha raccolto, meritatamente, un enorme successo di critica (nel 2019 ha vinto il premio per la traduzione Ángel Crespo), siccome si tratta di una nuova traduzione di lettura più accessibile per i contemporanei, poiché, come avverte lo stesso traduttore, sebbene si debba tenere in conto che la lingua d’arrivo debba conservare la massima equivalenza con quella del testo di partenza, deve al tempo stesso allontanarsi dalla ricreazione della lingua dell’epoca (come è potuto invece accadere con altre traduzioni, come quella realizzata in prosa da A. Chiclana, per esempio), “para que el lector pueda sentir como contemporáneo a un gran poeta que vivió hace siete siglos”.<sup>30</sup> Questo sforzo di Micó – per mezzo del quale si accordano Dante e lo studioso, esperto dei segreti retorici del poeta – riesce, magistralmente, a facilitare l’avvicinamento del lettore contemporaneo a un classico italiano, attraverso una strategia per la quale “la legibilidad es su objetivo principal, pues se entiende como texto sustitutorio del original y no como texto de mediación”, al punto che, paradossalmente, si presenta un problema traduttologico difficile da risolvere: “la traducción española para un español de hoy es un texto mucho más cercano, explicativo, entendible y, quizás,

<sup>28</sup> Cfr. Mondola, *Prospera et adversa fortuna*, p. 167.

<sup>29</sup> José María Micó è inoltre un abile e magistrale traduttore di alcuni classici italiani, tra i quali spicca la figura di Ludovico Ariosto con la traduzione delle *Sátiras* (Barcelona, Acantilado, 1999), la prima traduzione in spagnolo di questo imprescindibile testo della letteratura italiana del Rinascimento, cui ha fatto seguito la traduzione del capolavoro del poeta di Ferrara, l’*Orlando Furioso* (Espasa-Calpe, 2005), per la quale ha ottenuto, nello stesso anno il Premio Internazionale Diego Valeri e, nel 2006, il prestigioso Premio Nacional de Traducción del Ministerio de Cultura spagnolo e, l’anno successivo, ancora in Italia, il Premio Nazionale per la Traduzione.

<sup>30</sup> Cfr. Micó, *Notas sobre el texto y la traducción*, p. 38.

disfrutable, que el texto original para un italiano actual y, probablemente, para un italiano contemporáneo del autor”.<sup>31</sup>

Include, inoltre, un doppio prologo (uno dedicato a glossare il contenuto e la rilevanza del poema, l’altro incentrato sulla specificità linguistica dello stesso e sul processo traduttologico, apportando succosi commenti sulle soluzioni adottate in casi concreti particolarmente complessi o di rilevante complessità lessicale) e presentazioni esplicative all’inizio di ogni canto, rimandando a sua volta al testo italiano a piè di pagina, a due colonne, per comodità del lettore. Comprende, oltre a un completo e attualizzato apparato bibliografico, una precisa nota biografico-cronologica del poeta fiorentino, nonché un’istruttiva infografica dell’*Inferno*, del *Purgatorio* e del *Paraíso* e un indice ragionato di personaggi, opere e luoghi, citati o evocati, che facilitano la lettura e la comprensione del testo.<sup>32</sup> Questa traduzione potrebbe essere considerata la più importante, dopo quella di Ángel Crespo degli anni settanta, anche se supera, a mio parere, quella del poeta della Mancha, in quanto si attiene maggiormente al testo, rinunciando alla rima e optando per l’endecasillabo sciolto (opzione che aveva già adottato Luis Martínez de Merlo, nella già citata traduzione del 1988), che, a volte, pur allontanandosi dall’intenzione programmatica dell’autore, può presentare persino alcune assonanze che potenziano, indubbiamente, la sua capacità poetica.

Come ha precisato Micó stesso, la decisione di tradurre il poema di Dante in endecasillabi sciolti, rispettando invece la sintassi e la disposizione strofica delle terzine e prescindendo dalla rima incatenata (“porque una cosa es la *rima generatrice* en manos del autor y otra cosa muy distinta es la obligación del traductor de respetar, además del sentido original, la legibilidad del relato y sus matices estilísticos, sin añadir elementos ajenos, extemporáneos o forzados por la necesidad de

<sup>31</sup> Cfr. la recensione di Juan Varela-Portas de Orduña in “Tenzone”, 19 (2018), pp. 213-220.

<sup>32</sup> In questo senso, solo la già citata traduzione di Barja y Lanceros per la casa editrice Abada si avvicina alla profusione di ricorsi interpretativi di Micó. Questa traduzione in endecasillabi sciolti include tre saggi introduttivi, oltre a un esteso apparato di *Notas y comentarios* insieme alla *Bibliografía* aggiornata e a un *Índice de nombres propios y de cosas notables*, citati nella *Comedia*, includendo, inoltre e per la prima volta in un’edizione spagnola, i disegni che Sandro Botticelli aveva realizzato per tutti i canti del poema di Dante.

rimar”), si deve alla sua convinzione del fatto che la fedeltà al testo di Dante “no consiste en remedar las consonancias, sino en preservar el sentido literal y reconstruir la condición poética del texto traducido, dando un grado aproximado de legibilidad y, en el caso de la *Comedia*, buscando una pulsión narrativa y una variedad lingüística equiparables a las originales”.<sup>33</sup>

Se diamo uno sguardo alle altre lingue spagnole, risaltano in particolare modo le cinque traduzioni in catalano.<sup>34</sup> Oltre alle edizioni novecentesche già citate della famosa traduzione quattrocentesca di Andreu Febrer, nell’ambito delle celebrazioni dei seicento anni dalla morte di Dante, un secolo fa, sono state pubblicate due traduzioni in versi, in catalano: una in endecasillabi sciolti, a opera di Narcís Verdaguer (Barcellona, Altés, 1921),<sup>35</sup> e un’altra di Llorenç de Balanzó, in terzine, accompagnate da una traduzione in prosa (Barcellona, Tipografia Católica Casals, 1923-24); entrambe sono state ampiamente superate da quella che è considerata la grande traduzione catalana del poema di Dante in terzine incatenate, portata a termine tra molte difficoltà (iniziata durante l’esilio in Francia, è stata terminata quando l’autore viveva a Barcellona, in clandestinità), da Josep Maria de Sagarra (*Divina Comèdia*, Barcellona, J. Sallent, 1947-51), oggetto di varie riedizioni, l’ultima nel 2019 (Barcellona, Quaderns Crema). Più recentemente, è stata pubblicata la quinta traduzione in catalano, dello scrittore valenciano Joan F. Mira (Barcellona, Proa, 2000), che adotta criteri differenti da quella di Sagarra, avendo sviluppato l’aspetto concettuale del testo, potenziandone il carattere narrativo, lontano dalla musicalità poetica della traduzione di Sagarra che, così come avviene per la famosa traduzione di Ángel Crespo, ha saputo acquisire il valore di un classico letterario nella sua lingua.<sup>36</sup>

<sup>33</sup> Cfr. Micó, *Notas sobre el texto y la traducción*, p. 38.

<sup>34</sup> Cfr. Giuseppe Grilli, *Traducciones de la Comedia: un desafío catalán*.

<sup>35</sup> Questa edizione (incompleta “ya que la muerte del traductor dejó inconclusa la tercera parte del ‘Paradís’”), opera del fondatore di “Unió Catalanista” e del giornale conservatore “La Veu de Catalunya”, “vinculado con la política cultural de Prat de la Riba”, presenta una “intencionalidad y funcionalidad política subyacente” (Cfr. Camps, *Las traducciones de Dante Alighieri*, p. 37).

<sup>36</sup> Cfr. Rosend Arqués, *Reescriure Dante. La Comèdia de Sagarra i de Mira*.

Per quanto riguarda il gallego, esiste solo una versione del poema italiano, *A Divina Comedia*, con traduzione di Darío Xohán Cabana: prima edizione del 1990 (Servicio General de Publicaciones de la Xunta de Galicia), premiata dal Comune di Firenze, che di recente è stata oggetto di una nuova edizione aggiornata (A Coruña, Edicións da Curuxa, 2014), in cui il traduttore e poeta gallego affronta l'“arduo proposito di tradurre le terzine dantesche mantenendo endecasillabi e rime lungo tutta l'opera”,<sup>37</sup> una scelta che, così come era successo ai traduttori in catalano (Sagarra) e in castigliano (Crespo), comporta implicitamente la necessità di forzare, in un certo senso, alcune trasformazioni lessicali, quando il ritmo e in particolare la rima lo richiedano. Cabana, che ha dimostrato in precedenza la sua competenza, quando ha tradotto, in gallego, classici italiani come *I fioretti* di Francesco d'Assisi (*As Floriñas de San Francisco*, del 2013), la *Vita nuova* di Dante (*Vida Nova*, del 1994), un'antologia dei poeti stilnovisti (*Antoloxía de Doce Estilo Novo*, del 2011) e il *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca (*Cancioneiro*, del 1989, ampliato più tardi sotto il titolo *Cancioneiro seguido das Rimas dispersas*, del 2012), affronta la *Commedia* dantesca con maggiore perizia, accompagnando alla traduzione le corrispondenti introduzione e note, oltre a un interessante *Vocabulario* (pp. 741-757), “con un repertorio di termini [...] non registrati nel Dicionario de la Real Academia Galega, tuttavia nobilitati dal gallego medievale e dall'uso letterario successivo o sostenuti dall'uso comune”.<sup>38</sup>

E, infine, per quanto riguarda la lingua basca, oltre alla traduzione ottocentesca del primo canto dell'*Inferno*, opera dello scrittore basco-francese Emmanuel Inchauspe, pubblicata a Parigi nel 1982, la prima versione integrale uscita in Spagna si deve a Santiago Onaindia (*Jainko-antzerkia*, Bilbao, Igarri, 1985). Ad ogni modo, Onaindia, poeta in euskera e poliglotta carmelitano con una vasta esperienza traduttiva, non ha mai scritto in basco unificato, motivo per cui la sua opera risulta particolarmente difficile per le nuove generazioni. Da qui, la pertinenza e la novità rappresentate dalla nuova e molto più recente traduzione di Joxean Agirre, pubblicata in tre fasi, corrispondenti alle cantiche del-

<sup>37</sup> Cfr. a riguardo, Benedict Buono, *Dante in Galizia: la nuova versione della Divina Commedia di Darío Xoán Cabanas*.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 242.

la *Commedia: Infernua* (2001), *Purgatorioa* (2002) e *Paradisua* (2003), che, in seguito, sarà pubblicata in volume unico, *Jainko-antzerkia*, nel 2010 (Donostia, Hiria).

Il poema di Dante, attraverso l'ampio e intenso lavoro di diversi traduttori, in varie lingue che animano la ricchezza culturale e linguistica della Spagna, ha iniziato, nel Quattrocento, questo suo particolare nomadismo, nel senso che le sue parole sono giunte – perdendo, a volte, guadagnando, altre, parte della loro significazione e del loro significato – fino al nostro tempo, facendo ricorso, grazie al lavoro più o meno riuscito dei traduttori, a diverse soluzioni, in base alle regole e alla specificità delle differenti lingue in cui è stata tradotta o riproposta. Una costante metamorfosi che, in alcun modo, può sostituire l'originale, ma che può arricchirlo, in quanto la traduzione non cessa di essere anche, in maggiore o minore misura, e in ogni singolo caso, un atto letterario, dato che la perizia o l'intenzione del traduttore apporta una prospettiva e una codificazione che, sicuramente, il testo di partenza ignora. Non solo: a volte, lo stesso autore è un traduttore inconsapevole. Il plurilinguismo della *Commedia* potrebbe essere considerato, di per sé, anche il risultato di un atto inconscio di traduzione da parte di Dante, che glossa passi di Virgilio, Ovidio e Stazio, per quanto riguarda il latino, e parafrasa strofe o riproduce il lessico dei poeti provenzali o dei siciliani della corte sveva, avvicinandosi con ammirazione a queste altre lingue di cultura, appartenenti, in questo caso, all'allora breve tradizione neolatina. Da ciò, si desume che, come afferma l'esergo di Micó con cui si apre il presente lavoro (“Un clásico es, entre otras cosas, la suma de sus traducciones”), la traduzione o le traduzioni di un classico come la *Commedia* possano anche essere considerate parti del testo stesso e che possano contribuire, in un certo qual modo, con l'apporto dei lettori/traduttori, alla sua storia testuale. Secondo questa prospettiva, particolarmente pertinente è la riflessione che Alberto Manguel faceva a proposito delle traduzioni del poema dantesco, quando si chiedeva “¿es posible leer la *Comedia* únicamente en una traducción?”:

La encarnación del poema en un texto que no es el original es tal vez la clave más nítida de los poderes creativos del lector. Entrar en un texto, desmontarlo, reconstruirlo con palabras y frases que obedecen a las reglas de oídos y ojos y mentes diferentes permiten que un texto vuelva a empe-

zar a vivir, pero esta vez a conciencia, consciente de su propio funcionamiento y de sus deudas con el azar y el placer.<sup>39</sup>

Il fertile e ricco panorama delle numerose e varie traduzioni del poema dantesco, a oggi presenti nel mercato editoriale iberico, giustifica ampiamente la decisione di intitolare questo lavoro con il famoso verso che Dante mette in bocca al maestro Brunetto Latini, riferito alla sua certa fama postuma, presente nella breve conversazione che i due intrattengono nel canto XV dell'*Inferno*: “La tua fortuna tanto onor ti serba” (XV, 70). Così, dunque, i lettori spagnoli non hanno scuse per non intraprendere la lettura dell’opera più importante della letteratura universale e, di fatto, hanno iniziato a farlo da molti anni, alla luce dell’importante produzione traduttologica della *Commedia* di Dante che arricchisce costantemente le librerie spagnole.<sup>40</sup> E, senza ombra di dubbio, come ricordava Micó in un recente articolo su “El País” – rielaborando il conosciuto verso del poeta spagnolo Gabriel Celaya, “la poesía es un arma cargada de futuro” –, anche “la *Comedia* es una obra medieval cargada de futuro”.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Cfr. Alberto Manguel, *Leer a Dante traducido*, “El País”, 5 giugno 2021.

<sup>40</sup> Inoltre, ritengo necessario precisare che il dantismo gode, in Spagna, di ottima salute, e che esistono, e sono molto attive, la Sociedad Catalana de Estudios Dantescos, presieduta da Rossend Arquès, e l’Asociación Complutense de Dantología, diretta da Juan Varela-Portas de Orduña, che dirige anche la sola rivista specializzata in dantologia pubblicata in Spagna dal 2000, “Tenzone”, fondata dallo scomparso professore Carlos López Cortezo dell’Università Complutense di Madrid. Per ulteriori informazioni su questa associazione che opera in seno all’università madrilenica, cfr. Juan Varela-Portas de Orduña, *Opera e magistero di Carlos López Cortezo: una presentazione*. Sul dantismo spagnolo, cfr. Rosend Arquès, *Il dantismo contemporaneo in Spagna. Primo bilancio*.

<sup>41</sup> Cfr. José María Micó, *¿Por qué somos dantescos?*, “El País”, 5 maggio 2021. E aggiunge: “La *Comedia* es una novela en verso, un poema que nos habla del saber y del vivir, de la vida mortal y de la vida eterna, a través de una ficción autobiográfica que pretendía alcanzar – y lo ha acabado consiguiendo – dimensión ecuménica. Es la fábula ideal para dar un sentido grandioso a nuestras pequeñas vidas, una cartografía del más allá tan imaginaria como eficaz, porque traza el mejor mapa antiguo de un territorio invariable: la condición humana”.

*Bibliografía*

- Alvar, Carlos, *Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.
- Arce, Joaquín, *La lengua de Dante en la Divina Commedia y en sus traductores españoles*, "Revista de la Universidad de Madrid", 14 (1965), pp. 229-271.
- Arqués, Rosend, *Reescriure Dante. La Comèdia de Sagarra i de Mira*, "Reduccions", 81-82 (2005), pp. 215-225.
- , *Il dantismo contemporaneo in Spagna. Primo bilancio*, in *Letture e lettori di Dante. Letà moderna e contemporanea*, a cura di Marcello Ciccuto, Ravenna, Longo Ed., 2011, pp. 11-32.
- Buono, Benedict, *Dante in Galizia: la nuova versione della Divina Commedia di Darío Xoán Cabanas*, "Quaderns d'Italià", 20 (2015), pp. 239-246.
- Camps, Assumpta, *Las traducciones de Dante Alighieri en la época contemporánea*, in *Homenaje al profesor Trigueros Cano*, a cura di Pedro Luis Ladrón de Guevara *et alii*, Murcia, Universidad Católica San Antonio, 1999, I, pp. 33-39.
- Crespo, Ángel, *La traducción de la Commedia de Dante: terza rima o nada*, "Cuadernos de Traducción e Interpretación", 8-9 (1987), pp. 7-19.
- , *Un ideal de traducción poética*, "Siglo XXI. Literatura y cultura españolas", 1 (2003), pp. 28-37.
- De Valdés, Juan, *Diálogo de la lengua*, a cura di C. Barbolani, Madrid, Cátedra, 1998.
- Dionisotti, Carlo, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1999.
- Grilli, Giuseppe, *Traducciones de la Comedia: un desafío catalán*, in *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939)*, a cura di María de las Nieves Muñiz, Firenze, F. Cesati, 2007, pp. 543-552.
- Hamlin, Cinthia María, *Traducción, humanismo y propaganda monárquica. La versión glosada del Infierno de Pedro Fernández Villegas (1515)*, Valencia, Universitat de València, 2019.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio, *Prólogo*, in Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, Barcellona, Montaner y Simón, 1870-1872, pp. V-XXVII.
- Isoldi, Caterina, *Ángel Crespo, poeta di fronte a Dante*, "Estudios Humanísticos. Filología", 31 (2009), pp. 107-143.
- Manguel, Alberto, *Leer a Dante traducido*, "El País", 5 giugno 2021.
- Micó, José María, *Notas sobre el texto y la traducción*, in Dante Alighieri, *Comedia*, Barcellona, Acantilado, 2018, pp. 31-41.

- , *¿Por qué somos dantescos?*, “El País”, 5 maggio 2021.
- Mondola, Roberto, *Dante nel Rinascimento castigliano. L’Inferno di Pedro Fernández de Villegas*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2011.
- , *Algunos aspectos léxicos y morfosintácticos de la primera traducción castellana impresa de la Commedia: el Inferno de Pedro Fernández de Villegas (Burgos, 1515)*, “Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo”, 90 (2014), pp. 151-172.
- , *Dante vestido a la castellana. El Inferno de Pedro Fernández de Villegas*, Madrid, Francoforte sul Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2017.
- , *Prospera et adversa fortuna: appunti su Dante in Spagna*, in *Dante oltre i confini. La ricezione dell’opera dantesca nelle letterature altre*, a cura di Silvia Monti, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2018, pp. 155-170.
- Pascual, José Antonio, *La traducción de la Divina Comedia atribuida a D. Enrique de Aragón. Estudio y edición del “Inferno”*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1974.
- Valero Moreno, Juan Miguel, *Pietro Alighieri en Castilla: tradición textual y tradición cultural. En torno al romanceamiento castellano del “Commentum” a la Commedia de Dante Alighieri*, in *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939)*, a cura di María de las Nieves Muñiz, Firenze, Franco Cesati Ed., 2007, pp. 89-124.
- Varela-Portas de Orduña, Juan, *Opera e magistero di Carlos López Cortezo: una presentazione*, in *“I passi fidi”. Studi in onore di Carlo López Cortezo*, a cura di Augusto Nava Mora et alii, Roma, Aracné, 2020, pp. 15-38.
- Zecchi, Barbara, *Appunti sulle più antiche traduzioni della Divina Commedia in castigliano*, “Carte italiane”, 11.1 (1990), pp. 21-30.
- Zinato, Andrea, *La ricezione di Dante nel Medioevo spagnolo*, in *Dante oltre i confini. La ricezione dell’opera dantesca nelle letterature altre*, a cura di Silvia Monti, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2018, pp. 185-207.

MARIANO PÉREZ CARRASCO

*Dante come simbolo  
dell'identità nazionale argentina*

**Abstract:** The paper explores the different ways in which Dante was paradoxically interpreted as a symbol of Argentinian national identity from the 19th century to the first half of the 20th. It focuses on the first generation of Argentine intellectuals, the so called Generation of 1837 (Esteban Echeverría, Juan Baustista Alberdi, José Mármol), with particular attention to the discussion between Bartolomé Mitre – also a member of that generation, and the first Latin American translator of the *Divine Comedy* – and Domingo Faustino Sarmiento on the civic value of poetry, in which Dante played a crucial role, and to the influence of Mitre's ideas on Leopoldo Lugones.

1. *Introduzione*

Vorrei presentare oggi un lavoro in corso che sto conducendo sull'utilizzazione di Dante nella costruzione – ovvero addirittura nell'invenzione – dell'identità nazionale argentina nel periodo che va dal 1837 al 1938, cioè dalla prima generazione di intellettuali argentini, quella che, nata all'indomani della Rivoluzione di Maggio del 1810, fiorì nella seconda metà degli anni trenta dell'Ottocento, e fino alla morte, per tanti versi simbolica, di Leopoldo Lugones nel 1938. In questo periodo, sia l'opera sia la figura di Dante Alighieri sono state innalzate a simbolo di quello che la nuova repubblica – che, non avendo ancora una nazione, si poneva il compito di crearla *ex novo* e dall'alto – voleva diventare.<sup>1</sup> Infatti, la lettura argentina di Dante come figura squisitamente moderna avviene in un momento in cui il principale obiettivo dell'élite politica e intellettuale del paese era per l'appunto la modernizzazione – sinonimo per certi versi di nazionalizzazione – di quel territorio che solo da poco tempo era diventato una repubblica.<sup>2</sup> Modernità e modernizzazione fu-

---

<sup>1</sup> Sull'assenza di una nazione nell'Argentina dell'Ottocento, si veda almeno la raccolta di studi di Tulio Halperín Donghi, *Una nación para el desierto argentino*.

<sup>2</sup> Sulla genesi delle nazioni moderne e la creazione delle loro identità, si vedano *La invención de la nación: Lecturas de la identidad, de Herder a Homi Bhabha*; Nicolas

rono le parole d'ordine di tutto quel periodo, e Dante – il poeta medioevale, il politico della società comunale, il filosofo scolastico – apparì ai patrioti argentini come il paradossale simbolo di quella modernità che loro stavano cercando, cioè come il lontano antesignano del loro futuro.<sup>3</sup> È precisamente su questo paradosso che vorrei soffermarmi in questa occasione. Ma siccome si tratta per l'appunto di una vicenda senz'altro paradossale, sarà utile fare prima a mo' di introduzione qualche riferimento a quel periodo in cui la storia europea e la storia – non ancora – sudamericana erano sostanzialmente identiche. Mi riferisco al periodo immediatamente anteriore alla nascita delle repubbliche americane.

## 2. *Dalla Conquista all'Indipendenza*

Dai primi anni del Cinquecento ebbe inizio un lungo processo di esplorazione, conquista e popolazione delle terre appena scoperte nelle Indie occidentali, che finì soltanto – e questo è un punto che viene di solito dimenticato – addirittura quattrocento anni dopo, cioè verso la fine dell'Ottocento. Nel 1870, ad esempio, mentre la Germania esordiva in Europa come una potenza continentale e l'Italia, con la presa di

---

Shumway, *The Invention of Argentina*; Ernst Gellner, *Naciones y nacionalismo*; Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*; e soprattutto Eric Hobsbawm, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, pp. 23 e 27: “La característica básica de la nación moderna y de todo lo relacionado con ella es su modernidad. [...] La ‘nación’ considerada así era el conjunto de ciudadanos cuya soberanía colectiva los constituía en un Estado que era su expresión política”. Sul fenomeno concomitante della nazionalizzazione delle masse, si vedano George L. Mosse, *La nacionalización de las masas: Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich*, e Alberto Mario Banti, *Nazionalizzazione delle masse*, in *Enciclopedia Italiana*, VII Appendice.

<sup>3</sup> Si tratta, come vedremo, di una storia per molti versi analoga a quanto successo – a proposito di strumentalizzazioni politiche di Dante – nella penisola italiana tra la fine del Settecento e per buona parte dell'Ottocento. Si vedano il recente libro di Fulvio Conti, *Il Sommo italiano: Dante e l'identità della nazione*; Duccio Balestracci, *Un mito indiscusso: Dante Alighieri*, in Id., *Medioevo e Risorgimento: L'invenzione dell'identità italiana nell'Ottocento*, pp. 75-78; *Dante nel Risorgimento italiano* (Lecture classensi, 40 [2012]); Paolo Golinelli, *Medioevo romantico: Poesia e miti all'origini della nostra identità*; Aldo Vallone, *La critica dantesca nell'Ottocento*.

Roma, riusciva finalmente ad avere la sua completa unità, circa la metà del territorio argentino si trovava ancora sotto il potere degli indiani, come se la conquista non fosse avvenuta. Gli indiani infatti conducevano ancora una guerra secolare e non di rado vincente contro gli europei, ovvero – come si diceva all'epoca – contro i cristiani.<sup>4</sup> Battaglie, *malo-nes* e scaramucce erano frequenti nei lontani margini della civiltà europea. E se parlando del Sudamerica diciamo “europea”, è perché infatti dal XVI e fino al XIX secolo tutti i territori americani – in particolare le città – erano parte integrale dell'Europa in senso politico.<sup>5</sup> È stato soltanto con la Rivoluzione francese, durante le guerre napoleoniche, che il tradizionale ordine europeo, il cosiddetto *Ancien régime*, cominciò a dissolversi, prima nei territori americani e poi nell'Europa propriamente detta. La distruzione dell'*Ancien régime* e l'inizio della fine dei grandi imperi cristiani è stato un fenomeno concomitante della dissoluzione dell'unità atlantica dell'Europa, ovvero, più in particolare, della Spagna e del Portogallo.<sup>6</sup> Intorno al 1810, dal Messico all'Argentina, l'Impero spagnolo esplose in una miriade di nuove repubbliche. Queste rivoluzioni, che la storiografia ancora chiama “dell'indipendenza”, soltanto in un senso molto marginale furono fatte dagli indiani americani, che in certi casi, come abbiamo appena ricordato, erano ancora in aperta

---

<sup>4</sup> Si vedano, ad esempio, questi eloquenti versi di José Hernández, *Martín Fierro*, II: La vuelta de Martín Fierro, X, vv. 1535-1542: “Y en humilde vasallaje / a la majestá infinita / besé esta tierra bendita / que ya no pisa el salvaje. // Al fin la misericordia / de Dios, nos quiso amparar; / es preciso soportar / los trabajos con constancia”.

<sup>5</sup> Si veda José Luis Romero, *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*, in particolare il primo capitolo, “Latinoamérica en la expansión europea”, pp. 21-44, pp. 11 e 14: “En general, la América indígena fue un mundo predominantemente rural, y vastas áreas apenas conocieron vida urbana. [...] Si en muchas regiones los conquistadores no encontraron sino culturas primitivas – como en la costa brasileña o en el Río de la Plata –, en otras tropezaron con culturas de un alto nivel que los asombraron. Pero en todos los casos un inmovible preconcepto los llevó a operar como si la tierra conquistada estuviera vacía – culturalmente vacía –, y poblada por individuos que podían y debían ser desarraigados de su trama cultural [...]. El aniquilamiento de las viejas culturas – primitivas o desarrolladas – y la deliberada ignorancia de su significación constituía el paso imprescindible para el designio fundamental de la conquista: instaurar sobre una naturaleza vacía una nueva Europa [...]. La red de ciudades debía crear una América hispánica, europea, católica”.

<sup>6</sup> Si veda Tulio Halperín Donghi, *Historia de América Latina*.

guerra contro gli europei. Quelle rivoluzioni furono innanzitutto il risultato delle idee e delle azioni di quegli spagnoli che vivevano e avevano i loro interessi fuori dalla penisola iberica, cioè nel Nuovo mondo.<sup>7</sup> Ed è perciò che forse più che di una rivoluzione dell'indipendenza si potrebbe parlare di una sorta di guerra civile intraspagnola, ovvero euro-americana, cioè del conflitto tra spagnoli con diverse idee sul loro futuro e sulla loro identità. La questione dell'identità, infatti, è il punto centrale che ci consentirà di capire meglio l'utilizzo che i patrioti argentini hanno fatto della figura di Dante. Perché una volta conquistata sia l'indipendenza economica sia quella politica, la nuova repubblica doveva ancora risolvere una questione che sarebbe stata assolutamente fondamentale per gli intellettuali argentini almeno fino alla prima metà del Novecento. Tale questione può essere formulata in questi termini: che differenza c'era tra gli spagnoli nati a Buenos Aires e quelli nati nella penisola iberica? Sia da un punto di vista etnico sia da un punto di vista culturale, tutti erano ugualmente spagnoli. Quando la prima generazione di intellettuali argentini era ancora giovane, cioè negli anni trenta dell'Ottocento, il paese non aveva ancora nemmeno una storia degna di tale nome: quelli ventenni erano infatti vecchi tanto quanto il loro paese. È evidente che un paese come l'Argentina non aveva un passato, una lingua e una cultura sostanzialmente diversi dal passato, la lingua e la cultura della Spagna. La storia dell'Argentina coincideva quasi punto per punto con la storia della Spagna, prima della quale non c'era che il silenzio documentario dell'ancora viva e combattente preistoria americana. E quindi, in quella situazione, che cosa significava essere argentino? Per non differenziarsi dagli spagnoli – che era quello che difatti loro erano –, gli intellettuali argentini si sono visti costretti ad inventare un passato mitologicamente costruito *ex novo* e a tracciare delle genealogie culturali che fossero in grado di legittimare un'indipendenza che altrimenti non sarebbe stata che un dato di fatto, cioè il risultato – e in quanto tale *a fortiori* illegittimo – della violenza delle armi e della

---

<sup>7</sup> Come d'altra parte era riconosciuto dai protagonisti di quella storia; si veda, ad esempio, Juan Bautista Alberdi, *Las bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, cap. XXVI, p. 174: “Como más próxima a Europa [la Argentina] recibió más presto el influjo de sus ideas progresivas, puestas en práctica por la revolución de mayo de 1810, y más pronto que todas recibió sus frutos buenos y malos”.

guerra fratricida.<sup>8</sup> Ed è proprio in questo momento d'invenzione politica, letteraria e culturale del proprio passato che Dante compare per la prima volta come simbolo nella nuova identità nazionale argentina.<sup>9</sup>

### 3. *La Generazione del 1837*

La prima opera dove la presenza di Dante è significativa è – guarda caso – quella che viene unanimemente giudicata dalla storiografia come il primo poema nazionale della letteratura argentina. Mi riferisco a *La Cautiva* di Esteban Echeverría, pubblicata nel 1837. Questo lungo poema epico, che narra la storia di una coppia cristiana rapita dagli indiani,<sup>10</sup> non soltanto ha due epigrafi prese dalla *Commedia*, ma – e questo è di gran lunga più significativo – descrive la vita degli *indios* ancora interamente pagani nei termini in cui Dante descrive nel terzo canto dell'*Inferno* gli atteggiamenti dei dannati. In questo modo, Echeverría utilizza la poesia di Dante per dipingere un tema centrale della vita quotidiana nell'Argentina del primo Ottocento: i *malones* e le *cautivas*, cioè le donne cristiane rapite e successivamente schiavizzate dagli *indios*.

---

<sup>8</sup> Tanto fragile era in questo momento l'identità argentina che fino al 1860 il paese non avrà nemmeno un nome definitivo. Cf. Ángel Rosenblat, *El nombre de la Argentina*. Si veda pure Gabriel di Meglio, *Nuevos aportes historiográficos para entender el período independentista*, dove si legge: “El primer cambio fundamental en la historiografía es afirmar la ausencia de una identidad nacional en 1810. Según los nuevos estudios, es imposible para esa época pensar los inicios de la Argentina como un país independiente, porque ‘Argentina’ es una construcción posterior a la Declaración de la Independencia. Entonces, no es Argentina la que se independiza de España. Se crea un país: las ‘Provincias Unidas de Sudamérica’ o, según otros autores, las ‘Provincias Unidas del Río de la Plata’, pero ya la vaguedad de su nombre demuestra que no tiene un límite definido ni evidente sobre quién va a estar y quién no va a estar”.

<sup>9</sup> Si veda Heather Sottong, *Dante's Afterlife in Argentina*; Nicola Bottiglieri, *Dante nella letteratura ispanoamericana*; Dante en América Latina; Alma Novella Marani, *Dante en Argentina*; Dante Alighieri: Estudios reunidos en conmemoración del VII centenario de su nacimiento (1265-1965); Jorge Max Rohde, *Dante y su sombra*; Ángel Battistessa, *Dante en las generaciones argentinas*.

<sup>10</sup> La lotta contro gli indiani era difatti uno dei grandi temi della letteratura argentina ottocentesca, perché agli occhi dei patrioti argentini gli *indios* costituivano l'ultimo ostacolo per la costruzione della nuova repubblica.

La descrizione della festa degli indiani dopo il saccheggio di una popolazione cristiana – alla quale appartengono i protagonisti dell'opera – è addirittura una riscrittura della prima parte del terzo canto dell'*Inferno*. Gli indiani vengono in questo modo assimilati ai condannati, e i loro costumi e la loro cultura appare ad Echeverría come un vero e proprio inferno che deve perciò essere rimosso dal territorio della nuova repubblica. Ma la presenza di Dante nella generazione del 1837 non si limita a questa utilizzazione da parte di Echeverría.

Filosofo e giurista, autore – nel sopraccitato saggio *Basi e punti di partenza per l'organizzazione politica della Repubblica Argentina* – delle fondamenta filosofiche della prima Costituzione, Juan Bautista Alberdi pubblicò, sempre nel 1837, quella che viene giudicata come la prima opera di filosofia argentina, il *Frammento preliminare allo studio del diritto*, dove troviamo una importante citazione della *Commedia* (Pd. II, 45) utilizzata per giustificare l'intuizione immediata dei primi principi dell'intelletto:

En los hechos elementales de la constitución humana, se corre riesgo cuando se sale de la intuición. ¿Quién ha definido el yo? ¿Y quién lo ha negado?

*Aguisa del ver primo che l'uom crede.*

Y pobre del hombre, si el Dante no dijera en esto una profunda verdad: porque siendo esencial a la conservación de la vida la creencia inmediata de estas verdades, ¿qué sería de la vida si no fuese, como es, contemporánea esta creencia de los primeros actos de la inteligencia!<sup>11</sup>

Un'altra importante opera di quella generazione, i *Canti del pellegrino* (1847) di José Mármol, lungo poema di stile byroniano, porta un'epigrafe dantesca. Come altri membri della sua generazione, Mármol – che nel suo libro riproduce in parafrasi, quale espressione di malinconia per la patria perduta, tradotto dal *Don Juan* di Byron, l'*incipit* dell'ottavo canto del *Purgatorio* – sembra identificarsi – sulle scie dell'Alfieri, il Foscolo, il Mazzini, il De Sanctis – con la figura di Dante come simbolo romantico della lotta contro la tirannia e per la libertà.

<sup>11</sup> Cf. Juan Bautista Alberdi, *Frammento preliminar al estudio del derecho*, p. 79.

Non a caso l'epigrafe del suo libro ricordava le parole di Virgilio sul viaggio dantesco: "Libertà va cercando, ch'è sì cara / come sa chi per lei vita rifiuta" (Pg. I, 71-72).

Ma queste diverse utilizzazioni di Dante costituiscono infatti il retroterra di quella che sarà la più importante corrente interpretativa del ruolo politico della *Divina Commedia* nella cultura argentina tra Otto e Novecento.

#### 4. *Bartolomé Mitre e il ruolo della poesia nella nascita delle nazioni*

È stato infatti un altro membro della Generazione del 1837, e futuro Presidente della Repubblica, Bartolomé Mitre, a scrivere le pagine più originali su Dante nell'Argentina dell'Ottocento. Nel 1854 Mitre raccolse le sue poesie giovanili in un volume semplicemente intitolato *Rime*. La pubblicazione del libro ebbe un forte significato politico. Il giovane Mitre, che aveva scritto queste poesie mentre era esiliato a Montevideo, pubblica questa raccolta come un atto di esplicita vendetta contro Juan Manuel de Rosas, il nemico dichiarato della Generazione del 1837. Il volume si apre con una lunga lettera prefatoria indirizzata a Domingo Faustino Sarmiento, importante intellettuale della stessa generazione, che anni dopo sarebbe diventato il successore di Mitre nella presidenza della repubblica. La lettera prefatoria è una difesa del valore civile della poesia, e della sua efficacia nella costruzione dell'identità nazionale di un popolo.

In una prosa scritta nel 1846, Sarmiento aveva fortemente attaccato alcune caratteristiche della razza spagnola che, a suo avviso, si trovavano alle radici dell'arretratezza argentina. L'anima spagnola – rifletteva Sarmiento – aveva purtroppo una fatale propensione a menare una vita contemplativa: "Cantad vosotros como la cigarra; contad sílabas, mientras los recién venidos cuentan *patacones* [soldi]; pintad las bellezas del río que otros navegan".<sup>12</sup> Incapace di condurre una vita commerciale e produttiva – continuava Sarmiento –, lo spagnolo ha respinto l'esistenza moderna, sostanzialmente pratica e produttiva, e si è rifugiato nei regni fantastici della poesia. Siamo davanti a un tipico attacco all'identità

<sup>12</sup> Bartolomé Mitre, *Defensa de la poesía*, p. 317. Si veda *infra* la n. 14.

etno-culturale di quello che lo storico José Luis Romero ha chiamato “l’Argentina creola”, cioè quella formata non dagli indiani né dagli immigranti, ma dagli spagnoli e i loro discendenti.<sup>13</sup> La poesia – continua ad argomentare Sarmiento – è il segno di uno spreco d’intelligenza: il colpevole riconoscimento di una concreta mancanza di sapere pratico e di vera scienza. E siccome l’operosità è la caratteristica essenziale del mondo moderno, gli spagnoli e i creoli sono per Sarmiento un popolo storicamente superato, incapace di vivere in questo nuovo mondo che è il prodotto, da un lato, dell’industria anglosassone, e dall’altro lato, dell’illuminismo francese.<sup>14</sup> Ecco perché il suo sogno come politico è

<sup>13</sup> Sull’Argentina creola, ovvero “alluvionale”, cf. José Luis Romero, *La experiencia argentina y otros ensayos*.

<sup>14</sup> Cfr. Mitre, *Defensa de la poesía*, pp. 316-317, dove Mitre produce una lunga citazione di Domingo Faustino Sarmiento, *Viajes por Europa, África y América, 1845-1847*, ora in *Obras completas de Sarmiento*, pp. 49-50: “Me parece que una causa profunda hace al pueblo español por todas partes poeta: inteligencias caídas, como aquellos nobles de otro tiempo descendidos a la plebe, con organizaciones e instintos desenvueltos; mentes elevadas y ociosas que se remueven y agitan en la nada, revelando su elevada condición entre los harapos que las cubren. El español, inhábil para el comercio, que explotan a sus ojos, naves, hombres y caudales de otras naciones, negado para la industria, la maquinaria y las artes; destituido de luces para hacer andar las ciencias o mantenerlas siquiera; rechazado por la vida moderna para que no está preparado, el español se encierra en sí mismo y hace versos; monólogo sublime a veces, *estéril siempre*, que le hace sentirse ser inteligente y capaz si pudiera, de acción y de vida, por las transformaciones que hace experimentar a la naturaleza que engalana en su gabinete, como lo haría el norteamericano con el hacha de los campos, aquel poeta práctico que hace una pastoral de un desierto inculto, e inventa pueblos y maravillas de la civilización, cuando del bosque asoma su cabeza a la margen del río aun no ocupado. ¡Yo os disculpo, poetas argentinos! [...] Haced versos y poblad el río de seres fantásticos, ya que las naves no vienen a turbar el terso espejo de sus aguas. Y mientras otros fecundan la tierra, y cruzan a vuestros ojos con sus naves cargadas el *almo río*, cantad vosotros como la cigarra; contad sílabas, mientras los recién venidos cuentan *patacones*; pintad las bellezas del río que otros navegan; [...] ¡Qué de riquezas de inteligencia, y cuánta fecundidad de imaginación perdida!”. Sarmiento qui attacca principalmente quello che Romero, *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*, Cap. 3: *Las ciudades hidalgas de Indias*, p. 86, giustamente chiamò la “città signorile” (*ciudad hidalga*), che sviluppò nell’America spagnola i principî etici e politici della vecchia nobiltà europea: “Una vida noble fue la preocupación casi obsesiva de las altas clases hidalgas o con pretensiones de hidalguía. Consistía ante todo en desdeñar los oficios mecánicos y en mantener separados a menestrales y caballeros”.

stato quello di sostituire un vecchio popolo medievale (gli spagnoli e i creoli) con un nuovo popolo moderno (gli anglosassoni e i francesi) attraverso l'immigrazione europea.<sup>15</sup>

Nella sua risposta a Sarmiento, Mitre non difenderà direttamente l'identità spagnola, ma l'utilità della poesia nella costruzione – ovvero, nell'invenzione – di un nuovo popolo, di un nuovo linguaggio, di una nuova identità. L'invenzione di una nuova identità è stato appunto, per così dire, il sogno sacro, la grande utopia della prima – e non soltanto della prima – generazione di intellettuali argentini: costruire un nuovo paese, con un nuovo popolo, dando luogo a una nuova cultura con la sua nuova lingua. Alla tradizionale identificazione della Modernità con l'industria anglosassone e l'illuminismo francese, Mitre aggiungerà il contributo italiano al mondo moderno, il cui massimo esempio si trova per l'appunto nella figura e nell'opera di Dante.

La lettera di Mitre a Sarmiento è un trattato sulle origini, l'essenza e l'utilità politica e filosofica della poesia. In questa sede mi soffermerò soltanto sul ruolo giocato dalla figura di Dante nell'argomentazione, ma tutto in essa è davvero molto interessante e merita di essere studiato. Nelle prime pagine Mitre ricostruisce la storia della poesia e spiega la differenza tra la metrica classica e quella moderna. Rilevante per noi è la conclusione di questa parte, dove Mitre sostiene che Dante è stato il primo poeta moderno, perché “Dante, con una nueva lengua, creó una nueva poesía”, che è ancora la nostra poesia, cioè la poesia dei tempi moderni.<sup>16</sup> In questo modo Dante viene presentato come l'archetipo di

---

<sup>15</sup> Questa idea, condivisa in generale dall'élite argentina dell'Ottocento, è stata esemplarmente spiegata da Alberdi, *Las bases y puntos de partida*, XIII, p. 82: “¿Cómo, en qué forma vendrá en lo futuro el espíritu vivificante de la civilización europea en nuestro suelo? Como vino en todas épocas: la Europa nos traerá su espíritu nuevo, sus hábitos de industria, sus prácticas de civilización, en las inmigraciones que nos envíe. Cada europeo que viene a nuestras playas, nos trae más civilización en sus hábitos, que luego comunica a nuestros habitantes, que muchos libros de filosofía. [...] Un hombre laborioso, es un catecismo edificante. ¿Queremos plantar la libertad inglesa, la cultura francesa, la laboriosidad del hombre de Europa y de Estados Unidos? Traigamos pedazos vivos de ellas en las costumbres de sus habitantes y radiquémoslas aquí”.

<sup>16</sup> Mitre, *Defensa de la poesía*, p. 347: “La rima y el acento: he aquí, pues, los dos pilares en que se columpia suavemente el verso, he aquí las dos condiciones que lo caracterizan; he aquí las dos líneas pronunciadas que lo separan del verso antigua, y la causa de que sea tan difícil hablar y pensar en verso en nuestros días. Esta dificultad es tal vez la causa

tutta la poesia moderna. Ma c'è ancora di più. Se la poesia costituisce l'origine della lingua, e insieme alla razza la lingua è il fondamento della nazione, allora Dante, che attraverso la sua poesia ha fissato la lingua italiana, sarà *a fortiori* anche il padre della nazione, ed appare così come il modello del poeta padre della patria, cioè fondatore attraverso il suo verbo della nuova nazione. La *Commedia*, dunque, non viene letta da Mitre come un'opera medievale e cristiana, ma addirittura come la grande epopea dello spirito moderno: "El italiano era un dialecto vulgar cuando el Dante se sirvió de él para escribir la *Divina comedia*, que a la par de la más grandiosa epopeya de los tiempos modernos, es la fuente del idioma más puro y armonioso de la raza latina".<sup>17</sup> Entrambe le caratteristiche – Dante come un autore moderno e come fondatore di una nuova lingua nazionale – saranno centrali nell'interpretazione argentina della *Commedia*. Mitre vede in Dante le origini di quel mondo moderno del cui l'Argentina dovrebbe cominciare a far parte. In questo modo, l'indipendenza degli spagnoli di Argentina dalla Spagna peninsulare veniva legittimata come uno sforzo di modernizzazione, e Dante appariva come una fonte d'ispirazione nel compito di modernizzare il nuovo paese. Questo è il motivo per cui Mitre, trentacinque anni dopo la pubblicazione delle *Rime*, nella prefazione alla sua traduzione – la prima fatta in Sudamerica – della *Commedia*, sostiene che Dante sia stato "el inspirador de los sabios y de los pensadores modernos".<sup>18</sup>

---

de que el mundo, después de la aparición de la prosa, y después de la extinción de los idiomas muertos, haya producido un número tan limitado de grandes poetas, todos los cuales han quedado siempre muy abajo del original, incluso Virgilio, que es un reflejo de la poesía primitiva, hasta que Dante, con una nueva lengua, creó una nueva poesía".

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 358-359: "El italiano era un dialecto vulgar cuando el Dante se sirvió de él para escribir su *Divina comedia*, que a la par de la más grandiosa epopeya de los tiempos modernos, es la fuente del idioma más puro y más armonioso de la raza latina. El Petrarca ornamentó, dio elasticidad y clasificó en cierto modo la lengua dignificada por el Dante, cambiando hasta cierto punto su esencia, como lo dice Sismondi, y legó a su patria un idioma digno de rivalizar con los de Grecia y Roma. Los poetas que se han sucedido, dieron la última mano a la obra iniciada por los padres de la poesía italiana. Así, queda establecido que el idioma italiano es hijo de la poesía, y esta creación bastaría por sí sola para inmortalizar a su progenitor [Dante], y desmentir las imputaciones de esterilidad que se le hacen [*i.e.*, que Sarmiento había hecho a la poesía]".

<sup>18</sup> Bartolomé Mitre, *La Divina comedia de Dante Alighieri, Teoría del traductor*, p. XIX. Sulla traduzione di Mitre, si vedano Claudia Fernández Speier, *Las traducciones ar-*

### 5. Leopoldo Lugones e l'eredità delle idee di Mitre

L'interpretazione di Bartolomé Mitre ebbe una grande – e non sempre diretta – influenza sulle letture argentine di Dante, in particolare attraverso la sua traduzione integrale della *Commedia*. Ma credo che non sia stata ancora adeguatamente evidenziata l'influenza esercitata dalle idee di Mitre su Leopoldo Lugones.<sup>19</sup> Nel 1913, cioè sedici anni dopo la pubblicazione dell'edizione definitiva della traduzione di Mitre (1897), Lugones tenne una serie di conferenze sull'identità argentina che furono riprese tre anni dopo nel suo capolavoro saggistico, *El payador (Il trovatore)*, opera nella quale Lugones si propone di dimostrare l'esistenza di una razza argentina che sarebbe il fondamento ontologico dello Stato-nazione. Nel suo libro Lugones cerca di dimostrare che il fatto che il popolo si sia dato un vero poema epico è un segno dell'esistenza di una "razza argentina", giacché i poemi epici – l'*Iliade*, l'*Odissea*, l'*Eneide*, la *Divina Commedia* – non sono a suo avviso il prodotto di un'intelligenza individuale, ma di uno sforzo creativo di natura collettiva: sono l'espressione dell'anima di una nazione, di un popolo che attraverso il racconto delle sue *res gestae* prende coscienza della sua esistenza storica. Il *Martín Fierro* di José Hernández – questo è il punto centrale del libro – sarebbe quel grande poema epico argentino. E quando nel capitolo settimo del libro Lugones si propone di dimostrare che il *Martín Fierro*, considerato finora dalla critica come un'opera minore, è in verità un vero poema epico, la *Divina Commedia* appare come il principale termine di comparazione e il fulcro intorno al quale gira l'argomentazione.<sup>20</sup> In questo modo, attraverso lo studio della poesia epica, Lugones riesce a trovare la genealogia della razza argentina. L'argomento procede come segue. La

---

*gentinas de la Divina comedia: De Mitre a Borges*; Heather Sottong, *Bartolomé Mitre's Translation of the Divine Comedy: An Anti-Martín Fierro*; Roberto Mondola, *Una "copia interpretativa": Apuntes sobre la Comedia de Bartolomé Mitre*.

<sup>19</sup> Si veda Mariano Pérez Carrasco, *Leopoldo Lugones dantista*.

<sup>20</sup> Leopoldo Lugones, *El payador*, pp. 173-200; l'analisi stilistica della *Commedia* occupa le pp. 188-192. Su *El payador*, si vedano Edgardo Dobry, *Una profecía del pasado: Lugones y la invención del "linaje de Hércules"*.

conquista dell'America è stata a suo avviso l'ultima grande crociata.<sup>21</sup> Eredi dei cavalieri spagnoli, francesi e soprattutto provenzali – Cristoforo Colombo, ligure, viene considerato da Lugones come appartenente alla cultura provenzale –, i *conquistadores* portarono con sé i semi di quella vita spirituale la cui sintesi perfetta si trova per l'appunto nella *Divina Commedia*, anch'essa interpretata da Lugones come parte del mondo dei trovatori. Lugones presenta una visione unitaria della storia d'Europa, la cui evoluzione viene descritta nei termini di una *translatio* che, prendendo l'avvio dalla Grecia antica, finisce, attraverso la Roma pagana, nella Provenza medievale, dalla quale sarebbero venuti fuori quegli ultimi cavalieri medievali che furono i *conquistadores*. E così i loro discendenti – i *gauchos* – sarebbero stati i legittimi eredi di quel mondo provenzale cantato da Dante [*sic*].<sup>22</sup> Se la *Commedia* e il *Martín Fierro* appartengono allo stesso lignaggio, allora i popoli fondati da quei poemi epici si troverebbero genealogicamente collegati.

Venti anni dopo la pubblicazione di *El payador*, nel 1936, Leopoldo Longhi de Bracaglia mette in rapporto l'interpretazione lugoniana della storia argentina che abbiamo appena riassunto e gli sforzi danteschi di Bartolomé Mitre. Dante viene presentato ancora una volta non soltanto come il vero fondatore della modernità, ma come il padre di una nuova nazione, ovvero di una “nuova anima sociale” che a sua volta darà luogo a una nuova nazione. In questo senso Mitre, traducendo la *Commedia* in spagnolo, appare agli occhi di Longhi de

<sup>21</sup> Lugones, *El payador*, p. 154: “Al propio tiempo, aquellos hombres [los Conquistadores] que eran, ciertamente, los más enérgicos de España y los últimos paladines de Europa trajeron ínsita la libertad en el don de su heroísmo. [...] Sendos legados de aquellos héroes son, pues, nuestra democracia y nuestro castellano, cuyos giros y voces no resultan, así, barbarismos: antes preciosos elementos de una lengua más genuina [que la de la España contemporánea], y con esto, más vigorosa también”.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 160: “Los últimos caballeros andantes, que lo eran, aquellos primeros conquistadores hispanos, trajeron al mundo recién descubierto por un compatriota espiritual, un ligur precisamente, el germen del futuro definitivo renacimiento”. Si veda pure Leopoldo Lugones, *El Perfecto Amor*, p. 134: “la Doctrina del Perfecto Amor halló en Dante el gran poeta que hasta entonces no había tenido; de suerte que, al concernirle por ello la categoría de principal trovador, la invención provenzal fue a lograrse plenamente en Italia. Reuniendo así en su persona al primer lírico, que es el de la *Vita*, con el primer épico, que es el de la *Commedia*, Dante resulta, a no dudarlo, el mayor poeta de la Cristiandad”.

Bracaglia come un Dante redivivo: “Ambos [Mitre e Dante] señalaron en sus armonías nuevas el nacimiento también de una nueva alma social. Este fue el gran acierto de Mitre”.<sup>23</sup> Quella nuova anima sociale è l'anima della modernità, perché la *Commedia* “refleja la nueva etapa social, cristiana, moderna”.<sup>24</sup> Longhi de Bracaglia sostiene che la *Commedia* “es el primer desafío de la razón humana contra la ignorancia y la superstición, es la rebelión contra el ciego destino, de la nómade humanidad en su marcha triunfal y trágica hacia la ciencia [...], la civilización y la filosofía”.<sup>25</sup> Così come Ennio, nel tradurre i poemi omerici, fondò la lingua latina, strumento del potere romano, così Mitre, nel tradurre la *Commedia*, fornì alla Repubblica argentina un ulteriore strumento di potere, una “nuova” lingua coniata sull'italiano dantesco e in grado di portare il popolo argentino nella terra promessa della modernità.<sup>26</sup> Ed è perciò che la traduzione di Mitre non ha un senso esclusivamente letterario, ma esprime innanzitutto l'impegno civico del traduttore: “Reconocerán tus hijos en la *Divina comedia* las batallas ancestrales de los padres de sus padres”, e siccome Mitre appartiene a quella prima generazione di intellettuali argentini di cui abbiamo parlato, i suoi padri sono gli uomini che hanno fatto la rivoluzione: “Déjales [ai tuoi figli: il popolo argentino] tu árbol perfecto. Corre en nuestras venas la sangre de los Dánaos invictos”.<sup>27</sup> In questo punto vediamo apparire la genealogia lugoniana: il sangue dei nuovi argentini è in verità quello degli antichi greci, che attraverso un lungo processo di *translationes* arrivò a queste terre e fiorì nella moderna Argentina che il traduttore di Dante, Bartolomé Mitre, contribuì in modo decisivo a fondare.

<sup>23</sup> Leopoldo Longhi de Bracaglia, *Mitre traductor de Dante*, p. 24.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 52. Di primo acchito l'interpretazione di Dante come fondatore dei tempi moderni può sembrare certamente strana. Ma possiamo ricordare che questa è stata l'interpretazione proposta da Francesco De Sanctis quando nella *Storia della letteratura italiana* scrive che l'*Inferno* rappresenta per l'appunto la nascita della modernità e che Francesca da Rimini è “la prima donna del mondo moderno”. Cfr. Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Vol. 1, p. 217.

<sup>25</sup> Longhi de Bracaglia, *Mitre traductor de Dante*, p. 56.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 83.

## 6. Conclusioni

A questo punto possiamo riassumere quanto fin qui detto e trarre alcune conclusioni. Nell'Argentina ottocentesca, e almeno fino alla prima metà del Novecento, Dante apparì come una sorta di simbolo aspirazionale: il simbolo di quello che l'*intelligenza* argentina voleva che il loro paese diventasse. La figura di Dante serviva al contempo a legittimare l'indipendenza culturale dalla Spagna e a creare una tradizione che consentisse di identificare la nuova nazione con l'epica dei tempi moderni. Questo doppio motivo spiega che siano stati non tanto i poeti e gli scrittori, quanto soprattutto i politici – tra i quali niente meno che un futuro Presidente della Repubblica – a utilizzare Dante come un simbolo antispagnolo e protoargentino. Per l'*intelligenza* argentina – non certo per il popolo – Dante è stato il paradossale emblema della nuova nazione. Ovviamente, questo Dante non era quello dei filologi, ma apparteneva a quella che Carlo Dionisotti definì la “religione laica, democratica, nazionalistica e storicistica, affermatasi in Europa” – e quindi anche nell'*eadem utraque Europa* che era l'America – nel secolo decimonono.<sup>28</sup> Insomma, le vicende che in questo saggio abbiamo per sommi capi esposto appartengono meno alla storia degli studi danteschi che alla “storia del culto di Dante” della quale parlava il Barbi sul *Bollettino della Società Dantesca Italiana* nel 1901, e che in grande misura è ancora da scrivere.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Carlo Dionisotti, *Varia fortuna di Dante*, p. 255. Si veda Conti, *Il Sommo italiano*, pp. 17-46.

<sup>29</sup> Michele Barbi, *La fama di Dante nel Settecento*, p. 455. Il passo merita di essere citato per esteso: “Prima però che una storia del culto di Dante possa esser fatta con piena informazione di fatti e con esatta conoscenza di cause, occorre una serie ben ordinata d'indagini parziali, per raccogliere le tante testimonianze o tracce della stima e dello studio di Dante non solo nelle opere letterarie, ma anche negli atti delle accademie, nei giornali o nei carteggi; per determinare le tendenze, i pregi e i difetti della critica dantesca, in relazione colla critica letteraria in genere, in ogni secolo e presso le varie nazioni”.

*Bibliografia*

- Alberdi, Juan Bautista, *Las bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, texto de la primera edición hecha en Valparaíso en mayo de 1852 y no reproducido en Buenos Aires desde aquel año, noticia preliminar por Ricardo Rojas, Buenos Aires, La Facultad, 1915.
- , *Fragmento preliminar al estudio del derecho*, Buenos Aires, Ciudad Argentina, 1998.
- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. Eduardo L. Suárez, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Balestracci, Duccio, *Medioevo e Risorgimento: L'invenzione dell'identità italiana nell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 2015.
- Banti, Alberto Mario, *Nazionalizzazione delle masse*, in *Enciclopedia Italiana*, VII Appendice, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2007 (reperibile online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/nazionalizzazione-delle-masse\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/nazionalizzazione-delle-masse_%28Enciclopedia-Italiana%29/)).
- Barbi, Michele, *La fama di Dante nel Settecento*, in Id., *Problemi di critica dantesca*, Prima serie (1893-1918), Firenze, Sansoni, 1934, pp. 455-472.
- Battistessa, Ángel, *Dante en las generaciones argentinas*, "Boletín de la Academia Argentina de Letras", t. XXX, 115-116 (1962), pp. 7-27.
- Bottiglieri, Nicola, *Dante nella letteratura ispanoamericana*, in *Dante oggi / 3. Nel mondo*, "Critica del testo", a cura di Roberto Antonelli, Annalisa Landolfi, Arianna Punzi, XIV / 3 (2011), pp. 333-373.
- Conti, Fulvio, *Il Sommo italiano: Dante e l'identità della nazione*, Roma, Carocci, 2021.
- Dante Alighieri: Estudios reunidos en conmemoración del VII centenario de su nacimiento (1265-1965)*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata - Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1966.
- Dante en América Latina*, Actas del Primer Congreso Internacional sobre Dante Alighieri en Latinoamérica (Salta, 4-8 de octubre de 2004), a cura di Nicola Bottiglieri e Teresa Colque, Cassino, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, 2007.
- Dante nel Risorgimento italiano* (Lecture classensi, 40), a cura di Alfredo Cottignoli, Longo, Ravenna, 2012.
- De Sanctis, Francesco, *Storia della letteratura italiana*, testo e note a cura di Niccolò Gallo, introduzione di Natalino Sapegno, notizia storico-critica di Carlo Muscetta, Torino, Einaudi, 1975.

