

# *La Commedia*

## Filologia e interpretazione

Atti del Convegno  
Milano, 20-21 maggio 2019

A cura di Maria Gabriella Riccobono

*LED* Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

ISSN 2281-9290  
ISBN 978-88-7916-930-1

Copyright 2020

*LED* Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto  
Via Cervignano 4 - 20137 Milano  
Catalogo: [www.lededizioni.com](http://www.lededizioni.com)

I diritti di riproduzione, memorizzazione elettronica e pubblicazione  
con qualsiasi mezzo analogico o digitale  
(comprese le copie fotostatiche e l'inserimento in banche dati)  
e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale  
sono riservati per tutti i paesi.

---

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15%  
di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68,  
commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per  
uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da:  
AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108 - 20122 Milano  
E-mail [segreteria@aidro.org](mailto:segreteria@aidro.org) <<mailto:segreteria@aidro.org>>  
sito web [www.aidro.org](http://www.aidro.org) <<http://www.aidro.org/>>

---

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario  
del Dipartimento di Studi letterari, linguistici e filologici unimi (fondi P.S.R.)  
e del Rettorato dello stesso Ateneo

*In copertina:*

particolare della carta incipitaria del *Purgatorio* ms Triv 1080  
per gentile concessione della Biblioteca Trivulziana  
Comune di Milano © Tutti i diritti riservati

*Videoimpaginazione:* Paola Mignanego  
*Stampa:* Logo

# Sommario

Premessa	7
----------	---

ATTI DEL CONVEGNO DANTESCO  
SVOLTOSI ALL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO  
IL 20 E IL 21 MAGGIO 2019

Dante, Giotto e il «visibile parlare» <i>Marcello Ciccuto</i>	15
--	----

Alcune <i>cruces</i> del traduttore <i>Jean-Charles Vegliante</i>	29
--	----

<i>Inferno</i> V, dalla lettura alla scrittura. <i>La translatio Dantis</i> <i>Sylvain Trousselard</i>	45
---	----

Osservazioni preliminari a una ricerca sul pentimento nella <i>Commedia</i> <i>Massimo Lucarelli</i>	59
--	----

Dino, Cino, Sennuccio e gli altri. Note sulla prima diffusione della <i>Commedia</i> avanti la sua pubblicazione, con una premessa metodologica e un'appendice sulla cronologia del <i>Paradiso</i> <i>Giuseppe Indizio</i>	73
--	----

Interpretazioni del Dante politico (e di Dante e la politica) nella <i>Commedia</i> <i>Marco Berisso</i>	91
--	----

## APPENDICE PRIMA

Due comunicazioni lette al Congresso dantesco internazionale  
svoltosi a Ravenna dal 29 maggio al 1° giugno 2019

Daniele e Dante, Daniele in Dante <i>Andrea Quaini</i>	105
---	-----

Sui procedimenti narrativi della <i>Commedia</i> e dell' <i>Apocalisse</i> . Possibili affinità? <i>Maria Gabriella Riccobono</i>	117
---	-----

APPENDICE SECONDA  
Abstracts delle relazioni  
che non sono state né lette né consegnate  
o che sono state lette ma non consegnate per gli Atti

Sul rapporto tra filologia e critica in Karl Witte <i>Jobannes Bartuschat</i>	131
Par. VI: la chiusa del canto e la figura di Romeo di Villanova, con attenzione ai luoghi paralleli della <i>Commedia</i> <i>Colette Collomp</i>	131
Coppie minime dantesche <i>Matteo Milani</i>	131
Un uomo nel cielo di Dio <i>Donato Pirovano</i>	131
Rileggendo i passi più famosi della <i>Commedia</i> : alcune nuove proposte per Francesca e Bonagiunta ( <i>Inf. V, Purg. XXIV</i> ) <i>Michelangelo Zaccarello</i>	132
Indice dei nomi	133
Gli Autori	139

Sylvain Trousselard

## *Inferno* V, dalla lettura alla scrittura

### *La translatio Dantis*

DOI: <http://dx.doi.org/10.7359/930-2020-trou>

Viene tolto a esame il canto V dell'*Inferno* per discutere, facendo un'analisi contrastiva, le scelte traduttive dei maggiori traduttori che hanno voltato la *Commedia* in lingua francese: soprattutto André Pézard e Jean-Charles Vegliante, ma anche Lucienne Portier e Jacqueline Risset. Particolare attenzione è data al lessico, ai ritmi e agli aspetti stilistico-formali in senso stretto.

