

# Tante soluzioni per un problema unico: tradurre la *Commedia* di Dante

di José María Micó

Mi affretto ad avvertire che in questo primo paragrafo farò il punto su altri miei lavori sulla traduzione in generale e sulla traduzione di Dante in particolare, perché il compito di tradurre opere poetiche, che è diventato, in modo del tutto inaspettato, una delle mie principali occupazioni, ha lasciato almeno una traccia di convinzioni o di idee ostinate, sebbene le soluzioni arbitrate per molti passaggi specifici di qualsiasi opera tradotta siano caratterizzate dalla loro provvisorietà e perfettibilità<sup>1</sup>. Parto da tre convinzioni. La prima può essere affermata come un aforisma, più paradossale che provocatorio: la traduzione è la miglior filologia; la seconda convinzione ha l'aspetto di una formula matematica: un classico è uguale alla somma delle sue traduzioni, e da questa seconda convinzione ne deriva una terza meno lusinghiera in confronto con il frutto di uno sforzo individuale: nessuna traduzione è definitiva e tutte sono complementari. In tutte le traduzioni, e in particolare nella traduzione di poesia, una delle decisioni più difficili è la traduzione della forma, e sotto questo aspetto la mia precedente esperienza con Ariosto, Ausiàs March e Jordi de Sant Jordi mi ha aiutato molto. Nelle prime traduzioni di Dante possiamo vedere praticamente tutte le soluzioni possibili per la lingua letteraria del tempo: prosa di servizio (Enrique de Villena), terzine rimate (Andreu Febrer), coltissime *coplas de arte mayor* (Pedro Fernández de Villegas e Hernando Díaz) e popolarissime *quintillas* di ottonari (di autore sconosciuto). Oggi abbiamo anche quella

varietà, adattata al nostro contesto socio-letterario: traduzioni in prosa (Ángel Chiclana, e più recentemente Violeta Díaz Corralejo), traduzioni in rima (da Bartolomé Mitre e il conte di Cheste ad Abilio Echeverría, passando per la più famosa di Ángel Crespo), in versi ametrici o falsi (Jorge Aulicino) e in endecasillabi senza rima. Quest'ultima soluzione si è imposta: è stata praticata con buoni risultati da Luis Martínez de Merlo, è quella che ho adottato (sebbene con occasionali assonanze) e quella che, con lievi sfumature rispetto agli schemi accentuali dell'endecasillabo, hanno adottato nell'anno del centenario i traduttori più recenti.

Insomma, la traduzione in endecasillabi sciolti si è affermata oggi come l'opzione migliore, e sembra essere una buona alternativa sia alle versioni in prosa, che sono utili e necessarie, ma che non offrono come poesia ciò che era poeticamente concepito, che per le traduzioni in rima, in cui si tradisce spesso il significato letterale o si snatura il valore letterario. Faccio solo un esempio del primo canto dell'*Inferno*: quasi tutte le traduzioni in rima insistono nel tradurre la semplice *paura* dell'originale (*Inferno*, I, 6) con l'anacronistica *pavura*, che condiziona la percezione stilistica del racconto. Il termine aveva risonanze umoristiche e arcaiche già ai tempi di Quevedo, che ha parodiato un episodio del *Cantar del Cid* in un *romance* intitolato appunto *Pavura de los Condes de Carrión*. Quell'apparente rigore finisce per essere l'opposto della fedeltà. Io ho deciso di tradurre in endecasillabi che presentano assonan-

ze non sistematiche; ho rinunciato, dunque, alla rima delle terzine originali, perché un conto è la cosiddetta *rima generatrice* nelle mani dell'autore, e un conto molto diverso è l'obbligo del traduttore di rispettare, oltre al significato originale, la leggibilità del racconto e le sue sfumature stilistiche, senza aggiungere elementi estranei, estemporanei o forzati dalla necessità di riprodurre le consonanze.

Es tan difícil relatar cómo era  
esta selva salvaje, áspera y ardua,  
que al recordarlo vuelvo a sentir miedo.