- Di Meglio, Gabriel, *Nuevos aportes historiográficos para entender el período independentista*, 9 julio 2020 (<https://www.conicet.gov.ar/nuevos-aportes-historiograficos-para-entender-el-periodo-independentista/>).
- Dionisotti, Carlo, *Varia fortuna di Dante*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 255-303.
- Dobry, Edgardo, *Una profecía del pasado: Lugones y la invención del "linaje de Hércules"*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Echeverría, Esteban, *La cautiva / El matadero / Ojeada retrospectiva*, antología, prólogo y notas por el prof. Carlos Dámaso Martínez, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979.
- Fernández Speier, Claudia, *Las traducciones argentinas de la Divina Comedia: De Mitre a Borges*, Buenos Aires, Eudeba, 2019.
- Gellner, Ernst, *Naciones y nacionalismo*, trad. Javier Setó, Madrid, Alianza, 1991.
- Golinelli, Paolo, *Medioevo romantico: Poesia e miti all'origini della nostra identità*, Milano, Mursia, 2001.
- Halperín Donghi, Tulio, *Historia de América Latina*, Madrid, Alianza, 1985.
- , *Una nación para el desierto argentino*, prólogo de Roy Hora, Buenos Aires, Prometeo, 2005.
- Hernández, José, *Martín Fierro*, estudio preliminar y notas por Carlos Alberto Leguizamón, edición dirigida por María Hortensia Lacau, Buenos Aires, Kapeluz, 1965.
- Hobsbawm, Eric, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, trad. Jordi Beltrán, Barcelona, Crítica, 2012.
- La invención de la nación: Lecturas de la identidad, de Herder a Homi Bhabha*, compilado por Álvaro Fernández Bravo, Buenos Aires, Manantial, 2000.
- Longhi de Bracaglia, Leopoldo, *Mitre traductor de Dante*, Buenos Aires, Imprenta y Casa Editora "Coni", 1936.
- Lugones, Leopoldo, *El Perfecto Amor*, in Id., *La misión del escritor / El ideal caballeresco*, en *Obras completas de Leopoldo Lugones*, ordenadas por Pedro Luis Barcia, t. II, Buenos Aires, Pasco, 1999, pp. 131-145.
- , *El payador*, prólogo de Edgardo Dobry, Buenos Aires, Eudeba, 2012.
- Marani, Alma Novella, *Dante en Argentina*, Roma, Bulzoni, 1983.
- Mitre, Bartolomé, *La Divina comedia de Dante Alighieri*, traducción en verso ajustada al original, con nuevos comentarios, segunda edición definitiva, Buenos Aires, Peuser, 1897.
- , *Defensa de la poesía*, estudio preliminar y notas por M. de Vedia y Mitre, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1947.

- Mondola, Roberto, *Una "copia interpretativa": Apuntes sobre la Comedia de Bartolomé Mitre*, "Ínsula: Revista de letras y de ciencias humanas", 895-896 (2021), pp. 26-29.
- Mosse, George L., *La nacionalización de las masas: Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich*, trad. Jesús Cuéllar Menezo, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.
- Pérez Carrasco, Mariano, *Leopoldo Lugones dantista*, "Dante e l'Arte", 4 (2017), pp. 213-230.
- Rohde, Jorge Max, *Dante y su sombra*, Eudeba, Buenos Aires, 1970.
- Romero, José Luis, *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976.
- , *La experiencia argentina y otros ensayos*, compilado por Luis Alberto Romero, estudio preliminar de Carlos Altamirano, Buenos Aires, Taurus, 2004.
- Rosenblat, Ángel, *El nombre de la Argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 1964.
- Sarmiento, Domingo Faustino, *Viajes por Europa, África y América, 1845-1847*, in *Obras completas de Sarmiento*, t. V, Buenos Aires, Editorial Luz del Día, 1949.
- Shumway, Nicolas, *The Invention of Argentina*, Berkeley (CA), University of California Press, 1991.
- Sottong, Heather, *Dante's Afterlife in Argentina*, "California Italian Studies", 9 (2019), pp. 1-22 (reperibile online: <https://escholarship.org/uc/item/2qq1510s>).
- , *Bartolomé Mitre's Translation of the Divine Comedy: An Anti-Martín Fierro, Nation(s) & Translation*, "Annali d'Italianistica", a cura di Norma Bouchard e Valerio Ferme, 38 (2020), pp. 325-342.
- Vallone, Aldo, *La critica dantesca nell'Ottocento*, Città di Castello (PG), Olschki, 1958.

## JONATHAN GALASSI

### *America's Dante*

**Abstract:** Dante has been read and translated many times in English, since H.F. Cary's version of 1814. Americans have been especially responsive, with poets like Longfellow, Merwin, Ciardi, Pinsky and others offering versions of the *Commedia*. In the 20th century T.S. Eliot wrote most authoritatively of Dante and claimed him as the principal influence on his work, while Ezra Pound modelled to some extent his *Cantos* on the *Commedia*, as a journey from Hell to Paradise, which actually does not advance but records moments of bliss and of wrongdoing in quick succession. They are American to the core in their learned familiarity with Dante and their hankering for his enviable holism at the same time that they are sure of its impossibility. Perhaps only Walt Whitman among American poets approaches Dante in embracing all aspects of the world of his time – a grandiose project, sustained (as in the Master) by a wonderful eye for minute detail and by an unwavering belief in the poet's vocation.

Who is America's Dante? What is Dante for America? He has always been a beacon casting a cold, admonishing light from a high promontory on the European homeland, more than a person a fact to contend with: a mountain to conquer, a world to try to dominate.

Henry Francis Cary's translation, published in London in 1814, which he called *The Vision of Dante* rather than the *Divine Comedy*, as "more comfortable to the genius of our language" – already a step away from the thing itself – is the *Ur* source for Dante translation in English. His unpoetic, no-nonsense protestant blank verse version sounds like this:

His glory, by whose might all things are moved,  
Pierces the universe, and in one part  
Sheds more resplendence, elsewhere less.

Out of this came the first major verse translation by an American poet, Henry Wadsworth Longfellow's painstaking three-volume version of 1867. Longfellow was the most popular genteel American poet of the 19th century and also professor of Italian Literature at Harvard. He was capable of lyric effusions about Dante as a prophet/forerunner of American liberty, as here in one of his invocations to the *Paradiso*:

O star of morning and of liberty!  
 O bringer of the light, whose splendor shines  
 Above the darkness of the Apennines,  
 Forerunner of the day that is to be!  
 The voices of the city and the sea,  
 The voices of the mountains and the pines,  
 Repeat thy song, till the familiar lines  
 Are footpaths for the thought of Italy!  
 Thy fame is blown abroad from all the heights,  
 Through all the nations, and a sound is heard,  
 As of a mighty wind, and men devout,  
 Strangers of Rome, and the new proselytes,  
 In thy own language hear thy wondrous word.  
 And many are amazed and many doubt.

Longfellow's own blank verse translation, though, sounds more like Cary than Longfellow at his freest, lacking as it does the fluidity and breath that a great English translation would seem to demand:

The glory of him who moveth everything  
 Doth penetrate the universe, and shine  
 In one part more, and in another less.

In fact, I think it's fair to say that none of his translators into English has come near to Dante's style. T.S. Eliot, the American poet and critic who understood Dante most profoundly and has written best about him, and who declared that he was "the most persistent and deepest influence upon my own verse", calls it a "very bare and austere style, in which every word has to be 'functional'". Bare and austere, yes – but also propulsive, rich in metaphor, and deeply musical.

For Eliot, Shelley is "the one poet of the nineteenth century who could even have begun to follow" in Dante's footsteps and he says that his last, unfinished poem the *Triumph of Life* contains "some of the greatest and most Dantesque lines in English". But, as Montale has written, Shelley was more musician than architect. He was not translating Dante, but inhabiting his lyric power.

As Judith Thurman has noted, more than a hundred writers in English have produced versions or imitations of the *Comedy*, among

them Chaucer, Spenser, Milton, Marvell, Keats, Byron, Tennyson, Swinburne, the Brownings – and also, most recently and successfully, Seamus Heaney. Thurman singles out two modern translations for particular praise: Dorothy Sayers, the crime novelist, and C.H. Sisson, the severe modernist civil servant and classicist. “I think Sisson/Got it, don’t you?”, the English poet Donald Davie wrote. “Plain Dante, plain as a board/And if flat, flat. The abhorrent, the abhorred/Ask to be uttered plainly.”

There is also a very long list of versions by writers who are unread today. Among the Americans I’ll mention Thomas William Parsons, John Augustine Wilstach. Charles Eliot Norton, Marvin Richardson Vincent, Henry Johnson, Courtney Langdon, Eleanor Vinton Murray, and Melville Best Anderson. The list goes on and on.

My own favorite modern American version is by the mid-century poet John Ciardi: not a word-for-word literal rendering, but concise and elegant, in tercets whose first and third lines rhyme, providing a sense of structure though not the forward thrust of *terza rima*:

The glory of Him who moves all things rays forth  
through all the universe and is reflected  
from each thing in proportion to its worth.

Ciardi’s version dates from the Sixties and Seventies. Another, from the 1980s, is by Allen Mandelbaum, perhaps more cultural curator than musician, who produced versions of many of the verse masterworks of the Western Canon:

The glory of the One who moves all things  
permeates the universe and glows  
in one part more and in another less.

Another version, of the *Inferno* only, is by Robert Pinsky, who employs a rough, energetic approximate *terza rima* stanza:

Midway on our life’s journey, I found myself  
In dark woods the right road lost. To tell about  
Those roads is hard, – so tangled and rough

And savage that thinking of it now I feel  
 The old fear stirring: death is hardly more bitter.

Many readers' favorite contemporary Dante is the poet W.S. Merwin's austere, subtle rendering of the *Purgatorio*:

The murk of Hell and of a night empty  
 Of every planet under a bare sky  
 Which clouds has made as dark as it could be

Or the husband and wife team of Robert and Jean Hollander, whose traditional verse has a natural, slightly fusty, elegance:

Gloom of hell or of a night deprived  
 Of all the stars, beneath a barren sky  
 Which everywhere was overcast with clouds

To some this all smacks of the classroom – which indeed is where these books tend to be read. Others aim for a more arresting reading experience. One current version, by the poet Mary Jo Bang, achieves a more hopped-up intensity via a lowering of tone:

Gloom of Hell and night deprived  
 Of every star, the light poor sky  
 Covered to the max with dark clouds

For all the profusion and ingenuity of these versions, Dante does not really thrive in translation. A part of him lives on in the shredding of his completist vision as practiced by Eliot and Ezra Pound, who are American to the core in their learned familiarity with Dante and their hankering for his enviable holism at the same time that they are sure of its impossibility – something they share with Montale and other European modernists. They borrow – or, as Eliot said, steal from Dante, they echo him and his atmosphere, in what Montale called, for instance, “the quasi-Cubist Inferno of *The Waste Land*”.

Thurman says that “many readers don't get further than *Inferno*, because depravity is a more compelling subject than virtue”. This goes back to the protestant reading of Dante reflected in Cary's title,

*The Vision of Dante*, and first posited by the great German critic Erich Auerbach, who sees Dante, perhaps in spite of himself, as the avatar of the humanism of the Renaissance in his sympathetic evocation of human variety and individuality.

Walt Whitman's reading of Dante, which began with John Aitken Carlyle's 1849 prose version of the *Inferno*, concentrates on the *contrappasso* of the first canticle and in its own way sums up America's partial view of Dante. In *A Backward glance O'er Traveled Roads* (1888) he writes:

Spring of '59 read Dante's INFERNO. It is one of those works (unlike the Homeric and Shakespearean) that make an intense impression on the susceptibilities of an age... Great vigor, a lean and muscular ruggedness; no superfluous flesh; and the fascination there always is in a well-told tragedy. No matter how painful or repulsive. It signifies, in its way, that melancholy and imperious part of humanity, or its elements, out of which the whole structure of the stern and vindicative Jehovan theology has arisen... vengeance, gloating in the agony of sinners, bad men, enemies, to be punished, and the usual distinctions of good and evil.

The fact is that the *Paradiso* makes many Americans uncomfortable. As Eliot said: "It belongs to the world of what I call the *high dream*, and the modern world seems capable only of the *low dream*". Dante himself apologized that "trasumanar significar per verba / non si poria" – that the transubstantiation that is essential to faith cannot be conveyed in sublunary words. And yet, for some readers, whether or not they are believers, the poetry of the *Paradiso* is Dante's purest and most beautiful. "Even the abstraction is visible," as Montale wrote, "and the most abstruse concept is inseparable from its form [...] if the plastic relief is less pronounced, this does not signify a lesser concreteness of imagination [...] Dante creates objects by naming them, and his syntheses are flashes of lightning". This is poetry at the outer limit of expressiveness. Montale said in 1965, when the 700th of Dante's birthday was celebrated, that compared to him there are no poets. The *Commedia* is and will remain the last miracle of world poetry. To Eliot "a really supreme poet makes poetry also more difficult for his successors, by the simple fact of his supremacy, and the price a literature must pay for having a Dante or a Shakespeare, is that it can have only *one*."

Later poets must find something else to do, and be content if the things left to do are lesser things”.

Among these tasks, Dante has exemplified, according to Eliot, “that the poet should be the servant of his language rather than the master of it [...]. To pass on to posterity one’s own language, more highly developed, more refined, and more precise than it was before one wrote it [...] is the highest possible achievement of the poet as poet”. Beyond this, even more importantly, is what the poet can do “for everybody after him who speaks that language”: “to capture those feelings which people can hardly even feel, because they have no words for them”.

Who in America has performed these services most adequately, and occupied a comparable place in our culture, expanding the capabilities and understanding of our language? Who has defined and exemplified our predicament most profoundly? Who has described and contained our multitudes? Is Walt Whitman our Dante? No one else beside Emily Dickinson comes to mind who has given voice to as capacious and empathetic an imagination.

In the end, though, comparisons fail. For us, as for everyone, Dante is a miracle, a fact, a rock in the road, an admonition, a promise, a stumbling block, a staggering provocation. In the end, he represents the same dead end, and the same impossible possibility, for the entire world. America’s Dante, however misunderstood, however partial, can only be Dante himself. He belongs to us too. He is our inheritance and our problem as much as he is yours.

### *Bibliography*

- Eliot, T.S., *Selected Essays*, London, Faber, 1951.  
Montale, Eugenio, *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1976.  
Whitman, Walt, *Notebooks and Unpublished Prose Manuscripts*, vol. 5, ed. Edward F. Grier, New York, New York University Press, 1984.

DAVIDE FINCO

*Verso Thule.*

*La Divina Commedia dalla Svezia all'Islanda*

**Abstract:** The reception of Dante Alighieri's works, in particular his *Commedia*, is a late phenomenon in Northern European countries (in this regard, Scandinavia makes no exception in the broader European context). Dante has been studied (and admired) since the Romantic period, with an initial relevant influence of German intellectuals and writers on the Scandinavian milieu, while the first complete translations of the *Commedia* were published in the 1850s and 1860s (in Sweden and Denmark), followed by the next contributions no sooner than in the early 20th century. Dante interested Nordic artists due to his established role in the Western literary canon, but the reasons of admiration were multifaceted and even contradictory: from his realism to his imaginative power, from his polemical spirit to his moral values, including his theological stances. This paper focuses on the case of Sweden, with references to other Scandinavian countries, while this panorama of "Dante-worship" is integrated by considerations on the quality of Swedish translations of the *Commedia*; furthermore, several issues which may have favoured or hindered the reading of Dante's works in the Northern context are highlighted.

1. *La Scandinavia e Dante*

Nel Medioevo, e ancora nella prima modernità, le terre del Nord Europa erano ammantate di un'aura esotica e misteriosa, conseguenza delle particolarità climatiche e geografiche, così come delle notizie relativamente scarse a disposizione.<sup>1</sup> Contatti, soprattutto commerciali, esistevano tuttavia da tempo con il Sud, e la Scandinavia lascia alcune (seppur sparute) tracce anche nell'opera dantesca. Se nel *De vulgari eloquentia* quest'area geografica non viene menzionata nella sintetica ripartizione linguistica dell'Europa delineata nel primo libro (VIII 4), ove si parla di "Teutonicos, Saxones, Anglicos ... et alias nationes",

---

<sup>1</sup> Un importante contributo sia alla conoscenza sia alla fondazione di un immaginario venne da Olaus Magnus (Olof Månsson, 1490-1557), umanista e storico svedese cattolico esule a Roma, autore della *Carta marina et descriptio septentrionalium terrarum* (Venezia, 1539) e della *Historia de gentibus septentrionalibus* (1555) in 22 volumi.

nelle *Epistole* (V 11 § 12), rivolgendosi al popolo italiano, Dante lo apostrofa “sanguis Longobardorum” e poco dopo “Scandinaviae soboles”, identificando pertanto Longobardi e Scandinavi e accogliendone, quindi, il mito delle origini. Si tratta in effetti di un *unicum* tra gli scritti danteschi e dimostra come Dante avesse notizie limitate e confuse su quell’area geografica. Nel *Paradiso*, infine, Dante menziona “quel di Norvegia” nell’invettiva dell’Aquila contro i cattivi governanti cristiani: “E quel di Portogallo e di Norvegia / li si conosceranno e quel di Rascia / che male ha visto il conio di Vinegia” (*Par* XIX, 139-141);<sup>2</sup> la critica ha identificato in questo personaggio non meglio precisato re Håkon V Magnusson, che governò il Paese dal 1299 al 1319, ospitò gli assassini del re danese Erik V e mosse guerra contro il successore Erik VI.<sup>3</sup>

Ribaltando la prospettiva, come richiesto da questo contributo, Dante nel Nord venne studiato, commentato e tradotto solo a partire dal romanticismo, sebbene la sua opera fosse conosciuta da prima, pur in ambienti circoscritti. Sotto questo aspetto la Scandinavia non si distingue da altre aree culturali: alla maggior sensibilità romantica per l’immaginazione, la spiritualità e la metafisica, rispetto – in particolare – alle istanze illuministe, possiamo aggiungere nel caso scandinavo la marginalità geografica e culturale nel contesto europeo e soprattutto l’ostilità della Riforma (così rapidamente affermatasi e radicatasi in quei Paesi) verso un autore meridionale e cattolico, avvertito quale corpo estraneo. D’altra parte, la visione romantica influenzò la lettura di Dante nel Nord fino al secondo Novecento, intrecciandosi a quel punto con la realtà di Paesi ormai secolarizzati, come avvertiamo per esempio nelle dichiarazioni dello studioso Conny Svensson: “Till en början tydde inget på att jag skulle bli

<sup>2</sup> Vedi, per tutti i casi menzionati, Filippo Brancucci, *Scandinavia*, in *Enciclopedia dantesca*.

<sup>3</sup> Il sovrano occupa un posto anche nella storia delle letterature scandinave avendo commissionato la traduzione di poemi cavallereschi francesi in prosa norrena, fenomeno che aprì il genere delle saghe a vicende non scandinave, in un modello che ispirerà il sottogenere delle “saghe dei cavalieri” (*riddarasögur*). Promotrice culturale fu peraltro anche la consorte Eufemia, che promosse la traduzione di tre romanzi cavallereschi in *knittelvers* (metro germanico di distici a rima baciata, adatto alle narrazioni), componimenti che da lei presero il nome di *Eufemiavisor* (Canzoni di Eufemia).

hängiven Danteläsare. Född i Ultima Thule, den kätterska och sekulariserade Sverige långt borta från påvarnas Rom och komedins florentinare” (*De läste Dante*, p. 217; “All’inizio nulla indicava che sarei diventato un appassionato lettore di Dante. Nato nell’Ultima Thule, la Svezia secolarizzata ed eretica, lontanissima dalla Roma dei papi e dai fiorentini della *Commedia*”).<sup>4</sup>

Nella distanza culturale di Dante e dell’Italia medievale dal Nord contemporaneo, l’aspetto estetico e la creatività linguistica sono probabilmente l’eredità dantesca meglio apprezzata, ora che, peraltro, più numerosi sono i conoscitori della nostra lingua. Certamente lo studio di Dante si è scontrato nel tempo con elementi letterari (la lingua italiana poetica) e tradizioni culturali (Dante non viene generalmente affrontato nelle scuole del Nord). Possiamo ancora osservare che un contributo fondamentale alle traduzioni è stato dato dai professori universitari, anche se, in tempi più recenti, non mancano professionisti (medici, giuristi) che esprimono la loro passione per Dante e l’italiano cimentandosi nella trasposizione dei suoi versi. La Svezia risulta il Paese con il maggiore interesse per Dante, con le traduzioni più antiche e più numerose; in Danimarca si cominciò nello stesso periodo (metà Ottocento), mentre come vedremo dobbiamo attendere la metà del Novecento per le prime traduzioni norvegesi, e non esiste a oggi una traduzione dell’intera *Commedia* in islandese, ma solo la versione recentissima della prima cantica. La scelta di dedicare il presente contributo prevalentemente alla Svezia è quindi motivata dalla maggiore rilevanza di questo caso nel panorama della ricezione dantesca scandinava, ma anche dalla maggiore disponibilità di materiale critico, a cominciare da *Dante i Sverige* (1965, Dante in Svezia) del Comitato di Stoccolma della Società “Dante Alighieri” per arrivare a *De läste Dante* (2020, Hanno letto Dante) del già menzionato Conny Svensson, quest’ultima monografia volta a presentare alcuni dei più noti studiosi internazionali di Dante (tra cui una decina di svedesi) al pubblico svedese.

---

<sup>4</sup> Tutte le traduzioni dallo svedese nel presente contributo sono mie, se non altrimenti specificato.

## 2. *Dante in Svezia*

### 2.1 *Dal Medioevo al Settecento*

Non è semplice individuare l'inizio della diffusione dell'opera di Dante in Svezia: presso Clemente VI ad Avignone soggiornarono alti prelati svedesi ed è possibile che venisse letta l'opera di Dante, così come santa Brigida (Heliga Birgitta, 1303-1373) potrebbe aver avuto conoscenza delle immagini dantesche dell'aldilà, ma non ne abbiamo prove – constatiamo solo affinità di varia natura tra i due: il tipo di visioni, gli interessi politici, il principio del contrappasso.

Sappiamo invece con certezza che la regina Cristina di Svezia (1626-1689; regnante dal 1632 al 1654, prima della conversione al cattolicesimo e dell'abdicazione con conseguente trasferimento a Roma) possedeva alcune delle illustrazioni di Sandro Botticelli alla *Commedia* e aveva letto e apprezzato molto l'opera. Va tuttavia considerato che Cristina visse e frequentò ambienti intellettuali in Italia (fondando a Roma come è noto il salotto letterario dal quale sarebbe poi sorto il movimento dell'*Arcadia*), mentre in Svezia la conoscenza di Dante al suo tempo era quasi nulla anche se qualche esemplare della *Commedia* aveva raggiunto il Nord.

Maggiori tracce compaiono nel Seicento, il secolo della “grande potenza svedese” (*stormaktstiden*, 1630-1700) e del primo prestigio delle università scandinave. Haquin Spegel (1645-1714), autore di inni religiosi nella fiorente tradizione germanica dei salmi, scrisse un poema enciclopedico sulla creazione (*Gudz Werk och Hwila*, 1685, L'opera e il riposo di Dio) nel cui seguito (1725) egli dichiara il suo debito artistico a John Milton e al suo *Paradise Lost*, ma accenna anche a opere che avrebbe voluto leggere, tra queste la *Commedia*. Amico di Spegel fu l'umanista danese Ole Borch, che nel 1676 – per la prima volta nel Nord – descrisse nel dettaglio l'opera (in *Dissertationes academicae de poëtis*, 1676-1681), citando dall'originale del *Paradiso*.

Nel Settecento, come accennato, gli Scandinavi erano per lo più condizionati dalla visione razionalista dell'illuminismo e il gusto classicista li teneva generalmente lontani dall'arte di Dante: prova ne sia che alcuni dei più noti viaggiatori nordici in Italia, come Björnsthål, Ehrensvård, Adlerbeth, non visitarono Firenze o Ravenna sulle tracce di Dante.

La prima testimonianza di una conoscenza diretta della *Commedia* in Svezia risale al 1788, quando il poeta Bengt Lidner, vicino al movimento dello *Sturm und Drang*, inserì nel suo poema *Yttersta domen* (Il giudizio universale), dedicato a re Gustavo III, due eserghi, tratti il primo da Virgilio e il secondo da Dante (*Par* XXIII, 35-39), riportato in italiano. Il re, peraltro noto mecenate e più interessato al teatro che alla politica, era appena tornato da un viaggio in Italia. Va notato tuttavia che fino alla fine del Settecento il *Paradiso* fu la cantica meno conosciuta e meno apprezzata della *Commedia*. I versi riportati da Lidner sono: [Ella mi disse]: “Quel che ti sovranza / è virtù da cui nulla si ripara. / Quivi è la sapienza e la possanza / ch’aprì le strade tra ’l cielo e la terra, / Onde fu già sì lunga disianza” (Fehrman, p. 23). Giunto alle altezze del Paradiso, Dante può vedere migliaia di fiammelle e un sole di luminosità insostenibile. Beatrice qui gli spiega ciò che sta vedendo: le fiammelle sono le anime beate, ma il sole che dà loro luce è Cristo stesso. Il motto – oltre a essere indirettamente un elogio al re – può riferirsi alla forza ispiratrice del poema di Lidner o anche al suo apice lirico: un inno al sole, nel quale l’astro è emanazione della forza di Dio. Lidner viaggiò e studiò a Parigi e a Gottinga, ma non fu mai in Italia; trovò comunque in quegli ambienti accademici e artistici i primi ammiratori di Dante e lesse probabilmente le prime (recenti) traduzioni francesi e tedesche della *Commedia*. Sappiamo che all’Università di Halle operava lo svedese Johann Thunman, gran conoscitore della poesia italiana e traduttore – tra l’altro – dell’episodio del conte Ugolino (nel 1779), molto apprezzato dai poeti dello *Sturm und Drang*.

## 2.2 *Il grande culto romantico*

In area germanica la riscoperta di Dante si deve soprattutto all’opera dei romantici tedeschi: il culto del poeta in Scandinavia può dunque essere considerato una delle eredità culturali del movimento che stava diffondendo una nuova sensibilità verso Nord. In Svezia la *Commedia* cominciò a essere studiata dal circolo uppsaliense (i futuri fosforisti dell’Auroraförbundet, “Società Aurora”) dei giovani romantici, appellatisi “Vitterhetens vänner” (“Amici delle Lettere”). Tra questi, Lorenzo Hammarsköld (1785-1827), amico dei fratelli August e Wilhelm Schlegel e curatore della pubblicazione postuma delle liriche di Erik Johan Stagnelius – uno dei maggiori poeti romantici svedesi –, fu il pri-

mo a tradurre in terzine l'episodio di Paolo e Francesca, pubblicandolo nel 1810 nella propria rivista "Läsning i Hvarjehanda" (Letture di vario genere). Hammarsköld sostenne in più occasioni che Dante e Petrarca avevano dato origine alla poesia romantica e istituì paragoni fra la *Commedia* e i poemi scandinavi medievali. Il suo apprezzamento del ruolo storico di Dante e la sua scelta dei versi da tradurre rivelano l'influenza dei fratelli Schlegel.

Se non il primo, il principale ammiratore di Dante tra i romantici svedesi fu Per Daniel Amadeus Atterbom (1790-1855), professore di estetica a Uppsala e uno degli autori più radicali nell'accogliere la nuova tendenza romantica immaginifica e fantastica (nonché uno dei più conservatori in politica, rispecchiando la generale visione degli autori romantici nel suo Paese). Atterbom ebbe l'occasione di acquistare una copia della *Commedia* durante un viaggio in Italia tra il 1818 e il 1819. Citò Dante in italiano nelle sue lettere – troviamo a esempio il verso "L'amor che move il sole e l'altre stelle" – e definì Firenze "Dantes härliga födelsestad" (Fehrman, p. 25), ossia "la magnifica città natale di Dante"; a Roma conobbe poeti e artisti tedeschi assorbiti dall'opera di Dante e si ispirò alla figura di Beatrice per il personaggio di Svanvit (Biancocigno) nel dramma fiabesco in versi *Lycksalighetens ö* (1824-27, L'isola della felicità). Progettava addirittura una monografia su Dante, ma non la scrisse. Elemento rilevante nella nostra indagine, già nel 1814 Atterbom aveva menzionato Dante in riferimento a Emanuel Swedenborg (1688-1772), scienziato e mistico del Settecento,<sup>5</sup> il cui pensiero – se non le qualità artistiche – veniva da lui paragonato a quello di Dante e di Novalis (con riferimento rispettivamente alla *Commedia* e al *Heinrich von Ofterdingen*), inquadrando questi autori in "en enda gudomlig diktning" (Fehrman, p. 24, "un'unica poesia divina"). Il parallelo Dante/Swedenborg è importante nel contesto svedese, poiché si riproporrà in August Strindberg negli anni novanta dell'Ottocento e in Vilhelm Ekelund nel Novecento: accostando questo affiancamento a quello con le visioni di santa Brigida, cui si è accennato prima, possiamo forse delineare il modo svedese di recepire Dante, almeno fino al

---

<sup>5</sup> Le due componenti in Swedenborg si fondono in un'esposizione rigorosa e "razionale" delle proprie visioni, raccolte in particolare in *Arcana Coelestia* (1749-56), che avrebbero ispirato numerosi autori, tra i quali Blake, Goethe, Baudelaire.

primo Novecento. In ogni caso, l'ammirazione di Atterbom per Dante divenne paradigmatica per un'intera generazione di romantici svedesi.

Spostandoci su una posizione molto distante e pure compresa nel romanticismo svedese, Esaias Tegnér (1782-1846), esponente della scuola romantica di Stoccolma e considerato il più "classico" tra i romantici, professore di greco ed estetica a Lund, ebbe per primo l'idea – non attuata – di tradurre l'intera *Commedia* e progettò un poema su Inferno, Purgatorio e Paradiso in cui sarebbero dovuti comparire personaggi contemporanei. Il suo interesse per Dante durò una quarantina d'anni e già nel 1808 egli tenne una serie di lezioni di stilistica in una delle quali citò a modello il celebre *incipit* della *Commedia* passando poi a riscrivere in quella metrica componimenti svedesi noti. All'amico e sodale romantico Erik Gustav Geijer scriveva il 10 giugno 1813: "Är icke all vår moderna poesi, ifrån Dante ner till Schiller, en sorgklädd Engel, en lång suck över livets förlorade glädje?" (Fehrman, p. 25; "Tutta la nostra poesia moderna, da Dante giù fino a Schiller, non è forse un angelo ammantato di dolore, un lungo sospiro per la perduta gioia di vivere?"); attestazioni simili testimoniano come, secondo la prospettiva romantica, Tegnér facesse cominciare la poesia moderna con Dante. Numerose sono le allusioni o i riferimenti all'opera dantesca, in particolare all'*Inferno*, nei suoi scritti: le prime righe del poema *Mjeltsjukan* (1825, Malinconia) recitano a esempio: "Jag stod på höjden av min levnads branter" (Fehrman, p. 26; "Ero sull'orlo dell'abisso della mia vita"); questa ispirazione si può constatare in particolare nei testi degli anni quaranta e forse il rinnovato interesse per Dante negli ultimi anni fu dovuto a un giovane poeta, il genero Carl Vilhelm Böttiger (1807-1878), critico letterario e grande cultore dell'Italia, che compì nel nostro Paese un viaggio di formazione assieme ai membri dell'Accademia Dantesca di Dresda; Böttiger si ispirò a Dante per alcune poesie d'argomento italiano e gli dedicò alcuni saggi: *Om Dantes lif och skrifter* (1865, Sulla vita e gli scritti di Dante)<sup>6</sup> e *Dantes Commedia divina* (1875, La Divina

<sup>6</sup> Böttiger constata che su Dante si sono accumulate notizie fantasiose e molto si può correggere considerando le indicazioni del poeta sulla propria vita (per esempio nella *Vita nuova*); d'altra parte accoglie il dato biografico che Dante abbia studiato in diverse città: Padova, Bologna, e persino Parigi e Oxford. Inoltre insiste sugli attacchi di Dante al potere papale, restituendone quasi l'atteggiamento di un luterano *ante litteram* e affermando che presto Dante perse la fede nei dogmi della Chiesa. Vedi Svensson, *De läste Dante*, pp. 45-51.

Commedia di Dante), inoltre aveva già tradotto e pubblicato in dispense (1842-1853) i primi sette canti dell'*Inferno* in versi sciolti, che costituiscono la prima traduzione svedese del poema. Presentata come lavoro saggistico, con brevi ma dense note di commento, l'opera è frutto della tesi di dottorato dell'autore, peraltro discussa in diverse sedute. Nel 1853 i canti furono riuniti in volume, in una traduzione pionieristica anche se ben presto superata da quella rimata e completa di Nils Lovén già nel 1857, come vedremo. Gli anni cinquanta dell'Ottocento costituirono così il punto di partenza nella storia delle trasposizioni del poema in lingua svedese.

### 2.3 *Nel secondo Ottocento*

La traduzione di Böttiger ci porta comunque a un passaggio significativo nella storia letteraria svedese: August Strindberg (1849-1912), tra gli autori svedesi non contemporanei più noti ai non specialisti, la lesse e ne fu in qualche modo influenzato in un periodo particolarmente critico dal punto di vista personale e artistico; nel settembre del 1896 Strindberg rilesse tutto l'*Inferno* traendone non solo motivi ispiratori, ma lo stesso titolo di un suo libro di confessioni (1897). All'epoca, tuttavia, per Strindberg l'inferno era la terra, dove le persone scontano le pene per colpe commesse in un'esistenza precedente. Il termine *Inferno* (in sv. *helvete*)<sup>7</sup> era stato introdotto nella lingua svedese proprio dai dantisti nell'accezione di "situazione o stato d'animo particolarmente difficile" e il libro di Strindberg – in cui Dante è nominato più volte – diede nome a un intero periodo creativo e a un determinante punto di svolta (*Inferno*-krisen, appunto "la crisi di *Inferno*") che segnò per l'autore l'abbandono del naturalismo verso un teatro dell'inconscio, simbolico e influenzato dalle filosofie orientali, dal misticismo, dall'esoterismo e dall'irrazionalismo. Negli anni settanta Strindberg aveva avuto come professore di letteratura ed estetica a Uppsala Carl Rupert Nyblom, tardo romantico cultore dell'Italia e di Dante. Ripensando nella sua autobiografia *Tjenstequinnans son*

---

<sup>7</sup> Termine di radici germaniche, *helvete* rimanda etimologicamente alla "punizione nell'aldilà"; *skärseld* (purgatorio) è il "fuoco purificatore", mentre per il terzo regno lo svedese, come il danese e il norvegese, ha accolto la parola di origine persiana giunta da greco e latino anche alle lingue romanze (*paradis*).

(1886-1887, *Il figlio della serva*) alle lezioni di Nyblom, diede giudizi duri sul poeta:

själv var Dante en obildad person som inte ens kunde grekiska; sina tankar hade han slagit i bann under uppenbarelsen; han kunde inte räknas som föregångare till reformationen eller renässansen. Denne florentinske bygdepatriot var en munk, ett sannskyldigt idiotiskt barn av sin tid, icke ett fjät framom, då han sände odöpta barn till helvetet. (Fehrman, p. 27)

Dante era un incolto che non conosceva il greco; i suoi pensieri li aveva insabbiati nelle visioni; non può essere annoverato tra gli anticipatori della Riforma o del Rinascimento. Questo patriota provinciale fiorentino era un monaco, un figlio veramente idiota del suo tempo, nulla di più, quando mandò all'inferno i bambini non battezzati.

Tuttavia, testimoniando anche in questo caso la poliedricità (e a volte la volubilità) dei suoi giudizi, espresse altresì ammirazione per Dante, in particolare per il realismo della sua poesia e per il coraggio e il vigore della sua critica alla società e alle figure eminenti del tempo. L'ostacolo principale al culto dantesco da parte di Strindberg era il suo ateismo, almeno nel periodo naturalista della sua formazione, per cui egli non poteva pienamente apprezzare il cristiano Dante come poeta della libertà e difensore del libero pensiero come altri all'epoca facevano. Dante per Strindberg rimase il poeta dell'*Inferno*<sup>8</sup> (mentre non poteva apprezzare la *Vita nuova* con il suo culto della donna e l'erotismo sublimato). E come Atterbom egli si riferisce a Swedenborg, utilizzando immagini dantesche per descrivere nel suo *Inferno* il fondamentale apprendistato con l'autore settecentesco: "Swedenborg har blivit min Virgilius som ledsagar mig genom helvetet" (Fehrman, p. 28; "Swedenborg è diventato il mio Virgilio che mi conduce attraverso l'inferno"). Ciò che convince Strindberg leggendo Dante è l'esattezza topografica, il realismo geografico del paesaggio infernale: come Swedenborg, Dante ha disegnato l'aldilà riferendosi alla natura terrena. Inoltre Strindberg presenta accanto all'inferno, e ad esso intrecciato, un purgatorio, un tempo dell'attesa per la redenzione, che egli definisce in più luoghi "Ka-

<sup>8</sup> Sul tema e sui rapporti tra Strindberg e Dante vedi anche Storskog.

rantän” (Quarantena); paesaggi dell’Inferno e del Purgatorio danteschi compaiono poi nelle sue opere di quel periodo. Per Strindberg l’inferno è comunque una condizione spirituale e non un luogo, e la sua rappresentazione segue nel complesso modelli che si ripetono, dalla mitologia classica a quella germanica a Dante. Inoltre Strindberg ammira in Swedenborg e in Dante l’aver mandato i nemici all’inferno, condannandoli come egli stesso fece spesso e volentieri, sia nel romanzo *Röda Rummet* (1879, *La Sala Rossa*) sia nell’ideale seguito *Götiska rummen* (1904, *Le stanze gotiche*), in cui il nome di Dante ritorna in un esplicito richiamo a Inferno XXIV (in cui i ladri sono tormentati da – e si trasformano in – serpenti), così come in *Svarta fanor* (1907, *Bandiere nere*), in cui si può scorgere l’ispirazione della prima cantica dantesca.

I poeti neoromantici degli anni novanta dell’Ottocento ritornarono – oltre che al culto della bellezza, della fantasia e della gioia di vivere rispetto ai compiti sociali dell’artista così come delineati nel naturalismo scandinavo – all’ammirazione senza riserve per Dante, interessandosi anche alla *Vita nuova* e alle *Rime*. Oscar Levertin (1862-1906) dedicò alla moglie prematuramente scomparsa una poesia intitolata *Beatrice*, che riprende la metrica della ballata *I’ voi che tu ritrovi amore*; inoltre per la poesia *Ithaca* si ispirò al canto dantesco di Ulisse e parafrasò varie volte l’episodio di Francesca, del quale apprezzava la sensualità e la commistione di gioia dei sensi e senso di colpa. Nel 1897 scrisse un lungo saggio sulla *Vita nuova*, appena uscita in traduzione svedese, nel quale egli osserva il medievale Dante attraverso le immagini e la sensibilità dei poeti preraffaelliti. Più in generale Levertin, dopo il viaggio in Italia nel 1899 (Firenze era per lui la città di Dante e di Giotto), tenne alcuni corsi su Dante all’Università di Stoccolma e raccolse molto materiale sul poeta, progettando anche una monografia e dimostrandosi in ciò uno dei più attenti studiosi svedesi e sicuramente il fautore di un nuovo rinascimento dantesco in Svezia.

Verner von Heidenstam (1895-1940, premio Nobel nel 1916) proclamò il proprio culto di Dante nel sancire la rottura con il decennio naturalista (anni ottanta) verso una nuova sensibilità e, nel considerare i grandi poeti che non avevano mai rispettato la regola di una raffigurazione oggettiva, citò fra gli altri due italiani: Dante (paradossalmente al contrario di come la pensava Strindberg!) e Ariosto. Di Heidenstam si sa che durante un soggiorno a Roma si presentò a una festa in costume

mascherato accuratamente da Dante, mentre la *Commedia* è modello per il suo romanzo *Hans Alienus* (1892), il cui protagonista attraversa vari regni, anche sotterranei.

#### 2.4 *Nel Novecento*

Si sono ritrovate tracce di un'influenza dantesca nell'opera del primo premio Nobel svedese, Selma Lagerlöf (1858-1940, Nobel nel 1909), appassionata lettrice di autori spiritisti, i quali ancora una volta intrecciavano la conoscenza di Dante a quella di Swedenborg. Hjalmar Bergman (1883-1931) poté assistere negli anni novanta a lezioni su Dante in italiano a Firenze, dove era giunto nel 1901, e dichiarò con entusiasmo in una lettera di accingersi a leggere la *Commedia* in lingua originale (vedi Fehrman, p. 31). Di certo la lettura di Dante ha lasciato molte tracce nella sua scrittura, soprattutto nei romanzi, sia nelle raffigurazioni infernali sia nella mistica legata alla figura di Beatrice. La sua esperienza è il caso più evidente di influenza del mondo dantesco sia per le letture sia per il contatto diretto con l'Italia, proprio come avvenne per altri due poeti: Bo Bergman e Vilhelm Ekelund.

Il primo (1869-1967) evocò la figura di Dante nella poesia *En florentinerfantasi* (Una fantasia fiorentina): contenuta, assieme ad altre liriche d'ispirazione italiana (Venezia, Firenze, Roma), nella raccolta *Elden* (1917, Il fuoco), si tratta forse del miglior esempio tra le non numerose liriche svedesi dedicate a Dante. Vilhelm Ekelund (1880-1949), uno dei più noti poeti svedesi negli anni venti e trenta (sebbene la sua produzione lirica occupi i primi anni del secolo), inserì numerose citazioni dantesche nelle sue poesie, ma soprattutto nei suoi aforismi, ed è probabilmente l'autore che più si è dedicato all'aspetto psicologico e filosofico del poeta, riferendolo alla propria condizione esistenziale (in particolare l'esperienza dell'accidia). Dichiarò: "Jag anar en *oerhörd betydelse* i dem; jag anar att Dante har berört själsa roten till det mänskliga onda, själva ursynen hos oss arma – Solens och Evighetens ättlingar" (Fehrman, p. 33; "Percepisco un *inaudito significato* in essi [i versi di Dante]; sento che Dante ha toccato la radice stessa del male nell'uomo, lo stesso peccato originale in noi poveri discendenti del Sole e dell'Eternità"). Allo stesso modo Ekelund interpreta il concetto di *vita nuova*, con riferimento a un intero periodo della sua esperienza intellettuale: quando egli ab-

bandonò l'ideale tragicamente eroico d'ispirazione nietzscheana verso una riconciliazione, una distensione, una visione più luminosa, utilizzò il titolo dell'opera dantesca quale sintesi del delicato passaggio. Un altro concetto ripreso da Ekelund è *seguì tua stella*, con il quale Dante pare diventare per lui maestro di vita, ed egli cita poi il filosofo positivista August Comte nella sua testimonianza che per sette anni, ogni giorno, la mattina leggeva un capitolo di Tommaso da Kempis e la sera un canto della *Commedia* (Fehrman, p. 33).

Inoltrandoci nel ventesimo secolo, Pär Lagerkvist (1891-1974, premio Nobel nel 1951) si giovò della conoscenza della *Commedia* per la composizione dei suoi primi drammi espressionisti e della raccolta *Onda sagor* (1924, Fiabe cattive), in cui la civiltà contemporanea è criticata in toni satirici, surreali e onirici. Anche Harry Martinson (1904-1978, premio Nobel nel 1974) ebbe senza dubbio tra i modelli la *Commedia* per la composizione di *Aniara* (1956), poema fantascientifico ecologista di notevole sperimentazione linguistica su un viaggio senza meta nello spazio; la prospettiva adottata da Martinson risulta tuttavia opposta e tragica rispetto a quella dantesca: mentre il viaggio di Dante verso il cielo è movimento verso le sfere del Paradiso, verso la chiarezza e la pienezza, quello del poeta novecentesco diventa un viaggio nel nulla, nella mancanza di senso cosmica. Per questo motivo l'esplorazione di *Aniara* porta piuttosto tratti dell'Inferno dantesco, un mondo condannato senza redenzione. Una figura di Beatrice, comunque, esiste anche in *Aniara* e si chiama Isagel: si tratta della donna pilota dell'astronave. Se per Dante la guida al Paradiso rappresenta la metafisica, in Martinson è invece associata alla matematica; la sua luminosità è in ogni caso paragonabile a quella di Beatrice: "I hennes ögon finns ett oåtkomligt / men ändå ljusligt sken ur det förtegna: / den lyskraft gåtfullhet så ofta äger / när skönheten hos gåtan överväger" (Fehrman, p. 34; "Nei suoi occhi c'è un inaccessibile / e tuttavia piacevolissimo bagliore del taciuto: / la luminosità che il mistero così spesso possiede / quando la bellezza prevale sull'enigma").

Hjalmar Gullberg (1898-1961) adoperò in alcune liriche il metro della *Commedia* e menzionò Dante e il suo poema. Per Gullberg Dante costituì il modello affidabile in un'epoca di dissoluzione delle forme e di crisi del linguaggio (e in un periodo di personale crisi creativa): ispirandosi al suo metro scrisse le *Terziner i okonstens tid*

(1958, Terzine al tempo della non-arte),<sup>9</sup> in cui la prima e l'ultima lirica trattano entrambe il passaggio di Ulisse all'Inferno e il suo viaggio; le terzine in Gullberg diventano strumento per una meditazione sull'io, per una lirica della natura (una tradizione forte in Scandinavia, che nel Novecento assume le istanze della *centrallyrik*)<sup>10</sup> e per una lirica d'amore. Il termine "stelle" (in svedese o latino) compare diverse volte nella raccolta, inoltre l'autore propone molte metafore articolate in due parti, le cosiddette "metafore omeriche", per cui il suo modello diretto è proprio Dante. Le terzine di Gullberg furono peraltro oggetto di parodia da parte di un altro celebre poeta svedese, il modernista Gunnar Ekelöf, il che dimostra il successo e l'autorità acquisita da questi componimenti. La raccolta è in questo caso *Opus incertum* (1959), nella quale troviamo i seguenti versi: "Vid mitten av mitt livs kamin / befann jag mig uppfylld av sur ved / i vilken elden tycktes ha gått fel" (Fehrman, p. 36; "Nel mezzo del camin di nostra vita / mi ritrovai pieno di legna umida / in cui il fuoco pareva non accendersi").

Olof Lagerkrantz (1911-2002), intellettuale molto influente e attivo presso il "Dagens Nyheter", fu autore della raccolta *Linjer* (1962, Linee) in cui troviamo questi versi di chiara ispirazione dantesca: "På halva banan av vår levnads vandring / var också jag och genom underjorden / har jag med Mästarn vid min sida vandrat" (Fehrman, p. 37; "Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi trovavo anch'io e per il sottosuolo / ho peregrinato con il Maestro al mio fianco"), in cui l'identità del Maestro non è nota; e soprattutto scrisse la monografia *Från helvetet till paradiset. En bok om Dante och hans komedi* (1964, *Scrivere come Dio. Dall'Inferno al Paradiso*), per cui fu premiato dal Consiglio nordico e in cui l'autore propone riferimenti alla realtà contemporanea.<sup>11</sup> Lagerkrantz completa in un certo

<sup>9</sup> Gullberg trovò nuovo impulso creativo e liberatorio nel ricondursi al metro del poeta e l'ispirazione gli venne dal compito di tradurre alcuni versi della *Commedia* per un discorso all'Accademia di Svezia.

<sup>10</sup> Fenomeno sviluppatosi a partire dagli anni venti e trenta, la *centrallyrik* mette al centro il soggetto lirico in una meditazione su di sé favorita da un rapporto intimo con la natura e le sue epifanie, divergendo dalla poesia sociale e dalle sperimentazioni moderniste.

<sup>11</sup> Negli anni sessanta l'interesse degli studiosi per Dante crebbe sensibilmente in Svezia. Tra questi va ricordato Eugène Napoleon Tigerstedt (1907-1979) con *Dante: tiden*,

modo il percorso intrapreso da Strindberg: come quello riteneva che inferno, purgatorio e paradiso non fossero luoghi per Dante quanto piuttosto condizioni spirituali che già qui sulla terra abbiamo vissuto, questi ritrova esperienze infernali tra i malati di mente e gli psicopatici rinchiusi nei campi di concentramento, mentre le paradisiache si manifestano nella vita dei mistici e dei cercatori di verità. Il contributo di Lagercrantz testimonia le difficoltà dell'osservatore svedese contemporaneo nell'accettare un mondo che preveda punizioni eterne per colpe commesse in una vita limitata, per cui la dottrina teologica di Dante assume un ruolo secondario rispetto al valore metaforico della rappresentazione della sofferenza umana (e della sua redenzione). Il Dante di Lagercrantz da scrittore medievale diventa un compagno moderno, nella posizione condivisa dalla sinistra svedese degli anni sessanta, e la *Commedia* viene esaminata – nella tradizione romantica – attraverso particolari episodi paradigmatici, nei quali la compassione e il rispetto di Dante paiono spesso prevalere sulla condanna morale, facendo addirittura sospettare – paradossalmente e con buona pace del contesto storico – un poeta che mette in discussione la stessa teologia cristiana su cui è fondata l'opera! Per Lagercrantz la conoscenza e la libera ricerca in Dante sono più importanti della fede, mentre viene elogiato l'atteggiamento modernamente antieroico del poeta fiorentino.

### 3. *Dante in Danimarca e in Norvegia*

Nel contesto danese non troviamo quasi alcuna traccia di Dante dal Trecento al Cinquecento, mentre sappiamo che dal Seicento la sua poesia, come quella di Petrarca, Boccaccio, Ariosto e Tasso, fu familiare ai circoli letterari di Copenaghen; i grandi autori della tradizione europea (non solo italiana) costituivano in quel periodo modelli letterari per misurare attraverso le traduzioni la dignità e le potenzialità delle lingue scandinave: il petrarchismo nel Nord è fenomeno secentesco. Il naturalista, filosofo e

---

*mannen, verket* (1967, Dante: l'epoca, l'uomo, l'opera): personalità di spicco, Tigerstedt riuscì a fare alta divulgazione con uno studio metodico delle fonti e una visione moderna, e introdusse la prima critica antiromantica su Dante e la sua opera, evitando una lettura troppo personale o biografica. Vedi Svensson, *De läste Dante*, pp. 82-98. Sui contributi danteschi successivi vedi anche Svensson, *Svedesi che hanno letto Dante*.

critico letterario Henrik Steffens (1773-1845) diede grande rilievo all'interpretazione di Dante e nel 1802-1803 – lo stesso periodo in cui egli teneva le sue lezioni sul pensiero di Friedrich Schelling con le quali di fatto il romanticismo fu introdotto in Scandinavia – definì Dante il più grande poeta italiano del Medioevo esaltatore della religione cristiana. Hans Christian Andersen (1805-1875) viaggiò in Italia nel 1833-34 e nel romanzo *Improvisatoren* (1835, *L'improvvisatore*), ambientato nel nostro Paese e uscito lo stesso anno della sua prima raccolta di fiabe, presenta un giovane fervente ammiratore di Dante. Frederik Paludan Müller (1809-1876) segna la reazione contro il culto romantico dell'eroe verso una poetica più realista: il suo poema narrativo – o romanzo in versi – *Adam Homo* (1842-49) resta una delle opere più “dantesche” della letteratura danese, in cui alla fine il protagonista attraversa una sorta di Purgatorio e Alma, la sua Beatrice, è strumento della sua redenzione. Reminiscenze dantesche fra gli autori ottocenteschi si trovano poi nell'opera del romanziere e giornalista liberale Meir Aron Goldschmidt (1819-1887), in quella del poeta e drammaturgo Christian K.F. Molbech (1821-1888), autore del dramma *Dante* (1852) e, come vedremo, traduttore della *Commedia*, e del poeta e storico della letteratura Kristian Arentzen (1823-1899), con tre poemi ricchi di echi danteschi.

Tra i poeti simbolisti Johannes Jørgensen (1866-1955) si distinse dedicando nel 1912 al critico Valdemar Vedel un ciclo di poesie dal titolo *Dantestemninger* (Atmosfere dantesche) e accennando diverse volte a Dante nell'autobiografia *Mit Livs Legende* (1916-28, La leggenda della mia vita). Un'influenza dantesca è poi riscontrabile nell'opera del poeta simbolista Sophus Claussen (1865-1931) e di Karen Blixen (1885-1962). Dalla fine del Settecento a metà Ottocento le interpretazioni della *Commedia* in Danimarca furono più orientate verso la filosofia (con riferimento alle triadi hegeliane) e l'aspetto teologico: ricordiamo Søren Kierkegaard (1813-1855), che nell'ambito della propria teoria antihegeliana sottolinea il carattere fantastico e nello stesso tempo esistenziale e pragmatico dell'ispirazione dantesca; nella seconda metà dell'Ottocento prevalse invece la prospettiva politica, in particolare il ruolo di Dante nell'ispirare il Risorgimento italiano (A.M. Goldschmidt) o i rapporti di Dante con la politica del suo tempo (Georg Brandes).<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Numerose sono poi le influenze dantesche riconosciute tra gli autori danesi del Novecento (vedi Sørensen). Un esempio è il romanzo *Komedie i Firenze* (1960, 1977,

Lasciando la ricognizione letteraria ad altre ricerche, accenniamo qui solamente al fatto che in Norvegia, in cui la *Commedia* fu conosciuta dal Seicento ma studiata solo dal periodo romantico, si nota generalmente un maggiore interesse critico per la storia e la biografia dantesca rispetto alla filosofia, all'allegoria e al misticismo. Nel secondo Novecento l'opera di Dante ha comunque conosciuto una penetrazione più profonda: sull'identificazione del Settentrione ghiacciato col paganesimo e della fede cristiana col calore del vento del Sud nell'allegoria medievale ha scritto Vegard Skånland (*Calor fidei*, 1956), mentre sulla concezione morale di Dante e sul problema del male e dell'amore Erna e Harald Ofstad (1961) e sulla lingua di Dante Arne Johan Henrichsen (*Dante og språket*, 1965); un caso particolare, infine, è la leggenda medievale *Draumkvedet* (*Canto del sogno*, XIV sec. ma edita solo a metà Ottocento), presente in molte versioni differenti: una rappresentazione della lotta tra il bene e il male nel contesto cristiano, in cui il cavaliere Olav Åsteson durante un lungo sonno dalla vigilia di Natale all'Epifania ha una visione dei tormenti dell'inferno, ma anche di alcuni angoli del paradiso (non vi sono tuttavia prove di un'influenza del testo dantesco).

#### 4. *Le traduzioni della Divina Commedia*

##### 4.1 *Le traduzioni in svedese*

Per una valutazione delle traduzioni della *Commedia* in lingua svedese possiamo avvalerci del prezioso contributo di Christina Heldner, *Svenska översättningar av Dantes Gudomliga komedin* (2014), in cui l'autrice analizza da una prospettiva semantica, sintattica e metrica le sette maggiori traduzioni del poema (tra cui tutte le integrali) pubblicate da metà Ottocento a oggi, concludendo che la versione di Ingvar Björkeson (1983), la più recente disponibile, è anche la migliore sotto quasi tutti gli aspetti. Si riporta di seguito per chiarezza l'elenco delle trasposizioni finora esistenti:

---

*Commedia* a Firenze) di Poul Ørum (1919-1997), in cui l'autore elabora tra l'altro un'originale continuazione della storia del conte Ugolino. Vedi Meregalli.

Nils Lovén (1856-1857)

Edvard Lidforss (1902)

Sven Casper Bring (1905\*, 1913\*, 1928\*)

Aline Pipping (1924, 1965-1966)

Arnold Norlind (1921\*, 1930\*)

Åke Ohlmarks (1966-1969)

Ingvar Björkeson (1983)

I traduttori si sono cimentati non solo nel riprodurre le terzine di endecasillabi, ma anche la rima, tranne Lidforss, Bring e Björkeson. Certamente questa scelta ha complicato la resa linguistica, portando a soluzioni traduttive a volte ardite, desuete o anche involontariamente comiche. Gli asterischi segnalano che: la traduzione di Bring prevede alcune parti ridotte in prosa o addirittura riassunte, ma le versioni del 1913 e del 1928 risultano meno lacunose; Norlind tradusse *Inferno* nel 1921 e *Purgatorio* nel 1930, anno in cui la moglie fece pubblicare le traduzioni postume. Per motivi biografici, l'autore riuscì a tradurre solo la prima terzina della terza cantica.

