

Le traduzioni francesi dell'Inferno di Dante Alighieri. Quali sono le tendenze contemporanee nella traduzione in francese dell'Inferno dantesco e quali ne sono le conseguenze?

Auteur : Amicone, Lisa

Promoteur(s) : Miesse, Hélène

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité didactique

Année académique : 2019-2020

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/10342>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



Le traduzioni francesi dell'*Inferno* di Dante Alighieri

Quali sono le tendenze contemporanee nella traduzione in francese dell'*Inferno* dantesco e quali ne sono le conseguenze?

Mémoire présenté par Lisa AMICONE en vue de l'obtention du grade de master en Langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité didactique.

Relatore: Dott.ssa Hélène MIESSE

Lettori: Prof. Gérald PURNELLE e Dott. Gianluca VALENTI

*“E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico
armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare, senza
rompere tutta sua dolcezza e armonia”*

DANTE, *Convivio*, I, VII.

Indice

1. Introduzione	1
1.1. Argomento e motivazione.....	1
1.2. Dante e la <i>Divina Commedia</i>	1
1.3. Delimitazione del <i>corpus</i>	2
1.4. Problematica.....	5
1.5. Stato dell'arte	6
1.5.1. Traduzioni francesi della <i>Divina Commedia</i>	6
1.5.2. Studi sulla traduzione della <i>Commedia</i> in francese.....	7
1.6. Interesse/originalità	8
1.7. Metodologia	9
2. Presentazione del <i>corpus</i>	11
2.1. La traduzione di Alain Delorme	11
2.2. La traduzione di Claude Dandréa	12
2.3. La traduzione di William Cliff.....	14
2.4. La traduzione di Danièle Robert	16
2.5. La traduzione di René de Ceccatty.....	19
2.6. La traduzione di Michel Orcel.....	21
3. Focus sulle difficoltà del tradurre	24
3.1. Tradurre la poesia.....	27
3.2. L'“infernale” traduzione.....	33
3.2.1. La fisionomia del poema	34
3.2.2. L'uso della lingua	40
3.2.3. Il contenuto	47
3.3. Ulteriore difficoltà: la lingua francese	54
4. Presentazione delle tre principali tendenze nella traduzione dell'<i>Inferno</i> dantesco in francese.....	58
4.1. Volontà di produrre una traduzione musicale, ritmica.....	60
4.2. Volontà di mantenere la terza rima	62
4.3. Volontà di chiarificazione/semplificazione dell'opera	64
5. Confronto tra le sei traduzioni	70
5.1. <i>Inferno</i> I, 1-6	70
5.1.1. Presentazione del passo	70
5.1.2. Le traduzioni.....	71
5.1.3. Confronto.....	73
5.2. <i>Inferno</i> I, 70-75	80
5.2.1. Presentazione del passo	80
5.2.2. Le traduzioni.....	82
5.2.3. Confronto.....	83
5.3. <i>Inferno</i> V, 100-105.....	91
5.3.1. Presentazione del passo	92
5.3.2. Le traduzioni.....	95

5.3.3. Confronto.....	96
5.4. <i>Inferno</i> XXI, 100-102	103
5.4.1. Presentazione del passo	104
5.4.2. Le traduzioni.....	106
5.4.3. Confronto.....	106
6. Conclusioni.....	111
7. Bibliografia.....	114
7.1. Fonti primarie	114
7.1.1. Traduzioni analizzate.....	114
7.1.2. Altre traduzioni consultate.....	114
7.1.3. Edizioni della <i>Divina Commedia</i> utilizzate	115
7.2. Fonti secondarie	115
7.2.1. Articoli.....	115
7.2.2. Libri/saggi.....	116
7.2.3. Tesi	117
7.2.4. Opere di riferimento	117
7.2.5. Corsi.....	117
7.2.6. Sitografia	118
Ringraziamenti.....	120
9. Appendice	122
9.1. Elenco delle traduzioni francesi della <i>Divina Commedia</i> non ritenute nel corpus.	122
9.2. Tabella riassuntiva.....	123

1. Introduzione

1.1. Argomento e motivazione

Durante il mio scambio Erasmus presso l'Università di Bologna, ho avuto la fortuna di seguire il corso di "letteratura dantesca" tenuto dal Professor Ledda, corso che mi ha permesso di studiare la *Divina Commedia* più in profondità e, di conseguenza, di apprezzarla ancora di più. Essendo io francofona, il riflesso che ho avuto in quel momento è stato quello di leggere i canti danteschi mettendoli in corrispondenza con una traduzione francese, quella di René de Ceccatty¹. Tale traduzione non solo ha suscitato in me ammirazione – vista la complessità di un'impresa così mastodontica – ma mi ha anche incuriosita spingendomi a riflettere sulle scelte che il traduttore è chiamato a compiere e su ciò che inevitabilmente si perde nel caso della traduzione di un'opera di così grande complessità come quella dantesca. La riflessione sulle difficoltà e, forse, l'impossibilità di tradurre perfettamente i versi del Poeta fiorentino nella mia lingua materna è la ragione che mi ha indotto a dedicare la mia tesi allo studio di alcune traduzioni francesi dell'*Inferno* di Dante Alighieri.

1.2. Dante e la *Divina Commedia*

Dante Alighieri² è nato in una famiglia nobile fiorentina nel 1265. L'epoca in cui egli vive è assai difficile perché tormentata da diversi conflitti all'interno della sua città natale, Firenze, che lo porteranno a vivere in esilio dal 1302 fino alla sua morte nel 1320 a Ravenna, dopo aver contratto la malaria al ritorno da un viaggio a Venezia. Seppur sposato con Gemma Donati – dalla quale ha avuto 4 figli – Dante ha nutrito per tutta la sua vita un grande amore per Beatrice Portinari, che aveva incontrato nel 1274.

¹ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. CECCATTY (René de), Parigi, Points, 2017.

² LEDDA (Giuseppe), *Leggere la Commedia*, Bologna, Il Mulino, coll. "Itinerari", 2016; ALIGHIERI (Dante), *Enfer. La divine comédie*, trad. ROBERT (Danièle), Arles, Actes Sud, 2016, pp. 511-512; ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. CECCATTY (René de), Parigi, Points, 2017, pp. 85-86.

Morta precocemente nel 1290, Beatrice è stata fonte inesauribile di ispirazione per Dante, il quale nella *Divina Commedia* sperava “di dire di lei quello che mai non fue detto d’alcuna”³.

La *Commedia* – racconto di un percorso attraverso i tre regni dell’aldilà, corrispondenti alle tre parti in cui è divisa l’opera: Inferno, Purgatorio e Paradiso – è stata composta tra il 1306 e il 1320 e pubblicata postuma dai figli di Dante, anche se una prima pubblicazione dell’*Inferno* fu probabilmente già avviata nel 1314-1315. Ulteriori informazioni sulle peculiarità dell’opera saranno fornite più avanti.

1.3. Delimitazione del *corpus*

Chi si pone l’obiettivo di lavorare sulle traduzioni francesi della *Divina Commedia* si trova subito a doversi confrontare con un numero incalcolabile di traduzioni poiché l’opera, essendo un classico della letteratura italiana e mondiale⁴, cioè “un livre qui n’a jamais fini de dire ce qu’il a à dire”⁵, attira un incessante lavoro di traduzione da parte di tanti traduttori di tutte le nazioni del pianeta e spesso anche con molteplici apporti dalla stessa nazione/lingua, come spiega Antonio Prete⁶:

[...] la caractéristique du classique est sa disposition à être traduit non seulement dans diverses langues mais aussi plusieurs fois dans la même; il peut même arriver que ce soit le cas dans un court laps de temps, voire de façon concomitante.

³ LEDDA (Giuseppe), *Leggere la Commedia*, Bologna, Il Mulino, coll. “Itinerari”, 2016, p. 12.

⁴ Come dice Carlo Ossola, specialista di Dante al Collège de France : “Dante est chacun d’entre nous, il est universel”: “Pourquoi il faut lire ‘La Divine Comédie’ de Dante”, in *France culture*. URL: <https://www.franceculture.fr/conferences/college-de-france/la-divine-comedie-de-dante> (24/07/2020).

⁵ CALVINO (Italo), *Pourquoi lire les classiques?*, trad. MANGANARO (Jean-Paul), Parigi, Points, 1996, p. 9.

⁶ PRETE (Antonio), *À l’ombre de l’autre langue. Pour un art de la traduction*, trad. ROBERT (Danièle), Parigi, Les éditions chemin de ronde, 2013, p. 66.

Detto ciò e visto il poco spazio concesso a un'indagine come la presente, è stato necessario procedere a numerose scelte di delimitazione per quanto riguarda la costituzione del *corpus*.

La prima decisione è stata quella di scegliere di studiare solo una delle tre cantiche della *Divina Commedia*, cosa abbastanza difficile se si pensa alla loro bellezza e complementarità. Dopo alcune riflessioni, mi è sembrato che la prima cantica fosse la scelta migliore per diversi motivi.

Innanzitutto l'*Inferno*, essendo la prima parte della trilogia dantesca, è non solo famosissimo, ma permette anche di prendere conoscenza del patto di lettura – “Il s’agit, en définition globale, d’une entente tacite établie à partir et à l’égard d’un texte; elle met en jeu les concordances entre, d’une part, la matière et les visées du texte et, d’autre part, les connaissances et les visées du lecteur”⁷ – instaurato tra il traduttore e il suo lettore e, quindi, di accedere a un ampio panorama delle diverse scelte assunte dai traduttori per la traduzione dell’opera intera. Si può legittimare la scelta della prima cantica anche col fatto che alcuni traduttori si sono cimentati solo nella traduzione dell'*Inferno*. Sarebbe quindi molto triste escluderne taluni solo perché hanno deciso di limitarsi alla traduzione dell'*Inferno* (penso, per esempio, al poeta belga William Cliff di cui si parlerà più avanti), oppure perché non hanno ancora terminato l’impresa di tradurre le tre cantiche dantesche. È il caso di Michel Orcel, che non ha ancora pubblicato il *Paradiso*, e di Danièle Robert, che nel momento in cui scrivo sta terminando la traduzione del *Paradiso*⁸. L’ultima ragione, ma non meno importante, vede l'*Inferno* come la più varia fra le tre cantiche per quanto riguarda i differenti registri stilistici: come si vedrà in seguito, nella prima cantica dantesca il ventaglio linguistico si estende dal basso, e a volte grottesco, fino all’elevato e aulico.

In un’ottica di ricerca dell’esaustività d’informazione e dell’attualità della materia, la raccolta delle traduzioni francesi destinate a comporre il *corpus* di questo studio si è inizialmente diretta a tutte le pubblicazioni dell’ultimo decennio (dal 2010 in poi, scelta arbitraria dettata dalla necessità di stabilire un limite temporale) attingendo a tutti i cataloghi delle biblioteche nazionali esistenti e disponibili nei principali paesi

⁷ ARON (Paul), SAINT-JACQUES (Denis) e VIALA (Alain), *Le dictionnaire du littéraire*, Parigi, PUF, coll. “Quadrige”, 2010, p. 541.

⁸ Mentre scrivo, l’ultimo volume è previsto in uscita dalle stamperie di Actes Sud a marzo 2020.

francofoni: Francia, Belgio, Canada, Svizzera, Lussemburgo e Monaco⁹. Visto il numero abbondante di traduzioni emerse, ben venti, si è proceduto a una delimitazione secondo criteri ulteriori, dati, come già detto, i limiti di tempo e spazio di un lavoro di tesi come questo.

Per salvaguardare l'efficacia del presupposto di attualità della materia si è deciso di eliminare dalla predetta selezione tutte le riedizioni o ristampe di versioni anteriori al 2010, poiché esse non riflettono necessariamente le tendenze più contemporanee nel campo della traduzione. Di conseguenza, la traduzione di Henri Longnon¹⁰ pubblicata nel 2019 dalla casa editrice Garnier non è stata accolta nel *corpus* – nonostante la sua bella musicalità – dato che l'edizione originale è stata realizzata nel 1999.

In accordo con quanto sostenuto da Danièle Robert, autrice della traduzione della *Commedia* pubblicata da Actes Sud e presente in questo *corpus*, si è tenuto conto di un ulteriore criterio di selezione, quello di eliminare le traduzioni che non rispettano la scrittura in versi perché, come scrive Robert: “la prose [...] bien que pouvant être acceptable stylistiquement, ampute l'œuvre de sa dimension essentielle, c'est-à-dire ce qui sépare la langue du poème de celle de tout autre texte”¹¹. È un peccato, infatti, privare l'opera dantesca del suo magnifico e complessissimo apparato poetico, soprattutto se si conosce la ricchezza del suo significato e il ruolo giocato da esso nella diffusione dell'opera¹². Si tornerà più avanti sul tema e sulle diverse caratteristiche della struttura formale dantesca.

L'ultimo criterio è quello di non prendere in considerazione le edizioni elettroniche. Per esempio, la traduzione di Guy de Pernon¹³, disponibile solo in versione digitale, sembra più interessata alle possibilità tecnologiche dell'informatica che alla

⁹ Gli altri paesi francofoni non dispongono di cataloghi ufficiali facilmente accessibili.

¹⁰ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. LONGNON (Henri), Parigi, Classiques Garnier, 2019.

¹¹ ALIGHIERI (Dante), *Enfer. La divine comédie*, trad. ROBERT (Danièle), Arles, Actes Sud, 2016, p. 18.

¹² LEDDA (Giuseppe), *Leggere la Commedia*, Bologna, Il Mulino, coll. “Itinerari”, 2016, pp. 133-134.

¹³ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie. Enfer*, trad. PERNON (Guy de), s.l., Numlivres, 2011. URL: <https://www.librairiedialogues.fr/livre/4165305-la-divine-comedie-enfer-ed-bilingue--guy-de-pernon-trad-dante-alighieri-numlivres-fr>.

traduzione in sé, ragione per la quale si è preferito riferirsi alle sole edizioni tradizionali cartacee.

Tutte le traduzioni non prese in considerazione per i criteri appena elencati si possono trovare nell'appendice.

Seguendo i suddetti criteri, sono state selezionate sei traduzioni in francese – pubblicate tra il 2010 e il 2020, inedite, versificate e cartacee – per procedere alla comparazione:

- ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie. L'Enfer*, trad. DELORME (Alain), Saint-Denis, Édilivre A Paris, 2011, pp. 281.
- ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie ou le poème sacré*, trad. DANDREA (Claude), Parigi, Orizons, coll. "Cardinales", 2013, pp. 498.
- ALIGHIERI (Dante), *L'Enfer*, trad. CLIFF (William), Parigi, La Table Ronde, coll. "La petite vermillon", 2014, pp. 403.
- ALIGHIERI (Dante), *Enfer. La divine comédie*, trad. ROBERT (Danièle), Arles, Actes Sud, 2016, pp. 527.
- ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. CECCATTY (René de), Parigi, Points, 2017, pp. 691.
- ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie. L'Enfer*, trad. ORCEL (Michel), Ginevra, La Dogana, 2019, pp. 460.

Il secondo capitolo conterrà una breve presentazione del *corpus*: verranno trattate le principali caratteristiche editoriali e si proporranno alcuni elementi biografici relativi ai diversi traduttori, nonché i motivi per i quali gli stessi hanno deciso di intraprendere la traduzione dell'opera di Dante. Una tabella sarà annessa in appendice per fornire una visione più globale sul *corpus*.

1.4. Problematica

L'obiettivo di questo studio sarà di evidenziare le principali tendenze che

guidano attualmente i traduttori dell'*Inferno* dantesco in lingua francese. Il confronto tra le diverse modalità di traduzione costituirà senza dubbio la parte più importante di questo lavoro di tesi, visto che permetterà di confrontare gli intenti iniziali con il risultato finale dell'opera in quanto testo fruibile da un pubblico francofono.

1.5. Stato dell'arte

1.5.1. Traduzioni francesi della *Divina Commedia*

Una panoramica sulla ricezione culturale dell'opera dantesca nei principali paesi d'Europa è fornita dallo studio *Dante in Francia, Spagna, Inghilterra, Germania* di Arturo Farinelli¹⁴, il quale parla di una “sfortuna” del poeta fiorentino riguardo alla scarsità degli studi danteschi in terra francese, rispetto alla maggiore ricchezza delle altre tradizioni europee. Se l'approfondimento di Svolacchia¹⁵ è illuminante riguardo a tutta una serie di fraintendimenti e posizioni pregiudizievoli che hanno portato la Francia a trascurare Dante Alighieri per diversi secoli, con pochissime eccezioni fino alla metà del secolo XX, in questa sede ci si limiterà a fornire una cronistoria essenziale delle più antiche traduzioni in lingua francese della *Commedia*.

Ottavia Anessi¹⁶ indica, come prima traduzione in francese della *Divina Commedia*, un manoscritto contenente l'*Inferno* in terzine di alessandrini conservato nella Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino e risalente alla prima metà del secolo XVI, dunque ben due secoli dopo la sua prima pubblicazione. Di incerta datazione, ma prossima al manoscritto di Torino, è la traduzione in “terza rima ancorata *de mot en mot* al senso letterale del testo”¹⁷ ad opera di François Bergaigne; di essa si conoscono solo alcuni frammenti del *Paradiso*, facenti parte di due codici custoditi nella Bibliothèque Nationale di Parigi. Altro manoscritto anonimo, la cui datazione si colloca nella seconda

¹⁴ FARINELLI (Arturo), *Dante in Francia, Spagna, Inghilterra, Germania (Dante e Goethe)*, Torino, Bocca, 1922.

¹⁵ SVOLACCHIA (Sara), *Da Tel Quel alla mistica dell'istante. L'evoluzione della poesia di Jacqueline Risset*, Firenze, Università degli studi Firenze, 2015-2018.

¹⁶ ANESSI (Ottavia), *Dante au tournant du XXI^e siècle: le traduzioni della Divina Commedia di Jacqueline Risset e di René de Ceccatty*, Ferrara, Università degli Studi di Ferrara, 2018.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 18.

metà del XVI secolo, è l'esemplare unico della prima traduzione integrale della *Commedia*, conservato presso la biblioteca nazionale di Vienna.

La prima traduzione pubblicata a stampa si registra nel 1596 e porta la firma dell'abate Balthazar Grangier, il quale traspone l'opera in alessandrini in rima baciata. Svolacchia e Cecchetti¹⁸ denunciano l'incompletezza di queste prime traduzioni, nonché la frequenza di gravi errori di interpretazione, soprattutto nel codice di Vienna. Forse anche a causa di queste prime traduzioni imperfette, la produzione dantesca è quasi del tutto ignorata durante i due secoli successivi, fino ad arrivare alle prime vere traduzioni moderne: l'*Inferno* di Moutonnet de Clairfons del 1776 e l'*Enfer* di Rivarol del 1783, entrambe in prosa e caratterizzate da un linguaggio solenne e filtrato¹⁹. Il secolo romantico vede finalmente un inedito fiorire di versioni in francese, con gli apporti di Antoine Deschamps del 1829, Pier Angelo Fiorentino nel 1840 e, su tutte, la traduzione di Félicité de Lamennais del 1855.

Si tralascia la produzione successiva, troppo ampia per questo studio, come si è visto nel punto riguardante la delimitazione del *corpus*.

1.5.2. Studi sulla traduzione della *Commedia* in francese

Numerosi sono gli studi recenti sulle traduzioni francesi della *Divina Commedia*. Tra questi, citiamo in primis il lavoro di Enrica Zanin²⁰, professoressa francese che ha messo a confronto le traduzioni di André Pézard (1965), Jacqueline Risset (1985), Jean-Charles Vegliante (1995-2007) e Marc Scialom (1996). Sempre secondo un approccio comparativo-testuale, si deve segnalare il lavoro di tesi di Ottavia Anessi²¹, in cui si può trovare un confronto tra la traduzione di Risset e quella di René de Ceccatty su alcuni passi della *Divina Commedia*.

¹⁸ CECCHETTI (Dario), "Dante e il rinascimento francese" in *Lettture classensi*, n°19, 1990, pp. 55-56.

¹⁹ ANESSI (Ottavia), *Dante au tournant du XXI^e siècle: le traduzioni della Divina Commedia di Jacqueline Risset e di René de Ceccatty*, Ferrara, Università degli Studi di Ferrara, 2018, p. 21.

²⁰ ZANIN (Enrica), "Traductions de la Comédie de Dante en français" in MOUGEOLLE (Pascale) (dir.), *Donner corps et donner voix. Éditer traduire*, Parigi, Chemins de traverse, 2019, pp. 173-187.

²¹ ANESSI (Ottavia), *Dante au tournant du XXI^e siècle: le traduzioni della Divina Commedia di Jacqueline Risset e di René de Ceccatty*, Ferrara, Università degli Studi di Ferrara, 2018, p. 25.

Più focalizzati sugli intenti traduttologici iniziali e senza approfondire necessariamente il risultato testuale sono i lavori di Svolacchia²² e di Manzari²³. La prima, nell'ambito della sua tesi di dottorato, studia la figura della traduttrice Risset, il che la porta a indagare le traduzioni di Masseron (1947-1949) e di Pézard. Anche Francesca Manzari si sofferma su Jacqueline Risset e André Pézard, ma con il progetto “[de] les faire parler d’une certaine idée de modernité de la langue qui devient particulièrement problématique lorsqu’on touche à la *Divine Comédie*”²⁴.

Infine, si deve evidenziare il lavoro di Stefania Vignali²⁵, la quale si è occupata di fare una recensione non solo delle traduzioni francesi della *Divina Commedia* – dal 1985 al 2014 – ma anche di alcuni studi comparativi sulle traduzioni stesse²⁶.

1.6. Interesse/originalità

La novità è, a mio parere, la principale caratteristica di questo studio. In effetti, le traduzioni selezionate per questo *corpus* sono state pubblicate nell’arco temporale degli ultimi nove anni, cosa che rende la loro analisi un terreno finora poco esplorato. Per esempio, la traduzione di Michel Orcel²⁷, pubblicata recentissimamente (2019), non ha ancora avuto il tempo di essere studiata né discussa dalla critica, benché sia già oggetto di varie recensioni²⁸.

²² SVOLACCHIA (Sara), *Da Tel Quel alla mistica dell’istante. L’evoluzione della poesia di Jacqueline Risset*, Firenze, Università degli studi Firenze, 2015-2018.

²³ MANZARI (Francesca), “Traduire Dante, traduire une forme” in GALLY (Michèle) e MARGUIN-HAMON (Elsa), *André Pézard. Pour un profil intellectuel*, Parigi, Garnier, 2017.

²⁴ *Op. cit.*, p. 2.

²⁵ VIGNALI (Stefania), “Bibliographie des études sur Dante en France” in *Studi francesi*. URL: <https://journals.openedition.org/studifrancesi/704> (31/07/2020).

²⁶ Studi ai quali, sfortunatamente, non si è trovato accesso, viste le circostanze attuali legate alla pandemia del coronavirus.

²⁷ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. ORCEL (Michel), Ginevra, La Dogana, 2019.

²⁸ “L’enfer (traduit par Michel Orcel)”, in *France culture*. URL:

<https://www.franceculture.fr/oeuvre/lenfer-traduit-par-michel-orcel> (24/07/2020); TRAVAUX (Christian), “Dante Alighieri: L’ENFER de LA DIVINE COMEDIE, traduction nouvelle de Michel Orcel” in *Poezibao*. URL: <https://poezibao.typepad.com/files/dante-alighieri-l.pdf> (24/11/2019); TROCMÉ (Florence), “(Note de lecture), Dante, l’Enfer, traduction de Michel Orcel, par Albane Prouvost”, in *paperblog*. URL: <https://www.paperblog.fr/8931065/note-de-lecture-dante-l-enfer-traduction-de-michel-orcel-par-albane-prouvost/> (24/07/2020); “La Divine Comédie: l’enfer Dante Alighieri, traduit par Michel Orcel” in *L’influx*. URL: <http://www.linflux.com/coup-coeur/la-divine-comedie-lenfer/> (24/07/2020); RÜF (Isabelle), “L’enfer retraversé par un poète”, in *Le temps*. URL:

Vista la vastità del *corpus*, ben sei traduzioni, si può anche pensare che il loro confronto offrirà dei risultati non soltanto ricchi di interesse ma anche molteplici e variegati, con la possibilità di avere un ampio panorama sulla problematica della traduzione dell'opera poetica in questione.

Aggiungerei, inoltre, che la traduzione della *Commedia* è ancora oggi un argomento di grande attualità. Basta contare tutte le pubblicazioni di traduzioni in francese dell'opera registrate negli ultimi anni per rendersi conto di quanto essa sia una delle sfide più ricercate dai traduttori contemporanei, essendo Dante “un cas limite, une limite de la traduction, ou un massif, une montagne, un sommet, pour tout traducteur, qu'on doit – ou non – affronter un jour”²⁹.

1.7. Metodologia

La comparazione delle traduzioni si applicherà ad alcune terzine scelte o per la loro celebrità o per la varietà e importanza dei loro contenuti linguistici. Se per terzine celebri si intendono, ovviamente, terzine quali *Nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura/ che la diritta via era smarrita*³⁰, con “contenuti linguistici” si intende invece fare riferimento al pluristilismo dantesco, efficacemente descritto da Paola Manni³¹:

Entro questi limiti, fra il comico esasperato dei canti infernali e i vertici del “tragico” paradisiaco, tutti i tasti della gamma espressiva sono utilizzati, dal dolce e soave all'aspro e dissonante, dal narrativo allo speculativo, dal realistico al lirico e all'elegiaco, dall'invettiva alla profezia, dando luogo a una lingua che, anche nella concretezza delle sue strutture, rompe gli schemi delle poetiche anteriori, manifestandosi attraverso un'ampiezza e una libertà di modi [...].

<https://www.letemps.ch/culture/lenfer-retraverse-un-poete> (24/07/2020).

²⁹ TRAVAUX (Christian), “Dante Alighieri: L'ENFER de LA DIVINE COMEDIE, traduction nouvelle de Michel Orcel” in *Poezibao*. URL: <https://poezibao.typepad.com/files/dante-alighieri-1.pdf> (24/11/2019).

³⁰ ALIGHIERI (Dante), *Divina commedia. Inferno*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. “Oscar Classici”, 2016, pp. 7-9.

³¹ MANNI (Paola), *La lingua di Dante*, Bologna, Il Mulino, coll. “Le vie della civiltà”, 2013.

Rimanendo, quindi, nei limiti di tempo e di spazio di questo studio, le terzine analizzate saranno non numerosissime ma comunque sufficienti a rendere giustizia alla varietà stilistica del poema dantesco, frutto della *convenientia* (la ricerca di una “corrispondenza fra il livello formale di un testo e la materia trattata”³²) perseguita dall’autore fiorentino. Si prenderanno in esame vari passi corrispondenti a diversi registri e tonalità linguistici, tra i quali l’inizio del poema [I, vv.1-6], l’introduzione di Virgilio (registro elevato e solenne) [I, vv. 70-75], l’intervento di Francesca da Polenta (registro lirico) [V, vv. 100-105] e un incontro con i diavoli dei cerchi più bassi (registro grottesco e popolare) [XXI, vv. 100-102].

Una breve introduzione a ciascun passo esaminato sarà propedeutica a una buona comprensione delle divergenze e convergenze riscontrate nelle traduzioni in analisi.

³² LEDDA (Giuseppe), *Leggere la Commedia*, Bologna, Il Mulino, coll. “Itinerari”, 2016, p. 134.

2. Presentazione del *corpus*

Prima di proseguire, è necessario soffermarsi brevemente sugli aspetti elementari del *corpus* selezionato. Perciò, in questo capitolo si tratterà delle caratteristiche biografiche dei diversi traduttori tenendo conto, come scrive Ottavia Anessi, dell' "inclinazione del traduttore stesso, il cui retroscena culturale, la formazione teorica, il rapporto con l'opera e via dicendo influenzano inevitabilmente il risultato finale"³³. Sicuramente non è un caso, per esempio, che due dei traduttori abbiano anche una propria produzione poetica (Cliff e Orcel).

Si studieranno anche con attenzione le caratteristiche delle case editrici che, secondo Umberto Eco, svolgono un ruolo importante nella fabbricazione di una traduzione: "l'industrie éditoriale, [...] fixe des critères différents selon que le texte d'arrivée est conçu pour une austère collection philologique ou pour des livres de divertissement"³⁴. Ovvero, la casa editrice fissa criteri diversi a seconda che l'intento della pubblicazione sia filologico, specialistico o più semplicemente divulgativo.

2.1. La traduzione di Alain Delorme

Le informazioni biografiche su Alain Delorme sono difficili da trovare. Tuttavia, possiamo trarre alcuni elementi dalla quarta di copertina del libro, che ci informa sulla passione del traduttore francese per la poesia ma anche per la lingua e la cultura italiane³⁵.

³³ ANESSI (Ottavia), *Dante au tournant du XXI^e siècle: le traduzioni della Divina Commedia di Jacqueline Risset e di René de Ceccatty*, Ferrara, Università degli Studi di Ferrara, 2018, p. 25.

³⁴ ECO (Umberto), *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, trad. BOUZAHER (Myriem), Parigi, Grasset, 2007, pp. 18-19.

³⁵ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie. L'Enfer*, trad. DELORME (Alain), Saint-Denis, Édilivre A Paris, 2011.

Una particolarità molto importante di questa traduzione è rappresentata dalla sua casa editrice, Édilivre³⁶. Fondata a Parigi nel 2000, Édilivre è una casa editrice aperta e “comunitaria”, che propone a ogni utente l’accesso gratuito alla pubblicazione di una o più opere, così come diversi servizi a pagamento di supporto alla pubblicazione. Ogni libro è stampato sulla base delle richieste effettive. Non parliamo, quindi, di una casa editrice che affida l’incarico per una traduzione a un professionista di grande reputazione, ma, piuttosto, di un traduttore amatoriale che, mosso da una passione personale, pubblica la sua opera per proprio conto.

Con la stessa casa editrice, Delorme pubblica nel 2012 la trasposizione in lingua francese moderna del classico medievale *Le Roman de Renart*³⁷, un dato che conferma il suo interesse per la letteratura medievale e la sua inclinazione a renderla accessibile a un pubblico più vasto e contemporaneo.

Un traduttore amatore, dunque, ma lontano dall’essere impreciso nell’impostazione del suo lavoro: nella prefazione alla traduzione egli elenca e giustifica con grande dedizione le scelte che ne hanno guidato la realizzazione, quali la volontà di produrre nella lingua d’arrivo una poeticità e musicalità degne dell’opera originale, seguendo nei limiti del possibile la struttura del poema e, non meno importante, con l’intento costante di chiarificarne i contenuti. Tutto ciò verrà trattato in maniera più dettagliata nel capitolo 4, riguardante le principali tendenze che interessano le traduzioni in lingua francese del poema dantesco.

2.2. La traduzione di Claude Dandréa

Si comincia la presentazione del traduttore Claude Dandréa con alcune considerazioni sull’aspetto editoriale del libro³⁸. Fondata dodici anni fa dallo scrittore

³⁶ “Qui sommes-nous” in *Edilivre*. URL: <https://www.edilivre.com/presentation/qui-sommes-nous> (14/02/2020).

³⁷ DELORME (Alain), *Le roman de Renart*, Parigi, Édilivre, 2012.

Daniel Cohen, la casa editrice Orizons si definisce aperta al lancio e alla scoperta di autori contemporanei tanto quanto alla pubblicazione di opere chiave della storia della letteratura. Quest'ultima caratteristica giustifica il fatto che un'intera collana, chiamata "Cardinales", nella quale si inserisce il lavoro di Dandréa, sia dedicata alla pubblicazione di traduzioni di opere straniere. Importante   il fatto che Daniel Cohen concepisca lo "scrivere" come intrinsecamente legato all'"editare" essendo lui stesso uno scrittore. In questa prospettiva, il lavoro dell'editore   visto come essenziale alla realizzazione del prodotto finale, elemento che si terr  in considerazione per l'analisi della traduzione, poich  le scelte del traduttore sono state significativamente influenzate anche dall'editore.

Dopo una lunga carriera d'insegnante, Claude Dandr  a³⁹ si   dedicato alla scrittura di diversi romanzi tra i quali possiamo citare, per esempio, *Une enquête au royaume de J  rusalem*⁴⁰. Contemporaneamente a questo lavoro di creazione romanzesca, Dandréa si   anche orientato verso la traduzione di grandi nomi della letteratura inglese (Marlowe, Keats, ecc.) e della letteratura italiana (Carducci). Da queste informazioni si desume che il traduttore, anche se non ha avuto una formazione teorica ufficiale in materia di traduzione, presenta come punto positivo un'esperienza assai ricca nel campo traduttologico, esperienza non trascurabile quando si tratta di affrontare un autore come Dante Alighieri.

Sebbene una trattazione pi  dettagliata avr  luogo nel capitolo 4,   utile citare sin d'ora gli intenti che hanno condizionato il suo lavoro di traduzione della *Divina Commedia*. Nella sua prefazione si trova un duplice intento, quello di rendere il testo comprensibile a un lettore contemporaneo e quello di assicurare ritmo e musica al testo di arrivo, senza per forza conservare la rigidit  formale del testo di base.

³⁸ "Contact" in *Orizons*. URL: <http://editionsorizons.fr/index.php/contactez-nous.html>. (30/03/2020); COHEN (Daniel), "Interlude de l' diteur" in *Orizons*. URL: <http://editionsorizons.fr/index.php/contactez-nous/interlude-de-l-editeur.html> (30/03/2020).

³⁹ "Claude Dandréa" in *Babelio*. URL: <https://www.babelio.com/auteur/Claude-Dandrea/69553> (30/03/2020); ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie ou le poème sacr  *, trad. DANDRÉA (Claude), Parigi, Orizons, coll. "Cardinales", 2013.

⁴⁰ DANDREA (Claude), *Une enquête au royaume de J  rusalem*, Francia, Brumerge, 2015.

2.3. La traduzione di William Cliff

La Francia non è stata l'unico paese di lingua francese a interessarsi al Poeta fiorentino e a proporre traduzioni della *Divina Commedia*. Anche il Belgio si mette in luce in questa sfilata traduttologica grazie al contributo di William Cliff.

I suoi intenti di traduzione sono presentati chiaramente nella prefazione e possono essere riassunti con una semplice frase: “[...] offrir un vrai poème dont la marche jamais n’est en rien entravée”⁴¹. Lo scopo che si è prefissato William Cliff è, quindi, quello di offrire ai lettori un poema con la “P” maiuscola, in cui il ritmo sia incalzante e inesorabile. La sua creazione poetica – in questo caso una vera e propria ricreazione – passa attraverso un radicale lavoro di semplificazione e di chiarificazione del contenuto spesso oscuro della prima cantica dantesca. Si vedrà nel capitolo 4 i motivi e le conseguenze di tali scelte da parte del traduttore.

Le inclinazioni poetiche di William Cliff sono comprensibili alla luce del suo percorso scolastico e professionale⁴².

André Imberechts, questo il suo vero nome, è nato a Gembloux e ha studiato filologia romanza all'università di Lovanio prima di diventare insegnante⁴³. Questa sua formazione può rivelarsi utile per quanto riguarda la traduzione di un'opera classica italiana, avendo sicuramente approfondito le basi della letteratura e delle lingue dell'area romanza.

Inoltre – e questo punto è essenziale – William Cliff è un poeta famoso, scoperto da Raymond Queneau negli anni '70 e premiato diverse volte (in particolare con il prestigioso *Goncourt de la poésie* per la totalità della sua opera nel 2015). Si tratta quindi di un poeta-traduttore, cioè di un traduttore con esperienza di poeta che cerca, nelle sue traduzioni, di privilegiare una resa soprattutto poetica del testo originale anche

⁴¹ ALIGHIERI (Dante), *L'Enfer*, trad. CLIFF (William), Parigi, La Table Ronde, coll. “La petite vermillon”, 2014, p. 7.

⁴² ALIGHIERI (Dante), *L'Enfer*, trad. CLIFF (William), Parigi, La Table Ronde, coll. “La petite vermillon”, 2014; “William Cliff”, in *Babelio*. URL: <https://www.babelio.com/auteur/William-Cliff/63794> (30/03/2020).

