



L'illustre volgare

Riletture, riscritture e
traduzioni dantesche
nelle lingue romanze

a cura di
Michela Graziani, Michela Landi
e Salomé Vuelta García



Studi e ricerche del Dipartimento di Lettere e Filosofia

collana diretta da

Pierluigi Minari

vice direttore esecutivo

Marco Biffi

Letteratura italiana e Romanistica / 1



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DILEF
DIPARTIMENTO DI
LETTERE E FILOSOFIA

La collana «**Studi e ricerche del Dipartimento di Lettere e Filosofia**» dell'Università degli Studi di Firenze nasce, insieme a «DILEF. Rivista digitale del Dipartimento di Lettere e Filosofia», nel quadro delle attività condotte come Dipartimento di Eccellenza 2018-2022 sul Fondo assegnato dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca.

La collana si articola in quattro sezioni, che rispecchiano gli interessi e gli ambiti di studio delle rispettive sezioni dipartimentali: Antichità e Filologia, Filosofia, Letteratura italiana e Romanistica, Linguistica.

La pubblicazione in rete, in formato PDF, è ad accesso aperto; l'edizione a stampa è disponibile a pagamento.

Comitato direttivo

Benedetta Baldi, Andrea Cantini, Giovanni Alberto Cecconi,
Simone Magherini, Massimo Moneglia, Anna Nozzoli, Mariagrazia Portera,
Salomé Vuelta García, Giovanni Zago

Comitato scientifico

Barbara Carnevali (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris)
Mario Citroni (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Hans-Joachim Gehrke (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)
Matthias Heinz (Paris Lodron Universität Salzburg)
Marco Lombardi (Università degli Studi di Firenze)
Adam Ledgeway (University of Cambridge)
Marco Petoletti (Università Cattolica di Milano)
Alessandro Polcri (Fordham University, NY)
Tommaso Raso (Universidade Federal del Minas Gerais)
Carole Talon-Hugon (Université de Nice-Sophia Antipolis)
Christoph Wulf (Freie Universität Berlin)
Fabio Zinelli (École Pratique des Hautes Études, Paris)

L'illustre volgare

Riletture, riscritture
e traduzioni dantesche
nelle lingue romanze

a cura di

Michela Graziani, Michela Landi
e Salomé Vuelta García

© 2023 Società Editrice Fiorentina, per la presente edizione
© 2023 The Authors, per i testi

Società Editrice Fiorentina
via Aretina, 298 - 50136 Firenze
tel. 055 5532924
info@sefeditrice.it
www.sefeditrice.it

E-ISSN 2974-6876
ISBN 978-88-6032-682-9
E-ISBN 978-88-6032-685-0
DOI 10.35948/DILEF/978-88-6032-685-0



La Collana è pubblicata ad Accesso Aperto con licenza Creative Commons
Licence CC-BY-NC-ND 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>

Progetto grafico e impaginazione
Francesco Sensoli

Copertina
Studio Grafico Norfini

Font
Alegreya ht e Alegreya Sans ht
(Juan Pablo del Peral, Huerta Tipográfica)

Indice

- 7 *Introduzione*
Michela Graziani, Michela Landi, Salomé Vuelta García
- 21 *Iniziativa per un centenario.*
Dante al Dipartimento di Lettere e Filosofia
Luca Azzetta
- 35 *Il Vocabolario Dantesco a cura dell'Accademia della Crusca*
e dell'Opera del Vocabolario Italiano (CNR)
Paola Manni
- 49 *I «vocabula puerilia» nelle versioni francesi di «Purg.» XI*
Fernando Funari
- 67 *La prima traduzione portoghese della «Commedia».*
Note paratestuali
Michela Graziani
- 89 *«Francisca de Rímini» di Vicente Colorado:*
una rilettura drammatica del tardo romanticismo iberico
Arianna Fiore
- 111 *Il Dante degli scapigliati,*
tra ricerca stilistica e paradigma esistenziale
Irene Gambacorti

- 131 *Dante nella cultura letteraria della «Voce»:
l'esperienza di Clemente Rebora*
Simone Magherini
- 141 *«Amour qui résonne en mon âme».*
Dante tra traduzione e memoria poetica in Jacqueline Risset
Sara Svolacchia
- 155 Indice dei nomi

Introduzione

Michela Graziani, Michela Landi, Salomé Vuelta García

1. I festeggiamenti danteschi europei: Francia, Spagna, Portogallo

«Il 2021 verrà ricordato per essere occorso in un momento di difficoltà e smarrimento mai sperimentato dal mondo occidentale moderno», riferisce Luca Azzetta nel suo saggio che verrà presentato più avanti. Eppure, da tale oscuro “smarrimento”, il Settecentenario della morte di Dante ha diffuso in tutta Europa uno splendore culturale memorabile, attraverso i numerosi eventi letterari e artistici organizzati. In particolare, nei paesi di lingua romanza, dalla Francia, alla Spagna, al Portogallo, il 2021 ha celebrato ampiamente il Sommo Poeta e il suo valore simbolico di «profeta di speranza e testimone della sete di infinito insita nel cuore dell'uomo»¹, così definito da papa Francesco nella Lettera Apostolica *Candor lucis aeternae* presentata in occasione del Settecentenario dantesco.

Dei festeggiamenti francesi vogliamo ricordare la partecipazione dell'Istituto Culturale Italiano di Parigi, in collaborazione con il Centro italiano per il libro e la lettura (CEPELL) del Ministero della Cultura e il settimanale “La Lettura” del Corriere della Sera, al progetto *Dante nel mondo*, con una lettura del primo canto del *Paradiso* tradotta in francese da Danièle Robert e commentata dal professore emerito Bruno Pinchard (dell'Università Jean-Moulin-Lyon III) e Franco Costantini

1 LA SANTA SEDE, Lettera Apostolica “*Candor Lucis Aeternae*” del Santo padre Francesco nel VII Centenario della morte di Dante Alighieri, Vaticano, 25 marzo 2021, p. 1.

(professore associato di italiano presso l'Università Sorbonne di Parigi). La Società Dante Alighieri – Comité de Paris, insieme alla Maison de l'Italie di Parigi, hanno commemorato il Settecentenario con la presentazione in lingua italiana del canto x dell'*Inferno* a cura di Claudio Martignon², mentre France-Culture ha dedicato quattro programmi radiofonici alla vita e all'opera di Dante con la partecipazione di Bruno Pinchard, Didier Ottaviani, Danièle Robert, Jean-Pierre Ferrini³.

In Spagna, nel 2021, la capitale Madrid si è letteralmente trasformata nella “città dantesca” per eccellenza, come ricordato dall'ambasciatore italiano in Spagna, Riccardo Guariglia, per la notevole quantità di eventi danteschi (letture, mostre, convegni, concerti) celebrati da febbraio a dicembre in varie università, istituzioni culturali italiane e spagnole, associazioni culturali, per celebrare Dante come una delle figure più importanti del patrimonio culturale non solo italiano, quanto universale: «Madrid ciudad dantesca es un ambicioso proyecto en el que, por primera vez, instituciones, entidades culturales y académicos italianos y españoles se unen para trabajar juntos, con el objetivo común de homenajear a Dante Alighieri, una de las figuras más importantes del patrimonio cultural no sólo italiano sino también universal»⁴. Tra le mostre madrilene merita ricordare quella organizzata

- 2 *Présentation en langue italienne du Chant x de l'Enfer de Dante par Claudio Martignon*, Paris, Jeudi 23 septembre 2021, <<https://ladante.fr/paris/category/evenements-2021/>>.
- 3 FRANCE CULTURE, *Série «Dans la forêt divine de Dante Alighieri»*, Épisode 1/4: *La vraie vie de Dante*, <<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-oeuvres/la-vraie-vie-de-dante-8186098>>; Épisode 2/4: *L'œuvre d'une vie*, <<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-oeuvres/l-oeuvre-d-une-vie-7420247>>; Épisode 3/4: *La Divine Comédie*, <<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-oeuvres/la-divine-comedie-6122700>>; Épisode 4/4: *Les Lectures de Dante*, <<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-oeuvres/les-lectures-de-dante-2313634>>.
- 4 Cfr. AGCULT, *Dante 2021, Madrid homenajea el Sumo Poeta italiano por el séptimo centenario de la muerte*, Madrid, Embajada de Italia en el Reino de España, 4 de febrero de 2021, <https://ambmadrid.esteri.it/ambasciata_madrid/es/ambasciata/news/dall_ambasciata/2021/02/dante-2021-madrid-si-prepara-alle.html>.

dalla Biblioteca Nazionale dal 1 luglio al 2 ottobre, *Dante Alighieri en la BNE: 700 años entre infierno y paraíso*, con l'esposizione di manoscritti danteschi appartenenti al Fondo della BNE (relativi non solo alla *Commedia*), che fanno parte di un gruppo di codici di provenienza italiana e castigliana perfettamente integrati nella storia culturale, linguistica, filologica e figurativa della Spagna medievale, che hanno permesso di conoscere meglio la Spagna dell'epoca, quanto di apprezzare la figura di Dante «como maestro, modelo de coherencia y compromiso político y artista visionario, capaz de sintetizar la historia universal, la cultura antigua y las inquietudes de su época en un poema ambientado en el inframundo»⁵. Dante quindi come *Poeta Eterno*⁶, perché poeta del suo tempo e del nostro tempo contemporaneo; autore europeo più illustre del Medioevo, ma al contempo indispensabile all'uomo di epoca contemporanea, come affermato dal dantista sudcoreano Han Hyeong Kon, nonché primo traduttore della *Commedia* in lingua coreana: «per conoscere l'Europa di oggi, bisogna leggere la Divina Commedia»⁷.

La “contemporaneità” di Dante diventa oggetto di riflessione da parte del direttore dell'Istituto Italiano di Cultura a Lisbona, Stefano Scaramuzzino, il quale in occasione del Convegno internazionale *Dante: um poeta do nosso tempo*, organizzato presso la Fondazione Calouste Gulbenkian di Lisbona, il 25 settembre 2021, si chiede inizialmente se abbia ancora un senso «elevare ad oggetto della nostra attenzione le opere del signor Durante degli Alighieri, uomo che prima di essere del nostro tempo era del suo tempo, e le cui opere non possono non risen-

- 5 *Dante Alighieri en la BNE: 700 años entre infierno y paraíso*, coord. Michele Curnis, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2021, <<http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones/Exposiciones2021/dante-alighieri-en-la-bne.html>>.
- 6 Abbiamo volutamente ripreso il titolo del progetto culturale curato da Felice Limosani, «creato con le incisioni dell'illustratore francese Gustave Doré, fortemente correlato al complesso monumentale di Santa Croce, luogo particolare della memoria dantesca». Cfr. FELICE LIMOSANI, *Dante, il Poeta Eterno*, <<https://danteilpoetaeterno.it/>>.
- 7 Cfr. ALESSANDRO MASI, *Dante oltre il ritmo del tempo e dello spazio*, La Ricerca, 29 agosto 2021, <<https://laricerca.loescher.it/dante-oltre-il-ritmo-del-tempo-e-dello-spazio/#:~:text=In%20Oriente%2C%20l'autorevole%20dantista,l'Europa%20bisogna%20leggere%20Dante>>.

tire del clima islamofobo, razzista, omofobo, della società patriarcale europea a cavallo tra XIV e XV secolo», per arrivare alla conclusione, dopo altri interrogativi, che Dante è di fatto un poeta del nostro tempo, in quanto, nonostante le sofferenze vissute, grazie al riscatto della scrittura quale “arma” che ha saputo ferire più della spada, è riuscito a toccare «le corde dell’individuo contemporaneo attraverso un *tòpos* universale». Inoltre, secondo Scaramuzzino, «il messaggio più attuale per l’individuo del Novecento, che ha vissuto la terribile esperienza dei totalitarismi, e dell’individuo del Duemila, che ne percepisce l’ombra minacciosa riavvicinarsi a poco a poco, è quello dell’arte del compromesso, non inteso come arrendevole *appeasement*, bensì come riconoscimento dell’umanità del proprio avversario come base per un dialogo che permetta di superare pregiudizi e odi sedimentatisi nel tempo»⁸.

In Portogallo i festeggiamenti del Settecentenario hanno abbracciato altre iniziative culturali, tra cui la ricezione della mostra del pittore genovese Amos Nattini, *Un mirabile Inferno*, allestita nell’anno in corso presso la Biblioteca Nazionale di Lisbona da giugno a settembre 2022 (quale continuazione dei festeggiamenti danteschi); l’esposizione *Visões de Dante. O Inferno segundo Botticelli* presso la Fondazione Gulbenkian di Lisbona, da settembre a novembre 2021, che è stata accompagnata da una serie di “lezioni” dantesche organizzate presso la medesima Fondazione nello stesso periodo della mostra.

2. I festeggiamenti danteschi a Firenze

Per quanto riguarda il contesto italiano, sarebbe impossibile riportare tutte le iniziative dantesche del Settecentenario organizzate nel nostro Paese. Pertanto, ci limiteremo simbolicamente al contesto fiorentino, *in primis*, ricordando alcuni eventi più celebrativi, tra cui le iniziative

⁸ STEFANO SCARAMUZZINO, *Discurso do Diretor Scaramuzzino em ocasião do Colóquio internacional “Dante: Um Poeta Do Nosso Tempo”*, 25 de setembro 2021, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, <https://iiclisbona.esteri.it/iic_lisbona/pt/gli_eventi/programma-giornate-dantesche-2021.html>.

dantesche organizzate dall'Accademia della Crusca che si sono svolte nel corso dell'intero anno (da gennaio a dicembre 2021); la settimana dantesca degli Uffizi coordinata nel mese di marzo in occasione del Dantedì; la mostra *La Festa di Dante. Un viaggio nella commedia* allestita presso il Palazzo Medici Riccardi da settembre a novembre 2021 che ha presentato «una selezione di opere per lo più provenienti dalla Biblioteca Moreniana conservate all'interno del palazzo»⁹; la mostra *Dante e il suo tempo nelle biblioteche fiorentine*, «un'esposizione di manoscritti e antiche edizioni delle opere dantesche, tutti facenti parte del patrimonio delle tre biblioteche fiorentine: la Biblioteca Medicea Laurenziana, la Biblioteca Nazionale Centrale e la Biblioteca Riccardiana»¹⁰, allestita dal 24 settembre 2021 al 14 gennaio 2022. Per concludere, il Convegno internazionale *Dante et la France, le point de vue des arts* organizzato dalla Società Dantesca Italiana presso Villa La Stella a Firenze, dal 6 al 7 dicembre 2021.

A questi festeggiamenti danteschi fiorentini, si aggiunge il volume qui presentato che riunisce parte degli interventi accolti nella giornata di studi danteschi organizzata l'8 ottobre 2021 dalla sezione di Letteratura Italiana e Romanistica del Dipartimento di Lettere e Filosofia (DILEF) dell'Università degli Studi di Firenze presso l'Institut Français in piazza Ognissanti. In quell'occasione, con l'eccezionale partecipazione di Jean-Charles Vegliante, Premio Ceppo Internazionale Poesia «Piero Bigongiari» e traduttore francese della *Commedia*, la giornata di studi ha intrapreso un confronto, un dialogo, sulla traduzione della *Commedia* nelle lingue e letterature romanze. Un dialogo che ha preso

⁹ *La Festa di Dante. Un viaggio nella commedia*, Palazzo Medici Riccardi, Firenze, 16 settembre-16 novembre 2021, <<https://www.700dantefirenze.it/eventi/la-festa-di-dante/>>.

¹⁰ *Dante e il suo tempo nelle biblioteche fiorentine. Biblioteca Riccardiana*, <<https://www.700dantefirenze.it/eventi/dante-e-il-suo-tempo-nelle-biblioteche-fiorentine/>>; *Dante e il suo tempo nelle biblioteche fiorentine. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, <<https://www.700dantefirenze.it/eventi/dante-e-il-suo-tempo-nelle-biblioteche-fiorentine-2/>>; *Dante e il suo tempo nelle biblioteche fiorentine. Biblioteca Medicea Laurenziana*, <<https://www.700dantefirenze.it/eventi/dante-e-il-suo-tempo-nelle-biblioteche-fiorentine-biblioteca-medicea-laurenziana/>>.

corpo con la presenza di illustri dantisti e docenti studiosi dell'opera dantesca, e con l'organizzazione di una tavola rotonda a cui hanno aderito i poeti e traduttori Jean-Charles Vegliante, José María Micó e Pedro Eiras in dialogo con Michela Landi, Salomé Vuelta García, Michela Graziani, mettendo in luce il complesso lavoro di traduzione (francese e spagnola) e di riscrittura (portoghese) della *Commedia* in epoca contemporanea.

Il volume si apre con il saggio di Luca Azzetta, dove lo studioso illustra in modo dettagliato le iniziative dantesche avviate presso l'attuale Dipartimento di Lettere e Filosofia (DILEF) nato dalla riforma della Facoltà di Lettere e Filosofia, evidenziando il ruolo fondamentale intrapreso dal Dipartimento nella storia degli studi danteschi, abbinato sostanzialmente a due episodi centrali. Il primo, di carattere istituzionale, risale al 1965 con l'apertura della prima cattedra di Filologia dantesca di un'Università pubblica in Italia, in occasione del settimo centenario della nascita di Dante, proprio presso la Facoltà di Lettere dell'Ateneo fiorentino. Il secondo episodio, di carattere scientifico, è legato al lavoro di Domenico De Robertis, docente della Facoltà di Lettere; nello specifico, all'edizione nazionale delle *Rime* di Dante:

un'opera monumentale di ricostruzione filologica, a cui De Robertis lavorò dal 1956 al 2002, giungendo a un risultato profondamente innovativo circa la consistenza e l'ordinamento delle rime dell'Alighieri. Proprio rispetto all'ordinamento, il lavoro filologico di De Robertis ha avuto il merito di produrre un vivace dibattito, che ha obbligato a guardare in modo nuovo, al di là delle diverse posizioni sostenute, i dati offerti dalla tradizione manoscritta.

A queste prime iniziative dantesche, lo studioso ricorda gli anni dal 1956 al 1975, epoca in cui «insegnò Filologia romanza Gianfranco Contini, a cui si devono saggi fondamentali sull'opera di Dante, oltre all'edizione nazionale del *Fiore* e del *Detto d'Amore*: opere la cui attribuzione all'Alighieri è ancora oggi oggetto di discussione e che, come è noto, intrattengono un rapporto strettissimo, di traduzione e rielaborazione, con il *Roman de la Rose*». Imprescindibile è anche il lavoro di Massimiliano Chiamenti, autore nel 1995 del volume *Dante*

Alighieri traduttore, frutto della sua tesi di laurea conseguita nell'anno accademico 1992-1993. Si tratta di un volume importante perché risulta complementare alla giornata di studi danteschi organizzata l'8 ottobre 2021, poc'anzi ricordata. Infatti, come spiega Azzetta, mentre durante la giornata di studi

abbiamo riflettuto sulle riletture, traduzioni e riscritture che dell'opera di Dante sono state realizzate, dobbiamo ricordare che Dante stesso fu traduttore e riscrittore di autori latini, francesi e provenzali: autori che non vanno intesi solo quali "fonti" della sua poesia, ma proprio come testi-base ora tradotti fedelmente alla lettera, ora deliberatamente riscritti. A questi si aggiungono i casi in cui Dante è auto-traduttore di sé stesso: non solo nel passaggio dal latino al volgare, ma anche dal volgare al latino, come avviene, per esempio, per i primi versi del *Paradiso* nell'*Epistola a Cangrande*.

Sempre nel 2021, il Dipartimento DILEF ha organizzato altre due importanti iniziative dantesche ricordate da Azzetta: «la prima è l'ampio ciclo di conferenze *Dante e i poeti italiani del Novecento*, ideato e organizzato da Simone Magherini, direttore del Centro Studi Aldo Palazzeschi», inaugurato l'11 marzo (nel mese del Dantedì) e conclusosi il 9 dicembre 2021 con venti conferenze centrate sul rapporto tra venti poeti italiani del Novecento e l'Alighieri per capire in che modo la storia della poesia italiana del secolo scorso, temporalmente così lontana dall'epoca di Dante, abbia cercato «nel poeta fiorentino ora un termine di confronto dialettico se non antitetico, ora un interlocutore imprescindibile attraverso il quale rileggere i grandi drammi della storia del Novecento e provare a fare i conti con le questioni esistenziali poste dal XX secolo». La seconda iniziativa riguarda la mostra *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante*, curata da Luca Azzetta, Sonia Chiodo e Teresa De Robertis, nata nell'ambito di una collaborazione tra i Musei del Bargello e i Dipartimenti di Lettere e Filosofia e di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo dell'Università di Firenze. Svoltasi da maggio ad agosto 2021, presso le sale del Museo del Bargello, un tempo Palazzo del Podestà, la mostra ha voluto ricostruire il rapporto tra Dante e Firenze, attraverso un accurato percorso scienti-

fico ed espositivo, partendo proprio dal luogo in cui Dante ricevette la condanna prima all'esilio, poi a morte.

Paola Manni presenta un progetto di grande rilevanza per gli studi lessicografici su Dante e la *Commedia*: il *Vocabolario Dantesco* (VD), a cura dell'Accademia della Crusca e dell'OVI (Opera del Vocabolario Italiano, CNR), diretto da lei (per l'Accademia della Crusca) e da Lino Leonardi (per l'OVI). Il VD, «concepito secondo i più aggiornati criteri della lessicografia storica», è offerto, sin dal primo ottobre 2018, alla consultazione libera e gratuita al sito di rete <www.vocabolariodantesco.it> e conta già con 1200 voci pubblicate. La studiosa ribadisce il rigoroso approccio lessicografico del progetto, perché

se da un lato il lessico dantesco ha [...] potentemente nutrito la lessicografia italiana attraverso la strada maestra della Crusca, è risaputo che nell'ambito stesso della dantistica si allineano una quantità di repertori che, avvalendosi dell'ordinamento alfabetico, si propongono col titolo di vocabolari o dizionari danteschi [...] In tali repertori, l'analisi della parola dantesca è sempre finalizzata a un intento esegetico, e anche quando si fa più acuta e circostanziata, è ben lungi dall'assecondare un approccio autenticamente lessicografico. Il quale [...] non potrà prescindere da quanto la più aggiornata esegesi ci mette a disposizione, ma si concentrerà sul lemma, che verrà analizzato con sistematicità sotto il profilo linguistico-lessicologico, prestando attenzione alla tipologia, alla provenienza (si tratta di parola fiorentina, o dialettale, o alloglotta), alla frequenza e agli ambiti d'uso e a tutti gli aspetti utili a ricostruire lo spessore storico, il che peraltro costituisce una premessa indispensabile per poterne coglierne appieno i valori semantici e stilistici.

Il VD è stato reso possibile grazie al formarsi di due grandi banche dati dell'italiano antico sorte nell'ultimo quarto del Novecento in seno all'OVI nelle quali confluiscono i testi dalle origini al 1375 «senza preclusioni di genere, area di provenienza, livello stilistico», che hanno costituito il fondamento del TLIO (*Tesoro della lingua italiana delle Origini*), grande dizionario storico dell'italiano medievale, consultabile, insieme alle relative banche dati, al sito <<http://tlio.ovi.cnr.it.TLIO>>. Iniziato con l'edizione della *Commedia* curata da Giorgio Petrocchi (1994), il VD intende registrare, anche, «le varianti lessicalmente significative

che scaturiscono dalla tradizione più antica del poema e dalle moderne edizioni alternative a quella di Petrocchi, da quella di Antonio Lanza a quella di Federico Sanguineti, compresa quella ancora *in fieri* di Paolo Trovato», ed elabora le definizioni dei lemmi danteschi attraverso «griglie semantiche» dove sono registrate tutte le accezioni attestate, corredate dai relativi esempi, nonché accurate informazioni sulla frequenza dei lemmi, sulle varianti, eventuali espressioni polirematiche associate al lemma, le corrispondenze e l'*Index locorum*.

Fernando Funari si dedica alla traduzione dei *vocabula puerilia* nelle versioni francesi di *Pg XI*. I *vocabula puerilia*, proscritti nel *De vulgari eloquentia*, si manifestano infatti nella *Commedia* come momenti tematici di riflessione metalinguistica. Il caso studio preso in esame è quello della celebre dittologia: «il pappo e 'l dindi» (*Pg XI*, 105), a figurare la caducità della fama dovuta all'eccellenza poetica. Qui, infatti, come scrive l'autore, «due voci del linguaggio infantile sono chiamate a rappresentare, per metonimia, la lingua dell'infanzia e dunque l'impotenza linguistica». La premessa metodologica di Funari si fonda su un recente lavoro di Typhaine Samoyault, nel quale si intende la traduzione, contrariamente al postulato irenico dominante, come una forma di «egemonia appropriativa» o di una particolare ospitalità commista ad ostilità. Un tale approccio si manifesterebbe per via d'eminenza nel caso degli intraducibili, come molti ve ne sono nella *Commedia* dantesca. Il particolare rapporto di diafasia interlinguistica determina, nel caso studiato, una notevole resistenza alla traducibilità, con la quale si sono commisurati i traduttori francesi di Dante.

Michela Graziani illustra il processo di gestazione della prima versione portoghese della *Commedia* ad opera di Monsignor Joaquim Pinto de Campos (Pernambuco, Brasile, 1819 – Lisbona, Portogallo, 1887). Iniziata negli ultimi decenni dell'Ottocento, «il periodo più prolifico per la ricezione di Dante in Portogallo», per istanza del diplomatico brasiliano e poeta Domingos José Gonçalves de Magalhães, amico del traduttore, la versione fu ideata e compiuta nelle molteplici «tappe» europee di un lungo viaggio compiuto da Pinto de Campos per recarsi in Italia con l'oggetto di approfondire lo studio del capolavoro dantesco. Il soggiorno italiano sarà di fondamentale importanza sia per la cono-

scienza e lo studio accurato di altre opere di Dante, *Vita Nuova*, *Convivio*, *Epistola* a Can Grande della Scala, *Monarchia* – che segna la rielaborazione totale dei 34 canti dell'*Inferno* tradotti fino a quel momento, perché Pinto de Campos «si rende conto che per conoscere veramente Dante doveva partire da lui e da tutte le sue opere (incluse le opere minori), non dai commenti che aveva trascritto o comprato» – sia, soprattutto, per l'incontro, a Firenze, con il dantista Giambattista Giuliani (Asti 1818-Firenze 1884), cattedratico di eloquenza e poesia italiana già dal 1859 presso l'Istituto di Studi Superiori (attuale università di Firenze). La «profonda stima e amicizia» sorta fra Pinto de Campos e Giuliani sin dai primi incontri – che si protrasse fino alla scomparsa del Giuliani nel gennaio del 1884 –, di cui risultano alcune testimonianze puntualmente riportate da Michela Graziani, fu determinante tanto per il traduttore brasiliano, che acquisì «ben presto notorietà sul territorio fiorentino», quanto per la realizzazione della sua versione, poiché – come sottolineò Agostino Bartolini nel suo articolo per *L'Osservatorio Romano* del 1884 –, a differenza dei molti commentatori della *Commedia* che si avvicinavano al testo «senza quella dovizia scientifica ch'è richiesta assolutamente dal libro», portando più ombra che luce, «Mons. Pinto de Campos s'appressa a Dante con grande copia di studi scientifici, coordinati a quella interpretazione, si fa vigoroso degli studi contestuali, cercando di spiegare Dante con Dante, come consigliava il Giuliani, giovandosi della profonda cognizione delle opere minori, nelle quali è il germe di quella grande e gigantesca pianta ch'è la *Divina Commedia*». La versione portoghese di Pinto de Campos, che doveva essere integrale, si ridusse, per la scomparsa del traduttore sopraggiunta da lì a poco, alla pubblicazione nel 1886 dell'*Inferno*, in prosa, ma senza «difetto di colorito poetico, e l'idioma rende stupendamente l'effetto dell'armonia imitativa, tanto profondamente sentita dall'Alighieri».

Arianna Fiore si occupa di una rilettura drammatica appartenente al tardo romanticismo iberico: la tragedia *Francisca de Rimini* di Vicente Colorado y Martínez, del 1885, perché, come evidenzia fin da subito la studiosa nel suo saggio, nella seconda metà del XIX secolo «il tragico amore di Paolo e Francesca, rivelato e reso eterno da Dante nel v canto dell'*Inferno*, tornò a ispirare diversi artisti di numerosi paesi»,

tra cui la Spagna, anche se qui, nell'Ottocento, l'entusiasmo verso la storia d'amore dei due personaggi danteschi venne generato, con molta probabilità, «dall'interpretazione data all'episodio dei due amanti da Silvio Pellico nella sua *Francesca da Rimini*». La studiosa intraprende quindi un'approfondita disamina di entrambe le tragedie (quella di Colorado e di Pellico), spiegando come la ricezione teatrale madrilenza della tragedia di Pellico, e il successo strepitoso, internazionale, da ciò derivante, ne determinò anche il successo editoriale in territorio spagnolo. Infatti, nel 1869 la *Francesca da Rimini* di Pellico «entrò a far parte di una raccolta di tragedie tedesche e italiane, curata da Cayetano Vidal de Valenciano, *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero*» e la *Francisca de Rimini* di Colorado «è un esempio dell'influenza della *Francesca* del Pellico in Spagna». Ma la riscrittura di Colorado, riprendendo quanto sostenuto da Zeda (pseudonimo di Francisco Fernández Vilegas, grande amico di Colorado) mostrerà dei problemi con il proprio tempo, e non avrà successo, perché come ben spiegato da Fiore, «era stata scritta ed era andata in scena nell'Italia del 1815 da un patriota, e che viene realizzata 70 anni dopo l'originale, nel 1885, in Spagna, e per di più da un autore non pervaso da analoghe inquietudini politiche». Per questo la tragedia di Colorado è da «interpretarsi come un documento storico che riflette e traduce gusti e tendenze di un teatro che, in Spagna, è ormai volto al termine».

Irene Gambacorti tratta la figura di Dante nell'opera dei giovani scrittori che, a cavallo delle celebrazioni dantesche del 1865, si riconoscono nel movimento della Scapigliatura. Secondo la studiosa, per «gli artisti e i poeti scapigliati (la generazione del '40, quella che del Risorgimento vive solo le disillusioni), Dante non è un simbolo politico, né un'icona nazionale [...] quanto una presenza quasi affettiva, familiare: un Dante misurato su di sé, bussola nei meandri dei labirinti interiori». Nella rivolta di questi autori contro la tradizione, «Dante è l'unico nome che si salva, per giudizio concorde», «Solo Dante, [...] fatto interagire di nuovo con nomi del panorama romantico straniero: Heine, Hugo, Musset, Poe». Le opere di Emilio Praga, Igino Ugo Tarchetti, Carlo Dossi, Arrigo Boito offrono numerosi riscontri di questa nuova attenzione dantesca: nella poesia di Praga (*Penombre*; 1864 e *Traspa-*

renze; 1878), il «sostrato dantesco è soprattutto quello della *Vita nuova*, dell'apparizione purgatoriale di Beatrice, del *Paradiso*; [...] la funzione Dante rappresenta il mito del paradiso agognato e irrimediabilmente perduto» –; anche Iginio Ugo Tarchetti privilegia il Dante stilnovista della *Vita nuova* «e di alcune sezioni del poema (*Inferno* II e V, *Purgatorio* da XXVII alla fine della cantica, brani sparsi del *Paradiso*), impiegato in funzione iconografica»; Carlo Dossi, d'altro canto, attinge anch'egli allo stesso sostrato dantesco in *Alatrieri* (1868), *Vita di Alberto Pisani* (1870) e *Note azzurre*, ma presenta un maggiore coinvolgimento autobiografico rispetto ai due precedenti autori, come si evince, ad esempio, dall'ultima raccolta citata, *Note azzurre*, dove il «carattere autobiografico della giovanile sintonia con la *Vita nuova* [...] ricorda la malinconia e la solitudine della propria adolescenza»; mentre più «complesso e sfaccettato» sarà il rapporto con Dante di Arrigo Boito «musicista, poeta, librettista, narratore»: «Dante è presenza costante nelle sue opere in versi e in prosa, nella sua riflessione artistica e nella sua sempre operosa officina stilistica, linguistica e ritmica; ma è anche frequentazione quotidiana, compagno di viaggio (il suo prezioso «Dantino postillato» portato sempre con sé [...])» e, addirittura, «indice della comunanza spirituale tra anime elette» nel suo carteggio con Eleonora Duse.

Simone Magherini esamina la presenza di Dante nei *Frammenti lirici* di Clemente Rebora. In modo analogo a quanto osservato da Gambacorti nel suo saggio sugli scrittori scapigliati, per il poeta «la scoperta di Dante e del carattere etico-filosofico della poesia avviene durante gli anni universitari e coincide con un momento di crisi intellettuale, di rifiuto dei valori illuministico-risorgimentali a cui era stato educato in famiglia. [...] una «vertigine filosofica» provata dopo il diciannovesimo anno di età, che impegna il giovane poeta in una risistemazione globale del suo pensiero all'interno di una «grandezza di movimento armonioso», nella «consapevolezza che la “moralità” consiste nel tendere “al bene e a ideali oltre il comune”, nell'uscire dalla gabbia dell'io (misura di tutte le cose) per aspirare alla “vetta” e raggiungere l'“inarrivabile preda”». Lo studioso sottolinea che l'alto numero di prestiti e richiami danteschi dei *Frammenti lirici* con alcuni canti della *Commedia* «di particolare importanza concettuale» (*Inferno* I; *Purgatorio* I e XVII; *Paradiso*

x e xxx) siano per lo più arcaismi lessicali riguardanti singole parole o intere strofe, ma «la spia formale rivelatrice di questa memoria dantesca consiste spesso anche in isolati cromatismi verbali e sostantivali. Queste forme sono sicuramente ascrivibili ad un ideale vocabolario dantesco e servono a evocare all'interno del frammento riconoscimenti e contrapposizioni tematiche. Secondariamente aumentano la tensione espressiva del contesto in cui si inseriscono». Del resto, anche «la rima dantesca concorre ad accrescere la potenza denotativa del verso reboriano», come rivela l'analisi condotta da Magherini sul frammento III della silloge di Reborà, che mostra «la tipica durezza linguistica (semantica e rimica) dell'*Inferno*, in particolare del canto XXIX».

Sara Svolacchia si concentra sulla traduzione della *Commedia* di Jacqueline Risset (traduzione, tra l'altro, adottata per la recente edizione della Bibliothèque de la Pléiade a cura di Carlo Ossola). L'impresa rissettiana, durata ben cinque anni (dal 1985 al 1990) parte da un presupposto: entrare nel laboratorio di ieri con gli strumenti di oggi. Tale presupposto determina la stretta contaminazione tra processo traduttivo e processo creativo, nella misura in cui il Dante tradotto (o non ancora tradotto) ritorna come palinsesto citazionale nei versi della poetessa con la sua «sorprendente, scioccante, sovrana irregolarità». Da *Jeu* (1971) a *Sept passages de la vie d'une femme* (1985) si ripropongono versi danteschi, con particolare riferimento al motivo trobadorico dell'amor di lontano, ma secondo una logica rovesciata che è quella mediata dal soggetto femminile. Quella che Risset definisce «*mémoire poétique*» altro non è che l'effetto della pressione interna di una lingua poetica straniera su chi scrive: essa si manifesta come «*désir de traduire et comme désir d'écrire, ou dans l'espace entre les deux activités, les nourrissant toutes deux*».

La lezione di Dante non cessa di interrogarci, fornendoci quell'afondo prospettico che appare necessario per interpretare il contemporaneo. Lo smarrimento sopra ricordato è, in lui, l'inizio di un viaggio. Auguriamoci che esso conduca per il nostro tempo ad una qualche forma di redenzione.

Iniziative per un centenario. Dante al Dipartimento di Lettere e Filosofia¹

Luca Azzetta

Il settimo centenario della morte di Dante ha portato con sé, com'era facilmente prevedibile, un'esuberante abbondanza di manifestazioni e iniziative, ora di carattere scientifico, ora più propriamente divulgative, tutte volte a onorare la memoria del poeta.

In tale panorama non poteva mancare il contributo del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze (DILEF). Il compito di presentarne le iniziative, affidatomi dalle colleghe Michela Graziani, Michela Landi, Salomé Vuelta García, che ringrazio, mi impone di ricordare in via preliminare come il DILEF, nato dalla riforma della Facoltà di Lettere e Filosofia, abbia avuto un ruolo fondamentale nella storia degli studi danteschi. Mi limito ad accennare a due episodi, il primo di carattere istituzionale, il secondo di carattere scientifico.

Nel 1965, in occasione del settimo centenario della nascita di Dante, proprio presso la Facoltà di Lettere dell'Ateneo fiorentino venne istituita la prima cattedra di Filologia dantesca di un'Università pubblica in Italia (preceduta solo di pochi mesi dalla cattedra aperta, anch'essa nell'occorrenza del centenario, presso l'Università Cattolica di Milano, istituita *motu proprio* da Paolo VI).

1 Il contributo corrisponde, con l'aggiunta delle note e con minime integrazioni, alla comunicazione presentata all'Institut Français di Firenze l'8 ottobre 2021, in occasione della Giornata di studi *Dante. Riletture, traduzioni e riscritture nelle lingue e nelle letterature romanze*.

Dal punto di vista scientifico, è grazie al lavoro di Domenico De Robertis, docente della Facoltà di Lettere e di cui pure quest'anno ricorre il centenario della nascita e il decimo anniversario della morte (18 gennaio 1921-17 febbraio 2011), che nasce l'edizione nazionale delle *Rime* di Dante: un'opera monumentale di ricostruzione filologica, a cui De Robertis lavorò dal 1956 al 2002, giungendo a un risultato profondamente innovativo circa la consistenza e l'ordinamento delle rime dell'Alighieri. Proprio rispetto all'ordinamento, il lavoro filologico di De Robertis ha avuto il merito di produrre un vivace dibattito, che ha obbligato a guardare in modo nuovo, al di là delle diverse posizioni sostenute, i dati offerti dalla tradizione manoscritta².

Sono anni cruciali per gli studi danteschi. Basti aggiungere che presso la Facoltà di Lettere, dal 1956 al 1975, insegnò Filologia romanza Gianfranco Contini, a cui si devono saggi fondamentali sull'opera di Dante, oltre all'edizione nazionale del *Fiore* e del *Detto d'Amore*: opere la cui attribuzione all'Alighieri è ancora oggi oggetto di discussione e che, come è noto, intrattengono un rapporto strettissimo, di traduzione e rielaborazione, con il *Roman de la Rose*³.

Accanto a queste pubblicazioni, credo che in questa circostanza, in cui siamo chiamati a riflettere sulle riletture, traduzioni e riscritture di Dante nelle lingue e nelle letterature romanze, debba essere ricordato il lavoro di uno studioso di grande sensibilità e intelligenza, prematuramente scomparso e di cui proprio in questi giorni ricorre il decimo anniversario della morte (3 settembre 2011). Mi riferisco a Massimilia-

2 DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, 3 voll., in 5 tomi, Firenze, Le Lettere, 2002; la materia vi è così distribuita: *I documenti*, vol. I (in due tomi, per un totale di pp. LX+991): censimento dei manoscritti e delle stampe fino alla Giuntina del 1532; *Introduzione*, vol. II (in due tomi per un totale di pp. 1237): storia della tradizione e classificazione dei testimoni; *Testi*, vol. III (di pp. 595): edizione delle rime di Dante, delle rime a lui indirizzate, delle rime di dubbia attribuzione.

3 Agli anni dell'insegnamento fiorentino si datano la maggior parte dei contributi danteschi di Contini, raccolti nel volume *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976 (poi più volte ristampato e accresciuto di un *Poscritto* 1984 nel 1984); di poco successiva è l'edizione *Il «Fiore» e il «Detto d'Amore»* attribuibili a DANTE ALIGHIERI, a cura di Gianfranco Contini, Milano, Mondadori, 1984.

no Chiamenti, che presso la Facoltà di Lettere e Filosofia nell'anno accademico 1992-1993 discusse la tesi di laurea *Dante Alighieri traduttore*, poi diventata un libro importante nel 1995. Il lavoro, condotto sotto la guida di Leonella Coglievina e Domenico De Robertis, introduce un punto di vista complementare a quello della giornata di oggi. Infatti, mentre riflettiamo sulle riletture, traduzioni e riscritture che dell'opera di Dante sono state realizzate, dobbiamo ricordare che Dante stesso fu traduttore e riscrittore di autori latini, francesi e provenzali: autori che non vanno intesi solo quali "fonti" della sua poesia, ma proprio come testi-base ora tradotti fedelmente alla lettera, ora deliberatamente riscritti. A questi si aggiungono i casi in cui Dante è traduttore di sé stesso: non solo nel passaggio dal latino al volgare, ma anche dal volgare al latino, come avviene, per esempio, per i primi versi del *Paradiso* nell'*Epistola a Cangrande*⁴.

Ma veniamo al nostro centenario. Se ogni centenario si colloca in un momento storico preciso, che solo ai posteri è dato rileggere con la giusta distanza, riconoscendone le dinamiche, le modalità e le condizioni con cui esso è stato celebrato, è facile prevedere che questo del 2021 verrà ricordato per essere occorso in un momento di difficoltà e smarrimento mai sperimentato dal mondo occidentale moderno. In tale contesto le iniziative dantesche nate all'interno del Dipartimento di Lettere e Filosofia sono due.

4 MASSIMILIANO CHIAMENTI, *Dante Alighieri traduttore*, Firenze, Le Lettere, 1995. L'argomento della tesi fu proposto a Chiamenti da Domenico De Robertis sul finire del 1990; Chiamenti si laureò in Filologia dantesca con Leonella Coglievina nel luglio 1993; tuttavia, poiché il lavoro fu condotto sotto la guida di entrambi i docenti, i loro nomi figurano, tutti e due in qualità di relatori, sul frontespizio della tesi. Per quanto non afferisca al Dante traduttore, sarà comunque utile ricordare che Dante fu poeta in più lingue romanze: non solo perché in *Purg.* xxvi, 140-147 il poeta Arnaut Daniel è fatto parlare in provenzale, ma anche perché va attribuita a Dante la canzone *Ai faux ris* che canta in tre lingue (francese, italiano, latino) un amore infelice e mortale (vd. DANTE ALIGHIERI, *Le rime della maturità e dell'esilio*, a cura di Marco Grimaldi, in DANTE ALIGHIERI, *Le Opere*, vol. I in 2 tomi, *Vita nuova. Rime*, a cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi, introduzione di Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 2019, I.2, pp. 1292-1300).

La prima è l'ampio ciclo di conferenze *Dante e i poeti italiani del Novecento*, ideato e organizzato da Simone Magherini, direttore del Centro Studi Aldo Palazzeschi. Si tratta di un'iniziativa importante, cominciata l'11 marzo, il mese del *Dantedì*, e che si concluderà il 9 dicembre con la fine dell'anno dantesco. In venti conferenze viene indagato l'incontro di venti poeti del secolo scorso con l'opera di Dante, così da verificare la sua vitalità e le diverse modalità di lettura e di riappropriazione della sua opera, soprattutto della *Commedia*, da parte delle più significative personalità della poesia novecentesca italiana: Umberto Saba, Aldo Palazzeschi, Guido Gozzano, Dino Campana, Clemente Rebora, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Carlo Betocchi, Salvatore Quasimodo, Giorgio Caproni, Cristina Campo, Mario Luzi, Primo Levi, Margherita Guidacci, Andrea Zanzotto, Vittorio Sereni, Pier Paolo Pasolini, Giovanni Giudici, Edoardo Sanguineti, Amelia Rosselli⁵. Da questa specola particolare, quella del rapporto con Dante, è ripercorsa la storia della poesia italiana del Novecento, che, proprio per la radicale lontananza dal mondo di Dante, cerca nel poeta fiorentino ora un termine di confronto dialettico se non antitetico, ora un interlocutore imprescindibile attraverso il quale rileggere i grandi drammi della storia del Novecento e provare a fare i conti con le questioni esistenziali poste dal XX secolo. Risuonano così attuali le parole con cui Montale, il 24 aprile 1965 a Firenze, in occasione del VII centenario della nascita di Dante, terminava il discorso pronunciato al Congresso internazionale di Studi danteschi, conclusivo dell'intero Congresso:

Dante non può essere ripetuto [...]. Esempio massimo di oggettivismo e razionalismo poetico, egli resta estraneo ai nostri tempi, ad una società soggettivistica e fondamentalmente irrazionale perché pone i suoi significati nei fatti e non nelle idee. Ed è proprio la ragione dei fatti che oggi ci sfugge. Poeta concentrico, Dante non può fornire modelli ad un mondo che si allontana progressivamente dal centro e si dichiara in perenne espansione. Perciò la *Commedia* è e resterà

⁵ Tutte le conferenze sono disponibili sul canale youtube del Centro Studi Aldo Palazzeschi, all'indirizzo <https://www.youtube.com/channel/UCYlcl8B_NkG-VtQPkXnM-Xg> (ultimo accesso: 23 febbraio 2022), e in volume: *Dante e i poeti del Novecento*, a cura di Simone Magherini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2022.

l'ultimo miracolo della poesia mondiale. [...] Che la vera poesia abbia sempre il carattere di un dono e che pertanto essa presupponga la dignità di chi la riceve, questo è il migliore insegnamento che Dante ci abbia lasciato. Egli non è il solo che ci abbia dato questa lezione, ma fra tutti è certo il maggiore. E se è vero che egli volle essere poeta e nient'altro che poeta, resta quasi inspiegabile alla nostra moderna cecità che quanto più il suo mondo si allontana da noi, di tanto si accresce la nostra volontà di conoscerlo e farlo conoscere a chi è più cieco di noi⁶.