Trovarsi di fronte al testo dantesco per iniziare un discorso sulla traduzione sembra un po', a prima vista, un impegno quasi assurdo. Ci troviamo di fronte a un testo molto particolare il cui significato rivela puntualmente la sua complessità. Una complessità a vari livelli, strutturale, linguistico ed extratestuale. Per limitare il naufragio del mio intervento e per non trovarmi anch'io posto accanto a Brunetto, ho deciso di parlare di traduzioni altrui e, in particolare, quel canto V dell'*Inferno*, anch'esso poco famoso. Per quanto riguarda la *Comedia*, il traduttore deve farsi varie domande sull'autore, sull'opera, sulla lingua per iniziare un lavoro altrettanto dantesco. Siccome ho compiuto anch'io qualche traduzione di testi della letteratura italiana delle origini, posso intravedere un po' (insisto su quel poco) l'impegno di questo lavoro di ampio respiro.

Si tratta allora di proporre una lettura per un pubblico rinnovato di un testo che, dal medioevo, non è cambiato. Si tratta di presentare un testo la cui lingua originale è il fiorentino della seconda metà del Duecento, una lingua quindi un po' arcaica per un pubblico odierno. Una lingua nella quale troviamo varie parole allora non esistenti, un lessico specifico ideato dall'autore per esprimere, in un modo moderno, una realtà letteraria ancora mai espressa. L'obiettivo diventa doppio perché ci troviamo di fronte ad una lingua antica nella quale regolarmente la creazione verbale sembra ideare un progetto del tutto nuovo. Come sottolineava Jacqueline Risset<sup>1</sup>, si tratta di una lingua rivolta verso il

---

<sup>1</sup> D. Alighieri, *La Divine Comédie, l'Enfer*, présentation et traduction de J. Risset, Paris, Garnier-Flammarion, 1992 [d'ora innanzi R]. Cito il testo originale italiano

futuro, proposta che sarà usata per giustificare le sue scelte di traduzione. In un certo senso, dobbiamo ammettere che la traduttrice ha saputo bene delimitare la specificità di un aspetto essenziale del testo, ma il parere espresso da Pézard<sup>2</sup>, sempre di fronte al testo dantesco, insiste innanzitutto sull'aspetto arcaico per il quale propone un progetto di ricostruzione linguistica parziale per la sua traduzione. Assistiamo allora a una traduzione/creazione in lingua francese, questa volta. Il progetto di Pézard diventa doppio, una traduzione che ricorda una lingua fiorentina specifica e una versione in lingua francese che rinchiude questa dimensione linguistica del testo originale e una scrittura decisamente poetica. Questo aspetto tendenzialmente poetico si rintraccia immediatamente nella traduzione proposta da Vegliante<sup>3</sup> in cui, al di là del messaggio dantesco, ci troviamo portati dalla poesia, ossia dalla forma del testo.

Un'altra domanda che emerge sarebbe quella di chiedersi in quale modo si debba leggere la *Comedia*. Come puntualizza Pézard, tradurre la *Comedia* significa tradurre Dante, cioè tutto Dante. E di fronte a questa affermazione posso solo essere completamente d'accordo. A questo punto, mi piace ricordare un aneddoto che mi è accaduto vari anni fa. Una collega specialista di Guillaume de Machaut mi propose di 'tradurre' varie ballate del poeta in decasillabi. Accettai essenzialmente per diletto e perché non conoscevo molto bene Machaut. Mi spediva quindi regolarmente ballate riscritte in un francese moderno senza tener conto della metrica. Ed ero io a provvedere per questo lavoro. Di fronte a un verso, una volta, mi trovai davanti a un'ipometria che non ero in grado di risolvere. Quel verso, che parlava della donna del poeta, indicava quanto era gentile. Per risolvere l'ipometria tradussi «molto gentile» invece di 'gentile'. Immediatamente, la collega mi informò dell'errore dicendomi che non era il verso originale scritto da Machaut. Per me, questo avverbio mi permetteva di risolvere un problema importante di metrica, nient'altro. Ma successivamente mi chiesi se la donna di Machaut dovesse essere solo 'gentile' oppure 'molto gentile' e mi informai presso la collega chiedendo se la donna fosse o no 'molto gentile'. La risposta fu immediata, ovviamente, ed entrambi ci accorgemmo che Machaut avrebbe scritto 'molto gentile' se il verso gliel'avesse consentito. Questo aneddoto mi spinse a riflettere sul modo in cui la traduzione doveva

---

(testo di provenienza) secondo l'edizione Petrocchi, consultabile sul sito della Società Dantesca Italiana ([www.danteonline.it](http://www.danteonline.it)).

<sup>2</sup> D. Alighieri, *Œuvres complètes*, édition, présentation et traduction d'A. Pézard, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1965 [d'ora innanzi P].