⁴³ PURNELLE (Gérald), [Postface de] CLIFF (William), *Immortel et périssable*, Bruxelles, Espace nord, 2019.

a prezzo di sostanziali modifiche contenutistiche. Si noterà più avanti quanto questa caratteristica possa essere un vantaggio per la traduzione di un'opera poetica come quella dantesca.

Un altro punto importante da sottolineare nella vita del poeta belga è il fatto che, prima di cimentarsi con la traduzione dell'*Inferno* nel 2013, Cliff si era già dedicato alla traduzione di opere straniere, tra le quali possiamo citare quelle del suo poeta preferito, il catalano Gabriel Ferrater⁴⁴, e alcuni capolavori del grande maestro della letteratura inglese, Shakespeare⁴⁵. Il numero totale di traduzioni realizzate prima dell'*Inferno* ammonta a sei. Tale quantità di traduzioni ha permesso a William Cliff di acquisire esperienza e sicurezza nel campo traduttologico.

È interessante, tuttavia, sottolineare il fatto che l'*Inferno* è la sua prima traduzione di un testo italiano, mentre Cliff si era già esercitato in precedenza su testi in varie altre lingue (inglese, sloveno, spagnolo, catalano). Di conseguenza, sembra ragionevole considerare che egli si è interessato più alla traduzione di opere che gli stanno particolarmente a cuore che alla traduzione da un idioma in particolare.

La traduzione dell'*Inferno* da parte di William Cliff ha conosciuto due edizioni successive, di cui non si conoscono né il motivo né le eventuali differenze: la prima è stata curata dalla casa editrice Éditions du Hasard nel 2013 mentre la seconda, sulla quale si baserà la mia analisi, è stata pubblicata da La Table Ronde nel 2014. Fondata da Roland Laudenbach a Parigi nel 1944 e specializzata nei campi della letteratura francese e straniera, La Table Ronde si è sempre mantenuta fedele alla sua caratteristica originaria e programmatica: la “liberté de ton”⁴⁶.

⁴⁴ FERRATER (Gabriel), *Poème inachevé*, trad. CLIFF (William), Bruxelles, Ercée, 1985; FERRATER (Gabriel), *Les femmes et les jours*, trad. CLIFF (William), Monaco, Le Rocher, 2004.

⁴⁵ SHAKESPEARE (William), *Les sonnets*, trad. CLIFF (William), Bruxelles, Éditions du Hasard, 2010; SHAKESPEARE (William), *Hamlet*, trad. CLIFF (William), Bruxelles, Éditions du Hasard, 2011.

⁴⁶ “Qui sommes-nous”, in *La Table Ronde*. URL: <https://www.editionslatable ronde.fr/Qui-sommes-nous>. (30/03/2020).

2.4. La traduzione di Danièle Robert

Danièle Robert è l'unica donna sopravvissuta ai numerosi criteri di delimitazione di questo *corpus*. Leggendo la sua biografia⁴⁷ appare chiaro che averla nel *corpus* comporta diversi vantaggi, poiché questa autrice presenta una carriera ricca e varia, costellata di numerose attività professionali e artistiche. Infatti, accanto al suo lavoro di traduttrice, Danièle Robert si è messa in luce anche nel campo letterario, sia come studiosa e critica, sia come scrittrice. Ha pubblicato diversi libri di narrativa e saggistica, su tutti *Le foulard d'Orphée*⁴⁸. Danièle Robert è anche pianista, elemento interessante poiché la formazione artistica le potrebbe essere stata d'aiuto nella resa della musicalità dei versi danteschi in lingua francese.

La più importante delle sue “carriere” è quella di traduttrice. Danièle Robert si mostra capace di tradurre testi provenienti da ben quattro lingue diverse: il latino, l'italiano, l'inglese e lo spagnolo. Anche se l'inglese e lo spagnolo non rientrano nell'argomento di questa tesi, possiamo ritenere significativo il fatto che Danièle Robert abbia tradotto, per esempio, tutta l'opera poetica di Paul Auster.

Essendo traduttrice di testi latini, Danièle Robert si è confrontata con autori importantissimi dell'antichità come Catullo, Virgilio e Ovidio. Su tutti sembra essere Ovidio ad avere interessato maggiormente Robert, la quale si è dedicata a diverse sue traduzioni come, per esempio, *Les métamorphoses*⁴⁹. Il talento di Danièle Robert in campo ovidiano è stato elogiato da diversi critici e coronato da premi prestigiosi, tra i quali quello dell'Académie française⁵⁰.

⁴⁷ “Danièle Robert : une nouvelle traduction française de Dante” in *Youtube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LQiYXKswIZk> (31/03/2020); “Danièle Robert” in *Les éditions chemin de ronde*. URL: <http://www.cheminderonde.net/auteurs?lettre=R> (31/03/2020); “Danièle Robert” in *Babelio*. URL: <https://www.babelio.com/auteur/Daniele-Robert/167693> (31/03/2020).

⁴⁸ ROBERT (Danièle), *Le foulard d'Orphée*, Mazères, Le temps qu'il fait, 1998.

⁴⁹ OVIDE, *Les métamorphoses*, trad. ROBERT (Danièle), Arles, Actes Sud, 2001.

⁵⁰ “Danièle Robert” in *Les éditions chemin de ronde*. URL: <http://www.cheminderonde.net/auteurs?lettre=R> (31/03/2020).

Queste esperienze di confronto con i grandi latini si sono sicuramente rivelate importantissime per il lavoro sulla *Divina Commedia*, soprattutto se si pensa che grazie a queste traduzioni Danièle Robert ha avuto una relazione forte con autori che sono rappresentati nell'opera dantesca e le cui opere ne hanno nutrito la scrittura. Basti pensare all'onnipresenza di Virgilio – *'l savio mio*⁵¹ – durante la discesa dei gironi infernali e alle numerose occorrenze delle *Metamorfosi* di Ovidio nella *Commedia*⁵² per capire quanto questa vicinanza ai testi originali latini possa aiutare il lavoro di un traduttore che si avvicina all'opera di Dante Alighieri.

Affrontare la *Divina Commedia* è qualcosa che può intimidire tanti traduttori. E così è stato per Danièle Robert, la quale all'inizio non poteva neanche immaginare l'idea di tradurla, ammettendo il suo timore: “tant j'étais persuadée de l'inaccessibilité d'une telle entreprise”⁵³. Ci sono, tuttavia, due lavori di traduzione che le hanno consentito di avvicinarsi pian piano all'impresa. Tradurre l'opera del grande amico di Dante, Guido Cavalcanti, è stato il primo elemento a suscitare il desiderio nella traduttrice di trasmettere al pubblico francese una nuova traduzione delle tre cantiche in quanto, come spiega nell'intervista rilasciata dopo la pubblicazione dell'*Inferno*⁵⁴, nelle *Rime*⁵⁵ si possono trovare numerosi riferimenti al Poeta fiorentino, per lei fonte di grande curiosità.

La voglia di tradurre l'opera dantesca è stata stimolata anche dalla lettura e traduzione di un saggio di Antonio Prete⁵⁶. Come vedremo più avanti, le riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione di questo professore di letteratura italiana hanno influenzato numerose scelte di Robert.

⁵¹ ALIGHIERI (Dante), *Divina commedia. Inferno*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. “Oscar Classici”, 2016, p. 401.

⁵² Ad esempio, gli uomini-vegetale del canto XIII dell'*Inferno*.

⁵³ “Traduire l'Enfer de Dante, Écrire là où le soleil se tait. Entretien avec Danièle Robert”, in *Études*, n°4, avril 2017, p. 81.

⁵⁴ “Danièle Robert : une nouvelle traduction française de Dante” in *Youtube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LQiYXKswIZk> (31/03/2020).

⁵⁵ CAVALCANTI (Guido), *Rime*, trad. ROBERT (Danièle), s.l., Vagabonde, 2012.

⁵⁶ PRETE (Antonio), *À l'ombre de l'autre langue. Pour un art de la traduction*, trad. ROBERT (Danièle), Parigi, Les éditions chemin de ronde, 2013.

Parlando delle scelte di Danièle Robert, è interessante soffermarsi un attimo sui suoi intenti di fronte alla *Divina Commedia*. Nella prefazione al poema intitolata *L'entrelacs musaique*⁵⁷ – in relazione alla famosa citazione di Dante Alighieri di cui si parlerà ripetutamente – Danièle Robert spiega che la modernità è stata la sua chiave di lettura dell'opera, un'idea che si appoggia alla bellissima frase di Bruno Pinchard: “Hommes, ne cherchez pas la modernité dans les rues, elle est là, rangée, compacte. Où? Dans les rimes de la *Comédie*”⁵⁸.

Come avviene per tutte le sue traduzioni, Danièle Robert parte dal principio che per trasmettere la modernità della *Commedia* sia necessario concentrarsi sulla fisionomia – “et quelle physionomie!”⁵⁹ – del poema e, di conseguenza, sulla terza rima, spesso abbandonata dai traduttori. Maggiori informazioni sulla genialità della struttura dantesca e sulle scelte traduttologiche per mantenerla viva nella lingua francese, saranno esposte nei capitoli 3 e 4.

La presentazione di questa traduzione non sarebbe completa senza aver delineato brevemente le caratteristiche della casa editrice. Actes Sud, fondata nel 1978, si presenta come una casa editrice indipendente, la cui localizzazione ad Arles concretizza il desiderio dei fondatori, Hubert Nyssen e sua moglie, di prendere le distanze dal mondo editoriale tradizionale, nella fattispecie quello parigino. Per quanto riguarda il suo catalogo, la casa editrice si mostra abbastanza generalista⁶⁰.

⁵⁷ ALIGHIERI (Dante), *Enfer. La divine comédie*, trad. ROBERT (Danièle), Arles, Actes Sud, 2016, pp. 7-26.

⁵⁸ PINCHARD (Bruno), *Le Bûcher de Béatrice. Essai sur Dante*, Parigi, Aubier, coll. “Philosophie”, 1996, p. 211.

⁵⁹ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. DELORME (Alain), Saint-Denis, Édilivre AParis, 2011, p. 9.

⁶⁰ “Les éditions Actes Sud fêtent leur 40^e anniversaire” in *Actes Sud*. URL: <https://www.actes-sud.fr/node/63312> (31/03/2020).

2.5. La traduzione di René de Ceccatty

Nella sua lunga prefazione saggistica intitolata *Les sourcils de l'aigle et la pluie d'été*⁶¹, René de Ceccatty sottolinea il rischio che comporta una nuova traduzione della *Commedia*⁶²:

La Divine Comédie a connu tant de versions françaises obéissant aux principes les plus divers qu'en proposer une de plus semble voué à répéter le travail d'un autre et à risquer d'ajouter ou d'aggraver des erreurs, des malentendus ou des inexactitudes, plus qu'à trouver des solutions élégantes et lumineuses.

Tuttavia, di fronte a tale difficile realtà, il traduttore non si perde d'animo poiché vede nel lavoro di traduzione un'analogia con i numerosi pianisti che tentano ripetutamente una nuova interpretazione della stessa musica “sans qu'ils se détruisent ou se surpassent à nos oreilles”⁶³.

Nel leggere queste pagine risuona tutta l'umiltà di Ceccatty, il quale non esita mai ad enunciare i diversi successi di chi lo ha preceduto nella stessa impresa. Spende buone parole, per esempio, sul risultato poetico ottenuto da Cliff. Si capisce facilmente come questa traduzione non sia stata costruita in reazione alle altre ma concepita piuttosto come un progetto personale, mirato a una conoscenza più approfondita di quest'opera. Questo progetto personale è finalmente avviato alla pubblicazione sotto la spinta della scrittrice Véronique Ovaldé la quale “a eu le sentiment d'avoir, comme lectrice, un rapport nouveau à ce texte classique”⁶⁴. Il rapporto di cui parla Ovaldé è, per Ceccatty, il risultato di una nuova lettura dell'opera, lettura che egli definisce come “transhistorique”⁶⁵. Un desiderio di attualizzazione dell'opera, che si concretizza nella volontà di avvicinare il testo dantesco al lettore contemporaneo e, quindi, di privilegiare

⁶¹ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. CECCATTY (René de), Parigi, Points, 2017, pp. 7-87.

⁶² *Op. cit.*, p. 7.

⁶³ *Op. cit.*, p. 8.

⁶⁴ DUTENT (Nicolas), “René de Ceccatty: il faut oser donner son propre ton sans faire écran” in *La mémoire et la mer*. URL: <https://nicolasdutent.wordpress.com/2017/10/01/rene-de-ceccatty-dante-est-proche-de-nous-par-ses-formulations-ses-analyses-son-univers/> (01/04/2020).

⁶⁵ “René de Ceccatty: retraduire Dante” in *Les lettres françaises*. URL: <http://www.les-lettres-francaises.fr/2017/10/ceccatty-traduire-dante/> (02/04/2020).

il piacere della lettura come esperienza, lasciando alle edizioni precedenti l'onere delle note esplicative. Egli si esprime così⁶⁶:

[...] il me semble qu'il importait que la lecture soit, sinon totalement courante, plus qu'elle ne l'est d'ordinaire, et j'ai espéré que le nouveau lecteur de Dante perdrait l'habitude de quitter le texte pour en lire en bas de page l'explication érudite ou traduction dans une langue intelligible, habitude qui était devenue celle de tout lecteur contemporain, qu'il soit italien ou étranger.

Ceccatty chiama in causa la propria esperienza di uomo di teatro per illustrare la semplificazione del testo. Egli vuole che il lettore della sua traduzione possa godere del contenuto con la stessa piacevole fluidità dello spettatore di un'opera teatrale, ossia senza ricorso a note, appunti o dizionari⁶⁷.

Il teatro non è l'unico campo esplorato da René de Ceccatty⁶⁸, che è anche uno scrittore dalla produzione notevole – una ventina di pubblicazioni, soprattutto romanzi di “autofiction” – nonché un traduttore prolifico, specializzato in due lingue: il giapponese e l'italiano. Dalle sue traduzioni italiane emerge un interesse per gli autori contemporanei, su tutti Pier Paolo Pasolini al quale Ceccatty ha dedicato vari saggi e una biografia⁶⁹. Si nota che quest'interesse pronunciato per l'opera pasoliniana può aver influenzato la sua interpretazione della *Divina Commedia*⁷⁰ poiché Pasolini ha esplorato numerose volte l'opera dantesca nella sua produzione artistica.

Riguardo all'editore della traduzione, Points, può essere utile sapere che si tratta di una casa editrice fondata cinquant'anni fa, specializzata nelle edizioni generaliste.

⁶⁶ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. CECCATTY (René de), Parigi, Points, 2017, p. 87.

⁶⁷ “Traduire: le choix de la poésie” in *La divine comédie*. URL: <https://ladinginecomedie.com/tag/jacqueline-risset> (24/11/2019).

⁶⁸ “René de Ceccatty” in *Babelio*. URL: <https://www.babelio.com/auteur/Rene-de-Ceccatty/118591> (02/04/2020); “René de Ceccatty” in *Théâtre du rond point*. URL: <https://www.theatredurondpoint.fr/artiste/rene-de-ceccatty/> (02/04/2020).

⁶⁹ CECCATTY (René de), *Biographie. Pasolini*, Parigi, Gallimard, 2005.

⁷⁰ ANESSI (Ottavia), *Dante au tournant du XXI^e siècle: le traduzioni della Divina Commedia di Jacqueline Risset e di René de Ceccatty*, Ferrara, Università degli Studi di Ferrara, 2018.

Essa si delinea come una grande azienda, vantando la pubblicazione di ben quattro milioni di libri ogni anno⁷¹.

2.6. La traduzione di Michel Orcel

Per cominciare la trattazione su Michel Orcel e la sua traduzione, è necessario soffermarsi su alcuni elementi caratteristici della casa editrice. Si tratta dell'unica traduzione di questo *corpus* pubblicata al di fuori della Francia, dall'editore svizzero Dogana (Ginevra). L'obiettivo della casa editrice compare già nel suo nome, *la Dogana*, cioè: "lieu de transit plus que de contrôle, favorable aux échanges et qui accorde littéralement un visa à la parole"⁷². Florian Rodari, il fondatore, insiste sulla priorità data alla poesia, che è esplorata dalla *Dogana* in ogni lingua (soprattutto quella italiana) ed epoca, con un'insistenza sulle opere lontane nel tempo capaci di risuonare "à nos oreilles d'aujourd'hui comme singulièrement modernes et proches"⁷³. La qualità prima della quantità e la poesia prima di ogni altro genere, sembra essere il motto di questa casa editrice.

Visti gli obiettivi della *Dogana* – cioè la volontà di trasmettere opere classiche italiane e la ricerca di poeticità – sembra naturale che la *Divina Commedia* compaia nel suo catalogo. Questo fatto è esplicitamente indicato dall'editore nell'introduzione al libro, in cui non esita a qualificare il desiderio di tradurre la *Commedia* come "un rêve trop profondément ancré"⁷⁴. Detto questo, si capisce che l'iniziativa dell'impresa non è stata del traduttore – contrariamente alle altre traduzioni di questo *corpus* – ma è stata vivamente richiesta dalla casa editrice. Oltre ai presupposti già enunciati, l'editore aggiunge, per giustificare la sua volontà, che: "aucune traduction en français (si belle soit-elle) n'a encore réussi à conjoindre la musique et la modernité de la *Divina Commedia*"⁷⁵. Queste informazioni lasciano intravedere un ruolo preponderante della

⁷¹ "La maison" in *Points*. URL: <http://www.editionspoints.com/la-maison> (02/04/2020).

⁷² RODARI (Florian), "Histoire" in *La Dogana*. URL: <https://ladogana.ch/qui-sommes-nous> (02/04/2020).

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. ORCEL (Michel), Ginevra, La Dogana, 2019, p. 7.

⁷⁵ "L'enfer" in *La Dogana*. URL: <https://ladogana.ch/l-enfer> (03/04/2020).

casa editrice nell'attività di traduzione dell'opera, poiché essa fissa in partenza i suoi criteri e partecipa alle diverse scelte del traduttore, come spiegato nella prima nota⁷⁶:

Preuve, s'il en était besoin, de l'étroite collaboration entre le traducteur et un éditeur profondément épris de Dante, la translation du premier vers de la *Comédie* est une suggestion de Florian Rodari [...] J'en profite pour dire combien, pour toute la traduction de cet *Enfer*, les relectures attentives de mon ami éditeur auront été riches en propositions heureuses et fécondes.

Per sopperire alla mancanza della *Commedia* nel catalogo, è stato chiamato un autore con il quale la casa editrice aveva già collaborato in precedenza: Michel Orcel. Ma se Orcel ha accettato di intraprendere la complessa fatica di tradurre la *Commedia*, non è soltanto per richiesta dell'editore, ma perché era già presente in lui una motivazione iniziale molto forte. Al contrario di Ceccatty che, come abbiamo detto, si appoggia alle scoperte traduttologiche dei suoi predecessori, Michel Orcel prende nettamente le distanze dalle traduzioni esistenti: "Cette traduction de la *Comédie* de Dante m'a été moins suggérée par mon amour de la poésie italienne que par l'irritation extrême que m'ont value les dernières versions du grand poème"⁷⁷. Il desiderio da parte del traduttore di distaccarsi dalla tradizione traduttologica della *Divina Commedia* in francese è, dunque, molto chiaro.

Dopo aver elencato diversi tentativi traduttologici ritenuti fallimentari, Michel Orcel espone con fiducia gli intenti che hanno guidato la scrittura di questa sua nuova traduzione. Visto che il capitolo 4 sarà dedicato allo studio più dettagliato delle tendenze di traduzione, per il momento ci si limiterà a indicare che Orcel manifesta la volontà di produrre una traduzione soprattutto poetica, cioè un'opera in cui la musicalità sia padrona.

⁷⁶ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. ORCEL (Michel), Ginevra, La Dogana, 2019, p. 439.

⁷⁷ *Op. cit.*, p. 13.

Per quanto riguarda la carriera di Orcel⁷⁸, dopo un percorso universitario variegato – scienze politiche, scienze umane, filosofia e islamologia – egli si è dedicato alla pratica della psicanalisi e della scrittura. Tale formazione varia e ricca avrà sicuramente nutrito la traduzione della *Divina Commedia*, rinomatamente enciclopedica e afferente a tutte le sfere della conoscenza. In ogni caso, è proprio la traduzione a emergere come il territorio di elezione di Orcel, che aveva già offerto alla comunità diverse traduzioni di grandi autori della letteratura italiana, tra i quali Leopardi, Ariosto e Tasso. Forte di quest'esperienza e di tre anni di soggiorno in Italia, Michel Orcel si sente sicuro della sua capacità di traduttore di fronte alla *Commedia*, come possiamo leggere nella sua prefazione: “[...] le cours de ma vie de traducteur m’a entraîné à me forger un instrument inopiné mais efficace [...]”⁷⁹. Lo strumento in questione, inopinato ma efficace, è stato insignito di numerosi premi e riconoscimenti⁸⁰.

⁷⁸ “Michel Orcel” in *Babelio*. URL: <https://www.babelio.com/auteur/Michel-Orcel/99555> (02/04/2020); “Michel Orcel” in *Agence régionale du livre*. URL: https://www.livre-provencealpescotedazur.fr/annuaire/michel-orcel-5002_043_13871950480 (02/04/2020).

⁷⁹ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. ORCEL (Michel), Ginevra, La Dogana, 2019, p. 14.

⁸⁰ I premi “Diego Valeri”, “Nelly Sachs” e “Jules Janin”: “Michel Orcel” in *Babelio*. URL: <https://www.babelio.com/auteur/Michel-Orcel/99555> (02/04/2020).

3. Focus sulle difficoltà del tradurre

Prima di entrare nel cuore dell'analisi, è utile soffermarsi sulle difficoltà inerenti all'atto del tradurre, indipendentemente dall'opera.

Tradurre, dal latino *traducere* “trasportare, trasferire”, risultato dell'associazione del prefisso *trans* “oltre” e del verbo *ducere* “portare”, viene così definito dal Vocabolario Treccani⁸¹:

Volgere in un'altra lingua, diversa da quella originale, un testo scritto o orale, o anche una parte di esso, una frase o una parola singola [...] in relazione al modo: *all'impronta*, a prima lettura e senza usare il vocabolario; *alla lettera* o *letteralmente*, parola per parola, il più fedelmente possibile; *liberamente*, allontanandosi dal modello linguistico dell'originale per rendere più efficacemente il testo nella lingua in cui si traduce; *a senso*, cercando di cogliere il contenuto espressivo fondamentale, senza troppo preoccuparsi dell'esatta corrispondenza formale.

Questa definizione è interessante poiché prova a descrivere in modo obiettivo un'azione complessa che, di per sé, ha poco di obiettivo. I “modi” esposti in questa definizione mostrano che la traduzione è fin dall'inizio il risultato di una scelta importante, la scelta delle modalità di traduzione.

Come afferma Danièle Robert “traduire, c'est perdre beaucoup”⁸². Infatti, se ci soffermiamo sui modi presentati da Treccani, il primo, tradurre *all'impronta*, implica il rischio di perdere la precisione lessicale; il secondo, *alla lettera*, comporta la perdita del senso globale, del ritmo e delle sonorità del testo di origine; il tradurre *liberamente* rischia di allontanare il testo di arrivo dal testo di origine e, infine, la traduzione *a senso*

⁸¹ “Tradurre” in *Treccani*. URL: <http://www.treccani.it/vocabolario/tradurre/> (05/04/2020).

⁸² BECDELIEVRE (Romain de), “Danièle Robert: ‘Dante demande au lecteur de se réveiller à la vérité’” in *France Culture*. URL: <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/daniele-robert-dante-demande-au-lecteur-de-se-reveiller-a-la-verite> (19/11/2019).

preclude la corrispondenza strutturale. Tutte queste perdite vedono la traduzione come “un’operazione quasi per principio deficitaria”⁸³, per usare le parole di Mario Luzi.

“C’est pourquoi l’imperfection est l’horizon exact du traducteur”⁸⁴, dice Antonio Prete nel suo saggio sulla traduzione *All’ombra dell’altra lingua*. Secondo il prof. Prete, “toute traduction est provisoire [...] c’est un passage, une allusion à l’impossibilité de réaliser une traduction parfaite”⁸⁵. “Traduire revient ainsi à tenter, à tenter seulement”⁸⁶, come conferma Parlant, poiché il corpo dell’opera resiste alla trasposizione nella lingua altra. Tradurre non è, quindi, dire esattamente la stessa cosa ma è “dire quasi la stessa cosa”⁸⁷, secondo la celebre definizione di Umberto Eco.

La constatazione della natura deficitaria e imperfetta della traduzione conduce numerosi teorici a definire l’atto traslatorio come violento (Berman⁸⁸) e, addirittura, a paragonarlo “au travail de deuil”⁸⁹ (Ricoeur). Per Ellrodt⁹⁰ questo non significa che la traduzione di un testo sia necessariamente inferiore all’originale, tuttavia egli riconosce che ciò è ricorrente quando il testo di origine è un’opera importante.

Antonio Prete approfondisce la difficoltà del *trasmutare* un testo da una lingua a un’altra sottolineando il fatto che l’operazione deve assicurare una specie di equilibrio alchemico che ha la stessa indefinibilità di un’esperienza amorosa⁹¹:

⁸³ LUZI (Mario), “Riflessioni sulla traduzione”, in BUFFONI (Franco), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Marcos y Marcos, 2004, p. 51.

⁸⁴ PRETE (Antonio), *À l’ombre de l’autre langue. Pour un art de la traduction*, trad. ROBERT (Danièle), Parigi, Les éditions chemin de ronde, 2013, p. 70.

⁸⁵ *Op. cit.*, p. 70.

⁸⁶ PARLANT (Pierre), “Dante : je dirai ce qu’en venant j’ai appris (*La Divine comédie – Enfer*)” in *Diacritik*. URL: <https://diacritik.com/2016/05/31/dante-je-dirai-ce-que-venant-jai-appris-la-divine-comedie-enfer/> (24/11/2019).

⁸⁷ ECO (Umberto), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, Coll. “tascabili”, 2010.

⁸⁸ BERMAN (Antoine), “L’analytique de la traduction et la systématique de la déformation” in BERMAN (Antoine), *La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain*, Francia, Seuil, 1991, pp. 49-69.

⁸⁹ RICOEUR (Paul), *Sur la traduction*, Parigi, Bayard, 2004, p. 8.

⁹⁰ ELLRODT (Robert), “Comment traduire la poésie”, in *Palimpsestes*, n°18, 2006, pp. 65-75.

⁹¹ PRETE (Antonio), *À l’ombre de l’autre langue. Pour un art de la traduction*, trad. ROBERT (Danièle), Parigi, Les éditions chemin de ronde, 2013, p. 9.

Comment pouvoir dire l'autre de façon que mon accent ne le déforme pas, ne le masque ni ne le censure et, d'autre part, comment me laisser dire par l'autre de façon que sa voix n'évacue pas la mienne, que son timbre n'altère pas le mien, que sa singularité ne rende pas opaque ma singularité.

Secondo Pézard, altro traduttore di Dante, la traduzione non sostituisce l'originale, ma è un invito a cercare l'originale al quale rende, in qualche modo, omaggio. Per illustrare quest'idea, Pézard ricorre a una metafora: il traduttore è come un pittore persiano che sottopone al suo signore la miniatura di una principessa degna di diventare la sua sposa, in modo da suscitare in lui il desiderio di mettersi in viaggio per andare a vederla in carne ed ossa e prenderla in moglie⁹².

D'altro canto, Dante stesso può essere paragonato a una sorta di traduttore poiché è chiamato, per ordine divino, a trasporre in termini letterari e fisici una materia trascendente, metafisica. A lui spetta il difficilissimo compito di narrare l'inenarrabile, una missione di fede che svolge con straordinaria maestria. Eppure, una volta arrivato al Paradiso, ammette in più occasioni l'impossibilità di trovare le giuste parole per illustrare la visione divina: *sì ch'io non so trovare essempro degno*⁹³. Dante, con grande lungimiranza, categorizza il concetto e il problema dell'ineffabilità che, secondo Kristina Landa, ci “spinge inevitabilmente a riflettere su un tema che da sempre accompagna la riflessione sulla traduzione, cioè, se sia possibile trasferire un messaggio in un sistema semiotico diverso da quello originale”⁹⁴.

I traduttori, allora, come tanti piccoli Dante Alighieri, sono chiamati a intraprendere la difficile missione della traduzione. Pur sapendo quanto queste missioni siano imprecise, deficitarie e quasi impossibili, essi non vi si sottraggono, anzi vi si dedicano con sicura passione. Proprio come Dante “che, perfettamente consapevole

⁹² PÉZARD (André), “Avertissement” in ALIGHIERI (Dante), *Œuvres complètes*, Parigi, Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade”, 1965, p. XLIV.

⁹³ ALIGHIERI (Dante), *Divina commedia. Paradiso*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. “Oscar Classici”, 2016, p. 404.

⁹⁴ LANDA (Kristina), “Il problema della traduzione e il linguaggio dell'ineffabile nella *Commedia* di Dante in rapporto alla traduzione russa del poema” in *Translationes*, n°6, 2014, p. 95.

della propria sconfitta finale, decide comunque di lottare e che quindi pur perdendo, paradossalmente vince”⁹⁵.

Nelle trattazioni seguenti ci si concentrerà sulle difficoltà che si presentano a chiunque decida di tradurre la *Divina Commedia*. Si tratterà quindi delle particolarità legate alla traduzione della poesia, delle numerosissime caratteristiche che vanno considerate quando si traduce l'*Inferno* e, infine, delle difficoltà relative alla lingua d'arrivo, in questo caso il francese.

3.1. Tradurre la poesia

Tradurre, come già detto, è un'arte complessissima i cui risultati sono spesso percepiti, dagli artefici stessi, come imprecisi e/o deficitari. In quest'ottica, tradurre la poesia si rivela ancora più arduo poiché un poema contiene diversi elementi faticosamente trasponibili da una lingua a un'altra e richiede di affrontare molte delicate questioni, quali il rischio di rottura del legame musaico, la resa mimetica della forma e del senso, lo spostamento di lingua, la ricerca di un risultato armonioso e la ricerca della fedeltà al testo.

Preme sottolineare che la poesia, più di ogni altro genere letterario, appare, a chi si è interessato alla questione, impossibile da tradurre. Infatti, numerosi sono i critici e traduttori che hanno confessato l'impossibilità di trasporre un poema in un'altra lingua. Anche il celebre linguista Roman Jakobson adotta di fronte a questa problematica una posizione fermamente pessimista, dicendo che: “la poesia è intraducibile per definizione”⁹⁶. Interessante notare che questa impossibilità è vista come una delle caratteristiche insite proprio nell'essenza del poema, come conferma Martin⁹⁷:

⁹⁵ LANDA (Kristina), “Il problema della traduzione e il linguaggio dell'ineffabile nella *Commedia* di Dante in rapporto alla traduzione russa del poema” in *Translationes*, n°6, 2014, p. 96.

⁹⁶ JAKOBSON (Roman), “Aspetti linguistici della traduzione” in *Il Verri*, n°19, 1966, pp. 98-106.

⁹⁷ MARTIN (Jacky), “La traduction éclatée: pourquoi et comment ne pas traduire la poésie” in *Palimpsestes*, fuori serie, 2006, pp. 77-88.

Le texte poétique est un objet esthétique au statut particulier qui exclut, dans son *principe*, dans son *fondement* même, toute idée de transfert, d'équivalence, de conversion ou de transposition.

Se la traduzione della poesia è vista come intrinsecamente impossibile è perché la traduzione distrugge, nel suo movimento di trasposizione di una lingua in un'altra, l'essenza stessa del poema, cioè il prezioso "legame mosaico" instaurato fra senso e forma – intendendo con tale espressione la circostanza che la poeticità nasce dalla fragile unione fra il contenuto e il suono. Dante Alighieri stesso, nel *Convivio*, identificava già con grande efficacia il concetto: "E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame mosaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia"⁹⁸. In questa celebre massima è utile sottolineare l'uso del termine "transmutare" poiché il verbo "mutare" conferma l'idea di modificazione. Tanti secoli dopo la notevole affermazione del Poeta fiorentino, non si è ancora trovato un modo per superare la perdita di alcuni elementi dovuta alla traduzione poetica, e ancora adesso: "dans le trajet vers sa propre langue le traducteur sait que le premier renoncement, sans doute le plus douloureux, est précisément l'unité de sens et de son"⁹⁹.

Tuttavia questa non è l'unica difficoltà. Anche la resa mimetica della forma di una poesia, cioè della sua struttura, si rivela difficile e problematica¹⁰⁰.

Tra i numerosi aspetti da prendere in considerazione per tradurre un poema con la volontà di essere "fedele" alla sua fisionomia, la rima costituisce "la différence la plus résistante pour un traducteur, le seuil d'une étrangeté souvent irréductible à moins de vouloir plier sa propre langue à des tournures parfois gauches, redondantes, d'une théâtralité artificielle"¹⁰¹. Come si evince da questa constatazione di Antonio Prete, la rima usata nella traduzione può avere numerosi svantaggi per il testo d'arrivo poiché

⁹⁸ ALIGHIERI (Dante), *Convivio* (trattato primo, VII), Prefazione, note e commenti di CUDINI (Piero), Milano, Garzanti editore, coll. "i grandi libri", 2011, p. 28.

⁹⁹ PRETE (Antonio), *À l'ombre de l'autre langue. Pour un art de la traduction*, trad. ROBERT (Danièle), Parigi, Les éditions chemin de ronde, 2013, p. 36.

¹⁰⁰ Informazioni sull'architettura formale dell'*Inferno*, si troveranno al punto 3.2.1.

¹⁰¹ *Op. cit.*, p. 39.

questo “carcan”¹⁰² (vincolo) attira tutta l’attenzione del traduttore che rischia di trascurare altri aspetti essenziali come il senso o il ritmo. Ad esempio, rispettare le rime aspre del ventunesimo canto dell’*Inferno* (vv.52-57: *raffi/ accaffi - balli/ vassalli/ galli*¹⁰³) si rivela un esercizio arduo e rischioso.

Un altro aspetto formale che frapponе ostacoli a un’efficace traduzione è la metrica, strumento poetico specifico di ogni lingua. Poiché non esiste un’esatta corrispondenza tra la metrica francese, che conteggia le sillabe e quella italiana, basata sugli accenti, la traduzione dei versi italiani in francese si rivela particolarmente problematica. Questa problematicità legata alla metrica è ulteriormente amplificata se si pensa anche al peso della tradizione culturale, come spiega Christine Lombez¹⁰⁴:

Certains mètres (hexamètre dactylique, alexandrin, distique élégiaque) sont étroitement liés à des traditions littéraires, de sorte que l’on ne saurait impunément traduire sans s’être au préalable interrogé sur le “poids culturel” qu’ils sont susceptibles de véhiculer.

Dunque, il traduttore che decide di tradurre la *Divina Commedia* in *alexandrins*, per esempio, vedrà la sua traduzione inscritta di fatto in un panorama letterario tradizionalistico che potrebbe falsificare il senso originale dell’opera. Henri Meschonnic, grande saggista della teoria traduttologica, conferma questo rischio criticando l’uso ricorrente dell’*alexandrin* nella traduzione francese dell’*Inferno*¹⁰⁵ di Jacqueline Risset¹⁰⁶:

Car l’alexandrin, non en lui-même, bien sûr, mais précisément employé, et qu’on laisse venir, comme un automatisme culturel [...] est un fossile métrique, un cliché versificateur inducteur de clichés.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ ALIGHIERI (Dante), *Divina commedia. Inferno*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. “Oscar Classici”, 2016, pp. 638-639.

¹⁰⁴ LOMBEZ (Christine), “Traduire en poète” in *Poétique*, n°135, 2003.

¹⁰⁵ ALIGHIERI (Dante), *La divine Comédie. L’Enfer*, trad. RISSET (Jacqueline), Parigi, Flammarion, coll. “Bilingue”, 2004.

¹⁰⁶ MESCHONNIC (Henri), *Poétique du traduire*, Parigi, Verdier, 1999, p. 205.

Altre informazioni sul peso della tradizione legato all'endecasillabo dantesco saranno esposte nel capitolo 3.2.1.