Nel confronto fra le traduzioni, Heldner si sofferma in particolare su tre aspetti: la corrispondenza del contenuto (o equivalenza semantica), l'accettabilità della resa in lingua svedese e il rispetto della forma e dello stile. Circa 130 anni trascorrono dalla prima all'ultima traduzione, ma la successiva non è necessariamente migliore della precedente: oltre alla qualità del traduttore, intervengono le scelte deliberate, come quella di Lidforss di arcaicizzare la lingua (il che può costituire un difetto rilevante nella tradizionale sensibilità letteraria degli Svedesi, generalmente meno abituati a una lingua aulica). Il caso opposto è rappresentato da Bring, che nella prefazione dichiara di scegliere una lingua più popolare, con espressioni più semplici e una sintassi regolare (e qui va precisato che le lingue scandinave prevedono regole sintattiche più vincolanti rispetto all'italiano, fenomeno che crea ulteriori complicazioni nella resa della lingua poetica). Naturalmente la necessaria costrizione in terzine di endecasillabi pone già una sfida rilevante. Björkeson abbina grande competenza traduttiva a scelte rispettose della lingua svedese, altri modificano la sintassi per evocare la lingua poetica antica, oppure mantengono le forme plurali dei verbi (abolite a inizio Novecento) o addirittura i congiuntivi (pressoché estinti nella

lingua contemporanea): lo stesso Bring opera in questo senso contraddicendo la sua strategia generale (forse proprio per dare un'aura poetica), ma non Björkeson e Ohlmarks. Quanto ai termini desueti, ne sono parsimoniosi anche qui Björkeson e, a sorpresa, Lovén, il quale tuttavia risulta il peggiore in termini di equivalenza semantica. Un capitolo spinoso è costituito dallo stile, sul quale Dante come sappiamo fornì anche contributi teorici, valorizzando la commistione dei registri e le metafore articolate. Il numero di versi è rispettato da tutti, tranne Ohlmarks, che occasionalmente ne aggiunge per dare spazio al contenuto. L'endecasillabo con chiusura femminile (undici sillabe), prevalente nel testo dantesco, viene mantenuto, ma l'adozione della rima porta nelle relative versioni a una maggiore variazione fra versi di dieci sillabe (maschili) e di undici (femminili). La rinuncia a una versione rimata agevola Björkeson nella restituzione di una complessiva variazione ritmica paragonabile a quella di Dante.

#### 4.2 *I traduttori svedesi*

Nils Lovén (1796-1858), attivo a Lund, fu pastore, docente di estetica e storia della letteratura e traduttore. Autodidatta in italiano e portoghese, Lovén è fra gli esponenti dell'interesse teologico per Dante, inquadrandosi in un fenomeno europeo di metà Ottocento. La sua versione perde in efficacia rispetto al testo dantesco per la monotonia delle rime (molte parole si ripetono) e per la posizione finale di elementi grammaticali. Fu comunque pioniere in un'epoca in cui molti avevano interpretazioni di Dante nella libreria, ma pochi leggevano effettivamente il testo.

Edvard Lidforss (1833-1910), originario della Dalecarlia, studiò estetica e lingue moderne all'università di Uppsala, avendo come insegnante il menzionato Carl Vilhelm Böttiger, genero di Tegnér. Già professore di scuola, ottenne la cattedra di linguistica europea all'università di Lund. Il suo contributo testimonia l'interesse rinnovato dei neoromantici per Dante e il ruolo delle università. Scrisse anche un saggio sulla *Vita nuova* (1897). Lidforss intendeva raggiungere un pubblico più vasto di quello di Lovén, perciò adottò uno svedese più semplice, rinunciando alla rima. Nonostante ciò, la sua traduzione rivela parecchie lacune, inoltre il ritmo è più regolare di quello di Lovén e si distanzia dunque ancor più dal testo dantesco. In compenso egli

fornisce un apparato critico di ben trecento pagine. Va segnalata anche la sua pubblicazione di una delle prime biografie svedesi (*Dante*, 1907). La sua traduzione fornì comunque il modello per le successive in gran parte del Novecento, come ha riconosciuto anche Björkeson.

Sven Casper Bring (1842-1931), giudice di Uppsala, nel tempo libero traduceva dal francese, dallo spagnolo e dall'italiano e scriveva di lessicologia svedese. Le lacune nella sua traduzione cui si accennava aumentano in effetti procedendo verso il Paradiso. Molto più radicale di Lidforss nell'intenzione di divulgare la *Commedia*, adottò termini non obsoleti, espressioni più semplici, ritmo più regolare, sintassi ordinaria. Nonostante questo, la sua traduzione presenta arcaismi. È autore del saggio *Om olika slags öfversättning af Dantes Divina Commedia* (1914, Su alcune traduzioni della Divina Commedia di Dante).

Di Aline Pipping (1863-1963), finno-svedese, non si hanno molte notizie, ma sappiamo che si dedicò alla traduzione di opere italiane, tra le quali *Pinocchio*. Pubblicò *Helvetet* (Inferno) nel 1915 e le tre cantiche nel 1924, opera che comparve in un'edizione rivista e arricchita dalle illustrazioni di Gustave Doré nel 1965-1966, nonostante le numerose riserve della critica sulla traduzione, in particolare per le costruzioni ardue e innaturali legate al vincolo della rima.

Arnold Norlind (1883-1929), docente di geografia all'Università di Lund e traduttore, ereditò la passione per le lingue classiche e romanze dal padre. Come Lovén si avvicinò a Dante dalla posizione di un credente, con l'ambizione di trattare questioni teologiche. Scrisse il saggio *Dante som geograf* (1924, Dante come geografo), in cui elogia le competenze geografiche e astronomiche del poeta, e la biografia *Dante* (1925), il primo libro svedese su questo tema dopo i contributi di Böttiger e di Lidforss. Norlind insiste sullo studio della storia di Firenze per capire il poeta e la sua poesia e presenta un uomo incorruttibile di cui l'esilio ha raffinato l'animo già nobile, impegnato in una lotta senza compromessi per la libertà, la pace e la giustizia da cittadino del mondo e addirittura classificato come autore rinascimentale. La sua traduzione risulta più moderna delle precedenti, dalle quali per sua ammissione trasse comunque grande ispirazione, e, benché rimata, si presenta molto più leggibile a un lettore contemporaneo, anche se paga questa qualità con cadute di stile.

Åke Ohlmarks (1911-1984) studiò filologia nordica e storia delle religioni, lavorando poi come scrittore, lettore di svedese e traduttore

(Shakespeare, Tolkien). Pubblicò *Helvetet* nel 1966, *Skärselden* nel 1968 e *Paradiset* nel 1969. Intellettuale carismatico, si sa che nei primi anni trenta manifestò simpatie per il regime nazista. Nella sua versione purtroppo i problemi si accumulano: soluzioni traduttive a dir poco ardite e infondate, un uso della sintassi forzato (con la rinuncia al pronome *som* [che] soggetto!!), il mantenimento delle forme plurali dei verbi (probabilmente per la solennità del linguaggio), l'uso frequente di congiuntivi, l'effetto involontariamente parodico di certi arcaismi, i neologismi. Supera di gran lunga tutti gli altri traduttori svedesi per la varietà di parole in rima, ma questo non salva il suo lavoro.

Ingvar Björkeson (n. 1927), autore dell'ultima traduzione completa, da ragazzo studiò lingue classiche a Linköping, in seguito arte a Stoccolma e Parigi, conducendo poi una vita itinerante in Europa meridionale e coltivando la passione per le lingue e le letterature. Impiegato della compagnia aerea SAS, dagli anni ottanta si è dedicato totalmente alla traduzione dal latino, dal greco, dal francese e dall'italiano (*Eneide*, *De rerum natura* di Lucrezio, le *Elegie* di Propertio, *Iliade* e *Odissea*, oltre a opere di Pindaro ed Esiodo, i sonetti di Petrarca e *Aminta* di Tasso), esordendo proprio con la traduzione della *Commedia*. La sua versione ha sostituito le precedenti ed è stata ripubblicata in varie edizioni: propone una lingua corretta, naturale e scorrevole, dalla sintassi chiara, che evita forzature e limita gli arcaismi al necessario. A differenza degli altri traduttori, Björkeson non si cimenta neppure in composti estemporanei.

#### 4.3 *Le traduzioni in danese, norvegese e islandese*

Come anticipato, le altre lingue scandinave offrono minori esempi di traduzione della *Commedia*. La prima traduzione danese, rimata, appare nello stesso periodo della prima svedese a opera del già menzionato Christian K.F. Molbech (1851-1863), ma, a differenza dell'altro contesto, rimane l'unico modello per oltre un secolo, con una settima edizione nel 1966; sappiamo che il testo fu rilevante per autori celebri quali Henrik Ibsen e Jonas Lie. Nel 1964 Knud Hee Andersen pubblicò una trasposizione in versi sciolti e di carattere più divulgativo.<sup>13</sup> L'en-

<sup>13</sup> Le due versioni danesi sono state oggetto di un'analisi comparativa, limitatamente alla prima cantica, da parte di Roberto Brunnicardi (vedi bibliografia), il quale ha

decasillabo è stato recuperato dalla versione più recente di Ole Meyer (2000, quinta edizione nel 2009), che ha provveduto anche alla resa in una lingua contemporanea.

In Norvegia contiamo ben sei traduzioni (di cui una in *nynorsk*)<sup>14</sup> a partire dal 1953 (di Kristen Gundelach), ma nessuna di queste è integrale. La prima, e finora unica, versione delle tre cantiche è stata pubblicata in *nynorsk* da Magnus Ulleland (1993-1996). In *bokmål*, la variante prevalente della lingua scritta, sono curiosamente apparse quasi in contemporanea due traduzioni molto recenti dell'*Inferno*: Erik Ringen (2017) e Asbjørn Bjornes (2018), mentre si sta lavorando al *Purgatorio*.<sup>15</sup>

In Islanda la *Commedia* è stata in parte (dodici canti) tradotta da Guðmundur Böðvarsson (*Tölf kviður úr Divina Commedia*) nel 1968, mentre del 2010 è la traduzione in prosa di Erling E. Halldórsson (*Gleðileikurinn guðdómlegi*). Si sa anche di un tentativo di Málfríður Einarsdóttir, ma la sua versione non è ancora pubblicata. La prima traduzione integrale di una cantica (e non ancora dell'intera opera) è recentissima: *Víti úr Gleðileiknum guðdómlega* (Inferno dalla *Divina Commedia*) di Einar Thoroddsen è disponibile dal 2018. L'autore, odontoiatra, ha collaborato con il prof. Stefano Rosatti dell'Università d'Islanda (Háskoli Íslands) e la versione è presentata con testo a fronte, curata da Jón Thoroddsen, fratello di Einar, e illustrata da Ragnar Kjartansson.

---

messo in luce il carattere romantico della traduzione di Molbech, in particolare nella tendenza a servirsi di effetti drammatizzanti, nella maggiore animazione della natura descritta nelle metafore (sorpassando addirittura il testo dantesco) e nell'uso esteso di espressioni ridondanti. Vedi Gunver Skytte, *Roberto Brunicardi*.

<sup>14</sup> Frutto del progetto del linguista Ivar Aasen, che negli anni quaranta dell'Ottocento compì un'indagine sui dialetti norvegesi (dopo oltre quattro secoli di dominazione danese, terminata nel 1814) e successivamente compilò una grammatica e un dizionario per la nuova lingua, chiamata *landsmaal* (lingua del Paese), il *nynorsk* (neonorvegese) è la denominazione dal 1929 di questa lingua alternativa, più "autentica". Ancora oggi essa si presenta quale variante scritta riconosciuta ufficialmente accanto al *bokmål* (lingua dei libri), di derivazione diretta dal danese – seppure attraverso una cospicua serie di riforme ortografiche e semantiche – e nettamente maggioritaria in Norvegia.

<sup>15</sup> Nel 2021 Kristin Flood ha proposto una versione semplificata di una parte dell'*Inferno* (1500 versi ridotti a circa 600) destinata ai giovani lettori, che conoscono il termine per via di una serie a fumetti, ma non hanno confidenza con l'opera dantesca.

## 5. Conclusioni

Alla luce dei differenti studi dell'opera dantesca da parte di scrittori o intellettuali (non di specialisti) e avendo a disposizione, quantomeno per la Svezia, un certo numero di traduzioni a distanza relativamente breve l'una dall'altra, possiamo in conclusione evidenziare alcuni aspetti salienti nella ricezione svedese (se non nordica *tout court*) di Dante e della *Commedia*. Innanzitutto la polarizzazione – entro cui si muovono gli autori e i traduttori – tra la necessità di storicizzare il poeta e la tentazione di “modernizzarlo”, un'esigenza quantomai impellente nell'ambito di una tradizione estranea, straniera e lontana come quella svedese rispetto all'italiana, in particolare se si coltivano velleità divulgative. Certamente l'accoglienza di Dante è esposta nel contesto svedese ad alcuni pregiudizi e interferenze: primo fra tutti il pregiudizio romantico, a lungo influente in Europa ed espresso nella consuetudine di mescolare vita e finzione, o considerare fonti affidabili le opere letterarie, dando dignità a notizie fantasiose (come una presenza del poeta a Parigi o addirittura a Oxford). Nell'Ottocento, inoltre, la lettura di Dante viene condizionata dall'uso risorgimentale del poeta, in una Scandinavia (specie la Norvegia, ancora in lotta per una piena indipendenza) che guarda alla giovane Italia riunita con interesse e ammirazione; Dante viene così considerato un patriota (*ante litteram*, forse), ma ciò contrasta evidentemente con la visione politica da lui espressa nel *De Monarchia* e, quindi, con la collocazione dell'Italia in seno al Sacro romano impero. La modernità, poi, e qui dovremmo fare un passo indietro, vede dal Cinquecento una Svezia riformata e pertanto ostile a un poeta, per quanto grande e riconosciuto, operante nella dottrina cattolica. Tale condizione, oltre a giustificare la lunga diffidenza se non l'ostilità per gli scritti dell'esule fiorentino, porta un fenomeno curioso nel Novecento svedese: la lettura di Dante non solo come censore duro e sarcastico della società, ma addirittura come antidogmatico – a partire ovviamente dalla sua severa condanna di alcuni papi (nell'*Inferno* più numerosi degli imperatori romani!) – e persino una sorta di Lutero *in nuce*! Oppure una rappresentazione di Dante autore “rinascimentale”, forzando la particolarità di un pensiero, certamente, non del tutto in sintonia con la visione del mondo medievale (basti qui ricordare la sua attenzione per le figure femminili o l'importanza data alla conoscenza

e alla possibilità per l'uomo di trasformare il mondo con invenzioni e scoperte). Più in generale, la teologia dantesca suona inadeguata, addirittura contraddittoria o, perlomeno, antica per la Svezia secolarizzata e disincantata rispetto a un regno del premio e uno della punizione, peraltro spietatamente eterna per colpe commesse da esseri limitati nel tempo. Una delle reazioni più significative a questa percezione della visione dantesca è ridurre la *Commedia* a una vicenda personale, senza Dio, o, meglio, trasformando il divino in una metafora dell'amore, visto che Dante nell'Empireo giunge all'amata Beatrice, causa e ispirazione dell'intera vicenda letteraria.

Concentrandoci sul processo di traduzione, su un piano generale le prime difficoltà emergono dalla trasposizione di una lingua romanza in una germanica, nel linguaggio della poesia e in un metro codificato, per di più con uno schema di rime costante per tutto il testo: quest'ultimo aspetto, come abbiamo visto, viene eluso da alcuni tra i migliori traduttori svedesi; d'altra parte il tessuto di relazioni tra i termini posti in rima è a sua volta significativo in Dante, mentre la scelta di mantenerla può produrre uno svuotamento del loro ruolo, con parti del discorso non semantizzate messe paradossalmente in evidenza. A questo si aggiunga, sul piano retorico e stilistico, la pesantezza delle allegorie e degli elementi teologici, una caratteristica del resto segnalata anche dai lettori svedesi illustri non traduttori. Una pseudo-storicizzazione dell'opera dantesca ha portato alla scelta di termini desueti, ulteriore ostacolo al godimento del testo in una tradizione letteraria cui Dante è estraneo, storicamente e nella prassi scolastica. E tuttavia, pare proprio che la creatività linguistica del nostro autore sia l'aspetto che sempre più affascina i lettori nordici (e, naturalmente, non solo loro), anche grazie alla maggiore diffusione della lingua italiana all'estero. Questa risulta l'ultima, attuale, tappa della ricezione dantesca in Svezia: da iniziali interessi biografici (con le opere come fonti) a una lettura filosofica e teologica, quindi politica, per approdare al fascino del linguaggio dantesco nella sua creatività e, questo sì, nella sua modernità fondata su un realismo inaudito per il suo tempo e sull'abilità nel piegare la lingua al pensiero e alle emozioni, forgiando neologismi (efficaci quanto fortunati, come ben sappiamo noi italiani!) nel rispetto della forza semantica, etimologica ed evocativa delle parole. Ricorro nuovamente a Conny Svensson per testimoniare quest'attrazione:

Versens stränga begränsning förenas med gränslös rikedom i språket. Orden föds medan vi läser, det är som om de aldrig tidigare använts. Rimmen är alltid nya, de tycks vara nerskrivna för allra första gången. [...] Han var en verbal virtuos och förnyare på sitt modersmål, som Shakespeare i England eller Strindberg i Sverige. Dantes komedi är förvisso ett litterärt verk i ord, men med musikaliska klanger och rytmer. Visuella effekter får texten att likna ett bildkonstverk. Hela skapelsen innefattas i språket, från helvete till paradiset. (*De läste Dante*, pp. 218-219)

La rigida limitazione dei versi si unisce all'illimitata ricchezza della lingua. Le parole nascono mentre leggiamo, è come se non fossero mai state usate prima. Le rime sono sempre nuove, sembrano scritte per la prima volta. [...] Fu un virtuoso della parola e un innovatore nella sua lingua madre, come Shakespeare in Inghilterra o Strindberg in Svezia. La *Commedia* di Dante è certamente un'opera letteraria di parole, ma con suoni e ritmi musicali. Gli effetti visuali fanno somigliare il testo a un'opera d'arte visiva. Tutta la creazione è compresa nella lingua, dall'inferno al paradiso.

### *Bibliografia*

- Brancucci, Filippo, *Scandinavia*, in *Enciclopedia dantesca* (1970), consultabile all'indirizzo [https://www.treccani.it/enciclopedia/scandinavia\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/scandinavia_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).
- Brunnicardi, Roberto, *Dante på dansk. Et praktisk eksempel på anvendelse af en moderne oversættelseskritisk metode*, København, Museum Tusulanum Forlag, 1987.
- Cecilia, Adolfo e Cecilie Wiborg Bonafede, *Norvegia*, in *Enciclopedia dantesca* (1970), consultabile all'indirizzo [https://www.treccani.it/enciclopedia/norvegia\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/norvegia_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).
- Dante Alighieri, *Den gudomliga komedin*, trad. e commento di Ingvar Björkeson, Stockholm, Natur och Kultur, 1983.
- Dante nelle letterature straniere. Dialoghi e percorsi*, a cura di Emilia Perassi, con Simone Ferrari e Alice Nagini, Milano, Ledizioni, collana "di/segni", 2021.
- Fehrman, Carl, *Dante i Sverige. En översikt*, in *Dante i Sverige*, a cura di Inge-  
mar Boström, Stockholm, Bonnier, 1965, pp. 21-37.
- Heldner, Christina, *Svenska översättningar av Dantes Gudomliga komedi – la Divina Commedia*, "Acta Academiae Stromstadiensis", 25 (2014), pp. 1-17.

- , *Den gudomliga komedin i svensk översättning*, consultabile all'indirizzo [https://litteraturbanken.se/översättarlexikon/artiklar/Den\\_gudomliga\\_komedin\\_i\\_svensk\\_översättning](https://litteraturbanken.se/översättarlexikon/artiklar/Den_gudomliga_komedin_i_svensk_översättning)
- Meregalli, Andrea, *Una commedia per voci danesi. Il romanzo Komedie i Firenze di Poul Ørum*, in *Dante nelle letterature straniere. Dialoghi e percorsi*, pp. 231-240.
- Ravacchioli, Paolo, *Svezia*, in *Enciclopedia dantesca* (1970), consultabile al sito [https://www.treccani.it/enciclopedia/svezia\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/svezia_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).
- Skytte, Gunver, *Roberto Brunicardi: Dante på dansk. Et praktisk eksempel på anvendelse af en moderne oversættelseskritisk metode. 1987*, “Revue Romane”, 1 (1988), consultabile all'indirizzo [https://tidsskrift.dk/revue\\_romane/article/view/30025](https://tidsskrift.dk/revue_romane/article/view/30025).
- Storskog, Camilla, *Incontro all'Inferno. Strindberg e Dante*, in *Dante nelle letterature straniere. Dialoghi e percorsi*, pp. 143-154.
- Svensson, Conny, *De läste Dante. Från Boccaccio till Tage Danielsson*, Stockholm, Carlsson Bokförlag, 2020.
- , *Svedesi che hanno letto Dante*, trad. it. di Francesca Turri, in *Dante nelle letterature straniere. Dialoghi e percorsi*, pp. 81-91.
- Sørensen, Hans, *Danimarca*, in *Enciclopedia dantesca* (1970), consultabile al sito [https://www.treccani.it/enciclopedia/danimarca\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/danimarca_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).

## ROSA GALLI PELLEGRINI

### *Sulle traduzioni della Divina Commedia in turco*

**Abstract:** This essay analyzes three translations into Turkish of the *Divine Comedy*. First of all, the bilingual author gives information about the translators. Then she focuses on the episode of Dante's encounter with Muhammed in Hell. She considers the notes and the paratexts of the translators and the three different translations of this emblematic episode in connection to the historical and political situation of Turkey in those years. The paper closes with an account of the rendering in Turkish of some of the best-known passages of the *Comedy*.

La fortuna della *Divina Commedia* in Turchia può essere considerata osservando i due filoni paralleli degli studi danteschi e delle traduzioni del poema. In questi ultimi anni parecchi studiosi turchi si sono soffermati sull'esegesi del poema, sui suoi rapporti con l'islam e in particolare con il Corano.<sup>1</sup> Sicuramente a dare l'avvio e a confortare queste interessanti ricerche hanno contribuito le varie traduzioni sia in francese sia in inglese ma soprattutto in turco. Per questo motivo oggi parlerò di tre traduzioni della *Divina Commedia* in turco.

La prima di Feridun Timur, in prosa, pubblicata nel 1955-1956;<sup>2</sup> la seconda di Rekin Teksoy in versi del 1998;<sup>3</sup> la terza, in versi, di Nurseren Bedirgil Yurtman del 2012.<sup>4</sup>

Delle tre traduzioni due sono state redatte e pubblicate negli anni dopo la seconda guerra e sono state diffuse dopo alcune traversie di cui parlerò più avanti. La terza è molto più recente.

Perché commentare queste traduzioni? Perché le prime due sono state ripubblicate qualche anno fa: la prima, quella di Feridun Timur, nel 2013 un anno dopo la pubblicazione della traduzione di Nurseren Yurtman, e poi di nuovo nel 2020 in previsione del settimo centenario

---

<sup>1</sup> Bibliografia: *İlahi Komedya* in Vikipedi 2021 e in *İslam Ansiklopedisi*. Fra gli studi più recenti, la conferenza di Mustafa Tözün, *Dante ve İlahi Komedya'da Cennet ve İslam*, 2017, non ancora edita; conversazione di Ayşe Çelebioğlu su YouTube.

<sup>2</sup> Ankara, Varlık Yayınları.

<sup>3</sup> İstanbul, Oğlak Klasikleri.

<sup>4</sup> İstanbul, Lacivert Yayıncılık.

della morte di Dante dalla Altin edizioni; quella in versi di Rekin Teksoy è stata ripubblicata nel 2011 dalle edizioni Oğlak Klasikleri.

La traduzione in prosa di Feridun Timur è citata nell'Enciclopedia Treccani alla voce "Turchia", redatta nel 1970,<sup>5</sup> tratta dalla conferenza fatta ad Istanbul da Guido Rispoli nel 1966 in occasione del settimo centenario della nascita di Dante.

In quella conferenza venne data una panoramica storica comprendente le traduzioni della *Divina Commedia* e i pochi studi danteschi di quegli anni. Oltre alla traduzione di Feridun Timur si fece menzione di una precedente, di Hamdi Varoğlu; nella stessa conferenza Ziya Umur parlò del pensiero religioso e politico del poeta. Secondo Rispoli alcune traduzioni di scarso rilievo del poema dantesco sarebbero state fatte all'inizio degli anni trenta del secolo scorso,<sup>6</sup> dopo che la rivoluzione di Atatürk ebbe aperto la via alla cultura occidentale. Le celebrazioni del settecentenario della nascita di Dante avrebbero destato il vivo interesse degli studi danteschi in Turchia al punto da produrre la monografia di Gül Iyık e Vaifro Sabatelli sul poeta e il suo tempo.<sup>7</sup>

Le informazioni date dal testo di Guido Rispoli nella Treccani andrebbero tuttavia arricchite da altre, tratte dalla prefazione di Rekin Teksoy alla sua traduzione.

In quella prefazione critica e storica, l'autore parla del tempo di Abdul Hamid II alla soglia fra il XIX e il XX secolo, dell'interesse dell'allora ambasciatore ottomano a Londra, Mussurus Pascià, per una traduzione della *Divina Commedia*, e di come il Sultano Rosso avesse fatto censurare l'operazione. Un dispaccio inviato dal Palazzo di Abdul Hamid agli uffici di controllo, cioè alla censura di allora, dice [traduco liberamente]

Si è avuto notizia che, malgrado il divieto perentorio di non procedere all'edizione delle opere del famoso poeta italiano Dante, sia stato dato il permesso all'edizione di quest'opera [si tratta evidentemente della *Divina Commedia*] a causa dell'importanza della personalità [si riferisce all'ambasciatore]. Anche se fosse solamente per un controllo, è necessario per

<sup>5</sup> *Enciclopedia Dantesca* 1970 e [www.treccani.it/turchia](http://www.treccani.it/turchia).

<sup>6</sup> Rispoli si riferisce con ogni probabilità alla traduzione del solo canto dell'*Inferno* fatta da Rıfıkı Rağıp nel 1932.

<sup>7</sup> Gül Iyık ve Vaifro Sabatelli, *Yeni Çağın Eşiğinde Dante*.

ordine del sultano fare divieto di accordare il permesso alle opere di questo poeta.<sup>8</sup>

È vero che un certo interesse per gli studi danteschi e la traduzione della *Divina Commedia* di Timur risalgono all'avvento della Repubblica, ma certe difficoltà nella diffusione continuarono fino ai giorni nostri. Queste difficoltà andrebbero contestualizzate nella recente storia politica, e conseguentemente culturale, della Turchia a partire dal dopoguerra nel secolo scorso.

Nella prefazione alla sua traduzione Nurseren Yurtman ne fa cenno, ricordando come, al momento in cui aveva iniziato la sua fatica, cioè attorno agli anni 1995, non fosse riuscita a metter mano sulla traduzione del suo predecessore, che gli editori dicevano esaurita e in ristampa, ma che non veniva mai ristampata.

In realtà, secondo la mia opinione personale, le difficoltà della diffusione di queste traduzioni non nascono soltanto dalla natura stessa del testo dantesco, voluminoso e difficile da comprendere dal lettore turco medio, anche se la frequentazione della poesia ha una lunga tradizione nella letteratura turca e permane ancora. La ragione va cercata altrove, e in particolare nel malinteso diffuso che la *Divina Commedia* sia un testo religioso. Ancora oggi negli eventi visibili su internet, blog o YouTube, i commentatori insistono nel dire che il poema dantesco non è un testo religioso.<sup>9</sup>

La fonte critica relativa alla vita di Dante risale al 1930, redatta da Nushet Hasim, ma viene pubblicata soltanto nel 1934, mentre la prima traduzione parziale risale al 1938, come già detto, ad opera di Hamdi Varoğlu, che la redige in prosa dal testo francese.<sup>10</sup>

Uno studio più approfondito sulla ricezione storica del poema dantesco in Turchia da parte del lettore comune sarebbe auspicabile, ma esula dalla nostra ricerca di oggi, anche se più avanti, nella presentazione delle prefazioni delle traduzioni si potrà meglio comprendere la ragione delle suddette difficoltà di diffusione.

<sup>8</sup> Testo tratto dalla Prefazione di Rekin Teksoy, *İlahi Komedyâ*, p. 25.

<sup>9</sup> Murat Çakmak, *Dante Alighieri - La Divina Commedia* in <http://blog.milliyet.com.tr/dante-alighieri>. Elif Erkmén, lettura della *Divina Commedia* su YouTube.

<sup>10</sup> Feridun Timur, *Prefazione*, p. 25.

Tornando alle riedizioni delle tre traduzioni che ho citato all'inizio di questa ricerca, è evidente che queste sono state fatte per un'operazione commerciale, proprio in vista del settecentenario della morte del poeta.

Chi sono i traduttori? Non si hanno molte notizie di Feridun Timur, se non che fu un medico, primario dell'Ospedale di Eskişehir e che tradusse opere di Fogazzaro, Pirandello, D'Annunzio.

Rekin Teksoy, 1928-2012, si è laureato in giurisprudenza a Istanbul e a Roma. Scrittore, traduttore e critico e storico di cinema. Ha insegnato presso l'Università di Istanbul storia e tecnica cinematografica. Ha pubblicato saggi sul cinema, ha tenuto una rubrica alla televisione TRT e ha collaborato a varie enciclopedie. Ha una vasta produzione di traduzioni dall'italiano, del *Decamerone*, dei romanzi di Pavese, Buzzati, Calvino e altri. È stato insignito del titolo di Cavaliere della Cultura per la traduzione del *Decamerone* e ha ricevuto il premio del Senato Italiano per la traduzione della *Divina Commedia*.

Nurseren Bedirgil Yurtman, 1929-2019, si è laureata nel 1950 in Lingua inglese all'Università di Ankara. Ha lavorato presso la Biblioteca Americana. Pittrice, scrittrice e saggista ha studiato la lingua italiana a partire dal 1995, imparandola quanto bastava alla sua prima fatica di traduttrice, il romanzo di Romano Bilenchi, *Il bottone di Stalingrado*. Nel 1997 inizia a leggere e a tradurre la *Divina Commedia*, fatica che la impegnerà fino al 2012, anno della pubblicazione.

Esaminando le loro strutture editoriali, tutte e tre le traduzioni sono precedute da una prefazione. Quelle di Feridun Timur e di Rekin Teksoy, più tradizionali, hanno un intento eminentemente didattico. Iniziando dalla biografia di Dante, dalle condizioni storiche e politiche del suo tempo, citando la sua produzione politica, linguistica e letteraria, chiudono con la lettura critica della *Divina Commedia*. La sinossi della struttura della *Divina Commedia* che appare nelle ultime edizioni di Timur è anch'essa un utile strumento didattico per orientare il lettore turco. La bibliografia, più datata in Timur, poco più recente in Teksoy, è seguita dall'indice dei nomi e dai soliti apparati critici. Teksoy riferisce anche l'occasione che lo ha portato a tradurre la *Divina Commedia* dopo aver tradotto il *Decamerone*, in un lasso di tempo di due anni, tra il 1996 e il 1998. Dedicò infine l'ultima parte dell'introduzione a esporre le difficoltà della traduzione del poema, su cui tornerò più avanti.

L'introduzione di Nurseren Yurtman è molto diversa. Intanto l'introduzione stessa è preceduta da una premessa dove la traduttrice racconta le fasi del suo lavoro e le perplessità che l'hanno accompagnato. Il testo che segue, intitolato [traduco] *Dante e la Divina Commedia*<sup>11</sup> si basa su letture critiche più recenti e in particolare a Auerbach.

Questa introduzione, redatta più di cinquanta e di trenta anni dopo le prime due, va letta tenendo conto di una premessa della traduttrice, che risale, questa, al 6 marzo 2012, come è indicato. Nella premessa, Nurseren Yurtman spiega come e quando si è avvicinata alla lettura della *Divina Commedia*, dopo una sua malattia agli occhi nel 1995, e come si sia però fermata nella lettura, scandalizzata dalla pena inflitta da Dante a Maometto nel XXVIII canto dell'*Inferno*. [Traduco riassumendo]

Peccato che [...] giunta al ventottesimo canto, non sapevo cosa mi sarebbe capitato. Una dottrina eccelsa come quella della religione islamica non deve essere vilipesa da nessun credente. Noi cresciamo con questo sentimento e cresciamo i nostri figli con questi ammonimenti. [...] Ho abbandonato la traduzione con ira e senso di delusione.<sup>12</sup>

Tuttavia si riprende, la traduttrice, e continua la sua fatica, chiedendosi tuttavia come l'avrebbe accolta il mondo islamico.

Queste osservazioni sono interessanti se rapportate agli anni 2012, quando la situazione politica della Turchia si era già progressivamente orientata verso l'abbandono del laicismo che aveva improntato gli anni delle traduzioni precedenti. Infatti, se anche commentato nelle note al testo di cui parlerò più avanti, né Timur né Teksoy si sono creati grossi problemi relativamente al ventottesimo canto.

Rileggendo quindi la prefazione di Nurseren Yurtman, si capisce perché insista sul fatto che Dante non sia un poeta religioso, ricordato come "Il Grande poeta Cattolico".<sup>13</sup>

Redatto non in stile accademico come i primi due, questo testo spazia dall'etimologia greca del termine "commedia", alla lingua volgare del poema, alle opere di Dante, per affermare che in conclusione il

<sup>11</sup> *Dante ve İlahi Komedya*, p. 11 e ss.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 11.

poeta può essere considerato un anticlericale. [Traduco]: «Si può dire che Dante sia uno scrittore perennemente in contrasto con la Chiesa e il suo aspetto politico». <sup>14</sup> «Non a caso», continua la traduttrice «è stato visto nel XVI secolo come un proto-protestante». <sup>15</sup> Sgombrato il campo dall'ansia, la traduttrice-saggista continua le sue ricerche nella prefazione, tornando alla vita del poeta, al periodo storico. Infine cita lungamente l'interpretazione della *Divina Commedia* fatta da Erich Auerbach. <sup>16</sup> Le conclusioni a cui giunge sono che Dante è stato poco amato nella geografia islamica e che poca o nessuna critica sul poeta è reperibile. Ne trova la causa nella diffusa islamofobia nei canoni occidentali, <sup>17</sup> mentre auspica in futuro una lettura scevra da ogni condizionamento ideologico. <sup>18</sup>

Cosa che ultimamente è allo stato dell'arte, come ho detto prima.

Le preoccupazioni della Yurtman relative alla pena inflitta a Maometto nell'*Inferno* non sembrano preoccupare i due traduttori precedenti poiché non se ne fa cenno in nessuna delle due prefazioni.

Nella prima, Feridun Timur si sofferma a lungo sui rapporti tra Islam e la *Divina Commedia*, ma nella lunga sintesi dei canti non fa alcun cenno particolare al ventottesimo dell'*Inferno*. La prefazione di Rekin Teksoy ignora poi totalmente anche le relazioni letterarie fra il poema e il Corano.

Per finire di commentare la portata delle remore dei tre traduttori riguardo alla pena inflitta a Maometto e ad Ali, torniamo alle note redatte dai due traduttori precedenti la Yurtman.

La prima traduzione è densa di note a piè pagina, molte delle quali sono di carattere storico o mitologico. Redatte anch'esse in forma didattica, non riferiscono tuttavia le fonti e sono funestate da un'infinità di refusi.

Fa minor uso di note la traduzione di Rekin Teksoy.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>15</sup> *Ibidem.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 17-18. Com'è noto Erich Auerbach si rifugiò in Turchia dal 1936 al 1947 per sfuggire alle persecuzioni naziste.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>18</sup> *Ibidem.*

Per quanto riguarda il canto XXVIII, le note del primo traduttore sono molto misurate.<sup>19</sup> Come fedele, ma misurata, è la traduzione.

Guardommi e con la man s'aperse il petto,  
dicendo: "Or vedi com'io mi dilacco;  
vedi come storpiato è Maometto".<sup>20</sup>

La nona bolgia è definita come "Seminatori di discordia e separati-sti". La traduzione letterale di questi versi è

lui mi ha guardato e aprendosi il petto con la mano ha detto: "Guarda come vado dilaniando il mio corpo! Guarda in che stato si è ridotto Maometto! Il viso di Ali che va dinnanzi a me piangendo è tagliato a metà dal mento alla cima del capo.

Timur traduce in prosa<sup>21</sup> il lemma "mi dilacco" con il termine turco *paralyorum* (il verbo *paralamak* significa "dilaniarsi" ma anche "rovinarsi") e "vedi com'è storpiato" con "guarda in che condizione è ridotto Maometto".

Traduco l'inizio della nota<sup>22</sup> a questo passo e riassumo il resto:

Non si può pensare che ci sia lettore turco e musulmano che in questo settore dell'inferno veda Dante condannare in modo così doloroso il santo Maometto, fondatore della nostra religione e uno dei più grandi della Storia, e non si erga con orrore e si ribelli.

Tuttavia, pagato il suo tributo al *politically correct* e messi al sicuro, Timur continua la lunga nota mettendo in risalto la deferenza che Dante ha dimostrato verso i grandi di religione musulmana. Giustifica l'atteggiamento del poeta, spiegando storicamente i motivi per cui, in un'epoca come il Medioevo e seguendo le credenze del tempo, Dante abbia collocato Maometto fra gli scismatici e lo abbia condannato a

<sup>19</sup> *Ilahi Komedya*, traduzione di Feridun Timur, vol. I, p. 250.

<sup>20</sup> Le citazioni della *Divina Commedia* sono tratte dall'edizione commentata da Dino Provenzal, Mondadori, 1946.

<sup>21</sup> *Ilahi Komedya*, traduzione di Feridun Timur, vol. I, p. 250.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

quella pena di contrappasso, assieme ad Ali. Conclude la nota il traduttore affermando che i versi del XXVIII canto vanno letti e compresi storicamente [traduco] “come abbiamo chiarito sopra, la credenza di Dante in fatto di religione va collocata nella sua epoca medievale”.

Rekin Teksoy, il secondo traduttore, se la cava con più leggerezza. Intanto traduce “mi dilacco” con *sakat edildi*, cioè “è stato reso invalido”,<sup>23</sup> che ha un significato molto meno drammatico. Mette poi una breve nota del traduttore dove dice che Dante colloca Maometto fra gli scismatici a causa della controversia fra la cristianità e l’islam nella sua epoca, perché era credenza diffusa che il Profeta avesse creato una nuova religione quando esisteva già il cristianesimo. Aggiunge Teksoy che, invece, Maometto è stato insignito del titolo di profeta sul monte Hira dalle rivelazioni fattegli da parte di Gabriele arcangelo. Detto questo, sempre per mettere le cose a posto, riferisce una battuta del poeta Abdulhamid Tarhan, il quale in una sua poesia<sup>24</sup> si rivolgeva a Dante dicendogli [traduco parafrasando]: “Suvvia Dante, non ti riconosco, sei tu? Grande genio calunniatore” e Dante gli rispondeva: “Ero negligente quando ho scritto il poema. Ho capito più tardi di aver fatto un grande errore”.<sup>25</sup>

Per concludere le problematiche che affrontano i traduttori per quanto riguarda il XXVIII canto, va osservato che i primi due traduttori non ne fanno una questione essenziale. Invece per la traduttrice, quando nel 2012 vige già da tempo in Turchia un regime a carattere islamico, il passo dantesco crea delle difficoltà.

Per entrare nel vivo delle traduzioni, vorrei adesso soffermarmi sul linguaggio, sulle traduzioni dei nomi e sulla qualità delle note; sui refusi e sulle loro cause.

Senza addentrarmi in questioni che riguardano le varie diversità delle due lingue, una neolatina e l’altra ugrofinnica, vorrei soltanto far notare la loro grande differenza strutturale. La prima analitica, la seconda agglutinante. Se questa diversità non crea problemi per la traduzione

<sup>23</sup> *İlahi Komedya*, traduzione di Rekin Teksoy, p. 232.

<sup>24</sup> Abdul Hamid Tarhan, *Tâyfalar Geçiti (La Parata degli Spiriti)*. Tarhan è stato un poeta e drammaturgo del primo ventennio del secolo scorso.

<sup>25</sup> “Vay Dante! Sen misin? Koca dahi-i müfteri / ...” Dante’ye de şunları söyletir: “Zâhilmîşim neşideyi nazmettiğim zaman / Ben sonra anladım ki hata etmişim yaman”.

in prosa, presenta difficoltà al traduttore in versi. Infatti, mentre la traduzione in prosa di Feridun Timur è quasi una parafrasi del testo dantesco, Rekin Teksoy dedica un lungo paragrafo della sua prefazione al suo concetto di traduzione e all'applicazione dello stesso alla traduzione della *Divina Commedia*.

Considerando che Teksoy mantiene le terzine, ma non tiene conto né delle rime né della metrica, la versificazione ne risente in quanto la struttura non corrisponde all'intento dantesco e neanche alla tradizione poetica turca. Teksoy si giustifica definendo subito la traduzione poetica come un [traduco dal turco i termini fra apici] “tradimento” inevitabile, che porta ad “aumentare”, nel senso di rendere più comprensibile il testo originale. Va quindi abbandonata l'idea di una traduzione letterale, che avrebbe “odore di traduzione” e deve invece essere posta la domanda di come avrebbe scritto l'autore se avesse dovuto scrivere in turco. Per contenere questa inevitabile tendenza il traduttore deve procedere a un “adattamento”, che tenga conto delle peculiarità della lingua d'origine e di quella seconda.

Questa premessa porta il traduttore a riflettere sulle possibilità di rendere nella poesia turca la rima dantesca. Spiega che Dante è stato avvantaggiato nel rimare il suo poema poiché le parole della lingua italiana finiscono per lo più con una vocale. Essendo questo difficile in turco, è legittimo che il traduttore eviti la rima, così come è stato fatto nelle traduzioni inglesi e francesi.

Anche Nurseren Yurtman si cimenta nella traduzione in terzine senza rima né metrica, ma queste risultano spesso artificiose e poco consone alla poetica della sua cultura. Tuttavia non sembra che la traduttrice se ne faccia un problema, e comunque non ne fa cenno nella prefazione.

Dire però con questo che le due traduzioni in versi siano prive di valore sarebbe ingiusto: è probabile che il lettore turco, il quale non abbia la possibilità di confrontare il suo testo con l'originale, si possa accontentare di entrambe le traduzioni e ne tragga giovamento. Personalmente, e senza voler imporre la mia preferenza, dirò che ho letto più volentieri la traduzione in prosa di Timur.

Per fare un esempio fra i tanti che rendono ambigue le traduzioni in versi rispetto all'originale, confronterei le due terzine iniziali del poema con le loro versioni:

*Canto I*

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
 mi ritrovai per una selva oscura  
 che la diritta via era smarrita.  
 Ah! quanto, a dir qual era è cosa dura,  
 questa selva selvaggia ed aspra e forte,  
 che nel pensier rinnova la paura!

Intanto la traduzione di “canto”, non essendovi il corrispondente nella poesia turca, crea problema. Il traduttore in prosa propone *manzume*, alla lettera “versi”; Rekin Teksoy traduce semplicemente con *kanto* e Yurtman, che non sembra porsi mai troppi interrogativi, sceglie *ezgi*, che significa genericamente “melodia, canto musicale”.

Confrontando le due traduzioni in versi:

Rekin Teksoy

*Birinci kanto*

Yaşam yolumuzun ortasında  
 karanlık bir ormanda buldum kendimi,  
 çünkü doğru yol yitmişti.  
 Ah! içimdeki korkuyu  
 tazeleyen, balta girmemiş o sarp, güçlü  
 ormanı anlatabilmek ne zor!

Nurseren Yurtman

*Birinci ezgi*

Yaşam yolumuzun ortasında,  
 buldum kendimi karanlık bir ormanda,  
 çünkü doğru yol yitmiş gitmişti.  
 Ah! Kaç kez anlatsam olanları  
 ve arta kalanları  
 bu yabani, haşin ve ulu ormanı,  
 onu düşünsem, yenilenir korkularım!

Come è stato già detto, osserviamo subito la mancanza delle rime in entrambe le versioni. Yurtman tenta un’assonanza nei primi due versi, come farà altrove. Altrettanto ignorata è la metrica.

Per quanto riguarda la fedeltà al testo originale, le prime terzine si attengono all’originale, anche se Yurtman inserisce un inutile raddoppio *yitmiş gitmişti*, proprio piuttosto della lingua popolare, probabilmente per allungare il verso. Nella seconda terzina Teksoy è fantasioso nel tradurre la “selva selvaggia e aspra e forte” con la perifrasi “foresta dove non è mai entrata l’ascia, ardua e difficile”. Yurtman traduce: “foresta selvaggia, aspra e grande”, ma forse anche “sacra”, perché va messa

qui in evidenza la polisemia del lessico turco:<sup>26</sup> infatti *ulu* ha vari significati legati all'idea di grandezza, sia di dimensione che di magnificenza: grandioso, sostenuto, sublime, venerabile. Non si capisce bene, quindi, che senso abbia voluto dare la Yurtman al dantesco "forte".

Un'altra difficoltà che i traduttori hanno dovuto affrontare è la traduzione dei nomi propri storici, dei nomi mitologici o biblici.

Anche su questa problematica si interroga Rekin Teksoy nella sua prefazione, e dichiara che, per tradurre il gran numero di nomi propri, mitologici, storici, geografici ha consultato sia le fonti critiche italiane che le note alle traduzioni francesi e inglesi della *Divina Commedia*.

La presenza di numerosi refusi nelle note riguardo ai nomi, sia nella traduzione di Timur che in quella di Teksoy, mi portano a credere che i revisori abbiano grandemente trascurato le edizioni delle ristampe. Per lo meno in quelle che ho citato. I refusi si ritrovano specialmente nei nomi di persone e di luoghi; se sono un difetto dell'editing, su questo non posso purtroppo avere ulteriori informazioni. A parte questo inconveniente, la traduzione dei nomi crea essa stessa inevitabili contraddizioni, sia che il traduttore si avvalga di termini entrati nell'uso, come alcuni nomi mitologici peraltro trascritti in modo non pronunciabile in turco, sia che crei dei neologismi come in alcuni nomi propri o geografici. Un esempio tra tanti, Arrigo VII che diventa Henri VII, coniato evidentemente da una nota di una traduzione francese, mentre Virgilio conserva il suo nome latino di Vergilius. Julius Sezar è metà latino metà in grafia turca, ma altrove è citato come Caesar; alcuni nomi mitologici greci sono impronunciabili in turco come anche Lucifero che diventa Lucifer. Per i nomi in italiano il traduttore lascia il nome così come lo trova nel testo o nelle note che consulta, talvolta confuso forse da una traduzione in francese, come è il caso di Michel Zanche e di Arrigo VII.

Per chiudere le osservazioni relative all'uso della lingua nelle tre traduzioni, vorrei fare qui soltanto un accenno al fatto che quasi cinquant'anni di tempo fra le prime due e la terza creano una certa differenza, anche perché i primi due traduttori sono quasi sicuramente di cultura francese, mentre Nurseren Yurtman è laureata in inglese.

---

<sup>26</sup> Mi sono confrontata con vari dizionari: Pars Tuğlaci, *Büyük Türkçe Fransızca Sözlük* e, in particolare, con il recente *Fono, Ünlümler Sözlük*, turco-francese.

Anche qui un discorso sull'evoluzione della lingua turca nel XX secolo ci prenderebbe troppo tempo. Basti ricordare che la rivoluzione di Atatürk dal 1929 in poi, oltre che politica, giuridica e sociale, ha inciso profondamente sulla lingua, anche su quella culturale. Ha riformato la grafia e il lessico, eliminando da questo ogni residuo di forme ottomane e sostituendole con forme del volgare turco; oppure, quando è stato indispensabile, specialmente nel linguaggio filosofico o tecnico-scientifico, creando calchi tratti dal francese e, più tardi, dall'inglese, traslati in grafia turca.

Per concludere: messi in risalto i pregi e gli inevitabili difetti delle tre traduzioni prese in esame, pregi e difetti che sono propri a ogni traduzione, è doveroso ricordare come un impegno come quello di Timur, Teksoy e Yurtman siano davvero encomiabili (specialmente se si pensa che la traduttrice si sia impegnata a tradurre addirittura la *Divina Commedia* poco dopo aver iniziato a imparare la nostra lingua). Importanti, sia per la conoscenza e diffusione del poema dantesco, sia per gli studi prefatori, sia per le note.

E per finire con una nota gradevole per chi sapesse il turco vorrei proporre alcuni versi fra i più noti della *Divina Commedia*, le felici traduzioni degli stessi e la musicalità della lingua turca.

#### Dal Canto V dell'*Inferno*

Amor, che a nullo amato amar perdona  
mi prese del costui piacer sì forte  
che, come vedi. Ancor non m'abbandona

Quando leggemmo il desiato riso  
esser baciato da cotanto amante  
questi che mai da me non fia diviso  
la bocca mi baciò tutto tremante.

#### Dal Canto XXXIII del *Paradiso*:

Vergine madre, figlia di tuo figlio  
umile ed alta più che creatura  
termine fisso d'eterno consiglio,

tu sei colei che l'umana natura  
nobilitasti sì, che 'l suo Fattore  
non disdegnò di farsi sua fattura.

#### Dalla traduzione di Rekin Teksoy

*Sevileni sevmeye zorlayan sevda  
öyle güzellikler tattırdı ki bana,  
gördüğün gibi, eli hâlâ yakamda.*

*İstek yüklü güler ağzı  
sevgilisinin öptüğünü dinleyince,  
yanımdan hiç ayrılmayacak sevgilim de,  
tir tir titreyerek öptü dudaklarımı.*

#### XXXIII Kanto

*Bakire ana, oğlunun kızı  
yaratılanın en yücesi en yalını,  
sonsuz kararın dönüm noktası,*

*öyle soylu kıldın ki insan doğasını,  
yaradan gocunmadı,  
kendini insan kıldı*

*Bibliografia*

- Çakmak, Murat, *Dante Alighieri - La Divina Commedia* in [http://blog.mil-liyet.com. tr/dante-alighieri](http://blog.mil-liyet.com.tr/dante-alighieri).
- Çelebioğlu, Ayşe, *Konuşma*, [www.youtube.com](http://www.youtube.com).
- Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Commento di Dino Provenzal, Milano, Mondadori, 1946.
- , *İlahi Komedya*, Ankara, Varlık Yayınevi, 1955-1956. Türkçesi: Feridun Timur, İstanbul, Altın Yayınevi, 2013 (2020).
- , *İlahi Komedya*, Çeviren: Teksoy Rekin, İstanbul, Oğlak Yayıncılık Klasikleri, 1998 (2016).
- , *İlahi Komedya*, Çeviren: Bedirgil Yurtman Nurseren, İstanbul, Lacivert Yayıncılık, 2012.
- , *İlahi Komedya*, in *İslam Ansiklopedisi*, 1988-2013 e 2016: <https://islaman-siklopedisi.org.tr>.
- , *İlahi Komedya*, Vikipedi, 2021.
- Erkmen, Elif, *Divina Commedia*, [www.youtube.com](http://www.youtube.com).
- Fono, *Üniversal Sözlük*, dizionario turco-francese, İstanbul, Eko Ofset, 2004.
- Iyik Gül ve Sabatelli Vaifro, *Yeni Çağın Eşiğinde Dante*, İstanbul, Fahir Ongel Yayınları, 1966.
- Rispoli, Guido, s.v. *Turchia*, in [www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/guido-rispoli-dante](http://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/guido-rispoli-dante).
- Tarhan, Abdul Hamid, *Tayfalar Geçiti (La Parata degli Spiriti)*, İstanbul, Matbaa-ı Amire, 1919.
- Tözün, Mustafa, *Dante ve İlahi Komedya'da Cennet ve İslam*, ancora inedita, 2017.
- Tuğlacı, Pars, *Büyük Türkçe Fransızca Sözlük*, İstanbul, Sermet Matbaası, 1968.

## CORMAC Ó CUILLEANÁIN

### *Dante's Adventures in Ireland, 1785-2021*

**Abstract:** Ireland's creative and scholarly engagement with Dante ranges from a groundbreaking *History of Italian Poetry* by the eighteenth-century Earl of Charlemont, up to Liam Ó Broin's imposing lithographic exhibition at Dublin Castle for the 2021 centenary. Irish translators made the first complete English texts of the *Commedia* in verse and prose, and their successors have continued that tradition, with the first Irish-language *Coiméide Dhiaga* finally published in 1997, followed by two powerful poetic versions of the *Inferno* by Belfast-born poets. Dante was occasionally dragged into religious, national and social controversies, while great writers – Yeats, Wilde, Joyce, Beckett, Heaney – took him to heart in deeply personal ways. Books and essays on the author have emerged from Ireland since 1858; the last half-century has seen fascinating explorations of Dantean themes by a variety of visual artists.

**Sommario:** La cospicua fortuna irlandese di Dante, sia in ambiente accademico che in campo creativo, spazia da una sostanziosa *Storia della poesia italiana* stilata nel Settecento dall'illustre Conte di Charlemont all'imponente mostra litografica di Liam Ó Broin al Castello di Dublino, promossa dall'Agenzia irlandese per il patrimonio culturale durante il centenario dantesco del 2021. Nel campo della traduzione verso l'inglese, sono stati gli irlandesi a realizzare i primi testi integrali della *Commedia* in versi (1802) e in prosa (1852), tradizione continuata poi da studiosi, religiosi e poeti sino ai giorni nostri, con una *Coiméide Dhiaga* in lingua gaelica completata in manoscritto entro il 1960 e data finalmente alle stampe nel 1997, seguita da due geniali, anzi rivoluzionarie, versioni poetiche dell'*Inferno* ad opera dei poeti Ciaran Carson (2002) e Philip Terry (2014), ambedue nati a Belfast. Di quando in quando, la figura di Dante è stata trascinata a torto in spiacevoli controversie religiose, nazionali o sociali, ma queste prevaricazioni sono state ampiamente compensate dai grandi scrittori irlandesi – Yeats, Wilde, Joyce, Beckett, Heaney – che di lui hanno fatto tesoro, ognuno in modo personale, nonché dagli studiosi che si sono dedicati ad approfondirlo. Libri e saggi sull'Alighieri (detto anche Allighieri) emergono infatti dall'Irlanda sin dal 1858. Nell'ultimo mezzo secolo, poi, c'è stata una sorprendente fioritura di esplorazioni di temi danteschi da parte di artisti visivi che ci regalano nuove prospettive sull'altissimo poeta.

Dante has been studied, translated, adopted and appropriated in Ireland for more than two hundred years, attracting various kinds of attention: cultural, creative, religious, academic, political. His changing profile – object of polite study, pawn in sectarian rivalries, nationalist

icon, source of inspiration – have reflected changes in Irish history and culture. Ireland may claim the first complete verse and first complete prose translations of the *Commedia* into English, and later the first one done into Irish, all three translations being the work of reverend gentlemen. For Beckett and Heaney, and some other creative artists, Dante has been an enduring presence.

At first, his Irish *fortuna* was fostered by politely educated men, his most illustrious admirer being James Caulfeild, Earl of Charlemont (1718-1799), founder and first President of the Royal Irish Academy (1785).<sup>1</sup> As a wealthy young aristocrat, Charlemont and his tutor had travelled in Europe and the Ottoman Empire for almost nine years, half of them spent in Italy.<sup>2</sup> Later, in the Irish House of Lords, he played a key role in defending the rights of the Irish parliament against the encroachments of the English crown. He built a Palladian country villa – the Casino at Clontarf – which remains one of Ireland's treasures. He helped a young clergyman, Henry Boyd, to publish in 1785 a (fairly ghastly) translation of the *Inferno*, and penned a three-volume *History of Italian Poetry from Dante to Metastasio*, left in obscurity until George Talbot published it in 2000.<sup>3</sup> The first 345 pages are an account of Dante, illustrated with selected translations from *Inferno*, *Purgatorio* and *Paradiso*, copiously annotated by Charlemont and followed by another 220 pages of “Remarks on some Imitators of Dante”. Of the four papers that Charlemont read to his new Academy, the first was on “The Antiquity of the Woollen Manufacture in Ireland, proved through a passage of an ancient Florentine Poet” (Fazio degli Uberti in his *Dittamondo* had complimented Ireland “per le Nobili SAIE che ci manda” – “for the illustrious Serges that She sends us”).<sup>4</sup> His last

<sup>1</sup> Anne O'Connor, *Translation and Language*, pp. 210-211, notes the engagement of the upper echelons of Irish society with Italian literature, giving Lord Charlemont as a prime example. She continues: “Members of the Anglo Irish Protestant élite who translated Italian literature showed themselves to be very much in harmony with prevailing trends in Britain”.

<sup>2</sup> See *James Caulfeild*, in the *Dictionary of Irish Biography* ([www.dib.ie](http://www.dib.ie)).

<sup>3</sup> George Talbot, *Lord Charlemont's History of Italian Poetry from Dante to Metastasio: A Critical Edition from the Autograph Manuscript*. One section of the *History*, on Petrarch, had been printed separately in 1822.

<sup>4</sup> Talbot, *Lord Charlemont's History*, pp. 378-379.

paper, given in 1797, on the reputation of Aristotle – Dante’s “Maestro di color che sanno” – offered “Some Hints concerning the State of Science at the Revival of Letters, grounded on a Passage of Dante in his *Inferno*, Canto IV, v. 130”. Maurice Craig, one of Charlemont’s biographers, remarks that “the scholarship displayed in these efforts is at least respectable by the standards of the time; but perhaps more to the point is the fact that they are admirably adapted for oral delivery, and must certainly have been interesting to listen to”.<sup>5</sup> That quality of eloquence animates Charlemont’s writings on Dante. He calls his translations “servile”, yet these straightforward renderings strike an excellent balance between close fidelity and rhythmic eloquence. In his introductory pages he takes a stand against translators who are, for the most part,

like those conceited Painters, who, instead of accurately copying a Piece of Antiquity, endeavour, in order to exhibit their own Genius, to render it picturesque and pleasing to every Eye, by the introduction of fictitious Ornament, and of scenery which doth not exist, and a Translation of Dante thus embellished would be like a drawing of the Pyramids enriched with Bassorilievos, and surrounded with Trees.