Al di là dei criteri estetici, tradurre un testo antico dell'importanza della *Commedia* implica l'obbligo di fare fronte a un lungo elenco di problemi filologici. Il fatto che non conserviamo alcun autografo di Dante e che tra le migliaia di differenze testuali tra i manoscritti (che sono circa ottocento) non vi sia, per quanto ne sappiamo, traccia di varianti d'autore rende oggi impossibile, per mancanza di informazioni o di consenso, escludere errori con la semplice applicazione meccanica di uno stemma, tra l'altro perché c'è sempre l'ombra del dubbio e perché la trasmissione dell'opera di Dante non fu proprio una trasmissione *sine iudicio*: i copisti modificarono il testo congetturalmente quando li pareva necessario, e la tradizione esegetica ci permette di difendere tutto e il contrario di tutto con svariate ragioni (dialettali, storiche, ideologiche, religiose, retoriche, poetiche).

Ma le «tante soluzioni» del mio titolo non si riferiscono a quelle storicamente adottate da diversi traduttori, ma al proliferare di soluzioni che compaiono durante il processo di traduzione e che trasformano la versione di un testo classico nella punizione di Sisifo. Ordinerò i miei esempi sulla base di una doppia operazione essenziale: rispettare il significato letterale e ricostruire il valore letterario.

A causa della sua ricchissima trasmissione testuale, il testo della *Commedia* è condizionato spesso dagli errori di copia, dalla *collatio* infinita, dalla *recensio* parziale e dalla contestata *constitutio textus*. Per le varianti più problematiche ci interessa sapere, e non sempre sappiamo, cosa ha scritto veramente l'autore, perché il traduttore non ha altra scelta che decidere. Facciamo un esempio drammatico e conosciuto: Dante e Virgilio avanzano attraverso il terzo girone del settimo cerchio e, dopo il breve e adirato colloquio del poe-

ta latino con Capaneo, giungono a un corso d'acqua che l'autore paragona alla sorgente del Bulicame, «che parton poi tra lor le peccatrici» (*Inferno*, XIV, 80), cioè che le prostitute condividono «para sus lavajes», come ho ipotizzato nel mio commento. Non ho intenzione di riassumere il lungo dibattito su questo passaggio: Guido Mazzoni propose tempo fa una ragionevole *emendatio*: *pettaticci* (forse scritto *pectatrici* prima del presunto errore), che fu rifiutata da Barbi e Petrocchi, accettata da Natalino Sapegno e Antonio Lanza e ora, nelle due edizioni più importanti e recenti, rifiutata da Giorgio Inglese e accettata ancora da Enrico Malato. Noi traduttori in spagnolo ci siamo sempre attenuti a quelle *peccatrici* del Petrocchi *et al.* (*pecadoras*, *prostitutas* o direttamente *putas*) che alcuni critici ritengono un errore dell'archetipo. Nella mia traduzione ci ho pensato molto e ho scelto di tradurre *meretrices*, ma confesso che sono stato tentato di tradurre *cardadoras* e ora quasi mi pento di non averlo fatto: è la traduzione letterale del mestiere delle *pettatrici* ed è una parola che, sebbene innocua in spagnolo, ha risonanze erotiche e molto precise nel catalano settentrionale:

Como en el manantial de Bulicame,  
desviado adrede por las cardadoras,  
así avanzaba el río por la arena.

La traduzione ha dunque a che fare con il gioco di scrivere versi, «che non è un gioco», come concludeva enfaticamente il poeta spagnolo Jaime Gil de Biedma nella sua *Arte poetica*. Una battuta semantica ed interlinguistica, *cardadoras* (per capirci, sia *pettatrici* che *peccatrici*), può essere il modo più equo per tradurre il controverso passaggio dantesco, per il suo significato letterale e per l'eco secolare della sua interpretazione forse errata.

Questo caso è una *emendatio ope ingenii* che alcuni editori accettano e altri no perché preferiscono la *vulgata*, ma il problema più frequente è quello dei doppioni di varianti contraposte; la critica testuale le chiamerebbe equipollenti o adiafore, a seconda della loro gerarchia o del loro grado di opposizione. Dipendono poco o per niente dalla *recensio* e molto, a volte troppo, dall'*interpretatio*. L'enumerazione è farraginosa e tutt'altro che completa, ma ci aiuta a capire il problema: *mondo/moto* (If II 60), *vede/rende* (If II 114), *si tace/ci tace* (If V 96), *vedrà/verrà* (If VI 96), *mosse/volse* (If X 133), *move/mosse* (If XVII 128), *mia/miei* (If XXII 111), *ire/ira* (If XXIV 69),