Sul versante opposto al “legame musaico”, si presentano altri problemi legati, questa volta, al senso del poema. Forse è sbagliato l'uso della parola “senso” al singolare poiché in campo poetico si tratta più spesso di “sensi”, ossia di significati non unici, bensì plurimi. La polisemia nella poesia pone grosse difficoltà perché “il peut se révéler impossible de faire passer dans une traduction, qui ne saurait être un commentaire, la polysémie et les ambiguïtés du langage poétique”¹⁰⁷. Il lavoro di traduzione di un poema, già solo nel campo lessicale costringe spesso il traduttore a scelte che a volte causano importanti perdite della ricchezza semantica dell'opera originale¹⁰⁸. Basta pensare – anche se non è una caratteristica propria della poesia – alla sinonimia nella traduzione, cioè “[l']identità sostanziale di significato tra due o più parole o espressioni”¹⁰⁹, spesso problematica perché non sempre esiste nella lingua d'arrivo un termine totalmente equivalente a quello usato nel testo fonte. Anche Umberto Eco nel famoso saggio *Dire quasi la stessa cosa* conclude, dopo una lunga sperimentazione sulla la ricerca di corrispondenza tra diverse lingue, dicendo che: “[...] la synonymie sèche n'existe pas, sauf peut-être dans certains cas limites, comme *marito/ husband/ mari*. Mais même là, il y aurait de quoi discuter [...]”¹¹⁰. Anche la traduzione di una parola usuale come *marito* sembra essere una sfida, allora.

Se è davvero problematico tradurre la poesia, lo è anche perché la traduzione strappa al poema una componente essenziale: la sua lingua. In un articolo della rivista *Palimpsestes*, Martin precisa i termini della questione appena enunciata¹¹¹:

¹⁰⁷ ELLRODT (Robert), “Comment traduire la poésie”, in *Palimpsestes*, n°18, 2006, p. 66.

¹⁰⁸ Ad esempio, tradurre la parola polisemica *veltro* del primo canto – *e più saranno ancora, infin che 'l veltro/ verrà, che la farà morir con doglia* – con il suo semplice corrispondente francese porta ad una perdita semantica: ALIGHIERI (Dante), *Divina commedia. Inferno*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. “Oscar Classici”, 2016, pp. 29-30.

¹⁰⁹ “Sinonimia” in *Treccani*. URL: <http://www.treccani.it/vocabolario/sinonimia/> (27/07/2020).

¹¹⁰ ECO (Umberto), *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, trad. BOUZAHER (Myriem), Parigi, Grasset, 2007, p. 39.

¹¹¹ MARTIN (Jacky), “La traduction éclatée: pourquoi et comment ne pas traduire la poésie” in *Palimpsestes*, fuori serie, 2006, pp. 77-88.

Le texte poétique ne se traduit pas parce qu’il est “enraciné” en langue, de deux façons étroitement complémentaires. Il mobilise d’une part, la totalité de la langue culture dans laquelle il a été produit: pas un mot, pas un accent de phrase qui ne fasse référence – en plein et en creux, délibérément et par défaut – à l’ensemble des significations et des discours produits dans cette langue culture. Mais, également, [...] est inscrit dans sa propre langue, dans cet idiome spécifique qu’il instaure pour dire ce qui jamais auparavant n’avait été dit mais qui désormais devient dicible.

Cambiare la lingua a un poema è quindi un esercizio pericoloso che ha come conseguenza quella di “priver [le poète] de son air, de son pays, voire des fondements mêmes sur lesquels reposent son identité, son style, sa voix unique, inimitable”¹¹².

Si conclude questo lungo elenco – sicuramente non esaustivo – delle difficoltà poste dalla traduzione della poesia aggiungendo un ultimo punto sul quale sarebbe interessante riflettere. Tradurre un poema implica che il suo risultato sia esteticamente armonioso, ovvero, come dice Christine Lombez: “la traduction d’un poème ne peut être que ‘belle’, c’est à dire se conformer le plus possible au modèle canonique dominant de la culture d’accueil”¹¹³. Insomma, a che cosa servirebbe la traduzione di una poesia se non dovesse procurare al lettore un piacere simile a quello suscitato dall’originale?

Di fronte ai numerosi problemi posti dalla traduzione poetica, alcuni critici hanno perfino immaginato di riservare tale compito ai soli poeti. Leopardi, nel proemio alla traduzione dell’*Eneide*, aderisce a questa convinzione: “Messomi all’impresa, so ben dirti avere io conosciuto per prova che senza essere poeta non si può tradurre un vero poeta [...]”¹¹⁴. Se i poeti sono considerati i più adatti alla traduzione dei poemi è soprattutto perché, vista la loro esperienza nel campo poetico, sono più in grado di cogliere la poeticità del poema originale e di trasferirla naturalmente nella loro lingua.

¹¹² PRETE (Antonio), *À l’ombre de l’autre langue. Pour un art de la traduction*, trad. ROBERT (Danièle), Parigi, Les éditions chemin de ronde, 2013, p. 9.

¹¹³ LOMBEZ (Christine), “Traduire en poète” in *Poétique*, n°135, 2003.

¹¹⁴ LEOPARDI (Giacomo), “Proemio”, in ANDREA RIGONI (Mario), *Poesie e prose*, Milano, Mondadori, 1987, p. 555.

In quest'ottica, solo i poeti sarebbero capaci di percepire “le contenu de présence qui orientait et portait la parole première”¹¹⁵ e quindi di trovare una corrispondenza soddisfacente nella lingua d'arrivo. Questo elemento sarà da ricordare al momento dell'analisi delle traduzioni dell'*Inferno* di Michel Orcel e di William Cliff poiché entrambi presentano il vantaggio di essere dei poeti riconosciuti e possono, quindi, sfruttare quest'abilità. Stimolanti risultano le riflessioni di Vinclair¹¹⁶ che riguardano la figura del poeta-traduttore:

Si le travail du poète apparaît comme la solution de ce problème, il n'en pose pas moins de nouveaux problèmes : pourquoi le poète traduit-il ? Ses traductions appartiennent-elles à son œuvre ? Dans quelles mesures sa propre légitimité poétique l'autorise-t-elle à l'infidélité au sens littéral de l'œuvre traduite ?

Quest'ultima domanda allarga la riflessione ad una dimensione supplementare: la questione della fedeltà. Il poeta-traduttore – grazie alla sua legittimità – può prendersi la libertà di allontanarsi dal testo per offrire una traduzione che, benché radicalmente diversa nella sua forma, rivesta un grado di poeticità all'altezza dell'originale. Tale allontanamento, percepito normalmente come infedele, potrebbe invece rivelarsi un atto di fedeltà poiché si riconcilia con il respiro, l'anima del poema. Quest'idea sostenuta da Pierre-Jean Jouve: “le pire de l'infidélité peut devenir le meilleur de la fidélité”¹¹⁷ sarà sicuramente da tener presente durante l'analisi della traduzione poetica dell'*Inferno* da parte di William Cliff.

Si può concludere questa trattazione sulle difficoltà inerenti alla traduzione poetica con una bella metafora offerta di nuovo da Vinclair¹¹⁸:

¹¹⁵ PRETE (Antonio), *À l'ombre de l'autre langue. Pour un art de la traduction*, trad. ROBERT (Danièle), Parigi, Les éditions chemin de ronde, 2013, p. 65.

¹¹⁶ VINCLAIR (Pierre), “Fidèles infidèles: la traduction poétique par les poètes” in LOMBEZ (Christine), *La seconde profondeur. La traduction poétique et les poètes traducteurs en Europe au XX^e siècle*, Parigi, Les Belles Lettres, coll. “Traductologiques”, 2016.

¹¹⁷ JOUVE (Pierre-Jean), *Shakespeare's Sonnets*, Parigi, Mercure de France, 1964.

¹¹⁸ VINCLAIR (Pierre), “Fidèles infidèles: la traduction poétique par les poètes” in LOMBEZ (Christine), *La seconde profondeur. La traduction poétique et les poètes traducteurs en Europe au XX^e siècle*, Parigi, Les Belles Lettres, coll. “Traductologiques”, 2016.

Dans tous ces cas, la pratique de la traduction apparaît comme une sorte de Phénix, par laquelle la poésie du poème-source doit s'éteindre et se perdre, pour renaître (sous une forme légèrement différente) dans la langue d'accueil.

Questa analogia con l'animale mitologico permette di dare finalmente un senso alla pratica della traduzione poetica, dopo un lungo elenco di difficoltà. Se la traduzione di un poema ne provoca la distruzione, il poema può, in certe traduzioni, rinascere e trovare una nuova bellezza. In quest'ottica, l'elaborazione di un nuovo poema che risulta piacevole nell'altra lingua – anche se è diverso da quello originale sotto numerosi aspetti – è sicuramente il motivo per il quale tanti traduttori si cimentano nella sfida traduttologica.

3.2. L'“infernale” traduzione

Tradurre è un'arte ostica, complessa e deficitaria. E tradurre la poesia aggiunge, come appena visto, ulteriori livelli di difficoltà. La volontà di tradurre un'opera come la *Divina Commedia* assomiglierebbe, così, a una grande pazzia che si concluderà con un'inevitabile sconfitta. Anche Philippe Jaccottet, nonostante annoveri un'illustre carriera di traduttore e poeta, ammette il suo fallimento di fronte alla traduzione dell'opera dantesca: “Un poète tel que Dante que je place au plus haut – et c'est bien pourquoi j'ai échoué à en traduire même quelques pages”¹¹⁹.

Se la traduzione della *Divina Commedia* è considerata da tanti traduttori e critici come “une entreprise désespérée”¹²⁰ è perché alle difficoltà che si pongono nella traduzione, e nella traduzione poetica nello specifico, si aggiungono altri aspetti che rendono l'esercizio del traduttore ancora più arduo e complesso. Questi aspetti, tra i quali citiamo la lingua e la struttura, non solo sono difficilmente conciliabili tra loro ma, spesso, trovano anche poche corrispondenze esatte nella lingua d'arrivo, in questo caso il francese. Inevitabili risultano quindi le perdite in tale impresa, come scrive Jacqueline

¹¹⁹ JACCOTTET (Philippe), *D'une lyre à cinq cordes. Traductions de Philippe Jaccottet 1946-1995*, Parigi, Gallimard, 1997, p. 16.

¹²⁰ RISSET (Jacqueline), *Dante écrivain ou l'Intelletto d'amore*, Parigi, Seuil, 1982, p. 236.

Risset: “la traduction qui aura pour objet l’œuvre de Dante lui-même apparaîtra comme doublement, ou triplement réductrice [...]”¹²¹.

Per facilitare questa trattazione, il presente capitolo sarà suddiviso in tre parti. La prima presenterà i numerosi aspetti strutturali del poema, la seconda tratterà della dimensione linguistica e l’ultima concluderà con alcune considerazioni sul contenuto, spesso oscuro, della cantica infernale.

3.2.1. La fisionomia del poema

Uno degli aspetti più famosi della *Divina Commedia* è la sua struttura, rigorosamente orchestrata da Dante Alighieri. Per descriverla, numerosi traduttori e critici ricorrono a diverse immagini come, per esempio, quella della cattedrale: “La *Comédie* est une cathédrale penchée, qui doit rester telle”¹²². Quella della cattedrale sembra essere un’immagine adatta alla fisionomia del poema poiché rispecchia bene l’idea di un meticoloso lavoro di impostazione dei fondamenti strutturali che reggono insieme i dettagli poetici, formando il complesso dell’opera d’arte.

Gli elementi di questa “cattedrale” sono articolati secondo diversi livelli. Al livello più generale si trova la suddivisione del viaggio nell’aldilà in tre unità chiamate cantiche: l’*Inferno*, il *Purgatorio* e il *Paradiso*. Come fossero le navate di una cattedrale, le 3 cantiche si dividono a loro volta in 33 campate (i 33 canti della *Commedia*), con l’eccezione dell’*Inferno* che ne conta uno in più perché “svolge la funzione di proemio all’intero poema”¹²³, una specie di nartece, un ingresso monumentale. L’opera conta quindi un totale di cento canti. Il simbolismo religioso legato ai numeri sarà approfondito più avanti, ma è già interessante notare l’importanza del calcolo per l’architetto-Dante. Al livello inferiore stanno le strofe, dette terzine. Dato che ogni strofa è composta da tre versi di undici sillabe, il numero totale delle sillabe per strofa è di nuovo 33. Possiamo riconoscere nelle terzine l’elemento portante di tutto il poema dantesco. In questo “divertissement” metaforico, le terzine sono i concii

¹²¹ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie. L’enfer*, trad. RISSET (Jacqueline), Parigi, Flammarion, 2004, p. 13.

¹²² ALIGHIERI (Dante), *La Comédie*, trad. MICEVIC (Kolja), Mont de Marsan, Éditions Ésope, 2017, p. 6.

¹²³ LEDDA (Giuseppe), *Leggere la Commedia*, Bologna, Il Mulino, coll. “Itinerari”, 2016, p. 133.

di pietra che formano l'architettura delle campate. Unità indissolubili del discorso, le terzine sono incatenate l'una all'altra dalla forza della terza rima – cioè la ripetizione di una rima tra il primo e il terzo verso con l'interruzione in mezzo di un'altra rima che sarà ripresa nel primo e terzo verso della terzina successiva, e così via – che agisce come una sorta di cemento che tiene insieme le diverse pietre.

Ricreare un “organismo” così complessamente architettato in un contesto spazio-temporale totalmente diverso è una vera e propria sfida¹²⁴. Si potrà ottenere una buona somiglianza, ma è inverosimile pensare di poter ricreare ogni elemento alla perfezione.

Rispettare la suddivisione in cantiche e in canti non costituisce una grande difficoltà per il traduttore. Più ardua è però la trasposizione della metrica.

Come abbiamo visto, la metrica italiana, fondata sugli accenti, differisce da quella francese. L'endecasillabo presenta un'ulteriore variazione, legata alla posizione dell'accento tonico nell'ultima parola del verso. Come spiega Danièle Robert: “l'accent tonique tombe [soit] sur la dixième syllabe, soit sur la pénultième dans l'immense majorité des cas, et sur la finale lorsque le vers se termine par une *parola tronca*”¹²⁵. Poiché la metrica francese è basata sul conteggio delle sillabe, non permette di rendere con precisione l'endecasillabo italiano, che varia sempre a seconda della cadenza dell'accento. Detto questo, se si sceglie di tradurre la *Commedia* con un metro unico come, per esempio, l'*hendécasyllabe*, si perde la “trinità” di sfumature della metrica dantesca.

Oltre a questa notevole incongruenza, si deve anche pensare al peso della tradizione, come è stato già sottolineato. L'endecasillabo era, all'epoca di Dante, “il metro già classico della tradizione italiana”¹²⁶ in quanto risalente alla poesia dei siciliani del dodicesimo secolo¹²⁷. È, quindi, complesso trovare una corrispondenza nella metrica francese: *le décasyllabe*, *l'hendécasyllabe* e *l'alexandrin* (i versi di dieci, undici e

¹²⁴ TORTORICI (Michele), “L'enfer de Danièle Robert : la beauté demande du courage !” in *Société dantesque de France*. URL : <http://dantesque.fr/recherches-en-cours/lenfer-de-daniele-robert-beaute-demande-courage/> (25/11/2019).

¹²⁵ ALIGHIERI (Dante), *Enfer. La divine comédie*, trad. ROBERT (Danièle), Arles, Actes Sud, 2016, p. 13.

¹²⁶ LEDDA (Giuseppe), *Leggere la Commedia*, Bologna, Il Mulino, coll. “Itinerari”, 2016, p. 133.

¹²⁷ “Endecasillabo” in *Treccani*. URL: <http://www.treccani.it/enciclopedia/endecasillabo/> (27/07/2020).

dodici sillabe), oltre a implicare una resa poetica rigida e diversa, presentano anche un peso tradizionale incompatibile con l'*endecasillabo* italiano. Ad esempio, l'*alexandrin* conosce un'evoluzione diversa dall'endecasillabo dantesco: senza ripercorrere le diverse tappe della storia dell'*alexandrin*, va tuttavia ricordato che nel sedicesimo secolo esso è considerato come “une forme idéale et noble de la poésie nouvelle, tout entièrement dévouée au Beau”¹²⁸. Detto ciò, si capisce perché il ricorso a tale verso francese snaturerà l'effetto originale, essendo tipico di un'altra epoca e di un altro luogo.

Come già detto al punto 3.1, tradurre tenendo conto della rima è un'operazione vincolante non esente da rischi¹²⁹:

La recherche de la rime l'emporte sur le reste et [...] l'on y perd les nuances de sens, les mouvements rythmiques, les correspondances internes, éléments que celui qui s'est affranchi du fantôme de la rime tend à percevoir plus facilement, étant concentré sur le corps du texte et non sur les syllabes finales.

L'uso della rima da parte di Dante, molteplice e variegato, implica ulteriori elementi da prendere in considerazione, ben evidenziati da Paola Manni¹³⁰:

Nel ricchissimo repertorio delle 753 rime utilizzate nella *Commedia*, vediamo quindi confluire, in stretto rapporto con la molteplicità dei contesti espressivi e stilistici, tutte le diverse tipologie rimiche già esperite nell'itinerario poetico anteriore: dalle rime piane, poco vistose, di tipo desinenziale [...] alle rime difficili, ricercate, insolite, [...], fino alle rime rare, aspre e chiocce in cui s'incardina il lessico realistico e talora crudamente volgare dei canti infernali.

La creatività del traduttore verrà, allora, messa a dura prova per poter trovare – nella misura del possibile – delle corrispondenze nella propria lingua, soprattutto se si pensa alle caratteristiche del francese, che aggiunge difficoltà supplementari, come afferma

¹²⁸ ARON (Paul), SAINT-JACQUES (Denis) e VIALA (Alain), *Le dictionnaire du littéraire*, Parigi, PUF, coll. “Quadrige”, 2010, p. 797.

¹²⁹ PRETE (Antonio), *À l'ombre de l'autre langue. Pour un art de la traduction*, trad. ROBERT (Danièle), Parigi, Les éditions chemin de ronde, 2013, p. 39.

¹³⁰ MANNI (Paola), *La Lingua di Dante*, Bologna, Il Mulino, coll. “Le vie della civiltà”, 2013, p. 143.

René de Ceccatty secondo il quale le rime italiane sono più facili da trovare al contrario del francese, lingua in cui le desinenze sono più numerose e, quindi, meno frequenti le rime¹³¹.

Inoltre è importante notare, come rileva Alain Delorme, che le rime di Dante sono profondamente legate al senso della narrazione. Tale corrispondenza autorizza una sorta di “lecture verticale de la *Divine Comédie*”¹³²:

Les trois mots rimant en effet sont choisis le plus souvent (mais pas toujours) non point seulement pour leur sonorité ou leur ressemblance visuelle (“la rime pour l’oeil”) mais pour leur rapport sémantique. Ainsi, au début du poème: *oscura, dura, paura* (obscure, dure, peur) sont là pour dépeindre la détresse du voyageur égaré [...].

Va infine considerata la terza rima, invenzione dantesca che consiste nell’incatenare fra loro le terzine grazie a una sequenza di rime del tipo ABA BCB CDC ecc., per cui ogni terzina introduce un nuovo suono che sarà ripreso nella terzina successiva¹³³. Questa “tresse qui se déroule”¹³⁴ che dà al poema fluidità e unità¹³⁵ è paragonata da Danièle Robert a “un moteur qui propulse le texte”¹³⁶. L’effetto prodotto da tale concatenazione risulta ben diverso nelle altre lingue. Jacqueline Risset, per esempio, denuncia la ripetizione, la deformazione e l’accademismo generati dal rispetto della terza rima in francese¹³⁷:

Car il est impossible, par exemple, d’implanter la tierce rime dans une traduction moderne (seules les toutes premières traductions, celles du XVI^e

¹³¹ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. CECCATTY (René de), Parigi, Points, 2017, p. 28.

¹³² ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. DELORME (Alain), Saint-Denis, Édilivre AParis, 2011, p. 12.

¹³³ Ad esempio, *Inf I*, vv. 4-9: *dura/forte/paura/morte/trovai/scorte*.

¹³⁴ ALIGHIERI (Dante), *La divine Comédie. L’Enfer*, trad. RISSET (Jacqueline), Parigi, Flammarion, coll. “Bilingue”, 2004, p. 14.

¹³⁵ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. DELORME (Alain), Saint-Denis, Édilivre AParis, 2011, p. 10.

¹³⁶ ALIGHIERI (Dante), *Enfer. La divine comédie*, trad. ROBERT (Danièle), Arles, Actes Sud, 2016, p. 9.

¹³⁷ ALIGHIERI (Dante), *La divine Comédie. L’Enfer*, trad. RISSET (Jacqueline), Parigi, Flammarion, coll. “Bilingue”, 2004, p. 15.

siècle, l'ont maintenue) sans que tout le texte se trouve d'un même coup soumis à un effet de répétition excessive, académique et déformante.

Tuttavia, quest'affermazione forte di Risset è stata confutata da alcuni suoi successori, tra i quali Kolja Micevic. Il traduttore bosniaco vede nella terza rima l'essenza stessa del poema, motivo per il quale offre una simpatica metafora per denunciare il non-senso dell'assenza delle terzine incatenate nelle traduzioni: "Traduire – poétiquement – *La Comédie* en fermant les yeux devant la *tierce-rime*, c'est comme bâtir la maison sans le toit. Dans une telle maison on entendrait pas le bruit de la pluie"¹³⁸.

L'eterogeneità del *corpus* dovrebbe permettere di osservare le conseguenze del mantenimento o, viceversa, dell'abbandono della rima dantesca da parte dei traduttori. In effetti, come si vedrà in seguito, mentre Danièle Robert e Alain Delorme si impegnano a mantenerla, gli altri rinunciano ad assumerla come vincolo. Eppure tale struttura non è stata creata casualmente ma, come suggerisce Dragonetti, deriva dal dettame aristotelico che vede la forma come ciò che dà senso al contenuto¹³⁹:

La forme, dans l'acception aristotélicienne du terme, est ce qui donne *sens* à une *matière* (contenu); et là, surtout, où la *forme* se manifeste par rayonnement, elle n'est pas une enveloppe extérieure d'un prétendu fond indéterminé qu'on revêt du dehors, mais un *acte* unifiant qu'il s'agit de ressaisir de l'intérieur.

Secondo questo punto di vista, il traduttore che non prende in considerazione la struttura perde di fatto una grande parte del senso, soprattutto se si pensa alla simbologia dei numeri che percorre tutta l'architettura del poema: 3 cantiche suddivise in 33 canti, che insieme al proemio ci danno 100; strofe di 3 versi di 11 sillabe, che fanno 33 sillabe, ecc. Da questo conteggio appare chiaro quanto tutta l'opera sia costruita a seconda dei numeri 1, 3 e dei loro multipli¹⁴⁰. Si può ritenere allora che Dante, nel concepire la sua opera, avesse "un'intenzione sacra e totalizzante"¹⁴¹ poiché, come spiega Giuseppe

¹³⁸ ALIGHIERI (Dante), *La Comédie*, trad. MICEVIC (Kolja), Mont de Marsan, Éditions Ésope, 2017.

¹³⁹ DRAGONETTI (Roger), *Dante. La langue et le poème*, études réunies et présentées par LUCKEN (Christopher), Parigi, Librairie classique Eugène Belin, coll. "Littérature et politique", 2006, p. 87.

¹⁴⁰ ALIGHIERI (Dante), *Enfer. La divine comédie*, trad. ROBERT (Danièle), Arles, Actes Sud, 2016, p. 8.

¹⁴¹ LEDDA (Giuseppe), *Leggere la Commedia*, Bologna, Il Mulino, coll. "Itinerari", 2016, p. 133.

Ledda: “il tre e l’uno alludono alla divinità cristiana, il cento alla totalità”¹⁴². In questa prospettiva, la scelta del *décasyllabe* e dell’*alexandrin* causa la perdita delle 33 sillabe che compongono ogni terzina e, quindi, snatura in qualche modo il simbolismo dell’opera originale.

È doveroso aggiungere un’ulteriore considerazione: la struttura rigorosamente fissata da Dante Alighieri per la scrittura del suo poema è tutt’altro che un vincolo sterile. Anzi, quest’architettura serve da “support à la création”¹⁴³, idea sostenuta nella prefazione di Danièle Robert¹⁴⁴:

Les contraintes qu’il s’est imposées deviennent pour lui une source inépuisable de créativité : ainsi, il a recours, pour respecter le jeu des rimes, à de multiples inventions verbales, puisant dans le latin, la langue d’oc et les divers dialectes des régions où il a séjourné la matrice des mots dont il a besoin et n’hésitant pas à les charger de sens inusités selon les déplacements sémantiques qui enrichissent le lexique et créent la langue italienne que nous connaissons.

Interessante, dunque, pensare al paradosso creato da questo metodo. Come appena detto, per Dante questa struttura non è paralizzante ma è fonte di creazione e, quindi, di bellissime scoperte poetiche. In quest’ottica, il traduttore può adottare una delle seguenti impostazioni. La prima è quella di evitare l’imposizione della struttura dantesca in modo da essere libero di attenersi il più possibile al testo e di trasmettere al lettore francese le innovazioni dantesche. La seconda, invece, è quella di usufruire del vincolo della struttura originale come supporto alla creazione, al modo di Dante, con il rischio di allontanarsi puntualmente dal testo di partenza.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ PAOLI (Michel), “Traduire les rimes tierces”, in *En attendant Nadeau*. URL: <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2016/09/27/traduire-dante/> (25/11/2019).

¹⁴⁴ ALIGHIERI (Dante), *Enfer. La divine comédie*, trad. ROBERT (Danièle), Arles, Actes Sud, 2016, p. 12.

3.2.2. L'uso della lingua

Un'altra particolarità della *Divina Commedia*, è l'uso che viene fatto della lingua: la lingua dell'*Inferno* è sia lontana nel tempo, sia notevolmente varia e complessa.

Già nella scelta della lingua da utilizzare per la stesura della sua *Commedia*, Dante si rivela particolarmente rivoluzionario poiché, invece di scegliere l'idioma dominante della sua epoca, il latino, decide di scrivere nell'umile lingua volgare. La scelta del volgare fiorentino può essere motivata dalla volontà di rendere l'opera accessibile a tutti e, soprattutto, al popolo¹⁴⁵ come afferma Leonardi: “La realtà storica, la ‘contigenza’, non si poteva toccare con una lingua ‘artificiale’, solo letteraria, come era allora il latino”¹⁴⁶.

Va notato, inoltre, che si tratta di una lingua del XIV secolo, non ancora fissata e che presenta, quindi, diverse fluttuazioni lessicali e sintattiche all'interno del testo¹⁴⁷.

Tali osservazioni ci permettono di sottolineare quanto questa lingua possa rivelarsi complessa da interpretare per un traduttore della nostra epoca, anche se è noto che la lingua di Dante non è tanto lontana dall'italiano contemporaneo – il progetto D(h)ante ha dimostrato che l'italiano dantesco è contenuto, in una percentuale compresa fra il 65% e il 70%, nell'italiano attualmente in uso¹⁴⁸ – quanto il francese della stessa epoca, *l'ancien français*, lo sia dalla lingua francese attuale.

Come rendere, dunque, nella lingua francese d'arrivo le tonalità di una lingua così distante nello spazio e nel tempo? Alcuni traduttori, Pézard per esempio, hanno tentato di trasmettere questa nozione di lontananza temporale usando alcuni mezzi arcaizzanti. Questa soluzione non sembra, però, raccogliere un'adesione unanime, come possiamo notare dalla critica di Meschonnic: “S'il faut du français du XIV^e pour

¹⁴⁵ LEDDA (Giuseppe), *Corso di letteratura e di critica dantesca*, Bologna, Unibo, 2017.

¹⁴⁶ ALIGHIERI (Dante), *Divina commedia. Inferno*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. “Oscar Classici”, 2016, p. XIX.

¹⁴⁷ LEDDA (Giuseppe), *Leggere la Commedia*, Bologna, Il Mulino, coll. “Itinerari”, 2016, pp. 110-112.

¹⁴⁸ BASILE (Angelo) e SANGATI (Federico), “D(h)ante: a new set of tools for XIII Century italian”, in *Digital humanities*. URL: <http://dh.fbk.eu/sites/dh.fbk.eu/files/dhante.pdf> (28/07/2020).

traduire de l'italien du XIV^e, quel français faudra-t-il pour traduire Homère, sachant que le français n'existait pas..."¹⁴⁹.

La scelta della modalità linguistica nella traduzione si rivela dunque particolarmente ardua: il traduttore che sceglie di attualizzare la lingua altera l'effetto originale tanto quanto il traduttore che prova a renderla per via arcaizzante o mimetica.

Non si può parlare della lingua dantesca senza trattare con particolare attenzione due principi particolarmente importanti per Dante, da lui stesso esposti nel suo trattato retorico sulla lingua volgare, il *De Vulgari Eloquentia*. Basandosi sulla retorica dell'Antichità e del Medioevo, Dante afferma che per mettersi in luce nel campo della poesia in volgare occorre seguire la distinzione degli stili e il principio della *convenientia*. La dottrina degli stili – “caratterizzata da una tripartizione gerarchica delle forme e dei contenuti [cioè] lo stile alto o sublime per argomenti di massima importanza [...]; lo stile medio per argomenti e per personaggi di media importanza [...]; lo stile basso o umile per argomenti quotidiani e per personaggi socialmente inferiori”¹⁵⁰ – non è applicata nella *Commedia* in toto, mentre il principio di *convenientia* secondo il quale “occorre perseguire una corrispondenza fra il livello formale di un testo e la materia trattata”¹⁵¹ è onnipresente nelle tre cantiche.

Questa ricerca assidua di *convenientia* accoppiata all'ambizione di descrivere il destino dell'uomo dopo la morte, spinge Dante a sfruttare tutta la gamma stilistica disponibile nella sua lingua. Per seguire il suo principio – *Si che dal fatto il dir non sia diverso*¹⁵² – Dante adatta la sua lingua ad ogni situazione narrata. Così facendo, quando evoca Virgilio, si può notare una nobilitazione dello stile. Al contrario, per parlare dei diavoli nei cerchi infimi dell'inferno egli abbassa il registro il più possibile, fino ad ammettere la difficoltà del far coincidere lingua e realtà: *S'io avessi le rime aspre e chiocce, come si converrebbe al tristo buco*¹⁵³.

¹⁴⁹ MESCHONNIC (Henri), *Poétique du traduire*, Parigi, Verdier, 1999, p. 148.

¹⁵⁰ LEDDA (Giuseppe), *Leggere la Commedia*, Bologna, Il Mulino, coll. “Itinerari”, 2016, p. 134.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² ALIGHIERI (Dante), *Divina commedia. Inferno*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. “Oscar Classici”, 2016, p. 948.

¹⁵³ *Op cit.*, pp. 945-946.

Bisogna precisare, sempre in questa prospettiva, che anche se “le tre cantiche [hanno] un loro registro di base, una loro fondamentale tonalità”¹⁵⁴, sarebbe errato considerarle come “monostilistiche”. L’*Inferno*, comunemente caratterizzato dal registro basso, è costituito da diversi stili ottenuti grazie all’applicazione rigorosa della “*convenientia* locale”¹⁵⁵ secondo la quale “ogni singolo passaggio, ogni episodio, ogni verso assume la propria tonalità”¹⁵⁶ come confermato da Blazina, Pasquini e Quaglio¹⁵⁷:

[...] L’*Inferno* è considerato come il regno dello stile basso, “comico”. Sarebbe però un errore assolutizzare questa definizione, seguendo il luogo comune che assegna alle tre cantiche del poema, in scala crescente il livello stilistico basso, mezzano e alto. Lo stile dell’*Inferno* è come quello di tutto il poema, misto, con ampie zone di stile intermedio e anche momenti significativi di stile “tragico”, come dimostrano chiaramente le coppie di canti I-II e IV-V. La tendenza verso il comico emerge solo nei canti del cerchio ottavo nelle cosiddette Malebolge.

Come sostenuto nel commento sopracitato, Dante dimostra una grande abilità nel variare gli stili della sua scrittura. Abilità talmente peculiare e nuova rispetto al panorama a lui contemporaneo che i critici parlano addirittura di “pluristilismo dantesco”. Questo pluristilismo meravigliosamente dispiegato nell’*Inferno* aggiunge, dunque, complessità al lavoro del traduttore che deve piegare la sua lingua ad una grandissima varietà stilistica. René de Ceccatty nella sua prefazione confida ai lettori quanto quest’aspetto sia stato particolarmente faticoso¹⁵⁸:

Quant au niveau de langue, c’est le problème le plus ardu que rencontre le traducteur puisque le style de Dante varie considérablement d’un parler populaire (c’est un admirable dialoguiste mimétique), et parfois même enfantin, à une concision philosophique ou théologique empruntée à Aristote, Platon, Boèce, Saint Augustin, Denys l’Aréopagite et de nombreux Pères et docteurs de l’Église, Grégoire le Grand, Averroès, Albert le grand, saint Thomas d’Aquin,

¹⁵⁴ MANNI (Paola), *La lingua di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2013, p. 93.

¹⁵⁵ LEDDA (Giuseppe), *Leggere la Commedia*, Bologna, Il Mulino, coll. “Itinerari”, 2016, p. 136.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ ALIGHIERI (Dante), *La Divina commedia. Inferno*, antologia compilata da BLAZINA (Sergio), PASQUINI (Emilio) e QUAGLIO (Antonio), Italia, Garzanti scuola, 2005.

¹⁵⁸ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. CECCATTY (René de), Parigi, Points, 2017, p. 14.

saint François d'Assise, saint Anselme de Canterbury, jusqu'aux plus récents philosophes médiévaux, comme Pierre le Mangeur, Siger de Brabant, Gilles de Rome ou saint Bonaventure. Et il a sa propre rhétorique.

È stupefacente pensare che tutti i personaggi appena elencati trovano, nella *Commedia*, la caratterizzazione della loro propria voce.

Di fronte alla vastità della materia di cui Dante vuole farsi scriba, il volgare fiorentino fornisce una base solida. Tuttavia, se si ricerca una *convenientia* capillare, esso deve essere esplorato nelle sue possibilità più recondite e arricchito da apporti di diverse lingue, come insegna Giuseppe Ledda¹⁵⁹:

Per il carattere summatico ed enciclopedico, il poema fa ricorso a tutti gli strumenti linguistici. Il volgare fiorentino offre la base, ma al pluristilismo e alla rappresentazione di una realtà così vasta e multiforme risponde il ricorso a una pluralità di risorse linguistiche, attinte a ogni area del linguaggio: termini tecnici provenienti da vari campi del sapere; espressioni dialettali o regionali in funzione espressionistica o tecnica; provenzalismi e gallicismi, ma soprattutto molti latinismi di ogni provenienza. Oltre a questo plurilinguismo assorbito nel tessuto grammaticale della lingua vanno considerate le inserzioni propriamente alloglotte, come quelle latine [...] e provenzali [...].

Da questa presentazione offerta da Ledda emerge un altro elemento di cui bisogna tenere conto nella traduzione: il plurilinguismo. La struttura proposta dalla professoressa francese Claudia Zudini nel suo articolo intitolato “Traduire en français le plurilinguisme de la *Commedia*”¹⁶⁰ individua nel plurilinguismo dantesco due aspetti. Il primo, chiamato “plurilinguisme interne ou intralingual”¹⁶¹ riguarda l’uso del solo fiorentino: la lingua volgare esplorata da Dante in tutte le sue possibilità e risorse.

¹⁵⁹ LEDDA (Giuseppe), *Leggere la Commedia*, Bologna, Il Mulino, coll. “Itinerari”, 2016, p. 136.

¹⁶⁰ ZUDINI (Claudia), “Traduire en français le plurilinguisme de la *Commedia*” in CHINELLATO (Lucrezia), SCIARRINO (Emilio) e VEGLIANTE (Jean-Charles), *La traduction des textes plurilingues italiens*, Parigi, Les Éditions des archives contemporaines, 2015, pp. 13-26.

¹⁶¹ *Op. cit.*, p. 13.

In questo ambito emerge il fenomeno della polisemia, molto ricorrente nella scrittura dantesca¹⁶²:

Les mots sont polysémiques et une même idée ou réalité peut être désignée de façon changeante: certains vocables sont utilisés dans des contextes très différents et prennent donc des sens différents (pour prendre des exemples [...]) *aspetto* peut signifier “apparence”, “aspect”, mais aussi “vision”, “vue”, “représentation”, “regard”, “objet du regard”).