Such a Style of ornamented Translation is moreover wholly inconsistent with the Genius of the Original, for though Dante sometimes rises to the highest pitch of Sublimity, his principal Characteristick seems to be a grave majestickal Simplicity. His Ideas are too vast to admit of comparatively trifling Ornament.<sup>6</sup>

The visual analogies are striking. Charlemont had himself been a scholarly traveller in antique lands, and knew the difference between ancient monuments, accurate sketches, and printed representations. In French travel books, he complains, “the monuments of Egyptian or Grecian antiquity are, almost invariably, frittered into the frippery of gallick Architecture, and lost in the scenery of Opera Decoration”. He

<sup>5</sup> Maurice James Craig, *The Volunteer Earl. Being the Life and Times of James Caulfeild, First Earl of Charlemont*, p. 210. Charlemont’s account of Aristotle’s reputation is reproduced in his *History of Italian Poetry*: see Talbot, *Lord Charlemont’s History*, pp. 90-95, 574.

<sup>6</sup> Talbot, *Lord Charlemont’s History*, pp. 2-3.

had a good eye; when in Rome he had been a patron of Piranesi. His Dante translations might (had anyone heard them) have sounded drab in an era where poetry was supposed to be lofty, but to the modern ear, attuned to plainer diction, they are persuasive. Here's Francesca:

Love, whose Pow'r  
Dispenses none from loving when belov'd  
Inspired for him such pleasing Sympathy  
That yet, as you perceive, it hath not left me!  
'Twas Love that to one Death conducted us.  
But Caina waits the Wretch that reft our lives!<sup>7</sup>

Although the Reverend Henry Boyd (c. 1749-1832) had not been as expensively educated as the Earl of Charlemont, he did hold a degree from Trinity College Dublin, and was carving out a career in the Church of Ireland, starting as the humble vicar of Killeigh near Tullamore, and gradually rising to greater heights. Boyd wrote poetry and translated Italian authors: Dante, Petrarch, Ariosto, Tassoni, Monti. Some projects failed to get published, but his complete *Commedia* (1802) was the first in English, as was his version of Petrarch's *Trionfi* (1807). His *Inferno* (1785) was partly funded by, and dedicated to, the monstrously eccentric Italophile Frederick Augustus Hervey, Earl of Bristol and Bishop of Derry. Boyd cultivated everyone "who could conceivably be of service to him in furthering his literary and ecclesiastical careers".<sup>8</sup> Grandees encouraged him; Charlemont graciously referred to the "excellent poem of Mr Boyd, which is, in my opinion, one of the best *Poetical* Translations in our language".<sup>9</sup> This despite the fact that Boyd's version embodied exactly the sort of "fictitious Ornament" and "scenery" that Charlemont himself shunned. Here is the younger man's laboured, weary, gloomy opening of the *Inferno*:

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>8</sup> G.H. McWilliam, *Some Notes on the Irish Contribution to the pre-romantic rediscovery of Italian literature*, in *Italian Presence in Ireland: a contribution to Irish Italian relations*, pp. 51-77 (pp. 66-71); see also the Henry Boyd entries in [www.dib.ie](http://www.dib.ie) and the online Oxford DNB; and Alice Curtayne, *Four Irish Dantists*, pp. 13-17.

<sup>9</sup> Talbot, *Lord Charlemont's History*, p. 8.

When life had laboured up her midmost stage,  
 And, weary with her mortal pilgrimage,  
     Stood in suspense upon the point of Prime;  
 Far in a pathless grove I chanced to stray,  
 Where scarce imagination dares display  
     The gloomy scen'ry of the savage clime.<sup>10</sup>

By contrast, Charlemont's "servile" rendering is clear and direct:

Midway the Journey of our Life's Career  
 In a dark Wood I found myself involv'd,  
 For from the Path direct my Foot had strayed.<sup>11</sup>

Charlemont had expressed the opening lines of *Paradiso* with some clarity:

His Glory, who to all things Motion gives,  
 Pervades the Universe, and shines conspicuous  
 In one Part more, and in another less.  
 In Heav'n, which of his Light the greater Share  
 Injoys, I was –<sup>12</sup>

Boyd strives to improve the original:

His Glory, who, with solitary hand,  
 Launches thro' boundless space the stellar Band,  
     And shines effulgent, or involves his Throne  
 In darkness, as he wills, in daring strains  
 I sing, admitted to the lofty fanes,  
     Fill'd with the Glory of th' Eternal One.

Despite its faults, Boyd's *Commedia* played an important part in stimulating "the remarkable new English interest in Dante that burgeoned in

---

<sup>10</sup> McWilliam, *Some Notes on the Irish Contribution*, p. 68.

<sup>11</sup> Talbot, *Lord Charlemont's History*, p. 19.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 245.

the first decade or so of the nineteenth century, and which reached its climax and fulfilment with Cary's classic translation of 1814".<sup>13</sup>

The next full Irish *Commedia*, in 1852, was listed in Paget Toynbee's centenary census as the first complete English prose translation.<sup>14</sup> Fr Edmund O'Donnell belonged to a religious order founded in France to combat irreligion through education and the Press; his Dante version set out to direct the reader's attention to the poem's meaning rather than its form.<sup>15</sup> It's a serviceable production, offering a concise Life of Dante and a table of contents that outlines the storyline of the *Comedy*. A headnote to each canto gives a detailed summary; there are brief notes; the canto ends with a paragraph on its allegorical meaning. O'Donnell insisted that a poetic translation would distort Dante's message: "The beauties of his inimitable poem [...] can never be sufficiently set forth in all their scientific brilliancy. Many have attempted to translate the work in verse, and in my humble opinion, very unsuccessfully". He writes plaintively of the problems facing the translator:

The present poem is like a vast boisterous sea, full of sand-banks, shoals, and breakers, which require the experience of the skilful pilot to save the vessel from shipwreck. It may also be compared to copper mines, which require much time and labour to penetrate the bowels of the earth, before the diligent workman can discover the right vein.

For O'Donnell, prose is the perfect solution; he believes that "no translator has ever done more justice to an author than I have".<sup>16</sup>

Forty years on, Ireland produced a second prose *Comedy* (1892-1893), translated by Sir Edward Sullivan (1852-1928), a lawyer with

<sup>13</sup> McWilliam, *Some Notes*, pp. 69-70.

<sup>14</sup> Paget Toynbee, *Britain's Tribute to Dante in Literature and Art; a chronological record of 540 years (c. 1380-1920)*, p. 105.

<sup>15</sup> Curtayne, *Four Irish Dantists*, p. 17. After his Dante, Fr O'Donnell published a translation of Chateaubriand's *Le Génie du Christianisme*, followed by a *Compendium of St Thomas* (1859). For his order, the Augustinians of the Assumption, see the *Catholic Encyclopedia*. Some materials for his life can be found at [https://www.assumption.us/images/stories/Books/The\\_Life\\_of\\_Fr.\\_E.\\_ODonnell-LS.pdf](https://www.assumption.us/images/stories/Books/The_Life_of_Fr._E._ODonnell-LS.pdf).

<sup>16</sup> Rev. Edmund O'Donnell, *Translation of the Divina Commedia of Dante Alighieri*, pp. ix, vii.

expertise in bookbinding and the Arts and Crafts movement. Sullivan's preface comments that "the prose versions which have hitherto been published [...] seem to have been framed rather as a help to students of the Italian text, than with a view to give the English reader any insight of a connected kind into Dante's poem". His new text will rise above the level of a "crib", and be couched in "the simple and solemn language with which all readers of our Bible have been long familiar. Its archaic style would appear, for obvious reasons, to be peculiarly appropriate to the rendering of such a work as Dante's masterpiece". Sullivan's language, replete with *-eth* endings and scrupulously balanced clauses, has a curiously soporific effect, even at dramatic moments: "The demon Charon, with eyes like burning coal, beckoning them, collecteth all: whoever loitereth, him smiteth he with his oar".<sup>17</sup>

One prominent, if misguided, debate in Victorian times was whether Dante, when condemning unworthy Popes, was trying to overthrow the Catholic Church. The Rev. Samuel Henry Reynolds, Fellow of Brasenose, Oxford, waspishly reviewing sixteen Dante translators, describes the religious problem facing the poet's Anglican admirers, and chooses as his whipping-boy the Rev. J.W. Thomas, whose translation, "though by no means meritorious, is certainly better than either his notes or preface":

Finding that Englishmen will not read Dante because he is so strictly and entirely a Catholic, [Mr Thomas] offers the suggestion that the notion has all along been erroneous, and that Dante, though born too soon in time, was really a Protestant, just as the old Patriarchs are said to have been really Christians. It is difficult to characterise severely enough the amount of misapprehension which this view exhibits. [...] The warmth of Mr Thomas' charity and the soundness of his own Protestant orthodoxy have forced him to ascribe new motives and views to Dante, which Dante himself would have been the very first to repudiate.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Edward Sullivan, *The Comedy of Dante Alighieri rendered into English*, pp. vii-viii, 14.

<sup>18</sup> Samuel Henry Reynolds, *Dante and His English Translators*, *The Westminster Review*, pp. 201-231 (pp. 206, 229-230). The reviewer's identity was revealed by Paget Toynbee: see *Oxford and Dante*, in *Dante: Essays in Commemoration, 1321-1921*, edited for the Dante sexcentenary committee by Antonio Cippico, Harold E. Goad,

While savaging most of his sixteen translators, Reynolds heaps praise on an Irish hoaxer:

The best verse translation which we have seen is that of the first ten Cantos of the “Inferno” by Signor Odoardo Volpi. It is certainly a work of first-class merit, and reproduces, better than any other, both the form and spirit of Dante. [...] The entire poem, we are given to understand, exists in manuscript; we were surprised and sorry to find that the ten specimen Cantos have not been received with sufficient favour to justify the publication of the others.<sup>19</sup>

Academic studies of Dante began to emerge in Irish universities. In 1858 Louis-Raymond de Véricour, Professor of Modern Languages at Queen’s College Cork, published *The Life and Times of Dante*, substantial, well documented, up to date with Italian research, and willing to tackle controversial issues: his last chapter rebuts the claims by Gabriele Rossetti and others that Dante was a proto-Protestant. A contemporary review found De Véricour’s book “clear and sensible [...] the sterling merits of the work – condensation, fairness, and eloquence – make it among all formal biographies perhaps the best extant introduction to the study of Dante himself”.<sup>20</sup> De Véricour was an interesting figure: a French Protestant, author of lengthy books on Milton (1838), on modern French literature (1848), and on the *Historical Analysis of Christian Civilization* (1850). This latter work provoked a heave by Catholic bigots to have him dismissed, on spurious grounds, from his professorship. Pilloried as an “infidel” by Cardinal Cullen, he

---

Edmund G. Gardner, W.P. Ker and Walter Seton, London, University of London Press, 1921, p. 59.

<sup>19</sup> Reynolds’s review cites *The Comedy of Dante Alighieri. Inferno, Cantos 1-10*, translated by Odoardo Volpi, Dublin, 1836. This was one of the pseudonyms of Edward N. Shannon (1795-1860), a poet who had appended the Dante extract to his (fake) *Arnaldo, Gaddo and Other Unacknowledged Poems by Lord Byron and Some of His Contemporaries*, published by W.F. Wakeman, D’Olier Street, Dublin, and Richard Groombridge, London, 1836. The Dante extract was also printed separately in London.

<sup>20</sup> “The Saturday Review”, May 15, 1858, pp. 509-510. An American reviewer, on the other hand, complained that De Véricour had fallen into “the common fault of biographers” by exaggerating Dante’s merits (“The North American Review”, 87.180 [July, 1858]).

managed to keep his job, though the *Historical Analysis* was placed on the Index of prohibited books.<sup>21</sup>

De Véricour's Dante study prompted no such excitement, but sectarian bigotry, mixed with nationalist fervour, continued to contaminate Dante's Irish image. In 1895 a book reviewer in a national newspaper admitted that "historically and textually English scholars have done a great deal for Dante. Witness the work of Church, Symonds, and Dr Moore".

But so far as the inner spirit of Dante's work is concerned, English Protestant comment is worse than useless, and cannot, from the nature of things, be otherwise. Dante is, before everything else, the poet of Catholicism. We have no hesitation in saying that only a Catholic scholar can get at the *vérité vraie* of his immortal trilogy.<sup>22</sup>

That smug strain dragged on for decades: in the centenary year of 1921, a certain Canon Barry was reported in a West Cork newspaper as commenting on the Pope's (perfectly sensible) pastoral letter on Dante, "The whole civilized world is now Dante's monument. [...] The Church crowns him by the hands of Benedict XV, and all Catholics will pay him special honour as the Saint of Popery".<sup>23</sup>

More subtle readings were also being produced in Catholic circles. John Francis Hogan DD, Professor of Modern Languages, and subsequently Rector of St Patrick's College, Maynooth, published a 360-page study in 1899, drawing on international scholarship, including the work of Anglican scholars. Hogan offered a balanced view of his topic, including possible Irish forerunners of the *Comedy*, whose claims he does not overstate. Arguing against the simplistic view that Dante was anti-Catholic, he quotes R.W. Church, Anglican Dean of St Paul's Cathedral, London: "It is confusing the feelings of the Middle Ages with our own, to convert every fierce attack on the Popes into an anticipation of Luther".<sup>24</sup>

<sup>21</sup> John A. Murphy, *The College: A History of Queen's / University College Cork, 1845-1995*, pp. 46-48.

<sup>22</sup> "The Freeman's Journal", April 13, 1895.

<sup>23</sup> "The Southern Star", June 18, 1921

<sup>24</sup> Rev. John Francis Hogan, *The Life and Works of Dante Allighieri* [sic], *being an introduction to the study of the "Divina Commedia"*, p. 292. Alice Curtayne reports (*Four*

By the turn of the century, Dante had entered Ireland's creative bloodstream. As a student Oscar Wilde (whose mother, the nationalist poet known as Speranza, claimed kinship with Dante) had addressed the poet – "O mightiest exile!" – in his prizewinning poem *Ravenna* (1878). Some years later he married Constance Lloyd, who "was interested in music, painting, embroidery, could read Dante in Italian (and did)".<sup>25</sup> In sadly different circumstances, he read Dante and studied Italian during his incarceration in Reading Gaol (1895-97), and the *Vita Nuova* was a reference point in his elegiac prose meditation *De Profundis*.<sup>26</sup> Wilde's younger contemporaries were similarly impressed: James Joyce adopted Dante, in the words of one scholar, "as a model of the artist who, wishing to speak trenchantly about his own time, must, like the intellectual and the critic, be always at war with his society".<sup>27</sup> W.B. Yeats saw Dante as a mirror of inner consciousness, writing in *Ego Dominus Tuus* (1915):

The chief imagination of Christendom,  
Dante Alighieri, so utterly found himself  
That he has made that hollow face of his  
More plain to the mind's eye than any face  
But that of Christ.<sup>28</sup>

---

*Irish Dantists*, p. 19) that Dr Hogan was nicknamed "Ally Hogan" by his students, and that in 1897 his colleague Monsignor Gerald Molloy published a selection of Dante passages with English blank verse translations that she calls "competent rather than exciting". Molloy's 24-page book, not widely available in libraries, is listed in Toynbee, *Britain's Tribute to Dante*, as "Gerald Molloy, *Extracts from the Divina Commedia of Dante, being the Passages illustrated by the Drawings of Botticelli, with a Translation in Blank Verse. A Fragment* (Dubl.: anonymous)."

<sup>25</sup> Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, p. 221.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 476. Jay Losey (*The Aesthetics of Exile: Wilde Transforming Dante in Intentions and De Profundis, English Literature in Transition, 1880-1920*, pp. 429-450), describes how Wilde, in his early poetry, used the figure of Dante as an *alter ego* to express his own sense of isolation from society, and in his theoretical writings as a prime example of how literature shapes our aesthetic experience.

<sup>27</sup> Howard Helsinger, *Joyce and Dante*, pp. 591-605 (p. 591).

<sup>28</sup> For Yeats and Dante see Stephen Paul Ellis, *Yeats and Dante, Comparative Literature*, pp. 1-17; and Piero Boitani, *Irish Dante: Yeats, Joyce, Beckett*, pp. 38-41 touching also on the strongly Dantean "Cuchulain Comforted" (1939).

Within the same poem there is a hint that Dante's rumoured lechery was what drove him to create Beatrice, "the most exalted lady loved by a man". Seamus Heaney notes this, but reminds us that "when poets turn to the great masters of the past, they turn to an image of their own creation, one which is likely to be a reflection of their own imaginative needs, their own artistic inclinations and procedures".<sup>29</sup>

Later in the twentieth century, other Irish writers and artists were to forge their own creative links to Dante. Meanwhile, in the political sphere, Dante's sixcentenary year prompted a defiant celebration of Ireland's European heritage, through Europe's greatest poet. A decisive argument in favour of this initiative was that if "nations which are sunk in paganism" could extol the beauty of Dante's immortal vision, why shouldn't we?<sup>30</sup>

This national Dante celebration happened at a tense moment in Ireland's War of Independence. An uncertain truce had been called in August 1921, and an Anglo-Irish Treaty was being hammered out in London. Leaders of the new provisional government met at Dublin's Mansion House on 6 December 1921 to celebrate a Catholic Dante, inspired by Irish sources, whose success in establishing the Italian language should inspire those wishing to make Irish the vernacular of Ireland.

The prime mover of the event was the Minister of Fine Arts in the breakaway Irish government. Count Plunkett, an elderly philanthropist, art historian and father of an executed revolutionary leader, had been partly educated in Italy (when Nice was Nizza). His national "Dante Festival" had been hastily announced at a Catholic Truth Society conference where a paper on Dante (delivered by a priest) was hailed as "the first honour of Dante, given very nobly". (The fact that Trinity College Dublin, the leading Protestant university, had already held two formal, very public, Dante centenary events was conveniently forgotten.)

At the Mansion House event no Protestants spoke, although Douglas Hyde, Trinity graduate and gold medallist in Italian, and fu-

---

<sup>29</sup> Seamus Heaney, *Envious and Identifications: Dante and the Modern Poet*, *Irish University Review*, p. 7.

<sup>30</sup> *The Centenary of Dante: Ireland and the Celebration*, by W.M.K., *Irish Independent*, 20 September 1921, p. 4.

ture President of Ireland, was in the audience. The first speaker was the Catholic bishop of Cork.<sup>31</sup> Another was a Franciscan priest who spoke of Dante the Franciscan. Count Plunkett's own speech emphasized Irish influences on Dante: in spite of the strongest evidence, he said, some would have us believe that Dante wrote the *Commedia* without a thought of Ireland or Irishmen, but that implied a singular ignorance on the part of Dante, and went against the judgment of many sober authorities who attributed much of the detail of the *Commedia* to the direct influence on Dante of the legends of Saint Brendan and his disciple, Saint Fursey, and the many accounts of the descent into Saint Patrick's Purgatory, a familiar story among the Latin races.<sup>32</sup>

The event was chaired by Éamon De Valera, President of the Dáil. During the soirée, he was handed some details of the controversial Treaty, signed that morning with the British Government, which led within months to a slide into bitter civil war (1922-1923) between factions whose leaders were present in the Mansion House that evening.

It was a singular occasion, in every sense. The Ministry of Fine Arts was soon abolished, and the "Dante Festival" proved to be its sole public event.

Freedom having been won, the culture of the new Irish Free State soon began to exhibit alarming symptoms of prissy oppressiveness. Even unimpeachable Dante could be trotted out as an example of the dangers of making the arts too freely available to common people. The Milano Films version of *Dante's Inferno* had been playing in cinemas around Ireland throughout the Civil War, advertised as containing "scenes inspired by Gustave Doré's illustrations" – a guarantee of artistic proprie-

<sup>31</sup> The event received extensive coverage in the "Irish Independent", Wednesday, 7 December 1921, under the headline *A GREAT GATHERING / POET'S IMMORTAL WORK*, and in other newspapers.

<sup>32</sup> Charles Stuart Boswell, in *An Irish Precursor of Dante*, had argued that Dante might have known such widely circulated medieval works as the Voyages of Saint Brendan, the Vision of Tundale, and the legends of Saint Patrick's Purgatory, deriving from the 8th-century *Fis Adamnáin*. Boswell's conclusion took a circum-spect and balanced view, proposing the author of the *Fis Adamnáin* as Dante's "precursor", not his "progenitor" (p. 243). An expert in Irish legends, Douglas Hyde, had edited an Irish folk version of the *Visio Pauli*, a reliable root source for Dante (*Inferno* 11.32), in *Religious Songs of Connacht*.

ty. In May 1923 Professor William Magennis, speaking in parliament, reported that he had been to see the film, which was “produced with the most marvellous taste. Every scene in it was a thing of beauty; the spirit of the original poem was preserved”. The problem, however, was the audience, who “howled” inappropriately. Down in Judecca, “when the gnawing of the skull incident was introduced, that was treated pretty much as one of those comic somersaults [...]”. Magennis revealed that “what the audiences in very many of these theatres want is not high art, but simple amusement”. Given that “those who view a work of art cannot always adopt the attitude towards it that is proper to a spectator of a work of art”, he believed that the law needed to protect them from their own frivolity: “What may be allowable or commendable for presentation to one audience should be vetoed for another”. He explained the philosophical problem:

Works of art are occasions of sin to some people. [...] to such a man at such a time they are not art. He has not adjusted himself in the proper spirit from the right point of view. [...] Therefore, the standard that is applicable with regard to the individual spectator is not applicable with regard to the whole crowded audience, particularly mixed audiences, audiences that witness in the same city Dante’s *Inferno* and Charlie Chaplin...<sup>33</sup>

Through such subtleties Magennis exposed his credentials. Little wonder that he went on to chair the official Censorship of Publications Board, and the first Censorship of Films Appeals Board, until death removed him. An Irish book banned by the presumptuous censors was Samuel Beckett’s *More Pricks than Kicks* (1934), a short-story collection that opened with *Dante and the Lobster*, one of the most profound meditations on ideas of justice in the *Commedia*. Just as Wilde had taken Dante to be his companion in prison, Beckett, a lifelong Dantean, had the *Commedia* by his bedside in 1989, as he died.

In the 1930s, a knowledge of Dante was still a token of general cultural standing, if we can trust Yeats’s 1939 poem *Why should not old men be mad?* where he vents his exasperation at seeing “A girl that knew all

<sup>33</sup> <https://www.oireachtas.ie/en/debates/debate/dail/1923-05-10/8/>, accessed 28/04/2021. See also the Magennis entry by Marie Coleman in the *Dictionary of Irish Biography* (<https://www.dib.ie/biography/magennis-william-a5338>, accessed 28/04/2021).

Dante once / live to bear children to a dunce".<sup>34</sup> Another segment of the population cherished Dante as above all a Catholic poet. Alice Curtaayne's well-written introduction, *A Recall to Dante*, first appeared in 1932 from Sheed & Ward, in London, and was also packaged as a Member's Copy for the Catholic Book-a-Month Club. A cheap edition was issued by Browne and Nolan, Dublin in 1934; American editions followed in 1969 and 2020. Although sometimes narrow and defensive in tone, Curtaayne's book served mainly to promote Dante as a good read in English, if one steers clear of verse translations – about which she can be mercilessly amusing.

Another Catholic writer created a linguistic milestone when Monsignor Pádraig de Brún translated the *Commedia* into Irish.<sup>35</sup> A broad-minded polymath, De Brún had enriched Irish-language culture, from the 1920s on, by translating masterpieces by Sophocles, Euripides, Racine, Corneille, Plutarch, Homer and Dante. At his death in 1960 the *Dictionary of Irish Biography* (from which these details are taken) records that he left a typescript of the *Commedia*: "His rendering of the *Inferno* was published in 1963, and that of the entire work in 1997".

Dante's themes were rendered through a different medium on the poet's 700th birthday in 1965. The Italian Cultural Institute in Fitzwilliam Square announced a competition for visual interpretations from the *Comedy*, and this caught the attention of a group of artists attached to Graphic Studio Dublin, providing the biggest stimulus that Irish printmaking had yet received.<sup>36</sup> Members of the Studio carried off most of the prizes, and new careers were launched. The work they produced was mostly non-realistic, mostly set in the *Inferno*, and hardly recognizable as religious art, though Muriel Brandt, portraying the Envious

<sup>34</sup> W.B. Yeats, *Selected Poems*, p. 111. This couplet translates painlessly into Italian: "Una ragazza che sapeva tutto Dante / dar vita ai figli di un ignorante".

<sup>35</sup> Pádraig de Brún, *An Choiméide Dhiaga le Dainté Ailgiéirí*. Excerpts from De Brún's Dante translation were included in the centenary audio project *From the Dark Wood to Paradise. A journey through Dante Alighieri's Divine Comedy in thirty-three languages*. The audiobook, produced by the Italian Ministry of Foreign Affairs and International Cooperation, and published by Emons Audiolibri (2021), is available on streaming services. The President of Ireland, Michael D. Higgins, read in Irish from De Brún's translation in 2015 to inaugurate a complete reading of the *Commedia* in many languages, celebrating Dante's 750th birthday.

<sup>36</sup> Brian Lalor, *Ink-Stained Hands*, p. 89.



John Kelly, *Lucifer*, cover of the the Italian magazine “Civiltà delle macchine”.

(*Purgatorio* XIII), offered a traditional image of prayerful community. Their images gained wider exposure when the third prizewinner, John Kelly’s *Lucifer*, appeared on the cover of an Italian magazine, “Civiltà delle macchine”, which printed a generous selection of images from the Irish show on inside pages as part of a worldwide survey. Another prizewinner, the architect Patrick Hickey, combined an image with text transcribed from *Inferno* XXIX. Hickey had studied at the Scuola del Libro in Urbino. Later he took a degree in Italian, and experienced again the power of the *Commedia* – not just its explicit ideas but its inner structures:

It is not simply that it is entirely medieval-Christian; it is the astounding intricacy of the structures. Every word bears upon another word in an interlacing of meaning and concept; it reminds me irresistibly of the theories of molecular physics – with their strange gluons and quarks, their only partially understood forces, but the artist, like the scientist, is seeking an underlying order. [...] I am beginning to sense (the experience is oblique) a “basicity” in matter, extending and expanding upward through plants and animals to man, and after that... to God?<sup>37</sup>

<sup>37</sup> John O’Regan (ed.), *Works 3 – Patrick Hickey*, pp. 21-22.

Hickey wondered if a non-religious person can make a religious work of art. "Perhaps the question is better answered by asking what is a 'religious work of art'." He suggested that "art is a religious experience and function in itself, and it seems impossible to make a work of art which is not religious".<sup>38</sup> This strain of speculation is very different from claiming Dante for a particular church, still less trumpeting him as a "Saint of Popery".

In 1993, visual art again conveyed an artist's personal take on the *Commedia* when the artist Pamela Hardesty exhibited her *Paradiso* images in Cork, Dublin and Limerick. As her website explains, she started with one primary element in Dante's imagery: "The all-pervading image of Dante's journey through heaven is light in many forms, culminating in the source of pure light or truth, which is Dante's vision of God. I found the main challenge of my work was to somehow convey these stages, degrees, of light". Her brilliant solution lay in creating illusions of light in paint, glass and other reflective materials, in which she created dazzling patterns, some of them recognizable shapes described by Dante (the cross, the rose) and others baffling the eye with multitudinous reflections.

Two poets contributed perceptive programme notes. Michael Longley wrote:

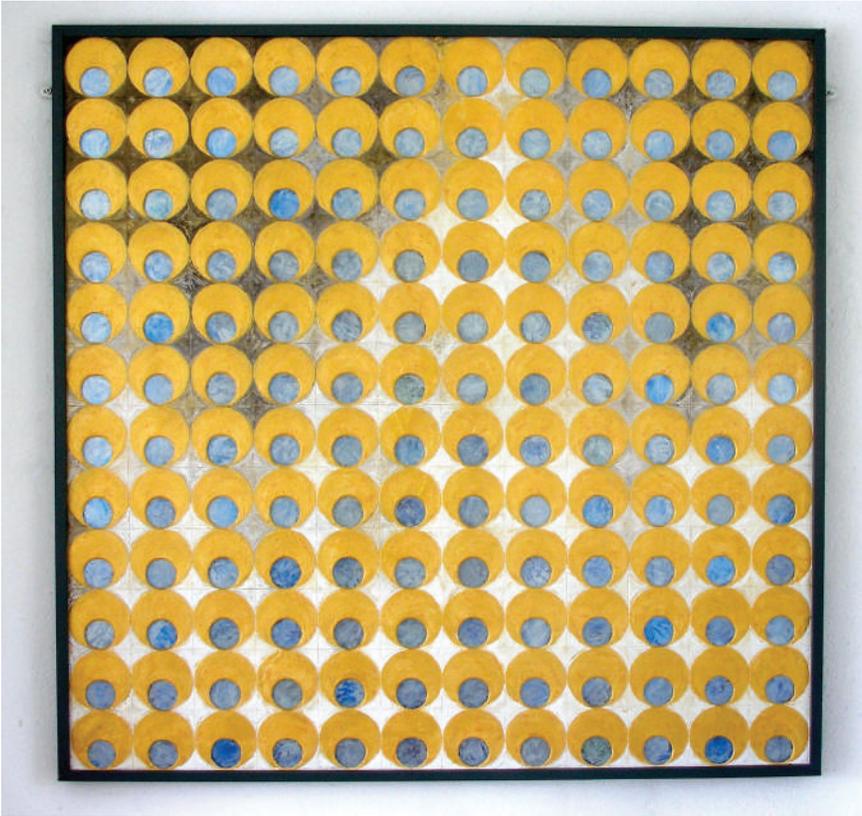
A great work brims with possibilities for the artists who come after it, [...] This fine show shakes out of our minds all the lovely words that describe how light behaves: flash, dazzle, shine, glitter, glimmer, gleam. And it gives them an appropriate setting: emerald, diamond, sapphire, ruby. [...] With her rainbow shards Pamela has worked out a way of drawing light, of sewing together "the heavens' embroidered cloths".

And Seamus Heaney:

The greatness of The Divine Comedy has to do with an overall sense of the artist having 'come through'. [...] To read it is to go through a refining element, to be steadied and reminded of the possible dimensions of our life. Obviously, Pamela Hardesty has felt its huge inspirational force, and been taught by the visionary excitement of it all. Her installation is both

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 17.



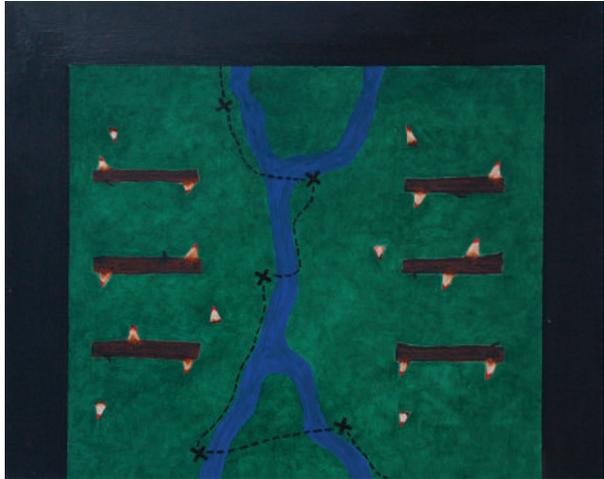
Pamela Hardesty, *The Eighth Heaven: The Vision of the Souls in Radiance*, 120 cm square carved, painted plaster over painted glass.

a revelation of its own means and ends, and a reminder of the immense potential and staying power of Dante's art.<sup>39</sup>

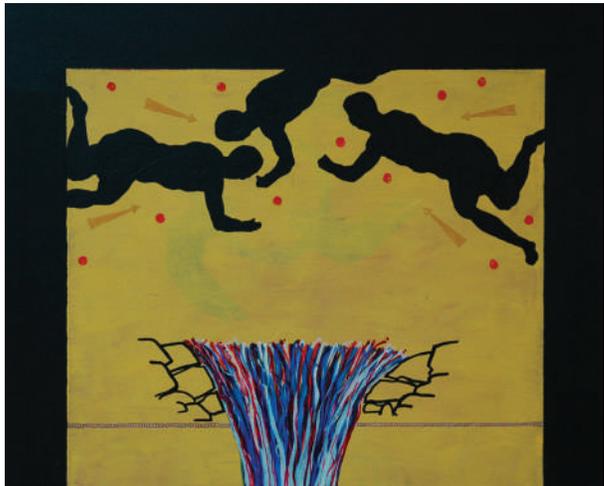
Later artists took different but equally consistent lines. Samuel Walsh's 2007 exhibition, *The Divine Comedy*, presented 34 images for the cantos of the *Inferno*, seven for the terraces of *Purgatory*, and one composite image for *Paradiso*. He started out with a close engagement with the text and then conducted his own creative analysis. In interviews he explained: "My paintings are a reaction to reading the

<sup>39</sup> <https://pamelahardesty.wordpress.com/1993/04/06/ready-for-the-stars-michael-longley-on-the-paradiso-exhibition/>.

*Divine Comedy* [...] I pare away all extraneous detail, [...] and what is left is the structure [...] I'm not interested in illustrating". Thus for the second canto of *Inferno* there are no dark woods, no Virgil or Beatrice; instead we see something like the map of a journey, showing a river that bifurcates *twice*, and must be crossed *three* times, moving between *five* markers, while *nine* flames are encamped on either side, each opposing camp being organized around *three* bars of a similar shade to the heavy dark frame that encloses the whole painting on *three* sides out of *four*. Abstract, emblematic, yet deeply personal,



Samuel Walsh,  
*Inferno II*,  
acrylic/oil/wood.



Samuel Walsh,  
*Inferno XVI*,  
acrylic/oil/wood.

Walsh's exhibition and its accompanying catalogue show, from a new angle, the vast range of creative possibilities that Dante unfolds in the mind of a modern artist, especially one who reads and thinks deeply while preserving his own point of view.

In 2010 the sculptor, writer and graphic artist Aidan Harte presented a Dante show at the Sol Art Gallery, Dublin, bringing the viewer uncompromisingly face to face with bronze characters. Bertran de Born dangles his severed head by the hair, demanding redress. The monstrous Minotaur is ready to leap, or fall, from his pedestal. Angry Beatrice is roughly modelled and far from angelic. Hatless Virgil is old and wise, but no longer imperial. Charon's etching shows a slim athletic torso and arms clutching his oar like a rock-star's microphone stand. The author's aquiline profile, its long lines projected to an unreal length, glowers from his etching like a literary caricature. Together, these images dramatize the clash between humanity and the divine.

Aidan Harte, *Dante etching; Schismatic Bertran de Born*, bronze sculpture.





Aidan Harte, *Charon etching*.

Irish poets after Yeats had continued to engage periodically with Dante. Louis MacNeice (1907-1963), classicist, translator, BBC employee, hovering between his Irish and British identities (“one half of me approved and one half contraband”), reaches for Dante to convey a sense of personal crisis where hope is not entirely lost (“Selva Oscura”), to confront chaotic fate with fortitude and black humour (“Charon”), to outline a ghostly paternal presence in a Western Irish landscape that should feel like home but instead causes estrangement (“The Strand”).<sup>40</sup> He also produced a long narrative and reflective poem (*Autumn Sequel*, 1954), blending personal and political concerns in a torrent of wonderfully inventive *terza rima*.<sup>41</sup> No fan of fascism, he was impatient with people or nations who hesitated to choose sides in the conflicts of the Thirties and Forties, accusing them of making the Great Refusal.<sup>42</sup> His first engagement with Dante had arisen, however, before he embraced

<sup>40</sup> For this last example see Tom Walker, *Louis MacNeice and the Irish Poetry of his Time*, pp. 73-74.

<sup>41</sup> Louis MacNeice, *Autumn Sequel: A Rhetorical Poem in XXVI Cantos*.

<sup>42</sup> Alan Heuser (ed.), *Selected Prose of Louis MacNeice*, pp. 76, 141.

these adult concerns. As a young boarder in Marlborough, an English public school,

I spent a lot of time in the Reading Room [...]. I was particularly fond of a large edition of Dante [...] I liked Doré's naked women with great round breasts marked with concentric circles who floated on the whirlwind or were tumbled into morasses.<sup>43</sup>

Responses to Dante often foreground the needs or viewpoints of the new creator. In 1969 the Irish architect Francis Barry used the *selva oscura* image to frame his short collection, *In Dante's Wood: Love Poems*, recording the anguish of a love affair.<sup>44</sup> Barry's Dante reference is not a facile appropriation; it is hard-won, and imbued with an ethos most unlike that of the *Commedia*. In 2021 an international book of poetic responses to Dante appeared; the first poem in the Irish section is a visceral re-enactment of the Ugolino episode, in which Dante's traitors are replaced by a female figure called Erin (a woman's name that also means "Ireland") and a deceased Archbishop of Dublin, John Charles McQuaid.<sup>45</sup> The issue at stake is the mistreatment and effective slaughter of "illegitimate" children in religious institutions, an atrocity for which the Irish state and society ("Erin") and the Irish Catholic Church ("His Grace") were jointly responsible. Eleanor Hooker's poem shows, with stomach-churning intensity, how Dante's condemnations are still a valid tool for dissecting twentieth-century ills. The other nine Irish poets in the volume present very different angles; drinking from Dante's river does not imply sameness.

Thomas Kinsella, a highly original and independent-minded poet, was open to inspiration from older writers including Dante. Seamus Heaney cites Kinsella's 1962 poem *Downstream*, written in *terza rima*, as "a case of identification between the twentieth-century maker and the medieval master [...] once again, the poem is a testimony to the

<sup>43</sup> Louis MacNeice, *The Strings Are False: An Unfinished Autobiography*, p. 81.

<sup>44</sup> Francis Barry, *In Dante's Wood: Love Poems*. He joins another Francis (Petrarch, *RVF* 264) when he cites Ovid's "video meliora proboque, deteriora sequor" as the title for a poem in the book.

<sup>45</sup> Eleanor Hooker, *Erin and her Bishop*, in *Divining Dante*, pp. 41-42.

generating power of the *Commedia*, its long reach into the first and deepest levels of the shaping spirit".<sup>46</sup>

This comment would be equally applicable to Heaney himself, whose involvement with Dante (excellently documented in readily available sources)<sup>47</sup> extends from the horrors of *Ugolino* to the revelations of *Station Island* and the delicacy of *The Gaeltacht*, a graceful and nostalgic sonnet explicitly modelled on Dante's *Guido, i' vorrei*.<sup>48</sup> Dante offers themes, forms (sestina, *terza rima*), and encouragement. Explaining how he embarked on writing *Station Island*, Heaney says, "I would not have dared to go to Lough Derg for the poem's setting had I not become entranced a few years ago with *The Divine Comedy* in translation [...] With Dante's example, [...] I was encouraged to make an advantage of what could otherwise be regarded as a disadvantage, namely, that other writers had been to Lough Derg before me". He thought of converting some earlier Irish writers into figures of Virgil and Cavalcanti, "and although that is not how the thing turned out, it gave me the impulse to get started".<sup>49</sup> In short, Dante was a liberating, not a constraining influence.

The remarks just quoted were delivered by Seamus Heaney at a public lecture in Dublin in 1984, in one of the annual seasons of Dante lectures that ran in University College Dublin from 1972 to 2010, and were gathered into fifteen essay collections combining diverse approaches by scholars from several countries, published in Dublin under the general editorship of Professor John Barnes.<sup>50</sup> That tradition has now shifted to University College Cork, where the Centre for Dante Studies in Ireland is directed by Daragh O'Connell. At the risk of *campanilismo*, I might mention that Dante's works have long featured on the degree course at Trinity College Dublin, where the publication of an essay collection entitled *Dantean Echoes* led to the establishment of a successful option in a

<sup>46</sup> Heaney, *Envious and Identifications*, p. 7.

<sup>47</sup> See, most recently, Piero Boitani, *Vedere le cose. Il grande racconto della poesia d'Irlanda*, pp. 193-213.

<sup>48</sup> *The Gaeltacht* has been translated back into Italian by Rosangela Barone: see Rosangela Barone, *Omaggio a Dante. Qualche riflessione e una testimonianza sul DanteDi*, pp. 15-18.

<sup>49</sup> Heaney, *Envious*, p. 18.

<sup>50</sup> Eight of these are listed on the website of Four Courts Press: <https://www.fourcourtspress.ie/search-results/SearchForm?Search=Dante>.

new Comparative Literature MPhil course.<sup>51</sup> Trinity continues to be active in the public celebration of Dante, most recently through the Dublin Dante School, run jointly with UCD and the Italian Cultural Institute. Trinity's Emeritus Professor Corinna Salvadori Lonergan continues to work tirelessly to promote Dante studies in Ireland and abroad.

Translation remains one way for writers to explore their predecessors' work as well as their own language and voice. The poet and medievalist Bernard O'Donoghue exemplifies this, subtly echoing Dante through poems and translations. Ireland's contribution to Dante's 21st century after-life has also been dramatically extended by two poets from Belfast offering new takes on the old *Inferno*. Ciaran Carson produced a *tour de force* of strict *terza rima* in Irish-inflected English. Paul Muldoon proclaimed it "the best version of Dante there is, the only one with a more than passable stab at *terza rima*". Ali Smith called it "the first I've read in which the English (because Irish really) seems so kickingly alive". The *Financial Times* critic commented that "the language makes eloquent upward soarings at one moment and vulgar dives deep into the vernacular at the next, moving like a bolt of lightning from gravity to punchy immediacy".<sup>52</sup> Of course this lively inventiveness brings a change in how the poem is perceived. In the original, Dante can land his punches rather subtly because Italian is so rich in rhymes that good inventions don't seem like a stretch. In English, Carson's inventiveness sticks out, which is fully justified as he adds a unique dimension to Dante's adventures in English.

Philip Terry is even more radical. His text, set in Essex, bundles the reader into an alien context of car parks, celebrities, crooked politicians, terrorists, criminals, academic administrators, cultural references high and low, clashing endlessly with Dante's world but somehow matching its corrupt and bloody atmosphere.<sup>53</sup> What it does not do is "reproduce" the original. Dante's "selva oscura / ché la diritta via era smarrita" – is matched with Terry's "stinking car park / Underground,

<sup>51</sup> Roberto Bertoni (ed.), *Echi danteschi / Dantean Echoes*. Contributors: Giuliana Adamo, Roberto Bertoni, Maryvonne Hutchins-Boisseau, Ciaran Carson, Giuseppe Conte, Seamus Heaney, Corinna Salvadori Lonergan, Daragh O'Connell, Cormac Ó Cuilleanáin, Giovanni Pillonca, Marco Sonzogni.

<sup>52</sup> Ciaran Carson, *The Inferno of Dante Alighieri: A new translation*. The reviewers' comments are taken from the back cover of the 2004 Granta paperback.

<sup>53</sup> Philip Terry, *Dante's Inferno*.

miles from Amarillo". Dante readers instinctively look for a footnote but there is none, so the book is straightaway pitched not as a service to Dante students, but as an authoritative, free-standing work. The reader is asked to consider Terry's new work against, or alongside, Dante's poem, not as a replacement. Using a definition by the translation critic Donald Carne-Ross, we can identify Terry's type of translation as being "addressed to those who already have the original and want not a substitute but an alternative text, one that draws its guiding impulse from the original while taking on a partially independent, critically hazardous life of its own". Carne-Ross wrote:

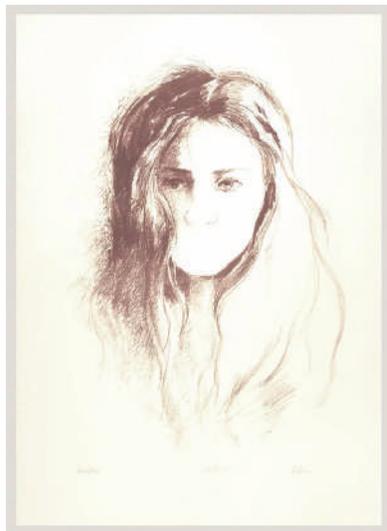
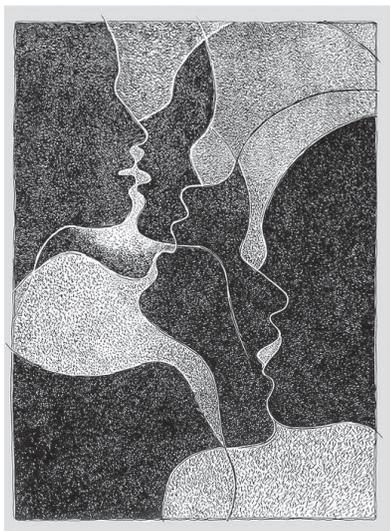
Translation of this sort, standing beside rather than standing in for its original, has a more than literary importance. It tells us something about the state of our culture: how far we can respond intellectually and emotionally to the great works of our tradition, old and new.<sup>54</sup>

These two translators celebrate in their different ways the creativity of the poet-translator, the breadth of contemporary culture, and the exhilarating freedom of the reader to take flight, secure in the knowledge that more standard versions of Dante are also there as a safety-net.

My final "Irish Dante" examples come from new frontiers in the visual arts and music. The author's seventh centenary was celebrated with an exhibition presented by the Office of Public Works, a government agency, in the Coach House Gallery at Dublin Castle. Liam Ó Broin's *La Commedia Divina: 100 Lithographs: Dante's Divine Comedy* ran from 10 May to 10 October 2021, attracting a total of 10,088 visitors (despite the Covid pandemic). In September the exhibition was honoured with a visit by the President of Ireland, for a special event at which the Berlin-based composer Elliot Timothy Murphy performed his work, *Inferno* for live cello and recorded soundscapes, capturing the texture of what he described as "the sins of humanity, in all its forms, being brought to justice through wild and creative punishments".<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Donald S. Carne-Ross, *Giants in Dwarf's Jackets* [a carping review of Allen Mandelbaum's *Paradiso* translation], "The New York Review of Books", December 20, 1984.

<sup>55</sup> *Straight to Hell*, "The Irish Times", September 13, 2021. The event was livestreamed by the OPW and is now visible on YouTube at <https://www.youtube.com/watch?v=uVfuSCXbWDk>.



Liam Ó Broin, *Paolo and Francesca (Inferno V); Piccarda Donati (Paradiso III)*, lithographs.

The exhibition, ten years in the making, is the largest lithographic project ever completed in Ireland. The show was curated by the art critic Brian McAvera, who also made a video outlining the complex technical processes and the vast amount of work involved in producing the images. A 330-page catalogue, copiously illustrated, and with substantial essays, documents the project comprehensively. A website was produced for the CDSI by Dario Galassini and Daragh O’Connell.<sup>56</sup>

Liam Ó Broin’s response to Dante is complex, with layers of thought, design and execution that imply a strong ethical dimension with theological overtones. The artist asks big questions such as “Do Heaven, Hell, Purgatory, God exist?”. While the answer is generally positive it does not boil down to the sort of blinkered allegiance that was evident in the 1921 centenary event. Without endorsing any particular church, Ó Broin embraces moral and social ideas of right and wrong that some religious people (e.g. Jesus) have held quite fiercely. Through these human values he finds a kindred spirit in Dante, whose condemnation of avarice he sees as a concern for social justice.

<sup>56</sup> *La Commedia Divina* (ISBN 978-1-4468-8053-1) is published by Government Publications (publications@opw.ie). The CDSI website is [www.commediadivinaonlineexhibition.com/home](http://www.commediadivinaonlineexhibition.com/home).

Ó Broin's refusal to distance himself from Dante's sufferings and exile, his insistence that questions of justice are perennial, his interest in women's rights, and his ability to transfer his sympathies seamlessly from a medieval poet to the exiles and refugees of today, all help to explain the impact of his dynamic, diverse images, and underpin the coherence of the entire series. Diversity comes out through a dazzling array of techniques, motifs such as drips and pools of blood or gold, dramatic sequences of colours and textures, surprising choices of topic, sudden shifts from extreme close-up to vast expanse, from fullness to emptiness, dark to light, monochrome to polychrome, medieval to contemporary, attraction to repulsion, single portraits and close-ups to groups and crowds. Sometimes the picture is split into several panels, sometimes it is one image reduced to complete simplicity or even left unfinished: Piccarda's missing mouth (*Paradiso* III) signifies her voicelessness as a woman during her natural life, and strengthens the contrast with mouthy Francesca (*Inferno* V) and her silhouettes of overlapping kisses. There are parodies, appropriations, references to famous artists and icons – Picasso, Rodin, Michelangelo, the Moone High Cross – matching Dante's competitive habit of arm-wrestling his predecessors.<sup>57</sup> We find an impersonation of Michelangelo's Adam among the scammers in *Inferno* XXIX, and a figure of St Francis (*Paradiso* XI) in a medieval altarpiece with miniature scenes from his life as he renounces such worldly trappings as a helicopter and a sports car. These time-shifts, shocks and surprises propel the narrative.

For Liam Ó Broin, the human figure is central to Dante's poem: "The *Commedia* is essentially about the human condition – its central core is human beings in every mood attitude and state – good, bad, ugly, beautiful, evil and all the rest".<sup>58</sup> Without shying away from the portrayal of classic beauty – Beatrice unveiling (*Purgatorio* XXXI), Apollo inspiring (*Paradiso* I) – he also shows the dismal, the vulgar, the distorted varieties of human existence. Taken together, all these instances add up to a composite image of contradictory humanity – or, to put it another way, "Man according as by his merits or demerits in the exercise of his free will he is deserving of reward or punishment".<sup>59</sup>

<sup>57</sup> Dante takes on Ovid's *Metamorphoses* (*Inf.* XXV, 97-102); Jesus's *Pater Noster* (*Purg.* XI, 1-24); John's *Apocalypse* (*Purg.* XXXI, 31-160).

<sup>58</sup> *La Commedia Divina*, catalogue, p. 34.

<sup>59</sup> *Letter to Cangrande*, attributable to Dante, § 8.



Liam Ó Broin, *Apollo (Paradiso I)*, lithograph.

Our brief survey has shown the changeable presence in Irish culture of Dante, seen from several angles: creative, scholarly, religious, nationalist. Significantly, the government of Ireland, in crisis conditions, has formally marked two Dante centenaries and individual artists continue to turn to Dante. Most recently Patrick Cassidy, internationally successful composer of choral, liturgical and film music – including the famous aria *Vide cor meum* (inspired by the *Vita nuova*) for the film *Hannibal* – has written a full-length opera, *Dante*, which at the time of writing awaits its première performance. More creative developments are bound to follow.

### *Bibliography*

- Barone, Rosangela, *Omaggio a Dante. Qualche riflessione e una testimonianza sul DanteDi*, “Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies”, 11 (2021), pp. 15-18.
- Barry, Francis, *In Dante’s Wood: Love Poems*, Dublin, The Dolmen Press, 1969.
- Bertoni, Roberto (ed.), *Echi danteschi / Dantean Echoes*, Turin, Trauben, 2003.
- Boitani, Piero, *Irish Dante: Yeats, Joyce, Beckett*, in Manuele Gagnolati, Fabio Camilletti and Fabian Lampart (eds.), *Metamorphosing Dante*

- Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, Wien/Berlin, Turia + Kant, 2011, pp. 37-59.
- , *Vedere le cose. Il grande racconto della poesia d'Irlanda*, Milano, Mondadori, 2021.
- Boswell, Charles Stuart, *An Irish Precursor of Dante*, London, David Nutt, 1908.
- Carson, Ciaran, *The Inferno of Dante Alighieri: A new translation*, London, Granta Books, 2002.
- “Civiltà delle macchine: rivista bimestrale di cultura contemporanea”, Sept.-Oct. 1965, front cover and pp. 46-52.
- Craig, Maurice James, *The Volunteer Earl. Being the Life and Times of James Caulfeild, First Earl of Charlemont*, London, The Cresset Press, 1948.
- Curayne, Alice, *A Recall to Dante*, London, Sheed & Ward, 1932.
- , *Four Irish Dantists*, in *An Irish Tribute to Dante on the 7th centenary of his birth*, edited and published by the Istituto Italiano di Cultura, Dublin, 1963.
- De Brún, Pádraig (translator), *An Choiméide Dhiaga le Dainté Ailgiéirí*; an Moinsíneoir Pádraig de Brún a d'aistrigh; Ciarán Ó Coigligh a chuir in eagar; brollach le Máire Mhac an tSaoi; réamhfhocal le Cormac Ó Cuilleánáin, Dublin, An Clóchomhar, 1997.
- De Véricour, Louis-Raymond, *The Life and Times of Dante*, London, J.F. Hope, 1858.
- Ellis, Stephen Paul, *Yeats and Dante*, “Comparative Literature”, 33.1 (Winter 1981), pp. 1-17.
- Ellmann, Richard, *Oscar Wilde*, London, Hamish Hamilton, 1987.
- Heaney, Seamus, *Envies and Identifications: Dante and the Modern Poet*, “Irish University Review”, 15.1 (Spring 1985), pp. 5-19.
- Helsing, Howard, *Joyce and Dante*, “ELH”, 35.4 (December 1968), pp. 591-605.
- Heuser, Alan (ed.), *Selected Prose of Louis MacNeice*, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- Hogan, Rev. John Francis, *The Life and Works of Dante Alighieri, being an introduction to the study of the “Divina Commedia”*, London, Longmans, Green and Co., 1899.
- Hyde, Douglas, *Religious Songs of Connacht*, London, T. Fisher Unwin, and Dublin: M.H. Gill, 1906.
- Lalor, Brian, *Ink-Stained Hands: Graphic Studio Dublin and the Origins of Fine-Art Print Making in Ireland*, Dublin, Lilliput Press, 2011.
- Losey, Jay, *The Aesthetics of Exile: Wilde Transforming Dante in Intentions and De Profundis*, “English Literature in Transition, 1880-1920”, 36.4 (1993), pp. 429-450.

- MacNeice, Louis, *Autumn Sequel: A Rhetorical Poem in XXVI Cantos*, London, Faber, 1954.
- , *The Strings Are False: An Unfinished Autobiography*, London, Faber and Faber, 1965.
- McWilliam, G.H., *Some Notes on the Irish Contribution to the pre-romantic rediscovery of Italian literature*, in *Italian Presence in Ireland: a contribution to Irish Italian relations*, Dublin, Istituto Italiano di Cultura 1963, pp. 51-77.
- Ministero degli Affari Esteri, *From the Dark Wood to Paradise. A journey through Dante Alighieri's Divine Comedy in thirty-three languages*, Roma, Emons Audiolibri, 2021.
- Munden, Paul, Nessa O'Mahony *et al.* (eds.), *Divining Dante*, with a foreword by Nick Havely, Canberra, Recent Work Press, 2021.
- Murphy, John A., *The College: A History of Queen's / University College Cork, 1845-1995*, Cork, Cork University Press, 1995.
- O'Connor, Anne, *Translation and Language in Nineteenth-Century Ireland: A European Perspective*, London, Palgrave Macmillan, 2017.
- O'Donnell, Rev. Edmund, *Translation of the Divina Commedia of Dante Alighieri*, London, Dublin and Derby, Thomas Richardson and Son, 1852.
- O'Regan, John (ed.), *Works 3 - Patrick Hickey*, Dublin, Gandon Editions, 1991.
- [Reynolds, Samuel Henry], *Dante and His English Translators*, "The Westminster Review", 19 (1861), pp. 201-231.
- [Shannon, Edward N.], *Arnaldo, Gaddo and Other Unacknowledged Poems by Lord Byron and Some of His Contemporaries*, Dublin, W.F. Wakeman, Dublin, 1836.
- Sullivan, Edward, *The Comedy of Dante Alighieri rendered into English*, London, Elliot Stock, 1893.
- Talbot, George (ed.), *Lord Charlemont's History of Italian Poetry from Dante to Metastasio: A Critical Edition from the Autograph Manuscript*, 3 vols., Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2000.
- Terry, Philip, *Dante's Inferno*, Manchester, Carcanet Press, 2014.
- Toynbee, Paget, *Britain's Tribute to Dante in Literature and Art; a chronological record of 540 years (c. 1380-1920)*, London, The British Academy, 1921, p. 105.
- Walker, Tom, *Louis MacNeice and the Irish poetry of his time*, Oxford, Oxford University Press, 2015.
- Walsh, Sam and Brian McAvera, *The Boundaries of Abstraction*, "Irish Arts Review", 24.4 (Winter 2007), pp. 82-89.
- Yeats, W.B., *Selected Poems*, selected by J.G. Nichols, London, Alma Classics, 2015.

OLGA SEDAKOVA

*L'ispirazione dantesca nella poesia russa*  
(Da Alexander Puškin a Osip Mandel'stam)

**Abstract:** The author, a scholar and poet, retraces the main episodes of the Russian reception of Dante. Major poets like Puškin, Blok and Achmatova have read and learned from Dante. Surprisingly, also Majakovskij follows in Dante's steps. Mandel'stam brings about an international reappraisal of Dante by delving into the very matter of which his verse is made. The author concludes that the Dante that exits from Hell may still be missing from the Russian image of the poet.

Oh quanto è corto il dire  
e come fioco al mio concetto!