*n'avea fatto iborni/n'avean fatt' i borni* (lf XXVI 14), *parte/porta* (Pg IX 130), *picchia/nicchia* (Pg X 120), *l'ali/la vela* (Pg XII, 5), *vicenda/ammenda* (Pg XX 67), *rocco/crocco* (Pg XXIV 30), *aver/voler* (Pg XXIV 36), *guardare/gradire* (Pg XXIV 61), *spungo/fungo* (Pg XXV 56), *Dilatasti/Dellectasti* (Pg XXVIII 80), *guardaci/guardami* (Pg XXX 73), *compartire/compatire* (Pg XXX 95), *forse/sappi* (Pg XXX 46), *aquila/aguglia* (Pd I 48), *forte/tosto* (Pd III 15), *Deh/Dí* (Pd VIII 44), *gloria/grazia* (Pd XV 36), *ha visto/aggiustò* (Pd XIX 141), *vivissime/vicissime* (Pd XXVII 100). Non mi fermo sull'argomento perché gli esempi più drammatici sono conosciuti: *tremesse/temesse* (lf I 48), *error/orrò* (lf III 31), *marturi/maturi* (lf XIV 48), *voglie/doglie* (Pg II 108), *celestial/spiritual* (Pd IV 39), *torrente/corrente* (Pd XVII 42) e *da te/Dante* (Pd XXVI 104). Alcune di queste varianti, come l'ultima citata, che implicherebbe una seconda menzione del nome dell'autore, e addirittura in bocca di Adamo (aggiunta a quella che sembra prevalere come unica menzione nelle labbra di Beatrice: *Purgatorio*, XXX, 55), hanno avuto e continuano ad avere garanti altamente qualificati: ieri Giovanni Boccaccio e oggi Carlo Ossola, per citare due estremi. Il *Dante* pronunciato da Adamo non compare nei manoscritti più antichi e per quanto si vede negli apparati di Petrocchi, Lanza, Sanguineti ed Inglese non ha un grande peso ecdotico e va messa da parte come una pittoresca escrescenza testuale, ma altri doppioni compaiono presto e fungono da spartiacque nella tradizione.

In molti casi, sia l'una che l'altra lezione sono state difese da diverse generazioni di illustri dantisti e fanno testo in edizioni di pregio e di prestigio. Il problema può sembrare insignificante, ma la differenza con le varianti redazionali d'autore è che Dante ha scritto o una cosa o l'altra, non una prima e un'altra dopo, in modo che solo una di queste varianti è autentica e l'altra è il risultato di una deturpazione materiale, di una banalizzazione inconscia o di una correzione congetturale non sempre facile da dimostrare. Ma gli errori ci fanno capire meglio la lezione buona e l'ecdotica aiuta anche i traduttori. Non è sempre facile, però, trovare delle soluzioni salomoniche come per *Purgatorio*, II, 108: ho tradotto «que apaciguaba todos mis afanes», perché il sostantivo *afanes* ha appunto in spagnolo un po' di 'voglie' e un po' di 'doglie', un bellissimo quanto raro regalo della semantica.

Dire che il testo più autentico in questi casi è la traduzione sarebbe una *boutade* degna di Pierre Menard, ma è chiaro che la traduzione va affrontata come un esercizio di responsabilità filologica che alle volte ci

costringe a risolvere quello che non è stato risolto, a fingere convinzione dove c'è ancora dissenso.

Ma la vera difficoltà è quella implicata dalla seconda operazione, la ricostruzione del valore poetico, perché il linguaggio dantesco ha una tale concentrazione semantica e una tale densità poetica da richiedere una doppia fedeltà. Ho considerato soluzioni alternative per centinaia di passi e in molti casi ho dubitato fino alla fine, ma mi sono avvalso di soluzioni che ho ritenuto affini a Dante. Farò pochi esempi. Ho tradotto *lonza* come *lince* (invece delle più comuni soluzioni *onza* o *pantera*) per rispetto all'allegoria rafforzata dall'allitterazione delle tre fiere del primo canto (*lonza, leone, lupa* > *lince, león, loba*). Con i molti *calembour*, come «più volte vòlto» del primo canto (*Inferno*, I, 36) o lo straordinario «libito fe' licito» del canto dei lussuriosi (*Inferno*, V, 56) ho fatto quello che potevo, perché la loro forza non si può trasferire naturalmente in un'altra lingua, nemmeno quelle più vicine all'italiano. Tali procedimenti, che la retorica chiamerebbe figure di ripetizione, sono una parte importante dell'*usus scribendi* di Dante, ma il poeta non ne abusa mai e attribuisce loro un valore strategico che opera in passaggi specifici: spostarli sarebbe snaturarli.

In soli tre casi, uno per cantica, mi sono permesso di aggiungere un gioco di parole a un passaggio più neutro. Nel canto dei simoniaci, Niccolò III riconosce il suo avido nepotismo e spiega perché e come è finito nell'ottavo cerchio: «che sù l' avere e qui me misi in borsa» (*Inferno*, XIX, 72). È un ottimo esempio dello stile concentrato ed ellittico di Dante, e nella mia traduzione ho deciso di rendere esplicito il gioco di parole, che, del resto, racchiude emblematicamente il *contrappasso* del papa simoniacco, che nella vita ha intascato ricchezze ed è affondato a testa in giù nella terza bolgia dell'inferno: «que allí embolsé y aquí estoy embolsado».

Sulla prima cornice del purgatorio, il miniatore Oderisi da Gubbio racconta il caso di Provenzano Salvani, il quale, come Oderisi stesso e tutti i superbi, va da una parte all'altra portando sulle spalle una roccia enorme, perché «cotal moneta rende | a sodisfar chi è di là troppo oso» (*Purgatorio*, XI, 125-126). Ancora una volta Dante concentra una ricca informazione semantica in meno di una dozzina di parole, che intendono dire: 'questa è la moneta che deve pagare per dare giusta soddisfazione chi ha osato troppo sulla terra'. La metafora monetaria per spiegare la punizione mi ha dato la chiave per risol-

vere il problema nello stesso spazio di un verso e mezzo dell'originale: «esta es la moneda | que pagan los que han sido muy pagados», perché in spagnolo, come in italiano, si può dire di una persona superba e piena di sé che è molto *pagada*, paga di se stessa.

Nel caso di Niccolò III il gioco di parole era implicito, ma qui ho deciso di aggiungerlo, come nell'ultimo esempio, questa volta del *Paradiso*. Dopo la melodia emanata dall'arcangelo Gabriele nell'esaltazione di Maria, il poeta descrive il mantello di luce che raccoglie nella sua concavità tutte le sfere dell'universo, e quel mantello, dice, è quello che «che più ferve e più s'avviva | ne l'alito di Dio e nei costumi» (*Paradiso*, XXIII, 113-14), 'che arde di più e più ravviva nell'alito e nel modo di procedere di Dio'. Non c'è *calembour* in Dante, ma è proprio il rispetto del senso letterale a fornirci la soluzione su un vassoio: «el que más arde y vive | del hábito y el hábito de Dios». Sia il testo che il contesto lo permettevano, anzi lo richiedevano, tanto che non credo basti questo per chiamarmi traditore.

Nella quarta ristampa della mia traduzione, che è uscita pochi mesi fa, ho fatto piccoli interventi, il primo nella più famosa terzina:

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
 mi ritrovai per una selva oscura,  
 ché la diritta via era smarrita.

Nella prima edizione si legge:

A mitad del camino de la vida  
 me hallé perdido en una selva oscura  
 porque me extravié del buen camino.

Il significato non è particolarmente arcano, anzi, è facilmente comprensibile; tutt'altra cosa è costruire tre endecasillabi senza perdere troppe sfumature e preservando la doppia dimensione (cronologica e spaziale, personale e universale, narrativa e morale) dell'esperienza raccontata dal protagonista. Ma proprio come in una selva, le ramificazioni di un verso in altre lingue non finiscono mai: in spagnolo potremmo iniziare scrivendo «En medio», «En el medio», «En mitad», «En la mitad», «A mitad»; la scansione ci costringe a risparmiare le sillabe e, affinché l'endecasillabo sia perfetto, una soluzione è tradurre «la vida», certo più impersonale di «nuestra vida», ma non meno universale e ugualmente indicativa della condizione del personaggio come

*everyman*. L'applicazione dei miei criteri ha l'effetto della doppia presenza della parola *camino* nella terzina, cosa che non accade nell'originale (*cammin ... via*). Ne ero consapevole, e intendevo, come intendo tutt'ora, che il significato allegorico, cioè il peccato o l'errore morale derivante dall'abbandono della retta via dovesse essere chiaro; e per questo più avanti nel testo *mi ritrovai* è stato tradotto come «me hallé perdido». Se per il primo verso avevo una mezza dozzina di opzioni ma è rimasto tale quale, nell'ultima ristampa ho deciso invece di cambiare il terzo endecasillabo:

A mitad del camino de la vida  
 me hallé perdido en una selva oscura  
 por apartarme de la buena senda.

La *Commedia*, come tutti i capolavori della letteratura, lo è non solo per il disegno macrotestuale, ma soprattutto per l'attenzione ai microtesti che la compongono, e la terzina ha un ruolo enorme come unità poetica di base. A modo di conclusione, usciamo dall'*Inferno* e vediamo qualche esempio delle altre due cantiche:

E perché meno ammiri la parola,  
 guarda il calor del sol che si fa vino,  
 giunto a l'omor che de la vite cola.

Para que no te asombren mis palabras,  
 mira cómo el calor del sol, uniéndose  
 al humor de la vid, se vuelve vino.  
 (Pg XXV 76-78)

Però se 'l caldo amor la chiara vista  
 de la prima virtù dispone e segna,  
 tutta la perfezion quivi s'acquista.

Si el acendrado amor dispone y sella  
 la claridad de la virtud primera,  
 se alcanza la más alta perfección.  
 (Pd XIII 79-81)

Lume non è, se non vien dal sereno  
 che non si turba mai; anzi è tenèbra  
 od ombra de la carne o suo veleno.

No hay otra luz que la del no turbado  
 cielo, pues lo demás solo es tiniebla,  
 o sombra de la carne, o su veneno.  
 (Pd XIX 64-66)

Però che tutte quelle vive luci,  
vie più lucendo, cominciaron canti  
da mia memoria labili e caduci.

Porque todas aquellas vivas luces,  
acrecentando su esplendor, cantaron  
cantos huidizos para mi memoria.  
(Pd XX 10-12)

E fa la lingua mia tanto possente  
ch'una favilla sol de la tua gloria  
possa lasciare a la futura gente.

Concédele a mi lengua el poderío  
de expresar una chispa de tu gloria,  
para que llegue a la futura gente.  
(Pd XXXIII 70-72)

Nel suo profondo vidi che s'interna,  
legato con amore in un volume,  
ciò che per l'universo si squaderna.

En su profundidad vi que se encierra,  
cosido con amor en un volumen,  
todo lo que despliega el universo.  
(Pd XXXIII 85-87)

I dantisti conoscono bene la *novella* CXIV di Franco Sacchetti, che qualche anno dopo il *Trattatello* di Boccaccio raccoglie diversi aneddoti che arricchirono la leggenda popolare di Dante. Il primo di loro racconta che il sommo poeta, sentendo un fabbro che canticchiava, distorcendoli, i versi della *Commedia*, gettò rabbiosamente a terra gli strumenti dell'artigiano e poi spiegò il perché: «Tu canti il libro e non lo di' com'io lo feci». Non voglio nemmeno immaginare cosa direbbe sentendo una versione moderna in una lingua sconosciuta. La traduzione, e molto particolarmente nel caso di un libro che è in grado di contenere «ciò che per l'universo si squaderna», è la vera arte del *non finito*.



## Note

<sup>1</sup> Le riflessioni e gli esempi presenti in questo articolo cercano di spiegare i criteri adottati e le problematiche affrontate nella mia traduzione: Dante Alighieri, *Comedia*, Barcelona, Acantilado, 2018 (2021<sup>9</sup>). Nel testo farò riferimento ad alcune delle principali edizioni italiane e alle informazioni ecdotiche fornite dai loro curatori (sempre *ad locum*): Natalino Sapegno (Firenze, La Nuova Italia 1955-1957), Giorgio Petrocchi (Milano, Mondadori 1966-1967, e poi Firenze, Le Lettere 1994), Antonio Lanza (Anzio, De Rubéis, 1995), Federico Sanguineti (Firenze, Edizioni del Galluzzo 2001), Enrico Malato (Roma, Salerno 2021, anche se è una provvisoria «edizione esemplare») e Giorgio Inglese (Firenze, Le Lettere 2021).