La polisemia, ovvero il fenomeno per cui la stessa parola rappresenta diversi significati a seconda del contesto, aggiunge una sfida supplementare al traduttore che tenta di rendere il testo nella sua lingua. La prima prova da affrontare nel caso di un termine polisemico è quella di individuare il suo significato preciso, sapendo che l'interpretazione è determinata in maniera particolare dal contesto. Superata questa prova il traduttore deve affrontare un'altra sfida, quella di trovare un corrispondente (con ambiguità di significato simili) nella lingua di arrivo. In alcuni casi il traduttore può trovare una parola quasi identica nella propria lingua, come: “[le] substantif *punto*, dont les différentes acceptions présentes dans le poème sont aisément restituées par l'emploi de *point* dans les traductions françaises”¹⁶³. Quest'esempio di buona corrispondenza rimane, tuttavia, un evento eccezionalmente fortunato. Negli altri casi, il traduttore è portato a “expliciter ces connotations contextuelles par les lemmes différents disponibles dans la langue d'arrivée, voir parfois exigés par celle-ci. C'est le cas, par exemple, du mot *vista*”¹⁶⁴.

Ledda segnala un'altra complessità legata al plurilinguismo “interno” non trattata da Zudini. Nella *Divina Commedia*, Dante tocca tutti i campi del sapere, usando un lessico spesso molto specifico: la medicina, la filosofia, o ancora la teologia e la biologia, per esempio. All'occorrenza, il traduttore dovrà dar prova di grande flessibilità e apertura ai diversi campi del sapere – e della lingua – compresi quelli con i quali ha meno familiarità.

¹⁶² ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. CECCATTY (René de), Parigi, Points, 2017, p. 26.

¹⁶³ ZUDINI (Claudia), “Traduire en français le plurilinguisme de la *Commedia*” in CHINELLATO (Lucrezia), SCIARRINO (Emilio) e VEGLIANTE (Jean-Charles), *La traduction des textes plurilingues italiens*, Parigi, Les Éditions des archives contemporaines, 2015, p. 22.

¹⁶⁴ *Ibid.*

L'altro aspetto del plurilinguismo dantesco identificato da Zudini è chiamato “plurilinguisme externe ou interlingual”¹⁶⁵. In questo ambito sono raggruppati tutti gli idiomi presenti nella *Commedia* accanto al volgare fiorentino: termini inventati, latinismi, dialettismi e regionalismi¹⁶⁶. Le lingue straniere introdotte all'interno della *Commedia* pongono ovvi problemi ai traduttori, come spiega Zudini¹⁶⁷:

Dans une perspective traductologique, c'est au même titre que le florentin que les différentes formes de ces écarts relèveront de ce que l'on appellera la langue d'origine (ou langue du texte source), mais que l'on pourra imaginer également comme “sa” langue, la langue plurilinguistique propre à un texte donné. Ainsi, à l'instar de la base florentine, les différentes formes de ces écarts feront l'objet du traducteur souhaitant les restituer dans la langue d'arrivée, le confronteront à une pluralité, à une diversification qui ne trouve pas forcément de correspondance linéaire dans cette langue destinataire (ou langue du texte cible), mais qui pourra également être envisagée comme “sa” langue: la langue crée par le traducteur pour son propre texte, une sorte de recreation linguistique.

Il commento di Zudini ci permette di specificare ulteriormente le diverse opzioni che si presentano al traduttore di fronte a termini o espressioni propri di una lingua straniera. Bisognerà, innanzitutto, determinare se la parola o l'espressione straniera sia integrata nella “lingua dantesca” o se sia, piuttosto, lasciata tale e quale. Nel caso in cui l'espressione straniera sia isolata, ossia lasciata da Dante in risalto rispetto alla sua lingua d'uso, chi traduce può scegliere fra due soluzioni: tradurre l'espressione, con la consapevolezza di aggiungere un ulteriore elemento di complessità derivante dal confronto con una lingua supplementare, o lasciarla invariata nella sua estraneità alla lingua d'arrivo. Risset considera che quest'ultima soluzione sia quella preferita da Dante stesso¹⁶⁸:

Cette technique – l'évitement de la traduction – a pour effet de laisser percevoir la force de la langue étrangère à l'intérieur de la langue de Dante, jusqu'à lui

¹⁶⁵ *Op. cit.*, p. 13.

¹⁶⁶ *Op. cit.*, p. 15.

¹⁶⁷ *Op. cit.*, pp. 14-15.

¹⁶⁸ RISSET (Jacqueline), *Traduction et mémoire poétique*, Parigi, Hermann Éditeurs, 2007, p. 34.

permettre de toucher, en certains points, les bords de la langue, ses franges incompréhensibles, où se profile de façon menaçante l'idée d'un langage échappant à la signification, refusant la signification et l'échange.

Come vedremo in occasione dell'analisi comparativa, la maggior parte dei traduttori contemporanei sembrano adottare questa opzione, lasciando che il testo goda della forza espressiva della lingua forestiera seppur con il rischio che la comprensione venga offuscata.

Se, invece, il traduttore dovesse incontrare un'espressione rielaborata da Dante in modo tale da integrarla nel volgare fiorentino, le due opzioni traduttologiche sarebbero le stesse, ma con conseguenze diverse.

L'opzione di non tradurre il forestierismo resta valida ma potrebbe nuocere alla comprensione del senso originale. Si prenda l'esempio del verbo *burlare* (*Inferno*, VII, 30), termine dialettale lombardo secondo Treccani¹⁶⁹ o provenzale secondo Leonardi¹⁷⁰. Esso, seppur non d'uso comune in tutta la penisola, poteva comunque risultare comprensibile a un lettore italiano dell'epoca di Dante ma difficilmente sarà comprensibile a un lettore francofono a noi contemporaneo che non abbia una preparazione o qualificazione specifica.

L'ovvia alternativa sarebbe quella di tradurre il termine, ma anche qui lo scenario si apre a diverse possibilità. Alcuni traduttori contemporanei optano per la soluzione di tradurre cercando di conservare nella lingua d'arrivo una certa estraneità, attingendo ai vari dialetti e declinazioni regionali della loro lingua. Possiamo citare, per esempio, la traduzione di un passo dell'*Inferno* ad opera di Marc Sialom:

*Istra ten va, più non t'adizzo (Inf. XXVII, 21)*¹⁷¹

*Va! je te tiens quitte asteure (Marc Sialom)*¹⁷²

¹⁶⁹ "Burlare" in *Enciclopedia dantesca Treccani*. URL:

http://www.treccani.it/enciclopedia/burlare_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ (27/04/2020).

¹⁷⁰ ALIGHIERI (Dante), *Divina commedia. Inferno*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. "Oscar Classici", 2016, p. 217.

¹⁷¹ *Op. cit.*, p. 806.

¹⁷² ALIGHIERI (Dante), "La Divine Comédie", trad. SCIALOM (Marc), in BEC (Christian), *Œuvres complètes*, Parigi, Librairie générale française, 1996.

Il traduttore francese Marc Scialom sceglie di tradurre “istra”, che identifica come una variante settentrionale di un termine latino, con il vallone “asteure”, aggiungendo una nota regionale al verso francofono. L’operazione, sicuramente interessante, potrebbe essere tacciata di snaturare l’effetto originale del verso, in quanto le sonorità del vallone vivo sono certamente non prossime a quelle di un parlato italiano dialettale del Medioevo.

Questa analisi complessa permette di riflettere su quanto il percorso di traduzione della *Divina Commedia* possa rivelarsi impervio, specialmente nel momento in cui si cerca di rendere in un’altra lingua il plurilinguismo dantesco, marchinegno complessissimo che gioca su tutte le dimensioni della glottologia.

3.2.3. Il contenuto

L’ultimo argomento da approfondire nell’ambito della difficoltà nella traduzione dell’*Inferno* è quello relativo al suo contenuto, la cui complessità è legata a diversi motivi, tra i quali l’importante retroterra culturale, l’intertestualità e il carattere di “summa” assunto dall’opera.

Il primo elemento da sottolineare è il fatto che la *Divina Commedia*, scritta nel XIV secolo, risulta culturalmente molto lontana a un lettore contemporaneo – anche se si deve precisare che questa difficoltà non è tanto legata alla lingua e all’epoca ma piuttosto alla ricchezza e complessità della *Divina Commedia*, complessità che giustifica il grande numero di commentatori emersi già poco tempo dopo la pubblicazione, fra cui citiamo Giorgio Petrocchi nel 1321¹⁷³. Perciò, i numerosi riferimenti disseminati nell’opera – agli eventi, ai personaggi, ai riti ecc. – possono rivelarsi ignoti alla società attuale. René de Ceccatty nella sua prefazione conferma questa difficoltà parlando dei casi specifici di alcuni eventi citati da Dante e ormai sconosciuti¹⁷⁴.

¹⁷³ “Complete list of commentaries” in *Dartmouth Dante project*. URL: <https://dante.dartmouth.edu/commentaries.php> (27/07/2020).

¹⁷⁴ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. CECCATTY (René de), Parigi, Points, 2017, p. 17.

À notre époque, un poète pourrait, de la même manière que Dante cite Chiusi ou Obisaglia sans plus d'explication, citer, non pas Hiroshima, Tchernobyl, Oradour, les Twin Towers ou Fukushima qui sont probablement entrés définitivement dans la mémoire humaine comme Pompéi ou Carthage ou Waterloo, mais disons des catastrophes de moindre envergure, qui ont toutefois frappé les contemporains sur le moment, comme Fréjus, Agadir, Skopje ou Timisoara, pour parler d'événements moins lointains, tout en étant déjà assez perdus dans le passé pour réclamer des précisions aux jeunes générations.

Ben conosciuto è il fatto che la *Divina Commedia* sia profondamente radicata nella religione. Questo elemento aggiunge complessità supplementare poiché il nostro rapporto con la fede è cambiato: numerosi elementi religiosi presenti nella *Commedia* sfuggono alla nostra comprensione, come afferma Ceccatty¹⁷⁵:

La vie quotidienne du Moyen-Âge européen, sur le plan familial et sur le plan social, se référait, dans les rites et dans le langage, à la Bible, ses personnages et ses événements: ils n'avaient donc rien d'obscur pour un lecteur du XIV^e siècle, mais maintenant exigent plus d'explications, d'autant que s'y mêlent des rituels médiévaux, des croyances populaires et des distorsions des traditions.

Questa lontananza non sarebbe così problematica se i riferimenti alla sua epoca fossero rari e quindi facilmente riconoscibili nel testo. Ma l'opera di Dante è profondamente radicata nella sua epoca – “un écrivain extraordinairement présent dans son siècle”¹⁷⁶ – e le allusioni al contesto di produzione compaiono quasi in ogni terzina.

Anche l'intertestualità – cioè “le processus constant et peut-être infini de transfert de matériaux textuels à l'intérieur de l'ensemble des discours”¹⁷⁷ – si inserisce nella problematica della lontananza culturale. Per approfondire la questione si seguirà la suddivisione di Risset in cui si mette in evidenza la necessità, per ogni traduzione, di

¹⁷⁵ *Op. cit.*, p. 41.

¹⁷⁶ “Stevenson/Dante: traduire sans trahir?” in *France Culture*. URL: <https://www.franceculture.fr/recherche?q=stevenson> (16/04/2020).

¹⁷⁷ ARON (Paul), SAINT-JACQUES (Denis) e VIALA (Alain), *Le dictionnaire du littéraire*, Parigi, PUF, coll. “Quadrige”, 2010, p. 392.

prendere in conto la *mémoire de l'auteur* cioè “[la] “présence de toute son œuvre autour du texte à traduire, mais aussi celle d’autres poèmes dans sa langue”¹⁷⁸.

Quando si parla della *Commedia*, dunque, bisogna inserirla in un panorama più largo poiché essa ha la particolarità, secondo Giuseppe Ledda, di proporre “inclusione” e “superamento” delle altre opere dantesche¹⁷⁹. *La Vita nova*¹⁸⁰, il *Convivio*¹⁸¹, il *De Monarchia*¹⁸² e il *De Vulgari Eloquentia*¹⁸³ sono stati fondamentali nella costruzione dell’opera e, di conseguenza, alcuni riferimenti possono essere sottintesi in diversi passi. Questi riferimenti dell’autore a sé stesso, per essere correttamente interpretati, richiedono di essere letti preventivamente dai traduttori.

Ma l’intertestualità dantesca si nota anche nell’accumulazione di riferimenti alla letteratura classica e alla Bibbia. È utile notare che queste allusioni, a causa della lontananza temporale e culturale, hanno perso la loro chiarezza primordiale e richiedono, quindi, un intervento da parte del traduttore se si vuole che il lettore ne possa cogliere il senso.

Per illustrare i problemi creati dall’intertestualità letteraria, verrà preso in considerazione l’esempio offerto nel primo canto (versi 73-75). Questo passo sarà peraltro analizzato più avanti nel confronto:

¹⁷⁸ RISSET (Jacqueline), “L’enjeu musaïque. Sur le traduire” in *Revue de la BNF*, n°38, 2011-2012.

¹⁷⁹ Ulteriori informazioni possono essere trovate nel capitolo 6 di: LEDDA (Giuseppe), *Leggere la Commedia*, Bologna, Il Mulino, coll. “Itinerari”, 2016, p. 136.

¹⁸⁰ *La Vita nova* è “un prosimetro composto negli anni intorno al 1293-94”: LEDDA (Giuseppe), *Leggere la Commedia*, Bologna, Il Mulino, coll. “Itinerari”, 2016, p. 9.

¹⁸¹ Nel *Convivio* (1304-1307) “Dante scrive profeticamente in lingua volgare, con intento divulgativo, di argomenti ‘alti’, solitamente trattati in latino”: ALIGHIERI (Dante), *Convivio* (trattato primo, VII), Prefazione, note e commenti di CUDINI (Piero), Milano, Garzanti editore, coll. “i grandi libri”, 2011.

¹⁸² Saggio scritto in latino nel 1312-1313 in cui “Dante discute in modo esaustivo in tre libri tutte le principali questioni intorno all’Impero”: LEDDA (Giuseppe), *Leggere la Commedia*, Bologna, Il Mulino, coll. “Itinerari”, 2016, p. 109.

¹⁸³ “Oltre al *Convivio*, nei primi anni dell’esilio Dante inizia un altro trattato, poi lasciato interrotto, il *De Vulgari Eloquentia*, in cui si propone di offrire una trattazione tecnica sulla composizione dei testi in volgare”: LEDDA (Giuseppe), *Leggere la Commedia*, Bologna, Il Mulino, coll. “Itinerari”, 2016, p. 110.

*Poeta fui, e cantai di quel giusto
figliuol d'Anchise che venne di Troia,
poi che 'l superbo Ilión fu combusto.
(Inf I, 73-75)¹⁸⁴*

In questo passo appare un'ombra che si presenta a Dante grazie a perifrasi che hanno la peculiarità di essere tinte da numerosi riferimenti letterari. Ad esempio, già nel primo verso, l'ombra si presenta come il poeta che ha cantato al soggetto di *quel giusto*. Questa sola evocazione bastava al lettore contemporaneo di Dante – impregnato della letteratura antica – per capire che l'ombra non è altro che Virgilio e che il *giusto* si riferisce al protagonista della sua *Eneide*, cioè Enea (*Aen.* I 544-5: “quo iustior alter/nec pietate fuit nec bello maior et armis”¹⁸⁵). Un lettore attuale, invece, non avrà la stessa facilità di comprensione, a meno che non sia specializzato in letteratura o, ancora meglio, in letteratura antica.

Come precedentemente detto, lo stesso problema si pone per i molteplici riferimenti biblici presenti nella *Commedia*. Già nel primo verso della prima cantica dantesca si può trovare una chiara evocazione della Bibbia, in particolare del libro dei Salmi:

*Nel mezzo del cammin di nostra vita (Inf. I, 1)¹⁸⁶
Dies annorum nostrorum [...] septuaginta anni (Ps. 89,10)*

Il primo verso ci dà un'indicazione temporale. Per capire pienamente il suo significato sottinteso è necessario, però, riferirsi alla Sacra Scrittura. La Bibbia ci informa che una vita media dura settant'anni, permettendoci di individuare il *mezzo del cammin* come i trentacinque anni di età del protagonista della discesa agli inferi¹⁸⁷. Un lettore del Medioevo, che vantava una probabile conoscenza quasi a memoria della Bibbia, poteva

¹⁸⁴ ALIGHIERI (Dante), *Divina commedia. Inferno*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. “Oscar Classici”, 2016, pp. 24-25.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Op. cit.*, p. 7.

¹⁸⁷ *Ibid.*

capire rapidamente il significato del verso; la stessa intuizione, invece, sfugge a un lettore contemporaneo senza informazioni o qualificazioni specifiche.

Come dimostrano questi esempi, numerose sono le difficoltà con le quali deve confrontarsi il traduttore nel suo percorso di resa mimetica del contenuto dantesco poiché la *Commedia* è iscritta in una cultura ormai diversa dalla nostra.

Dopo aver identificato e chiarito ogni riferimento, al traduttore spetta di scegliere – e non è cosa affatto semplice – quale atteggiamento assumere nei confronti di tali casi: lasciare il testo così com'è, senza spiegare i punti più oscuri o adattarlo al mondo attuale. Dalla prima scelta deriverà una grande ineguaglianza nella ricezione della traduzione, poiché solo i lettori più colti potranno permettersi una lettura agevole. Gli altri lettori, quelli che non hanno una preparazione specifica, saranno sicuramente scoraggiati dopo le prime pagine incomprensibili. La seconda opzione – quella scelta da René de Ceccatty e da William Cliff, ad esempio – prevede una rimodulazione da parte del traduttore: gli elementi sconosciuti o criptici sono rimossi, modificati oppure spiegati e rielaborati nel testo stesso.

Le numerosissime note presenti nelle edizioni italiane – come si può vedere, tra le altre, nell'edizione di riferimento di questa tesi¹⁸⁸ – potrebbero essere viste come una soluzione per compensare le carenze culturali di un lettore odierno. È importante evidenziare, anche se sarà esaminato meglio in seguito, che paradossalmente questi commenti trovano poco spazio nelle traduzioni, poiché disprezzati da un gran numero di traduttori che li vedono come un ostacolo alla lettura e alla poeticità: “mon travail a rejeté toute note explicative parce qu'un poème doit se suffire à lui-même et ne pas en appeler à des béquilles”¹⁸⁹ dichiara Cliff; o addirittura come un fallimento della loro traduzione: “la note serait la honte du traducteur”¹⁹⁰ dicono Fournier e Maurus.

¹⁸⁸ ALIGHIERI (Dante), *Divina commedia. Inferno*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. “Oscar Classici”, 2016.

¹⁸⁹ ALIGHIERI (Dante), *L'Enfer*, trad. CLIFF (William), Parigi, La Table Ronde, coll. “La petite vermillon”, 2014, p. 7.

¹⁹⁰ FOURNIER (Pauline) e MAURUS (Patrick), *Manuel pratique du traduire. Lire-écrire-traduire*, Parigi, Presses de l'Inalco, 2019.

Oltre alla distanza temporale e culturale, si nota nella *Divina Commedia* un'altra peculiarità che ostacola la sua resa nella traduzione. Dante, con quest'opera, non offre ai suoi lettori un banale testo narrativo ma “un voyage chez les morts, une chronique politique, un traité de géographie et de cosmogonie et un ouvrage de réflexion théologique et philosophique”¹⁹¹. Tutti i campi del sapere della sua epoca sono racchiusi e tramandati nel testo, rendendo la sua traduzione ancora più complicata poiché il nostro rapporto con la conoscenza è ormai cambiato. Nel Medioevo, lo studio si applicava ad ogni campo del sapere (medicina, filosofia, teologia, letteratura, ecc.) mentre al giorno d'oggi è più frequente la specializzazione in alcuni settori particolari. Questa dimensione di “onniscienza” rende assai ardua la traduzione dell'*Inferno* poiché, come già detto nell'ambito del linguaggio, il traduttore può essere competente in alcuni campi precisi ma non è sempre adeguato alla trattazione di temi specifici, soprattutto se si aggiungono la distanza temporale e l'arcaicità di alcune nozioni.

Leggendo la *Divina Commedia* si percepisce, in molti casi, quanto essa possa rivelarsi difficile da interpretare e da comprendere. In effetti, numerosi sono i passi particolarmente misteriosi – si pensi, per esempio, al celebre verso che inaugura il canto settimo: *Pape Satàn, pape Satàn aleppe*¹⁹² – la cui interpretazione rimane ancora oggi oscura. Questa visione è confermata da Jacqueline Risset nella prefazione alla sua traduzione: “un texte comme celui de Dante comporte un grand nombre de points obscurs, de noeuds suscitant des interprétations multiples et divergentes”¹⁹³.

Di fronte a tanta enigmaticità di contenuto si pone ancora, per il traduttore, la necessità di scegliere quale posizione adottare. Da un lato egli può decidere di chiarire il contenuto oscuro o ambiguo a seconda della sua propria interpretazione, dando al lettore un significato unico, cosa che sicuramente indebolirebbe il senso originale. Dall'altro lato, il traduttore ha la possibilità di rimanere misterioso ove Dante lo è, correndo il

¹⁹¹ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. CECCATTY (René de), Parigi, Points, 2017, pp. 9-10.

¹⁹² ALIGHIERI (Dante), *Divina comedia. Inferno*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. “Oscar Classici”, 2016, p. 211.

¹⁹³ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie. L'enfer*, trad. RISSET (Jacqueline), Parigi, Flammarion, 2004, p. 20.

rischio di offrire una traduzione difficilmente comprensibile per un lettore poco informato e sprovvisto di note.

Interessante è anche il punto di vista di Danièle Robert su questa complessità interpretativa visto che la percepisce, addirittura, come espressamente ricercata dal poeta fiorentino¹⁹⁴:

Penser que la *Divine Comédie* est une œuvre dont on peut jouir à la simple lecture est un leurre. Du reste, Dante et ses amis stilnovistes – à l’instar des troubadours adeptes du *trobar clus* – voulaient que le sens de leurs œuvres ne soit pas immédiatement dévoilé, nécessite une attention soutenue et un effort de réflexion permettant d’y accéder; c’est ce que signifie le verbe *entrebescar* qui y est lié: emmêler, embrouiller, entremêler.

Quest’idea sarà sicuramente da tenere a mente quando si tratteranno traduzioni come quella, per esempio, di René de Ceccatty in cui l’accento è posto soprattutto sulla semplificazione, perdendo, di fatto, buona parte di questa grandiosa complessità.

Il commento di Robert acquista valore se accostato a un famoso passo del *Convivio*, in cui Dante spiega i quattro sensi della scrittura¹⁹⁵:

Le scritture si possono intendere e deonsi esponere massimamente per quattro sensi.

L’uno si chiama litterale, e questo è quello che non si stende più oltre che la lettera de le parole fittizie, sì come sono le favole de li poeti.

L’altro si chiama allegorico, e questo è quello che si nasconde sotto ‘l manto di queste favole [...]

Lo terzo senso si chiama morale, e questo è quello che i lettori deono intentamente andare appostando per le scritture [...].

Lo quarto senso si chiama anagogico, cioè sovrasenso; e questo è quando spiritualmente si spone una scrittura, la quale ancora [sia vera] eziandio nel

¹⁹⁴ ALIGHIERI (Dante), *Enfer. La divine comédie*, trad. ROBERT (Danièle), Arles, Actes Sud, 2016, p. 24.

¹⁹⁵ ALIGHIERI (Dante), *Convivio* (trattato secondo, I), Prefazione, note e commenti di CUDINI (Piero), Milano, Garzanti editore, coll. “i grandi libri”, 2011, pp. 65-67.

sensu litterale, per le cose significate significa de le superne cose de l'eternal gloria [...]

Questo estratto spiega perché Danièle Robert parli di “une attention soutenue et un effort de réflexion”¹⁹⁶ per descrivere l’arduo procedimento di comprensione della *Commedia*. Essendo un’applicazione delle teorie del *Convivio* essa necessita, per essere pienamente capita, di uno sforzo verso un’interpretazione che non sia unica, ma plurale (senso letterale, allegorico, morale e anagogico). Dunque, vista la pluralità di interpretazioni e di sensi che l’opera dantesca vuole trasmettere, durante la traduzione occorre considerarli tutti se non si vuole perdere la ricchezza del significato originale.

3.3. Ulteriore difficoltà: la lingua francese

Questo panorama sull’“infernale traduzione” non sarebbe compiuto senza aver trattato brevemente le peculiarità della lingua d’arrivo, il francese.

Per ben cominciare la trattazione, è utile soffermarsi su un paradosso evocato dal professor Prete nel suo già citato *À l’ombre de l’autre langue*¹⁹⁷:

Et voilà le paradoxe de la traduction: en accueillant les qualités de l’autre langue – “les modes d’écriture, les formes, les mots, la grâce, l’élégance, les audaces heureuses”, comme le dit Leopardi – le traducteur n’abolit ni n’affaiblit l’identité de la sienne. Au contraire, cette identité devient le principe même de compréhension, de transmutation.

La lettura di questo passo permette di mettere l’accento sul fatto che, anche se la traduzione ha come obiettivo la trasposizione di un’opera – che è fondamentalmente radicata nella sua lingua – in un altro idioma, l’identità di quest’ultimo rimane comunque molto importante. In effetti, è nella lingua d’arrivo che il traduttore cerca i

¹⁹⁶ ALIGHIERI (Dante), *Enfer. La divine comédie*, trad. ROBERT (Danièle), Arles, Actes Sud, 2016, p. 24.

¹⁹⁷ PRETE (Antonio), *À l’ombre de l’autre langue. Pour un art de la traduction*, trad. ROBERT (Danièle), Parigi, Les éditions chemin de ronde, 2013, p. 21.

corrispondenti più adatti a rendere gli effetti creati dalla lingua d'origine, come scrive Prete¹⁹⁸:

Seule sa propre langue peut pour ainsi dire *réaliser*, rendre visible tout ce qu'il apprend du texte original. En somme, le traducteur se meut surtout dans l'univers de sa langue: c'est là qu'il doit trouver les ressources, les capacités d'invention et les moyens de construire un système d'équivalences avec le texte original.

Detto questo, è necessario concentrarsi sul francese perché esso è spesso percepito dai traduttori e dai critici come lingua particolarmente difficile, come conferma Jacqueline Risset nella sua prefazione dicendo che: "traduire Dante est une opération risquée; mais le traduire en français l'est plus encore"¹⁹⁹.

Se è "rischioso" tradurre la *Divina Commedia* in francese, è innanzitutto perché il volgare fiorentino presenta un sistema metrico diverso da quello francese, come visto precedentemente (3.2.1). Da questa radicale differenza, emerge la difficoltà o addirittura l'impossibilità di ottenere una resa mimetica dell'endecasillabo, delle rime e della ritmica in francese.

Un altro motivo di questa rischiosità risiede negli itinerari evolutivi della lingua italiana e di quella francese che, avendo seguito percorsi diversi, risultano fondamentalmente dissimili su alcuni punti. Il punto di divergenza più spesso indicato dai traduttori è l'omogeneità linguistica, che può essere visto come una caratteristica del francese, ma non dell'italiano. Se il francese è percepito come particolarmente omogeneo, è soprattutto perché esso è "frutto di vere e proprie riforme linguistiche"²⁰⁰ che hanno portato ad una produzione letteraria assai normalizzata, con la notevole eccezione di Rabelais, come spiegato da Risset²⁰¹:

¹⁹⁸ *Op. cit.*, p. 17.

¹⁹⁹ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie. L'enfer*, trad. RISSET (Jacqueline), Parigi, Flammarion, 2004, p. 15.

²⁰⁰ ANESSI (Ottavia), *Dante au tournant du XXI^e siècle: le traduzioni della Divina Commedia di Jacqueline Risset e di René de Ceccatty*, Ferrara, Università degli Studi di Ferrara, 2018, p. 27.

²⁰¹ RISSET (Jacqueline), "L'enjeu musaïque. Sur le traduire" in *Revue de la BNF*, n°38, 2011/2012.

Mais aux difficultés du traduire il faut ajouter les difficultés appartenant en propre à la langue française. Tout d'abord son homogénéité essentielle, renforcée par deux siècles de classicisme et d'idéologie du goût – mais remontant à la littérature du XVI^e siècle, lorsque naissait avec la Pléiade une tradition poétique fondée sur Pétrarque et sur le pétrarquisme, c'est-à-dire sur la linéarité, et sur l'homogénéité comme harmonie codifiée du discours. Homogénéité qui s'est perpétuée jusqu'à nous sans encombre, malgré l'étonnante exception qu'est l'œuvre de Rabelais – qui faisait s'exclamer Céline, se voyant seul transgresseur dans le panorama monocorde de la littérature française : Il a raté son coup, Rabelais !

Questa particolare “rigidità” del francese è stata sottolineata anche da Rivarol il quale afferma: “ce qui n'est pas clair n'est pas français”²⁰² e aggiunge, a seguito della sua esperienza di traduzione, che il francese è inadatto a rendere le particolarità linguistiche di Dante, poiché la lingua francese è pudica²⁰³:

Il n'est point de poète qui tende plus de pièges à son traducteur; c'est presque toujours des bizarreries, des énigmes ou des horreurs qu'il lui propose: il entasse les comparaisons les plus dégoûtantes, les allusions, les termes de l'école et les expressions les plus basses: rien ne lui paraît méprisable, et la langue française, chaste et timorée, s'effarouche à chaque phrase.

Nella stessa prospettiva, sembra che la lingua francese sia particolarmente in difficoltà quando si tratta di rendere giustizia al plurilinguismo e pluristilismo dantesco – di cui si è già discusso in precedenza – come conferma Ceccatty²⁰⁴:

Les français modernes ont oublié la leçon de Montaigne, ils ont beaucoup de mal à faire cohabiter plusieurs styles et la plupart des traducteurs répugnent à intégrer dans leurs versions le style populaire, ou s'ils le font on a plus le sentiment de lire une citation argotique, dans un texte par ailleurs très tenu, qu'une vraie modification du style.

²⁰² RIVAROL (Antoine), *Discours sur l'universalité de la langue française*, s.l., 1784.

²⁰³ RIVAROL (Antoine), *L'enfer*, Parigi, Méligot et Barrois, 1983, p. 32.

²⁰⁴ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. CECCATTY (René de), Parigi, Points, 2017, p. 15.

Il confronto tra le diverse traduzioni permetterà di mettere in luce questo fenomeno e di vedere quali soluzioni hanno adottato i traduttori.

4. Presentazione delle tre principali tendenze nella traduzione dell'*Inferno* dantesco in francese

Sarà interessante cominciare questa trattazione con una riflessione sull'arte traduttologica offerta da un teorico della traduzione, Jiřy Levy, il quale dice: “La traduction est un processus décisionnel”²⁰⁵. La stessa tesi è stata, in seguito, radicalizzata da Jean-René Ladmiral sostenendo che: “condamné à choisir, le traducteur est un décideur”²⁰⁶. Da queste due affermazioni si capisce quanto la traduzione si basi sulle scelte del traduttore.

È doveroso aggiungere che la presa di posizione traduttologica si impone ancora più fortemente di fronte ad un'opera come quella dantesca, che porta in sé una complessità difficilmente trasponibile in un'altra lingua, come conferma la professoressa Enrica Zanin²⁰⁷:

Ce constat est vrai pour tout texte traduit, mais il est d'autant plus crucial pour un texte comme celui de Dante, qui par sa complexité exige de la part du traducteur des choix spécifiques et une visée définie. Les traducteurs en effet vont choisir de privilégier un code – qu'il s'agisse du rythme, des images, du contenu – et vont se situer entre respect de la langue source et conformation à la langue cible.

Inoltre, in funzione dell'identità del traduttore, cioè “de sa sensibilité et de ses propres préoccupations intellectuelles”²⁰⁸, saranno prese delle decisioni, che Jacqueline Risset paragona a “une suite de coups dans un jeu d'échecs, chacun limitant et orientant

²⁰⁵ LEVY (Jiřy), “Sulla traduzione”, in *Strumenti critici*, n°14, 1971.

²⁰⁶ LADMIRAL (Jean-René), “Sourciers et ciblistes.”, in *Revue d'esthétique*, n° 12, 2007, p. 35.

²⁰⁷ ZANIN (Enrica), “Traductions de la *Comédie* de Dante en français” in MOUGEOLLE (Pascalle) (dir.), *Donner corps et donner voix. Éditer traduire*, Parigi, Chemins de traverse, 2019, p. 173.

²⁰⁸ ALIGHIERI (Dante), *Enfer. La divine comédie*, trad. ROBERT (Danièle), Arles, Actes Sud, 2016, p. 18.

irréversiblement les suivants”²⁰⁹. Anche se le diverse scelte adottate avranno conseguenze sulla traduzione, si deve aggiungere che esse avranno anche il vantaggio di portare a belle scoperte, come sottolinea Antonio Prete: “la recherche d’un principe de traduction différent stimule l’invention, suggère des solutions dans lesquelles se conjuguent l’interprétation d’un mot, d’un vers, et son rendu dans l’autre langue”²¹⁰.

Ogni traduzione sarà quindi il risultato di scelte legate, tra l’altro, alla personalità e allo stile del traduttore. La traduzione è dunque una nuova lettura, una lettura che riflette una parte ben precisa dell’opera originale. In quest’ottica, è importante citare Anne Cauquelin poiché ci permette di indagare questo fenomeno²¹¹:

La capture d’un de ces possibles ne préjuge pas de l’existence d’autres versions.
Et si la version choisie n’est pas ou ne reflète pas la “chose” elle-même dans sa
totalité, on ne peut pas dire qu’elle soit fausse, ni non plus qu’elle soit vraie.

Le numerose traduzioni contenute in questo *corpus* saranno particolarmente utili perché permetteranno di percorrere sei letture diverse della stessa opera, avvicinando autore e lettore ad una conoscenza ancora più completa della *Divina Commedia* poiché, come scrive Léon Robel: “un texte est l’ensemble de toutes ses traductions significativement différentes”²¹².

Inoltre, malgrado la grande divergenza nelle scelte dei traduttori, sarà importante notare che le traduzioni si confrontano con tre tendenze ben precise – la ricerca di poeticità, la volontà di mantenere la forma ideata da Dante e la voglia di semplificare l’opera – che saranno analizzate nel prosieguo. Si può tuttavia già anticipare che alcuni traduttori hanno privilegiato una sola di queste tendenze, mentre altri ne hanno tenute

²⁰⁹ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie. L’enfer*, trad. RISSET (Jacqueline), Parigi, Flammarion, 2004, p. 17.

²¹⁰ PRETE (Antonio), *À l’ombre de l’autre langue. Pour un art de la traduction*, trad. ROBERT (Danièle), Parigi, Les éditions chemin de ronde, 2013, p. 69.

²¹¹ CAUQUELIN (Anne), *Les machines dans la tête*, Parigi, Presses universitaires de France, 2015, pp. 62-64.

²¹² ROBEL (Léon), “Translatives”, in *Change*, n°14, 1973, p. 8.

presenti più di una. Questo tema sarà approfondito e precisato grazie alla consultazione delle prefazioni.

4.1. Volontà di produrre una traduzione musicale, ritmica

Il traduttore, come già spiegato, di fronte a un testo originale deve scegliere quali aspetti privilegiare nella sua traduzione, cosa ancora più necessaria quando si tratta della *Divina Commedia*. Essendo un poema, numerosi traduttori sono indotti ad optare per una resa poetica – che può essere intesa diversamente a seconda del gusto del traduttore: rispetto della rima, di un metro in particolare, di un ritmo, ecc. – del testo nella lingua d’arrivo, in modo da tramandare ai lettori francofoni la musicalità originale o, addirittura, una nuova musicalità. Notevole è il fatto che questa tendenza sia seguita da tutti i traduttori di questo *corpus*, ovviamente con modalità diverse.

Nel secondo capitolo la presentazione del *corpus* ha permesso di conoscere la figura di William Cliff, autore belga con una carriera soprattutto di poeta. Da questo dato biografico ci si sarebbe aspettato che la sua traduzione fosse iscritta in questa tendenza traduttologica. In effetti, nella prefazione alla sua trasposizione dell’*Inferno*, egli espone chiaramente la sua volontà di produrre innanzitutto un poema: “Ainsi j’espère offrir un vrai poème”²¹³.