*Par.* XXXIII, 121-122

Non ho intenzione di presentare qui un quadro più o meno completo del “dantismo russo” *modo academico*, e se anche volessi, non potrei farlo. Lascero da parte tutta la storia delle traduzioni, ricerche e opere critiche dedicate al grande Fiorentino in Russia. Sono assai numerose. La presenza di Dante nella cultura russa, e anche nella cultura russa moderna, è abbastanza notevole, non solo nella letteratura ma anche nella musica: ricordiamo le composizioni sinfoniche musicali di Čaikovskij, e Rachmaninov che trattano il soggetto dantesco Francesca da Rimini. Quanto ai soggetti prettamente letterari posso dar una prova di come Dante sia presente tra noi: ogni volta che parlo di Dante in pubblico, incontro una vera e propria brama di conoscere questo universo artistico e spirituale, così nuovo per l'uditorio russo e così strano per la mentalità attuale. Nondimeno, questa presenza dantesca in Russia è un po' singolare. Direi che nel Dante russo si sente una forte mancanza di Dante, una sorta di presentimento di Dante. Troppo poco si conosce ancora del Dante reale, cioè del Dante-autore, mentre il mito di Dante sembra essersi esaurito già ai tempi di Aleksandr Blok. Non voglio fermarmi sul mito dantesco in Russia: questo mito ro-

---

Il presente contributo è apparso in forma diversa su “Semicerchio - Rivista di poesia comparata” che si ringrazia per l'autorizzazione alla riproduzione (*N.d.R.*).

mantico era comune a tutta l'Europa ottocentesca. È composto di pochi punti, si possono contare sulle dita: un'ombra dal profilo aquilino sotto un cappuccio scuro, l'amore per la celestiale Beatrice, l'esilio, la visita nell'aldilà infernale (per i nostri lettori e poeti Dante rimane, in fondo, l'autore della sua prima cantica, l'*Inferno*), la sua grandiosità ed eccessiva difficoltà, la sua "severità", il suo misticismo... Mi sembra che ci sia tutto. Insieme a questo mito tralascierò anche le poesie russe *dedicate* a Dante, che si basano su questa leggenda biografica. Alcune di queste poesie sono belle, specialmente quelle dedicate all'esilio di Dante dalla sua carissima città. I poeti russi meditano sulla nostalgia di Dante e sul suo rifiuto di ritornare a prezzo di un atto di pentimento formale. Vi sono poesie di Blok, Anna Achmatova, Nicolaj Zabolockij e altri. Non c'è da meravigliarsi. Infatti, il soggetto "Un poeta e la sua patria crudele" è fin troppo familiare per i poeti russi, che su questo hanno molto da dire.

Il mio tema di oggi però vorrebbe essere non tanto la presenza dantesca, quanto l'ispirazione dantesca nella poesia russa; *quale arte genera la sua arte?* Puškin scrisse: "Seguire i pensieri di un grande uomo è la scienza più affascinante". Esiste un'altra scienza analoga, forse anche più affascinante e certamente più pericolosa: seguire l'ispirazione di una grande anima, *secondare* questa fiamma *in forma di parole* – per dirlo con Dante:

Poca favilla gran fiamma seconda  
(*Par.* I, 34)

Il verbo "secondare", "seguire" acquista qui un altro senso, un'altra intensità.

Credo che il nostro mondo artistico odierno non conosca più la gioia di seguire un grande esempio, di *secondare* il fuoco dell'ispirazione altrui:

Per te poeta fui, per te cristiano  
(*Purg.* XXII, 73),

come gridò Stazio scorgendo Virgilio. Il nostro mondo letterario di oggi conosce solo la funesta "ansia della influenza".<sup>1</sup> L'artista attuale preferisce "essere (o rimanere) sé stesso" a prezzo del tutto. Ma *secondare*

<sup>1</sup> Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, 1973.

Dante significa non conservare lo *status quo* di “sé stesso”, ma essere pronto a perderlo per diventare un altro, sconosciuto a sé stesso, più abile e più libero.

Credo che nessun altro poeta europeo dei due millenni passati possa trasmettere ai confratelli tanta passione per *un'arte che generi arte* e non “un oggetto d'arte”, per un'arte che sia energia pura ascendente lungo la scala di immagini, concetti e suoni. Che cosa di questo dono dantesco venne fatto proprio dalla poesia russa?

Osip Mandel'stam: “La poesia russa è cresciuta come se Dante non fosse mai esistito. Finora non ci siamo ancora resi pienamente conto di questa catastrofe”. Questo giudizio, certo troppo duro, contiene tuttavia un briciolo di verità. Si può comprendere Mandel'stam: dopo lo shock dell'incontro con il vero e proprio Dante, il Dante crudo che brucia l'orecchio e l'intelletto, egli resta sconcertato perché esaminando tutto ciò che è legato con il nome di Dante nella poesia russa non trova niente che gli rassomigli. “Era Puškin l'unico ad essere giunto sulla soglia dell'autentica, matura comprensione di Dante”. È sorprendente che Mandel'stam non riconosca l'elemento dantesco in un suo contemporaneo, di qualche anno maggiore di lui, Aleksandr Blok, che sotto molti aspetti potrebbe essere chiamato “il Dante russo”. Mandel'stam nota in Blok solamente le tracce del “culto ignorante” di Dante, cioè del mito ottocentesco. “Per scrivere (di Dante) in questo modo: *L'ombra di Dante dal profilo aquilino / Mi canta la Vita Nuova*’ bisogna necessariamente non averlo mai letto”. Tuttavia, quando Mandel'stam parla di Aleksandr Blok nell'anniversario della sua morte, probabilmente senza volerlo incomincia il suo discorso con un accenno alla *Vita Nova* e finisce con il finale della *Commedia*: “La cultura poetica nasce dal desiderio di prevenire la catastrofe, di farla dipendere dal sole centrale di tutto il sistema, sia esso l'amore, del quale parlava Dante, o la musica, ultima parola di Blok”.

Il Dante di Mandel'stam e il Dante di Blok sono due grandi fiamme radicalmente diverse tra loro, che *secondano* la favilla di Dante. Ma prima parlerò degli altri “eventi di Dante” nella nostra poesia.

Il primo evento è il Dante di Puškin. L'attenzione particolare che Puškin presta a Dante negli anni trenta manifesta una volta di più la sua “unicità momentanea”. I contemporanei di Puškin cercano “l'armonia italiana” intendendola in modo totalmente diverso: l'armonia laica,

dolce e ricca, sensuale e fantasiosa di Petrarca, Ariosto, Tasso, *la lingua del Petrarca e dell'amore*. Grazie ai poeti filoitaliani, maestri e amici di Puškin, la nostra versificazione classica ha nel sangue questi *suoni italiani*. Ma Puškin, malgrado tutta la distanza delle culture – insuperabile in questa epoca – malgrado il gusto del tempo, legge Dante con grande attenzione. Legge e pensa. Vorrei che voi ascoltate il suono del testo russo di Puškin:

Zoriu biut... Iz ruk moikh  
 Vetkhij Dante vypadajet.  
**Na** ustakh **n**achatyj stikh  
**N**edocitannyj zatikh.  
 Dukh **d**alece uletajet.

(1929)

Rintocchi... Dalle mie mani  
 un vecchio Dante cade,  
 il verso, sulle labbra, cominciato  
 non arriva alla fine, svanisce-  
 lo spirito lontano s'invola.

(trad. Francesca Chessa)

Gli ultimi tre versi, che descrivono il distacco dalla realtà, sono pieni del nome di Dante: N – T – A – D – E. È l'anagramma di DANTE.

Puškin fa entrare il suono dantesco nella poesia russa. Ogni lettore russo, quando pensa a Dante, ha in mente innanzitutto le terzine di Puškin:

Mi ricordo al principio della vita  
 la scuola: s'era in molti, rumorosa  
 disparata famiglia, riunita

intorno ad una donna maestosa  
 che, pur vestita assai poveramente,  
 era una sorvegliante rigorosa.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Aleksandr S. Puskin, *Liriche e poemi*.

L'energia del passo dantesco, della *terza rima* è resa in maniera impeccabile, ma nella prosodia puškiniana Dante cambia tonalità. Qui il tono è piano, pensoso, semplice e solenne. È il tono della maturità ricca di esperienze, che sa benedire tutto ciò che è stato. Il paesaggio semantico è illuminato da una mite luce elegiaca, da una piacevole contemplazione del passato – assolutamente impossibile in Dante. In Puškin invece è impossibile la brama dantesca del Nuovo, Futuro, Insolito, Giusto... Può darsi che questo contrasto rifletta le differenze tra le diverse mentalità e tradizioni cristiane: occidentale, cattolica – oppure ortodossa.

Il giambo delle terzine di Puškin diventa il modello ritmico per la traduzione classica della *Commedia* realizzata da M. Lozinskij (negli anni della seconda guerra mondiale). Ritroveremo anche in Blok questo *giambo*, che assolve la funzione del ritmo dantesco. Con questo suono piano e netto entrerà in campo Mandel'stam.

Un altro evento dantesco in Russia – assistiamo, infatti, a una grande ghirlanda di eventi – è stato il cosiddetto *Secolo d'Argento*, l'epoca del simbolismo russo. Questa epoca era molto più preparata per leggere Dante inscritto nel contesto della storia reale. Le radici di Dante, quasi sconosciute al tempo di Puškin – Aristotele, Dionigi Areopagita, la teologia tomista, la mistica medievale, la scolastica – vengono ormai dibattute proprio in relazione a Dante. Vladimir Solov'ëv, Vjac. Ivanov, V. Brjusov, K. Balmont, Dm. Merezkovskij, B. Zaizev, Ellis, P. Florenskij... Lo spirito della Sofia - Sapienza di Dio, l'Eterno Femminino aleggia sull'epoca. Vl. Solov'ëv invocò questo spirito: Blok lo assunse come oggetto del suo servizio artistico e religioso. Beatrice è vicina.

Adesso Dante è il supremo rappresentante dell'ispirazione artistica. Anna Achmatova, che legge Dante in originale (come Puškin e Mandel'stam), riconosce nella sua Musa la Musa di Dante:

Le chiedo: "Dettasti a Dante tu  
Le pagine dell'Inferno?" Risponde: "Io".<sup>3</sup>

(Marzo 1924)

Ma di nuovo: la Musa dell'*Inferno*! (Come sappiamo, in ogni cantica Dante invoca una divinità pagana: le Muse nell'*Inferno*; le Muse e

<sup>3</sup> Anna Achmatova, *La corsa del tempo: liriche e poemi*.

Calliope in particolare nel *Purgatorio*; Apollo stesso nel *Paradiso*). Per scherzo la Achmatova dipinge sé stessa come una Beatrice che sa parlare in rima:

Sapeva Bice ideare come Dante?  
 O sapeva Laura cantare il fervore amoroso?  
 Io ho insegnato alle donne a parlare.  
 Ma, Dio mio, chi potrebbe farle tacere?

(trad. Giovanna Parravicini)

La voce della Musa dell'Inferno, temperata dal distacco epico puškiniano, diventa sempre più evidente nella poesia matura della Achmatova. È la voce del poeta che ravvisa nella storia dell'umanità la propria vicenda personale, la voce del dolore, dell'ira e di un atteggiamento che sarebbe nuovo per Dante – la coscienza della condivisione del peccato altrui.

O Dio, posso perdonare tutto ciò che vien fatto a me.  
 Ma preferirei esser un falco che artiglia un agnello,  
 O una vipera che morde il passante addormentato nel campo,  
 Che un essere umano costretto ad assistere a ciò  
 Che fanno gli uomini, e di tra l'ammorbante vergogna  
 Non osar levare lo sguardo nell'alto dei cieli.

(trad. Giovanna Parravicini)

La Musa che *dettava le pagine dell'Inferno* parla anche nel *Poema senza eroe*. Lo spazio tormentato del poema dove senza riposo si muovono le ombre dei defunti amici di gioventù della Achmatova ricorda una delle sezioni del regno sotterraneo, non visitata da Dante. Ma è un Inferno caro, che muove a compassione.

È necessario mettere in rilievo ancora un episodio della poesia russa di quest'epoca, insolito: il giovane Vladimir Majakovskij, il Majakovskij dei poemi prima della rivoluzione. Devo confessare che se non mi fosse stato suggerito da un ricercatore francese, Claude Frioux,<sup>4</sup> il legame Dante-Majakovskij non mi sarebbe mai venuto in mente. Troppo grande è la distanza tra le loro concezioni del mondo, le loro *Weltanschauungen*.

<sup>4</sup> Claude Frioux. *Dante et Maiakovski*, pp. 277-292.

E tuttavia in Majakovskij ci sono dei tratti danteschi che saltano agli occhi: la ampiezza cosmica dell'Io lirico (inclusa la storia d'amore nel quale la immagine – o il mito – di Lilja Brik assume i contorni di una Beatrice del nuovo tempo), il substrato biblico delle sue frasi (Majakovskij, l'ateo militante, cita spesso dei passi della Bibbia e della liturgia slavo-ortodossa sebbene in un contesto profanante), l'uso di metafore grottesche, iperboli, salti da uno stile all'altro, dallo stile alto allo stile volgare, narrazione incalzante come in un reportage dal luogo dell'azione, una passione straordinaria per il dettaglio, una esattezza quasi sadica nella descrizione dei tormenti corporali... E soprattutto quel tono, quel ritmo che avrebbe potuto rendere le *rime aspre* di Dante più autentiche di quanto non le renda il verso classicista e limato, o il lessico da museo di Lozinskij. Dopo una lunga pausa la fiamma di un suono dantesco appare nuovamente – come un addio – e risuona negli ultimi versi di Majakovskij:

Io so che potere han le parole.  
Io so come martellan le parole.  
Non quelle che applaudano dai palchi.  
Son le parole che fan muovere le bare  
A marciare sulle quattro loro gambe di quercia.

(*A voce piena*, trad. Francesca Chessa)

Così è: “a voce piena” si sarebbe potuto tradurre l'*Inferno*.

E veniamo finalmente ai protagonisti del nostro tema: Blok e Mandel'stam.

Il Dante di Blok è cresciuto nella culla del simbolismo, nell'atmosfera della “nuova spiritualità” con il suo culto dell’“artista-teurgo” e l'entusiasmo per la cultura universale. Blok non leggeva l'italiano (o lo leggeva poco) e la sua intuizione del Dante si nutre di un'altra sorgente.

Negli ultimi anni della sua vita Blok accarezzò l'idea di fare una nuova edizione del suo libro giovanile *Le poesie della Bellissima Dama*. Il libro sarebbe stato corredato di commenti in prosa, presi dai suoi diari del tempo. In tal modo Blok intendeva mettere in luce il progetto originale del libro, che avrebbe dovuto essere una nuova *Vita Nova*, la narrazione di un'esperienza iniziatica. E come Dante oltre a Beatrice

ha un'altra immagine femminile, la sua perfida Firenze, Blok ha la sua *consorte Russia*. La parentela spirituale tra Dante e Blok è sorprendente. La via, il concetto biblico del *cammin di nostra vita* è un simbolo centrale anche in Blok. Sin dall'inizio di questo cammino, dal primo e fatale incontro con la misteriosa Donna, *miracolo nuovo e gentile* inviato dal Cielo, ambedue i poeti hanno coscienza di un Nuovo Secolo, del proprio essere eletti da Dio per un servizio speciale, di una dolorosa gioia o di un gioioso dolore, della caduta e della salvezza – una salvezza universale, non personale. I contrasti però non sono meno acuti. *La Bellissima Dama* di Blok sin dall'inizio porta in sé qualcosa di vago e incerto, qualcosa di spettrale:

Ma ho paura: Tu cambierai la Tua sembianza.

Questa guida non può condurre il suo paladino fino alla *candida Rosa* Mistica della *milizia santa* (*Par. XXXI, 1-2*).<sup>5</sup> Nel caso di Blok la forza salutare porta in sé un altro amore – la tormentosa, ma piena di speranza, immagine della Russia, “santa peccatrice”. Come quasi tutti i poeti russi (eccetto Vjac, Ivanov e Ellis) Blok conosce solamente l'*Inferno* dantesco. “L'arte è un Inferno”, scrisse Blok (1910). La salita vigile del *Purgatorio*, il *transumanare* del *Paradiso* gli sono sconosciuti. Ma nella musica del suo tardo poema *La nemesi*, il suo “canto secolare” sui generis, si sente una voce dantesca ormai fuoriuscita dall'*Inferno*: il Dante fedele alla Speranza. Leggerò i versi che mostrano, a mio parere, l'impronta più netta dell'energia dantesca in tutta la poesia russa. Al substrato latino che dà peso all'italiano dantesco, nella prosodia solenne di Blok corrisponde l'elemento dello Slavo Ecclesiastico. Un particolare interessante: qui Blok invoca e chiede la benedizione non della sua Dama o della sua Musa (la Musa di un *poète maudit*), ma della Santissima Vergine. Infatti, egli può chiamarla solo attraverso una perifrasi (*Tu che hai colpito l'Astro Mattutino*) – come se tutto avvenisse nell'*Inferno*, dove non è lecito pronunciare nomi santi.

<sup>5</sup> Lo ha condotto fino alla *Bianca coroncina di rose* delle dodici guardie rosse (cfr. Cesare G. De Michelis, *Dalla “candida rosa” al “bianco serto di rose”: osservazioni agiuntive al tema Blok-Dante*, vol. 2, pp. 229-239).

La vita è senza inizio e senza fine.  
Tutti ci coglie di sorpresa il Caso.  
Su di noi sta un'oscurità invincibile,  
o lo splendore del volto Divino.  
Ma tu, o artista, credi fermamente  
In fini e inizi. Devi sapere  
Dove ci aspettano Inferno e Paradiso...<sup>6</sup>

(1910-1916)

L'ultimo caso dantesco nella poesia russa che vorrei discutere in breve è addirittura un'esplosione di Dante: Mandel'stam. Tutto ciò che Blok ama in Dante non vale niente per Mandel'stam. Con gesto definitivo egli mette da parte tutti i temi teologici, morali, storici, politici, biografici, tutta la tradizione del dantismo accademico. Gli occorre altro: la carne stessa della *Commedia*, la sua essenza non spaziale, il suo "impeto che genera forma". Lottando per "un altro Dante" contro il "Dante scolastico" e il "Dante meschino" Mandel'stam difende l'onore della poesia come un particolare significato, una particolare esistenza umana – un'esistenza nello spazio del miracolo e della catastrofe. Egli vuole levare alla "materia poetica, la più esatta fra tutte le materie, la più profetica e indomita", la vergogna di recepirla come "cultura, cioè decoro esteriore". Il Dante di Mandel'stam esiste nella dimensione del futuro, là dove esistono tutti i grandi poeti. Qui tra noi non ci sono. Possiamo solo "presentirli con gioia".

Il *Discorso su Dante* di Mandel'stam è divenuto un evento mondiale. Ha mostrato un Dante così insolito che molti hanno deciso che non si trattasse in realtà di un discorso su Dante, bensì su di sé. Anche questo è vero. È un discorso sulle sue ultime poesie. Ma la novità di queste poesie è una novità generata da Dante. Un significato che si costruisce via via durante il discorso ed è incommensurabile alla parafrasi, che non copia ma "ricrea" l'universo, la lingua e la storia del "genere umano" nella sua svolta apocalittica. L'audacia di questo "nuovo dantismo" di Mandel'stam resta insuperata anche ai nostri giorni. Leggerò ora alcuni versi, in cui quest'ispirazione dantesca echeggia, a mio parere, nella sua massima intensità. Si tratta di alcune strofe dai *Versi sul milite ignoto*.

<sup>6</sup> Aleksandr Blok, *La nemesi*.

Nell'etere contato a cifre decimali  
la luce delle velocità polverizzate in raggio  
dà inizio al numero, trasparente  
per il dolore luminoso e il tarlo degli zeri.  
E dietro il campo dei campi un nuovo  
campo vola, gru in triangolo,  
vola come nuova veste polverosa di luce la notizia  
e viene luce dalla battaglia di ieri.  
Vola come nuova veste polverosa di luce la notizia:  
– non sono Lipsia, non sono Waterloo,  
non sono la Battaglia delle Nazioni, sono il nuovo,  
e da me verrà luce alla luce.  
[...]

Appena appena rosse si affrettano a casa  
la chiarezza del frassino, la vista acuta dell'acero bianco,  
come se di tramortimenti stivassero  
i due cieli col loro pallido fuoco.

Ci unisce solo ciò che eccede,  
non abbiamo davanti il baratro, ma il metro  
e lottare per un'aria di sussistenza  
– questa gloria non è d'esempio agli altri.

E stivandomi la coscienza  
di una vita semitramortita  
senza scelta mi bevo questa broda,  
mangio la mia testa sotto il fuoco?  
[...]

Affluisce il sangue alle aorte  
e nelle file risuona un bisbiglio:  
– sono nato nel novantaquattro, sono nato nel novantadue...  
Stringendo in pugno il logoro anno  
di nascita – con una folla, nel branco,  
bisbiglio con la bocca esangue:  
sono nato la notte fra il due e il tre  
gennaio dell'infelice anno novantuno – e i secoli  
mi circondano di fuoco.

1-15 marzo 1937

Dopo aver udito tutte queste poesie dantesche, così ispirate e ispiranti, possiamo domandarci: che cosa manca nel Dante russo? La risposta è molto semplice: il Dante uscito dall'Inferno.

### *Bibliografia*

- Achmatova, Anna, *La corsa del tempo: liriche e poemi*, a cura di Michele Colucci, Torino, Einaudi, 1992.
- Blok, Aleksandr, *La Nemesi*, a cura di Cesare De Michelis, Torino, Einaudi, 1980.
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973, II ed. 1997.
- Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno. Purgatorio. Paradiso*, commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Oscar Mondadori, 2005.
- De Michelis, Cesare G., *Dalla "candida rosa" al "bianco serto di rose": osservazioni aggiuntive al tema Blok-Dante*, in *Dantismo russo e cornice Europea*, a cura di Egidio Guidubaldi, S.J., Firenze, Olschki, 1989, vol. 2, pp. 229-239.
- Puškin, Aleksandr, *Liriche e poemi*, a cura di Ettore Lo Gatto, Firenze, Sansoni.
- Frioux, Claude, *Dante et Maïakovski*, in *Dantismo russo e cornice Europea*, a cura di Egidio Guidubaldi, S.J., Firenze, Olschki, 1989, vol. II, pp. 277-292.
- Ахматова Анна, *Собрание сочинений: В 6 томах*. М.: Эддис Лак, 1998.
- Блок Александр, *Собрание сочинений: В 6 т.* М.: Издательство "Правда", 1971.
- Мандельштам Осип, *Собрание сочинений: В 4 т.* М., 1994.
- Маяковский Владимир, *Собрание сочинений: В 12 т.* М.: Издательство "Правда", 1978.
- Пушкин Александр Сергеевич, *Полное собрание сочинений: В 10 т.* Л.: Наука, 1979-1977.

RITA MARNOTO

*Dante in Portogallo, uno sguardo etereo*

**Abstract:** This work carries out a critical analysis of Dante Alighieri's reception in nineteenth-century Portugal. The absolute admiration tributed to Dante coexists with a partial knowledge of his work. The generic image of the wronged bard, the herald of the country, the intrepid hero and the universal poet prevailed. In this context, the association between Dante Alighieri and Luís de Camões reflects the perfect harmony between the cultural climate that was breathed in Portugal and Italy. So much so that the sculptor of the funerary monument to Camões in the Mosteiro dos Jerónimos, Costa Mota, was the same sculptor who modeled the statue of an ethereal Beatrice, who watches over all travelers on the main Portuguese railway line.

Una semplice ricerca in rete è sufficiente ad evidenziare l'uso espressivo dell'aggettivo qualificativo *dantesco* non appena si aprono le prime pagine in lingua portoghese che popolano la nostra galassia informatica. A questo proposito, il linguaggio giornalistico in particolare presenta indicazioni che si prestano ad un'esplorazione sistematica.<sup>1</sup> Il ricorso a questa parola implica per la maggior parte un significato disforico, associato a pandemia, degrado ambientale, sconvolgimenti sociali. Ma non è impossibile rintracciare un uso di questa stessa parola con un'accezione di natura diversa, in riferimento all'opera di Dante Alighieri e alle manifestazioni previste in Portogallo, nell'anno 2021, per celebrare la morte del genio italiano. Diversamente, i nomi *dantista* e *dantólogo/a*, che designano lo/la studioso/a di Dante Alighieri, non sono espressi nel portoghese attuale, e portano, anzi, i motori di ricerca verso bizzarre distorsioni.<sup>2</sup>

Questi dati sono un sintomo eloquente della commistione che la cultura portoghese degli ultimi decenni ha mantenuto con il poeta-simbolo della nazione italiana. Un'idea generale di chi fosse Dante, molto

---

<sup>1</sup> Ho esaminato le piattaforme dei giornali "Público", "Expresso" e "Diário As Beiras".

<sup>2</sup> Le due monografie che più di recente furono dedicate, in Portogallo, a Dante Alighieri, sono datate 2001 (Rita Marnoto, *A "Vita nova" de Dante Alighieri. Deus, o amor e a palavra*) e 2017 (António Mega Ferreira, *O essencial sobre Dante Alighieri*).

incentrata sul clima cupo della *Commedia*,<sup>3</sup> coesiste con piccole nicchie di ricerca specializzata, disegnando così una mappa a macchia di leopardo. Sul piano generale, tendono ad essere attribuiti all'*Inferno* valenze metonimiche che designano la prima *cantica* come il caposaldo non soltanto della *Commedia*, ma anche di tutta la vasta e diversificata opera dello scrittore. Un'estetica che celebra la perfezione del cosmo, una dottrina teologica e politica basata sulla nozione di amore e un sapere enciclopedico colossale che si interseca in molteplici campi del sapere, unito a una osservazione storica che capta un sostrato di personalità e ambienti straordinariamente diversificati, così come il suo correlato potenziale proiettivo, vengono così attenuati dalla valorizzazione del tenebroso e del disforico.

I primordi della ricezione di Dante nella letteratura portoghese si collocano, per quanto riguarda la lirica, in uno scenario iberico che risale al *Cancioneiro geral* di Garcia de Resende, pubblicato nel 1516, e nelle cui pagine è riunita la poesia di corte elaborata a partire dalla metà del XV secolo.<sup>4</sup> Nel campo della storiografia, Gomes Eanes de Zurara menziona Dante nella *Crónica do conde D. Pedro de Meneses* e nella *Crónica do conde D. Duarte de Meneses*.<sup>5</sup> Durante il lungo arco temporale del Classicismo che attraversa i secoli seguenti, il poeta sarà un riferimento preso costantemente come modello dai grandi scrittori della letteratura portoghese, a cui si aggiungono rinvii e commenti di incidenza critica che vanno ad aumentare con l'avvicinarsi del periodo del Neoclassicismo.

È a partire da allora che, nel XIX secolo, irrompe quell'ondata crescente che fa di Dante protagonista indiscusso delle relazioni tra Portogallo e Italia, argomento che continua ad aver bisogno di uno studio congiunto ed approfondito.<sup>6</sup> Il campo della traduzione mostra

---

<sup>3</sup> L'*opus magnum* di Dante tende ad essere chiamato, in Portogallo, come *Divina comédia*.

<sup>4</sup> Mario Casella elenca le linee generali dell'argomento in una recensione pubblicata nel *Bullettino della Società Dantesca Italiana* del 1914, che si può leggere in Giacinto Manuppella, *Dantesca luso-brasileira*, pp. 156-174.

<sup>5</sup> Informazione bibliografica specifica in Manuppella, *Dantesca luso-brasileira*, pp. 60-61.

<sup>6</sup> Cui si aggiunge l'inesistenza di studi parziali sulla presenza di Dante nelle pagine di Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós e gli intellettuali della generazione del '70, gli ultraromantici, ecc.

chiaramente in quali termini quest'ondata si sia propagata. È dominato dalla *Commedia*, e preminentemente dall'*Inferno*. Brani tratti dal poema dantesco, convertiti in lingua portoghese, spuntano sulle pagine di giornali e su bollettini di maggiore e minor diffusione, finché, negli anni 1886 e 1887, escono due traduzioni integrali dell'*Inferno*, quella di Joaquim Pinto de Campos e quella di Domingos Ennes, quest'ultima accompagnata da illustrazioni di Gustave Doré e con commento di Xavier da Cunha. Se il primato conferito alla prima *cantica* del poeta si rivede nel filtraggio emozionale che coinvolge il lavoro traduttivo, la pubblicazione in *feuilleton* dei primi dieci canti tradotti da Domingos Ennes riflette in maniera evidente la ricezione che hanno avuto da parte di una grande quantità di lettori. Uscirono nel *Diário Ilustrado*, nel *Diário da Manhã* e nel *Jornal da Noite*.<sup>7</sup> Il panorama che ne risulta, pertanto, è sia fragoroso che parziale e dispersivo.

I mezzi culturali di livello superiore non risparmiarono encomi a Dante Alighieri, oggetto di una venerazione così sentita che proseguì ben oltre correnti di opinioni o dissensi.

Si consideri la *Memória* che Manuel Pinheiro Chagas presentò per ottenere la cattedra di professore del Corso Superiore di Lettere. È dedicata ai grandi momenti della letteratura europea, ma il maggior rilievo va alla personalità di Dante Alighieri. Le prime parole con cui inizia la dedica al vate conferiscono il tono delle pagine che seguiranno:

Mas eis que me apparece o grande homem, o vulto colossal, o pensativo Homero em cuja mente referve todo esse mundo da idade media, tal como eu procurei descrevel-o, com o seu tumultuar confuso, com os seus extasis sublimes, com os seus arrojões de satyra filhos da agitação febril em que se revolve. Essa figura immortal é a figura do Dante, d'esse florentino scismador que fecha o cyclo da idade media, que o resume no seu livro grandioso, que accende no seu *Inferno* a fogueira immensa para onde arroja a sua época, vasando-a depois em torrentes de bronze nos moldes sublimes que fazem da *Divina Comedia* uma estatua imorredoura.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Informazione bibliografica specifica in Manuppella, *Dantesca luso-brasileira*, pp. 27-28.

<sup>8</sup> “Ma ecco che mi appare il grande uomo, il volto colossale, il meditabondo Omero nella cui mente ribolle tutto quel mondo del Medio Evo, così come io tentai di descriverlo, con la sua frenesia confusa, le sue estasi sublimes, i suoi slanci di satira figli dell'agitazione febbrile in cui si dibatte. Questa figura immortale è la figura di Dante, di

La calorosa visione di un *Inferno* la cui materia fusa si riversa sopra lo stampo da cui esce la scultura perenne della *Commedia* non sarebbe stata un contributo di poco conto per l'esito poi ottenuto dalla dissertazione.

Pinheiro Chagas rappresentò l'ala conservatrice di una delle più accese polemiche mai condotte in Portogallo, la "Questão Coimbrã", ma non si scontrò con le fila degli oppositori della barricata opposta nell'elevare lodi al vate.<sup>9</sup> A capo della fazione insorgente si eleva, immancabilmente, la figura di un altro profondo ammiratore di Dante, Antero de Quental.

Scriva Antero a proposito di quella che per lui è la "forma lirica per eccellenza", il sonetto:

Dante, Miguel Angelo, Shakespeare, Camões admiram-se nas grandes, nas immensas manifestações de suas intelligencias, o Inferno, S. Pedro, Othelo, Lusiadas: mas conhecel-os, amal-os, só onde esta forma bella e pura lhes prestou molde onde vasassem os sentimentos mais intimos de suas almas. Ali, admira-se o Artista, mas aqui ama-se o Poeta: ali arrebatam-nos o entusiasmo, mas aqui rebentam-nos as lagrymas.<sup>10</sup>

---

questo fiorentino meditando che chiude il ciclo del Medio Evo, che lo riassume nel suo libro grandioso, che accende nel suo *Inferno* quell'immenso braciere da cui s'inferovora la sua epoca, incanalandola poi in torrenti di bronzo dentro ai sublimi stampi che fanno della *Divina Commedia* una statua imperitura." (Manuel Pinheiro Chagas, *Da origem e carácter do movimento literário da Renascença principalmente na Itália*, p. 15). Il Corso Superiore di Lettere, fondato per decreto del 1858 su istanza di D. Pedro V, costituisce il primo corso superiore dedicato all'insegnamento della letteratura in Portogallo. La terza cattedra, della quale Pinheiro Chagas fu reggente, ebbe inizialmente la designazione di Letteratura Moderna d'Europa e specialmente Portoghese e, successivamente, di Filologia Comparata. Chagas aveva legami famigliari con l'Italia per via di sua moglie. Fu uno dei nove membri della commissione esecutiva per la commemorazione del tricentenario della morte di Camões e l'unico dell'ala conservatrice.

<sup>9</sup> La polemica della "Questione di Coimbra" fu scatenata da Antero de Quental, con l'opuscolo *Bom senso e bom gosto*, del 1865, diretto ad António Feliciano de Castilho, a proposito delle sue postfazioni al *Poema da mocidade e Anjo do lar*, di Manuel Pinheiro Chagas.

<sup>10</sup> "Dante, Michelangelo, Shakespeare, Camões, si ammirano nelle grandi, nelle immense manifestazioni delle loro intelligenze, l'Inferno, S. Pietro, Otello, Lusiadi: ma conoscerli, amarli, solo laddove questa forma bella e pura gli fece da stampo dove riversassero i sentimenti più intimi delle loro anime. Là, si ammira l'Artista, ma qui

I termini con cui Chagas e Antero esprimono la loro venerazione presentano ovviamente differenze abissali. Se Chagas si inebria con il metallo che stilla sopra lo stampo per fissare un crepuscolo imperituro, Antero illumina la sua lettura con l'assolutizzazione di una dialettica che filtra il panlogismo hegeliano.<sup>11</sup> La spirale che interseca forma e visione fantastica, forma concreta e sentimento, infine, l'Artista e il Poeta, ha come sommi operatori Antero, Dante Alighieri, Michelangelo, Shakespeare o in un'associazione che all'epoca era quasi un *sine qua non*, Luís de Camões. Sono questi i numi a tutela della simbiosi tra genio e intelligenza che sta alla base dell'opera di quello che è uno dei maggiori sonettisti della letteratura portoghese di tutti i tempi.<sup>12</sup>

---

si ama il Poeta: là ci afferra l'entusiasmo, ma qui scoppiamo in lacrime." (Antero de Quental, *Prosas*, vol. 1, pp. 134-135).

<sup>11</sup> Con la mediazione di Augusto Vera: "Indagando a via, Catroga credita o alvitre, firmando o 'peso da cultura italiana no aprofundamento anteriano das questões da história, tema que muito preocupou a sua geração, boa parte dela entusiasmada com a experiência do Risorgimento'. Antero perspectiva a história filosófica e a historiosofia como superação do transcendentalismo kantiano, ao acolher a antítese fichtiana *eu/não-eu* e a lição do idealismo subjectivo de Schelling – no exame de Hegel, abertura à história e a todas as formas de existência, lido na *Introduction à la Philosophie d'Hégel* (1855), de Vera, discípulo de Cousin em França", tradotto: "Indagando la via, Catroga legittima l'opinione, confermando il 'peso della cultura italiana nell'approfondimento anteriano delle questioni di storia, tema che preoccupò molto la sua generazione, buona parte della quale entusiasmata dall'esperienza del Risorgimento'. Antero prospetta la storia filosofica e la storiografia come superamento del transcendentalismo kantiano, accogliendo l'antitesi fichtiana *io/non-io* e la lezione dell'idealismo soggettivo di Schelling – nell'esame di Hegel, apertura alla storia e a tutte le forme dell'esistenza, letto nella *Introduction à la Philosophie d'Hégel* (1855), di Vera, discepolo di Cousin in Francia", scrive Paulo Archer de Carvalho (*Risorgimento, insorgimento*, pp. 167-168), in un articolo che indaga le radici italiane del pensiero di Antero, così come i semi che il Risorgimento instillò nel suo ideale.

<sup>12</sup> "Como Dante *agens*, o 'eu' dos *Sonetos completos* percorre um itinerário – ascendente – que vai da escuridão para a luz, do deus 'ignoto' para o 'coração liberto', do 'palácio encantado da Ilusão' para o sono, o descanso e a paz dourada", tradotto: "Come Dante *agens*, l'io' dei *Sonetos completos* percorre un itinerario – ascendente – che va dall'oscurità verso la luce, dal dio 'ignoto' verso il 'cuore liberato', dal 'palazzo incantato dell'illusione' verso il sonno, il riposo e la pace dorata", osserva Andrea Ragusa (*Como exilados distantes do céu*, p. 130) a proposito della proiezione di Dante nei sonetti di Antero.

L'entusiasta accoglienza riservata a Dante nel Portogallo ottocentesco, attraverso una proiezione trasversale che oltrepassa livelli della cultura, forme di pensiero e formazioni intellettuali diversificate, è intimamente legata alla sintonia tra il clima che allora si respirava in Portogallo e in Italia. La questione dell'unificazione italiana alimentò la rivitalizzazione di legami che fin da tempo immemore collegavano le due nazioni, dinamizzando la circolazione di idee, il contatto tra intellettuali e un flusso di esiliati che vennero accolti in Portogallo, come sempre, a braccia aperte, a cominciare dal re di Sardegna, Carlo Alberto di Savoia, destituito nel 1849.<sup>13</sup> Questa consonanza fu sigillata, di comune accordo, nel 1862, con un altro matrimonio tra una Savoia e un re portoghese – Maria Pia, la figlia più giovane di Vittorio Emanuele II, e D. Luís I.

I trascorsi della formazione politica dei due paesi hanno una cronologia molto diversa. L'Italia era allora uno dei paesi d'Europa la cui unità, proclamata nel 1861, era tra le più recenti, mentre il Portogallo era uno dei paesi più antichi d'Europa, potendo far risalire la sua nazionalità al 1143. Entrambi, tuttavia, attraversavano momenti in cui le aspettative per il futuro erano contrastate da un greve presente.

L'unificazione italiana avvenne durante conflitti che l'instaurazione di un governo nazionale non riuscì in alcun modo a sanare, come si sa. Il giovane stato tardò nella costruzione di strutture di insegnamento, reti viarie e di trasporto o di un sistema amministrativo comune a tutto il territorio. Nel frattempo, le zone rurali e il Meridione erano relegati irrevocabilmente nell'oblio. Le speranze rivoluzionarie contrastavano dunque con un presente per molti aspetti oppressivo. A sua volta, i fallimenti che si erano accumulati lungo la storia del Portogallo ottocentesco abbattono il paese in una inesorabile disperazione. Alle invasioni francesi seguì un travagliato periodo di lotte intestine, accompagnato da successive ribellioni popolari, in un quadro internazionale molto sfavorevole, che culminò con il tentativo di appropriazione dei territori africani compresi tra Angola e Mozambico da parte della corona britannica. Le glorie della nazione appartenevano definitivamente a un passato ormai distante, recuperabile soltanto con la memoria.

---

<sup>13</sup> Valga per tutti il riferimento all'insieme di testi a cura di Rita Marnoto, *Unificação da Italia. 1861-2011*.

Di conseguenza, le due nazioni confluirono nella stessa necessità di sostenere aspettative e speranze attraverso un'iconologia identitaria e liberatrice, capace di riscattare le delusioni del presente con la proiezione, al di sopra delle sventure, dei trionfi del passato. Tocò ai numi tutelari delle lettere patrie, in entrambi i casi, il ruolo di guida in grado di illuminare il presente con una simbologia identitaria rafforzata da radici remote. Su questo piano, Dante Alighieri e Luís de Camões furono anime affini.

L'impeto determinato ed eroico che entrambi incarnavano era la lezione che mancava tanto al vecchio Portogallo, quanto alla giovane Italia – poeti forti, autori di una poesia vigorosa, che non scesero mai a compromessi, che innalzarono il grido d'amore per la patria che amarono sopra a tutto, ma dalla quale vissero lontani. D'altro canto, le date delle loro celebrazioni nazionali si succedettero nello spazio di una decade e mezza. La nascita di Dante fu commemorata nel 1865 e la morte di Luís de Camões nel 1880.<sup>14</sup>

“O Dante foi proscrito e exilado, mas não se ficou a escrever, deu catanada que se regalou nos inimigos da liberdade da sua pátria./Quem dera cá um batalhão de poetas como aquele!”<sup>15</sup> esclama il capostipite del romanticismo in Portogallo, Almeida Garrett, in *Viagens na minha terra*.<sup>16</sup> Intrepido combattente per la causa liberale, Garrett conosceva, anche lui, il sapore dell'esilio. Il suo destino fu in effetti lo stesso di svariate personalità del Risorgimento italiano, come Carlo Cattaneo, Giuseppe Ferrari o Giuseppe Mazzini, insieme a molti altri. Questa condizione era già stata anche di Dante, relegato ai cammini di un'esistenza amareggiata dall'impossibilità di ritornare alla patria, Firenze, lontano dalla quale morì. Un percorso molto più esteso aveva portato Camões tra mari e continenti distanti e inospitali. E così fu disegnato il quadro che la fantasia romantica e ultraromantica si incaricò di colorare.

L'associazione tra Dante e Camões è un *leitmotiv* della critica letteraria della seconda metà del secolo. Teófilo Braga fu uno dei saggisti che scrisse di più in merito all'argomento. Il parallelo si prestava all'esplora-

<sup>14</sup> Per Dante si veda Amadeo Quondam, *Petrarca, l'italiano dimenticato*, e per Camões Fernando Catroga, *Ritualizações da história*.

<sup>15</sup> “Dante fu proscritto ed esiliato, ma non smise di scrivere, si rallegrò di dare colpi di katana ai nemici della libertà della sua patria. / Se solo ci fosse qui un battaglione di poeti come quello!”.

<sup>16</sup> João Baptista Leitão de Almeida Garrett, *Viagens na minha terra*, pp. 129-130.

zione dell'ideale di appartenenza ad una nazione che lui stesso abbracciava, immerso in Schlegel e Humboldt:

Virgilio, Dante e Camões synthetisam nacionalidades, é quasi banal dizel-o; mas sob esta fôrma poetica para aquelles que sentiram pulsar nas tres bellas Epopêas a Patria romana, a Patria italiana e a Patria portugueza, a critica philosophica vê hoje afirmações sublimes da Unidade da Civilisação occidental, a obra e manifestação mais prodigiosa da especie humana, e em que a Humanidade transparece como uma consciencia da natureza physica, fundando pela sua solidariedade o definitivo imperio moral e uma nova ordem subjectiva ou racional.<sup>17</sup>

Questo quadro di idee si basa su una teoria universale riguardante ciò che Teófilo Braga concepiva come civiltà occidentale, rappresentata al suo culmine dai tre poeti che hanno orientato l'umanità nel senso di un rinnovato percorso storico, Virgilio, Dante e Camões. In questo senso, i termini con cui Teófilo concepisce l'articolazione tra il piano dell'universale e il piano del nazionale la vincolano ad un orizzonte generale ed onnicomprensivo che non promuove una lettura della specificità dell'opera di Dante.

Molto più concreti e precisi sono i termini con cui il Visconde de Juromenha concepisce il parallelismo tra Luís de Camões e Dante Alighieri. L'impossibilità di identificare con certezza i resti di Camões tocca l'anima, che chiede conforto. Una prima commissione, a questo scopo nominata nel 1836, non poté appurare nulla e una seconda, formata nel 1854, giunse a scarse conclusioni:

Se a Comissão não pôde juntar e extremar à parte a ossada do nosso Poeta, ella pôde comtudo, pela certeza do local onde repousavam os seus ossos, e de n'elle se não haver mexido, recolher os seus ossos embora reunidos com os de outros compatriotas, preferindo este modo leal de proceder, a alguma

<sup>17</sup> “Virgilio, Dante e Camões sintetizzano delle nazionalità, è quasi banale dirlo; ma sotto alla forma poetica di questi che sentirono pulsare nelle tre belle Epopee la Patria romana, la Patria italiana e la Patria portoghese, la critica filosofica vede oggi affermazioni sublimi dell'Unità della Civiltà occidentale, l'opera e manifestazione più prodigiosa della specie umana, e in cui l'Umanità traspare come una coscienza della natura fisica, che affonda nella sua solidarietà il definitivo impero della morale e un nuovo ordine soggettivo o razionale.” (Teófilo Braga, *Camões e o sentimento nacional*, pp. 78-79).

fraude, embora de melhor sentido. O Poeta não se queixaria da companhia, estava entre os seus queridos portugueses; mais uma advertência, para os fieis que visitarem a sua sepultura se lembrarem que, conjuntamente, ali estão irmãos que pedem os suffragios da Igreja pela sua alma; e se uma sepultura vazia aguarda em Florença os ossos do Dante, esta, por cheia de mais, não desperta menos respeito pelos despojos preciosos que, conjuntamente, com o[s] de outros cidadãos, ali se encerram.<sup>18</sup>

Dante dà consolazione e ristoro ai lamenti sorti dall'impossibilità di identificare i resti di Camões. Le differenze che oppongono una sovrabbondanza di materiale ad un eccesso di vuoto sono chiare. Da un lato, i resti di Camões, in compagnia di quelli di altri suoi cari compatrioti, tutti accomunati dall'appartenenza alla patria portoghese e dalle orazioni che i fedeli gli devolvono. Dall'altro, Dante e l'assenza di qualunque vestigia concreta dei suoi resti mortali capace di colmare la distanza che lo allontana dalla patria fiorentina. In questo caso, il vuoto che aveva separato e continuava a separare il poeta dalla sua Firenze natale sarebbe un palliativo per la compagnia in cui si trovava Camões.

L'acutezza del colpo con cui il Visconde de Juromenha dirimeva il contrasto tra i due eccessi non ha sempre trovato l'approvazione di altri critici. Per quanto fosse alta l'ammirazione volta a Luís de Camões, la venerazione che il secolo portoghese consacrava a Dante era di ordine tale che, dal confronto tra i due poeti, il vate italiano non di rado risultava vincitore.<sup>19</sup> A tal punto che il riconoscimento della suprema-

<sup>18</sup> “Se la Commissione non ha potuto raccogliere e mettere a parte le ossa del nostro Poeta, ha potuto, tuttavia, per via della certezza del luogo in cui riposavano le sue ossa, che non era mai stato toccato, raccogliere le sue ossa, sebbene riunite a quelle di altri compatrioti, preferendo procedere in questa maniera leale, che una frode seppur con le migliori intenzioni. Il Poeta non si rammaricherebbe della compagnia, era insieme ai suoi amati portoghesi; ancora un avvertimento ai fedeli che visiteranno la sua tomba, si ricordino che in quel luogo, insieme, ci sono altri fratelli che chiedono suffragio alla Chiesa per la loro anima; e se una tomba vuota aspetta, a Firenze, le ossa di Dante, questa, poiché troppo piena, non suscita meno rispetto per le spoglie preziose che, unitamente a quelli di altri cittadini, si trovano al suo interno.” (Visconde de Juromenha, *Obras*, p. 154).

<sup>19</sup> “Ora pois, o nosso Camões, criador da epopea, e – depois do Dante – da poesia moderna, viu-se atrapalhado; misturou a sua crença religiosa com o seu credo poético e fez, *tranchons le mot*, uma sensaboria.” [“Ebbene, il nostro Camões, creatore

zia di Camões richiese osservazioni più distanziate. Di fatto, quando Francisco Freire, nella sua edizione dei *Lusiadas*, si riferisce all'episodio di Adamastor, per sostenere la supremazia del poeta epico portoghese, dinnanzi al poeta della *Commedia*, chiama in aiuto il giudizio del francese Alexandre-Marie Sané, traduttore di Filinto Elísio: "Homère, Virgile, le Dante et Milton n'ont rien de plus grandiose, de plus fier, de plus original, et la poésie est divine".<sup>20</sup>

La fraternità tra Dante Alighieri e Luís de Camões è il segno di una sintonia culturale e antropologica davvero straordinaria tra due nazioni, e che solo a titolo eccezionale può trovare un parallelo con altri processi di rapporti tra nazioni. Evidenzia chiaramente quel riverbero che, basato sull'articolazione tra "eccentralità" e "policentralità", è sostenuto dalla dinamica forte e costante che, nel tempo, plasma le relazioni tra Portogallo e Italia.<sup>21</sup>

L'incisività e l'ampiezza dell'iconologia che avvicinò i due vati, con i loro eccessi, finì tuttavia per creare dei vuoti che rimasero irrimediabilmente da colmare. Il fatto di pensare a Dante come al poeta della *Commedia*, o dell'*Inferno* o di questo o quell'altro dei suoi episodi, causò il completo oblio di aspetti essenziali della sua opera, sui quali critici da tutta Europa, intanto, si trattenevano con tenacia. A prevalere, fu l'immagine generica e riduttiva del vate cui fu fatto un torto, dell'araldo della patria, dell'eroe intrepido o del poeta universale. I suoi toni eterei si dissiparono con una volatilità che si sente ancora oggi.

Lo può testimoniare, ai giorni nostri, un qualunque viaggiatore che, munito dell'applicazione con il biglietto che gli faccia attraversare la Linea Nord, ossia, il percorso dorsale della ferrovia portoghese, passi da Coimbra o che scenda a quella stazione. Tanto fluido quanto discreto, dall'alto della collina sovrastante, uno sguardo dantesco veglia sul suo cammino terreno. Proviene dal volto scolpito che domina l'alto della Conchada e il cimitero che lo circonda – Beatrice.

---

dell'epopea, e – dopo Dante – della poesia moderna, si trovò in imbarazzo; mescolò la sua credenza religiosa con il suo credo poetico e fece, *tranchons le mot*, un'insulsaggine."], scrive Almeida Garrett (*Viagens na minha terra*, p. 128) con il suo solito riserbo.

<sup>20</sup> "Omero, Virgilio, Dante e Milton non hanno nulla di più grandioso, di più fiero, di più originale, e la poesia è divina", A.M. Sané, *Poésie lyrique portugaise*, p. 291; Francisco Freire de Carvalho, *Os Lusiadas*, p. 322.

<sup>21</sup> Rita Marnoto, *Relações culturais Portugal Itália*.

Sospeso sulla cresta di una scarpata scoscesa, il Cemitério da Conchada è esposto a ponente, rivolto verso il bosco di Choupal e verso il fiume Mondego. La statua di Beatrice incornicia l'apice di quello che correntemente viene definito il mausoleo dei Condes do Ameal. Fu edificato grazie a João Maria Correia Aires de Campos (Coimbra, 1847-1920), 1° conde do Ameal nel 1901, per farvi seppellire suo padre, João Correia Aires de Campos (Lisboa, 1818 - Coimbra, 1885). L'acquisizione del lotto e il primo progetto sono datati 1895, ma i lavori vennero interrotti, e ripartirono nel 1902.<sup>22</sup>

Il mausoleo ha una posizione privilegiata. Interamente circondato da percorsi che organizzano la rete viaria del cimitero, occupa un lotto esclusivo, situato nell'area di intersezione tra le arterie assiali. Lo stile neo-storicista rispecchia il gusto dell'epoca, con una profusione di pinnaoli, ogive, contrafforti, gargolle e altri motivi di ispirazione gotica. Ad un corpo poliedrico si sovrappone una torre acuta, sulla quale si eleva la statua di Beatrice. Scolpita nella pietra calcarea della regione, regge un libro nel quale sono incise le numerazioni romane da I a X.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> L'acquisizione del lotto fu sancita dalla sessione del Comune del 16 maggio 1895, nella quale “É aprovada uma proposta de cedência por um conto de réis, lamentando a Câmara não poder fazê-la gratuitamente, do terreno necessário para o jazigo de João Correia Aires de Campos em atenção aos grandes serviços prestados ao município”. [“Viene approvata una proposta di cessione per mille réis, rimpiangendo il Comune di non poterlo fare gratuitamente, del terreno necessario per il mausoleo di João Correia Aires de Campos, considerati i grandi servizi prestati alla municipalità.”] A sua volta, il 26 giugno del 1902, “Encarrega-se o vereador do pelouro do cemitério de se avistar com o conde do Ameal sobre a construção dum jazigo principiado há muitos anos e cujas obras estão paralizadas”. [“Si incarica il consigliere comunale del cimitero di incontrare il Conde do Ameal per la costruzione di un mausoleo iniziato da molti anni e i cui lavori sono bloccati.”] Tali documenti sono compilati da J. Pinto Loureiro, *Anais do Município de Coimbra. 1890-1903*, p. 108, n. 163; p. 246, n. 246. Furono improduttive tutte le ricerche svolte nel Gabinetto Storico della Città, nell'Archivio del Cimitero da Conchada, nell'Archivio Municipale e nella Divisione per la Salute e l'Ambiente del Comune di Coimbra, per l'identificazione del progetto di costruzione. L'identificazione di Beatrice si deve a Carla Moura Soares, *A coleção de arte do Conde do Ameal*, che raccoglie informazione varia su João Maria Correia Aires de Campos, suo padre, il contesto familiare e la collezione riunita.

<sup>23</sup> Leggibile soltanto usando degli ingrandimenti, data l'altezza cui si eleva, non è da escludere che l'incisione abbia carattere generico. Rimanda, ad ogni modo, a tutta la simbologia biblica e liturgica che viene associata al libro e che è integrata nell'*incipit* della *Vita Nova*: “In quella parte del libro della mia memoria dinanzi alla quale poco



Mausoleo dei Condes do Ameal. Cemitério da Conchada, Coimbra  
(fotografia di Rita Marnoto).

L'impiantazione di *center pieces* neogotiche in una posizione dominante dello spazio cimiteriale era, nel XIX secolo, un metodo piuttosto di moda, soprattutto in territorio britannico.<sup>24</sup> Era il luogo canonico riservato all'edificio della chiesa. Diversamente, nel Cimitero della Conchada la centralità della chiesa è sostituita dal mausoleo con il pinnacolo di Beatrice che domina dalla sommità.

João Correia Aires de Campos, padre del Conde do Ameal, fu un politico che rappresentò Coimbra nell'Assemblea Parlamentare, distinguendosi come archeologo, collezionista di oggetti d'arte e bibliofilo. Intellettuale dalle larghe vedute, fondò l'Istituto di Archeologia, precedente all'attuale Museo Machado de Castro, stampò svariati manoscritti medievali portoghesi e pubblicò alcuni lavori di ricerca. Suo figlio, João Maria Correia Aires de Campos, anche lui formatosi in diritto nell'Università di Coimbra, seguì i suoi passi. Nel campo della politica, diresse il Partito Regenerador a Coimbra e assunse diverse cariche governative, tra le quali sindaco di quella stessa città. Membro della Società di Geografia, si distinse con molti titoli di merito culturale. Oltre a questo, continuò ad arricchire la favolosa collezione di famiglia, che allora costituiva uno dei più raffinati patrimoni, in Portogallo, detenuti da un privato.

La collezione si trovava installata nel palazzo del Colégio de São Tomás in Rua da Sofia, opera originale dell'architetto rinascimentale Diogo de Castilho. Acquisito da Aires de Campos nel 1892, tre anni dopo l'edificio fu oggetto di una ristrutturazione, a carico di Augusto de Carvalho da Silva Pinto (Lisbona, 1865-1938), che diede sfogo al suo talento neo-storicista. Silva Pinto fu anche l'autore del progetto del mausoleo della Conchada, le cui opere di scultura si devono ad António Augusto da Costa Mota zio (Coimbra, 1862 - Lisbona, 1930).

Per Costa Mota, già allora rinomato scultore, il committente del mausoleo non era un cliente qualunque.<sup>25</sup> Tra i vari ambiti in cui Aires de Campos aveva seguito la scia di suo padre, si annoverava anche l'azione

---

si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice *Incipit Vita Nova*", ecc. Si veda Rita Marnoto, *A "Vita nova" de Dante Alighieri*, pp. 91-101. L'iniziale I è comune a "In quella parte", *Incipit Vita Nova* e al numero romano I.

<sup>24</sup> È il caso di Abney Park, nella zona di Upper Clapton, a Londra

<sup>25</sup> Informazioni sulla biografia e il percorso artistico di Costa Mota zio in Elsa Belo, *António Augusto da Costa Mota zio*.

sociale, ed entrambi furono direttori dell'Asilo de Mendicidade, ospizio per i poveri e i malati di Coimbra. Figlio di un carpentiere, Costa Mota era un giovane con pochi mezzi e, per studiare arte, approfittava delle poche opportunità che gli si presentavano, le lezioni che l'Associazione degli Artisti offriva a figli di artigiani e la Escola Livre das Artes do Desenho di António Augusto Gonçalves. Aires de Campos non sbagliò nello scorgere in lui del potenziale e, con un gesto mecenatico, nel 1883 gli offrì la possibilità di continuare i suoi studi a Lisbona, all'Accademia di Belle Arti.

Dopo la morte del Conde do Ameal, gli eredi vendettero la sua collezione ad un'asta pubblica, essendo stati organizzati, a quello scopo, cataloghi per le varie categorie di oggetti. Il *Catálogo da notável e preciosa livraria que foi do ilustre bibliófilo conimbricense Conde do Ameal (João Correia de Campos)* include tre items relativi all'opera dantesca:

764 - *Dante Alighieri* - Opere di Dante Alighieri, Con varie Annotazioni (di Pomp. Venturi e di Giov. Ant. Volpi), e copiosi Rami adornata. Dedicata alla sagra imperial maestà di Elisabetta Petrona [Petrowna] Imperatrice di tutte le Russie ec. ec., dal conte Don Cristoforo Zapata de Cisneros. *In Venezia, MDCCLVII. Presso Antonio Zatta...* In-4.º gr., 4 Tomi in 5 vols. del XIV-CCCCIV; CCCCXIII; CCCCLII-IV-103-I; xii-408, e IV-264-LXXIV-II pag. [...]

765 - *La || divina comedia* [commedia] || di || Dante Allighieri [Alighieri] || illustrata || — || dedicata al municipio di Firenze || Inferno (e Purg.) || *Le illustrazioni furono disegnate dal Professor Cav.* || Francesco Scaramuzza || *Ditettore* [Direttore] *della R. Accademia* [Accademia] *di Parma* || e *fotografate da Carlo Saccani* || — || Parma || Carlo Saccani Fotografo Editore || 1878. — In-4.º gr. o f. picc. di frontespizio (ornato) e 72 belle fotografie basate su equal numero di ff. di cartone bianco. E. [...]

766 - *La Divine Comédie* traduite en français et annoté [annotée] par Artaud de Montor. Nouvelle édition, précédée d'une Préface par M. Louis Moland. Illustrations de Yan,[?] Dargent. *Paris: Garnier. Frères Libraires-Éditeurs...* 1879. (*Typ. Charles Unsinger*). In-8.º gr. IV-xij-XXIII-592 pp. E. [...]<sup>26</sup>

<sup>26</sup> José dos Santos, *Catálogo da notável e preciosa livraria que foi do ilustre bibliófilo conimbricense Conde do Ameal (João Correia Aires de Campos)*, pp. 186-197. Consultai l'esemplare della Biblioteca Generale dell'Università di Coimbra appartenente alla

Nella lingua di Dante, il Conde do Ameal non possedeva soltanto la *Commedia*, ma un'edizione di tutta l'opera di Dante, nella stampa veneziana del 1757. Inoltre, possedeva anche una traduzione francese. Va evidenziata una caratteristica comune all'insieme di specimen, il fatto di essere illustrati da alcuni dei più celebri incisori dell'opera dantesca. In questo ambito, spicca il lavoro del pittore di Parma Francesco Scaramuzza, opera prima dell'incisione italiana.<sup>27</sup>

Questo insieme bibliografico dantesco non soltanto rispecchia l'ammirazione che il Conde do Ameal provava per Dante, ma anche i raffinati mezzi attraverso i quali la coltivava, privilegiando manifestamente la commistione tra letteratura e arti plastiche. Si può immaginare nitidamente il circolo riunito intorno a queste incisioni, nei saloni del palazzo del Colégio de São Tomás, con Aires de Campos, l'architetto Silva Pinto e lo scultore Costa Mota, protetto del Conte.