<sup>3</sup> D. Alighieri, *La Comédie*, édition, présentation et traduction de J.-Ch. Vegliante, Paris, Gallimard, coll. Poésie Poche, 2012 [d'ora innanzi V].

essere intesa: come trascrizione di un testo in un codice linguistico diverso oppure in quanto *translatio*? Sempre scopriamo la traduzione di un'opera nelle librerie, Dante, *La Comedia*, e scritto sotto, in caratteri piccoli piccoli, il nome del traduttore. Si legge comunque immediatamente il nome dell'autore e quello dell'opera, non quello del traduttore, che arriva dopo, molto dopo. Siamo quindi rapportati ad una *conventio lectionis* per la quale ammettiamo un testo, quello dantesco, come se il poeta lo avesse scritto in francese, anzi ideato in francese, quasi Dante fosse francofono. Una bella impostura ...

In realtà, la pratica della traduzione consiste nel dare un corpo nuovo a un testo, una nuova versione di un testo, di una cantica, l'*Inferno*, in cui la dimensione carnale sembra prevalere di fronte ai castighi ideati dal poeta. Subito l'eterno castigo fisicamente trova una sua eco diretta nei suggerimenti fisici che appaiono successivamente durante la lettura del testo.

## 1. VARIAZIONI SINTATTICHE

Se esaminiamo ora il canto scelto per questa presentazione, *Inf. V*, vediamo un po' la sorte subita da questi amanti e quella subita dal testo dantesco. L'*incipit* del canto rivela sin dall'inizio un divario nella lettura:

Così *discesi* del cerchio primaio (v. 1)

Ainsi *suis-je plongé* du premier cercle (P)

*Je descendis* ainsi du premier cercle (R)

Ainsi *descendis-je* du cercle premier (V)

Come si può rilevare, Pézard usa una forma passiva, mentre il testo dantesco usa la forma attiva («discesi»), in prima persona, eco diretto al viaggio che il poeta presenta come fisico durante tutto il racconto del suo percorso nell'oltretomba. La forma adottata presenta quindi l'autore come se subisse l'azione invece di esserne motore. La postura diventa allora ben diversa perché quella forma passiva indica la presenza di un motore implicito dell'azione, qui ovviamente non nominato, o almeno indicato, perché non esistente nel testo dantesco. Le traduzioni proposte da Risset e Vegliante, invece, fanno la scelta di una traduzione mimetica del primo verso del canto, indicando in modo esplicito la specificità del percorso del poeta, ossia un iter personale eseguito fisicamente. Troviamo lo stesso esempio nel v. 28:

*Io venni* in loco d'ogne luce muto, (v. 28)

Un lieu muet de toute *clarté s'ouvre* (P)

*Je vins* en un lieu où la lumière *se tait*, (R)

*Je vins* en un lieu muet de lumière, (V)

Pézard opera una modifica nella scelta semantica, come fu il caso per l'*incipit* del canto. La modifica provoca la scomparsa del poeta, iniziatore dell'iter nell'oltretomba. Ovviamente sottinteso nella sua traduzione, il poeta non è più fisicamente presente e linguisticamente attore ma oggetto di un'azione che si svolge di fronte a lui. Il luogo sembra allora apparire da solo e il movimento del poeta scompare di fronte a un ambiente privilegiato che trasforma il poeta in un personaggio passivo che subisce l'azione quasi come i dannati presenti che arrivano per subire la decisione di Minosse per l'eternità. Sempre nello stesso verso, la scelta traduttiva per «muto» è interessante, tradurre un qualificativo trasformandolo in azione sorprende veramente il lettore, anche se il punto di vista rimane quello del poeta e l'evocazione un momento di mimesi. Le variazioni sintattiche rimangono comuni e l'aggettivo regolarmente si trasforma, «l'affettuoso grido» del v. 87<sup>4</sup> diventa «l'amitié de mon cri» nella proposta di Pézard e, anche se il significato rimane uguale in sostanza, l'organizzazione sintattica del verso si evolve nel senso del complemento nominale.

## 2. TRADUZIONE ESPLICATIVA

Vari livelli di traduzione ci occupano, tra i quali le scelte che si orientano verso un orizzonte esplicativo, per il quale si trovano, in un certo senso, gli elementi di una breve chiosa. Lo «stavvi» del v. 4<sup>5</sup>, il cui avverbio di luogo, inteso come rafforzamento sintattico, si trova esplicitato da Pézard il cui «Au seuil» attribuisce un'ubicazione assente nel testo. All'opposto, la proposta di Risset usa la forma avverbiale più comune che ci sia «y», totalmente mimetica di fronte al testo fiorentino senza cercare il minimo effetto. Solo la soluzione di Vegliante permette

---

<sup>4</sup> «Si forte fu *l'affettuoso grido.*» (v. 87): «Si forte fut *l'amitié de mon cri*» (P) – «Si fort fut *mon cri affectueux.*» (R) – «Si puissant fut *mon cri affectueux.*» (V).

<sup>5</sup> «*Stavvi* Minos orribilmente, e ringhia:» (v. 4): «*Au seuil* trône Minos horriblement / qui des dents grince» (P) – «Minos s'y tient, horriblement, et grogne:» (R) – «*Là est* Minos horriblement, qui grince / des dents:» (V).

di usare un avverbio, qui ideato dal poeta solo per indicare la presenza di Minòs nel cerchio dei lussuriosi senza progettare una presenza precisa, per proporre la forma avverbiale «là», indicando nello stesso tempo la drammaticità della presenza fisica dei due poeti di fronte al giudice infernale. Un esempio analogo è al v. 8, il cui «li vien dinanzi» nella traduzione ideata da Pézard e in quella di Risset rimane vicino al testo originale, mentre Vegliante adotta una forma esplicita assente nel verso con «devant son siège»<sup>6</sup>. Questa scelta non può essere considerata una forma errata di traduzione anche se, in fin dei conti, non sappiamo se Minòs si trova seduto o no. Comunque lo figuriamo seduto sul trono suo in quanto monarca e giudice delle pene inflitte ai lussuriosi. In quanto giudice («giudica» del v. 6), la scelta lessicale di «siège» appare opportuna in opposizione con il «trône» proposto da Pézard per la sua traduzione di «stavvi » (v. 4). Il v. 15<sup>7</sup> diventa con Pézard molto più esplicito con una scelta di traduzione che sviluppa un significato solo suggerito dal poeta. Il «son giù volte» dantesco appare allora come «roule au gouffre», mentre Vegliante rispetta molto più l'idea di movimento con «sont jetées bas» in cui l'idea di movimento con la scelta lessicale *jeter* rinforzata dall'uso avverbiale di «bas». Il movimento diventa però molto ridotto nella proposta di Risset con «tombent» in cui scompare l'idea dell'anima precipitata, come se l'atto di cadere avvenisse per volere dell'anima stessa. Successivamente traducendo il «cotanto offizio» del v. 18<sup>8</sup>, il cui aggettivo indefinito tende ad insistere su una dimensione dimostrativa, Pézard e Vegliante adottano una proposta esplicativa, qualificando il detto «offizio» con, rispettivamente, «haut office» (che crea inoltre uno iato un po' scomodo) e «son grave office». Il «cotanto» dantesco scompare dalla proposta di Risset con «son office» che si limita a una dimensione essenzialmente informativa.

L'esempio del v. 49 è interessante in quanto mette in rilievo scelte interpretative dei traduttori.

---

<sup>6</sup> «Li vien dinanzi, tutta si confessa;» (v. 8): «Quand vient à lui [...] (7) / elle lui fait confession plénière» (P) – «Vient devant lui, elle se confesse toute;» (R) – «Devant son siège, elle se confesse toute» (V).

<sup>7</sup> «Dicono e odono e poi son giù volte» (v. 15): «Parle, entend un mot seul et roule au gouffre» (P) – «Elles parlent, entendent et tombent.» (R) – «Parle et entend, et puis sont jetées bas.» (V).

<sup>8</sup> «Lasciando l'atto di *cotanto offizio*,» (v. 18): «Laisant d'empir (17) / son haut office, [...]» (P) – «En oubliant de remplir son office,» (R) – «En cessant d'emplir un si grave office,» (V).

Ombre portate *da la detta briga*; (v. 49)

Les ombres charriées par cet *estриф*. (P)

Les ombres portées par *ce grand vent*; (R)

des ombres entraînées dans cette *fureur*; (V)

Mentre Pézard tende a privilegiare la lotta quasi fisica delle anime all'interno della bufera infernale, la proposta di Risset riduce il combattimento, quasi annientandolo, evocando «ce grand vent». Solo la proposta di Vegliante permette di caratterizzare questa violenza, l'impetuosità, la collera che caratterizzano le passioni qui punite da Minosse, creando un legame immediato con la bufera in cui le anime sono imprigionate. La scelta lessicale ideata da Pézard, forma arcaica che troviamo nel *Trésor* di Latini, solo per fare un esempio, è molto interessante in quanto messa in rilievo tramite la posizione finale della parola nel verso con la finale consonantica articolata che suggerisce non solo la violenza della lotta ma che, in parallelo, suggerisce foneticamente il rumore del vento. Vegliante adotta una strategia analoga con «la fureur» conclusiva in cui la doppia vibrante rinforza implicitamente la violenza del vento e del trattamento imposto alle anime. Il lungo elenco delle anime famose che popolano il cerchio dei lussuriosi inizia un'illustrazione dei peccati nella loro specificità e l'evocazione di Didone al v. 61<sup>9</sup>, esplicitata solo da Pézard e definita da Dante solo tramite l'episodio che la rese famosa, «colei che s'ancise amorosa», è un altro esempio di traduzione esplicitiva possibile dal traduttore. Esaminando l'elenco dei personaggi che costituiscono il gruppo dei dannati, l'evocazione di Elena, ai vv. 64-65<sup>10</sup>, non è associata esplicitamente all'episodio che la rese famosa. Come scrisse il poeta «per cui tanto reo / tempo si volse», l'evocazione rimane implicita e Pézard tende – l'abbiamo appena sottolineato con l'evocazione di Didone pochi versi prima –, ad esplicitare il suggerimento con la sua proposta «par si rude orage / roula sur Troie» l'indicazione del toponimo rende i versi trasparenti, ma ancora mi sto chiedendo il perché di questa scelta. In realtà, Elena rimane nella mente di tutti il personaggio che provocò la guerra più famosa dell'antichità greca; magari si può intravedere tramite questo esempio l'obiettivo di

<sup>9</sup> «L'altra è *colei* che s'ancise amorosa.» (v. 61): «l'autre est *Didon* qui s'occit par amour» (P) – «la suivante est *celle-ci* qui se tua par amour» (R) – «l'autre est *celle-là* qui s'occit amoureuse» (V).

<sup>10</sup> «Elena vedi, per cui *tanto reo / tempo* si volse.» (vv. 64-65): «Vois *Hélène*, par qui *si rude orage / roula sur Troie*» (P) – «Tu vois *Hélène*, par qui *advint / un si long malheur*» (R) – «Vois *Hélène*, pour qui *déroula / un temps si funeste*» (V).

dattico del traduttore. Le variazioni tra il testo dantesco e le traduzioni, spesso, si orientano verso una logica esplicativa che tende ad ampliare il significato, anzi, orientare una lettura del testo. Il v. 81,

venite a noi parlar, *s'altri nol niega!*» (v. 81)

Fis-je, «*si loi d'en haut ne le dénie.*» (P)

Venez nous parler, *si nul ne le défend.*» (R)

Venez nous parler, *si nul ne l'empêche!*» (V)

«Altri» diventa «*loi d'en haut*» nella traduzione di Pézard, imponendo una colorazione legale alla possibilità d'incontrare un'anima. L'«altri» dantesco, forma plurale, dovrebbe rinviare a Minòs, magari, ossia quello che decide della posizione dell'anima nel cerchio, del suo castigo, dopo aver esaminato i peccati commessi. La forma sintattica implica allora un *modus operandi* corale all'interno del cerchio, che si trasforma in aggettivo indefinito nelle proposte di Risset e di Vegliante.

### 3. VARIAZIONI LESSICALI

L'esempio del v. 13 rinforza in modo chiaro le variazioni reperibili nelle tre versioni di traduzione<sup>11</sup>. Un'altra caratteristica sarà l'omissione di una parola. L'avverbio «sempre» che inizia il verso pone, sin dall'inizio, l'azione in un'eternità che è sovrapposta alla moltitudine di anime che arrivano per presentarsi di fronte a Minosse. L'idea del movimento fisico delle anime si aggiunge all'indicazione temporale che la arricchisce e, di fronte al flusso delle anime, l'uso del singolare («l'anima») nel cuore del v. 7 crea un'inclusione che riflette il trattamento delle singole anime all'interno della moltitudine.

*Sempre* dinanzi a lui ne stanno molte: (v. 13)

*Sans fin* par devant lui d'autres se pressent. (P)

Elles se pressent en foule devant lui, (R)

Beaucoup se pressent *sans trêve* devant lui; (V)

La visione diventa molto rapidamente industriale nelle decisioni individuali fatte dal giudice supremo del cerchio. La temporalità iscritta dal

---

<sup>11</sup> «*Sempre* dinanzi a lui ne stanno molte:» (v. 13): «*Sans fin* par devant lui d'autres se pressent.» (P) – «Elles se pressent *en foule* devant lui,» (R) – «*Beaucoup* se pressent *sans trêve* devant lui;» (V).

poeta sembra quindi essenziale per figurare il ritmo dei peccatori che si presentano; ritmo che i traduttori sembrano voler accentuare proponendo un *se presser* che indica insieme frenesia e moltitudine. Nello stesso modo, l'avverbio deve completare il verbo 'stare' oppure l'indicazione fisica 'dinanzi a lui', indicando il modo in cui un'anima si deve presentare per accogliere il giudizio suo. Sempre nello spazio semantico, la scelta lessicale di Pézard per tradurre «al giudizio»<sup>12</sup> (v. 14) in «au tribunal» tende a rinviare il significato verso un toponimo, quello del cerchio dei lussuriosi, invece di mettere in rilievo l'atto eseguito da Minosse, che rintracciamo nelle scelte di Risset e di Vegliante. Ancora nelle variazioni lessicali tra l'italiano e il francese, all'interno del verso centrale che definisce la natura del peccato, «che la ragion sommetton al talento»<sup>13</sup> (v. 39), il significato di «talento», come riferimento alla parabola evangelica, indica un'aspirazione verso qualcosa che non si ha, sinonimo di desiderio, di voglia. Pézard propone «appétits», scelta ripresa dalla Risset, ma troviamo un'altra proposta con Vegliante, il cui «instincts» apre un altro spazio semantico nel quale la natura del soggetto appare fondamentale. L'appetito proposto da Pézard, che magari potrebbe assomigliare ad un'«appétence», diventa azione possibile, forse compossibile, tramite la scelta dell'istinto indicato da Vegliante. Con questa scelta lessicale, la natura del soggetto prevale, non si tratta quindi più di un passaggio dalla ragione verso un'altra sfera, quella del desiderio, ma immediatamente si potrebbe definire la ragione come postura fisica e mentale in grado di reprimere il desiderio qui condannato. Il discorso si orienta allora in modo ambivalente tra natura intrinseca del soggetto e ragione, intesa come capacità di reprimere gli istinti. L'alterazione semantica interviene spesso, quasi inevitabilmente, e tende ad esplicitare o chiarire il significato del verso. L'esempio dei vv. 70-71 illustra questo proposito:

Poscia ch'io ebbi 'l mio dottore udito, / *nomar* le donne antiche e' cavalieri, (vv. 70-71)

Quand j'eus ouï mon docteur *resembler* / Dames et chevaliers du temps jadis, (P)

Quand j'eus ainsi entendu mon docteur / *nommer* les dames de jadis et les cavaliers, (R)

<sup>12</sup> «Vanno a vicenda ciascuna *al giudizio*,» (v. 14): «À son tour va chacune *au tribunal*» (P) – «Et vont l'une après l'autre *au jugement*:» (R) – «À son tour chacune va *au jugement*,» (V).

<sup>13</sup> «Che la ragion sommettono *al talento*.» (v. 39): «Qui font raison céder *aux appétits*» (P) – «Qui soumettent la raison *aux appétits*.» (R) – «Qui à *l'instinct* soumettent leur raison.» (V).

Après que j'eus entendu mon docteur / nommer dames d'autrefois  
et chevaliers, (V)

L'indicazione del testo dantesco rimane chiara, Virgilio nomina le donne e i cavalieri presenti nella bufera, ma quello che aggiunge Pézard si rivela ben diverso, in quanto si tratta di ricordare un elenco come se il nostro poeta lo conoscesse prima di penetrare nel cerchio dei lussuriosi mentre, nell'iter logico del racconto, il poeta scopre progressivamente le anime all'interno dei tre regni dell'oltretomba. La variazione semantica, anche se può rivelarsi assai lieve per il singolo verso, si carica allora d'implicazioni maggiori nella scoperta delle pene e dei dannati coinvolti nei vari cerchi. La scelta di Pézard, con la posizione finale del verbo, crea un effetto di rima con un altro verbo, «égaré», che fa eco al canto introduttivo, come se si trattasse di ricordare il poeta smarrito nella selva oscura, eco esplicita anche nel verso dantesco con la scelta lessicale identica. Questa referenza scompare nelle proposte di Risset e di Vegliante che adottano l'organizzazione sintattica del testo originale, mentre l'inversione «dames d'autrefois et chevaliers nommer» (V) si sarebbe rivelata idonea per ricreare il riferimento. Per rinforzare l'idea dei due poeti la cui progressione si svolge in margine all'evocazione dei vizi e alla visione dei dannati, la scelta di Pézard per il v. 77, «più presso a noi» nel testo originale, offre una configurazione diversa<sup>14</sup>. La lettura del testo dantesco ci informa che entrambi i poeti rimangono al di là della bufera infernale ma questa comprensione implicita è ampliata da Pézard quando propone «de notre abri», come se fossero al riparo di fronte ai «contrari venti» evocati al v. 30, ma forse anticipa indirettamente l'evocazione del vento che tace del v. 96, luogo dove i poeti parleranno con Francesca e Paolo. Nel senso della riduzione semantica, si può citare la traduzione della Risset per le «ali alzate e ferme»<sup>15</sup> (v. 83) in cui la fissità imposta nel «les ailes fixes et droites» impongono l'assenza totale di un movimento, come se fosse reso impossibile, mentre le proposte ideate da Pézard e da Vegliante, «ailes tendues» et «les ailes déployées» suggeriscono, rispettivamente, un movimento sottinteso, possibile, e confermato dalla seconda parte del verso «al dolce nido». Altra scelta che altera la visione del poeta, è quella di Didone che ap-

---

<sup>14</sup> «più presso a noi; e tu allor li priega» (v. 77): «de notre abri, vois toi-même et les prie» (P) – «plus près de nous; alors prie-les» (R) – «plus proches de nous; et toi alors prie-les» (V).

<sup>15</sup> «con l'ali alzate e ferme al dolce nido» (v. 83): «s'appuyant sur la brise les ailes tendues» (P) – «viennent par l'air, les ailes droites et fixes», (R) – «les ailes déployées, droit vers leur nid» (V).

pare di nuovo, in modo esplicito questa volta, al v. 85<sup>16</sup> («uscir de la schiera ov'è Dido») in cui «schiera», che indica nel testo dantesco una moltitudine di persone ordinate, diventa una «compagnie» nella traduzione di Risset, e una «troupe» in quella di Vegliante. Queste ultime due scelte lessicali alterano l'ordine che emerge anche all'interno della bufera infernale. In questa visione due cose sembrano opporsi: la metafora del mare combattuto da venti contrari e il movimento circolare che emerge finalmente all'interno del ciclo imposto dalla detta bufera. Le anime sembrano seguirsi in un modo prestabilito, idea rinforzata dalla scelta lessicale di «schiera» che rinvia indirettamente alla visione dell'unità dell'esercito disposta su una determinata linea. L'organizzazione all'interno del cerchio riflette la coerenza fisica dei dannati da parte dei poeti.

#### 4. VARIAZIONI STILISTICHE

La traduzione del «cignesi con la coda tante volte» del v. 11<sup>17</sup> fa apparire la sorprendente scelta nella traduzione di Pézard. In effetti, la scelta lessicale di «tord sur lui» provoca una variazione semantica interessante per la quale il traduttore usa un senso inteso solo in modo pronominale per creare un effetto stilistico del tutto nuovo in francese. Il significato comune di 'cingere' trova la sua traduzione comune con il verbo *ceindre* in francese. Nello stesso modo, il significato comune di *ceindre* in francese corrisponde prima di tutto a quello di «ceindre la couronne», dunque la proposta di tradurre *enrouler*, o *entourer*, diventa *de facto* ben più chiara per il lettore. Il caso del v. 27,

là dove molto pianto *mi percuote*.

Là où me *frappe* une masse de plaintes. (P)

Là où les pleurs me *frappent*. (R)

Là où beaucoup de sanglots *m'investissent*. (V)

---

<sup>16</sup> «cotali uscir de la schiera ov'è Dido,» (v. 85): «ils quittèrent la file où Didon glisse,» (P) – «ainsi de la compagnie de Didon / ils s'éloignèrent,» (R) – «elles quittèrent la troupe où est Didon,» (V).

<sup>17</sup> «cignesi con la coda tante volte» (v. 11): «il tord sur lui sa queue autant de fois» (P) – «de sa queue il s'entoure autant de fois» (R) – «il s'entoure de sa queue autant de fois» (V).

Le variazioni nelle scelte traduttive si orientano a volte sul versante di una perdita semantica, un impoverimento del significato originale. Nella proposta di Risset, l'assenza dell'avverbio «molto» e la scelta del verbo *frapper* provocano una diminuzione di intensità rispetto al verso dantesco. Là dove la quantità di pianto è associata all'azione facendo del poeta un oggetto che subisce direttamente lo spettacolo dei dannati, la proposta diventa quasi solo informativa, quella del poeta che assiste ai pianti, ma non alla loro quantità. Inoltre, la scelta semantica di 'percuotere', che rende violenta la visione dantesca, scompare quasi con la scelta del verbo *frapper*. Questa perdita semantica si trova in parte riprodotta con l'evocazione della quantità di pianti, con l'inserimento dell'avverbio nelle scelte di Pézard e di Vegliante. Il movimento associato al pianto con la scelta di «sanglots» permette, anche se parzialmente, di rintracciare quel movimento in cui Vegliante sembra aver privilegiato la progressiva emozione intensa e improvvisa dello spettacolo che provoca confusione e turbamento nella mente del poeta. La descrizione delle pene dei dannati, «poi c'hai pietà del nostro mal perverso» del v. 93 si riduce nelle proposte di Pézard e di Vegliante<sup>18</sup>. Dobbiamo comunque ammettere parallelamente che la proposta di Risset («de notre mal pervers») rimane abbastanza oscura per un lettore moderno, anche se riprende *ad litteram* il modello originale. La proposta «peines», concepita dagli altri due traduttori, riassume però la perifrasi dantesca nel senso dell'esplicitazione diretta del significato.