A introduzione della traduzione di Michel Orcel si trova un “avant-propos” dell’editore, Florian Rodari, che permette di capire ciò che ha ispirato la traduzione: “[...] Michel Orcel, traducteur-poète attentif plus qu’à tout autre aspect du travail aux rythmes du vers, à sa scansion, à la musique qui tient durablement le chant comme au subtil écho de toutes ses harmoniques”²¹⁴. Si capisce, quindi, che la sua traduzione si è orientata verso la ricerca di un ritmo musicale.

²¹³ ALIGHIERI (Dante), *L’Enfer*, trad. CLIFF (William), Parigi, La Table Ronde, coll. “La petite vermillon”, 2014, p. 7.

²¹⁴ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie. L’Enfer*, trad. ORCEL (Michel), Ginevra, La Dogana, 2019, p. 7.

Per quanto riguarda Alain Delorme – il traduttore autodidatta – egli fornisce chiare informazioni, nella prefazione, riguardo le scelte che hanno guidato la sua traduzione²¹⁵:

J'ai veillé de bout en bout à maintenir un rythme dans le vers, élément premier de la poésie et devant lequel la rime doit céder. La poésie est d'abord rythme, image ensuite (visuelle ou mentale), son enfin. La rime est à la jonction de l'image et du son.

Questo passo ci permette quindi di percepire quanto la poesia sia stata importante nel suo atto di traduzione poiché Delorme dà la precedenza al ritmo – cosa che lo avvicina al lavoro di Michel Orcel.

Anche Claude Dandréa nella sua prefazione spiega quali sono state le scelte che hanno guidato la sua traduzione dell'*Inferno*. Egli ha seguito due obiettivi in particolare: ricercare la poeticità e, “en second lieu – et ce point est primordial – retrouver un rythme et une musique [...]”²¹⁶.

La ricerca di musicalità da parte di René de Ceccatty si manifesta nella sua scelta di tradurre l'opera dantesca in ottosillabi²¹⁷:

Le rythme très musical et très flexible (il n'oblige pas, au contraire de l'alexandrin, le versificateur à la césure médiane, qui plombe le rythme) de huit pieds rend le texte plus sautillant, plus dansant, moins balancé comme un pendule, que celui de douze pieds.

Notiamo, inoltre, che è il quarto traduttore di questo *corpus* a lavorare sul ritmo della sua traduzione.

²¹⁵ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie. L'Enfer*, trad. DELORME (Alain), Saint-Denis, Édilivre AParis, 2011, p. 281.

²¹⁶ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie ou le poème sacré*, trad. DANDRÉA (Claude), Parigi, Orizons, coll. “Cardinales”, 2013, p. 12.

²¹⁷ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. CECCATTY (René de), Parigi, Points, 2017, p. 27.

Infine, la traduzione di Danièle Robert presenta la particolarità di aver dato la precedenza alla trasposizione della terza rima. Tuttavia nella prefazione si può leggere che questa priorità è stata ogni tanto attenuata quando si trattava di rendere la musicalità²¹⁸ nella sua traduzione:

L'ordre est donc fait pour être dérangé, la règle pour être contournée au nom d'une valeur plus haute qui est la liberté créatrice par laquelle le poète retrouve l'âme de toute parole, la langue originelle. Et cette langue mère ne se redécouvre que dans l'oralité du vers, dans la pulsation qui est la manière unique dont ce musicien du langage qu'est le poète compose une œuvre, c'est-à-dire "lie" les mots de sa langue par ce qu'il appelle *l'arte musaica* – à la fois *musa* et *musica*, poésie et musique – et recrée ainsi le monde.

4.2. Volontà di mantenere la terza rima

Si consideri ora la seconda principale tendenza, quella che ambisce a mantenere nel testo d'arrivo la terza rima. Notiamo, innanzitutto, la necessità di distinguere questa tendenza dalla prima. In effetti, nonostante mantenere la terza rima assicuri necessariamente un ritmo se non anche una musicalità alla traduzione francese, numerosi sono i traduttori a non averla presa in considerazione nonostante la loro volontà di resa poetico-musicale. Risulterà importante, allora, trattare questa tendenza separatamente – anche se potrebbe essere vista come una sottocategoria – poiché essa implica scelte diverse e conseguenze importanti.

Come visto nel punto 3.2.1., tradurre la *Divina Commedia* in francese tenendo conto della terza rima è stato più volte considerato come indesiderabile, poiché²¹⁹:

[...] conserver la rime dans ce système d'équivalence qu'est toute traduction, en français, c'est toujours gauchir ou forcer le langage à rentrer dans l'ordre, la

²¹⁸ ALIGHIERI (Dante), *Enfer. La divine comédie*, trad. ROBERT (Danièle), Arles, Actes Sud, 2016, p. 14.

²¹⁹ TRAVAUX (Christian), "Dante Alighieri: l'ENFER de la DIVINE COMEDIE, traduction nouvelle de Michel Orcel" in *Poezibao*. URL: <https://poezibao.typepad.com/files/dante-alighieri-1.pdf> (24/11/2019).

contrainte d'une structure métrique. C'est devoir parfois inverser, altérer, bouger, déplacer, vers pour vers ou groupe pour groupe.

Ancora più radicale è la posizione di Jacqueline Risset che – come già enunciato – considera l'impresa come addirittura impossibile²²⁰.

Eppure tale struttura rimane importantissima per tramandare lo spirito dantesco originale, come afferma, tra gli altri, il traduttore Kolja Micevic²²¹, già trattato in precedenza. Consci dell'importanza della terza rima, due dei traduttori di questo *corpus* l'hanno presa in considerazione per la traduzione francese.

La prima traduttrice a mettersi in luce in questa impresa è Danièle Robert la quale, avendo optato per una lettura moderna dell'opera dantesca, ha visto come una necessità il rispetto della terza rima²²²:

Comment en donner une lecture “moderne” sinon en prenant en compte la structure voulue par le poète, c'est-à-dire *toutes* les composantes de l'œuvre et, au premier chef, la tierce rime qui est le germe à partir duquel elle s'épanouit en une arborescence vertigineuse?

Robert sembra non dubitare affatto della necessità di mantenere la terza rima, pur consapevole della sfida che questa struttura rappresenta per il traduttore. E rispetto alle numerose critiche formulate contro il mantenimento della terza rima, la traduttrice si difende dicendo che tutti questi argomenti non hanno senso se si cerca, nella traduzione, la vicinanza col testo originale: “être au plus près de ce qu'il donne à entendre, c'est-à-dire du souffle poétique qui s'en dégage”²²³.

²²⁰ “Car il est impossible, par exemple, d'implanter la tierce rime dans une traduction moderne (seules les toutes premières traductions, celles du XVI^e siècle, l'ont maintenue) sans que tout le texte se trouve du même coup soumis à un effet de répétition excessive, académique et déformante”: ALIGHIERI (Dante), *La divine Comédie. L'Enfer*, trad. RISSET (Jacqueline), Parigi, Flammarion, coll. “Bilingue”, 2004, p. 15.

²²¹ ALIGHIERI (Dante), *La Comédie*, trad. MICEVIC (Kolja), Mont de Marsan, Éditions Ésope, 2017.

²²² ALIGHIERI (Dante), *Enfer. La divine comédie*, trad. ROBERT (Danièle), Arles, Actes Sud, 2016, p. 15.

²²³ *Op. cit.*, p. 19.

L'altro traduttore ad avere considerato la terza rima nella sua traduzione è Alain Delorme²²⁴:

S'il est impossible de reproduire intégralement les rimes de Dante, on peut en revanche essayer de leur trouver *un équivalent* en français. C'est pourquoi j'ai recherché la rime ou l'assonance entre le premier et le troisième vers de chaque tercet et, autant que possible entre le second vers d'un tercet et le premier et troisième du tercet suivant. À défaut, j'ai fait rimer ou assoner deux vers qui se suivent.

Da questo estratto si capisce che la volontà del traduttore amatore di mantenere la terza rima è ben presente anche se essa è meno rigida di quella di Robert poiché accetta di ricorrere, in alcune occasioni, a compromessi come assonanze o slittamenti di rima.

4.3. Volontà di chiarificazione/semplificazione dell'opera

Come visto nel punto 3.2.3., il contenuto della *Divina Commedia* è assai complesso – per diversi motivi, tra i quali la lontananza culturale, i diversi livelli e significati di lettura, la trattazione di vari campi del sapere, ecc. – cosa che pone quasi sempre, nel contesto traduttologico, la questione della comprensione dell'opera nella lingua d'arrivo. Danièle Robert, in occasione di un'intervista assume una posizione forte sull'argomento, affermando che leggere la *Commedia* senza preparazioni preliminari o spiegazioni è impossibile²²⁵:

Il est impossible pour ce qui est de la lecture de Dante d'entrer dans le texte comme ça sans aucune explication, c'est voué à l'échec. Il faut avoir des éléments d'autant plus que Dante est la plupart du temps allusif (vu que les gens de son époque étaient au courant). Si le lecteur du 21^{ème} siècle n'a pas ces éléments, il n'arrive pas à aller au-delà.

²²⁴ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie. L'Enfer*, trad. DELORME (Alain), Saint-Denis, Édilivre AParis, 2011, p. 13.

²²⁵ BECDELIEVRE (Romain de), "Danièle Robert: 'Dante demande au lecteur de se réveiller à la vérité'" in *France Culture*. URL: <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/daniele-robert-dante-demande-au-lecteur-de-se-reveiller-a-la-verite> (19/11/2019).

Anche la professoressa francese Enrica Zanin conferma l'idea dicendo che “la tâche du traducteur est donc avant tout celle de transmettre un texte qui, sans un travail approprié de traduction et d'explication reste inaccessible au lecteur français. Toute traduction de la *Commedia* est donc nécessairement de l'ordre de l'adaptation”²²⁶.

Di fronte a questa realtà, si deve assumere una posizione precisa per la traduzione: si può scegliere di chiarificare/semplificare l'opera, o decidere di lasciarla tale e quale, cioè difficile dove essa è difficile. Grazie alla discreta quantità di traduzioni di questo *corpus*, si potranno valutare entrambe le impostazioni e se ne potranno indagare, nel momento del confronto, le relative conseguenze.

Tra i diversi traduttori che si sono impegnati nella semplificazione dell'opera, si può annoverare il poeta William Cliff. Egli, nella sua breve prefazione, espone questa volontà chiaramente: “Je me suis seulement attaché à suivre le plus scrupuleusement possible ces deux principes: 1. clarification et simplification du sens”²²⁷. Per seguire questo intento, egli ha deciso di non fornire ai lettori delle note esplicative intervenendo, invece, sull'opera stessa²²⁸:

En conséquence, il m'est arrivé d'intégrer le contenu d'“explication” au texte lui-même (d'où certaines transformations), ou bien alors j'ai carrément supprimé des noms inutiles ou des références fastidieuses (d'où certains raccourcissements).

La sua traduzione, non essendo “alla lettera”, risulta dunque diversa dall'opera originale, come conferma Cliff nell'avvertimento ai lettori: “Que le lecteur donc ne s'étonne pas de ne point trouver toujours un parallélisme exact entre le texte italien et le texte français”²²⁹.

²²⁶ ZANIN (Enrica), “Traductions de la *Comédie* de Dante en français” in MOUGEOLLE (Pascale) (dir.), *Donner corps et donner voix. Éditer traduire*, Parigi, Chemins de traverse, 2019.

²²⁷ ALIGHIERI (Dante), *L'Enfer*, trad. CLIFF (William), Parigi, La Table Ronde, coll. “La petite vermillon”, 2014, p. 7.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*

Questa impostazione traduttologica è stata, d'altro canto, esplicitamente e ferocemente criticata dalla traduttrice Danièle Robert²³⁰:

Le second parti pris, bien plus indéfendable, est celui qui consiste à supprimer délibérément des pans entiers du texte original – des *terzine* entières! – au prétexte qu'ils contiennent “des noms inutiles ou des références fastidieuses”, en prétendant par là “offrir un vrai poème dont la marche jamais n'est en rien entravée”. On ne peut parler ici d'interprétation, mais de grave atteinte à l'intégrité de l'œuvre.

Si capisce, quindi, che la traduttrice non ha cercato di semplificare l'opera dantesca attraverso modificazioni sul testo stesso. Ciononostante, è ben conscia della necessità di chiarire il contenuto, missione che realizza attraverso il ricorso a un catalogo di note esplicative assai lungo – 77 pagine per il solo *Inferno* – che relega alla fine del libro, come spiegato nella prefazione²³¹:

Penser que la *Divine Comédie* est une œuvre dont on peut jouir à la simple lecture est un leurre [...] La difficulté est encore plus grande pour les lecteurs d'aujourd'hui, même italiens, et c'est la raison pour laquelle j'ai ajouté – en fin de volume, afin de ne pas gêner une lecture cursive – un appareil de notes consultable selon les nécessités ou désirs de chacun.

Per quanto riguarda Alain Delorme, egli si inserisce nella tendenza traduttologica di chiarificazione, come si può leggere nella sua prefazione: “Dans un texte parfois crypté, plus rarement sibyllin et dont certaines implications échappent entièrement à nos esprits contemporains, la clarté a été pour moi une préoccupation constante”²³². Egli non espone il suo metodo ma precisa che è stato aiutato da Dante stesso: “J'ai été aidé en cela par la sobriété du texte de Dante qui, comme Giotto son

²³⁰ ALIGHIERI (Dante), *Enfer. La divine comédie*, trad. ROBERT (Danièle), Arles, Actes Sud, 2016, pp. 18-19.

²³¹ *Op. cit.*, pp. 24-25.

²³² ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie. L'Enfer*, trad. DELORME (Alain), Saint-Denis, Édilivre A Paris, 2011, p. 13.

contemporain, recherche moins l'originalité du matériau que la richesse des images"²³³. Per raggiungere questo obiettivo, il traduttore fa ricorso anche a diverse note a pie' di pagina e a brevi riassunti all'inizio di ogni canto (ad esempio, per il primo canto: "La forêt obscure. Le chemin sur la colline. Les trois bêtes. Dante recule. Apparition de Virgile. Prophétie du veltre. Vers l'enfer"²³⁴).

Michel Orcel è l'unico traduttore di questo *corpus* ad aver deciso di non semplificare/chiarificare l'opera dantesca nella sua traduzione francese. In effetti, il suo editore segnala nell'*avant-propos* la volontà di rendere l'idea della difficoltà del percorso infernale, cosa che Orcel ha concretizzato ricorrendo a diversi stratagemmi linguistici: "d'abord à des emprunts à l'ancien français, à des élisions alors en usage, puis à des raretés linguistiques voire – mais sans excès – à des néologismes"²³⁵. Da questa affermazione appare chiaro che la sua traduzione si rivela più ardua da comprendere poiché, ad esempio, un lettore qualunque non capisce necessariamente il francese antico. È tuttavia d'obbligo sottolineare la presenza, alla fine del libro, di alcune note esplicative.

A questa impostazione si oppone il traduttore Claude Dandréa. Come visto in precedenza, egli persegue l'obiettivo della musicalit  , ma si inserisce anche e soprattutto nella tendenza alla chiarificazione, come indicato nella prefazione²³⁶:

Rendre le texte *lisible* pour un lecteur contemporain en évitant, autant que faire se peut, de calquer l'original ou d'user d'archaïsmes qui contribuent à en obscurcir le sens. Malgré les nombreuses allusions à la Bible et à la mythologie classique (  claircies par des notes succinctes), le récit se d  ploie avec clart   pour un public attentif aux propos du poète.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Op. cit.*, p. 15.

²³⁵ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie. L'Enfer*, trad. ORCEL (Michel), Ginevra, La Dogana, 2019, p. 9.

²³⁶ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie ou le poème sacr  *, trad. DANDRÉA (Claude), Parigi, Orizons, coll. "Cardinales", 2013, p. 12.

Si nota che le spiegazioni fornite dal traduttore si trovano lungo il testo e sono piuttosto scarse: 175 note per l'intera *Divina Commedia*.

René de Ceccatty è sicuramente il traduttore che si inserisce a pieno titolo nella tendenza alla semplificazione dell'opera dantesca. In effetti, egli si pone come obiettivo di offrire ai lettori un nuovo rapporto con l'opera dantesca, diverso da quello usuale²³⁷:

Mais il me semble qu'il importait que la lecture soit, sinon totalement courante, plus qu'elle ne l'est d'ordinaire, et j'ai espéré que le nouveau lecteur de Dante perdrait l'habitude de quitter le texte pour en lire en bas de page l'explication érudite ou la traduction dans une langue intelligible, habitude qui était devenue celle de tout lecteur contemporain, qu'il soit italien ou étranger.

La sua volontà è, quindi, di offrire una "lisibilité immédiate"²³⁸ ai lettori, cosa che ottiene grazie all'assenza di note a piè di pagina e a diversi cambiamenti operati all'interno del testo stesso.

La prima trasformazione è quella che consiste nel semplificare alcuni elementi complessi come, per esempio, le figure retoriche²³⁹:

[...] Bref, une série de figures rhétoriques obéissant à un système métaphorique complexe de détours et de périphrases (selon la technique stylistique du "nom caché") étaient donc laissées telles quelles dans la traduction française. J'ai parfois à mon tour pris soin de les transcrire, mais je les ai souvent simplifiées au risque de l'aplatissement, soit parce qu'elles obscurcissaient beaucoup le déroulement de la lecture et de l'action, soit parce qu'elles me semblaient exagérément longues pour exprimer ce qu'elles exprimaient (c'est le cas, par exemple, de la fin du chant XXVI du *Paradis* où Adam, pour donner son âge et le temps qu'il a passé dans l'Éden, impose au malheureux Dante des calculs compliqués [...]).

²³⁷ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. CECCATTY (René de), Parigi, Points, 2017, p. 87.

²³⁸ *Op. cit.*, p. 10.

²³⁹ *Op. cit.*, pp. 11-12

Sempre in questa prospettiva di chiarificazione, René de Ceccatty ha effettuato alcune cancellature sul testo di base. Ad esempio, alcuni nomi sono stati tolti, come scrive il traduttore: “J’ai, inversement, supprimé certains noms dont la présence [aurait impliqué] de longues notes”²⁴⁰.

È stata necessaria per Ceccatty anche la modernizzazione e sostituzione di alcune parole – ad esempio, gli arcaismi – la cui occorrenza impedisce una lettura fluida²⁴¹:

Et j’ai modernisé la plupart des archaïsmes et des préciosités dont la célèbre et redoutable version d’André Pézard, dans la “Pléiade”, a fait son miel. L’utilisation d’archaïsmes dans une traduction moderne invite en effet le traducteur à emprunter à des souvenirs composites de langue vieillie [...] ce qui donne une langue ampoulée et amphigourique [...].

Seguire quest’intento presuppone, quindi, la realizzazione di numerose trasformazioni sul testo originale, a volte non necessariamente positive, come ammette Ceccatty stesso²⁴²:

Bref, il se peut que j’aie été conduit, selon ces accommodements, à des simplifications et peut-être à un appauvrissement. J’ai préféré la concision, la sécheresse, dans certains cas, à l’amplification, à l’enflure, à l’explication détaillée.

Si capisce, allora, che in alcuni casi il traduttore ha consapevolmente indebolito il senso originale in modo da semplificare i passi più difficili. Altra conseguenza di questa impostazione traduttologica è che l’assenza di note esplicative rende vaga la comprensione di alcuni elementi, come avvisa Ceccatty: “Bien entendu, certains noms propres de personnes ou de lieux vont paraître vagues, certaines références aux événements politiques de Florence, de l’histoire de l’Empire romain, de la papauté aussi”²⁴³.

Si ricorda che una tabella riassuntiva delle tendenze si troverà nell’appendice.

²⁴⁰ *Op. cit.*, p. 16.

²⁴¹ *Op. cit.*, p. 20.

²⁴² *Op. cit.*, p. 23.

²⁴³ *Op. cit.*, p. 87.

5. Confronto tra le sei traduzioni

Come segnalato in precedenza, le sei traduzioni saranno confrontate tra di loro su alcune terzine specifiche – scelte sulla base della loro celebrità e della loro complessità (di forma e contenuto) – per rendere evidenti le diverse scelte dei traduttori e le relative conseguenze. Inoltre, vista la difficoltà della *Divina Commedia*, sarà necessario presentare brevemente le terzine, prima dell’analisi, in modo da evidenziare gli elementi essenziali da tenere in considerazione nel momento della traduzione.

5.1. *Inferno* I, 1-6

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
che 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, 1-6)²⁴⁴

5.1.1. Presentazione del passo

Scelte soprattutto per la loro notorietà, le prime due terzine si rivelano importanti nell’ambito traduttologico per, come dice Zanin: “comprendre le mode de lecture et définir le ‘pacte’ que l’auteur (et, derrière lui, le traducteur) entend stipuler avec le lecteur”²⁴⁵. In effetti, essendo queste le due terzine inaugurali, sono state

²⁴⁴ ALIGHIERI (Dante), *Divina commedia. Inferno*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. “Oscar Classici”, 2016, pp. 7-10.

²⁴⁵ ZANIN (Enrica), “Traductions de la Comédie de Dante en français” in MOUGEOLLE (Pascale) (dir.), *Donner corps et donner voix. Éditer traduire*, Parigi, Chemins de traverse, 2019, p. 178.

sicuramente oggetto di grande attenzione da parte traduttori poiché si tratta di un passo importante in cui il lettore scopre per la prima volta la messa in atto degli intenti traduttologici.

Il primo canto – che funge da proemio a tutta la *Divina Commedia* – comincia con un’indicazione di tipo temporale che permette, grazie a un riferimento biblico, di decifrare l’età del protagonista (35 anni) e di collocare l’evento nel 1300, anno del grande Giubileo cristiano. Interessante è l’alternarsi della prima persona plurale (*nostra*) con il singolare (*mi*), poiché permette di estendere la vicenda del soggetto particolare all’umanità intera. Nel secondo e terzo verso, la perdita del protagonista – che non è descritta come definitiva, grazie all’uso del termine *smarrita* che significa: “allontanarsi non intenzionalmente dal retto sentiero”²⁴⁶ – si concretizza nel ritrovarsi in mezzo a una selva, tradizionale simbolo del male. A conferma di ciò, il luogo è oscuro, ossia metaforicamente privato della luce di Dio, poiché Dante, nel suo viaggio di ritorno verso la patria divina, ha peccato, lasciandosi sedurre dalle diverse tentazioni della vita terrena. La seconda terzina è una reazione a questa condizione, una reazione viva e intensa, scritta sotto forma esclamativa e con l’accumulazione di tre aggettivi negativi: *selvaggia e aspra e forte*²⁴⁷.

5.1.2. Le traduzioni

Per quanto riguarda la presentazione delle diverse traduzioni, è stato scelto di affiancare il testo originale alle diverse traduzioni in una sola pagina. Scelta che porta ad un leggero superamento del numero di pagine autorizzate ma che comporta il vantaggio di facilitare la lettura e il confronto.

Si deve anche segnalare che sono stati rispettati per la trascrizione delle traduzioni tutti gli aspetti originali: ortografia, punteggiatura, ecc. Tale scelta porta, dunque, il rischio della possibile presenza di errori.

²⁴⁶ SIEBZEHNER-VIVANTI (Giorgio), *Dizionario della Divina commedia*, Milano, Feltrinelli, 1954, p. 590.

²⁴⁷ *Op. cit.*, pp. 3-10; LEDDA (Giuseppe), *Leggere la Commedia*, Bologna, Il Mulino, coll. “Itinerari”, 2016, pp. 17-20.

<p>Nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura, che la diritta via era smarrita.</p> <p>Ahi quanto a dir qual era è cosa dura esta selva selvaggia e aspra e forte che nel pensier rinova la paura!</p> <p style="text-align: right;">(<i>Inf</i>I, 1-6)</p>	
<p>En notre vie, venu à mi-chemin, j'errais au fond d'une sombre forêt, ayant perdu la droite voie du bien.</p> <p>Ah, comment bien dire ce qu'elle était, cette forêt sauvage, dense, amère: à sa seule pensée ma peur renaît!</p> <p style="text-align: right;">(Delorme)²⁴⁸</p>	<p>Au milieu du chemin de notre vie, me retrouvai au sein d'une obscure forêt car la voie droite avait été perdue.</p> <p>Hélas, comme il est dur de dire quelle était cette forêt sauvage et âpre et forte qui, rien que d'y penser, renouvelle ma peur !</p> <p style="text-align: right;">(Dandréa)²⁴⁹</p>
<p>Au milieu du chemin de cette vie, je me retrouvai dans une forêt obscur: j'étais tout à fait perdu.</p> <p>Ah! qu'il est difficile de redire ce qu'elle était cette dure forêt: rien que d'y penser la peur me reprend.</p> <p style="text-align: right;">(Cliff)²⁵⁰</p>	<p>Étant à mi-chemin de notre vie, je me trouvai dans une forêt obscure, la route droite ayant été gauchie.</p> <p>Ah! Combien en parler est chose dure, de cette forêt rude et âpre et drue qui à nouveau un effroi me procure!</p> <p style="text-align: right;">(Robert)²⁵¹</p>
<p>À mi-parcours de notre vie Je me trouvais dans un bois sombre : C'est que j'avais perdu ma route.</p> <p>Il est si dur de raconter Combien ce bois était sauvage Qu'y repenser accroît ma peur.</p> <p style="text-align: right;">(Ceccaty)²⁵²</p>	<p>À mi-chemin de notre vie mortelle, je me trouvai dans une sylve obscure où la directe voie s'était perdue.</p> <p>Dire ce qu'elle était, c'est chose dure, cette sylve sauvage, et âpre, et forte, qui dans l'esprit renouvelle la peur :</p> <p style="text-align: right;">(Orcel)²⁵³</p>

²⁴⁸ DELORME (Alain), p. 15.

²⁴⁹ DANDREA (Claude), p. 17.

²⁵⁰ CLIFF (William), p. 14.

²⁵¹ ROBERT (Danièle), p. 29.

²⁵² CECCATTY (René de), p. 93.

²⁵³ ORCEL (Michel), p. 19.

5.1.3. Confronto

Questo primo confronto tra le sei traduzioni delle prime due terzine dell'*Inferno* indagherà le diverse divergenze e somiglianze – lessicali, sintattiche, ecc. – che esistono tra di esse. Saranno poi individuate, in vari momenti, le conseguenze delle principali tendenze traduttologiche: la volontà di chiarificazione/semplificazione, il mantenimento della terza rima e la ricerca di musicalità.

Già nel giro di poche parole si percepiscono molteplici differenze, ma anche numerose somiglianze. Per esempio, la parola *mezzo* viene a volte tradotta con *mi-* (Robert, Ceccatty, Orcel e Delorme) e a volte con la parola *milieu* (Cliff e Dandréa), scelta probabilmente legata al rispetto della metrica. René de Ceccatty è l'unico traduttore ad avere optato per il termine *parcours* per rendere la parola *cammin*, al contrario degli altri traduttori che hanno tutti preso l'esatto corrispondente etimologico (> lat. *camminus*): *chemin*. Inoltre, come segnalato nella presentazione delle terzine, è importante in questo passo l'alternarsi della prima persona plurale con la prima singolare, componente che è resa in maniera puntuale da tutti i traduttori con l'eccezione di William Cliff, che usa il dimostrativo *cette*, lasciando da parte tale distinzione, pur ricca di significato, come si è visto nel paragrafo precedente. Per quanto riguarda la parola *vita*, essa è resa dai sei traduttori con il suo corrispondente etimologico *vie* (> lat. *vita*), a cui Michel Orcel aggiunge il sorprendente aggettivo *mortelle*, giustificandosi così²⁵⁴:

[...] la translation du premier vers de la *Comédie* est une suggestion de Florian Rodari [l'éditeur de la Dogana]. Après quelques hésitations, je l'ai adoptée avec enthousiasme, notamment parce qu'elle permet à ce vers initial d'avoir une belle finale féminine, au lieu de traduire le "vita" italien par le son malencontreux "vie".

Questa ricerca di musicalità preconizzata da Orcel lo ha portato, dunque, a un cambiamento del verso di Dante poiché quell'aggettivo non esisteva nel testo originale.

²⁵⁴ *Op. cit.*, p.439.

Si potrebbe dire anche che questa aggiunta agevoli la comprensione del primo verso, ma la chiarificazione dell'opera non è posta fra gli obiettivi della sua traduzione.

Risulta utile analizzare questo primo verso in una prospettiva più generale, cioè per quanto riguarda la sua comprensione da parte dai lettori francofoni. Come già detto, il primo verso ci dà un'indicazione di tempo precisa, 35 anni, dato difficilmente intelligibile per un lettore non esperto in materia di riferimenti biblici. È interessante allora sottolineare che, nonostante la maggior parte dei traduttori ricerchi la chiarezza nella propria traduzione, l'unica a fornire l'informazione è Danièle Robert, nelle note: "L'interprétation la plus consensuelle de cette première *terzina* et surtout de son premier vers est que le poète est parvenu au milieu de sa vie (trente-cinq ans) lorsque commence la quête spirituelle qui donnera naissance à l'œuvre"²⁵⁵.

Con il secondo verso emergono altre differenze. La prima è la resa in francese del passato remoto *mi ritrovai*, che viene tradotto in diversi modi: *je me trouvai* (Robert e Orcel), *je me trouvais* (Ceccatty), *j'errais* (Delorme), *je me retrouvai* (Cliff) e *me retrouvai* (Dandréa). Quest'ultima opzione – *me retrouvai* – sembra essere quella più letterale poiché Dandréa sceglie, al contrario di Cliff, di togliere il pronome soggettivo in modo da somigliare il più possibile all'italiano, provocando un leggero snaturamento della lingua francese, quindi rendendo la lettura più ardua, poiché il francese esige il ricorso al pronome. L'uso dell'imperfetto, privilegiato da Ceccatty e da Delorme, cambia leggermente il significato del passato remoto originale – che indica un tempo ben determinato in cui: "l'uomo si accorge del suo smarrimento, e se ne spaventa"²⁵⁶ – perché l'imperfetto induce invece l'idea di durata nel passato²⁵⁷.

La scelta del verbo *errer* da parte di Delorme si allontana dalla parola originale, nonostante si riveli poi interessante se messa in relazione con la preposizione *per*, sinonimo di "per entro"²⁵⁸. In effetti, la preposizione *per* dà l'idea del "camminare senza

²⁵⁵ ALIGHIERI (Dante), *Enfer. La divine comédie*, trad. ROBERT (Danièle), Arles, Actes Sud, 2016, p. 433.

²⁵⁶ ALIGHIERI (Dante), *Divina commedia. Inferno*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. "Oscar Classici", 2016, p. 8.

²⁵⁷ L'imperfetto "esprime un'azione passata considerata nel suo farsi e quindi non ancora compiuta nel tempo a cui il discorso si riferisce": "Imperfetto" in *Treccani*. URL:

<http://www.treccani.it/vocabolario/imperfetto/> (30/07/2020).

²⁵⁸ *Ibid.*

meta”²⁵⁹, usata da Dante nel suo senso latino. Questa sfumatura di significato, rispettata dal verbo *errer*, non è stata considerata dagli altri traduttori. Ancora riguardo a questa preposizione (*per*), si notano le scelte particolari di Delorme (*au fond*) e di Dandréa (*au sein*) che si distinguono dal corrispondente pi  comune: *dans*.

Inoltre, per rendere la parola *selva*, “complesso di alberi assai esteso e fitto”²⁶⁰, Michel Orcel   l’unico a ricorrere al sostantivo *sylve* proveniente dallo stesso etimo della parola originale (> lat. *silva*). Questa scelta, anche se permette al traduttore di avvicinarsi al testo di base, rende il verso pi  difficile da capire, pi  erudito, confermando il suo distanziamento dalla volont  di semplificare/chiarire l’opera dantesca. Diversamente, gli altri traduttori ricorrono tutti alla parola assai semplice *forêt*, con l’eccezione di Ceccatty che usa *bois*, accorciamento motivato probabilmente dal suo “système r ductif”²⁶¹.

L’aggettivo *oscura*   reso nella maggior parte dei casi con il suo corrispondente etimologico *obscure* (> lat. *obscurus*), anche se Ceccatty e Delorme ricorrono a *sombre*, che ha lo stesso significato, ma presenta il vantaggio per Ceccatty di comportare meno sillabe. Interessante notare, a questo punto, la libert  presa dal traduttore Cliff per quanto riguarda la posizione dell’aggettivo *obscure*. Esso, tramite la figura retorica dell’*enjambement*, si trova respinto a capo del terzo verso. Nonostante questo processo sia stato adottato per apportare una maggiore poeticit  – e rispettare la metrica del decasillabo – esso conduce a un risultato significativamente distante dal testo originale soprattutto riguardo alla posizione delle parole nei due versi.

L’ultimo verso di questa prima terzina   del pari interessante poich  ricco di risultati traduttologici diversi. Una prima discordanza si trova nella resa del *che*, interpretabile secondo Leonardi come una congiunzione causale o come una modale²⁶², ambiguit  che   un buon esempio della complessit  del contenuto dantesco. L’idea di causalit    resa da Ren  de Ceccatty e da William Cliff con i due punti – dimostrando nuovamente la loro volont  di semplificazione – ma   stata considerata ancora pi 

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ SIEBZEHNER-VIVANTI (Giorgio), *Dizionario della Divina commedia*, Milano, Feltrinelli, 1954, p. 573.

²⁶¹ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. CECCATTY (Ren  de), Parigi, Points, 2017, p. 29.

²⁶² ALIGHIERI (Dante), *Divina commedia. Inferno*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. “Oscar Classici”, 2016, p. 9.

esplicitamente da Claude Dandréa, il quale utilizza la congiunzione *car*. Michel Orcel, una volta di pi , adotta una licenza poetica (*o *) allontanandosi dal significato preciso.

Proseguendo, i risultati della resa in traduzione dell'aggettivo *diritta*, usato da Dante con il significato di "giusta"²⁶³, sono due. Esso viene tradotto con l'aggettivo *droite* (Robert, Delorme e Dandrea) oppure con *directe* (Orcel), provenienti entrambi dallo stesso etimo della parola originale (>lat. *directus*), ma con conseguenze diverse. In effetti, l'aggettivo *directe* snatura leggermente il senso di base, ma permette a Orcel di mantenere il decasillabo. La parola *via*   tradotta con la parola *route* (Robert e Ceccatty) o con la parola *voie* (Orcel, Delorme, Dandréa), scelta probabilmente per la sua sonorit  pi  armoniosa e per il suo rapporto etimologico con la parola originale (> lat. *via*). La parola *smarrita*   resa, per sua parte, con il participio passato *perdu* da tutti i traduttori, con la sola eccezione di Danie  Robert che usa *gauchie*. Anche se questa scelta sembra allontanarsi dal lemma originale, essa presenta alcuni vantaggi, come spiega in un'intervista²⁶⁴:

J'ai choisi "gauchie" qui peut sembler une libert  prise avec le sens premier mais qui, en r alit , consonne exactement avec lui du fait de son opposition dans le même vers avec "route droite". Et on est immédiatement   la fois dans une image concrète et son sens m taphorique, ce que l'on retrouvera tout au long du poème.

L'aggettivo *gauchie*   conveniente anche perch  permette di sottolineare il fatto che la strada non   perduta definitivamente ma pu  essere ritrovata, come segnala Anna Maria Leonardi²⁶⁵. Si noti che questa sfumatura sembra non essere stata considerata dagli altri traduttori. Si torner  pi  avanti sugli effetti di tale scelta.

Analizzando quest'ultimo verso in una prospettiva pi  ampia, si notano numerose divergenze come, ad esempio, alcune cancellature o cambiamenti dell'ordine originale. I casi pi  sorprendenti sono quelli di Ren  de Ceccatty e di William Cliff, i

²⁶³ SIEBZEHNER-VIVANTI (Giorgio), *Dizionario della Divina commedia*, Milano, Feltrinelli, 1954, p. 180.

²⁶⁴ CAZIER (Jean-Philippe), "Traduire Dante : Entretien avec Danie  Robert", in *Diacritik*. URL: <https://diacritik.com/2016/06/30/traduire-dante-entretien-avec-daniele-robert/> (25/11/2019).