In realtà, Costa Mota non fu solo lo scultore della Beatrice che domina la sommità della Conchada, opera poco conosciuta in mezzo ad una vastissima produzione. Scolpì anche, nel 1908, il Pinheiro Chagas della Avenida da Liberdade, quello stesso Pinheiro Chagas che era tanto inebriato da Dante e che portò Antero ad indignarsi. Ma già prima, nel 1894, aveva scolpito due delle sue opere di maggior gloria, i monumenti funebri di Luís de Camões e di Vasco da Gama che si trovano al Monastero dos Jerónimos.

Lo stesso scalpello che modellò l'urna funeraria in cui si conservano quei resti che, come diceva il Visconde de Juromenha, pongono Camões in compagnia dei suoi amati portoghesi e dei suoi fratelli, chiedendo suffragio alla Chiesa, fissò anche le forme di un'eterea Beatrice, quasi nascoste alla vista dall'alto della sua suprema distanza, a vegliare su tutti coloro che passarono e passeranno attraverso il cammino terreno. Tra un eccesso di materialità e un dissolversi per la troppa distanza, uno sguardo etereo continua a vigilare sulla memoria di Dante Alighieri in Portogallo.

(Traduzione di Beatrice Smali)

---

collezione del Visconde da Trindade, sui margini del quale furono annotati i prezzi di alcuni libri. Accanto all'item 765, con incisioni di Scaramuzza, fu registrata la cifra astronomica di 751\$00.

<sup>27</sup> In occasione delle celebrazioni dantesche del 2021, fu omaggiato con una serie di esposizioni delle sue incisioni.

*Bibliografia*

- Belo, Elsa, *António Augusto da Costa Mota Tio*, “Arte e Teoria”, 4 (2003), pp. 151-164.
- Braga, Teófilo, *Camões e o sentimento nacional*, Porto, Ernesto Chardron, 1891.
- Carvalho, Francisco Freire de (ed.), Luís de Camões, *Os Lusíadas*, Lisboa, Rolandiana, 1843.
- Carvalho, Paulo Archer de, *Risorgimento, insorgimento, Antero (ingressos à felicitação a Umberto de Itália)*, “Estudos Italianos em Portugal”, n.s., 6 (2011), pp. 153-175.
- Catroga, Fernando, *Ritualizações da história*, in *Histórias da história de Portugal. Séculos XIX-XX*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1996, pp. 551-562.
- Chagas, Manuel Pinheiro, *Da origem e carácter do movimento literário da Renascença principalmente na Itália. Memória para o concurso à terceira cadeira do Curso Superior de Letras*, Lisboa, Imprensa de Joaquim Germano de Sousa Neves, 1867.
- Ferreira, António Mega, *O essencial sobre Dante Alighieri*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017.
- Garrett, João Baptista Leitão de Almeida, *Viagens na minha terra*, ed. Ofélia Paiva Monteiro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.
- Juromenha, Visconde de [João António de Lemos Pereira de Lacerda] (ed.), Luís de Camões, *Obras. Precedidas de um ensaio biográfico*, Lisboa, Imprensa Nacional, vol. 1, 1860.
- Loureiro, J. Pinto (ed.), *Anais do Município de Coimbra. 1890-1903*, Coimbra, Biblioteca Municipal, 1939.
- Manuppella, Giacinto, *Dantesca luso-brasileira. Subsídios para uma bibliografia da obra e do pensamento de Dante Alighieri*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1966.
- Marnoto, Rita, *A “Vita nova” de Dante Alighieri. Deus, o amor e a palavra*, Lisboa, Colibri, 2001.
- , (ed. dossiê), *Unificação da Itália. 1861-2011*, “Estudos Italianos em Portugal”, n.s., 6 (2011).
- , *Relações culturais Portugal Itália: excentralidade, policentralidade*, in *Giochi di specchi. Modelli, tradizioni, contaminazioni e dinamiche interculturali nei e tra i paesi di lingua portoghese*, a cura di Monica Lupetti, Valeria Tocco et al., Pisa, ETS, 2016, pp. 15-31.
- Quental, Antero de, *Prosas*, 3 voll., Lisboa, Couto Martins, 1923-1931.
- Quondam, Amedeo, *Petrarca, l'italiano dimenticato*, Milano, Rizzoli, 2004.

- Ragusa, Andrea, *Como exilados distantes do céu. Antero de Quental e Giacomo Leopardi*, Vila do Conde, Arranha Céus.
- Sané, A.M. (trad.), *Poésie lyrique portugaise, ou choix des odes de Francisco Manuel*, traduites en français, avec le texte en regard, Paris, Cérioux, 1808.
- Santos, José dos, *Catálogo da notável e preciosa livraria que foi do ilustre bibliófilo conimbricense Conde do Ameal (João Correia Aires de Campos)*, intr. Gustavo Matos de Sequeira, Porto, [Tipografia da Sociedade de Papelaria], 1924.
- Soares, Carla Moura, *A coleção de arte do Conde do Ameal: o leilão de 1921 e as aquisições do estado português para os museus nacionais*, in Denise Corrêa, Daverson Guimarães (ed.), *Histórias da arte em coleções. Modos de ver e exhibir em Brasil e Portugal*, Rio de Janeiro, Rio Book's, 2016, pp. 89-105.

## OTILIA ȘTEFANIA DAMIAN

### *Il settimo centenario della morte di Dante in Romania*

**Abstract:** The current paper has two objectives: to provide a brief synthesis of the reception of Dante Alighieri in Romania and to present the new contributions produced on the occasion of the seventh centenary of his death. The Romanian general public received Dante's works with great interest, both the minor ones and especially the *Divine Comedy*, which has been the object of a series of exceptional full translations (G. Coșbuc, I.A. Țundrea, G. Cifarelli, Al. Marcu, Eta Boeriu, Alexandru Laszlo) and partial translations (Maria P. Chițiu, George Buznea, George Pruteanu, Răzvan Codrescu, Marian Papahagi, Cristian Bădiliță). The paper focuses also on the most significant recent Romanian contributions in the studies on Dante, inventorying the translations, critical essays, conferences, exhibitions and other initiatives through which Romanian culture has responded to Dante's writing and vision.

Pensiamo sia necessario iniziare questo saggio sulla fortuna di Dante nell'anno del suo settimo centenario della morte ribadendo che anche in Romania, come in tutto il mondo, le opere di Dante, soprattutto la sua *Divina Commedia*, sono state apprezzate da generazioni di lettori grazie alla sua immaginazione e alla sua straordinaria capacità di creare emozioni, di far sognare, di insegnare a scoprire il proprio io. Si è diffusa anche in Romania una non indifferente fioritura di traduzioni, ma anche critica, che si prolunga fino ai nostri giorni con un ritmo notevole di ritraduzioni, di commenti, studi, letture e iniziative alquanto varie. Nata da una visione apocalittica della realtà presente e dalla speranza di un riscatto nel futuro, la *Commedia* di Dante è stata percepita più che mai nell'anno del settimo centenario della morte del suo autore come la voce che indica all'umanità, in particolare in un periodo così critico per la storia contemporanea come quello della pandemia, la via della rigenerazione e della salvezza. Le opere di Dante hanno conquistato non solo illustri italianisti romeni, o specialisti dei più svariati campi degli studi umanistici, ma anche scrittori, artisti, scienziati, così come il grande pubblico romeno in cerca di opere di valore, desideroso di creare un dialogo con uno degli autori più importanti della letteratura universale, la cui opera attraversa il tempo e i tempi per riproporre il

suo viaggio miracoloso nell'aldilà, per rivedere le stelle. Le proposte culturali romene sono state svariate e appaiono tutte mosse dal desiderio degli organizzatori di creare occasioni per riscoprire il Sommo Poeta e "l'amor che move il sole e l'altre stelle" (*Par.* XXXIII, 145).

Prima di cominciare a parlare delle iniziative romene per il settimo centenario forse conviene ricordare che ci sono varie traduzioni della *Divina Commedia* in romeno di altissimo valore, come vedremo, e non mancano in Romania anche contributi critici di spessore come il volume *Studii despre Dante*<sup>1</sup> del 1965 attraverso il quale la cultura romena, grazie alle ricerche di studiosi come Alexandru Balaci (*Note sul destino letterario di Dante Alighieri*), Titus Pârvulescu e Dumitru D. Panaitescu (*Dante in Romania*), Alexandru Duțu (*Dante "Poeta"*), Zoe Dumitrescu-Bușulenga (*La traiettoria della luce nella Divina Commedia*), Eta Boeriu (*Come ho tradotto la Divina Commedia*), Al. Piru (*Dante e la letteratura romena*) e altri ancora omaggiava il grande poeta italiano in occasione del settimo centenario della sua vita. Rimandiamo quindi, per la fortuna di Dante in Romania prima del 1965 a questo importante volume, in particolare alla ricerca di Titus Pârvulescu e Dumitru D. Panaitescu,<sup>2</sup> ma anche allo studio di Rosa Del Conte, *Dante in Romania*,<sup>3</sup> pubblicato nello stesso contesto celebrativo, che vanno completati con le ricerche più recenti di Monica Fekete.<sup>4</sup> Informazioni aggiornate sull'argomento sono rintracciabili anche nel saggio di Otilia Doroteea Borcia pubblicato proprio nel 2021 con il titolo *La fortuna di Dante in Romania (dal 1848 al 2020)*,<sup>5</sup> disponibile anche online sul sito della rivista interculturale bilingue "Orizzonti culturali italo-romeni", tanto da permettere la diffusione dei risultati raggiunti presso un pubblico più ampio.

<sup>1</sup> *Studii despre Dante*, p. 508. D'ora in poi chiamato *Studi su Dante*. Per facilitare la lettura, per tutti i titoli delle opere citate si è preferito utilizzare la variante in italiano nel testo del lavoro e indicare in nota il titolo originale.

<sup>2</sup> Titus Pârvulescu e Dumitru D. Panaitescu, *Dante in Romania*, in *Studii despre Dante*, pp. 345-423.

<sup>3</sup> Rosa del Conte, *Dante in Romania*, in *Dante nel mondo*, pp. 369-405.

<sup>4</sup> Monica Fekete, *La presenza di Dante in Romania*, pp. 213-220; Ead., *La presenza di Dante nella cultura letteraria romena*, pp. 107-123.

<sup>5</sup> Otilia Doroteea Borcia, *La fortuna di Dante in Romania (dal 1848 al 2020)*, pp. 367-376.

La ricezione costante di Dante nella cultura romena, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, è testimoniata in particolare dalla traduzione delle sue opere, ma anche, sebbene in misura minore, dalla critica romena su Dante. Ci sono varie traduzioni in romeno integrali e parziali della *Divina Commedia* e delle opere minori di Dante. Come risaputo, nella seconda metà dell'Ottocento intellettuali come Ion Heliade Rădulescu, Gheorghe Asachi, Aron Densușianu, Nicolae Gane, I. Drăgescu, Gr. Sc. Grădișteanu, Maria P. Chițiu traducono frammenti della *Divina Commedia*. Per ripercorrere i momenti più significativi della ricezione di Dante in Romania Otilia Borcea parte proprio dalla figura di Ion Heliade Rădulescu (1802-1872), noto per aver ritenuto il romeno e l'italiano due dialetti della stessa lingua, colui che ha pubblicato i primi cinque canti dell'*Inferno* (1848, su *Curier de ambe sexe*), per soffermarsi giustamente sulla prima traduzione integrale della *Divina Commedia*, del poeta romeno George Coșbuc (1866-1918). Si tratta di un lavoro riconosciuto fin da subito come una delle migliori traduzioni di Dante nel mondo.<sup>6</sup> Iniziata fin dal 1900, essa è pubblicata dopo la morte del poeta, fra 1924 e 1932, presso l'editrice Cartea Românească di Bucarest con un saggio introduttivo di Ramiro Ortiz, direttore della Cattedra d'italiano all'Università di Bucarest tra gli anni 1913-1933. Ramiro Ortiz annunciava con queste parole entusiaste la traduzione:

Certamente chi immagina questa traduzione come quella di un Dante privo di qualsiasi difficoltà, di un Dante banale e di una *Divina Commedia* che si potrebbe leggere con la facilità di un romanzo francese contemporaneo sarà deluso. Dante si mostrerà al pubblico romeno così com'è: gigantesco, aspro, severo, pieno di alti pensieri, filosofici e teologici, qua e là cupo e oscuro; ma nessun popolo, tranne forse quello tedesco, potrà gloriarsi di una traduzione in cui il colore del pensiero e dell'arte di Dante fosse ricostruito in modo così eccellente (fino nei minimi dettagli), come il popolo romeno, che ha generato George Coșbuc [trad. ns.].<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Carlo Tagliavini, *Civiltà italiana nel mondo. In Rumenia*, p. 91.

<sup>7</sup> Ramiro Ortiz, *Pentru inaugurarea bustului lui Dante*, pp. 1-2; cfr. anche Pârvolescu e Panaitescu, *Dante în România*, pp. 368-369.

La versione di Coșbuc rimane fino ai nostri giorni una delle traduzioni più espressive grazie alla sua precisione e fedeltà al testo di Dante, che il poeta romeno ripropone in una veste linguistica attenta agli arcaismi e regionalismi danteschi, tuttora geniale e affascinante per il lettore moderno. Questa variante è stata ulteriormente ristampata con il commento di Alexandru Balaci<sup>8</sup> e poi riproposta varie volte in tempi recenti.<sup>9</sup> Frammenti di questa traduzione di grande valore sono stati pubblicati anche nel 2021 in un volume destinato a un pubblico per l'infanzia, una categoria di lettori reali e spesso trascurati nella loro esigenza di leggere opere di valore, frutto di un'iniziativa della casa editrice Signatura di Florești (Cluj-Napoca) che ha inserito nel proprio catalogo anche la traduzione romena del libro *La Divina Commedia – Il primo passo nella selva oscura* di Daniele Aristarco e Marco Somà (Einaudi Ragazzi, 2021).<sup>10</sup> Il poeta George Coșbuc ha lasciato anche un commento molto interessante, purtroppo non compiuto, della *Divina Commedia*.<sup>11</sup>

L'opera di Dante ha continuato ad essere ammirata dal pubblico romeno anche nel periodo interbellico, un periodo estremamente ricco per gli scambi culturali italo-romeni, che vede la nascita degli studi di italianistica in Romania presso le università romene. Tra le manifestazioni romene in occasione della ricorrenza del sesto centenario sono degni di nota i vari numeri speciali tra cui quello della rivista "Viața Nouă" (Vita nuova) oppure le innumerevoli conferenze dedicate a Dante, come quella del noto intellettuale romeno Nicolae Iorga tenuta presso l'Accademia Romana il 26 maggio 1921.<sup>12</sup> Dopo aver messo in risalto l'originalità e l'italianità di Dante, Iorga concludeva con le seguenti parole:

<sup>8</sup> Dante, *Divina comedie* (trad. Coșbuc, ed. Balaci), 1954-1957.

<sup>9</sup> Ricordiamo le edizioni moderne più importanti della traduzione di Coșbuc: Bucarest, Editrice Mondero, 2001-2003, con la prefazione di Balaci; Iași, Polirom, 2000, con il commento di Ramiro Ortiz; Chișinău, Cartier, 2012; Bucarest, Rao, 2013.

<sup>10</sup> Daniele Aristarco e Marco Somà, *Divina Comedie, Primul pas în pădurea întunecată*.

<sup>11</sup> George Coșbuc, *Comentariu la "Divina Comedie"* (ed. Dușu, Pârvulescu), 1963-1965, poi in Id., *Opere alese*, vol. IX, *Comentariu la "Divina Comedie"* (ed. Chivu), 1998, e ancora Id., *Comentarii*, (ed. Balmuș), Chișinău, 2001.

<sup>12</sup> Nicolae Iorga, *Dante Alighieri*, pp. 59-72.

Egli è perciò tra quelli esseri rari che superano il loro tempo e sono di tutte le epoche e di tutti i popoli, non perché abbiano volontariamente cercato ciò, ma perché hanno saputo essere sopra sé stessi, del loro tempo, della loro razza, con tanta possanza dell'ingegno, giungere alle prime ed eterne sorgenti dove si abbeverano le nazioni ed i secoli.<sup>13</sup>

Sempre nel periodo interbellico sulle riviste "Roma" e poi "Studii italiene" appaiono varie ricerche su Dante, mentre l'italianista Alexandru Marcu, direttore della Cattedra d'italiano presso l'Università di Bucarest tra 1933 e 1944 pubblica una versione integrale della *Divina Commedia* in prosa ritmata, stampata tra 1932 e 1934, una versione che punta a trasmettere il contenuto dell'opera sacrificando però la sua forma.

Altre traduzioni integrali della *Divina Commedia* di Dante sono: la versione del medico Ion A. Țundrea (pronta nel 1945, quando viene stampato l'*Inferno*, ma pubblicata in edizione integrale solo nel 1999 presso l'editrice Medicală di Bucarest); quella di Giuseppe Cifarelli (iniziata nel periodo interbellico, già pronta nel 1948, anno della partenza di Cifarelli dalla Romania, e limata fino alla sua morte, nel 1958, ma stampata per la prima volta solo nel 1993 presso l'editrice Europa di Craiova e poi nel 1998 presso Dacia di Cluj) e quella di straordinario valore di Eta Boeriu (1965) e come tale varie volte ristampata.<sup>14</sup>

In un saggio del volume *Studi su Dante (Come ho tradotto la Divina Commedia)*<sup>15</sup> Eta Boeriu permette al lettore l'esperienza rara di entrare nel proprio laboratorio poetico per seguirla nel suo lavoro di traduzione del testo. Una grande difficoltà per Eta Boeriu sono state le scelte linguistiche, la traduttrice si è interrogata a lungo su quale lingua romena scegliere per rendere l'italiano del Trecento di Dante. La sua risposta è stata una lingua attuale, contemporanea, con forme e topiche arcaiche,

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>14</sup> Ricordiamo le edizioni più importanti della traduzione di E. Boeriu: Bucarest; Univers, 1965, con note e commenti di Alexandru Dușu e Titus Pârvulescu; Bucarest, Albatros, 1971, con il commento di Balaci; Bucarest, Minerva, 1980 e poi 1982, con note e commenti di Balaci; Bucarest, Ed. Casa Școalelor, 1994, con i commenti di Alexandru Balaci; Pitești, Paralela 45, 2002, poi 2005, e ancora 2008, con note di Balaci.

<sup>15</sup> Eta Boeriu, *Come ho tradotto la Divina Commedia*, in *Studii despre Dante*, pp. 257-295.

con forme popolaresche, pur nel rispetto dell'endecasillabo e della terza rima dell'originale.

Otilia Borcea, nel già citato studio sulla fortuna di Dante in Romania, parla ampiamente anche dell'ultima traduzione integrale della *Divina Commedia*, quella di Laszlo Alexandru<sup>16</sup>. La sua trilogia *Lettura di Dante. Inferno, Purgatorio. Paradiso*, traduzione integrale e commento della *Commedia* di Dante, è stata insignita del Premio Speciale dell'Unione degli Scrittori di Romania per il 2020. L'opera ha conosciuto varie recensioni, tra cui quella dell'italianista Eleonora Cărcăleanu<sup>17</sup> che ritiene la traduzione in prosa di Alexandru Laszlo un lavoro di grande spessore, una realizzazione memorabile della dantologia romena, soprattutto per il suo commento. Secondo la studiosa la trilogia di Laszlo, la sesta traduzione integrale in romeno dopo quelle di G. Coșbuc, I.A. Țundrea, G. Cifarelli, Al. Marcu ed Eta Boeriu, è uno dei momenti più importanti per la conoscenza di Dante in Romania, accanto alle opere più significative dedicate a Dante da parte della cultura romena. Sono tre, secondo la studiosa che ha insegnato per tanti anni Dante all'Università di Iași, i contributi più notevoli alla conoscenza di Dante in Romania: le traduzioni (in particolare le due migliori traduzioni integrali in romeno della *Divina Commedia*, quella di Coșbuc e quella di Eta Boeriu, accanto alla traduzione delle *Opere minori*), i contributi critici più rilevanti (la monografia di Balaci e il volume *Studi su Dante*) e la nuova traduzione di Dante con il commento di Laszlo. Cărcăleanu mette in risalto in particolare l'originalità dell'interpretazione e la qualità scientifica delle note della variante di Laszlo. Prima di stampare questa traduzione integrale lo studioso ha pubblicato una serie di interventi dedicati alla lettura di Dante sul proprio blog, dal 2014 in poi, ulteriormente raccolti nel volume *La lettura di Dante*.<sup>18</sup> Come nota Otilia Borcea, insieme a Ovidiu Pecican, il docente di Cluj ha firmato inoltre vari dialoghi sulla lettura dell'opera dantesca, a partire dal 2006 (*Dialoghi su Dante* sulla rivista elettronica "E. Leonardo"<sup>19</sup>) scrivendo

<sup>16</sup> Alexandru Laszlo, *Lectura lui Dante*, 2020.

<sup>17</sup> Eleonora Cărcăleanu, *O realizare memorabilă a dantologiei românești*.

<sup>18</sup> Cfr. <https://lecturaluidante.wordpress.com/> (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).

<sup>19</sup> Cfr. <http://193.226.7.140/-laszlo/leonardo/n01/Laszlo2.htm> (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).

poi una serie di volumi<sup>20</sup> che hanno preceduto la sua trilogia. In particolare nel volume *Riveder le stelle. Contributi allo studio di Dante* Laszlo analizza criticamente le traduzioni romene di Dante, ritenendo quella di Coşbuc la più espressiva, prende in discussione i contributi allo studio di Dante di Edgar Papu, H.R. Patapievici, Dragoş Cojocaru, presenta anche le sue conferenze sulla *Divina Commedia*, si sofferma anche su alcuni aspetti collegati al virtuosismo di Dante, per esaminare in conclusione la validità delle interpretazioni di Giovanni Papini e Jorge Luis Borges.

Oltre alle versioni integrali ci sono state innumerevoli versioni parziali della *Divina Commedia*, come quella di Maria P. Chiţiu (*l'Inferno* nel 1883 e il *Purgatorio* nel 1888), di George Buznea (*l'Inferno* nel 1975 e il *Purgatorio* nel 1978), quella del critico George Pruteanu (*l'Inferno*, disponibile in frammenti online), quella raccontata per i giovani da Dumitru Trancă (1992), quella moderna di Răzvan Codrescu, in edizione bilingue, bilanciata tra linguaggio cattolico e ortodosso, tra arcaismi e neologismi della lingua romena (*l'Inferno* nel 2006), ma soprattutto quella di Marian Papahagi (uscita postuma nel 2012), di cui parla con grande ammirazione Corrado Bologna.<sup>21</sup> Lo studioso mette in risalto in particolare la fedeltà filologica e l'attenzione ai dettagli dell'opera di Dante, in particolare alla rima e ai rimanti nella versione dell'*Inferno* dantesco, mentre nella prefazione all'edizione bilingue Irina Papahagi<sup>22</sup> ricorda che si tratta di una traduzione che ha accompagnato i seminari su Dante e i corsi sulla *Divina Commedia* che il docente ha tenuto presso la Facoltà di Lettere dell'Università "Babeş-Bolyai" di Cluj-Napoca.<sup>23</sup> Si tratta di una traduzione di grande spessore scientifico, accompagnata da un rigoroso commento critico, purtroppo interrotto dalla tragica scomparsa del suo autore nel 1999, che ricorre a un metodo di lavoro simile a quello del poeta George Coşbuc. Il traduttore cerca la variante

<sup>20</sup> Laszlo, *Prin pădurea întunecată. Dialoguri despre Dante*, 2011; Id., *Per la selva oscura. Dante parlato*, 2013 (2ª ed. 2021); Id., *A vedea stelele. Contribuții la studiul operei lui Dante*, 2013 (2ª ed.).

<sup>21</sup> Corrado Bologna, *Come lavora un grande traduttore. Marian Papahagi e la sua lunga fedeltà a Dante*, s.p.

<sup>22</sup> Dante, *Divina Comedie. Infernul*, trad. Marian Papahagi, pp. 7-17. La traduzione dell'*Inferno* è stata pubblicata prima nella rivista "Apostrof", Cluj, 1999.

<sup>23</sup> Irina Papahagi, *Alcune parole al posto della prefazione*, pp. 53-54.

romena senza paragonarsi globalmente alle terzine, ma restando vicino al verso, con grande fedeltà all'originale, per permettere un commentario capillare del testo, con una prospettiva filologica.

Nel 2021 è stata pubblicata anche la traduzione in prosa ritmata dell'*Inferno* di Bădiliță, annunciata come un ricupero di Dante, dato che, secondo il traduttore<sup>24</sup> non c'è stata in Romania una vera ricezione del più importante poeta cristiano del mondo. La ragione di tale assenza è dovuta principalmente, secondo Bădiliță, al cattolicesimo di Dante, al suo italo-centrismo e alla mancanza nello spazio culturale romeno di traduzioni adeguate. Il pubblico romeno, in maggioranza ortodosso, è stato cauto, sempre nella visione di Bădiliță, o indifferente di fronte all'opera di un autore che parla di un Purgatorio assente nel dogma bizantino. Un altro impedimento importante sono i riferimenti di Dante alla storia medievale italiana, sconosciuta al pubblico romeno. Pur rispettando le traduzioni precedenti, Bădiliță le ritiene non fedeli, senza ritmo e poco chiare, a volte confuse, tranne la variante di Alexandru Marcu che il traduttore trova interessante, nonostante il talento poetico limitato del suo autore. Secondo Bădiliță per integrare veramente Dante nella cultura romena era necessaria una nuova traduzione, chiara, carica di ritmo e fedele, in grado di creare un dialogo con altre tradizioni cristiane e con altre storie nazionali. La sua traduzione, in prosa ritmata, è stata accolta con grande interesse, anche se Eleonora Cărcăleanu nota<sup>25</sup> che pure Eta Boeriu si è confrontata con la difficoltà di tradurre le parole del rito cattolico in quello ortodosso. La studiosa ritiene che anche i traduttori precedenti abbiano dato delle varianti notevoli, opinione condivisa dalla comunità scientifica romena, suggerendo che forse si dovrebbe parlare, con questa nuova traduzione, piuttosto di un ritorno a Dante, invece che di un ricupero di Dante.

Il pubblico romeno conosce anche la traduzione delle opere minori del poeta italiano. Infatti nel 1971 usciva il volume *Opere minore*,<sup>26</sup> volume curato da Virgil Căndea, che contiene la *Vita Nuova* (*Viața Nouă*), nella traduzione di Oana Busuioceanu per la parte in prosa e di Romulus Vulpescu per le liriche; le *Rime* (*Rime*) nella traduzione di

<sup>24</sup> Cristian Bădiliță, *Recuperarea lui Dante – Divina Comedie. Infernul*.

<sup>25</sup> Eleonora Cărcăleanu, *Dante și echivalările românești ale "Infernului"*.

<sup>26</sup> Dante, *Opere minore* (ed. Căndea), 1971.

Ștefan Augustin Doinaș; *Convivio (Ospățul)* nella traduzione di Oana Busuioceanu; *De vulgari eloquentia (Despre arta cuvântului în limba vulgară)* nella traduzione di Petru Creția; *Monarchia (Monarhia)*, traduzione di Francisca Băltăceanu, Titus Bărbulescu e Sandu Mihai; le *Epistolae (Scrisori)*, traduzione di Petru Creția, le *Egloghe (Ecloghe)*, traduzione Petru Creția; *Questio de aqua et terra (Întrebare despre apă și pământ)*, nella traduzione di Elena Nasta. Nel 2009 la *Vita Nuova* è stata ripubblicata in una nuova edizione, curata da Monica Fekete,<sup>27</sup> nella collana Biblioteca italiana dell'editrice Humanitas, con una prefazione di Corrado Bologna. La curatrice ha rivisto con attenzione le precedenti traduzioni di Oana Busuioceanu e Romulus Vulpescu per proporre una versione di notevole valore scientifico.

Per ciò che riguarda i contributi critici su Dante in lingua romena, oltre alle opere citate in precedenza, vanno ricordati i lavori scientifici di Alexandru Marcu, importante italianista del periodo interbellico, che si è occupato di Dante non solo nel suo corso di Storia della letteratura italiana tenuto presso la Facoltà di lettere di Bucarest, ma anche in vari studi come *Dante nell'opera Țiganiada di Budai Deleanu* o *Dante e lo spirito latino*.<sup>28</sup> Dante è presente inoltre nelle varie antologie, nei corsi e nelle storie della letteratura italiana pubblicati in Romania, da quello di Anita Belciugateanu (1923), al corso su Dante di Alexandru Balaci (1965), alla *Storia della letteratura italiana* di Nina Façon (1969), all'antologia di Eta Boeriu (1980), al corso di cultura e civiltà italiana di George Lăzărescu (1980), al *Dizionario enciclopedico della letteratura italiana* di Nina Façon (1982), alla *Storia della letteratura italiana* di Ileana Bunget e Rodica Locusteanu (1999), alla *Crestomazia della letteratura italiana dalle origini al Quattrocento* di Otilia Doroteea Borgia (2010). Ricordiamo inoltre il volume di Horea Roman Patapievi, tradotto anche in italiano, *Gli occhi di Beatrice. Com'era davvero il mondo di Dante?* (2006), così come il volume di Dragoș Cojocar, *La natura nella Divina Comedie. Studio storico e comparativo* (2005). Vanno segnalati inoltre l'*Estetica di Dante* di Edgar Papu (2005) e lo studio di Eleonora Cărcăleanu dedicato alla dantologia romena degli

<sup>27</sup> Dante, *Vita Nuova / Viața nouă*, (ed. Fekete), 2009.

<sup>28</sup> Alexandru Marcu, *Dante în Țiganiada lui Budai Deleanu*, pp. 29-38; Id., *Dante și spiritul latin*, pp. 104-128.

ultimi decenni (2007). Non per ultimo è opportuno menzionare gli scritti di giovani studiosi che si sono soffermati su Dante, come Iulia Cosma, le cui ricerche vertono su vari argomenti collegati a Dante tra cui ricordiamo quello sulla figura della traduttrice Maria Chițiu (2016). La ricercatrice ha preparato anche una rassegna bibliografica sui traduttori romeni dell'*Inferno* (1883-2015), con l'intento di realizzare anche una monografia traduttiva delle versioni romene dell'*Inferno* dantesco, dall'Ottocento fino al Duemila.

Oltre alle traduzioni ci sono nella cultura romena anche delle opere artistiche ispirate al capolavoro di Dante, come *La Divina Commedia dopo Dante* (1997-2000), un'opera in tre atti della compositrice romena Silvia Macovei, con un libretto che comprende tutto il testo di Dante, un lavoro dedicato dall'autrice al Giubileo del 2000.

Lo studio di Otilia Borgia, che aggiorna le informazioni sulla fortuna di Dante in Romania, è stato pubblicato anche sulla rivista online "Orizzonti culturali italo-romeni", una rivista che, in occasione del settimo anniversario ha creato uno spazio virtuale<sup>29</sup> intitolato *Viva Dante 700*, un luogo in cui sono pubblicati interventi sulle più recenti opere della dantologia romena come l'articolo sulle numerose traduzioni romene dell'*Inferno* di Eleonora Cărcăleanu,<sup>30</sup> ognuna con il proprio pregio. Secondo la studiosa le varie traduzioni di Dante in romeno non sono il frutto di un bisogno culturale, almeno quelle stampate dopo l'eccellente versione di George Coșbuc, e neanche il frutto di un contesto di emulazione lirica o intellettuale, o della competizione culturale, ma la testimonianza di una passione dei traduttori per l'opera dantesca. Passione che anche lei condivide in quanto autrice del più recente testo critico dedicato al poeta italiano dal titolo *Omagiu lui Dante Alighieri* (2021). D'altronde Cărcăleanu, docente all'università di Iași, dove ha insegnato Storia della letteratura italiana, ha pubblicato anche altri studi su Dante come ad esempio *Divina comedie în echivalări românești* (2008).<sup>31</sup>

Nello stesso spazio virtuale della rivista "Orizzonti" si legge anche la recensione che Smaranda Bratu Elian, direttrice della collana

<sup>29</sup> Cfr. <http://www.orizonturicultural.ro/DANTE700.html> (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).

<sup>30</sup> Cărcăleanu, *Dante și echivalările românești ale "Infernului"*.

<sup>31</sup> Eleonora Cărcăleanu, *Divina comedie în echivalări românești*, pp. 92-94.

Biblioteca italiana presso l'editrice Humanitas, fa al libro per l'infanzia di Corina Anton, *Divina Comedie povestită pentru copii*,<sup>32</sup> una recensione che mette in evidenza l'importanza delle pubblicazioni per l'infanzia, fondamentali per la formazione dei giovani adulti, pubblicazioni che vengono purtroppo trascurate dalla critica e dalle riviste letterarie di spessore.

Nello stesso spazio virtuale è stata segnalata inoltre la nuova traduzione in prosa dell'*Inferno* di Dante proposta da Cristian Bădiliță (2021), ma anche le nuove traduzioni delle rime di Dante fatte da Ion Istrate<sup>33</sup> e pubblicate in un'edizione dedicata al centenario dell'unità romana, nel 2018.<sup>34</sup> Interessante è anche la presentazione in quest'angolo dell'articolo di Nicoleta Presură su *Dante e gli appellativi per invocare Dio*,<sup>35</sup> tratto dal libro dell'omonima autrice *Nomi biblici nell'opera di Dante Alighieri* (2012).<sup>36</sup>

Ma le proposte romene collegate al settimo centenario di Dante non finiscono qui. Oltre ai volumi, agli studi e agli articoli sopramenzionati ci sono state innumerevoli iniziative accademiche che hanno valorizzato il poeta italiano. La prima che citiamo qui è il ciclo di conferenze *Dante 2021 – 700 anni dalla morte* organizzato da Monica Fekete presso il Dipartimento di lingue e letterature romanze dell'Università Babeș Bolyai di Cluj-Napoca, un'iniziativa che si è svolta online, in varie date, tra 2020-2021. Studenti e invitati hanno seguito con passione via zoom gli interventi di illustri specialisti su Dante: Luigi Tassoni (Università di Pécs), *La felicità di Dante*; Gian Mario Anselmi (Università di Bologna), *Alle radici dell'horror: l'Inferno di Dante*; Alberto Casdei (Università di Pisa): *I misteri della Divina Commedia*; Corrado Bologna (Scuola Normale Superiore, Pisa) *Dante, poeta dei momenti estremi della vita* e dello stesso relatore *Spazio e tempo nel Purgatorio* seguite poi dalla conferenza di Juan Varela-Portas de Orduna (Università Complutense de Madrid), *Dall'immagine al concetto: come leggere la Divina Commedia*; Lorenzo Renzi (Università di Padova), *L'episodio di Francesca senza*

<sup>32</sup> Smaranda Bratu Elian, *Divina Comedie povestită pentru copii*.

<sup>33</sup> Ion Istrate, *Dante și Petrarca: Ars amandi în sonete celebre*, s.p.; Istrate, "Mi s-a întors în inimă solia". *Dante, ars amandi în sonete celebre*.

<sup>34</sup> Dante Alighieri, *Sonete*, trad. Istrate, 2018.

<sup>35</sup> Nicoleta Presură Călina, *Dante e gli appellativi per invocare Dio*.

<sup>36</sup> Presură Călina, *Nomi biblici nell'opera di Dante Alighieri*.

*Paolo*; Gian Italo Bischi (Università di Urbino “Carlo Bo”), *Dante divulgatore della scienza*; Paolo D’Achille (Università Roma Tre) “*Sì mi prescisser le parole sue ...*” (*Pd XXI, 103*). *Voci dantesche nell’italiano di ieri e di oggi* (13 maggio 2021); Roberto Antonelli (Sapienza Università di Roma), *Dante poeta-giudice del mondo terreno: le due facce dell’Io*. Sempre in ambito accademico segnaliamo le proposte di Elena Pârțu, che si sono potute svolgere solo online, della Cattedra di Lingua e Letteratura Italiana della Facoltà di Lettere dell’Università di Craiova, in collaborazione con la Società culturale italo-romena “Dante Alighieri” e il comitato locale della Società “Dante Alighieri” di Roma. Si tratta di vari incontri tra cui ricordiamo quello del 29 maggio 2021 che si è concretizzato in una tavola rotonda a cui hanno partecipato docenti universitari di Craiova tra cui Elena Pârțu, Nicoleta Călina e Ramona Lazea, ma anche vari altri insegnanti, per proseguire con una recita da parte degli studenti di brani della *Divina Commedia* e della *Vita Nuova*, come si può leggere sulla stampa locale.<sup>37</sup>

A coinvolgere gli studenti ci ha pensato anche la Cattedra di Lingua e Letteratura Italiana della Facoltà di Lettere di Cluj-Napoca che ha coordinato la traduzione in romeno del volume di Alberto Casadei, *Dante Istoria aventuroasă a Divinei comedii de la pădurea întunecoasă la realitatea augmentată*, una traduzione fatta da alcune studentesse di Cluj (Georgiana Bădescu, Hanna Dochițan, Sânziana Ghelase, Ada Mureșan, Ramona Pașca, Anastasia Rădac e Patricia Terzi). Il volume è stato curato da Monica Fekete, Mirona Bence-Muk e Delia Morar, e permette anche al pubblico romeno di cogliere, con le sue solide radici filologiche, le curiosità su Dante e le tappe del poema, fino alle più recenti interpretazioni artistiche e informatiche.

Dante è stato anche il tema di alcuni eventi istituzionali in Romania, come quello organizzato dal Museo Nazionale della Letteratura Romana in collaborazione con l’Accademia Romana, la Biblioteca dell’Accademia Romana, l’Istituto Culturale Romeno, Romfilatelia e il Teatro Nottara, un evento<sup>38</sup> che ha raccolto in una mostra dal titolo *Dante-700 “Per rivedere le stelle”* lavori di alcuni illustratori romeni dell’opera di

<sup>37</sup> Marga Bulugean, *Masă rotundă – anul Dante 700*.

<sup>38</sup> Cfr. *Dante Alighieri – 700*, “Familia”, 27 agosto 2021 e sul sito dell’Accademia Romana delle Scienze.

Dante (*Mac Constantinescu e Marcel Chirnoagă – incunaboli ed edizioni rare*). Il 1° settembre 2021 sono stati presentati quindi a Bucarest 21 lavori grafici di Marcel Chirnoagă, rappresentazioni dell’Inferno dantesco, e alcune illustrazioni realizzate da Mac Constantinescu per il volume *Inferno – Dante Alighieri*, nella traduzione di Alexandru Marcu (Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1935), come anche alcuni incunaboli ed edizioni rare di Dante che si trovano nel patrimonio della Biblioteca dell’Accademia Romena, oltre ai manoscritti della traduzione di George Coşbuc. Romfilatelia ha presentato in quest’occasione un’emissione filatelica dedicata al grande poeta fiorentino. Sono intervenute numerose personalità romene e italiane tra cui acad. Ioan-Aurel Pop, presidente dell’Accademia Romena delle Scienze e Sua Eccellenza Alfredo Maria Durante Mangoni, Ambasciatore dell’Italia in Romania. Parte dell’evento è stato anche il convegno internazionale *Dante Alighieri - 700* che si è svolto tra il 9-10 settembre 2021, presso la Biblioteca dell’Accademia Romena, e a cui hanno partecipato vari studiosi romeni e italiani: la poetessa romena Ana Blandiana (*Libertà va cercando, ch’è sì cara*), il romenista Bruno Mazzoni (*Sull’attualità di Dante*), l’italianista Laszlo Alexandru (*Sull’empatia in Dante*), Marco Grimaldi (*Dante ieri e oggi*), Filippo la Porta (*Il bene e gli altri: Dante e una morale non moralistica*), Dalina Bădescu (*L’Inferno di Dante nella visione di Botticelli*), Victor Ivanovici e Bruno Mazzoni (*Le traduzioni delle opere di Dante Alighieri*). Nell’ambito dello stesso evento si è svolto anche lo spettacolo *Il viaggio di Dante*, recital straordinario dell’attore Emil Boroghină, con versi di Dante nella traduzione di Eta Boeriu, presso il teatro Nottara (sceneggiatura: Emil Boroghină e Alina Hiristea, regia: Alina Hiristea) trattandosi di una coproduzione tra il Teatro Nottara, il Teatro Nazionale Marin Sorescu di Craiova e il Teatro Poesis. Ispirato alla *Divina Commedia*, lo spettacolo porta al centro delle vite del proprio pubblico le domande essenziali poste dalla pandemia, prima di tutto la ricerca verso sé stessi. È stato rappresentato a Craiova, Bucarest o Chişinău, è stato registrato e pubblicato sul canale YouTube dell’Istituto Italiano di Cultura di Bucarest.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Cfr. per maggiori informazioni il sito del teatro nazionale “Marin Sorescu” di Craiova <https://tncms.ro/spectacole/calatoria-lui-dante-teatrul-poesis/> (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).

In occasione della XXI edizione della Settimana della Lingua Italiana nel mondo, che ha avuto come tema *Dante, l'italiano*, l'Istituto Italiano di Cultura di Bucarest ha promosso alcuni eventi online, in diretta streaming sulla pagina facebook e sul canale YouTube dell'Istituto. Partendo dall'audiolibro *Dalla selva oscura al Paradiso*, Ana Maria Gebăilă e Aurora Firța Marin, docenti d'italiano presso l'Università di Bucarest, hanno tenuto online su Zoom due lezioni su Dante per gli alunni dei due licei bilingui di Bucarest, il Liceo Teorico "Dante Alighieri" e il Collegio Nazionale "Ion Neculce", entrambe le lezioni sono disponibili sul canale YouTube dell'Istituto. Sullo stesso canale si può vedere la registrazione dell'intervista *Smaranda Bratu Elian in dialogo con Horia Roman Patapievici su Dante*.<sup>40</sup> Un'altra iniziativa istituzionale è il progetto *Dante in România e nel mondo: ricezione, traduzioni, fortuna e vita nuova* dell'Accademia di Romania.<sup>41</sup> L'evento si è concretizzato in una mostra, in un convegno e nella presentazione di alcuni libri pubblicati nel 2021 (il libro per l'infanzia di Corina Anton *La Divina Commedia raccontata ai bambini* e la pubblicazione in romeno delle due lezioni di Galilei del 1587, sull'Inferno di Dante, *Două lecții despre Infernul lui Dante*). La mostra ha ospitato da un lato, una serie di contributi romeni dedicati a Dante, tra i libri e le *editio princeps* più importanti, inoltre sono stati esposti i 21 lavori di grafica del maestro Marcel Chirnoagă, presentati in precedenza a Bucarest e di cui abbiamo parlato sopra. Una terza parte della mostra è stato un progetto di gruppo di alcuni giovani tra 12 e 19 anni della galleria Basil di Bucarest, con illustrazioni dei giovani artisti ispirate alla *Divina Commedia*. Inoltre l'Accademia di Romania ha accolto anche un convegno in collaborazione con l'Università Roma Tre con interventi di Roberto Antonelli (Università "La Sapienza" di Roma) sulla *Divina Commedia* come un teatro della memoria, di Lucia Battaglia Ricci (Università di Pisa) sulle esperienze moderne e contemporanee nella visualizzazione delle *Divina Commedia*, di Corin Braga (Università Babeș-Bolyai) sul Purgatorio dantesco e la montagna cosmica. Hanno partecipato anche altri studiosi tra cui Smaranda Bratu Elian, Dinu Flămând, Luisa Valmarin, Mira Mocan, Corina Anton e

<sup>40</sup> Il canale YouTube dell'Istituto Italiano di Cultura di Bucarest si trova all'indirizzo <https://bit.ly/3mEPUos> (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).

<sup>41</sup> Cfr. Smaranda Bratu Elian, *Il bisogno di Dante, in Romania e nel mondo*.

Monica Fekete, quest'ultima ha approfondito il tema del viaggio iniziatico di Dante nella creazione di Mircea Cărtărescu, in particolare nel romanzo *Solenoid*.

Un'altra mostra, *Dante 700*, a cura degli studenti del Dipartimento di arte grafica dell'Università di Belle Arti di Bucarest, sotto la guida di Anca Boeriu, è stata aperta il 23 novembre 2021, come parte di Neo Studio, il programma dedicato alla promozione dei giovani artisti della Galateca e dell'Associazione culturale Neo Art Romania. Non possiamo in questa sede parlare di tutte le iniziative dell'anno di Dante in Romania, ma ricordiamo che ci sono stati anche molti eventi promossi dai licei e dalle scuole dove si insegna l'italiano, come il liceo bilingue "George Barițiu" di Cluj-Napoca<sup>42</sup> e altri proposti dai vari comitati della Società Dante, come il nuovo Comitato di Bucarest della Società Dante Alighieri,<sup>43</sup> inaugurato il 25 marzo 2021 con la conferenza di Laszlo Alexandru. Il Comitato ha organizzato numerosi incontri online, di cui si può leggere sulla pagina facebook del Comitato<sup>44</sup> tra cui *Dante nelle collezioni inglesi* e anche un convegno in collaborazione con l'Ambasciata d'Italia a Bucarest, l'Associazione Italiana di Studi del Sud-Est Europeo (AISSEE) e la Libreria Pavesiana dal titolo *Luoghi e percezioni di Dante nel sud-est europeo* che ha visto la partecipazione di Francesco Guida (Roma Tre), Ion Cârja (Babeș-Bolyai Cluj Napoca), Elena Pîrvu (La Dante a Craiova) ed altri ancora.

Dante è stato celebrato anche nelle pagine delle riviste romene, attraverso articoli, saggi o numeri monografici. Ricordiamo in questo senso l'editoriale di Mircea Arman in "Tribuna Magazine" (2021), dal titolo *Dante Alighieri 700 – L'immaginario poetico dantesco (I, II)*,<sup>45</sup> in cui l'autore ripercorre il viaggio di Dante nel regno dell'aldilà seguendo la via immaginativa e iniziatica. L'autore distingue infatti tra immaginario (riferito alla finzione) e la capacità immaginativa (facoltà umana capace di creare l'opera d'arte, ma anche il mondo e mondi possibili

<sup>42</sup> Cfr. <http://www.colegiulbaritiiu.ro/> (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).

<sup>43</sup> Si veda l'intervista fatta da Afrodita Carmen Cionchin alla Direttrice Ida Valicenti *Un augurio al nuovo Comitato di Bucarest della Società Dante Alighieri*.

<sup>44</sup> Cfr. <https://www.facebook.com/DanteBucarest/> (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).

<sup>45</sup> Mircea Arman, *Dante Alighieri 700 – Imaginativul poetico dantesco I*, pp. 3-4 e, online, Id., *Dante Alighieri 700 – Imaginativul poetico dantesco II*.

con un senso razionale implicito ed esplicito). Si tratta di una capacità responsabile per la valorizzazione, la comprensione e la poiesi della realtà, prospettiva che offre una chiave interessante per l'interpretazione della *Commedia*.

Sulla rivista "Steaua", Monica Fekete,<sup>46</sup> con il titolo *Dante 2021 (700 de ani de la moarte)*, riflette su alcuni dei temi delle conferenze dei relatori invitati a sostenere interventi presso la Cattedra di Lingua e Letteratura Italiana dell'Università di Cluj nell'anno del centenario: sulla felicità di Dante (Luigi Tassoni), sulle radici dantesche dell'horror (Gian Mario Anselmi), sulla diversità di autori che amano Dante, da Osip Mandel'stam, Ezra Pound o Primo Levi (Corrado Bologna). L'autrice conclude con le parole del papa Francesco, in occasione della celebrazione di 750 anni dalla nascita di Dante Alighieri (nel 2015) che forse non è inutile inserire anche nel nostro studio:

Onorando Dante Alighieri noi potremo arricchirci della sua esperienza per attraversare le tante selve oscure ancora disseminate nella nostra terra e compiere felicemente il nostro pellegrinaggio nella storia, per giungere alla meta sognata e desiderata da ogni uomo: "l'amor che move il sole e l'altre stelle" (*Par. XXXIII, 145*).<sup>47</sup>

Vari scrittori romeni hanno confessato la loro ammirazione per il grande poeta italiano e hanno cercato di riproporlo, nell'anno delle celebrazioni dantesche, al pubblico romeno come si desume leggendo innumerevoli articoli sparsi nei vari giornali cartacei e online tra cui si possono menzionare *Dante, poeta di entrambi i registri*<sup>48</sup> scritto da Adrian Popescu o quello di Dan Stanca, *Dante è stato davvero nell'aldilà?*,<sup>49</sup> entrambi su *România literară*, *Dante e Francesco d'Assisi* sulla rivista "Ramuri" sempre di Adrian Popescu,<sup>50</sup> l'intervento di Dinu Flămând *Dante il modello assoluto* su *Observator cultural*<sup>51</sup> o ancora l'ampio intervento *Claritas, integri-*

<sup>46</sup> Monica Fekete, *Dante 2021 (700 de ani de la moarte)*.

<sup>47</sup> Il messaggio del Santo Padre Francesco al Presidente del Pontificio Consiglio della Cultura in occasione della celebrazione del 750 anniversario della nascita di Dante Alighieri (Vaticano, 4 maggio 2015) si può leggere online su <https://www.vatican.va>.

<sup>48</sup> Adrian Popescu, *Dante, poet al ambelor registre*.

<sup>49</sup> Dan Stanca, *A fost Dante pe lumea cealaltă?*

<sup>50</sup> Adrian Popescu, *Dante și Francisc de Assisi*.

<sup>51</sup> Dinu Flămând, *Dante modelul absolut*.

*tas, consonantia: i mondi di Dante*<sup>52</sup> di Mircea Cărtărescu su *Dilema veche* in cui lo scrittore romeno confessa la sua ammirazione non tanto per la diversità umana ed emozionale, quanto per lo spirito visionario di Dante, un poeta che ritiene un suo contemporaneo.

Anche in Romania sono state promosse, come abbiamo visto, innumerevoli iniziative dedicate a Dante e alla sua *Divina Commedia*, molte patrocinate dalle istituzioni diplomatiche, culturali o dagli atenei romeni o italiani. Inoltre le editrici e la stampa hanno offerto al pubblico romeno, con le loro pubblicazioni, occasioni per riflettere sulla figura del poeta fiorentino amato da tutti per i suoi versi. Alla fine del nostro percorso di ricerca possiamo dire che Dante è un poeta attuale anche in Romania, un testimone di un'epoca decadente e di un ritorno ai valori. Ed è questo amore per i valori che traspare anche nelle iniziative romene del settimo centenario. Italianisti, docenti, scrittori, artisti, bambini e i loro genitori, il pubblico ampio hanno mostrato in varie occasioni di voler continuare a nutrirsi con i versi di Dante, a essere in comunione con uno dei poeti più grandi della letteratura universale, che riesce ancora, a distanza nel tempo e nello spazio, a illuminarci “nel cammin di nostra vita”, a dialogare con la nostra umanità, con la nostra anima romena e romanza che cerca il sublime della cultura universale, che cerca “l'amor che muove il sole e l'altre stelle”.

### *Bibliografia*

- Antologia poeziei italiene secolele XIII - XIX*, trad. Eta Boeriu, Bucarest, Ed. Albatros, 1980;
- Anton, Corina, *Divina Comedie povestită pentru copii*, Bucarest, Humanitas junior, 2021.
- Aristarco, Daniele e Marco Somà, *Divina Comedie, Primul pas în pădurea întunecată*, Florești, Signatura 2021.
- Arman, Mircea, *Dante Alighieri 700 – Imaginativul poetic dantesco I*, “Tribuna”, 450, 1-15 (giugno 2021), pp. 3-4 e online <https://revistatribuna.ro/wp-content/uploads/2021/07/450net.pdf> (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).

<sup>52</sup> Mircea Cărtărescu, *Claritas, integritas, consonantia: lumile lui Dante*.

- , *Dante Alighieri 700 – Imaginativul poetic dantesc II*, in <https://tribuna-magazine.com/dante-alighieri-700-imaginativul-poietic-dantesc-ii/> (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).
- Bădiliță, Cristian, *Recuperarea lui Dante – Divina Comedie. Infernul*, in <https://atelier.liternet.ro/articol/27023/Cristian-Badilita-Dante-Alighieri/Recuperarea-lui-Dante-Divina-Comedie-Infernul.html> (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).
- Balaci, Alexandru, *Dante Alighieri*, Bucurest, Ed. Tineretului, 1965.
- Belciugățeanu, Anita, *Curs de istorie a literaturii italiene*, Bucurest, Ed. Casa Scoalelor, 1923.
- Bologna, Corrado, *Come lavora un grande traduttore. Marian Papahagi e la sua lunga fedeltà a Dante*, in [http://www.orizzonticulturali.it/it\\_interventi\\_Corrado-Bologna.html](http://www.orizzonticulturali.it/it_interventi_Corrado-Bologna.html) (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).
- Borcia, Otilia Doroteea, *Crestomazia della letteratura italiana dalle origini al Quattrocento*, Bucurest, Ed. Prouniversitaria, 2010.
- , *La fortuna di Dante in Romania (dal 1848 al 2020)*, in *Nuovi itinerari danteschi*, a cura di Angelo Manitta, Castiglione di Sicilia, Il Convivio ed., 2021, pp. 367-376 e online [http://www.orizzonticulturali.it/it\\_studi\\_Otilia-Doroteea-Borcia.html](http://www.orizzonticulturali.it/it_studi_Otilia-Doroteea-Borcia.html) (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).
- Bratu Elian, Smaranda, *Divina Comedie povestită pentru copii*, “Orizzonti culturali italo-romeni”, XI.9 (settembre 2021), anche online [http://www.orizonturicultural.ro/ro\\_recenzii\\_Smaranda-Bratu-Elian-8.html](http://www.orizonturicultural.ro/ro_recenzii_Smaranda-Bratu-Elian-8.html), (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).
- , *Il bisogno di Dante, in Romania e nel mondo*, pubblicato su “Observator cultural”, 3 novembre 2021, e online <https://www.observatorcultural.ro/articol/nevoia-de-dante-in-romania-si-in-lume/#comment-131463> (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).
- Bulugean, Marga, *Masă rotundă – anul Dante 700*, “Cuvântul libertății”, 28 maggio 2021 e online <https://cvlpress.ro/28.05.2021/masa-rotunda-anul-dante-700/> (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).
- Bunget, Ileana e Rodica Locusteanu, *Storia della letteratura italiana. Il Duecento*, Bucurest, Ed. Uranus, 1999.
- Cărcăleanu, Eleonora, *Dante, ca dragostea însăși (sau despre dantologia românească a ultimelor decenii)*, “Dacia literară”, XVIII.73 (4/2007).
- , *Divina comedie în echivalări românești*, “Convorbiri literare”, V.141, 1, (genn. 2008), pp. 92-94.
- , *Omagiu lui Dante Alighieri*, Bucurest, Ed. Univ. Titu Maiorescu, 2020.
- , *O realizare memorabilă a dantologiei românești*, “Orizzonti culturali italo-romeni”, XI.7-8 (luglio-agosto 2021) e online <http://www.orizontu->

- riculturale.ro/ro\_recenzii\_Eleonora-Carcaleanu-3.html (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).
- , *Dante și echivalările românești ale "Infernului"*, "Orizzonti culturali italo-romeni", XI.5 (maggio 2021) e online su [http://www.orizonturicaturale.ro/ro\\_studii\\_Eleonora-Carcaleanu-3.html](http://www.orizonturicaturale.ro/ro_studii_Eleonora-Carcaleanu-3.html) (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).
- Cărtărescu, Mircea, *Claritas, integritas, consonantia: lumile lui Dante*, "Dilema veche", 896 (10-16 giugno 2021) e online <https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/articol/claritas-integritas-consonantia-lumile-lui-dante> (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).
- Casdei, Alberto, *Dante Istoria aventuroasă a Divinei comedii de la pădurea întunecoasă la realitatea augmentată*, a cura di Monica Fekete, Mirona Bence-Muk e Delia Morar, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2021.
- Cionchin, Afrodita Carmen, *Un augurio al nuovo Comitato di Bucarest della Società Dante Alighieri*, "Orizzonti culturali italo-romeni", XI.4 (aprile 2021) e online [http://www.orizzonticulturali.it/it\\_incontri\\_Ida-Libera-Valicenti-intervista.html](http://www.orizzonticulturali.it/it_incontri_Ida-Libera-Valicenti-intervista.html) (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).
- Cojocar, Dragoș, *Natura în Divina Comedie*, Iași, Ed. Universității "A.I. Cuza", 2005.
- Coșbuc, George, *Comentariu la "Divina Comedie"*, testo, trad. e studio introduttivo di Alexandru Dușu e Titus Pîrvulescu, vol. 1-2, Bucarest, Editura pentru Literatură, 1963-1965.
- , *Opere alese*, vol. IX, *Comentariu la "Divina Comedie"*, edizione critica di Gh. Chivu, Bucarest, Ed. Minerva, 1998.
- , *Divina Comedie. Comentarii*, a cura di Pavel Balmuș, Chișinău, Ed. Cartier, 2001.
- Cosma, Iulia, *Una rassegna bibliografica sui traduttori romeni dell'Inferno (1883-2015)*, "Translationes", 7 (2015), pp. 70-84.
- , *La prima traduttrice dell'Inferno dantesco in romeno: Maria Chițiu, Studi filologici e interculturali tra traduzione e plurilinguismo*, a cura di Rita Scotti Jurić, Nada Poropat Jeletić, Isabella Matticchio, Roma, Aracne Editrice, 2016.
- Dante Alighieri, *Divina Comedie. Infernul*, trad. Maria P. Chițiu, Craiova, 1883.
- , *Divina Comedie. Purgatoriul*, trad. Maria P. Chițiu, Craiova, 1888.
- , *Infernul*, trad. N. Gane, Iași, Ed. Librăriei Nouă Iliescu, Grossu & Comp., Iași, 1906.
- , *Divina Comedie. Infernul*, trad. George Coșbuc, a cura di Ramiro Ortiz, Bucarest, Ed. "Cartea Românească", 1924.