In questo ciclo di conferenze, *Dante e i poeti italiani del Novecento*, sembra di veder realizzata la profezia che Cacciaguida rivolge a Dante in *Par.* XVII, 130-132:

Ché se la voce tua sarà molesta
nel primo gusto, vital nodrimento
lascerà poi, quando sarà digesta.

La seconda iniziativa che lega il Dipartimento di Lettere e Filosofia a questo centenario è la mostra *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante*, curata da chi scrive e dalle colleghe Sonia Chiodo e Teresa De Robertis. Si tratta di una mostra che nasce nell'ambito di una collaborazione tra i Musei del Bargello e i Dipartimenti di Lettere e Filosofia e di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo. La mostra, aperta nella scorsa primavera pur tra mille difficoltà in piena pandemia, anche come segno di fiducia nella storia, nonostante tutto, e nel futuro, si è conclusa nel mese di agosto, lasciando un'eredità – disponibile nella forma del catalogo – non solo per la comunità scientifica, ma in particolare per Firenze⁷.

- 6 EUGENIO MONTALE, *Dante ieri e oggi*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi*, a cura della Società Dantesca Italiana e dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana e sotto il patrocinio dei Comuni di Firenze, Verona e Ravenna, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1966, II, pp. 315-333; poi in EUGENIO MONTALE, *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1976, pp. 15-34: 33-34.
- 7 *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante*, a cura di Luca Azzetta, Sonia Chiodo, Teresa De Robertis, Firenze, Mandragora, 2021. La mostra, che avreb-

Pochi anni dopo la morte di Dante, infatti, a Firenze prende vita un processo di rielaborazione della memoria che permette alla città di riaccogliere e affermare come proprie l'opera e la figura di Dante: un fatto non scontato non solo perché tutta la *Commedia* viene scritta in esilio, e perché in esilio Dante trovò ospitalità e affetto che da Bologna a Ravenna vennero subito contrapposti all'atteggiamento di Firenze, madre di poco amore; ma soprattutto perché lo stesso poeta negli ultimi anni della sua vita si era definito *Florentinus natione non moribus*, riconoscendo la sua origine fiorentina, ma rinnegando la sua appartenenza alla città, ai suoi *mores*, cioè alle sue istituzioni. Fiorentino per nascita ma non per costumi dunque: come oggi leggiamo nell'*Epistola* che Dante scrisse a Cangrande della Scala, signore di Verona, ma come pure era scritto in altre epistole oggi perdute, che furono note e citate dai suoi contemporanei⁸.

Quello della riappropriazione di Dante da parte di Firenze è un fenomeno unico nella nostra storia letteraria, che si compie nell'arco di pochi anni: da quelli subito successivi alla morte del poeta, avvenuta nel settembre del 1321, fino agli anni '50 del Trecento, culminando nella definitiva consacrazione di Dante dovuta a Boccaccio.

La mostra, ospitata nelle sale del Museo del Bargello, un tempo Palazzo del Podestà, si è svolta proprio nel luogo in cui Dante ha ricevuto

be dovuto aprire al pubblico il 23 marzo, è stata riprogrammata a motivo dei tempi calamitosi e si è svolta dall'11 maggio all'8 agosto. Tuttavia, in una situazione così difficile e delicata, la lungimiranza del Direttore dei Musei del Bargello, Paola D'Agostino, ha voluto che il catalogo, realizzato anche in edizione inglese (*An ancient and honourable citizen of Florence. The Bargello and Dante*, edited by Luca Azzetta, Sonia Chiodo, Teresa De Robertis, Firenze, Mandragora, 2021), andasse ugualmente in distribuzione il 25 marzo, in occasione del *Dantedì*: non solo perché una mostra chiede necessariamente un catalogo che l'accompagni, ma anche a testimonianza del lavoro svolto da un gruppo numeroso, composto da persone di generazioni diverse, con percorsi di studio e competenze assai differenti, che hanno collaborato al meglio delle loro possibilità condividendo il progetto e lo spirito della mostra.

8 DANTE ALIGHIERI, *Epistola XIII*, a cura di Luca Azzetta, in DANTE ALIGHIERI, *Le Opere*, v, *Epistole, Egloge, Questio de aqua et terra*, a cura di Marco Baglio, Luca Azzetta, Marco Petoletti, Michele Rinaldi, introduzione di Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 271-487.

la condanna prima all'esilio, poi a morte (27 gennaio 1302; 10 marzo 1302). Il percorso scientifico ed espositivo, dedicato alla ricostruzione del rapporto tra Dante e Firenze, si concentra su una vicenda circoscritta in un arco di tempo limitato e in uno spazio cittadino, ma assume un'importanza che investe in modo indelebile la storia della fortuna di Dante, con ricadute decisive per la storia della letteratura e della cultura italiana, cioè, in definitiva, del modo in cui, ancora oggi, guardiamo a Dante e leggiamo la *Commedia*.

Il titolo nella sua prima parte, *Onorevole e antico cittadino di Firenze*, riprende un'espressione della *Nuova cronica* di Giovanni Villani, che incarna lo spirito che sembra aver nutrito la Firenze di quegli anni. Lo storico e mercante fiorentino, giunto a narrare i fatti del 1321, interrompe la sequenza degli avvenimenti per scrivere una breve vita di Dante; siamo negli anni '40 del Trecento. Si tratta della prima biografia a lui dedicata, che si apre con il ricordo della morte e dell'esilio. È in questa circostanza che Villani definisce Dante «onorevole e antico cittadino di Firenze» (x, 136, 1): dunque non solo di antico lignaggio, ma anche meritevole di quell'onore di cui l'aveva privato un bando comminatogli solo perché legato a una fazione (la parte bianca) che la storia aveva voluto sconfitta⁹.

La seconda parte del titolo, *Il Bargello per Dante*, valorizza il legame tra Dante e il Palazzo del Podestà. Il luogo, infatti, travalica la vicenda biografica e si impone per il suo valore simbolico. In un modo che oggi appare sorprendente, e che infatti ha suscitato un ampio dibattito: Giotto, affrescando con la sua bottega la cappella del Palazzo tra il 1333 e il 1337, include Dante tra le schiere dei beati nel Paradiso, caratterizzandolo con attributi che ne definiscono la natura di poeta¹⁰. Ma la poesia di Dante permea in modo profondo questo ciclo

⁹ GIOVANNI VILLANI, *Nuova Cronica* [x 136. *Chi fue il poeta Dante Alighieri di Firenze*], a cura di Maurizio Fiorilla, in *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, a cura di Monica Berté e Maurizio Fiorilla, Sonia Chiodo e Isabella Valente, Roma, Salerno Editrice, 2017, pp. 3-9: 6.

¹⁰ Nell'affresco giottesco Dante tiene nella mano sinistra un libro (attributo consueto per un uomo di lettere), nella mano destra un ramoscello con foglie e pomi. È me-

fiorentino: sulla controfacciata della Cappella, entro la composizione monumentale dell'Inferno, l'enorme figura di Lucifero e quelle dei giganti ai suoi piedi traducono l'*Inferno* dantesco: un'affermazione della *Commedia* complementare alla raffigurazione del poeta tra gli eletti.

Il 1337 d'altra parte assume un forte valore simbolico nel percorso che Firenze intraprende verso il suo poeta. In quell'anno il notaio Francesco di ser Nardo da Barberino termina la copia di uno dei codici più importanti della *Commedia*, oggi conservato nella Biblioteca Trivulziana di Milano: nella miniatura che adorna la pagina iniziale del *Paradiso* Dante è raffigurato – per la prima volta – mentre riceve da Apollo l'alloro poetico.

Francesco di ser Nardo è solo uno dei tanti copisti che in questi anni lavorano alla *Commedia*, affiancati da miniatori che ne decorano le pagine e ne interpretano il testo, tutti insieme attori di un episodio di straordinario rilievo per la storia del libro oltre che, più in generale, della cultura. Sono loro ad appagare la fame di *Commedia* di un'intera città e a sostenere la sua immensa fortuna, grazie a uno sforzo produttivo che non ha paragoni per altro autore della letteratura medievale. La *Commedia*, a sua volta, talora grazie agli stessi copisti e miniatori, rilancia e dà senso a testi antichi e moderni.

La mostra è il frutto di ricerche condotte negli ultimi due decenni che si sono indirizzate verso due aspetti particolari: da una parte la

rito di Sonia Chiodo aver individuato in questo insolito elemento iconografico un segno distintivo del poeta, con implicito riferimento al poema: *Inf.* XVI, 61 (SONIA CHIODO, *Ritratti di Dante dal Trecento al primo Seicento. Fonti scritte e tradizione iconografica*, in *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo*, cit., pp. 338-376: 343-344). Tuttavia, accanto alle parole che Dante personaggio pronuncia al cospetto di tre dannati fiorentini, alludendo al viaggio da poco intrapreso per i regni oltremondani («Lascio lo fele e vo per dolci pomi | promessi a me per lo verace duca; | ma 'nfino al centro pria convien ch'i' tomi», *Inf.* XVI, 61-63), andranno soprattutto valorizzate (tanto più in relazione al contesto in cui Giotto raffigura il poeta) le parole con cui Virgilio si rivolge a Dante certificandogli che il percorso di salvezza è ormai giunto a compimento, e che, alle soglie del Paradiso Terrestre, egli sta per conseguire la felicità tanto desiderata dagli uomini: «Quel dolce pome che per tanti rami | cercando va la cura de' mortali, | oggi porrà in pace le tue fami» (*Purg.* XXVII, 115-117).

tradizione materiale delle opere di Dante, dall'altra i modi con cui la *Commedia* è stata interpretata e compresa dai suoi primi lettori. Programmaticamente fondata sulla contaminazione dei saperi tra discipline diverse, la narrazione polifonica che ne risulta testimonia che solo la relazione profonda di punti di vista e metodologie differenti può aiutare a comprendere ciò che per sua natura è articolato e complesso: non solo perché lontano nel tempo, ma perché proprio delle cose umane.

Quanto ai protagonisti, si tratta di copisti, miniatori, commentatori e lettori del poema, volgarizzatori di testi classici e medievali, le cui vicende professionali e umane si intrecciano fittamente, restituendo l'immagine di una città che sembra trasformarsi in uno *scriptorium* diffuso, al centro del quale campeggia la *Commedia*; una città in cui i libri circolano con abbondanza e prendono vita nuove soluzioni artistiche e codicologiche proprio in relazione al poema dantesco. Sono queste persone ad aver ricondotto Dante in seno alla città; sono loro che, anche in virtù di una lingua condivisa e a loro ben comprensibile, rivendicano e impongono ai posteri la piena fiorentinità del poeta, e in definitiva la sua lingua.

Il punto d'arrivo di questo percorso è rappresentato da Boccaccio che, raccogliendo l'eredità di questa stagione, costruisce il suo personale monumento in onore del poeta, portando a compimento una rilettura e un ritratto di Dante destinati a segnare i secoli successivi. Di propria mano, infatti, Boccaccio copiò tre volte la *Commedia*, in combinazione con *Vita nova* e canzoni. Il più antico di questi tre esemplari autografi, oggi conservato a Toledo, si apre con il *Trattatello in laude di Dante*, una grande biografia del poeta, ed è stato eccezionalmente concesso a Firenze e all'Italia in questa occasione.

Se queste sono le iniziative dantesche nate entro il Dipartimento di Lettere e Filosofia, in questa giornata credo debba essere sottolineato come il tema della traduzione costituisca un filo rosso che attraversa e unisce questi eventi. Limitandomi al Trecento e alla prima fortuna di Dante, è evidente come la *Commedia* sia al centro di molteplici dinamiche di traduzione. La sua eccezionale memorabilità, infatti, fa sì che nei primi volgarizzamenti dei classici latini compaiano stilemi danteschi irriducibili al testo latino. Basti pensare alla prima traduzione

Luca Azzetta

dell'*Eneide*, in cui Cerbero, il cane infernale descritto in *Aen.* VI, 417-423, è reso in questo modo da Ciampolo di Meo degli Ugurgieri¹¹:

Cerbero, fiera crudele e diversa, con tre gole caninamente latra, e tiene questi regni ed orribilmente giace in una spilonca. A rincontro al quale vedendo la profetessa i colli pieni di serpenti, prese la terra e, con piene le pugna, la gittò dentro alle bramose canne.

Una traduzione che corrisponde solo in parte ai versi virgiliani:

Cerberus haec ingens latratu regna trifauci
personat, adverso recubans immanis in antro.
Cui vates horrere videns iam colla colubris
melle soporatam et medicatis frugibus offam
obicit. Ille fame rapida tria guttura pandens
corripit obiectam atque immania terga resolvit
fusus humi totoque ingens extenditur antro.

Essa ha invece ha il suo antecedente diretto in *Inf.* VI, 13-14 e 25-27: non solo per l'evidente ripresa di interi versi e stilemi danteschi, ma anche per la manipolazione che il testo virgiliano subisce sotto la spinta della *Commedia*; basti osservare come nell'*Eneide* a Cerbero sia lanciata una focaccia sonnifera, di miele e farine drogate, mentre nel poema dantesco, e da lì nella versione di Ciampolo, la furia del cane tricipite sia placata con una ben più miserabile manciata di terra fangosa:

Cerbero, fiera crudele e diversa,
con tre gole caninamente latra
sopra la gente che quivi è sommersa.
[...]

¹¹ VIRGILIO, «*Aeneis*», *volgarizzamento senese trecentesco di CIAMPOLO DI MEO UGURGIERI*, introduzione, edizione critica e glossario a cura di Claudio Lagomarsini, Pisa, Edizioni della Normale, 2018, p. 331.

E 'l duca mio distese le sue spanne,
prese la terra, e con piene le pugna
la gittò dentro a le bramose canne.

Altri esempi di stilemi danteschi sono stati da tempo riconosciuti anche in un secondo volgarizzamento dell'*Eneide*, a cui non dovette risultare estraneo l'apporto di Andrea Lancia e che si conserva per la seconda parte (*Aen.* VI, 781-XII) in diverse redazioni. Si tratta di presenze concentrate nella prima metà del testo, di particolare importanza giacché il volgarizzamento, giusta la data riportata dal ms. Laurenziano Martelli 2, venne realizzato intorno al 1316. Si veda per es.: «Or sè tu quello Enea» («Or sè tu quel Virgilio», *Inf.* I, 79), «abrasciati occhi» («occhi di bragia», *Inf.* III, 109), «ed ecco dinanzi agli occhi mi si offerse» («dinanzi a li occhi mi si fu offerto», *Inf.* I, 62), «Il nocchiere tristo ora questi ora quelli piglia; ma gli altri partiti più da lungi col remo batte e stringe alla terra» («batte col remo», *Inf.* III, 111, particolare assente in Virgilio), ecc. Particolarmente interessante è la traduzione di *Aen.* II, 792-794: «Tre volte m'isforzai d'avinghiarle le mani al collo, e altrettante mi tornai con esse indarno al petto». Essa, infatti, si modella su *Purg.* II, 79-81: non tanto su quella che probabilmente è l'autentica lezione dantesca («Ohi ombre vane, fuor che nel'aspetto! | Tre volte dietro a lei le mani avvinsi, | e tante mi tornar' con nulla al petto»), esemplata a sua volta su quella virgiliana («Ter conatus ibi collo dare brachia circum, | ter frustra compresa manus effugit imago, | par levibus ventis volucrique simillima somno»), quanto invece su una variante di tradizione antichissima, attestata nella vulgata fiorentina, ma evidentemente già diffusa in città quand'era possibile leggere il *Purgatorio* prima che l'intera *Commedia* fosse compiuta: «Ohi ombre vane, fuor che nel'aspetto! | Tre volte dietro a lei le mani avvinsi, | e tante mi tornai con esse al petto»¹².

12 ANDREA CANOVA, *Il testo della «Commedia» dopo l'edizione Petrocchi*, in «Testo», 61-62, 2011, pp. 65-78; DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, a cura di Giorgio Inglese, 3 voll., Firenze, Le Lettere, 2021, vol. II, *Purgatorio*, p. 18.

Ma la centralità di Dante in una riflessione sulle traduzioni del sec. XIV non si limita al censimento dei molti colori danteschi in esse presenti. È dato acquisito infatti che molti volgarizzamenti, realizzati ora direttamente sul testo latino, ora attraverso un'intermediaria versione francese, sembrano essere stati prodotti proprio su sollecitazione della *Commedia*, che in modo pervasivo e potente impone un nuovo rapporto con la classicità e anzi, come afferma Guido da Pisa nelle *Expositiones*, rinnova i libri degli antichi poeti, quasi caduti nell'oblio¹³:

Secundus finis [scil. della *Commedia*] est ut libros poetarum, qui erant totaliter derelicti et quasi oblivioni traditi, in quibus sunt multa utilia et ad bene vivendum necessaria, renovaret, quia sine ipsis ad cognitionem sue Comedie accedere non valemus.

D'altra parte, proprio il poema divenne a sua volta oggetto di traduzione a inizio '400. La prima versione venne realizzata rapidamente da Giovanni Bertoldi da Serravalle (in soli cinque mesi, tra gennaio e maggio 1416). Egli tradusse in latino il poema durante il Concilio di Costanza (1414-1418) per renderlo accessibile a due vescovi inglesi presenti

13 GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose. Declaratio super «Comediam» Dantis*, a cura di Michele Rinaldi, *Appendice* a cura di Paola Locatin, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 242-243. Sul rinnovamento nel rapporto con i classici stimolato dalla *Commedia* va ricordato quanto scriveva Carlo Dionisotti: «Non si insisterà mai abbastanza sul divario nel paesaggio storico provocato dal terremoto della *Commedia*. Né fa eccezione il paesaggio dell'antichità classica, che a nessun lettore attento del poema di Dante poté apparire più quale era stato nel Duecento. Non che il quadro dugentesco dell'antichità fosse tolto di mezzo e sostituito: perdurava coi suoi tratti tipici, francesi e cavallereschi. Ma la cornice era rotta: al di là zone intatte si aprivano a una ricerca insieme appassionata e logica, sollecitata da un crescente dispetto polemico dell'età presente e da una sempre maggiore riverenza dell'antica. Si può discutere se e fino a qual punto nella *Commedia* stessa di Dante sia riconoscibile lo sviluppo di una religione dei classici che certo non era, nell'età sua, di lui solo. Ma è fuori dubbio che il poema impose quella religione assai prima che la lezione petrarchesca, del resto affatto diversa, potesse essere intesa e accolta» (CARLO DIONISOTTI, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 125-178: 138).

ai lavori conciliari, Robert Halam e Nicolaus di Bubwith. Iniziava così un nuovo capitolo della fortuna di Dante, di cui questa giornata dedicata alle riletture, traduzioni e riscritture della *Commedia* è eloquente testimonianza.

Riassunto Il contributo presenta le iniziative maturate all'interno del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze in occasione del settimo centenario della morte di Dante. In particolare si sofferma su due iniziative: dapprima l'ampio ciclo di conferenze *Dante e i poeti italiani del Novecento*, dedicato al vario rapporto intrattenuto da venti poetesse e poeti del secolo scorso con la poesia dell'Alighieri; quindi la mostra *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante*, ospitata nelle sale del Museo del Bargello, che ricostruisce le modalità con cui Firenze, pochi anni dopo la morte di Dante, si riappropriò della memoria e della figura del poeta, dando vita a un profondo processo di rielaborazione della memoria: esso culmina con la consacrazione dell'Alighieri dovuta a Giovanni Boccaccio e ha ricadute decisive per la storia della letteratura e della cultura italiana, cioè del modo in cui ancora oggi si guarda a Dante e si legge la *Commedia*. All'interno di questo percorso di riappropriazione un aspetto rilevante è quello che riguarda le prime traduzioni dai classici latini, che intrattengono con la *Commedia* un rapporto privilegiato e complesso.

Abstract The contribution presents the initiatives developed by the Department of Letters and Philosophy of the University of Florence to celebrate the seventh centenary of Dante's death. It especially focuses on two initiatives: firstly, the extensive cycle of conferences *Dante e i poeti italiani del Novecento*, dedicated to the varied relationship twenty poets of the last century kept with Alighieri's poetry; secondly, the exhibition *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante*, hosted in the rooms of the Bargello National Museum, which reconstructs the ways in which the city of Florence, only a few years after Dante's death, took back the memory and the figure of the poet, generating a profound process of memory re-elaboration. This very process culminated with the consecration of Alighieri thanks to Giovanni Boccaccio and had significant impact on the history of Italian literature and culture, that is, the way in which Dante is still looked at and the *Commedia* is still read today. Within this path of re-appropriation, a relevant aspect was played by the first translations from the Latin classics, which had a privileged and complex relationship with the *Commedia*.

Il Vocabolario Dantesco a cura dell'Accademia della Crusca e dell'Opera del Vocabolario Italiano (CNR)

Paola Manni

Ringrazio l'Istituto Francese per avermi dato la possibilità di inserirmi in questa avvincente iniziativa e parlare di un progetto già in via di realizzazione che fa capo a due istituzioni fiorentine, la prima delle quali – l'Accademia della Crusca – ha dietro di sé una storia secolare di dedizione al culto e allo studio di Dante. E attraverso la Crusca, non posso fare a meno di riallacciarmi a quella tradizione feconda di Dante a Firenze, che come ci ha ricordato oggi Luca Azzetta nel suo intervento, si manifesta fin dal Trecento nell'attività appassionata dei copisti e dei commentatori e culmina nella famosa pubblica lettura della *Commedia* affidata a Giovanni Boccaccio e voluta dai cittadini stessi che con una petizione richiesero alle autorità del comune la lettura del libro «che volgarmente si chiama *el Dante*»¹: titolo in cui è manifesto il successo largo e condiviso, “popolare” possiamo senz'altro dire, della *Commedia*, chiamata col nome articolato dell'autore, così come oggi si dice *lo Zingarelli* per riferirci al ben noto vocabolario. In continuità con questa tradizione di operosità non retorica, incentrata sulla prassi, l'Accademia della Crusca, subito dopo la sua fondazione nel 1583, raccoglie l'eredità di Dante. Facendo proprie le idee di Lionardo Salviati, e sgombrando il campo dalle aristocratiche riserve espresse da Pietro Bembo, essa restituisce a Dante e alla *Commedia* il posto centrale entro

1 La citaz. è ripresa da LEONELLA COGLIEVINA, *La “lectura Dantis” in Orsanmichele, La Società Dantesca Italiana 1888-1988*, Atti del convegno internazionale di Firenze (24-26 novembre 1988), a cura di Rudy Abardo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, pp. 119-149.

la triade dei massimi autori trecenteschi e ne valorizza l'opera nella pienezza di tutte le sue componenti plurilinguistiche e pluristilistiche. Dopo aver dato alle stampe un'edizione della *Commedia* che per la prima volta, come ha affermato Gianfranco Folena, si può definire "critica"² in quanto fondata sullo spoglio di più manoscritti, gli Accademici della Crusca accolgono l'intero patrimonio lessicale del poema – da *a bada* a *zuffa* – nelle pagine del loro *Vocabolario* e, attraverso le sue cinque edizioni, gli assicurano una continuità nei secoli, che resta vitale anche in quei periodi, come il Seicento, in cui la fortuna critica di Dante è in declino.

Se da un lato il lessico dantesco ha così potentemente nutrito la lessicografia italiana attraverso la strada maestra della Crusca, è risaputo che nell'ambito stesso della dantistica si allineano una quantità di repertori che, avvalendosi dell'ordinamento alfabetico, si propongono col titolo di vocabolari o dizionari danteschi: un filone bibliografico, questo, che, pur avendo dato i suoi massimi frutti nell'Ottocento, continua tuttora ad essere produttivo. In tali repertori, l'analisi della parola dantesca è sempre finalizzata a un intento esegetico, e anche quando si fa più acuta e circostanziata, è ben lungi dall'assecondare un approccio autenticamente lessicografico. Il quale, beninteso, non potrà prescindere da quanto la più aggiornata esegesi ci mette a disposizione, ma si concentrerà sul lemma, che verrà analizzato con sistematicità sotto il profilo linguistico-lessicologico, prestando attenzione alla tipologia, alla provenienza (si tratta di parola fiorentina, o dialettale, o alloglotta), alla frequenza e agli ambiti d'uso e a tutti gli aspetti utili a ricostruire lo spessore storico, il che peraltro costituisce una premessa indispensabile per poterne cogliere appieno i valori semantici e stilistici. Di queste esigenze si faceva interprete oltre un secolo fa (era

2 GIANFRANCO FOLENA, *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, in *Atti del congresso internazionale di studi danteschi*, a cura della Società Dantesca Italiana e dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana e sotto il patrocinio dei Comuni di Firenze, Verona e Ravenna (20-27 aprile 1965), Firenze, Sansoni, 1965, p. 65.

il 1896) Ernesto Giacomo Parodi aprendo il suo memorabile saggio su *La rima e i vocaboli in rima nella Divina Commedia*:

Mentre il divino poema è da cinque secoli frugato e rifrugato, negli angoli più nascosti per chiarirne gli oscuri enigmi dei simboli e delle allusioni storiche, per metterne in luce i profondi intendimenti morali e politici, infine per misurare e determinare l'estensione e la configurazione dei tre regni oltremondani, manca pur sempre un lavoro complessivo sulla lingua di esso, che ci esponga con precisione scientifica in quanta parte Dante attinse al tesoro comune della lingua del tempo e in quanta parte fu innovatore [...] ³.

L'invito di Parodi a colmare questa lacuna, contestualizzando in modo esauriente il lessico dantesco nella temperie linguistica della sua epoca, è rimasto a lungo senza risposta. Ne abbiamo una prova nel vistosissimo scarto cronologico che separa le due voci corradicali *dantista* e *dantismo*. Se il *dantista*, ovvero lo studioso di Dante e della *Commedia*, accanitamente dedito a cogliere i significati più reconditi del poema, è figura nota fin dal Trecento, solo nel Novecento – a distanza di sette secoli – compare la voce *dantismo* nel senso lessicologico e lessicografico di «parola coniata o introdotta da Dante» ⁴, nel quale si coagula la maturata coscienza dell'indice di innovazione e creatività insite nel lessico dantesco, oggettivamente valutato in rapporto all'uso della sua epoca e alla sua continuità nell'italiano ⁵. La svolta decisiva per assecondare un tale approccio è naturalmente venuta dallo sviluppo delle tecnologie informatiche applicate alla lessicografia. Mi riferisco in particolare al

- 3 ERNESTO GIACOMO PARODI, *La rima e i vocaboli in rima nella «Divina Commedia»*, in *Lingua e letteratura. Studi di Teoria linguistica e di Storia dell'italiano antico*, a cura di Gianfranco Folena con un saggio introduttivo di Alfredo Schiaffini, Venezia, Neri Pozza, 1957, vol. II, p. 203.
- 4 Definizione ripresa dal GRADIT – *Grande dizionario italiano dell'uso*, 6 voll., ideato e diretto da Tullio De Mauro, Torino, UTET, 1999.
- 5 Per approfondimenti sulla storia dei due termini cfr. PAOLA MANNI, *Da Dante a noi. Parole dantesche nel lessico italiano*, in *Etimologia e storia delle parole*, Atti del XII convegno ASLI – Associazione per la Storia della Lingua Italiana, (Firenze 3-5 novembre 2016), Firenze, Franco Cesati Editore, 2018, pp. 417-418.

formarsi delle grandi banche dati dell'italiano antico allestite a partire dall'ultimo quarto del secolo scorso in seno all'OVI (Opera del Vocabolario Italiano – CNR), nelle quali confluiscono i testi dalle origini al 1375⁶, senza preclusioni di genere, area di provenienza, livello stilistico, i quali hanno costituito il fondamento del *TLIO* (*Tesoro della lingua italiana delle Origini*), grande dizionario storico dell'italiano medievale, consultabile, insieme alle relative banche dati, al sito <<http://tlio.ovi.cnr.it.TLIO>>. Grazie a questi strumenti è possibile ricostruire un quadro affidabile e compiuto dell'italiano dei primi secoli su cui proiettare le scelte dantesche per un raffronto critico. Appare peraltro evidente quanto questa comparazione possa avvantaggiarsi se allato al *TLIO* e in sinergia col *TLIO* – vocabolario che costituzionalmente rappresenta l'italiano antico nella sua dimensione “plurale” –, si ha a disposizione un vocabolario che, con i criteri particolari che si devono a un autore, e a un autore del calibro e dell'importanza di Dante, ne metta a fuoco le scelte individuali facendone risaltare la specificità.

D'altro lato, negli ultimi decenni, sempre grazie alle tecnologie informatiche, si è aperta la strada ad indagini volte a valutare la parola dantesca nel prosieguo della sua storia ovvero nella cosiddetta «diacronia prospettica», come la definisce Tullio De Mauro, che insistentemente ha richiamato l'attenzione sul ruolo decisivo svolto dalla “funzione Dante” nel processo formazione e stabilizzazione del lessico italiano contemporaneo⁷. Un utile supporto per indagare la voce dantesca sotto quest'ultimo aspetto proviene dalla *Crusca in rete* consulta-

6 Questo iniziale limite cronologico, corrispondente all'anno della morte di Boccaccio, si sta tuttavia allargando arrivando a comprendere testi della fine del sec. XIV.

7 Oltre alle famose pagine dedicate all'argomento nella *Postfazione* al *GRADIT*, cit., vol. VI, pp. 1163-1183, si vedano anche: TULLIO DE MAURO, *La “Commedia” e il vocabolario di base dell'italiano*, in *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*, a cura di Patrizia Bertini Malgarini, Nicola Merola, Caterina Verbaro, Pisa, ETS, 2015, pp. 17-24; ID., *La stratificazione diacronica del vocabolario di base italiano*, in *Attorno a Dante, Petrarca, Boccaccio: la lingua italiana. I primi trent'anni dell'Istituto CNR, Opera del Vocabolario Italiano, 1985-2015*, Convegno internazionale (Firenze, 16-17 dicembre 2015), a cura di Claudio Leonardi e Marco Maggiore, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016, pp. 45-58.

bile al sito <www.lessicografia.it>, che permette di sfogliare e interrogare le cinque impressioni del *Vocabolario* della Crusca, consentendo così seguire nel tempo la vitalità della parola dantesca e documentarne l'evoluzione semantica (si sa che molte parole dantesche continuano nell'italiano di oggi, soggette però a cambiamenti o slittamenti di significato più o meno marcati).

Queste considerazioni, unite alla circostanza del centenario della morte del poeta, hanno indotto l'Accademia della Crusca e l'Opera del Vocabolario Italiano, già proficuamente associate in altre iniziative, ad unire le loro forze per dar vita a un nuovo *Vocabolario Dantesco*, designato con la sigla VD, concepito secondo i più aggiornati criteri della lessicografia storica. Lunga e complessa è stata l'elaborazione del progetto, che richiedeva metodi innovativi, legati alla specificità di un vocabolario d'autore, e di un autore della grandezza e della complessità di Dante, per il quale subito si poneva come delicata e problematica la scelta delle edizioni di riferimento. La decisione di iniziare il lavoro con la *Commedia* rendeva quanto mai spinoso il problema, risolto con l'adozione del testo curato da Giorgio Petrocchi (1994), cui però si univa l'impegno a registrare, come suggerisce la lessicografia storica più aggiornata sulla scorta di un memorabile intervento di Giovanni Nencioni del 1961⁸, le varianti lessicalmente significative che scaturiscono dalla tradizione più antica del poema e dalle moderne edizioni alternative a quella di Petrocchi, da quella di Antonio Lanza a quella di Federico Sanguineti, compresa quella già avviata con la pubblicazione dell'*Inferno* di Paolo Trovato. Quest'apertura alla variantistica è un ulteriore aspetto innovativo del VD, che ha richiesto soluzioni inedite e tali da potersi trasferire convenientemente nell'architettura del vocabolario, concepito fin da subito in modalità informatica, pur senza escludere un futuro adattamento in forma cartacea.

Il VD è offerto alla consultazione libera e gratuita al sito di rete <www.vocabolariodantesco.it>. Nella fig. 1 se ne può vedere il frontespizio, con la sua grafica sobria ed elegante ispirata ai disegni che Lo-

8 Poi ripubblicato in GIOVANNI NENCIONI, *Filologia e lessicografia a proposito della «variante»*, in *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, pp. 57-66.



Fig. 1

renzo di Pier Francesco de' Medici, cugino del Magnifico, commissionò a Sandro Botticelli. La sua pubblicazione è iniziata il primo ottobre 2018 in concomitanza con una tornata dell'Accademia della Crusca, a cui hanno partecipato linguisti e dantisti – sia collaboratori del VD sia esterni – con relazioni ora raccolte nel volume degli Atti «*S'i' ho ben la parola tua intesa*», a cui ci si potrà rivolgere per approfondimenti sugli intenti che hanno ispirato il progetto, le fasi della sua realizzazione e la metodologia adottata⁹. Il gruppo di lavoro del VD, equiparato a un periodico in aggiornamento continuo, è diretto dalla sottoscritta (per l'Accademia della Crusca) e da Lino Leonardi (per l'OVI). Il Comitato di Direzione è formato da Giancarlo Breschi, Rosario Coluccia, Giovanna Frosini, Aldo Menichetti, Alessandro Pancheri e Mirko Tavoni (per l'Accademia della Crusca); inoltre da Rossella Mosti e Zeno Verlato (ricercatori dell'OVI) e Giuseppe Marrani (associato all'OVI). La squadra dei redattori addetti alla compilazione delle voci, che ha subito diversi

⁹ Cfr. «*S'i' ho ben la parola tua intesa*», atti della giornata di presentazione del Vocabolario Dantesco, Firenze, Villa Medicea di Castello, 1° ottobre 2018, a cura di Paola Manni, Quaderni degli «Studi di Lessicografia Italiana», Firenze, Accademia della Crusca, 2020.

febbre s.f.

📊 Frequenza
📍 Index locorum
🗒 Locuz. e fras.
🔗 Corrispondenze
📝 Nota

👤 Redattore
🖨 Tutto / stampa

Commedia 3 (3 Inf.).

1 [Med.] Aumento della temperatura corporea al di sopra della norma.
 [1] *Inf.* 25.90: Lo trafitto 'l mirò, ma nulla disse; / anzi, co' piè fermati, sbadigliava / pur come sonno o **febbre** l'assalisse.

1.1 [Med.] *Febbre aguta*: afflizione che si sviluppa all'interno dell'apparato circolatorio.
 [1] *Inf.* 30.99: l'altr' è 'l falso Sinon greco di Troia: / per **febbre** aguta gittan tanto leppo».

2 Affezione dell'animo (fig.).
 [1] *Inf.* 27.97: così mi chiese questi per maestro / a guerir de la sua superba **febbre**; / domandommi consiglio, e io tacetti / perché le sue parole parver ebbre.

Fig. 2

assestamenti nel tempo, è attualmente (ottobre 2021) formata da Barbara Fanini, Chiara Murru, Francesca De Cianni, Elena Felicani e Paolo Rondinelli. A Salvatore Arcidiacono, ricercatore dell'OVI, si deve la progettazione di una piattaforma e un software nuovi rispetto a quelli già in uso per il TLIO (e messi poi al servizio sia del TLIO stesso, sia di altri recenti imprese lessicografiche) concepiti – e anche qui sta parte della loro novità – sia in funzione della redazione delle schede che della loro consultazione.

Nella fig. 2 vediamo come si presenta, in apertura, la scheda lessicografica, che mostra nell'ordine: 1) il lemma di entrata con la relativa categoria grammaticale, 2) un pannello di approfondimento, 3) la struttura semantica della voce, che costituisce naturalmente il nucleo fondante dell'articolo. L'atto definitorio è infatti il compito primario di ogni "vocabolario", compito che di fronte a un autore come Dante, fondativo della nostra tradizione letteraria e linguistica, richiede ovviamente il massimo della cura. Le definizioni sono quindi organizzate in griglie semantiche che mirano a registrare in

modo esaustivo tutte le accezioni attestate, ciascuna corredata dai relativi esempi. Ed è in questo senso, per la centralità e la cura che è riservata alla struttura semantica che si giustifica il titolo dell'opera che, pur essendo un lessico d'autore, non si propone come *Glossario* ma come *Vocabolario*: termine che trova peraltro ragioni complementari nell'aggettivo *dantesco*, che rimanda a un autore che come nessun altro ha messo alla prova e dilatato le risorse del proprio volgare facendone una lingua capace di esprimere un'universalità di temi e di modularsi in una varietà straordinaria di registri espressivi. E qui voglio sottolineare il ruolo cardine, che spetta alle marche semantiche e d'uso che in larghissima misura concorrono alla definizione delle voci ed assumono un ruolo imprescindibile proprio in funzione della poliedricità e plasticità della lingua dantesca, mettendo in luce la ricchezza delle componenti settoriali e il continuo ricorrere di usi metaforici, estensivi, metonimici, ecc.: aspetti, questi, che si colgono anche nell'esempio qui riportato, la voce *febbre* che, nella sua pur semplice struttura semantica, evidenzia con la marca [Med.] la primitiva accezione di ambito medico e con *fig.* l'uso figurato che ne deriva. Da notare che le marche d'uso e semantiche, sono codificate informaticamente; pertanto, attraverso una maschera di ricerca, si potranno effettuare delle interrogazioni mirate a richiamare le diverse categorie di termini.

Il pannello di approfondimento o, più semplicemente intestazione, è una parte dinamica della scheda che consente l'accesso a varie sezioni, nelle quali il lettore può inoltrarsi ottenendo ulteriori informazioni che riguardano la *Frequenza* (già resa visibile nel quadro di apertura: vedi ancora la fig. 2), che ci dà il numero totale delle occorrenze nella *Commedia* (ed eventualmente nelle altre opere volgari dantesche); e poi di seguito l'*Index locorum*, cioè l'elenco ordinato alfabeticamente delle forme attestate con il relativo luogo; le *Locuzioni e fraseologia*, cioè l'eventuale presenza di espressioni polirematiche associate al lemma (come *febbre aguta* che indica una precisa patologia); le *Corrispondenze*, sezione che presenta un'articolazione interna su cui dovremo soffermarci un po' più a lungo. Entrando nelle *Corrispondenze* (fig. 3), il lettore, grazie a una serie di collegamenti

febbre s.f.

📊 Frequenza
📍 Index locorum
🗒️ Locuz. e fras.
🔗 Corrispondenze
📝 Nota

👤 Redattore
🖨️ Tutto / stampa

Testi italiani antichi: *Corpus OVI, DiVo, LiRiO, Prosa fior. sec. XIII, Petrarca e Boccaccio.*
 Vocabolari: *TLIO, Crusca in rete, ED.*

1 [Med.] Aumento della temperatura corporea al di sopra della norma.
 [1] *Inf. 25.90:* Lo trafitto 'l mirò, ma nulla disse; / anzi, co' piè fermati, sbadigliava / pur come sonno o **febbre** l'assalisse.

1.1 [Med.] *Febbre aguta:* afflizione che si sviluppa all'interno dell'apparato circolatorio.
 [1] *Inf. 30.99:* l'altr' è 'l falso Sinon greco di Troia: / per **febbre** aguta gittan tanto leppo».

2 Affezione dell'animo (fig.).
 [1] *Inf. 27.97:* così mi chiese questi per maestro / a guerir de la sua superba **febbre**; / domandommi consiglio, e io tacetti / perché le sue parole parver ebbre.

Fig. 3

ipertestuali, potrà consultare strumenti e banche dati che gli consentono di approfondire la voce nel suo spessore storico, sia in direzione retrospettiva (e qui si mettono a frutto, oltre al *TLIO* e alla banca testuale del *Corpus OVI*, le banche dati del *DiVo – Dizionario dei Volgarizzamenti*, della *LiRiO - Lirica italiana delle Origini*, e di altri due sottocorpora creati appositamente dal *Corpus OVI* costituiti rispettivamente dai testi in prosa fiorentini del secolo XIII e dalle opere volgari di Petrarca e Boccaccio), sia in direzione moderna (percorso che potrà avvalersi della già ricordata *Crusca in rete*). Né può mancare il collegamento con la corrispondente voce dell'*Enciclopedia Dantesca (ED)* che resta opera imprescindibile per gli studi danteschi anche sotto il rispetto linguistico. Dalla sezione *Corrispondenze* è anche possibile rimandare, se esiste, alla corrispondente voce presente nelle opere latine di Dante, grazie al collegamento al *Vocabolario Dantesco Latino (VDL)*, <www.vocabolariodantescolatino.it>, che ha preso più recentemente avvio a cura di un consorzio di istituzioni e a cui collaborano anche l'Accademia della Crusca e l'OVI. Alla sezione *Corri-*

febbre s.f.

The screenshot shows a digital dictionary interface for the word "febbre s.f.". At the top, there is a dark red navigation bar with several icons and labels: a bar chart for "Frequenza", a location pin for "Index locorum", a document icon for "Locuz. e fras.", a double-headed arrow for "Corrispondenze", and a notepad icon for "Nota". Below this bar, there are two more icons: a person for "Redattore" and a printer icon for "Tutto / stampa".

The main content area contains the following text:

Il sost. ricorre in tre luoghi dell'Inf., due dei quali presentano il signif. proprio di febbre come malattia generica (Inf. 25.90) o specifica (la febbre aguta di Inf. 30.99, per cui vd. sotto). Quanto al valore metaf. della *superba* febbre di Inf. 27.97 (su cui vd. almeno Inglese, che interpreta con *ipallage* (*superbia febrilis*)), esso è segnalato già dai commentatori: cfr. Benvenuto da Imola «*Appellat febrem metaphorice* (ram Bonifacii, *quae inflammabat et incendebat animum eius iniuste sicut febris corpus a simili*); *Maramauro* (*febre, idest ardor de voluntate*).

LOCUZ. E FRAS. La febbre aguta (Inf. 30.99) è uno tra i tipi di febbre descritti già in testi volg. trecenteschi (sulla base della classificazione risalente a Galeno): vd. per es. *Giordano da Pisa, Quar. fior.*, 4, p. 18 («quando la febre è intra vasa, dentro alle veni, nel sangue, or questa è la mala febre, e è detta febre acuta»). Dante («vuol quindi indicare [...] uno stato specifico, e non generico di malattia» [Chiavacci Leonardi a Inf. 30.99]): il termine med. appartiene infatti alla «serie d'immagini precisamente patologiche» che caratterizza il canto 30 (Contini, *Sul XXX dell'«Inferno»*, p. 163; cfr. Manni, Dante, pp. 87-88) e che include anche un'altra febbre, l'*etica* (vd. *etico*).

In the bottom right corner of the content area, there is a small red square icon followed by the text "Bibliografia".

Fig. 4

spondenze segue la *Nota* (fig. 4), alla quale spetta il compito di tirare le fila di quanto l'articolo nel suo complesso ha messo in luce, aggiungendo altre notizie di interesse linguistico-filologico, metrico, nonché l'esplicita segnalazione, obbligatoria questa, delle voci che costituiscono delle prime attestazioni (*Prima att.*) o appartengono a determinate categorie lessicali, come neologismi, latinismi, germanismi, gallicismi, arabismi, ecc. Quest'ultime tipologie sono codificate informaticamente, e saranno anch'esse richiamabili attraverso un filtro nella maschera di ricerca attualmente in allestimento. Abbiamo infine il nome del *Redattore* della voce (in questo caso Fiammetta Papi) e la data della redazione; mentre attraverso la funzione *Tutto/Stampa* si potrà visualizzare l'intero articolo e ottenerne una versione stampabile (fig. 5).

La voce *febbre* manca di varianti significative e non è quindi compresa nella scheda un'altra sezione che pure è prevista, dedicata appunto alla registrazione delle *Varianti*, la cui scelta e la cui segnalazione sono state a lungo meditate e discusse. Come si può vedere dal lemma *allodetta*, redatto da Barbara Fanini (fig. 6), la soluzione adottata con-

febbre s.f.

FREQUENZA:
Commedia 3 (3 inf.).

LISTA FORME E INDEX LOCORUM:
Commedia febbre inf. 25,90, 27,97 (3), 30,99.

LOCUIZ. E FRAS.:
Febbre aguta 1.1.

CORRISPONDENZE:
Testi Italiani antichi: Corpus OVI, DIVO, LHO, Prosa fior. sec. XIII, Petrarca e Boccaccio.
Vocabolari: TLUO, Crusca in rete, ED.

NOTA:
Il sost. ricorre in tre luoghi dell'Inf., due dei quali presentano il signif. proprio di febbre come malattia generica (Inf. 25,90) o specifico (la febbre aguta di Inf. 30,99, per cui vd. sotto). Quanto al valore metaf. della superba febbre di Inf. 27,97 (su cui vd. almeno Ingiosi, che interpreta con ipallage superba febricitas), esso è segnalato già dai commentatori: cfr. Benvenuto da Imola e Appellat febrim metaphoricam tram Bonifacii, quae inflammabat et incensebat animum eius inuaste scilicet febris corpus a simile; Marrauro ebre, idest ardor de voluntate.

LOCUIZ. E FRAS. La febbre aguta (Inf. 30,99) è uno tra i tipi di febbre descritti già in testi volg. recentissimi (sulla base della classificazione risalente a Galieno): vd. per es. Chiaro da Pisa, Quar. fior., 4, p. 18 (sicquando la febre è intra vasa, dentro alle vene, nel sangue, or questa è la mala febre, e è detta febre acuta. Dante vuol quindi indicare [...]) uno stato specifico, e non generico di malattia (Chiovacci e Leonardi a Inf. 30,99); il termine med. appartiene infatti alla serie di immagini precelsamente patologiche che caratterizza il canto 30 (Confini, Sul XXX dell'Inferno, p. 143; cfr. Marti, Dante, pp. 87-88) e che include anche un'altra febbre, l'etica (vd. elfico).

1 [Med.] Aumento della temperatura corporea al di sopra della norma.
[1] Inf. 25,90: La febbre 1 miò, no n'uta disse / anzi, co' pie fermati, scodigliava / pur come sonno a febre casuale.

1.1 [Med.] Febbre aguta: affezione che si sviluppa all'interno dell'apparato circolatorio.
[1] Inf. 30,99: l'air è 1 fezo sinon greco di troia: / pur febre aguta g'han tanto leppoi.

2 Affezione dell'animo (Fig.).
[1] Inf. 27,97: così mi chiese questi per mozzo / a quei de la sua superba febre: / domandommi consiglio, e lo tacetti / perché la sua parole parver ebre.

Autore: Fiammetta Poppi 01.02.2017 (ultima revisione: 08.05.2018).

funzione "Tutto / Stampa"

Accademia della Crusca - CNR Opera del Vocabolario Italiano

Vocabolario Dantesco

www.vocabolario.dantesco.it

febbre s.f.

FREQUENZA:
Commedia 3 (3 inf.).

LISTA FORME E INDEX LOCORUM:
Commedia febbre inf. 25,90, 27,97 (3), 30,99.

LOCUIZ. E FRAS.:

Febbre aguta 1.1.

NOTA:
Il sost. ricorre in tre luoghi dell'Inf., due dei quali presentano il signif. proprio di febbre come malattia generica (Inf. 25,90) o specifico (la febbre aguta di Inf. 30,99, per cui vd. sotto). Quanto al valore metaf. della superba febbre di Inf. 27,97 (su cui vd. almeno Ingiosi, che interpreta con ipallage superba febricitas), esso è segnalato già dai commentatori: cfr. Benvenuto da Imola e Appellat febrim metaphoricam tram Bonifacii, quae inflammabat et incensebat animum eius inuaste scilicet febris corpus a simile; Marrauro ebre, idest ardor de voluntate.

LOCUIZ. E FRAS. La febbre aguta (Inf. 30,99) è uno tra i tipi di febbre descritti già in testi volg. recentissimi (sulla base della classificazione risalente a Galieno): vd. per es. Chiaro da Pisa, Quar. fior., 4, p. 18 (sicquando la febre è intra

vasa, dentro alle vene, nel sangue, or questa è la mala febre, e è detta febre acuta. Dante vuol quindi indicare [...]) uno stato specifico, e non generico di malattia (Chiovacci e Leonardi a Inf. 30,99); il termine med. appartiene infatti alla serie di immagini precelsamente patologiche che caratterizza il canto 30 (Confini, Sul XXX dell'Inferno, p. 143; cfr. Marti, Dante, pp. 87-88) e che include anche un'altra febbre, l'etica (vd. elfico).

1 [Med.] Aumento della temperatura corporea al di sopra della norma.

[1] Inf. 25,90: La febbre 1 miò, no n'uta disse / anzi, co' pie fermati, scodigliava / pur come sonno a febre casuale.

1.1 [Med.] Febbre aguta: affezione che si sviluppa all'interno dell'apparato circolatorio.
[1] Inf. 30,99: l'air è 1 fezo sinon greco di troia: / pur febre aguta g'han tanto leppoi.

2 Affezione dell'animo (Fig.).

[1] Inf. 27,97: così mi chiese questi per mozzo / a quei de la sua superba febre: / domandommi consiglio, e lo tacetti / perché la sua parole parver ebre.

Autore: Fiammetta Poppi 01.02.2017 (ultima revisione: 08.05.2018).

Fig. 5

alodetta s.f.

FREQUENZA: 1
INDEX LOCORUM: 1
CORRISPONDENZE: 1
NOTA: 1

Par. 20,73: lodetta Lou Lou - Ed. Crusca.

1 [Zool.] Piccolo uccello dei passeriformi, alodetta.
[1] Par. 20,73: Quale **alodetta** che 'n oere si spazia / prima cantando, e poi face contenta / de l'ultima dolcezza che la sazza, / tal mi sembro l'imago de la 'mprenta / de l'etterno piacere... | Var.: lodetta Lou Lou - Ed. Crusca.

alodetta s.f.

FREQUENZA: 1
INDEX LOCORUM: 1
CORRISPONDENZE: 1
NOTA: 1

Par. 20,73: lodetta Lou Lou - Ed. Crusca.

1 [Zool.] Piccolo uccello dei passeriformi, alodetta.
[1] Par. 20,73: Quale **alodetta** che 'n oere si spazia / prima cantando, e poi face contenta / de l'ultima dolcezza che la sazza, / tal mi sembro l'imago de la 'mprenta / de l'etterno piacere... | Var.: lodetta Lou Lou - Ed. Crusca.

Fig. 6

siste, in estrema sintesi, nel recepire e discutere le lezioni alternative giudicate significative all'interno della voce di cui sono varianti, facendo poi ad esse un rimando nel lemmario.

Concludo con una breve riflessione, che sicuramente tocca una realtà ben nota a coloro che si sono cimentati nell'impresa di tradurre

la *Commedia* in altra lingua (e ai quali noi speriamo di poter dare in futuro, attraverso il VD, un utile supporto). Le circa 900 voci già pubblicate (divenute oltre 1200 al momento della pubblicazione di questo intervento) non consentono ancora di trarre bilanci affidabili, esse sono però già capaci di arricchire la nostra conoscenza del lessico dantesco non solo per quanto possono dirci sulle singole parole, ma anche per quanto testimoniano circa l'atteggiamento del poeta di fronte al lessico. Esse ci mostrano con sempre maggiore larghezza e oggettività di riscontri un Dante radicato nella lingua del suo tempo, ma anche intensamente proteso a dilatarne i confini non solo attraverso i neologismi e i latinismi di prima mano, ovvero quelle parole che a pieno diritto rientrano nella già citata definizione del *dantismo* («parola conosciuta o introdotta da Dante»), ma anche incidendo sulle parole preesistenti spesso usate in modo sorprendentemente nuovo attraverso il generarsi continuo di valori traslati che ne dilatano o mutano il significato proprio (in senso estensivo, metaforico, ecc.). L'epiteto «fabbro del parlar materno», che Dante attribuisce al grande trovatore provenzale Arnaut Daniel (*Purg.* XXVI, 117) si addice anche al nostro poeta. Anche Dante, per raccontarci un'esperienza tanto sovrumana quanto intima, come quella del «poema sacro | al quale ha posto mano e cielo e terra» (*Par.* XXV, 1-2), si è fatto *fabbro* della propria lingua: una lingua che non poteva essere altra se non il volgare «materno», la sola che, con la sua naturale duttilità e con i suoi agganci vitali alla realtà e alla memoria, poteva offrirgli la materia prima per essere plasmata con tanta libertà e spregiudicatezza.

Riassunto L'Accademia della Crusca, fin dalle origini impegnata nell'attività lessicografica, ha avviato, in collaborazione con l'OVI – Opera del Vocabolario Italiano (CNR), un nuovo Vocabolario dantesco che si pubblica dal 2018 al sito di rete www.vocabolario-dantesco.it. L'intervento illustra, con l'aiuto di alcune immagini, gli intenti e le metodologie altamente innovative di questo Vocabolario che, pur proponendosi di analizzare tutte le opere volgari di Dante, ha preso avvio dalla *Commedia*, testo fondante della nostra tradizione letteraria e linguistica.

Il Vocabolario Dantesco

Abstract The Accademia della Crusca, since its beginning dedicated to lexicographic activities, has initiated, in collaboration with OVI – Opera del Vocabolario Italiano (CNR), a new Vocabolario Dantesco, published online since 2018 at www.vocabolario-dantesco.it. This contribution demonstrates, with the help of some illustrations, the intentions and the highly innovative methodologies of this Vocabolario which proposes to analyze all of Dante's vulgar works, starting from the *Commedia*, the founding text of our literary and linguistic tradition.

I «vocabula puerilia» nelle versioni francesi di *Purg.* XI

Fernando Funari

1. Tradurre Dante, una «migration croisée»

In un lavoro recente, Typhaine Samoyault ha messo in discussione l'«etica del tradurre» e il linguaggio irenico che ha caratterizzato, negli ultimi decenni, la traduttologia (ospitalità delle lingue, accoglienza, rispetto della diversità), ponendo piuttosto in luce la violenza insita nell'atto traduttivo sia nei confronti della lingua di partenza (“digestione” del testo originale, ricondotto allo stato di *brouillon*) che della lingua d'arrivo (modellata o contaminata da quella di partenza)¹. La tensione tra una «hégémonie appropriative» e una «hospitalité teintée d'hostilité»² è particolarmente visibile nei casi di intraducibilità. In quanto espressione di una scelta autoritaria del traduttore, ogni forma di risposta all'intraducibile si configura in questo senso come espressione di un conflitto.

Nel suo *Dictionnaire des intraduisibles*, Barbara Cassin affermava che intraducibile non è ciò che non si può tradurre (quindi quello che non è mai stato tradotto), ma quello che non si smette mai di tradurre³. La storia delle ritraduzioni francesi della *Commedia* (sempre più numerose nel corso degli anni) è in questo senso la storia di una resistenza

1 TYPHAINE SAMOYAULT, *Traduction et violence*, Paris, Seuil, 2020.

2 Ivi, p. 125.

3 BARBARA CASSIN, Présentation. *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Robert, 2004, p. XVII.

alla traduzione; essa permette di esplorare, nelle sue vicissitudini, il dialogo tra strategie, etiche e politiche, di reazione all'intraducibilità. L'eterogeneità della lingua dantesca (nella quale convivono, come è noto, xenismi, prestiti, varianti diatopiche, diafasiche, diastratiche, diatecniche, nonché riferimenti metalinguistici⁴) richiede al traduttore di agire con certa violenza sulla lingua d'arrivo (essa sarebbe «souvent "malmenée"»⁵); non ultima, tra le sue conseguenze, la perdita dei cosiddetti «effets d'étrangéte».

Tra gli intraducibili danteschi appaiono di un certo rilievo le riflessioni metalinguistiche, ossia quegli snodi concettuali dove, attraverso immagini e figurazioni, il poeta espone riflessioni sulle proprie risorse linguistiche e sul linguaggio in generale. In questi snodi, idiomi stranieri o varianti linguistiche sono infatti inseriti nel tessuto della lingua principale non a scopi mimetico-realistici ma con funzione metalinguistica. Come caso di studio, il saggio prenderà in esame la traduzione francese del *babytalk* evocato in *Purg.* XI, a proposito della caducità della fama perseguita tramite l'eccellenza poetica. Qui, infatti, due voci del linguaggio infantile, «il pappo e 'l dindi» (*Purg.* XI, 105), sono chiamate a rappresentare, per metonimia, la lingua dell'infanzia e dunque l'impotenza linguistica. È dunque il rapporto di diafasia tra le lingue del testo di partenza a determinare una forma di resistenza alla traduzione.

Nell'ottica di una «politique du traduire», invocata da Samoyault come forma di regolazione del rapporto tra *justesse* (esattezza), e *justice* (equità), il saggio propone infine una lettura delle versioni francesi del *Purgatorio* come espressioni di una «migration croisée»⁶, caratterizzata dal dialogo di ogni traduzione con le traduzioni che la precedono.

⁴ Cfr. PAOLA MANNI, *La lingua di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2013.

⁵ TYPHAINE SAMOYAULT, *Traduction et violence*, cit., p. 126.

⁶ Ivi, p. 124.

2. Voci infantili nella *Commedia*

Come è noto, le tesi principali della filosofia del linguaggio dantesca sono affrontate nella *Commedia* attraverso un costante ricorso all'auto-nimia e alla riflessione sul significante. Così il mito della lingua adamitica e dell'origine storica del linguaggio, o quello della *confusio linguarum* (tutti a supporto della legittimazione della lingua di scrittura del poema), sono resi attraverso costrutti la cui valenza idiosincratice si configura come straniante rispetto al codice linguistico di riferimento. Alcuni aspetti di tale autoriflessività dell'espressione possono essere riscontrati nelle glossolalie (esempi noti sono le lingue inventate di *Inf.* VII, 1 e XXXI, 67); negli inserti eterolinguistici⁷ (idiomi stranieri o dialettali, o ancora varianti della lingua principale, allorché non siano interpretabili in funzione espressionistica o mimetica⁸); negli usi puramente metalinguistici (ne è un esempio la sinonimia degli avverbi «mo» e «issa» in *Inf.* XXIII, 7); fino all'esibizione del segno linguistico nella sua dimensione grafica in *Inf.* XXIV, 100, *Purg.* XXIII, 32-33 o in *Par.* XVIII, 112-114.

Molti di questi aspetti caratterizzano il *babytalk* dantesco: i *vocubula puerilia*, proscritti nel *De vulgari eloquentia*, si manifestano nella *Commedia* come momenti tematici di riflessione sul linguaggio. Esibito come estraneo al codice, il *babytalk* richiama da un lato il motivo dell'ineffabilità della materia trattata e dunque dell'impotenza del linguaggio (tale è il ruolo della «lingua che chiami mamma o babbo» di *Inf.* XXXII, 9), dall'altro quello dell'eccellenza poetica della lingua volgare: l'impresa

7 Il termine è coniato da Grutman, che lo definisce come «la présence, dans un texte, d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés de la langue principale». RAINIER GRUTMAN, *Des langues qui résonnent. Hétérolinguisme et lettres québécoises*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 37.

8 Si pensi ad esempio al *sipa* di *Inf.* XVIII, 61, particella affermativa bolognese messa in bocca al dannato Venedico Caccianemico, non per caratterizzare la bolognesità del personaggio, ma come spunto per una ritrattazione sul ruolo di Bologna (e del volgare bolognese) nel pensiero politico e linguistico del poeta. Cfr. FERNANDO FURNARI, *Un caso di eterolinguismo nelle traduzioni francesi della Commedia*, in «Strumenti critici», XXXVII, 3, settembre-dicembre 2022, pp. 607-622.

di descrivere il fondo dell'Inferno può essere tentata solo da chi «padroneggi la propria lingua materna in sommo grado e che, rifuggendo da un uso istintivo della propria *locutio naturalis*, sia capace di provvederla di eccezionali risorse d'arte»⁹. La *mise en scène* del linguaggio infantile è il cardine di un lento passaggio di prospettive, lungo tutto il poema, dalla presa di coscienza dell'inadeguatezza linguistica («childish speech or behavior is portrayed as morally insufficient», commenta Hollander¹⁰) alla beatificazione delle voci infantili: quelle che il poeta ode in apice alla sua ascesa all'Empireo (*Par.* XXXII, 47).

Prototipi del *babytalk*, i termini «pappo» e «dindi» (*Purg.* XI, 105) si situano proprio in quella fase di transizione in cui il poeta proclama, secondo Lombardi, «the intimate union with his mother tongue and finds in the imperfect, mutable, non-grammatical language the confidence to contemplate the fearful abyss of Good and Evil»¹¹. Il discorso di Oderisi da Gubbio sulla prima cornice del Purgatorio, in linea con il tema classico della transitorietà della fama terrena, si inserisce in questa dialettica: non c'è differenza, dice il purgando, nella prospettiva dell'eternità, tra morire bambini, ossia quando «non si possiede niente più che il lessico fondamentale della propria lingua materna», oppure da vecchi, avendo «acquisito la cultura e la tecnica necessarie a trasformare il proprio volgare in un'educata lingua d'arte»¹²:

Che voce avrai tu più, se vecchia scindi
da te la carne, che se fossi morto

- 9 PAOLO BORSA, *La «mamma» e il «babbo», il «pappo» e il «dindi»: Inf. XXXII, e Purg. XI*, in «Chroniques italiennes web», XXXIX, 2, 2020, pp. 80-97: 93-94. Cfr. anche FRANCESCO D'OVIDIO, *Il tacere è bello. Lingua che chiami mamma o babbo. Noterelle dantesche*, Verona, Donato Tedeschi e Figlio, 1892.
- 10 ROBERT HOLLANDER, *Babytalk in Dante's «Commedia»*, in «Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal», VIII, 4, 1975, pp. 73-84: 79.
- 11 ELENA LOMBARDI, *Plurilingualism «sub specie aeternitatis» and the Strategies of a Minority Author*, in *Dante's Plurilingualism: Authority, Knowledge, Subjectivity*, a cura di Sara Fortuna, Manuele Gragnolati e Jurgen Trabandt, London, Modern Humanities Research Association, 2010, pp. 133-147: 143.
- 12 PAOLO BORSA, *La «mamma» e il «babbo», il «pappo» e il «dindi»*, cit., p. 96.

anzi che tu lasciassi il «pappo» e l'«dindi»,
pria che passin mill'anni? [...]
(*Purg. XI*, 103-106)

L'irriducibilità alla traduzione dell'elemento eterolingustico nella sua funzione autoriflessiva sollecita strategie diverse (non-traduzione, riscrittura o rielaborazione, forme di spostamento); rintracciarle nelle versioni francesi della *Commedia* è l'occasione per riflettere, in un'ottica di *longue durée*, sulla storia dell'intraducibilità.

3. Intraducibili e intradotti

Il sospetto di intraducibilità di sequenze come quella osservata in *Purg. XI*, 105 è dovuto al fatto che negli usi autonimici del linguaggio (ossia nei casi di riflessione sul segno e non sulla realtà designata dal segno stesso), una unità lessicale non può essere sostituita da corrispettivi sinonimici¹³. Tale ostacolo può comportare, da parte del traduttore, il venir meno della sua operazione restitutiva: una delle strategie di ripiego è quella del prestito integrale. L'accoglienza dell'elemento eterolingustico all'interno della lingua d'arrivo è, per Samoyault, uno degli indizi di quella violenza traduttiva che mostra l'inefficacia di paradigmi etici e del mito dell'«hospitalité langagière». Tale giustezza etica si rivela, infatti, doppiamente ingiusta: «avec la langue d'arrivée, qu'elle malmène, et avec le texte de départ, qu'elle trahit puisque celui-ci ne produit pas ces effets d'étrangeté dans la langue d'origine»¹⁴. Una delle prime traduzioni a optare per la non traduzione è quella in prosa di Lamennais del 1855:

¹³ Nell'enunciato ««chien» a cinq lettres», la parola «chien» non può infatti essere sostituita da sinonimi quali «molosse», «toutou» o «le meilleur ami de l'homme». Cfr. DOMINIQUE MAINGUENEAU, *Analyser les textes de communication*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 139.

¹⁴ TYPHAINE SAMOYAUULT, *Traduction et violence*, cit., p. 126.

Que vieux tu te dépouilles de la chair, ou que tu meures balbutiant encore *pappo* e *dindi*, qu'importera pour ta renommée, avant que soient mille ans?¹⁵

È facile osservare che il prestito integrale forza la lingua d'arrivo ad accogliere elementi più eterogenei di quanto non lo fossero nel testo di partenza. I paratesti traduttivi – principalmente la nota – sono in tal senso chiamati a mediare l'impatto con l'elemento eterolinguistico, proponendo eventualmente tradimenti alternativi (Lammennais chiosa infatti: «Ces mots, du langage de l'enfance, signifient le premier *pain*, le second *argent*, par onomatopée»¹⁶).

Si situa sulla stessa linea la versione del 1988 del *Purgatoire* di Jacqueline Risset (poi riveduta e modificata nell'edizione del 2010, come si vedrà più avanti):

Auras-tu plus de gloire, si tu te sépares
de ta chair vieillie, que si tu étais mort,
avant de laisser le «pappo» et le «dindi»,
avant que passent mille ans? [...]¹⁷

Anche Risset ricorre a una nota non dissimile da quella del predecessore ottocentesco: «Le “*pappo*” et le “*dindi*”: indiquent respectivement en langage enfantin, la nourriture (le *pain*) et l'*argent*»¹⁸. Il verbo *laisser* – come il sostantivo *abandon* nella proposta di Garin del 2003 («que si tu étais mort | avant l'*abandon* du “pappo” et du “dindi”»¹⁹) – sembra attenuare la funzione autonimica dei due vocaboli.

¹⁵ *La Divine Comédie* (d'ora in poi *DC*) de Dante Alighieri: *L'Enfer*, in *Œuvres posthumes de F. Lamennais*, Publiées selon le vœu de l'auteur par E.D. Forgues, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1855, p. 143.

¹⁶ Ivi, p. 463.

¹⁷ DANTE [ALIGHIERI], *La DC. Le Purgatoire*, Traduction, introduction et notes de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1988, pp. 107-109.

¹⁸ Ivi, p. 323.

¹⁹ DANTE ALIGHIERI, *La DC*, Traduit de l'italien, présenté et annoté par Didier Marc Garin, Paris, Éditions de la Différence, 2003, p. 449. Cfr. la nota del traduttore

La soluzione si ripropone nella traduzione di Mićević del 1997, con inversione dell'ordine e adattamento fonetico (la degeminazione di *pappo*) dovuto a esigenze melodiche (com'è noto, tale versione conserva la terza rima dantesca):

Seras-tu connu si tu quittes ta peau
vieillie, plus que tu mourrais sans
encore oublier les *dindi* et *pappo*,
avant que passent mille ans? [...] ²⁰

La sequenza è comunque accompagnata da una nota dove figurano proposte traduttive: «Mots d'enfants: *petits sous* et *pain* (en balbutiant les premiers mots d'enfance)» ²¹.

In questo senso l'ospitalità totale offerta dalla lingua di arrivo crea uno sfasamento dei rapporti intralinguistici esistenti nel testo di partenza (rapporti tra lingua principale e varianti diafasiche) nonché una forzatura nella lingua d'arrivo.

4. Forme di riscrittura

Agli antipodi della non-traduzione si situano strategie di riscrittura, con scioglimento della metonimia (alcune parole del linguaggio infantile *per* il linguaggio infantile) e, dunque, della metafora (il linguaggio infantile *per* l'impotenza della lingua). La definizione di riscrittura di Ricardou come «l'ensemble des manœuvres qui vouent un écrit à se

per questo passo: «Mots d'enfants, *pappo* désignant le pain et *dindi*, l'argent». *Ibidem*.

²⁰ DANTE [ALIGHIERI], *La Comédie*, Nouvelle traduction nouvelle selon Kolja Mićević, Paris, Éditions Kolja Mićević, 1998 (1997), p. 238. Cfr. l'edizione successiva: DANTE ALIGHIERI, *La Comédie*, Traduction rimaginée selon Kolja Mićević, Mont de Marsan, Éditions Ésope, 2017, p. 288.

²¹ *Ibidem*.

voir supplanté par un autre»²² è stata messa in relazione con la pratica traduttiva e con tutte le forme di rinunciatazione (riformulazione, parafrasi, perifrasi ecc.) che si oppongono alla traduzione «mot-à-mot» e che hanno come esito la fissazione del testo di partenza e la chiusura dell'infinito processo di interpretazione. Tale operazione si configura per Christine Lombez come un esempio di «désécriture», in cui «[l']opacification (le démantèlement) de l'énonciation originale suite à l'accumulation de gauchissements successifs peut aller jusqu'au conflit»²³.

La sostanziale rielaborazione della sequenza sopprime la valenza sonora del significante e la funzione autoriflessiva dei *vocabula puerilia* sostituendola con una parafrasi che consegna il testo a una lettura univoca e autoritaria. Così si esprime Pézard: «J'ai fait [...] le sacrifice de choisir un sens, et un seul, qui me semble continu, rejetant maintes interprétations possibles, et j'en demande pardon au poète à qui sans doute, pour ne pas m'attarder, j'ai fait violence»²⁴.

In questo senso, alcune delle proposte, specie le più antiche, selezionano il motivo dell'infanzia come periodo dell'età dell'uomo, evadendo in parte o del tutto la questione linguistica. È il caso del manoscritto 10201 della Biblioteca Nazionale Austriaca (la più antica versione integrale della *Commedia*, datata alla seconda metà del XVI secolo): «Quel renom attens tu si tu meurs de vieillesse, | Plus que si estois mort en ta prime jeunesse?»²⁵.

Tra le traduzioni ottocentesche, si segnala una tendenza allo scioglimento parafrastico della metonimia, eventualmente accompagnato

22 JEAN RICARDOU, *Pour une théorie de la réécriture*, in «Poétique», 77, 1989, p. 3, cit. da CHRISTINE LOMBEZ, *Réécriture et traduction*, in *La littérature dépliée: Reprise, répétition, réécriture*, a cura di Jean-Paul Engélibert e Yen-Mai Tran-Gervat, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, version en ligne: <<http://books.openedition.org/pur/35013>> (ultimo accesso: 28 maggio 2022).

23 CHRISTINE LOMBEZ, *Réécriture et traduction*, cit.

24 ANDRÉ PÉZARD, *Avertissement*, in DANTE [ALIGHIERI], *Œuvres complètes*, Traduction et commentaire par André Pézard, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1965, p. XX.

25 CAMILLE MOREL, *Les plus anciennes traductions françaises de la DC, publiées pour la première fois d'après les manuscrits et précédées d'une étude sur les traductions françaises du poème de Dante*, Paris, Librairie Universitaire H. Welter, 1897, p. 399.

da connotazioni negative che legano la lingua dell'infanzia ad un'attività di parola imperfetta o anomala. Si moltiplicano verbi che alludono a disturbi del linguaggio, come *balbutier* o *bégayer*: in questa direzione vanno le soluzioni di Artaud de Montor (1812): «en balbutiant les premiers mots de l'enfance»²⁶ (soluzione ripresa testualmente da Victor de Saint-Mauris nella versione del 1853²⁷); quella di Fiorentino del 1849 («en bégayant les premiers mots de l'enfance»²⁸) e quella di Méliot del 1908 («alors que tu balbutiais encore des mots d'enfant»²⁹). La stessa strategia figura tra le traduzioni più recenti, come quella di René de Ceccatty del 2017:

Obtiendras-tu en vieillissant
Plus de gloire qu'en étant mort
Avant de savoir babiller?³⁰

Tale proposta porta al suo esito più estremo la caratterizzazione negativa del *babytalk*, non più inteso come problema articolatorio (il *bégayement* prediletto dall'Ottocento), ma come difetto del contenuto: *babiller* è per il TLFi: «Parler avec abondance et vite pour le seul plaisir de parler; tenir des propos futiles sans ordre ni suite»³¹.

²⁶ *La DC de Dante Alighieri*, Traduite en français par M. le Chevalier Artaud de Montor, 3^{ème} éd., Paris, Firmin Didot, 1859 (1812), pp. 224-225.

²⁷ «mort en balbutiant les premiers mots de l'enfance». Qui si aggiunge in nota: «Intraduisible littéralement: *pappo* est une locution enfantine pour demander du pain, et *dindi* de l'argent». Cfr. *La DC de Dante Alighieri*, traduction nouvelle accompagnée de notes et précédée d'un résumé historique et littéraire sur les temps antérieurs au poème et d'une notice sur Dante et sur ses écrits par Victor de Saint-Mauris, Paris, Amyot, 1853, Tome II, pp. 86-87.

²⁸ *La DC de Dante Alighieri*, traduction nouvelle, accompagnée de notes, par Pier Angelo Fiorentino, VII édition, Paris, Hachette, 1862, p. 162.

²⁹ DANTE ALIGHIERI, *La DC*, Traduite et commentée par Adolphe Méliot, Paris, Garnier, 1908, p. 304.

³⁰ ID., *La DC*, Nouvelle traduction de l'italien et préface de René de Ceccatty, Paris, Points, 2017, p. 357.

³¹ Trésor de la Langue Française informatisé. <<http://atilf.atilf.fr>>, *ad vocem*.

Altre proposte conservano l'immagine della lingua infantile con connotazione neutra: Brizeux (1843): «avant de perdre ton parler enfantin»³² e, più recentemente (1987), Lucienne Portier:

Auras-tu plus grand renom si tu quittes
vieillie ta chair, que si tu étais mort
parlant encore le langage enfantin,
avant que passent mille années [...] ?³³

se non addirittura positiva, come nella proposta nostalgica di Louise Espinasse-Mongenet (1912): «avant que de laisser le tendre parler de l'enfance»³⁴. In tutti i casi di riscrittura-interpretazione, la giustizia resa al testo implica, ricorda Samoyault, «un désaccord de base, un conflit qu'il s'agit moins de résoudre que de trancher»³⁵.

5. Le parole e le cose

La matericità del segno linguistico – la sua dimensione fonetica e visiva – può altresì essere trasferita a correlativi oggettivi della lingua stessa, accentuando il processo di reificazione dei fatti linguistici presente nel passo in questione. Vero spartiacque nella storia delle traduzioni francesi della *Commedia*, la versione di André Pézard (pubblicata per il sesto centenario della nascita del poeta, nel 1965) è la prima a recuperare nel Novecento un procedimento di oggettualizzazione della lingua, annunciata dalla volontà del traduttore di fabbricare a tavolino un linguaggio arcaizzante e raro che riproduca, per il pubblico francese, lo scarto tra la

³² *Œuvres de Dante Alighieri. La DC*, traduction par A. Brizeux, Paris, Charpentier, 1843, p. 292.

³³ DANTE ALIGHIERI, *La DC*, traduction par Lucienne Portier, Paris, Éditions du Cerf, 1987, p. 249.

³⁴ *La DC*, édition bilingue intégrale dans la traduction inédite pour le Paradis de Louise Espinasse-Mongenet, Paris, Les libraires associés, 1965 (1912), p. 244.

³⁵ TYPHAINE SAMOYAUULT, *Traduction et violence*, cit., p. 109.

lingua di Dante e l'italiano contemporaneo³⁶. L'interpretazione di Pézard per «il “pappo” e l’ “dindi”» prevede uno slittamento del meccanismo metonimico che non investe più la lingua infantile, ma gli oggetti dell'infanzia (per l'infanzia stessa). Questa soluzione esiste nelle traduzioni ottocentesche, come quella di Deschamps del 1829: «Seras-tu plus connu, quand tu devrais quitter | Une chair travaillée et par le temps minée, | Que si tu fusses mort commençant ta journée, | Et près de ton berceau des hochets à la main?»³⁷; quella di Mongis (1857) «mort | Avant d'avoir quitté les hochets de l'enfance?»³⁸, fino ad arrivare a Pézard:

Si Mort t'arrache une chair envieillie,
auras-tu plus grand voix, dans mille années,
que l'enfant mort avant l'âge où l'on quitte
les papins et hochets ? [...] ³⁹

L'immagine della lingua come *gioco* o *giocattolo* appare già nell'*Enfer* di Pézard, dove la sequenza: «né da lingua che chiami mamma o babbo» (*Inf.* xxxii, 9) è resa con: «ni jeu d'enfant qui balbille à sa mère»⁴⁰. Tale dimensione ludica è sottolineata nella nota a *Purg.* XI dove il traduttore spiega che l'onomatopea *dindi* evoca la *moneta* unicamente in quanto fonte sonora (dunque non nella sua dimensione funzionale di unità di misura del valore): «[i]l semble donc que Dante fasse allusion aux deux grandes affaires de la première enfance, la pitance et l'amulette»⁴¹.

36 La dimensione artigianale della traduzione e in particolare della sua attività di ricostruzione linguistica ricorre, con il verbo *fabriquer*, nella nota introduttiva di Pézard. Cfr. ANDRÉ PÉZARD, *Avertissement*, in DANTE [ALIGHIERI], *Œuvres complètes*, cit.

37 *La DC de Dante Alighieri*, traduite en vers français par M. Antoni Deschamps (Vingt chants), Paris, Charles Gosselin, 1829, p. 203.

38 *La DC de Dante Alighieri (Enfer – Purgatoire – Paradis)*, Traduite en vers français par J.-A. de Mongis, Paris, Hachette, 1857, p. 330.

39 DANTE [ALIGHIERI], *DC*, in *Œuvres complètes*, Traduction et commentaire par André Pézard, cit., p. 1194.

40 *Ivi*, p. 1091.

41 *Ivi*, p. 1194.

La sostituzione della *lingua dell'infanzia* con gli *oggetti dell'infanzia* seleziona dunque questi ultimi in base alla loro dimensione acustica – così come per la loro dimensione acustica erano selezionati da Dante i termini rappresentativi del linguaggio infantile. La proposta di Pézard recupera dunque un meccanismo fondamentale della lingua dantesca: la priorità data al significante e alla sua “scandalosa”, intraducibile sonorità⁴². La stessa scelta è peraltro riconfermata in Vegliante (1999), con la minima variante di *bouillies* al posto di *papins*, termine desueto utilizzato da Pézard (entrambi indicano un alimento destinato all'infanzia):

Quelle gloire auras-tu de plus, en quittant
une chair vieillie, que si tu étais mort
à l'âge des bouillies et des hochets,
avant que soient passés mille ans? [...] ⁴³

Nella diversità degli esiti riscontrati, le soluzioni interpretative perifrastiche (viste in § 4) così come quelle che accentuano la dimensione materica, visibile o sonora, della lingua (la metafora della lingua come giocattolo tintinnante), sono accomunate da una soppressione della diversità linguistica del testo di partenza. Tale obbedienza a un ideale monolinguitico ha la forma di assunto programmatico nella versione di de Ceccatty: «J'ai traduit tout le texte en français»⁴⁴. Il risultato è una riduzione, se non una revoca, del dialogo tra le lingue del testo di partenza (lo ricorda Grut-

⁴² Cfr. GIAN LUIGI BECCARIA, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1989.

⁴³ DANTE ALIGHIERI, *La Comédie. Purgatoire*, Traduction Jean-Charles Vegliante, Paris, Imprimerie nationale Éditions, 1999, p. 145. Cfr. le edizioni seguenti: Dante Alighieri, *La Comédie (Enfer – Purgatoire – Paradis)*, Présentation et traduction de Jean-Charles Vegliante, Paris, Gallimard, 2012, p. 535.

⁴⁴ RENÉ DE CECCATTY, *Les sourcils de l'aigle et la pluie d'été. Notes sur une nouvelle traduction de «La Divine Comédie»*, in DANTE ALIGHIERI, *La DC*, cit., p. 30.

man⁴⁵), con la drastica rottura dei rapporti interlinguistici o intralinguistici (come è il caso delle varianti diafasiche) insistenti nell'originale.

6. Spostamenti

Samoyault vede nella «justesse égalisatrice» l'esito ultimo della corrispondenza tra *giustizia* e *giustizia*: ossia la restituzione alla traduzione della stessa dignità del testo originale. La «justesse égalisatrice» ovvia così alla tensione tra ostilità e ospitalità in gioco nei casi di non traduzione; nonché alla riformulazione integrale dei passaggi che offrono una resistenza alla traduzione. Questa ricerca di «justesse» si sostanzia in esperimenti di traduzione obliqua ossia nella scelta di un equivalente «che si suppone abbia all'incirca la stessa funzione dell'idioma straniero rispetto alla lingua di partenza, nel suo rapporto con la lingua d'arrivo»⁴⁶. Tale soluzione (che Grutman chiama «spostamento»⁴⁷) accomuna, con poche eccezioni (Mićević, Garin, de Ceccatty), tutte le traduzioni degli ultimi anni Novanta e degli anni Duemila, trovando riscontri in quella di Cioranescu del 1968:

Ton renom sera-t-il plus grand d'ici mille ans
si ta chair t'abandonne étant déjà flétrie,
que si tu la perdras lorsque tu ne sais dire
que dodo et papa? [...] ⁴⁸

La strategia di sostituire l'elemento eterolingüistico con un equivalente sull'asse della diafasia (*papa* è termine familiare, secondo il TLFi,

⁴⁵ RAINIER GRUTMAN, *Tradurre o non tradurre il mistilinguismo?*, in *La lingua spaesata. Il multilinguismo oggi*, a cura di Chiara Montini, Bologna, Bononia University Press, 2014, pp. 53-69; p. 60.

⁴⁶ Ivi, p. 63.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ DANTE ALIGHIERI, *La DC*, Traduction et commentaire par Alexandre Cioranescu, Lausanne, Éditions Rencontre, 1968, p. 301.

e, come *dodo*, *nanna*, fa parte del «langage enfantin»⁴⁹) restituisce il meccanismo autonimico del testo originale (dove sono i segni ad essere designati e non la realtà attraverso i segni). Le traduzioni del *Purgatorio* che si succedono nell'arco di un ventennio (da quella di Marc Scialom del 1996 a quella di Danièle Robert del 2018) permettono di rintracciare la circolazione di soluzioni traduttive tra una versione e l'altra, consentendo di definire il processo delle ritraduzioni come fenomeno di interdiscorsività. In tal senso, il rapporto tra testo di partenza e testo di arrivo è intercettato dalle traduzioni precedenti dello stesso testo con cui il nuovo traduttore dialoga, il che permette di superare una visione della traduzione come rapporto biunivoco tra due testi.

Ad esempio, la proposta di Scialom dove figurano *lolo* (ipocoristico per *lait*, *latte*, secondo TLFi) e *joujou* («langage enfantin» per *jouet*, *giocattolo*, sempre secondo TLFi⁵⁰)

Auras-tu plus de gloire si tu quittes
ta chair vieillie, que si tu étais mort
quand tu disais encor «lo-lo», «jou-jou»,
avant que soient mille ans? [...] ⁵¹

è accettata dalla seconda edizione, sostanzialmente rimaneggiata, della *Divine Comédie* di Jacqueline Risset (2010):

Auras-tu plus de gloire, si tu sépares vieillie
tha chair de toi, que si tu étais mort,
avant de laisser «lolo» et «joujou»,
avant que mille ans aient passé? [...] ⁵²

⁴⁹ Trésor de la Langue Française informatisé. <<http://atilf.atilf.fr>>, *ad vocem*.

⁵⁰ Trésor de la Langue Française informatisé. <<http://atilf.atilf.fr>>, *ad vocem*.

⁵¹ DANTE [ALIGHIERI], *La DC*, in *Œuvres complètes*, traduction de Marc Scialom, Paris, La Pochothèque, 1996, pp. 785-786.

⁵² ID., *La DC. L'Enfer. Le Purgatoire. Le Paradis*, Traduction, préface et notes de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 2010, p. 229; su questa edizione si basa l'edizione della «Pléiade» a cura di Carlo Ossola di recente pubblicazione (Paris, Gallimard, 2021).

Allo stesso tempo, Risset rende conto, in nota, del suo dialogo con Pézard: «Quant à l'argent [l'italiano *dindi*], c'est, comme le remarque Pézard, une réalité qui n'a pour eux d'existence que par le son des pièces de monnaie ("*dindi*" l'exprime); c'est le jeu qui compte, d'où la traduction par "joujou"⁵³. Le aree paratestuali della traduzione (per cui si rimanda agli studi di Rossi⁵⁴) si configurano dunque, inoltre, come lo spazio deputato al posizionamento interdiscorsivo della traduzione nei confronti delle traduzioni precedenti.

La versione di Alain Delorme del 2011 propone *sous-sous* (raddoppiamento sillabico a valore ipocoristico, da *sous*, *soldi*) e *nanan*, «langage enfantin vieilli» per *friandises*, *dolcetti* (TLFI)⁵⁵ in cui l'elemento diacronico (il termine è desueto) si aggiunge alla diafasia:

Que sera ta gloire si t'est ôtée
ta chair vieillie, même si tu mourais
non à l'âge des «sous-sous» et «nanan» [...]?⁵⁶

Opposta alla linea che privilegia *lolo* e *joujou* (secondo l'asse Scialom-Risset), si trova la filiera ispirata alla proposta di Longnon (1931): «Auras-tu plus de gloire, avant qu'il soit mille ans, | Que si tue étais mort avant d'avoir laissé | Ta maman, ton dada? [...]»⁵⁷; versione che pure trascura la dimensione metalinguistica e l'«immagine» della lingua infantile (l'uso di *maman* e *dada* non è infatti autonimico in Longnon). Il termine *dada*, voce infantile per *cheval*, *cavallo*, è recuperata da Claude Dandréa e Danièle Robert nel giro degli anni Dieci del Duemi-

⁵³ Ivi, p. 545.

⁵⁴ GIULIANO ROSSI, *La fabrique de la traduction: les notes du traducteur et l'épitéxte autorial comme formes de l'avant-texte*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», n. 13, 2020, pp. 1-19.

⁵⁵ Trésor de la Langue Française informatisé. <<http://atilf.atilf.fr>>, *ad vocem*.

⁵⁶ DANTE ALIGHIERI, *La DC. 1. L'Enfer*, Traduit, mis en en vers et annoté par Alain Delorme, Saint-Denis, Éditions Edilivre APARIS, 2011, p. 87.

⁵⁷ ID., *La DC*, Traduction, préface, notes et commentaires, par Henri Longnon, Paris, Garnier, [1931]1966, p. 233.

Fernando Funari

la, il primo nella sua traduzione del 2013 (che recupera *lolo* dalla filiera precedente):

Auras-tu plus de gloire en quittant une chair
vieillie, que si tu étais mort avant
d'abandonner tes «lolo», tes «dada» [...]?⁵⁸

Accanto a *dada*, nella versione di Robert (2018), figura invece l'escrementizio *poupou*, *cacca*, ipocoristico che eufemizza la «materia fetida» infernale stabilendo allo stesso tempo un parallelismo con riflessioni linguistiche consimili della cantica precedente:

Ton nom sera-t-il plus grandi, si s'en va
ta chair vieillie, que si tu étais mort
avant de quitter la «poupou», le «dada»⁵⁹.

Un'ultima osservazione su due traduzioni recenti del *Purgatorio* uscite a un anno di distanza, che permettono una nota conclusiva sulle versioni in lingua francese realizzate fuori dalla Francia: quella del belga William Cliff, del 2019, e l'edizione svizzera del 2020 di Michel Orcel. Queste recuperano entrambe l'immagine della «lingua che chiami mamma o babbo» vista in *Inferno* (XXXII, 9): «que si tu étais mort avant | que tu puisses dire “papa – maman”?»⁶⁰ (Cliff) e «plutôt que d'être mort avant de dire | *mamma, baba* [...]»⁶¹ (Orcel).

⁵⁸ ID., *La DC ou Le poème sacré*, traduction de Claude Dandr ea, Paris, Orizons, 2013, p. 221.

⁵⁹ ID., *La DC*, Traduction de l'italien, pr eface, notes et bibliographie de Danièle Robert, [2018]2021, p. 331.

⁶⁰ ID., *Le Purgatoire*, Traduction de William Cliff, Paris, La Table Ronde, [2019]2021, p. 147.

⁶¹ Cfr. la nota di Orcel: «Dante écrit “pappo” et “dindi”, mots enfantins pour dire “bouillie” et “pièces de monnaie”». ID., *Le Purgatoire de la DC*, Traduction nouvelle de Michel Orcel, Genève, La Dogana, 2020, p. 147.

7. Per concludere

Attraverso un caso di studio (la traduzione dei *vocabula puerilia* nelle versioni francesi della *Commedia*), si è tentato di illustrare alcune delle forme di conflittualità che possono avere luogo nella traduzione di elementi eterolinguistici con funzione autonimica: conflittualità del prestito integrale nei confronti della lingua d'arrivo; delle forme di manipolazione o di fissazione del senso nei confronti del testo di partenza; in ultima analisi della traduzione-spostamento, dove, in ragione della dimensione meta-linguistica delle sequenze prese in esame, un termine che significa *soldi* («dindi») può essere tradotta con una che vuol dire *cavallo* («dada»⁶²).

Samoyault vede una possibilità di riparazione alla violenza sempre insita nell'atto traduttivo – come annunciato in introduzione – grazie al conseguimento di una «politique du traduire»:

Il ne s'agit plus simplement d'accueillir l'étranger dans le natal ou dans le propre, de forcer la langue d'arrivée avec la langue étrangère, comme dans le cas de la traduction littéralisante, mais d'instaurer une véritable justice égalisatrice par la traduction. Il ne s'agit plus seulement d'hospitalité, qui implique toujours un reste d'hostilité, on l'a vu, mais bien de ce qu'on pourrait appeler une «migration croisée»⁶³.

Il concetto di «migrazione incrociata» invita in questo senso a prendere coscienza del carattere reciproco della distruzione operata sul testo di partenza; ed è proprio per questo carattere conflittuale che la traduzione è operazione «*toujours à refaire*».

L'idea di traduzione come atto ripetitivo mette infatti in pausa ogni possibile riflessione sulle ragioni del ritradurre⁶⁴: benché esista un mito

⁶² ID., *La DC*, Traduction de l'italien, préface, notes et bibliographie de Danièle Robert, [2018]2021, p. 331.

⁶³ TYPHAINE SAMOYAUULT, *Traduction et violence*, cit., p. 124.

⁶⁴ Si veda a questo proposito: ENRICO MONTI, *La retraduction, un état des lieux*, in *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, a cura di Enrico Monti e Peter Schnyder, Paris, Orizons, 2011, pp. 9-25.

della versione definitiva, la traduzione consiste nell'essere sempre una ri-traduzione e, soprattutto, come si è visto, nel dialogo che esiste tra ogni traduzione e le traduzioni precedenti. Una visione agonistica della traduzione («traduction agonique», così la chiama Samoyault) permette di osservare in che modo ogni versione è abitata dal discorso delle traduzioni precedenti all'interno di un interdiscorso dove il traduttore non solo traduce *contro* ma soprattutto *in dialogo* con i suoi predecessori. Ne *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Kundera cita l'adagio «Einmal ist keinmal» («una volta sola è come nessuna volta»), chiosando: «Ne pouvoir vivre qu'une vie, c'est comme ne pas vivre du tout»⁶⁵. La fortuna della *Commedia* di Dante nella cultura letteraria francese e la vicenda delle sue ritraduzioni illustrano il proverbio tedesco, spiegando la vita di un testo con l'infinita ripetizione dell'atto di tradurlo nella stessa lingua.

Riassunto Nel quadro di una «politique du traduire», invocata da Typhaine Samoyault come forma di regolazione del rapporto tra *justesse* (esattezza) e *justice* (equità), il saggio prenderà in esame la traduzione dei «vocabula puerilia» *pappo* e *dindi* nelle traduzioni francesi del *Purgatorio* dantesco. Le differenti strategie traduttive, oggetto di uno studio sistematico delle versioni francesi della *Commedia* del XIX, XX e XXI secolo, sono in questo senso analizzate come espressioni di una «migration croisée», caratterizzata dal dialogo di ogni traduzione con le traduzioni che la precedono.

Abstract Within the framework of a “politique du traduire”, invoked by Typhaine Samoyault as a form of regulation of the relationship between *justesse* (exactness) and *justice* (equity), the essay will examine the translation of the “vocabula puerilia” *pappo* and *dindi* in French translations of Dante's *Purgatory*. The different translation strategies (the subject of a systematic study of the French versions of the *Commedia* of the 19th, 20th and 21st centuries) are analyzed as the expressions of a “migration croisée”, characterized by the dialogue of each translation with the translations that precede it.

65 «Vivere una vita sola è come non vivere affatto», mia trad., cfr. Milan Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano, Adelphi, 1985, p. 16. Il proverbio è ripreso da Robert Kahn e Catriona Seth nel titolo della loro introduzione a *La Retraduction*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010.

La prima traduzione portoghese della «Commedia».

Note paratestuali

Michela Graziani

1. La *Commedia* nel Portogallo di epoca moderna

La ricezione della *Commedia* in terra lusitana risale all'epoca medievale, grazie ad una copia manoscritta del 1376 custodita presso la Biblioteca Nazionale del Portogallo¹. La copia mutila, priva dei primi fogli, comprende le terzine 4-34 dell'*Inferno* e le terzine 1-33 del *Purgatorio* e del *Paradiso*, ed è stata donata nel 1797, secondo Manuppella², alla Real

- ¹ DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, [s.l.], [s.n.], 1376, ms., Biblioteca Nacional de Portugal, Digital, il-55. Di questo esemplare manoscritto abbiamo testimonianza in due inventari della Biblioteca Nazionale del Portogallo (d'ora innanzi BNP): l'Inventario dei codici miniati fino al 1500 (cfr. *Inventário dos códices iluminados até 1500*, org. Inventário do Património Cultural Móvel, Lisboa, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1994-2001, vol. 1, n. 395) e l'Inventario della raccolta dei manoscritti miniati (cfr. FRANCISCO CORREIA, *Inventário da coleção dos manuscritos iluminados da Biblioteca Nacional*, Lisboa, Ministério da Educação e Cultura, 1986). Inoltre, ne parla Giacinto Manuppella: «existe em Portugal um único códice dantesco, o que se guarda na Biblioteca Nacional de Lisboa (Colocação Iluminados n. 55), contendo a *Divina Comédia*» (cfr. GIACINTO MANUPPELLA, *Dantesca luso-brasileira. Subsídios para uma bibliografia da obra e do pensamento de Dante Alighieri*, Coimbra, Coimbra Editora, 1966, p. 12).
- ² «Nada se sabe acerca da história do códice e quanto à sua proveniência bem pouco foi possível apurar: sabe-se apenas que veio à Biblioteca Nacional de Portugal por doação do Bispo de Beja D. Frei Manuel do Cenáculo Vilas-Boas que em Março de 1797 ofereceu à Biblioteca de Lisboa uma notável coleção de livros e manuscritos preciosos», cfr. GIACINTO MANUPPELLA, *Dantesca Luso-brasileira*, cit., p. 14.

Biblioteca Pública da Corte (nome originario della Biblioteca Nazionale del Portogallo così denominata solo dal 1910 e inaugurata nel 1796) dall'arcivescovo di Évora Manuel do Cenáculo Vilas Boas (1724-1814), figura di rilievo del Settecento portoghese, nonché antico possessore del manoscritto, probabilmente acquisito durante il suo viaggio a Roma nel 1750³.

Al 1476 risalgono, invece, due volumi custoditi sempre nella BNP, che seppure non riguardino direttamente Dante e la *Commedia*, sono centrati sulla storia di Firenze e del popolo fiorentino, risaltando l'interessamento portoghese verso la città del giglio che si attesta proprio nel XV secolo per le novità umanistiche e scientifiche favorite dalla corte medicea, che penetrarono in Portogallo tramite ambasciatori, intellettuali portoghesi o per volontà dei re della dinastia degli Avis. Si tratta della traduzione dal latino al volgare della *Historia fiorentina*⁴ di Poggio Bracciolini e della *Historia del popolo fiorentino*⁵ di Leonardo Bruni. Nel primo caso non abbiamo informazioni sulla provenienza del volume, mentre del secondo sappiamo che era appartenuto alla prestigiosa libreria⁶ privata dell'arcivescovo Teotónio di Bragança⁷ (1530-1602), fondatore della Certosa di Santa Maria di Scala Coeli ad Évora tra il 1587 e il 1598, la cui Certosa ereditò l'intera libreria alla sua morte. Visto che

- 3 Cfr. PEDRO CALAFATE, *Frei Manuel do Cenáculo Vilas Boas*, in Instituto Camões Virtual, <<http://cvc.instituto-camoes.pt/filosofia/ilu6.html>> (ultimo accesso: ottobre 2021).
- 4 POGGIO BRACCIOLINI, *Historia fiorentina*, trad. it. Jacopo Poggio, Venezia, Jacques Le Rouge, 1476, BNP, Digital, inc-1354.
- 5 LEONARDO BRUNI, *Historia del popolo fiorentino*, trad. it. Donato Acciaiuoli, Venezia, Jacques Le Rouge, 1476, BNP, Digital, inc-1353.
- 6 Sappiamo che la libreria privata dell'arcivescovo custodiva opere di notevole valore: testi manoscritti, a stampa, edizioni rare, non solo in lingua portoghese e italiana, ma anche in greco, arabo e altre lingue orientali, cfr. BELMIRO FERNANDES PEREIRA, *Duas bibliotecas humanísticas: alguns livros doados à Cartuxa de Évora por Diogo Mendes de Vasconcelos e por D. Teotónio de Bragança*, in «Humanitas», XLVII, 1995, p. 849.
- 7 Nella parte bassa del frontespizio si legge la seguente nota manoscritta: «livro da Cartuxa de Scala Coeli de que o Ill.mo D. Theotonio de Bragança Arcebispo de Évora fundador da mesma casa lhe fez doação», cfr. LEONARDO BRUNI, *Historia del popolo fiorentino*, cit.

La prima traduzione portoghese della «Commedia»

l'arcivescovo si recò in più di un'occasione in Italia: la prima volta nel 1549, a Roma, chiamato da Ignazio di Loyola che all'epoca si trovava già a Roma e desiderava conoscerlo di persona; successivamente tra il 1549 e il 1578, anno del rientro in Portogallo per la morte del re Sebastiano, possiamo ipotizzare che entrambi i volumi siano appartenuti a Teotónio di Braganza e acquisiti durante i suoi spostamenti italiani.

Tuttavia, è a partire dal XV secolo che in alcune opere portoghesi è possibile individuare dei rimandi danteschi, come ben illustrato da Giacinto Manuppella. Mi riferisco alle due cronache del cronista regio, nonché bibliotecario del re Alfonso V, Gomes Eanes de Zurara (ca.1410-ca.1473): *Crónica do Conde D. Pedro de Menezes* (scritta tra il 1458 e il 1463 e rivolta al conte di Vila Real Pedro de Menezes, cugino della regina portoghese Leonor de Menezes e governatore di Ceuta dal 1415 al 1430) e *Crónica do Conde D. Duarte de Menezes* (scritta tra il 1464 e il 1468 e rivolta al conte Duarte de Menezes, governatore di Tangeri nella prima metà del XVI secolo). In entrambi i casi, l'autore oltre a elogiare le virtù cavalleresche dei due conti, mette in risalto il dettaglio che nella vita quotidiana dell'epoca erano così tante le ingiurie o i soprusi che uomini "dall'animo nobile" dovevano subire, da affrontare delle situazioni spesso ben più "infernali" di quelle illustrate dal sommo poeta toscano: «como as vontades humanas aos mortais, as coisas vindouras por um calado segredo aos mortais apresentam, como aquele famoso poeta Dante na sua primeira cântica reza»⁸; «como magnanimo e homem de tal sangue pousera toda a sua bem aventurança deste mundo em ganhar aquilo que o Filósofo disse que era o principal prémio e galardão dos nobres e excelentes barões em esta vida, segundo diz João Flamano na glosa que fez sobre a primeira cântica de Dante: que ainda no Inferno é dada menos pena àqueles que em este mundo forão excelentes cavaleiros»⁹.

La ricezione della *Commedia* vera e propria riprende nel XVI secolo, grazie alla copia a stampa, conservata nella BNP e edita nel 1520 a Ve-

⁸ Cfr. GIACINTO MANUPPELLA, *Dantesca luso-brasileira*, cit., p. 60.

⁹ *Ibidem*.

nezia, delle *Opere del divino poeta Dante*¹⁰, riunite e commentate da Cristoforo Landino e curate da Piero Figino, che diversamente dal titolo indicato, contengono solo la *Commedia*.

Nel Seicento, non abbiamo altre copie della *Commedia* custodite nella BNP, quanto ulteriori riferimenti danteschi. Si tratta del tomo quarto del commento ai *Lusiadi* (1639) del nobile e storico Manuel Faria e Sousa (1590-1646) e del primo tomo sulla fondazione e storia della città di Lisbona dello storico Luís Marinho de Azevedo (?-1652), dove ne *Os Lusíadas* (1572) le stelle osservate realmente da Vasco da Gama e dai membri del suo equipaggio durante la rotta marittima per le Indie Orientali nel 1498, riportate da Camões nel suo poema epico nazionale, corrispondono alle quattro stelle descritte da Dante nel primo canto del *Purgatorio*: «e vidi quattro stelle. Non viste mai fuor ch'alla prima gente»¹¹. Nel secondo volume, Marinho de Azevedo, nel riferire la leggenda della mitica fondazione di Lisbona ad opera di Ulisse, trascrive gli ultimi versi del canto xxvi dell'*Inferno* dantesco, come riferitoci da Manuppella¹².

Nel Secolo dei Lumi, un'altra copia della *Commedia*, custodita presso la BNP, è quella curata dagli accademici della Crusca e stampata nel 1716 a Napoli¹³.

2. La prima traduzione portoghese della *Commedia*

Ma è l'Ottocento il periodo più prolifico per la ricezione di Dante in Portogallo. Non solo abbiamo altri riferimenti danteschi in Almeida

10 DANTE ALIGHIERI, *Opere del divino poeta Danthe con i suoi comenti recorrecti et con ogne diligentia novamente in littera cursiva impresse*, in Venetia, per miser Bernardino Stagnino da Trino de Monferra, 1520, BNP, RES. 364 V.

11 Cfr. GIACINTO MANUPPELLA, *Dantesca luso-brasileira*, cit., p. 61.

12 *Ibidem*.

13 DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia di Dante Alighieri nobile fiorentino ridotta a miglior lezione dagli accademici della Crusca*, Napoli, nella stamperia di Francesco Laino, 1716, BNP, L. 4156 P.

La prima traduzione portoghese della «Commedia»

Garrett (1799-1854)¹⁴ e Eça de Queirós (1845-1900)¹⁵, ma nella prima metà del secolo escono, rispettivamente nel 1800 e nel 1857, i primi due tentativi di traduzione, in lingua portoghese, della *Commedia*, seppure in modo frammentario: *Tradução do terceiro canto do Inferno do Dante* (1800) e la traduzione del canto v dell'*Inferno* dantesco (1857), di cui non abbiamo traccia nella BNP, ma solo un riferimento in José Silvestre Ribeiro¹⁶. In entrambi i casi l'autore è António José Viale (1807-1889), membro del Consiglio di Sua Maestà, notevole conoscitore del mondo greco-latino e appassionato italianista, secondo Manuppella¹⁷.

- 14** Nel romanzo del 1846 *Viagens na minha terra* (che ricalca il viaggio che Almeida Garrett ha compiuto realmente tra il 17 e il 22 luglio del 1843 da Lisbona a Santarém), durante una riflessione sulla compresenza di elementi pagani e cristiani nei *Lusíadi* di Camões e sull'esilio orientale del Vate portoghese, l'autore ripensa a tale commistione presente nella *Commedia* e all'esilio vissuto dal sommo poeta italiano, ma parallelamente anche ai propri due esili (in Francia e Inghilterra). Tale riflessione diventa anche una sorta di critica alla scarsità, nel Portogallo di epoca romantica, di poeti illustri come Dante, il quale nel cosiddetto "Periodo Buio" ebbe il coraggio di scrivere cose che nell'epoca romantica portoghese non avveniva, per via di un clima politico particolarmente agitato che frequentemente arrivava a impedire la libertà di espressione: «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! Que fosse, porém, um triste vate de hoje escrever no século das luzes o que escrevia o Dante no século das trevas!», cfr. ALMEIDA GARRETT, *Viagens na minha terra*, Lisboa, Typographia Gazeta dos Tribunais, 1846, tomo I, cap. VI, p. 26.
- 15** Nel romanzo del 1870 *O mistério da estrada de Sintra* (primo esempio di romanzo poliziesco portoghese), l'autore si allontana dal gusto romantico portoghese dell'epoca, dedito al mistero, alle azioni rocambolesche e melodrammatiche e per questo, ricorrendo all'ironia, vede metaforicamente la propria vita di uomo del Romanticismo portoghese, come "l'ombra romantica" di Paolo e Francesca: «a nossa vida será como a das sombras românticas de Paulo e Francesca da Rimini, levadas pelo vento contraditório», cfr. EÇA DE QUEIRÓS, RAMALHO ORTIGÃO, *O mistério da estrada de Sintra. Cartas ao Diário de Notícias*, Lisboa, Livraria de A.M. Pereira, 1870, cap. VIII, sexta parte, p. 223.
- 16** Cfr. JOSÉ SILVESTRE RIBEIRO, *Dante e a Divina Comédia*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1858, tomo I, p. 2.
- 17** GIACINTO MANUPPELLA, *Dantesca luso-brasileira*, cit., p. 38.

Nel 1858, il politico e storico portoghese José Silvestre Ribeiro (1807-1891) inaugura la stagione dei primi studi danteschi portoghesi con il volume *Dante e a Divina Comédia*. Interessante è la genesi dell'avvio di tali studi, secondo quanto indicato nella parte introduttiva del saggio, avvenuta “per caso”, in seguito alla lettura della *Commedia* come forma di rilassatezza, a cui subentrò una “passione” verso i contenuti in essa riportati che condusse l'autore verso l'ardua decisione di avviare gli studi danteschi in Portogallo per far sì che tutta la società portoghese (di ogni età o classe sociale) potesse apprezzare e comprendere la bellezza del capolavoro del sommo poeta italiano:

Estando eu no ano de 1843, na cidade de Angra do Heroísmo, e querendo distrair-me de penosos cuidados governativos, dei-me a aproveitar alguns momentos de ócio na leitura da *Divina Comédia* do immortal poeta de Florença Dante Alighieri; e à força de ler aquela epopeia admirável, comecei a sentir-me apaixonado pela sublime poesia do mais imaginoso de todos os poetas. Depois de bastante lidar na inteligência de algumas passagens mais difíceis; depois de tomar muitas notas e de rabiscar muito papel, acudiu-me ao pensamento dar uma certa ordem ao meu estudo e publicar um Ensaio sobre a *Divina Comédia*. Assim o fiz e confesso que não ia mais longe a minha ambição. [...] Não havendo ainda na língua portuguesa, que eu saiba, um só escrito analítico acerca da Literatura Dantesca, atrevo-me a abrir o caminho para este genero de estudo, e a preparar o terreno para outros e mais elevados assuntos de investigação acerca de uma obra que pode ser considerada como a enciclopedia dos séculos XIII e XIV. [...] O meu fim, por enquanto, é apresentar à mocidade portuguesa, e em geral às pessoas que não houverem lido a *Divina Comédia*, uma notícia da vida do Dante e do papel que ele representou sobre a terra; o meu fim é dar uma ideia do seu poema sublime, fazendo apreciar as belezas de uma poesia arrebatadora, oferecendo à admiração dos Leitores, no original, explicado com a maior fidelidade, os rasgos da mais ousada imaginação, os encantos de uma expressão que pinta vivamente a natureza, as obras dos homens, e os sentimentos do coração humano¹⁸.

18 JOSÉ SILVESTRE RIBEIRO, *Dante e a Divina Comedia*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1858, tomo I, pp. 1-2. Per una lettura più agevole, abbiamo attualizzato la lingua portoghese.

La prima traduzione portoghese della «Commedia»

Nel 1883 seguirà lo studio dantesco di Antonio José Viale, *Tentativas dantescas*¹⁹, ma dovremo aspettare il 1886 per la pubblicazione di quella che, ancora oggi, è la prima traduzione portoghese della *Commedia*.

Dedicata all'imperatrice del Brasile Teresa Cristina Maria (consorte di Pedro II) per le sue «eccelse virtù» umanistiche, e accompagnata dal ritratto giottesco di Dante, scoperto nel 1841 nella Cappella del Potestà a Firenze, la prima *versione* portoghese della *Commedia*, che nel frontespizio reca come incipit l'elogio di papa Leone XIII: «Dante Rex Poetarum!»²⁰, è opera di Monsignor Joaquim Pinto de Campos. Nato nel 1819 nello stato brasiliano del Pernambuco e morto a Lisbona nel 1887, le sue informazioni biografiche sono pressoché riunite nel frontespizio della traduzione:

Prelado referendário de Sua Santidade, membro da Ordem de Malta, comendador da imperial ordem da Rosa e da Real Ordem Militar de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, socio correspondente do Instituto histórico e geográfico do Rio de Janeiro, da Academia Real das Ciências de Lisboa, da Academia Católica de Roma, da Academia Properciana de Assis, da Academia de Ciências e Artes dos Ardentes de Viterbo, da Academia da Arcadia de Roma, antigo deputado da nação brasileira em sete legislaturas²¹.

Molto probabilmente è presso l'Accademia Reale delle Scienze di Lisbona che ha conosciuto Henrique de Barros Gomes (1843-1898), ministro portoghese degli Affari Esteri, nonché socio della Accademia e autore della prefazione della traduzione portoghese di Campos. Il sen-

19 ANTÓNIO JOSÉ VIALE, *Tentativas dantescas: procedidas de uma carta de S.M. El-Rei o Sr. D. Pedro V, por Antonio José Viale*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1883, BNP, L. 1041 V.

20 «Dante Rex Poetarum» è anche la parte iniziale del titolo del saggio di PEDRO F. HEISE, *Dante "Rex Poetarum": un monsignore brasiliano traduttore di Dante*, in «Dante: Rivista internazionale di studi su Dante», VIII, 2011, pp. 203-212.

21 Cfr. JOAQUIM PINTO DE CAMPOS, *A Divina Comedia de Dante Allighieri, versão portugueza commentada e anotada por Joaquim Pinto de Campos*, pref. de Henrique de Barros Gomes, Lisboa, Imprensa Nacional, 1886 [s.p.]. Per una lettura più agevole, abbiamo attualizzato la lingua portoghese.

timento di reciproca stima si evince dall'apparato paratestuale della traduzione, dalle parole utilizzate da entrambi che non indicano una mera formalità: «gentilmente me obsequiou o Ex.mo Senhor Conselheiro Henrique de Barros Gomes» [s.p.], così riporta Pinto de Campos, mentre Barros Gomes lo elogia riprendendo due versi danteschi: «vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore | Che m' han fatto cercar lo tuo volume» [s.p.], evidenziando altresì il lavoro di traduzione intrapreso «com a ciência e concienzoso engenho» [s.p.]. E sempre nel paratesto, Pinto de Campos sottolinea quanto la sua decisione di dedicarsi alla traduzione della *Commedia* dantesca fosse subentrata dagli apprezzamenti ricevuti da António José Viale («as notas do sábio expositor brasileiro têm-me instruído acerca do sublime Poeta e do seu Poema, mais do que todas as minhas leituras até agora. [Joaquim Pinto de Campos] é sem contestação o maior elucidador de Dante em língua portuguesa» [s.p.]) e dalla lettera di accompagnamento di Barros Gomes, scritta il 17 agosto 1886; non per vanità personale, ma per dare al Portogallo un lavoro dignitoso che potesse rendere omaggio a Dante, raffigurato come il «monumento intelectual de maior vulto da Idade Média e dos séculos posteriores», «imortal cantor da *Divina Commedia*» [s.p.].

Per quanto riguarda la sincerità e umiltà del Monsignore, oltre alla serietà della traduzione intrapresa, e la profonda ammirazione nutrita nei confronti dell'*altissimo vate* (Dante, così definito da Barros Gomes) e della sua opera prima, abbiamo conferma nel prologo, dove Pinto de Campos illustra, con uno stile ironico e una dovizia di particolari, la genesi del proprio lavoro:

Nunca me custou tanto escrever um prólogo! Sei bem o que devo dizer: mas o modo por que hei de dizer, é todo o meu embaraço! Sinto acanhamento de confessar que cometi uma temeridade! [...] Confesso pois, que fui temerário, não por audácia, mas por uma espécie de fascinação, que eu não percebia, e que me foi arrastando insensivelmente até onde não sonhara chegar!²²

²² Ivi, p. VII.

La prima traduzione portoghese della «Commedia»

La traduzione non dipese dalla volontà di Pinto de Campos, per il quale il nome di Dante, fino al 1869, anno del primo viaggio in Europa, era sinonimo di profonda agitazione interiore e le conoscenze sulla sua vita erano pressoché vaghe e scarse: «não me passou jamais pelo cérebro a ideia de meter-me com a vida de Dante Allighieri, cujo nome de per si me inspirava terror! Sabia por leituras vagas, que existiu na idade média um Poeta florentino, que tinha composto uma trilogia nebulosa, inextricável, sob o título de *Divina Comédia*»²³. Non sappiamo con certezza quanto durò il primo viaggio europeo, durante il quale Pinto de Campos comprò una copia della *Commedia*, nemmeno quali siano state le città visitate. Di sicuro sappiamo che tornò in Brasile e dopo un po' di tempo (*correram os tempos*) decise di cambiare radicalmente la propria vita, lasciando l'amata patria e scegliendo il Portogallo come nuova patria, da cui in seguito intraprese altri viaggi europei²⁴. Inocêncio da Silva ci informa, al riguardo, che dieci anni prima della morte, quindi nel 1877, «se havia retirado do Brasil residindo em Lisboa, donde saiu por vezes em excursões pela França, Itália e Palestina»²⁵. Lo troviamo in data non precisata a Roma a ultimare la traduzione di *Índia Cristã*²⁶ del padre francescano peruviano Pedro Gual (1813-1890); traduzione che esce in prima edizione nel 1882 a Parigi, il che ci fa pensare che nel 1881 si trovasse già a Roma a completare il lavoro in questione, visto che era stato sottoposto, per la revisione, all'amico brasiliano, diplomatico e poeta, nonché visconte di Araguaya, Domingos José Gonçalves de Magalhães, deceduto a Roma nel 1882.

²³ Ivi, p. VIII.

²⁴ Al riguardo, sappiamo che nel 1880 sono uscite le sue impressioni di un viaggio intrapreso in Italia e nel sud della Francia, di cui però non abbiamo accesso, cfr. JOAQUIM PINTO DE CAMPOS, *Impressões de viagem na Itália e no sul da França*, Lisboa, [s.n.], 1880.

²⁵ INOCÊNCIO FRANCISCO DA SILVA, *Diccionario bibliographico brasileiro*, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1889, IV, p. 225.

²⁶ PEDRO GUAL, *A Índia Christan ou cartas biblicas contra os livros de Luis Jacolliot «a Biblia na Índia» e «os filhos de deus», escriptas pelo frei Pedro Gual e tradusidas por Joaquim Pinto de Campos*, Pariz, E. Plon et Cie., A. Roger et F. Chernoviz, 1882, BNP, F.G. 1078.

Fu proprio al momento della restituzione della traduzione revisionata di *Índia Cristã* che il visconte propose a Joaquim Pinto de Campos di occuparsi della traduzione della *Commedia*, visto che all'epoca, a differenza di altri paesi europei, il Portogallo non aveva ancora una traduzione integrale del capolavoro dantesco: «ao restituir-me o autografo, disse-me: “Bem, agora que está concluída a presente tarefa, resta-lhe meter ombros a outra de maior importância”. Qual?, perguntei. “A tradução da *Divina Comédia*”»²⁷. Ma lo stupore, anziché il compiacimento, del Monsignore, non si fece attendere: «Eu traduzir a *Divina Comédia*?»²⁸.

Da questo momento iniziano le molteplici riflessioni e elucubrazioni di Pinto de Campos, accompagnate da due episodi diversi: un viaggio a Monaco di Baviera per trovare i suoi amici della Nunziatura Apostolica rientrati dal Brasile, e la richiesta da parte dell'amico, visconte di Castilho, di fornire il proprio parere su una traduzione portoghese dell'episodio dantesco di Paolo e Francesca. Questa richiesta si tradurrà nella prima fase dello studio, e poi della traduzione, della *Commedia* del Monsignore, segnato da vari tormenti per le difficoltà interpretative dell'opera: «consumi horas a ler, a reler e quanto mais lia e relia, mais se me nublavam os conceitos do Poeta!»²⁹ che porterà con sé durante il viaggio di rientro in Portogallo (con sosta a Madrid per alcuni giorni). All'arrivo a Lisbona (l'11 dicembre, senza data, che rievoca però il giorno della partenza definitiva dal Brasile), decide di studiare in modo più approfondito la *Commedia* dantesca con l'ausilio di altri dizionari, per poi arrivare alla decisione (il giorno della Vigilia di Natale) di accettare la proposta del visconte di Araguaya, informando prima di tutto gli amici António José Viale e il visconte di Castilho, mostrando loro i primi due canti dell'*Inferno*, non tradotti, ma parafrasati.

Il 2 gennaio inizia il lavoro di traduzione vero e proprio della *Commedia*. Sappiamo che per questa prima fase si avvale dei consigli e delle correzioni di illustri nomi: Viale (già indicato in precedenza) e

²⁷ JOAQUIM PINTO DE CAMPOS, *A Divina Comedia de Dante Allighieri*, cit., pp. VIII-IX.

²⁸ Ivi, p. IX.

²⁹ Ivi, p. X.

La prima traduzione portoghese della «Commedia»

il monsignore genovese Luigi Prospero Peragallo (1823-1916), che ha vissuto in Portogallo dal 1865 al 1896. Dopo di che, decide di recarsi in Italia per approfondire i suoi studi e le sue conoscenze dantesche, compiendo un viaggio lungo e articolato: Santiago de Compostela, Porto, Madrid, S. Sebastián, Lourdes, Parigi, Monaco di Baviera, dove in ogni località visitata traduceva uno o più canti dell'*Inferno*. A Bolzano, prima città italiana raggiunta da Monaco di Baviera, ha modo di soggiornare presso il monastero benedettino, presumibilmente l'abbazia di Monte Maria³⁰, dove l'abate Bernardo disquisendo con Pinto de Campos su Tommaso d'Aquino, lo aiutò indirettamente a chiarirgli le parti dell'*Inferno* dantesco riguardanti il santo. A Trento, la conoscenza di un marchese, rimasto anonimo solo per dimenticanza del nome, gli permette di arricchire le sue conoscenze sulla vita di Dante. A Verona, «onde Dante nos primeiros anos do seu exílio parava frequentemente na corte dos Scalígeros»³¹, acquista altri commenti sulla *Commedia*, mentre a Bologna, «outra cidade familiar do Poeta»³², conosce un libraio che cambierà per sempre il lavoro di traduzione di Pinto de Campos. Alla semplice domanda «si eu já tinha lido as Obras Menores de Allighieri»³³, lo stupore del Monsignore si trasformò lentamente in una sorta di imbarazzo e panico, accentuato quando il librario gli mostra: *Vita Nuova*, *Convivio*, *Epistola a Can Grande della Scala*, *Monarchia* che Pinto de Campos compra immediatamente. Ma dalla lettura attenta che ne scaturì in albergo, nel viaggio da Bologna a Firenze e all'inizio della permanenza fiorentina (presso l'Hotel Cavour), avviene quello che possiamo definire il secondo momento, oppure il momento della svolta, del lavoro di traduzione di Pinto de Campos, segnato dalla rielaborazione totale dei 34 canti dell'*Inferno* che aveva già tradotto fino a quel momento, perché si rende conto che

30 «Hospedei-me no sumptuoso Mosteiro Benedetino que pompeia na eminência de um monte, d'onde se contempla o mais belo e grandioso quadro da natureza!», ivi, p. xiv.

31 Ivi, p. xv.

32 *Ibidem*.

33 *Ibidem*.

per conoscere veramente Dante doveva partire da lui e da tutte le sue opere (incluse le opere minori), non dai commenti che aveva trascritto o comprato: «Dante era o único e verdadeiro interprete de si mesmo e que o volumoso pecúlio de comentários que eu tinha feito era um mistifório indigesto»³⁴.

L'ulteriore svolta è determinata dall'incontro, a Firenze, due settimane dopo l'arrivo nella città del giglio, con il dantista Giambattista Giuliani (Asti 1818-Firenze 1884), cattedratico di eloquenza e poesia italiana già dal 1859 presso l'Istituto di Studi Superiori (attuale università di Firenze). Nel 1865, in occasione del centenario dantesco, Giuliani intraprese un viaggio in Francia, Inghilterra e Germania; nel 1872 venne eletto accademico della Crusca, mentre tra il 1865-1882 maturò l'ambizioso progetto di pubblicare l'intero corpus dantesco e nel 1883 si ammalò gravemente per poi morire nel 1884 a Firenze. Possiamo quindi ipotizzare che l'incontro avvenne nell'autunno/inverno del 1883, perché è lo stesso Pinto de Campos a informarci che tale primo incontro, stabilito grazie all'intermediazione del libraio fiorentino Cini, saltò a causa di problemi di salute di Giuliani: «no dia e na hora aprazada, achámo-nos em presença de Giuliani, que por infelicidade não estava de boa saúde»³⁵.

Venne allora stabilito un secondo incontro che andò a buon fine e Pinto de Campos poté mostrare al Giuliani la nuova traduzione dei 34 canti dell'*Inferno*. Dopo un inizio non molto rassicurante per il Monsignore, determinato dall'aria particolarmente indagatrice di Giuliani e dal suo sguardo corrucciato, Pinto de Campos ricevette forse l'elogio più significativo della sua vita, quando illustrò al Giuliani tutta la genesi del lavoro di traduzione e questi capì che stava conversando non con uno dei tanti *traditori*³⁶ europei di Dante, ma con un fine *tradutto-*

³⁴ Ivi, p. xvii.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Già nel 1882, in una lettera scritta all'amico Carlo Vassallo, così scriveva Giuliani, al riguardo: «Oggi in Italia e fuori, a dirla fra noi così schietta come la sento e la ravviso, quelli che diconsi Commentatori di Dante non si mostrano se non facitori di Commenti sopra Commenti e talvolta adunatori di una indigesta mole di Note che

re³⁷. Da questo incontro, durato due ore, scaturì tra Pinto de Campos e Giuliani una profonda stima e amicizia, contrassegnata da altri incontri sia pubblici (nei vari caffè fiorentini dell'epoca) sia privati, in casa di Giuliani, e dallo studio di ulteriori libri consigliati dal Giuliani per migliorare il suo lavoro, attenendosi all'esplicito suggerimento: «*Mon-signore studiate, studiate in Dante, dacché egli è alfa e omega di se stesso*»³⁸. Gli incontri avvennero senza problemi in lingua portoghese e italiana, in quanto, come ricorda Pinto de Campos, «Giuliani entendia perfettamente o sentido das minhas palavras, dizendo mais de uma vez que havia períodos cuja contextura e forma apenas se diferenciavam do italiano em a pronúncia»³⁹ e in uno dei suoi discorsi pubblici, il cattedratico fiorentino elogiò l'idioma portoghese per la sua indole, bellezza e concisione che si prestava, meglio di altre lingue europee, alla traduzione della *Commedia* dantesca⁴⁰. Giuliani avrebbe dovuto scrivere il prologo del nuovo lavoro di traduzione di Pinto de Campos, da Roma, in occasione della sua ultima lezione sulla *Commedia*, ma la promessa non poté essere mantenuta per via della morte sopraggiunta a gennaio del 1884. Tuttavia, in varie lettere ad amici fiorentini o italiani, Giuliani elogiò il lavoro di Pinto de Campos, riferendo spesso, a quanto pare, le seguenti parole riportate in portoghese nel prologo: «*era uma das pouquíssimas em que o espírito do Alighieri se transluzia em toda a sua magestade e exactidão*»⁴¹. Al riguardo, dai carteggi del Giuliani risalenti agli anni

in tanta farraggine voi non trovereste un luogo della *Commedia*», cfr. GIAMBATTISTA GIULIANI, *Carteggio dantesco di Giambattista Giuliani*, a cura di Niccola Gabiani, Torino, Tip. Sociale, 1921, p. 250.

37 JOAQUIM PINTO DE CAMPOS, *A Divina Comedia de Dante Allighieri*, cit., p. XVIII.

38 *Ibidem*. Parole che rievocano un saggio del Giuliani edito nel 1881: GIAMBATTISTA GIULIANI, *Dante spiegato con Dante. Metodo di commentare la Divina Commedia dedotto dall'epistola di Dante a Cangrande della Scala*, Torino, Tipografia Giulio Speirani e figli, 1881. Il corsivo, così come riportato nella versione portoghese, verrà mantenuto da qui in avanti per ogni citazione del Giuliani riportata da Pinto de Campos in lingua italiana o portoghese.

39 JOAQUIM PINTO DE CAMPOS, *A Divina Comedia de Dante Allighieri*, cit., p. XVIII.

40 *Ivi*, p. XIX.

41 *Ibidem*.

1866-1884, consultati nella sala manoscritti della Biblioteca Nazionale di Firenze⁴², non è emerso alcun accenno alla traduzione portoghese, poiché si tratta di carteggi familiari. Ma anche nelle opere di Giuliani analizzate⁴³ non sono emersi riferimenti al Monsignore, perché pubblicate quando i due ancora non si conoscevano, oppure, nel caso del carteggio dantesco del duca di Sermoneta⁴⁴ con Giuliani (edito nel 1883), perché privo di rimandi alla traduzione portoghese.

Il 20 dicembre 1883 sappiamo che Pinto de Campos si recò a Roma, ma il 4 gennaio 1884 ricevette da Firenze, tramite il conte Ambrosio di Lugo, l'ultima lettera scritta da Giuliani che qui indichiamo per intero, come testimonianza della stima di Giuliani verso il Monsignore, precedentemente indicata. La lettera riporta la data sbagliata (1874) anziché 1884, anno della morte di Giuliani:

Illustrissimo Monsignore:

Le mando questa risposta dal letto, dove sono trattenuto dalla mia aggravata malattia. La ringrazio in prima dell'affetto, e della riverenza, che Ella mi dimostra, e che io non so di meritarmi. Continui nella sua magnanima impresa, e si tenga a Dante sem-

- 42** Carteggi vari: Giuliani Giovanni Battista a Lugo Bertolini Caterina, 2 lettere, 1882-1889, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (d'ora innanzi BNCF), C. Vari 490, 34; Giuliani Giambattista a Billi Giarè Marianna, 6 lettere, 1866-1882, BNCF, N.A. 703, 38; Giuliani Giovan Battista a Protonotari Francesco, 5 lettere, 1875-1882, BNCF, C. Vari 134, 212-215; Giuliani Giambattista a Vannucci Atto, 7 lettere, 1862-1883, BNCF, Vannucci VII, 9; Giuliani Giovan Battista a De Gubernatis, 31 lettere, 1818-1884, BNCF, De Gubernatis 64 102; Giuliani Gio. Battista a Fanfani Pietro, 14 lettere, 1847-1883, BNCF, C. Vari 169, 212-225.
- 43** GIAMBATTISTA GIULIANI, *Per conclusione delle lezioni sulla Divina Commedia, discorso di Giambattista Giuliani*, Firenze, Tipografia Galileiana, 1863; GIAMBATTISTA GIULIANI, *Nel solenne aprimento della Casa di Dante alla pubblica ammirazione. Discorso pronunciato il 24 giugno 1881 da Giambattista Giuliani al cospetto della giunta municipale presieduta da S. E. il principe Tommaso Corsini sindaco di Firenze*, dattiloscritto, BNCF Carteggi Vari 490, 34; GIAMBATTISTA GIULIANI, *Carteggio dantesco di Giambattista Giuliani*, cit.; UMBERTO VALENTE, *Giambattista Giuliani e il suo carteggio con insigni dantisti*, Roma, Tip. Unione Ed., 1914.
- 44** Cfr. MICHELANGELO CAETANI, *Carteggio dantesco del duca di Sermoneta con Giambattista Giuliani*, Carlo Witte, Alessandro Torri ed altri insigni dantofili con ricordo biografico di Angelo De Gubernatis, Milano, Ulrico-Hoepli, 1883.

La prima traduzione portoghese della «Commedia»

pre più fedele, e Dante l'aiutarà per giunger a glorioso porto. Per me, se ora mi sorride il pensiero di avere atteso sì lungamente, agli studii di Dante, si è per che non cercai altro che di essergli servo devoto, rivolgendo la sua parola a gloria della Chiesa di Cristo, ed in publico beneficio. Preghi per me, e m'ottenga dal Santissimo padre l'apostolica benedizione, e mi creda per affettuoso e sentito ossequio, e nel nome del divino Poeta, Suo devotissimo amico – Giambaptista Giuliani.

Firenze, 4 di Genajo 1874 [1884]⁴⁵.

E in tempi record per l'epoca, Pinto de Campos riuscì a esaudire il desiderio di Giuliani, facendo pervenire a Firenze la benedizione papale che viene riportata in lingua portoghese nel prologo: «votos do Augusto Pontífice de que ela podesse chegar a tempo ao seu destino»⁴⁶. Come forma di ringraziamento, il conte Ambrogio di Lugo inoltrò a Roma, a Pinto de Campos, le ultime parole del Giuliani: «vedi, vedi là il dispaccio, che mi spedì da Roma l'ottimo Monsignore Pinto de Campos! Quel degno Prelato, ch'io stimo ed amo già come un mio vecchio amico, mi diede anche questa prova della sua sollicita e sincera affezione! Iddio ne lo compensi con ogni più eletto bene»⁴⁷. Tra le volontà testamentarie, sempre tramite il conte Ambrogio di Lugo, Giuliani lasciò scritto che le sue memorie scientifiche e letterarie andassero alla figlia D. Bertolini, mentre il diario al Monsignore, e così avvenne: «voltando a Florença, a virtuosa e illustrada Senhora D. Bertolini Lugo remeteu-me por seu venerando pai, e seu respeitável marido o Senhor Bertolini, o autógrafo de Giuliani»⁴⁸. Tutto questo, accompagnato dalla seguente lettera:

Monsignor Pinto de Campos. — Con viva commozione dell'animo Le rimetto il prezioso Memoriale del nostro compianto e venerato Giuliani. Dopo aver egli conosciuta la squisita gentilezza del cuore de V. S. Ill.ma e aver in Lei apprezzato uno dei più fervidi e valenti cultori di Dante, significò il desiderio, ch'io Le ne affidasse il manoscritto⁴⁹.

⁴⁵ JOAQUIM PINTO DE CAMPOS, *A Divina Comedia de Dante Allighieri*, cit., p. xx.

⁴⁶ *Ivi*, p. XXI.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

Michela Graziani

Il manoscritto venne poi consegnato da Pinto de Campos alla libreria Monnier, affinché fosse pubblicato, di cui abbiamo conferma nel proemio del *Diario* del Giuliani, edito nel 1884 dai successori di Le Monnier, e conservato presso la Biblioteca Riccardiana:

Sovvenne in buon punto al buon Giuliani d'aver avuto occasione di conoscere e di pregiarsi un esimio dantofilo brasiliano, il quale s'accinse ad una nuova compiuta versione portoghese della *Divina Commedia*, illustrata con quel metodo giudizioso che acquistò già tanta gloria al nostro concittadino. Questo letterato egregio è monsignor Pinto de Campos, uomo d'ingegno coltissimo e d'animo benefico, che vinse intieramente l'animo del Giuliani, ispirandogli la più affettuosa fiducia nella dottrina e nella pietà dell'illustre prelado straniero. Consigliò egli pertanto alla fidissima amica di combinare con monsignor Pinto de Campos il miglior modo di provvedere perché i poveri ritraggano dal libretto de' suoi pensieri alcun giovamento. La volontà del venerato estinto fu pienamente eseguita; il diario del Giuliani venne dalla signora Bertolini Lugo consegnato, in omaggio e ricordo dell'estinto, a monsignor Pinto de Campos, il quale prese sopra di sé le spese della pubblicazione⁵⁰.

Grazie all'amicizia con Giuliani, Pinto de Campos ricevette ben presto notorietà sul territorio fiorentino, testimoniato, nel prologo, da apprezzamenti ricevuti direttamente dall'allora presidente della Crusca Augusto Conti, e indirettamente, nell'orazione funebre da lui pronunciata, dove ricorda che durante l'ultima lezione pubblica di Giuliani sulla *Commedia*, «in detto anno ebbe a Firenze, nell'Istituto di Studi Superiori, la Cattedra d'Esposizione della *Divina Commedia*, e l'ultima lezione, ammirata da numeroso auditorio, segnatamente dal Monsignor Pinto de Campos, traduttore di Dante, la fece non molto prima dell'11 gennaio, termino della sua vita terrena»⁵¹.

⁵⁰ GIAMBATTISTA GIULIANI, *Pensieri ed affetti intimi. Diario di Giambattista Giuliani*, Firenze, Successori Le Monnier, 1884, pp. X-XI, Biblioteca Riccardiana, ST.V.N10.35.

⁵¹ JOAQUIM PINTO DE CAMPOS, *A Divina Comedia de Dante Allighieri*, cit., p. XXIV.

La prima traduzione portoghese della «Commedia»

Ma la notorietà di Pinto de Campos fuoriuscì dai confini toscani⁵². Il 29 maggio 1884⁵³ *L'Osservatore Romano* pubblicò un articolo relativo alla traduzione di António José Vale e del Monsignore, che ebbe ampia risonanza in Portogallo, tanto che l'anno successivo il visconte, nonché giornalista portoghese João Crisóstomo Melício (Rio de Janeiro 1837-Lisbona 1899), amico del Monsignore, tradusse e pubblicò l'articolo romano in *Comércio de Portugal* (riportato in lingua portoghese nel prologo della traduzione di Pinto de Campos). In questa sede indichiamo, per intero, l'articolo de *L'Osservatore Romano* del 1884, a cura di Agostino Bartolini:

Non è molto tempo da che ebbi in ventura di conoscere Monsignor Gioacchino Pinto de Campos [Joaquim Pinto de Campos], prelado domestico di S. Santità, indefesso cultore degli studi danteschi. Il suo nome peraltro mi era noto, come di colui ch'avea grande conoscenza del prof. Giuliani, dal quale era stato presentato, a dir così, nel mondo dantesco. Il cortese prelado, dopo avermi fatto conoscere un altro lavoro su Dante del sig. Antonio Giuseppe Vale [António José Vale], il quale ha fornito di belle traduzioni in portoghese d'alcuni canti della *Divina Commedia*, lavoro che piacque all'autore intitolare *Tentativas Dantescas*, ma che piuttosto d'un tentativo è un saggio stupendo di traduzioni, mi lesse alcuni tratti del suo lavoro. È una traduzione di Dante in portoghese. A dir vero io rimasi meravigliato altamente di tre cose, prima di tutto dell'attitudine dell'idioma portoghese per le traduzioni della *Divina Commedia*. Il Giuliani più volte avea detto essere la lingua portoghese assai adatta per questi lavori ed io n'ebbi esperienza, intendendo alla lettura del lavoro di Monsignor Pinto de Campos. Nella lingua portoghese, tanto affine allo spagnolo, si sente tutto l'impeto delle terribili frasi dell'Alighieri, si sente l'onda di versi del forte poeta, e sebbene la traduzione di Monsignore sia fornita in prosa, non v'ha difetto di colorito poetico, e l'idioma rende stupendamente l'effetto dell'armonia imita-

52 Durante i suoi spostamenti italiani, dopo la morte di Giuliani, Pinto de Campos ebbe occasione di ascoltare i discorsi danteschi tenuti da altri illustri dantisti, tra cui il fiorentino Cesare Guasti (m. 1889) e il padovano Giacomo Poletto (m. 1915), cfr. *ivi*, p. xxvii. Poletto è autore di un *Dizionario Dantesco* in sette volumi e a Roma illustrò la *Commedia* su invito del papa Leone XIII; cfr. GIAMBATTISTA GIULIANI, *Carteggio dantesco di Giambattista Giuliani*, cit., p. 229.

53 Nel prologo, Pinto de Campos riporta erroneamente la data del 28 maggio.

tiva, tanto profondamente sentita dall'Alighieri. In secondo luogo fui sorpreso dalla finezza di gusto del traduttore, dall'ingegnosa fedeltà del ritrarre le immagini dantesche, dalla sicurezza che possiede e dall'entrare nello spirito di Dante. Leggendo quelle pagine di robustissima prosa, li sembra che l'Alighieri abbia cercato dalla lingua di Camões il colorito per ritrarre le sue immagini, i suoi pensieri. Non è il traduttore, è Dante che parla. In terzo luogo mi avvenne d'ammirare la profonda e opportuna dottrina del Commento. Dante, diciamolo apertamente, non è stato avventuroso nell'incontrarsi co' suoi commentatori. E perché? Perché la maggior parte dei commentatori s'è appressata a Dante senza quella dovizia scientifica ch'è richiesta assolutamente dal libro di Dante. Quindi i commentatori, spesso, non hanno portato luce su quel volume, ma ombra. Mons. Pinto de Campos s'appressa a Dante con grande copia di studi scientifici, coordinati a quella interpretazione, si fa vigoroso degli studi contestuali, cercando di spiegare Dante con Dante, come consigliava il Giuliani, giovandosi della profonda cognizione delle opere minori, nelle quali è il germe di quella grande e gigantesca pianta ch'è la *Divina Commedia*. Ne' larghi prologhi che Mons. Pinto de Campos mette innanzi a ciascun canto, da lui tradotto, trovansi due cose: primo la sintesi delle più ragionevoli interpretazioni degli altri commentatori, in secondo luogo un pratico e stupendo giudizio, che risulta da tutto l'apparato degli studi danteschi, e che mette in perfettissima luce tutta la materia del canto. Ma quello che meriterà lode bellissima al dotto prelato si è che egli validamente dimostra in tutta la sua interpretazione, lo spirito schiettamente cattolico dell'Alighieri, e l'amore vivace, e la profonda venerazione ch'egli sentì pel Papato. A questa conclusione egli viene per via di salde prove e di pacato ordine d'argomenti. Egli ci mostra la figura veneranda dell'Alighieri, e vi fa toccare con mano le verità ch'egli asserisce. Il valentissimo prelato va ora a Lisbona per dar mano alla pubblicazione della prima parte del suo lavoro, che sarà accolto con grande plauso da quanti amano il grande autore, ed ammirato da coloro, che essendo esperti perfettamente della lingua portoghese, ravvisano in Monsignor Pinto de Campos uno dei più profondi conoscitori di esso⁵⁴.

Nel 1886, come sappiamo, esce la pubblicazione della versione portoghese di Pinto de Campos che doveva essere integrale, invece a causa della morte sopraggiunta l'anno successivo, il progetto iniziale di tradurre interamente la *Commedia* non poté realizzarsi e per questo

54 AGOSTINO BARTOLINI, *Una nuova traduzione della Divina Commedia*, in «L'Osservatore Romano», 123, anno XXIV, 29 maggio 1884, p. 3.

La prima traduzione portoghese della «Commedia»

venne edito solo l'*Inferno*. Ciò nonostante, il lavoro di Pinto de Campos è davvero notevole per il rigore metodologico adoperato e per essersi avvalso della “guida” autorevole di Dante e Giuliani⁵⁵:

Fiz porém, quanto me permitiu a flexibilidade, concisão, e nativa elgância do nosso idioma, por amenizar a dicção, variando o torneio dos períodos, umas vezes seguindo a mesma ordem do texto, fazendo corresponder três linhas em prosa aos três versos do terceto, outras vezes, para mais facilitar a inteligência do conceito, procedi com liberdade de expressão, afastando-me da letra, mas não do sentido⁵⁶.

La traduzione vera e propria è preceduta da:

- note biografiche su Dante Alighieri, dove Pinto de Campos indica le fonti italiane e europee secondo lui più autorevoli dalle quali partire per studiare seriamente la vita di Dante, ovvero le opere dantesche, a cui seguono, per l'ambito italiano, i documenti dell'epoca di Dante (ricordando le relazioni e i documenti presentati dalla Casa di Dante al Comune di Firenze nel 1865; i documenti riuniti nel volume di Cesare Cavalloni del 1865, di Vernon e di Milanesi, del Pelli e di Fraticelli), la biografia di Giovanni Villani, contemporaneo di Dante, di Leonardo Bruni, il commento alla *Commedia* del Boccaccio;
- facsimile di una pagina della Condanna contro Dante Alighieri estratta dal Codice detto del Chiodo (in realtà “Libro del Chiodo”⁵⁷, il registro che condannò Dante all'esilio, custodito presso l'Archivio di Stato di Firenze);

⁵⁵ JOAQUIM PINTO DE CAMPOS, *A Divina Comedia de Dante Allighieri*, cit., p. XXIX.

⁵⁶ Ivi, p. XLIV.

⁵⁷ Cfr. ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE, *Il Libro del Chiodo*, riproduzione in facsimile con edizione critica, a cura di Francesca Klein, con la collaborazione di Simone Sartini, Firenze, Edizioni Polistampa, 2004.

Michela Graziani

- introduzione alla *Commedia*, partendo dalla domanda apparentemente banale: «o que é a Divina Comédia?»⁵⁸, per proseguire con la spiegazione degli argomenti biblici e cristiani in essa contenuti;
- sintesi delle tre cantiche della *Commedia*;
- approfondimento sulla figura di Beatrice;
- spiegazione del titolo dell'opera;
- illustrazione delle opere minori: *Vita Nuova* (con parafrasi di quanto sostenuto da D'Ancona); *De vulgari eloquentia* (con citazioni di Alessandro Manzoni, Boccaccio e Giambattista Giuliani, in lingua portoghese: «Dante não quiz discorrer senão da Língua ou do idioma primitivo, que pela confusão de Babel se dividiu numa multidão de línguas, que na Europa meridional se podem reduzir só a três»⁵⁹); *Convivio* (con citazione di Vito Fornari, parafrasi e citazione finale di Giuliani: «diz o erudito Giuliani que Dante empredeu escrever esta obra pela necessidade de explicar e autorizar o conceito das suas outras composições poéticas, aconselhado pela virtude, não por paixão vituperável, e pelo desejo de proporcionar aos outros uma doutrina substancial. [...] Além disso, acrescenta Giuliani, o Poeta apressou-se a desculpar-se de que o escrito, que se pode dizer *Commento*, seja aqui e ali um pouco duro ou arduo de entender-se, não obstante ser destinado a aplinar e esclarecer o conceito das suas mesmas Canções. [...] Giuliani conclue a sua apologia com estas notáveis palavras: “Este livro é o novo Banquete preparado para as multidões necessitadas do pão da sã doutrina...”⁶⁰); *Monarchia* (con citazione di Boccaccio); *Quaestio de aqua et terra* (con citazione del geologo Antonio Stoppani); *Egloghe*; *Epistole*. Tratta anche le opere di incerta autorialità dantesca (diverse *Rime*) e le opere apocrife; le varie edizioni italiane della *Commedia* dal XV secolo all'Ottocento, come pure i vari *Commenti* dal XIV secolo in poi, tra cui gli studi del Giuliani definito da Pinto de Campos «mestre dos

⁵⁸ JOAQUIM PINTO DE CAMPOS, *A Divina Comedia de Dante Allighieri*, cit., p. CXXIX.

⁵⁹ Ivi, p. CLXXVII.

⁶⁰ Ivi, pp. CLXXIX-CLXXX.

La prima traduzione portoghese della «Commedia»

mestres na interpretação de Dante Alighieri»⁶¹; le copie illustrate della *Commedia* (dal XIV secolo in poi); le traduzioni europee della *Commedia* (dal XIV secolo in poi);

- traduzione in prosa dell'*Inferno*, i cui canti sono sempre accompagnati da un'introduzione illustrativa che precede la traduzione vera e propria.

Riassunto Il lavoro intende presentare la prima traduzione portoghese della *Commedia*, di epoca moderna e contemporanea, focalizzando l'attenzione sulle informazioni paratestuali in essa contenute per comprendere il lavoro traduttologico intrapreso dall'autore e il forte legame da ciò derivato con il cattedratico fiorentino Giambattista Giuliani. La presentazione della traduzione portoghese è preceduta da una breve panoramica sulla ricezione di Dante nel Portogallo di epoca moderna, utile per la comprensione della traduzione stessa, avvenuta nel 1886.

Abstract This work aims to introduce the first Portuguese translation of the *Comedy* in the modern and contemporary age, focusing the attention on the paratextual notes for a better knowledge of the translation work undertaken by the Portuguese author and the resulting relationship with the florentine Giambattista Giuliani. The introduction of the Portuguese translation is preceded by a short excursus regarding Dante's reception in the Portuguese society of the modern age, useful to understand the translation itself which occurred in 1886.

⁶¹ Ivi, p. cxc.

Francisca de Rímini di Vicente Colorado: una rilettura drammatica del tardo romanticismo iberico

Arianna Fiore

Nella seconda metà del XIX secolo il tragico amore di Paolo e Francesca, rivelato e reso eterno da Dante nel v canto dell'*Inferno*, tornò a ispirare diversi artisti di numerosi paesi. La struggente storia d'amore tra i due cognati incapaci di resistere alla passione scatenata dalla lettura di un libro galeotto appassionò anche il pubblico del tardo romanticismo iberico. Fu in realtà un interesse variegato e molteplice, visto che l'amore delle due «colombe dal disio chiamate» venne declinato, anche in Spagna, nelle sue più svariate forme: cantato da poeti come Gustavo Adolfo Bécquer, immortalato su tela da Francisco Díaz Carreño e da Antonio Gisbert Pérez, messo in musica da Francisco González de la Riva y Mallo e, non ultimo, pensato come testo drammaturgico che avrebbe dovuto calcare le scene dei palcoscenici teatrali, aspetto, quest'ultimo, che proveremo ad approfondire nel presente lavoro attraverso lo studio della tragedia *Francisca de Rímini* di Vicente Colorado y Martínez, del 1885¹.

In Spagna, la miccia che nell'Ottocento fece accendere l'entusiasmo verso la storia dei due amanti fu molto probabilmente, come accadde in buona parte del mondo, l'interpretazione data all'episodio dei due amanti da Silvio Pellico nella sua *Francesca da Rimini*. La

1 L'opera viene citata in JOAQUÍN ARCE, *Dante nel Novecento spagnolo*, in «Il Velcro», XII, 1969, pp. 543-555: 545-547. Lo studioso cita anche l'esistenza di un'altra opera poco più tarda, sempre rivolta all'episodio di Paolo e Francesca, *La tragedia del beso* di Carlos Fernández Shaw, che venne messa in scena a Madrid nel 1910.

tragedia, scritta dal piemontese tra il 1813 e il 1815, nel 1857 venne trionfalmente messa in scena a Madrid presso il Teatro de la Zarzuela, con l'interpretazione della Compagnia Drammatica Italiana. Adelaide Ristori, che interpretava il ruolo di Francesca, a soli quindici era stata presa sotto l'ala protettrice di Carlotta Marchionni, la primattrice della Compagnia Reale Sarda di Torino in cui la giovane Ristori era entrata a far parte. Adelaide ereditò fin dal 1837 il ruolo della protagonista nella *Francesca da Rimini*, che in Italia aveva debuttato il 18 agosto 1815 presso il Teatro Re di Milano², proprio con l'interpretazione di Carlotta Marchionni, per la quale pare che Pellico, legato all'epoca all'attrice da una relazione sentimentale, avesse scritto la tragedia.

In occasione dell'Esposizione Internazionale di Parigi, il 22 maggio 1855 Adelaide Ristori interpretò la *Francesca da Rimini* nel Théâtre Impérial Italien, dando inizio a una tournée che si sarebbe rivelata trionfale. A partire da questo momento la vicenda dei due amanti assunse una dimensione internazionale: «Non solo Adelaide portò Francesca tra gli sfarzi parigini ma credè nella capitale francese e della cultura internazionale, una vera e propria testa di ponte dalla quale propagare il suo mito in una dimensione praticamente intercontinentale»³. L'enorme successo di pubblico spinse la compagnia a fare il giro dei teatri del mondo e la *Francesca da Rimini* calpestò palcoscenici di tutta l'Europa ma anche americani, russi, asiatici e africani⁴;

- 2 A partire dal 1818, a Milano, con i tipi di Giovanni Perotta, la *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico ha avuto numerosissime pubblicazioni.
- 3 FERRUCCIO FARINA, *Francesca da Rimini dalle Alpi alle Piramidi, dagli Appennini alle Ande: amore eterno, fama universale*, in *Francesca je t'aime, Giornata internazionale di studi Francesca da Rimini*, Atti del Convegno, Museo della Città, 30 giugno 2007, Rimini, Romagna, Arte e Storia, 2007, pp. 101-114: 105.
- 4 Cfr. PIER GIORGIO PASINI, *Francesca da Rimini, mito che non tramonta*, <<http://www.ilponte.com/francesca-da-rimini-mito-che-non-tramonta/>> (ultimo accesso: 15 ottobre 2022).

a Madrid, dopo la prima del 1857⁵, la *Francesca da Rimini* tornò ancora nel 1858 e nel 1861⁶.

Il successo della rappresentazione teatrale ebbe un riflesso anche nel mondo editoriale. In Spagna, in concomitanza con la messa in scena del Teatro de la Zarzuela del 1857, la stamperia di José Rodríguez fece uscire una *Francesca di Rimini, tragedia en cinco actos*, in edizione bilingue, con traduzione spagnola in prosa realizzata dal drammaturgo Miguel Pastorfido. Questa prima traduzione spagnola della *Francesca da Rimini* è sostanzialmente un'opera di servizio, utile per far comprendere al pubblico spagnolo il contenuto delle battute in versi della tragedia di Pellico, recitate ovviamente in italiano dalla Compagnia Drammatica. L'edizione riporta l'origine della pubblicazione, esplicitando che si tratta di un testo appartenente al repertorio drammatico della signora Adelaide Ristori⁷. Nel 1869 la *Francesca da Rimini* entrò a far parte di una raccolta di tragedie tedesche e italiane, curata da Cayetano Vidal de Valenciano, *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero*⁸. L'editore,

- 5 In Spagna, la *Francesca da Rimini* di Pellico aveva già provato a muovere alcuni stentati passi: nel 1830, a Madrid, Saverio Mercadante, ai tempi direttore dell'Opera Italiana in Spagna, aveva musicato la tragedia sul libretto di Felice Romani. Purtroppo, non raggiunse la scena per incomprensioni con le interpreti.
- 6 Farina ha ricostruito l'itinerario della tournée della *Francesca da Rimini*, che «fece il giro dei teatri in Francia, Germania e Belgio per sbarcare nel 1856 in Austria e in Inghilterra; nel 1857 in Spagna; tra il 1858 e il 1861 in Spagna, Portogallo, Belgio, Olanda, Germania, Francia, Italia e Russia; nel 1864 in Egitto, Turchia e Grecia; tra il 1866 e il 1868 negli Stati Uniti e a Cuba; nel 1869 in Brasile, Argentina, Uruguay; nel 1871 nei paesi Balcanici» (FERRUCCIO FARINA, *Francesca da Rimini dalle Alpi alle Piramidi, dagli Appennini alle Ande: amore eterno, fama universale*, cit., p. 106). Si veda anche FERRUCCIO FARINA, *Francesca da Rimini. Storia di un mito*, Firenze, Vallecchi, 2021, p. 277.
- 7 Tre anni dopo, nel 1861, uscì in Spagna una nuova edizione in italiano e spagnolo della tragedia di SILVIO PELLICO, *Francesca di Rimini, tragedia en cinco actos*, Cádiz, Imp. y Lit. de la Revista Médica a cargo de Federico Joly. Non avendo potuto consultare tale testo, non mi è possibile dire se presenta la stessa traduzione del 1857 o se invece ne produce una nuova.
- 8 CAYETANO VIDAL DE VALENCIANO, *Francesca da Rimini*, in *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero*, Barcelona, Salvador Manero, 1869, VII, pp. 1007-1023.

che annunciava una «edición correcta, exornada con retratos y viñetas alusivas al texto», mantenne la promessa presentando effettivamente una nuova traduzione, realizzata da don Telesforo Corada, che scelse nuovamente di rinunciare al verso optando, ancora una volta, per la prosa⁹.

Bisognerebbe domandarsi innanzi tutto quale Francesca arrivò sui palcoscenici di Spagna nella seconda metà dell'Ottocento. Non era quella storica, di cui poco o nulla si sa, se non che era la bellissima figlia di Guido da Polenta, signore di Ravenna, che visse tra il 1260 e il 1285, che andò in sposa a Giovanni Malatesta da Verrucchio, detto Gianciotto o Lanciotto, e che morì giovane, per cause ignote. E nemmeno quella letteraria, la peccatrice tramandata dalle terzine della *Commedia*, condannata da Dante a scontare la sua pena nella «bufera infernal, che mai non resta» (*Inf.*, v, 31) dei lussuriosi per aver tradito il non troppo aitante marito con il bel cognato Paolo. Il Pellico aveva infiammato gli animi del mondo intero con una Francesca da Polenta nuova, romantica, specchio di nuove sensibilità e di inedite e urgenti inquietudini, vittima delle imposizioni sociali che l'avevano costretta a sacrificare i suoi sentimenti ma che non ne avevano soffocato la coscienza del libero arbitrio. Con il Romanticismo, gli intellettuali avevano iniziato a esprimere il dovere morale di anteporre davanti a tutto la libertà e il valore dell'essere umano, la necessità di combattere ingiustizie ed imposizioni, sia per quanto riguarda la sfera pubblica e politica, sia per quanto riguarda quella privata e intima. Questi nuovi sentimenti portarono Pellico a plasmare un'immagine di Francesca diversa, frammista sì di leggenda e poesia, ma al contempo dotata di una personalità nuova, eroica e martire. Nell'Ottocento la ravennate iniziò così a rivendicare l'arbitrio del proprio amore, la libertà di disporre del proprio corpo e ad anteporre i suoi sentimenti alla ragion di

⁹ Nel 1909, a testimonianza del grande riscontro di pubblico riscosso dalla tragedia di Pellico e della longevità che tale successo ebbe (in giro per il mondo le rappresentazioni si susseguirono per oltre un cinquantennio), la Biblioteca Popular de «L'Avenç» pubblicò a Barcellona anche una traduzione catalana in versi, a cura di Alfons Maseras.

Stato che le aveva imposto un matrimonio di convenienza. Francesca non moriva più da peccatrice, ma come una vittima consapevole di un sopruso. La sua morte era un invito alla ribellione contro le ingiustizie, soprattutto dopo il 1820, quando Pellico venne arrestato e incarcerato per un decennio nel carcere duro dello Spielberg. È questa la Francesca che nel 1857 approda in Spagna, novella «eroina dell'amore e della libertà che, seppur con le radici nella poesia del Poeta, è figlia della sensibilità e delle pulsioni romantico-patriottiche che affiorano con la Rivoluzione francese e cambiano in pochi decenni la geografia politica e la cultura dell'Occidente»¹⁰.

A partire dalla diffusione della *Francesca da Rímìni* del Pellico sui vari palchi internazionali e grazie all'ininterrotto succedersi di edizioni e traduzioni che seguirono le varie messe in scena, come avvenne nelle altre manifestazioni artistiche, nacquero di riflesso anche numerose opere teatrali che, in modo più o meno evidente, si presentano come una rilettura o una interpretazione dell'infelice storia dei due amanti, talvolta innovando il canovaccio originario con maggiore o minore libertà, talaltra allontanandosi minimamente dal testo sul quale si modellano. Se in Francia, dove la prima traduzione della *Francesca da Rímìni* uscì nel 1822, le prime tragedie ispirate al Pellico iniziarono ad apparire quasi a ridosso del debutto italiano (Constant Berrier, 1827; Gustave Drouineau, 1830; Christien Ostrowsky, 1838, Victor de Méri de la Canorgue, 1850; Eugène Dubois, 1873)¹¹, in Spagna questo si realizzò solo alla fine degli anni Cinquanta del XIX secolo¹², in seguito alla messa in scena madrilenà della tragedia.

La *Francisca de Rímìni (episodio dramático)* del drammaturgo Vicente Colorado, tragedia in tre atti e in verso pubblicata nel 1897 ma terminata di scrivere il 5 settembre 1885, inizialmente annunciata con il titolo

¹⁰ FERRUCCIO FARINA, *Francesca da Rímìni. Storia di un mito*, cit., p. 4.

¹¹ Ivi, p. 112.

¹² La seconda, come abbiamo visto, intitolata *La tragedia del beso. Poema dramático en tres cantos*, venne pubblicata e messa in scena a Madrid nel 1910 da Carlos Fernández Shaw.

di *El drama de Pésaro*¹³, è un esempio dell'influenza della *Francesca* del Pellico in Spagna. La data di stesura della tragedia di Colorado, della quale non si conosce nessuna messa in scena, non dista molti anni da un famoso testo di José Echegaray, futuro primo Premio Nobel spagnolo, intitolato *El gran Galeoto*, probabilmente «su drama más popular»¹⁴, che andò in scena nel 1881 con un enorme successo di pubblico. Il drammaturgo aveva proposto una rilettura in chiave contemporanea dell'amore di Paolo e Francesca, distinguendosi dalla tradizione soprattutto per il finale a sorpresa, che vedeva la morte del moderno “Gianciotto”, il marito della protagonista, e non dei due amanti, vittima delle false dicerie che millantavano un tradimento di sua moglie.

Tuttavia, nonostante la prossimità temporale con l'opera di Echegaray, il testo di Colorado non dimostra di avere nei suoi confronti nessun debito¹⁵. Molto più forte sembra invece l'influenza e più numerosi i punti di contatto con la tragedia del Pellico, della quale, a tratti, pare esserne una *refundición*. Colorado, che era nato a Valladolid nel 1850, difficilmente avrebbe potuto assistere all'interpretazione madrilenica di Adelaide Ristori del 1857 o quantomeno ricavarne un'ispirazione tanto duratura; risulta invece più facile ipotizzare che abbia assistito a una rappresentazione successiva, o piuttosto che abbia avuto modo di leggere il testo, in italiano o, più facilmente, nelle traduzioni spagnole e francesi che circolavano numerose in Spagna. Dal 1881 Colorado, «po-

13 Viene annunciata in corso di stampa con questo titolo in VICENTE COLORADO, *Hombres y bestias*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1887.

14 JOSÉ ECHEGARAY, *El gran Galeoto*, edición de James H. Hoddie, Madrid, Cátedra, 1989, p. 14.

15 Un dettaglio estraneo alla tradizione dantesca appare invece, curiosamente, nella tragedia del Pellico e nel dramma di Echegaray. Nella I scena del III atto Paolo mostra a Francesca il libro di Lancillotto che leggevano insieme prima che lui partisse per la guerra: «Eccol: vedi le carte che leggemmo. | Ecco, vedi, la lagrima qui cadde | dagli occhi tuoi quel dì» (pp. 375-376). Nel testo di Echegaray il libro “galeotto” è la *Divina Commedia*, e nel passaggio del V canto dell'*Inferno* dedicato a Paolo e Francesca è bagnato dalle lacrime di Ernesto, considerato dalle male lingue l'amante di Teodora: «Pero aquí noto una mancha, | como si hubiese caído | una lágrima, ¡Señor | qué misterios y qué abismos!» (ivi, p. 163).

lemista, en academias y ateneos»¹⁶, poeta, traduttore, redattore di riviste, fu un intellettuale che ebbe a che fare con i libri anche per lavoro: subito dopo la laurea in Lettere e Filosofia, venne incardinato nel Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, con incarico nella Biblioteca de San Isidro de Madrid, che poi convogliò nella Biblioteca dell'Universidad Central (oggi Universidad Complutense)¹⁷. Collaborò con numerose riviste, come «La Época», «La Monarquía», «Gente Vieja», «Vida Nueva» e diresse «La Revista Ilustrada». Nonostante fosse definito dall'amico Urbano González Serrano «tan decidido partidario del positivismo moderno», il suo teatro, sempre e rigorosamente in verso, si dimostra tenacemente ancorato all'epoca romantica, di cui ne riflette stilemi e preoccupazioni. In ambito estetico, fu ostile a ogni modernità:

En tanto que, los asuntos antiguos, no sólo se ven con más imparcialidad, independencia y rectitud de juicio sino que, por el hecho de estar a distancia, adquieren ipso facto perspectiva, unidad y conjunto; el detalle, lo minucioso, que tan insoportable hace las obras modernas, desaparece, y únicamente se presenta a nuestra consideración lo general, lo característico, que es la calidad sine qua non de toda producción artística¹⁸.

La dedica di *De carne y hueso* a Urbano González Serrano ci consente di conoscere alcuni degli amici di Colorado (Nicolás Salmerón, Rafael Calvo ed Eugenio Sellés)¹⁹ e i suoi ideali, giacché dichiara di esse-

¹⁶ La frase è di Manuel Cañete e appare nella recensione scritta nel 1883, in seguito al debutto di *De carne y hueso* nel Teatro Español, poi inserita come presentazione del primo tomo del *Teatro* di Vicente Colorado.

¹⁷ Per la biografia di Vicente Colorado si rimanda a <<https://www.filosofia.org/ave/001/a292.htm>> (ultimo accesso: 18 aprile 2021).

¹⁸ VICENTE COLORADO, *Postscriptum*, in *Antiguallas: crónicas, descripciones y costumbres españolas en los siglos pasados*, a cura di Ricardo Sepúlveda, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1898, p. 389.

¹⁹ Ricordiamo il legame con Miguel de Unamuno e con Ramón de Campoamor, per il quale Colorado stava curando un tomo delle *Obras completas*, lavoro interrotto dalla morte del curatore sopraggiunta nel 1904.

re separato dal krausopositivista e repubblicano González Serrano da «diferencias políticas»²⁰. Ricontriamo un'ulteriore conferma della sua posizione politica nella dedica dell'edizione del 1897 della *Francisca de Rímini*, rivolta alla memoria di Antonio Cánovas del Castillo, il politico conservatore della Restaurazione che era stato ucciso da un anarchico italiano nell'agosto del 1885, un mese prima della fine della redazione della tragedia.

Nel 1897, Colorado raccolse in due tomi alcune sue opere drammatiche; nel primo, pubblicato nel febbraio e preceduto da una lettera di D. Pedro Antonio de Alarcón e da una critica di D. Manuel Cañete, confluirono le poche che riuscirono a essere montate a teatro, *De carne y hueso, drama en tres actos y en verso, original*, («estrenado en el Teatro Español el día 21 de noviembre de 1883») e *Yo pecador, cuadro dramático en un acto y en verso, original* («estrenado en el Teatro de la Comedia el día 4 de noviembre de 1896»). Nel secondo tomo, che uscì nell'ottobre dello stesso anno, raccolse la *Francisca de Rímini, episodio dramático en tres actos y en verso, original*, ed *El acta, comedia en un acto y en verso, original*, opere di cui non si conosce nessuna messa in scena²¹.

La *Francisca de Rímini* di Colorado, come la *Francesca del Pellico*, è una tragedia intesa classicamente, «escrita en sonoros y arrogantes versos de diferentes metros [...] que recuerda el tono de nuestro an-

20 VICENTE COLORADO, *Teatro*, 2 voll., precedido de una carta de D. Pedro Antonio de Alarcón y de una crítica de D. Manuel Cañete, Madrid, Est. Tipográfico de Ricardo Fe, 1897, I, p. 33.

21 Altre opere per il teatro degne di essere ricordate sono *Día de prueba: drama en tres actos, original y en verso* (1894), che Colorado riuscì a mettere in scena, scritta a quattro mani con Francisco Fernández Villegas, d'argomento patriottico, ispirata ai fatti del 2 maggio; *Padre nuestro: cuadro dramático en un acto y en verso* (1895), ispirato a *Le Pater* di François Coppée, messo in scena nel Teatro de la Comedia il 23 marzo 1895 (Madrid, Sáenz de Jubera, Hermanos, 1895). Il 6 agosto 1895 finì di scrivere anche l'adattamento teatrale *Rinconete y Cortadillo, comedia en tres actos y en verso, sacada de la novela ejemplar de Cervantes* (Madrid, B. Rodríguez Serra Editor, 1901), studiata recentemente da JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTÁN, *Sobre adaptaciones teatrales de novelas cervantinas. Un caso de comedia decimonónica: «Rinconete y Cortadillo» de Vicente Colorado*, in «Anales cervantinos», I, 2018, pp. 195-209.

tiguo teatro»²², con rispetto delle false unità aristoteliche d'azione, tempo e luogo; anch'essa si concentra sull'ultimo giorno di vita dei due amanti, quando si rivela l'amore e la loro vicenda terrena si chiude in modo fatale. Il tempo e lo spazio delle due opere coincidono: siamo nel XIII secolo, a Rimini, nel palazzo in cui vivono i due sposi, Francesca/Francisca da Polenta e Lanciotto /Juan Malatesta, signore di Rimini. E se può parere plausibile che due tragedie su Paolo e Francesca finiscano nello stesso modo, sorprende invece il medesimo inizio e la parallela scansione delle scene. Colorado non si discosta mai dal modello di Pellico: delle tre immagini della fonte primaria, il quinto canto dell'*Inferno* di Dante, che solitamente colpiscono l'immaginario degli artisti – la lettura del libro galeotto e il bacio tra i cognati, la truce uccisione dei due amanti da parte del marito/fratello e la bufera infernale che travolge le dolci anime dei dannati – sparisce in entrambe le opere la terza e viene raccontata come un ricordo di gioventù la scena del libro, che tra l'altro, realizzandosi prima del matrimonio di Francesca, si spoglia dell'originale senso di trasgressione e peccato. In nessuna delle due opere, inoltre, appare alcuna allusione alla bruttezza o deformità di Lanciotto o, di riflesso, al bell'aspetto di Paolo.

A seguire, a grandi linee, l'ossatura principale dell'azione su cui si reggono sostanzialmente entrambe le tragedie²³.

Francesca è sposata con Lanciotto ma non lo ama. La freddezza della giovane causa l'infelicità del marito che, innamorato, sfoga il proprio malcontento con Guido da Polenta, il padre di Francesca, giunto a Rimini per aiutare la coppia a risolvere i loro problemi coniugali. L'uomo è responsabile di aver organizzato il matrimonio per rappacificare le due famiglie, divise da antiche ostilità e rancori. Quando Paolo, il fratello di Lanciotto, torna dalla guerra, intuiamo immediatamente il motivo dell'infelicità della sposa: lui e Francesca, prima della partenza del giovane, si erano innamorati. Nei loro ricordi affiora anche la lettura di un libro. Quando si rincontrano, ora nelle scomode vesti di cogna-

²² EDUARDO GÓMEZ DE BAQUERO, *Crónica literaria*, in «La España moderna», 5, 1898, p. 160.

²³ In questa breve sintesi si farà riferimento ai soli nomi italiani.

ti, sono sconvolti da sentimenti contrastanti; provano a stare lontani e ad annunciare rispettive imminenti partenze, cosa che viene interpretata dagli altri familiari come una manifestazione dell'odio atavico tra le due famiglie, almeno in Francesca mai completamente sedato. Tuttavia, i due giovani non riescono a stare lontani e, vittime dei propri sentimenti, si dichiarano reciproco amore. Quando il marito intuisce il legame tra sua moglie e suo fratello, si scaglia con rabbia su di lui, ma gli astanti riescono a separare i duellanti. Guido, consapevole dei rischi della situazione, decide di portare sua figlia a Ravenna, ma prima che questo avvenga Lanciotto, che sospetta che i due si siano messi d'accordo per rincontrarsi una volta usciti dalla corte («Uscirne | di queste mura ambi credete? Insieme | di riunirvi concertaste», p. 385)²⁴, scopre nel palazzo Paolo e Francesca nuovamente insieme e si scaglia su di loro uccidendoli con la sua spada.

Si sa che il mondo dei libri influì moltissimo nel fare teatro di Vicente Colorado, rappresentandone talvolta, secondo alcuni suoi detrattori, un limite. In realtà, questa sua peculiarità venne condivisa anche da Manuel Cañete, in una rassegna che scrisse il 15 dicembre 1883 a proposito del debutto di *De carne y hueso* che andò poi a prologare il primo tomo del *Teatro* di Colorado del 1897. Qui, il rinomato critico affermava che «la obra del Sr. Colorado tiene grandes defectos, sobre todo en la manera de concebir y desarrollar el carácter y las pasiones de los personajes que intervienen en la acción, cosa es que no admite la menor duda»²⁵; a seguire, aggiungeva che, nell'opera, «aparece el hombre que, viviendo siempre entre libros, sólo en ellos aprendió la vida: las pasiones y los dramas sociales»²⁶. Anche se questo scritto non era riferito alla *Francisca de Rimini*, questi due appunti – nello specifico il

²⁴ Per le citazioni della *Francisca da Rimini* di Silvio Pellico, si fa sempre riferimento alla seguente edizione: SILVIO PELLICO, *Opere scelte*, a cura di Carlo Curto, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1968, e ci si limiterà a indicare solo il riferimento della pagina. Per i rimandi alla *Francisca de Rimini* di Colorado, invece, si rimanderà alla pagina dell'edizione compresa nel secondo tomo del suo *Teatro*.

²⁵ VICENTE COLORADO, *Teatro*, cit., I, p. 17.

²⁶ Ivi, p. 19.

modo di concepire i personaggi dei suoi testi per il teatro e una dimensione esclusivamente libresca dell'autore, incapace di farsi interprete delle circostanze estetiche e politiche del momento – sono probabilmente i principali difetti che si possono muovere anche alla riscrittura di Colorado di tema dantesco.

In generale, confrontando le due opere, i personaggi che in Pellico si presentano idealizzati e mossi tutti da un altissimo senso di dignità e perfezione morale, in Colorado mostrano tinte molto più accentuate; assai più marcate sono le loro fisionomie caratteriali, che vengono esasperate in un unico tratto.

Rispetto ai protagonisti indicati da Silvio Pellico – Lanciotto, Paolo, Guido, Francesca, Un Paggio, Guardie – Colorado mantiene i quattro principali (con il nome tradotto, Lanciotto è Juan, Paolo e Francesca diventano Pablo e Francisca), elimina Un Paggio e le Guardie e aggiunge Beatriz, confidente di Francisca, e Dante, confidente di Pablo e fedele amico di lunga data di Guido, che lo ospitò a Ravenna. Dante nella vicenda ha un ruolo importante e alla sua storia viene concesso molto spazio, raccontata con ricchezza di particolari; Beatriz, invece, ha un ruolo minore, poco e male delineato e, nonostante il suo nome, non sembra coincidere con la donna amata da Dante, che lui dice oltretutto essere già morta. Oltre che come consigliere, in realtà mai ascoltato da nessuno – Dante prova inutilmente a dissuadere Pablo dall'amore per Francisca –, la sua figura serve, inoltre, anche per veicolare una sorta di sentimento politico-patriottico; afferma Guido a suo proposito: «cuyo numen popular, | mejor que otro, ha de fundar | el gran imperio latino. De los Alpes a Sicilia, | si hoy nos divide la guerra, | gracias a él, esta tierra | formará una gran familia» (p. 57). La presenza di Dante, tuttavia, non è una novità all'interno delle riscritture del Pellico, essendo già apparso come personaggio nella *Françoise de Rimini* di Gustave Drouineau del 1830.

Vale la pena soffermarsi sulle caratterizzazioni dei protagonisti per poter ragionare sulle innovazioni proposte da Colorado.

La Francesca di Pellico è casta, innocente, sempre *honrada*. Non ama il marito («Io debolmente | amor t'esprimo...», p. 357) ma prova per lui un grande senso di rispetto, anche perché è un buon governante

(«Io t'amo | perché sei giusto e con clemenza regni», p. 354). È umile e accondiscendente nei confronti del padre («Figlia e moglie esser vogl'io», p. 359), chiede il perdono paterno per non saper amare il marito che lui le ha dato. Ama Paolo e si sposa con Lanciotto perché così decide suo padre. Nasconde il suo amore per il cognato dietro all'odio: lui in guerra le ha ucciso un fratello: «Inconsolabil del fratel perduto, | vive e n'aborre l'uccisor» (p. 354). Il suo amore per Paolo è assoluto ma casto: Francesca è fedele, anche di fronte alla dichiarazione d'amore di Paolo. La scena del libro galeotto è ricordata come un episodio nell'adolescenza, in cui non ci fu nessun scambio di baci ma solo una lacrima della ragazza che cadde sulle pagine del libro che Paolo si portò in guerra. I due amanti muoiono entrambi senza aver peccato: Pellico toglie loro ogni colpa e giustifica la pietà che Dante ebbe nei loro confronti.

La Francisca di Colorado non è votata alla castità: dell'antico amore con Pablo emergono baci, carezze e caldi abbracci: «¡Si amantes | aún en mi oído resuenan | sus palabras! ¡si aún impresos | llevo en mis labios sus besos! | ¡si aún sus brazos me encadenan! | ¡Si parece que ayer fue, que fue hace un instante, ahora, | cuando llorando, traidora, | por mi ausencia la dejé» (p. 74). Francisca non nutre nessun rispetto per il marito, lo rifugge con odio e ripugnanza ogni qualvolta lui le si avvicina («No me toquéis; me inspiráis | más repugnancia que espanto. | Sí; sabedlo, os odio tanto | como vos me deseáis», p. 121), non sente alcun obbligo morale di diventare una brava moglie e una madre, non fa dell'onore un suo vanto. Ha sposato Juan solo perché qualcuno le aveva riferito che Pablo era morto in battaglia («como muerto le lloramos», p. 61, «Anunciando tu muerte, un mensajero | llegó a nuestra morada fugitivo...», p. 81), ma quando il cognato si ripalesa, lei cerca di organizzare la sua vita con lui, lontano dal marito («cual sierva seguiré tu pensamiento: | di huyamos, y huiremos al momento; | di muere, y moriré del mismo modo», p. 83). Anche come figlia dimostra una maggiore autonomia: colpevolizza il padre di averla data in moglie a Juan («Mi padre, de mi afán mudo testigo, | sin comprenderlo acaso, concertaba | mi esclavitud; y, por trocar amigo | al que otro tiempo aborreció enemigo, | este cuerpo, que es tuyo, le entregaba», p. 82). Muore da peccatrice: in pensieri per il futuro, parole del presente, opere del passato e omissioni nei confronti del marito.

Nella *Francisca da Rimini* di Pellico, Lanciotto è un marito buono, un ottimo figlio, un bravo governante e un affettuoso fratello. È innamorato della moglie che ha sposato accogliendo l'ultima volontà del padre sul letto di morte. Fa di tutto per farla felice ma non riesce a cancellare la sua malinconia. Quando torna l'amato fratello Paolo dalla guerra, nonostante quelli che crede siano sentimenti di odio di Francisca nei suoi confronti per averle ucciso un fratello, fa di tutto per trattenerlo a palazzo. È rammaricato e addolorato quando crede che Francisca non sia riuscita a perdonarlo. All'inizio è tratteggiato come buono, impacciato e triste per come sta andando il suo matrimonio, ma quando intuisce che Paolo è innamorato di Francisca ed è da lei ricambiato, il suo amor proprio lo trasforma in rivale del fratello.

Juan, al contrario, è un personaggio monocorde, dominato sempre dalla sua rabbia. Presentato da suo suocero come «Hombre, misterio o abismo, | pues estas tres cosas eres: figura de hombre a los ojos, | misterio para la mente y abismo de las razones, | porque en ti todas se pierden» (p. 12), è ossessionato, dal primo all'ultimo atto, dall'idea di possedere carnalmente Francisca e dal senso di inferiorità che nutre nei confronti del fratello, che esplode in furia vendicativa quando capisce che anche il cuore di sua moglie gli appartiene, quando alla fine del II atto lei si butta tra le braccia di Pablo per separare i due fratelli duellanti: «¡Ira de Dios! | ¿a él acudes? ¿a él atiendes? ¿Como todos le defiendes | contra mí?... ¡Morid los dos!» (p. 104). Pare innamorato della moglie, ma questo sentimento si esprime solo con manifestazioni di desiderio carnale e di possesso nei suoi confronti (parlando della prima volta che la vide dice, riferendosi al futuro suocero: «Sentí fuego | y frío en oír su nombre; | pensé en robarle a ese hombre | su hija», p. 46). È lascivo e voglioso, paradossalmente il personaggio più lussurioso dell'opera: in due scene – la seconda del I atto e la quarta del III atto – tenta prepotentemente un approccio fisico con la moglie, che lo rifiuta con ribrezzo («Lo que amante te imploraba | te exijo; soy tu señor; | amor quiero, dame amor; | obedece, eres mi esclava. | No vanamente se siembra | el deseo que devora | la sangre; llegó la hora, | el tigre busca a su hembra», p. 121). Il rapporto con il fratello è dominato, fin dalla sua nascita, dall'invidia: Juan, che è il primogenito, accusa il

fratello minore di avergli rubato l'amore dei genitori. Gli è intollerabile la sua presenza e vuole che se ne vada dal palazzo, anche se, in generale, ha poca sopportazione per il genere umano («¡Cuándo, cuándo me hallaré | lejos de tanto importuno! | ;cuándo sin huésped alguno | libre y feliz viviré, | sin gente propia ni extraña | que me fastidia y sofoca, | como el águila en la roca, | como el lobo en la montaña, | siempre solo y sólo yo!»), pp. 94-95). Riesce a essere scortese anche con Dante, offendendo la sua attività intellettuale.

Paolo, in Pellico, è un personaggio positivo: adora il fratello e prima di partire ha amato Francesca, senza mai rivelare a nessuno, compresa lei, i suoi sentimenti. In guerra, ha ucciso senza volerlo, il fratello della giovane, evento dietro al quale lei nasconde la sua volontà di non volerlo vedere al suo ritorno. Ma Paolo è anche, per la prima volta nelle riscritture della storia di Paolo e Francesca, un personaggio moralmente esemplare. La tragedia del Pellico è innovativa per molte ragioni, ma principalmente per il carattere patriottico che il piemontese diede a Paolo, facendogli pronunciare la famosa «parlata sopra l'Italia» (atto I, scena v): «Ho sparso | di Bisanzio pel trono il sangue mio, | debellando città ch'io non odiava, | [...]. Per chi di stragi si macchiò il mio brandò? | Per lo straniero. E non ho patria forse | cui sacro sia de' cittadini il sangue? | Per te, per te, che cittadini hai prodi, Italia mia, combatterò, se oltraggio | ti moverà l'invidia. [...]» (p. 361). Pellico accentuava così, attraverso Paolo, le istanze politiche già presenti, anche se altrove, nella *Commedia*, ma contestualizzando alla sua epoca il sentimento nazionalistico che aveva scosso in guerra il medievale Paolo, che invitava il pubblico sì al sacrificio in battaglia, ma «non per lo straniero»: «Nell'Ottocento la scelta di mettere in scena passi o personaggi della *Commedia* di Dante risponde ad una disposizione spesso non esente e non di rado fortemente vincolata a interpretazioni o suggestioni di natura politica e civile»²⁷.

²⁷ FRANCESCO SAVERIO MINERVINI, *Dante a teatro. Drammaturgia dantesca tra Ottocento e Novecento*, in «Sinestesiaonline», 1916, <<http://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2018/03/novembre2016-04.pdf>> (ultimo accesso: 15 aprile 2022).

Colorado ci presenta un Pablo reduce dalla battaglia di Campaldino (raccontata con molti fraintendimenti, visto che nella realtà vi prese parte Dante, e non Paolo, e che non vinsero i ghibellini, ma i guelfi)²⁸, a cui ha partecipato però senza troppa convinzione, ma solo per uscire di casa, spinto dall'odio del fratello nei suoi confronti. Nonostante il grande amore vissuto e che continua a professare per Francisca, non si preoccupa di offenderla quando scopre il suo matrimonio con Juan, anzi, l'accusa di ingannare il fratello come probabilmente aveva fatto in passato con lui: «Antes que a mí, tus besos, tus caricias, | que primeros juzgaba, ja cuántos otros | habrás dado!... ¿No vendes por primicias, | cuando a tu nuevo dueño le acaricias, | las que ha poco cambiamos nosotros?» (p. 80). Infine, anche nel momento estremo, quando avrebbe potuto cancellare odi e discordie con un gesto magnanimo, non perdona il fratello e lo condanna a una perenne invidia, visto che per l'eternità lui sarà unito a Francisca: «Bárbaro homicida, | vive y envidia mi dichosa suerte; | quisiste separarnos en la vida | y juntas nuestras almas en la muerte» (p. 129).

Pellico immagina il padre di Francesca come un uomo rammaricato per aver combinato alla figlia un matrimonio infelice. Spera nella discendenza come unica possibilità di gioia: «Negar potevi a genitor canuto | d'averne un di sulle ginocchia un figlio | della sua figlia?» (p. 356). Con Lanciotto ha un rapporto paterno: nella I scena del I atto è arrivato a Rimini per raccoglierne il suo sfogo e per provare ad aiutarlo, e anche nell'ultimo atto, prima dell'epilogo tragico, prova a consolare il disperato marito, che piange affranto tra le sue braccia e si dichiara incapace di separarsi da Francesca.

Colorado, invece, lo caratterizza come un padre interessato principalmente ad accrescere attraverso il matrimonio della figlia il potere della famiglia, unendo la Signoria di Ravenna a quella di Rimini; non è interessato alla discendenza ma cerca di allettare la figlia alludendo

28 Juan «¿Porque el campo gibelino | dejas tan pronto?» Pablo: «¿Y qué hacer | si no hay güelfos que vencer?» Juan: «¿Los rendiste?» Pablo: «En Campaldino. | Tras inútil resistencia, | allí, en vergonzosa huida, | unos perdieron la vida | y otros pidieron clemencia» (pp. 39-40).

alla possibilità che Juan possa aspirare a imporsi sull'Italia come un nuovo imperatore romano «[...] pronto, hija mía, | pasará la Señoría | de Rávena al valeroso | Señor de Rímini, quien, | con astucia y con prudencia, | podrá imponer a Florencia | y luego a Roma también | su voluntad, y venciendo | los intereses mezquinos | de güelfos y gibelinos, ir su poder extendiendo | y establecer por su mano, | con el valor de la espada, | de esta Italia desgarrada | un nuevo imperio romano» (pp. 25-26).

Infine, nelle due tragedie cambia anche la tragica scena finale. Un omicidio suicidio chiude la tragedia di Pellico: Paolo mette fine alla propria vita gettandosi sulla spada del fratello quando capisce che Francesca è stata colpita mortalmente, variazione assente nella riscrittura di Colorado.

Esaurita l'indagine sui personaggi, rimane da soffermarsi sull'altro limite, la dimensione eccessivamente libresca dell'autore nei confronti della sua opera.

Innanzitutto, le due opere si differenziano anche per quanto riguarda la presenza di richiami intertestuali. Pellico cita nella scena del libro galeotto due versi di Dante, peraltro quasi identici («di Lancillotto come amor lo strinse: | Soli eravamo e senza alcun sospetto» p. 375, che corrispondono a *Inf.*, v, 128-129), mentre diventano numerosissimi i versi parafrasati da Dante nella riscrittura di Colorado. Sostanzialmente, se Pellico dimostra molta libertà creativa nei confronti della fonte primaria dantesca (abbiamo un cambio di genere e di prospettiva e l'inserimento di un numero esiguo di versi), Colorado, pur ricalcando fedelmente la tragedia di Pellico (mantenendone dunque il genere e la prospettiva), riesce a intensificare la presenza della fonte primaria inserendo lunghi passaggi parafrasati del v canto dell'*Inferno*. Sono quasi tutti inseriti nella v scena del II atto, nel racconto di Francesca a Dante dell'innamoramento suo e di Paolo, compreso l'episodio del libro galeotto: «Amor, que de amar no exime | a ninguno que es amado», p. 84; «hasta que un día, leyendo | la historia de Lanzarote, | él y yo, solos, sentados | casi en el mismo cojín, | libres nos vimos al fin | de temores y cuidados. | [...] Cuando al llegar el suceso | amoroso a aquel instante | en que responde el amante | a su amada con un beso | que una sonrisa

provoca, | éste, con el mismo ardor, todo temblando de amor | un beso me dio en la boca» (pp. 86-87). Nell'epilogo abbiamo poi un rimando al verso 51 che Virgilio rivolse a Dante davanti agli ignavi, nel canto III dell'*Inferno*, messo però in bocca a Juan («no me hables, no preguntes; mira y pasa», p. 130) e appare anche un riferimento alla famosa «obscura selva» (p. 36). Colorado cita anche la *Vita Nuova*, quando Dante racconta l'amore per Beatrice («Ya ante mis ojos la celeste esfera | nueve veces el sol cruzado había | cuando mi pecho por la vez primera | al amor despertó, de igual manera | que entre las sombras se despierta el día | [...] Apenas si contaba nueve abriles | y era un raro prodigio de hermosura, | pues unía a las gracias juveniles | todos los atractivos femeniles | tan gentil y tan bella criatura. | Llevaba roja túnica ceñida [...]»), pp. 31-32).

Numerosi sono inoltre i rimandi di Colorado alla tradizione spagnola, che riecheggia con le *coplas* di Jorge Manrique (richiamano la Copla XVI i seguenti versi: «César, Alejandro y Ciro, | grandes imperios tuvieron; | mas, ¿qué vivieron?... vivieron | lo que ellos tres, un suspiro», p. 58), le rime di Bécquer (valga l'esempio della definizione dell'amore, «en nuestros ojos es una mirada | interminable, en nuestro labio un beso», p. 29), e soprattutto con reminiscenze del *siglo de oro* e al tema della *honra* di Calderón, come normalmente avveniva nei drammi romantici ottocenteschi (Dante, ad esempio, rimprovera a Paolo di non dover mettere gli occhi su una donna sposata: «El amante que a traición | y en las sombras escondido | ama y es correspondido, no es amante, es vil ladrón», p. 91). Nell'opera di Colorado risuona inoltre anche un'eco de *La vida es sueño* (Pablo: «¿Qué hice para merecer | de ti ese rencor salvaje? | Para tanto y tanto ultraje, | ¿qué es lo que yo hice?» Juan: «Nacer. | Salga el terrible y deshecho | torrente de mis agravios | que hasta hoy guardaron mis labios | como puertas de mi pecho, | y los lazos fraternales | concluyan con el que ha sido, | solo por haber nacido, | causa de todos mis males», p. 99)²⁹.

29 Secondo Eduardo Gómez de Baquero, l'imitazione delle opere dei secoli XVI e XVII rappresenta proprio il principale limite della *Francisca de Rímini* di Colorado: «[...] aquel brillante florecimiento literario de los siglos XVI y XVII es hoy en mu-

L'anacronismo che nel Pellico si limita al discorso all'Italia di Paolo, si dilata e si sfaccetta in Colorado, perdendo però di efficacia: il dramaturgo spagnolo adatta alle sue esigenze, anticipandolo, il soggiorno di Dante presso i Da Polenta a Ravenna, che nella realtà avvenne a partire dal 1318, dopo la morte dei due amanti; Dante, e non Pablo, come invece lui racconta, prese parte alla battaglia di Campaldino, e nel 1289, quando in realtà, se le cose andarono come le raccontò Dante, Paolo doveva essere già morto; come si è detto, vengono erroneamente confusi i vinti e i vincitori di suddetta battaglia; Rimini viene chiamata spesso Pesaro (fin dall'indicazione iniziale dello spazio dell'azione: «La acción en Rímini; palacio de Pésaro», p. 6), come se si trattasse della stessa città, e anche Firenze viene confusa con Ravenna. Anche la scelta di chiamare Beatriz la dama di compagnia di Francisca risulta essere poco felice, quando Dante ricorda la donna amata come morta.

La *Francisca de Rímini* di Vicente Colorado è da interpretarsi come un documento storico che riflette e traduce gusti e tendenze di un teatro che, in Spagna, è ormai volto al termine. È a tutti gli effetti un epigono dei drammi neoromantici, presenta protagonisti che combattono per amore e onore contro forze invincibili, attraverso fiumi di retorica in versi. Sull'insuccesso della *Francisca de Rímini* si interrogò anche Zeda (pseudonimo di Francisco Fernández Villegas, grande amico di Colorado), nel 1904, in un necrologio per l'amico appena mancato: «obra en

chos casos una rémora para la originalidad de nuestros escritores, por la atracción que ejercen los grandes modelos literarios de aquella época, provocando a la imitación de su estilo y manera de entender cada género y cada tipo de obras. Mas por mucho que los admiremos y que queramos imitarlos, ni pensamos hoy ni sentimos como los poetas del siglo XVII, y a nuevas ideas y nuevos sentimientos deben corresponder nuevas formas que sean expresión de nuestro verdadero estado de espíritu, y no de los conceptos literarios que recibimos como herencia histórica. [...] Estas fórmulas fueron, acaso, las más apropiadas y naturales en su tiempo, cuando respondían a un conjunto de ideas, hoy desaparecido o mudado; cuando sus imágenes poéticas y sus giros estaban de acuerdo con la corriente contemporánea del pensamiento y de la fantasía. La poesía no perece, mas sí sus formas históricas: escribir hoy en el estilo de Calderón es hacer poesía erudita y arcaica, no poesía viva, aunque la de Calderón lo fuese en grado eminente en su tiempo», EDUARDO GÓMEZ DE BAQUERO, *Crónica literaria*, cit., p. 160, 162.

que campea alta inspiración y encumbrada poesía. Este drama estuvo varias veces a punto de ser representado. ¿Por qué no llegó a ponerse en escena? No lo sé. *Francisca de Rímìni* es muy superior en mérito a otras muchas obras teatrales que han dado fama y provecho a sus autores. Quizás vino tarde a la vida»³⁰.

Il problema è che, effettivamente, come ipotizza Zeda, la *Francisca de Rímìni* di Colorado ha un problema con il suo tempo. È una riscrittura di un'opera che era stata scritta e che era andata in scena nell'Italia del 1815 da un patriota, e che viene realizzata 70 anni dopo l'originale, nel 1885, in Spagna, e per di più da un autore non pervaso da analoghe inquietudini politiche. Colorado intervenne sul modello originario intensificando, come abbiamo visto, un carattere dei protagonisti, infarcendo la sua opera di riferimenti danteschi e di citazioni dal sapore nazionale e decontestualizzando e appiattendendo i riferimenti politici.

Pellico aveva conquistato le platee proprio perché aveva ricondotto ai suoi giorni l'invettiva politica di Paolo. La tragedia di Colorado, invece, è figlia della Restaurazione borbonica: venne redatta nel 1885, anno della morte di Alfonso XII, e pubblicata nel 1897, quando a morire fu Cánovas del Castillo, a cui venne dedicata la *Francisca de Rímìni*. Colorado, vicino ai conservatori, spense l'afflato patriottico del Pellico ed eliminò ogni rimando all'attualità – la sua, quella spagnola del 1885 – rendendo però anacronistiche e inspiegabili le allusioni politiche che nella tragedia di Pellico avevano infervorato gli animi degli italiani del Risorgimento. Colorado non era Pellico, scrittore mosso da un forte e sincero spirito patriottico, e questa mancanza di slancio e afflato politico segna a suo sfavore la sua opera: Paolo va in guerra senza alcuna convinzione, solamente per togliersi di casa («Sabìendo que mi presencia | te atormentaba, partí», dice al fratello, p. 102) e l'esperienza non gli insegna nulla; Dante, cantato da Guido come un padre della patria perché unificherà la patria attraverso la fede, la razza e la lingua, «la fe, la raza, el idioma. | El primer lazo es la tierra | que sustenta nuestros lares, | rodeada de anchos mares | y de alta y enhiesta sierra; | nos liga

30 ZEDA [Francisco Fernández Villegas], *Vicente Colorado*, in «Nuevo Mundo», Madrid XI, 559, 22 de septiembre de 1904, p. 4.

la religión | en un mismo sentimiento; | y el lenguaje, cuyo acento | une a su vez la razón», (p. 58) – forse dando voce alle convinzioni politiche dello stesso drammaturgo –, viene accusato da Juan di essere un imboscato, un militante da salotto, perché la guerra si fa con la spada e non con la penna: («No sé de esas cosas nada | ni a mis gustos satisfacen, | mas los imperios se hacen | con el valor y la espada; | no con fingidos amores | e imaginarios pesares | de poetas y juglares, | prosistas y trovadores. | Con hierro los campos labras, | con el hierro y con la guerra | dominó Roma la tierra, | no con versos ni palabras», p. 57).

I personaggi di Colorado, invece di trasportare al presente le emozioni del pubblico, rimandavano a un esercizio esclusivamente letterario e storico, colto e freddo. Come notò Eduardo Gómez de Baquero nel 1898, recensendo la pubblicazione dei tomi di teatro di Colorado, la *Francisca de Rímíni* peccava di eccessiva artificiosità, sostanzialmente si riduceva a un esercizio di archeologia letteraria, ma era priva di ogni possibile coinvolgimento emotivo per il lettore:

expresa sentimientos reflejos, tomados de nociones históricas y conceptos literarios. [...] pone en juego pasiones y sentimientos encarnados en personajes extraídos de la tradición literaria; figuras sacadas, en suma, de libros, y que por lo mismo, son aparecidos entre nosotros y no tienen más que la sombra de una vida que pasó. [...] El tiempo ha ido borrando de ellos la inmensa complejidad de pormenores que ofrece cada ser viviente, para dejar tan solo los rasgos principales y característicos, que aparecen con mayor relieve y pureza cuanto más aislados. Son comparables estas imágenes a las abstracciones cuyo contenido es tanto más escaso, cuanto más generales son ellas. El alejamiento temporal de nosotros, cuando se trata de épocas remotas, lleva consigo un alejamiento espiritual. El héroe obscuro de cualquier drama vulgar de la miseria o de otro cualquier género de infortunio, nos conmueve más que las grandes víctimas del Destino que vagan por las escenas de la tragedia clásica. En esta admiramos el arte, en aquellos dramas sentimos el contagio del dolor³¹.

Quando Colorado scrisse, le scene teatrali iniziavano ad alternare opere di tipo più tradizionale, i drammi storici di stampo romantico,

³¹ EDUARDO GÓMEZ DE BAQUERO, *Crónica literaria*, cit., p. 161.

spesso in versi, fortemente influenzati dai grandi drammaturghi del Siglo de Oro, a un teatro di contenuto più sociale e morale, più prossimo alle circostanze storiche, spesso con trame attuali, declinato sia nel “teatro de tesis” o “de ideas”, che nella “alta comedia”, la “comedia de salón”. Oltre a questo teatro “alto”, è il caso di ricordare l'importanza che stavano assumendo per la scena spagnola le opere brevi e più leggere, destinate a “teatros por horas”, il “género chico”, le *zarzuelas*, i *sainetes*³². Il pubblico, all'epoca ancora di massa, gli autori, gli attori e soprattutto gli impresari, interessati a fare incassi, stavano esprimendo la propria esigenza di modernità optando per un tipo di teatro più accattivante, più vicino alle problematiche o alla quotidianità di chi alla macchina del teatro contribuiva a dare vita, da una parte e dall'altra del sipario.

Probabilmente la *Francisca de Rímini* avrebbe potuto competere a livello qualitativo con le altre pièce teatrali dell'epoca: pur non essendo eccelsa dal punto di vista poetico, per quanto riguarda il valore drammatico, grazie alla struttura mutuata dal Pellico e alle accentuazioni proposte da Colorado avrebbe potuto forse anche andare in scena e incontrare il gusto di un pubblico non troppo esigente e addomesticato da tanti drammi neoromantici³³. Ma probabilmente, come scrisse

32 SERGE SALAÜN, *Teatralerías finiseculares*, in «Iberoamericana», 22, 71-72, 1998, pp. 171-189. Gómez de Baquero, nella critica citata, rammentava le opere di maggiore successo della stagione teatrale, tutte appartenenti al “género chico”: «Los éxitos teatrales de esta temporada (y al hablar de éxitos teatrales ya se entiende que son éxitos buenos y no malos) no han correspondido a los géneros principales, sino a un género democrático, como el llamado género chico, el cual, si se atiende a la aceptación que encuentra en el público y a la abundancia de sus producciones, es ahora, sin embargo, el más grande de nuestros géneros dramáticos. Positivamente no se ha estrenado ningún drama, ni alta comedia alguna que supere en su género a tres de las obritas cómico-líricas que se están representando en los teatros por horas: *El señor Joaquín*, de Romea; *La Revoltosa*, de Fernández Shaw y López Silva, y *El santo de la Isidra*, de Arniches, son lo mejor que en estos últimos meses se ha representado en los escenarios de Madrid [...]», EDUARDO GÓMEZ DE BAQUERO, *Crónica literaria*, cit., p. 154.

33 Secondo il critico Zeda, la causa dell'insuccesso del teatro di Colorado dipendeva dall'eccessiva dimensione poetica dei suoi testi drammaturgici: «Era este escri-

Zeda, «vino tarde a la vida»³⁴: Colorado concepì la sua tragedia troppo tardi, in un momento di forte transizione per la scena iberica, divisa tra un teatro di stampo romantico che stava ormai finendo definitivamente la sua fase vitale e un nuovo teatro che stava per imporsi con forza sui palcoscenici spagnoli, ma che ancora non c'era. Il trionfo, seppur effimero, di Echegaray e del suo *El gran Galeoto* aveva soddisfatto forse le curiosità del pubblico spagnolo a proposito dell'amore proibito di Paolo e Francesca e la tragedia di Colorado non ebbe mai l'opportunità di calpestare le tavole del palcoscenico, condannata così alla Giudecca delle opere teatrali: ardere per sempre, muta, nelle fiamme dell'oblio.

Riassunto Il saggio si concentra sulla *Francisca de Rímini (episodio dramático)*, tragedia in tre atti e in verso pubblicata nel 1897 da Vicente Colorado, un drammaturgo spagnolo della seconda metà dell'Ottocento, e sul debito che tale opera dimostra di avere con la *Francesca da Rimini* (1815) di Silvio Pellico, che nel 1857 venne messa in scena al Teatro de la Zarzuela di Madrid, tanto da sembrarne una riscrittura.

Abstract This essay focuses on the *Francisca de Rímini (episodio dramático)*, a tragedy in three acts and in verse published in 1897 by Vicente Colorado, a Spanish playwright of the second half of the nineteenth century, and on the debt that this work has with the *Francesca da Rimini* (1815) by Silvio Pellico, which in 1857 had been staged at the Teatro de la Zarzuela in Madrid, so much so that it looked like a rewrite.

tor un verdadero poeta dramático; quizás por esto, por ser ante todo poeta, sus dramas no tuvieron de las empresas, acostumbradas a ver en la escena triunfante el prosaísmo, la aceptación que merecían. Colorado escribió muchas comedias y todas en verso. Para él la prosa era la corrupción del teatro», ZEDA [Francisco Fernández Villegas], *Vicente Colorado*, cit., p. 4.

³⁴ *Ibidem.*

Il Dante degli scapigliati, tra ricerca stilistica e paradigma esistenziale

Irene Gambacorti

1. A cavallo delle celebrazioni dantesche del 1865, tra il Dante padre della patria della retorica risorgimentale e il Dante degli incipienti studi eruditi e filologici¹, si insinua una modalità di lettura e di frequentazione del magistero dantesco più intima e personale, da parte dei giovani scrittori, poeti, artisti, che dopo l'Unità si riconoscono nel movimento della Scapigliatura. Questi in Dante cercano un solido punto di riferimento, insieme stilistico ed esistenziale, nella crisi morale, sociale, culturale dell'Italia postunitaria; un compagno di viaggio per la loro inquieta ricerca artistica. Per gli artisti e i poeti scapigliati (la generazione del '40, quella che del Risorgimento vive solo le disillusioni), Dante non è un simbolo politico, né un'icona nazionale (come è ancora nelle *Rime* del giovane Carducci²); quanto una presenza quasi

1 Sul significato delle celebrazioni dantesche del 1865, cfr. almeno CARLO DIONISOTTI, *Varia fortuna di Dante*, in *Geografia e storia della letteratura italiana* (1967), Torino, Einaudi, 1984, pp. 255-303; LEONARDO SEBASTIO, *1865, tra filologia e retorica*, in *Culto e mito di Dante dal Risorgimento all'Unità*, Atti del convegno di Studi, Firenze, Società Dantesca Italiana, 23-24 novembre 2011, in «La Rassegna della Letteratura italiana», CXVI, 2, luglio-dicembre 2012, pp. 421-442; CHRISTIAN SATTO, *Simbolo cittadino, gloria nazionale. Dante nella capitale*, in «Annali di storia di Firenze», X-XI, 2015-2016, pp. 213-235, <https://doi.org/10.13128/Annali_Stor_Firen-20185>; FULVIO CONTI, *Il Sommo italiano. Dante e l'identità della nazione*, Roma, Carocci, 2021, pp. 47-77. Fondamentale la corposa miscellanea di studi edita per l'occasione, *Dante e il suo secolo. XIV maggio 1865*, [a cura di Gaetano Ghivizzani], Firenze, Cellini, 1865, 2 voll.

2 In particolare nella canzone *Dante*, scritta nel 1854 e edita nelle *Rime*, San Miniato, Tip. Ristori, 1857; poi con ampie modifiche nella sezione *Juvenilia* delle *Poesie*, Fi-

affettiva, familiare: un Dante misurato su di sé, bussola nei meandri dei labirinti interiori.

Tra i tanti scritti occasionati dalla ricorrenza centenaria³, merita attenzione un agile volumetto di Bernardino Zendrini, *Per il centenario di Dante. Ghirlanda di canti*, pubblicato a Milano nel 1865. Sono componimenti modesti, che illustrano in chiave divulgativa la figura di Dante e temi ed episodi chiave della *Commedia*, introdotti però da un lungo carme di maggior interesse, intitolato *Il mio Dante*⁴. Il “mio Dante” è il vecchio e povero volumetto della *Commedia*, privo di commento, con illustrazioni infantili, che l'autore porta sempre con sé, come già faceva il padre da cui l'ha ereditato; padre che ne ha riempito i margini di fitte chiose, non esegetiche, ma riguardanti la propria vita, i pensieri e gli affetti suscitati dalla lettura del poema. Per il padre, leggere Dante è stato dialogare con Dante; così è per lui, e così spera sarà per il figlio, a cui passerà il prezioso “dantino”. La propria vicenda umana si sovrappone a quella esemplare del viaggio dantesco, in un legame affettivo vitale e ininterrotto: Dante non nell'olimpo dei grandi, ma compagno di vita nel quotidiano.

Nell'ampia introduzione del volume, Zendrini, schierato in quegli anni al fianco degli amici Emilio Praga e Arrigo Boito nella battaglia per il rinnovamento della letteratura, colloca il “genio” Dante in una triade con Omero e Shakespeare, e accosta il suo centenario ad altri recenti anniversari, di Goethe, di Schiller, di Shakespeare, cui dà largo spazio⁵. L'arte di Shakespeare in particolare è accostata a quella di

renze, Barbera, 1871: cfr. CHIARA TOGNARELLI, *Il mito di Dante nell'opera del Carducci giovane*, in *Culto e mito di Dante dal Risorgimento all'Unità*, cit., pp. 513-525.

3 Gli ultimi cinque dei quindici volumi delle *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri*, raccolte ed ordinate cronologicamente con note storiche, bibliografiche e biografiche da Carlo Del Balzo, Roma, Forzani, 1889-1909, sono interamente occupati da componimenti ispirati al centenario del 1865.

4 BERNARDINO ZENDRINI, *Il mio Dante*, in *Per il centenario di Dante. Ghirlanda di canti*, Milano, Editori della Biblioteca Utile, 1865, pp. 31-41.

5 BERNARDINO ZENDRINI, [Introduzione], *ivi*, pp. 5-29.

Dante («due poeti fratelli»⁶); e di Dante si rivendica la dimensione europea (citando Byron, Hugo, Heine)⁷, mettendo in guardia contro la strumentalizzazione della sua figura in chiave nazionalistica. Se compare il tributo d'obbligo al Dante padre della patria⁸, la sua vera grandezza non è additata nel messaggio morale o politico o religioso, ma nell'aver messo a nudo il proprio cuore⁹.

Nella rivolta contro la tradizione che contraddistingue la ricerca scapigliata, Dante è l'unico nome che si salva, per giudizio concorde. È ad esempio l'unico italiano additato da Cletto Arrighi come "polo poetico" per i giovani scrittori, sulle pagine della «Cronaca Grigia» dell'agosto 1869:

I poli poetici sono mutati: Heine, Hugo, Musset, Poe, e, fra gli antichi Dante e Shakespeare, geni tempestosi, sono le costellazioni che molti giovani ed egregi ingegni scelgono a scorta. C'è in questa nuova poesia che sorge qualche cosa di torbido come nei mondi in formazione: sfoggi del più crudo realismo e slanci attraverso il più lontano e più vaporoso ideale...¹⁰

6 Ivi, p. 14.

7 Zandrini è tra l'altro il traduttore italiano del *Canzoniere* di Heinrich Heine (Milano, Tipografia Internazionale, 1865); dello stesso anno è il suo saggio monografico *Enrico Heine*, in «La Civiltà italiana», I, 1, 1° gennaio 1865, poi in estratto, Firenze, Niccolai, 1865.

8 «[...] la Commedia fu a noi, come la Bibbia ai profughi Israeliti, simbolo di patria e di nazionalità negli anni del predominio straniero e dell'universale avvillimento», ivi, p. 18.

9 «[...] egli, Dante, ci mette a nudo, e ci porge a studio e ad esempio il suo proprio [cuore]; il suo largo cuore d'amante, di poeta, di filosofo, di profeta, di cittadino, di soldato, di esule, di martire. [...] sentiva, dalla più delicata alla più feroce, tutte le passioni umane: e non aveva che a ripiegare lo sguardo in sé stesso per trovare e ritrarre i più eminenti tra quei tipi d'uomo onde è popolato il suo poema. Questo incentrare che fa il poeta l'Universo in sé stesso, e venire svolgendo dall'anima propria e dalla propria vita le varie fila di un immenso tessuto, è certo arte bellissima e portentosa», ivi, p. 16.

10 [CLETTO ARRIGHI], *Libri e giornali. «Fiabe e leggende» di Emilio Praga*, in «Cronaca grigia», 6, 8 agosto 1869, p. 18.

Un Dante “genio tempestoso” può accompagnare i giovani nel «torbido» dei contrasti della nuova poesia, e della loro anima, nella dicotomia tra «crudo» reale e «vaporoso ideale» che per molti di loro è drammatica esperienza esistenziale prima che problema stilistico o formale. Solo Dante, fatto interagire di nuovo con nomi del panorama romantico straniero: Heine, Hugo, Musset, Poe (manca all'appello Baudelaire, non particolarmente amato da Arrighi). Le opere di Emilio Praga, Carlo Dossi, Arrigo Boito offrono significativi riscontri di questa nuova attenzione dantesca nella variegata temperie scapigliata.

2. Nella rassegna dei volumi («pochi ma eletti») della libreria del curato di Sulzena, nelle *Memorie del presbiterio* di Emilio Praga (in appendice al «Pungolo» nel 1877, poi in volume nel 1881)¹¹, manzonianamente si rispecchia la personalità del colto e inquieto personaggio al centro dell'intreccio romanzesco, il sacerdote del piccolo paese montano presso cui il giovane pittore, narratore e protagonista della storia, è stato appena introdotto:

I classici da Omero a Menandro, da Tucidide a Plutarco, rappresentati nei più profondi e nei più fantasiosi; i nostri poeti, un bel Dante coi commenti del Portirelli, legato in oro, e l'indice della *Divina Commedia* del Volpi; un Boccaccio – ad edizione non *purgata*. – i poeti minori, l'Ariosto. Notai l'assenza di messer Francesco e del Tasso. Manzoni chiudeva l'augusta falange¹².

Tra i classici, greci (non latini), e italiani, dove si rimarca l'assenza di Petrarca e Tasso, a Dante spetta il posto d'onore, anche per la ricchezza delle rilegature, quasi da testo sacro: si tratta della *Divina Commedia*, illustrata di note da Luigi Portirelli, Milano, Società Tipografi-

¹¹ Lasciato incompiuto da Praga alla sua morte, nel dicembre 1875, il romanzo è completato da Roberto Sacchetti per la pubblicazione sul quotidiano «Il Pungolo» dal 26 giugno al 13 novembre 1877; poi in volume, Torino, Casanova, 1881.

¹² EMILIO PRAGA, ROBERTO SACCHETTI, *Memorie del presbiterio*, a cura di Gino Tellini, Milano, Mursia, 1990, pp. 48-49.

ca de' Classici italiani, 1804-1805, 3 voll., accompagnata dal volume di Giovanni Antonio Volpi, *Indici ricchissimi che spiegano tutte le cose più difficili e tutte l'erudizioni della Divina Commedia di Dante Alighieri, e tengono la vece d'un intero commento*, Padova, Comino, 1727 (poi Venezia, Vitarelli, 1811; Venezia, Molinari, 1819). Non è escluso che Praga qui descriva volumi danteschi in suo possesso.

Ma questa è una delle poche citazioni aperte. Dopo l'acerba *Tavolozza* (Milano, Brigola, 1862), dove riprese dantesche, petrarchesche, leopardiane, manzoniane, coesistono in modo palese ma senza incidere nella ricerca di una personale tonalità espressiva¹³, la presenza di Dante si fa nei versi di Praga più nascosta, implicita; ostentati sono invece i prestiti da Hugo, e soprattutto da Baudelaire, branditi in chiave polemica e dissacratoria contro la tradizione lirica nostrana. Il sostrato dantesco è soprattutto quello della *Vita nuova*, dell'apparizione purgatoriale di Beatrice, del *Paradiso*; nella polarizzazione conflittuale di ideale e reale che percorre la poesia di Praga, la funzione Dante rappresenta il mito del paradiso agognato e irrimediabilmente perduto.

Nella raccolta *Penombre* (Milano, Casa editrice degli Autori-editori, 1864), i moduli stilnovistici sono applicati a immagini di donne-angelo, anche se talvolta poi dissacrate in moduli baudelairiani ironici e corrosivi (*La festa e l'alcova*; *Seraphina*). Così, nelle quattro poesie intitolate *Dama elegante* troviamo la "lode" della donna, con ripresa di situazioni e parole-rima dantesche (la preghiera alla donna dell'ultima strofa della terza poesia è modulata su quella di san Bernardo a Maria, comprese le rime "prieghi/dispieghi" di *Par.* XXXIII, 29-33 appunto, e "sorriso/paradiso" di *Par.* XVIII, 19-21); ma insieme la bestemmia, l'imprecazione, con la contaminazione della bellezza eletta della donna gentile nel "fango" terreno¹⁴. Insieme al ricordo dell'infanzia, età della purezza e della fede, il Dante stilnovistico e paradisiaco diventa il termine di un

¹³ Cfr. CARLO PAOLAZZI, *Cultura e "paradiso perduto": note di fortuna dantesca tra gli scapigliati*, in *Novità e tradizione nel secondo Ottocento italiano*, a cura di Francesco Mattesini, Milano, Vita e pensiero, 1974, pp. 262-337, alle pp. 269-273.

¹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 280-281. Si citano i testi delle poesie da EMILIO PRAGA, *Poesie. Tavolozza - Penombra - Fiabe e leggende - Trasparenze*, a cura di Mario Petrucciani, Bari, Laterza, 1969.

ideale di purezza inattingibile a cui si guarda con nostalgia: è significativo il ritorno di una rima così caratterizzante come “viso/riso (o sorriso) /paradiso”, ricorrente in almeno sette luoghi della terza cantica della *Commedia*, ma sei volte anche in Praga¹⁵. Nell’ultima raccolta postuma, *Trasparenze* (con *Prefazione* di G.C. Molineri, Torino, Casanova, 1878), a Dante, e alla mitica infanzia, si aggiungeranno, nel ruolo di polo dialettico positivo, le figure femminili di famiglia, e il riscoperto Manzoni, poli di un cammino salvifico non più percorribile dal poeta immerso nella miseria morale e nel dubbio corrosivo; solo la poesia appare a tratti l’estrema tavola di salvezza dalla disperazione.

Due citazioni più esplicite, in *Rivolta* e in *Al mio erede*, appaiono particolarmente indicative. Nel polimetro *Rivolta* (in *Penombre*)¹⁶, di tono ironico e angosciosamente giocoso, il poeta si rappresenta in crisi, «ammalato e doloroso» (v. 3), intento a chiedersi «se a qualche cosa può servire ancora | la poesia» (vv. 14-15): «tanta vergogna mi mordeva il core | d’esser poeta» (vv. 19-20). Poi, uscendo di casa, si imbatte in un «vecchierello | tutto avvolto in un lurido mantello» (vv. 26-27), «canuto, giallo e macilento» (v. 28), che si rivela essere «il padre Eterno» (v. 35): questi conduce il «poeta dall’occhio sdegnoso» (v. 45) in disparte, e lo invita a sfogare «l’immenso furor» (v. 60). È il poeta che invoca allora da lui una sorta di «investitura poetico-sacrale»¹⁷, implorando: «– Padre, padre... del mio fato mi accerta! ... | Ho qui sul cranio come un serto acuto...» (vv. 69-70: con la corona di spine, connotazione cristologica). Ma la figura del vecchio si dissolve: si trattava solo di un sogno, nel dormiveglia della malattia.

15 I tre termini “viso/riso (o sorriso) /paradiso” sono in rima in *Par.* x, 101-103-105; xv, 32-34-36; xviii, 17-19-21; xxi, 59-61-63; xxiii, 59-61 (“paradiso/riso”); xxvii, 2-4-6; xxxi, 50-52 (“paradiso/riso”); in Praga si trovano, nella raccolta *Tavolozza*, in *Ballata alla luna*, vv. 35-36 (“paradiso/viso”); nella raccolta *Penombre*, in *Ancora un canto alla luna*, vv. 98-100 (“paradiso/viso”), e in *Elevazione*, vv. 9-10 (“paradiso/sorriso”); nella raccolta *Trasparenze*, in *Aprile*, vv. 2-3 (“sorriso/paradiso”), e in *A mia madre*, vv. 18-20 (“riso/paradiso”) e vv. 54-56 (“paradiso/viso”).

16 In EMILIO PRAGA, *Poesie*, cit., pp. 201-203.

17 CARLO PAOLAZZI, *Cultura e “paradiso perduto”: note di fortuna dantesca tra gli scapigliati*, cit., p. 284.

L'episodio riprende e parodizza l'incontro di Dante con Cacciaguida, che indica al sommo poeta la sua missione, in *Par.* XVII, anche se le parole dell'implorazione («– Padre, padre... del mio fato mi accerta! ...») si modellano piuttosto su quelle rivolte da Dante a San Benedetto, in *Par.* XXII, 58: «Però ti priego, e tu, padre, m'accerta». Nel tessuto polimetro della poesia, tramato di ricordi lessicali danteschi¹⁸, Praga inserisce tra l'altro, a quest'altezza, due terzine a rima incatenata, anche se intervallate da una strofa di quattro versi alessandrini (la seconda terzina con rima "accerta/erta", termini entrambi danteschi; "erta" compare in rima tre volte, nella *Commedia*, ma non con "accerta"). Dell'episodio di Cacciaguida, abbiamo in realtà in Praga un controcanto ironico (dove l'ironia salva dalla disperazione): il poeta non riceve alcuna certezza sul valore della poesia e sulla sua missione di poeta, e l'illusione si risolve in un sogno grottesco. Dunque il modello dantesco è attivo piuttosto in chiave oppositiva-ironica, come termine inattuale e irraggiungibile, cui pure si vorrebbe tendere.

In *Al mio erede* (in *Trasparenze*, datata «Luglio 1874»)¹⁹, infine, Dante è espressamente nominato all'interno del colorato e ironico elenco di beni che si intendono lasciare in eredità al figlio, il piccolo Marco. Tra «il meglio che mi resta ancora» (v. 17), compare infatti «il vecchio Dante onde al cielo si arripa» (v. 22). "Arripa" non è nel lessico della *Commedia*, ma è un conio dantesco convincente, data la frequenza del termine "ripa": è però posto in rima con «una eccellente pipa» (v. 24), ed è preceduto da «alcune avite botti» (v. 21). Dunque, in eredità, Bacco, tabacco e Dante, con ironia dissacratoria, ma sorridente; Dante è comunque l'unico poeta che compare nel "testamento".

¹⁸ Paolazzi (ivi, pp. 284-285) segnala ad esempio: «Tanta vergogna mi mordeva il core» (*Rivolta*, v. 19) e «Tanta vergogna mi gravò la fronte!» (*Purg.* xxx, 78); «e, come un filo che trovò la cruna» (*Rivolta*, v. 31) e il guardare «come il vecchio sartor fa ne la cruna» (*Inf.* xv, 13); «e parve, se squarcia le nuvole il sol | l'arcana dolcezza del raggio improvviso» (*Rivolta*, vv. 42-43) e «Come a raggio di sol che puro mei | per fratta nube» (*Par.* XXIII, 79-80); «per accertarmi colla musa mia» (*Rivolta*, v. 13; oltre al «m'accerta» del v. 69) e «Qual venne a Climené, per accertarsi» (*Par.* XVII, 1: qui Dante è appunto alla presenza di Cacciaguida).

¹⁹ In EMILIO PRAGA, *Poesie*, cit., pp. 341-342.

3. Anche in Iginio Ugo Tarchetti non si privilegia l'istanza realistica della *Commedia*, ma il Dante stilnovista della *Vita nuova*, e di alcune sezioni del poema (*Inferno* II e V, *Purgatorio* da XXVII alla fine della cantica, brani sparsi del *Paradiso*), impiegato in funzione iconografica, nel dipingere alcuni personaggi femminili dei suoi romanzi e racconti secondo lo stereotipo della donna "gentile" e onesta, angelicata creatura scesa dal cielo, capace di emanare benefici effetti e volgere i cuori alla virtù²⁰. Meno di maniera, e di più marcato coinvolgimento autobiografico, è l'attenzione che al Dante della *Vita nuova* rivolge il giovane Carlo Dossi, quando nell'*Alatrieri* (Milano, Lombardi, 1868) orchestra su questo modello il racconto dell'amore infantile di Guido e Lisa²¹, ma soprattutto quando, nel capitolo di apertura della *Vita di Alberto Pisani* (Milano, Perelli, 1870), mostra il protagonista immerso nella lettura del prosimetro dantesco:

Ecco Alberto entrare in quella spiritica vita, dove òndonsi bizzarri suoni, baluginano strani chiarori, illuminelli di specchi e riflessi di àqua; èccolo dolcemente sorpreso da quella eròtica malinconia sotto la quale l'adolescente Alighieri si coricava, angosciato, in làgrime «come un pargoletto battuto».

Imbruniva. [...] Alberto tenea dietro con gli occhi umidamente appannati alle parole di Dante. Allorché queste, insieme all'ultimo lembo di luce, infievolirono, i pensieri di Alberto, a poco a poco, loro si fusero entro, poi continuaron da soli²².

La "fusione" con i pensieri di Dante porta Alberto a fantasticare sulla figura di un'ideale innamorata-angelo, «una semidiàfana amante», «vestita di abbagliante beltà, contornata da un filo nebuloso di luce»,

20 Alcuni spunti in CARLO PAOLAZZI, *Cultura e "paradiso perduto": note di fortuna dantesca tra gli scapigliati*, cit., pp. 311-321.

21 È «la trascrizione tra preraffaellita e crepuscolare della *Vita nuova*», secondo DANTE ISELLA, *Nota introduttiva*, in Carlo Dossi, *L'alatrieri. Nero su bianco*, Torino, Einaudi, 1972, p. IX.

22 CARLO DOSSI, *Vita di Alberto Pisani*, in *Opere scelte*, a cura di Folco Portinari, Torino, Utet, 2008, p. 138; si conserva il sistema di accenti tonici dell'originale.

con cui percorrere nel chiarore lunare la solitaria campagna, «favellando de' cieli», e che al mattino si disciolga «ne la ròsea nebbia...»²³.

Il carattere autobiografico della giovanile sintonia con la *Vita nuova* è documentato anche nelle *Note azzurre*, dove l'autore ricorda la malinconia e la solitudine della propria adolescenza, condivisa con «il giovinetto Allighieri», leggendo la *Vita nuova* e piangendo con lui, fino a dimenticare la realtà della vita, «rapito in una nube di arte e di genio» (nota 2369)²⁴. Nelle *Note azzurre* Dante è il quarto per numero di citazioni, dopo Rovani, Manzoni e Dossi medesimo (quinto è Shakespeare). Spigolando tra le circa cento ricorrenze, troviamo dichiarata la preferenza per il *Paradiso* (nota 1079)²⁵, che dà l'effetto generale di «una illuminazione a traverso la nebbia – Ma Dante ha saputo scolpire anche il carnale inferno – donde Michelangelo trasse il suo genio» (nota 1356)²⁶. Del poema dantesco, più che commedia, «satira divina» (nota 600)²⁷ che abbonda di «umorismo tragico» (nota 1073)²⁸, si apprezzano anche le «peculiarità e strane espressioni» (nota 1078)²⁹ che, come in Shakespeare, «pure, a suo luogo, fanno il più artistico irresistibile effetto» (nota 1300)³⁰.

Sul repertorio iconografico e lessicale stilnovistico si modellano le storie d'amore che compaiono nella *Vita di Alberto Pisani*, anche se i modelli sono progressivamente svuotati a puro repertorio formale,

23 Ivi, p. 139. Altri ricorsi «al repertorio iconografico e lessicale stilnovistico» nell'opera di Dossi sono segnalati in CARLO PAOLAZZI, *Cultura e "paradiso perduto": note di fortuna dantesca tra gli scapigliati*, cit., pp. 321-331. Un convincente profilo artistico dell'autore dà FRANCESCA CASTELLANO, *Il sangue, l'inchiostro. Storia di Carlo Dossi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016.

24 CARLO DOSSI, *Note azzurre*, a cura di Dante Isella, con un saggio di Niccolò Reverdini, Milano, Adelphi, 2010, p. 203.

25 «Per me reputo il *Paradiso*, la parte più bella del divino poema. Leggendolo, par di essere trasportato in una strana vita spiritica, tutta illuminelli di specchi e riflessi di aqua ecc. Per citarne i migliori passi, bisognerebbe trascriverlo tutto»: ivi, p. 60.

26 Ivi, p. 87.

27 Ivi, p. 39.

28 Ivi, p. 76.

29 Ivi, p. 59.

30 Ivi, p. 84.

e distorti in una dimensione di anticonformismo morale, attraverso sempre più marcati controcanti ironici. Figure di segno opposto rispetto al modello edenico affollano poi le pagine di Dossi in abbondanza, nei *Ritratti umani, dal calamajo di un medico* (Milano, Perelli, 1873; poi Roma, Sommaruga, 1883) e nella *Desinenza in A. Ritratti umani* (Milano, Guglielmini, 1878; poi Roma, Sommaruga, 1884). Ma il modello dantesco paradisiaco è apertamente ripreso in *Amori* (Milano, Dumolard, 1887), sorta di autobiografia sentimentale strutturata come un'ascesa attraverso sette cieli (ma con un intermezzo di tre tappe «in terra»), compiuta in uno stato ambiguo di sogno, e temperata dall'ironia. Ogni capitolo, in cielo o in terra, corrisponde a nomi di donna, gli amori della propria vita: non solo donne reali, ma anche bellezze naturali, artistiche e letterarie, fino all'apparizione, nel settimo cielo, della donna amata e amante per eccellenza, ideale di gentilezza e generosità creato dalle aspirazioni del poeta, in cui si riassumono tutti gli altri amori: «Colèi che era il sospiro ineffabile delle profondità dell'anima mia è finalmente apparsa e mi vide»³¹; la donna che genera la poesia, come Beatrice («Acceso dallo sguardo di Bice, il sangue di Dante si slancia ai culmini del pensiero e tocca il cielo»³²).

Non Petrarca, ma sempre Dante, recuperato in chiave intima ed esistenziale, è comunque il termine di riferimento per l'esperienza d'amore, in versi e in prosa. Abbandonata la chiave politico-morale, nel contesto di un nuovo sofferto rapporto conflittuale con la realtà, e sotto l'influsso già forse del gusto preraffaellita arcaicizzante³³, il dettato dantesco colora con il prisma etereo della *Vita nuova* e del *Paradiso* l'aspirazione insopprimibile a un ideale paradiso perduto che l'arte può provvisoriamente ricostituire.

31 CARLO DOSSI, *Amori*, in *Opere scelte*, cit., p. 843 (è l'ultimo capitolo, *Settimo cielo*).

32 Ivi, p. 807 (*Terzo cielo*, dedicato alle donne amate dagli scrittori e «vere muse»).

33 L'opportunità di un sondaggio, che esula dai limiti di questa mia breve rassegna, sull'eventuale influenza di preraffaelliti e parnassiani, e dell'uso di Dante in Baudelaire o in Nerval, nelle modalità del recupero dantesco in area scapigliata, è suggerita da CARLO PAOLAZZI, *Cultura e "paradiso perduto": note di fortuna dantesca tra gli scapigliati*, cit., pp. 356-357.

4. Più complesso e sfaccettato il rapporto con Dante di Arrigo Boito, musicista, poeta, librettista, narratore. È la storia di una lunga e amorosa fedeltà: Dante è presenza costante nelle sue opere in versi e in prosa, nella sua riflessione artistica e nella sua sempre operosa officina stilistica, linguistica e ritmica; ma è anche frequentazione quotidiana, compagno di viaggio reale (il suo prezioso «Dantino postillato» portato sempre con sé, smarrito in treno con grande sofferenza nel 1884³⁴). Anche le lettere private di Boito sono intessute di una filigrana di riferimenti danteschi, che divengono addirittura, nel carteggio con Eleonora Duse, una cifra del colloquio amoroso, indice della comunanza spirituale tra anime elette. Ad esempio, scrive Arrigo a Eleonora il 27 novembre 1887: «Mettiti a letto. Prendi un libro santo, quello che noi amiamo, quello che ti faceva piangere leggendo, scegli una terzina delle più beate e riposati in quella e chiudi gli occhi con quella canzone dolce dolce e luminosa nell'anima»³⁵. Sulla stessa lunghezza d'onda, le lettere della Duse sono ugualmente intarsiate di versi della *Commedia*³⁶: talvolta, come in un suo telegramma a Boito, anche solo gli estremi della citazione: «Cantica terza canto ventesimo. Cercate»³⁷. Ma parole e versi della *Commedia*, correntemente usati ad esprimere i propri sentimenti, «costituiscono un filo rosso che si dipana nell'intero epistolario» boitiano³⁸.

34 «Sai che ho perduto il mio Dantino postillato e malgrado la mancia di 50 Lire che v'era scritta chi l'ha trovato non me l'ha ancora restituito. L'ho perduto or saranno sei settimane in ferrovia fra Napoli e Genova e ne ho sofferto», scrive Arrigo Boito a Giuseppe Giacosa, s.d. ma marzo-aprile 1884; l'autografo è riprodotto in PIERO NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942, tra le pp. 488-489; cfr. ELISA BOSIO, *L'epistolario di Arrigo Boito*, 2 voll., tesi di dottorato, supervisore Guido Baldassarri, Università degli studi di Padova, 2010, I, p. 233.

35 ELEONORA DUSE, ARRIGO BOITO, *Lettere d'amore*, a cura di Raoul Radice, Milano, Il Saggiatore, 1979, p. 150.

36 Ad es. una missiva del settembre 1887 cita *Par.* XXI, 55-57, e una del 1-2 ottobre dello stesso anno riporta più versi di *Par.* XX (cfr. *ivi*, pp. 60, 62); ma gli esempi sono per entrambi numerosissimi.

37 In PIERO NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 566.

38 ELISA BOSIO, *Introduzione*, in *L'epistolario di Arrigo Boito*, cit., I, p. 25.

L'amico Camille Bellaigue ricorderà, dopo la sua morte, che «dans la mémoire de Boito, la vie réelle autant que la vie littéraire et poétique, éveillait à chaque instant un écho de la *Commedia*»³⁹. Al musicologo Bellaigue è appunto diretta una bellissima lettera di Boito sulla musica nella *Commedia*, datata da Sirmione, 18 gennaio 1902⁴⁰. Rispondendo a una richiesta dell'amico (finalizzata alla realizzazione di un saggio che uscirà sulla «Revue des Deux mondes» nel gennaio 1903⁴¹), Boito indica nella *Commedia*, canto per canto, i passaggi in cui Dante tratta della musica, commentandoli brevemente. Nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*, osserva, la musica circola ovunque, sempre più pervasiva: il fondo del percorso dantesco è un sublime sogno musicale che inizia nel II canto del *Purgatorio* e culmina con la visione finale (da *Par.* xxxi «tout devient musique»⁴²). Dante, grande conoscitore della musica, afferma Boito sulla base delle notizie biografiche disponibili, ha realizzato nella *Commedia* «la polyphonie de l'idée»⁴³: un accordo perfetto delle parole con il pensiero e il sentimento, dove il sentimento, che è l'elemento musicale, domina. Dante tratta le parole come le note: attraverso la loro scelta e la loro disposizione, i legami misteriosi tracciati tra di esse con ritmi, rime e assonanze,

39 Camille Bellaigue, *Dante et Boito*, in «Bulletin du Jubilé» du Comité Français Catholique pour la célébration du sixième centenaire de la mort de Dante Alighieri, 3, juillet 1921, pp. 192-205, a p. 193.

40 Data parzialmente alle stampe dallo stesso CAMILLE BELLAIGUE, in *Arrigo Boito. Lettres et souvenirs*, in «Revue des Deux Mondes», LXXXVIII, t. XLVI, 15 août 1918, pp. 900-915, e in *Dante et Boito*, cit.; in versione integrale, con il titolo *Dante e la musica. Lettera a Camille Bellaigue*, in ARRIGO BOITO, *Tutti gli scritti*, a cura di Piero Nardi, Milano, Mondadori, 1942, pp. 1320-1333, e, con revisione del testo sull'originale, conservato alla Biblioteca del Museo teatrale alla Scala, in ELISA BOSIO, *L'epistolario di Arrigo Boito*, cit., II, pp. 760-773.

41 CAMILLE BELLAIGUE, *Dante et la musique*, in «Revue des Deux Mondes», LXXIII, t. XIII, 1^o janvier 1903, pp. 67-86. La lettera di Bellaigue a Boito è dell'11 gennaio 1902: «Vous seriez bien gentil, o terribil dantista!, de m'écrire *bien vite* et de m'indiquer tous les passages de Dante (*Commedia*, *Canzoniere*, *Vita Nuova*, etc...) relatifs à la musique» (in PIERO NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 649); la risposta di Boito, del 18 gennaio, è elaborata dunque nell'arco di pochi giorni.

42 ARRIGO BOITO, *Dante e la musica. Lettera a Camille Bellaigue*, cit., p. 1332.

43 Ivi, p. 1320.

«et quelques choses de plus arcane encore», si innalza dalla poesia alla musica⁴⁴, andando oltre i confini della propria arte, e risulta così «plus divin»⁴⁵ di Mozart, Bach, Omero, Eschilo, e dello stesso Shakespeare.

Ma non si contano i riconoscimenti espliciti tributati a Dante da Boito fin dagli anni giovanili, nei suoi articoli d'arte, di musica e di teatro, con il tono battagliero e paradossale proprio della pubblicistica scapigliata. Sul «Giornale della società del quartetto», si costruiscono personali trinità di fede: «Beethoven nella musica, [...] Dante nella poesia, [...] Michelangelo nella pittura» (*Mendelssohn in Italia*, 30 settembre 1864)⁴⁶; oppure Shakespeare, Dante, Beethoven (*Esperimenti della Società del Quartetto. Secondo esperimento, anno II*, 7 maggio 1865)⁴⁷. Sul «Figaro» (*Trattenimento musicale da Giovanni Nosedà*, 28 gennaio 1864), si distacca polemicamente Dante dagli altri cosiddetti classici della letteratura nazionale: Dante «è Dio e gli altri tre [Petrarca, Ariosto e Tasso] son tutti uomini»; e ancora: «Beethoven è Dio in musica come Dante in poesia»⁴⁸.

Di questa passione si trovano tracce nell'intera produzione di Arrigo Boito, a partire dalle prime composizioni per musica degli anni del Conservatorio in collaborazione con Franco Faccio: la cantata *Il quattro giugno*, dove Dante è presente in epigrafe; il “mistero” *Le sorelle d'Italia*, con ripresa di lessico, stilemi e metafore della *Commedia*. Nel primo libretto d'opera scritto per Faccio nel 1862 per la “tragedia lirica in quattro atti” *Amleto*, il testo shakespeariano incontra a tratti l'icasticità e la densità del codice espressivo della *Commedia* (con l'apparizione dello spettro del padre di Amleto sulle mura del castello di Elsinor resa

⁴⁴ *Ibidem*: «La divination par laquelle il choisit la parole, la place que cette parole occupe, les liens mystérieux avec les vocables, les rythmes, les assonances, les rimes qui précèdent et qui suivent, tout ceci, et quelque chose de plus arcane encore, donnent au tercet de Dante la valeur d'une véritable musique de musicien».

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ In ARRIGO BOITO, *Tutti gli scritti*, cit., p. 1252.

⁴⁷ *Ivi*, p. 1171.

⁴⁸ *Ivi*, p. 1110.

ad esempio in terzine e linguaggio danteschi)⁴⁹. Tra le sue liriche, ve n'è una (composta di tre terzine dantesche, più due distici) intitolata *A Giuseppe Ignazio Kraszewski, poeta polacco e commentatore della Divina Commedia*, conosciuto da Arrigo nel 1865⁵⁰. Al magistero stilistico della *Commedia* si attinge poi per i libretti d'opera, propri (il *Mefistofele* del 1868; il *Nerone*, la cui partitura rimane incompiuta, ma di cui nel 1901 Boito pubblica il testo⁵¹), e altrui (quelli per Verdi, *Otello* e *Falstaff* in particolare), che spesso sfruttano la forza drammatica della lingua dantesca prelevando dalla *Commedia* termini, sintagmi, e anche versi interi, riproposti, talvolta, in situazioni completamente avulse dal significato e dal contesto originari⁵².

5. Immagini dantesche sono utilizzate a illustrare il nodo della poetica boitiana nell'incipit di *Dualismo* (1863), la lirica programmatica del *Libro dei versi*: «Son luce ed ombra; angelica | farfalla o verme immon-

49 Cfr. CARLO PAOLAZZI, *Cultura e "paradiso perduto": note di fortuna dantesca tra gli scapigliati*, cit., pp. 290-293.

50 La lirica, raccolta in ARRIGO BOITO, *Il libro dei versi. Re Orso*, Torino, Casanova, 1877, 1902², si legge ora in ID., *Opere letterarie*, a cura di Angela Ida Villa, Milano, Edizioni Otto/Novecento, 2001, p. 73. Boito, polacco per parte di madre (la lirica è datata «Settembre, 1865, Mytski»), scriverà a Jozef Ignacy Kraszewski, il 26 novembre 1880: «Anni addietro l'amore che portiamo comune alla *Divina Commedia* ci ha avvicinati; ciò che Dante unisce non separa il tempo» (in ELISA BOSIO, *Lepistolario di Arrigo Boito*, cit., I, p. 156).

51 ARRIGO BOITO, *Nerone*, tragedia in 5 atti, Milano, Treves, 1901; la partitura orchestrale viene completata da Arturo Toscanini per l'esecuzione postuma alla Scala, nel 1924.

52 Per una rassegna dei riecheggiamenti della *Commedia* nella librettistica boitiana, cfr. CARLO PAOLAZZI, *Cultura e "paradiso perduto": note di fortuna dantesca tra gli scapigliati*, cit., pp. 304-310, secondo cui «è nella poesia pensata per la musica, è nel libretto che Boito verifica su larga scala [...] la possibilità di piegare l'intera gamma espressiva della *Commedia* a supporto e stimolo immediato dell'invenzione musicale» (p. 304).

do»⁵³. L'immagine deriva dalla metafora dantesca del verme destinato a diventare farfalla per volare verso Dio (*Purg.* X, 124-126): «non v'accorgete voi che noi siam vermi | nati a formar l'angelica farfalla | che vola a la giustizia senza schermi?». Nella prima cornice del *Purgatorio*, quella dei superbi, l'apostrofe suona monito ai vivi: come il bruco muore per dar vita alla farfalla, così dal corpo, forma transitoria, l'anima sale al giudizio di Dio nuda e indifesa. Ma in Boito non c'è più un'ascesa dal verme alla farfalla, bensì una coesistenza dei due opposti: la vita non ha una direzione ascensionale, ma è «un agitarsi alterno | fra paradiso e inferno | che non s'accheta più!» (*Dualismo*, vv. 103-105)⁵⁴. Anzi, fra i due poli, il tratto distintivo del recupero dantesco nel Boito scapigliato non si configura tanto nei termini di uno stilnovistico Paradiso perduto, quanto piuttosto come discesa agli inferi, accompagnata dalla violenza espressionista del linguaggio della prima cantica: in modo esemplare nel poemetto *Re Orso*, e nel racconto *Il pugno chiuso*.

È venata di colori danteschi la «fiaba» nera di *Re Orso*, originale, e quasi folle, poemetto polimetro del 1864⁵⁵. Ne è protagonista, in un'ambientazione medievale, il malvagissimo Re Orso, terrorizzato da un ritornello cantato ogni notte fuori del suo castello, non si sa da chi: «Re Orso | ti schermi | dal morso | de' vermi»⁵⁶: cioè «difenditi dal morso dei vermi» (la rima «schermi/vermi» è prelievo dantesco, dal medesimo passo già citato a proposito di *Dualismo*, *Purg.* X, 124-126). Per liberarsi dall'irritante ritornello, Orso fa giustiziare via via tutti coloro

53 In ARRIGO BOITO, *Opere letterarie*, cit., p. 53 («farfalla e verme immondo» nella prima pubblicazione in rivista: cfr. ivi, *Varianti*, p. 695).

54 Si conclude, vv. 106-112: «Come istrion, su cupida | plebe di rischio ingorda, | fa pompa d'equilibrio | Sovra una tesa corda, | tale è l'uman, librato | fra un sogno di peccato | e un sogno di virtù».

55 ARRIGO BOITO, *Re Orso. Fiaba*, in *Strenna italiana per l'anno 1865*, Milano, 1864; in estratto, Milano, Brigola, 1865; poi, con note di Giammartino Arconati Visconti, Torino, Bona, 1873; quindi, nel 1877 e nel 1902, in *Il libro dei versi. Re Orso*, cit.

56 Il poemetto va incontro a varianti strutturali e linguistiche nelle diverse edizioni; si cita il testo della prima stampa, ora in ARRIGO BOITO, *Opere letterarie*, cit., dove il ritornello compare sei volte, alle pp. 282 (*Spectrum*), 286 (*Ligula*), 289 (*Papiol*), 316 e 317 (*Lapide, bara e sudario*).

che ha intorno, animali e uomini, ma il ritornello continua. Infine anch'egli muore, dopo una lunga confessione con un frate dall'identità demoniaca, seguita da litanie sataniche: e il verme dopo un lungo viaggio raggiunge la sua tomba per rodergli in eterno «palato e lingua»⁵⁷. La fiaba grandguignolesca, che si chiude con l'esplicita dichiarazione dell'assenza di una morale, con il suo sadismo gratuito e scoppiettante si disegna come una sorta di discesa agli inferi, provocatoria, ironica, e a tratti anche blasfema: dove abbondano le riprese del lessico della *Commedia*, soprattutto quello più stridente e desueto, dai suoni duri e aspri («leppo», «chiercuto», «erte»)⁵⁸; non solo parole, ma anche sintagmi e interi versi⁵⁹. Il verme stesso richiama l'appellativo di Lucifero conficcato in fondo all'Inferno, e designato da Dante come «vermo reo che 'l mondo fora» (*Inf.* xxxiv, 108). Dante offre un prezioso repertorio alla sperimentazione stilistica, in questa fiaba infera di straordinaria inventiva metrica, ritmica, fonica, che richiede uno strumento espressivo “eversivo” in opposizione alla lingua levigata della tradizione poetica, per esprimere contenuti non pacificati e contrasti provocatori (anche la desueta lingua “infernale” della favola, oltre che il suo contenuto, scandalizzò il lettore ottocentesco).

Con la sua originale chiave ludica e parodica, che investe del suo irridente grottesco gioco, non privo di humour nero, ogni canone stabilito

⁵⁷ Ivi, p. 316.

⁵⁸ Nel brano di apertura, *Storie antiche* (ivi, pp. 280-281): «leppo», v. 23 (*Inf.* xxx, 99); «chiercuto», v. 26 (*Inf.* vii, 39); «erte», v. 42 (*Inf.* xxxiv, 13); di diverso registro, ad es., in *Ago e arpa* (ivi, p. 290): «loquela», v. 2 (*Inf.* x, 25); «inciela» (*Par.* iii, 97).

⁵⁹ Ad esempio, ricorre tre volte «Buon Duca e Donno», con la variante «O Duca, o Donno» (*Spectrum*, v. 71; *Ligula*, v. 118; *Papiol*, v. 91; ivi, pp. 283, 287, 290): «buon duca» è Virgilio (ad esempio in *Inf.* x, 19); «maestro e donno» si trova in *Inf.* xxxiii, 28. Il canto del trovatore boitiano (*Ago e arpa*, vv. 11-12: ivi, p. 290) riprende i versi di Arnaut Daniel, «Tan m'abellis» (come in *Purg.* xxvi, 140) e «jeu plore et vai chantan» («que plor et vau cantan», *Purg.* xxvi, 142). La formula finale delle litanie sataniche, «*Rafel mai amech zabì àlmi*» (*Litania*, v. 102: ivi, p. 307), ricalca con lievi varianti le parole di Nembrot in *Inf.* xxxi, 67. Per una più ampia trattazione, rimando al mio contributo *Arrigo Boito tra eversione e gioco. La fiaba nera di «Re Orso»*, in «Studi Italiani», xxviii, 2, luglio-dicembre 2016, pp. 45-74.

– letterario, poetico, morale, religioso, linguistico ed espressivo –, il poemetto si inserisce all'interno dell'esplorazione del negativo che Boito in questi anni compie attraverso la letteratura. In teatro e in musica si pongono in scena i miti del Male (*Mefistofele*, *Nerone*), mentre nella narrativa l'indagine si risolve in un inquieto scavo nei meccanismi dell'ossessione e degli impulsi autodistruttivi, nei racconti *L'alfier nero*, *Iberia*, *Il pugno chiuso*, *Il trapezio*: lacerti di un mondo enigmatico, oscuro e non pacificato, dove la ragione è destinata a soccombere. Come figura dalle sue carte, la progettata raccolta dei racconti, mai realizzata, avrebbe dovuto intitolarsi *Idee fisse*, e portare in epigrafe proprio una citazione dantesca: «Troppo fisso!» (*Purg.* xxxii, 9: il richiamo che le tre Virtù teologali rivolgono a Dante che ha rivolto troppo fisso lo sguardo su Beatrice, fino ad accecarsi)⁶⁰.

Il più “dantesco” dei racconti è senz'altro *Il pugno chiuso* (pubblicato sul «Corriere di Milano» nel dicembre 1870), che alla *Commedia* si richiama fin dal titolo, come chiarisce l'epigrafe, con una citazione che rimanda al quarto cerchio infernale, quello degli avari (e dei prodighi), *Inf.* vii, 56-57: «questi risorgeranno dal sepolcro | col pugno chiuso...»⁶¹. Il racconto, ambientato in Polonia, è narrato in prima persona da un medico incaricato di studiare una malattia del cuoio capelluto nota come *plica polonica*, diffusa negli strati più poveri della popolazione. Ma la sua attenzione è attratta presto da un altro fenomeno: uno dei mendicanti affetti da plica che sostano intorno al santuario di Czestochowa, di nome Paw, ha un pugno serrato, che non si può aprire; nel pugno, stando al suo racconto, è chiuso un prezioso antico fiorino rosso, di grande valore. La moneta proviene da un usuraio ebreo, l'avidissimo Simeòn Levy, che l'avrebbe ricevuta in sogno da una sua vittima, uno studente povero, morto, apparsogli nel sonno in aspetto terrificante.

60 Sul progetto della raccolta di racconti, cfr. ANGELA IDA VILLA, *Introduzione alle novelle*, in ARRIGO BOITO, *Opere letterarie*, cit., pp. 477-481.

61 ARRIGO BOITO, *Il pugno chiuso*, in *Opere letterarie*, cit., p. 223 (il corsivo è nell'originale). Cfr. in proposito JOANNA SZYMANOWSKA, *Arrigo Boito, Dante, la Polonia. Riflessioni a margine del racconto «Il pugno chiuso»*, in *Il Dante dei moderni. La «Commedia» dall'Ottocento a oggi. Saggi critici*, a cura di Joanna Szymanowska e Izabela Napiórkowska, Vicchio (Firenze), LoGisma Editore, 2017, pp. 205-214.

Al risveglio Levy si era accorto di non poter più disserrare la mano, e, fallito ogni tentativo, aveva infine fatto esplodere la sua mano riempita di polvere da sparo, morendo nello scoppio. Paw, custode del tesoro del santuario, ne aveva raccolta al buio la moneta, finendo vittima della stessa dannazione. Ma quando anche lui muore, e il medico infine spacca la mano serrata, si scopre che dentro non c'è niente.

Dunque il racconto di Boito si sviluppa a specchio e a commento dell'immagine del contrappasso dantesco del "pugno chiuso", segno di avidità. A cui si unisce l'attrazione di Boito per le suggestioni allucinatorie, nate dal fissare l'attenzione su un particolare, un dettaglio, che porta a una visione distorta e angosciata della realtà. A metà del racconto, i due versi danteschi già in epigrafe sono di nuovo trascritti: questi versi cominciano ad assillare in modo martellante il dottore, formando come «un rombo incessante» nel suo cervello: «E queste ventidue sillabe dell'inferno facevano e rifacevano il loro corso nel mio cervello simili al girare d'un aspo»⁶².

Il racconto cupissimo respira un clima infernale, con la rappresentazione di un mondo squallido, deturpato dal male fisico e morale, uniformemente mosso da basse passioni e bassi intenti: non solo avidità, ma slealtà, inganno, crudeltà, senza speranza di resurrezione. Anche la malattia ributtante della plica è una sorta di stigma del male, di condanna infernale. Precisi rimandi al testo dantesco rafforzano questa atmosfera; ad esempio nel descrivere attraverso voci e rumori la calca dei mendicanti che si contendono una moneta gettata loro, davanti al santuario: «udii fuor della porta un feroce baccano come di veltri latranti e di pietre percosse e in mezzo al tumulto la parola *przeklety* (maledetto) urlata con beffardo repetiò»⁶³. Il «feroce baccano» di «pietre percosse» e gli insulti beffardi («maledetto») richiamano alla pena cui sono condannati avari e prodighi, costretti in eterno a rotolare con il petto enormi

⁶² ARRIGO BOITO, *Il pugno chiuso*, cit., p. 230. Altri esempi di fissazione allucinatoria troviamo ad esempio nei pensieri di Levy: «Il *fiorino rosso* era nel centro del cervello di Levy come un ragno nel mezzo della sua tela, tutti i pensieri di Simeòn cadevano nel *fiorino rosso*» (ivi, p. 228).

⁶³ Ivi, p. 224.

massi lungo il cerchio infernale, fino a scontrarsi con quelli che provengono dalla direzione opposta, scambiandosi aspri insulti; per tornare poi sui loro passi e scontrarsi e offendersi di nuovo sull'altro versante. I «veltri latranti» non trovano riscontro testuale in quell'episodio, ma sono entrambi termini di evidente colore dantesco. Più avanti, la collina del santuario è identificata esplicitamente come paesaggio infernale dalla parola «girone» che le viene riferita, mentre Paw assume l'atteggiamento ribelle dei dannati: «Giunto all'ultimo girone della discesa, il personaggio che seguivo s'arrestò, alzò il pugno destro al cielo in atto di rivolta e di dolore, indi riprese il cammino»⁶⁴. Il colore rosso del fiorino antico e dei capelli spaventosi di Paw, e gli atteggiamenti mefistofelici dell'alchimista e falsario russo Vasili, aggiungono altre connotazioni demoniache. Il segno visibile della dannazione, il rattrappimento della mano, è ricondotto dal medico, nel finale, a un fenomeno fisiologico indotto dall'ossessione allucinatoria, un'azione delle idee perturbate sul fisico; ma la filigrana dantesca gli attribuisce il carattere di stigmata diabolica. Il sostrato della *Commedia*, le sue immagini e la sua lingua, aiutano ad esprimere, in senso realistico-espressionista, la dannazione presente, e terrena, dell'uomo perso dietro alle proprie ossessioni.

Riassunto Il saggio esamina la ricezione dell'opera di Dante da parte dagli scrittori dell'area scapigliata, analizzando in particolare testi, in versi e in prosa, di Emilio Praga, Carlo Dossi e Arrigo Boito, per mostrare in che modo la figura del Poeta divenga da un lato esempio e stimolo per la loro inquieta ricerca artistica, dall'altro figura di riferimento di valore etico ed esistenziale.

Abstract The essay focuses on the reception of Dante's work by the writers of the Scapigliatura movement, analyzing texts, in verse and prose, by Emilio Praga, Carlo Dossi and Arrigo Boito, to show how the figure of the Poet becomes on the one hand an example and stimulus for their restless artistic research, on the other hand a figure of reference of ethical and existential value.

⁶⁴ Ivi, p. 225.

Dante nella cultura letteraria della «Voce»: l'esperienza di Clemente Rebora

Simone Magherini

La presenza di una vitale memoria dantesca (soprattutto della *Commedia*) nei *Frammenti lirici* di Clemente Rebora (pubblicati dalla Libreria della Voce di Giuseppe Prezzolini a Firenze nel giugno 1913) è un dato certo, subito registrato da un acuto osservatore come Giovanni Boine in un'entusiastica recensione (uscita su «La Riviera Ligure» nel settembre 1914)¹, e poi indagato dalla critica a più riprese e in molteplici direzioni (dalla prospettiva formale di uno stilismo espressionistico alla tensione morale di una ricerca filosofica), a partire dal saggio che Gianfranco Contini dedica al poeta nell'ottobre 1937 su «Letteratura»².

Per Rebora la scoperta di Dante e del carattere etico-filosofico della poesia avviene durante gli anni universitari e coincide con un momento di crisi intellettuale, di rifiuto dei valori illuministico-risorgimentali a cui era stato educato in famiglia. Il momento critico sembra essere

- 1** GIOVANNI BOINE, recensione a Clemente Rebora, «*Frammenti lirici*», in «La Riviera Ligure», XX, 33, settembre 1914; poi in *Il Peccato. Plausi e botte. Frantumi. Altri scritti*, Milano, Garzanti, 1983, pp. 115-120. L'attenzione di Boine è tesa ad esaltare il «tormento lirico e morale del Rebora», rintracciando in questa lacerazione esistenziale una parziale coincidenza con l'atteggiamento che lui stesso ha di fronte alla vita e all'attività poetica-letteraria.
- 2** GIANFRANCO CONTINI, *Due poeti anteguerra. Dino Campana, Clemente Rèbora*, in «Letteratura», I, 4, 1937, pp. 111-118, poi con il titolo *Due poeti degli anni vociani. I. Clemente Rèbora. II. Dino Campana*, in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Nuova edizione aumentata di «Un anno di letteratura», Torino, Einaudi, 1974, pp. 3-15.

collegato, come leggiamo in una lettera all'amica Daria Malaguzzi del 29 maggio 1909, a una «vertigine filosofica» provata dopo il diciannovesimo anno di età, che impegna il giovane poeta in una risistemazione globale del suo pensiero all'interno di una «grandezza di movimento armonioso»³. Non si tratta di un'esperienza misticcheggiante o astrattamente ideologica, ma di un «contrasto» interiore (una sproporzione tra la «vita quotidiana» e «l'idea che ingigantiva») che trova una via di fuga dalla disperazione del nulla nell'impeto morale di un'«aspirazione infinita» a una «bontà» operosa⁴.

Con la lettera al padre del 22 ottobre 1909 Rebora «prende definitivo congedo dalla cultura illuministica e positivista dove pure era cresciuto»⁵: «Io sto con Buddha Cristo Dante Bruno (veggansi gli *Heroici Furori*) Vico Alfieri e Leopardi; modestamente secondo la mia statura»⁶.

La lettura di Dante accresce in Rebora la consapevolezza che la «moralità» consiste nel tendere «al bene e a ideali oltre il comune»⁷, nell'uscire dalla gabbia dell'io (misura di tutte le cose) per aspirare alla «vetta» e raggiungere l'«inarrivabile preda»⁸. Nel frammento LXX la

3 Clemente Rebora a Daria Malaguzzi, Milano, 29 maggio 1909, in CLEMENTE REBORA, *Lettere*, I (1893-1930), a cura di Margherita Marchione, prefazione di Carlo Bo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1976, p. 45 (d'ora in poi citato in forma abbreviata *Lettere*).

4 Ivi, pp. 44-45: «Il contrasto s'accrebbe quando vidi più profondamente gli uomini, quando l'amore muggì chiuso in sé, quando non trovai nella vita quotidiana la rispondenza all'idea che ingigantiva; come un crogiuolo occulto consunsi tante bellezze invano. | [...] Mi convinsi che la bontà [...], è l'unica realtà, alla quale l'anima si avvicina quando è più vasta, più divina e meravigliosa d'amore; che l'arte ci prepara ad accedervi e che in singolar modo la musica interpreta più da vicino e quasi direi la crea; e che il sollievo più possente della vita è l'aspirazione infinita a questa vastità che ci circonda, nel qual tendere è anche l'unica moralità».

5 GIANNI MUSSINI, *Introduzione*, in CLEMENTE REBORA, *Frammenti lirici*, edizione commentata, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, con la collaborazione di Matteo Munaretto, Novara, Interlinea Edizioni, 2008, pp. 8-9 (d'ora in poi citato in forma abbreviata *Frammenti lirici*).

6 CLEMENTE REBORA al padre, Lovenjo, 22 ottobre 1909, in *Lettere*, I, p. 53.

7 Ivi, p. 54.

8 *Frammenti lirici*, LXX, v. 44.

conquista della «vetta», della cima della montagna (immagine di un possibile paradiso terrestre), «altezza» dapprima «vietata», poi «fiutata» e «sperata», e infine «veduta», è impedita da «una vertigine atterrita». La «vetta» resta solitaria e «inarrivabile preda»: «Ogni cosa intendendo oltre aspetta | In fede enorme la vetta: | [...] | Da sola respira il tremendo suo bene»⁹.

Dalle testimonianze epistolari si comprende che il primo contatto di Reborà col pensiero e l'opera di Dante è caratterizzato dalla ricerca di argomentazioni filosofiche in grado di sorreggere i suoi nuovi orientamenti antipositivistici. Questo legame etico-filosofico tra i *Frammenti lirici* e la *Commedia* è comprovato dall'esame della fitta rete di corrispondenze testuali, indagate nel tempo e a più riprese dalla critica in saggi specifici sulle presenze dantesche nell'opera reboriana (poesia e lettere in particolare).

Nei *Frammenti* si possono infatti rintracciare un gran numero di prestiti e richiami danteschi che hanno spesso il compito di istituire un ideale colloquio a distanza (per contrasto o affinità) con alcuni canti della *Commedia* di particolare importanza concettuale. Il dantismo in questo caso si rivela quasi sempre con arcaismi lessicali che possono interessare singole parole o abbracciare intere strofe coinvolgendo la struttura retorica del testo (parallelismi, anafore, allitterazioni). Ma la spia formale rivelatrice di questa memoria dantesca consiste spesso anche in isolati cromatismi verbali e sostantivali. Queste forme sono sicuramente ascrivibili ad un ideale vocabolario dantesco e servono a evocare all'interno del frammento riconoscimenti e contrapposizioni tematiche. Secondariamente aumentano la tensione espressiva del contesto in cui si inseriscono. Anche la rima dantesca concorre ad accrescere la potenza denotativa del verso reboriano. Si tratta per lo più delle cosiddette rime «aspre e chioce», oppure di trasposizioni di intere coppie di parole rima, che certificano la sicura dipendenza dall'originale dantesco. L'equivalenza rimica è quasi sempre accompagnata da rimandi lessicali e retorici.

⁹ Ivi, vv. 60-65.

Un esemplare campione di questa complessa memoria dantesca può essere individuato nel frammento III (un sonetto irregolare, rovesciato):

Dall'intensa nuvolaglia
Giù – brunita la corazza,
Con guizzi di lucido giallo,
Con suono che scoppia e si scaglia –
Piomba il turbine e scorrazza
Sul vento proteso a cavallo
Campi e ville, e dà battaglia;
Ma quand'urta una città
Si scardina in ogni maglia,
S'inombra come un'occhiaia,
E guizzi e suono e vento
Tramuta in ansietà
D'affollate faccende in tormento:
E senza combattere ammazza¹⁰.

L'asperitas del componimento ripresenta la tipica durezza linguistica (semantica e rimica) dell'*Inferno*, in particolare del canto XXIX: «e si traevan giù l'unghie la scabbia, | come coltel di scardova le scaglie | o d'altro pesce che più larghe l'abbia. | “O tu che con le dita ti dismaglie” | cominciò 'l duca mio a l'un di loro» (vv. 82-86). Alla catena costruita sull'allitterazione e sull'accumulazione di alcuni verbi con funzione prevalentemente onomatopeica, che insiste sul nesso fricativo |sc| («scoppia», «scaglia», «scorrazza», «scardina») e sulla rima insistita in |aglia| («nuvolaglia: scaglia»: «battaglia: maglia»), corrispondono la sequenza «scabbia», «scardova», «scaglie» e la rima «scaglie: dismaglie».

Si osserva una leggera prevalenza dei dantismi infernali (che evocano situazioni di smarrimento esistenziale e materializzano con il crudo realismo linguistico di Malebolge i fantasmi infernali all'interno del paesaggio cittadino-milanese sempre più simile a quello della città di Dite) su quelli paradisiaci e purgatoriali legati a strutture rimiche

¹⁰ Frammenti lirici, III.

chiuse (sonetti) e a motivi di stampo stilnovistico (tema dell'amore per il perfetto bene mediato dal sorriso o dagli occhi di una donna, tecnicismi lessicali appartenenti al vocabolario mistico-filosofico della *Commedia*).

Il riscontro analitico dei riflessi danteschi presenti nel libro reboriano contribuisce a mettere in risalto le varie sfumature che caratterizzano l'elevato espressionismo linguistico della poesia di Reborà. Mi limito solo a un piccolo assaggio, a una nota sul titolo della prima raccolta poetica e a qualche appunto sul primo componimento dei *Frammenti*.

La scelta del titolo definitivo per la raccolta di poesie impegna Reborà nella fase finale dell'allestimento del libro e ricade all'ultimo, dopo aver scartato una serie di titoli a carattere allusivo-simbolico (e forse troppo scopertamente letterario), su un non titolo, ovvero sul termine tecnico con cui il poeta è solito nelle lettere agli amici designare i suoi versi ("frammenti", "frammenti lirici"). Con questa scelta il poeta rinuncia a una dichiarazione programmatica: il dimesso sintagma del titolo (*Frammenti lirici*) serve a mettere in risalto il carattere aperto del libro. Al lettore Reborà chiede un totale coinvolgimento con l'opera, un'attiva collaborazione per ricostruire con i frammenti dell'io il poema morale vagheggiato e mai raggiunto.

Da una lettera del 28 marzo 1913 all'amico e filologo Angelo Monteverdi sappiamo però che il titolo scelto per la raccolta sarebbe dovuto essere un altro:

ho scovato un titolo alla mia raccolta che per essere ambiguo (non per me) mi piace; eccolo: I guinzagli del Veltro (devi sapere che per me quest'ultima parola significa infinite cose: è l'eterno, anzi l'aspirazione all'eterno, e il presagio dell'essere ossia il divenire: e tante altre faccende)¹¹.

Il fatto che la ricerca del titolo occupi il momento finale del lavoro di allestimento della raccolta evidenzia innanzitutto la funzione ri-epilogativa del titolo. Il filtro della citazione allusiva si richiama alla

¹¹ CLEMENTE REBORÀ a Angelo Monteverdi, Milano, 28 marzo 1913, in *Lettere*, I, p. 165.

profezia del Veltro del primo canto dell'*Inferno*, che si oppone alla cupidigia (all'attaccamento ai beni terreni) della lupa: «Molti son li animali a cui si ammoglia, | e più saranno ancora, infin che 'l veltro | verrà, che la farà morir con doglia. | Questi non ciberà terra ne peltro, | ma sapienza, amore e virtute, | e sua nazione sarà tra feltro e feltro» (vv. 100-105). Il richiamo conferma il sostrato filosofico-esistenziale dei *Frammenti*. Quel titolo («I guinzagli del Veltro») piace a Reborà, oltre che per la sua ambiguità plurisemantica piena di suggestioni letterarie («ques'ultima parola significa infinite cose»), soprattutto perché offre al lettore una possibile chiave di lettura unitaria di una raccolta poetica frammentaria (il particolare riutilizzo della citazione dantesca è funzionale alla comprensione dell'orientamento poemático del libro).

L'accostamento di «guinzagli» a «Veltro» è di tipo oppositivo; le due parole evocano due universi semantici distinti e di segno contrario: i lacci del guinzaglio hanno infatti il compito di arrestare e mortificare la libera corsa del «Veltro». Reborà nella sua spiegazione di questo possibile titolo si sofferma soprattutto sul significato del secondo termine, sul «Veltro». Se proviamo a seguire i passaggi che il poeta percorre, per prima cosa notiamo che Reborà rifiuta una definizione astratta del concetto di «eterno» (il «Veltro»). Nella realtà questo termine esiste, ma unicamente sotto forma di «aspirazione», di tensione dell'essere verso un bene che è assente, irraggiungibile; l'«eterno» (il significato ultimo della vita) è una promessa («presagio dell'essere»), mai destinata al disvelamento.

L'indagine sull'esistenza si rivela così in Reborà essenzialmente intuitiva: «l'aspirazione all'eterno» si concretizza nella realtà come vibrazione simpatetica che stabilisce innanzitutto un legame tra soggetto e oggetto della percezione, rendendo possibile l'inizio di quell'interminabile viaggio interiore alla ricerca del senso della vita, che rimane nascosto, come nel frammento xxv, nel «vortice eterno» in cui le cose sono immerse: «O realtà, essere in te vorrei: | Come saetta c'aria in luce stringe, | Ma in un concreto e alterno | Svariar perdo il senso | Del tuo vortice eterno»¹². L'accostamento della parola «guinzagli» a «Veltro»

¹² *Frammenti lirici*, xxv, vv. 36-40.

aumenta così la consapevolezza dell'irraggiungibilità dell'«eterno», il suo essere immanente e allo stesso tempo trascendente, comunque sempre «al di là».

Il primo componimento dei *Frammenti lirici* ha funzione proemiale e annunziatrice di un'esperienza poetico-esistenziale drammatica, perché sfuggente a qualsiasi tranquillizzante definizione: «L'egual vita diversa urge intorno; | Cerco e non trovo e m'avvio | Nell'incessante suo moto: | A secondarlo par uso o ventura, | Ma dentro fa paura»¹³. Questi versi rimandano all'*incipit* della prima cantica della *Commedia*: «Nel mezzo del cammin di nostra vita/mi ritrovai per una selva oscura | ché la diritta via era smarrita. | Ahi quanto a dir qual era è cosa dura | esta selva selvaggia e aspra e forte | che nel pensier rinnova la paura!» (*Inf.* I, vv. 1-6). Rimane decisivo per la comprensione del testo il riferimento all'introito della prima cantica: nel frammento il motivo dello smarrimento nella «selva» viene tradotto da Rebora col termine «paura» e col verso «Cerco e non trovo e m'avvio», che ha il compito di introdurre nella memoria dantesca lo sgomento e l'inquietudine (la «modernissima *ansietà*»¹⁴) del poeta novecentesco di fronte alla società moderna e la sua volontà pragmatica di superare questa sorta di precarietà esistenziale. I vv. 17-22 («Se a me fusto è l'eterno, | Fronda la storia e patria il fiore, | Pur vorrei maturar da radice | La mia linfa nel vivido tutto | E con alterno vigore felice | Suggere il sole e prodigar il frutto»), con i quali Rebora esprime l'ansia volontaristica di superamento della situazione presente, traducono il motivo dell'amore per il perfetto bene del canto XVII del *Purgatorio*: «Altro ben è che non fa l'uom felice; | non è felicità, non è la buona | essenza, d'ogni ben frutto e radice» (vv. 133-135). Anche l'uso di un verbo che siamo soliti pensare come un tecnicismo reboriano, «urgere» (pre-

¹³ *Frammenti lirici*, I, vv. 1-5.

¹⁴ GIANNI MUSSINI, *Introduzione a Frammenti lirici*, cit., p. 18: «Ci sono parole che ritornano, nei *Frammenti*, attraverso tutta la raccolta, portandosi dietro il loro senso e anche sovra-senso che vengono acquisendo nel particolare vocabolario dell'autore. [...] tra queste la modernissima *ansietà* che racconta con chiaroveggente anticipo la nevrosi del nostro oggi».

sente anche nel frammento xxxix, v. 37, «Urgono anele domande»), deriva dal repertorio paradisiaco del canto x («che l'una parte e l'altra tira e urge», v. 142) e del canto xxx («L'alto disio che mo t'infiama e urge», v. 70). I vv. 30-35, che chiudono il componimento («Qui nasce, qui muore il mio canto: | E parrà forse vano | Accordo solitario; | Ma tu che ascolti, rècalo | Al tuo bene e al tuo male: | E non ti sarà oscuro»¹⁵), richiamano invece alla memoria il primo canto del *Purgatorio* nel quale Dante segnala la necessità di un coinvolgimento diretto del lettore per una completa e corretta comprensione dell'esperienza poetico-esistenziale della nuova cantica. Il «Qui nasce, qui muore il mio canto», il «vano accordo solitario» col quale il poeta connota dal punto di vista stilistico il “frammento”, ricalcano infatti i versi del *Purgatorio*: «Ma qui la morta poesi resurga, | [...] | seguitando il mio canto con quel suono | di cui le Piche misere sentiro | lo colpo tal, che disperar perdono» (*Purg.* I, vv. 6-12). In questo modo Rebora conferma con una moderna sensibilità il vitale tentativo dantesco di adeguare il registro stilistico del “poema” alla tensione morale che lo sottende. I vv. 23-24 del frammento proemiale («Vorrei palesasse il mio cuore | Nel suo ritmo l'umano destino»), sintomatici per il programma esistenziale del libro reboriano, completano infine il parallelismo con il primo canto del *Purgatorio*, richiamando la meta della prima tappa del viaggio dantesco (il paradiso terrestre), punto di partenza e non di arrivo dell'«umano destino» per poi giungere all'«inarrivabile vetta»: «e canterò di quel secondo regno | dove l'umano spirito si purga | e di salire al ciel diventa degno» (vv. 4-6).

In conclusione, il Dante di Rebora, maturato nel clima convulso del frammentismo vociano, è testimonianza eloquente di quanto, nel primo Novecento, la poesia della *Commedia* si offra come arduo modello di coscienza e di autocoscienza, come esempio di una salvezza difficile, che pone l'io dinanzi alla «terribile responsabilità»¹⁶ di tentare

¹⁵ *Frammenti lirici*, I, vv. 30-35.

¹⁶ CLEMENTE REBORA a Francesco Meriano, [Villa] Serafina, 26 maggio 1917, in *Lettere*, I, p. 327. Il sintagma nella lettera si riferisce al bisogno di testimoniare quanto il poeta-soldato ha visto e sofferto nell'inferno della guerra.

l'esperienza di un «folle volo» alla ricerca di un «interno paragone della certezza»¹⁷, di un ordine armonico che sia in grado di dar «forma»¹⁸ all'esistenza individuale e collettiva.

Riassunto Il Dante di Rebora, maturato nel clima convulso del frammentismo vociano, è testimonianza eloquente di quanto, nel primo Novecento, la poesia della *Commedia* si offra come arduo modello di coscienza e di autoscienza, come esempio di una salvezza difficile, che pone l'io dinanzi alla «terribile responsabilità» di tentare l'esperienza di un «folle volo» alla ricerca di un «interno paragone della certezza», di un ordine armonico che sia in grado di dar «forma» all'esistenza individuale e collettiva.

Abstract Rebora's use of Dante is cultivated in the convulsive atmosphere of *Frammentismo* felt amongst *La Voce's* writers, and it speaks volumes about the value of Dante's *Commedia* in the early twentieth century as a model of awareness and self-awareness. This example of arduous salvation places self before the "frightful responsibility" of launching out on a "wild flight" in search of an "inner touchstone of certainty", of harmonious order able to "shape" our individual and collective existence.

¹⁷ *Frammenti lirici*, x, v. 42.

¹⁸ *Ivi*, v. 39: «S'avvien che forma in noi rimanga al corpo».

«Amour qui résonne en mon âme».

Dante tra traduzione e memoria poetica in Jacqueline Risset

Sara Svolacchia

«Traduire Dante aujourd'hui, c'est entrer dans le laboratoire avec les instruments d'aujourd'hui: à partir d'une pratique actuelle de la poésie»¹, affermava Jacqueline Risset nel 1983, annunciando non solamente quello che sarebbe stato il fondamento programmatico della sua attività di traduttrice ma anticipando anche una delle tendenze della poesia contemporanea francese, ossia la messa in discussione dell'esistenza di una separazione netta tra processo traduttivo e atto scrittoriale, il testo trovandosi così a «rinascere» di volta in volta.

L'importanza, per dirla con Jean-Charles Vegliante, dell'«effet-translation»² sulla poesia di Risset è particolarmente flagrante quando si considerano i testi d'esordio dell'autrice. A partire dalla metà degli anni Sessanta, Risset è infatti legata al movimento d'avanguardia di *Tel Quel* e all'omonima rivista. In linea con le ricerche post-strutturaliste dell'epoca, il gruppo proponeva una scrittura fortemente anti-referenziale, in grado di sfuggire a quanto Alain Robbe-Grillet andava definendo in quegli stessi anni come «la tyrannie des significations»³. I testi rissettiani del periodo rispecchiano tale presa di posizione teorica e appaiono dominati da una ricerca che ruota attorno al significante

1 JACQUELINE RISSET, *Vitesse de la Comédie*, in «L'Infini», 2, 1983, pp. 3-5: 5.

2 JEAN-CHARLES VEGLIANTE, *D'écrire la traduction*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996, p. 55.

3 Cfr. ALAIN ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1996, p. 20.

e che non esclude un rapporto ludico con la lingua (non a caso *Jeu* è il titolo della prima raccolta di Risset) ma dove a emergere è soprattutto il *travail* sul testo con cui teoria e pratica scrittoria diventano parte del medesimo processo.

Fu proprio «Tel Quel», che nel 1965 dedicò un numero speciale a Dante, a permettere a Risset una «riscoperta» del poeta. Se di «riscoperta» si può parlare è essenzialmente perché la ricezione di Dante in Francia fu per lungo tempo dominata da una serie di rifiuti (Voltaire, ad esempio, definiva la *Commedia* un «poema dal gusto bizzarro»⁴) o di fraintendimenti (come l'idea, particolarmente diffusa nel primo Ottocento, che il poema fosse una specie di racconto *noir*). I saggi proposti nel numero di «Tel Quel», e in particolare quello di Philippe Sollers intitolato *Dante et la traversée de l'écriture*⁵, permisero a Risset di rileggere Dante sotto una nuova luce perché, per la prima volta in ambito francese, veniva accentuata la novità della lingua della *Commedia* e la modernità di un Dante che ne è al tempo stesso autore, narratore e personaggio: il «poema sacro», secondo Sollers, non faceva altro che rimandare così a un unico oggetto: l'atto stesso della scrittura.

Tale rilettura di Dante fu determinante nella scelta di Risset di cimentarsi in una nuova traduzione della *Commedia* che fosse in grado di rendere in francese la «vitesse» della scrittura dantesca, ossia il suo ritmo incalzante, la sua «irregularité surprenante, choquante, souveraine»⁶. Si tratta della stessa «vitesse» che sarà poi alla base della poetica dell'istante, così centrale nell'ultima fase della produzione rissettiana. La decisione di proporre un'altra versione della *Commedia*, tuttavia, procedette a piccoli passi, con timidi tentativi di traduzione che si fecero via via più importanti, quasi a suggerire la necessità di venire a patti con il monito dantesco dell'impossibilità di tradurre la poesia senza rompere il «legame mosaico» e distruggere così la «dolcezza e l'armonia» del testo originario. Significativamente, la prima traccia

4 VOLTAIRE, *Le Dante*, in *Dictionnaire Philosophique*, Paris, Garnier, 1878, t. XVIII, pp. 312-315: 312.

5 PHILIPPE SOLLERS, *Dante et la traversée de l'écriture*, in «Tel Quel», 23, 1965, pp. 12-32.

6 JACQUELINE RISSET, *Vitesse de la Comédie*, cit., p. 5.

del testo di Dante nell'opera di Risset, e quindi anche la prima, seppur brevissima, traduzione, si trova in *Jeu*, la raccolta d'esordio del 1971, dove un verso del xxviii canto del *Purgatorio*, «la divina foresta spessa e viva», è riportato in francese e amputato dell'aggettivo iniziale: «la forêt épaisse et vive»⁷. Come ha fatto notare Jean-Pierre Ferrini, era forse proprio la natura «divina» della *Commedia* a generare una certa esitazione in Risset, a farla dubitare della possibilità di portare a termine l'impresa traduttiva⁸.

Superata tale reticenza, Risset inaugurò un laboratorio traduttivo che durò per diversi anni (*l'Inferno* venne pubblicato per la prima volta nel 1985, il *Purgatorio* nel 1988, il *Paradiso* nel 1990) e che comportò diverse riedizioni, per la maggior parte ricorrette e rivisitate⁹. Fu proprio negli anni della gestazione della traduzione che la presenza del palinsesto citazionale dantesco divenne sempre più evidente nei componimenti poetici dell'autrice, a riprova dell'inscindibilità della pratica traduttiva da quella poetica, entrambe parte del medesimo gesto del «disfare» e «rifare» il tessuto del testo. Secondo la bella immagine di Martin Rueff, il traduttore di Dante diventerebbe così una «Pénélope dont la Comédie détricoterait chaque nuit le travail fébrile»¹⁰.

In *Sept passages de la vie d'une femme*, una raccolta pubblicata nel 1985, le citazioni tratte dalla *Commedia* sono numerosissime e in genere segnalate solo mediante l'uso del corsivo, senza alcun riferimento puntuale. I versi di Dante si confondono e si fondono con quelli di Risset, come avviene nella poesia intitolata *Paradisiaca xxxiii*:

7 EAD., *Jeu*, Paris, Seuil, 1971, p. 30.

8 JEAN-PIERRE FERRINI, *Dante en France (après Jacqueline Risset)*, in *Jacqueline Risset. «Une certaine joie»*, a cura di Marina Galletti, Roma, Roma TrE-Press, 2017, pp. 94-101: 94.

9 L'ultima, recentissima, riedizione, è quella nella collana «Bibliothèque de la Pléiade»: DANTE ALIGHIERI, *La Divine Comédie*, traduction de Jacqueline Risset, sous la direction de Carlo Ossola, avec la collaboration de Jean-Pierre Ferrini, Luca Fiorentini, Ilaria Gallinaro, Pasquale Porro, Paris, Gallimard, 2021.

10 MARTIN RUEFF, *La mémoire rafraîchie*, in JACQUELINE RISSET, *33 écrits sur Dante*, conçu et présenté par Jean-Pierre Ferrini et Sara Svolacchia, Caen, Nous, 2021, pp. 257-284: 258.

Sara Svolacchia

Lavato nell'acqua di poesia

Et plein de lait chanteur / jusqu'au palais [...]

ainsi la neige se descelle au soleil
rêve qui colore la matinée [...]

car presque tout cesse

ma vision

et dans mon cœur

coule encore la douceur...¹¹

In un altro testo della stessa raccolta, intitolato *Titanic*, ha luogo una suggestiva contaminazione tra antico e moderno: il passeggero della nave affondata nel 1912 è infatti nient'altro che «D. Alaghary», immaginato mentre trasporta sotto il braccio una pergamena con il manoscritto della *Divina Commedia*, «le livre qui commence |dans la forêt | et finit dans la lumière et l'évanouissement»¹². Senza l'incidente del Titanic, immagina Risset, si avrebbe almeno una traccia autografa di Dante:

on aurait eu enfin le manuscrit qui manque
pas un mot de sa main
la seule écriture avec son nom
est celle qu'on voit dans le livre de la ville
à la page des condamnés à mort¹³

Non vi è dubbio, tuttavia, che la raccolta in cui la presenza dell'influenza di Dante è più visibile è *L'Amour de loin*, pubblicata per Flammarion nel 1988. È qui che appare chiaro come la traduzione abbia segnato un punto di svolta nella scrittura poetica di Risset: rispetto alle raccolte

¹¹ JACQUELINE RISSET, *Paradisiaca XXXIII*, in *Sept passages de la vie d'une femme*, Paris, Flammarion, 1985, pp. 121-122.

¹² EAD., *Titanic*, in *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., p. 70.

¹³ Ivi, p. 69.

pubblicate con «Tel Quel», quelle che seguono la frequentazione del testo dantesco si distinguono per «une simplicité, [...] une rapidité, [...] une narrativité [...] inconnues»¹⁴.

Il titolo suggerisce già il tema fondante della raccolta: da un lato, il chiaro riferimento a *l'amor de lonh* di Jaufré Rudel; dall'altro, l'attualizzazione della tematica dell'amore di lontano attraverso la messa in scena di una storia a distanza. L'opera è articolata in cinque sezioni, ciascuna recante il nome di una stagione. La primavera, momento in cui si colloca anche il viaggio del pellegrino Dante, apre e chiude il volume. Il valore simbolico associato ad ogni stagione è piuttosto evidente: al ciclo naturale si sovrappone quello dello sviluppo della storia d'amore, con la primavera e l'estate che simboleggiano la nascita e il consolidamento della relazione, l'autunno e l'inverno che ne mostrano la fine dolorosa. Il ritorno della primavera nell'ultima parte della raccolta segnala, invece, il *topos* della rinascita dopo la sofferenza della rottura del rapporto e contiene, in potenza, il ritorno alla felicità. A tal proposito, l'autrice ha fatto notare come l'introduzione della quinta stagione possa suggerire «les possibilités, toujours proustiennes, des intermittences du cœur. Ce qui fait qu'il y a des sortes de reprises, comme des reprises musicales»¹⁵. In tal senso, quindi, l'architettura della raccolta rissettiana appare simile a quella della *Recherche poiché*, se un ritorno al punto di partenza è innegabile, è pur vero che la scrittura sembra tenere conto del percorso fatto, generando così un movimento a spirale con struttura epanodica; struttura che, peraltro, potrebbe ricordare quella concatenata della terza rima.

Il punto di partenza di questa spirale è il «premier moment», evocato secondo la topica classica della «première rencontre»¹⁶:

¹⁴ JACQUELINE RISSET et CHRISTIAN PRIGENT, *Jeu, «poésie», Dante, «TXT»*, 14, automne 1982, pp. 54-57: 54.

¹⁵ JOHN C. STOUT, *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2010, p. 269.

¹⁶ Come codificati, ad esempio, da JEAN ROUSSET in «*Leurs yeux se rencontrèrent*»: la scène de première vue dans le roman, Paris, José Corti, 1981.

Sara Svolacchia

Je t'ai vu, oui, un matin
visage, douceur distraite –
avec la foule comme à distance
lumière d'hiver
et le salut parmi les autres

dès lors, dès cet instant
stupeur
désir de fuir [...] ¹⁷

Centrale appare il tema del saluto che, similmente a quello concesso da Beatrice a Dante nella *Vita Nova*, è portatore di *salus*, fonte di beatitudine. Attraverso il ruolo privilegiato conferito allo sguardo, la dialettica cortese, secondo la quale l'amore comincia dalla vista e invita al perfezionamento morale, è poi chiaramente enunciata:

l'amour passe par les yeux
et descend dans le cœur
l'amour de loin nous exerce
et nous perfectionne ¹⁸

Sin da questi versi la *démarche* rissettiana appare evidente: la distanza tra il poeta e l'oggetto d'amore non è più, come nella lirica cortese, spirituale (riflesso, peraltro, di un diverso *status* sociale¹⁹), ma concreta, in quanto i due protagonisti vivono in posti diversi. «L'amour de loin» al centro della raccolta è pertanto fondato sull'elaborazione dell'assenza in termini lacaniani: «l'amour, c'est toujours l'amour de loin, puisque l'amour est distingué, défini, par le manque»²⁰, commenta Risset. L'assenza diviene così tratto caratteristico del *tu* dell'oggetto amato, il

¹⁷ JACQUELINE RISSET, *Premier moment*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 11.

¹⁸ EAD., *Le toucher*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 25.

¹⁹ Questa la tesi sociologica di Erich Köhler in *Sociologia della fin'amor*, Padova, Liviana, 1976.

²⁰ È quanto dichiara Risset durante l'intervista con Bernard Pivot: <<http://www.ina.fr/video/CPB88007107>>. (ultimo accesso: 4 aprile 2022).

quale viene posto dall'*io* in una situazione paradossale riassumibile nei termini di Barthes: «l'autre est absent comme référent, présent comme allocutaire»²¹; situazione che dà vita alla scrittura («le langage naît de l'absence», scrive ancora Barthes²²) come tentativo di sopperire, attraverso la parola, all'assenza dell'altro. L'assenza così concepita conduce, come intuito da Julia Kristeva, a una «faillite du signifiant»²³. È quanto accade nella sezione «Hiver», dove il nome dell'amato diventa un significante oramai vuoto, privato del proprio referente:

Le souffle qui circule encore entre les lettres
du Nom
au téléphone en t'appelant
encore après la fin²⁴

Secondo la lettura di Yves Bonnefoy, è per compensare la scomparsa di Beatrice che Dante dà vita alla *Commedia*: il poeta «demande aux rythmes, aux rimes, à tous les moyens de solennité du langage de dresser pour [Béatrice] une terrasse, de construire pour elle un château de présence, d'immortalité, de retour»²⁵. I versi di Risset confermano questa inafferrabilità dell'Altro:

je voyage ce printemps
mais c'est toi
c'est toi qui bouge vite
présence retrouvée aussi forte
dans chaque ville de printemps²⁶

²¹ ROLAND BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 21.

²² Ivi, p. 22.

²³ JULIA KRISTEVA, *Soleil Noir*, Paris, Gallimard, 1987, p. 20.

²⁴ JACQUELINE RISSET, *Le souffle*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 96.

²⁵ YVES BONNEFOY, *L'Improbable*, Paris, Mercure de France, 1959, p. 150.

²⁶ JACQUELINE RISSET, *Paradise*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 19.

Nonostante il *je* sia il soggetto in movimento, è l'amato a sfuggire; si tratta di una dialettica già codificata da Barthes e che questi versi riprendono quasi alla lettera: «L'autre est en état perpétuel de voyage; il est, par vocation, migrateur, fuyant; je suis, moi qui aime, par vocation inverse, sédentaire, immobile, à disposition, en attente [...]. L'absence amoureuse va seulement dans un sens»²⁷. Ancora una volta, Risset ritrova Dante, soprattutto nella lettura di Borges secondo cui l'intera *Commedia* non è altro che un pretesto per introdurre l'incontro con Beatrice²⁸. Un incontro che si tradurrà in un'iniziale disillusione culminante nel pianto di Dante (*Pg.* xxx, 54-57). Nonostante il periglioso viaggio del pellegrino Dante nei tre regni, Beatrice resta dunque sempre assente: «Infinitamente esistette Beatrice per Dante», conclude Borges, «Dante pochissimo, forse nulla per Beatrice»²⁹. L'assenza è proprio quella dell'amato, attorno al quale è costruito un discorso «ieratico» in cui l'azione, non diversamente dalle poesie trobadoriche, è di fatto mancante³⁰. Se è vero, come mostra l'analisi dedicata al mito di Tristano e Isotta di Denis de Rougemont, che è «l'ostacolo», ripresentatosi ogni qual volta gli amanti sono vicini a dare compimento al loro desiderio, a costituire il tratto tipico dell'amore-passione destinato all'infelicità o alla morte, *L'Amour de loin* presenta questo stesso schema attraverso la messa in scena di un desiderio che la distanza rende difficile portare a compimento³¹.

Se la ripresa del codice trobadorico è dunque evidente, nella raccolta vi è però un rovesciamento rispetto all'iconografia tradizionale: a cantare l'amato è, in questo caso, la donna³². Al posto della «donna angelo» stilnovista, qui è l'uomo ad essere identificato come tale:

²⁷ ROLAND BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., p. 19.

²⁸ JORGE LUIS BORGES, *Nove saggi danteschi*, Milano, Franco Maria Ricci, 1985.

²⁹ Ivi, p. 116.

³⁰ Sul discorso amoroso come «ieratico» cfr. ROLAND BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., p. 110.

³¹ Cfr. DENIS DE ROUGEMONT, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 2006, pp. 78-79 sgg.

³² Risset dimostra, in questo caso, una profonda affiliazione con una certa produzione lirica cinquecentesca sul modello petrarchista, come quella di Louise Labé a cui, peraltro, la poesia *À la belle L.* di questa raccolta è esplicitamente dedicata.

– ange: nom venu de sa main
prise en photo sur l'instrument
bois lisse
image découpée de main gauche d'ange³³

Si tratta, peraltro, di un angelo che – in veste di novella Beatrice – ha il potere di condurre chi ama in Paradiso; figura in un certo senso simile all'«Ange» evocato da René Char nei *Feuillets d'Hypnos* (con un verso di cui quello rissettiano conserva l'identica struttura sintattica: «Ange: la bougie qui se penche au nord du cœur»³⁴). Ma, in questo caso, non è tanto la fede a permettere l'elevazione quanto, invece, la musica prodotta dalle mani dell'amato con strumento. E anche il Paradiso dantesco perde ogni tratto metafisico finendo per incarnarsi, parodicamente, nel nome dei cocktail di un bar, «Paradise I» e «Paradise II»³⁵.

Come in *Sept passages de la vie d'une femme*, è spesso il corsivo ad essere utilizzato da Risset per segnalare la presenza di una componente intertestuale inglobata all'interno del proprio dettato. Nel citare l'incipit della canzone LXXXI delle *Rime* dantesche, Risset scrive:

Amor che ne la mente mi ragiona
Amour qui résonne
qui raisonne³⁶

Il tema citazionale è qui arricchito dalla chiosa nelle sue varianti parasinonimiche disseminate nei versi stessi: partendo dall'omofonia tra i verbi «résonner» e «raisonner»³⁷, Risset stabilisce, attraverso una paronomasia, un nesso semantico che, di fatto, commenta i versi

³³ JACQUELINE RISSET, *Paradise*, cit., p. 18.

³⁴ RENÉ CHAR, *Fureur et mystère*, in *Œuvres complètes*. Introduction de Jean Roudaut, Paris, Gallimard, 1983, p. 179.

³⁵ JACQUELINE RISSET, *Paradise*, cit., p. 18.

³⁶ EAD., *Amor che ne la mente*, in *L'Amour de loin*, cit., p. 36. Corsivi dell'autrice.

³⁷ FRANCIS PONGE, *Pour un Malherbe*, in *Œuvres complètes*, t. II, Paris Gallimard, 2002, p. 80. Corsivo dell'autore.

stessi³⁸. Il palinsesto citazionale non è unicamente dantesco, ma rinvia anche al *Malherbe* di Francis Ponge (dell'autore del *Parti pris des choses* Risset è stata ugualmente traduttrice): «mais cette raison, qu'est-ce, sinon plus exactement la *réson*, le résonnement de la parole tendue, de la lyre tendue à l'extrême»³⁹.

Il testo continua poi attraverso una «disseminazione» dei versi danteschi tradotti in francese:

Amour qui me fais penser
et me dévies toutes mes pensées
tu m'apportes de lui des morceaux [...]

Amour qui raisonne en mon âme

mais la musique est encore loin
sur cette plage [...]

Fino al punto in cui l'ipotesto dantesco si fonde con l'ipertesto rissettiano del secondo verso («Amour qui résonne»):

- 38** Non è esclusa, da questo tipo di lettura-glossa, l'influenza di Gianfranco Contini il quale, in riferimento all'interpretazione del sonetto dantesco *Tanto gentile e tanto onesta pare...* aveva sottolineato la necessità di «un'esegesi letterale, anzi lessicale», sorta di traduzione stessa del testo che fosse in grado di «determinare il nuovo rapporto dei sinonimi e affini nella cultura rappresentata dalla nostra lingua, la nuova ripartizione, per dir così, in parole della realtà che si considera come oggettiva e costante». Cfr. GIANFRANCO CONTINI, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 161 e 166.
- 39** Nell'introduzione al *Partito preso delle cose*, Risset aveva commentato: «Ponge scrive “réson” la parola “raison”: la facoltà sublime è solo risuono, fiavole eco di suoni che nascono fuori da essa. Ma la nuova ortografia non la diminuisce soltanto; la amplia anche, se suscita nel suo spazio astratto la presenza della musica, introduce una inedita capacità di sentire e di tener la propria parte nel gran concerto cosmico». Cfr. JACQUELINE RISSET, *De varietate rerum o l'allegria materialista*, prefazione a Francis Ponge, *Il partito preso delle cose*, a cura di Jacqueline Risset, Torino, Einaudi, 1979, p. x.

«Amor
Amor ne la mente
Tu me résonnes...»⁴⁰

Ancora una volta, le due isotopie della raccolta sono presentate in maniera esplicita: da un lato la figura dell'amato; dall'altro la sua stessa lontananza, qui significativamente indicata dalla terza persona singolare, la «non-personne» dell'assenza secondo la formulazione di Benveniste⁴¹. Il *tu* appare così riservato alla personificazione allocutiva dell'Amore. La traduzione dei versi delle *Rime*, attraverso l'interrogazione metalinguistica che questa stessa pratica impone, sembra innescare precisamente l'avanzamento della scrittura.

È, d'altronde, proprio da qui che si origina il concetto di «*mémoire poétique*»⁴², probabilmente elaborato sin dagli esordi accademici di Risset, ma che trovò piena formulazione soltanto nel 2007, in occasione della pubblicazione di un corso tenuto qualche anno prima al Collège de France e incentrato sulla pratica traduttiva e la riscrittura poetica in Dante, Scève, Rimbaud e Proust. Tratto comune agli autori presi in esame è la traduzione intesa non più come punto di arrivo, bensì come laboratorio che precede, e spesso completa, l'atto creativo.

Come precisa Bonnefoy, che di *Traduction et mémoire poétique* scrive la prefazione, è proprio il lavoro del traduttore a rendere più feconda la riflessione sulla poesia stessa:

Vivre mot après mot, chez un autre que soi, la transgression des signifiés par la voie du signifiant, d'abord sonore, constater l'émergence du référent sous les signifiés dispersés mais d'ailleurs aussi réorganisés par le savoir du

⁴⁰ EAD., *Amor che ne la mente*, cit., p. 39. Corsivi dell'autrice.

⁴¹ ÉMILE BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966, p. 228.

⁴² JACQUELINE RISSET, *Traduction et mémoire poétique. Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, Paris, Hermann, 2007.

monde et de l'existence accru dans ce regard neuf, quel laboratoire pour la pensée de la poésie [...]!⁴³.

La «*memoria poetica*» che Risset individua nei quattro autori sembra la stessa che, mediante i continui riferimenti intertestuali, si palesa nelle raccolte e, come si è visto, in *L'Amour de loin* in particolare. Si tratta di una memoria che agisce come «*effet de la pression "intérieure" d'une langue poétique étrangère sur qui écrit*»; pressione che si manifesta «*comme désir de traduire et comme désir d'écrire, ou dans l'espace entre les deux activités, les nourrissant toutes deux*»⁴⁴. La traduzione diventa allora luogo germinale della scrittura stessa, vero e proprio «*détonateur d'écriture*» che genera una memoria dei testi sempre presente nell'atto scrittorio:

Il s'agit alors de quelque chose de profondément étranger à ce qu'on appelle traditionnellement les «sources»: d'une opération infiniment plus riche, qui mobilise à la fois la mémoire et l'oubli, le conscient et l'inconscient, et un très grand nombre de strates hétérogènes travaillant et jouant ensemble⁴⁵.

Si tratta, nel caso di Risset, di «*sources*» di cui raramente viene fornita l'origine e che, in effetti, sono integrate nel testo (come accade con i versi danteschi) senza che vi sia separazione netta (se non, talvolta, il corsivo) tra la componente citazionale e quella propriamente autoriale.

Questo tipo di memoria-palinsesto, pertanto, si distingue da quella funzionale; essa appare come «*une caisse de résonance au sens musical, qui est en même temps laboratoire d'une élaboration frénétique*» e che «*reprend sans cesse l'ensemble des matériaux, les remet en chantier, bouleverse leur place et leur sens*»⁴⁶. Una memoria, dunque, attiva: lo dimostrano le varianti citazionali incontrate sopra, secondo cui

⁴³ YVES BONNEFOY, *Le paradoxe du traducteur*, in JACQUELINE RISSET, *Traduction et mémoire poétique*, cit., p. 12.

⁴⁴ JACQUELINE RISSET, *Traduction et mémoire poétique*, cit., p. 18.

⁴⁵ *Ivi*, p. 20.

⁴⁶ *Ibidem*.

il testo dantesco viene costantemente rimaneggiato: «la création est recréation»⁴⁷, afferma Risset.

Significativamente, per portare a coscienza il processo di «memoria poetica», Risset fa riferimento alla ricerca saussuriana intorno agli *Anagrammes*, nei quali la linearità del discorso, nonché l'arbitrarietà del segno linguistico sembrano venire meno⁴⁸. Ciò che, nell'analisi degli *Anagrammes*, assume maggiore interesse per l'autrice è però il fatto che lo stesso Saussure, il quale non aveva ancora assimilato «une découverte précédente, celle de l'inconscient par Freud», dubitasse della possibilità che gli autori degli inni saturniani potessero comporre «des anagrammes sans le savoir, et inscrire dans les phonèmes de leurs textes le nom du héros ou du dieu objet du poème»⁴⁹. La memoria di cui parla Risset, dunque, è esplicitamente iscritta all'interno di una componente inconscia («laboratoire mystérieux, où les territoires du conscient et de l'inconscient entrent en rapport»⁵⁰, scrive ancora l'autrice) che la allontana dalla deferenza nei confronti dell'*auctoritas* dei modelli letterari così viva nel mondo medievale: la citazione non è più segno autorevole di affiliazione a un certo autore ma, come si è visto nei casi di trasposizione parodica, essa può venire scomposta all'interno dello spazio paragrammatico.

Così, conclude Risset citando Walter Benjamin, nell'era della «mémoire impossible» questa frammentarietà del rapporto con l'ipertesto diventa «malgré tout une forme d'approche, capable d'engendrer à son tour de nouvelles formes, de nouvelles possibilités»⁵¹.

⁴⁷ Ivi, p. 21.

⁴⁸ Cfr. JEAN STAROBINSKI, *Les Mots sous les mots. Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

⁴⁹ JACQUELINE RISSET, *Traduction et mémoire poétique*, cit., p. 21.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

Sara Svolacchia

Riassunto In questo articolo si tenta di indagare il rapporto tra traduzione e scrittura poetica nell'opera di Jacqueline Risset e in particolare nella raccolta *L'Amour de loin* del 1988. Traduttrice della *Commedia* in francese, Risset opera nella propria poesia una riscrittura di alcuni motivi danteschi (la donna angelo, qui trasformata in uomo; la topica del primo incontro che passa per la vista; il tema dell'amore da lontano) coniugata con una pratica citazionale in cui i versi di Dante appaiono di volta in volta tradotti, commentati, reinventati.

Abstract This article tries to investigate the relationship between translation and poetic writing in Jacqueline Risset's work and in particular in the book *L'Amour de loin* of 1988. As the translator of the *Comedy* into French, Risset operates in her own poetry a rewriting of some of Dante's motifs (the angel woman, here transformed into a man; the topicality of the first meeting that passes for sight; the theme of love from afar) combined with a citational practice in which Dante's verses appear from time to time translated, commented on, reinvented.

Indice dei nomi

- Acciaiuoli, Donato, 68n
Alarcón, Pedro Antonio de, 96 e n
Alfonso V, re di Portogallo, 69
Alfonso XII, re di Spagna, 107
Alighieri, Dante, 7-10, 12-19, 21, 22 e n, 23 e n, 24, 25, 26 e n, 27 e n, 28 e n, 29, 31n, 32 e n, 33, 35-39, 41, 43, 46, 67n, 68, 69, 70 e n, 71n, 73-75, 77, 78, 83-89, 92, 97, 99, 100, 102-107, 111, 112-119, 120 e n, 121, 122-124, 126, 127, 131-133, 138
Arce, Joaquín, 89n
Arcidiacono, Salvatore, 41
Arrighi, Cletto, 113 e n, 114
Azevedo, Luís Marinho de, 70
Azzetta, Luca, 7, 12, 13, 21, 25n, 26n, 35

Bach, Johann Sebastian, 123
Baquero, Eduardo Gómez de, 97n, 105n, 106n, 108 e n, 109n
Barthes, Roland, 147 e n, 148 e n
Bartolini, Agostino, 16, 83, 84n
Baudelaire, Charles, 114, 115
Beccaria, Gian Luigi, 60n
Bécquer, Gustavo Adolfo, 89, 105

Bellaigue, Camille, 122 e n
Bembo, Pietro, 35
Benjamin, Walter, 153
Benveniste, Émile, 151 e n
Berrier, Constant, 93
Bertoldi, Giovanni (Giovanni da Ser-
ravallo), 32
Betocchi, Carlo, 24
Billi Giarè, Marianna, 80n
Boccaccio, Giovanni, 26, 29, 35, 38n,
43, 85, 86, 114
Boine, Giovanni, 131 e n
Boito, Arrigo, 17, 18, 112, 114, 121 e n,
122 e n, 123 e n, 124 e n, 125 e n, 127
e n, 128 e n
Bondone, Giotto di, 27, 28n
Bonney, Yves, 147 e n, 151, 152n
Borges, Jorge Luis, 148 e n
Borsa, Paolo, 52n
Bosio, Elisa, 121n, 122n, 124n
Botticelli, Sandro, 40
Bracciolini, Poggio, 68 e n
Bragança, Teotónio de, arcivescovo
di Évora, 68, 69
Breschi, Giancarlo, 40

L'illustre volgare

- Brizeux, Auguste, 58 e n
Bruni, Leonardo, 68 e n, 85
Bubwith, Nicolaus, 33
Buonarroti, Michelangelo, 119
Byron, George Gordon, 113
- Caetani Michelangelo, 80n
Calafate, Pedro, 68n
Calderón de la Barca, Pedro, 105, 106n
Calvo, Rafael, 95
Camões, Luís Vaz de, 70, 71n
Campana, Dino, 24
Campo, Cristina, 24
Campoamor, Ramón de, 95n
Campos, Joaquim Pinto de, 15, 16, 73 e n, 74, 75 e n, 76 e n, 77, 78, 79 e n, 80, 81 e n, 82 e n, 83 e n, 84, 85 e n, 86 e n
Cañete, Manuel, 95n, 96 e n, 98
Canorgue, Victor de Méri de la, 93
Canova, Andrea, 31n
Cánovas del Castillo, Antonio, 96, 107
Caproni, Giorgio, 24
Carducci, Giosuè, 111
Cassin, Barbara, 49 e n
Castellano, Francesca, 119n
Cavaltoni, Cesare, 85
Ceccatty, René de, 57 e n, 60 e n, 61
Char, René, 149 e n
Chiamenti, Massimiliano, 12, 23 e n
Chiodo, Sonia, 13, 25 e n, 26n, 27n, 28n
Cioranescu, Alexandre, 61 e n
Cliff, William, 64 e n
Coglievina, Leonella, 23 e n, 35n
Colorado y Martínez, Vicente, 16, 17, 89, 93, 94 e n, 95 e n, 96 e n, 97, 98 e n, 99, 100, 103, 104, 105 e n, 106, 107, 108, 109 e n, 110
Coluccia, Rosario, 40
- Conti, Augusto, presidente della Cru-
sca, 82
Conti, Fulvio, 111n
Contini, Gianfranco, 12, 22 e n, 131 e
n, 150n
Coppée, François, 96n
Corada, Telesforo, 92
Correia, Francisco, 67n
Costantini, Franco, 7
Curto, Carlo, 98n
- D'Agostino, Paola, 26n
D'Ancona, Alessandro, 86
Dandréa, Claude, 63, 64n
Daniel, Arnaut, 23n, 46, 126n, 23n
Dante, *vedi* Alighieri, Dante
D'Ovidio, Francesco, 52n
Da Polenta, Francesca, 92, 97
Da Polenta, Guido, 92, 97
De Cianni, Francesca, 41
De Gubernatis, Angelo, 80n
Del Balzo, Carlo, 112n
Della Scala, Cangrande, 13, 26, 77
Delorme, Alain, 63 e n
De Mauro, Tullio, 38 e n
De Robertis, Domenico, 12, 22 e n, 23
e n, 26n
De Robertis, Teresa, 13, 25 e n, 26n
Deschamps, Antoni, 59 e n
Díaz Carreño, Francisco, 89
Dionisotti, Carlo, 32n, 111n
Dossi, Carlo, 17, 18, 114, 118 e n, 119 e
n, 120 e n
Drouineau, Gustave, 93, 99
Dubois, Eugène, 93
Duse, Eleonora, 18, 121 e n
- Echegaray, José, 94 e n, 110
Eiras, Pedro, 12

- Engélibert, Jean-Paul, 56n
 Escudero Baztán, Juan Manuel, 96n
 Eschilo, 123
- Faccio, Franco, 123
 Fanfani, Pietro, 80n
 Fanini, Barbara, 41, 44
 Farina, Ferruccio, 90n, 91n, 93n
 Felicani, Elena, 41
 Fernández Shaw, Carlos, 89n, 93n, 109n
 Fernández Villegas, Francisco (noto come *Zeda*), 17, 96n, 106, 107n, 110n
 Ferrini, Jean-Pierre, 143 e n
 Figino, Piero, 70
 Fiore, Arianna, 16, 17, 89
 Fiorentini, Luca, 143n
 Fiorentino, Pier Angelo, 57 e n
 Fiorilla, Maurizio, 27n
 Folena, Gianfranco, 36 e n
 Fornari, Vito, 86
 Fortuna, Sara, 52n
 Francesco (nato Jorge Mario Bergoglio), papa, 7
 Francesco di ser Nardo, 28
 Fraticelli, Pietro Jacopo, 85
 Freud, Sigmund, 153
 Frosini, Giovanna, 40
 Funari, Fernando, 15
- Galletti, Marina, 143n
 Gallinaro, Ilaria, 143n
 Gama, Vasco da, 70
 Gambacorti, Irene, 17, 18
 Garin, Didier Marc, 54 e n, 61.
 Garrett, Almeida, 71 e n
 Giacosa, Giuseppe, 121n
 Giotto, *vedi* Bondone, Giotto
 Gisbert Pérez, Antonio, 89
- Giudici, Giovanni, 24
 Giuliani, Giambattista, 16, 78 e n, 79 e n, 80 e n, 81, 82 e n, 83n, 85, 86
 Goethe, Johann Wolfgang von, 112
 Gomes, Henrique de Barros, 73 e n, 74
 Gómez de Baquero, Eduardo, 97n, 105n, 106n, 108 e n, 109n
 González de la Riva y Mallo, Francisco, 89
 González Serrano, Urbano, 95, 96
 Gozzano, Guido, 24
 Gragnolati, Manuele, 52n
 Graziani Michela, 12, 15, 16, 21
 Grutman, Rainier, 51n, 61 e n
 Gual, Pedro, 75 e n
 Guariglia, Riccardo, 8
 Guasti, Cesare, 83n
 Guidacci, Margherita, 24
 Guido da Pisa, 32 e n
- Halam, Robert, vescovo inglese, 33
 Heine, Heinrich, 17, 113 e n, 114
 Heise, Pedro F., 73n
 Hoddie, James H., 94n
 Hollander, Robert, 52 e n
 Hugo, Victor, 17, 113, 114, 115
- Ignazio di Loyola, gesuita e santo, 69
 Isella, Dante, 118n
- Kahn, Robert, 66n
 Köhler, Erich, 146n
 Kon, Han Hyeong, 9
 Kraszewski, Jozef Ignacy, 124n
 Kristeva, Julia, 147 e n
 Kundera, Milan, 66 e n
- Labé, Louise, 148n

L'illustre volgare

- Lamennais o La Mennais, Félicité Robert de, 53, 54n
Lancia, Andrea, 31
Landi, Michela, 12, 21
Landino, Cristoforo, 70
Lanza, Antonio, 15, 39
Leonardi, Lino, 14, 40
Leone XIII (Vincenzo Gioacchino Peci), papa, 73, 83n
Levi, Primo, 24
Limosani, Felice, 9n
Lombardi, Elena, 52 e n
Lombez, Christine, 56 e n
Longnon, Henri, 63 e n
Lugo Bertolini, Caterina, 80n, 81
Lugo, Ambrogio, conte di Firenze, 80, 81
Luzi, Mario, 24
- Magalhães, Domingos José Gonçalves de, visconte di Araguaia, 15, 75
Magherini, Simone, 13, 18, 19, 24
Maingueneau, Dominique, 53n
Malaguzzi, Daria, 132 e n
Malatesta, Giovanni, *detto* Gianciotto o Lanciotto, 92
Malherbe, François de, 149n, 150
Manni, Paola, 14, 37n, 50n
Manrique, Jorge, 105
Manuppella, Giacinto, 67 e n, 69 e n, 70 e n, 71 e n
Manzoni, Alessandro, 86, 114, 116, 119
Marchionni, Carlotta, 90
Marrani, Giuseppe, 40
Martignon, Claudio, 8
Medici, Lorenzo di Pier Francesco de', 39-40
Melício, João Crisóstomo, visconte portoghese, 83
- Méliot, Adolphe, 57 e n
Menezes, Duarte de, conte e governatore di Tangeri, 69
Menezes, Leonor de, regina di Portogallo, 69
Menezes, Pedro de, conte di Vila Real e governatore di Ceuta, 69
Menichetti, Aldo, 40
Mercadante, Saverio, 91n
Meriano, Francesco, 138n
Mérid de la Canorgue, Victor de, 93
Mićević, Kolja, 55 e n, 61
Michelangelo, *vedi* Buonarroti, Michelangelo
Micó, José María, 12
Milanesi Gaetano, 85
Minervini, Francesco Saverio, 102n
Molineri, G.C., 116
Mongenet-Espinasse, Louise, 58 e n
Mongis, Jean-Antoine de, 59 e n
Montale, Eugenio, 24, 25n
Monteverdi, Angelo, 135 e n
Monti, Enrico, 65n
Montini, Chiara, 61n
Montor, Artaud de, 57 e n
Morel, Camille, 56n
Mosti, Rosella, 40
Mozart, Wolfgang Amadeus, 123
Murru, Chiara, 41
Musset, Alfred de, 17, 113, 114
Mussini, Gianni, 132n, 137n
- Nardi, Piero, 121n, 122n
Nattini, Amos, 10
Nencioni, Giovanni, 39 e n
Nerval, Gérard de, 120n
Nicolaus di Bubwith, vescovo, 33
- Omero, 112, 123

- Orcel, Michel, 64 e n
 Ortigão, Ramalho, 71n
 Ossola, Carlo, 19, 62n, 143n
 Ostrowsky, Christien, 93
 Ottaviani, Didier, 8
- Palazzeschi, Aldo, 13, 24 e n
 Pancheri, Alessandro, 40
 Paolazzi, Carlo, 115n, 116n, 117n, 118n, 119n, 120n, 124n
 Paolo VI (Giovanni Battista Montini), papa, 21
 Papi, Fiammetta, 44
 Parodi, Ernesto Giacomo, 37 e n
 Pasini, Pier Giorgio, 90n
 Pasolini, Pier Paolo, 24
 Pastorfido, Miguel, 91
 Pedro II, imperatore del Brasile, 73
 Pelli Bencivenni, Giuseppe, 85
 Pellico, Silvio, 17, 89, 90 e n, 91 e n, 92 e n, 93, 94 e n, 96, 97, 98n, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 109
 Peragallo, Luigi Prospero, 77
 Pereira, Belmino Fernandes, 68n
 Petrarca, Francesco, 43, 114, 120, 123
 Petrocchi, Giorgio, 39
 Pézard, André, 56 e n, 58, 59 e n, 60, 63
 Pinchard, Bruno, 7, 8
 Pivot, Bernard, 146n
 Poe, Edgar Allan, 113
 Poggio, Jacopo, 69n
 Poletto Giacomo, 83n
 Ponge, Francis, 149n, 150 e n
 Porro, Pasquale, 143n
 Portier, Lucienne, 58 e n
 Portirelli, Luigi, 114
 Praga, Emilio, 17, 112, 114 e n, 115 e n, 116n, 117 e n
 Prigent, Christian, 145n
- Protonotari, Francesco, 80n
 Proust, Marcel, 145, 151 e n
- Quasimodo, Salvatore, 24
 Queirós, Eça de, 71 e n
- Rebora, Clemente, 18, 19, 24, 131, 132 e n, 133, 135 e n, 136, 137, 138 e n
 Reverdini, Niccolò, 119n
 Ribeiro, José Silvestre, 71 e n, 72 e n
 Ricardou, Jean, 55, 56n
 Rimbaud, Arthur, 151 e n
 Risset, Jacqueline, 19, 54 e n, 62 e n, 63, 141-153 e n
 Ristori, Adelaide, 90, 91, 94
 Robbe-Grillet, Alain, 141 e n
 Robert, Danièle, 7, 8, 62-63, 64 e n
 Romani, Felice, 91n
 Rondinelli, Paolo, 41
 Rosselli, Amelia, 24
 Rossi, Giuliano, 63 e n
 Roudaut, Jean, 149n
 Rougemont, Denis de, 148 e n
 Rovani, Giuseppe, 119
 Rudel, Jaufré, 145
 Rueff, Martin, 143 e n
- Saba, Umberto, 24
 Sacchetti, Roberto, 114n
 Saint-Mauris, Victor de, 57 e n
 Salaün, Serge, 109n
 Salmerón, Nicolás, 95
 Salviati, Lionardo, 35
 Samoyault, Thiphaine, 15, 49-50 e n, 53 e n, 58 e n, 61, 65 e n, 66
 Sanguineti, Federico, 15
 Sanguineti, Edoardo, 24, 39
 Sartini, Simone, 85n
 Satto, Christian, 111n

L'illustre volgare

- Saussure, Ferdinand de, 153
Scaramuzzino, Stefano, 9, 10 e n
Scève, Maurice, 151 e n
Schiller, Johann Christoph Friedrich, 112
Schnyder, Peter, 65n
Scialom, Marc, 62 e n
Sebastiano, re di Portogallo, 69
Sebastio, Leonardo, 111n
Sellés, Eugenio, 95
Sereni, Vittorio, 24
Seth, Catriona, 66n
Shakespeare, William, 112, 113, 119, 123
Silva, Inocêncio Francisco da, 75 e n
Sollers, Philippe, 142 e n
Sousa, Manuel de Faria e, 70
Starobinski, Jean, 153n
Stoppani, Antonio, 86
Stout, John Cameron, 145n
Svolacchia, Sara, 19, 143n
Szymanowska, Joanna, 127n
- Teresa Cristina Maria, imperatrice del Brasile, 73
Trabant, Jurgen, 52n
Tran-Gervat, Yen-Maï, 56n
Tarchetti, Iginio Ugo, 17, 18, 118
Tasso, Torquato, 114, 123
Tavoni, Mirko, 40
Tognarelli, Chiara, 112n
Tommaso d'Aquino, santo, 77
Toscanini, Arturo, 124n
Trovato, Paolo, 15, 39
- Ugurgieri, Ciampolo di Meo, 30 e n
Unamuno, Miguel de, 95n
Ungaretti, Giuseppe, 24
- Valente Umberto, 80n
Vannucci, Atto, 80n
Vassallo Carlo, 78n
Vegliante, Jean-Charles, 11-12, 60 e n, 141 e n
Vernon, George John Warren, 85
Viale, António José, 71, 73 e n, 74, 75, 83
Vidal de Valenciano, Cayetano, 17, 91 e n
Vilas Boas, Manuel do Cenáculo, arcivescovo di Évora, 67n, 68
Villa, Angela Ida, 127n
Villani, Giovanni, 27 e n, 85
Virgilio, 28, 30n, 31, 105, 126n
Visconti, Giammartino Arconati, 125n
Volpi, Giovanni Antonio, 114
Voltaire (François-Marie Arouet), 142 e n
Vuelta García, Salomé, 12, 21
- Zanzotto, Andrea, 24
Zeda, *vedi* Fernández Villegas, Francisco
Zendrini, Bernardino, 112 e n, 113n
Zurara, Gomes Eanes de, 69

Dante fu traduttore e riscrittore – ci ricorda Luca Azzetta – di autori latini, francesi e provenzali. A ciò si aggiunga il fatto che il sommo poeta è stato in più occasioni traduttore di sé stesso, dal volgare al latino e viceversa. In occasione dei settecento anni dalla sua morte italianisti, francesisti, ispanisti e lusitanisti hanno voluto gettare uno sguardo comune sulla sua ricezione nel mondo romanzo. Prendendo spunto da quel «volgare illustre» il cui uso Dante aveva auspicato nel *De vulgari eloquentia*, hanno indagato aspetti teorici, filologici e storici della sua espressione attraverso riletture, traduzioni, riscritture. Ne è emerso un ricco palinsesto interpretativo, una costellazione quanto mai articolata attraverso cui è riattualizzata e rivivificata la parola dei posteri «al suono de la sua voce».

MICHELA GRAZIANI insegna letteratura portoghese all'Università di Firenze. La sua attività di ricerca verte sugli aspetti orientali nella letteratura lusofona e sulla letteratura portoghese di epoca moderna in rapporto alla cultura italiana coeva.

MICHELA LANDI insegna letteratura francese all'Università di Firenze. Si occupa principalmente di musica e letteratura in epoca moderna e contemporanea. Tra i suoi ultimi lavori, la monografia *Baudelaire et Wagner* (2019) e una *Letteratura francese* in due volumi da lei curata (2021).

SALOMÉ VUELTA GARCÍA insegna letteratura spagnola all'Università di Firenze. Si occupa principalmente di teatro spagnolo del *Siglo de Oro* e dei rapporti della letteratura spagnola di epoca moderna con la coeva cultura italiana.