²⁶⁵ ALIGHIERI (Dante), *Divina commedia. Inferno*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. "Oscar Classici", 2016, p. 9.

quali rovesciano la struttura sintattica giungendo a un verso scritto alla prima persona singolare: *C'est que j'avais perdu ma route* (Ceccatty) e *j'étais tout à fait perdu* (Cliff). Queste due traduzioni sono il risultato dell'applicazione rigorosa della volontà di semplificazione del testo dantesco, cosa che facilita la lettura ma ne snatura il senso, poiché Ceccatty non evoca la sfumatura legata all'aggettivo *diritta* e Cliff elimina ogni riferimento alla *diritta via*.

La seconda terzina comincia con un'interiezione, *Ahi*, e finisce con un punto esclamativo, suggerendo un momento di forte pathos. Si osservi che l'interiezione è stata considerata da quasi tutti i traduttori, con le sole eccezioni di René de Ceccatty – così da rispettare il suo ottonario – e di Michel Orcel. Particolare è la scelta di Claude Dandréa che traduce *Ahi* con l'interiezione francese *Hélas*, poiché dà al risultato finale una connotazione più pessimista. Inoltre, il punto esclamativo è stato dimenticato da Ceccatty, Orcel e Cliff mentre Robert vi ricorre due volte, dando alla sua traduzione ancora più intensità che il testo originale.

Per quanto riguarda il secondo verso, salta agli occhi la distanza di due traduttori: René de Ceccatty (*Combien ce bois était sauvage*) e William Cliff (*ce qu'elle était cette dure forêt*). La volontà di semplificazione del testo dantesco li ha portati a un altro accorciamento e, di fatto, a un'incongruenza con il testo originale, poiché si perde non solo la figura retorica *selva selvaggia* – detta “*annominatio* che ripete lo stesso tema in due parole diverse”²⁶⁶ – ma anche il notevolissimo climax ottenuto dall'amplificazione dei tre aggettivi, disposti in un polisindeto: *selvaggia e aspra e forte*. Gli altri traduttori hanno provato ad avvicinarsi il più possibile al testo di Dante; in particolare, Danièle Robert, Michel Orcel e Claude Dandréa rispettano tutti e tre il polisindeto. Tuttavia, un corrispettivo francese dell'*annominatio* non è stato reperito da nessuno dei traduttori, così come un equivalente del dimostrativo arcaico *esta*; rinuncia, quest'ultima, probabilmente compiuta per favorire una lettura più agevole.

Nell'ultimo verso della seconda terzina si notano ulteriori punti di divergenza, tra i quali la traduzione del verbo *rinova[re]*, definito dal dizionario della *Divina*

²⁶⁶ *Op. cit.*, p. 10.

Commedia come il “far provare nuovamente una sensazione, ad es. la paura”²⁶⁷. Questo significato è stato mantenuto dai traduttori con scelte curiosamente diverse: *à nouveau* [...] *procure* (Robert), *renouvelle* (Orcel e Dandréa), *renaît* (Delorme) e *reprend* (Cliff). Solo René de Ceccatty propone una resa falsata del verbo, poiché *accroît* non dà l’idea di ripetizione ma piuttosto di accrescimento. In aggiunta, si può osservare la peculiare soluzione di Danièle Robert che traduce *paura* con il ricercato *effroi* – che ha come effetto l’amplificazione dell’idea originale – allorché gli altri si sono accontentati del più semplice *peur*.

Si prendono ora in esame le due traduzioni che muovono dal desiderio di mantenere la terza rima nella lingua di arrivo – quelle di Danièle Robert e di Alain Delorme – per vedere quali modificazioni del testo originale derivano da una scelta tanto ardita.

Leggendo la traduzione di Alain Delorme si percepisce immediatamente il rispetto, quasi accademico, della terza rima (secondo lo schema ABA BCB...). Per ottenere tale risultato, Delorme è stato costretto ad apportare diversi cambiamenti al testo originale. In effetti, già nel primo verso si vede che il traduttore ha invertito le due parti in modo da finire il verso con la parola *chemin*, che rima con la parola del terzo verso *bien*. Proprio questo *bien* è stato aggiunto al testo di base, di certo per ottenere la rima, ma forse anche come un aiuto alla comprensione del passo. Altre inversioni del testo originale si trovano nel secondo verso (*sombre forêt* al posto di *forêt sombre*), nel quinto (*dense, amère*) e nell’ultimo (*ma peur renaît!*). Interessante notare anche il ricorso a saltuarie cancellature – ad esempio, non si trova l’equivalente di *dura* – e a sostituzioni dall’effetto bizzarro, come l’inaspettato aggettivo *amère* per tradurre *aspra* e qualificare la *selva*.

Da queste osservazioni, emerge un contrasto con i principi che Delorme aveva enunciato nella prefazione e di cui si è già trattato, come il fenomeno che vede, nel testo dantesco, la rima legata al senso²⁶⁸:

²⁶⁷ SIEBZEHNER-VIVANTI (Giorgio), *Dizionario della Divina commedia*, Milano, Feltrinelli, 1954, p. 517.

²⁶⁸ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie. L’Enfer*, trad. DELORME (Alain), Saint-Denis, Éditions Apara, 2011, pp. 11-12.

Pour lui [Dante], la rime n'est pas seulement un simple ornement sonore et rythmique: elle est au coeur de son art, ouvrant le champ à un subtil plaisir intellectuel pour cette seule raison que, chez lui, *la rime est liée au sens*: les trois mots rimants en effet sont choisis le plus souvent (mais pas toujours) non point seulement pour leur sonorité ou leur ressemblance visuelle ("la rime pour l'oeil") mais pour leur rapport sémantique. Ainsi, au début du poème: *oscura, dura, paura* (obscure, dure, peur) sont là pour dépeindre la détresse du voyageur égaré [...].

Si capisce, quindi, che il mantenimento della terza rima ha impedito al traduttore di rispettare quest'aspetto del testo originale, poiché le sue rime (*chemin, forêt, bien, était, amère, renaît*) non rispecchiano l'idea di difficoltà e di paura delle rime di Dante.

Nella traduzione di Danièle Robert si nota il rispetto efficace della treccia dantesca, grazie all'alternanza secondo lo schema originale di rime al femminile (*vie-gauchie; obscure-dure-procure*). È interessante constatare che, al contrario del suo collega Delorme, il mantenimento della struttura non ha spinto Robert a effettuare alterazioni di grande importanza. Già solo osservando le parole finali dei versi, si vede che esse sono quasi equivalenti alle parole originali; con l'eccezione dell'ultimo verso, in cui Robert ha dovuto realizzare un'inversione in modo da ottenere la rima con l'aggettivo *dure*. Si consideri nuovamente l'occorrenza della parola *gauchie* usata al posto del più comune *perdu* per tradurre *smarrita*: i diversi vantaggi già citati provano che il "carcan" della terza rima ha spinto la traduttrice a rinunciare a una resa esattamente equivalente ma, allo stesso tempo, le ha permesso di arrivare ad alcune belle scoperte, come spiega nella prefazione²⁶⁹:

En réalité, il ne s'agit nullement, pour le traducteur d'une texte poétique, de produire un décalque du poème original qui rendrait celui-ci exsangue, mais de saisir à la fois dans la texture dont il est fait et dans sa langue propre la matière d'un entrelacs créateur d'une nouvelle harmonie qui ne sera *ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre*; une perte, oui, mais avec une compensation et c'est à ce prix que l'œuvre originale peut vivre à travers d'autres langues et défier le temps.

²⁶⁹ ALIGHIERI (Dante), *Enfer. La divine comédie*, trad. ROBERT (Danièle), Arles, Actes Sud, 2016, p. 21.

Se, nell'intento di constatare le conseguenze del mantenimento della terza rima, sono state esaminate le traduzioni di Danièle Robert e di Alain Delorme, è necessario, ora, concentrarsi sulle altre versioni, in modo da capire se è vero che liberarsi del "carcan" della rima permette di avvicinarsi ancora di più all'opera dantesca.

Per quanto riguarda la traduzione di Michel Orcel, essa dimostra la volontà di seguire il più possibile l'ordine originale – ad esempio, tutte le parole finali sono rispettate con l'eccezione del primo verso in cui è stato aggiunto *mortelle*. Diversamente, le altre traduzioni (René de Ceccatty, William Cliff e Claude Dandréa) non seguono affatto l'ordine delle parole, rivelandosi ancora più dissimili nelle scelte di Ceccatty e Cliff, che hanno cancellato qua e là alcune parole seguendo il proposito di semplificare il testo o di rispettare le rispettive metriche (ottonario per Ceccatty e decasillabo per Cliff).

5.2. *Inferno* I, 70-75

Nacqui *sub Iulio*, ancor che fosse tardi,
e vissi a Roma sotto 'l buono Augusto
nel tempo de li dèi falsi e bugiardi.

Poeta fui, e cantai di quel giusto
figliuol d'Anchise che venne di Troia,
poi che 'l superbo Ilión fu combusto.
(*Inf.* I, 70-75)²⁷⁰

5.2.1. Presentazione del passo

Dopo essersi ritrovato smarrito nella selva oscura, il protagonista cerca di salire su un colle, proposito che gli viene impedito dall'apparizione di tre animali allegorici – simbolo dei peccati terrestri – una lonza, un leone e una lupa. L'incontro spaventoso

²⁷⁰ ALIGHIERI (Dante), *Divina commedia. Inferno*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. "Oscar Classici", 2016, pp. 23-25.

spinge il poeta a indietreggiare ancora verso il buio – *tal mi fece la bestia senza pace,/ che, venendomi 'ncontro, a poco a poco/ mi ripigneva là dove 'l sol tace.*²⁷¹ – facendogli perdere la speranza di salvezza. Ad arrivare in suo soccorso è un'ombra – *Mentre ch'i' rovinava in basso loco,/ dinanzi a li occhi mi si fu offerto/ chi per lungo silenzio pareva fioco.*²⁷² – che capiamo essere nientedimeno che il poeta latino Virgilio (70-19 a.C), il quale si manifesta a Dante proferendo i versi citati al passo 5.2.

Se sono state scelte queste due terzine in particolare, è perché si tratta di un momento cruciale della *Divina Commedia*, in cui Virgilio – che occuperà per due cantiche il ruolo di co-protagonista in quanto guida di Dante nel suo viaggio attraverso i regni dell'oltremondo – si presenta al poeta fiorentino e, soprattutto, al lettore. La presentazione insiste sulla sua nascita all'epoca del primo impero romano e sull'essere l'autore dell'*Eneide*. La terzina si rivela interessante ai fini di un'analisi comparativa, essendo un buon esempio del pluristilismo dantesco, di cui si è già trattato nel punto 3.2.2. Dante, seguendo la già citata volontà di *convenientia*, adatta il suo stile di scrittura ai diversi personaggi e, in questo caso, a Virgilio. Si registra, allora, una lingua più elevata e tinta di numerosi riferimenti all'opera del poeta latino. Difatti, in queste sole due terzine si possono trovare tre citazioni quasi letterali dell'*Eneide*, dando la sensazione che Virgilio “parlando cita se stesso”²⁷³ (ad esempio: *Giusto* > (*Aen.* I 544-5) “quo iustior alter/ nec pietate fuit nec bello maior et armis”; *che venne di Troia* > (*Aen.* I 1-2) “Troiae qui primus ab oris/ Italiam [...] venit”; *superbo Ilión* (*Aen.* III 2-3) “ceciditque superbum/ Ilium”). Inoltre, sempre nella prospettiva del plurilinguismo, si nota anche la presenza di due latinismi (*sub Iulio* e *combusto*)²⁷⁴.

²⁷¹ *Inferno* I, vv. 58-60.

²⁷² *Inferno* I, vv. 61-63.

²⁷³ ALIGHIERI (Dante), *Divina commedia. Inferno*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. “Oscar Classici”, 2016, p. 25.

²⁷⁴ ALIGHIERI (Dante), *Divina commedia. Inferno*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. “Oscar Classici”, 2016, pp. 23-25; LEDDA (Giuseppe), *Leggere la Commedia*, Bologna, Il Mulino, coll. “Itinerari”, 2016, pp. 18-20.

5.2.2. Le traduzioni

<p>Nacqui <i>sub Iulio</i>, ancor che fosse tardi, e vissi a Roma sotto 'l buono Augusto nel tempo de li dèi falsi e bugiardi.</p> <p>Poeta fui, e cantai di quel giusto figliuol d'Anchise che venne di Troia, poi che 'l superbo Ilïón fu combusto.</p> <p style="text-align: right;">(Inf. I, 70-75)</p>	
<p>Né sous César, et malgré qu'il fût tard, vivant à Rome sous le bon Auguste je sacrifiai aux dieux faux et captieux.</p> <p>Je fus poète et j'ai aimé chanter le sage fils d'Anchise qui fuit Troie quand fut brûlée l'orgueilleuse cité.</p> <p style="text-align: right;">(Delorme)²⁷⁵</p>	<p>Je nacquies <i>sub Iulio</i>, bien que tardivement, et je vécus à Rome au temps du bon Auguste, à l'époque des dieux faux et menteurs.</p> <p>J'étais poète et j'ai chanté ce juste qui était fils d'Anchise et vint chez nous de Troie après que l'orgueilleuse Ilion eut été consumée.</p> <p style="text-align: right;">(Dandréa)²⁷⁶</p>
<p>né à la fin du règne de César, à Rome sous Auguste je vécus quand on priait les dieux faux et menteurs.</p> <p>Poète j'ai été et j'ai chanté le fils d'Anchise qui vint par ici après l'incendie de l'illustre Troie.</p> <p style="text-align: right;">(Cliff)²⁷⁷</p>	<p>Je nacquies <i>sub Iulio</i>, quoiqu'assez tard, et vécus à Rome sous le grand Auguste à l'époque des dieux faux et illusoires.</p> <p>J'étais poète et j'ai chanté ce juste, fils d'Anchise, celui qui vint de Troie après l'incendie de l'orgueilleuse Ilion.</p> <p style="text-align: right;">(Robert)²⁷⁸</p>
<p>César m'a vu naître assez tard. Auguste ensuite m'a vu vivre à Rome parmi les filous.</p> <p>J'étais poète et j'ai chanté Le fils d'Anchise, le Troyen, Après l'incendie de sa ville.</p> <p style="text-align: right;">(Ceccatty)²⁷⁹</p>	<p>Je nacquies sous César, point assez tôt, et sous le bon Auguste je vécus dans Rome, au temps des dieux menteurs et faux.</p> <p>Je fus poète et je chantai d'Anchise le juste fils qui arriva de Troie, quand la superbe Ilion fut à feu mise.</p> <p style="text-align: right;">(Orcel)²⁸⁰</p>

²⁷⁵ DELORME (Alain), p. 18.

²⁷⁶ DANDREA (Claude), p. 19.

²⁷⁷ CLIFF (William), p. 17.

²⁷⁸ ROBERT (Danièle), pp. 33-35.

²⁷⁹ CECCATTY (René de), p. 95.

²⁸⁰ ORCEL (Michel), pp. 23-25.

5.2.3. Confronto

Per cominciare la trattazione della prima terzina, conviene concentrarsi sul primo verso e in particolare sulla resa del latinismo *sub Iulio* che è stato tradotto in due modi diversi. Danièle Robert e Claude Dandréa hanno scelto di lasciarlo tal quale, entrambi chiarendone il significato nelle note. Ad esempio, nelle note di Dandréa si trova questa informazione: “‘Sous Jules César’. Virgile est n      Mantoue, en 70 av. J-C”²⁸¹. Gli altri traduttori si sono mostrati pi   diretti, sostituendo l’espressione latineggiante con il suo significato originale e inequivocabile: *César*. Si pu   precisare che questo processo di chiarificazione non appare sorprendente per personalit   come quelle di Cliff o Ceccatty, ma risulta inatteso da parte di Michel Orcel; si potrebbe allora motivare come scelta mirata alla poeticit  , poich   evita di rompere l’armonia del francese con l’irruzione di un’altra lingua.

Anche la traduzione del passato remoto *Nacqui* ha diviso i traduttori, poich   alcuni lo hanno reso con il suo esatto corrispondente francese *je nacquis* (Robert, Orcel, Dandréa), altri con il participio passato *n  * (Delorme e Cliff). L’unico a distanziarsi da queste scelte    il traduttore Ren   de Ceccatty, che rovescia la struttura sintattica originale provocando un cambiamento di soggetto nella frase: *César m’a vu naître assez tard*. Tale rovesciamento – ripreso con coerenza nel verso successivo: *Auguste ensuite m’a vu vivre* –    certamente il risultato della volont   da parte del traduttore di facilitare la lettura, ma probabilmente anche dal suo vincolo di scrittura in ottonari. Anche la traduzione del primo verso da parte di William Cliff (*n      la fin du règne de César*)    il risultato della stessa ricerca di chiarificazione del contenuto dantesco. Interessante, allora, osservare due traduttori che si sono prefissati obiettivi simili ma che raramente ottegono risultati somiglianti. Pi   accademiche appaiono, invece, le altre traduzioni (Robert, Orcel, Delorme e Dandréa), nelle quali si percepisce il tentativo di rispettare il pi   possibile l’ordine originale delle parole. Ciononostante, Orcel ci sorprende con la sua traduzione della seconda parte del verso (*point assez t  t*), cambiando il punto di

²⁸¹ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie ou le poème sacr  *, trad. DANDRÉA (Claude), Parigi, Orizons, coll. “Cardinales”, 2013, p. 19.

vista e aggiungendo un apporto in termini di musicalità, grazie a una costruzione più lineare.

Nel secondo verso troviamo una nuova scissione in occasione della traduzione del passato remoto *vissi*: la maggior parte dei traduttori (Robert, Orcel, Cliff e Dandréa) l'hanno reso con il suo corrispondente francese *je v  cus*, mentre Delorme sceglie l'alternativa del participio presente *vivant*. Si    gi   trattato del *m'a vu vivre* di Ren   de Ceccatty; si noti, invece, che Danièle Robert evita la ripetizione del pronome *je*, eliminandolo dalla seconda ricorrenza, aggiungendo un sentore poetico ma senza causare alcun problema di comprensione.

Riguardo al circostanziale di luogo, *Roma*, esso    stato preso in considerazione da tutti i traduttori, seppur collocato in posizioni diverse. Esso mantiene lo stesso posto nelle versioni di Robert, Delorme, Cliff e Dandréa, mentre Ceccatty e Orcel lo spostano nel terzo verso, assai inaspettatamente. L'operazione gi   vista dell'*enjambement* permette al primo di mantenere l'ottosillabo e consente al secondo di ottenere un effetto poetico, nonch   il mantenimento del ritmo del decasillabo.

Per quanto riguarda la trasposizione dell'espressione *sotto 'l buono Augusto*, essa    stata ridotta da parte di Cliff e Ceccatty con la cancellatura dell'aggettivo *buono*, scelta che pu   sembrare paradossale poich   l'aggettivo non comporta difficolt   alla comprensione. Il taglio di questa caratterizzazione del personaggio di Augusto vede, sfortunatamente, la perdita di una sfumatura essenziale al discernimento dell'importanza che Dante dedica all'impero. In effetti, allargando leggermente la prospettiva, questi primi due versi di Cliff e Ceccatty non permettono a un lettore comune di capire quanto sia rilevante per Virgilio, e soprattutto per Dante, il dato specifico della sua nascita nel momento di sviluppo dell'impero. Al contrario, quest'informazione risulta pi   chiara nelle altre traduzioni come, ad esempio, quella di Orcel che, con il suo *point assez t  t* permette di percepire un tenue rammarico nelle parole del sommo poeta. Ancora pi   chiara    la traduzione di Robert, che offre ai lettori una nota esplicativa del primo e del secondo verso²⁸²:

Virgile est n   en 70 av. J.-C., Jules César ayant alors trente ans, mais le poète était trop jeune pour participer    la vie politique sous la République; c'est

²⁸² ALIGHIERI (Dante), *Enfer. La divine comédie*, trad. ROBERT (Danièle), Arles, Actes Sud, 2016, p. 435.

pourquoi il ajoute qu'il vécut réellement à l'époque d'Auguste, fondateur de l'Empire; c'est ce qui importe le plus à Dante.

È essenziale, a questo punto, soffermarsi brevemente sulla posizione delle parole nelle diverse traduzioni. Come al solito, Danièle Robert rispetta quasi perfettamente la disposizione originale, impresa riuscita anche ad Alain Delorme e Claude Dandrée. Diversamente, si può notare un capovolgimento delle due parti del verso dantesco nelle traduzioni di Orcel, Cliff e Ceccatty; operazione risultante dalla ricerca di un effetto musicale o poetico.

Il terzo verso della terzina prosegue con la definizione del quadro temporale di Virgilio, non più in funzione della politica ma in funzione della fede. Più precisamente, con un'espressione presa in prestito ad Agostino (> *Civ. Dei*: "Deos falso fallacesque"), il poeta latino spiega di aver vissuto nell'epoca degli dei "che avevano nome di divinità ma in realtà non lo erano"²⁸³, introducendo il tema del paganesimo e dell'"esclusione dalla verità"²⁸⁴ del poeta-guida.

Ancora una volta, i risultati traduttologici sono variegati. Da parte di Robert, Orcel e Dandrée si nota la volontà di seguire il più possibile il verso originale, con Robert e Dandrée che sostituiscono la parola *tempo* con *époque* e il solo Orcel a mantenere il corrispondente etimologico *temps*. È interessante evidenziare la traduzione da parte di Robert dell'aggettivo *bugiardi* con *illusoires*, che, benché rispetti perfettamente il significato, si distanzia dalla traduzione più comune, *menteurs*, ed è probabilmente dettata dalla necessità di chiudere la rima (con la parola *tard*), tema che verrà approfondito in seguito. Si noti, inoltre, l'inversione realizzata da Orcel tra i due aggettivi *menteurs* e *faux*, operazione che gli permette di ottenere una rima col primo verso (*tôt*) e, quindi, una maggiore musicalità. Particolarmente sorprendente è la traduzione di René de Ceccatty: *à Rome parmi les filous*; ottenuta tramite il suo "système réductif"²⁸⁵ e spinta dalla volontà di semplificazione, risulta ben lontana dal verso originale. Effettivamente, si perdono non solo le diverse sfumature date dai due

²⁸³ SIEBZEHNER-VIVANTI (Giorgio), *Dizionario della Divina commedia*, Milano, Feltrinelli, 1954, p. 81.

²⁸⁴ ALIGHIERI (Dante), *Divina commedia. Inferno*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. "Oscar Classici", 2016, p. 24.

²⁸⁵ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. CECCATTY (René de), Parigi, Points, 2017, p. 29.

aggettivi, ma anche il riferimento alla fede religiosa, poiché *filou* significa “[un] homme malhonnête qui cherche à voler les autres”²⁸⁶. Alla luce di questa definizione si capisce che, nonostante la lettura risulti più piana, il significato originale è gravemente snaturato o, addirittura, rovesciato e il registro linguistico risulta alterato. Per finire, i due traduttori William Cliff e Alain Delorme propongono una soluzione diversa, una traduzione in cui si chiarisce il senso grazie al ricorso ad un verbo relativo alla religione: *je sacrifiai* (Delorme) e *on priait* (Cliff). Per il resto del verso, essi hanno mantenuto i due aggettivi originali, con l’eccezione di Delorme che traduce *bugiardi* con *captieux*, modificando lievemente il significato.

Nel primo verso della seconda terzina si trovano due verbi al passato remoto, *fui* e *cantai* che sono stati resi in diversi modi dai vari traduttori. Per il primo verbo, si può notare il disaccordo tra chi ha deciso di renderlo con l’imperfetto *j’étais* (Robert, Ceccatty e Dandréa) e chi l’ha reso con il passato remoto *je fus* (Orcel e Delorme). Questa seconda sembra essere l’opzione migliore, poich   rispetta il costruito letterario che vuole il passato remoto come il tempo pi   adatto a parlare di un defunto celebre²⁸⁷. Pi   originale    la scelta di William Cliff, che ricorre al passato prossimo *j’ai   t  *. Simili divergenze si riscontrano per la traduzione di *cantai*, anche se la maggior parte degli autori opta per il passato prossimo *j’ai chant  * (Robert, Ceccatty, Cliff e Dandréa). L’unico a rispettare il passato remoto originale e a mantenere la perfetta coerenza dei tempi verbali sulle due terzine    il poeta Orcel. Pi   peculiare    la decisione di Alain Delorme di tradurre il verbo al passato remoto con la frase *j’ai aim   chanter*, operazione che falsifica il senso, poich   quest’idea del piacere nel cantare non appare esplicitamente nel testo originale.

Per quanto riguarda la traduzione di *Poeta*, la scelta risulta unanime, anche se l’ordine del verso    mantenuto solamente nella traduzione di William Cliff: *Poète j’ai   t  *. Questo dettaglio, non preso in considerazione dagli altri traduttori,    per Dante di

²⁸⁶ “Filou” in *Dictionnaire Larousse*. URL:

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/filou/33764?q=filou#33703> (14/07/2020).

²⁸⁷ “Nei testi commemorativi e storici relativi a personaggi cui si attribuisce una certa dignit  , il passato remoto esprime un attributo o una condizione stabile, specie con verbi stativi, che con tale forma non denotano generalmente una condizione permanente. L’uso rispecchia la riattualizzazione di una situazione in un passato lontano: [esempio] Alessandro Manzoni fu uno scrittore, poeta e drammaturgo italiano”: “Passato remoto” in *Enciclopedia Treccani*. URL:

[http://www.treccani.it/enciclopedia/passato-remoto_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/passato-remoto_(Enciclopedia-dell%27Italiano)) (15/07/2020).

fondamentale importanza, poiché caratterizza il parlare latineggiante della sua guida spirituale.

La fine del verso originale vede l'inizio di una perifrasi – già vista in precedenza, essa si riferisce ad Enea, il protagonista dell'*Eneide* – la quale sfocia nel verso successivo grazie a un *enjambement*. L'*enjambement* è stato, invece, eliminato da Ceccatty, Delorme e da Cliff, forse per seguire una volontà di semplificazione. Bisogna sottolineare che quest'eliminazione da parte di Cliff appare del tutto inattesa, se messa a paragone con la prima terzina dello stesso canto in cui egli aveva aggiunto volontariamente un *enjambement*. È stato, invece, preso in considerazione da Robert, Dandréa e da Orcel, anche se quest'ultimo inverte il nome con l'aggettivo in modo da ottenere una rima con l'ultimo verso, attenuando l'effetto di attesa del poema, perché lascia apparire da subito la referenza ad *Anchise*, il padre di Enea.

Come già accennato, l'aggettivo *giusto* non è stato mantenuto né da Ceccatty né da Cliff, riducendo l'intertestualità presente nel brano, essendo una citazione dell'*Eneide* stessa ("quo iustior alter/ nec pietate fui nel bello maior et armis"), elemento che rende verosimile il linguaggio di Virgilio. La medesima critica potrebbe essere mossa alla traduzione di Alain Delorme che rende l'aggettivo con il francese *sage*; nonostante il significato sia assai vicino a quello originale, si perde il riferimento all'opera virgiliana.

Per tradurre l'espressione *figliuol d'Anchise*, quasi tutti i traduttori hanno optato per la versione letterale (es. *fls d'Anchise*, Robert; *le fls d'Anchise*, Ceccatty e Cliff) rispettando al massimo il testo originale. Può essere interessante sottolineare il fatto che nessuno dei traduttori ha svelato il significato della perifrasi. In effetti, il lettore che non conosce il personaggio di Anchise non sarà in grado di dedurre che si sta parlando di suo figlio Enea. La scelta di mantenere criptato un passaggio in cui Dante stesso si mostra poco esplicito presenta l'indubbio vantaggio di rispettare la fedeltà al testo di base, ma stupisce vederla applicata da traduttori come Ceccatty e Cliff, poiché risulta opposta ai loro intenti traduttologici di chiarificazione del testo.

A caratterizzare ulteriormente la perifrasi, si trova l'indicazione spaziale *che venne di Troia*. Essa presenta due peculiarità: costituisce ancora un riferimento esplicito all'opera di Virgilio (*Aen.* I 1-2 : "Troiae qui primus ab oris/ Italia [...] venit") ed è

qualificata dalla preposizione *di* che secondo Leonardi “introduce il moto da luogo, uso comune in antico”²⁸⁸.

Osservandone le traduzioni, si notano facilmente numerose dissonanze. Innanzitutto, sono pochi i traduttori ad aver tenuto in considerazione il connotato della preposizione *di*. Tra quelli che l’hanno mantenuto, si registrano le seguenti versioni francofone: *celui qui vint de Troie* (Robert), *qui arriva de Troie* (Orcel), *vint chez nous de Troie* (Dandréa). Si pu   notare che Danièle Robert sceglie di rendere il pi   fedelmente possibile le parole dantesche, con l’uso del passato remoto *vint*, esatto corrispondente etimologico di *venne*, mentre il poeta Orcel mette al passato remoto il verbo francese *arriver*, un sinonimo. Claude Dandréa, invece, sceglie s   il verbo *vint*, ma, insistendo sul luogo d’arrivo (*chez nous*, non esplicitato da Dante), compie un passo di avvicinamento al testo virgiliano, probabilmente con l’intento di chiarirne il contenuto. Un’ulteriore alternativa si trova nella traduzione di Delorme, che rende l’espressione con *qui fuit Troie*. Essa risulta assai simile al senso originale, anche se l’idea della fuga    un’anticipazione del terzo verso. Per quanto riguarda le proposizioni di William Cliff e di Ren   de Ceccatty, esse risultano, ancora una volta, distanti dalla fonte. Cliff rende l’espressione con *qui vint par ici*, confermandosi poco preciso ma seguendo il suo gusto poetico personale, mentre Ceccatty riduce la formulazione a *le Troyen* che, seppur adatta a trasmettere l’idea di base e rispettosa della metrica prefissata, snatura il testo originale. Questi ultimi tentativi sono, come gi   riportato, il risultato dell’intento programmatico di semplificazione, che costringe ripetutamente il traduttore ad intervenire sul testo dantesco, perdendo diversi elementi.

Per iniziare la trattazione dell’ultimo verso occorre guardare a come la congiunzione *poi che*    stata tradotta. La trasposizione maggiormente adottata    con la parola *après* (Robert, Ceccatty, Cliff e Dandréa), ma si riscontra anche l’uso di *quand* (Orcel e Delorme), sorprendente poich   meno preciso della congiunzione di base, la quale si riferisce ad un momento preciso di posteriorit  , mentre *quand* indica una temporalit   generica.

Conviene anche concentrarsi sulla resa dell’espressione *superbo Ili  n* poich  ,

²⁸⁸ ALIGHIERI (Dante), *Divina commedia. Inferno*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. “Oscar Classici”, 2016, p. 24.

come già segnalato, essa presenta la particolarità di essere tratta dall'opera virgiliana (*Aen.* III 2-3: “ceciditque superbum/illium”). Il *Dizionario della Divina Commedia* definisce in questo modo l'aggettivo *superbo*: “fig. detto di rocca o acropoli che per la forte posizione non teme assalto nemico”²⁸⁹. Si aggiunga anche il ricorso ad un inconsueto accento su *Ilíón*, a segnalare il fatto che si tratta di un nome straniero, né italiano né latino²⁹⁰.

Per quanto riguarda la traduzione dell'aggettivo *superbo*, esso è stato reso principalmente con l'aggettivo francese *orgueilleuse* (Robert, Delorme e Dandréa) che presenta il vantaggio di mantenere il significato originale, cosa meno vera per quanto riguarda la scelta di *superbe* – corrispondente etimologico – da parte di Michel Orcel. Anche l'aggettivo *illustre* utilizzato da Cliff rispecchia assai bene l'idea di base poich   significa: “qui s'est acquis la renommée, la c  l  brit   ou la gloire par ses actions”²⁹¹. Va sottolineato che il verso in questione    stato appiattito da Ren   de Ceccatty, il quale ha eliminato l'aggettivo *superbo* in modo da rispettare la metrica e da ottenere una leggibilit   pi   svelta, ma causando una grave perdita in termini di ricchezza, poich   scompare lo stile virgiliano.

Anche la resa del nome *Il  on*    molteplice: tre sono i traduttori ad averlo riproposto tale e quale (Robert, Orcel e Dandréa) seppur nessuno dei tre abbia mantenuto l'accento. William Cliff propone *Troie*, omettendo il moto da luogo alla fine del secondo verso (*che venne di Troia* > *qui vint par ic  *), opzione sostenuta dall'intento semplificatore dell'autore belga. Si discostano in maniera pi   netta le traduzioni di Ceccatty (*sa ville*) e di Delorme (*cit  *), le quali modificano il testo di origine.

Il verbo *fu combusto* presenta, come gi   segnalato, la peculiarit   di essere un latinismo. La sfumatura – realizzata da Dante per contraddistinguere il linguaggio di Virgilio – non    stata difesa da alcun traduttore. Numerosi sono gli autori ad aver nominalizzato il verbo, dando luogo al sostantivo comune *incendie*. Esso, anche se rende bene l'idea originale e semplifica la lettura ad un francofono, porta la traduzione a compiere un capovolgimento del verso originale, ad esempio: *après l'incendie de*

²⁸⁹ SIEBZEHNER-VIVANTI (Giorgio), *Dizionario della Divina commedia*, Milano, Feltrinelli, 1954, p. 625.

²⁹⁰ ALIGHIERI (Dante), *Divina commedia. Inferno*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. “Oscar Classici”, 2016, p. 25.

²⁹¹ “Illustre” in *Dictionnaire Larousse*. URL:

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/illustre/41580?q=illustre#41482> (14/07/2020).

l'orgueilleuse Ilion (Robert), o ancora *Après l'incendie de sa ville*. (Ceccatty). Abbastanza ordinaria è la versione di Delorme, *fût brulée*, mentre si nota una ricerca più elaborata da parte di Orcel e di Dandréa. Orcel opta per un'inversione, *fut    feu mise*, ottenendo una notevole musicalit   grazie alla rima con *Anchise*, mentre Dandréa mette in atto una traduzione assai fedele dal punto di vista dell'ordine delle parole ma anche dei suoni, essendo *consum  e* non del tutto lontano dal participio passato originale.

Prendendo una prospettiva pi   larga, cio   analizzando la terzina intera, si osserva una ricerca di somiglianza col testo originale da parte di quattro dei sei traduttori (Robert, Orcel, Delorme e Dandréa). Contrariamente, nelle traduzioni di Ceccatty e di Cliff si riscontrano numerosi cambiamenti, cancellature e sostituzioni. Tali modifiche sono state realizzate per rendere il testo dantesco pi   accessibile al lettore francofono. Tuttavia, non sembrano migliorare nettamente la comprensione del passo, poich   la perifrasi rimane inespressa, scelta che comporta il rischio di escludere dalla comprensione i lettori non avvezzi alla letteratura antica e, in particolare, quelli poco informati sull'*Eneide*. Nel caso di Cliff    importante precisare che, alla luce delle quattro terzine finora analizzate, la parziale incongruenza letterale rispetto ai versi danteschi    bilanciata dal merito di aver prodotto un nuovo poema tutto suo, di indubbio valore artistico. Detto ci  , risultano filologicamente apprezzabili le scelte operate da traduttori come Orcel e Robert i quali, con l'intenzione di rispettare il pi   possibile il testo dantesco, mantengono il velo di mistero attorno alla perifrasi senza perdere le connotazioni dei versi originali come, ad esempio, le citazioni dell'opera virgiliana.

Si conclude la trattazione con alcune considerazioni sul mantenimento della terza rima da parte di Delorme e di Robert.

Al contrario delle prime due terzine, in cui si notava un grande sforzo da parte di Delorme per mantenere la terza rima, questo secondo passo non segue strettamente la struttura dantesca. In effetti, mentre il primo verso e il terzo non rimano (*tard – captieux*), il suono del secondo verso non    neanche ripreso nel primo e terzo verso della terzina successiva (*Auguste – chanter e cit  *). Si deve, invece, sottolineare il fatto che l'alleggerimento del "carcan" dantesco ha aiutato il traduttore a rispettare meglio l'ordine delle parole.