- 
- , *Divina Comedie. Purgatoriul*, trad. George Coșbuc, a cura di Ramiro Ortiz, Bucarest, Ed. “Cartea Românească”, București, 1927.
- , *Divina Comedie. Paradisul*, trad. George Coșbuc, a cura di Ramiro Ortiz, Bucarest, Ed. “Cartea Românească”, 1932.
- , *Infernul*, trad. Alexandru Marcu, Craiova, Scrisul Românesc, 1932.
- , *Purgatoriul*, trad. Alexandru Marcu, Craiova, Scrisul Românesc, 1933.
- , *Paradisul*, trad. Alexandru Marcu, Craiova, Scrisul Românesc, 1934.
- , *Divina comedie: Infernul*, trad. Ion A. Țundrea, Bucarest, Casa Școalelor, 1945.
- , *Divina comedie*, trad. George Coșbuc, introd. e commento Alexandru Balaci, Bucarest, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, 1954-1957.
- , *Divina Comedie*, trad. Eta Boeriu, note e commento di Alexandru Duțu e Titus Pîrvulescu, Bucarest, Editura pentru Literatură Universală, 1965 (con varie riedizioni, vedi nota 14).
- , *Opere minore*, a cura di Virgil Cîndea, Bucarest, Univers 1971.
- , *Infernul*, trad., note e prefazione George Buznea, Bucarest, Univers, 1975.
- , *Purgatoriul*, trad., note e prefazione George Buznea, Bucarest, Univers, 1978.
- , *Divina Comedie*, raccontata per i giovani da Dumitru Trancă, Bucarest, Atlas, 1992;
- , *Divina Comedie*, trad. Giuseppe Cifarelli, a cura di Titus Pîrvulescu, Craiova, Editura Europa, 1993 (ried. 1998, Editura Dacia, Cluj-Napoca).
- , *Infernul*, trad. Marian Papahagi, “Apostrof”, Cluj, X.1 (109) (1999).
- , *Divina Comedie*, trad. in versi di Ion A. Țundrea, Bucarest, Ed. Medicală, 1999.
- , *Infernul*, trad. George Pruteanu, edizione digitale bilingue 2003, online su <http://georgepruteanu.ro/Dante/3CopertaDante-ind.htm> (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).
- , *Divina Commedia. Infernul*, testo bilingue, traduzione, note, commenti, postfazione e riferimenti bibliografici di Răzvan Codrescu, Bucarest, Ed. Christiana, 2006.
- , *Vita Nuova / Viața nouă*, a cura di Monica Fekete, Bucarest, Humanitas, 2009.
- , *Divina Comedie. Infernul*, trad. e commenti Marian Papahagi, prefazione Irina Papahagi, introduzione, completamento dei commenti, edizione a cura di Mira Mocan, Bucarest, Humanitas, 2012.
- , *Sonete*, trad. Ion Istrate, Cluj-Napoca, Ecou Transilvan, 2018.

- , *Divina Comedie, Infernul*, trad. Cristian Bădiliță, Bucurest, Ed. Vremea, 2021.
- Dante Alighieri – 700*, “Familia”, 27 agosto 2021, online <https://revistafamilia.ro/?p=2954> (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).
- Del Conte, Rosa, *Dante in Romania*, in *Dante nel mondo*, Firenze, Ed. Leo S. Olschki, 1965, pp. 369-405.
- Façon, Nina, *Istoria literaturii italiene*, Bucurest, Editura Stiintifica, 1969.
- , *Dicționar enciclopedic al literaturii italiene*, Bucurest, Editura Științifică și enciclopedică, 1982.
- Fekete, Monica, *La presenza di Dante in Romania*, in *Leggere Dante oggi: Interpretare, commentare, tradurre*. Atti del Convegno internazionale Accademia d’Ungheria, 24-26 giugno 2010, a cura di Eva Zsuzsanna Vigh, Roma, Aracne, 2011, pp. 213-220.
- , *La presenza di Dante nella cultura letteraria romena*, in *La presenza di Dante nella cultura del Novecento*. Atti del convegno di studi, Verona, 28 settembre-2 ottobre 2015, a cura di Alberto Castaldini e Vasco Senatore Gondola, Verona, Accademia di agricoltura scienze e lettere di Verona, 2017, pp. 107-123, online su [https://www.aaslv.it/wp-content/uploads/2017/06/DANTE\\_10-giugno\\_LR.pdf](https://www.aaslv.it/wp-content/uploads/2017/06/DANTE_10-giugno_LR.pdf) (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).
- , *Dante 2021 (700 de ani de la moarte)*, in <https://revisteaua.ro/dante-2021-700-de-ani-de-la-moarte/> (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).
- Flămând, Dinu, *Dante modelul absolut*, in *Observator cultural*, no. 1083, 20.10.2021 e online <https://www.observatorcultural.ro/articol/dante-modelul-absolut> (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).
- Galilei, Galileo, *Două lecții despre Infernul lui Dante*, trad. e note di Smaranda Bratu Elian, Bucurest, Humanitas, 2021.
- Iorga, Nicolae, *Dante Alighieri*, in *L’Italia vista da un Romeno*, prefazione di Giulio Bertoni, Milano, Edizioni La Spiga, 1930, pp. 59-72.
- Istrate, Ion, *Dante și Petrarca: Ars amandi în sonete celebre*, “Orizzonti culturali italo-romeni”, XI.1 (gennaio 2021) e online [http://www.orizonturiculturale.ro/ro\\_poezie\\_Dante-Sonete.html](http://www.orizonturiculturale.ro/ro_poezie_Dante-Sonete.html), (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).
- , “*Mi s-a întors în inimă solia*”. *Dante, ars amandi în sonete celebre*, “Orizzonti culturali italo-romeni”, XI.2 (febbraio 2021) e online [http://www.orizonturiculturale.ro/ro\\_poezie\\_Dante-Sonete-2.html](http://www.orizonturiculturale.ro/ro_poezie_Dante-Sonete-2.html) (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).
- Laszlo, Alexandru, *Prin pădurea întunecată. Dialoguri despre Dante*, con Ovidiu Pecican, București, Ed. Vinea, 2011.

- , *A revedea stelele. Contribuții la studiul operei lui Dante*, Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință, 2013 (2<sup>a</sup> edizione Cluj, Ed. Ecou Transilvan, Colectia de italiană, 2018).
- , *Per la selva oscura. Dante parlato*, con Ovidiu Pecican, Bucurest, Ed. Vienea, 2013 (2<sup>a</sup> edizione, Cluj, Editura Ecou Transilvan, 2021).
- , *Lectura lui Dante, Infernul. Purgatoriul. Paradisul*, Cartier, Chișinău, 2020.
- Lăzărescu, George, *Italia: Cultura e civiltà*, Bucurest, Ed. Didactică și pedagogică, 1980.
- Marcu, Alexandru, *Dante și spiritul latin*, “Vieața Nouă”, XIV.12 (1 febbraio 1919), Bucurest, pp. 104-128.
- , *Dante în Țiganiada lui Budai Deleanu*, “Convorbiri literare”, LXXI.1-5 (gennaio-maggio 1938), pp. 29-38.
- , *Istoria literaturii italiene*, Bucurest, Fundatia Culturala Regala Regele Mihai I, 1944.
- Ortiz, Ramiro, *Pentru inaugurarea bustului lui Dante (opera lui Oscar Han), la Teatrul Național din București, cu prilejul serbării celui de al VI-lea centenar de la moartea divinului poet, Roma, 1922*, genn., pp. 1-2.
- Papahagi, Marian, *Alcune parole al posto della prefazione*, “Apostrof”, 1 (1999), pp. 53-54.
- Papu, Edgar, *Estetica lui Dante*, Iași, Princeps Edit, 2005.
- Patapievici, Horea Roman, *Gli occhi di Beatrice. Com'era davvero il mondo di Dante?*, trad. di Smaranda Bratu Elian, Milano, Bruno Mondadori, 2006.
- Popescu, Adrian, *Dante și Francisc de Assisi*, “Ramuri”, 5 (2021) e online su <http://www.revistaramuri.ro/index.php?id=5050&editie=181&autor=-de%20Adrian%20Popescu> (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).
- , *Dante, poet al ambelor registre*, “România literară”, 24 (2021) e online su <https://romanaliterara.com/2021/06/dante-poet-al-ambelor-registre/> (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).
- Presură Călina, Nicoleta, *Nomi biblici nell'opera di Dante Alighieri*, Bucurest, Ed. Didactică și Pedagogică, 2012.
- , *Dante e gli appellativi per invocare Dio*, “Orizzonti culturali italo-romeni”, XI.12 (dicembre 2021) e online [http://www.orizzonticulturali.it/it\\_studi\\_Nicoleta-Presura-Calina.html](http://www.orizzonticulturali.it/it_studi_Nicoleta-Presura-Calina.html) (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).
- Stanca, Dan, *A fost Dante pe lumea cealaltă?*, “România literară”, 29 (2021) e online <https://romanaliterara.com/2021/07/a-fost-dante-pe-lumea-cealalta/> (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).
- Tagliavini, Carlo, *Civiltà italiana nel mondo. In Rumenia*, Roma, Soc. Naz. Dante Alighieri, 1940.

*Sitografia*

- <https://acad.ro/mediaAR/com2021/c0830-Dante700expo.htm> (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).
- <https://bit.ly/3mEPUos> (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).
- <http://www.colegiulbaritui.ro/> (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).
- <https://www.facebook.com/DanteBucarest/> (ultimo accesso: 29 dicembre 2021).
- <http://193.226.7.140/~laszlo/eleonardo/n01/Laszlo2.htm> (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).
- <https://lecturaluidante.wordpress.com/> (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).
- <http://www.orizonturiculturale.ro/DANTE700.html> (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).
- <https://tncms.ro/spectacole/calatoria-lui-dante-teatrul-poesis/> (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).
- [https://www.vatican.va/content/francesco/it/messages/pont-messages/2015/documents/papa-francesco\\_20150504\\_messaggio-dante-alighieri.html](https://www.vatican.va/content/francesco/it/messages/pont-messages/2015/documents/papa-francesco_20150504_messaggio-dante-alighieri.html) (ultimo accesso: 28 dicembre 2021).

## GERASIMOS ZORAS

### *Quattro poeti greci ammiratori di Dante*

**Abstract:** The most important Greek translation of the *Divine Comedy* was authored by Nikos Kazantzakis, who was particularly taken with Canto XXVI of *Inferno*, where Odysseus speaks to Virgil and Dante of the fatal and disastrous decision he made to continue his journey to the South, beyond the Pillars of Hercules. Dante's version of the myth of Odysseus, which Kazantzakis used as a point of departure in his own *Odyssey*, also haunted Konstantinos Cavafy, who translated Canto XXVI and composed two poems on the subject, *Second Odyssey* and *Ithaca*. Two other important Greek poets of the 20th century, Kostas Palamas and George Seferis, expressed their admiration for Dante's Odysseus.

In Grecia la più importante e significativa traduzione della *Divina Commedia* è quella di Nikos Kazantzakis, compiuta nella sua prima versione in soli 45 giorni, nell'estate del 1932, e pubblicata due anni dopo. Ma il famoso scrittore cretese, appassionato del poeta fiorentino, non potendo allontanarsi dal testo dantesco, continuò a elaborare e limare la traduzione per un intero ventennio, fino alla pubblicazione della seconda versione, nel 1954. Filippo Maria Pontani a tal proposito osservava: "Ma, con tutti i suoi limiti, la traduzione di Kazantzakis è, crediamo, il migliore omaggio che la Grecia abbia reso a Dante: è l'opera di un singolare e spesso ingrato poeta, che va guardata con profondo rispetto".<sup>1</sup>

Kazantzakis riuscì a trovare le migliori soluzioni per mettere in risalto i tre livelli del tempo che si intrecciano tra loro continuamente nella *Commedia*. Kazantzakis rispondendo a Lefteris Alexiou osservava: "Il periodo, l'espressione, il lessico, la sintassi, la logica e la versificazione della mia traduzione rappresentano degli inscindibili elementi armonici di un adattamento della mia concezione riguardo alla ricreazione metafrastica e a Dante. La parola rara, quella non ancora usata nella lingua scritta (e non quella desueta, poiché tali non ne ho) dà alla traduzione quella sapidità, che sicuramente possedeva ai tempi di Dante la parola italiana ancora vergine, deplorata dai sapienti, mai invalsa nell'uso

---

<sup>1</sup> Filippo Maria Pontani, *Fortuna neogreca di Dante*, p. 22.

presso i dotti. Il nostro volgare si trova in un'epoca simile al volgare dei tempi di Dante. Lo stesso lavoro che ha operato Dante siamo chiamati a fare anche noi".<sup>2</sup>

Contemporaneamente con la prima versione della traduzione, lo scrittore greco compose una poesia dedicata a Dante, immortalando gli ultimi momenti della vita del poeta fiorentino. Osserva a proposito Pontani:

Nel novembre 1932, Nikos Kazantzakis, dopo avere compiuto di slancio (in 45 giorni!) la traduzione metrica della *Divina Commedia* [...] ancora preso dal ritmo dell'endecasillabo e dalla suggestione della terzina dantesca, scrisse, a Madrid, il poemetto *Dante*, di 181 versi [...] Kazantzakis immagina Dante a Ravenna, prossimo a morte. Il poeta ha il presentimento della fine; dalle sue viscere che si aprono come sepolcri erompe l'odio contro i nemici e si sfoga nella collera vindice che attuffa nel verso, come un tridente nella pece, le variegate schiere dei peccatori. Dante trascina curvo i suoi piedi, consumati da "lo scendere e 'l salir per l'altrui scale"; mira lo svolgersi della vita d'intorno, è proteso a captare la favella del popolo, da cui svola la poesia come un cigno, posandosi nell'acqua pura del verso. Il grappolo d'uva che una vecchia contadina tende al poeta consunto e scavato gl'inonda l'anima di frescura nuova, cangiandoli in usignolo il cuore nero. L'architetto del grande poema, avvolto nel velo della grazia, scorge visioni celestiali, troni di zaffiri e smeraldi nel sole, la mistica rosa e la plenitudine volante, e ode la voce persuasiva e dolce di Beatrice. Disanimato dall'emozione, irretito dal fulgore degli occhi santi, trapassa, con le mani in croce, nel manto cheto della notte ove spuntano gli astri. È una poesia di vena, che affascina per il magico sapore della lingua.<sup>3</sup>

Sicuramente, uno dei canti che attirò l'attenzione di Kazantzakis è il XXVI canto dell'*Inferno*, dove appare Ulisse nell'ottava bolgia dell'ottavo cerchio, chiuso dentro una fiamma con Diomede. Questo personaggio mitico che secondo Dante non ritorna a Itaca per viaggiare ai confini del mondo, ha ispirato al traduttore la sua *Odissea*, composta da 33.333 versi. Ma egli non fu l'unico greco ad ammirare l'Ulisse dantesco. Anche altri tre grandi poeti, Kavafis, Palamàs e Seferis, quest'ul-

<sup>2</sup> Cristiano Luciani, *Voci dalla Grecia moderna*, pp. 36-37.

<sup>3</sup> Pontani, *Fortuna neogreca di Dante*, pp. 64-65.

timo premio Nobel 1963, hanno tradotto e commentato le parole del personaggio omerico-dantesco. Seferis, in una conferenza da lui tenuta all'Università di Salonicco, il 12 maggio 1966, a tal proposito osservava:

Comunque, Ulisse, con una nave e con pochi compagni fedeli, prende il largo nell'Oceano. Vecchio e stanco, rincuora i compagni vecchi e stanchi. Qui non posso resistere alla tentazione di citare i trenta versi (112-142) coi quali termina il racconto di Ulisse [...] Questo brano è il più lungo fra quelli da me citati, ma offre almeno un esempio essenziale della scrittura dantesca. Rivela l'economia e l'uso delle parole: la loro funzione. O anche, in tono pacato, la partecipazione sentimentale di Dante di fronte all'uomo, come il discorso di Ulisse ai compagni.<sup>4</sup>

Vediamo anche le osservazioni di Palamàs riguardo all'Ulisse dantesco, in un suo articolo pubblicato sul giornale "Ελεύθερος Λόγος", nel febbraio del 1925. In particolare, dopo aver scritto nella prima parte in generale sul mitico eroe quale personaggio della letteratura, nella seconda parte incentra la sua attenzione sull'eroe dantesco. Tra l'altro egli osserva:

Su circa cinquanta versi, laconicamente, in maniera controllata, con virtuosismo classico, la storia della sua morte, ed all'interno di essa Ulisse in tutto e per tutto, degno di essere affiancato a quello di Omero, l'Ulisse così come fu mutato dalla tradizione romantica, punito dalla Giustizia divina per il suo peccato, quello di combattere non ad armi scoperte e con coraggio, ma con la bugia e l'inganno, ladro del Palladio troiano, nascosto all'interno del cavallo di legno, distruttore della Troade. Così, gettando nell'*Inferno* l'astuto espugnatore, trovano soddisfazione sia il dio di Dante che il troiano Enea, fondatore del Lazio, creatura di Virgilio. E tuttavia, in quei cinquanta versi, molti dei beati del suo Paradiso hanno da invidiare il dannato di Dante.<sup>5</sup>

In seguito, Palamàs traduce i cinquanta versi, li commenta e fa il confronto con il monologo lirico *Ulysses* (1842) di Alfred Tennyson.

<sup>4</sup> Giorgio Seferis, *Per il centenario di Dante*, pp. 454-455.

<sup>5</sup> Gerasimos Zoras, *Kostis Palamàs lettore di Dante*, pp. 315-326.

Lo stesso viaggio nei tempi del Medioevo e dell'antichità fu compiuto anche da Kavafis per raggiungere l'Ulisse dantesco e omerico, attraverso la traduzione dei versi sopracitati e, in un secondo momento, attraverso la composizione di due liriche *Seconda Odissea* (1894) e *Itaca* (1911), quest'ultima molto conosciuta. Riportiamo alcuni versi delle due poesie, tradotti da Renata Lavagnini:

La sete  
si svegliò in lui del mare.  
L'aria di terraferma aveva in odio.  
Turbavano il suo sonno nella notte  
fantasmi d'Occidente.  
La nostalgia lo colse  
di viaggi, di approdi mattutini  
nei porti dove – con che gioia! –  
giungi la prima volta.

E parti.  
Mentre le spiagge d'Itaca a poco  
a poco svanivano alla vista,  
e a gonfie vele egli volgeva ad Occidente  
verso gli Iberi, verso le Colonne  
d'Ercole, e lungi sempre  
dal mare dell'Acaia,  
sentì di vivere di nuovo, d'essersi  
scrollato dalle spalle i lacci odiosi  
di ciò ch'è noto e familiare.  
Ed il suo cuore avventuriero, vuoto  
d'affetti, d'una gioia fredda gioiva.<sup>6</sup>

E ricordiamo alcuni versi della poesia *Itaca* di Kavafis, ormai un classico della letteratura mondiale:

Quando ti metterai in viaggio per Itaca  
Devi augurarti che la strada sia lunga  
Fertile in avventure e in esperienze.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Renata Lavagnini, *La "seconda odissea" di Kavafis*, p. 428.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 417.

Concludendo il nostro discorso, dobbiamo sottolineare che Kazantzakis all'inizio della sua opera maggiore *Zorba il greco*, caratterizza Dante come compagno di viaggio, cioè compagno *nel cammin di nostra vita*. Scrive:

Tirai fuori dalla tasca il libriccino di Dante, il mio Compagno di viaggio, accesi la pipa, mi appoggiai al muro e mi misi comodo. Il mio desiderio vacillò per un attimo: da dove cominciare a leggere quei versi immortali? Dalla pece rovente dell'Inferno, dalla fiamma fresca del Purgatorio o avventarmi direttamente sul vertice più alto della Speranza umana? Potevo scegliere quello che volevo. Tenevo in mano la minuscola edizione di Dante, felice della mia libertà. I versi che avrei scelto di prima mattina avrebbero regolato tutto il mio giorno.<sup>8</sup>

E continua più avanti:

Aprii in fretta Dante, il mio Compagno di viaggio [...] Lo sfogliai, lessi un verso qua, una terzina là, ricordavo tutto il canto a memoria, i dannati dell'Inferno salivano urlando dalle pagine infuocate; più oltre, grandi anime ferite tentavano di scalare un monte altissimo; più avanti ancora, le anime dei beati passeggiavano su prati di smeraldo come lucciole luminose. Percorrevo su e giù l'edificio a tre piani del Destino, mi aggiravo senza timore nell'Inferno, nel Purgatorio, nel Paradiso, come se quell'edificio fosse la mia casa. Soffrivo, speravo e gioivo vagando tra quei versi sublimi.<sup>9</sup>

Quando il lettore affronta il testo dantesco con ammirazione e scrupolosità, come Kazantzakis, trova tessere della sua stessa identità e riconosce la guida ideale che lo accompagnerà e lo aiuterà a trovare il suo Paradiso, almeno quello terrestre: la sua Firenze o la sua Itaca.

<sup>8</sup> Nikos Kazantzakis, *Zorba il greco*, pp. 24-25.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 54.

---

*Bibliografia*

- Kazantzakis Nikos, *Zorba il greco*, traduzione di Nicola Crocetti, Milano, Crocetti Editore, 2011.
- Lavagnini, Renata, *La "seconda odissea" di Kavafis*, in *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*, a cura di Salvatore Nicosia, Venezia, Marsilio, 2004.
- Luciani, Cristiano, *Voci dalla Grecia moderna*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2006.
- Pontani, Filippo Maria, *Fortuna neogreca di Dante*, Roma, 1966.
- Seferis, Giorgio, *Per il centenario di Dante*, "Nuova Antologia di lettere, arti e scienze", fascicolo 1992 (dicembre 1966), pp. 454-455.
- Zoras, Gerasimos, *Kostis Palamàs lettore di Dante*, "Parnassos", 47 (2005), pp. 315-326.

## HIDEYUKI DOI

### *Dante in Giappone fra traduzioni e rimaneggiamenti*

**Abstract:** For the seventh centenary of Dante's death, 2021, various commemorative meetings were held in Japan, among these a conference organized by Italia Gakkai, the Association of Italian Studies in Japan, founded in 1950 in Kyoto as an association of Dante studies. Looking back at the events of 1921, this article revisits episodes like the study day in honor of Dante held at the Asahi Newspaper Exhibition Hall, Osaka, on September 14, 1921 – when over fifteen hundred subscriptions were collected for the six hundred seats available. Where did that fervor come from? This article investigates the history of Dante's popularity in Japan starting with the first intellectual readers of the late 19th century, who interpreted Dante in the three contexts of Christianity, philosophy and literature. The paper goes on to discuss less scholarly editions of the *Divine Comedy*, in prose and without apparatus, that nevertheless hold the merit of having introduced Dante to the general public.

Da sola tiro un sospiro di sollievo non avendo trovato  
me stessa nell'*Inferno* della *Divina Commedia*.

[Hitori ite hoto iki tsukinu Shinkyoku no Jigoku no kan ni warewo miidezū]<sup>1</sup>

Akiko Yosano, 1921

A Kyoto, il 24 ottobre 2021, il Giappone tocca il culmine del settecentesimo anniversario della morte di Dante con un evento organizzato dall'Associazione di Studi Italiani in Giappone, detta Italia Gakkai, un convegno internazionale intitolato "Interrogare Dante oggi". Promossa come espressione dell'unanime volontà di tutti e trecento i soci, la giornata accoglie i sedici relatori, riuniti ora nella città di Kyoto sia in presenza sia online, che provengono dai tre paesi, Giappone, Italia e Inghilterra, ascoltati in diretta o in videoregistrazione dal pubblico specialistico e non. Le relazioni esposte verranno successivamente perpetuate con la pubblicazione degli Atti dall'omonimo titolo in collaborazione

---

<sup>1</sup> Dalla raccolta *Sole e rose (Tâyō to bara)*, in *Opera omnia di Akiko Yosano (Yosano Akiko Zenshū)*, p. 170.

dell'Istituto Italiano di Cultura Osaka per i tipi della casa editrice Hakusui sha di Tokyo.

Tra i temi della giornata possiamo soffermarci con marcato interesse sulla nuova tesi avanzata dal professor Michio Fujitani, il presidente dell'Associazione, su un passo del canto XXII del *Purgatorio*, dove si scopre quella famosa incongruenza – cosa che non può succedere in Dante, uomo di grande memoria – per la quale la figlia di Tiresia, Manto, menzionata nel succitato canto del *Purgatorio*, viene collocata nel Limbo (*Inf.* IV) invece di essere condannata alla quarta bolgia (*Inf.* XX) come era precedentemente descritto. Il dantista Fujitani, scartando le tesi precedentemente avanzate della possibile svista di Dante, sostiene invece che attraverso tale incongruenza è possibile arrivare al messaggio nascosto di Virgilio a Stazio. La menzione “erronea” di Virgilio a Stazio, secondo cui la maga Manto, considerata “falsa” da entrambi i poeti, si troverebbe nel Limbo (che invece sappiamo trovarsi nella quarta bolgia, quella dei maghi), sarebbe da intendersi come una svista voluta, un'allusione pretestuosa di Virgilio che, servendosi dell'esempio erroneo di Manto, in verità starebbe cercando di far capire a Stazio di essere a conoscenza della sua celata conversione al cristianesimo sin dai tempi della *Tebaide* (cosa che invece Stazio avrebbe mantenuto segreta).

Dopo la lettura *keynote* di Fujitani, altri tre dantisti veterani, Hoshino, Hara e Ura, intervengono mostrandoci il livello ben maturato dei loro studi condotti in giapponese.<sup>2</sup> Trattandosi di un raduno di italia-

<sup>2</sup> Michio Fujitani raccoglie i suoi saggi danteschi nel libro del 2021, *Interpretare la Divina Commedia di Dante* (*Dante Shinkyoku wo yomitoku*, Tokyo, Kyōiku Hyōron sha). In italiano, invece, presenta una comunicazione sulla scena nipponica degli studi danteschi: Michio Fujitani, Shinkyoku, *il canto divino, leggere Dante in Oriente*. Si rende inoltre disponibile nell'approntare le traduzioni parziali dei primi diciassette canti dell'*Inferno* della defunta Atsuko Suga, nota italianista e scrittrice influente per le generazioni nostre (Suga, Atsuko, Shinkyoku. Jigoku hen. *Dai 1 ka kara dai 17 ka made*, [L'*Inferno* della *Divina Commedia*. Dal primo al diciassettesimo canto]). Hitoshi Hoshino completa i suoi studi danteschi con la tesi del dottorato presentata all'Università di Kyoto nel 2018: *Il paradiso e la politica – Monarchia e il Paradiso della Divina Commedia* (*Tengoku to seiji: Teiseiron to Shinkyoku Tengoku hen*, disponibile sulla pagina web <https://doi.org/10.14989/doctor.k20826>). Motoaki Hara, dopo aver messo in luce la traduzione completa della *Commedia* (Tokyo, Kōdan sha, 2014) che è attualmente l'ultima, ora polemizza con il saggio *Su Dante: La Divina Commedia e la nascita dell'individuo* (*Dante ron: Shinkyoku to "kojin" no syutsugen*).

nistica, né di nipponistica né di comparatistica, le loro argomentazioni non erano centrate su un riepilogo degli studi danteschi in Giappone. Pertanto a seguire vorrei colmare questa lacuna.<sup>3</sup>

Tanto per cominciare ricordiamo la cronaca di grande interesse, che risale a un secolo fa, nel 1921, quando per la giornata di studi in onore del nostro poeta – tenutasi al Salone del giornale Asahi di Osaka in data 14 settembre, il presunto giorno della morte – furono raccolte oltre millecinquecento adesioni per soli seicento posti. Bisognerebbe indagare la ragione di quell'entusiasmo così intenso del pubblico giapponese in piena modernità Taishō, ovvero nella voga romantica successiva alla frenetica industrializzazione del paese.<sup>4</sup>

In quella mega conferenza del 1921 è Masatoshi Kuroda a parlare della biografia di Dante e del paragone con Shakespeare, poi l'archeologo Kōsaku Hamada a presentare gli italici paesaggi danteschi con la proiezione di diapositive. L'allora specializzando Kuroda di lì a poco avrebbe pubblicato la sostanziosa monografia *Dante e i suoi tempi* (*Dante to sono jidai*) per Keisei sha di Tokyo, una casa editrice di ispirazione presbiteriana. Questi relatori appartengono all'Università di Kyoto, all'interno della quale formano un gruppo di studiosi – di interesse trasversale, an-

---

Kazuaki Ura, specializzato nella *Vita Nuova* con la raccolta dei suoi primi studi (*Studi danteschi I: Vita Nuova, struttura e citazioni* [*Dante kenkyū I: Vita Nuova, kōzō to in'yō*]), propone una inedita suddivisione in 33 capitoli del "libello", non più in 42 o 43. Cfr. Ura, Kazuaki, *Una proposta sulla divisione in capitoli della Vita Nuova* (*Hitotsu no kokoromi: Vita Nuova no shōwake wo meguru*). Lo stesso Ura propone un bilancio storico dei commentatori e studiosi di Dante da Ernst Robert Curtius a Maria Corti: *Per la contestualizzazione degli studi danteschi* (*Dante hihyō no kōzōka*, "Gendaishi Teshō Tokushū Dante").

<sup>3</sup> Ho precedentemente affrontato il tema dedicandovi un capitolo dell'ultimo saggio: *Dante in Giappone*, in *Interlinee: studi comparati e oltre*. Alcuni dati ivi raccolti confluiscono nel presente articolo. Con lo stesso obiettivo, ma geograficamente limitato nella zona ovest giapponese di Kansai, il già citato Hoshino, riprendendo l'introduzione della sua dissertazione del dottorato, tiene all'interno del programma per la settimana della lingua italiana 2021, promossa dall'Istituto Italiano di Osaka, una conferenza online dal titolo *Dante e la lingua italiana a Osaka* (*Dante, Italia go to Osaka*) con una particolare attenzione alle differenti reminiscenze dantesche locali tra Osaka e Tokyo.

<sup>4</sup> L'episodio è stato documentato da Hitoshi Hoshino in un suo articolo, *Il paradiso e la politica: un aspetto della ricezione di Dante in Giappone* (*Tengoku to seiji. Nihon ni okeru Dante jiyūō no ichi sokumen*), p. 57.

glisti, glottologi, storici dell'Europa, archeologi – chiamato Italia Kai, per poi pubblicare in quella ricorrenza la rassegna di studi danteschi, *Dante no kenkyū*, per la casa editrice Hoshino shoten della stessa città. Non a caso a Kyoto, nel dicembre 1940, nasce il primo dipartimento dedicato all'Italianistica con i corsi del dantista Kuroda e dell'antropologo Fosco Maraini, insegnante madrelingua italiano. Finita la seconda guerra mondiale, la scena animata di Kyoto rinasce nel 1950 con la fondazione dell'Associazione di Studi Danteschi (Dante Gakkai), successivamente trasformatasi nell'attuale Italia Gakkai, ovvero l'Associazione di Studi Italiani in Giappone.

Ma facciamo un breve salto a ritroso.

Se la consueta denominazione di *Divina Commedia* la dobbiamo a Boccaccio e al suo *Trattatello*, in Giappone noi riconosciamo il merito del romanziere Ōgai Mori per aver coniato il neologismo *Shinkyoku* (ora lo usano anche in Cina), combinando due ideogrammi che rappresentano “Dio” (shin) e “canto di gusto” (kyoku). Oggi la prima comparsa viene precisamente identificata per luogo e data a Lipsia il 13 agosto 1885. Ōgai Mori, allora studente di medicina, leggendo appassionatamente la *Commedia* tradotta da Karl Streckfuß (1824-1826) segna nel suo “diario tedesco”: “*Shinkyoku*, detta *Comedia*, fantasmatica ed estasiante (yūmai nishite kōkotsu)”. Così inizia la storia di *Shinkyoku – Divina Commedia* in Giappone.<sup>5</sup> Al suo rientro in Giappone, sulla prima rivista letteraria giapponese “Shigarami sōshi” (Le carte del recinto) fondata dallo stesso Ōgai nel 1889, scrive un articolo per spiegare la terzina dantesca (ottobre 1891). Negli anni a seguire (1892-1901), sulla stessa rivista e altra Ōgai comincia a pubblicare a puntate la traduzione de *L'improvvisatore* (1835) di Hans Christian Andersen, in cui a un certo punto il protagonista Antonio trova una copia della *Commedia*, opera odiata dal suo maestro petrarchista, su una bancarella romana. È lì che per la prima volta, pur indirettamente dalla versione tedesca dello scrittore danese, viene reso in giapponese un passo di Dante, quella terzina anaforica dell'Anteinferno.

<sup>5</sup> A proposito di *Shinkyoku* ci arriva dalla Germania un fascicolo curioso dove si raccolgono tutte le ricorrenze del termine tra le pubblicazioni giapponesi della fine dell'Ottocento. A farlo sembra essere stato un bibliotecario di Monaco di Baviera: Freddy Litten, *Japanische Titel von Dantes Commedia 1886-1901*.

Nella storia della ricezione di Dante in Giappone compare prima di tutto il filone letterario-intellettuale delineato da Ōgai e seguito da Sōseki Natsume, romanziere moderno per antonomasia, che nel suo racconto *La Torre di Londra* (*London tō*, 1905) descrive in chiave autobiografica l'immagine imponente della nota Torre, così come si staglia nei ricordi degli anni di studio trascorsi a Londra, un'immagine paragonata a quella della famosa porta che condanna all'“eterno dolore” coloro che la attraversano.

Ōgai e Sōseki compresi, gli intellettuali che trascorrono il periodo della formazione verso la metà degli anni novanta dell'Ottocento annoverano Dante tra gli eroi – *ei'yū*, modelli da seguire nel processo di modernizzazione-occidentalizzazione del paese aperto da tre decenni verso l'estero. Studiano assiduamente la storiografia di Thomas Macaulay su John Milton nonché Dante, e gli scritti storici di Thomas Carlyle, in particolare il saggio *On Heroes, Hero-Worship, and The Heroic in History* (1841), dove Dante e Shakespeare vengono eletti “poeti eroi”. Cominciano a leggere la *Commedia* con i commenti e le traduzioni di critici inglesi: la *Divine Comedy* in versione di Henry Francis Cary (1814), già consultata dal contemporaneo poeta pittore William Blake, e anche la più recente edizione di Henry Wadsworth Longfellow del 1867.<sup>6</sup> Infatti, dall'edizione di Cary nasce la prima traduzione integrale della *Commedia* in giapponese a cura di un gruppo di sei studiosi per la Società di Studiosi dei Classici (Koten Bungaku Kenkyūkai) per i tipi di Kōryō sha di Tokyo. Citiamo un'osservazione in merito dalla relazione del comparatista Jacob Blakesley di Leeds che abbiamo ascoltato al convegno dantesco di Kyoto: “in termini globali, il Giappone è stato il paese asiatico più precoce nella traduzione completa della *Commedia*, con la prima traduzione giapponese nel 1916, quindi vent'anni prima di una traduzione turca, trent'anni prima di

<sup>6</sup> Il background dei primi contatti con Dante è minuziosamente descritto nei seguenti tre saggi che ricaviamo dai numeri speciali dedicati al sommo poeta del bollettino annuale dell'Associazione di Studi Italiani in Giappone, *Studi italici – Italia Gakkai shi* (fondato nel 1953): Kenmochi, Takehiko, *I primi contatti tra i lettori giapponesi e la Divina Commedia di Dante nelle Età di Meiji e Taishō* (*Dante Shinkyoku to nihonjin tonō kaikō: Meiji ki to Taishō ki*), pp. 101-105; Kenmochi, Takehiko, *La Divina Commedia di Dante e gli scrittori dell'Età di Shōwa* (*Dante Shinkyoku to Shōwa no sakka tachi*), p. 63; Nogami, Soichi, *Gli studi danteschi in Giappone nelle Età di Meiji e Taishō* (*Meiji Taishō ki no Nihon no Dante kenkyū*), p. 2.

una traduzione cinese, e quarant'anni prima di una traduzione coreana".<sup>7</sup> Ma il Giappone non si ferma qui: la prima traduzione basata sull'originale è stata compiuta l'anno dopo da Masaki Nakayama, che traduce allo stesso tempo *Vita nuova* per poi realizzare in giapponese l'opera omnia dantesca nel 1925; la versione finora più letta di sempre, di Heizaburō Yamakawa (1914-1922), oggi facilmente reperibile tra i tascabili dell'editore Iwanami, viene, invece, conclusa l'anno dopo la ricorrenza del sesto centenario, frutto di un intenso lavoro decennale, condotto assieme al famoso mecenate Jukichi Ōga (1865-1937), al tempo attivo a Osaka, il quale ha sostenuto e incoraggiato gli studiosi come i due sopracitati Nakayama e Yamakawa, mettendo a loro disposizione la propria collezione dantesca, che consta oggi di 2617 volumi, donata all'Università di Kyoto, poi riordinata come *Kyokkō bunko*. Di questo patrimonio importante per gli italianisti giapponesi il catalogo integrale redatto da Ōga stesso in inglese viene pubblicato non in patria, ma a Firenze: *Bibliografia dantesca giapponese* di Jukichi Ōga per la casa editrice Olschki (1930, 2007).

Ma il popolo giapponese leggeva Dante ben prima che venisse pubblicata la traduzione completa, servendosi di edizioni di bassa caratura, per così dire, o in ogni modo riconosciute di scarso interesse dall'Accademia di allora come di oggi. Infatti qui troviamo un altro filone che si conduce al grande successo dell'anniversario del 1921, un campo slegato da quello degli specialisti e aderente ai lettori comuni. Le versioni edite da questa cerchia dilettantistica portavano un titolo tanto particolare quanto significativo come *Shinkyoku monogatari, I racconti della Divina Commedia*. Sono traduzioni in prosa senza note, scomparse perché accorpate nel testo, dove ci si avvale di uno stile immediatamente decifrabile, adatto per conoscere gli episodi concatenati, per farsi insomma un po' di idee sull'opera di Dante.

Il primo esempio di *Shinkyoku monogatari* (non *Shinkyoku*) compare nel 1903, pubblicato dalla casa editrice Toyama bō di Tokyo, stilato interamente dal "cantare eufemistico di Masaru Shigeno", come descritto nella pubblicità di allora sul giornale "Asahi" (5 febbraio 1904). In quella versione raccontata in prima persona, l'io poeta narrante, diventa semplicemente Dante stesso, creando così la percezione di una voce

<sup>7</sup> Di prossima pubblicazione il suo studio sulle traduzioni del mondo della *Commedia*.

coerente avviata dalla premessa biografica alla *Commedia*, che viene ridotta integralmente a meno di cento pagine.

Il secondo caso si registra dieci anni dopo, con la versione di Ainosuke Takatsuki munita di una breve premessa di Rintarō Mori, detto Ōgai, il padre di *Shinkyoku* (casa editrice Jitsugyō no Tomo sha di Tokyo, 1915), che esordisce con questa frase: “Non è facile riassumere opere celebri del mondo”. È una chiara presa di posizione, per la quale tramite un formato rimaneggiato Takatsuki e Ōgai cercano di portare i classici europei tra le mura domestiche delle famiglie giapponesi.

Negli anni prima della grande guerra non abbiamo ancora la traduzione completa o quanto meno rigorosa della *Commedia*, ma due versioni raccontate sì, mentre abbiamo già alcuni studi importanti come *Il poeta vate Dante* di Bin Ueda (*Shisei Dante*, Tokyo, Kinkō dō, 1901; ancora prima che esca la silloge di poeti europei, *Il suono della marea – Kaichō on* del 1905<sup>8</sup>), fondatore della prima cattedra di dantologia a Kyoto (1908). Un allievo di Ueda, l’aspirante dantista Harukichi Shimoi non si accontenta più delle versioni rimaneggiate, e allo scopo di leggere l’originale si laurea a Tokyo in lingua italiana nel 1914. L’anno successivo parte per Napoli dove si occuperà dell’insegnamento della lingua giapponese al Reale Istituto Orientale. Sarà Shimoi a tradurre per la prima volta in una lingua europea Akiko Yosano (vedi l’epigrafe, il suo componimento su Dante recepito sul piano esistenziale) sulla rivista “Diana” e nella raccolta *Poesie giapponesi* (1917) in una Napoli futurista avanguardistica. Sarà ancora Shimoi a introdurre in Giappone il fascismo italiano a metà anni venti, conosciuto da vicino attraverso i due protagonisti della politica italiana del periodo, D’Annunzio e Mussolini, ambedue in rapporti cordiali con Shimoi, che non abbandonerà mai l’idea di fondare un archivio dantesco a Tokyo.

Tra i primi saggi danteschi pubblicati in Giappone, esistono anche traduzioni quali *Dante kenkyū* di Charles Eliot Norton<sup>9</sup> – che fondò

<sup>8</sup> In questa celeberrima antologia (*Il suono della marea [Kaichō on]*) Ueda pratica diversi esperimenti di traduzione con ventinove poeti europei a partire dai romantici, per passare ai simbolisti fino ai classici. Gli italiani sono tre, Gabriele D’Annunzio, Arturo Graf e Dante. Di Dante abbiamo un solo sonetto, il primo che compare nella *Vita Nuova*: “A ciascun’alma presa e gentil core”.

<sup>9</sup> L’edizione originale *Aids to the Study of Dante* è accreditata a Charles Allen Dinsmore, che è di fatto il curatore della rassegna di saggi.

la Dante Society nel 1880 – a cura di En Kashiwai per la Kyōbun kan di Tokyo (1906). Tale edizione riporta in appendice le biografie di Villani, Boccaccio e Bruni; e comprende uno studio di Charles Allen Dinsmore. Il curatore Kashiwai, a New York, aveva la conoscenza di Norton, il quale gli raccomandava Dinsmore come critico valido. Di quest'ultimo esce tre anni dopo il volume *I morali del vate Dante* (*Shisei Dante no kyōkun*) del 1909: si tratta questa volta di una edizione ridotta di *Shingeki* (alcuni non chiamavano ancora stabilmente *Shinkyoku*) curata da Tenrai Sumiya, basata sul manuale di Dinsmore, *The Teachings of Dante* del 1901. Analogamente all'autore dell'originale che è pastore di Boston, il curatore Sumiya lavora principalmente da pastore nella zona di Maebashi, appartenente al circuito di Kanzō Uchimura, critico di ispirazione cristiana nel Giappone moderno che creava attorno a sé un gruppo di simpatizzanti di Dante, non esattamente letterati, né intellettuali, insomma non quegli studiosi che discutevano Dante su riviste quali "Bungakukai" ("Il mondo letterario") del periodo metà anni novanta dell'Ottocento sotto la direzione del suddetto Bin Ueda. In un appello rivolto primariamente alla fascia dei lettori comuni, pertanto, gli slogan del libro di Sumiya, *I morali del vate Dante*, esortano a studiare in Dante la legge di Dio per non vivere infelici, per gli scopi pratici dell'aldiquà. Ma anche per un'edizione relativamente seria come quella in prosa del 1916, curata da Kōten Bungaku Kenkyūkai, troviamo sui giornali una campagna di vendita insistente, con la quale si cerca di persuadere il pubblico alla lettura di questo "romanzo mistico di un amore puro del poeta", "ideale per le ferie del capodanno, ideale per conoscere le vite dell'oltretomba".

Sul finire degli anni dieci il pubblico si avvicina al classico dantesco non solo attraverso le edizioni popolari, ma anche tramite film chiamati allora *shashin* (cioè fotografie, intese quelle movimentate). Ne è un esempio il lungometraggio della Milano Films, *L'Inferno* del 1911, con la regia triplice di Giuseppe De Liguoro, un professionista del campo e di due specialisti di Dante, Francesco Bertolini e Adolfo Padovan. Il primo kolossal italiano sbarca due anni dopo al Teatro Imperiale di Tokyo; poi una replica del 1919 in una sala di oltre mille posti del cinema del quartiere Asakusa di Tokyo, San'yū kan, col titolo in giapponese *Dante no jigoku meguri*, letteralmente *Dante nel*

*giro dell'Inferno*.<sup>10</sup> Nel 1917, lo stesso anno in cui Nakayama realizza la prima traduzione completa basata sull'originale, fanno già una edizione per l'infanzia dal titolo *I racconti degli dèi ed eroi: miti e favole* a cura di Kichizō Fukuda (*Kamisama to eiyū no hanashi: dōwa to densetsu*), dove si raccontano da Robin Hood, Sigfried, Orlando, Ulisse, Cid, sino ad arrivare a riassumere Rāmāyana e Mahābhāratam.

Assai favolosa l'edizione del 1925 *Dante per i bambini: i racconti della Divina Commedia* (*Kodomo no Dante: Shinkyoku monogatari*), a cura di Roson Ashiya con le illustrazioni a colori di Takenosuke Kurosawa di stile Liberty. Seguono altre cinque versioni diverse (nove in totale) di Shinkyoku *monogatari* in forma romanzata fino ad arrivare all'ultimo esempio del 1968 curato da Soichi Nogami, uscito dopo che lo stesso Nogami aveva completato la traduzione della *Commedia*. Come Nakayama, Nogami riordina una versione ridotta per poterla divulgare tra il pubblico più vasto, compresi gli adolescenti (questa traduzione approdò persino alla mia casa, fungendo anche per me da introduzione al mondo dantesco nonché alla letteratura italiana).

Dagli anni Settanta del Novecento non ci sono più traduzioni di tipo *monogatari*, ma la *Commedia* approda anche alla fumettistica con la rivisitazione di Gō Nagai alla serie di illustrazioni di Gustave Doré (1994-1995), già studiata per fare la riduzione filmica del 1911. Al posto di *monogatari* abbiamo un altro stile di traduzione, detta *chōyaku*, traduzione *super* intesa come rimaneggiamento romanzato: nel 2009 ne vediamo il primo esempio, con testo di Makoto Yajima e Masato Satō basato su una edizione coreana di Shoi Soon. Negli ultimi anni lo *Shinkyoku* che circola molto in formato tascabile si intitola *Yasashi Shinkyoku*, che vale a dire “*Easy* Divina Commedia,” il titolo che rappresenta l'edizione del 2008 per la Kadokawa shoten di Tokyo, a cura del romanziere Takashi Atōda, che realizza una sorta di traduzione *super*.

Il filone letterario, nel frattempo, continua a svilupparsi:<sup>11</sup> nel periodo prebellico si contano quattro traduzioni complete, i cui curatori ven-

<sup>10</sup> La pellicola torna ora in versione restaurata del 2021 a cura della Cineteca di Bologna per il festival di cinema Historica (Kyoto, gennaio 2022).

<sup>11</sup> Circa gli studi danteschi del dopoguerra rimandiamo ai tre articoli del dantista Tomotada Iwakura, che traduce dall'originale il *De vulgari eloquentia* (*Zokugo shiron*);

gono divisi in soli due italianisti e altri anglisti e simili, mentre nel dopoguerra compaiono altre sette edizioni, che sono composte da quattro italianisti diversi e altri specialisti di letterature.<sup>12</sup> In tutto sono undici traduzioni differenti, dodici secondo Hoshino, sedici secondo Blakeley: la statistica è relativa, poiché dipende da cosa ci si aspetta dalla traduzione: nel mio caso con traduzione si intende quella che ci offre il testo integrale dell'originale con un minimo di note necessarie a una decente lettura interpretativa.

Uno dei motivi più sentiti per i quali si continua a tradurlo è da ricondurre a una questione tutt'ora aperta: "Con quale registro possiamo realizzare la traslitterazione di un'opera così antica e così nuova?", Esisteva prima dell'europeizzazione del Giappone un linguaggio scritto del giapponese, chiamato oggi *kobun* o *bungo*. Nella prima metà del Novecento si credeva che per tradurre un classico europeo bisognasse ricorrere al giapponese classico letterario, anche se quel linguaggio era già in disuso nella letteratura contemporanea. Invece nella seconda metà del Novecento la *Commedia* viene tradotta grosso modo nel giapponese *standard* di oggi. È necessario considerare quanto quel toscano poetico disti ormai dalla cosiddetta *koinè* italiana. Alcuni si cimentano ancora in uno stile classicheggiante, mentre l'ultima versione di Hara si basa su quello *standard*. È piuttosto curioso, e il fatto che lo stesso Dante esaminò a sua volta i

---

*Il pensiero linguistico di Dante Alighieri; La critica dantesca in Giappone* (1965-1990); *Cinquant'anni di studi italianistici in Giappone. Studi danteschi I* (Italia Gakkaishi 50 nenkan ni okeru Dante kenkyū no dōkō. Sono 1); *Cinquant'anni di studi italianistici in Giappone. Studi danteschi II* (Italia Gakkaishi 50 nenkan ni okeru Dante kenkyū no dōkō. Sono 2).

<sup>12</sup> Prima della seconda guerra mondiale ci sono quattro traduzioni integrali, i cui curatori sono: 1. Società di Studiosi dei Classici (Koten Bungaku Kenkyūkai, 1916); 2. Masaki Nakayama (1917); 3. Heizaburō Yamakawa (1914-22); 4. Chōkō Ikuta (1929). Tra questi le versioni di Nakayama e di Yamakawa si basano sul testo originale in italiano. Le altre sette versioni del dopoguerra sono curate da: 5. Sōfū Taketomo (1948); 6. Soichi Nogami (1962); 7. Sukehiro Hirakawa (1966); 8. Hayao Miura (1970); 9. Bunshō Jugaku (1976); 10. Kunisuke Nishizawa (1987); 11. Motoaki Hara (2014). Sui sette traduttori del dopoguerra sono quattro gli italianisti che trattano l'opera anche filologicamente: Nogami, Hirakawa, Miura, Hara. Ne esistono inoltre molte edizioni incomplete, limitate prevalentemente all'*Inferno*, a partire da quella fatta e pubblicata postuma di Bin Ueda (Kyoto, Hoshino shoten, 1918).

diversi “parlati” nel trattato *De vulgari eloquentia* ci procura non pochi dubbi ed esitazioni sulla nostra attuale concezione linguistica.

### *Traduzioni complete della Divina Commedia*

1. Società di Studiosi dei Classici (a cura di Kōten Bungaku Kenkyūkai), *Shinkyoku*, Tokyo, Kōryō sha, 1916.
2. Nakayama, Masaki (a cura di), *Dante Shinkyoku*, 3 tomi, Tokyo, Rakuyō dō, 1917.
3. Yamakawa, Heizaburō (a cura di), *Dante Shinkyoku*, 3 voll., Tokyo, Keisei sha, 1914-1922.
5. Taketomo, Sōfū (a cura di), *Shinkyoku*, 4 voll., Osaka, Sōgen sha, 1948.
6. Nogami, Soichi (a cura di), *Shinkyoku*, Tokyo, Chikuma shobō, 1962 (contiene *Shinsei – Vita nuova*).
7. Hirakawa, Sukehiro (a cura di), *Shinkyoku*, Tokyo, Kawade shobō shinsha, 1966.
8. Miura, Hayao (a cura di), *Shinkyoku*, Tokyo, Kadokawa shoten, 1970-1972.
9. Jugaku, Bunshō (a cura di), *Shinkyoku*, 3 voll., Tokyo, Shūei sha, 1976.
10. Nishizawa, Kunisuke (a cura di), *Shinkyoku*, 3 voll., Tokyo, Nihon Toshokankōkai, 1987.
11. Hara, Motoaki (a cura di), *Dante Alighieri*. *Shinkyoku*, 3 tomi, Tokyo, Kōdan sha, 2014.

### *Bibliografia*

- Ashiya, Roson, *Dante per i bambini: i racconti della Divina Commedia (Kodomo no Dante: Shinkyoku monogatari)*, illustrazioni a colori di Takenosuke Kurosawa, Tokyo, Keisei sha, 1925.
- Atōda, Takashi, *Yasashī Shinkyoku (Easy Divina Commedia)*, Tokyo, Kadokawa shoten, 2008.
- Carlyle, Thomas, *On Heroes, Hero-Worship, and The Heroic in History*, London, James Fraser, 1841.
- Dinsmore, Charles Allen, *The Teachings of Dante*, Cambridge, The Riverside Press, 1901.
- , *Aids to the Study of Dante*, Boston and New York, Houghton, Mifflin & Company, 1903.

- , *I morali del vate Dante (Shisei Dante no kyōkun)*, a cura di Tenrai Sumiya, Tokyo, Keisei sha, 1909 (traduzione di Dinsmore 1901).
- Doi, Hideyuki, *Dante in Giappone*, in *Interlinee: studi comparati e oltre*, Firenze, Cesati, 2021, pp. 117-121.
- Fujitani, Michio, Shinkyoku, *Il canto divino, leggere Dante in Oriente*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2000.
- , *Interpretare la Divina Commedia di Dante (Shinkyoku wo yomitoku)* Tokyo, Kyōiku Hyōron sha, 2021.
- Fukuda, Kichizō, *I racconti degli dèi ed eroi: miti e favole (Kamisama to eiyū no hanashi: dōwa to densetsu)*, Tokyo, Ichiō dō, 1917.
- Hara, Motoaki, *Su Dante: La Divina Commedia e la nascita dell'individuo (Dante ron: Shinkyoku to "kojin" no syutsugen)*, Tokyo, Seido sha, 2021.
- Hoshino, Hitoshi, *Il paradiso e la politica – Monarchia e il Paradiso della Divina Commedia (Tengoku to seiji: Teiseiron to Shinkyoku Tengoku hen)*, tesi del dottorato di ricerca presentata all'Università di Kyoto nel 2018.
- , *Il paradiso e la politica: un aspetto della ricezione di Dante in Giappone (Tengoku to seiji. Nihon ni okeru Dante jyuū no ichi sokumen)*, "Studi di cultura italo-giapponese", 56 (2018), pp. 57-70.
- Iwakura, Tomotada (a cura di), *De vulgari eloquentia (Zokugo shiron)*, Tokyo, Tōkai Daigaku shuppankai, 1984.
- , *La critica dantesca in Giappone (1965-1990)*, in *Dalla bibliografia alla storiografia: la critica dantesca nel mondo dal 1965 al 1990*, a cura di Enzo Esposito, Ravenna, Longo, 1995, pp. 245-248.
- , *Cinquant'anni di studi italianistici in Giappone. Studi danteschi I (Italia Gakkaishi 50 nenkan ni okeru Dante kenkyū no dōkō. Sono 1)*, "Studi italiani", 50 (1999), pp. 340-352.
- , *Cinquant'anni di studi italianistici in Giappone. Studi danteschi II (Italia Gakkaishi 50 nenkan ni okeru Dante kenkyū no dōkō. Sono 2)*, "Studi italiani", 51 (2000), pp. 317-326.
- , *Il pensiero linguistico di Dante Alighieri*, Roma, Aracne, 2011.
- Kenmochi, Takehiko, *I primi contatti tra i lettori giapponesi e la Divina Commedia di Dante nelle Età di Meiji e Taishō (Dante Shinkyoku to nihonjin tonō kaikō: Meiji ki to Taishō ki)*, "Studi italiani", 12 (1964), pp. 101-110.
- , *La Divina Commedia di Dante e gli scrittori dell'Età di Shōwa (Dante Shinkyoku to Shōwa no sakka tachi)*, "Studi italiani", 13 (1965), pp. 63-73.
- Kuroda, Masatoshi, *Dante e i suoi tempi (Dante to sono jidai)*, Tokyo, Keisei sha di Tokyo, 1921.

- Kyoto Bungakukai (a cura di Italia Kai – Società italiana), *Studi su Dante (Dante no kenkyū)*, Kyoto, Hoshino shoten, 1921.
- Litten, Freddy, *Japanische Titel von Dantes Commedia 1886-1901*, Norderstedt, BoD, 2021.
- Mori, Ōgai, *Opera omnia (Ōgai zenshū)*, 3, Tokyo, Ōgai zenshū Kankōkai, 1925 (contiene gli articoli su Dante).
- , *Opera omnia (Ōgai zenshū)*, 20, Tokyo, Iwanami shoten, 1937 (contiene il *Diario tedesco – Doitsu Nikki*).
- Nagai, Gō, *Dante Shinkyoku, (Dante. La Divina Commedia)*, 3 tomi, Tokyo, Kōdan, sha, 1994-1995.
- Nogami, Soichi, *Gli studi danteschi in Giappone nelle Età di Meiji e Taishō (Meiji Taishō ki no Nihon no Dante kenkyū)*, “Studi italici”, 14 (1966), pp. 1-6.
- , (a cura di), *Shinkyoku monogatari (I racconti della Divina Commedia)*, Tokyo, Gendai Kyōjō bunko, 1968.
- Norton, Charles Eliot, *Studi su Dante (Dante kenkyū)*, a cura di En Kashiwai, Tokyo, Kyōbun kan, 1906 (traduzione di Dinsmore 1903).
- Ōga, Jukichi, *Bibliografia dantesca giapponese*, Firenze, Olschki, 1930 (seconda edizione anastatica, 2007; una versione ampliata dell’edizione del 1929, *A Dante bibliography in Japan* [Osaka, Printed for Private Circulation]).
- Shigeno, Masaru (a cura di), *Shinkyoku monogatari (I racconti della Divina Commedia)*, Tokyo, Toyama bō, 1903.
- Shimoi, Harukichi e Gherardo Marone (a cura di), *Poesie giapponesi*, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1917.
- Suga, Atsuko, *Shinkyoku. Jigoku hen, Dai 1 ka kara dai 17 ka made, (L’Inferno della Divina Commedia. Dal primo al diciassettesimo canto)*, a cura di Michio Fujitani, Tokyo, Kawade shobō shinsha, 2018.
- Takatsuki, Ainosuke (a cura di), *Shinkyoku monogatari (I racconti della Divina Commedia)*, introduzione di Rintarō Mori (Ōgai), Tokyo, Jitsugyō no Tomo sha, 1915.
- Ueda, Bin, *Il poeta vate Dante (Shisei Dante)*, Tokyo, Kinkō dō, 1901.
- , (a cura di), *Il suono della marea (Kaichō on)*, Tokyo, Hongō shoten, 1905.
- , (a cura di), *Dante Shinkyoku (traduzione parziale)*, Kyoto, Hoshino shoten, 1918.
- Ura, Kazuaki, *Per la contestualizzazione degli studi danteschi (Dante hihyō no kōzōka)*, “Gendaishi Techō Tokushū Dante” (Taccuino della poesia contemporanea – Speciale Dante), 7.29 (1986), pp. 201-206.
- , *Studi danteschi I: Vita Nuova, struttura e citazioni (Dante kenkyū I: Vita Nuova, kōzō to in’yō)*, Tokyo, Tōshin dō, 1994.

- , *Una proposta sulla divisione in capitoli della Vita Nuova (Hitotsu no kokoromi: Vita Nuova no shōwake wo meguru)*, in *Report to the MEXT and the JSPS*, (B)(1)09410001, 2001, pp. 166-277.
- Yajima, Makoto e Masato Satō (a cura di), *Il diario dell'oltretomba di Dante. Traduzione super in prosa della Divina Commedia (Dante no shigo sekai nikki: chō-yaku shōsetsu de yomu Shinkyoku)*, 3 tomi, Tokyo, Cosmo21, 2008-2009 (traduzione dell'edizione coreana di Shoi Soon).
- Yosano, Akiko, *Sole e rose (Taiyō to bara)*, Tokyo, Ars, 1921), in *Opera omnia di Akiko Yosano (Yosano Akiko Zenshū)*, 3, Tokyo, Bunsen dō, 1972 .

WILLIAM WALL

*L'Inferno del 2020*

**Abstract:** As part of the Academy's celebration of Dante, I present the following as an example of how a poet absorbs and re-uses (or abuses, perhaps) the poetry of the master. In particular I will discuss a small group of poems from my most recent collection – *Smugglers in the Underground Hug Trade* (Doire Press, Galway, Ireland, 2021) – and explore the motivation for writing this particular book which takes the form of a poetic diary of the pandemic year of 2020. I present the poems in the original and in parallel translation. The Italian translation is the work of Adele D'Arcangelo from the Department of Interpreting and Translation of the University of Bologna.<sup>1</sup>

1. All'inizio della pandemia di Covid ho compiuto una ricerca sulle descrizioni letterarie della peste e di altre epidemie, per poi scoprire che ne esistono relativamente poche e questa per me è stata una sorpresa. Pensavo, in realtà, che dovessero esserci molte rievocazioni di queste specifiche catastrofi che hanno colpito gli esseri umani nel corso dei secoli. Tali resoconti sono invece piuttosto limitati e molti scrittori, che hanno vissuto l'esperienza di un'epidemia, o tacciono del tutto sulla questione, oppure vi fanno riferimento solo in maniera casuale. La descrizione di Tucidide sulla peste che colpì Atene nel 43 a.C., risulta un primo modello esemplare, considerandone la fonte, benché ancora adesso non si sappia quale tipo di malattia abbia potuto sterminare un quarto della popolazione ateniese. Ritroviamo una ulteriore testimonianza di pandemia in una lettera di Petrarca al fratello Gherardo sul numero delle vittime all'interno del monastero certosino di Montrioux, presso cui Gherardo aveva preso i voti e dove risultò superstite alla "Morte nera" nel 1348.<sup>2</sup> C'è poi il capitolo dedicato all'interno del *Decameron* di Boccaccio e infine l'eccellente ricerca storica svolta da Manzoni ne *I Promessi Sposi*. Sono convinto che la ricostruzione man-

---

<sup>1</sup> Adele D'Arcangelo ha tradotto dall'inglese anche il presente contributo.

<sup>2</sup> La lettera venne verosimilmente scritta nel 1352. *Lettere familiari*, XVI, 2, in Francesco Petrarca, *Opere scelte*, pp. 354-356.

zoniana sia una delle migliori relative a come una pestilenza si possa sviluppare all'interno di una città e rappresenta, forse in assoluto, il più accurato resoconto del panico generato tra le persone, che le porta ad affidarsi alla falsa scienza o a venerare reliquie di santi al fine di ottenere forme di protezione dalla malattia. Abbiamo inoltre il *Diario* di Samuel Pepys sulla peste che flagellò Londra nel XVII secolo e, successivamente, sullo stesso tema, il *Diario dell'anno della peste* di Daniel Defoe, altro fulgido esempio di ricerca storica nonché archivistica.<sup>3</sup> E ovviamente cito *La peste*, di Camus, benché nel caso dello scrittore francese l'epidemia rappresenti più un morbo di carattere politico che fisico. Risulta invece sorprendente, se si considera che la stampa nel XX secolo era una modalità di comunicazione ormai affermata, come vi sia così poco di scritto (perlomeno in lingua inglese) sulla cosiddetta Spagnola, l'influenza che colpì l'Europa nel 1918-1919. Ne troviamo cenno in *Mrs Dalloway* di Virginia Woolf, per esempio, ma piuttosto descritta come malessere che accompagna una forma di psicosi traumatica. Al contrario, lo splendido romanzo *They Came Like Swallows* di William Maxwell (1937) e così pure *Pale Horse, Pale Rider* di Katherine Anne Porter (1939),<sup>4</sup> trattano entrambi la pandemia in maniera diretta e anzi Porter fu quasi vittima lei stessa della malattia. Per riassumere, in 2500 anni di pandemie ci restano poche testimonianze e alcune rappresentano, di fatto, solo una piccola sezione di un'opera maggiore.

2. Tale carenza di riferimenti, durante epoche di catastrofi, si riscontra ugualmente anche in merito alla Grande Carestia che colpì l'Irlanda tra il 1845 e il 1850, rappresentata nella tradizione locale solo da due ballate (per quanto di mia conoscenza), una in lingua inglese e l'altra in lingua irlandese, e questo è un dato significativo per una popo-

---

<sup>3</sup> *The Diary* (Samuel Pepys, 1660-1669) e *A Journal of the Plague Year* (Daniel Defoe, 1722). La peste bubbonica colpì l'Inghilterra, e in particolare Londra, nel 1665 e terminò anche a seguito del devastante incendio che distrusse l'80% degli edifici cittadini nel 1666. Daniel Defoe aveva solo cinque anni nel 1665, ma volle testimoniare nei suoi scritti quella devastante esperienza.

<sup>4</sup> Il romanzo di Maxwell è stato pubblicato da Rizzoli nel 2009 con il titolo *Come un volo di rondini*, nella traduzione di Giovanna Scocchera, mentre *Bianco cavallo, bianco cavaliere* di Porter è uscito, sempre nel 2009, per i tipi di Tartaruga Edizioni, tradotto da Lidia Storoni Mazzolani. (N.d.T.).

lazione che ha sempre cantato qualsiasi genere di esperienza, nella gioia e nel dolore. Concludo, sottolineando come, per diversi aspetti, pesti, pandemie e carestie siano eventi di portata psicologica e fisiologica così devastanti che sembrano paralizzare gli scrittori. Diversi miei colleghi mi hanno riferito una loro difficoltà con la scrittura durante l'ultimo anno di convivenza con la pandemia di Covid e alcuni di loro non sono ancora riusciti a scrivere.

3. Io, però, mi sono ripromesso di provare a non soffrire di questa paralisi creativa. Ho cominciato semplicemente a riflettere sul fatto che uno scrittore, nei limiti del possibile, ha un dovere: quello di riportare la realtà vissuta e di tramandarne una qualche forma di rappresentazione, seppur parziale, ai posteri. Mi ritengo fortunato, poiché né io né altri componenti della mia famiglia siamo stati colpiti in prima persona dalla malattia, e questa sorte favorevole mi ha concesso il lusso di poter diventare anche un commentatore degli eventi, anzi ho proprio sentito un obbligo a volerlo essere. Poteva andare diversamente: un giovane poeta irlandese mio amico, per esempio, ha avuto il Covid ed è stato ricoverato sei settimane in ospedale e finora non è stato ancora in grado di scrivere sulla sua esperienza.

4. Quando ho cominciato a figurarmi la pandemia, dopo aver seguito dibattiti scientifici e conferenze stampa, dopo aver letto analisi statistiche e modelli predittivi, dopo il primo *lockdown* e dopo la successiva riapertura, dopo gli ulteriori *lockdown* e riaperture, intercorsi nel contesto di una infezione trasmissibile per via aerea che si spandeva, come un vento implacabile, nel mondo intero, le immagini dell'*Inferno* dantesco mi si sono presentate quasi come un naturale accompagnamento. Il dibattito pubblico sembrava spesso rigirare su sé stesso, magari puntando inizialmente verso una direzione, per poi ritornare esattamente al punto di partenza. Peraltro, almeno in Irlanda, il *lockdown* è spesso stato definito nei termini di un cerchio: per esempio avevamo il permesso di camminare ovunque, ma non oltre un raggio di due chilometri da casa. Si è presto sviluppata una app in grado di mappare, dopo l'inserimento del proprio codice postale, un cerchio con al centro la propria abitazione e la misura esatta del raggio di distanza percorribile intorno a essa. All'interno di questa circonferenza si incontravano

le stesse persone tutti i giorni, che camminavano tutte nel proprio cerchio, che ribadivano, in una sorta di *loop*, sempre gli stessi discorsi sulle nuove precauzioni da seguire e il livello di pericolo raggiunto. Quando ho, infine, cominciato a comporre ciò che avrebbe assunto la forma di un diario poetico, le mie letture di Dante hanno trovato una loro naturale collocazione all'interno dei testi lirici.

5. Ecco ora, a seguito di queste considerazioni preliminari, la mia prima poesia:

*We Read the Inferno at the Beach*

*an easterly wind blows  
across our chairs  
the coffee cools  
as it leaves the flask  
lo there are bathers  
standing knee deep  
in the golden waves  
and seabirds make  
their moan or dream  
against a steel blue sky*

*on my lap is canto quinto  
year after year I return  
to the second circle  
we read together  
holding hands against  
the tempest of the years  
and the infernal storm  
this curse of the ages  
blowing round the world  
like blinding sand  
and the countless dead*

*we whisper promises  
to mind each other  
to take care of ourselves*

Leggiamo l'*Inferno* in spiaggia

un vento di levante soffia  
tra le nostre sdraio  
il caffè si fredda  
versato dal thermos  
guarda ci sono bagnanti  
fermi con le ginocchia sommerse  
nelle onde dorate  
e i gabbiani lanciano  
i loro lamenti o sognano  
contro un cielo blu acciaio

in grembo ho il *canto quinto*  
anno dopo anno ritorno  
al secondo cerchio  
leggiamo insieme  
tenendoci per mano contro  
la tempesta degli anni  
e la tormenta infernale  
questa maledizione dell'età  
che soffia intorno al mondo  
come sabbia accecante  
e i morti infiniti

ci sussurriamo promesse  
per ricordarci l'un l'altro  
di prenderci cura di noi

*to stay safe*  
*all the sweet sighs*  
*recalling joy*  
*in a time of catastrophe*  
*and the wind blows*  
*and the sun shines*  
*and the sand blows away*  
*without diminishing*  
*by one grain*  
*the gilded beach*

di restare in salute  
 tutti i dolci sospiri  
 che richiamano la gioia  
 in un'era di catastrofi  
 e il vento soffia  
 e il sole splende  
 e la sabbia vola via  
 senza disperdere  
 neppure un granello  
 della dorata spiaggia

6. L'eco del Canto V è qui evidente in riferimenti quali il tempo dei dolci sospiri, la tempesta infernale e la tempesta degli anni, l'era della catastrofe. La metafora del vento nell'*incipit*, spesso ripresa anche in altre poesie nello stesso volume, rappresenta la natura della malattia, che soffia diffondendosi per via aerea intorno al mondo, proprio come la "bufera infernal". Gli uccelli marini "*making their moan*" riecheggiano coi propri lamenti le "dolenti note" che Dante sente dopo aver oltrepassato i cancelli dell'Ade. Anche se questa sensazione è meno intensa ora, so per certo che nel momento in cui ho scritto i versi sul "tenersi per mano / contro la tempesta degli anni" e sulle "promesse sussurrate", avevo chiari in mente Paolo e Francesca. Indico questa connessione evidenziando come alcuni versi danteschi ricorrano riposizionati in un nuovo contesto, come gemme preziose. L'apparente semplicità del contenuto si scuote, o almeno così spero, nel momento in cui il lettore si rende conto del potente campo di riferimento e le liriche assumono risonanze che oltrepassano il presente e creano correlazioni tra la crisi del 2020 e la millenaria storia europea.

7. Di fatto questa raccolta, dal titolo scherzoso *Smugglers in the Underground Hug Trade*,<sup>5</sup> è permeata da immagini dell'*Inferno*. Si tratta, in fondo, di un nesso logico, poiché ci troviamo di fronte a una pandemia globale in cui siamo infestati sia dal virus sia da folli, impostori e ciarlatani, capaci di tradire la nostra fiducia. Dovrebbe esistere all'inferno

<sup>5</sup> La traduzione letterale del titolo corrisponde a "Contrabbandieri nel commercio clandestino di abbracci" (*N.d.T.*).

un luogo speciale per i no vax e i leader politici che consigliano di bere candeggina per purificarsi. Un nuovo Dante avrebbe senz'altro citato per nome coloro che portano la gente alla morte pur di ottenere un proprio tornaconto politico o economico. Gente così sarebbe finita nelle Malebolge e forse, per chi ricopre cariche presidenziali, addirittura nel Cocito.

8. Il mio amore per Dante, tuttavia, risale a ben prima del 2020. Ho cominciato a leggerlo per la prima volta negli anni novanta del secolo scorso, quando per caso mi sono ritrovato tra le mani una copia usata di una traduzione con testo a fronte dell'*Inferno*. Si trattava, nella fattispecie, dell'edizione Temple Classics, un libretto tascabile pubblicato per la prima volta nel XIX secolo e tradotto da John A. Carlyle.<sup>6</sup> La traduzione risultava maldestra e arcaica ma, per diversi motivi, questo rappresentava anche il suo fascino. Io avevo iniziato a studiare l'italiano all'epoca, e quella traduzione, ai miei occhi incerta, mi spinse a produrre. Per puro caso, lessi qualche tempo dopo che in un saggio autobiografico Jorge Luis Borges riportava di aver cominciato a imparare l'italiano esattamente dallo stesso testo di Dante, nella stessa edizione Temple Classics.

9. Dante cominciò così a pervadere il mio lavoro. Potremmo affermare che la misura della grandezza di un poeta stia nella quantità di prestiti, citazioni, riferimenti o veri e propri plagii dei suoi versi che si contano in seguito alla sua morte. Stando a questo metro di misura, Dante si posiziona come un gigante tra i giganti.

10. Il primo "prestito" dantesco deliberato, che ritrovo nella mia opera, è in uno dei racconti dalla raccolta *No Paradiso* (titolo affatto casuale) pubblicata nel 2006.<sup>7</sup> Questo specifico racconto risale all'anno 2000 circa e il protagonista, guarda caso un poeta irlandese, è intento a tradurre l'*Inferno*. Vive a Procida, all'epoca per me luogo di grande

---

<sup>6</sup> John Aitken Carlyle (1801-1879), fratello di Thomas Carlyle.

<sup>7</sup> Nei racconti pubblicati in *No Paradiso*, viene proposta anche una varietà di riferimenti al mondo e all'immaginario classico greco e latino. Come sottolineato da alcune recensioni, i personaggi declinano in modi diversi il tema della resa, dell'assenza di redenzione, come per esempio nell'eloquente titolo *Surrender* del racconto qui citato (*N.d.T.*).

fascino, e a un certo punto conduce il suo editore, che lo ha raggiunto per incoraggiarlo a completare il lavoro, sulla spiaggia di Pozzo Vecchio, dove c'è una tomba incastonata nella roccia e il protagonista del racconto ne recita l'iscrizione "Chi è costui, che senza morte va per il regno della morta gente ...".

11. In seguito, nel 2011, ho pubblicato la raccolta poetica *Ghost Estate*,<sup>8</sup> che conteneva una poesia piuttosto lunga dal titolo *Job in Heathrow* con diversi riferimenti meno espliciti a Dante. La poesia è un resoconto distopico di un gruppo di persone perennemente intrappolate nella sala d'attesa di un aeroporto. Inizia "*with the frightened crowd for whom every new alarm is an authority* / con la folla spaventata per cui ogni nuovo allarme è una forma di autorità" e in tutta la lirica si riscontrano sottili riferimenti all'*Inferno* come, per esempio, nell'apertura della seconda sezione "*Master, I cried, who are these bastards ...* / Maestro, chi son quelle genti che l'aura nera si' gasta") e poi di nuovo nella terza sezione "*they come and go like cranes... / come i gru van cantando lor lai*").

12. Posso dunque affermare di aver mostrato interesse per Dante nel corso di oramai ben venticinque anni e pian piano il Maestro è diventato parte integrante della mia visione poetica. Di conseguenza, quando all'inizio del 2020 ho deciso di scrivere un diario dell'anno del Covid, l'*Inferno* è apparso come un punto di riferimento ovvio, poiché cos'altro è una pandemia se non una sorta di inferno sulla terra?

13. Il diario poetico si apre con l'esortazione di Minosse: "Oh you who come to this house of pain..."

<sup>8</sup> La raccolta già nel titolo vuole essere una denuncia della ascesa e caduta della cosiddetta "Celtic Tiger", termine con cui gli economisti avevano denominato il boom economico irlandese che giunse all'apice all'inizio degli anni 2000. In seguito, iniziò un declino che culminò con la crisi economica del 2011. Fra i molti segni evidenti della crisi si potevano notare, in Irlanda, diversi lotti abitativi acquistati da persone comuni, che però, non riuscendo a pagare le rate dei mutui a causa della sopravvenuta crisi, non vi abitarono mai e sono rimasti come abitazioni di nuova costruzione completamente abbandonate (*N.d.T.*).



*we are all unclean  
and a year ago we knew nothing  
the last carefree Christmas  
the sound of children's laughter  
the house of joy  
watch how you go and whom you trust  
these are the dark days*

*photos of last year  
need carbon dating  
the archaeology of embrace  
a handshake petrified  
in monochrome  
a fossilized smile  
the beating of heart on heart  
only detectable in distortions  
in the earth's magnetic field  
watch how you go and whom you trust  
these are the dark days*

*a terrain in 2020 vision  
stratified by nightmare  
our self-possession lost  
among the coffins  
leaving Bergamo in army trucks  
the sterile neverland of ICU  
the battery of hacking coughs  
the belling of the pulse oximeter  
watch how you go and whom you trust  
these are the dark days*

*smoke blows down the valley  
we're close to zero  
and the ground is freezing hard  
nature is reckless of our pain  
  
the sun reels and the cold moon follows  
and spring will follow winter as of yore*

siamo tutti impuri  
e un anno fa eravamo ignari  
l'ultimo Natale spensierato  
a sentire le risate dei bambini  
la casa della gioia  
*guarda com'entri e di cui tu ti fide  
questi sono i giorni di ogni luce muti*

le foto dello scorso anno  
necessitano di datazione al carbonio  
l'archeologia degli abbracci  
una stretta di mano pietrificata  
in bianco e nero  
un sorriso fossilizzato  
il battito del cuore su un altro cuore  
distinguibile solo per distorsione  
nel campo magnetico della terra  
*guarda com'entri e di cui tu ti fide  
questi sono i giorni di ogni luce muti*

un terreno in visione perfetta  
stratificato dagli incubi  
la nostra compostezza perduta  
tra le bare  
che lasciano Bergamo nei carri militari  
lo sterile non luogo delle UTI  
le batterie dei colpi di tosse secca  
le pulsazioni dei saturimetri  
*guarda com'entri e di cui tu ti fide  
questi sono i giorni di ogni luce muti*

il fumo soffia giù nella valle  
siamo vicino allo zero  
e la terra si sta raggelando  
la natura è inconsapevole  
della nostra pena  
il sole ruota e la fredda luna lo segue  
e la primavera seguirà l'inverno  
come da sempre

<i>the starlings turn and turn</i>	gli storni girano e girano
<i>no refuge only less pain</i>	non che di posa, ma di minor pena
<i>no hope to comfort them</i>	nulla speranza li conforta mai
watch how you go and whom you trust	<i>guarda com'entri e di cui tu ti fide</i>
these are the dark days	<i>questi sono i giorni di ogni luce muti</i>

14. Per me le connessioni dantesche risultano ovvie e ci tengo anche a sottolineare che questo genere di riferimenti, all'interno di un testo, pone particolari problemi in fase di traduzione, soprattutto se sono tratti da un autore che scrive nella stessa lingua di chi traduce, ma le soluzioni proposte da Adele D'Arcangelo per risolvere tali difficoltà sono, a mio avviso, particolarmente efficaci. Per esempio, benché alcune immagini quali quella degli storni che girano senza sosta, incapaci di trovare rifugio (“*no refuge only less pain*”), possano apparire ovvie per chiunque conosca l'*Inferno*, la sua decisione di tradurre “dark days” citando direttamente “i giorni di ogni luce muti” è di forte impatto, richiamando peraltro un ulteriore verso dantesco, ovvero “loco d'ogne luce muto”. La lingua di Dante che prende il posto dell'italiano contemporaneo rende davvero più intensa la pena descritta.

15. L'esortazione austera di Minosse “guarda com'entri e di cui tu ti fide” richiama le tante raccomandazioni della comunità medico-scientifica in quest'era di contagi, che ci sollecitano a stare attenti durante gli incontri fra persone al di fuori della nostra famiglia, e ricorre più volte nella lirica, scritta proprio all'inizio della terza ondata di pandemia in Irlanda, il 3 dicembre 2020 per la precisione. La prima stanza stabilisce anche una precisa ambientazione, con la metafora disturbante delle lenzuola stese all'aria aperta, nei giardini delle case, gelate, simili a rasoi, immagine completata dal richiamo al pericolo espresso attraverso le mollette rosse come semafori. Nella seconda stanza il poeta si guarda alle spalle e scopre che la “diritta via” dietro di lui è stata cancellata, mentre nel cielo che lo sovrasta, gli stessi “*ominous birds* / uccelli minacciosi” che incombevano sulla spiaggia descritta nella poesia “*wheel and call* / girano e gridano”.

*Minos in Winter**in the still calm of a winter's day**the sheets hang luminous**razors of ice catching**the morning sun**red clothes-pegs like semaphores**expect danger they say**turn and look back**the way you came is erased**out of a pale sky**the great birds wheel and call**you who came to this house**of pain**watch where you go and**in whom you trust**don't let our great gateway**make you think of home*

Minòs in inverno

nella calma ferma di un giorno  
d'invernole lenzuola luminose stese  
rasoi di ghiaccio che catturano

il sole del mattino

le mollette rosse come luci segnaletiche  
aspettatevi il pericolo dicono

giratevi e guardate indietro

la via da voi percorsa è cancellata  
da un sole pallido

enormi uccelli girano e chiamano

voi che giungete a questo ospizio

del dolore

state attenti a dove andrete

e di chi fidarvi

non lasciate che la nostra ampia entrata

vi faccia credere di essere a casa

16. E infine voglio presentare una poesia, forse la più esplicita di tutte per i richiami danteschi proposti, intitolata semplicemente *Like Starlings*. Il mio pensiero qui è tutto dedicato alle tante persone morte a causa della pandemia:

*Like Starlings**like starlings in the cold**a mighty murmuration**driven by the wind**winding up and down**spinning on their wings**no hope to comfort them**and no relief**or like cranes*

Come storni

come storni nel freddo

un enorme mormorio

condotto dal vento

che si innalza e discende

turbinando sulle loro ali

nessuna speranza a confortarli

e nessun sollievo

oppure come gru

*sighing as they fly  
like arrows of air  
out of the shadows  
shadows come  
master who are these  
battered and turned in the breeze  
as black as night  
the lost people  
and he replied  
you know them all*

che sospirano in volo  
come frecce d'aria  
che spuntano dalle ombre  
e le ombre giungono  
maestro chi sono costoro  
percossi e ribaltati nel vento  
nero come la notte  
la perduta gente  
e lui replica  
li conosci tutti

*and pity caught me  
like a hand to my throat  
and I was lost*

e la pietà mi assale  
come una morsa alla gola  
e mi ritrovo perduto

17. Non è difficile notare come la maggior parte dei riferimenti siano in questo caso incentrati sul Canto V, che per me resta il più bello di tutti i canti dell'*Inferno*, in particolare per la vicenda di Paolo e Francesca. Come spesso accade nell'opera di un autore, vi sono una serie di eventi e interessi per nulla casuali che si combinano per produrre ciò che diventa uno stile definito, un approccio al mondo attraverso la propria produzione, un mondo di immagini e un insieme di specifiche scelte linguistiche. Noi scrittori cerchiamo spesso di giustificare tali coincidenze a posteriori, per mezzo di qualche acrobazia intellettuale, ma io voglio essere sincero: nel mio caso, mi sono innamorato del Canto V semplicemente perché io e mia moglie abbiamo trascorso la nostra luna di miele a Rimini nel 1979, dove per la prima volta siamo venuti a conoscenza della storia dei Malatesta e di Francesca da Polenta. Dunque, io ho conosciuto la storia di Paolo e Francesca molto prima di cominciare a leggere Dante e a imparare l'italiano. L'incontro con Dante, attraverso l'edizione Temple Classics, per me è stato quasi come vivere la sensazione di "riconoscere" qualcuno e questo ha creato un enorme interesse da parte mia nei suoi confronti. Certo, vi sono riferimenti anche ad altri canti nel mio ultimo libro e in generale in altre mie pubblicazioni, ma come ho subito espresso nella prima poesia "*year after year I return to the second circle / anno dopo anno ritorno al secondo cerchio*".

18. È chiaro, però, che la mia “perduta gente” non è la “perduta gente” di Dante. Per comprendere il mio uso dei riferimenti danteschi, occorre provare un’empatia nei confronti di Paolo e Francesca e provare pena per la loro condanna all’inferno, occorre cioè assumere un approccio contemporaneo rispetto a ciò che per Dante rappresenta invece un giudizio teologico, benché colmo di umana compassione per la giovane coppia. E se volete sapere perché parlo proprio di compassione, per me è sufficiente concentrarsi sulla bellezza dei versi, nello specifico su quella iterazione fra le tre forme di “amore” e sull’intensità del sentimento provato dal poeta, che lo porta a svenire in seguito all’incontro. Inoltre, non riesco a immaginare uno scrittore che possa giungere a condannare incondizionatamente una qualsiasi persona per cui un libro si è rivelato “galeotto”. Sarebbe, di fatto, come spararsi addosso. Sono conscio, d’altra parte, che questa mia rappresenta una controlettura del testo dantesco, dunque contrapposta alle intenzioni del poeta, poiché per Dante un amore illecito, a cui non segue un pentimento, merita una condanna eterna senza appello. In epoca contemporanea, tuttavia, fatto salvi quei pochi fondamentalisti che restano fedeli a tale interpretazione medievale del dogma cristiano, nessuno di noi può sostenere una tesi simile con identica convinzione. Oggi leggiamo il Canto V da un punto di vista completamente diverso e ne traiamo conclusioni diverse, se si escludono ovviamente gli studiosi di letteratura medievale. Chiedo quindi indulgenza a tutti gli esperti che hanno contribuito a questo volume poiché le mie sono riflessioni non di uno studioso che conosce a fondo il Sommo Poeta e la sua epoca, ma più semplicemente di un poeta contemporaneo che lo ammira.

19. Per concludere, nelle mie liriche la “perduta gente” è sempre strenuamente di origine terrestre e carnale. Si tratta di coloro che si ammalano e muoiono di Covid, coloro che conoscevo di persona e che si sono ammalati gravemente, che giacevano nei loro letti in terapia intensiva, annaspando per respirare durante tutto il 2020 e poi ancora nel 2021, si tratta di tutti coloro che sono stati vittime nel mondo intero di questo maledetto virus, così come dei loro cari che hanno vissuto il dolore profondo della perdita. La mancanza di respiro, per me rappresenta anche il sintomo di un malessere più ampio, un deficit respiratorio universale che si manifesta in forme diverse. In un’altra poesia della raccolta, propongo

una connessione tra la mancanza di respiro dovuta al virus del Covid e lo slogan del movimento Black Lives Matter, "I can't breathe".<sup>9</sup> In un'ulteriore lirica è il pianeta stesso che si ritrova *à bout de souffle*. Il mio diario poetico immagina il mondo in cui abitiamo come una sorta di *Inferno* in cui l'intera umanità è intrappolata in una fatale mancanza di respiro, causata dalla costante necessità di crescita economico-commerciale dettata dalla Società capitalistica. Una mancanza di respiro strettamente connessa alla distruzione ambientale che pian piano sta strozzando l'ecosistema naturale e di conseguenza anche noi che ne facciamo parte. In questa particolare concezione dell'inferno abbiamo da lungo tempo smarrito "la diritta via" e siamo tutti colpevoli di un peccato originale: la distruzione del pianeta che ci è stato dato in custodia e da cui noi esseri umani dipendiamo. Se Dante scendesse oggi all'inferno non incontrerebbe Virgilio, né Paolo e Francesca né gli altri personaggi da lui raccontati, incontrerebbe probabilmente la sua stessa anima, condannata a cantare di questa Terra morente, *come li stornei nel freddo tempo*.

### *Bibliografia*

- Camus, Albert, *La peste*, Paris, Gallimard, 1947.
- Dante Alighieri, *The Inferno*, London, J.M. Dent & Co./E. P. Dutton & Co, 1937.
- Defoe, Daniel, *A Journal of the Plague Year*, London, E. Nutt, J. Roberts, A. Dodd, J. Graves Publishers, 1722.
- Maxwell, William, *They Came Like Swallows*, New York and London, Harper & Brothers, 1937; trad. it. *Come un volo di rondini*, Milano, Rizzoli, 2009.
- Pepys, Samuel, *The Diary of Samuel Pepys*, ed. by Kate Loveman, London, Penguin Random House, 2003.
- Petrarca, Francesco, *Opere scelte*, 2. *Epistole*, a cura di Ugo Dotti, Torino, UTET, 1983.
- Porter, Katherine, *Pale Horse, Pale Rider*, New York, Harcourt Brace & Co., 1939; trad. it. *Bianco cavallo, bianco cavaliere*, Milano, La Tartaruga, 2009.

<sup>9</sup> Le drammatiche parole pronunciate dall'afroamericano George Floyd, arrestato in maniera brutale e successivamente deceduto il 25 maggio del 2020, sono uno dei tristi simboli della società violenta in cui viviamo.

Wall, William, *No Paradiso*, Dublin, Brandon Books, 2006.

—, *Ghost Estate*, Ennistymon, Co. Clare, Salmon Press, 2011.

—, *Smugglers in the Underground Hug Trade: A Journal of the Plague Year*, Galway, Doire Press, 2021.

Woolf, Virginia, *Mrs Dalloway*, London, Hogarth Press, 1925.

# ACCADEMIA LIGURE DI SCIENZE E LETTERE

## COLLANA DI MONOGRAFIE

- I  
(ESAURITO) LUCA OBERTELLO, *Severino Boezio*, Genova, 1974, 2 voll., 1138 pp.
- II  
(ESAURITO) LETTERIO MAURO, *Bonaventura da Bagnoregio. Dalla Philosophia alla Contemplatio*, Genova, 1976, 238 pp.
- III  
(ESAURITO) ANNA G. VIGLIONE, *Shakespeare's Antony*, Genova, 1985, 70 pp.
- IV  
(ESAURITO) GEO PISTARINO, *Cristoforo Colombo: l'enigma del criptogramma*, Genova, 1990, 142 pp.
- V *Entretiens sur Philosophie et Histoire. Actes du Congrès de Santa Margherita Ligure et Gênes, 17-21 septembre 1989*, a cura di EVANDRO AGAZZI, Genova, 1990, 156 pp.
- VI  
(ESAURITO) GABRIELLA CANONERO, *La superficie di Veronese*, Genova, 1991, 110 pp.
- VII *Dibattito su Quattro Famiglie del Grande Patriziato Genovese. Atti del convegno*, Genova, 15 novembre 1991, a cura di GEO PISTARINO, Genova, 1992, 108 pp.
- VIII *I problemi del Mar Nero nel passato e nel presente. Atti del Seminario internazionale di studi*, Genova, 16 giugno 1992, a cura di GEO PISTARINO, Genova, 1993, 104 pp.
- IX *Dibattito su Famiglie Nobili del Mondo Coloniale Genovese nel Levante. Atti del convegno*, Montoggio, 23 ottobre 1993, a cura di GEO PISTARINO, Genova, 1994, 148 pp.
- X  
(ESAURITO) PAOLA RUMINELLI, *Una città, un violino e la musica*, Genova, 1996, 128 pp.
- XI MARIO DAMONTE, *Tra Spagna e Liguria*, Genova, 1996, X, 364 pp.
- XII  
(ESAURITO) *Ricordo di Carlo Cereti*, con presentazioni di G. Visintini e L. Brian e orazioni ufficiali di P. Barile, F. Cuocolo, S.M. Carbone, L. Acquarone, Genova, 1997, 88 pp.
- XIII *Dibattito su Grandi Famiglie del Mondo Genovese fra Mediterraneo ed Atlantico. Atti del convegno*, Montoggio, 28 ottobre 1995, a cura di GEO PISTARINO, Genova, 1997, 152 pp.

- XIV *Il tramonto dei Fieschi e la caduta del castello di Montoggio*. Atti del convegno, Montoggio, 30 agosto 1997, a cura di GEO PISTARINO, Genova, 2001, 80 pp.
- XV  
(ESAUERTO) GIORGIO CAVALLINI, «*La scintilla che dice*». *Nuovi studi e postille di Letteratura italiana*, Genova, 2001, 168 pp.
- XVI CARLO CASTELLO, *Scritti scelti di diritto romano*, Servi, filii, nuptiae, Genova, 2002, 588 pp.
- XVII GIORGIO CAVALLINI, *Antichi e moderni. Studi e postille di Letteratura italiana*, Genova, 2003, 223 pp.
- XVIII  
(ESAUERTO) *La scuola per l'Ingegneria a Genova*, Genova, 2004.  
1. *L'Ingegneria chimica*, a cura di MARCO DEL BORGHI, 48 pp.  
2. *L'Ingegneria civile*, a cura di ENRICO MARCHI, 64 pp.  
3. *Cultura elettrica a Genova*, a cura di EZIO VOLTA, 80 pp.  
4. *L'Ingegneria meccanica*, a cura di ORESTE ACTON, GIOVANNI GUGLIELMINI, PIETRO MARIA LONARDO e ALFREDO D. SQUARZONI, 112 pp.  
5. *L'Ingegneria navale*, a cura di SERGIO MARSICH, 112 pp.
- XIX GIORGIO CAVALLINI, *Un "pellegrinaggio" di Montale a Certaldo in compagnia di Vittore Branca e altri studi e postille di letteratura italiana*, Genova, 2008, 224 pp.
- XX  
(ESAUERTO) ANDREA LERCARI, *Moneglia. Una comunità ligure dalla Repubblica di Genova al Regno d'Italia attraverso il suo Archivio storico*, Genova, 2009, 343 pp.
- XXI GIORGIO CAVALLINI, *Nuovi saggi letterari: da Dante a Salgari, a La Capria e a Parise e altri autori del Novecento e degli Anni Duemila*, Genova, 2011, 133 pp.

## COLLANA DI STUDI E RICERCHE

- I EMILIO BIAGINI, *Le isole Maltesi*, Genova, 1974, 224 pp.
- II GIULIO SCARSI e SANDRO STURA, *Le azioni delle onde frangenti contro strutture a parete verticale*, Genova, 1977, 84 pp.
- III  
(ESAURITO) *Atti del convegno su Umberto Fracchia (1889-1930) nel cinquantenario della morte*, con contributi di F. Del Beccaro, F. Di Nicola, C.F. Goffis, F. Livi, F. Montanari, A. Obertello, G. Ponte, M. Puppo, P. Raimondi, A.M. Tosi e F. Vazzoler, Genova, 1982, 272 pp.
- IV  
(ESAURITO) MARIO GALLARATI, *La piazza del popolo in Ascoli Piceno. La progettazione architettonica di uno spazio urbano*, con nota introduttiva di P. MARETTO, Genova, 1981, 68 pp.
- V PAOLO BLONDEAUX e GIOVANNI SEMINARA, *Analisi dello scambio di massa in condotti a pareti oscillanti*, Genova, 1983, 62 pp.
- VI  
(ESAURITO) *Volume dedicato all'OSSERVATORIO GEOFISICO dell'Università di Genova, in occasione del 150° anniversario di fondazione (1833-1983)*, con presentazioni di I. Dagnino, A. Elena e C. Eva e nota introduttiva di M. Bossolasco e V. Pasquale; contributi di Aa.Vv., Genova, 1985, 152 pp.
- VII GIOVANNA MARTINELLI, *L'ultimo secolo di studi su Erodiano*, con presentazione di A.F. BELLEZZA, Genova, 1987, 72 pp.
- VIII MARIA TERESA BONARDI, ENRICA CASAZZA e DIONISIO GALLARATI, *Introduzione ai fibrati in coniche*, Genova, 1988, 54 pp.
- IX MARIA TERESA BONARDI, *Sistemi lineari delle varietà a superficie sezioni di tipo K3*, Genova, 1988, 30 pp.
- X  
(ESAURITO) *Ricordo di Alessandro Vallebona. I nuovi volti della Radiologia*. Genova, 26-27 novembre 1988. Atti a cura di LUIGI OLIVA, con la collaborazione dell'Associazione Italiana di Radiologia medica e Medicina nucleare, con testimonianze (parte I) e interventi scientifici (parte II), Genova, 1989, 330 pp.
- XI  
(ESAURITO) GIAN MARCO UGOLINI, *Utilizzazione del bosco e organizzazione territoriale nella Liguria tra Sette e Ottocento: le opere di G.M. Piccone e di A. Bianchi*, Genova, 1995, 192 pp.

- XII  
(ESAURITO) GIULIO MALTESE, *Introduzione alla storia della dinamica nei secoli XVII e XVIII*, con prefazione di E. BENVENUTO, Genova, 1996, 274 pp.
- XIII  
(ESAURITO) PAOLO BERNARDINI, *Mongolfiere e canarini. Il carteggio Parisetti-Buonafede (1782-1784) e la cultura settecentesca*, Genova, 1997, 140 pp.
- XIV *Convegno di studi ispanici in memoria di Mario Damonte*. Arenzano, 18 ottobre 1997. Atti a cura di PIER LUIGI CROVETTO, con contributi di P.F. Ambrogio, E. Caldera, O. Chiarenò, P.L. Crovetto, U. Dachà, C.F. Goffis, E. Lunardi, A.M. Mignone, E. Moratilla García e A. Porqueras Mayo, Genova, 1998, 164 pp.
- XV  
(ESAURITO) STEFANIA MARTINI, *Dante e la "Commedia" nell'opera di Carducci giovane (1846-1865)*, Genova, 1999, 336 pp.
- XVI *L'antropologia tra biologia e cultura. Ricordo di Luigi Brian e convegno di studio in sua memoria*. Genova, 8 ottobre 1998. Atti a cura di ANTONIO GUERCI, con contributi di G.C. Alciati, C. Boggero, M. Cresta, F. Facchini, G. Floris e A. Guerci, Genova, 1999, 124 pp.
- XVII  
(ESAURITO) GIOVANNA MARTINELLI, *L'ultimo secolo di studi su Cassio Dione*, con presentazione di A.F. BELLEZZA, Genova, 1999, 292 pp.
- XVIII ENRICA CASAZZA, *Sui divisori dei fibrati in quadriche*, Genova, 1999, 40 pp.
- XIX *Convegno di studio in memoria di Alfredo Obertello, anglista, narratore, saggista*. Genova, 18 marzo 1999. Atti a cura di ERMANNO BARISONE, con contributi di A. Alessio, E. Barisone, F.M. Casotti, S. Gamberini, G.P. Podestà, G. Ponte e C. Rizza, Genova, 1999, 140 pp.
- XX *Recenti acquisizioni e prospettive della chirurgia alle soglie del Duemila. Ricordo di Ugo Dachà e convegno di studio in sua memoria*. Genova, 14 novembre 1998. Atti a cura di ALESSANDRO FAGGIONI, con contributi di G.C. Andrioli, G. Borasi, G.P. Bruttini, G.N. Catrambone, A. Faggioni, N. Marini, F. Marino, C. Minale, G.L. Petrilli, S. Pontremoli, M. Silvestrini Biavati e M. Zingirian, Genova, 1999, 136 pp.
- XXI  
(ESAURITO) *Giuristi Liguri dell'Ottocento*. Atti del convegno, Genova, 8 aprile 2000, a cura di GIOVANNI BATTISTA VARNIER, con contributi di L. Acquarone, E. Casetta, L. Cattanei, F. De Marini Avonzo, R. Ferrante, M. Fortunati, B. Montale, A. Padoa Schioppa, G.S. Pene Vidari, V. Piergiovanni, L. Sinisi, I. Soffietti, C. Storti Storchi e G.B. Varnier, Genova, 2001, 264 pp.

- XXII *La Liguria nell'impero romano: gli Imperatori liguri.* Atti del convegno, Genova, 30 novembre 2000, a cura di MARIA GABRIELLA ANGELI BERTINELLI, con contributi di M.G. Angeli Bertinelli, A. Donati, R. Pera, S. Roda, E. Salomone Gaggero, G. Spadea e G. Zecchini, Genova, 2002, 132 pp.
- XXIII GABRIELLA CANONERO, DIONISIO GALLARATI e MARIA EZIA SERPICO, *Complete interferenze sulle forme cubiche*, Genova, 2002, 54 pp.
- XXIV *Bilancio della Letteratura del Novecento in Liguria.* Atti del convegno, Genova, 4-5 maggio 2001, a cura di GIOVANNI PONTE, con contributi di G.G. Amoretti, M. Bacigalupo, A. Beniscelli, E. Buonaccorsi, G. Cavallini, G. Corsinovi, L. Coveri, F. Croce Bermondi, F. De Nicola, C.F. Goffis, G. Ponte, L. Surdich, S. Verdino e P.F. Zoboli, Genova, 2002, 236 pp.
- XXV  
(ESAURITO) *Musicisti liguri tra Otto e Novecento.* Atti del convegno, Genova, 18 ottobre 2001, a cura di LEOPOLDO GAMBERINI, con contributi di M. Balma, G.L. Bruzzone, L. Costa, N. Costa, A. De Marzi, E. Frassoni, L. Gamberini, R. Iovino, P. Repetto, A. Sommariva, G. Tanasini e M. Tarrini, Genova, 2002, 208 pp.
- XXVI GIAN LUIGI BRUZZONE, *La rosa e le spine. I dispacci diplomatici di Paolo Francesco Peloso dalla Reggenza di Tunisi (1843-44)*, Genova, 2002, 183 pp.
- XXVII *Economisti liguri dell'Ottocento. La dottrina economica nell'Ateneo genovese e in Liguria.* Atti del convegno organizzato in collaborazione con la Facoltà di Economia dell'Università di Genova, Genova, 9 novembre 2002, a cura di PAOLA MASSA PIERGIOVANNI, con contributi di G. Casale, M. Doria, M.E. Ferrari, G. Marongiu, G. Pavanelli, L. Piccinno, M.S. Rollandi, C. Rotondi, S. Scotto e A. Zanini, Genova, 2003, 390 pp.
- XXVIII ROMILDA SAGGINI, *Biblioteche cinquecentesche in Liguria. Libri nella diocesi di Savona*, Genova, 2003, 224 pp.
- XXIX  
(ESAURITO) *Botanici dell'Ottocento in Liguria.* Atti del convegno, Genova, 25 ottobre 2002, Chiavari, 26 ottobre 2002, a cura di SALVATORE GENTILE, con contributi di A. Aliotta, G. Aliotta, E. Baldini, L. Bevilacqua, F. Casaretto, P.G. Del Prete, S. Gentile, A. Montemartini Corte, A. Moretti, U. Mossetti, G. Paola, S. Peccenini, A. Pirola, R. Poggi, P. Profumo, R. Spinetta, T. Zandoni e V. Zattera, Genova, 2003, 256 pp.
- XXX *Erudizione e storiografia settecentesche in Liguria.* Atti del convegno, Genova,

14-15 novembre 2003, a cura di CARLO BITOSI, con contributi di M.G. Angeli Bertinelli, F. Arato, F. Balino, B. Bernabò, C. Bitossi, A.G. Cavagna, M. Corradi, E. De Negri, V. Filemio, A.C. Garibaldi, L. Malfatto, M. Medri, M.R. Moretti, C. Paolocci, L. Piccinno, R. Poggi, N. Robotti, R. Saggini, L. Sinisi, L. Tagliaferro e A. Zanini, Genova, 2004, 720 pp.

XXXI  
(ESAURITO)

*Genova per noi. Testimonianze di scrittori contemporanei*, raccolte da M. BACIGALUPO, A. BENISCELLI, G. CAVALLINI e S. VERDINO, con contributi di AA.VV., Genova, 2004, 256 pp.

XXXII

*Fattore religioso, ordinamenti e identità nazionale nell'Italia che cambia*, a cura di GIOVANNI BATTISTA VARNIER, con contributi di G. Barberini, S. Ferrari, A. Giovagnoli, L. Malusa, F. Margiotta Broglio, V. Tozzi e G.B. Varnier, Genova, 2004, 166 pp.

XXXIII

EZIO STAGNARO, *Gaps in the birationality of pluricanonical transformations*, Genova, 2004, 54 pp.

XXXIV

*Genova e Bobbio tra storia e cultura*. Atti del convegno, Genova, 3 settembre 2004, Bobbio, 4 settembre 2004, a cura di GABRIELLA AIRALDI, con contributi di G. Airaldi, G.L. Bruzzone, P. Fontana, G. Ligato, F.G. Nuvolone, M. Pampanin, R. Pavoni e G.B. Varnier, Genova, 2004, 160 pp.

XXXV

GIAN LUIGI BRUZZONE, *Girolamo Bardi (1603-75) tra filosofia e medicina*, Genova, 2004, 144 pp.

XXXVI

*Gerolamo Boccoardo (1829-1904) tra scienza economica e società civile*. Atti del convegno, Genova, 17-18 settembre 2004, a cura di PAOLA MASSA PIERGIOVANNI, con contributi di R. Adriani, M.M. Augello, G. Bianchi, F. Bientinesi, M. Doria, R. Faucci, M.E. Ferrari, G. Forges Davanzati, D. Giacconi, M.E.L. Guidi, A. La Bruna, J.L. Malo Guillen, L. Michelini, R. Patalano, G. Pavanelli, A. Rancan, A.G. Ricci, G. Rocca, M.S. Rollandi, C. Rotondi, S. Spalletti e A. Zanini, Genova, 2004, 608 pp.

XXXVII

*Leon Battista Alberti (1404-72) tra scienze e lettere*. Atti del convegno, Genova, 19-20 novembre 2004, a cura di ALBERTO BENISCELLI e FRANCESCO FURLAN, con contributi di F. Bertinelli Ferrari, A.G. Cassani, M. Ciccuto, S. Cracolici, F. Furlan, G. Gorni, N. Maraschio, P. Massalin, M.D. Morozzo della Rocca, A. Mulas, F. Tateo e J.R. Woodhouse, Genova, 2005, 360 pp.

- XXXVIII PAOLO DE LUCIA, *L'istanza metemperica del filosofare. Metafisica e religione nel pensiero degli hegeliani d'Italia*, Genova, 2005, 192 pp.
- XXXIX *Monegliesi celebri dell'Ottocento*. Atti del convegno, Moneglia, 22 aprile 2006, a cura di GIOVANNI PAOLO PELOSO, con contributi di M. Aliverti, M.G. Angeli Bertinelli, S. Cresci, M. Dentone, M. Leone, G.P. Peloso, P.F. Peloso, N. Robotti e S. Verdino, Genova, 2006, 156 pp.
- XL DIONISIO GALLARATI, *La geometria analitico-proiettiva dalla Rivoluzione francese alla prima guerra mondiale*, Genova, 2006, 128 pp.
- XLI LUIGI BALDI, *Veritas mutabilis. Natura umana e ricerca della verità in Tommaso d'Aquino*, Genova, 2006, 180 pp.
- XLII *Guide ottocentesche della città di Genova*. Atti del convegno organizzato in collaborazione e con il patrocinio dell'Assessorato alla Cultura della Provincia di Genova, Genova, 12 maggio 2006, a cura di MARIA GABRIELLA ANGELI BERTINELLI, con contributi di E. Bellezza, G.L. Bruzzone, A.M. Dall'Orso, M. Fierro, I. Forno, M.F. Giubilei, L. Malfatto, C. Olcese Spingardi, E. Papone, R. Torre Saggini e A. Zanini, Genova, 2006, 296 pp.
- XLIII  
(ESAURITO) *Giovanni Torti (1774-1852), tra letteratura ed impegno patriottico*. Atti del convegno, Genova, 22 giugno 2007, a cura di STEFANO VERDINO, con contributi di M.C. Albonico, F. Arato, A. Beniscelli, R. Braccia, R. Bruschi, L. Cattanei, G. Cavallini, E. Costa, G.M. Gaspari, S. Martini e S. Verdino, Genova, 2007, 184 pp.
- XLIV *Luigi Emanuele Corvetto (1756-1821) tra finanza, diritto e politica*. Atti del convegno di studio, Genova, 10-11 maggio 2007, a cura di PAOLA MASSA PIERGIOVANNI, con contributi di G. Assereto, L. Bertuzzi, P. Branda, R. Ferrante, M.E. Galesio Piuma, G. Isolero, G. Panizza, C. Salterini, L. Sinisi, O. Tort, G.B. Varnier e D. Veneruso, Genova, 2007, 256 pp.
- XLV *Marco Faustino Gagliuffi (1765-1834) poeta estemporaneo e latinista*. Atti del convegno di studio, Genova, 30 ottobre 2008, a cura di STEFANO PITTALUGA, con contributi di F. Arato, D.R. Armando, A. Beniscelli, G.L. Bruzzone, P. Cosentino, C. Farinella, R. Ferrante, G. Firpo, L. Giacobbe, M. Martin, S. Pittaluga, S. Verdino, Genova, 2008, 240 pp.
- XLVI  
(ESAURITO) *Luca Cambiaso. Ricerche e restauri*. Atti del convegno, Moneglia, 11-12 maggio 2007, con contributi di G. Algeri, M. Bartoletti, R. Bianchi,

C. Bitossi, J. Bober, P. Boccardo, A. Cabella, C. Cambiaso, F. Boggero, E. Carbotta, C. Cerioli, C. Di Fabio, P. Donati, L. Magnani, T. Sandri, R. Santamaria e R. Vitiello, Genova, 2009, 318 pp.

XLVII  
(ESAURITO)

*Sapere accademico e pratica legale fra Antico Regime ed unificazione nazionale.* Convegno organizzato dall'Accademia Ligure di Scienze e Lettere in collaborazione con Istituto Lombardo, Accademia di Scienze e Lettere, Accademia delle Scienze di Torino, Accademia degli Intronati di Siena, Accademia Nazionale di Lettere, Scienze ed Arti di Modena, Dipartimento "G. Tarello", sezione di Storia del diritto, Genova, 7 e 8 novembre 2008, a cura di VITO PIERGIOVANNI, Genova, 2009, 445 pp.

XLVIII  
(ESAURITO)

E. AVOGADRO DELLA MOTTA, *Il pensiero di Vincenzo Gioberti*, Genova, 2009, 464 pp.

XLIX

CECILIA RIZZA, *Essais de littérature française (XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)*, a cura di IDA MERELLO e SERGIO POLI, Genova, 2009, 214 pp.

L  
(ESAURITO)

GIAN LUIGI BRUZZONE, *Sono così da secoli... I dispacci di Paolo Francesco Peloso dalla Reggenza di Algeri (1830-1843)*, Genova, 2010, 262 pp.

LI

ALDO ROLLERO, *Un Manoscritto di Aldo Rollero (1921-2011)*, Genova, 2011, 47 pp.

LII

ROMILDA SAGGINI, *Donne e confraternite a Savona. La consorzia di Nostra Signora della Colonna*, Genova, 2012, 244 pp.

LIII

*Gio. Carlo Di Negro (1769-1857), Magnificenza-Mecenatismo-Munificenza.* Atti del convegno di studi organizzato con i patrocini dell'Università degli Studi di Genova e dell'Assessorato alla Cultura della Provincia di Genova, Genova, 30 giugno 2010, a cura di STEFANO VERDINO, con contributi di F. Arato, M. Bacigalupo, L. Beltrami, M. Dillon Wanke, R. Iovino, G. Marcenaro, M.S. Rollandi, Genova, 2012, 168 pp.

LIV

*Progresso scientifico e sapere accademico nella costruzione dello Stato. Riflessioni a 150 anni dall'Unità d'Italia.* Atti del convegno, Genova, 21-22 ottobre 2011, a cura di PAOLA MASSA e GIOVANNI BATTISTA VARNIER, con contributi di L. Cattanei, G. Cevasco, G. Fenaroli, A.C. Garibaldi, S. Giammarino, A. Giordano, M. Leone, G. Marongiu, B. Montale, G.L. Olcese, S. Peccenini, P.F. Peloso, R. Pera, L. Piccinno, N. Robotti, L. Sinisi, G.B. Varnier, D. Veneruso, S. Verdino, S. Vinciguerra, Genova, 2012, 298 pp.

- LXV GIOVANNI PAOLO & PAOLO FRANCESCO PELOSO, *L'ordito e la trama. Frammenti di storia sociale a Genova e Novi*, a cura di PAOLO FRANCESCO PELOSO, presentazione di PAOLA MASSA PIERGIOVANNI, Genova, 2012, Tomo I II III, 472, 202, 472 pp.
- LXVI BIANCA MONTALE, *Pagine sparse su Genova risorgimentale*, Genova, 2014, 220 pp.
- LXVII  
(ESAURITO) *Luigi Burgo, Ricordi. Il ligure Luigi Burgo da progettista di centrali elettriche a industriale della carta. Considerazioni sulle memorie*, con presentazione di Sandro Bertini, Genova, 2014, 64 pp.
- LXVIII  
(ESAURITO) *La presenza degli Issel a Genova. Atti del convegno*, Genova, 29 aprile 2014, presentazione di Giuliano Fierro, Genova, 2015, 84 pp.
- LXIX STANI GIAMMARINO, *Lorenzo Pareto nobile genovese, patriota, uomo politico e pioniere delle scienze geologiche*, Genova, 2015, 28 pp.
- LX 1866-2016 *La terza guerra di Indipendenza 150 anni dopo. Eventi, echi, testimonianze*, a cura di ANNA MARIA LAZZARINO DEL GROSSO, con contributi di L. Bertuzzi, M. Brescia, L. Cattanei, D. Cofrancesco, P. Cugurra, C. Malandrino, L. Malusa, B. Montale, R. Ponte, M.S. Rollandi, R. Tedeschi, S. Verdino, Genova, 2017, 302 pp.
- LXI *La Liguria di Giovanni Castaldi cui seguono il valore delle monete e le genealogie di molte illustri casate*, a cura di GIAN LUIGI BRUZZONE, Genova, 2018, 630 pp.
- LXII  
(ESAURITO) PAOLO FRANCESCO PELOSO, *Il vetro, il libro, la spada: stramberia e delirio in due personaggi di Miguel de Cervantes*, Genova, 2017, 152 pp.
- LXIII *Viaggio in Liguria. Studi e testimonianze. Atti del convegno di studi*, Genova, 19 novembre 2019, a cura di MASSIMO BACIGALUPO e STEFANO VERDINO, con contributi di M. Bacigalupo, A. Balagura, L. Clerici, N. Dacrema, M. David, F. De Nicola, P. De Ville, A. Ferrando, I. Gigli Cervi, R. Grassi, M. Hollington, J.R. Masoliver, G. Rodda, F. Valesse, S. Verdino, W. Wall, P. Whitfield, Genova, 2020, 242 pp.
- LXIV *Premi di ricerca 2020*, con presentazione di V. Lorenzelli e contributi di E. Ajmar, S. Brusco, I. Cainero, F. Campana, L. Ciarlo, D. Clinimarchi, A. Grosso, A. Guzzi, R. Turco, F. Verde, Genova, 2020, 222 pp.

- LXV *Baudelaire: due secoli di creazione.* Atti del convegno di studi, Genova, 9 novembre 2020, a cura di IDA MERELLO e ANDREA SCHELLINO, con contributi di C. Bayle, A. Cervoni, C. Chagniot, N. Ferrari, P. Kekus, F. Locatelli, B. Manzitti, I. Merello, F. Pusterla, H. Scepti, A. Schellino, F. Scotto, M. Spreafico, H. Védrine, J. Zanetta, Genova, 2021, 300 pp.
- LXVI FRANCESCO MARIA ACCINELLI, *Dissertazione sopra l'origine delle Confraternite ed oratori in Genova (1773)*, a cura di GIAN LUIGI BRUZZONE, Genova, 2021, 96 pp.
- LXVII *Dante nel mondo.* Atti del convegno di studi, Genova, 14-15 settembre 2021, a cura di MASSIMO BACIGALUPO e FRANCESCO DE NICOLA, con contributi di O.S. Damian, H. Doi, D. Finco, J. Galassi, R. Galli Pellegrini, M. Košuta, R. Marnoto, F. Meier, C. Ó Cuilleánáin, V. Peña Sánchez, M. Pérez Carrasco, O. Sedakova, F. I. Sensini, W. Wall, G. Zoras, Genova, 2022, 276 pp.