## 5. VARIAZIONI METRICHE E PROSODIA

Il testo dantesco, la cui regolarità metrica impone un ritmo sin dall'inizio, trova un'eco immediata nella traduzione di Pézard e in quella di Vegliante. La traduzione di Jacqueline Risset mette però da parte la dimensione poetica sin dall'introduzione, annunciando una volontà di riprodurre un certo dinamismo della lingua, usando il verso per creare effetti in francese. Durante un'intervista nel 1988 alle Assises de la Traduction Littéraire, Jacqueline Risset disse che voleva evitare l'effetto datato del testo dantesco nella sua traduzione (stava allora traducendo il *Paradiso*): magari faceva direttamente riferimento al suo commento,

---

<sup>18</sup> «Poi c'hai pietà del nostro *mal perverso*.» (v. 93): «Pour la pitié que tu as de nos *peines*» (P) – «Puisque tu as pitié de notre *mal pervers*.» (R) – «Puisque tu as pitié de notre *peine*.» (V).

che definiva la lingua di Dante come orientata verso il futuro. Anche se non si può dire che la sua definizione sia errata, il tempo che ci separa dall'opera dantesca non può non ridefinire quell'argomento. Le proposte ideate da Pézard e da Vegliante diventano *a priori* più idonee. La scelta del decasillabo da parte di Pézard, ma anche di Vegliante che, per quanto lo riguarda, scelse non solo il decasillabo, ma anche l'endecasillabo per elaborare un alternarsi di versi in grado di ricreare l'universo poetico del poeta, questi due risultati mettono in rilievo una dimensione poetica totalmente assente nella traduzione di Risset. Come sottolinea Vegliante:

Je voudrais à présent – plutôt qu'une postface savante, navrant pensum après un tel voyage! – suggérer quelques pistes de réflexion, à partir du texte *traduit* (français, le mien) que l'on vient de lire, toujours sans notes mais avec quelques notices éclairantes, me semble-t-il, pour laisser la poésie souveraine de cette œuvre s'éployer aussi largement qu'il est possible sous le carcan d'un autre langage, desséré autant qu'il était possible, et les limites du traducteur.<sup>19</sup>

Se citiamo l'esempio del famoso v. 103: «Amor, ch'a nullo amato amar perdona,»

Amour qui onque<sup>20</sup> à l'aimé ne fait grâce / d'aimer aussi (P)

Amour, qui force tout aimé à aimer en retour, (R)

Amour, qui d'aimer nul aimé ne dispense, (V)

la soluzione proposta da Pézard, anche se non si può dire erronea, non si rivela valida perché lo spazio del verso è rotto. Solo le soluzioni proposte da Risset e Vegliante permettono di mantenere il verso dantesco. Comunque, se esaminiamo l'organizzazione del verso di Risset, l'omofonia tra «aimé» e «aimer» diventa problematica per chi che non conosce il verso in italiano, la comprensione non è immediata anche se, lo dobbiamo confessare, l'idea del costruito con le tre figure etimologiche che ricordano il verso originale, è molto interessante. Poche modifiche erano necessarie ed è stato Vegliante a trovare l'equilibrio più valido. Non solo la comprensione diventa istantanea, ma la figura etimologica rimane intatta e crea un effetto fonico rinforzato dal ritmo. La successione delle bilabiali /m/ accentua la denotazione creando un suggerimento.

---

<sup>19</sup> Vegliante, *La Comédie*, pp. 1207-1208.

<sup>20</sup> *Onque*: lat. *unquam*. Avverbio di tempo che indica 'un qualsiasi momento, un giorno'.

mento di mormorio, come se il sentimento amoroso fosse sussurrato all'essere amato. Il significato del verso, al di là della bellezza fonica e ritmica, rinvia alla forza del sentimento, alla violenza del combattimento con Amore e, infine, alla fatalità che caratterizza la situazione degli sfortunati amanti. Il canto si chiude con una variazione lessicale nel testo originale. Le anime presentate nei primi versi si mutano in spiriti, figurando uno spostamento dalla sfera religiosa verso quella di Amore. Amore sottomesso a Fortuna provoca la caduta degli amanti nel cerchio dei lussuriosi e il poeta dell'amore scopre la violenza dei sentimenti qui condannata. L'*excipit*<sup>21</sup> perfettamente tradotto da Risset e Vegliante nella sua forma in decasillabo, «et je tombai comme tombe un corps mort», pone fine all'aneddoto con il 'corpo morto che cade'<sup>22</sup>, momento di drammatizzazione che rivela la sconfitta di Amore finora cantato dal poeta.

---

<sup>21</sup> «E caddi come corpo morte cade.» (v. 142): «Et chus, comme corps mort à terre tombe.» (P) – «Et je tombai comme tombe un corps mort.» (R) – «Et je tombai comme tombe un corps mort.» (V).

<sup>22</sup> *Apocalisse*, 1, 17: «Et cum vidissem eum, cecidi ad pedes ejus tanquam mortuus».