Danièle Robert, viceversa, si diletta in un'aderenza quasi perfetta alla struttura dantesca. La terza rima è rispettata sulle due terzine, con la sola eccezione dell'ultimo verso, scelta che Robert giustifica così nelle note²⁹²:

Dante met dans la bouche de Virgile les termes utilisés par celui-ci dans l'*Énéide*, III, v.2-3: *ceciditque superbum/ Ilium*, “que fut tombée l'orgueilleuse/ Ilion”. Le respect de cette citation entraîne une légère modification dans l'agencement des rimes sans nuire à l'harmonie de l'ensemble, puisque cette terminaison est reprise dans la *terzina* suivante.

Il verso tradotto presenta, quindi, un leggero difetto – visto che interrompe la struttura dantesca – ma comporta comunque il vantaggio di essere combaciante al testo di partenza. Alla Robert va riconosciuto anche il merito di riuscire a mantenere l'ordine originale delle parole, nonostante l'applicazione della terza rima, con l'unica eccezione dell'ultimo verso, in cui si trova un'inversione.

5.3. *Inferno* V, 100-105

Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.

Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona.
(*Inf.* V, 100-105)²⁹³

²⁹² ALIGHIERI (Dante), *Enfer. La divine comédie*, trad. ROBERT (Danièle), Arles, Actes Sud, 2016, p. 435.

²⁹³ ALIGHIERI (Dante), *Divina commedia. Inferno*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. “Oscar Classici”, 2016, pp. 156- 158.

5.3.1. Presentazione del passo

Dopo aver passato la porta dell'inferno, superato gli ignavi e attraversato il Limbo – luogo dedicato ai bambini non battezzati e agli uomini di merito nati prima di Cristo come Omero, Orazio, Ovidio e Lucano con i quali Dante racconta di aver discusso di *cose che 'l tacere è bello*²⁹⁴ – il poeta fiorentino e la sua guida Virgilio si ritrovano nel secondo cerchio, dedicato ai lussuriosi. Essi, a causa del contrappasso – la “legge per cui la pena ha, nelle caratteristiche, una determinata rispondenza alla colpa commessa²⁹⁵” – sono condannati a venir trascinati da un'inesorabile tempesta (*La bufera infernal, che mai non resta,/ mena li spirti con la sua rapina;/ voltando e percotendo li molesta*²⁹⁶) in maniera metaforicamente simile a come durante la loro vita terrena si sono lasciati travolgere dalle passioni carnali. Tra le numerose anime sbattute su e giù da questo vento feroce, su cui spiccano Didone e Cleopatra, l'attenzione di Dante si sofferma su *due che 'nsieme vanno, e paion sì al vento essere leggiere*²⁹⁷. Sono le anime di Paolo e Francesca. Lei, figlia dei signori Da Polenta di Ravenna, fu costretta a sposare il signore di Rimini, Gianciotto Malatesta, allo scopo di assicurare una pace politica tra le due famiglie. L'unione tra i due coniugi non durò a lungo poiché interrotta dall'adulterio di Francesca con il cognato Paolo. I due amanti furono sorpresi da Gianciotto e uccisi violentemente dallo stesso, come narra la protagonista: *noi che tignemmo il mondo di sanguigno*²⁹⁸.

Il passo selezionato per l'analisi (versi da 100 a 105) compare dopo una breve presentazione del luogo di origine di Francesca – *Siede la terra dove nata fui/ su la marina dove 'l Po discende/ per aver pace co'seguaci sui*²⁹⁹ – e tratta dell'inevitabile fatalità che mette fine all'amor cortese dei due giovani. Questo brano è stato selezionato per l'analisi comparativa per via della sua notorietà, complessità e intertestualità.

²⁹⁴ *Op. cit.*, p. 120.

²⁹⁵ SIEBZEHNER-VIVANTI (Giorgio), *Dizionario della Divina commedia*, Milano, Feltrinelli, 1954, pp. 136-137.

²⁹⁶ ALIGHIERI (Dante), *Divina commedia. Inferno*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. “Oscar Classici”, 2016, pp. 141-142.

²⁹⁷ *Op. cit.*, p. 151.

²⁹⁸ *Op. cit.*, p. 154.

²⁹⁹ *Op. cit.*, pp. 155-156.

Oscura rimane ancora oggi l'interpretazione dell'ultimo verso della prima terzina. L'espressione *e'l modo ancor m'offende* divide in due gruppi i critici danteschi, come spiega Leonardi nelle note integrative del quinto canto³⁰⁰:

L'interpretazione più generalmente seguita, e che risponde ad un'immediata lettura, riferisce il *modo* alla frase più vicina: *che mi fu tolta*, e intende: e il modo in cui fui uccisa – forse a tradimento (v.107), ma Francesca non dà spiegazioni – ancora mi ferisce e mi tormenta. L'altra lettura, già proposta dal Buti ed ora dal Pagliaro, riferisce invece il *modo* alla frase reggente: *Amor...prese costui*, e intende quindi: e il modo, cioè la forza, con cui l'amore lo prese di me, ancora mi colpisce, cioè ancora mi vince (Pagliaro) oppure ancora mi è causa di tormento, nella pena eterna (Buti).

Quest'ambiguità sarà quindi interessante nell'ottica del confronto poiché ci si attende che abbia portato i traduttori ad interpretazioni divergenti.

Questo passo presenta il vantaggio di illustrare una volta di più la messa in opera del pluristilismo di Dante. In effetti, nel linguaggio di Francesca egli elabora un nuovo stile, più lirico, direttamente ispirato alla letteratura cortese e stilnovista. Fra i numerosi riferimenti cui Dante ricorre per perfezionare questo linguaggio, vi è il poeta stilnovista Guido Guinizzelli ("Al cor gentil rempaira sempre amore") per il primo verso – che richiama anche un verso della *Vita nuova* di Dante stesso ("Amore e 'l cor gentil sono una cosa") – e lo scrittore Andrea Cappellano ("Amor nil posset amori denegare") per il primo verso dell'ultima terzina³⁰¹. È importante segnalare che Dante usa la tragica vicenda di Paolo e Francesca come mezzo per distaccarsi definitivamente da questa corrente letteraria, come afferma Leonardi³⁰²:

La letteratura cortese è chiamata in causa fin da questo primo verso. Ma il riferimento a testi ben noti di tale letteratura è continuo nel tessuto del racconto, e pure non toglie nulla al carattere personale ed unico della vicenda di Francesca; essa impersona appunto – come accade nei massimi *exempla* della *Commedia* –, proprio nei suoi tratti ben individuali, fin nel pallore e nel sospiro,

³⁰⁰ *Op. cit.*, p. 168.

³⁰¹ *Op. cit.*, pp. 156-157.

³⁰² *Op. cit.*, p. 167.

tutta quella cultura che qui Dante distacca per sempre da sé, non senza attraversare un profondo smarrimento.

5.3.2. Le traduzioni

<p>Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende, prese costui de la bella persona che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.</p> <p>Amor, ch'a nullo amato amar perdona, mi prese del costui piacer sì forte, che, come vedi, ancor non m'abbandona.</p> <p style="text-align: right;">(<i>Inf.</i> V, 100-105)</p>	
<p>Amour dont tout coeur bien né tôt s'instruit prit celui-ci aux rets de ma beauté, que cruellement on m'ôta ensuite.</p> <p>Amour qui force l'aimé à aimer me donna de lui un désir si fort que, comme tu vois, il ne m'a quitté.</p> <p style="text-align: right;">(Delorme)³⁰³</p>	<p>Amour qui aussitôt au coeur noble s'enflamme embrasa celui-ci pour le beau corps qu'on m'a ravi, et sa violence encor me point.</p> <p>Amour qui à l'aimé ne fait grâce d'aimer me fit de lui prendre plaisir si fort qu'encore, tu le vois, il ne me veut quitter.</p> <p style="text-align: right;">(Dandréa)³⁰⁴</p>
<p>L'amour qui vite saisit un coeur tendre prit cet homme à cause de mon beau corps qui me fut pris de façon si cruelle,</p> <p>l'amour qui ne pardonne à nulle amante m'a fait aimer cet homme tellement qu'il ne me quitte plus même à présent,</p> <p style="text-align: right;">(Cliff)³⁰⁵</p>	<p>Amour, qui très vite un noble coeur surprend, prit celui-ci pour la belle apparence qu'on m'a ôtée; ce m'est encore tourment.</p> <p>Amour, qui d'aimer à son tour ne s'offense, me prit pour sa beauté tellement fort que, comme tu le vois, toujours j'y pense.</p> <p style="text-align: right;">(Robert)³⁰⁶</p>
<p>Car le coeur noble apprend bien vite L'amour. Ainsi fit celui qui s'éprit de ma beauté ravie.</p> <p>J'en souffre encor. L'amour n'épargne Pas à l'aimé d'aimer aussi. Ce désir-là me tient toujours.</p> <p style="text-align: right;">(Ceccatty)³⁰⁷</p>	<p>Amour, qui prompt s'enflamme en noble coeur, éprit cestui du beau corps qu'on me prit; et d'amour et de mort je souffre encore.</p> <p>Amour, qui tout aimé force d'aimer, m'éprit de lui d'un plaisir si violent que, tu le vois, point il ne m'a quitté.</p> <p style="text-align: right;">(Orcel)³⁰⁸</p>

³⁰³ DELORME (Alain), p. 49.

³⁰⁴ DANDREA (Claude), p. 38.

³⁰⁵ CLIFF (William), p. 67.

³⁰⁶ ROBERT (Danièle), p. 85.

³⁰⁷ CECCATTY (René de), pp. 120-121.

³⁰⁸ ORCEL (Michel), p. 77.

5.3.3. Confronto

Per cominciare il confronto del primo verso della prima terzina, bisogna guardare innanzitutto se la parola *Amor* – ripetuta all’inizio di tre terzine consecutive, secondo lo schema proprio della figura retorica dell’anafora – è stata presa in considerazione o meno dai traduttori, essendo essa stessa il nodo significativo del passo, poiché “l’amore è di fatto la realtà che domina quella vita e la conduce alla morte”³⁰⁹, come dice Leonardi. Quasi tutti i traduttori l’hanno mantenuta in francese con il suo corrispondente etimologico *Amour*. Due traduttori si distanziano dalla scelta canonica: William Cliff e René de Ceccatty. Cliff incorpora l’articolo determinativo *l’*, aggiunta che si rivela interessante perché va ad indicare un amore in particolare, quello che “porta alla rovina o alla morte”³¹⁰ mentre Ceccatty perde la figura retorica e abbandona ogni rispondenza all’ingegnosa struttura dantesca. Egli preferisce privilegiare la scrittura in ottonari, scelta che lo porta a disporre altrimenti le parole originali e a perdere un effetto importante: l’insistenza ossessiva sull’elemento cardine della vicenda e, forse, dell’intero incontro.

Per tradurre il primo verso, che espone la teoria cortese secondo la quale un cuore nobile è colpito inevitabilmente dall’amore, i traduttori hanno fatto ricorso a diverse soluzioni. Sono tutti d’accordo nel rendere il sostantivo *cor* con il suo corrispondente francese *coeur*. L’aggettivo *gentil*, invece, divide gli autori. Tale aggettivo, caratteristico della poesia stilnovista e che significa secondo il *Dizionario della Divina Commedia* “di nobili sentimenti”³¹¹, viene reso dalla maggior parte dei traduttori (Robert, Ceccatty, Orcel e Dandréa) con l’aggettivo francese *noble*, scelta che rispecchia bene il significato originale. William Cliff sceglie l’aggettivo *tendre*, allontanandosi leggermente dal senso di base, proprio come Delorme che ricorre alla costruzione *bien né*.

³⁰⁹ ALIGHIERI (Dante), *Divina commedia. Inferno*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. “Oscar Classici”, 2016, p. 156.

³¹⁰ SIEBZEHNER-VIVANTI (Giorgio), *Dizionario della Divina commedia*, Milano, Feltrinelli, 1954, p. 24.

³¹¹ *Op. cit.*, p. 264.

La parola *ratto* – “con valore di avv[erbio]: prontamente, rapidamente”³¹² – è stata anch’essa oggetto di discordanze. Viene tradotta con l’avverbio *vite* da Cliff, Robert e Ceccatty, anche se gli ultimi due aggiungono rispettivamente *très* e *bien*, rendendo chiara l’idea di reazione amorosa frenetica. Più elevata e poetica è la soluzione di Orcel (*prompt*) che corrisponde al significato originale e risulta più adatta rispetto al *tôt* di Delorme o a l’*aussitôt* di Dandréa.

Infine, si guardi il verbo riflessivo *apprendre*, forma arcaica per dire “impossessarsi”³¹³. Le due soluzioni che hanno rispettato al meglio il significato di base sono *s’enflamme* (Orcel e Dandréa), che permette non solo di rendere l’idea di innamoramento prorompente ma anche di rimanere nell’immaginario dell’amore, e *saisit* (Cliff), che a sua volta offre bellezza e chiarezza significativa. Per quanto riguarda Danièle Robert, il suo verbo *surprend*, seppur non scorretto, risulta un po’ distante dal testo originale. La suddetta scelta    nata dalla volont   di mantenere la terza rima dantesca, elemento che verr   trattato pi   avanti, e permette di rispettare la piacevole assonanza dantesca con il successivo *prit* (*prese*). Gravemente falsificanti sono, invece, le traduzioni di Ceccatty (*apprend*) e di Delorme (*s’instruit*), che risultano da una confusione con il senso attuale del verbo *apprendre*. Tuttavia, la soluzione di Ceccatty comporta il vantaggio di avvicinarsi al suono originale (*s’apprende* – *apprend*).

In una prospettiva pi   globale, l’ordine delle parole    rovesciato da tutti i traduttori, con l’eccezione di Alain Delorme che, purtroppo, perde di qualit   con le sue soluzioni traduttologiche di *gentil* e *s’apprende*. Per quanto riguarda la chiarezza, si deve osservare che la traduzione di Ceccatty rimane particolarmente oscura a causa dell’uso erroneo del verbo *apprend* e dell’*enjambement* del lemma principale: *Amor*. Tale risultato appare paradossale quando si pensa ai suoi intenti programmatici, ma la paradossalit   era stata preannunciata dal traduttore stesso nella sua prefazione³¹⁴:

J’ai pr  f  r   la concision, la s  cheresse, dans certains cas,    l’amplification,    l’enflure,    l’explication détaillée. J’ai pu être forc      des concentrations qui

³¹² *Op. cit.*, p. 500.

³¹³ *Op. cit.*, p. 36.

³¹⁴ ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. CECCATTY (Ren   de), Parigi, Points, 2017, p. 23.

rendent la lecture parfois un peu obscure, et donc à me mettre en contradiction avec mes principes. C'était inévitable.

Inoltre, alcune traduzioni non hanno tenuto conto dell'intertestualità del verso che, come già segnalato, è tinto di riferimenti al dolce stil novo, tra i quali “Al cor gentil rempaira sempre amore” tratto dalla canzone di Guinizzelli e “Amore e ‘l cor gentil sono una cosa” di Dante stesso nella *Vita Nova*. Ad esempio, William Cliff traducendo *gentil* con *tendre* perde una sfumatura importante, come René de Ceccatty che relega in secondo piano la significativa parola *Amor*.

Il secondo verso inizia con il passato remoto *prese* – ispirato al *De Amore* di Cappellano “dicitur autem amor ab amo verbo, quod significat capere vel capi” – che è stato interpretato in modi diversi dai traduttori. Per quanto riguarda la sua posizione, esso si trova sempre all’inizio del verso, come nel testo dantesco, con la sola eccezione di René de Ceccatty che lo sposta nel terzo verso, come risultato delle semplificazioni che hanno portato ad un rovesciamento strutturale della terzina originale. Danièle Robert, Alain Delorme e William Cliff rispettano la parola dantesca ricorrendo al suo corrispondente etimologico, *prit*, una scelta che permette, peraltro, di rispettare l'intertestualità cappellana. Orcel e Ceccatty, invece, optano per il passato remoto *éprit*, che presenta il vantaggio di rimanere nel campo lessicale dell’amore; ma si deve notare un errore da parte di Ceccatty che, attribuendo il verbo a *costui* allorché si riferisce ad *Amor*, snatura il senso originale. Per quanto concerne Claude Dandréa, egli sceglie il verbo *embrasa* che, assieme a *s’enflamme* del verso precedente, rispetta l’immagine dell’amore ardente, benché col rischio di un’esagerazione.

La traduzione del pronome dimostrativo *costui* è attuata primariamente con il pronome semplice francese: *celui-ci* (Robert, Ceccatty, Delorme e Dandréa). Interessante è la soluzione *cestui* di Michel Orcel, poiché ben rispecchia il fattore d’uso letterario o arcaico, come segnala il dizionario Treccani: “oggi solo nello scritto o in un parlato molto formale”³¹⁵. Questo tipo di scelta, che aggiunge una sfumatura alla traduzione rendendo la lettura più ardua per un lettore qualsiasi, corrisponde bene alla personalità di Orcel, che non si impone la ricerca di semplicità come intento

³¹⁵ “Costùì” in *Treccani*. URL: <http://www.treccani.it/vocabolario/costui/> (17/07/2020).

traduttologico. È altresì lodevole, seppur distante dal testo dantesco, la traduzione di William Cliff poiché preferisce specificare il pronome con il gruppo nominale *cet homme*, permettendo una comprensione ancora più rapida.

Ci si concentra ora sulla resa in francese della costruzione dantesca *bella persona* sapendo che si riferisce, in questo contesto, alla “persona fisica; [e, più globalmente alla] bellezza del corpo”³¹⁶. Vicini a questa interpretazione vi sono Orcel, Cliff e Dandréa con la soluzione *beau corps*, che presenta il vantaggio di essere chiara per il lettore. Danièle Robert sceglie una costruzione diversa – *la belle apparence* – probabilmente nell’ottica di mantenere la terza rima. Tale opzione si differenzia dalle altre, ma risulta giusta e poeticamente piacevole. Ceccatty, invece, sceglie una traduzione semplice e corretta ma pi  distante dal testo dantesco: *beaut *. Anche Delorme ricorre a questo lemma ma lo incorpora in una costruzione arcaizzante: *aux rets de ma beaut *. Tale costruzione porta ad uno snaturamento del testo di Dante poich  l’espressione *bella persona* non   arcaica.

Il terzo verso comincia con la costruzione *che mi fu tolta*, che   stata essa stessa oggetto di divergenze di resa tra i vari traduttori.   curioso rilevare che l’unico traduttore ad aver rispettato il tempo verbale originale – il trapassato remoto –   William Cliff con il suo *qui me fut pris*, formulazione che rende giustizia al significato originale. Anche Michel Orcel ricorre al verbo francese *prendre*, ma sceglie di anticiparlo al secondo verso, scelta che semplifica la comprensione, anche se non era il suo obiettivo. Danièle Robert e Alain Delorme sono uniti nel proporre il verbo * ter*, che si adatta bene al significato, anche se Delorme lo sposta dalla sua posizione originale. Claude Dandréa si distingue dagli altri con il verbo *ravir* che complica leggermente la lettura. Infine, Ren  de Ceccatty si distanzia dal testo dantesco poich  tralascia interamente la costruzione.

La seconda parte del verso  , come segnalato in precedenza, oggetto di interpretazioni contrastanti da parte dei vari studiosi danteschi. La prima interpretazione riferisce la parola *modo* alla costruzione adiacente – *che mi fu tolta* – collegamento che tinge di violenza la scena dell’assassinio dei due amanti. La seconda, meglio attestata,

³¹⁶ ALIGHIERI (Dante), *Divina commedia. Inferno*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. “Oscar Classici”, 2016, p. 156.

lega la parola alla proposizione reggente, significando che l'amore che prese Paolo per la persona di Francesca fu talmente forte (e peccaminoso) che ancora oggi ella ne è colpita. Di fronte a tale complessità, le soluzioni traduttive sono disperate.

Un'opzione è stata quella di scegliere la prima delle due interpretazioni possibili, scelta realizzata da Cliff (*qui me fut pris de façon si cruelle*) e da Delorme (*que cruellement on m'ôta ensuite*). Anche René de Ceccatty si posiziona in maniera precisa ma per la seconda interpretazione, poiché il suo *J'en souffre encor* si rapporta alla reggente. Questi posizionamenti permettono di facilitare la lettura – aspetto ricercato dai tre traduttori – ma causano la perdita del senso ambiguo originale. Altri traduttori, come Danièle Robert (*ce m'est encore tourment*) e Claude Dandréa (*et sa violence encor me point*), hanno scelto di lasciare volontariamente l'ambiguit  nella loro traduzione. Ancora pi  interessante   la traduzione – quasi una ri-creazione – di Michel Orcel: *et d'amour et de mort je souffre encore*. Il verso   particolarmente intrigante, perch  Orcel, invece di privare il lettore di una delle due possibili interpretazioni, le rinchiude entrambe nella stessa frase, cancellandone l'ambiguit  e migliorandone la comprensione. Si potrebbe dire che questa traduzione si allontana leggermente dal testo dantesco, ma si tratta di una lontananza dall'affascinante risultato poetico.

Il primo verso della seconda terzina   ancora una volta ispirato alla letteratura cortese, con il riferimento ad un concetto tratto dall'opera di Andrea Cappellano (II 8, *Reg.* XXVI: "Amor nil posset amori denegare"). Esso   stato trattato diversamente dai traduttori. Ren  de Ceccatty, ad esempio, propone una soluzione – *L'amour n'épargne/ Pas   l'aim  d'aimer aussi* – che anche se non segue la struttura originale, permette una comprensione semplice e giusta. Pi  difficili sono le traduzioni di Danièle Robert e di William Cliff perch  traducono il verbo *perdona* – che secondo il *Dizionario della Divina Commedia* significa: "risparmiare"³¹⁷ – con verbi francesi poco adatti. Pi  precisamente, Cliff adotta il senso sbagliato del verbo dantesco *pardonne*, scelta che snatura il senso e rende la comprensione paradossalmente pi  difficile. Danièle Robert, anche se di poco, si allontana dal significato originale con il ricorso al verbo *s'offenser*, probabilmente dettato dalla volont  di mantenere la terza rima. Pi  vicine al verso originale sono le traduzioni di Orcel, Delorme e Dandréa, riguardo alle

³¹⁷ SIEBZEHNER-VIVANTI (Giorgio), *Dizionario della Divina commedia*, Milano, Feltrinelli, 1954, p. 441.

quali è interessante sottolineare l'uso, da parte dei primi due, del verbo *forcer* che rende bene l'idea della vicenda di amore cortese, cioè che quell'amore sia stato tragicamente incontrollabile, mentre Dandréa rimane pi  vicino al testo con la piacevole e rigorosa espressione *qui   l'aim  ne fait grâce d'aimer*.

Per il secondo verso, visto che l'incipit riprende la prima terzina, occorre concentrarsi sulla resa del sostantivo *piacer* in francese.   interessante notare che, una volta di pi , Danièle Robert si distingue dagli altri col ricorso al sostantivo *beaut *, sicuramente suggerito dai commenti di Leonardi³¹⁸:

Piacere vale "cosa che piace", e quindi "bellezza", in pi  luoghi danteschi [...], come spesso negli antichi. Qui il termine corrisponde alla *bella persona* del v. 101. Tutt'e due le volte si sottolinea fortemente che fu l'aspetto fisico a muovere questo amore.

Per quanto riguarda Ren  de Ceccatty e Alain Delorme, entrambi ricorrono alla parola *désir* che si accorda con la definizione del *Dizionario della Divina Commedia* cio : "piacere carnale, concupiscenza"³¹⁹. Michel Orcel e Claude Dandréa, invece, rimangono vicini al testo dantesco scegliendo l'esatto corrispondente etimologico: *plaisir* (>lat. *placere*). Questa scelta, seppur risulti vicina alla scrittura dantesca, cambia leggermente il senso e non aiuta la comprensione. Distante da queste soluzioni   il poeta belga, William Cliff, che toglie ogni riferimento alla parola *piacer*. Tale risultato   stato guidato dalla volont  di semplificazione che, come spesso accade, porta ad uno snaturamento dei versi originali.

La costruzione a fine verso *si forte*   stata, anch'essa, tradotta in diversi modi. Delorme e Dandréa scelgono di non allontanarsi dal verso dantesco con la loro traduzione letterale *si fort*, cos  come Danièle Robert con la proposizione *tellement fort*. Mirando alla potenza dell'immagine, Orcel ricorre all'aggettivo *violent* che riprende l'idea di fatalit , mentre Cliff compie un accorciamento, con il solo avverbio *tellement*.

³¹⁸ ALIGHIERI (Dante), *Divina commedia. Inferno*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. "Oscar Classici", 2016, pp. 157-158.

³¹⁹ SIEBZEHNER-VIVANTI (Giorgio), *Dizionario della Divina commedia*, Milano, Feltrinelli, 1954, p. 441.

Ceccatty cancella il riferimento, ancora nell'ottica di semplificare la lettura e di ottenere un ottonario.

Per quanto riguarda l'ultimo verso, esso contiene un inciso: *come vedi*. Queste parole, rivolte da Francesca a Dante Alighieri, non sono state conservate né nella traduzione di Ceccatty né in quella di Cliff. L'eliminazione dell'inciso, allo scopo di semplificare il testo dantesco, porta ad una perdita della ricchezza del verso, ma anche del suo significato. Francesca, infatti, si riferisce alla pena del contrappasso che, come Dante può osservare, costringe lei e il suo amato in un incessante vortice di passione e dolore. Gli altri quattro traduttori hanno scelto di mantenere l'inciso, con opzioni simili fra loro: *comme tu le vois* (Robert), *tu le vois* (Dandréa e Orcel), *comme tu vois* (Delorme).

Diversa questione per la seconda parte del verso: *ancor non m'abbandona*. Si nota una discreta uniformità semantica per quanto riguarda le versioni di Ceccatty (*me tient toujours*), Orcel (*point il ne m'a quitté*), Delorme (*il ne m'a quitté*), Dandréa (*il ne me veut quitter*). William Cliff è in linea con questi, ma aggiunge una perifrasi temporale per riempire il vuoto della perdita dell'inciso (*qu'il ne me quitte plus même à présent*). Si discosta leggermente la traduzione di Robert (*toujours j'y pense*), probabilmente dettata dalla rima (*offense – pense*), che rischia di fuorviare il lettore da una comprensione precisa ma ha il merito di aggiungere un livello di ambiguità che non è affatto estraneo al verso dantesco.

Come per le precedenti analisi, nelle prossime righe saranno esposte alcune osservazioni sulle conseguenze del mantenimento della terza rima.

Dalla traduzione di Danièle Robert si evince un rispetto rigoroso della struttura dantesca, poiché l'ultima parola del primo verso rima con il terzo, mentre il secondo verso introduce il suono (*apparence*) che sarà ripreso nella terzina successiva (*s'offense – pense*). Come già segnalato nell'analisi, il mantenimento della terza rima ha portato la traduttrice ad alcuni cambiamenti e invenzioni. La modificazione più importante è quella delle parole finali che, pur essendo delle belle scoperte, si allontanano leggermente dal verso originale (ad esempio *s'offense* per tradurre *m'abbandona*). Il senso è stato quindi ogni tanto sacrificato a beneficio della forma e della musicalità.

Per quanto riguarda Alain Delorme, la sua traduzione non rispetta perfettamente la terza rima nel primo e nel terzo verso (*s'instruit - ensuite*) mentre l'incatenamento è ben eseguito fra il secondo verso e la terzina successiva (*beauté - aimer - quitté*). Per rispettare la rima, si nota che il traduttore ha dovuto sostituire alcune parole – ad esempio *bella persona* con *aux rets de ma beauté* – cancellare alcuni riferimenti significativi e ancora cambiare l'ordine originale delle parole (come nel primo verso della seconda terzina).

In una prospettiva più generale si deve sottolineare il fatto che, oltre all'anafora già trattata, queste due terzine presentano una simmetria strutturale notevolissima (*Amor, ch' – prese costui – che / Amor, ch' – mi prese del costui – che*), che viene presa in considerazione e parzialmente rispettata da Dandréa, Orcel, Delorme e Cliff. Non a sorpresa, Danièle Robert è l'unica a rispettarla quasi alla perfezione, rendendo giustizia all'architettura poetica dantesca, la quale è, invece, totalmente ignorata da René de Ceccatty. Per quanto riguarda Ceccatty, si può evidenziare il suo netto allontanamento dal testo originale, ma anche dalle altre traduzioni. Tale allontanamento, causato dalla volontà di scrivere in ottonari, porta ad un'importante perdita in termini di ricchezza formale – poiché il suo apparato è nettamente più semplice, limitandosi alla metrica – e significativa del testo di partenza.

5.4. *Inferno* XXI, 100-102

Ei chinavan li raffi e “Vuo’ che ’l tocchi”,
diceva l’un con l’altro, “in sul groppone?”.
E rispondien: “Sì, fa che gliel’ accocchi”.
(*Inf* XXI, 102-111)³²⁰

³²⁰ ALIGHIERI (Dante), *Divina commedia. Inferno*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. “Oscar Classici”, 2016, pp. 644-645.

5.4.1. Presentazione del passo

Dante e Virgilio, dopo aver visitato i cerchi infernali dedicati alle punizioni dell'incontinenza e della violenza, si ritrovano nelle cosiddette Malebolge³²¹ – luogo dedicato agli ingannatori – e, più precisamente, nella quinta di queste bolge. In essa sono puniti i barattieri, cioè ogni persona che “occupando una carica pubblica favorisce illecitamente qualcosa accettando del denaro”³²². Essi sono condannati a trascorrere l'eternità nella pece bollente che, secondo la legge del contrappasso, “rappresenta gli intrighi coi quali i barattieri invischiarono gli altri e da cui sono ora invischiati essi stessi”³²³. Ad ogni tentativo dei peccatori di uscire da questa “sostanza densa, vischiosa [e] nera”³²⁴, intervengono i diavoli a respingerli dentro: *Non altrimenti i cuoci a' lor vassalli/ fanno attuffare in mezzo la caldaia/ la carne con li uncin, perché non galli*³²⁵. Ma i barattieri non sono gli unici a subire l'azione dei diavoli poiché anche Dante e Virgilio vedono il loro cammino oltremondano ostacolato da un attacco diavolesco: *Con quel furore e con quella tempesta/ ch'escono i cani a dosso al poverello/ che di subito chiede ove s'arresta,/ usciron quei di sotto al ponticello,/ e volser contra lui tutt' i runcigli*. Fortunatamente, Virgilio riesce a salvare sé stesso e Dante da tale situazione parlamentando con il capo del manipolo di diavoli, Malacoda. Durante la discussione il “duca” dantesco ricorda loro il volere divino – “*Credi tu, Malacoda, qui vedermi/ esser venuto*”, disse *'l mio maestro,/ senza voler divino e fato destro?/ Lascian'andar, ché nel cielo è voluto/ ch'i' mostri altrui questo cammin silvestro*” – convincendo i diavoli a scortarli verso una via sicura.

³²¹ *Op. cit.*, pp. 621-650; ANESSI (Ottavia), *Dante au tournant du XXIe siècle: le traduzioni della Divina Commedia di Jacqueline Risset e di René de Ceccatty*, Ferrara, Università degli Studi di Ferrara, 2018, pp. 46-49.

³²² SIEBZEHNER-VIVANTI (Giorgio), *Dizionario della Divina commedia*, Milano, Feltrinelli, 1954, p. 65.

³²³ *Op. cit.*, p. 432.

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ ALIGHIERI (Dante), *Divina commedia. Inferno*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. “Oscar Classici”, 2016, pp. 638-639.

Questo canto, e questo passo in particolare, è stato scelto perché permette di esemplificare un altro tratto del pluristilismo dantesco, quello comico-farsesco, come spiega Leonardi³²⁶:

Che la trama del canto sia posta sotto il segno del comico – e in particolare di quello teatrale – è chiaramente dimostrato dagli elementi topici del comico romanzo qui raccolti: prima di tutto i diavoli, protagonisti assoluti della farsa giullaresca; poi l'immagine culinaria – i cuochi che immergono le carni nella caldaia, come i demoni sospingono i dannati nella pece –; la scena del ponte, con il gruppo dei diavoli che escono sotto l'arcata, come accadeva appunto nel teatro [...].

In quest'ottica, il passo preso in esame (vv.100-102) si rivela ancora più interessante poiché applica il registro comico al discorso diretto dei diavoli. In effetti, la terzina mette in scena un dialogo come interludio grottesco alla discussione più formale ed elevata tra Malacoda e Virgilio. Il tono comico-popolare si concretizza nel ricorso a più di una “voce popolaresca e beffarda”³²⁷ come, ad esempio, *raffi*, *groppone* e *accocchi*; ma anche grazie all'uso del dialetto toscano, si veda per esempio che “l'imperfetto *rispondien* con la particella –ie è tipico della Toscana occidentale”³²⁸. Va anche notato che le rime sembrano adattarsi a questa ricerca linguistica, essendo più dure e decisamente meno poetiche di altre.

Di fronte a una tale varietà stilistica, sarà dunque interessante osservare le scelte dei diversi traduttori in modo da vedere se essi hanno saputo mantenere lo spirito originale o se, al contrario, l'hanno banalizzato.

³²⁶ ALIGHIERI (Dante), *Divina commedia. Inferno*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. “Oscar Classici”, 2016, pp. 644-645.

³²⁷ *Op. cit.*, p. 645.

³²⁸ ANESSI (Ottavia), *Dante au tournant du XXI^e siècle: le traduzioni della Divina Commedia di Jacqueline Risset e di René de Ceccatty*, Ferrara, Università degli Studi di Ferrara, 2018, p. 47.

5.4.2. Le traduzioni

<p>Ei chinavan li raffi e “Vuo’ che ’l tocchi”, diceva l’un con l’altro, “in sul groppone?”. E rispondien: “Sì, fa che gliel’ accocchi”.</p> <p style="text-align: right;">(<i>Inf</i> XXI, 102-111)</p>	
<p>Baissant leurs crocs: “Veux tu que je le pique”, disaient-ils entre eux, “là sur le croupion?”. Et de répondre: “Oui, mets-lui ton harpon!”. (Delorme)³²⁹</p>	<p>Ils baissaient leurs harpons: “Veux-tu que je le touche”, se disaient-ils entre eux, “sur le croupion?” et répondaient: “Oui, oui! accroche-le par là!” (Dandréa)³³⁰</p>
<p>et ils disaient en me pointant leurs fourches: “Hé! si nous lui piquions dans le croupion! ça le ferait certainement jouir!” (Cliff)³³¹</p>	<p>Pointant leurs crocs, l’un à l’autre disait: “Tu veux que je lui touche le croupion?”, et répondait: “Oui, fais-le s’tremousser!” (Robert)³³²</p>
<p>Ils avaient beau baisser leurs fourches L’un d’eux s’enhardit: “Voulez-vous Que je l’embroche dans les fesses?” “Vas-y!” l’encourageaient-ils, mais [...] (Ceccatty)³³³</p>	<p>Baissant leurs crocs: “Veux-tu que je lui pique le derrière?” disait un diable à l’autre. Et tous disaient: “Oui-da, caresse-le!” (Orcel)³³⁴</p>

5.4.3. Confronto

Nel primo verso della prima terzina si trovano già numerose divergenze. In particolare, la resa dell'imperfetto *chinavan* che rappresenta, secondo il *Dizionario della Divina Commedia*, “i diavoli [che] abbassavano gli uncini verso Dante”³³⁵ differisce tra le varie traduzioni. Danièle Robert e William Cliff, ad esempio, ricorrono al participio presente *pointant*, coerente con il significato originale. Orcel e Delorme usano anch'essi il participio presente, ma preferiscono il verbo *baisser*, che perde una

³²⁹ DELORME (Alain), p. 165.

³³⁰ DANDREA (Claude), p. 105.

³³¹ CLIFF (William), p. 243.

³³² ROBERT (Danièle), p. 271.

³³³ CECCATTY (René de), pp. 210-211.

³³⁴ ORCEL (Michel), p. 267.

³³⁵ SIEBZEHNER-VIVANTI (Giorgio), *Dizionario della Divina commedia*, Milano, Feltrinelli, 1954, p. 65.

parte del senso. La medesima scelta è stata realizzata da Dandréa il quale, per , decide di rispettare il tempo verbale originale con *baissaient*. Ren  de Ceccatty incorpora lo stesso verbo in una costruzione diversa, lontana dal verso dantesco: *ils avaient beau baisser*.

Anche la resa del sostantivo *raffi* – che, come gi  detto, viene dal parlato popolare –   stata realizzata diversamente dai traduttori. Robert, Orcel e Delorme sono in accordo per *crocs*, che rende bene l’idea ma appiattisce il tono originale. La parola *fourches*, utilizzata da Ceccatty e da Cliff, snatura anch’essa il tono dantesco e si allontana leggermente dal significato. Per quanto riguarda Dandréa, egli si distacca da queste scelte con il ricorso ad *harpons* che non   precisamente un uncino, poich  cos  definito dal dizionario Larousse: “instrument barbel  et ac r  [...]”³³⁶.

Successivamente subentra il discorso diretto di un diavolo, che si fa beffa di un Dante impaurito. Il verbo *vuo’*   stato tradotto quasi unanimemente col verbo francese *vouloir* alla seconda persona del singolare, anche se posizionato diversamente (Robert, Orcel, Delorme e Dandréa). Pi  originali sono le traduzioni di Ren  de Ceccatty (*Voulez-vous*) e di William Cliff (*H ! si nous lui piquions*), riguardo le quali va detto che la prima modifica la costruzione, passando alla seconda persona plurale, mentre la seconda elimina radicalmente il verbo *vuo’* e passa alla prima persona plurale.

Il secondo verbo coniugato al congiuntivo   tradotto con tre opzioni diverse. La prima (*touche*), seguita da Robert e Dandréa, aderisce alla parola originale poich  ne   l’esatto corrispondente etimologico. Pi  comica   la seconda opzione (*pique*) che, anche se si distacca leggermente dal verso originale, presenta il vantaggio di rendere il tono farsesco ricercato da Dante. Anche la scelta del verbo *embrocher* operata da Ceccatty non   vicinissima al lemma dantesco ma permette di renderne efficacemente il tono, essendo di registro familiare.

Il secondo verso comincia con un inciso che   stato rispettato dai traduttori con la sola eccezione di Cliff. Tutte le soluzioni rendono bene l’idea originale, anche se si deve notare la proposizione di Ceccatty (*L’un d’eux s’enhardit*) che si prende alcune libert  lessicali. Si deve anche osservare la soluzione di Orcel (*disait un diable  *

³³⁶ “Harpon” in *Dictionnaire Larousse*. URL:

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/harpon/39153?q=harpon#39073> (23/07/2020).

l'autre) poiché chiarifica il senso, specificando che si tratta di un diavolo che parla ad un altro diavolo.

La resa della costruzione *in sul groppone* è stata problematica poiché già la traduzione delle preposizioni non è unanime. Mentre esse non sono state prese in considerazione da Robert e da Orcel, Cliff e Ceccatty le rendono con la preposizione *dans* che dà un'immagine più fantasiosa di quella originale. Più letterale è la proposizione di Delorme (*sur*) scelta anche da Dandréa.

La parola popolaresca *groppone* – che    un’“espressione volgare per dorso, schiena”³³⁷ –    stata tradotta diversamente dai traduttori. Il ricorso al sostantivo *croupion*, optato da Danièle Robert, Alain Delorme, William Cliff e Claude Dandréa, presenta il vantaggio di rispettare il significato originale e di mantenere il tono comico. Tuttavia, tale scelta rende la lettura pi   difficile perch   *croupion* non    molto in uso attualmente, dato paradossale se si pensa agli intenti traduttologici di Delorme e di Cliff. Michel Orcel e Ren   de Ceccatty si distinguono da questa scelta maggioritaria: il primo propone *derrière*, attenuando l’effetto tonale comico e il secondo usa *fesses*, evocando un’immagine comica ma alterando il significato.

Il terzo verso comincia con una forma di imperfetto tipica della Toscana, *rispondien*. Nessuno dei traduttori sembra aver ricercato un’equivalenza in francese di questa nota dialettale. Numerosi sono i traduttori ad averlo reso con il verbo *répondre*, coniugato in modi diversi (Robert, Delorme e Dandréa). Orcel, invece, ricorre al verbo pi   comune *dire*, mentre Ceccatty si allontana ancora pi   radicalmente con il verbo *encourager*, che pur rispecchia abbastanza bene l’idea. Per quanto riguarda Cliff, egli toglie semplicemente il riferimento.

Inoltre, nella seconda parte del verso, ossia in relazione alla risposta del diavolo,    interessante notare quanto la semplice parola *S  * sia stata fonte di ulteriori divergenze. Essa    stata resa con *oui* nella traduzione di Robert, Delorme e Dandréa, con quest’ultimo che ripete la parola due volte (*oui, oui*). Michel Orcel, invece, ricorre alla costruzione familiare *oui-da*, che permette di rendere l’idea del tono dantesco, mentre Ceccatty utilizza *vas-y*, fantasiosa ma molto ricorrente nel francese attuale. Di nuovo, Cliff elimina il riferimento.

³³⁷ SIEBZEHNER-VIVANTI (Giorgio), *Dizionario della Divina commedia*, Milano, Feltrinelli, 1954, p. 65.

La fine del verso vede il verbo canzonatorio *accocchi*, che va considerato nel senso: “fare qualche danno o beffa a qualcosa; forse anche agganciare (da cocca, parte posteriore della freccia)”³³⁸. Interessante è la soluzione di Robert (*fais le s'trémousser*) perché l'elisione permette una sfumatura comica. Anche la proposizione di Orcel è notevole (*caresse-le*) perché comunica l'idea originale di beffa. Delorme si allontana leggermente dal verso originale proponendo *mets-lui ton harpon*, mentre Dandréa sceglie una soluzione più letterale: *accroche-le*. Senza sorpresa, Cliff e Ceccatty modificano il verso con traduzioni assai libere, come si vedrà in seguito.

Per quanto riguarda il mantenimento della terza rima, si deve osservare che Alain Delorme, malgrado i suoi intenti traduttologici iniziali, non la conserva in questa terzina. Daniele Robert, invece, non desiste, ma con un risultato più prossimo a un'assonanza che a una rima perfetta (*disait – trémousser*).

È necessario ora assumere una prospettiva più larga su questa terzina per analizzare le conseguenze delle diverse scelte traduttologiche.

La traduzione di René de Ceccatty è, ancora una volta, abbastanza lontana dal testo dantesco. In effetti, si nota non solo il fatto che egli ha impostato il contenuto su quattro versi, invece di tre – privilegiando il mantenimento della metrica – ma anche che si è preso una libertà assai forte su alcuni passi come, ad esempio, la cancellatura della risposta del terzo verso o la sostituzione di *diceva l'un con l'altro* con *L'un d'eux s'enhardit*. In questa traduzione si perdono, quindi, numerosi aspetti originali e soprattutto il tono popolaresco, di cui l'unica reminiscenza è rappresentata dal verbo *embrocher*.

Anche la traduzione di Cliff prende diverse libertà nei confronti della terzina originale. Se i due primi versi non si discostano troppo, il terzo – *ça le ferait certainement jouir!* – è puro frutto dell'immaginazione del poeta belga. La scelta dimostra il fatto che Cliff vuole riscrivere il poema a modo suo, forgiandolo sul suo stile

³³⁸ SIEBZEHNER-VIVANTI (Giorgio), *Dizionario della Divina commedia*, Milano, Feltrinelli, 1954, p. 65.

e gusto personale. In effetti, il termine *jouir* rientra nei temi principali della sua poetica, essendo egli un autore propenso al triviale³³⁹.

Per quanto riguarda Robert, la sua traduzione è abbastanza vicina alla terzina dantesca. Si nota un efficace sforzo dal punto di vista tonale con le parole *croupion* e con il verbo eliso *s'trémousser*. È sorprendente, invece, il fatto che la traduttrice cambi la posizione dell'inciso, modificando il ritmo del dialogo originale.

Orcel ritocca l'inciso solo lievemente, con la creazione della figura retorica dell'*enjambement* che aggiunge un'inattesa poeticità alla sua traduzione.

Più accademiche sono le traduzioni di Delorme e Dandréa, che mantengono rigorosamente l'ordine e il ritmo dei dialoghi. La tonalità comica, al contrario, risalta soltanto con il lemma *croupion*.

³³⁹ Per ulteriori informazioni sulla trivialità nell'opera poetica di Cliff, si legga: PURNELLE (Gérald), [Postface de] CLIFF (William), *Immortel et périssable*, Bruxelles, Espace nord, 2019.

6. Conclusioni

Se è vero che, come suggerisce Robel³⁴⁰, un testo è l'insieme di tutte le sue traduzioni significativamente diverse, è altrettanto vero che le sei traduzioni della *Commedia* qui analizzate offrono un panorama sorprendentemente vario e complementare ai fini della comprensione dell'opera dantesca. Nessuna di esse, infatti, appare perfetta o totalmente autosufficiente ad abbracciare l'intera complessità del poema. Al contrario, messe l'una a fianco all'altra, il respiro del poeta fiorentino sembra farsi ancora più vicino.

Tuttavia, due versioni sembrano imporsi come vicinissime all'aura del poema e rispettose degli sforzi creativi di Dante Alighieri. La prima è quella di Danièle Robert, scrittrice e traduttrice professionista che annunciava nella sua prefazione – ispirandosi ad Antonio Prete – di voler mantenere il legame musaico dell'opera, la fisionomia, la terza rima e la vicinanza al testo originale. Ebbene, la stessa Robert che ammoniva che tradurre vuol dire perdere molto³⁴¹, firma la traduzione che meno perde di tutta la materia dell'opera di base: rime, rime legate al senso, lessico, pluristilismo e plurilinguismo, figure retoriche, tempi verbali e posizione dei lemmi sono felicemente rispettati. L'abbondanza di note permette di indagare i contenuti più criptici e il *carcan* della rima incatenata viene effettivamente sfruttato come spinta creatrice.

Altra traduzione che risalta per la costante qualità delle scelte è quella di Michel Orcel, di professione poeta e traduttore. Per la sua versione della *Commedia* egli persegue poeticità e musicalità e, non interessato alla chiarificazione del contenuto, ricerca e ottiene di rendere l'idea di difficoltà del percorso infernale con il ricorso a termini eruditi, francese antico, elisioni, rarità linguistiche, neologismi, ecc., arrivando a creare un vocabolario proprio dell'opera, degno dell'esempio del maestro fiorentino. È spesso attento alla concordanza etimologica dei lemmi tradotti e al rispetto dei tempi

³⁴⁰ ROBEL (Léon), "Translatives", in *Change*, n°14, 1973, p. 8.

³⁴¹ BECDELIEVRE (Romain de), "Danièle Robert: 'Dante demande au lecteur de se réveiller à la vérité'" in *France Culture*. URL: <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/daniele-robert-dante-demande-au-lecteur-de-se-reveiller-a-la-verite> (19/11/2019).

verbalì. Non sono rare, in Orcel, le libertà rappresentate da alcune scelte che si allontanano puntualmente dal testo originale per trovare una propria seducente poeticità, sempre ben dosate e mai lontane dal significato originale.

Poeta di fama riconosciuta e traduttore saltuario, William Cliff si diletta nella creazione di un poema vero e proprio, con un forte grado di autonomia artistica e dotato di un suo proprio ritmo e stile. Votato alla chiarificazione del messaggio dantesco e alla semplificazione del senso, il testo di Cliff bilancia più-che-occasionalì incongruenze letterali rispetto ai versi danteschi con la produzione di una nuova opera dal battito inebriante e di indubbio valore poetico.

René de Ceccatty, romanziere, saggista e traduttore professionista, intraprende la trasposizione in francese della *Divina Commedia* spinto dalla volontà di donarne leggibilità immediata a un lettore contemporaneo, evitando le annotazioni ed ammettendo modificazioni del testo originale e cancellature. Unico – fra i sei – ad adottare una metrica ottosillabica, Ceccatty propone una traduzione dal bagaglio contenutistico decisamente impoverito e dal tessuto poetico appiattito.

Lo scrittore e traduttore Claude Dandréa, ex-insegnante, si cimenta nella “divina” impresa con attenzione al testo originale. La fisionomia dei versi non è rispettata ma, in accordo con i suoi presupposti di chiarificazione e di poeticità, il prodotto che ne risulta è un buon compromesso dalla fruizione godibile.

Infine, il traduttore amatoriale Alain Delorme, autopubblicatosi con la volontà di produrre una traduzione poetica e musicale, di seguire la struttura e la terza rima ove possibile e di chiarificare i contenuti, offre anch’egli una trasposizione figlia di numerosi compromessi; primi fra tutti la terza rima, rispettata in maniera molto libera e la rima legata al senso, fenomeno spesso trascurato. Il frutto del suo lavoro è imperfetto ma apprezzabile.

Forse aveva ragione lo stesso Dante³⁴² anticipando che nessuna trasposizione in altra lingua può ritenersi all’altezza del testo originale. Eppure ho avuto il piacere, nell’ambito di questo studio di tesi, di esaminare alcune traduzioni che vi si avvicinano notevolmente. Che la moderna scienza della traduzione possa arrivare a risultati

³⁴² ALIGHIERI (Dante), *Convivio* (trattato primo, VII), Prefazione, note e commenti di CUDINI (Piero), Milano, Garzanti editore, coll. “i grandi libri”, 2011, p. 28.

sorprendentemente positivi è fuor di dubbio. La mia curiosità rimarrà incentrata sul quanto e se ci si possa ancor di più approssimare a un risultato perfetto e la mia speranza è che mai si smetta di ri-tradurre opere tanto importanti quanto la *Divina Commedia*, perché letteratura e traduzione vivono dello stesso instancabile soffio vitale.

7. Bibliografia

7.1. Fonti primarie

7.1.1. Traduzioni analizzate

ALIGHIERI (Dante), *Enfer. La divine comédie*, trad. ROBERT (Danièle), Arles, Actes Sud, 2016.

ALIGHIERI (Dante), *L'Enfer*, trad. CLIFF (William), Parigi, La Table Ronde, coll. "La petite vermillon", 2014.

ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie ou le poème sacré*, trad. DANDRÉA (Claude), Parigi, Orizons, coll. "Cardinales", 2013.

ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. CECCATTY (René de), Parigi, Points, 2017.

ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. DELORME (Alain), Saint-Denis, Édilivre AParis, 2011.

ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. ORCEL (Michel), Ginevra, La Dogana, 2019.

7.1.2. Altre traduzioni consultate

ALIGHIERI (Dante), "La Divine Comédie", trad. SCIALOM (Marc), in BEC (Christian), *Œuvres complètes*, Parigi, Librairie générale française, 1996.

ALIGHIERI (Dante), *L'enfer*, trad. RIVAROL (Antoine), Parigi, Méligot et Barrois, 1983.

ALIGHIERI (Dante), *La Comédie*, trad. MICEVIC (Kolja), Mont de Marsan, Éditions Ésopie, 2017.

ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. LONGNON (Henri), Parigi, Classiques Garnier, 2019.

ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie. Enfer*, trad. PERNON (Guy de), s.l., Numlivres, 2011.

ALIGHIERI (Dante), *La divine Comédie. L'Enfer*, trad. RISSET (Jacqueline), Parigi, Flammarion, coll. "Bilingue", 2004.

7.1.3. Edizioni della *Divina Commedia* utilizzate

ALIGHIERI (Dante), *Divina commedia. Inferno*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. "Oscar Classici", 2016.

ALIGHIERI (Dante), *Divina commedia. Paradiso*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. "Oscar Classici", 2016.

ALIGHIERI (Dante), *La Divina commedia. Inferno*, antologia compilata da BLAZINA (Sergio), PASQUINI (Emilio) e QUAGLIO (Antonio), Italia, Garzanti scuola, 2005.

7.2. Fonti secondarie

7.2.1. Articoli

"Traduire l'Enfer de Dante, Écrire là où le soleil se tait. Entretien avec Danièle Robert", in *Études*, n°4, 2017, p. 79-90.

BERMAN (Antoine), "L'analytique de la traduction et la systématique de la déformation" in Berman (Antoine), *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Francia, Seuil, 1991, pp. 49-69.

BILLY (Dominique), CORNULIER (Benoit de) e GOUVARD (Jean-Michel), "Métrique française et métrique accentuelle" in *Langue française*, n°99, 1993.

CECCHETTI (Dario), "Dante e il rinascimento francese" in *Lecture classensi*, n°19, 1990, pp. 55-56.

ELLRODT (Robert), "Comment traduire la poésie", in *Palimpsestes*, n°18, 2006, pp. 65-75.

JAKOBSON (Roman), "Aspetti linguistici della traduzione" in *Il Verri*, n°19, 1966, pp. 98-106.

LADMIRAL (Jean-René), "Sourciers et ciblistes", in *Revue d'esthétique*, n°12, 2007, p. 35.

LANDA (Kristina), "Il problema della traduzione e il linguaggio dell'ineffabile nella *Commedia* di Dante in rapporto alla traduzione russa del poema" in *Translationes*, n°6, 2014, pp. 93-107.

LEVY (Jiřy), "Sulla traduzione", in *Strumenti critici*, n°14, 1971.

LOMBEZ (Christine), "Traduire en poète" in *Poétique*, n°135, 2003.

LUZI (Mario), "Riflessioni sulla traduzione", in BUFFONI (Franco), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Marcos y Marcos, 2004, p. 51.

MANZARI (Francesca), "Traduire Dante, traduire une forme" in GALLY (Michèle) e MARGUIN-HAMON (Elsa), *André Pézard. Pour un profil intellectuel*, Parigi, Garnier, 2017.

- MARTIN (Jacky), “La traduction éclatée: pourquoi et comment ne pas traduire la poésie” in *Palimpsestes*, fuori serie, 2006, pp.77-88.
- RISSET (Jacqueline), “L’enjeu musaïque. Sur le traduire” in *Revue de la BNF*, n°38, 2011/2012.
- ROBEL (Léon), “Translatives”, in *Change*, n°14, 1973, p. 8.
- VINCLAIR (Pierre), “Fidèles infidèles: la traduction poétique par les poètes” in LOMBEZ (Christine), *La seconde profondeur. La traduction poétique et les poètes traducteurs en Europe au XX^e siècle*, Parigi, Les Belles Lettres, coll. “Traductologiques”, 2016.
- ZANIN (Enrica), “Traductions de la Comédie de Dante en français” in MOUGEOLLE (Pascale) (dir.), *Donner corps et donner voix. Éditer traduire*, Parigi, Chemins de traverse, 2019.
- ZUDINI (Claudia), “Traduire en français le plurilinguisme de la *Commedia*” in CHINELLATO (Lucrezia), SCIARRINO (Emilio) e VEGLIANTE (Jean-Charles), *La traduction des textes plurilingues italiens*, Parigi, Les Éditions des archives contemporaines, 2015, pp. 13-26.

7.2.2. Libri/saggi

- ALIGHIERI (Dante), *Convivio* (trattato primo, VII), Prefazione, note e commenti di CUDINI (Piero), Milano, Garzanti editore, coll. “i grandi libri”, 2011.
- CALVINO (Italo), *Pourquoi lire les classiques ?*, trad. MANGANARO (Jean-Paul), Parigi, Points, 1996.
- CAUQUELIN (Anne), *Les machines dans la tête*, Parigi, Presses universitaires de France, 2015.
- DRAGONETTI (Roger), *Dante. La langue et le poème*, études réunies et présentées par LUCKEN (Christopher), Parigi, Librairie classique Eugène Belin, coll. “Littérature et politique”, 2006.
- ECO (Umberto), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003/ ECO (Umberto), *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, trad. BOUZAHER (Myriem), Parigi, Grasset, 2007.
- FARINELLI (Arturo), *Dante in Francia, Spagna, Inghilterra, Germania (Dante e Goethe)*, Torino, Bocca, 1922.
- FOURNIER (Pauline) e MAURUS (Patrick), *Manuel pratique du traduire. Lire-écrire-traduire*, Parigi, Presses de l’Inalco, 2019.
- JACCOTTET (Philippe), *D’une lyre à cinq cordes. Traductions de Philippe Jaccottet 1946-1995*, Parigi, Gallimard, 1997.
- JOUBE (Pierre-Jean), *Shakespeare’s Sonnets*, Parigi, Mercure de France, 1964.
- LEDDA (Giuseppe), *Leggere la Commedia*, Bologna, Il Mulino, coll. “Itinerari”, 2016.
- LEOPARDI (Giacomo), “Proemio”, in ANDREA RIGONI (Mario), *Poesie e prose*, Milano, Mondadori, 1987, p.555.

MANNI (Paola), *La lingua di Dante*, Bologna, Il Mulino, coll. "Le vie della civiltà", 2013.

MAZALEYRAT (Jean), *Éléments de métrique française*, Parigi, Armand Colin, 1974.

MESCHONNIC (Henri), *Poétique du traduire*, Parigi, Verdier, 1999.

PÉZARD (André), "Avertissement" in ALIGHIERI (Dante), *Œuvres complètes*, Parigi, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1965, p. XLIV.

PINCHARD (Bruno), *Le Bûcher de Béatrice. Essai sur Dante*, Parigi, Aubier, coll. "Philosophie", 1996.

PRETE (Antonio), *À l'ombre de l'autre langue. Pour un art de la traduction*, trad. ROBERT (Danièle), Parigi, Les éditions chemin de ronde, 2013.

PURNELLE (Gérald), [Postface de] CLIFF (William), *Immortel et périssable*, Bruxelles, Espace nord, 2019.

RICOEUR (Paul), *Sur la traduction*, Parigi, Bayard, 2004.

RISSET (Jacqueline), *Dante écrivain ou l'Intelletto d'amore*, Parigi, Seuil, 1982.

RISSET (Jacqueline), *Traduction et mémoire poétique*, Parigi, Hermann Éditeurs, 2007.

RIVAROL (Antoine), *Discours sur l'universalité de la langue française*, 1784.

7.2.3. Tesi

ANESSI (Ottavia), *Dante au tournant du XXI^e siècle: le traduzioni della Divina Commedia di Jacqueline Risset e di René de Ceccatty*, Ferrara, Università degli Studi di Ferrara, 2018.

SVOLACCHIA (Sara), *Da Tel Quel alla mistica dell'istante. L'evoluzione della poesia di Jacqueline Risset*, Firenze, Università degli studi Firenze, 2015-2018.

7.2.4. Opere di riferimento

ARON (Paul), SAINT-JACQUES (Denis) e VIALA (Alain), *Le dictionnaire du littéraire*, Parigi, PUF, coll. "Quadrige", 2010.

NANNI (Luciano), *Glossario di metrica italiana*, Padova, Libreria Padovana, 2000.

SIEBZEHNER-VIVANTI (Giorgio), *Dizionario della Divina commedia*, Milano, Feltrinelli, 1954.

7.2.5. Corsi

LEDDA (Giuseppe), *Corso di letteratura e di critica dantesca*, Bologna, Unibo, 2017.

7.2.6. Sitografia

“Claude Dandréa” in *Babelio*.

URL: <https://www.babelio.com/auteur/Claude-Dandrea/69553> (30/03/2020).

“Complete list of commentaries” in *dartmouth Dante project*.

URL: <https://dante.dartmouth.edu/commentaries.php> (27/07/2020).

“Contact” in *Orizons*.

URL: <http://editionsorizons.fr/index.php/contactez-nous.html>. (30/03/2020).

“Danièle Robert : une nouvelle traduction française de Dante” in *Youtube*.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LQiYXKswIZk> (31/03/2020).

“Danièle Robert” in *Babelio*.

URL: <https://www.babelio.com/auteur/Daniele-Robert/167693> (31/03/2020).

“Danièle Robert” in *Les éditions chemin de ronde*.

URL: <http://www.cheminderonde.net/auteurs?lettre=R> (31/03/2020).

“L’enfer” in *La Dogana*. URL: <https://ladogana.ch/l-enfer> (03/04/2020).

“La maison” in *Points*. URL: <http://www.editionspoints.com/la-maison> (02/04/2020).

“Les éditions Actes Sud fêtent leur 40e anniversaire” in *Actes Sud*.

URL: <https://www.actes-sud.fr/node/63312> (31/03/2020).

“Michel Orcel” in *Agence régionale du livre*.

URL: https://www.livre-provencealpescotedazur.fr/annuaire/michel-orcel-5002_043_13871950480 (02/04/2020).

“Michel Orcel” in *Babelio*. URL : <https://www.babelio.com/auteur/Michel-Orcel/99555> (02/04/2020).

“Pourquoi il faut lire ‘La Divine Comédie’ de Dante”, in *France culture*.

URL: <https://www.franceculture.fr/conferences/college-de-france/la-divine-comedie-de-dante> (24/07/2020).

“Qui sommes-nous” e “Auteurs” in *La Table Ronde*.

URL: <https://www.editionslatable ronde.fr/> (30/03/2020).

“Qui sommes-nous” in *Edilivre*.

URL: <https://www.edilivre.com/presentation/qui-sommes-nous/> (14/02/2020).

“René de Ceccatty: retraduire Dante” in *Les lettres françaises*.

URL: <http://www.les-lettres-francaises.fr/2017/10/ceccatty-traduire-dante/> (02/04/2020).

“René de Ceccatty” in *Babelio*.

URL: <https://www.babelio.com/auteur/Rene-de-Ceccatty/118591> (02/04/2020)

“René de Ceccatty” in *Théâtre du rond point*.

URL: <https://www.theatredurondpoint.fr/artiste/rene-de-ceccatty/> (02/04/2020).

“Stevenson/Dante: traduire sans trahir?” in *France Culture*.

URL: <https://www.franceculture.fr/recherche?q=stevenson> (16/04/2020).

“Traduire: le choix de la poésie” in *La divine comédie*.

URL: <https://ladivinecomedie.com/tag/jacqueline-risset> (24/11/2019).

“William Cliff”, in *Babelio*.

URL: <https://www.babelio.com/auteur/William-Cliff/63794> (30/03/2020).

BASILE (Angelo) e SANGATI (Federico), “D(h)ante: a new set of tools for XIII Century italian”, in *Digital humanities*.

URL: <http://dh.fbk.eu/sites/dh.fbk.eu/files/dhante.pdf> (28/07/2020).

BECDELIEVRE (Romain de), “Danièle Robert: ‘Dante demande au lecteur de se réveiller à la vérité’” in *France Culture*.

URL: <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/daniele-robert-dante-demande-au-lecteur-de-se-reveiller-a-la-verite> (19/11/2019).

CAZIER (Jean-Philippe), “Traduire Dante : Entretien avec Danièle Robert”, in *Diacritik*.

URL: <https://diacritik.com/2016/06/30/traduire-dante-entretien-avec-daniele-robert/> (25/11/2019)

COHEN (Daniel), “Interlude de l’éditeur” in *Orizons*.

URL: <http://editionsorizons.fr/index.php/contactez-nous/interlude-de-l-editeur.html> (30/03/2020).

DUTENT (Nicolas), “René de Ceccatty: il faut oser donner son propre ton sans faire écran” in *La mémoire et la mer*.

URL: <https://nicolasdutent.wordpress.com/2017/10/01/rene-de-ceccatty-dante-est-proche-de-nous-par-ses-formulations-ses-analyses-son-univers/> (01/04/2020).

PAOLI (Michel), “Traduire les rimes tierces”, in *En attendant Nadeau*.

URL: <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2016/09/27/traduire-dante/> (25/11/2019).

PARLANT (Pierre), “Dante : je dirai ce qu’en venant j’ai appris (*La Divine comédie – Enfer*)” in *Diacritik*. URL : <https://diacritik.com/2016/05/31/dante-je-dirai-ce-que-venant-jai-appris-la-divine-comedie-enfer/> (24/11/2019).

RODARI (Florian) “Histoire” in *La Dogana*.

URL: <https://ladogana.ch/qui-sommes-nous> (02/04/2020).

TORTORICI (Michele), “L’enfer de Danièle Robert : la beauté demande du courage !” in *Société dantesque de France*. URL: <http://dantesque.fr/recherches-en-cours/lenfer-de-daniele-robert-beaute-demande-courage/> (25/11/2019).

TRAVAUX (Christian), “Dante Alighieri: L’ENFER de LA DIVINE COMEDIE, traduction nouvelle de Michel Orcel” in *Poezibao*.

URL: <https://poezibao.typepad.com/files/dante-alighieri-1.pdf> (24/11/2019).

VIGNALI (Stefania), “Bibliographie des études sur Dante en France” in *Studi francesi*.

URL: <https://journals.openedition.org/studifrancesi/704> (31/07/2020).

7.2.6.1. Dizionari online

“Dictionnaire de français” in *Larousse*.

URL: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>

“Vocabolario Treccani” in *Treccani*. URL: <http://www.treccani.it/vocabolario/>

Ringraziamenti

Questo studio non sarebbe mai nato senza il prezioso aiuto della mia relatrice, la Professoressa Miesse. Ella mi ha non soltanto suggerito l'interessantissimo tema di questa tesi – a cui mi sono subito appassionata – ma mi ha anche offerto molteplici e ricchi consigli, nonché un supporto costante nei miei (numerosi) momenti di dubbio. Per questi diversi motivi e tanti altri, la ringrazio sinceramente.

Ci tengo di cuore anche a esprimere tutta la mia gratitudine nei confronti delle persone che hanno reso possibile e arricchito il mio fantastico Erasmus all'università di Bologna, senza il quale tale lavoro di tesi non sarebbe mai stato concepito.

Innanzitutto, voglio ringraziare la mia *filleule* Giulia – conosciuta tramite l'organizzazione di *parrainage* dell'Università di Liegi – amica cara che non solo ha dedicato tempo alla rilettura di questo studio ma che mi ha anche permesso di trovare facilmente casa a Bologna, cosa ai tempi non affatto semplice. Quest'appartamento in via dell'Unione è stato il posto in cui ho potuto migliorare il mio livello d'italiano e immergermi nella dolcissima e bellissima cultura italiana grazie a dei coinquilini meravigliosi: Giovanni, Nicola e Irene, sorella di Giulia che ringrazio in particolare per la minuziosa lettura di questa tesi.

A qualche passo da via dell'Unione, la celebre via Zamboni – che raggiungevo ogni mattina passeggiando felice sotto i protettivi portici bolognesi – è stata anch'essa essenziale poiché sede del corso di Giuseppe Ledda intitolato *Letteratura e critica dantesca*. Sono molto riconoscente al Prof. Ledda il quale, parlando di Dante come se fosse un amico, mi ha trasmesso una grandissima passione per la sua opera.

Vorrei inoltre ringraziare – ma ringraziare in questo caso non è sufficiente – il mio bolognese/ravennate preferito: Luca. Conosciuto il terzo giorno del mio Erasmus nei giardini di via Filippo Re, egli ha fatto del mio soggiorno un sogno. Ancora più bello è il fatto che questo sogno duri ancora oggi visto che Luca, alla fine del mio scambio, ha lasciato Bologna per seguirmi in Belgio. Luca, per questa tesi è stato il mio

Virgilio: mi ha incoraggiata fin dall'inizio, mi ha aiutata a seguire *la diritta via*³⁴³ e mi ha assicurata nei momenti di paura e nei gironi più ardui di questo lavoro di tesi. Luca, per la mia vita, è la mia Beatrice, *l'amor che move il sole e l'altre stelle*³⁴⁴. Sempre sarò grata per avere una persona così bella al mio fianco.

Da quest'incontro con Luca sono derivati altri incontri fortunati che hanno arricchito tantissimo la mia vita. La famiglia di Luca – ormai diventata anche famiglia mia – ha passato ore a rileggere e a correggere scrupolosamente questa tesi. Vorrei dunque ringraziare in particolare Annamaria, Giuseppe, Laura, Giulia e Luca, ma anche il nonno Luigi per avermi aiutata a capire la complessità dell'endecasillabo dantesco.

Per quanto riguarda la mia parte belga, altrettanto importante per la concezione di questa tesi, vorrei ringraziare la mia famiglia senza la quale non avrei mai potuto perseguire questi studi. Ringrazio mia madre, mia sorella e il mio papy che mi hanno sempre incoraggiata, aiutata e di cui la loro fierezza nei miei confronti mi ha sempre spinto a dare il meglio di me. Sono anche grata alla mia cara mamy che ha speso migliaia di euro in candele pregando in chiesa nella speranza di portarmi fortuna durante i miei esami, che mi ha accompagnato la mattina presto all'università durante le sessioni e con la quale ho sempre potuto scambiare opinioni interessanti sui miei studi, essendo lei una vorace lettrice. Ringrazio anche la mia stella, Nadia, che dal cielo mi dà forza ogni giorno.

Questa lista non sarebbe completa senza citare le mie amiche che hanno reso più gioiosi questi anni di studio e che non si sono mai scoraggiate nel rassicurarmi durante le difficoltà: Aurore, Julie, Lara e Pauline, vi ringrazio.

A tutti, grazie mille.

³⁴³ ALIGHIERI (Dante), *Divina commedia. Inferno*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. "Oscar Classici", 2016, p. 9.

³⁴⁴ ALIGHIERI (Dante), *Divina commedia. Paradiso*, commento CHIAVACCI LEONARDI (Anna Maria), Milano, Mondadori, coll. "Oscar Classici", 2016, p. 928.

9. Appendice

9.1. Elenco delle traduzioni francesi della *Divina Commedia* non ritenute nel corpus

2010

ALIGHIERI (Dante), *La divine Comédie*, trad. RISSET (Jacqueline), Parigi, Flammarion, 1985-1990, 2010. → Riedizione

2011

ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. PÉZARD (André) e HAUVETTE (Henri), [s.l.], 2011. → Riedizione

ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie. Enfer*, trad. PERNON (Guy de), s.l., Numlivres, 2011. URL: <https://www.librairiedialogues.fr/livre/4165305-la-divine-comedie-enfer-ed-bilingue--guy-de-pernon-trad-dante-alighieri-numlivres-fr>. → Edizione digitale

2012

ALIGHIERI (Dante), *La Comédie. Poème sacré*, trad. VEGLIANTE (Jean-Charles), Parigi, Gallimard, 2012. → Riedizione

2013

ALIGHIERI (Dante), *L'enfer*, trad. LAMENNAIS (Félicité Robert de), Parigi, Éd. Payot & Rivages, 2013. → Riedizione

2014

ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. RISSET (Jacqueline), Crest, La sétérée, 2014. → Riedizione

ALIGHIERI (Dante), *L'enfer*, trad. LAMINE (Ernest), Montréal, Editions Minos, 2014. → Riedizione

2015

ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. ARTAUD de MONTOR (Alexis-François), Ligarán, 2015. →Riedizione

2016

ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. ANGELO FIORENTINO (Pier), Parigi, Collection XIX, 2016. →Riedizione

2017

ALIGHIERI (Dante), *La comédie*, trad. MICEVIC (Kolja), Mont-de-Marsan, Esopie, 2017. →Riedizione

ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie. L'enfer*, trad. ?, Parigi, Hachette Bnf, 2017. →Introvabile

2018

ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. BERTHIER (Joachim-Joseph), Parigi, Desclée de Brouwer, 2018. →Riedizione

ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, ULRICH (Christophe), Bourg-saint-Maurice, 2018. →Introvabile

2019

ALIGHIERI (Dante), *La divine comédie*, trad. LONGNON (Henri), Parigi, Classiques Garnier, 2019. →Riedizione

9.2. Tabella riassuntiva

La tabella che segue riunisce in modo sintetico le peculiarità di ciascuna delle traduzioni incluse nel *corpus*.

	Editore	Biografia	Motivazione dichiarata	Intenti
Delorme	<i>Édilivre</i>	Traduttore amatoriale	Passione per la cultura e la lingua italiana	Musicalità, terza rima e chiarificazione
Dandréa	<i>Orizons</i>	Insegnante, scrittore e traduttore (inglese/italiano)	/	Chiarificazione e musicalit��
Cliff	<i>La Table Ronde</i>	Poeta e traduttore (catalano, spagnolo, sloveno, inglese e italiano)	/	Chiarificazione e musicalit��
Robert	<i>Actes Sud</i>	Scrittrice, pianista e traduttrice (latino, italiano, inglese e spagnolo)	Due traduzioni: - <i>Rime</i> , Guido Cavalcanti - <i>All'ombra dell'altra lingua</i> , Antonio Prete	Musicalit�� e terza rima
Ceccatty	<i>Points</i>	Scrittore e traduttore (italiano/giapponese)	Progetto personale	Chiarificazione
Orcel	<i>La Dogana</i>	Poeta, scrittore e traduttore (italiano)	Opposizione alle traduzioni esistenti e domanda da parte dell'editore	Musicalit��

