



UNIVERSITÀ DEL PIEMONTE ORIENTALE

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI
LAUREA MAGISTRALE IN LINGUE, CULTURE, TURISMO

Tesi di Laurea in Linguistica Spagnola

Y salimos a dar vista a las estrellas

**L’Inferno dantesco e le sue grandi figure
secondo Bartolomé Mitre: un’analisi traduttologica**

Relatore: Prof. Andrea Baldissera

Corelatore: Prof. Matteo Mancinelli

Candidata: Veronica Castaldi

Matricola: 20035241

Anno Accademico 2024/2025

*Nel bel mezzo dell'inverno,
ho infine imparato che vi era in me
un'invincibile estate.*

A. Camus

Sommario

RESUMEN	1
INTRODUZIONE	2
CAPITOLO 1	6
1.1 BARTOLOMÉ MITRE: TRADUCTOR EN LAS SOMBRAS	6
1.2 LA TRADUZIONE POETICA: UN ATTO DI RI-CREAZIONE.....	9
1.3 MITRE E L'ARTE DEL TRADURRE	11
1.4 LA TRADIZIONE ESEGETICA DI MITRE	19
CAPITOLO 2	21
2.1 <i>ERRANTE, POR SELVA OSCURA</i> : AGGIUNTE E OMISSIONI NE LA <i>COMEDIA</i> DI MITRE .	21
2.2 VIRGILIO E BEATRICE	27
2.2.1 VIRGILIO	27
2.2.2 BEATRICE	30
CAPITOLO 3	33
3.1 <i>EL CIELO SIN ESTRELLAS</i> : MITRE NELL'INFERNO DANTESCO.....	33
3.2 CARONTE E MINOSSE.....	39
3.2.1 CARONTE.....	41
3.2.2 MINOSSE	41
CAPITOLO 4	43
4.1 <i>AMOR, QUE A NADIE AMADO, AMAR PERDONA</i> : LA MALINCONICA FRANCESCA DA RIMINI.....	43
CAPITOLO 5	57
5.1 <i>EN ALAS LOCAS VUELTOS NUESTROS REMOS</i> :ULISSE, L'ANIMA SOLITARIA DELLE MALEBOLGE	57
CAPITOLO 6	72
6.1 EL HAMBRE SOFOCÓ LOS SENTIMIENTOS: IL FAMELICO CONTE UGOLINO	72
CAPITOLO 7	91
7.1 <i>AQUÍ ME VES, BAJO LA LLUVIA, FLACO</i> : IL GOLOSO CIACCO E LA SUA PROFEZIA	91
CONCLUSIONE	111
BIBLIOGRAFIA.....	114
SITOGRAFIA	118

RESUMEN

Análisis comparativo entre la *Divina Comedia* de Dante Alighieri y la traducción de Bartolomé Mitre

Este estudio contribuye a una mejor comprensión de la recepción de la *Divina Comedia* en el mundo hispánico, poniendo de relieve el papel de la traducción como herramienta para la difusión de la literatura universal.

Se centra más precisamente en el análisis de la traducción de la *Divina Comedia* realizada entre 1889 y 1897 por Bartolomé Mitre, una de las figuras más polifacéticas de la República Argentina que, además, destaca como uno de los traductores de mayor relevancia de la literatura italiana en el ámbito hispánico.

El objetivo principal de este trabajo se centra en examinar las estrategias traductivas empleadas por Mitre y evaluar su ‘fidelidad’ al texto original, así como su capacidad para transmitir la esencia poética y filosófica de la obra dantesca. A través de un análisis comparativo detallado, se estudiarán las diferencias y similitudes entre el texto original y la traducción, con especial atención a la forma en que el argentino aborda los desafíos lingüísticos y culturales que plantea la obra de Dante.

La tesis se compone de siete capítulos. El primero se centra en la biografía de don Bartolomé y su relación con el mundo de la traducción y con la crítica italiana del Ochocientos, o sea Costa, Fraticelli, Camerini, Robiola e Bianchi, que consolidaron el mito de Dante Alighieri. El segundo analiza de forma general las omisiones y adiciones que se detectan al leer la versión del argentino, y presenta también algunos aspectos idiomáticos que trasparen de los versos dedicados a las guías del poeta, o sea Virgilio y Beatriz. El tercero examina cómo el traductor interpreta el Infierno dantesco a partir de los fragmentos dedicados a los demonios Caronte y Minós que intentan dificultar el camino al protagonista. Por lo que se refiere a los demás capítulos, se dedican al análisis de los pasajes cuyos protagonistas son respectivamente los personajes de Francesca, Ulisse, Ugolino y Ciacco, tanto desde el punto de vista estético-hermenéutico, como bajo una perspectiva lingüístico-traductológica, que toma en consideración detalles sintácticos y gramaticales.

INTRODUZIONE

*Ningún problema tan consustancial con las letras
y con su modesto misterio como el que propone
una traducción...*

Jorge Luís Borges (1932)

Quando guardiamo al passato e contempliamo quel lungo cammino percorso dall'umanità che siamo soliti chiamare Storia, gli eventi, le date, e i nomi ci guidano nella ricostruzione di frammenti che altrimenti cadrebbero nell'oblio. Ma ancor di più ci aiutano i documenti, che rendendo profondo e acuto il nostro sguardo, ci permettono di ricostruire (almeno in parte) quel che è ormai trascorso.

Anche nella Storia letteraria è necessario scavare, e ricercare: attraverso i testi, fonti primarie di ogni riflessione critica. Spesso, però, vi sono testi nascosti fra i testi, ai quali si dedicano scarse attenzioni o addirittura nessuna: le traduzioni. Nonostante la loro rilevanza lungo la tradizione letteraria, spesso sono accantonate od obliate. Il creatore è l'autore, ispirato dalle Muse, dalla cui mano sgorgano le parole che riflettono le più profonde passioni ed inquietudini umane. Il lavoro del traduttore, d'altro canto, rimane nelle tenebre. Rare volte nel leggere una traduzione pensiamo al traduttore: è l'autore che cerchiamo tra quei paragrafi, tra quei versi. Spesso emarginata, la figura del traduttore si agita nelle tenebre di quelle pagine, di quella storia, ma la sua presenza è costante.

Uno degli scopi di questo lavoro è quello di rischiarare la penombra che nasconde la figura del traduttore, e in particolare il traduttore di poesia, che esercita un'attività complessa, se non la più problematica, come testimoniano anche alcuni dei critici sui quali si è snodata la tesi; i quali, mettono addirittura in discussione la possibilità di tradurre in versi. In questi termini si esprime Jorge Luis Borges, quando sostiene che «la traducción puede ser, en todo caso, un medio y un estímulo para acercar al lector al original, y los versos, sobre todo los grandes versos de Dante, son mucho más de lo que significan. El verso es, entre tantas otras cosas, una entonación, una

acentuación, y muchas veces intraducible»¹. Ed è proprio di una traduzione in versi dell'eterno poema di Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, che si occuperà questo elaborato.

Più specificatamente, si analizzerà la versione tardottocentesca dell'argentino Bartolomé Mitre. Costui non solo vanta di una brillante carriera militare e politica, ma si distingue anche nel mondo della letteratura come compositore di versi e traduttore. L'apice del suo operato risale agli ultimi decenni del XIX secolo, quando, dopo lunghi anni di correzioni e studi, pubblica la versione definitiva de *La Comedia* (nel 1897). Poiché risulterebbe impossibile analizzare l'opera di Mitre nella sua interezza, verranno presi come oggetto di studio le figure più importanti dell'*Inferno*, analizzate contrastivamente rispetto al capolavoro dantesco in modo da rilevare le tendenze che caratterizzano la metodologia traduttiva di Mitre. Si sono valutate a tal fine le edizioni che Mitre avrebbe potuto maneggiare ma soprattutto le lezioni testuali dei commentatori che lo stesso argentino nomina nelle note.

Tuttavia, oltre al lavoro in versi, è fondamentale per l'analisi il contesto teorico che costituisce il *modus traducendi* dell'argentino. Mitre, infatti, non solo arricchisce la sua impresa letteraria con una grande quantità di annotazioni, esplicative e giustificative delle scelte operate, ma aggiunge alla versione finale della *Comedia* un saggio intitolato «Teoria del traductor». In esso, oltre ad esporre le proprie riflessioni, indica una rotta che ogni traduttore dovrebbe seguire con lo scopo di «ceñirse al espíritu de la obra original»². In questo modo, nel corso della tesi, si valuterà fino a che punto l'argentino abbia rispettato il proprio 'canone', la propria visione, e come si sia giustificato quando si allontana da essi. È a partire da questo lavoro comparativo e critico che si delineerà l'opera, la figura di Mitre e le idee che sostiene.

¹ J. L. BORGES, "Divina Comedia", *Siete Noches* (1980). «También Dante Alighieri, autor de la obra central con la que se trabaja en este escrito, dice en el Convivio: "E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra transmutare senza rompere tutta sua dolcezza ed armonia. E questa è la cagione per che Omero non si mutò di greco in latino, come l'altre scritture che avemo da loro. E questa è la cagione per che i versi del Salterio sono senza dolcezza di musica e d'armonia: ché essi furono transmutati d'ebreo in greco e di greco in latino, e nella prima transmutazione tutta quella dolcezza venne meno" (Cfr. Dante Alighieri, *Convivio* I VII 14-15, Florencia: Le lettere, 1995)».

² BARTOLOMÉ MITRE, *La Divina Comedia de Dante Alighieri*, "Prefacio. Teoría del traductor", Editor: Jacobo Peuser, Buenos Aires, 1894, p. XI.

In primo luogo, verrà elaborata una sintesi delle idee centrali del pensiero di Mitre riguardante la poesia e la traduzione. I primi capitoli introducono le tendenze traduttologiche emergenti dai primi tre canti del poema. Qui, appariranno già le figure cardine dell'opera, alle quali si alludeva, le 'guide', ovvero Virgilio e Beatrice, ma anche, una volta varcate le soglie dell'Inferno, demoni come Minosse e Caronte. Successivamente, ci si dedicherà a presentare e ad analizzare singolarmente quale sia stata la forma linguistico – poetica adottata da Mitre per vertere in spagnolo gli episodi relativi a quattro personaggi dell'Inferno dantesco: Francesca da Rimini, Ulisse, il conte Ugolino e Ciaccio rispettivamente.

La scelta di tali figure è giustificata dal fatto che, se i primi tre sono ancora oggi tra i personaggi più significativi nella cultura occidentale; l'ultimo è, invece, forse meno noto al mondo ispanico in quanto è più strettamente legato alla cultura fiorentina. Perciò è interessante capire l'approccio che ha avuto Mitre nei suoi confronti.

Trattandosi di una traduzione poetica, la questione estetica è imprescindibile, e gli studiosi e i critici che si sono già occupati del tema hanno approfondito, in maggiore o in minor misura, tale aspetto. Saranno inevitabili alcune discordanze nella valutazione del lavoro dell'argentino, nel quale si evidenziano ora passaggi in cui si sfiorano la bellezza del ritmo e dello stile delle terzine dantesche, ora si registrano invece soluzioni assai meno riuscite. Ovviamente, non ci si può aspettare un giudizio unanime nei confronti della traduzione di Mitre; come afferma uno dei critici che si sono dedicati all'impresa di Mitre, ovvero Mondola: «la valoración de una traducción poética, al fin y al cabo, pertenece en gran parte al dominio de la subjetividad»³. Tuttavia, tale affermazione così netta, che esenta da certe responsabilità di analisi e giustifica l'eventuale insufficienza del critico, va sicuramente smentita, almeno per diversi aspetti: appaiono, infatti, dei dati obiettivi, che non sono giudizi di valore, ma strumenti concreti, che consentono di valutare la metrica, la tecnica impiegata (amplificazione, riduzione, alterazione semantica, struttura sintattica e morfologica), nonché gli effetti conseguiti.

³ MONDOLA, *Como la vela se ciñe al viento: La comedia Dantesca de Bartolomé Mitre*, BRAE (Boletín de la Real Academia Española) tomo XCIX, 2019.

Bartolomé Mitre ha lasciato una traccia indelebile nella storia della traduzione: le copiose note ai versi, la «Teoría del traductor» e, soprattutto, l'ambiziosa e coraggiosa impresa di tradurre per la prima volta in terra latinoamericana, i versi di Dante Alighieri. È proprio a partire da questo lavoro che sarà possibile metterne in luce e delinearne, seppur in modo abbozzato, la figura come traduttore.

CAPITOLO 1

1.1 Bartolomé Mitre: traductor en las sombras

Il 26 giugno del 1821 nasce nella città di Buenos Aires Bartolomé Mitre, una delle figure più celebri e poliedriche dell'Argentina. Egli, infatti, non solo si distingue come abile militare e politico, ma emerge anche come storico, scrittore, giornalista e persino poeta. Già nel 1837, a soli diciassette anni, si rende noto pubblicando i suoi primi versi e, inoltre, viene promosso capitano.

Personaggi come Mitre lasciano intravedere, nelle pagine della loro vita, il tormentato, sanguinoso e movimentato diciannovesimo secolo che, dopo il 1810, vede nascere la giovane nazione argentina tra governi improvvisati e feroci dittature. La storia in questo elaborato non è altro che uno strumento tramite il quale si può delineare con maggior precisione il ruolo letterario di Mitre nella storia argentina; per questo motivo, non si menzionano le numerose cariche politiche e militari da lui ricoperte, ma si commenteranno solo alcuni dei suoi progetti culturali più importanti, ovvero quelli che lasciano trasparire l'alta stima che Mitre aveva nei confronti della cultura, considerata la base della formazione della società. Parliamo proprio della sua carriera come traduttore e come poeta.⁴

Mitre pubblica le sue *Rimas* per la prima volta nel 1854. Questa raccolta comprendeva le poesie della sua giovinezza, scritte durante le sue campagne militari mentre vagava nell'insidioso terreno sudamericano. Alcuni di questi versi, però, erano già noti, poiché i molti giornali per i quali egli scrisse (ubicati in Uruguay, Cile, Bolivia ed Argentina) ne avevano pubblicati alcuni.⁵

Per quanto possa essere interessante indagare i principi estetici, sociali e politici che affiorano dalle numerose poesie pubblicate da Mitre nel suo libro, una tale impresa non è compatibile con i limiti e gli scopi di questo lavoro.⁶ È fondamentale, invece, analizzare in modo coinciso la prefazione del libro, la famosa “*Carta Prefacio*”, scritta dallo stesso Mitre in risposta a Domingo Fustino Sarmiento, e pubblicata in seguito come prefazione per una delle edizioni delle *Rimas*. In essa, il generale difende la poesia dalle accuse di Sarmiento che osa definirla come un «monólogo sublime a veces, estéril

⁴ FÉLIX LUNA, Bartolomé Mitre, en *Grandes Protagonistas de la Historia Argentina*, Editorial Planeta, Buenos Aires, 1999.

⁵ Mitre aveva già pubblicato ne “El Diario de la Tarde” (Montevideo) e “La Época” (Bolivia). Troviamo anche dei componimenti patriottici ne “El Iniciador”, “El Nacional”, e “El Talismán”; e anche ne “El Corsario”, “El Comercio” di Valparaíso, e ne “El Progreso” di Santiago de Chile. (cfr. José Cantarell Dart, “Mitre Poeta” in *Rimas*, p. XIV, tercera edición, La Cultura Argentina, Buenos Aires, 1916).

⁶ A riguardo, vedi *Mitre Poeta*, di HÉCTOR PEDRO BLOMBERG, pubblicato a Buenos Aires, 1941, da Institución Mitre.

siempre». ⁷ È importante, dunque, riportare come Mitre concepisce la poesia già a partire dalla prefazione, in quanto influenza in modo diretto la sua traduzione de *La Comedia*.

Così si esprime l'autore a proposito della poesia:

Yo considero la poesía como un arte sintético, o lo que es lo mismo, un arte que obra sobre la imaginación y sobre los sentidos a la vez, por la doble combinación de las formas materiales e inmateriales del espacio y del tiempo. [...] Esto se comprueba con la profunda observación hecha por todos los críticos de que, los más grandes poetas son precisamente aquellos cuyas ideas poéticas son susceptibles de representarse por medio de la pintura, como se ve leyendo con atención las obras del Dante o de Milton... ⁸

Il dualismo, tra tempo e spazio, e la combinazione tra musica e pittura, sembra essere ciò che caratterizza la poesia rispetto alle altre forme di arte. Ma è proprio questo dualismo ciò che la eleva al di là della semplice definizione etimologica (deriva dal greco ποιεῖν, 'creare, comporre, fabbricare, fare, costruire'), ⁹ e tale dualismo manifesta la sua potenza creatrice: «a la manera del Creador sobre el barro, sopla sobre una idea invisible, le da forma y vida, y la immortaliza por los siglos de los siglos». ¹⁰

Così, la poesia per Mitre è come un ponte misterioso che collega la parte corporea dell'uomo con la sua sfera intima e morale, e si colloca al di sopra delle scienze e delle arti che non possiedono né le ali per volare oltre le frontiere del mondo materiale, né gli occhi per scorgere oggetti ubicati fuori dal loro campo visivo:

La poesía además de tener alas y de tener ojos para recorrer el universo y contemplar en él cuánto hay de grande y de bello, puede lanzarse a los espacios infinitos de la creación, penetrar en los dominios del mundo inmaterial, poner al hombre en relación con Dios, y establecer entre el cielo y la tierra aquella cadena de oro, que según los antiguos, ligaba a la criatura con su Criador. ¹¹

⁷ BARTOLOMÉ MITRE, "Carta-Prefacio" in *Rimas*, p. VIII, seconda edizione, Imprenta y Librerías de Mayo, 1876.

⁸ MITRE, *Rimas*, p. XI. Sul rapporto tra poesia e pittura si osserverà che, nei suoi testi teorici, Mitre inserisce questa analogia tra le forme pittoriche e quelle poetiche. Tramite un vocabolario artistico, lascia emergere varie metafore e parallelismi tra le due forme, che espongono, talvolta, la sua teoria traduttologica. Notiamo, qui, che il carattere pittorico è essenziale nella concezione di Mitre sulla poesia.

⁹ MITRE, *Rimas*, p. XXI.

¹⁰ MITRE, *Rimas*, p. XXI.

¹¹ MITRE, *Rimas*, p. XVII.

Come si può notare, la Musa domina il cuore di Mitre; tuttavia egli ben presto si accorge di doversi separare dall'estro poetico, ed abbandona la penna per abbracciare il fucile, costretto a vagare per le aride pianure, scenari di battaglie e di lotte politiche che in quegli anni volevano consolidare la nazione. È celebre il finale della sua *Carta Prefacio*, dove il generale ammette di aver desiderato di essere poeta, senza poter assecondare la vocazione letteraria a causa della tirannia di Rosas:

Odio a Rosas, no solo porque ha sido el verdugo de los Argentinos, sino porque a causa de él he tenido que vestir las armas, correr los campos, hacerme hombre político y lanzarme a la carrera tempestuosa de las revoluciones sin poder seguir mi vocación literaria.¹²

Dopo aver accennato alle caratteristiche principali della poesia secondo Mitre, occorre aggiungere che per l'argentino le arti, al di là del loro valore estetico e, addirittura, divino, hanno una diretta influenza nella sfera sociale. Queste idee sono chiave di lettura fondamentale anche per l'opera di Mitre come traduttore. Secondo Claudia Fernández Speier, «el valor edificante que el arte y la literatura en general, y la poesía en particular, poseen para Mitre»¹³ risulta fondamentale. A tal proposito, si riporta l'estratto della lettera in cui Mitre definisce ciò che chiama *república prosaica*: quella a cui, sostiene don Bartolomé, ambisce Sarmiento, una società dove la poesia è assente dalla mente degli uomini:

Una república prosaica, tal cual Ud. parece desearla, tendría mucha semejanza con aquella pálida mansión de vagan sin esperanzas de un bien mejor, llorando la pérdida de una felicidad que nunca conocieron. Sería un cuerpo sin alma; sería la bella estatua de Prometeo sin el fuego sagrado que le dió vida y movimiento.¹⁴

Tramite questa concezione, la poesia acquisisce un carattere mistico, come una rivelazione religiosa. Ciò che manca nel nobile castello del Limbo, a cui fa riferimento Mitre nell'analogia, è proprio la presenza di Dio. La poesia si associa direttamente alla morale.

Per don Bartolomé, infatti, è impossibile aspirare alla perfezione senza l'ausilio della poesia che, proprio grazie al suo carattere divino, si differenzia dalla filosofia e dalla prosa. Secondo Mitre, la poesia deve agire nella società come un metodo di insegnamento superiore e, servendosi delle parole di uno scrittore americano (il cui nome non si è riuscito a trovare), dirà che:

¹² MITRE, *Rimas*, p. LVI.

¹³ FERNÁNDEZ SPEIER, p. 42 in *Las traducciones argentinas de la Divina Commedia*, tesi di dottorato, Universidad de Buenos Aires, 2019.

¹⁴ MITRE, *Rimas*, p. XVIII.

«Tenemos ya bastante ciencia popular; lo que falta a nuestros hijos son libros capaces de formar sus instintos.» Este es el rol que desempeñan en la mejora del género humano los libros de poesía, que como se ha dicho, son los que forman la conciencia de un mundo mejor. Si ellos nos faltan, ¿con qué los reemplazaremos?»¹⁵

1.2 La traduzione poetica: un atto di ri-creazione

Prima di addentrarci nella versione di Bartolomé Mitre, è importante affrontare le principali problematiche legate alla traduzione poetica, in quanto si tratta di un processo complesso e delicato che richiede il maggior affinamento di sensibilità e tecnica, oltre alla profonda comprensione del testo originale. Sono molti gli studiosi che hanno trattato questo campo specifico della traduttologia e sarebbe impossibile dar conto qui delle loro teorie. Può tuttavia essere vantaggioso richiamare il pensiero di un paio di teorici, i quali hanno investigato aspetti collegabili con il lavoro (e le posizioni) di Mitre.

Tra i teorici più attenti, troviamo senza dubbio Franco Buffoni, che ha approfondito la questione del tradurre poesia passandone in rassegna anche gli aspetti più ostici, ed Henri Meschonnic, linguista e traduttore, il quale ha sviluppato uno studio sulla pratica del trasporre in versi che enfatizza l'importanza del ritmo e della prosodia. Entrambi hanno riflettuto sulla natura della traduzione intesa come arte e come processo creativo, definendone altresì i principi nonché le implicazioni linguistiche e culturali.

Tali teorie ci forniranno un quadro di riferimento per esaminare la traduzione poetica di don Bartolomé e comprenderne le decisioni che lo hanno condotto ad elaborare la propria versione della *Divina Commedia*.

Una delle principali problematiche del tradurre in versi riguarda la scelta tra la letteralità e la traduzione *ad sensum*, ovvero prediligendo la riproduzione fedele dell'opera originale, parola per parola, oppure enfatizzando il significato complessivo del testo, cercando di riprodurre l'essenza e l'atmosfera. Entrambe le scelte, come si può facilmente intuire, conducono a risultati insoddisfacenti, che sacrificano vistosamente aspetti sostanziali dell'opera in versi. Tradurre poesia è decisamente un'attività più complessa.

Secondo Franco Buffoni, la traduzione non può limitarsi a queste due opzioni. Il traduttore di poesia, infatti, deve essere in grado di cogliere lo spirito del testo originale, di comprenderne la struttura, il ritmo, la prosodia e il significato profondo, per poterlo

¹⁵ B. MITRE, *Rimas*, p. XLIV.

trasporre in un'altra lingua e in un'altra cultura giacché, come ricorda nel saggio *La traduzione del testo poetico*, «il testo poetico, essendo un organismo vivente, necessita di una profonda comprensione e di una altrettanto intensa capacità da parte del traduttore di ricrearlo in una lingua diversa». ¹⁶ In questo senso, l'atto di tradurre in versi può essere inteso come un processo di 'ri-creazione', che richiede una conoscenza approfondita del testo originale e una grande sensibilità artistica da parte del traduttore, il quale deve essere in grado di ricreare l'opera di riferimento, tenendo conto delle differenze culturali e linguistiche caratterizzanti i due idiomi.

Quanto al linguista Henri Meschonnic, egli sostiene che la traduzione poetica deve svilupparsi da 'testo a testo', anziché da 'lingua a lingua'. Ciò significa che il traduttore deve riprodurre il ritmo, la prosodia e il messaggio del testo originale, senza sacrificarne l'essenza. Legata alla lettura e alla traduzione della Bibbia è la versione maturata da Meschonnic sul ritmo (e sul senso), assai più ampia di una semplice 'scansione' poetica. Come spiega nella sua *Critique du rythme*: «Contro la riduzione corrente del 'senso' al lessicale, la significanza appartiene a tutto il discorso, essa è in ogni consonante, in ogni vocale che, in quanto paradigmatica e sintagmatica, produce delle serie. Così i significanti sono tanto sintattici quanto prosodici. Il 'senso' non è più nelle parole, lessicalmente. Nella sua accezione ristretta, il ritmo è l'accentuale, distinto dalla prosodia-organizzazione vocale, consonantica. Nella sua accezione larga, quella che io implico più spesso, il ritmo ingloba la prosodia. E, oralmente, l'intonazione. Organizzando insieme la significanza e la significazione del discorso, il ritmo è l'organizzazione del soggetto come discorso nel e attraverso il suo discorso». ¹⁷

Tale procedimento necessita, perciò, di una grande abilità tecnica e di un'ottima padronanza tanto della lingua quanto della cultura di arrivo e, come sostiene nella sua *Poétique du traduire*, al traduttore spetta l'arduo compito di gestire le discrepanze tra i due idiomi, «impegnandosi a mostrare l'alterità linguistica, culturale e storica come una specificità e una storicità, creando un legame esplicito tra la poetica e la modernità». ¹⁸

L'atto di tradurre in versi, quindi, implica una vera e propria prova dell'alterità, in cui il traduttore, districandosi tra le diversità intrinseche dei due idiomi, deve mantenersi in equilibrio tra la fedeltà al testo fonte (e alla sua complessità: inarrivabile, ma in ogni caso da 'captare' e da riproporre nel testo meta) e la propria libertà creativa.

In questo contesto, la traduzione poetica di Bartolomé Mitre rappresenta un esempio interessante di come sia possibile bilanciare la conformità all'opera originale con la licenza artistica. L'argentino, infatti, in qualità di traduttore e poeta, ha dovuto affrontare le stesse sfide discusse fino ad ora, e la sua versione della *Divina Commedia* – testo ricchissimo e densissimo, e legato ad una precisa identità storica, politica,

¹⁶ BUFFONI, *La traduzione del testo poetico*, Marcos y Marcos, Milano, 2010; p. 12.

¹⁷ MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Paris, 1982; pp. 216-217.

¹⁸ MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Verdier, Paris, 1999; p. 34.

letteraria e (soprattutto) individuale - è la prova tangibile di come sia possibile creare un'opera che sia allo stesso tempo fedele ed innovativa.

1.3 Mitre e l'arte del tradurre

Passando ora in termini concreti alla visione e alla pratica traduttologiche di Mitre, l'analisi si svilupperà in due modi: in primo luogo, verranno valutati gli aspetti sociali e culturali ovvero, com'era concepito il processo del tradurre dall'élite del XIX secolo; in secondo luogo, verrà svolta un'indagine più approfondita riguardante sulla teoria traduttologia che sostiene il lavoro di Mitre, focalizzandosi su di un corpus specifico: la traduzione de *La Divina Comedia*, con le note e il prologo, la citata *Teoría del traductor*.

Vale la pena segnalare che dallo studio ravvicinato delle dichiarazioni e dal modo di procedere dell'argentino, emergeranno non solo gli aspetti sociali generali, ma anche delle interpretazioni discutibili date ad alcuni controversi passaggi del poema originale.

Relativamente all'aspetto culturale e sociale della traduzione, va sottolineato che la *Comedia* non è altro che lo stadio finale, l'apice, della lunga carriera traduttologica di Mitre, che risale addirittura alla sua gioventù. Già la terza edizione delle *Rimas* comprendeva l'inserito *Imitaciones y traducciones*, con le versioni delle poesie di Grey, Longfellow, Byron e Béranger. A queste prove giovanili vanno aggiunte le *Horacianas* (1900), un lavoro già della maturità, e, ovviamente, la *Comedia*, tema di quest'elaborato.

Occorre citare qui un passaggio della *Teoría del traductor*, dove Mitre si serve della botanica per illustrare l'importanza dell'attività traduttiva. In particolare, su di Dante, dirà: «pensaba que las obras clásicas de este género, que hacen época y que nutren el intelecto humano, debieran asimilarse a todas las lenguas, como, variando su cultivo, se aclimatan las plantas útiles o bellas en todas las latitudes del globo».¹⁹ Seguendo questa idea, si suggerisce che grazie alla traduzione svariati testi, creati in contesti storici e sociali differenti, possano crescere addirittura in terreni e in climi a loro estranei, arricchendoli con i frutti della loro bellezza.

Approfondendo tale relazione, Roberto Mondola suggerisce che:

¹⁹ BARTOLOMÉ MITRE, *La Divina Comedia de Dante Alighieri*, "Prefacio. Teoría del traductor", p. XV, Editor: Jacobo Peuser, Buenos Aires, 1894. Per il "Prefacio" (o "Teoría del traductor"), e per le note di traduzione, si cita sempre l'edizione del 1894. Per i versi del poema, si cita l'edizione del 1897, poiché include le ultime correzioni di Mitre.

el símil botánico adquiere aún más fuerza si lo aplicamos a la Argentina de finales del siglo XIX, una realidad que, a diferencia de otros países latinoamericanos como México y el Perú, no podía contar con una milenaria herencia cultural precolombina y que probablemente con mayor urgencia divertía la necesidad de fundamentar y legitimar su incipiente tradición literaria a través de contacto directo con los grandes clásicos europeos.²⁰

Si giunge, a partire da questa idea, ai concetti fondamentali che propone Fernández Speier.²¹ La studiosa relaciona il tentativo di portare a termine un progetto organico di costituzione della Nazione, da parte della classe politica, con la nascita della traduzione della *Comedia* di Mitre, e cita il seguente passo estratto da una lettera del generale:

En literatura como en población la América del Sud está dividida en estados de colonización: hay muchos vacíos que llenar en su territorio como en su cabeza. La mayor parte del terreno no sólo no está cultivado, pero ni siquiera ocupado, y las colonias literarias carecen hasta de representantes y personificaciones en su suelo profundo pero erial.²²

A partire da tale citazione, Fernández Speier approfondisce l'analogia che Mitre conduce relativamente al *territorio* e a *las cabezas*: entrambi gli aspetti devono essere analizzati, coltivati, elaborati: «el desierto se configura así como metáfora de un vacío cultural; en el paralelismo que establece Mitre, las 'cabezas' podrían ser 'colonizadas' por literatura». ²³ In questo senso, è pertinente l'idea di Domingo Faustino Sarmiento, proveniente dal prologo di una delle sue traduzioni:

Los libros, que son los almacenes del saber, no vienen preparados para nosotros i tales como los necesitamos, es decir, en nuestro idioma, i para la lectura común. Los libros necesitamos hacerlos en casa, i ya que nuestro saber no alcance a crear los conocimientos de que son conductores i propagadores, podemos, vaciando, por decirlo así, en nuestro idioma, los tesones que en este género poseen otras naciones, hacer nuestro el trabajo de todo el mundo.²⁴

Per Sarmiento, l'idea della traduzione come 'svuotamento' (*vaciamiento*), ovvero l'azione di appropriarsi del lavoro di altre nazioni, coincide con il discorso di Mitre citato da Fernández Speier: in Sudamerica, «hay muchos vacíos que llenar en su territorio como en su cabeza». ²⁵ È a partire da questi concetti, riscontrabili nei

²⁰ R. MONDOLA, "Como la vela se ciñe al viento...", cit., p. 246.

²¹ C. FERNÁNDEZ SPEIER, *Las traducciones argentinas...*, cit., p. 42, apartado 2.b. "Traducir en el desierto argentino".

²² C. FERNÁNDEZ SPEIER, *Las traducciones argentinas...*, cit., p. 48.

²³ C. FERNÁNDEZ SPEIER, *Las traducciones argentinas...*, cit., p. 48.

²⁴ DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO, *Figuier*, IV, 1854.

²⁵ È interessante tracciare il percorso di questa concezione della traduzione durante il XX secolo nella letteratura argentina. Emerge, in particolare, il saggio di Borges "El escritor argentino y la tradición", la cui tesi centrale assomiglia grosso modo all'idea di appropriazione sostenuta da Sarmiento.

comportamenti delle figure più importanti della vita politica argentina del diciannovesimo secolo, che Fernández Speier presenta lo spirito sociale della traduzione della *Comedia*, nonché la sua funzione moralizzante, che appare come un'operazione privilegiata basata non solo su criteri estetici, ma soprattutto edificanti.²⁶

Sul rapporto tra traduzione, società e cultura, si esprime anche Longhi de Bracaglia nel suo libro, del 1936, *Mitre traductor de Dante*. Nelle pagine introduttive, nel delineare le caratteristiche generali della *Comedia* di Mitre, il critico afferma:

Triunfó Mitre de toda incertidumbre, y cumplió su versión poética y patriótica. Del mismo modo el anciano Cicerón, tribuno y padre de la patria, ofrece a Roma el fruto proveyecto de su filosofía y también de sus versiones del griego; del mismo modo Livio Andrónico traduce la *Odisea*, y por la joven Roma resuena educador el añoso hexámetro del divino Homero.²⁷

Inscindibili sono, quindi, la patria e la poesia, le quali, insieme all'azione e alla contemplazione, formano il carattere e la morale della società, come nell'epoca romana, quando le traduzioni erano anche educative e portatrici delle più alte virtù. Per Longhi de Bracaglia, il «siempre fecundo amor por la Patria» del generale, lo porta a «ofrecer la obra que conceptúa como la de más belleza y más potencia del mundo neolatino (...) como la más útil para el naciente espíritu argentino...».²⁸

Si osserva che sia Fernández Speier sia Longhi de Bracaglia considerano come punto centrale, in modo esplicito o implicito, l'aspetto edificante della traduzione. È evidente, tuttavia, che i critici hanno prospettive divergenti: Fernández Speier si pone in modo più analitico, prendendo le distanze da alcune idee sostenute da Mitre (e dall'élite intellettuale e politica del XIX secolo) a proposito della traduzione e della cultura; Longhi de Bracaglia, dal canto suo, celebra con un linguaggio quasi poetico l'*anciano general*, paragonandolo ai grandi politici e pensatori romani, poiché autore di un'opera che esalta l'amata patria. Coincidono, tuttavia, nel considerare l'impatto sociale e culturale che la traduzione di Mitre ha avuto nell'Argentina del XIX secolo e, successivamente, sui letterati del secolo successivo.

Come già anticipato, la *Comedia* di Mitre è preceduta, come nell'edizione del 1891,²⁹ dalla celebre *Teoría del traductor*. Scritta nel 1889, definire tale lavoro come un

²⁶ C. FERNÁNDEZ SPEIER, *Las traducciones argentinas...*, cit., p. 48. Coincide con l'idea di poesia per Mitre, poiché è proprio il suo carattere morale ciò che la associa al divino, collocandola al primo posto tra le arti e le scienze.

²⁷ LEOPOLDO LONGHI DE BRACAGLIA, *Mitre traductor de Dante*, p. 19, Institución Mitre, Buenos Aires, 1936.

²⁸ L. LONGHI DE BRACAGLIA, *Mitre traductor de Dante*, cit., p. 18.

²⁹ Edizione intitolata "*El Infierno del Dante. Traducción Bartolomé Mitre (Buenos Aires: Félix Lajouane, 1891)*". Per una panoramica completa di tutte le edizioni pubblicate, vedi C. FERNÁNDEZ SPEIER, *Las traducciones argentinas...*, cit., pp. 74 e 75, sezione 4. b. "*El texto de Mitre*".

semplice prologo sarebbe come sminuirne il valore, poiché rappresenta uno dei primi passi che la letteratura argentina ha mosso nel suo lungo percorso traduttologico, fondamentale per consolidare la propria cultura.³⁰ Come segnala Mondola, la prefazione fornisce informazioni teoriche di grande interesse, in quanto rivela le fondamenta dell'opera di Mitre.³¹

Fin dai primi paragrafi del prologo, Mitre dichiara la propria visione:

Las obras maestras de los grandes escritores -y sobre todo, las poéticas- deben traducirse al pie de la letra para que sean al menos un reflejo (directo) del original, y no una belle infidèle. Son textos bíblicos, que han entrado en la circulación universal como la buena moneda, con su cuño y con su ley, y constituyen, por su forma y por su fondo, elementos esenciales incorporados al intelecto y la conciencia humana.³³

È interessante segnalare il confronto tra poesia e testi biblici, coerentemente con quanto trattato in precedenza, a proposito della grande stima che Mitre riserva alla poesia e al suo carattere moralizzante, nonché un chiaro riferimento a San Girolamo.³⁴ Ed è proprio sulla base di tale confronto, che l'autore sostiene l'idea di una traduzione *al pie de la letra*. Nel saggio, Mondola si serve della vecchia dicotomia tra una traduzione *ad verbum* (enfaticando le parole) e una traduzione *ad sensum* (enfaticando il senso), per spiegare le teorie di Mitre.³⁵ Nel primo caso, ci troviamo di fronte ad una traduzione fedele, letterale fino alle più insignificanti virgole, mentre nel secondo, le parole sono subordinate al senso. Mitre, dal canto suo, si posiziona nel letteralismo estremo. Ad ogni modo, appare evidente che entrambi gli estremi non sono altro che ideali, e che qualsiasi traduzione si posiziona nell'ampio spettro che essi comprendono; tuttavia, questo contrasto tra i poli ne facilita la comprensione. Nel corso dell'analisi, si segnalerà in quali casi Mitre rispetta o si allontana dalla sua premessa iniziale, ovvero, tradurre *al pie de la letra* (*ad verbum*).

Un altro principio, al quale Mitre allude costantemente nel prologo (e, anche, nel paratesto della sua traduzione) esige che si penetri lo spirito dell'originale, con lo scopo di giungere alla sua essenza più profonda. Pur essendo un'idea prevalentemente romantica, per l'argentino è una condizione imprescindibile di ogni traduzione in versi: il traduttore deve arrivare all'anima dell'opera, come un artista che, mentre modella una statua di creta, cerca di darle non solo la forma esteriore, ma anche un'espressione che

³⁰ A proposito di "considerar la traducción como parte del canon literario argentino" vedi C. FERNÁNDEZ SPEIER, *Las traducciones argentinas...*, cit., p. 18, sezione 3. b. "Estudios sobre la traducción en Argentina".

³¹ R. MONDOLA, "Como la vela se ciñe al viento...", cit., p. 248.

³³ B. MITRE, *La Divina Comedia...*, "Prefacio. Teoría del traductor", cit., p. IX.

³⁴ Sul rapporto tra traduzione e religione, vedi HILAIRE BELLOC, "On Translation, The Taylorian Lecture of 1931", Oxford, the Clarendon Press.

³⁵ R. MONDOLA, "Como la vela se ciñe al viento...", cit., p. 245.

ne riveli la sua vita interiore.³⁶ Secondo questo ragionamento, Mitre sembra alludere all'incompatibilità tra forma e contenuto (forma esterna e vita interna) nelle opere poetiche. Una concezione conseguente alla 'divinizzazione' della poesia: il sommo canto delle Muse non permette che ne venga contaminata la purezza, perciò molti teorici ritengono impossibile la traduzione poetica.³⁷ Trattandosi della *Comedia*, come si noterà, le difficoltà aumentano. Nel prologo, lo stesso Mitre in varie occasioni ammette di considerare Dante «intraducible en toda su intuición»³⁸ benché si tratti, come aggiunge più avanti, di un libro che lo ha accompagnato per più di quarant'anni, arrivando a pensare addirittura di essersi «impregnado de su espíritu».³⁹ Longhi de Bracaglia approfondisce tali idee, rendendo esplicito lo stretto rapporto che esiste, secondo lui, tra forma e contenuto in Dante:

Dante proyecta la fisionomía espectral de su escultórico Infierno, mediante imágenes y ritmos en que la palabra, además de expresión abstracta, es línea, bronce, color, rasgo viviente. No se tratará para el traductor de trasladar sólo el pensamiento concepto, sino el pensamiento efigie, el gesto, la figura del pensar. Habrá que traducir sin destruir la imagen, conservando a su efigie su propio aspecto.⁴⁰

Così, il critico argentino indica ad un ipotetico traduttore il percorso da seguire, nel quale non bisogna solo trasferire il concetto (come può avvenire in una versione in prosa), ma soprattutto la sua totalità, l'unità del poema, con i suoi gesti e le sue immagini, poiché essi sono una parte inscindibile, la cui voce riecheggia nei secoli della storia.

In termini formali, risulta impossibile concepire la traduzione di Mitre senza considerare il rispetto che egli riserva alla terzina dantesca e alle sue implicazioni strutturali, a partire da cui il Sommo Poeta fa emergere la sua opera, deve essere

³⁶ BARTOLOMÉ MITRE, *La Divina Comedia...*, "Prefacio. Teoría del traductor", cit., p. XI. Il concetto di "spirito" dell'opera si ripete spesso nel corso dell'analisi. Il parallelismo tra varie arti (qui la scultura) è fondamentale.

³⁷ Su questo punto, si segnalano i lavori di R. MONDOLA, "Como la vela se ciñe al viento...", cit., p. 248, n. 3, dove si menzionano teorici come "Northrop Frye, «El orden de las palabras», Revista de Occidente, lxxxii, 1988, pp. 74-88; ESTEBAN TORRE, *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, 2001, pp. 159-207; JOSÉ FRANCISCO RUIZ CASANOVA, *Dos cuestiones de literatura comparada*, cit., pp. 75-92"; e inoltre, "OCTAVIO PAZ, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971, p. 11". Sulla traduzione in versi, vedi "HENRI MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, pp. 61-307.; FRANCO BUFFONI, *La traduzione del testo poetico*, Bergamo, Guerini, 1989; GIUSEPPE SANSONE, *Traduzione ritmica e traduzione metrica*, pp. 13-28; EMILIO MATTIOLI, *La traduzione di poesia come problema teorico*, pp. 29-39; JEAN-CHARLES VEGLIANTE, *D'écrire la traduction*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1996, pp. 63-79".

³⁸ B. MITRE, *La Divina Comedia...*, "Prefacio. Teoría del traductor", cit., p. XV.

³⁹ B. MITRE, *La Divina Comedia...*, "Prefacio. Teoría del traductor", cit., p. XV

⁴⁰ L. LONGHI DE BRACAGLIA, *Mitre traductor de Dante*, cit., p. 46. Sulla poesia come sostanza, cita Haroldo de Campos e Jean Paul Sartre suggerendo che la poesia non è significato, ma sostanza, in cui la forma e l'informazione estetica sono inscindibili. (HAROLDO DE CAMPOS, "De la traducción como creación y como crítica", traduzione di HÉCTOR OLEA, Metalingaugem, S. Paulo, Cultrix, 1976, terza edizione).

rispettato se non si vuole tradirne l'essenza e il *sensum*. A tal proposito, Mitre propone il seguente procedimento:

tomar por base de la estructura, el corte de la estrofa en que la obra está tallada; ceñirse á la misma cantidad de versos (...) adoptar un metro idéntico ó análogo por el número y acentuación, como cuando el instrumento acompaña la voz humana en su medida.⁴¹

In questo senso va inquadrata l'ambiziosa opera del generale Mitre, che non solo ha riprodotto nella sua versione la struttura del poema, ma ne ha tradotto anche i versi rispettando la metrica e la rima; così, il suo endecasillabo è alla pari di quello dantesco, poiché 33 è il numero di sillabe di ogni terzina, e allo stesso modo lo spagnolo si sottomette al gusto della terza rima che incatena i versi (ABA, BCB, CDC, DED...) per poi scioglierli alla fine di ogni canto con quel verso libero. Come afferma Mondola:

Según la concepción del porteño, traducir la Comedia en verso blanco o en prosa equivaldría a renunciar no solo al poderoso instrumento estrófico que Dante eligió para dominar una materia poética y filosófica de excepcional complejidad, sino también al cristalino testimonio de la relevancia que el razonamiento silogístico y escolástico tuvo en la creación del poema.⁴²

A partire da questi giudizi teorici, è possibile abbozzare un'idea della figura di Mitre come traduttore. Al riguardo, è opportuno esporre la retorica che orchestra tutto il prologo e da cui Mitre forgia la propria visione traduttologica: i frequenti parallelismi tra l'arte poetica, l'arte di tradurre, e le altre arti (soprattutto la pittura, ma anche la musica e la scultura). L'argentino lascia trasparire, le proprie doti di scrittore e pensatore, e si nutre di queste analogie per illustrare le sue teorie. Così, nel paragrafo introduttivo de la Teoría del traductor, afferma:

Una traducción, -cuando buena-, es a su original lo que un cuadro copiado de la naturaleza animada, en que el pintor, por medio del artificio de las tintas de su paleta, procura darle el colorido de la vida, ya que no le es posible imprimirle su movimiento.⁴³

Così come l'artista, che sia un pittore, uno scultore, un musicista o un poeta, non può lavorare senza il contatto tra il suo spirito e il mondo che lo circonda e, in un certo senso, lo copia, allo stesso modo il traduttore ri-crea a partire dall'opera, copiando e al medesimo tempo interpretando, e in questa "ri-creazione" percepisce la propria mano che infonde un nuovo spirito alla traduzione. Similmente, va inteso il classico aforisma *Oportet poetam poetae mentem interpretari* ("è fondamentale un poeta per interpretare un altro poeta") che introduce Longhi de Bracaglia, per poi aggiungere:

⁴¹ B. MITRE, *La Divina Comedia...*, "Prefacio. Teoría del traductor", cit., p. XI.

⁴² R. MONDOLA, "Como la vela se ciñe al viento...", cit., p. 252.

⁴³ B. MITRE, *La Divina Comedia...*, "Prefacio. Teoría del traductor", cit., p. IX.

El traductor de obras poética puede ser mejor poeta que el autor; pero no puede no ser poeta. Se le exige en suma ser más que un versificador, pues para volver a versificar dignamente, eso es poéticamente, la materia del original, deberá poder volver a pensar y sentir, a comprender y penetrar esa materia.⁴⁴

Interviene, poi, Mitre, ampliando la metafora:

El problema a resolver [...] es una traducción fiel y una interpretación racional, matemática a la vez que poética, que sin alterar el carácter típico, la acerque en lo posible del original al vestirla con un ropaje análogo, si no idéntico, y que refleje, aunque sea pálidamente, sus luces, y sus sombras, discretamente ponderadas dentro de otro cuadro de tonos igualmente armónicos, representados por la selección de las palabras, que son las tintas en la paleta de los idiomas que, según se mezclen, dan distintos colores.⁴⁵

Le parole generatrici di colori, «tintas en la paleta de los idiomas», le luci e le ombre che si cerca di riprodurre, il quadro con i suoi toni variopinti...così l'argentino effigia l'immagine della traduzione. Si suggerisce di nuovo l'idea che il 'quadro', l'opera tradotta, è 'un'altro', indipendente dall'originale.⁴⁶

Paragonando l'arte del tradurre con la musica, l'idea dell'opera tradotta come autonoma si consolida:

Cuando se trata de transportar a otra lengua uno de estos textos que el mundo sabe de memoria, es necesario hacerlo con pulso, moviendo la pluma al compás de la música que lo inspiró. El traductor no es sino el ejecutante, que interpreta en su instrumento limitado las creaciones armónicas de los grandes maestros. Puede poner algo de lo suyo en la pauta que dirige su mano y el pensamiento que gobierna su inteligencia.⁴⁷

L'immagine che Mitre presenta è paragonabile ad un musicista che, guidato dalla bacchetta del direttore d'orchestra, rende immortali le grandi melodie, riportandole in vita in altre epoche e in altri luoghi rispetto ai quali le videro nascere i loro defunti compositori.

E proprio come nei teatri, davanti ad un'opera di Beethoven o di Mozart, gli strumentisti ri-creano quelle eterne partiture; infondendo il loro estro sinfonico con i movimenti della bacchetta, allo stesso modo, afferma Mitre, deve agire il traduttore, muovendo la sua penna al ritmo della melodia che ispirò l'originale. Se si approfondiscono questi concetti al di là della semplice retorica, è importante dire che,

⁴⁴ L. LONGHI DE BRACAGLIA, *Mitre traductor de Dante*, cit., p. 29. Al riguardo, anche R. MONDOLA, *«Como la vela se ciñe al viento...»*, cit., p. 250.

⁴⁵ B. MITRE, *La Divina Comedia...*, «Prefacio. Teoría del traductor», cit., p. XII.

⁴⁶ Mondola, analizzando l'opera di mitre, dirà che «*demuestra la modernidad del pensamiento de Mitre, convencido de que el traductor produce una obra de arte tan digna como la del poeta*» (R. MONDOLA, *«Como la vela se ciñe al viento...»*, cit., p. 251).

⁴⁷ B. MITRE, *La Divina Comedia...*, «Prefacio. Teoría del traductor», cit., p. X.

così come ogni esecuzione musicale di questo tipo è sempre nuova, benché fortemente legata all'opera originale concepita dal compositore, allo stesso modo ogni traduzione risulta sempre innovativa, le cui peculiarità dipendono da quanto il traduttore voglia lasciare la sua traccia e da come concepisce l'arte di riprodurre tali opere.

Per terminare la ricostruzione teorica di cosa intende Mitre per traduzione, bisogna chiarire due concetti che non sono stati ancora approfonditi dalla critica, ma che risultano fondamentali in quanto il traduttore si serve di essi per eseguire la sua opera. Parliamo, infatti, della riproduzione e dell'interpretazione.⁴⁸ A tal proposito, l'argentino dopo aver elencato le condizioni fondamentali di una traduzione in versi, citate sopra, aggiunge:

Solo por este método riguroso de reproducción y de interpretación, — mecánico á la vez que estético y psicológico, — puede acercarse en lo humanamente posible una traducción a la fuente primitiva de que brotara la inspiración madre del autor en sus diversas y variadas fases.⁴⁹

Così don Bartolomé presenta due requisiti indispensabili del traduttore. Innanzitutto, è interprete, poiché dentro di lui riecheggiano i versi dell'originale, e allo stesso modo deve acquisirne le caratteristiche estetiche più rilevanti per poterle poi riportare, una volta assimilate, nella sua versione, immergendosi in quel lontano mondo da cui nacque l'originale per dare una nuova vita alla creazione. Tuttavia, come segnala Mitre, il traduttore deve essere anche riproduttore, meccanico, e il suo compito è quello di smembrare il prototesto analizzandone le componenti principali, copiandone i tratti precisi, senza i quali la fonte originale si disintegrerebbe al punto da lasciarne solo una lieve traccia. Mitre, quindi, si immerge nel lavoro come un matematico e come un poeta. Come suggerisce Mondola:

Mitre concibe pues la figura del traductor como la de un perfecto mediador entre la obra extranjera y el lector a quien dirige su traducción, pero también como el protagonista de un proceso de interiorización y despersonalización, esto es, una mimesis no solo espiritual, sino también estilística y lingüística.⁵⁰

Tuttavia, Mitre è consapevole della difficoltà nel raggiungere la perfezione alla quale vuole tendere, e ciò lo dimostrano le numerose correzioni del poema riscontrate nel corso degli anni. Nel prologo, ad esempio, allude costantemente ai limiti del proprio lavoro, come quando lo confronta con la traduzione di Pezuela. Addirittura definisce il proprio operato come una mera "bozza" di cui possano usufruire dei futuri traduttori

⁴⁸ Sebbene il contrasto tra i due elementi somigli alla dicotomia tra una traduzione *ad sensum* ed una *ad verbum*, va segnalato che il primo vocabolo, più astratto e più teorico, non è usato da Mitre, che invece si serve delle concezioni di "reproducción" e "interpretación", strumenti con cui produrrà la sua *Comedia*.

⁴⁹ B. MITRE, *La Divina Comedia...*, "Prefacio. Teoría del traductor", cit., p. XI.

⁵⁰ R. MONDOLA, "Como la vela se ciñe al viento...", cit., p. 251.

(presumibilmente migliori di lui), e termina il lungo prologo ammettendo che il suo scopo è più facile da segnalare che da raggiungere.

Al riguardo, è necessario una breve annotazione a proposito del paratesto, le copiose note che accompagnano la traduzione dei versi, in cui il traduttore giustifica e spiega il proprio modo di agire. Nel prologo, Mitre ammette che la sua impresa non sarebbe stata completa senza le note aggiuntive, motivate addirittura dalla traduzione stessa. Il traduttore classifica le sue note in tre tipologie: I. *Notas justificativas de la traducción*, en puntos literarios que pudieran ser materia de duda o de controversia. II. *Notas filológicas y gramaticales con relación a la traducción misma*. III. *Notas ilustrativas respecto de la interpretación del texto adoptado en la traducción*.

Nel corso dell'elaborato, si valuterà fino a che punto le spiegazioni e le giustificazioni che espone don Bartolomé nelle note rispecchiano la figura del traduttore suggerita dal prologo. Allo stesso modo, si indagherà se Mitre, come traduttore, ha rispettato la propria teoria, e se coincide l'immagine del traduttore che si delinea nel prologo con quella che si può dedurre a partire dalla traduzione vera e propria.

1.4 La tradizione esegetica di Mitre

Bartolomé Mitre, per la sua celebre traduzione della Divina Commedia, non ha utilizzato un'unica edizione moderna, ma ha condotto un lavoro filologico basandosi su edizioni critiche e commentate del XIX secolo. Nello specifico, egli si avvale di una ricca tradizione esegetica, che comprende alcuni tra i più importanti studiosi dell'Ottocento italiano. Tra questi, spiccano le figure di Eugenio Camerini, Pietro Fraticelli, Emilio Costa, Giuseppe Bianchi e Francesco Robiola, i cui commenti e interpretazioni hanno influenzato profondamente la lettura mitriana del poema dantesco.

Sebbene Mitre non indichi esplicitamente le sue fonti, si può tuttavia ipotizzare che abbia attinto dalle opere di questi esperti, in quanto vengono menzionati in alcune note. Da ciascun erudito, infatti, l'argentino estrapola una linea di condotta e un approccio tali da creare un'opera che è al tempo stesso fedele ed innovativa.

Concretamente, don Bartolomé modella la propria *Teoría del traductor* sull'impronta del *Comento a più mani della Divina Commedia* di Costa, completato dalle osservazioni di Bianchi nelle *Aggiunte alle note di Paolo Costa alla Divina Commedia*, in modo da orientare la propria traduzione sul piano didattico ed educativo.⁵¹

⁵¹ Costa https://www.bibliotecasalaborsa.it/bolognaonline/profiles/paolo_costa

L'argentino, poi, diventa un noto dantista in quanto si avvicina ancora di più agli studi danteschi tramite il *Commento alla Commedia* di Fraticelli, il quale mantiene un'interpretazione della figura dell'Alighieri in maniera equilibrata e cosciente dei propri limiti.⁵² Anche Mitre, quindi, attenendosi alla visione di Fraticelli, indirizza la propria opera su di un piano di moderato romanticismo e, riesaminandone le osservazioni, ve ne aggiunge delle nuove, in modo da esercitare una critica più evoluta.

Per quanto riguarda gli apporti esegetici e filologici, don Bartolomé si ispira al *Commento alla Commedia* di Camerini, la cui chiarezza e trasparenza racchiude al meglio la tradizione critica dantesca.⁵³ La misura del dantismo di Camerini si rileva, nell'opera dell'argentino, dalle sobrie annotazioni, in cui emergono giudizi colorati da un entusiastico eclettismo. Da Robiola, invece, Mitre adotta la tecnica interpretativa che non trascura nessun aspetto del poema dantesco, poiché si basa sulle osservazioni di chiosatori tanto suoi contemporanei, quanto antecedenti a lui.⁵⁴

Ai fini del nostro studio, che si centra sull'analisi della traduzione di alcuni canti specifici della *Divina Commedia*, si osserverà che don Bartolomé ha attinto da ciascun commentatore delle peculiarità stilistiche ed interpretative relativamente all'interpretazione dei passi trattati e dei rispettivi protagonisti.

e Bianchi <https://www.accademicidellacrusca.org/scheda?IDN=97> (consultati il 11/03/2026).

⁵² Fraticelli https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-fraticelli_%28Dizionario-Biografico%29/ (consultato il 11/03/2026).

⁵³ Camerini [https://www.treccani.it/enciclopedia/eugenio-camerini_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/eugenio-camerini_(Enciclopedia-Dantesca)/) (consultato il 11/03/2026).

⁵⁴ https://www.google.it/books/edition/Italiani_illustri_ritratti_da_Cesare_Can/Ss1pwq86hEwC?hl=it&gbpv=1&dq=%22Antonio+Maria+Robiola%22&pg=PA164&printsec=frontcover (Robiola – consultato il 11/03/2026).

CAPITOLO 2

2.1 *Errante, por Selva Oscura: aggiunte e omissioni ne la Comedia di Mitre*

Il primo canto de la *Divina Comedia* è il prologo generale dell'intero poema: composto da 100 canti, escludendo il proemio i restanti 99 si dividono equitativamente tra *Infierno*, *Purgatorio* e *Paraíso*.⁵⁵ Così il numero 3, simbolo dell'armonia divina che pervade tanto l'animo del poeta quanto la sua creazione (cifra altresì presente, come si è visto, nella rima e nella composizione) si fonde nell'unità assoluta, nel numero 100.

Non è del tutto imprudente suggerire che già nel Canto I, introduttivo all'opera, si trovi l'intera struttura del poema: in esso si scorge il cammino che il pellegrino dovrà percorrere, in cui sono presenti i mali del mondo, ma anche la speranza divina; e, tra le luci e le ombre, appare come un dono offerto⁵⁶ la guida, quel nobile mantovano che lo accompagnerà fino alle porte del *Paraíso*. Denso di simboli e ricco di immagini, quel mondo effigiato da Dante sembra appartenere ad una dimensione onirica, e la selva, le bestie che la abitano, così come la luce del sole, le stelle, e persino lo stesso Virgilio, devono essere interpretati in chiave allegorica. Tuttavia, l'uomo che percorre il sentiero alla (ri)scoperta di sé stesso è reale, ed è altrettanto concreta la datazione.⁵⁷ In questo modo, il lettore non si perde in astrazioni, al contrario accompagnerà il pellegrino, come afferma De Sanctis «la realtà straripa, oltrepassa l'allegoria, diviene sé stessa; il figurato scompare, in tanta pienezza di vita, fra tanti particolari».⁵⁸ E il nostro Mitre non solo coglie questi «particolari», ma li traspone in spagnolo, senza alterarne le sfumature.

«En medio del camino de la vida», allude, come si sa, ai 35 anni,⁵⁹ età in cui il poeta si trova nella Selva Oscura, avendo perso la «recta vía». Dopo aver trascorso la notte in quel luogo, il sole del mattino illumina l'animo del pellegrino, sebbene la speranza di fuggire da quel bosco è minacciata dall'apparizione di tre bestie: la lonza, il leone e la lupa.⁶⁰ Ma proprio in quel momento, gli appare l'ombra di Virgilio, che lo

⁵⁵ Mitre rispetta sia la divisione dei canti e sia la struttura esterna del poema. Nella sua versione, infatti, l'argentino nomina il primo canto

⁵⁶ «Me si fu offerto», *Inferno*, I, v.62. Salvo indicazioni, si usa il testo de La Divina Commedia di Giorgio Petrocchi quando si citano versi in italiano.

⁵⁷ È la notte tra giovedì 7 aprile (o 24 marzo) e venerdì 8 aprile (o 25 marzo) del 1300.

⁵⁸ FRANCESCO DE SANCTIS, *Storia della Letteratura Italiana*, Tomo I°, p.187, Einaudi, Torino, 1958.

⁵⁹ ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, *Inf. I, Proemio*: «Dante indica infatti qui una data precisa, cioè i suoi

trentacinque anni, considerati allora, 'ne li perfettamente naturati', il punto medio della durata della vita» (Conv. IV, XXIII 6-10).

⁶⁰ CHIAVACCI LEONARDI, *Inf. I*, 32: «La fiera [la lonza], insieme al leone e alla lupa che appariranno tra poco, impedisce a Dante il cammino verso la salvezza. Il significato delle tre fiere è evidentemente allegorico: esse rappresentano le inclinazioni peccaminose che ostacolano l'uomo sulla via del bene; per noi, come per i più, lussuria (la lonza), superbia (il leone) e avarizia (la lupa)».

conforta, e lo accompagna verso la salvezza. Così comincia il viaggio di Dante, che seguirà i passi della sua guida attraverso l'*Inferno* e il *Purgatorio*, per poi affidarsi alle candide mani di Beatrice nel *Paráiso*.

I primi versi del poema dantesco sono, infatti, tra i più noti della letteratura occidentale. Si riportano qui di seguito, affiancati dalla traduzione di Mitre ⁶¹ (v. 1-3):

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

En medio del camino de la vida,
Errante me encontré por selva oscura,
En que la recta vía era perdida.

Già a partire dalle prime terzine traspare l'impronta di Mitre come traduttore: l'argentino aggiunge la parola 'errante', una scelta stilistica per nulla irrilevante, poiché arricchisce il verso dandogli una sfumatura che nell'originale era assente, o forse implicita. In effetti, come emergerà nel corso del lavoro, una caratteristica del *modus traducendi* di don Bartolomé sarà proprio l'aggiunta di parole, soprattutto aggettivi. Solo nel primo canto, oltre al caso appena segnalato, si identificano altri quattro episodi in cui il traduttore inserisce un attributo: nel verso 14 («là dove terminava quella valle» / «donde aquél valle lóbrego termina»); nel verso 26 («si volse a retro a rimirar lo passo» / «volvió a mirar el temeroso paso»); nel verso 31 («Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta» / «Y aquí, al comienzo de subida incerta»); e nel verso 126 («non vuol che 'n sua città per me si vegna» / «me veda acceso a su ciudad divina»).⁶²

Il vocabolo 'errante', integrato a questa prima terzina, dà una certa sfumatura all'intero verso poiché enfatizza il disorientamento del pellegrino ed anticipa l'idea sviluppata successivamente: «en que la recta vía era perdida». A questo punto, ogni qual volta ci si ritrovi davanti ad un caso simile di aggiunta, sarà possibile spiegare che l'argentino, meticoloso nel rispettare le regole metriche, non fa altro che intervenire nel prototesto al fine di rispettare l'endecasillabo e di mantenere intatta la struttura del poema.⁶³ Tuttavia, esiste più di un'opzione per ottenere l'endecasillabo. «Yo me

⁶¹ Come segnalato precedentemente, i versi della traduzione di Mitre sono sempre tratti da: *La Divina Comedia, Traducción en verso de Bartolomé Mitre*, Colección Universal Editorial Araujo, Buenos Aires, 1944. Salvo indicazioni, ogni verso in spagnolo appartiene a questa traduzione. Il testo di questa edizione (1944) è la versione finale di Mitre (originariamente pubblicata nel 1897), e presenta tutte le correzioni realizzate dall'argentino. Per le note (paratesto) e per la Prefacio (o Teoría del traductor), si impiega l'edizione del 1894, precedentemente citata.

⁶² Anche se in nessuno di questi versi vi sono delle note giustificanti le aggiunte (elemento che, lungi dall'essere un'eccezione, sarà una costante), compare tra le note del Canto III un'allusione all'aggettivo *divina*, per il verso 126. Si cita: «En ese verso [126, Canto I], hemos reproducido el mismo vocablo, caracterizándole con el adjetivo divina, que estaba en la mente del autor» (MITRE, nota 1, Inf. III).

⁶³ Quest'idea è di Mondola, il quale suggerisce che la traduzione di Mitre si basa su tre meccanismi: omissione, amplificazione (ovvero, aggiunta di parole), e spiegazione. (MONDOLA, *Como la vela se ciñe al viento...*; p. 263).

encontraba en una selva oscura», verso della traduzione di Ángel Crespo,⁶⁴ oltre a non prendere in considerazione qualsiasi possibile parola aggiuntiva, sembra avvicinarsi maggiormente alla teoria traduttologica di Mitre ancor più del verso dello stesso Mitre, in quanto Crespo si attiene all'originale «palabra por palabra».⁶⁵

Già da qui si percepisce la problematica centrale della Comedia di Mitre, ovvero la contraddizione tra le notevoli libertà che l'argentino si concede nel tradurre, e i principi della sua teoria. Infatti, è possibile supporre che il sentimento di “andar errante” era leggermente presente nella mente del traduttore, e che in questo modo interpretò l'immagine di Dante pellegrino in quella selva. Come detto precedentemente, vale la pena sottolineare che le parole aggiunte («errante», «lóbrego», «temeroso», «incierta», «divina») sono aggettivi che, per la loro natura, precisano e danno forma ai passaggi narrati. In questo modo, sembra che tramite queste integrazioni Mitre lasci trasparire la soggettività del traduttore, rovesciando sui suoi versi ciò che interpretò, ed allontanandosi dalle rigore matematico a cui allude nel prologo.

A tal proposito, come contrappunto di quanto esposto fino a qui, si cita un passaggio della traduzione che rispetta la teoria di Mitre. Come si può notare, la seconda terzina evidenzia la fedeltà tra il traduttore e la sua teoria (v. 4-6):

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura	¡Ay! Que decir lo que era, es cosa dura,
esta selva selvaggia e aspra e forte	esta selva salvaje, áspera y fuerte,
che nel pensier rinova la paura!	que en la mente renueva la pavora!

Queste terzine appartengono ad una delle tante correzioni che don Bartolomé apportò per l'ultima edizione del poema, ed è così che nelle note commenta questo passaggio. L'enfasi lo si riscontra nella letteralità del verso 5, «tal como se pone en la corrección: *Esta selva salvaje, áspera y fuerte*».⁶⁶ «Es este –aggiunge– uno de los casos en que me había apartado de mi propia teoría como traductor, teniendo que volver a ella al tiempo de revisar mi trabajo».⁶⁷ È altresì interessante osservare come il traduttore valuta il suo lavoro, giacché rivela alcuni aspetti che, per lui, sono fondamentali ai fini pratici. Con un certo orgoglio, don Bartolomé dichiara che il suo verso è

Una verdadera fotografía interpretativa, por decirlo así, en que se reproduce la estrofa original verso por verso, palabra por palabra equivalente, con su giro propio, en su forma poética, con sus acentos rítmicas y hasta con su graciosa paranomasia de selva salvaje (selva selvaggia).⁶⁸

⁶⁴ Ángel Crespo Pérez (Madrid 1926-1995). Poeta, saggista, traduttore e critico spagnolo. Emerge per le sue traduzioni di opere italiane quali il *Cancionero* di Petrarca, e la *Divina Comedia*, qui citata, in terzine incatenate. (CRESPO, *Dante Alighieri, Comedia, Inferno*; Seix Barral, prima edizione, Barcelona, 1973).

⁶⁵ MITRE, nota 4-6, Inf. I.

⁶⁶ La versione precedente, che poi Mitre ha corretto, è questa: “*Decir lo agreste que era, es cosa dura / Esta selva tan áspera y tan fuerte / Que en la mente renueva la pavora*”. (MITRE, nota 4-6, Inf. I).

⁶⁷ MITRE, nota 4-6, Inf. I.

⁶⁸ MITRE, nota 4-6, Inf. I.

Per Mitre, questo passaggio dimostra che Dante è traducibile in castigliano, e suggerisce che è un esempio di parallelismo tra le due lingue, le quali reciprocamente si prestano a riprodurre gli stessi suoni, i medesimi costrutti grammaticali, e simili strutture formali quali sillabe e rime.

Fin dalle prime terzine precedentemente analizzate, emergono gli strumenti impugnati da Mitre. Le altre terzine, quelle appena analizzate, illustrano il carattere riproduttivo, matematico, ovvero il *palabra por palabra*, processo in cui la penna del traduttore solca lo stesso cammino dell'originale, proprio come la vela che, guidata dal vento, salpa gli stessi mari in cui si è avventurato il poeta italiano. Al contrario, nelle prime terzine si avverte maggiormente la presenza del traduttore proprio grazie all'aggiunta di parole. Tuttavia, i casi in cui Mitre si allontana dalla fonte sono in minor numero, e ciò dimostra che si attiene maggiormente alla sua teoria, ovvero il tradurre *ad verbum*. Una prova evidente di quanto enunciato è, come si è visto, il secondo gruppo di terzine.

Dopo aver chiarito questo aspetto, è possibile presentare nuove tipologie di elementi, come dei casi di inversioni nell'ordine dei vocaboli e fusioni di versi nel Canto II. Una volta esplorate le peculiarità di questi passaggi, ci si soffermerà analizzando degli episodi rilevanti dal punto di vista traduttologico, poiché centrali nel poema, ovvero, l'apparizione dei personaggi di Virgilio e di Beatrice.

Come si è detto, nella *Teoría del traductor* Mitre non solo dichiara di non trascurare le parole essenziali, quelle che lasciano la loro indelebile traccia nel testo, ma altresì afferma di incorporare nuovi vocaboli:

En cuanto a la ordenación literaria debe darse a los vuelos iniciales de la imaginación toda su amplitud o limitarlos correctamente con la concisión originaria...y cuando se complimente con algún adjetivo o explicación la frase, hacerlo dentro de los límites de la idea matriz.⁶⁹

Ed è proprio quest'ultimo aspetto ciò che ci interessa. Anche nel Canto II si identificano diversi casi in cui il traduttore aggiunge aggettivi che non sono presenti nella *Commedia* originale.⁷⁰ Si deve considerare che, per Mitre, questi attributi sono "complementari" e non devono oltrepassare «los límites de la idea matriz» per non allontanarsi troppo dal testo di partenza. Tuttavia, è possibile argomentare che le aggiunte ripropongano un'interpretazione specifica del testo, e questi aggettivi, proprio come delle briciole cadute dalla mano del traduttore, indicano al lettore la strada da seguire affinché possa leggere l'opera in modo critico. In questo senso, si tratteranno

⁶⁹ MITRE, *La Divina Comedia*, "Prefacio. Teoría del traductor", p. XI.

⁷⁰ Nel Canto II si riscontrano numerose aggiunte, sempre descrittive e, nella maggior parte dei casi, si tratta di aggettivi.

passaggi del secondo e del terzo canto in cui prevale la «libertad interpretativa», come la chiama Fernández Speier.⁷¹

Il Canto II del poema è caratterizzato principalmente da una circostanza: una volta intrapreso il viaggio, l'animo di Dante è pervaso da un sentimento spontaneo, tipicamente umano, una sensazione di insicurezza, di sfiducia, che lo porta addirittura a dubitare della propria perseveranza, come chi «anhelando la aventura, por contrarios deseos trabajado, abandona su intento en la premura»:⁷² egli è solo un uomo, non è un eroe del calibro di Enea, perciò sente di non meritare la grazia della salvezza divina. Ma proprio in quel momento Virgilio gli comunica un fatto fondamentale: sarà Beatrice colei che lo salverà. La fanciulla, mossa da pietà e carità, dopo essere stata informata dalla Vergine e da Lucia a proposito delle sofferenze del poeta, discende dal Regno dei cieli per giungere nel Limbo ed incontrare Virgilio, in modo che possa intervenire e salvare il fiorentino. Dopo aver ascoltato la voce della sua guida, l'animo di Dante si riempie di gioia, e «cual florecilla que brilla erguida sobre su tallo tras las nevadas nocturnas, una vez salido el sol»,⁷³ si rincuora e continua il suo viaggio.

La stessa Fernández Speier si sofferma su certi passaggi del Canto II per evidenziare la libertà interpretativa dell'argentino. Un segno tipico dello stile dantesco è la presenza di similitudini. L'intera opera della Divina Commedia è caratterizzata infatti da numerose terzine la cui forma, tradotta in spagnolo, può essere trasposta da Mitre in questo modo «*Como / Así como..., de igual manera / tal / así / también...*». Alcune di queste scelte stilistiche si protraggono per più di una terzina e, allora, il lavoro del traduttore diventa più ostico, non solo perché questi passaggi richiedono una precisione maggiore in termini formali, ma soprattutto perché Dante vi racchiude numerose metafore, immagini e circonlocuzioni, che rendono difficile una possibile traduzione.

Proprio nel secondo canto, infatti, troviamo ben due similitudini: la prima, che allude ai dubbi del poeta, si trova all'inizio;⁷⁴ la seconda, una bellissima immagine che è, tra l'altro, la metafora della rinnovata speranza di Dante, si trova invece verso la fine. Si riporta quest'ultima (v. 127-132 Inf. II):

Quali fioretti dal notturno gelo
chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca,
si drizzan tutti aperti in loro stelo,

tal mi fec'io di mia virtude stanca.
e tanto buono ardire al cor mi corse,
ch'i' cominciai come persona franca:

Cual florecilla, que nocturna helada
dobla y marchita, y luego brilla erguida
sobre su tallo, por el sol bañada,

así se reanimó mi alma abatida:
súbito ardor el corazón recorre,
y prorrumpo con voz estremecida:

⁷¹ FERNÁNDEZ SPEIER, *Las traducciones argentinas*, p. 8.

⁷² MITRE, *La Divina Comedia*, Inf. II, v. 37-39.

⁷³ MITRE, *La Divina Comedia*, Inf. II, parafrasi dei versi 127-132, analizzati più in basso.

⁷⁴ Si cita, di seguito, la similitudine nella traduzione di Mitre (v. 37-42, Inf. II): «*Y como el que anhelando una ventura, / por contrarios deseos trabajado, / abandona su intento a la premura, // así al tocar el límite buscado, / reflexionando bien, retrocedía / ante la empresa que empecé animado*».

Come segnalato precedentemente, la studiosa⁷⁵ suggerisce che queste terzine sono un esempio del *modus operandi* di don Bartolomé. L'argentino, ad esempio, nella traduzione converte il plurale («Quali fioretti») impiegando il collettivo («Cual florecilla»). Risulta interessante osservare come si giustifica nel paratesto:

En el original la imagen está en plural. *Quali fioretti*, etc. En la traducción está en singular, y parece más propio, desde que la comparación con relación a una cosa sola y no a varias como se expresa en el verso siguiente: «Tal mi fec'io di mia virtude stanca».⁷⁶

In ogni caso, il cambio da plurale al collettivo non è significativo al fine di comprendere il senso del passaggio, ciò che emerge qui è, invece, l'interpretazione dell'argentino che, considerando la sua visione *más propia*, non esita ad alterare il verso dantesco. Questo caso, come detto precedentemente, non altera il *sensum* del poema; tuttavia, Mitre adotta un comportamento analogo davanti ad altri passaggi più ambigui e oscuri, che cercherà di chiarire, mettendo da parte ogni pretesa di letteralità.

Dal confronto tra il passo prodotto dall'argentino e il testo fonte, emergono altri elementi che meritano di essere analizzati, come l'aggiunta di «por el sol bañada», una figura di stile che rimanda all'ossimoro per sottolineare la potenza della luce solare che sommerge i fiori, tanto da farli brillare fino a renderli quasi bianchi. Quanto alla seconda terzina del frammento estratto, si osserva che don Bartolomé allude allo stato d'animo di un poeta particolarmente scosso, demoralizzato, la cui «alma abatida» si oppone alla «virtude stanca» dantesca, e perfettamente concorde al sentimento di sconforto che traspare dai versi, l'argentino sceglie di sostituire la franchezza del poeta ad una più mesta «voz estremecida», che rispecchia in pieno i timori di Dante nel percorrere quel viaggio tanto pericoloso quanto fondamentale per la salvezza.

Non è difficile percepire, inoltre, nelle stesse terzine appena citate, un certo parallelismo tra le sonorità dell'originale e della traduzione. È sufficiente qui evidenziare il gran lavoro di Mitre nel volgere in spagnolo quei suoni a partire dai quali Dante costruisce le sue celebri terzine. In questo caso, è da osservare specialmente la seconda terzina, in cui prevale l'allitterazione della liquida “r” («virtude», «ardire al cor mi corse», «persona franca»), e allo stesso modo si mantiene nella traduzione («reanimo», «ardor el corazón recorre», «prorrumpo», «estremecida»). Come si è visto, i versi dell'argentino, quindi, non solo rispecchiano il *sensum* dell'opera dantesca, ma ne riproducono altresì l'armonia sonora.

In un altro episodio del Canto II appaiono più evidenti alcune libertà che si concede Mitre. Ne è un chiaro esempio la seguente terzina, in cui Virgilio, davanti alle insicurezze del fiorentino e dopo avergli spiegato che tre donne sante (la Vergine, Lucia e Beatrice) lo proteggono dal cielo, gli chiede (v. 121-123, Inf. II):

Dunque: che è? Perché, perché restai,	¿Por qué, pues, te detienes en tu senda?
perché tanta viltà nel core allette,	¿Por qué tu fortaleza así quebrantas?
perché ardire e franchezza non hai,	¿Por qué no sueltas al valor la rienda,

⁷⁵ FERNÁNDEZ SPEIER, *Las traducciones argentinas...*, cit. p. 62.

⁷⁶ MITRE, nota 127, Inf. II.

Fin dall'inizio, si osserva che il traduttore omette il verbo «restai», per introdurre un nuovo concetto che appare ben definito dal predicato «te detienes,» a cui aggiunge l'immagine della «senda», non presente in Dante. Un altro elemento che emerge dal confronto tra le terzine, riguarda la triplice anafora dell'interrogativo «por qué», vocabolo che apre in modo parallelo ogni unità metrica della strofa. Tuttavia, è nell'ultimo verso che si apprezza una traduzione essenzialmente libera, salvo per l'interpretazione dell'idea generale, il *sensum* del passaggio. Le «palabras esenciales»⁷⁷ del verso (ardire, franchezza) non sono tradotte letteralmente. Anzi, l'argentino aggiunge addirittura una metafora, che appare quasi come un 'modismo': l'idea di dare libero sfogo al coraggio dell'esitante poeta, impiegando un linguaggio che sembra avere origine nella lingua argentina del XIX secolo,⁷⁸ anche se, nessuna delle note del paratesto alludono a tale riferimento.

2.2 Virgilio e Beatrice

In questi due primi canti appaiono una coppia di personaggi cardine dell'intero poema: sono le figure di Virgilio e di Beatrice, due veri e propri fari che illuminano l'oscuro cammino di Dante e che lo accompagnano verso la rinascita.

2.2.1 Virgilio

Virgilio, eterno poeta latino, è il primo a mostrarsi al poeta e lo guida già a partire dal Canto I. Inizialmente Dante non lo riconosce, ma intuisce che si tratta di un'ombra e non di un essere umano. Ed ecco, i versi in cui si offre il primo sguardo sul mantovano, affiancati dalla traduzione di Mitre (v. 61-63):

Mentre ch'i' rovinava in basso loco,
dinanzi a li occhi mi si fu offerto
chi per lungo silenzio parea fioco.

Mientras que al hondo valle descendía,
me encontré con un ser tan silencioso,
que mudo en su silencio parecía.

⁷⁷ MITRE, *La Divina Comedia, Prefacio, Teoría del traductor*, p. XI: «Son condiciones esenciales de toda traducción fiel en verso,-por lo que respecta al proceder mecánico-, tomar por base de la estructura, el corte de la estrofa en que la obra está tallada; ceñirse a la misma cantidad de versos, y encerrar dentro de sus líneas precisas las imágenes con todo su relieve, con claridad las ideas, y con toda su gracia pristina los conceptos; adoptar un metro idéntico o análogo por el número y acentuación, como cuando el instrumento acompaña la voz humana en su medida, y *no omitir la inclusión de todas las palabras esenciales* que imprimen su sello al texto, y que son en los idiomas, lo que los equivalentes en química y geometría». Enfasi mio.

⁷⁸ Nella sua tesi, Fernández Speier spiega come Mitre cerchi di impiegare nel suo lavoro una lingua propria del suo paese, in modo da creare un vincolo tra poesia e nazione.

Questo «ser silencioso», si capisce, è l'ombra di Virgilio, e Mitre dedicherà non poco spazio a tale verso nelle note. In un primo momento, l'argentino si addentra minuziosamente nell'analisi della parola «rovinava», nel primo verso, che poi, però, decide di convertire in «descendía». Il contrasto tra don Bartolomé e gli altri critici della Comedia sul significato di questo vocabolo dimostra, come suggerisce Fernández Speier, la «notable independencia crítica»⁷⁹ dell'argentino rispetto agli studiosi italiani, in quanto egli preferisce tradurre tale verbo in maniera più immediata e lineare.⁸⁰ Vale la pena di menzionare il fatto che, come afferma lo stesso Mitre nella nota corrispondente, nel tradurre il verso 63 del Canto I dell'Inferno, la sua chiave di lettura si allontana da quasi tutti i critici italiani, proprio per le sue scelte interpretative volte a chiarificare alcuni passi che risultano ambigui.; il generale, quindi, «se sirve de la autoridad de los estudiosos italianos en la medida en que sus ideas justifiquen su elección traductiva»⁸¹

Nella nota al medesimo verso, infatti, Mitre difenderà la propria versione del passo visione ampiamente criticata e considerata addirittura «una notoria vulgaridad»⁸² a causa della ridondante reiterazione del concetto di mutismo («mudo en su silencio»). In risposta a critici del calibro di Blanc, Fraticelli, Alizeri, Paolo Costa e Brunone Bianchi, dei quali aveva letto i commenti, l'argentino giustifica la propria scelta (la parola «fioco» non come “débil, deslucido o tenue”, ma come «mudo»; il «lungo silenzio» semplicemente come «silencio») presentando cinque argomentazioni, tutte motivate, a suo dire, razionalmente. Innanzitutto, Dante, appena incontrato Virgilio, non poteva sapere per quanto tempo costui avesse taciuto. Inoltre, ad un primo impatto, non conoscendo quella figura «offerta» anzi, addirittura aveva dei dubbi sulla natura dell'apparizione, tant'è che domanda alla sagoma se si tratti di un uomo in carne ed ossa oppure di un'ombra; infine, risulta troppo azzardato sentenziare che Virgilio è ora muto a causa di un lungo silenzio poiché, secondo Mitre, «pues no hay signo visible que pueda hacer conocer la languidez o la mudez por efectos de su silencio».⁸³

Per queste ragioni, don Bartolomé traduce «que mudo en su silencio parecía», giustificando la propria interpretazione; trattandosi di un'ombra, Virgilio «no solo no hablaba, sino que ni siquiera respiraba, lo que trae naturalmente la idea de afonía».⁸⁴ Questa peculiarità dell'argentino, ovvero il suo distaccarsi dai critici, coincide con l'immagine di un traduttore che si impossessa del testo per portarlo nella terra natia. La libertà di interpretare e di rendere proprie le grandi opere universali, come afferma Fernández Speier, caratterizza il modo in cui la cultura argentina si è relazionata con la

⁷⁹ FERNÁNDEZ SPEIER, *Las traducciones argentinas*; p. 68.

⁸⁰ MITRE, nota 61; Inf. I.

⁸¹ FERNÁNDEZ SPEIER, *Las traducciones argentinas*; p. 68.

⁸² MITRE, nota 61; Inf. I.

⁸³ MITRE, nota 63; Inf. I.

⁸⁴ MITRE, nota 63; Inf. I.

tradizione letteraria, ed è stata una tendenza diffusa soprattutto nel XX secolo, il cui principale rappresentante è Jorge Luis Borges.⁸⁵

Va segnalato, altresì, il valore estetico che Mitre imprime nella propria traduzione. A tal proposito, ai versi dell'argentino, si affiancano quelli del lavoro di Crespo, in modo da confrontarne le scelte stilistiche (v. 61-63; Inf. I):

CRESPO

Mientras me deslizaba en la pendiente,
ya mi mirada había descubierto
a quien por mudo di, por lo silente.

MITRE

Mientras que al hondo valle descendía,
me encontré con un ser tan silencioso,
Que mudo en su silencio parecía.

Come si può notare, la versione di Mitre si costruisce a partire dalla ridondanza «mudo en su silencio», che aggiunge al verso una sfumatura assente nell'originale, affinché nelle orecchie del lettore risuoni, per effetto di un ossimoro, un certo silenzio che tutto avvolge. Al di là della giustificazione “razionale” per questo duplice silenzio e delle argomentazioni che l'argentino espone nelle note, è possibile affermare che, in termini poetici, il verso compie la propria funzione estetica.

Il concetto del lavoro di Crespo il quale, tra l'altro, rispetta l'endecasillabo, non è del tutto distante da quello di Mitre: entrambi i traduttori si cimentano nell'interpretare il silenzio di Virgilio come “doppio”. Tuttavia, va riconosciuta una certa accortezza da parte dello spagnolo nell'aver scelto la parola «silente», la cui sonorità supera abbondantemente la scontata alternativa «silencioso». Ciononostante, in termini estetici, il verso dell'argentino risulta superiore. Nella terzina di Mitre riecheggia, infatti, il suono “s” («descendía», «ser», «silencioso», «su silencio parecía») che ben corrisponde all'atmosfera del passaggio descritto, in quanto il silenzio non è solo un'immagine, ma si percepisce addirittura nella musicalità dei versi. Il carattere allitterativo corrisponde, dunque, con quello dell'opera dantesca, in cui, però, sono i suoni “f” e “s” a cadenzarne il ritmo («basso», «dinanzi», «si fu offerto», «silenzio», «fioco»).

Crespo non riproduce l'allitterazione, ma inserisce una virgola nel verso 63 («a quien mudo di, por lo silente») che lo rallenta, impedendogli di scorrere con fluidità sotto lo sguardo del lettore. Proprio tale differenza stilistica, nella versione di Mitre, avvolge la figura di Virgilio da un silenzio muto, tanto che sembra quasi dissolversi nel corso della terzina. Fin dal primo canto, don Bartolomé dimostra grande sensibilità e destrezza poetica, come afferma Mondola, «una admirable percepción de las

⁸⁵ FERNÁNDEZ SPEIER, *Las traducciones argentinas*; p. 69.

correspondencias fono - semánticas»;⁸⁶ il sottile vincolo tra suono e significato, dunque, rispecchia pienamente la concezione che ha l'argentino della poesia.⁸⁷

Va segnalato, tuttavia, che entrambi i traduttori non riproducono l'immagine dantesca di Virgilio che viene offerto al poeta come un dono («mi si fu offerto», nel verso 62). Relativamente al carattere divino del poema, ovvero l'idea della Provvidenza che fa apparire Virgilio nel cammino di Dante affinché possa salvarlo, tale sfumatura si perde sia in Mitre («me encontré»), sia in Crespo («había descubierto»). Quanto al Canto II, è lo stesso mantovano a raccontare che è stato mandato per soccorrere il poeta, confermando l'interpretazione originaria: in effetti, egli è stato offerto dal Cielo come una guida, un'ancora di salvezza per Dante.

2.2.2 Beatrice

Le prime immagini di Beatrice appaiono, come accennato in precedenza, nel Canto II. Ed è proprio Virgilio colui che descrive la dama fiorentina e come lei, mossa dall'amore, sia scesa negli Inferi per redimere Dante. Beatrice è, sostanzialmente, la figura permette lo svolgersi degli eventi.⁸⁸ La sua presenza è fondamentale, anche se nelle prime due cantiche è piuttosto discreta; saranno poi i versi del *Paraíso* a risplendere della sua luce. L'elaborato si focalizza sull'analisi dei canti dell'*Infierno* ma data la rilevanza di Beatrice nell'intero poema, è necessario soffermarsi ad analizzarne la prima rappresentazione, contestualmente alla traduzione di Mitre. Si riportano, allora, le parole di Virgilio, che delineano i primi contorni, seppur sfumati, dell'immagine della donna eterea (v. 52-57):

Io era tra color che son sospesi,
e donna mi chiamò beata e bella,
tal che di comandare io la richiesi.

Lucevan li occhi suoi più che la stella;
e cominciommi a dir soave e piana,

con angelica voce, in sua favella:

Me encontraba en el limbo detenido
y una mujer angélica y hermosa
a sí llamóme y me sentí rendido.

Cada ojo era una estrella fulgorosa;
y así me habló con celestial acento,

dulce y suave en su habla melodiosa

⁸⁶ MONDOLA, *Como la vela se ciñe al viento*; p. 269.

⁸⁷ MITRE, *Rimas*, p. XV. Nella *Carta-Prefacio*, l'autore lascia questa citazione di Sismondi: «la poesía es una feliz combinación de dos de las más bellas artes: música por los sonidos y pintura por las imágenes».

⁸⁸ B. MAGALLANES E W. LINARES, *Beatriz. Personaje real, histórico y literario*; Enciclopedia Medieval; <https://enciclopediamedieval.wordpress.com/2018/12/29/beatriz-personaje-real-historico-y-literario/> (consultato il 26/11/2025): «Beatrice es la figura que se encuentra como puente entre lo terrenal y lo divino, lo que concuerda con la concepción de “donna angelicata”. Es la causa y el efecto para Dante, por lo que inicia su aventura, y donde culminará. Beatriz, es el punto en el que convergen todos los imaginarios que el autor maneja para configurar el mundo que está construyendo; es decir, es la única figura (además del personaje de Dante en sí mismo), que es capaz de converger entre el mundo clásico y el mundo bíblico que constituye el “infierno”, el “purgatorio”, y el “paraíso”. Mucho se podría plantear de dicha figura, ya que abarca demasiados elementos dentro y fuera del texto, como figura real, histórica y literaria».

Si può ipotizzare che Dante abbia scelto lo ‘schermo’ di Virgilio invece di rappresentare direttamente la dama in quanto essa appartiene ad un contesto divino, perciò lascia che sia il suo maestro, dal quale ha carpito il più dolce stile retorico, a portare a termine tale impresa. Al riguardo, così si esprime Anna Maria Chiavacci Leonardi:

appare per la prima volta Beatrice, colei che sempre porta con sé il segno ed il richiamo del divino nella vita di Dante. La luce che inonda questi versi, che irraggia lo splendore di un altro mondo in quella oscura costa, è la risposta, sul piano figurativo.⁸⁹

Mitre, dal canto suo, cerca di riprodurre proprio quei versi ricolmi di luce replicando, sul piano figurativo, con immagini che alludono ad un mondo divino il cui splendore, oltre a rischiarare l’oscuro cammino di Dante e Virgilio, infonde la speranza nei loro cuori. Per giustificare la scelta di tali elementi appartenenti ad una sfera celestiale, Chiavacci Leonardi suggerisce che, con l’apparizione di Beatrice, riaffiori anche «il ricordo e l’aura stessa della Vita Nuova: Il Dolce Stil Nuovo».⁹⁰ La coppia di aggettivi affini è, infatti, propria del gusto stilnovistico; ne sono un chiaro esempio «beata e bella», del verso 53, e «soave e piana», utilizzati per descrivere la voce di Beatrice, nel verso 56. Ma l’elemento primario di tutto lo Stil Nuovo sono gli occhi che, nella Commedia, fino agli ultimi canti, possiedono un valore eminente, in quanto in essi splende la luce di Dio, come nel verso 53, dove lo sguardo di Beatrice viene paragonato alle stelle, la cui luce rischiarava la via del pellegrino.⁹¹

Nella versione di Mitre, il senso del passaggio è stato mantenuto: benché le parole scelte da don Bartolomé non corrispondano letteralmente a quelle del prototesto, l’idea generale è identica, poiché la sua interpretazione non influisce la riproduzione del poema. L’argentino prova a riproporre anche alcune forme dantesche: la dittologia «beata e bella» diventa «angélica y hermosa», «soave e piana» mutano in «dulce y

⁸⁹ CHIAVACCI LEONARDI, *Inf.* II, 52.

⁹⁰ M. MARTI, *Stil Nuovo*, Treccani, Enciclopedia Dantesca, [https://www.treccani.it/enciclopedia/stil-nuovo_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/stil-nuovo_(Enciclopedia-Dantesca)/) (consultato il 27/11/2025) «La donna-angelo (non ‘bella come un angelo’), cioè la donna-Intelligenza motrice, fa in modo che la virtù dell’uomo si celebri nelle azioni della sua vita. Le donne-angelo diventano così una sorta di decimo coro angelico, il più basso, e assolvono una funzione mediatrice (come le Intelligenze) tra il cuore dell’uomo, che esse ‘muovono’, e Dio, agendo beneficamente sul cuore di lui. Si aggiunga la valutazione della vicenda d’amore, anche se questa si svolge nei modi tradizionali (amore nasce nel cuore per la contemplazione della bellezza femminile ed è causa di una profonda trasformazione dell’uomo), poiché negli stilnovisti gli effetti del sentimento d’amore vigono solo entro confini morali, mentre nella tradizione sono di gran lunga preminenti se non esclusivi gli interessi sociali, mondani, nella direzione di una perfetta cortesia e cavalleria».

⁹¹ Chiavacci Leonardi, *Inf.* II, 55. La studiosa allude al fatto che, così come una delle prime cose che si dice di Beatrice riguarda i suoi occhi che brillano come stelle, allo stesso modo, verso la fine del poema, gli occhi di Beatrice saranno la luce di Dio. In questo riferimento, viene apprezzata l’armonia del poema in cui è evidente il filo conduttore tra l’inizio e la fine dell’opera.

suave». Nel primo caso sceglie una coppia aggettivale che, da un lato sfrutta la letteralità («bella» / «hermosa»), dall'altro ricorre ad un elemento di chiara impronta stilnovista («angelica»); nel secondo caso, invece, sposta la coppia di aggettivi. Ad ogni modo, nonostante le scelte lessicali, Mitre riesce a replicare l'immagine della donna – angelo, una figura fortemente idealizzata, la quale è in grado di elevare l'animo del poeta fornendogli la speranza di redimersi e di purificarsi dai propri peccati.

CAPITOLO 3

3.1 *El cielo sin estrellas: Mitre nell'Inferno dantesco*

Leopoldo Longhi de Bracaglia sostiene che tradurre i grandi poeti è un'impresa ardua, poiché essi, come demiurghi platonici, plasmano immagini. Lo studioso afferma, infatti, che «la creación de imágenes es privilegio del genio. Sentir, describir por imágenes es poseer la facultad potente de dar alma y cuerpo, vida plena, a una criatura del espíritu».⁹² Tuttavia, riferendosi alla traduzione dell'*Inferno*, il critico aggiunge altre difficoltà relativamente alla rappresentazione delle figure spettrali che abitano l'oltretomba: esse non sono soltanto analoghe a visioni oniriche, ma possiedono anche un chiaro significato allegorico.

Egli allude al fatto che Dante, con poche pennellate, presenta già la totalità del quadro dove in primo piano appaiono i personaggi associati ad archetipi morali che rispecchiano i sentimenti umani. Tale scenario si ripete in ogni episodio dell'*Inferno* dantesco: i dettagli e i gesti che emergono dai versi liberano l'immaginazione del lettore il quale, guidato dal poeta, trova tra le terzine il cammino da seguire mentre contempla i terribili paesaggi del mondo sotterraneo, luogo in cui si castiga il corpo materiale per purificare lo spirito e dove ha origine, secondo De Sanctis, «la vita del mondo moderno».⁹³

Longhi de Bracaglia riscontra due ostacoli nel tradurre le immagini infernali, difficoltà proprie di questa cantica, a causa della sottigliezza e dell'armonia che traspare dalle figure allegoriche. Per il critico, quindi, è fondamentale «no omitir ninguno de sus elementos constitutivos, y conservar a cada elemento en su categoría».⁹⁴

A questo punto, è giunto perciò il momento di accompagnare Mitre e la sua opera in questo mondo di dolore, in cui regna l'eterno tormento dei dannati. E non vi è un luogo più idoneo per iniziare che le soglie degli inferi, sulle cui porte si leggono parole di «colore oscuro».⁹⁵ Una volta recuperati i sensi, Dante, accompagnato da Virgilio, riprende il viaggio e, arrivato all'entrata dell'Ade, dopo aver esternato la propria angoscia, legge la seguente insegna (v. 1-9, Inf. III):

Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.

Por mí se va a la ciudad doliente;
por mí se va al eternal tormento;
por mí se va tras la maldita gente.

⁹² LONGHI DE BRACAGLIA, *Mitre traductor de Dante*; p. 47.

⁹³ DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*; p. 208.

⁹⁴ LONGHI DE BRACAGLIA, *Mitre traductor de Dante*; p. 48.

⁹⁵ *Inferno*, Canto III, v. 10.

Giustizia mosse il mio alto fattore;
facemi la divina podestate,
la somma sapienza e 'l primo amore.

Dinanzi a me non fuor cose create
Se non etterne, e io eterno duro.
Lasciate ogne speranza, voi ch'entrate.

Movió a mi Autor el justiciero aliento:
hízome la divina gobernanza,
el primo amor, el alto pensamiento.

Antes de mí, no hubo jamás crianza,
sino lo eterno; yo por siempre duro:
¡Oh, los que entráis, dejad toda esperanza!

Secondo De Sanctis, studioso contemporaneo di Mitre, « la sfera tragica è dominata dalla seguente triade: l'eternità, la disperazione e le tenebre, la cui ridondanza acutizza l'eterno dolore».⁹⁶ In questo senso, le ripetizioni dell'argentino, vale a dire le anafore che, in parallelo, aprono i primi tre versi («por mí»), sono fedeli al significato del poema dantesco, come osserva Longhi de Bracaglia «la inscripción de la puerta infernal no pierde en la traducción sus rasgos lapidarios».⁹⁷ Tuttavia, confrontando meglio la versione di don Bartolomé con il passo dantesco, emergono alcuni elementi che meritano di essere commentati. Innanzitutto, nella traduzione, l'«eterno dolore» diventa un «eternal tormento» che perseguita la «maldita gente», come a sottolineare che, sulle anime dei peccatori grava una perpetua maledizione, proveniente dalla «divina gobernanza». Essa, dall'alto della sua «somma sapienza» («alto pensamiento»), emette una terribile sentenza il cui «justiciero aliento», concetto del tutto assente nell'opera dantesca, suona come un terribile anatema.

«Giustizia mosse il mio alto fattore» allude al fatto che la giustizia spinse Dio («alto fattore»)⁹⁸ a creare l'Inferno. Tale interpretazione risulta accettata, come segnala Mitre nella nota a questo verso, dai commentatori italiani (critici che l'argentino non menziona, e perciò rimangono anonimi). L'immagine di un alito di giustizia, introdotta nella traduzione, non sembra corrispondere con nessun componente del prototesto. Al riguardo, Mitre spiega:

La traducción, conservando las tres palabras esenciales que constituyen la estrofa y el espíritu del verso, suple la palabra «mosse» por «aliento» que imprime el movimiento, conforme al texto bíblico en que se inspira el texto poético, toda vez que se refiere al Creador del Universo.⁹⁹

Appare qui un'osservazione di don Bartolomé sulla quale vale la pena soffermarsi. Il verbo «mosse» è tradotto letteralmente («movió»); egli, quindi, non sostituisce la parola «mosse», come spiega nella nota («suple la palabra *mosse*»), ma ne aggiunge una: «aliento». L'argentino giustifica la sua aggiunta suggerendo che Dante si è ispirato al

⁹⁶ DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*; p. 189.

⁹⁷ LONGHI DE BRACAGLIA, *Mitre traductor de Dante*; p. 48.

⁹⁸ CHIAVACCI LEONARDI ad Inf. III,4: *la giustizia mosse Dio a crearmi (fattore è usato più volte da Dante per indicare Dio creatore)*.

⁹⁹ MITRE, nota 4 al Inf. III.

testo biblico per scrivere tale passaggio, e che «aliento» cerca di riprodurne lo stimolo creatore.

Si riscontra, qui, una doppia supposizione dell'argentino. Al di là della semplice corrispondenza tra il testo biblico e la *Comedia*, Mitre ipotizza che in questo caso specifico, la mente di Dante si trovasse legata ai testi sacri quando descriveva l'insegna della porta dell'Inferno; l'argentino imprime così la propria visione (direi 'azzardata'), Si nota, infatti, che in questo caso la mano del generale lascia una traccia più marcata nella traduzione e, come si osserverà nel ritrarre le grandi figure dell'Inferno, tale elemento sarà presente con una maggior frequenza nei passaggi più ambigui del poema.¹⁰⁰

Non appena il poeta oltrepassa la porta dell'Ade, tutto l'Inferno gli si palesa improvvisamente (v. 22-30):

Quivi sospiri, pianti e alti guai
risonavan per l'aere senza stelle,
per ch'io al cominciar ne lagrimai.

Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle

facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell'aura senza tempo tinta,
come la rena quando turbo spira.

Llantos, suspiros, aúllo plañidero,
llenaban aquél aire sin estrellas,
que me bañó de llanto lastimero.

Lenguas diversas, hórridas querellas,
voces altas y bajas, en son de ira,
con golpes de manos a par de ellas,

como un tumulto en aire tanto gira
siempre, por aire eterno, cual la arena
que en el turbión remolinear se mira.

Dal confronto tra i due frammenti, si evince che Mitre non rispetta gli arcaismi di Dante; egli, infatti, non riproduce lo strato storico che emerge dai versi del fiorentino, in quanto, per esempio, ad un antiquato «aere» predilige un più recente «aire». Inoltre, si osservano altri elementi che differiscono dal testo dantesco, come nel caso del verbo «lagrimai» che si trasforma nel sostantivo «llanto», accompagnato dall'aggettivo «lastimero». Ulteriormente, l'argentino omette il concetto di «parole di dolore», lasciandolo sottinteso alle orribili favelle («horridas querellas») che ben rispecchiano l'ambiente tetro di quel luogo di sofferenza.

Su tale passaggio si pronuncerà De Sanctis, il quale afferma che, «sebbene l'eternità, le tenebre e la disperazione siano le caratteristiche dominanti dell'Oscuro Regno, è solo a partire da questo momento, ovvero quando l'Inferno si palesa per la prima volta con il vigore di tutte le sue figure, che si tramutano in poesia».¹⁰¹ In questo

¹⁰⁰ Si allude qui a due specifici casi interpretativi: il v. 75 del Canto XXVI, nel capitolo su Ulisse, e il v. 75 del Canto XXXIII, nel capitolo su Ugolino.

¹⁰¹ DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*; p. 189.

luogo, privo di tempo e di stelle, Dante ode il grido degli ignavi, quelle «*miseras almas que vivieron, sin infamia ni aplauso, vida ociosa*».¹⁰²

Questi ultimi versi vengono approfonditi da Mitre nelle note. L'argentino esordisce spiegando che il concetto che plasma l'ultima terzina («aura senza tempo tinta»), è uno tra i più oscuri dell'intero poema. Richiama, poi, il commento di Cristoforo Landino, pubblicato nel 1481.

Lo studioso quattrocentesco propone, infatti, due osservazioni attorno all'immagine de l'«aura senza tempo tinta»: la prima, riguarda il colore del cielo (plumbeo, nero come il peccato); la seconda concerne il fatto che l'Inferno, dal punto di vista morale, è un luogo sospeso nel tempo, in cui regna il dolore eterno.¹⁰³ Landino termina relazionando questo passaggio dell'Inferno dantesco con il celebre verso di Virgilio nel Canto VI dell'*Eneide* (a cui Dante si ispirò): «*Ibant obscuri sola sub noctem per umbram*».¹⁰⁴

Mitre giustifica quindi al commento dell'erudito fiorentino le scelte operate rispetto a una delle sue precedenti traduzioni del poema. (v. 27-30; Inf. III):

VERSIONE PRECEDENTE

suenan, en aire negro; que se aspira
sin la cuenta del tiempo, cual la arena
que en el turbión arrebatada gira.

VERSIONE DEFINITIVA

como un tumulto en aire tanto gira
siempre, por aire eterno, cual la arena
que en el turbión remolinar se mira.

Tale confronto risulta interessante per due ragioni. In primo luogo, perché, come si riporta più avanti, aiuta a comprendere il *modus operandi* di Mitre, il meccanismo concreto che accompagna la dimensione teorica:

Ciñéndonos más al sentido del original, hemos procurado reproducir el mayor número de palabras esenciales, conservando el adverbio «siempre»: traducendo «tinta» por «tinto», o sea oscuro tirando a negro; y «senza tempo», por «tiempo eterno», que acentúa enfáticamente, como en el original, la idea de siempre.¹⁰⁵

¹⁰² M-Inf. III, v. 35-36, *vel similia*.

¹⁰³ MITRE, nota 30, Inf. III. Si riporta un estratto del commento di Landino: «Tinta senza tempo, perque essendo sotto terra, era così tinta, et oscura di sua natura non potendovi penetrar i raggi del Sole, e non era tinta per tempo, como alcuna volta e a noi, quando e oppressa da nube, e da nebbia, onde allora diciamo far mal tempo, et l'aria esser tinta, et moralmente, era tinta senza tempo, perque l'Inferno e sempre tenebroso, non lucendovi mai alcun raggio della divina, et illuminante gratia».

¹⁰⁴ Persino Borges allude a questo sublime verso di Virgilio; ad esempio, *La Poesía*, nell'opera *Las siete noches* (1980).

¹⁰⁵ MITRE, nota 30, Inf. III.

Secondariamente, l'episodio è rilevante poiché, nelle note corrispondenti, l'argentino confronta la propria traduzione con quella del generale Pezuela, viceré del Perù.¹⁰⁶ Don Bartolomé ha già menzionato tale versione nella *Teoría del Traductor*, in cui la definiva «inarmónica como obra métrica, enrevesada por su fraseo, y bastarda por su lenguaje [...] una versión contrahecha, cuando no remendona, cuya lectura es ingrata, y ofende con frecuencia el buen gusto».¹⁰⁷ Per tale ragione, Mitre giustificava il tentativo di una nuova traduzione in versi, in quanto considerava la Comedia «uno de esos libros que no pueden faltar en ninguna lengua del mundo cristiano».¹⁰⁸ Ad ogni modo, benché ammetta che la propria versione possa essere «tan mala o peor que la de Pezuela», il generale assicura che «es otra cosa, según otro plan y con otro objetivo».¹⁰⁹

E, i modi in cui le discrepanze metodologiche tra i lavori dei due traduttori abbiano influito vengono spiegati nelle note. A tal proposito, si confrontano le terzine della versione definitiva di Mitre con le corrispondenti di Pezuela. (v. 27-30, Inf. III):

PEZUELA

Alzan rumor, en discordancia tanta
que el gran ámbito llenan por repentes,
como la arena que el turbión levanta.

MITRE

como un tumulto en aire tanto gira
siempre, por aire eterno, cual la arena
que en el turbión remolinear se mira.

Al riguardo, l'argentino aggiunge:

En estos tres versos, rellenos con tres ripios, que alteran el concepto fundamental que forma el meollo de la la estrofa, se echan de menos hasta las palabras características, que como otras tantas pincelada del cuadro, le imprimen movimiento, le dan su colorido o sugieren la idea de la medida del tiempo con relación a lo eterno: tumulto, aggira, gira, spira, aria, tinta, sempre, senza tempo. Es como una esencia, que al ser trasvasada, ha perdido su apariencia, su color y su perfume.¹¹⁰

Si osserva, qui, il modo in cui Mitre, coerentemente con la propria teoria, denuncia la mancanza delle 'palabras características' nella traduzione di Pezuela. Servendosi del parallelismo tra un quadro e il poema, il generale ritiene che tali termini siano come pennellate, che, però, assenti, privano il passaggio di movimento, di colore e

¹⁰⁶ Militare, letterato e uomo politico spagnolo, nato nel 1761 e morto nel 1830; diventa viceré del Perù tra il 1816 e il 1821. Ha tradotto in spagnolo delle importanti opere, tra cui: *L'Orlando Furioso* (*Orlando Furioso*), *Gerusalemme Liberata* (*Jerusalén Libertada*) e, ovviamente, il poema dantesco.

¹⁰⁷ MITRE, *La Divina Comedia, Teoría del traductor*; p. XVI.

¹⁰⁸ MITRE, *La Divina Comedia, Teoría del traductor*; p. XVI.

¹⁰⁹ MITRE, *La Divina Comedia, Teoría del traductor*; p. XVI.

¹¹⁰ MITRE, nota di Inf. III.

di armonia. Rafforza il proprio commento tramite un'altra similitudine: dal proprio punto di vista, la versione del viceré è come un profumo che, dopo essere stato travasato da una boccetta all'altra, ha perso la fragranza che lo contraddistingue.¹¹¹ In questo caso, sembra proprio essere la mancata riproduzione dell'armonia dantesca, ciò che l'argentino rimprovera a Pezuela.

Dopo aver segnalato i segni distintivi che caratterizzano il metodo traduttologico di Mitre, ovvero le aggiunte, le omissioni e cambiamenti vari nei versi, come si è osservato prima nelle terzine del Canto III¹¹², occorre ora soffermarsi brevemente sul seguente episodio, e sulla nota che lo accompagna, in modo da penetrare sempre più nella mente dell'argentino (v. 34-36):

Ed elli a me: “Questo misero modo	El maestro: “Es la suerte ignominiosa
Tengon l'anime triste di coloro	de las miserables almas que vivieron,
Che visser senza 'nfamia e senza lodo.	sin infamia ni aplauso, vida ociosa.

Come si è segnalato in precedenza, Mitre spesso non giustifica nelle note le modifiche che apporta, siano esse aggiunte, omissioni o delle inversioni nell'ordine delle parole (*ordo verborum*). Tuttavia, relativamente al frammento riportato appena sopra, l'argentino esordisce spiegando che «como se puede ver, el sentido de la estrofa es el mismo en el original y la traducción con todas sus palabras esenciales, aunque no idéntica en todas sus partes».¹¹³ Fin dal primo verso si nota un elemento che discosta la traduzione dall'opera dantesca, ovvero l'aggettivo «ignominiosa», e don Bartolomé motiva tale aggiunta spiegando che «a la bajeza de la vida, de estos condenados, envidiosos del estado de los demás condenados [...] viene bien la calificación de *ignominiosa* de la traducción, conforme en un todo con el espíritu del discurso de Virgilio».¹¹⁴ Un'altra variazione che vale la pena menzionare, riguarda la parola *miserio* che «del primer verso original, ha sido transportada al segundo de la traducción, quedando así íntegros los dos versos en su fondo y en su forma»; mentre, il terzo verso «es casi literal, con solo la adición de *vida ociosa*, que amplifica el texto conforme al concepto que encierra la estrofa, acentuándolo en el mismo sentido».¹¹⁵

Coerenza tra le aggiunte ed il concetto chiave della strofa, congruenza tra gli aggettivi inclusi e l'essenza del discorso di Virgilio, armonia dei versi nella loro

¹¹¹ In precedenza, si è menzionato il commento di Longhi de Bracaglia in cui il critico suggerisce che le difficoltà della traduzione dell'*Inferno* sono due: non omettere gli elementi fondanti, e che ciascuno di essi mantenga la medesima importanza della versione originale. (LONGHI DE BRACAGLIA, *Mitre traductor de Dante*; p. 48).

¹¹² Si noti, ad esempio, che Mitre inverte i versi 27 e 28 nella propria traduzione.

¹¹³ MITRE, nota 34-36; Inf. III.

¹¹⁴ MITRE, nota 34-36; Inf. III.

¹¹⁵ MITRE, nota 34-36; Inf. III.

forma e struttura: il linguaggio teorico che l'argentino introduce nella *Teoría del traductor* sembra apparire nella sua completezza proprio nella nota appena riportata.

Come spiegato in precedenza, gli aggettivi che Mitre aggiunge (ad esempio, il vocabolo «ignominiosa» del verso 34), possono essere paragonate a delle pennellate; dei tocchi di colore che scaturiscono dalla mente del traduttore, il quale poi li riversa nella propria opera, lasciando emergere la propria interpretazione personale. Sfumando tale idea, Mondola afferma che «la defensa teórica de una traducción que no inserte fragmentos ausentes en el prototexto y que no renuncie a todas las palabras esenciales [...] es un propósito ilusorio».¹¹⁶ Il critico aggiunge, poi, che «el severo constreñimiento debido a la necesidad de ajustarse a la *terza rima* obliga a frecuentes reajustes necesarios para conservar la prosodia».¹¹⁷ Si segnala, tuttavia, che Mitre non solo si è mantenuto fedele alla *terza rima*, ma ha rispettato anche il numero di sillabe di ciascun verso; perciò si riscontrano molte aggiunte, omissioni ed inversioni nell'ordine della frase.

Secondo tale ragionamento, sembra che le scelte dell'argentino di non riportare dei passaggi del prototesto senza trascurarne le «palabras esenciales», attenendosi sia alla terza rima sia all'endecasillabo, siano, *a priori*, illusorie, impossibili da compiere. In questo caso, quindi, la libertà interpretativa, che Fernández Speier critica in generale nell'opera di don Bartolomé, non si scontra con il letteralismo¹¹⁸: per il traduttore era inevitabile imbattersi in episodi in cui la necessità di rispettare la struttura metrica del poema lo avrebbe costretto a scostarsi, seppur lievemente, dal testo dantesco.

3.2 Caronte e Minosse

Una volta giunti nell'Ade, Dante e Virgilio si imbattono in due personaggi che tentano di ostacolare il loro cammino: sono Caronte e Minosse. Entrambi, di origine greca, vengono collocati dal poeta nell'Inferno cristiano. Caronte,¹¹⁹ il traghettatore del fiume Acheronte, che ha il dovere di trasportare le anime dei defunti, appare nel Canto III; mentre Minosse, il mitico sovrano di Creta, «famoso per la sua giustizia e per aver dato leggi al suo popolo»¹²⁰, viene collocato da Dante

¹¹⁶ MONDOLA, *Como la vela se ciñe al viento*; p. 261.

¹¹⁷ MONDOLA, *Como la vela se ciñe al viento*; p. 261.

¹¹⁸ Si allude, qui, a casi di libertà interpretativa in cui si riscontrano aggiunte di vocaboli (soprattutto aggettivi), omissioni o inversioni nell'ordine delle parole (ordo verbum). Non ci si riferisce a passaggi ambigui di dubbia interpretazione.

¹¹⁹ GIANNELLI, *Caronte*, Treccani, Enciclopedia Dantesca, 1970.
[https://www.treccani.it/enciclopedia/caronte_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/caronte_(Enciclopedia-Italiana)/)

¹²⁰ Padoan, *Minosse*, Treccani, Enciclopedia Dantesca (1970).
https://www.treccani.it/enciclopedia/minosse_%28Enciclopedia-Dantesca%29/

all'entrata del secondo cerchio infernale, nel Canto V, e, come si osserverà, il suo compito consiste nel comunicare ai dannati quale pena dovranno scontare per l'eternità a causa dei peccati commessi in vita.

Longhi de Bracaglia, a proposito di queste figure, sostiene che «dibuja Dante en su Infierno a los arquetipos monstruosos de esta lejana tragedia»,¹²¹ aggiungendo che «estos monstruos que Dante suele grabar en bloques de una sola pieza, guardan en la versión de Mitre su fisonomía de adversas cariátides, de gigantescas criaturas humanas».¹²² Relativamente all'aspetto formale, il critico suggerisce che l'argentino «los concreta, como Dante, en un solo, pétreo verso».¹²³ Quindi, «Caron dimonio, con occhi di bragia», viene tradotto «Caronte de ojos de ascua enrojecida»;¹²⁴ similmente, per quanto riguarda Minosse, «orribilmente, e ringhia»,¹²⁵ e anche «quel conoscitor de la peccata»,¹²⁶ diventano, nella versione di Mitre, «horrible, gruñe airado» e «aquél conocedor de la culpada» rispettivamente. Si evince, quindi, relativamente all'ultima creatura infernale, che l'argentino non solo ne evidenzia i tratti bestiali, tramite il verbo «gruñir» che allude al grugnito animalesco, ma sottolinea altresì l'ira che lo travolge nell'attribuire alle anime dannate la pena che devono scontare per l'eternità.

Queste due figure infernali vengono studiate in modo parallelo per far emergere una scelta stilistica che rivela alcuni aspetti della tecnica di don Bartolomé. Tuttavia, tra Caronte (Canto III) e Minosse (Canto V) esiste un episodio sul quale, benché non venga trattato nel corso dell'elaborato, vale la pena soffermarsi brevemente. In questi bellissimi versi, leggiamo, infatti, che Dante e Virgilio, dopo aver attraversato il fiume Acheronte nella barca di Caronte, visitano il «nobile castello del limbo»,¹²⁷ in cui dimorano coloro che vissero dignitosamente, ma non conobbero la vera fede che avrebbe aperto loro le porte del Paradiso, in quanto vissero prima della diffusione del Cristianesimo; tra di loro, vi sono i grandi filosofi e poeti greci e latini (come Platone e Omero), e lo stesso Virgilio. Si tratta del Limbo, il primo cerchio dell'Inferno.

Sebbene un canto intero li separi, l'analogia tra gli episodi di Caronte e Minosse risiede nel fatto che, per l'unica volta all'interno del poema, vi sono due versi che si ripetono in modo identico: si tratta dei v. 95 e 96 del Canto III e dei versi 23 e 24 del Canto V. Si osserverà che oltre alla loro ripetizione esatta, emerge uno spiccato parallelismo anche per quanto riguarda le circostanze stesse.

¹²¹ LONGHI DE BRACAGLIA, *Mitre traductor de Dante*; p. 53.

¹²² LONGHI DE BRACAGLIA, *Mitre traductor de Dante*; p. 54.

¹²³ LONGHI DE BRACAGLIA, *Mitre traductor de Dante*; p. 54.

¹²⁴ M-Inf. III, v. 109, *vel similia*.

¹²⁵ D-Inf. V, v. 4.

¹²⁶ D-Inf. V, v. 9.

¹²⁷ Lanci, *Limbo*, Treccani, Enciclopedia Dantesca (1970).

[https://www.treccani.it/enciclopedia/lembo_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/lembo_(Enciclopedia-Dantesca)/)

3.2.1 Caronte

Nel Canto III, davanti «a la orilla oscura del Aqueronte triste»,¹²⁸ Dante scorge su di una barca «un viejo, blanco con antiguo pelo»:¹²⁹ si tratta di Caronte. Non appena questi si accorge del fiorentino, gli ordina immediatamente di interrompere il cammino, poiché, essendo vivo, non deve mescolarsi con i morti. A tali parole, Virgilio risponde (v. 94-96):

E 'l duca a lui: “Caron, non ti crucciare: Y el guía a él: “Caronte, no así en vano,
vuolsi così colà dove si puote te encolerices, ni preguntes nada:
ciò che si vuole, e più non dimandare.” lo quiere allá quien manda soberano”.

Accostando le due terzine, emerge che don Bartolomé impiega un linguaggio chiaro ed immediato nel riportare gli ammonimenti di Virgilio nei confronti di Caronte. Infatti, se nel frammento dantesco appare un criptico, seppur celebre, «vuolsi così colà dove si puote», nella versione dell'argentino si osserva un più lineare «lo quiere allá quien manda soberano»; inoltre, al verbo «crucciare», sinonimo di impensierirsi, Mitre predilige il predicato «encolerices», poiché ben rispecchia l'adirarsi «en vano» della creatura infernale.

Dopo aver ascoltato il poeta latino, che con l'imperativo secco «ni preguntes nada» zittisce i brontolii del demonio, «la lanosa faz quedó aquietada»,¹³⁰ e quindi, seppur malvolentieri, è obbligato a lasciar passare i due pellegrini.

3.2.2 Minosse

Assai simile è l'episodio di Minosse nel Canto V. Dopo aver attraversato il primo cerchio, il Limbo, i due poeti scendono nel secondo: lì si trovano i lussuriosi, tra cui Francesca da Rimini, uno dei personaggi più importanti dell'intero poema.

Tuttavia, prima di penetrare le tenebre di questo luogo infernale, i protagonisti si imbattono nel demone Minosse, il cui compito consiste nell'esaminare le colpe delle anime, per poi sentenziarle al «grado a que abajo la endereza».¹³¹ Proprio come Caronte, anche Minosse ostacola il cammino di Dante e lo avverte: «¡Guay de quien fías, y no seas cuito! / ¡No te engañe la anchura de la entrada!».¹³²

Virgilio, però, interviene di nuovo e risponde. (v. 22-24):

¹²⁸ M-Inf. III, v. 76-77, *vel similia*.

¹²⁹ M-Inf. III, v. 83, *vel similia*.

¹³⁰ M-Inf. III, v. 97, *vel similia*.

¹³¹ M-Inf. V, v. 12, *vel similia*.

¹³² *Infierno*, Canto V, v. 19-20.

Non impedir lo suo fatale andare:	“No interrumpas su fatal jornada:
vuolsi così colà dove si puote	lo quiere así quien quiere y ha podido
ciò che si vuole, e più non dimandare.	lo que se quiere. ¡No preguntas nada!”.

Come si è osservato, nell’opera dantesca i versi 23 e 24 del Canto V sono identici ai versi 95 e 96 del Canto III: le parole che, qui, Virgilio rivolge a Minosse, sono le stesse di quelle dirette a Caronte. Ciononostante, Mitre non li traduce allo stesso modo. Ecco le due coppie a confronto:

CANTO III

CANTO V

te encolerices, ni preguntes nada:	lo quiere así quien quiere y ha podido
lo quiere allá quien manda soberano”.	lo que se quiere. ¡No preguntes nada!”

Come commentato in precedenza, i versi del Canto III appaiono più comprensibili, in quanto Mitre impiega un linguaggio che, in un certo senso, parafrasa le parole della versione del fiorentino. Nel Canto V, invece, don Bartolomé tenta di riprodurre in modo speculare la medesima struttura sibillina dell’opera dantesca, e lo si può dedurre dalle epanalessi del verbo «querer», corrispondente al predicato «volere» (nelle terzine appare come «vuolsi»/«vuole»), la cui allitterazione del suono velare sordo “qu” [k/] cadenza il ritmo e la musicalità delle unità metriche. Ciononostante, una differenza rispetto al testo fonte, è rappresentata dal punto fermo il quale, spezzando l’ultimo verso della strofa, preannuncia un secco imperativo, ovvero «¡no preguntes nada!», che funge da rimprovero.

In effetti, è curioso che l’argentino abbia tradotto in un modo completamente differente questi versi che, nell’opera dantesca, sono uguali. Ad ogni modo, partendo dal presupposto che don Bartolomé, avendo studiato scrupolosamente il poema dantesco,¹³³ ben sapeva che i versi erano identici e, considerando che non vi sono commenti in cui l’argentino motivi le sue scelte di distinguerli, è possibile supporre che tale distinzione sia dovuta esclusivamente a questioni di tipo formale, necessarie al fine di rispettare la rima, la metrica o il ritmo. Purtroppo, però, a causa della mancanza di informazioni e note al riguardo, non è possibile trovare una risposta definitiva.

¹³³ Lo stesso Mitre ammette che la *Comedia* era uno dei suoi «libros de cabecera»: «El Dante ha sido por más de cuarenta años uno de mis libros de cabecera». (MITRE, *Teoría del traductor*).

CAPITOLO 4

4.1 *Amor, que a nadie amado, amar perdona: la malinconica Francesca da Rimini*

Nel corso di sette lunghi secoli, lo sguardo dei critici si è diretto, con maggior attenzione, verso determinati aspetti della *Commedia*: essi, infatti, analizzando il poema, hanno permesso che i suoi versi risuonassero nelle orecchie delle nuove generazioni. In effetti, l'opera non cambia, è vero, è sempre la stessa; tuttavia, il modo in cui viene letta ed interpretata cambia. E proprio in quei commenti, che rendono alcuni episodi particolarmente accattivanti, si celano varie chiavi di lettura da cui è possibile dedurre le tendenze intellettuali e spirituali che hanno caratterizzato il pensiero degli eruditi nel corso delle epoche.

Ovviamente, i passaggi più celebri tendono ad essere quasi sempre centrali, ma ciò non implica che vengano interpretati nello stesso modo. È il caso, ad esempio, del Canto V, l'episodio in cui il poeta, dopo essersi imbattuto in Minosse, si addentra nel secondo cerchio dell'Inferno (dedicato ai lussuriosi), ed ascolta le parole piene di dolore di Francesca da Rimini. Ampiamente commentata, tragicamente effigiata, e unita in eterno al suo Paolo, la figura di Francesca è stata da sempre un punto centrale nel corso della critica alla *Commedia*, e l'interpretazione del suo personaggio si è evoluta nel corso del tempo.¹³⁴

I due amanti, che insieme sono condannati al dolore eterno, hanno suscitato sia compassione sia disprezzo da parte della critica; tuttavia, ai fini del seguente elaborato, ci si soffermerà esclusivamente su Mitre e su come ha ritratto nella propria traduzione il seguente episodio che, secondo le parole di Fernández Speier, è stato «el más productivo de la *Comedia* para la literatura argentina del siglo XX».¹³⁵ In effetti, sono sufficienti tre fra le personalità più rappresentative della storia letteraria argentina per dimostrare il forte impatto che il Canto V ha avuto nell'intero paese: Leopoldo Lugones (che riformula la storia di questo canto in *Francesca*, pubblicato in *Lunario Sentimental*, 1909), Victoria Ocampo (*De Francesca a Beatrice*, 1921), e Jorge Luis Borges (con il saggio *El verdugo piadoso*, pubblicato in *Sur* del 1948, e il poema *Infierno V, 129*, in *La Cifra* del 1981).¹³⁶

¹³⁴ Si allude, qui, ai numerosi commenti e alle innumerevoli osservazioni critiche riguardanti il passaggio di Francesca da Rimini. Per questo capitolo, si è consultato: DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, Tomo I, Dalle origini al XVI secolo, Laterza, Bari, 1949; pp. 109-137.

¹³⁵ FERNÁNDEZ SPEIER, *Las traducciones argentinas*; p. 100.

¹³⁶ FERNÁNDEZ SPEIER, *Las traducciones argentinas*; p. 100. Per avere altre visioni critiche e riproduzioni letterarie nella cultura argentina attorno alla figura di Francesca.

Non si esclude che la versione di Mitre del Canto V abbia avuto una certa influenza nel modo in cui la letteratura argentina abbia concepito la figura di Francesca. La stessa Fernández Speier, ad esempio, suggerisce che la traduzione enfatizza la visione romantica dell'episodio, ma tale sua considerazione verrà poi confrontata con le giustificazioni che don Bartolomé apporta al proprio lavoro.¹³⁷

Anche Leopoldo Longhi de Bracaglia si sofferma sul seguente episodio nello studiare l'opera del generale. Ma, se da un lato Fernández Speier si focalizza sui quei passaggi in cui emerge una mancanza di armonia e di fedeltà all'originale (in quanto orienta le proprie considerazioni attorno al *sensum*, tralasciando momentaneamente le questioni formali), l'analisi di Longhi de Bracaglia è completamente diversa: come si vedrà, il critico orienta le proprie osservazioni verso la capacità di Mitre di riprodurre lo stile dantesco, a discapito del senso che traspare dalla traduzione. Lo studioso affermerà che l'episodio di Francesca è «difícilísimo por su emoción, por la aparición plástica de las formas, por ser universalmente admirado y amado en el idioma de su germinación».¹³⁸ Ciononostante, ritiene che «Mitre siente esos versos como suyos»; addirittura «ha penetrado su esencia», tanto da seguirne «la afinación, en el compás, en la intención, en los suspiros de los dos amantes, en la mirada, en el beso de Francesca».¹³⁹

Ad ogni modo, la metodologia di Longhi de Bracaglia assomiglia, per certi aspetti, a quella di Fernández Speier. Entrambi, infatti, dividono l'episodio in modo da analizzarne le parti nella maniera più accurata possibile. Tuttavia, Fernández Speier opta per una divisione basata sui campi semantici, mentre Longhi de Bracaglia, come si vedrà, si attiene all'ordine cronologico degli avvenimenti, trattando, in un primo momento, gli eventi che precedono l'apparizione dei due amanti. Dante e Virgilio, dopo essersi imbattuti in Minosse, giungono in un luogo «mudo de luz» in cui si odono soltanto i singhiozzi e i lamenti di quei «pecadores, de la carne presa, que a instintos abajaron pensamientos».¹⁴⁰ In questo cerchio, si trovano: Cleopatra, Elena, Achille, Paride, Tristano e Didone; coloro che in vita si sono lasciati travolgere dalla passione, mentre ora, nell'Inferno, vengono tormentati da una perenne bufera.

In due occasioni precedenti all'apparizione di Francesca, si riscontrano dei casi di aggiunte di parole che meritano di essere riportati. Nel verso 8, per esempio, Mitre include l'aggettivo «desnudas», mentre nel verso 30 compare il sostantivo «espanto». A proposito della parola «desnudas», l'argentino, nel paratesto, afferma che:

¹³⁷ L'analisi di Fernández Speier, tuttavia, non possiede nessun riferimento alle note in cui Mitre sostiene delle scelte che Fernández definisce «romantiche».

¹³⁸ LONGHI DE BRACAGLIA, *Mitre traductor de Dante*; p. 62.

¹³⁹ LONGHI DE BRACAGLIA, *Mitre traductor de Dante*; p. 62.

¹⁴⁰ M-Inf. V, v. 38-39, *vel similia*.

«L'anima mal nata *tutta* si confessa» está traducido por «El alma malhadada *desnuda* se confiesa», dando más desarrollo al concepto, de que para el juez del Infierno «quel conoscitor delle peccata», no hay conciencia oculta o disfrazada.¹⁴¹

In questo caso, don Bartolomé ha interpretato il testo, per poi trasferire le proprie considerazioni sulla traduzione, in modo da darle delle sfumature assenti nell'originale, nonché un maggior brio a quanto percepito dallo studio del poema.

Relativamente all'aggiunta del sostantivo «espanto», sebbene non si abbiano sue annotazioni al riguardo, si può supporre che Mitre abbia seguito lo stesso metodo spiegato nella nota 8 del Canto V, appena analizzata. Si propone tale osservazione a partire dai seguenti versi (v. 28-30):

Io venni in loco d'ogne luce muto,
che muggia come fa mar per tempesta,
se da contrari venti è combattuto.

Era un lugar mudo de luz, en tanto
que mugía, cual mar embravecida
por encontrados vientos, con espanto.

Queste terzine risultano importanti in quanto, per descrivere il luogo in cui si trovano Paolo e Francesca, anche l'argentino esordisce illustrando l'ambiente circostante («mudo de luz» per «d'ogne luce muto»),¹⁴² rispettando quanto esposto nella *Teoría del traductor*, relativamente alla fedeltà nel riprodurre le metafore dantesche; tuttavia, omettendo il predicato «venire» («io venni»), mette evidenza la sequenza descrittiva e tralascia il protagonismo di Dante che racconta in prima persona. Don Bartolomé, inoltre, non riporta nemmeno il verbo della similitudine «come fa mar per tempesta», e sostituisce il vocabolo «tempesta» con l'aggettivo «embravecida» riferito a «mar». Quanto all'espressione «che muggia», viene replicata anche da Mitre («que mugía») per alludere ai mugugni e ai gemiti che rimbombano nell'Inferno, e rumori cupi e prolungati del mare. Il vocabolo «espanto», che sostituisce il verbo «è combattuto», oltre ad enfatizzare il terrore causato da questo luogo tetro, chiude la terzina in modo deciso e rima con la locuzione preposizionale consecutiva «en tanto», assente nel testo dantesco.

¹⁴¹ MITRE, *Inf.* V; nota 8.

¹⁴² MITRE, *Infierno*, Canto I, nota 60. Relativamente a questo tipo di metafore, Mitre, riferendosi all'immagine del verso 60 del Canto I («lá dove 'l sol tace» / «donde el sol se calla»), afferma in una nota: «Todos los traductores españoles han retrocedido ante las imágenes del Dante, que tienen por base la transposición de los sentidos, principalmente el de la vista con relación a la voz, y han procurado expresarlas por medio de circunloquios o por palabras abstractas, que a la vez que las debilitan, borran sus contornos concretos y correctos, despojando al poeta de su originalidad en los modos de decir, ya sea para pintar los objetos, ya sea para expresar la impresión que producen en el ánimo».

Come accennato in precedenza, Dante, nel comporre il proprio poema, si serve dei numerose similitudini, una peculiarità del suo stile. Sono esemplari i seguenti versi che descrivono il movimento dei dannati nella bufera infernale (v. 40-45):

E come li stonei ne poran l'ali
nel freddo tempo, a schiera larga e piena,
così quel fiato li spiriti mali

di qua, di là, di giù, di su li mena:
nulla speranza li conforta mai,
non che di posa, ma di minor pena.

Cual estornios, que en bandada espesa,
en tiempo frío, el ala inerte estiran,
así van ellos en bandada opresa.

De aquí, de allá, de arriba, abajo, giran,
sin esperanza de ningún consuelo:
ni a menos pena, ni al descanso aspiran.

Confrontando i passi delle due versioni, emerge che l'argentino rende l'espressione «ne poran l'ali» con «el ala inerte estiran», aggiungendo quindi l'aggettivo inerte che rispecchia la passività con cui le anime dannate, proprio come gli uccelli, si lasciano travolgere dai venti. Inoltre, si osserva una differenza nell'origine del moto dei peccatori: in Dante, è «il fiato» che «li mena», ma per don Bartolomé sono proprio gli spiriti che, disperati, «giran» incessantemente. Come si può altresì osservare, Mitre riporta nella propria versione le onomatopee presenti soprattutto nel verso 43 («de aquí, de allá, de arriba, abajo, giran»), in modo da ricreare perfettamente la situazione delle anime che vengono sbalottate senza sosta. Tuttavia, come afferma Longhi de Bracaglia, l'onomatopoea non riguarda solo tale verso, «sino el ritmo total, que es justamente la esencia de la poesía»,¹⁴³ come se fosse la scintilla che «brota de la interna reviviscencia espectral del cuadro».¹⁴⁴ Inoltre, omette l'immagine della «schiera larga e piena», per introdurre il concetto della «bandada espesa», che ripetuto nel verso 42, ma accompagnato dall'aggettivo «opresa», contribuisce a cadenzare il ritmo. Tale scelta stilistica crea non solo un parallelismo, ma anche una sorta di ritornello che rimanda al vortice di dolore che tormenta le anime; in questo caso, quindi, la bravura di Mitre «estriba en efecto en esta potencia de reconstrucción anímica».¹⁴⁵ Per quanto riguarda l'ultimo verso del frammento estratto («non che di posa, ma di minor pena» / «ni a menos pena, ni al descanso aspiran»), si osserva che l'argentino inverte i termini posa («descanso») e «pena» («pena») e aggiunge il verbo «aspiran». In questo modo, anche il senso dell'unità metrica cambia: nel testo di Mitre, i dannati si rassegnano tanto a muoversi incessantemente quanto a non provare una sofferenza minore, in Dante, invece, si deduce che, se non al riposo, essi sperano almeno in una pena meno dolorosa.

Quanto all'analisi di Fernández Speier attorno alle figure di Paolo e Francesca nella versione di Mitre, la studiosa riscontra delle trasposizioni di significato che, dal suo punto di vista, «romanticizzano» l'episodio. L'esperta suggerisce altresì, che le

¹⁴³ LONGHI DE BRACAGLIA, *Mitre traductor de Dante*; p. 75. In un'altra occasione, il critico di sofferma maggiormente sull'idea dell'essenza della poesia affermando: «Amor, inspiración, ritmo, son sinónimos en el arte. Sin ritmo no hay estética. El ritmo es uno de los sentidos del organismo estético. Es el oído spiritual del arte. En la obra poética se transfunden en un solo ritmo el goce de pensar y de sentir».

¹⁴⁴ LONGHI DE BRACAGLIA, *Mitre traductor de Dante*; p. 63.

¹⁴⁵ LONGHI DE BRACAGLIA, *Mitre traductor de Dante*; p. 63.

tendenze traduttologiche dell'argentino (che siano dei casi di aggiunte lessicali, oppure di libertà esegetiche, sempre giustificati sulla base dell'interpretazione del traduttore) non solo rendono espliciti alcuni fenomeni di lirismo già presenti nel prototesto, addirittura ne aggiungono altri del tutto assenti nell'opera dantesca.

In merito all'episodio in analisi, la vicenda si apre con il Sommo poeta che manifesta il desiderio di parlare con i due amanti (v. 73-75):

I' cominciai: "Poeta, volontieri parlerei a que' due che 'nsieme vanno, e paion sì al vento esser leggieri."	"Hablar quisiera con lenguaje tierno", dije, "a esas sombras que ayuntadas vuelan, tan leves como el aire en este infierno".
--	--

Fin da subito traspare l'impronta del traduttore, il quale, oltre ad omettere l'avverbio di modo «volontieri», aggiunge nel verso 73 l'espressione «lenguaje tierno». Fernández Speier si sofferma in particolare sull'aggettivo «tierno», affermando che

esboza ya, en el primer vínculo con ellos [Paolo y Francesca], la posible identificación con su culpa que propone una corriente interpretativa de matriz romántica, según la cual la conmoción de Dante ante el relato de Francesca, y su pérdida del conocimiento al final del episodio, se deben al recuerdo de su amor por Beatrice.¹⁴⁶

Un altro elemento che emerge accostando le due versioni, riguarda un aspetto più grammaticale, in quanto si osserva che l'argentino cambia il congiuntivo del verbo «parlerei», optando per «hablar quisiera», aggiungendo quindi il predicato servile «querer» che conferisce una sfumatura di desiderio e di intenzionalità alla richiesta del poeta. Inoltre, don Bartolomé sostituisce il vocabolo «vanno» con «vuelan», precisando che, quelle «sombras», volano «tan leves como el aire», similitudine inserita per alleggerire i toni cupi emanati dall'espressione «este Infierno», inserita per far corrispondere la rima con «tierno».

Anche Longhi de Bracaglia confronta la *Commedia* con la traduzione di Mitre. Nello specifico, il critico afferma che l'opera del fiorentino «es todo una definición del estilo dantesco», e aggiunge che «la palabra es inconsútil, no pesa, es expresión de pensamiento sin el cuerpo de la sílaba».¹⁴⁷ Egli osserva, inoltre, che l'italiano di Dante nel seguente passaggio si basa su aferesi, apocopi e apostrofi, ovvero fenomeni di contrazione e fusione tramite i quali le parole delle terzine dantesche «se apiñan siendo poco a poco apretadas hasta no vérselas más»; confronta tale idea con l'immagine di una persona che, tra la folla, «comienza a perder su figura, haciéndose esta cada vez

¹⁴⁶ FERNÁNDEZ SPEIER, *Las traducciones argentinas*; p. 101.

¹⁴⁷ LONGHI DE BRACAGLIA, *Mitre traductor de Dante*; p. 65.

más pequeña hasta que eventualmente desaparece». In questo senso, dunque, va intesa la «ligereza y fluidez del florentino, el habla mágica de seda y terciopelo».¹⁴⁸ Quanto alla versione di don Bartolomé, lo studioso sostiene che anche nella traduzione i versi «caminan descalzos, no tocan tierra, se han elevado por el aire con las almas naufragas».¹⁴⁹ Ed è proprio così che lo spagnolo (un idioma che, per la sua natura intrinseca, non possiede tali contrazioni e fusioni che si addicono alla leggerezza dell'italiano) «nunca ha conseguido más diafanidad y plasticidad, que en este terceto de la versión de Mitre».¹⁵⁰ Leggendo i versi dell'argentino, si percepisce una certa levità che corrisponde perfettamente allo spirito dell'originale, ancor più se si considerano le contrazioni fonetiche dell'italiano che, come osserva Longhi de Bracaglia, vengono riprodotti nel migliore dei modi.

Tornando a Fernández Speier, la studiosa segnala la presenza di vari campi semantici assenti nella *Commedia* dantesca, ma presenti nella versione di Mitre. Uno di questi riguarda il dolore fisico, che trova una certa corrispondenza con la concezione romantica dell'amore. A tale sfera appartengono i termini: «desoladas» (v.80), attribuito alle anime di Paolo e Francesca, per tradurre «affannate»;¹⁵¹ «desventura» (v. 132), riferito al momento in cui i due personaggi, nel leggere Lancillotto, si abbandonano alla passione («ma solo un punto fu quel che ci vinse» / «y una página fue la de sventura»);¹⁵² «dolido» (v.139), relativo allo spirito di Francesca, che però non trova un'equivalenza nell'originale («mentre che l'uno spirito questo disse» / «así habló el un espíritu dolido»). Si riscontra, in questo caso, l'impronta del critico Fraticelli, la cui visione, ben espressa nel *Commento alla Commedia*, potrebbe aver influenzato l'argentino nell'interpretare Francesca come esempio di debolezza umana e fragilità.¹⁵³

Altre espressioni, sempre appartenenti a tale area semantica, trovano, invece, una certa corrispondenza con il testo originale. È il caso, ad esempio, degli aggettivi «dolorida» e «atribulado», nei versi 111 e 112 rispettivamente, entrambi riferiti al poeta (il primo alla sua voce, mentre il secondo al suo petto), dopo aver ascoltato le parole delle due anime sofferenti.¹⁵⁴ Relativamente a queste due parole, entrambe delle aggiunte di Mitre, Fernández Speier illustra che «no poseen ningún término ni sintagma correspondiente en el texto italiano»;¹⁵⁵ ciononostante, è possibile affermare che tali termini hanno una certa affinità con una locuzione del prototesto. Quando inizia a parlare, Dante esclama: «Oh lasso!», la cui definizione è «infelice, misero; per lo più in espressioni esclamative (talvolta accompagnato e rinforzato dalle interiezioni oh!, ahi!,

¹⁴⁸ LONGHI DE BRACAGLIA, *Mitre traductor de Dante*; p. 66.

¹⁴⁹ LONGHI DE BRACAGLIA, *Mitre traductor de Dante*; p. 66.

¹⁵⁰ LONGHI DE BRACAGLIA, *Mitre traductor de Dante*; p. 66.

¹⁵¹ D-Inf. V, v. 80.

¹⁵² M-Inf. V, v. 132, *vel similia*.

¹⁵³ FRATICELLI, *Commento alla Commedia* https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-fraticelli_%28Dizionario-Biografico%29/

¹⁵⁴ D-Inf. V, v. 109-114.

¹⁵⁵ FERNÁNDEZ SPEIER, *Las traducciones argentinas*; p. 101.

ahimé!)).¹⁵⁶ Si può supporre che tale esclamazione, assente nella traduzione, è sostituita dalle immagini introdotte da Mitre (ovvero «voz dolorida» e «pecho atribulado»), le quali, tra l'altro, coincidono con il significato dell'interiezione dantesca. Quindi, invece di volgere l'intercalare originale in spagnolo, espressione che rimanda all'infelicità e alle condizioni deplorevoli delle anime, don Bartolomé decide di impiegare due aggettivi che, secondo lui, meglio esprimono il dolore provato dai due amanti.

Fernández Speier propone anche un secondo campo semantico, ovvero quello dell'amore romantico. Appartengono a tale area i termini che si osservano nella seguente terzina (v. 118-120):

Ma dimmi: al tempo de' dolci sospiri, a che e come concedette Amore che conosceste i dubbiosi desiri?	“Mas, del dulce suspiro en el delirio, ¿cómo te dió el Amor tímido acuerdo, que abrió al deseo de tu seno el lirio?”
---	--

Nella domanda che Dante formula a Francesca, è evidente la presenza dell'amore romantico che, nella versione di Mitre, viene accentuato dall'aggiunta del vocabolo «delirio» (proprio della passione amorosa). Tuttavia, sebbene l'argentino ometta l'espressione «dubbiosi desiri», egli inserisce l'immagine del «tímido acuerdo», che appare come la scintilla che «abrió al deseo de tu seno el lirio». Quest'ultimo elemento, al di là del valore estetico e allegorico che possiede, suscita un certo patetismo che non si riscontra nel poema dantesco. La scelta di inserire una metafora assente nel testo fonte, non riguarda esclusivamente tali versi. Come è avvenuto nel Canto II, anche in questo caso il ruolo del traduttore cede davanti all'ispirazione poetica: l'argentino, allora, lascia trasparire la propria commozione scaturita dal sofferente racconto di Francesca, e sospende per un istante la fedeltà al testo originale.

L'amore romantico è un vortice di passione, che si impossessa dei due amanti («Amor, che al cor gentil ratto s'apprende,» / «Prese costui della bella persona») e li sottomette alla propria volontà («Amor condusse noi ad una morte»). Francesca, quindi, appare come un simbolo della potenza dell'amore e della passione, proprio come affermava Robiola nelle proprie annotazioni.¹⁵⁷ In effetti, l'amore sembra essere proprio il soggetto del racconto della giovane, mentre i due innamorati non sono altro che delle semplici vittime alla sua mercé.¹⁵⁸ Tale idea è sostenuta anche dal fatto che la parola «Amore» venga scritta, sia nella traduzione sia nel testo dantesco, con la lettera maiuscola, proprio per sottolineare che Francesca è vittima della passione e della società

¹⁵⁶ *Dizionario di italiano*, <https://dizionari.repubblica.it/Italiano/L/lasso.html> (consultato il 12/12/2025).

¹⁵⁷ https://www.google.it/books/edition/Italiani_illustri_ritratti_da_Cesare_Can/Ss1pwq86hEwC?hl=it&gbpv=1&dq=%22Antonio+Maria+Robiola%22&pg=PA164&printsec=frontcover ROBIOLA, *Commento alla Commedia*.

¹⁵⁸ FERNÁNDEZ SPEIER, *Las traducciones argentinas*; p. 101.

cortese, la cui tragicità è ben evidenziata anche nel *Commento a più mani della Divina Commedia* di Costa.¹⁵⁹ Al riguardo, nella nota corrispondente, Mitre spiega che

«Al tempo de dolci sospiri», está traducido aquí en el dulce suspiro del delirio, que procedió a la triste caída de los dos amantes, por la intervención del Amor (Cupido) personificado en la acepción que emplea el Dante esta palabra, al marcarla con la inicial mayúscula y referirse a él en tercera persona.¹⁶⁰

Quindi, l'amore inteso come soggetto, il rapporto tra la passione e la morte, il peccato che nasce dal bacio («La bocca mi basciò tutto tremante»), tutto ciò conduce alla «triste caída de los dos amantes». Questa è una possibile interpretazione della storia di Francesca, anche se, come dimostrato da Fernández Speier, il traduttore accentua il campo semantico dell'amore romantico.

Ciononostante, si può affermare che l'interpretazione di Mitre, a proposito del suddetto passaggio, non si allontana molto dal modo in cui il canto è stato studiato nel corso degli anni. Perciò, non è inopportuno sostenere che l'Amore, colui che fa muovere gli astri e che spinse Beatrice ad aiutare Dante, sia il tema centrale della Divina Commedia, così come non è errato constatare che «en el reino del odio y de la muerte» (secondo le parole di Longhi de Bracaglia)¹⁶¹, ci si imbatte nei più violenti impeti passionali. Tuttavia, Francesco de Sanctis, parafrasando il *Convivio*, si esprime a proposito della concezione dantesca dell'Amore, affermando che è

Germe del bene e del male. Il falso amore è l'appetito non domato dalla ragione (*Convivio*, IV, 26). Il vero amore è la passione per la filosofia: unione spirituale con la cosa amata (*Convivio*, IV, 1). Negli esseri inferiori, l'amore è semplice diletto. Solo l'uomo, in quanto essere razionale, ha amore per la verità e per la virtù filosofica (*Convivio*, III, 3).¹⁶²

I due amanti, quindi, in vita non furono altro che puro «appetito», in quanto il loro amore era passionale e carnale, non domato dalla ragione. Ed è proprio questo peccato che opprime Dante, e il suo dolore davanti alle parole di Francesca diventa sempre più forte, poiché anch'egli teme di aver commesso gli stessi errori della fanciulla.

¹⁵⁹ COSTA, *Commento a più mani della Divina Commedia*
bibliotecasalaborsa.it/bolognaonline/profiles/paolo_costa

¹⁶⁰ MITRE, nota 118; Inf. V.

¹⁶¹ LONGHI DE BRACAGLIA, *Mitre traductor de Dante*; p. 74.

¹⁶² DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*; p. 159.

Tenuto conto di ciò, è importante, ora, riportare brevemente la storia d'amore dei due dannati, tramite le celebri terzine dantesche (v. 100-108):

“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.

Amor condusse noi ad una morte.
Caina attende chi a vita ci spense.”
Queste parole da lor ci fuor porte.

“Amor, que alma gentil súbito prende,
a éste prendó de la gentil persona
que me quitó la herida que aún me ofende.

Amor, que a nadie amado, amar perdona,
me ató a sus brazos, con placer tan fuerte
que, como ves, ni aun muerta me abandona.

Amor llévonos a la misma muerte,
Caina, espera al matador en vida.”
Las dos sombras me hablaron de esta suerte.

Accostando i frammenti delle due versioni, si osserva che Mitre aggiunge il vocabolo «herida» per alludere al «modo» in cui Francesca ha perso la vita, gesto che la giovane, profondamente ferita nell'animo, ricorda con amarezza; a tal proposito, risulta che don Bartolomé associa il verbo «quitar» (corrispettivo di togliere), proprio alla «herida» e non alla «bella persona» come invece avviene nel testo dantesco. L'argentino, inoltre, aggiunge le espressioni «me ató a sus brazos» e «ni aun muerta» le quali, oltre ad aumentare il patetismo e la sfera romantica, sottolineano la forza dell'amore che trascende la vita terrena e supera la cattiveria di «chi a vita [li] spense». Quanto al loro carnefice, che Mitre ben definisce con il termine «matador», benché sia ancora «en vida», gli attende una pena ancor più grave, da scontare nel cerchio della «Caina», dove vengono puniti i traditori dei parenti.

Secondo Longhi de Bracaglia, «el motivo fundamental está grabado en la repetición de la palabra *Amor*, con los que empiezan sucesivamente los tres tercetos del relato de Francesca». ¹⁶³ Inoltre, il critico afferma che «esta elevación psíquica y patética, que integran en su conjunto, además de cada uno de sus primeros versos, también los sucesivos de estos tres tercetos, está traducida de acuerdo con la pureza esquemática del original». ¹⁶⁴ Tuttavia, Mitre dedica solo due note a queste importanti terzine. Nella prima, corrispondente ai versi 101 e 102, l'argentino espone la propria interpretazione del passaggio, illustrando che «debe tenerse presente que es la sombra de Francesca la que habla al referirse a la *bella persona*, o sea al cuerpo que perdió o le fue arrebatado al morir; así, las palabras *ancor m'offende*, significan que aun siendo sombra, todavía le lastima el modo como perdió la vida, o como le fue quitada». ¹⁶⁵

¹⁶³ LONGHI DE BRACAGLIA, *Mitre traductor de Dante*; p. 66.

¹⁶⁴ LONGHI DE BRACAGLIA, *Mitre traductor de Dante*; p. 67.

¹⁶⁵ MITRE, nota 101; Inf. V.

Riguardo alla propria versione, don Bartolomé spiega che «la palabra *offende* está empleada en el sentido de *duele*, a que se presta en una de sus acepciones».¹⁶⁶

La seconda nota dedicata a tali terzine, riguarda il verso 103, dove Mitre ammette che nel prototesto è «uno de quello versos que salen fundidos con sus delicata aristas de su molde típico, y que no es posible traducirlos sin refundirlos y alterar sus puros contornos».¹⁶⁷ Aggiunge, poi, che l'analogia tra i due idiomi (italiano e spagnolo) permette una precisa traduzione; tuttavia, «el verso típico queda siempre como un producto inimitable de la intuición, de la armonía y de la combinación feliz de las palabras con el sentimiento, tal como brotó de la cabeza que sirvió de molde».¹⁶⁸ Mitre, quindi, ammette i limiti della traduzione in versi la quale, per quanto possa ambire alla perfezione, non susciterà mai le stesse emozioni dell'originale, originata dalla combinazione tra le parole e i sentimenti del poeta.

Anche Longhi de Bracaglia si esprime al riguardo, e afferma che l'argentino lega i versi tra loro mantenendo un'interpretazione analoga. Il critico, poi, citando anche altri esperti italiani, giunge alla conclusione che

el tercer verso cierra bruscamente la tragedia, con una puñalada. Dice Benvenuto: «fue igual la culpa, igual fue también la muerte». Magalotti agrega: «Francesca en esta tercera réplica [Amor conduese noi ad una morte] disminuye con emoción su pecado, haciendo recaer sobre el amor toda la culpa».¹⁶⁹

Quest'ultimo concetto, ovvero l'interpretazione secondo cui la colpa è esclusiva dell'amore, è presente anche nell'analisi di Fernández Speier. In effetti, dal seguente episodio traspare l'immagine dei personaggi che, travolti dalla bufera infernale, sono vittime passive dell'impeto amoroso. Quindi, per il lettore è facile provare empatia verso le due povere anime, proprio come succede a Dante il quale, per la commozione, sviene. Si suppone, inoltre, che Mitre, interpretando il testo in questo modo, lasci una traccia di patetismo anche nella propria opera. Addirittura, Fernández Speier segnala che l'argentino accentua la vittimizzazione dei personaggi la quale, benché fortemente presente già nel testo dantesco, nella traduzione diventa più esplicita. La studiosa si esprime così nei confronti delle parole di Francesca (v. 88-90):

“O animal grazioso e benigno	Y exclamaron: “¡Oh, ser tenbondadoso,
Che visitando vai per l'aere perso	que buscas al través del aire impío
Noi che tignemmo il mondo di sanguigno,	las víctimas de un mundo sanguinoso!

¹⁶⁶ MITRE, nota 101; Inf. V.

¹⁶⁷ MITRE, nota 103; Inf. V.

¹⁶⁸ MITRE, nota 103; Inf. V.

¹⁶⁹ LONGHI DE BRACAGLIA, *Mitre traductor de Dante*; p. 68.

La differenza tra le due versioni è alquanto evidente: nel testo dantesco, i due amanti sono i colpevoli, e si confessano come coloro che sporcarono «il mondo di sanguigno»; nella versione in spagnolo, invece, essi sono delle povere «víctimas de un mundo sanguinoso». Per Fernández Speier,

Esta relación de un pecador con Dios, ausente de todo el Infierno dantesco, se manifiesta también en otros lugares de la traducción: el uso del verbo «anhelar» en el verso 78 («por el amor que anhelan» / «per quello amor che i mena»), que traduce el verbo «menare» (literalmente “llevar”, “arrastrar”), en la traducción se refiere al amor, implicando un deseo presente todavía en la muerte eterna; atribuido además a la voz Virgilio, el sintagma adquiere un valor de verdad que el discurso de Francesca no posee.¹⁷⁰

A questi due esempi, se ne somma un terzo. È il caso dei versi 91 e 92:

se fosse amico il re de l'universo,
noi pregheremmo lui de la tua pace,

“Si Dios escucha nuestro ruego pío,
por tu paz rogaremos en buen hora,

Vale la pena segnalare, qui, alcuni elementi. In primo luogo, i verbi. Nel testo dantesco, sia «fosse» sia «pregheremmo» appartengono ad un periodo ipotetico, che suppone un dubbio da parte di Francesca. Nella traduzione, invece, il verbo «escuchar» viene coniugato al presente («escucha»), mentre il verbo rogar al futuro semplice dell'indicativo («rogaremos»), facendo intendere, così, che i due amanti hanno la possibilità di essere ascoltati, e quindi perdonati. In secondo luogo, è altresì rilevante il fatto che un dannato pronunci direttamente il nome di Dio, giacché Mitre impiega il nome proprio al posto della perifrasi dantesca «re de l'universo».¹⁷¹ Compare, inoltre, l'aggettivo «pío» per descrivere le preghiere della fanciulla, che, nell'originale, è assente. Secondo Fernández, questi versi danno alla traduzione «un fuerte matiz de posible beatitud»,¹⁷² nonché un'interpretazione diversa rispetto all'originale. La studiosa aggiunge:

tampoco resulta pertinente, desde este punto de vista, el término «gracia» que el traductor asocia, en el relato de Francesca, al momento inicial del pecado que condenó a los amantes: «de nuestro amor la primitiva gracia», donde Dante decía «la prima radice del nostro amor».¹⁷³

¹⁷⁰ FERNÁNDEZ SPEIER, *Las traducciones argentinas*; p. 102.

¹⁷¹ BORGES, *Siete noches, La Divina Comedia*, 1980. Al riguardo, in una delle conferenze di *Siete noches*, J.L. Borges afferma: «‘Se fosse amico il re de l'universo / noi pregheremmo lui de la tua pace’, si fuese amigo el Rey del universo (dice «Rey del universo» porque no puede decir Dios, este nombre está vedado en el Infierno y en el Purgatorio), le rogaríamos por tu paz, ya que tú te apiadas de nuestros males».

¹⁷² FERNÁNDEZ SPEIER, *Las traducciones argentinas*; p. 102.

¹⁷³ FERNÁNDEZ SPEIER, *Las traducciones argentinas*; p. 102.

Tuttavia, nessuno dei seguenti casi, in cui l'argentino tende a vittimizzare i due amanti, viene giustificato nelle note.

Infine, Fernández Speier osserva che, nella traduzione della storia raccontata da Francesca, quella in cui i due giovani cedono alla passione mentre leggono le vicende di Lancillotto, si percepisce di nuovo un romanticismo particolarmente accentuato, soprattutto nel seguente frammento (v. 130-132):

Per più fiate li occhi ci sospinse quella lettura, e scolorocci il viso; ma solo un punto fu quel che ci vinse.	Nuestros ojos, durante la lectura, se encontraron: ¡perdimos los colores y una página fué la desventura.
---	--

Anche in questo caso, si nota una grande differenza tra le due versioni in termini narrativi. Il verbo «se encontraron», riferito agli occhi, ben rispecchia il momento in cui scocca la passione tra i due cognati, i cui visi impallidiscono non appena i loro sguardi si incrociano («perdimos los colores»). La studiosa dirà che Mitre «convierte los ojos sorprendidos por un evento narrativo en una mirada entre los amantes y atribuye la palidez al nacimiento del amor y no a la lectura de otros episodios, anteriores al beso de Lancelot». ¹⁷⁴ Effettivamente, il momento in cui i due amanti cedono alla passione («un punto fu quel che ci vinse»), come si legge nell'originale, è differente da quanto descritto nella traduzione; nel testo dell'argentino, infatti, la loro sciagura è rappresentata da un episodio ben definito: sarà precisamente «una página» a determinare la «desventura» della giovane coppia. L'effetto di contemporaneità è ottenuto da una scelta dell'argentino: da «un adversativo (ma) que Mitre convierte en copulativo (y) y por la expresión adverbial *per più fiate* que Mitre suprime». ¹⁷⁵

Longhi de Bracaglia, dal canto suo, classifica tali versi come il terzo ed ultimo momento della storia, «el momento íntimo, en donde a la complejidad del marco de los hurcanados amadores, a la explicación de las causas de la fatal pasión, sucede el recuerdo del instante de la rendición». ¹⁷⁶ L'episodio continua (v. 133-138):

Quando leggemmo il disiato riso Esser basciato da cotanto amante, questi, che mai da me non fia diviso,	“Al leer que el amante, con amores, la anhelada sonrisa besó amante, este, por siempre unido a mis dolores,
la bocca mi basciò tutto tremante. Galeotto fu il libro e chi lo scrisse: quel giorno più non vi leggemmo avante.	la boca me besó, todo tremante... ¡El libro y el autor... Galeoto han sido...! ¡Ese día no leímos adelante!”

¹⁷⁴ FERNÁNDEZ SPEIER, *Las traducciones argentinas*; p. 102.

¹⁷⁵ FERNÁNDEZ SPEIER, *Las traducciones argentinas*; p. 102

¹⁷⁶ LONGHI DE BRACAGLIA, *Mitre traductor de Dante*; p. 68.

Il critico si concentra principalmente sui versi 134 e 135, affermando che la escena de la lectura, de la soledad de los amantes, el súbito palidecer de sus rostros, la trémula sonrisa que abre sus labios, imán del beso, dese, que es siempre el espíritu de su amor, se compendia sobre todo en dos versos superiormente logrados por el traductor.¹⁷⁷

Analizzando dal principio e in maniera più dettagliata il frammento estratto, emerge che Mitre impiega il termine «amante» prima come sostantivo e, in un secondo momento, come aggettivo; tale vocabolo, che viene ripetuto ma cambiato di categoria grammaticale, rappresenta un fenomeno di omonimia. L'argentino, inoltre, inserisce l'espressione «con amores» per conferire una nota romantica all'episodio e mantenere il campo semantico del patetismo, oltre ad ottenere la rima baciata con «dolores», elemento che funge da vincolo, in quanto lega per sempre i due amanti persino dopo la morte, come ben evidenzia il verbo «unidos», contrario di «diviso». Relativamente al verso 136, aggiunge che «la forma 'todo tremante' de Mitre es sin tergiversaciones, hasta hoy, la mejor reincarnación castellana del verso eterno».¹⁷⁸ Anche don Bartolomé nella corrispondente nota motiva la propria scelta, spiegando che «podía poner 'anhelante' en vez de 'tremante'; he preferido la palabra original, de igual valor y más expresiva en ambos idiomas».¹⁷⁹ Nella seconda strofa si osserva, altresì, che i versi 137 e 138 appaiono differenti da quelli del frammento dantesco, a partire dalla punteggiatura: l'argentino, infatti, oltre ad aggiungere i punti esclamativi, che mettono l'accento sul tono delle parole di Francesca, inserisce la reticenza per ricreare un effetto di sospensione tipico di chi, sebbene abbia molto da raccontare, preferisce tacere per non riaprire una ferita che non ha smesso di sanguinare. Si segnala, poi, che don Bartolomé sceglie il sostantivo «autor» per riassumere l'espressione «chi lo scrisse»: in questo modo, il verso si limita ad una frase semplice con un solo predicato («han sido»), attribuito a Galeoto («Galeotto»), colui che, per antonomasia, ha favorito l'amore adultero tanto tra Lancillotto e Ginevra quanto tra Paolo e Francesca. Senza dubbio, tali terzine rappresentano uno dei maggiori successi dell'argentino, poiché in esse si percepisce la potenza del poema dantesco.

Per concludere l'analisi del Canto V, non rimane altro che osservare come viene tradotto l'ultimo frammento (v. 139-142):

Mentre che l'uno spirito questo disse,
l'altro piangëa; sì che di pietade
io venni men così com'io morisse.

Así habló el un espíritu dolido,
mientras lloraba el otro; y cuasi yerto,
de piedad, me sentí desfallecido,

E caddi come corpo morto cade.

y caí, como cae un cuerpo muerto.

¹⁷⁷ LONGHI DE BRACAGLIA, *Mitre traductor de Dante*; p. 69.

¹⁷⁸ LONGHI DE BRACAGLIA, *Mitre traductor de Dante*; p. 69.

¹⁷⁹ MITRE, nota 136; Inf. V.

Dal confronto, emerge che l'argentino aggiunge l'attributo «dolido» che ben descrive la condizione di Francesca la quale, pur essendo ormai ridotta ad un incorporeo «espíritu», è ancora in grado di provare dolore, tanto fisico quanto animico. Si sottolinea, inoltre, che don Bartolomé riassume la similitudine dantesca «io venni men così com'io morisse» in «me sentí desfallecido» per indicare che, dalla tensione che lo rende «yerto», ovvero irrigidito, il poeta cede alla commozione e alla «piedad». Vale la pena soffermarsi, però, soprattutto sull'ultimo verso, la cui importanza viene evidenziata anche da Borges, il quale, in *Siete noches*, dichiara: «recordaré también el famoso verso final del canto quinto del Infierno: 'e caddi come corpo morto cade'. ¿Por qué retumba la caída? La caída retumba por la repetición de la palabra 'cae'». ¹⁸⁰ A questo punto, se nel paragrafo precedente si sono menzionate le buone riuscite dell'argentino, qui si segnalano alcune lacune. Infatti, la versione di Mitre in quest'ultimo verso, benché rispetti il sensum dell'originale, manca di quel suono che, secondo Borges, «hace retumbar la caída»: per quanto venga mantenuta la ripetizione di caddi e cade (caí e cae), non avviene lo stesso con l'ordine semantico delle parole.

¹⁸⁰ BORGES, *Siete noches, La Divina Comedia*, 1980

CAPITOLO 5

5.1 En alas locas vueltos nuestros remos: Ulisse, l'anima solitaria delle Malebolge

Il Canto XXVI della Commedia ha come scenario l'ottavo cerchio dell'Inferno, in cui si trovano coloro che, in vita, hanno commesso peccati di frode.¹⁸² Dante, insieme alla sua guida, incontra lì tante fiammelle, che gli ricordano delle lanterne che illuminano la vallata nelle notti d'estate.¹⁸³ Immediatamente, il poeta capisce che ogni fiamma rappresenta un peccatore: ciascuno spirito viene arso da una vampa perenne, patendo un dolore eterno. In particolare, il fiorentino scorge un foco diviso, ovvero una fiamma bipartita, e, dopo aver appreso che lì giacciono i leggendari eroi greci Ulisse e Diomede, non riesce a frenare il desiderio di parlare con loro. Così, a seguito dell'invocazione di Virgilio, la lingua di fuoco più alta di quella fiaccola biforcuta (ovvero Ulisse, racconta ai poeti la propria morte in mare, dopo aver intrapreso l'ultimo viaggio alla ricerca del «mondo senza gente».¹⁸⁴

In merito alla traduzione del canto, vale la pena di fare un'importante premessa. A differenza della maggior parte degli altri passi trattati fino ad ora, in questo caso Mitre include pochi commenti relativi alla propria versione. Al loro posto, infatti, l'argentino scrive una lunga nota a proposito del racconto di Ulisse, in cui evidenzia le nozioni astronomiche che traspaiono nel corso della narrazione, nonché il loro impatto nei secoli, compresa l'epoca contemporanea. L'eroe di Itaca, inappagato dalla propria vita, divisa tra doveri familiari e obblighi imposti dalla patria, decide di imbarcarsi con i compagni più fidati verso ovest, navigando in acque sconosciute. Così, i naviganti attraversano il Mediterraneo e si spingono oltre le colonne d'Ercole, penetrando lo sconfinato mare di ponente. Trascorrono cinque lunghi mesi in quell'oceano immenso e vuoto, finché, un giorno, scorgono in lontananza un'alta montagna: il monte del Purgatorio. Tuttavia, la felicità dei marinai dura poco, perché un vortice nato da quelle acque sconosciute, inghiottisce la loro imbarcazione trascinandola negli abissi. Ulisse

¹⁸² Vi sono molti studi che si occupano della scelta di collocare Ulisse tra i fraudolenti. Come si vedrà, il poema stesso fornisce una possibile soluzione, in quanto spiega che sia Ulisse sia Diomede sono stati condannati a causa degli inganni commessi in vita, come nel caso del cavallo di legno, trappola che «Deidamia aún deplora de Áquiles, el haber ultrajado el Paladión» (Inf. XXVI; v. 59-63). Tuttavia, esistono anche altre interpretazioni basate sul fatto che, il viaggio a cui si riferisce Ulisse, non ha nulla a che vedere con gli altri episodi di frode che vengono raccontati. Al riguardo, Mario Fubini, *Ulisse*, Enciclopedia Dantesca (1970), [https://www.treccani.it/enciclopedia/ulisse_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ulisse_(Enciclopedia-Dantesca)/) (consultato il 20/12/2025): «Di fatto, oggetto del canto non sono le frodi per cui Ulisse è punito insieme con Diomede, bensì il grande racconto della sua ultima ardimentosa infelice impresa, e la sua narrazione è preparata da un preambolo così ampio e vario e solenne come nessun altro episodio del poema».

¹⁸³ M-Inf. XXVI; v. 25-33, *vel similia*. Questa è una delle tante similitudini tipiche dello stile dantesco, che Mitre riproduce in modo eccellente.

¹⁸⁴ D-Inf. XXVI; v. 117.

muore, quindi, per aver sfidato i limiti della conoscenza, ed ora all'Inferno i suoi occhi piangono fiamme di rabbia per quel Paradiso perduto. Il poeta fiorentino, invece, intraprende il proprio viaggio allegorico nella prima metà del XIV secolo; quasi due secoli separano la nascita di tali versi dalla leggendaria scoperta di Cristoforo Colombo. Dice Mitre:

Relacionando esta parte del poema con las teorías pintorescamente expuestas en este canto, y acreditadas a principios del siglo XIV, vese, que en lo general, ellas son más correctas que las del mismo Colón, a fines del siglo XV, aún después de recibir las lecciones del sabio cosmógrafo Toscanelli.¹⁸⁵

In effetti, nella nota il traduttore propone un'analogia tra le conoscenze geografiche di Ulisse e quelle di Colombo, e tale parallelismo mette in luce anche la concezione che l'argentino ha relativamente all'episodio. Anche lo studio dei commenti di Camerini e di Bianchi hanno influito sulla visione di Ulisse inteso come eroe della ragione e della scoperta, che supera i limiti imposti da Dio, nonché come esempio di virtù pagana e di saggezza antica.¹⁸⁶

Per quanto riguarda le teorie cosmologiche di Dante, don Bartolomé menziona Humboldt e Antonelli. Proprio come tanti altri critici del poema, in una nota anche l'argentino mette in relazione il viaggio di Ulisse con il Canto I del Purgatorio:¹⁸⁷

En los versos 22-27 del Canto I del Purgatorio, al referirse a las cuatro estrellas que vio desde lo alto de la montaña del Purgatorio, dice, contemplando los astros del polo opuesto, el antártico, que ellas fueron vistas por la primera gente que lo habitó:

Io mi volsi a man destra, e possi mente
All'altro polo, e vidi quattro stelle
Non viste mai fuor ch'alla prima gente.¹⁸⁸

Dopo aver riportato tale frammento, Mitre aggiunge che

¹⁸⁵ MITRE, Inf. XXVI, nota 61-142.

¹⁸⁶ CAMERINI, *Commento alla Commedia* [https://www.treccani.it/enciclopedia/eugenio-camerini_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/eugenio-camerini_(Enciclopedia-Dantesca)/) e BIANCHI, *Aggiunte alle note di Paolo Costa alla Divina Commedia* [https://www.treccani.it/enciclopedia/brunone-bianchi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/brunone-bianchi_(Dizionario-Biografico)/)

¹⁸⁷ La montagna del Purgatorio si trova nel polo opposto a quello in cui Dante comincia il viaggio: è l'emisfero meridionale. Perciò, le stelle che osserva lì sono completamente diverse da quelle che brillano nel cielo settentrionale. Anche Ulisse, nel raccontare la propria avventura, riferisce tale curiosità: «Tutte le stelle già de l'altro polo / veda la notte». (Inf. XXVI: v. 127-128).

¹⁸⁸ MITRE, Inf. XXVI, nota 61-142.

los que han ilustrado la parte astronómica de la Divina Comedia no han esparcido suficiente luz sobre esta versión, que señalaba la aparición de la Cruz del Sur en los cielos. P. Antonelli, que es el que más especialmente se ha contraído a este punto, dando a la visión celeste el significado moral que a no dudarlo tiene, pretende probar científicamente, que el poeta adivinó la existencia de esta constelación tal cual la contemplamos hoy. Esta interpretación sobrenatural, no tiene consistencia racional.¹⁸⁹

L'argentino, quindi, pur rifiutando l'interpretazione di Antonelli, suggerisce che le quattro stelle che il poeta osserva nel Canto I del Purgatorio hanno un significato morale. Successivamente, allude alla visione di Humboldt, il quale, secondo lui

con más ciencia y menos imaginación supersticiosa, ha demostrados históricamente: 1. Que los antiguos tenían otras cruces estelares en su cielo. 2. Que, en época anterior a Dante, una parte de la Cruz del Sur era visible en Europa, y el todo o parte de ella en la extremidad austral de la India y al sur de Alejandría. 3. Que en el Almajesto de Tolomeo, las cuatro estrellas principales de que se compone la Cruz, fueron confundidas más tarde con lo spies del Centauro.¹⁹⁰

Secondo Mitre, poi, Dante ha addirittura preannunciato l'esistenza di un Nuovo Mondo (scoperto poi da Colombo), «precedendo a su descubridor, con una comprensión clara del universo».¹⁹¹ Appare evidente, perciò, la grande stima che l'argentino prova per il fiorentino, con solo come poeta, ma soprattutto come intellettuale.

La lunga nota al Canto XXVI risulta inoltre importante perché don Bartolomé, pur non riferendosi esplicitamente alla propria versione, elabora alcuni commenti a partire dalla parafrasi dell'episodio, la quale permetterà successivamente di dedurre nuove osservazioni.

Vale la pena di soffermarsi sul personaggio di Ulisse, la cui rilevanza è stata interpretata in varie maniere nel corso della storia.¹⁹² Le prime terzine del Canto XXVI, però, non hanno come protagonista l'eroe di Itaca; in esse, Dante riflette sulla propria amata patria e sui ladri, i dannati che ha appena incontrato nel Canto XXV. Qui, il

¹⁸⁹ MITRE, Inf. XXVI, nota 61-142.

¹⁹⁰ MITRE, Inf. XXVI, nota 61-142.

¹⁹¹ MITRE, Inf. XXVI, nota 61-142.

¹⁹² P. BOITANI, *L'ombra di Ulisse: immagini di un mito*; Il Mulino; Milano; 2012. Proprio a riguardo dell'Ulisse dantesco, viene segnalato il parallelismo riscontrato da Borges nella conferenza sulla Divina Commedia in *Siete noches*. Lì, come prova della grande importanza che ha avuto l'eroe di Itaca nel poema, Borges segnala una somiglianza con Moby Dick di Herman Melville, il cui finale presenta dei punti in comune con la conclusione del Canto XXVI.

Sommo poeta lascia trasparire le emozioni che si impossessano di lui quando pensa all'ottava bolgia e a quanto ha visto. (v. 19-24):

Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio
quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi,
e più lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio,

perché non corra che virtù nol guidi;
sì che, se stella bona o miglior cosa
m'ha dato 'l ben, ch'io stessi nol m'invidi.

Cuando pienso en aquel mundo inhumano
y en lo que vi, me siento más doliente;
mi espíritu refreno, y más me afano,

en ir tras la virtud derechamente,
que me dio buena estrella, o mejor cosa,
y no debo envidiarme el bien presente.

Accostando i frammenti delle due versioni, emerge che l'argentino non ripropone l'iterazione dantesca dei termini «dolsi» e «ridoglio», ma opta per una forma più intelligibile, ovvero «me siento más doliente», che, in un certo senso, va a ledere il ritmo e la musicalità della strofa; inoltre, convertendo il verso «drizzo la mente a ciò ch'io vidi» in «cuando pienso en aquel mundo inhumano y en lo que vi», si riscontra che Mitre ha reso concreto ciò che in Dante è, invece, astratto. Un altro aspetto che merita di essere considerato, è di natura più grammaticale, in quanto si osserva che don Bartolomé 'smonta' la subordinata comparativa dantesca «e più lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio», trasformandola in «mi espíritu refreno, y más me afano», per accentuare lo stato d'animo del poeta che si sente turbato ed angosciato da ciò che ha appena visto. Anche nella seconda terzina si rileva che le molte subordinate dantesche, nella versione dell'argentino si riducono o addirittura spariscono, come avviene nel caso delle finali consecutive «perché non corra che virtù nol guidi» e «sì che, se stella bona o miglior cosa», le quali diventano dei periodi più lineari («en ir tras la virtud derechamente» / «que me dio buena estrella, o mejor cosa»).

Tornando alla dimensione critica, la studiosa Chiavacci Leonardi attribuisce una grande importanza a tali versi, e li analizza spiegando che

con la quinta terzina, come sempre con decisione, ci si distacca dalla scena dei ladri («noi ci partimmo») e ci si avvia alla nuova bolgia. Ma prima di introdurre la scena, Dante pone, quasi al limitare, una riflessione personale, caso nuovo e unico nell'*Inferno*: «Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio / quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi». Ciò che vide nella bolgia ottava ancora lo addolora, e lo induce a tenere a freno il proprio ingegno «perché non corra che virtù nol guidi». Questa dichiarazione anticipata è, nella sua singolarità, di grande importanza: essa rivela infatti al lettore il senso profondo di tutta la storia che ora si narrerà.¹⁹³

¹⁹³ CHIAVACCI LEONARDI, *Inf. XXVI, Proemio*.

Come afferma la studiosa, la scelta di introdurre la scena tramite una riflessione personale, rappresenta un caso nuovo e unico nell'Inferno, il che rende il canto in un certo senso speciale. Chiavacci Leonardi paragona l'episodio di Ulisse con quello del Canto V, analizzato precedentemente, in cui il poeta ascolta la storia di Francesca da Rimini, suggerendo che entrambe le anime dannate sono la personificazione dei peccati che opprimono Dante in vita:

Nella voce di Ulisse risuona, tutti lo hanno osservato, la voce stessa di Dante. Quell'uomo che, pieno di ardore, verso il mare ignoto della conoscenza, conscio della dignità suprema che distingue l'uomo dai bruti, non solo somiglia a Dante, ma è Dante stesso.¹⁹⁴

In questa ottica va anche Carlo Steiner, critico dantesco citato persino da Borges nel saggio *El último viaje de Ulises*:

Carlo Steiner escribe: «¿No habrá pensado Dante en Ulises, que naufragó a la vista de esa playa?»¹⁹⁵ Claro que sí. Pero Ulises quiso alcanzarla, fiado en sus propias fuerzas, desafiando los límites decretados a lo que puede el hombre. Dante, nuevo Ulises, la pisará como un vencedor, ceñido de humildad, y no lo guiará la soberbia sino la razón, iluminada por la gracia».¹⁹⁶

Effettivamente, anche altri critici ed esperti hanno studiato l'episodio nello stesso modo. Sebbene non sia possibile definire con esattezza quale sia la visione di Mitre al riguardo, a causa della mancanza di commenti relativi al passo, tuttavia la si può dedurre da quanto emerge dal testo della traduzione.

Nelle prime terzine introduttive dell'opera dell'argentino, per esempio, sorprende l'interpretazione di una parola chiave, ovvero «ingenio» («e lo più 'ngegno affreno ch'i' non soglio» / «mi espíritu refreno, y más me afano»), per mezzo del termine «espíritu». Lo stesso Steiner affermava: «Di che abusaron i fraudulentos se non del loro ingegno?».¹⁹⁷ E tale osservazione risulta ancora più chiara se si considera che il personaggio di Ulisse, l'anima del canto, è la figura mitologica che emerge per la propria astuzia, audacia ed intelligenza.¹⁹⁸ Lo sforzo di Dante nel tenere a freno la propria mente affinché non corra il rischio di perdere la luce della virtù, è fondamentale per comprendere il significato del canto, motivo per cui la scelta di Mitre di impiegare la parola «espíritu» non sembra essere particolarmente appropriata.

¹⁹⁴ CHIAVACCI LEONARDI, Inf. XXVI, *Proemio*.

¹⁹⁵ La «playa» è la spiaggia del Purgatorio, quella terra che Ulisse scorge in lontananza, ma che non riesce a raggiungere, al contrario di Dante.

¹⁹⁶ BORGES, *Nueve ensayos dantescos: El último viaje de Ulises*; 1982.

¹⁹⁷ STEINER, Inf. XXVI, v. 21.

¹⁹⁸ Si noti che in greco il vocabolo impiegato per definire Ulisse è *polytropos*, ovvero poliedrico e multiforme.

Un altro aspetto rilevante concerne la richiesta di Dante di parlare con la fiamma biforcuta dopo aver scoperto che in essa si celavano Ulisse e Diomede (v. 64-69):

“S’ei posson dentro da quelle faville
parlar,” diss’io, “maestro, assai ten priego
e ripriego, che ‘l priego vaglia mille,

che non mi facci de l’attender niego
fin che la fiamma cornuta qua vegna;
vedi che del disio ver’ lei mi piego!”

“Si dentro de la llama que los viste
hablar pueden”, le dije, “yo te ruego
y te vuelvo a pedir por cuanto existe

“no me niegues hablarles desde luego,
pues la llama de cuernos coronada
me llama con deseos sin sosiego”.

Dal confronto, emerge immediatamente che Mitre, oltre ad omettere dei vocaboli come «maestro» e «assai», non riproduce il gioco retorico basato sulla forma lessicale dell’iterazione del verbo «priego» il quale, in Dante, compare ben tre volte. In questo modo, si perde l’effetto cadenzato tipico dell’allitterazione che funge non solo da ritornello, ma soprattutto accentua il forte desiderio del poeta nel voler ascoltare le parole dell’anima dannata. Come ben esprime Chiavacci Leonardi, esponendo di nuovo il confronto in parallelo con il Canto V,

e la domanda di Dante a Virgilio, di poter parlare con loro, ricorda quell’altra domanda [quella del Canto V]. Ma l’ansia che traspare dalle sue parole, mai manifestata prima con tanto ardore, ci avverte che qui è in gioco qualcosa che tocca la sua vita nel profondo, più di ogni altra volta.¹⁹⁹

E tale desiderio viene interpretato in modo analogo anche da don Bartolomé. Benché la versione dantesca sia poeticamente superiore («maestro, assai ten priego / e ripriego, che ‘l priego vaglia mille»), da entrambi i testi traspare il medesimo messaggio, ovvero l’ardore e la bramosia del pellegrino di parlare con i due personaggi. Anche nella seconda terzina citata sopra, Mitre attua una modifica, giacché, per concludere il dialogo di Dante, sostituisce l’immagine del fiorentino che, piegandosi, cede al desiderio, optando per la costruzione «me llama con deseos sin sosiego», la quale, sebbene ne rispetti l’idea, risulta carente di lirismo. Tuttavia, ripetendo il termine «llama», prima come sostantivo (per tradurre «fiamma») e poi come verbo (corrispettivo di «chiama»), l’argentino tenta di ricreare una sorta di ritornello: la coppia di omonimi scandisce il ritmo della terzina e diventa un filo conduttore che lega i versi.

Una situazione analoga avviene nel verso 43, dove si esplicita la curiosità di Dante verso le migliaia di fiamme che occupano la fossa. Qui, Mitre aggiunge l’aggettivo «absorto» («miraba absorto, al borde del gran puente»); tale vocabolo,

¹⁹⁹ CHIAVACCI LEONARDI, Inf. XXVI, *Proemio*.

assente nell'originale, non solo coincide con il messaggio del prototesto, ma rafforza il desiderio del poeta di dialogare con i peccatori.

Vale la pena, inoltre, soffermarsi su di un altro episodio del canto prima di analizzare la narrazione di Ulisse. Dopo la richiesta di Dante, Virgilio gli risponde che può parlare con i due greci, ma lo avverte: «fa' che la tua lingua si sostenga» («más debe ser tu lengua moderada», nella traduzione di Mitre).²⁰⁰ In effetti, sarà poi il maestro a dirigersi ad Ulisse e a Diomede, il che è stato motivo di dibattito tra i critici. Ecco la spiegazione del mantovano (v. 73-75):

Lascia parlare a me, ch'i' ho concetto	Déjame hablar, pues bien he comprendido,
ciò che tu vuoi; ch'ei sarebbero schivi,	lo que deseas, porque fueron griegos,
perch' e' fuor greci, forse del tuo detto.	y tu idioma les es desconocido.

La questione di fondo risiede, precisamente, nel fatto che è Virgilio a dirigersi alla fiamma e non Dante; come commenta Steiner, «il perché di questo rifiuto non risulta chiaro».²⁰¹ Secondo Chiavacci Leonardi, invece,

perché di indole altera e superba, come tutto il loro popolo, e «di grande stato nel mondo» (Lana), sdegnerebbero un uomo non famoso in alcun modo, come Dante. Potranno rispondere a Virgilio, perché grande anch'egli, e perché scrisse di loro in un poema illustre. Questa appare la spiegazione più probabile della discussa frase, sostenuta dai primi quattro versi coi quali Virgilio apostrofa i due (79-82), e già avanzata dall'antico Lana (così il Venturi, lo Scartazzini e altri).²⁰²

Tuttavia, Steiner suggerisce altre opzioni: siccome i due poeti discendono dalla stirpe romana (in termini letterari, dal troiano Enea),²⁰³ i due eroi greci potrebbero rifiutarsi di parlare con loro in quanto nemici; perciò, Virgilio parlerà in greco insinuando di essere Omero («quando nel mondo gli lati versi scrissi»), in modo da diventare ingannatore con gl' ingannatori.²⁰⁴

Anche Borges allude a tale episodio in una delle sue celebri conferenze de *Las siete noches*:

Virgilio aprueba su deseo pero le pide que lo deje hablar a él, ya que se trata de dos griegos soberbios. Es mejor que Dante no hable. Esto ha sido explicado de diversos modos. Torcuato Tasso creía que Virgilio quiso hacerse pasar por

²⁰⁰ M-Inf. XXVI; v. 72, *vel similia*.

²⁰¹ STEINER, Inf. XXVI, v. 74.

²⁰² CHIAVACCI LEONARDI, Inf. XXVI, 75.

²⁰³ Tale commento si riferisce alla storia narrata da Virgilio nell'Eneide, dove Enea, dopo la caduta di Troia, fonda la città di Roma. Ora, poiché Virgilio rientra nell'Impero Romano e Dante, originario di Firenze, ne è discendente storico e culturale, il greco Ulisse, nemico di Troia, potrebbe rifiutarsi di parlare con loro.

²⁰⁴ STEINER, Inf. XXVI, v. 74.

Homero. La sospecha es del todo absurda e indigna de Virgilio porque Virgilio cantó a Ulises y a Diomedes y si Dante los conoció fue porque Virgilio se los hizo conocer. Podemos olvidar las hipótesis de que Dante hubiera sido despreciado por ser descendiente de Eneas o por ser un bárbaro, despreciable para los griegos. Virgilio, como Diomedes y Ulises, son un sueño de Dante. Dante está soñándolos, pero los sueña con tal intensidad, de un modo tan vívido, que puede pensar que esos sueños (que no tienen otra voz que la que les da, que no tienen otra forma que la que él les presta) pueden despreciarlo, a él que no es nadie, que no ha escrito aún su Comedia.²⁰⁵

Tale commento, come pure quelli provenienti da altri studiosi, segnala che il seguente passaggio, data la sua complessità, si presta a varie interpretazioni. Tuttavia, Mitre elimina le ambiguità presenti nel testo dantesco, in quanto lascia sottointeso il concetto espresso dalla frase «ch'ei sarebbero schivi», e decide di tradurre: «porque fueron griegos, / y tu idioma les es desconocido». A tal proposito, Fernández Speier osserva che

En occasione, Mitre toma decisiones que tiene nel claro objetivo de resolver una cuestión interpretativa que excede la traducción literal de un verso o una estrofa: es el caso, por ejemplo, de la discusión que ha generado el hecho de que Dante personaje no hable directamente con Ulises en el Canto XXVI del Infierno; el texto original ofrece, al respecto, las palabras «ch'ei sarebbero schivi / perché fuor greci, forse del tuo detto», Mitre agrega, en su traducción, una justificación reductiva de este hecho: «porque fueron griegos / y tu idioma les es desconocido», anulando así la hipótesis de la superioridad griega sobre la cultura itálica.²⁰⁶

In questo caso, l'argentino diventa una sorta di guida e di interprete del poema. La traduzione, infatti, risolve ogni possibilità di equivoco e indica al lettore il cammino da percorrere affinché possa comprenderne i versi.

Quanto al lungo racconto di Ulisse, emergono alcuni aspetti che suggeriscono nuove interpretazioni del testo. Mitre, ad esempio, sintetizza il canto con le parole «nuevas tierras»:

En estas dos palabras, está encerrada la síntesis de este Canto, que no puede dejar de ser comentado, aunque sea brevemente en los límites de una nota, por un traductor americano del divino poema, en que «pusieron mano cielo y tierra».²⁰⁷

²⁰⁵ BORGES, *Siete noches, La Divina Comedia*, 1980.

²⁰⁶ FERNÁNDEZ SPEIER, *Las traducciones argentinas*; p. 99.

²⁰⁷ MITRE, Inf. XXVI, nota 61.

Da quanto emerge da tale nota, l'argentino non allude alle proprie scelte traduttologiche, ma tratta di altre tematiche. Si deve evidenziare, inoltre, che don Bartolomé, nel commento corrispondente, spiega in modo più chiaro il racconto dell'eroe di Itaca, in modo da lasciarne trasparire l'interpretazione.²⁰⁸

A quanto pare, Mitre vuole mettere in risalto il personaggio di Ulisse nelle vesti di scopritore di nuovi territori, il cui viaggio, seppur fittizio, preannuncia le esplorazioni che sarebbero avvenute molto dopo, grazie alle quali si possono scorgere le sponde di un nuovo continente. Non è un caso, infatti, che l'argentino alluda in varie occasioni all'impresa di Cristoforo Colombo, pur ammettendo di non voler «establecer un paragón riguroso entre el viaje imaginario del Ulises dantesco y el viaje real de Colón, que cambió los destinos del mundo».²⁰⁹ L'immagine di Odisseo come esploratore emerge maggiormente nel seguente passaggio della nota, in cui don Bartolomé attribuisce un certo rigore geografico al viaggio intrapreso. Al riguardo, afferma che

El itinerario de Ulises al salir de las columnas de Hércules y entrar al gran océano, es en general casi el mismo de Colón. Sigue el camino del sol («directo al sol»), aunque no precisamente de oriente a poniente, buscando la «terra nova senza gente», lo que manifiesta la creencia de su existencia y la posibilidad de llegar a ella al través del mar, cruzando la línea equinoccial. Costea el África, llega al Ecuador, pierde de vista el horizonte de la Europa que deja la popa, y ve los astros del opuesto polo.²¹⁰

A proposito dell'espressione «mondo senza gente», Mitre dirà:

De aquí parecería deducirse, que el Dante creyera que el hemisferio desconocido estaba inhabitado. Respetando la letra del texto, así lo hemos traducido. El sentido verdadero parece ser que, con estas palabras, quiso simplemente significar un 'mundo que se cree sin gente', o sea inhabitado.²¹¹

²⁰⁸ Fernández Speier analizza il modo in cui Borges ha interpretato il poema a partire dalle numerose parafrasi che attua nelle opere *Nueve ensayos dantescos* (1982) e *Siete noches* (1980).

²⁰⁹ MITRE, Inf. XXVI, nota 61. Anche Borges segnala un'interpretazione simile in *El último viaje de Ulises*: «resulta inepto equiparar la peregrinación de Dante, que lleva a la visión beatífica y al mejor libro que han escrito los ombre con la sacrilega aventura de Ulises, que desemboca en el Infierno. Esta acción parece el reverso de aquélla».

²¹⁰ MITRE, Inf. XXVI, nota 61.

²¹¹ MITRE, Inf. XXVI, nota 61.

In mancanza di altri commenti riguardanti la traduzione, sia dei versi in spagnolo sia della parafrasi nelle note, occorre analizzare le seguenti terzine rilevanti tanto dal punto di vista estetico quanto interpretativo (v. 94-99):

<p>né dolcezza di figlio, né la pieta del vecchio padre, né 'l debito amore lo qual dovea Penelopé far lieta,</p>	<p>ni el cariño por mi hijo me contuvo, ni de mi viejo padre la ternura, ni el amor de Penélope me abstuvo,</p>
<p>vincer potero dentro a me l'ardore ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto e de li vizi umani e del valore;</p>	<p>de correr por doquier á la ventura, por conocer el mundo como experto, y al hombre con sus vicios y cultura.</p>

Confrontando le due versioni, si osserva che l'argentino riproduce la triplice anafora della congiunzione copulativa negativa «ni» («né») che, creando un parallelismo, cadenza il ritmo della strofa. Tuttavia, omette il concetto espresso dal verso «lo qual dovea Penelopé far lieta», mettendo invece l'accento sull'aspetto sentimentale, ovvero sull'amore che l'eroe di Itaca provava verso la moglie, che doveva essere tale da impedirgli di intraprendere un simile viaggio («ni el amor de Penélope me abstuvo»). Si rileva, altresì, che nella seconda strofa alcuni elementi presenti nel testo dantesco, vengono meno (o interpretati diversamente) nella versione di don Bartolomé, come nel caso del termine «valore», che l'argentino tramuta in «cultura», anche per far corrispondere la rima con «ventura». Si può ipotizzare, quindi, che Mitre abbia voluto presentare Ulisse come un personaggio che spicca per il suo inappagabile desiderio di conoscenza, sottolineando la foga con cui il greco brami di «conocer el mundo como experto», anche se il sostantivo «experto» risulta ridondante. Queste terzine sono, inoltre, fondamentali nel racconto di Ulisse, poiché esse custodiscono l'essenza del personaggio. Come osserva la maggior parte della critica, le figure che Dante incontra percorrendo i gironi infernali raccontano gli avvenimenti che hanno segnato il loro destino, rivelando i motivi per i quali sono state condannate,²¹² e il Sommo poeta racchiude in pochi versi la loro vita. Per quanto riguarda il richiamo al figlio (Telemaco), al padre (Laerte) e alla sposa (Penelope), Chiavacci Leonardi afferma:

Sono qui ricordati i tre più forti affetti dell'uomo, nello stesso ordine. Dante dà ad ognuno una connotazione che rileva la forza di quei vincoli sull'animo umano, e insieme il loro valore etico (espresso dalla parola «pieta» – la *pietas* virgiliana – e dall'aggettivo debito). Ma essi non valsero a trattenere Ulisse. Il figlio è Telemaco, da lui lasciato bambino; il padre è il vecchio Laerte; Penelope è la sposa, esempio classico e a tutti noto di fedeltà coniugale; tanto più egli dovea renderla finalmente lieta.²¹³

²¹² Alcuni critici rinomati, come De Sanctis e Borges, hanno constatato che Dante in poche linee ricostruisce la storia e il carattere del personaggio collocato nell'Inferno. Nelle parole dei dannati, il lettore trova le ragioni per le quali ora soffrono in eterno.

²¹³ CHIAVACCI LEONARDI, Inf. XXVI, 94.

Relativamente a «i tre più forti affetti dell'uomo», nella versione di Mitre si osservano alcune discrepanze, a partire dal concetto che accompagna «la pieta del vecchio padre» non uguale a quanto emerge dalla traduzione («de mi viejo padre la ternura»). Secondo la definizione dell'*Enciclopedia Dantesca* (1970)²¹⁴, la parola «pieta» allude alla devozione filiale (*pietas* virgiliana), ovvero quel sentimento di rispetto unito all'amore che caratterizza il forte legame emotivo tra genitori e figli, sfumatura che il vocabolo «ternura» non riesce a cogliere. Anzi, dalla versione tradotta, pare che l'argentino abbia colto che la «ternura» provenga dal padre, e non il contrario (come invece sarebbe corretto), a causa dell'ambiguità della preposizione «de», che può introdurre tanto un complemento di specificazione (del padre) quanto un complemento di provenienza (dal padre).

Quanto a Penelope, dalla versione di Mitre si evince che l'amore della moglie non è stato forte abbastanza da impedire all'eroe greco di compiere una così pericolosa impresa («ni el amor de Penélope me abstuvo»). Nell'opera del Sommo poeta, invece, il concetto è diverso: «né 'l debito amore / lo qual dovea Penelopè far lieta»; in questo senso, è Ulisse a dover professare il proprio amore per la donna e non il contrario.

Don Bartolomé, quindi, esalta quei tratti che delineano il prototipo dell'esploratore romantico, il cui insaziabile desiderio di conoscenza supera la semplice vita familiare e i suoi affetti. Dietro alla «pieta» per l'anziano padre, al «debito amore» per la sposa e alla «dolcezza» verso il figlio, si cela una certa negatività nella figura di Ulisse, tanto che Dante lo colloca nell'ottavo cerchio dell'Inferno, tra i fraudolenti, proprio per condannarne la slealtà.

Dal punto di vista estetico, nella *Commedia* dantesca risulta particolarmente rilevante il verso «vincer potero dentro me l'ardore». Secondo Chiavacci Leonardi:

Il verso è decisivo e potente, e segna per sempre la figura di Ulisse. Tutto ciò che più fortemente lega l'uomo non poté vincere quell'ardore che lo consumava. La parola «ardore» – si noti il suo rilievo in fine verso – non si ritroverà in Ovidio, né in Orazio, né in alcun altro. È soltanto dantesca. Perché quell'ardore è in realtà lo stesso che teneva l'animo dell'autore della *Commedia*, ma che troverà altra via al suo compimento.²¹⁵

Oltre al parallelismo tra l'impresa dantesca e quella dell'eroe greco, dal commento di Chiavacci Leonardi emerge altresì la potenza della parola «ardore». La studiosa, infatti, ammette che l'intero verso segna in modo indelebile il destino di Ulisse: è il punto della

²¹⁴ Lanci, *Pieta*, *Enciclopedia Dantesca* (1970), [https://www.treccani.it/enciclopedia/pieta_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pieta_(Enciclopedia-Dantesca)/)

(consultato il 04/01/2026): La forma nominativa *pieta* sembra avere significato distinto da *pietà* (tormento, angoscia, affanno). In questo caso, si avvicina al concetto di devozione filiale.

²¹⁵ CHIAVACCI LEONARDI, *Inf.* XXVI, 97.

svolta, il momento in cui l'eroe di Itaca volta le spalle alla patria e alla famiglia, per salpare in acque sconosciute, alla conquista di nuove terre. Quanto alla versione di Mitre, il verso viene tradotto nel seguente modo: «de correr por doquiera a la ventura». Come si può osservare, viene sostituito quel vocabolo che descrive il desiderio di conoscenza che arde nel cuore di Odisseo. Oltre a privare la terzina di tale elemento fondamentale, Mitre perde anche la musicalità e il ritmo: «por conocer el mundo como experto, / y al hombre con sus vicios y cultura».

Ora, se fino a qui si è messa in discussione la figura di Odisseo, evidenziandone l'attitudine non particolarmente positiva, la cui superbia e disobbedienza, come osserva Costa, lo porteranno alla rovina,²¹⁶ non bisogna dimenticare che l'episodio in analisi si distingue per i suoi versi armoniosi e musicali. L'intero canto, a partire dalle ripetizioni dei versi 64 – 69 («assai ten priego / e ripriego, che 'l priego vaglia mille») fino al verso finale, è caratterizzato da una sonorità, da un ritmo e da una raffinatezza, che contrastano con il linguaggio impiegato per descrivere le *Malebolge*:

Ma ben distinto invece esso è dal mondo di Malebolge, anzi in certo senso dall'Inferno stesso, e a segnare questo distacco ha provveduto il poeta isolando una zona di alta tragedia così diversa dalla commedia infernale. Ce ne fa avvertiti il colore linguistico e stilistico di tutto il canto nel quale la parola greve di Malebolge si dissolve per dar luogo a parole più elette, a modi più aulici.²¹⁷

Si evince, dunque, che per tradurre il seguente passaggio, Mitre non solo ha dovuto impreziosire il linguaggio con termini ricercati, sebbene non equiparabili a quelli danteschi, ma si è impegnato anche ad evidenziare il contrasto tra tale episodio e il girone delle *Malebolge*. Per quanto riguarda lo stile impiegato da don Bartolomé per descrivere l'intero cerchio infernale, Roberto Mondola osserva che la realzione fonosemantica della traduzione coincide con quella dantesca, in quanto Mitre «cumple con una de las misiones esenciales del traductor literario: percibir y reproducir la función estilística y simbólica que el recurso fónico de la rima tiene en el texto que se traduce».²¹⁸

È altresì importante soffermarsi sulle ultime terzine che descrivono il naufragio di Ulisse (v. 136-142):

<p>Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto; ché de la nova terra un turbo nacque e percosse del legno il primo canto.</p>	<p>¡Oh, alegría, que en llanto fué trocada! Que de la nueva tierra un torbellino bate a proa la nave tormentada.</p>
--	--

²¹⁶ COSTA, *Commento a più mani della Divina Commedia* bibliotecasalaborsa.it/bolognaonline/profiles/paolo_costa

²¹⁷ FUBINI, *Ulisse*, Enciclopedia Dantesca (1970).

²¹⁸ MONDOLA, *Como la vela se ciñe al viento*; p. 269.

Tre volte il fé girar con tutte l'acque;
a la quarta levar la poppa in suso
e la prra ire in giù, com'altrui piacque,

infin che 'l mar fu sovra noi richiuso.

Tres vueltas la hace dar en remolino;
sube la popa al enfrenar la tierra,
baja la proa, y el querer divino

al fin el mar sobre nosotros cierra.

Dal confronto, emerge che l'argentino vuole sottolineare il cambio repentino dell'umore di Ulisse e dei compagni tramite l'interiezione «¡Oh, alegría, que en llanto fué trocada!», che aggiunge al frammento una sfumatura di amarezza mista a pentimento nel ricordare la bufera «bate a proa la nave tormentada», immagine che, nel passo di Mitre, risulta più chiara poiché sottolinea la forza con cui la nave viene travolta dalle ondate, elemento che, nel testo dantesco, va leggermente a perdersi in quanto attutito dalla sineddoche «del legno», materiale che allude alla nave. Inoltre, sebbene don Bartolomé ometta il predicato «nacque», riferito al vortice che inghiotte l'imbarcazione, aggiunge l'elemento «al enfrenar la tierra» per marcare il modo in cui la nave, dall'alto della sua possenza, è ormai divenuta un relitto, piegato inerte al «querer divino». Quanto all'ultimo verso, emerge che l'argentino rende attivo il predicato che, invece, appare di forma passiva in Dante («al fin el mar sobre nosotros cierra» / «infin che 'l mar fu sovra noi richiuso»), ottenendo un effetto più esplicito, poiché viene meno l'allusività dell'unità metrica dantesca.

Il movimento della nave, accompagnato dalle pause, conferisce al passaggio un certo ritmo che ben rispecchia quanto viene descritto, per poi terminare con la traduzione, quasi letterale del verso finale. Emerge nuovamente «el paralelismo de los dos idiomas, que se prestan con flexibilidad, a reproducir los mismos sonidos y los mismos giros gramaticales».²¹⁹ I termini «popa» e «proa», essenziali ai fini della descrizione, hanno un suono simile in entrambe le lingue, come anche l'allitterazione della liquida “r” nel verso conclusivo («mar fu sovra noi richiuso» / «mar sobre nosotros cierra»): si osserva, dunque, come Mitre rispetti i principi enunciati nella propria teoria traduttologica, dimostrando altresì di aver portato brillantemente a termine, sotto il profilo musicale, «una de las misiones esenciales del traductor literario».²²⁰ A questo punto, considerato il contrasto stilistico tra gli altri gironi dei fraudolenti e il Canto XXVI, non è un azzardo l'osservazione di De Sanctis, secondo cui Odisseo, l'eroe solitario delle Malebolge, possiede un'audacia e una gagliardia tali da spiccare come «una piramide che si erge in mezzo al fango»,²²¹ e Fubini aggiunge che, nonostante si trovi tra gli ingannatori, «Ulisse non è affatto contaminato dalle Malebolge».²²³

²¹⁹ MITRE, *Inf. I*, nota 4-6.

²²⁰ MONDOLA, *Como la vela se ciñe al viento*; p. 269.

²²¹ DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*; p. 200.

²²³ FUBINI, *Ulisse*, Enciclopedia Dantesca (1970).

Per concludere l'analisi del canto di Ulisse, è importante ora soffermarsi sul concetto di follia, elemento caratterizzante il viaggio dell'eroe di Itaca e che, come segnala Borges,

Ulises, al referir su empresa, la califica de insensata; en el Canto XXVII del Paraíso hay una referencia al «barco folle d'Ulisse», a la insensata o temeraria traversía de Ulises. El adjetivo es aplicado por Dante, en la Selva Oscura, a la tremenda invitación de Virgilio («temo che la venuta non sia folle») su repetición es deliberada.²²⁴

Di nuovo, appare il parallelismo tra l'avventura di Ulisse, alla conquista di terre ignote, e quella di Dante, intento ad attraversare i tre Regni dell'Oltretomba. Per questa ragione, i versi in cui si allude a tale paragone risultano rilevanti, poiché non si limitano esclusivamente al viaggio dell'eroe omerico, ma evocano addirittura l'impresa del fiorentino. Tale idea, che si ripeterà anche nel corso del poema, emerge nei seguenti versi (v. 124-126):

e volta nostra poppa nel mattino,	la popa vuelta adonde nace el día,
de' remi facemmo ali al folle volo,	en alas locas vueltos nuestros remos,
sempre acquistando dal lato mancino.	vamos a izquierda siempre, en nuestra vía.

Mitre rispetta la parola «folle» («locas»), anche se il vocabolo originale possiede un certo protagonismo. Tale perdita di sfumatura, si deve, in parte, al fatto che l'aggettivo «folle» si riferisce in modo astratto al volo («folle volo»), mentre nella traduzione allude concretamente alle ali («alas locas»); tuttavia, tale mancanza viene compensata dalla coppia di omonimi «vuelta» / «vueltos», che cadenzano il ritmo della terzina. Inoltre, il lettore percepisce un impeto maggiore nella versione dantesca, poiché il concetto si trova verso la fine del verso e viene rafforzato dall'allitterazione della laterale sonora "l" («folle volo»). Avendo invertito l'ordine, il binomio «alas locas» dell'argentino è strettamente legato al termine «remos»; perciò può apparire semplicemente una metafora circostanziale invece di un'immagine più profonda. Il cui significato riecheggia in varie istanze del poema.

Come è noto, l'opera dantesca è pervasa da una grande armonia dovuta a sottigliezze compositive in cui ciascun elemento combacia: proprio come una sinfonia musicale dove il tutto è superiore alla parte. In effetti, nella *Divina Commedia* è fondamentale ripetere alcuni termini con costanza in diversi passaggi del poema, proprio come dei fili che ne legano e connettono le varie parti; a tal proposito, Borges

²²⁴ BORGES, *Nueve ensayos dantescos: El último viaje de Ulises*; 1982.

riconosce tre momenti in cui si manifesta il concetto di «folle».²²⁵ Tuttavia, al traduttore si presenta una sfida, poiché risulta difficile rispettare tali nessi conduttori che si nascondono tra le terzine dantesche, e proprio in questo caso l'argentino non riesce a ricreare nella propria opera quelle minuzie che legano un episodio all'altro. Ad esempio, nel Canto II, il verso 35, temo che la ventura non sia folle, diventa «presiento que es demencia mi aventura»; nel Canto XXVII del Paradiso, versi 82-83, il riferimento al «varco / folle d'Ulisse» viene tradotto «que esforzado, / franqueó Ulises», dove l'idea di follia, intesa come azione azzardata e non come pazzia, non viene neppure accennata.

Si evince, quindi, che una parola il cui scopo è creare un vincolo tra i vari passaggi (come l'aggettivo «folle» in questo caso), può modificarlo, se non addirittura venire omesso. Ad ogni modo, tutto dipende dalle scelte del traduttore e dal proprio *modus traducendo*, anche se, verosimilmente, persino nella versione in spagnolo, ovvero «*alas locas*», si percepisce lo stesso valore poetico.

²²⁵ Anche Steiner, citando Borges in alcuni passaggi del proprio saggio, sottolinea tale collegamento: «La nave sospinta sfiora appena le onde; e i remi sembrano ali tanto la portano veloce; ma, ahimé, volo tanto bello e folle: perché contro il volere di Dio. Anche in Par. XXVII, e ribadita la condanna: il varco – Folle d'Ulisse». (STEINER, ad Inf. XXVI, v. 126).

CAPITOLO 6

6.1 El hambre sofocó los sentimientos: il famelico conte Ugolino

Il conte Ugolino è una delle figure memorabili non solo della *Divina Commedia*, ma anche della letteratura mondiale, tanto che Francesco De Sanctis lo definisce addirittura «un eroe tragico: una figura colossale che incarna l'odio eterno e insoddisfatto, ma che al contempo suscita pietà come un padre innocente, intrappolato in un ciclo di violenza politica che lo rende una belva e un istrumento di martirio per i suoi stessi figli». ²²⁶ Tuttavia, prima di oltrepassare le tetre mura della *torre del hambre* situata a Pisa, città della tragica morte del conte, è importante definire i luoghi in cui Dante colloca Ugolino, poiché fuori da ogni contesto il suo personaggio risulta carente della forza e della vitalità che lo contraddistinguono.

Il nono ed ultimo cerchio dell'Inferno dantesco è riservato a coloro che hanno commesso il peggiore dei peccati: il tradimento. I due pellegrini, voltate le spalle all'ottava bolgia e superati i giganti, si ritrovano davanti ad un lago ghiacciato che «más que de agua, de vidrio parecía»: il Cocito. ²²⁷ Trovandosi nel punto più profondo dell'aldilà, un luogo oscuro e tenebroso, il poeta si riconosce incapace di descrivere quanto vede, poiché gli mancano persino le parole, e ammette che «empresa fácil no es, llevar a cabo lo más hondo explicar del universo, ni es de lengua que aun dice *mamma* y *babbo*». ²²⁸ Qui, dove regnano la staticità e la materia inerte, appaiono inizialmente i giganti incatenati ed infine, la più infima delle creature: il demone Lucifero. ²²⁹

Tra i giganti e Lucifero si trovano i traditori, dal colorito cianotico e dallo sguardo mesto. Inclino i loro volti verso il ghiaccio, mostrando i segni delle dure pene a cui sono condannati. ²³⁰ Tale castigo, sebbene sia il medesimo, viene ripartito in quattro parti, collocando la colpa più grave più in basso. In primo luogo, si trova la Caina, in cui sono collocati i traditori dei parenti; coloro che si sono ribellati alla patria giacciono nell'Antenora; chi, invece, ha tradito i propri amici soffre in eterno nella Tolomea; infine, nella Giudecca, patiscono i traditori dei benefattori.

Per comprendere in modo più preciso lo scenario che Dante presenta in questo nono cerchio, è interessante soffermarsi sul movimento delle acque infernali, poiché a

²²⁶ DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*; p. 207.

²²⁷ M-Inf. XXXII, v. 24, *vel similia*.

²²⁸ D-Inf. XXXII, v. 7-9. Si noti come Mitre riporti i vocaboli «mamma» e «babbo» nella propria versione, scrivendoli con un carattere differente per sottolineare che si tratta di un prestito linguistico.

²²⁹ DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*; p. 206.

²³⁰ D-Inf. XXXII, v. 54.

partire da esse si intuiscono le intenzioni del poeta.²³¹ Le acque che si agitavano in prossimità della superficie, in quei primi cerchi dove turbinava l'amore di Francesca, si intorbidiscono mano a mano che il fiorentino scende in profondità nell'Ade. Già nel quinto cerchio i fiumi diventano paludosi, come l'iracondo Stige, per poi ristagnare e addirittura marcire come avviene nell'ottava bolgia. Tuttavia, il movimento si congela completamente nel nono cerchio, come a simboleggiare «la vita che va pietrificandosi, eliminando ogni residuo di lacrima e di parola».²³²

Proprio per descrivere questo girone, come afferma Dante all'inizio del Canto, occorre l'utilizzo di «rime aspre e chioce».²³³ Ma in mezzo a questo mondo statico e ricoperto dal ghiaccio, causato dal vento emanato dalle ali di Lucifero, il poeta si imbatte in Ugolino e nel suo racconto. E la storia del conte è caratterizzata da un vigore tale da impressionare il lettore, non solo per la crudezza degli eventi narrati, ma soprattutto per la sottigliezza dei versi. Al riguardo, così si esprime Chiavacci Leonardi nel commentare il Canto XXXIII:

Dante presenta questo racconto in una cornice di disumanità, come si è visto. Sia la cornice remota – lo spettacolo della ghiaccia con le sue rime «aspre e chioce», e i due peccatori che s'incontrano subito prima e subito dopo Ugolino, cioè Bocca degli Abati e frate Alberigo, con i quali Dante usa la massima spietatezza – sia la cornice prossima, vale a dire la figura di Ugolino che rode il nemico. Questi sono gli aspetti propri del più basso inferno. Ma in mezzo si leva una voce diversa, una storia di profondi affetti umani lacerati e offesi: l'attacco stesso, che ripete un famoso attacco virgiliano (quello del tragico racconto di Enea a Didone), intona la storia su un altro livello stilistico. Ora tacciono le rime aspre, escono le parole alte e pietose del dolore umano: «Tu vuo' ch'io rinovelli / disperato dolor che 'l cor mi preme...».²³⁴

Francesco De Sanctis, in particolare, ritiene che tramite il personaggio di Ugolino e il suo racconto straziante, entrino «la vita e la poesia in questa landa desolata, dove la natura, i demoni e gli uomini sono materia stupida e senza interesse».²³⁵

Un altro aspetto fondamentale da considerare al momento di analizzare la versione di Mitre, è il parallelismo tra l'episodio di Ugolino – l'ultimo dell'Inferno – e

²³¹ CONSOLI, *Acqua*, Enciclopedia Dantesca, 1970, [https://www.treccani.it/enciclopedia/acqua_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/acqua_(Enciclopedia-Dantesca)/) (consultato il 08/01/2026). Il tema dei fiumi e delle acque nell'Inferno è stato studiato da vari critici.

²³² DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*; p. 197.

²³³ D-Inf. XXXII, v. 1.

²³⁴ CHIAVACCI LEONARDI, Inf. XXXIII, *Proemio*.

²³⁵ DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*; p. 207.

quello di Francesca, la prima anima dannata con cui il poeta dialoga. Tra i due peccatori vi sono varie analogie; tuttavia, come ricorda Chiavacci Leonardi:

Che da tale massimo di disumanità si levi, nel caso seguente, la più umanamente tragica e dolente delle storie infernali, quella di Ugolino, è una contraddizione non nuova nell'Inferno dantesco. Ricordiamo Francesca, Brunetto, Ulisse. Come abbiamo detto più volte, il senso profondo di tale amaro contrasto è sempre lo stesso: esso rivela la dolorosa frattura tra l'alto valore proprio dell'uomo e il fine divino da lui rifiutato, quella frattura che secondo Dante si chiama Inferno.²³⁶

La studiosa segnala, quindi, che i personaggi più rilevanti, ovvero Francesca, Brunetto,²³⁷ Ulisse e Ugolino, possiedono alcune analogie che si riscontrano anche nella traduzione di Mitre, sebbene più evidenti tra Ugolino e Francesca.

Inoltre, vale la pena di segnalare che, a differenza dei passaggi fino a qui studiati, l'episodio di Ugolino viene suddiviso in due canti: il conte fa la sua comparsa nei versi finali del Canto XXXII, per poi narrare la propria tragedia che occupa gran parte del Canto XXXIII. In primo luogo, verranno analizzati i versi appartenenti al XXXII, successivamente si passerà ad approfondire la storia di Ugolino. Si osserverà, altresì, un cambiamento di stile tra i due canti.

Le terzine che introducono la figura di Ugolino sono cinque. E, proprio come avviene per i personaggi infernali di rilievo,²³⁸ il conte non è da solo (v. 124-126, Inf. XXXII):

Noi eravam partiti già da ello, ch'io vidi due ghiacciati in una buca, sì che l'un capo a l'altro era cappello;	Más lejos vimos, en glacial ahujero, de dos sombras heladas la cabeza, que la una de la otra era sombrero.
---	--

Già a partire da questi primi versi, si osserva come l'argentino abbia rispettato l'immagine e la similitudine proposte dal poeta (ovvero, il paragone con il «cappello» / «sommbrero»). Tale elemento va sottolineato, poiché nelle versioni precedenti, Mitre aveva tradotto il seguente passaggio in modo diverso, come spiega nella nota al verso 126:

²³⁶ CHIAVACCI LEONARDI, Inf. XXXIII, *Proemio*.

²³⁷ MAZZONI, *Brunetto Latini*, Enciclopedia Dantesca, 1970, <https://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/brunetto%20latini/?search=brunetto%20latini> (consultato il 08/01/2026): Letterato e uomo politico fiorentino, protagonista di uno dei più interessanti episodi dell'Inferno (terzo girone del VII cerchio, ove sono puniti i violenti contro Dio, la natura e l'arte), Inf. XV 22-124.

²³⁸ Chiavacci Leonardi, Inf. XXXII. Come osserva l'esperta, le grandi figure infernali che, tra l'altro, vengono analizzate nel seguente lavoro, non sono sole: Francesca, eternamente legata a Paolo; i greci Ulisse e Diomede, nella loro fiamma biforcuta; e ora, come si vedrà, Ugolino e il vescovo Ruggieri.

La traducción primitiva que se corrige es la siguiente: «La del uno sobre otra amontonada». En la correspondiente nota explicativa fundaba esta interpretación, en que parecía más propio tomar la imagen de bulto, y ripresentarla pintorescamente, siguiendo las líneas generales del original. Pensaba entonces, que solo en el original son apropiadas todas las palabras de que se sirve el autor para expresar con verdad y energía todas las imágenes y pensamientos. Hacía valer también la circunstancia de que los comentadores italianos son de opinión, que la palabra «cappello» no debe tomarse al pie de la letra, y sí solo como equivalente de «coperchio», interpretación que parece conforme con lo que dice el mismo Dante, cuando llama cabello: «capello, coperchio peloso del capo». Después de bienpensado y pesado el pro y el contra, vuelvo a la observancia de mi teoría de traductor de ceñirme estrictamente al texto y reproducir literalmente sus palabras esenciales y características, respetando en un todo el estilo dantesco. Es lo que hemos hecho en la corrección.²³⁹

Come in altre circostanze, la nota aiuta a comprendere meglio il *modus traducendi* dell'argentino. Emerge subito l'accuratezza con cui vengono studiati tali versi, in cui Mitre, influenzato dal commento di Bianchi, presenta Ugolino come una figura superba, il cui orgoglio lo porterà alla rovina.²⁴⁰ Egli, inoltre, corregge costantemente la propria opera,²⁴¹ soppesando i «pros y contras» di determinate parole o frasi, per poi, finalmente, «ceñirse estrictamente al texto y reproducir literalmente sus palabras esenciales y características, respetando en un todo el estilo dantesco».

In termini semantici, nella presentazione di Ugolino predomina un certo tipo di vocabolario. Secondo Chiavacci Leonardi, «la scena è descritta con distacco quasi scientifico, come si parlasse di cose e non di uomini, suprema convenienza del dire al fatto, invocata da Dante in apertura: *sì che dal fatto il dir non sia diverso*».²⁴² Effettivamente, Dante descrive le anime che abitano il nono cerchio con rigore quasi scientifico. Qui, ogni sorta di lirismo risulta vana, perciò vengono impiegate delle «rime aspre e chioce»: termini freddi, distaccati, privi di vita in questa landa desolata. L'intento del poeta emerge nella seguente descrizione: entrambe le anime sono mute, congelate, imprigionate nelle acque della Tolomea. I versi si presentano crudi, indifferenti (v. 127-129):

e come 'l pan per fame si manduca,	como el hambriento muerde el pan a priesa
così 'l sovràn li denti a l'altro pose	así hundía su diente un condenado
là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca:	en la nuca del otro que era presa.

²³⁹ MITRE, nota 126, Inf. XXXII.

²⁴⁰ BIANCHI, *Aggiunte alle note di Paolo Costa alla Divina Commedia* [https://www.treccani.it/enciclopedia/brunone-bianchi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/brunone-bianchi_(Dizionario-Biografico)/)

²⁴¹ BERNOFSKY, *Translation and the Art of Revision; In Translation: Translators on Their Work and What It Means*; pp. 223-233, Columbia University Press, 2013. Sulla traduzione come correzione.

²⁴² CHIAVACCI LEONARDI, Inf. XXXIII, *Proemio*.

Dal confronto, emerge che l'argentino include il termine «hambriento», che, oltre a sintetizzare il concetto e «come 'l pan per fame si manduca», allude all'implacabile fame di Ugolino, il quale, da «sovrano», non è altro che un vile «condenado». L'immagine del terzo verso risulta più precisa nella versione originale, in quanto Mitre omette il termine «cervel», che avrebbe reso la descrizione più dettagliata e tangibile; tuttavia, l'argentino aggiunge un particolare, sottolineando che la nuca di uno dei due dannati «era presa» dalla bocca dell'altro, immagine che rimanda all'espressione «a priesa», aggiunta nella prima unità metrica. Quanto alle terzine successive, vale la pena soffermarsi sul verso 132: «Así roía el cráneo descarnado». Si osserva che appare l'oggetto («cráneo») omissso in precedenza, enfatizzando la distanza che Dante assume nei confronti dei peccatori: «come si parlasse di cose non di uomini»,²⁴³ perciò descritte con rigore scientifico e in modo oggettivo. Il verbo «roer» insieme all'aggettivo «descarnado», conferiscono al verso una sonorità che vivifica l'immagine, lasciandola sospesa, statica, come la condizione dei dannati.

Tali espressioni accentuano un altro campo semantico predominante nell'episodio: quello bestiale. Quest'elemento non si riscontra solo nella brutalità e nella ferocia delle immagini, ma anche nelle parole proferite da Dante verso i dannati (v. 133-135):

O tu che mostri per sì bestial segno	¡Oh tú! Le dije, que con fiero diente
odio sovra colui che ti mangi,	muerdes una cabeza ya reseca,
dimmi 'l perché, diss'io, per tal convegno,	¿cuál es el odio que tu pecho siente?

Pur essendo evidente il riferimento all'originale («bestial segno»), Mitre, tuttavia, sceglie di tradurre «fiero diente», mantenendo sempre un legame con la bestialità, infatti, l'aggettivo «fiero» riguarda ciò che è «de las fieras o que tiene relación con ellas; crueldad, agresividad, furia».²⁴⁴ L'argentino, inoltre, rafforza nella propria versione il concetto aggiungendo un riferimento alla parola «bestial» in uno dei versi che seguono questa terzina (v. 136, Inf. XXXII): «Si no es bestialidad lo que te obceca, / di quien eres».

Gli elementi che rimandano alla condizione animalesca non spariscono, al contrario accompagnano, sebbene in modo più indiretto, tutto il racconto di Ugolino che ha inizio nel Canto XXXIII. Si osserva che Mitre impiega direttamente il termine «cráneo», come ad indicare che il capo dell'arcivescovo Ruggieri, a causa dei perenni morsi, è ormai «guasto» e si è quasi ridotto all'osso (v. 1-3):

La bocca sollevò dal fiero pasto	La boca levantó del fiero pasto,
quel peccator, forbendola a' capelli	el peccador, limpiándola en el pelo
del capo ch'elli avea di retro guasto.	del cráneo, por detrás ya casi guasto.

²⁴³ CHIAVACCI LEONARDI, Inf. XXXII, v. 129. La studiosa afferma che «la terzina descrive con precisione scientifica, senza commento, ciò che sarebbe quasi indicibile e intollerabile all'umano sentire».

²⁴⁴ Diccionario de la Real Academia Española (<https://dle.rae.es/fiero?m=form>).

La brutalità ferina, oltre a comparire già nei primi versi del canto, si ripresenta in modo esplicito quando Ugolino smette di parlare, verso la fine dell'episodio (v. 76-78):

Quand'ebbe detto ciò, con li occhi torti	Con ojo torvo, así que hubo callado.
Riprese 'l teschio misero co' denti,	Volvió a roer el cráneo con su diente,
che furo a l'osso, come d'un can, forti.	como hace el can en hueso destrozado.

In questo frammento, si rileva che don Bartolomé impiega il verbo «roer» che appare più specifico nel descrivere l'azione del conte, rispetto a «riprese», decisamente generico; inoltre, l'argentino ripete il sostantivo «cráneo», che compare già nel passo precedente, mentre Dante sceglie di mutarlo in «teschio». Di nuovo, compaiono i termini che rimandano all'animalità, come a simboleggiare che la bestia si impossessa dell'uomo; così Ugolino, dopo aver raccontato la storia della propria tragica morte, ritorna alla propria condizione di dannato, più simile ad un animale che ad un essere umano, proprio come un cane alle prese con un «hueso destrozado». Coerente allo stile dantesco, l'inizio e la fine del racconto del conte dialogano tra loro, si completano, e i versi del fiorentino si rivestono di armonia. Secondo Chiavacci Leonardi:

Si veda come Ugolino è violentemente ridotto a condizione ferina, proprio come è apparso all'inizio. C'è qualcosa di disumano in lui, come in nessun altro dei dannati; ciò che l'ha ridotto tale non può che ritrovarsi in una disumanità già presente nella sua vita.²⁴⁵

Anche Mitre nella propria versione fa percepire quest'aura di bestialità, in quanto traduce letteralmente i termini maggiormente carichi di significato, come si riscontra nei primi versi del canto (v. 1-3, Inf. XXXIII) dove mantiene le espressioni «fiero pasto» e «guasto». Anche se queste parole possono essere scambiate per degli italianismi, tuttavia sono perfettamente integrati alla lingua spagnola e rispettano pienamente la teoria traduttologica di don Bartolomé, che commenta:

Este es uno de los cuadro más energico de Dante, que para que produzca todos sus efectos en la traducción, sería necesario pintar con los mismos colores naturalistas, como se dice hoy. El condenado, limpiándose la boca en el cabello del cráneo medio consumido que devora, es el rasgo dominante. Los elementos que compone nel cuadro, así como sus sombras, se han distribuido convenientemente en el mismo tono general, dentro de sus contornos precisos, en el orden en que se combinan en el original, con algunos libero toques que lo acentúan. El verso «Del capo ch'egli avea di retro guasto», que es la acción dominante, reproduce hasta la palabra anticuada guasto, que en castellano significa igualmente consumido.²⁴⁶

²⁴⁵ CHIAVACCI LEONARDI, Inf. XXXIII, v. 78.

²⁴⁶ MITRE, nota 3, Inf. XXXIII.

Emerge, di nuovo, la similitudine tra pittura e poesia; l'allusione al quadro, l'atto di «pintar con los mismos colores naturalistas», si somma a quelle immagini trattate precedentemente nel corso dell'elaborato, che si ripetono nel paratesto e trovano la loro origine nella *Teoría del Traductor*. Questa nota, a sua volta, spiega il *modus operandi* del traduttore rispetto al testo fonte: in primo luogo, deve riconoscerne i temi dominanti, per poi distribuirli secondo «el mismo tono general, dentro de sus contornos precisos». Infine, deve cercare di rispettare, per quanto possibile, il *sensum* delle parole principali.

Come si ha menzionato precedentemente, esiste un certo parallelismo tra l'episodio di Francesca e quello di Ugolino, i più impattanti, forse, tra i dannati dell'Inferno dantesco. In altre occasioni, si ha accennato anche al fatto che la *Commedia* è stata strutturata in modo che, nel corso del poema, compaiano vocaboli, espressioni o simboli che ne mettono in relazione le varie parti.²⁴⁷

George Santayana evoca tale caratteristica nel proprio libro intitolato *Tres poetas filósofos*: «no es una poesía [la *Commedia*] en la que las partes son mejores que el todo. Aquí, como en una gran sinfonía, todo se integra y se apoya».²⁴⁸ Ed è così che qui, come avviene per il concetto di follia nella storia di Ulisse, i fili più o meno invisibili, intrecciati dalla mano del poeta, hanno unito Francesca ed Ugolino.

Il conte, interrogato da Dante, alza la testa dal «fiero pasto», e confessa il dolore che gli provoca il ricordo della propria morte; parlarne, quindi, risulterebbe estremamente doloroso: «disperato dolor che 'l cor mi preme / già pur pensando, pria ch'io ne favelli». Viene sottolineato, qui, lo strazio di Ugolino come padre, la cui tragicità traspare anche nel commento di Costa, il quale ne presenta la caduta dalla gloria al dolore.²⁴⁹ L'idea della sofferenza celata nel ricordo, che si intensifica nella parola, generatrice del «germen encarnado» dell'«infamia», rimanda a quanto Francesca dice al poeta (v. 121-123; Inf. V): «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria». Tale concetto diventa ancor più marcato nel discorso di Ugolino (v. 7-9):

Ma se le mie parole esser dien seme
che frutti infamia al traditor ch'i' rodo,
parlare e lagrimar vedrai insieme.

Mas, si al traidor que muerdo, cría afrenta
mi palabra, cual germen encarnado,
hablaré como el que habla y se lamenta.

Effettivamente, l'ultimo verso di questa terzina («parlare e lagrimar vedrai insieme») allude direttamente a quello dell'episodio di Francesca («dirò come colui che piange e dice»). Secondo Chiavacci Leonardi, il concetto sottinteso a tali versi è lo stesso, sebbene nella bocca di Ugolino le parole acquisiscano maggior potenza e immediatezza. La studiosa aggiunge che «Dante ha stabilito un parallelismo tra la prima e l'ultima

²⁴⁷ Un esempio è la parola «folle», che sintetizza l'episodio di Ulisse e relaziona l'impresa dell'eroe greco con quella di Dante.

²⁴⁸ SANTAYANA, p. 104.

²⁴⁹ COSTA, *Commento a più mani della Divina Commedia*
bibliotecasalaborsa.it/bolognaonline/profiles/paolo_costa

storia del suo Inferno, simili nell'attacco e nella chiusa. Ma Francesca si induce a parlare per amore, Ugolino per odio». ²⁵⁰ Il parallelismo, già presente in questi versi, si intensifica in altre istanze del racconto. Ovviamente, il traduttore deve rispettare tali riferimenti la cui sottigliezza è una parte fondamentale dell'armonia dell'intero poema, in cui «todo se integra y se apoya». ²⁵¹ Proprio queste sfumature rendono la *Commedia* una delle opere più incisive della letteratura occidentale.

Nella versione di Mitre, Francesca dice: «Te contaré como quien habla y llora» («dirò come colui che piange e dice»; v. 126, Inf. V); per quanto riguarda Ugolino: «Hablaré como el que habla y se lamenta» («parlare e lagrimar vedrai insieme»; v. 9, Inf. XXXIII), dove emerge che il verbo «hablar» viene ripetuto. Ad un primo impatto, sembra che i versi dell'argentino siano più simili tra di loro rispetto a quelli danteschi. In entrambi i casi, il traduttore rispetta le forme; tuttavia, le parole proferite da Ugolino sono carenti della potenza e dell'immediatezza che caratterizzano il testo fonte. Ciò si deve, in parte, alla ripetizione del verbo «hablar» («hablaré como el que habla») che rallenta il ritmo del verso. Inoltre, manca quella sonorità che fa «vibrare» il verso originale, ovvero l'allitterazione della liquida «r» («parlare», «lagrimar», «vedrai»). Allo stesso modo, la forma «lamentarse» continua a collocarsi nell'ambito della comunicazione verbale, mentre il pianto alla voce (nota realistica di Dante). È certo, che qui don Bartolomé sacrificò alla rima l'immagine originale.

Anche il vocabolo «offeso», presente nella seguente terzina riguardante il racconto di Ugolino, rappresenta un diretto riferimento alle pene e ai tormenti di Francesca (v. 19-21):

però quel che non puoi avere inteso,
cioè come la morte mia fu cruda,
udirai, e saprai s'e' m'ha offeso

mas no sabes el modo despiadado
que hizo la muerte para mí más cruda:
oye, y sabrás como yo fui agraviado.

Tale termine è fondamentale nel Canto V del poema, ²⁵² e non è un caso che appaia più volte. Per Chiavacci Leonardi, «non a caso anche questo verbo ritorna dal canto di Francesca». ²⁵³ In questo caso, la versione di don Bartolomé non allude al vincolo tra i due episodi, come invece avveniva nel passo precedente. Ad ogni modo, in Mitre il concetto che si nasconde dietro alla parola è lo stesso sia in un canto sia nell'altro. Nel caso di Francesca l'argentino traduce grazie ad un lessema etimologicamente legato all'italiano «m'offende» per me «ofende» (v. 109, Inf. V); mentre, per quanto riguarda Ugolino, «offeso» diventa «agraviado». Tuttavia, per suggerire il legame tra i due

²⁵⁰ CHIAVACCI LEONARDI, Inf. XXXIII, v. 9.

²⁵¹ SANTAYANA, *Tres poesta filósofos: Lucrecio, Dante, Goethe*; p. 104.

²⁵² Nel Canto V, il verbo appare due volte: «che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende» (v. 102); «quand'io intesi quell'anime offense» (v. 109).

²⁵³ CHIAVACCI LEONARDI, Inf. XXXIII, v. 21.

verso conclusivo appare molto controverso ed è stato interpretato in diversi modi. Il velo menzionato da Chiavacci Leonardi risulta più spesso chiamato in causa per quest'ultima vicenda. De Sanctis, dal canto suo, afferma:

Un verso chiarissimo che suona così: ciò che non ha concluso il dolore, lo porta a termine la fame. Il dolore non è riuscito ad ucciderlo, lo ammazzò la fame. Si tratta, tuttavia, di un verso carico di ombre e pieno di significati impliciti, a causa della moltitudine di sentimenti coinvolti e dalle immagini evocate, che sono tanto poetiche.²⁵⁶

Tali passaggi sono fondamentali nel momento in cui si analizza una traduzione poiché, oltre all'aspetto formale, il traduttore potrebbe tendere verso una certa, specifica o unica, interpretazione del contenuto, togliendo quella cortina che offusca l'episodio, rendendo esplicito ciò che era una semplice insinuazione. Ecco riportato, di nuovo, il verso in questione (v. 75):

Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno. ¡El hambre sofocó los sentimientos!

Al riguardo, sono state scritte innumerevoli pagine ed è evidente che ogni studioso o traduttore del poema definisce tale passaggio come controverso. Nello specifico, Chiavacci Leonardi osserva che «il tragico verso resta come Dante lo ha voluto, ambiguo e velato. Ma che l'ipotesi più terribile possa esser fatta (e tutti i più grandi critici non l'hanno esclusa) basta a convincere che Dante ha voluto che si facesse».²⁵⁷ L'opinione dell'esperta coincide indicativamente con quella che Borges espone nel proprio saggio *El falso problema de Ugolino*, giocando (come era sua abitudine) con il caleidoscopio della finzione:

En la tiniebla de su Torre del Hambre, Ugolino devora y no devora a los amados cadáveres, y esa ondulante imprecisión, esa incertidumbre, es la extraña materia de que está hecho. Así, con dos posibles agonías, lo soñó Dante y así lo soñarán las generaciones.²⁵⁸

In casi simili, assai complicati, il traduttore deve decidere quanto e in che misura mantenersi fedele al testo, in base anche al contributo interpretativo che riversa nella propria versione.

²⁵⁶ DE SANCTIS, *Le grandi figure poetiche della Divina Commedia*, Grandi figure dell'Inferno; p. 251.

²⁵⁷ CHIAVACCI LEONARDI, *Inf. XXXIII*, v. 75.

²⁵⁸ BORGES, *Nueve Ensayos Dantescos*, *El falso problema de Ugolino*, Buenos Aires, 1982.

Dal canto suo, Mitre si mostra del tutto consapevole dei rischi a cui può imbattersi, come afferma nel lungo commento dedicato proprio a tale verso. In esso, oltre ad analizzare le varie interpretazioni, l'argentino espone le ragioni per le quali ritiene corretta l'ipotesi secondo cui Ugolino divorò i figli, e così motiva la propria opera.

Algunos comentadores italianos, en contradicción con otros, han procurado interpretar este verso de manera de atenuar el horror del cuadro. Bocaccio, Robiola, Bianchi y Camerini, opinan debe entenderse así: «que más que el dolor, pudo el hambre que lo mató».²⁵⁹

Secondo don Bartolomé, la costruzione complessiva dell'episodio, dai sogni alle urla dei figli, dai presentimenti del padre al finale tragico, porta a credere alla fatale conclusione. L'argentino sostiene che, se avesse voluto dire che Ugolino morì di fame dopo otto giorni di digiuno,

no habría empleado el poeta los más energico colores del claro oscuro de su paleta, que pone de relieve las figuras en la sombra, ni apelar al elemento dramático del fatalismo antiguo, que en los sueños y en los presentimientos, envuelven un desenlace obligado de conformidad con las palabras sugestivas que lo acompaña.²⁶⁰

Come sostengono Chiavacci Leonardi e Borges, anche Mitre ammette che la versione adottata universalmente, conforme alla tradizione, è quella in cui si ritiene che Dante abbia instillato, nella mente del lettore, il sospetto secondo cui il conte, in preda alla disperazione, mangiò i figli ormai morti. Esprimendosi in questo modo, anch'egli dichiara di aver mantenuto nella propria opera le stesse venature di ambiguità presenti nel verso originale, cingendosi alla teoria di una traduzione letterale.

Claudia Fernández Speier, tuttavia, non riscontra nell'episodio alcun segno di imparzialità dalla parte di Mitre:

Paradigmática en este sentido es la actitud del traductor ante el controvertido verso 75 del canto XXXIII del Infierno (poscia, più che 'l dolor, poté il digiuno): desatendiendo a su tradicional interpretación, Mitre adhiere explícitamente a la de la antropofagia, expone sus razones en nota y altera el verso en su traducción, desestimando de hecho cualquier otra posibilidad interpretativa.²⁶¹

²⁵⁹ MITRE, nota 75, Inf. XXXIII. Emergono, qui, i critici italiani che hanno guidato Mitre nella 'Lectura Dantis', (oltre a Costa e Fraticelli).

²⁶⁰ MITRE, nota 75, Inf. XXXIII.

²⁶¹ FERNÁNDEZ SPEIER, *Las traducciones argentinas*; p. 99.

La studiosa osserva che l'unità metrica «y el hambre sofocó mis sentimientos»²⁶² stabilisce un rapporto diretto, inesistente nell'opera dantesca, tra la fame e i sentimenti, non solo intesi come emozioni, ma anche come percezioni sensoriali, per indicare che la fame non è più un bisogno fisico, o un richiamo all'antropofagia, bensì una pulsione irrefrenabile che sovrasta gli altri sensi. Aggiunge, poi, che si tratta di un esempio dell'intensità interpretativa del traduttore, una caratteristica riscontrata nell'analisi di altri passaggi della versione di Mitre.

In armonia con l'opinione di Fernández Speier, appare la lettura di Roberto Mondola, secondo cui tale verso è «sin duda el más grave desacierto del traductor»,²⁶³ in quanto sostiene che l'autonomia interpretativa dell'argentino determina una sorta di manipolazione del testo fonte. Perciò, «más que el riguroso respeto por la letra, predomina en la traducción de la frase de Ugolino una responsabilidad exegética hacia sus lectores»;²⁶⁴ e tale «responsabilidad exegética», ovvero l'interpretazione con cui don Bartolomé riveste la propria versione, corrisponde all'immagine proposta da Fernández Speier del traduttore come guida: «el traductor es un intérprete cuya responsabilidad reside en impedir que el público lea incorrectamente el texto».²⁶⁵

Mitre risponde a tali considerazioni proprio nella nota riportata precedentemente, alla quale non alludono né Fernández Speier né Mondola. L'argentino, infatti, oltre a dichiarare di mantenersi fedele alla versione universalmente accettata, aggiunge che desidera «hacer más conceptuosa la reticencia, de modo de comprender su doble intención».²⁶⁶ Da quanto si evince dal paratesto della traduzione, quindi, don Bartolomé non intendeva «adherirse explícitamente a la antropofagia, desestimando cualquier otra posibilidad interpretativa»²⁶⁷, come invece segnalano erroneamente i due studiosi che non considerano le sfumature semantiche del termine «sentimiento».

A questo punto, dopo aver analizzato il parallelismo tra Francesca e Ugolino, trattando anche dell'ambigua interpretazione dell'episodio del conte, è il momento di approfondirne gli aspetti stilistici, valutando il grado di corrispondenza tra il testo dantesco e la traduzione.

Il personaggio di Ugolino si agita nelle profondità dell'Inferno e, come commenta Francesco De Sanctis, «dai suoi tormenti, penetrano la vita e la poesia in

²⁶² Vale la pena sottolineare che il verso riportato da Fernández Speier («y el hambre sofocó mis sentimientos») dell'opera di Mitre, differisce da quello citato nel presente analisi («¡El hambre sofocó mis sentimientos!»). La versione della traduzione di Mitre esaminata nel corso dell'elaborato è, come precedentemente detto, l'edizione finale. Fernández Speier, dal canto suo, menziona un'edizione precedente.

²⁶³ MONDOLA, *Como la vela se ciñe al viento*; p. 270.

²⁶⁴ MONDOLA, *Como la vela se ciñe al viento*; p. 270.

²⁶⁵ FERNÁNDEZ SPEIER, *Las traducciones argentinas*; p. 99.

²⁶⁶ MITRE, nota 75, Inf. XXXIII.

²⁶⁷ FERNÁNDEZ SPEIER, *Las traducciones argentinas*; p. 99.

questa landa desolata».²⁶⁸ La sua storia viene descritta «con ampie e rapide pennellate, lasciando delle grandi ombre rischiarate da qualche raro, ma vivo, bagliore».²⁶⁹ In maniera analoga alle similitudini riscontrate da Mitre tra pittura e traduzione, il critico italiano, a proposito del passo successivo, aggiunge che «non si tratta di un quadro, ma di uno schizzo, tramite il quale però il lettore riesce a percepire direttamente il quadro».²⁷⁰ In effetti, l'erudito ritiene che l'episodio in questione possiede un valore poetico ineguagliabile e, in questo aspetto, concorda con quanto afferma Mitre nella nota già citata in precedenza; «no habría empleado el poeta los más energico colores del claro oscuro de su paleta».²⁷¹ Risulta, quindi, fondamentale analizzare alcuni aspetti della poetica mediante la quale Dante effigia l'ardente busto di Ugolino, parallelamente alla versione di Mitre, valutando se l'argentino sia riuscito a volgere in spagnolo il verso dantesco, «que pone de relieve las figuras en las sombras»²⁷², nel migliore dei modi.

Al riguardo, lo stesso Mitre riconosce le carenze della propria traduzione rispetto ad alcuni passaggi. Tale fenomeno si riscontra, ad esempio, nelle seguenti terzine, in cui Ugolino descrive a Dante il sogno che ha avuto (v. 34-36):

In picciol corso mi perieno stanchi
lo padre e' figli, e con l'agute scane
mi pareo lor veder fender li fianchi.

En corto trecho, con cansado tranco,
sueño, a que a hijos y padre los devora,
agudo diente que les hiende el flanco.

Nel corrispettivo commento, l'argentino si giustifica delle proprie scelte traduttologiche spiegando che:

La traducción de esta estrofa es muy deficiente por la dificultad de encerrar con rasgos pronunciados dentro de la estrofa las acciones que se sucede con rapidez, y que apenas pueden perfilarse ligeramente en la traducción. La fatiga del lobo y los lobeznos, que está representada por la versión «cansado tranco», corresponde débilmente a «stanchi lo padre e i figli», que hace alusión a la situación de Hugolino que habla y a la de sus hijos, alusión que se diseña implícitamente en las palabras «lobo y lobeznos».²⁷³

²⁶⁸ DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*; p. 207.

²⁶⁹ DE SANCTIS, *Le grandi figure poetiche della Divina Commedia*, Grandi figure dell'Inferno; p. 239.

²⁷⁰ DE SANCTIS, *Le grandi figure poetiche della Divina Commedia*, Grandi figure dell'Inferno; p. 239.

²⁷¹ MITRE, nota 75.

²⁷² MITRE, nota 75. Dista una particolare attenzione la somiglianza con il commento di De Sanctis in *Le Grandi figure poetiche della Divina Commedia*: «Tale è il segreto di questi formidabili bozzetti danteschi, così poveri di sviluppi, così ricchi di mistero e di lacune e che, per la sobrietà dei contorni e dei chiaroscuri, ingigantiscono le proporzioni e i sentimenti». (DE SANCTIS, *Le grandi figure poetiche della Divina Commedia*, Grandi figure dell'Inferno; p. 254).

²⁷³ MITRE, nota 36.

Si osserva, però, che l'argentino cerca di imporre un ritmo più cadenzato e solenne tramite la frattura in emistichi e collocando il termine «sueño» a inizio verso, ed isolato dalle pause, conferendogli perciò maggior importanza («En corto trecho, con cansado tranco / sueño//») Ed è proprio Mitre colui che, nella già citata nota 75 del Canto XXXIII, sottolinea l'importanza dell'onirico in questo episodio.²⁷⁴ Si tratta di un sogno che non solo preannuncia il tragico destino di Ugolino («quand'io feci 'l mal sonno / che del futuro mi squarciò 'l velame»),²⁷⁴ ma che rivela altresì una gran varietà di simboli (Ugolino e i figli che appaiono come un lupo con i lupacchiotti) e di allusioni implicite (l'immagine della carne che viene divorata) che lasciano intravedere i presagi di un finale ambiguo e nefasto.²⁷⁵

Per queste ragioni, il traduttore deve essere in grado di percepire tali sottigliezze per poi riprodurre nella propria lingua (ovviamente non in senso letterale) almeno una parte dell'essenza del testo fonte. Così, come il poema può essere paragonato ad una sinfonia in cui ciascuno strumento emette un proprio suono in perfetta armonia con gli altri, allo stesso modo i vari frammenti dell'episodio di Ugolino devono essere concepiti come un'unità i cui componenti, combinati tra di loro, compongano una tetra melodia che culmina con il fatidico verso finale. Mitre, seppur consapevole di tali sfumature, ammette di non riuscire a trasmettere al lettore questa particolare musicalità.²⁷⁶

Risultano altresì rilevanti il ritmo e il tono dell'episodio, in quanto permettono di cogliere le singole sfumature. De Sanctis ritiene che l'offesa lamentata da Ugolino («saprà s'e' m'ha offeso») non risiede nella propria morte, ma in quella dei figli; traspare qui, infatti, la compassione e la pietà provata per il conte, vittima del suo stesso impeto e della politica, messa in luce anche da Fraticelli nel proprio commento.²⁷⁷ Giustifica tale tesi basandosi sul «tono così tenero e dolce che acquisisce la sua voce, quando, per

²⁷⁴ MITRE, nota 75: «ni apelar al elemento dramático del fatalismo antiguo, que en los sueños y en los presentimientos, envuelven un desenlace obligado de conformidad con las palabras sugestivas que lo acompaña».

²⁷⁴ D-Inf. XXXIII, v. 26-27. Come afferma De Sanctis, la realtà si cela dietro all'immaginario; l'occhio vede gli animali, il lupo e i lupacchiotti, ma il cuore percepisce in modo confuso che si tratta dello stesso Ugolino e dei suoi figli, e quel lupo e quei lupacchiotti si trasformano nel padre e nei figli (DE SANCTIS, *Le grandi figure poetiche della Divina Commedia*, Grandi figure dell'Inferno; p. 237).

²⁷⁵ Al riguardo, Borges: «¿Debemos incluir en esa textura la noción de canibalismo? Repito que debemos sospecharla con incertidumbre y temor. Negar o afirmar el monstruoso delito de Ugolino es menos tremendo que vislumbrarlo». (BORGES, *Nueve Ensayos Dantescos*, «El falso problema de Ugolino», Buenos Aires, 1982).

²⁷⁶ L'idea di musicalità, sebbene sia una metafora il cui scopo è quello di illustrare come si armonizzano le varie parti dell'episodio, si può riscontrare nell'opera dantesca, nell'allitterazione del verso 36: «mi pareo lor veder fender li fianchi». Si esprime anche Chiavacci Leonardi: «Si noti in questo verso l'allitterazione delle "r" finali (lor veder fender), quasi a render lo strappo dei denti nelle carni». (CHIAVACCI LEONARDI, *Inf. XXX*, v. 36).

²⁷⁷ FRATICELLI, *Commento alla Commedia* https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-fraticelli_%28Dizionario-Biografico%29/

la prima volta, menziona i propri figli».²⁷⁸ Si riportano qui i versi interessati dell'episodio (v. 37-39):

Quando fui desto innanzi la dimane,
pianger sentii fra 'l sonno i miei figliuoli
ch'eran con meco, e dimandar del pane.

Al despertar, cuando asomó la aurora,
sentí a mis hijos, que entre sueños crueles,
pedían pan con voz desgarradora.

Si osserva una certa divergenza tra la traduzione e la versione dantesca. Mitre elimina l'immagine dei figli che piangono, elemento che, indubbiamente, rientra nel «tono tenero e dolce» a cui allude De Sanctis. In effetti, l'opera di don Bartolomé appare carente di quella nota di tenerezza che, invece, caratterizza l'opera di riferimento; anzi, le pause, marcate dalle virgole, rendono la lettura più aspra. Allo stesso modo, gli aggettivi che l'argentino aggiunge per descrivere, in un primo momento, i sogni («sueños crueles») e, successivamente, la voce («voz desgarradora») non rispecchiano lo spirito dell'originale, oltre ad essere totalmente assenti nel testo fonte. A ciò, si aggiunge poi la quasi totale perdita del ritmo italiano, specialmente nel verso finale, il quale appare decisamente poco musicale, nonché quasi tendente alla prosa.

De Sanctis scorge un «nuovo Ugolino, che non può essere concepito individualmente, ma che necessita, per comprendere il suo immenso dolore, di venire analizzato insieme ai propri figli».²⁷⁹ Questo nuovo Ugolino emerge dagli occhi, da quello sguardo che il padre posa sui giovani dopo aver sentito che la porta della torre era stata chiusa a chiave: l'amore paterno abbellisce la sua figura, rendendo perfino più dolci le sue parole. In effetti, nel passaggio seguente risulta particolarmente rilevante non solo il tono, ma anche il ritmo tramite cui Dante riferisce il racconto del conte che, anche in Mitre, appare 'spezzato' (v. 46-54):

e io sentí chiavar l'uscio di sotto
a l'orribile torre; ond'io guardai
nel viso a' mie' figliuoi senza far motto.

Io non piangèa, sì dentro impetrai:
piangevan elli; e Anselmuccio mio
disse: "Tu guardi sì, padre! Che hai?"

Perciò non lagrimai né rispuos'io
tutto quel giorno né la notte appresso,
infìn che l'altro sol nel mondo uscìo.

sentí clavar la puerta: sepultado
quedé en la horrible torre, y vi maltrecho
el rostro de mis hijos; y callado,

¡Y no lloraba, empedernido el pecho!
Ellos lloraban, y Anselmucio dijo:
"¿Cómo me miras, padre! ¿Qué te han hecho?"

Ni lloré entonces, ni repuse a mi hijo;
todo aquel día y en la noche opreso.
Hasta que al mundo un nuevo Sol bendijo.

²⁷⁸ DE SANCTIS, *Le grandi figure poetiche della Divina Commedia*, Grandi figure dell'Inferno; p. 239.

²⁷⁹ DE SANCTIS, *Le grandi figure poetiche della Divina Commedia*, Grandi figure dell'Inferno; p. 239.

Anche in questo frammento, emergono alcune discrepanze tra la versione di don Bartolomé e il testo fonte. Lo sguardo del padre nella prima terzina, essenziale in quanto rappresenta il momento che suggella il destino dei personaggi, nell'opera dantesca si nasconde dietro alla spezzatura dei versi 47 e 48 («ond'io guardai / nel viso a' mie' figliuoi senza far motto»). Secondo Chiavacci Leonardi, tale istanza rivela uno «sguardo muto e lungo – si osservi l'enjambement che crea appunto l'effetto di lunghezza che racchiude tutta l'interna tragedia del padre».²⁸⁰ La traduzione, invece, pur rispettando l'inarcatura («y vi maltrecho / el rostro de mis hijos») non riesce ad ottenere lo stesso effetto dell'originale: lo sguardo paterno perde il suo protagonismo, mentre sono i volti dei figli a prevalere, enfatizzati anche dall'aggiunta dell'aggettivo «maltrecho» che ben ne descrive le condizioni deprecabili. Si osservi poi che l'argentino, sebbene nelle prime due strofe non sia certo la fotocopia di Dante, cerca di riprodurre un ritmo analogo grazie a vari elementi retorici e stilistici, quali gli enjambements, la divisione in emistichi, le pause e le simmetrie. Si rileva altresì che don Bartolomé, per cadenzare la sonorità dei versi, oltre a giocare su aspetti di quasi omofonia tramite il vocabolo «opreso» che richiama «appresso», presente invece nel testo dantesco, impiega un ricco repertorio di allitterazioni (soprattutto di suoni sordi) celate dietro ai termini «sentir», «sepultado», «clavar», «quedé», «maltrecho», «rostro», le quali evocano sensazioni di aridità, durezza e violenza, efficaci nel descrivere l'atmosfera fredda e tagliente che pervade l'ambiente infernale.

Nella seconda terzina, la versione dell'argentino omette il possessivo che accompagna il nome del figlio nel testo dantesco (v. 50: «Anselmuccio mio»). In questo modo, Mitre tralascia questa leggera sfumatura che conferisce al verso una nota di tenerezza, dove, per un istante, il conte Ugolino smette di essere un'anima dannata per rivestire i panni di un padre amorevole e protettivo nei confronti dei propri figli.

Oltre alle discordanze, vanno segnalati anche i punti di forza della traduzione, come nel caso del termine «empedernido» (v. 49), che ben rispecchia lo stato d'animo di fronte a tale orribile scena. A tal proposito, Chiavacci Leonardi afferma che: «s'instaura da qui il rapporto che regge tutta la scena nella torre, tra il padre consapevole e muto e i giovani solo confusamente avvertiti, che parlano e piangono».²⁸¹ Al riguardo, De Sanctis aggiunge che: «nasce così una differenza, un divario di attitudini e sentimenti, il dualismo da cui scaturisce la tragedia».²⁸² In questo senso, va interpretato il quesito di Anselmuccio (v. 51): «l'ingenuità della domanda – che pur dice amore e risuona in quella stanza e nel cuore paterno»,²⁸³ da cui traspare tutta la sua innocenza. In maniera analoga, De Sanctis aggiunge: «un'angoscia immensa si cela

²⁸⁰ CHIAVACCI LEONARDI, *Inf.* XXXIII, v. 47.

²⁸¹ CHIAVACCI LEONARDI, *Inf.* XXXIII, v. 38.

²⁸² DE SANCTIS, *Le grandi figure poetiche della Divina Commedia*, Grandi figure dell'Inferno; p. 242.

²⁸³ CHIAVACCI LEONARDI, *Inf.* XXXIII, v. 51.

dietro quello sguardo tristemente consapevole e nell'innocenza di quel "che hai?", pronunciato tra le lacrime. Questo è, infatti, l'apice della narrazione».²⁸⁴

Tuttavia, l'opera di Mitre non riesce a cogliere tutte le sottigliezze che conferiscono a questo momento decisivo una spiccata drammaticità. Già nell'ultima terzina del passaggio riportato precedentemente, si osserva una certa interpretazione da parte del traduttore che non sembra coincidere con lo spirito della narrazione. Un esempio di tale discrepanza si osserva nel quesito «¿Qué te han hecho?», una domanda ingenua, che però non rispecchia lo spirito della scena, poiché «che hai?» (che senti, cosa provi), mentre «te han hecho» (cosa hai subito); si può ipotizzare, però, che Mitre abbia impiegato tale struttura per questioni ritmiche. Inoltre, le pause presenti nel primo verso di questa strofa («Ni lloré entonces, ni repuse a mi hijo;») sono assenti nell'opera dantesca, differenza per nulla irrilevante, in quanto «il ritmo lungo della terzina, conta quelle ventiquattr'ore d'immobilità e di silenzio».²⁸⁵ Risulta altresì singolare l'utilizzo del verbo «bendecir» nell'ultimo verso citato sopra («Hasta que el mundo un nuevo sol bendijo»). Nelle note, don Bartolomé spiega che:

El bellissimo verso final del terceto está completo en la versión, con la sola diferencia de poner *bendijo* por *uscío*, de conformidad con el espíritu del discurso y la palabra mundo, que envuelve un contraste entre la alegría que esperece la luz del sol sobre la tierra, y la tristeza de la sombría torre y del alma del que habla.²⁸⁶

Al di là della bellezza poetica del verso originale, risulta ambigua l'interpretazione dell'argentino. Quel «contraste» che menziona nella nota riportata sopra, si basa essenzialmente sul modo in cui egli stesso legge il verso, a partire dal verbo «bendecir» che, collocato alla fine dell'unità metrica, acquisisce una certa importanza. Più che altro, in Dante il termine «uscío» è neutro (allude all'arrivo del nuovo giorno), mentre «bendecir» è metaforico, ed indica appunto l'allegria emanata dalla luce del sole che rischiarava la terra, concetto derivante dalla sovra interpretazione da parte dell'argentino. I molteplici significati che rivestono il verbo mettono in luce tale contrasto che, come sottolinea don Bartolomé, nonostante la sottigliezza, lascia un segno nella traduzione.

Per quanto riguarda l'amore paterno, tematica centrale nella narrazione, si osserva che, nell'opera dantesca, ogni volta che i ragazzi prendono la parola (v. 51, 61, 69), esclamano «padre». Secondo Chiavacci Leonardi, la ripetizione di tale vocabolo «segna il centro su cui converge la tragedia; che egli [Ugolino] sia tale, che essi lo tengano per tale, che egli come tale non possa aiutarli».²⁸⁷ Quel «padre», quindi,

²⁸⁴ DE SANCTIS, *Le grandi figure poetiche della Divina Commedia*, Grandi figure dell'Inferno; p. 243.

²⁸⁵ CHIAVACCI LEONARDI, *Inf. XXXIII*, v. 52.

²⁸⁶ MITRE, nota 52-54, *Inf. XXXIII*

²⁸⁷ CHIAVACCI LEONARDI, *Inf. XXXIII*, v. 61.

pronunciato con paura e dolore, racchiude tutta l'innocenza e la disperazione dei figli che, con la morte nel cuore, mostrano una grande devozione verso il proprio genitore. Tuttavia, Mitre non sembra condividere la medesima visione o, se lo fa, non riesce a rispettarla sotto il profilo espressivo; infatti, se la prima volta in cui i figli parlano (v. 51) compare il vocabolo «padre», nei versi successivi viene omissa (v. 61-63):

e disser: “Padre, assai ci fia men doglia se tu mangi di noi: tu ne vestisti queste misere carni, e tu le spoglia”.	“¡Será para nosotros menos triste qué comas nuestra carne miserable! Tú puedes despojarla; tú la diste”.
---	--

Pur senza la parola chiave «padre», le terribili parole dei bambini vibrano con una forza tale da far tremare tanto l'oscura «Torre del Hambre» quanto le mani del lettore mentre reggono il testo. Sebbene Mitre non riporti esattamente la metafora dantesca (quella che associa il corpo ad un vestito), rispetta l'uso del verbo «despojar» che, secondo il significato etimologico e semantico, indica l'atto di denudarsi, di abbandonare quella «carne miserabile». Inoltre, benché la struttura delle unità metriche non sia esattamente la stessa (si noti, in particolare, il passaggio dalla seconda alla terza riga poetica), il verso finale della traduzione, con il soggetto «tú» ripetuto insistentemente, rende l'episodio, forse, ancor più terribile dell'originale. L'effetto è ottenuto dal ritmo della terzina, dalla crudezza della conclusione e dall'aver rinunciato all'esplicita metafora che caratterizza l'originale, mancanza che rende ancor più esplicito e orribile il sacrificio dei figli.

Diverso è il caso della seguente strofa (v. 67-69):

Poscia che fummo al quarto dì venuti, Gaddo mi si gittò disteso a' piedi, dicendo: “Padre mio, che non m'aiuti?”	Así llegamos hasta el cuarto día: Gualdo me dijo: “Ven ¡ay! en mi ayuda!” Y se tendió a mis pies en agonía.
--	---

Come menzionato in precedenza, anche qui Mitre, per questioni di natura sillabica, omette la parola «padre» nel disperato grido di Gaddo verosimilmente. Come afferma Chiavacci Leonardi,

è la terza e più terribile delle frasi che risuonano in quel carcere e che Ugolino deve ascoltare. In essa si riassume, con un'acutezza che non ha forse l'uguale nel poema, tutto il valore tragico di questa scena. Non per niente in queste parole risuona un'eco – che più di un critico ha colto – di quelle pronunciate da Cristo sulla croce: «Dio mio, perché mi hai abbandonato?» (Mt. 27, 46).²⁸⁸

Ad ogni modo, è evidente che la versione di don Bartolomé risulti carente di quella forza che contraddistingue l'opera dantesca, a causa di tre punti deboli presenti nella traduzione. Innanzitutto, in termini poetici, la struttura dei versi e delle strofe è

²⁸⁸ CHIAVACCI LEONARDI, Inf. XXXIII, v. 69.

fondamentale in quanto, secondo lo stesso Mitre, spesso lascia trasparire l'essenza dell'opera. Nel corso dell'elaborato, si ha già evidenziato l'importanza dei termini conclusivi di una specifica unità metrica. La variazione effettuata dall'argentino nella propria opera (invertendo il secondo verso con il terzo), non permette alla terzina di chiudersi con le terribili parole di Gaddo che somigliano, come sostiene De Sanctis, ad «un'ultima pugnalata verso quei bambini ignari, nella loro innocenza, delle ferite che provocano».²⁸⁹ Trovandosi nell'ultima riga poetica, la domanda del figlio assume il ruolo da protagonista, in quanto risuona a lungo tanto nelle tette mura della torre quanto nelle orecchie del lettore.

In maniera analoga, si sottolinea che nella traduzione, Gaddo, stremato, non accenna ad una domanda (come invece avviene nell'originale), ma, esclamando, richiede l'aiuto del padre («ven ¡ay! en mi ayuda» / «padre mio, che non m'aiuti?»). Non è solo l'omissione del vocabolo «padre» e del possessivo corrispondente ciò che addolcisce il verso, ma anche l'assenza della domanda, poiché proprio nel quesito risiede la pugnalata decisiva: come se il padre quasi non volesse, salvare i propri figli.

²⁸⁹ DE SANCTIS, *Le grandi figure poetiche della Divina Commedia*, Grandi figure dell'Inferno; p. 249.

CAPITOLO 7

7.1 *Aquí me ves, bajo la lluvia, flaco: il goloso Ciacco e la sua profezia*

Lasciati i due amanti e il loro triste racconto, Dante, ritornato in sé, si trova con Virgilio nel terzo cerchio, dove, sotto un'orribile pioggia e tormentati dal mostruoso Cerbero, sono puniti i golosi. Tra di essi, emerge il fiorentino Ciacco, il quale, conversando con i due pellegrini, rivela loro le cagioni dei dissensi tra guelfi Bianchi e Neri che, da molti anni, fomentano un clima di tensione nella città di Firenze. Si evince, dunque, che il tema prevalente è di tipo politico; viene esposto tramite un dialogo tra il poeta e un dannato e in modo, si può dire, apparentemente oggettivo, senza un'esplicita partecipazione dell'Alighieri. Nonostante la sua brevità esterna (conta solo 115 versi), il Canto VI si presenta ricco di avvenimenti, che spaziano dalla descrizione dell'ambiente e di Cerbero, al discorso con Ciacco, prima sulla Firenze attuale e poi sui grandi personaggi del recente passato. Termina poi con le parole di Virgilio che accennano alla condizione dei dannati dopo il Giudizio Universale.

L'episodio di Ciacco, quindi, non tratta esclusivamente di come vengono puniti i golosi, ma rappresenta «il momento in cui Dante esce dalle astrazioni mistiche per prendere pieno possesso della realtà, focalizzandosi sulla corruzione politica di Firenze».²⁹⁰ In particolare, si segnala il passaggio a una narrazione concreta e tragica, dove il peccato di gola si trasforma in metafora del disordine sociale e dell'invidia che corrode la patria del poeta.

Pur essendo un canto dalle molte sfaccettature, il sesto ha nondimeno un suo respiro, che viene sia dalle scene stesse, sia dal modo in cui esse sono collegate tra loro. Alla descrizione dell'ambiente, con la sua pioggia monotona e insieme sferzante di acqua nera e sporca, si aggiunge la figura di Cerbero, al quale è associato il tormento acustico del latrare, nonché quello tattile del graffiare, scuoiare e squartare. Vi è poi un intermezzo che si inserisce tra la descrizione dell'ambiente e l'episodio principale, cioè l'incontro con uno o più dannati. Tra le anime, se ne leva una che invita Dante a riconoscerla. Alla risposta negativa del poeta, si presenta come il figlio della città rovinata dall'invidia, i cui abitanti lo chiamarono Ciacco, soprannome che significa propriamente 'porco', in quanto alluderebbe al verso emesso dal maiale mentre si rotola nel pantano, o mentre mangia le ghiande.²⁹¹ Questo personaggio, infatti, «fu molto famoso in dilettazione dei ghiotti cibi; e ebbe in sé, secondo buffone, leggiadri costumi,

²⁹⁰ DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*; p. 184.

²⁹¹ SCARTAZZINI, *Enciclopedia Dantesca: dizionario critico e ragionato di quanto concerne la vita e le opere di Dante Alighieri*; Milano, Hoepli, 1896.

e belli motti usò con li valenti uomini, e dispettò li cattivi»²⁹². Ma sarà proprio lui a portare in primo piano il tema politico, centrale per ben tredici terzine, prima di ricadere inerte nel fango. Si tratta di una specie di sonno che Virgilio associa al Giudizio Universale, momento in cui le anime, svegiate dal suono della fatidica tromba, e riunite ai propri corpi, vivranno in eterno le pene infernali, provando un dolore tanto fisico quanto spirituale, poiché «una cosa più è perfetta, e più sente il bene e anche il male».²⁹³

Questo, nelle linee generali, è l'andamento del canto; tuttavia, ai fini del nostro studio, risulta interessante analizzare come Mitre tratti la delicata questione politica fiorentina, con un'abilità tale da riuscire a raccontare la lunga e crudele lotta tra Guelfi e Ghibellini in un'altra lingua, affinché persino i lettori ispanofoni possano venire a conoscenza della diatriba che per anni tormentò la patria del Sommo poeta.

Analizzando da vicino le singole parti dell'episodio, si riscontra che le unità metriche iniziali presentano due toni: sommesso nella prima terzina e forte nella seconda. Come apertura di un canto, un carattere così dimesso rappresenta un'eccezione, e si spiega con lo svenimento da cui il poeta deve riprendersi dopo la pietosa storia di Paolo e Francesca. L'atmosfera diventa, poi, più concitata anche grazie alle anafore e all'annominazione («novi tormenti e novi tormentati») e della gradazione «mi mova», «mi volga» e «guati»), come se il poeta cercasse di sorprendere e svegliare il lettore: «mira, in altre parole, ad una *captatio attentionis*».²⁹³ Dante, disceso nel nuovo cerchio, è assediato da una moltitudine di dannati; pertanto, premuto dall'urgenza di proseguire il racconto, è costretto a mobilitare tutte le forze della mente. La folla che assedia e quasi immobilizza il poeta è poi indicativa di come le anime che abitano l'Inferno, nonostante la loro natura impalpabile ed evanescente, soffochino lo spazio in cui vivono (v. 1-6):

Al tornar de la mente, che si chiuse
dinanzi alla pietà de' duo cognati,
che di tristizia tutto mi confuse,

nuovi tormenti e nuovi tormentati
mi veggio intorno, come ch'io mi mova,
e come ch'io mi volga, e ch'io mi guati.

Al retornar a la razón, perdida
de los tristes amantes al lamento.
que de piedad llenó mi alma transida,

nuevos atormentados y tormento,
miro en contorno, sea que me mueva,
o me revuelva o busque abrigamiento.

Confrontando la versione di don Bartolomé con l'originale dantesco, si osserva che l'argentino rispetta tanto il tono sommesso della prima terzina quanto il ritmo più accelerato della seconda. Tuttavia, emergono alcuni elementi che meritano di essere analizzati nello specifico come, ad esempio, i due vocaboli appartenenti al campo semantico della mestizia e della compassione («pietà» e «tristizia»), che nel testo

²⁹² DE SANCTIS, *Le grandi figure poetiche della Divina Commedia*, Grandi figure dell'Inferno; p. 212.

²⁹³ PICONE, GÜNTER, *Lectura Dantis Turicensis: Inferno*; Cesati Editore, Firenze, 2000.

²⁹³ FASANI, *Gli inizi e i finali di canto nella Divina Commedia*, in *I metodi dell'officina dantesca*, Ravenna, Longo, 1994; p. 43.

tradotto compagno invertiti di verso e, nel caso di «tristizia», anche di categoria grammaticale, in quanto diventa un aggettivo che descrive la condizione delle due anime protagoniste del canto precedente: i cognati Paolo e Francesca che, per aver ceduto alla passione, ora sono due «tristes amantes». Alla confusione del poeta, dopo aver udito il lamento della coppia, Mitre sceglie di focalizzarsi sull'aspetto patetico, accentuando il dolore unito alla «piedad» che pervade l'«alma transida» del fiorentino.

Quanto alla seconda terzina, anche nell'opera dell'argentino si riscontra una certa accelerazione del ritmo che ben descrive la sensazione di angoscia che prova il poeta sentendosi accerchiato da quelle anime. Mitre, infatti, in perfetto parallelismo con i versi danteschi, rispetta l'andamento della frase seguendo la successione dei fatti, rimata dalla sintassi spezzettata, che si regge sull'emistichio invece che sui versi pieni, e mantiene altresì una marcata ritmicità interna tramite la struttura disgiuntiva «o me revuelva o busque abrigamiento» e la rima anaforica dei termini «intorno» e «contorno» come segnala egli stesso nella nota ai versi 5 e 6:

El movimiento de la frase que sigue la sucesión de las acciones, es en la traducción el mismo del original.²⁹⁴

Sebbene riproduca la serie di movimenti mantenendo la medesima cadenza, emergono comunque alcuni punti che si allontanano dal testo fonte. In primo luogo, don Bartolomé, non rispetta il ripetersi della struttura ch'io, la quale, in due unità metriche, compare tre volte, come a simboleggiare un filo conduttore in cui aleggia l'allegoria della Trinità. Mitre, invece, impiega un polisindeto che ben rispecchia il tono agitato del passo aggiungendo, tra l'altro una sfumatura assente nelle terzine del fiorentino, in quanto, al verbo «guati» fa corrispondere l'idea di cercare riparo da quell'ambiente ostile («busque abrigamiento»).

Il traboccare della folla, che sta a dire la soverchiante forza del peccato, nel Canto VI si esprime ancora col fatto che lo stesso assembramento, precede narrativamente il paesaggio, quando l'ordine naturale sarebbe l'opposto. Lo scenario è tipico della fantasia che crea le ambientazioni dell'Inferno e in genere dell'Oltretomba, poiché il fenomeno atmosferico qui descritto non si trova in natura. (v. 7-12)

Io sono al terzo cerchio, della piova
eterna, maledetta, fredda e greve:
regola e qualità mai non l'è nuova.

Grandine grossa e acqua tinta e neve
per l'aer tenebroso si riversa:
pute la terra che questo riceve.

Era el círculo terció, fría greba,
de eterna lluvia, habitación maldita,
dónde ninguna vida se renueva.

Grueso granizo allí se precipita,
y nieve y agua negra, en aire turbio,
pudre la tierra y todo lo marchita.

²⁹⁴ MITRE, nota 5-6, Inf. VI.

Originale è la sequenza che usa il poeta per ritrarre il luogo in cui si ritrova: prima viene la sintesi, o lo sguardo d'insieme, e si ha la «piova», poi l'analisi, o la visione differenziata, e si hanno la «grandine», l'«acqua» e la «neve». Il centro della descrizione è dato dal verso «eterna, maledetta, fredda e greve», a cui si può accostare, per antitesi, «lucida, spessa, solida e pulita» (Par. II, 32), i soli versi che, nella *Commedia*, siano composti di quattro aggettivi.²⁹⁵ Dal canto suo, Mitre, pur impiegando dei vocaboli che rispecchiano l'atmosfera cupa descritta dal fiorentino, si allontana leggermente dall'originale, in quanto, oltre a non replicare il medesimo lessico filosofico – scientifico, spezza la successione aggettivale del verso 8, aggiungendo il vocabolo «habitación» associato all'attributo «maldita», che nel testo dantesco era riferito alla «piova». L'argentino, inoltre, quando dichiara che «ninguna vida se renueva», sottolinea la staticità eterna di quel luogo infausto in un modo così incisivo da imprimere una nota di lapidarietà all'intera strofa. Per completare la descrizione, coinvolgendo i cinque sensi, don Bartolomé ritrae anche l'odore nauseabondo che lì si respira, un fetore tale che «todo lo marchita», precisazione assente nel testo dantesco. L'ambiente, in entrambe le versioni, appare ostile, «a dimostrare che sono puniti i golosi col contrario di quello ch'elli furono vaghi: elli si diletтарono in vivande morbide, cibi caldi e leggieri e odoriferi; qui sono tormentati con cose fredde e aspre e fetide».²⁹⁶ I golosi appaiono totalmente preda della materia come lo furono in vita, sommersi, dalla pioggia e avvolti dal fango.

Alla descrizione del luogo, segue quella di Cerbero, immagine mitica dei peccatori di gola. Esso irrompe col suo nome, prolungato dal ritmo sdrucchiolo e isolato nella sintassi, in modo da campeggiare sulla scena, tanto da spaziare col proprio latrato. Viene definito con tre parole, «fiera crudele e diversa», che formano un tutt'uno, in quanto una «fiera» è per natura «crudele» e anche «diversa», cioè fuori dal comune e, di conseguenza, mostruosa. E Cerbero è, in questo senso, doppiamente «diverso»: con l'aspetto, che ibrida l'aspetto umano e quello bestiale, e con il latrato, che «squarcia l'orecchio dei dannati, come il lungo avverbio *caninamente* squarcia il verso».²⁹⁷ (v. 13-18)

Cerberò, fiera crudele e diversa,
con tre gole caninamente latra
sopra la gente che quivi è sommersa

Gli occhi ha vermigli, la barba unta ed atra,
e il ventre largo, e unghiate le mani;
graffia gli spiriti, scuovia ed isquatra.

El Cerbero, animal feroz y gurvio,
por sus tres fauces ladra de continuo,
y es de los anegados el disturbio.

De negro hocico y ojo purpurino,
el vientre obeso y manos unguladas,
muerde a las almas con furor canino.

²⁹⁵ FASANI, *Il Canto VI dell'Inferno*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 9 (1997), pp. 9-22.

²⁹⁶ DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*; p. 185.

²⁹⁷ CHIAVACCI LEONARDI, *Inf. VI*, v. 14.

Come si osserva dai due frammenti a confronto, anche Mitre dipinge Cerbero come un mostro, una sorta di cane antropomorfo, che non solo stordisce i dannati con il proprio latrato, ma li tormenta anche fisicamente. Tuttavia, nella versione dell'argentino emergono alcuni elementi da segnalare, come nel caso del verso 13, dove al posto di «diversa» impiega il vocabolo «gurvio», giustificando così nelle note il motivo della sua scelta:

«Gurvio», este atributo no está en el original. Los artistas que han ilustrado la *Divina Comedia*, y entre ellos G. Doré, pintan al Cancerbero con colmillos retorcidos, a manera de gurvia, vocablo que además implica la idea de duro o férreo, aplicado al diente de la «crudele fiera diversa», lo que completa la imagen del poeta dentro de las líneas de su cuadro, poniendo «gurvio» para caracterizar la diversidad de formas de la «fiera crudele».²⁹⁸

In secondo luogo, si osserva che don Bartolomé omette l'avverbio «caninamente», che domina il verso successivo, optando per «de continuo», espressione che allude al latrato incessante della bestia piuttosto che alla sua natura canina, che salva la sonorità del passo, tra le nasali e occlusive iniziali. Ad ogni modo, la caninità viene poi ripresa nei versi successivi, a partire dal sedicesimo, dove compare il vocabolo «hocico», specifico per ritrarre i cani, e nel diciottesimo, nel momento in cui l'argentino descrive il «furor canino» con cui la bestia tortura le anime. Purtroppo, però, la versione di Mitre, sensibilmente più accurata a riprodurre senso e rima, risulta carente di quella sonorità che caratterizza il testo dantesco, in quanto, pur ricreando la scena cruenta che caratterizza proprio il verso 18, non riporta le allitterazioni che meglio rispecchiano l'aggressività con cui Cerbero tortura i dannati («graffia gli spiriti, scuoia ed isquatra» / «muerde a las almas con furor canino»), addirittura racchiude in un unico verbo, «muerde», i tre che Dante impiega, ovvero «graffia», «scuoia», «isquatra».

Segue una terzina in cui l'azione, da Cerbero, ritorna alla pioggia, ora non più considerata in relazione all'ambiente, ma ai dannati. (v. 19-21)

Urlar li fa la pioggia come cani:
dell'un de' lati fanno all'altro schermo;
volgonsi spesso i miseri profani.

Las sombras, por la lluvia maceradas,
ladran también cual can, y se resguardan,
unas contra las otras apiñadas.

Il verso «urlar li fa la pioggia come cani», che Mitre ripropone come «ladran también cual can», crea l'ultima unità della scena: se Cerbero dilania le anime, la pioggia a sua volta le fa urlare, ma al modo dei cani, parola che rimanda a «caninamente» e a «furor canino», nel testo dantesco e nella versione dell'argentino rispettivamente: «avviene

²⁹⁸ MITRE, nota 13, Inf. VI.

come uno scambio tra le qualità canine del mostro e quelle umane dei dannati».²⁹⁹ Si osserva, però, che don Bartolomé apporta alcuni cambiamenti aggiungendo, ad esempio, l'aggettivo «maceradas» nel verso 19, che sottolinea la violenza con cui la tempesta si abbatte sui «miseri profani», i quali sono semplicemente «sombras» che, nonostante la loro natura incorporea, appaiono ammassate, «unas contra las otras apiñadas». La stessa terzina, poi, conclude la sequenza descrittiva presentando un ritmo che, in entrambi i passi, appare pausato e rallentato, per segnare la fine dell'esordio del canto, ma al contempo piuttosto mosso, poiché sintetizza tre azioni tra loro legate.

Comincia ora la parte narrativa che, in realtà, ha la funzione d'intermezzo: Cerbero si oppone al viaggio di Dante e Virgilio, e questi devono vincerne la resistenza. Ciò dà modo al poeta, non solo di far agire la bestia infernale, ma anche di rifinirne la descrizione, come puntualizza Del Lungo: «prima con *vermo*, parola biblica che gli conferisce una più profonda dimensione; poi con *sanne*, che gli armano minacciosamente le tre gole; e infine con l'ultimo verso *non avea membro che tenesse fermo*, che presenta il mostro come mosso da capo a piedi, ma immobile per l'evidenza scultorea».³⁰⁰ (v. 22-24)

Quando ci scorse Cerbero, il gran vermo,
le bocche aperse e mostrocci le sanne:
non avea membro che tenesse fermo.

Cuando el ataque del Cerbero aguardan;
y al verle abrir la boca sanguinosa,
temblorosas se esconden, y acobardan.

Paragonando il passo con la corrispettiva versione di Mitre, immediatamente si osserva che l'argentino omette il sostantivo «vermo», presente nel verso 22 dell'opera dantesca. Tale scelta viene motivata nella nota corrispondente, in cui non solo si spiegano le ragioni dell'omissione, ma si forniscono altresì informazioni sulle possibili fonti da cui Dante ha attinto il vocabolo:

Se ha omitido en la traducción la calificación de «il gran vermo», en que el poeta parece haber querido asimilar la bestia infernal a la serpiente. Esta comparación o alusión, ha sido objeto de difusos comentarios. Unos la relacionan con un verso de Pulci; otros con un pasaje de Shakespeare en Antonio y Cleopatra en que se menciona el histórico áspid egipcio del Nilo, bajo la denominación de worm. Dante tomó sin duda la palabra del nombre genérico de la especie, derivado del latín. [...] No hemos encontrado sentido preciso ni colocación a esta comparación o quizás alusión remota. Tal vez el poeta quiso significar metafóricamente, que la mordedura del Cancerbero representaba las mordeduras o remordimientos de la conciencia, pues en italiano se dice todavía: «vermo della coscienza». Paolo Costa se acerca a esta interpretación, que Fraticelli acepta, fundándose ambos en el texto de Isaías: «Vermis eorum non morietur».³⁰¹

²⁹⁹ FASANI, *Il Canto VI dell'Inferno*; p. 9-22.

³⁰⁰ DEL LUNGO, *Canto VI*, in *Lecture dantesche: Inferno*, Sansoni, Firenze, 1962; pp. 93-112.

³⁰¹ MITRE, nota 22, Inf. VI.

Altri due elementi che emergono dal confronto tra le due terzine, riguardano l'aggiunta dell'aggettivo «sanguinosa» che, nel testo di Mitre, va a sostituire le «sanne» mostrate minacciosamente da Cerbero, e lo spostamento di prospettiva che riveste non solo il verso 24, ma l'intera terzina, poiché dal 'noi' dantesco ci si muove verso il 'loro' che l'argentino impiega per i dannati, sottolineando che ad apparire agitate sono, infatti, le anime che, terrorizzate dal mostro, tremano e cercano invano di nascondersi («temblorosas se esconden»).

Segue poi, il gesto di Virgilio in atto di gettare nelle gole del mostro le manciate di polvere che placano l'appetito della bestia: una fame insaziabile, la sua, e nutrita col cibo più materiale, la terra stessa, estremo simbolo dei peccatori di gola (v. 25-33):

E il duca mio distese le sue spanne;
prese la terra, e con piene le pugna
la gittò dentro alle bramose canne.

Qual è quel cane, che abbaiano agugna
e si racqueta poi che il pasto morde,
ché solo a divorarlo intende e pugna;

cotai si fecer quelle facce lorde
dello demonio Cerbero, che introna
l'anime sì ch'esser vorrebber sorde.

El Maëstro, con mano cautelosa,
cogió tierra del suelo, y arrojóla
del Cerbero en la boca espumajosa.

Y cual perro que hartado por la gola,
sólo atiende tragar el alimento,
y acalla su canina batahola,

así quedó el Cerbero endemoniado,
que las almas aturde, con ladridos,
que sordo ser quisiera el condenado.

Come si può osservare nei due passi a confronto, l'incontro di Virgilio con Cerbero, nella *Commedia*, appare come un vero e proprio scontro, raffigurato nella sua violenza, grazie a quattro parole cariche di materialità e di crudeltà, ovvero «sanne», «spanne», «pugna» e «canne». Don Bartolomé, invece, apporta un lieve accenno di delicatezza tramite l'attributo «cautelosa», riferito alla mano della guida che raccoglie la terra. Inoltre, riassume i vocaboli sopra citati, inerenti alla descrizione del corpo del mostro, alludendo solo alle fauci, alla «boca espumajosa» che si «racqueta» («acalla su batahola») solo dopo aver soddisfatto quella fame insaziabile, tipica dei peccatori di gola, a cui Mitre sembra riferirsi nel verso 28, quando ad «abbaiano agugna», sostituisce «hartado por la gola». Per quanto riguarda la terzina successiva, in entrambi i testi si percepisce la potenza di Cerbero nel tormentare le anime dannate con i propri latrati, vocabolo che rimane sottinteso nell'opera dantesca, ma aggiunto dall'argentino («ladridos»). Cerbero domina più che mai la scena, tanto da apparire secondo la sua vera natura, ovvero, un «demonio»; tuttavia, il nostro traduttore converte tale apposizione in attributo, e l'aggettivo «endemoniado» rimanda, allora, non solo all'entità demoniaca del cane a tre teste, ma anche alla sua condizione animica di mostro infuriato. Da notare poi la scomparsa (presumibilmente dovuta a necessità metriche) delle «facce lorde», i tre musci del mostruoso cane mitologico e l'iscrizione un po' didascalica, ma legata alla rima, dell'espressione esplicativa con «ladridos», che accompagna il verbo «aturdir», concetto che Dante sottintende perfettamente nella forma «introna».

Nella scena successiva, le anime su cui Cerbero latra, diventano le ombre sulle quali passano i pellegrini. A causa della viltà del peccato, tutte giacciono per terra, tranne «una che si levò a sedere quando li vide, a significare che alcuna volta il goloso vedendo dinanzi a sé li virtuosi, riconosce il suo vizio».³⁰² Buti, nel chiosare tale passo, descrive ciò che generalmente accade nell'incontro tra i due poeti e i dannati: da una parte, vi sono Virgilio, la ragione, e Dante, la sensualità che non si avviluppa, e dall'altra, i peccatori, che, vedendo i due probi viandanti, ammettono la propria colpa (v. 34-39):

Noi passavam su per l'ombre che adorna
la greve pioggia, e ponevam le piante
sopra lor vanità che par persona.

Pasamos sobre sombras de afligidos,
que marchita la lluvia, y nuestra planta,
hollando varias formas de dolidos.

Elle giacean per terra tutte e quante,
fuor ch'una che a seder si levò, ratto
ch'ella ci vide passarsi davante.

Del suelo, allí ninguno se levanta,
y uno tan solo se incorpora incierto,
al notar que mi paso se adelanta.

Anche don Bartolomé presenta le anime come «sombras»; tuttavia, mentre il fiorentino sottolinea la loro natura incorporea, menzionandone la «vanità», l'argentino si concentra sulla loro condizione di dannati, tramite le espressioni «de afligidos» e «de dolidos» che alludono alle pene infernali subite; infatti, Mitre, con la litote, rovescia la visuale, in quanto da «giacere», introduce il concetto di alzarsi espresso dal verbo «levantarse» Inoltre, l'argentino evoca l'atmosfera putrida di quel luogo mediante il verbo «marchita» associato alla pioggia, che abbattendosi sui peccatori, li trasforma nella poltiglia immonda calpestata dai poeti. Anche il traduttore lascia la propria impronta nell'opera su cui lavora; si tratta dell'aggettivo «incierto» che va a sostituire il vocabolo «ratto» del testo dantesco. In questo caso, Mitre sposta decisamente in un'altra direzione la lettura del verso 38: se Dante allude alla rapidità con cui la figura si alza («si levò, ratto»), don Bartolomé ne presenta l'insicurezza, come ad indicare il timore di quell'anima nell'aver a che fare con due persone viventi.

Nel gesto raffigurato nel poema dantesco, non si esprime altro che l'amor di patria, perché l'anima individua un conterraneo. E proprio al fiorentino si presenta, non in modo diretto, ma con l'invito a riconoscerlo; e così sembra alludere, come afferma Chiavacci Leonardi, «più che al tempo trascorso da quando ha visto il poeta, alla pena che adesso lo deturpa».³⁰³ Dante, tuttavia, continua ad ignorarne l'identità e, con tono più serio, gli intima di rivelargli il proprio nome e il motivo per il quale ora è costretto ad una simile sofferenza (v. 40-48):

“O tu, che se’ per questo inferno tratto,
mi disse, riconoscimi, se sai:
tu fosti, prima ch’io disfatto, fatto”.

“¡Oh, tú, que cruzas este infierno yerto!
- me dijo – Reconócame, yo era
después de tú nacido, triste muerto”.

³⁰² BUTI, *Commento sopra la Divina Commedia*, Pisa, 1862.

³⁰³ CHIAVACCI LEONARDI, *Inf. VI*, v. 40-41.

Ed io a lei: “L’angoscia che tu hai
forse ti tira fuor della mia mente,
sì che non par ch’io ti vedessi mai.

Y yo a él: “Tu angustia lastimera,
quizá te desfigura, de tal suerte,
que estás de mi memoria al pronto, fuera.

Ma dimmi chi tu se’, che in sì dolente
loco se’ messa, ed a sì fatta pena
che s’altra è maggio, nulla è sì spiacente”.

Dime quién eres y porque la muerte
a este sitio te trajo de la pena,
y si a la culpa cabe otra más fuerte”.

Anche Mitre nella propria versione ne rispetta l’inflessione austera; ciononostante, emergono alcuni elementi che si discostano dal testo fonte, già a partire dalla prima unità metrica del passo. L’argentino, oltre ad aggiungere i punti esclamativi, che rafforzano l’intonazione della frase, sostituisce il vocabolo «tratto» con l’aggettivo «yerto» associato all’Inferno, luogo in cui regna la freddezza e la staticità della morte. Anche don Bartolomé riporta l’imperativo dell’anima dannata che pretende di essere riconosciuta, tuttavia va a perdere la sfumatura di ‘sfida’ del dannato che permette a Dante di giocare con sé stesso, in quanto ne cambia le ultime parole tramite cui il peccatore sembra presentarsi quale era in vita, cioè come «uomo che ha frequentato i banchetti dei ricchi, e che per questo, come allora si diceva, è *ben parlante*».³⁰⁴ Il traduttore, infatti, non riesce a riprodurre la sfumatura dantesca del «disfatto, fatto», un fenomeno stilistico che Del Lungo definisce come «giullaresco, che associa due parole tra loro simili, e l’una come eco dell’altra, che stanno alla fine di un verso e ne prolungano musicalmente la durata».³⁰⁵ Talvolta, però, l’argentino gioca sull’inversione tra il prima e il dopo, ottenendo un effetto di ‘scambio di ruoli’ («loco se’ messa, ed a sì fatta pena» / «a este sitio te trajo de la pena»). Dal canto suo, Mitre, traducendo tale unità metrica con «después de tú nacido, triste muerto», oltre a semplificarne il contenuto, evidenzia anche lo stato d’animo del peccatore, il quale, con mestizia, menziona la propria morte, triste. Quanto alla terzina successiva, si osserva che l’argentino aggiunge l’aggettivo «lastimera» acuendo quel sentimento di angoscia che opprime l’anima dannata al punto da renderla irriconoscibile agli occhi del poeta; a tal proposito, don Bartolomé impiega il verbo «desfigurar» («te desfigura»), che non solo riassume quasi un intero verso, ma allude altresì ad un dolore tale da cambiare i connotati. Relativamente all’ultima strofa del passo, si percepisce un tono macabro che aleggia sulla versione in spagnolo, in quanto il traduttore decide di menzionare la «muerte», come colei che ha portato il peccatore in quel luogo infernale in cui è costretto a subire tali orribili sofferenze. Mitre però rende tutto più piano e lineare, come si osserva nell’ultimo verso del frammento («che s’altra è maggio, nulla è sì spiacente» / «y si a la culpa cabe otra más fuerte»), in cui, risultando difficile serbare la sintassi dantesca, viene meno la compensazione.

A questo punto, l’anima prende la parola e, con la sua risposta, dapprima sembra negare l’amor di patria, prendendo le distanze da quella Firenze «piena d’invidia»;

³⁰⁴ DE SANCTIS, *Le grandi figure poetiche della Divina Commedia*, Grandi figure dell’Inferno; p. 213. Il critico riporta un’espressione pronunciata da Brunetto Latini e riportata poi anche da Boccaccio.

³⁰⁵ DEL LUNGO, *Canto VI*, in *Lecture dantesche: Inferno*, Sansoni, Firenze, 1962; pp. 93-112.

successivamente si presenta: dice di esser noto come Ciacco, poiché in vita «erasi dato del tutto al vizio della gola, e le sue usanze erano sempre co' gentili uomini ricchi, e massimamente con quelli che splendidamente delicatamente mangiavano e bevevano».³⁰⁶ Tuttavia, non è il solo a dover patire tali sofferenze; egli infatti menziona anche i compagni di pena, che diventano tutti una specie di anonimo gregge. (v. 49-57)

Ed egli a me: “La tua città, ch’è piena
d’invidia sì che già trabocca il sacco,
seco mi tenne in la vita serena.

Voi cittadini mi chiamaste Ciacco:
per la dannosa colpa della gola,
come tu vedi, alla pioggia mi fiacco;

ed io anima trista non son sola,
ché tutte queste a simil pena stanno
per simil colpa”. E più non fe’ parola.

Y respondiò: “La tu ciudad, que llena
de vil envidia ya colmó su saco,
me vio vivir allí vida serena.

Los ciudadanos me llamaban Ciaco:
por la dañosa culpa de la gula,
aquí me ves, bajo la lluvia, flaco;

mas no tan sola mi alma se atribula,
que todos estos igual pena lloran,
por culpa igual que a pena se acumula”.

Dal punto di vista linguistico, emerge che Dante cosparge il frammento di occlusive velari sorde («trabocca», «sacco», «seco», «Ciacco», «fiacco»), mentre don Bartolomé rispetta solo le rime, anche perché si tratta delle parole chiave, ovvero il nome del personaggio e le idee ad esso collegate. Anche Mitre, nella propria versione, riporta infatti l’invettiva di Ciacco contro la città di Firenze; tuttavia, per accentuarne l’invidia, non solo aggiunge l’aggettivo «vil», assente nel testo dantesco, ma ne ripropone il sovrabbondare, al punto che «ya colmó su saco». Quanto alla seconda terzina del passo, immediatamente si osserva che l’argentino cambia la seconda persona plurale («voi cittadini mi chiamaste») nella terza plurale («los ciudadanos me llamaban»), scelta che, per quanto possa apparire una sottigliezza, cambia leggermente il contenuto del verso. Impiegando il «voi», Ciacco include anche Dante tra coloro che lo ribattezzarono in quel modo dispregiativo, mentre don Bartolomé, tramite la terza persona plurale, non solo assolve il poeta, ma si mantiene anche fedele alla logica, giacché lo stesso Ciacco si rivolge al fiorentino dicendo che «tu fosti, prima ch’io disfatto, fatto»³⁰⁷, spiegandogli che nacque prima che morisse, quindi avrebbe potuto riconoscerlo. Dopo aver rivelato il proprio nome, egli menziona a sua volta, accettandola, la «dañosa culpa de la gula», che, nella versione di Mitre, appare come la responsabile della condizione deplorabile in cui si trova; l’argentino, infatti, sostituisce il verbo «mi fiacco» con l’aggettivo «flaco» il quale, pur avendo una certa assonanza con il vocabolo originale, possiede un significato completamente diverso. Dante, presenta Ciacco come «fiaccato» dalla pioggia. Tuttavia, l’attributo spagnolo allude alla condizione fisica del peccatore, che

³⁰⁶ DE SANCTIS, *Le grandi figure poetiche della Divina Commedia*, Grandi figure dell’Inferno; p. 213.

³⁰⁷ D-Inf. VI, v. 42.

ora, secondo la legge del contrappasso, appare estremamente magro, nonostante la quantità di cibo con cui si era diletta in vita. Nel poema italiano, il dannato si mostra pentito, tanto da autodefinirsi un'«anima trista», sintagma nominale che, riferisce non solo a se stesso, ma anche ai compagni che «a simil pena stanno».³⁰⁸ Don Bartolomé, pur omettendo tale elemento, evoca il rimorso che «atribula» il peccatore e gli altri che «igual pena lloran», come spiega nella nota corrispondente:

El texto original envuelve una reticencia, que la traducción desarrolla, de conformidad con el discurso del condenado y de la moral que de él deduce Virgilio. El pecador se muestra arrepentido de su culpa al contestar a la pregunta del poeta. Es un verdadero acto de contrición, y por lo tanto, el condenado que había merecido la compasión del poeta, no podía decirle sino que lo recordase en el dulce mundo, recordando a los suyos su arrepentimiento a la par de su culpa, que lo había conducido a tal miseria.³⁰⁹

Si noti, inoltre, la ripetizione «a simil pena stanno / per simil colpa» che Mitre ripropone grazie al parallelismo «igual pena lloran / por culpa igual», come a preannunciare la fine di quel discorso che viene troncato di netto dalla frase «E più non fe' parola», che, però, l'argentino omette. Ad ogni modo, pur tralasciando tale elemento, don Bartolomé ben rispetta la brevità delle battute di Ciaccio, come a sottolinearne la voglia di essere sintetico: sia per il fatto di sentirsi abbattuto dalla pioggia che lo flagella, sia perché si sente «tutto preso da una sorta di cruccio e tormentato amore per la patria, che ora gli è fatta estranea e lontana».³¹⁰

Dopo un'attestazione d'affetto, «una sorta di *captatio benevolentiae*»³¹¹, Dante si rivolge a Ciaccio con le parole «se tu sai», le stesse che il peccatore aveva rivolte a lui, e che ora non riguardano più una singola persona, bensì tutta una comunità, concetto ben reso dal traduttore ispanofono per sottolineare gli aspetti 'comunicativi' del discorso del personaggio Dante. La «città piena d'invidia» è diventata poi la «città partita», cioè quella dei Bianchi e dei Neri. La domanda che il poeta pone al dannato è triplice: che ne sarà di Firenze, se in essa vi siano dei giusti, e quale sia la causa della discordia. Come puntualizza Chiavacci Leonardi, «questa sequenza non rispetta l'ordine logico, ma quello sentimentale, che privilegia l'ansia di conoscere le sorti della patria»³¹² (v. 58-63):

³⁰⁸ D-Inf. VI, v. 56.

³⁰⁹ MITRE, nota 52-57, Inf. VI

³¹⁰ ARNALDI, *Il canto di Ciaccio*, in «L'Alighieri», n. s. 9 (1997); pp. 7-20.

³¹¹ FASANI, *Il Canto VI dell'Inferno*; p. 9-22.

³¹² CHIAVACCI LEONARDI, Inf. VI, v. 58-63.

Io gli risposi: “Ciacco, il tuo affanno
mi pesa sì che a lagrimar m’invita:
ma dimmi, se tu sai, a che verranno

li cittadin della città partita;
s’alcun v’è giusto; e dimmi la cagione,
perché l’ha tanta discordia assalita”.

Le repuse: “ Tus voces que me imploran,
me hacen, Ciacco, llorar con simpatía;
mas dí, sabes que espera a los que moran,

en la ciudad que parte la porfía?
Si un justo tiene, y cual la causa sea
de su discordia y tanta bandería?”.

Osservando la versione di Mitre, emergono alcuni elementi che meritano di essere analizzati. In primo luogo, l’argentino rende l’«affanno» di Ciacco delle «voces» che «imploran» il poeta, tanto da spingerlo a piangere «con simpatía». L’aggiunta di quest’ultimo vocabolo conferisce al verso una nota di patetismo, giacché il termine allude alla condivisione dei sentimenti;³¹³ in questo modo, don Bartolomé presenta un Dante maggiormente emotivamente coinvolto dalle parole del peccatore. Risulta altresì interessante il modo in cui il traduttore interpreta la «città partita», ovvero Firenze, segnata dalla diatriba tra Guelfi e Ghibellini. Egli, infatti, menziona, come responsabile di tale lotta, la «porfía», letteralmente la “testardaggine”, ad indicare l’ostinazione delle due fazioni che persistono nello scambussolare le vite di «los que moran». Quanto ai tre quesiti posti dal poeta, anche Mitre ne rispetta l’ordine, non logico, ma sentimentale, aggiungendo una vena di quasi patriottismo ottocentesco, tramite il sostantivo «bandería».

Anche Ciacco, nella sua risposta, segue l’ordine sentimentale, ma al tempo stesso si esprime in modo affatto oggettivo. Come osserva Del Lungo, nello spazio di soli nove versi, «fa una sintesi potente di tutto quel dramma che, scena per scena, si svolge nella Cronica preziosa di Dino Compagni».³¹⁴ Tuttavia, prima di analizzare il passo dantesco con la corrispettiva traduzione, è importante accennare brevemente ai fatti di cui si parla. Nel Calendimaggio del 1300, nacque una rissa tra le fazioni dei Bianchi (Cerchieschi) e dei Neri (Donateschi), scontro in cui uno dei Cerchi fu ferito e in seguito al quale i Neri, nel 1301, furono esiliati; ma già nel 1302, grazie all’aiuto di Bonifacio VIII, che favoriva una delle parti sebbene apparentemente neutrale, i Neri riportarono una vittoria definitiva e si vendicarono opprimendo i Bianchi.³¹⁵ Il modo in cui Dante narra e condensa la vicenda va però molto più lontano: Fasani ne rileva anche il lato simbolico, tanto da affermare che «il *venire al sangue*, puntuale ripresa di *a che verranno*, evoca il sangue sparso da Caino e segna l’evento irreversibile e maledetto, alimentato da colui «che testé piaggia», papa Bonifacio; mentre, i *tre soli*, calcolati dal 1300, anno della profezia, sono numero simbolico per eccellenza».³¹⁶ I fatti di Firenze assumono, quindi, un significato esemplare, tanto che anche Mitre mostra una spiccata

³¹³ Osservazioni ed enfasi mie.

³¹⁴ DEL LUNGO, *Canto VI*, in *Lectures dantesche: Inferno*, Sansoni, Firenze, 1962; pp. 93-112.

³¹⁵ Informazioni estrapolate dall’opera di Dino Compagni *Cronica delle cose occorrenti ne’ tempi suoi* (COMPAGNI, *Cronica delle cose occorrenti ne’ tempi suoi*, 1312, Firenze; Capitolo VI.).

³¹⁶ FASANI, *Il Canto VI dell’Inferno*; p. 9-22.

abilità nello spiegare la vicenda fiorentina in un'altra lingua e ad un pubblico che ignora tali episodi della cultura italiana (v. 64-69):

Ed egli a me: “Dopo lunga tenzone
verranno al sangue, e la parte selvaggia
cacerà l'altra con molta offensione.

Poi appresso convien che questa caggia
infra tre soli, e che l'altra sormonti
con la forza di tal che testé piaggia.

Y él a mí: “Tras de larga y cruel pelea,
los Blancos triunfarán por varias veces,
proscribiendo de Negros la ralea.

Tres soles pasarán y entre reveses,
los Negros subirán, con los adeptos
que los halaguen; y con nuevas creces.

Accostando il frammento della versione di don Bartolomé, si rileva che l'argentino presenta la lotta tra le due fazioni in modo chiaro ed efficace, anche perché menziona espressamente le controparti interessate, segnalando che, inizialmente, «los Blancos triunfarán», ma che infine, «con nuevas creces», saranno «los Negros» ad avere la meglio. Al contrario, Dante allude alla vicenda in modo implicito, in quanto ne è direttamente coinvolto. Per quanto riguarda il lato simbolico del passo, Mitre, oltre a rispettare la data della profezia («tre soli» / «tres soles»), rende la cruda espressione «verranno al sangue», segnalando la violenza della diatriba grazie all'aggettivo «cruel» (più astratto) associato a «pelea». Pur presentando i Bianchi e i Neri come gli eterni rivali che si combattono e si distruggono a vicenda, il traduttore non accenna minimamente a «tal che testé piaggia», ovvero il papa Bonifacio che, mischiando il potere spirituale con quello temporale, alimenta e perpetua la fatale divisione. L'argentino, tuttavia, per evitare problemi con la Chiesa, la quale sentendosi attaccata, avrebbe potuto ricorrere alla censura, preferisce presentare l'esito di tale cruenta battaglia solo con l'uso della forza, senza riferimenti all'inganno, il cui strumento, per una specie di diabolica ironia, è proprio chi non dovrebbe esserlo.

Alle altre due domande, Ciaccio risponde in modo lapidario ed enigmatico insieme. Al primo quesito, egli afferma che «Giusti son due, ma non vi sono intesi»³¹⁷, alludendo a due persone ideali, una rappresentante la parte bianca e l'altra quella nera. Quanto all'interrogativo sulla cagione della discordia, il peccatore, a conclusione del discorso, replica che «superbia, invidia e avarizia sono / le tre faville che hanno i cori accesi».³¹⁸ Come spiega Chiavacci Leonardi, sono «i tre più gravi peccati capitali, origine dei mali civili, in quanto pongono gli uomini gli uni contro gli altri»;³¹⁹ perciò, nel Canto VI, devono essere enunciati, apparire come sostantivi, perché solo così rivestono un valore universale (v. 70-75):

³¹⁷ D-Inf. VI, v. 73.

³¹⁸ D-Inf. VI, v. 74-75.

³¹⁹ CHIAVACCI LEONARDI, Inf. VI, v. 74-75.

Alte terrà lungo tempo le fronti,
tenendo l'altra sotto gravi pesi,
come che di ciò pianga e che ne adonti.

Giusti son due, ma non vi sono intesi:
superbia, invidia ed avarizia sono
le tre faville che hanno i cori accesi”.

Por largo tiempo, de mandar repletos,
al abatido oprimirán por ende,
con dolor y censura de discretos.

Solo hay dos justos, que ninguno atiende:
la invidia, la soberbia y la avaricia,
son las tres teas que la furia enciende”.

Anche Mitre, nella propria versione, menziona la durata della diatriba, la quale, dopo aver flagellato «por largo tiempo», terminerà con la vittoria di una delle due parti avverse. Si noti come l'argentino si veda costretto ad esplicitare quel che in Dante è presentato per mezzo di allusioni, metafore e sotto intesi: parla, per esempio, di due fazioni specificando che gli uni sono gli oppressori degli altri («al abatido oprimirán por ende»), mentre nell'opera dantesca tale sfumatura appare 'velata' («tenendo l'altra sotto gravi pesi»). Da notare, poi, che per supplire alla difficoltà traduttiva, Mitre ricorre a termini colti, come *tea* e *furia*, i quali rimandano chiaramente alla sfera classica e mitologica. Inoltre, don Bartolomé aggiunge una precisazione al verso che rimanda al «dolor y censura de discretos», in cui spiega che

Algunos traductores refieren el dolor y el vituperio o vergüenza a los vencedores, es decir, a los negros, dueños del poder; los comentaristas lo aplican generalmente a los blancos, que eran los perseguidos. El concepto está reproducido con las mismas palabras, para generalizar el caso, teniendo presente que, en la época a que en este pasaje se hace alusión, Dante era uno de los que en medio de los dos partidos que dividían a la Italia, deploraba con los discretos, los excesos de las banderías que afligían a Florencia, como lo insinúa en este canto la pregunta que hace a Ciaccio.³²⁰

Tramite la nota, il traduttore non solo motiva le scelte stilistiche; si noti, infatti, l'uso del termine «concepto», ad indicare la prevalenza, in questo caso, del contenuto sul rispetto delle forme, presentando così la vicenda che vede coinvolta la città di Firenze, ovvero la lotta tra Guelfi e Ghibellini, in modo chiaro ed accessibile, affinché anche i lettori del mondo ispanico possano comprenderne i risvolti. Quanto all'ultima terzina dell'estratto, in cui emergono le risposte di Ciaccio, si osserva che l'argentino inverte l'ordine dei tre peccati che, a detta del peccatore, affliggono gli animi («superbia, invidia ed avarizia» / «la invidia, la soberbia y la avaricia») e, spostando il verbo al verso successivo, pur eliminando l'inarcatura, ne sottolinea il protagonismo. Più che piaghe, sono delle «faville», delle fiamme nate dal fuoco dell'ira («que la furia enciende»), che accecano e accendono gli animi, rendendo «i cori accesi» delle fazioni coinvolte.

E con l'immagine dei tre vizi che, come delle scintille, sono all'origine di un perpetuo incendio, che è quasi una profezia nella profezia, Ciaccio «puose fine al

³²⁰ MITRE, nota 72, Inf. VI.

lagrimabil suono»³²¹: parole che, come osserva Fasani, «richiamano a *lagrimar m'invita*, ma col passaggio dalla singola persona all'intera comunità».³²² Il legame tra questa e la precedente parte è stato ben osservato da Del Lungo, dove afferma che Dante, «quasi rifuggendo atterrito dalle presenti e future miserie della patria, risale pe' tempi ad uomini migliori; a quella che egli e i suoi contemporanei consideravano siccome l'età eroica del comune guelfo».³²³ La nuova domanda a Ciaccio suona però come un aut aut: «se 'l ciel li addolcia o lo inferno li attosca»³²⁴ (v. 77-84):

<p>Qui pose fine al lacrimabil suono; ed io a lui: “Ancor vo’ che m’insegni, e che di più parlar mi facci dono.</p>	<p>Calló la voz llorosa, sin caricia, y yo dije: “Si quieres ser benigno, bríndame tu palabra, y da noticia</p>
<p>Farinata e il Tegghiaio, che fur sî degni, Iacopo Rusticucci, Arrigo e il Mosca, e gli altri che a ben far poser gl’ingegni,</p>	<p>de Arrigo, y de Teguaio de fama digno; de Rusticucio, Mosca y Farinata, y otros, que bien obrar fuera el destino.</p>
<p>dimmi ove sono, e fa ch’io li conosca; ché gran desío mi stringe di sapere, se il ciel li addolcia o lo inferno li attosca.</p>	<p>Dime si yacen en mansión ingrata; házmelos conocer, pues mucho anhelo, saber si el cielo con bondad los trata”.</p>

Anche Mitre rispetta gli elementi che rimandano alla dimensione patetica; in primis, «lacrimabil suono», che diventa «voz llorosa» per sottolineare che, mentre parla, Ciaccio non può evitare di piangere, proprio come Francesca da Rimini, la quale «fa come colui che piange e dice»,³²⁵ sebbene, poi taccia «sin caricia». L'argentino, quindi, in questo caso, ricorre alla tecnica dell'*interpretatio*, poiché impiega due forme («llorosa» e «sin caricia») per tradurne una più complessa («lacrimabil»). Inoltre, addolcisce le parole di Dante aggiungendo l'espressione «si quieres ser benigno», che, tra l'altro, ricrea la rima fonetica presente nella pronuncia dei termini «digno», «destino» e, ovviamente, «benigno», oltre a voler indicare l'intenzione del fiorentino nell'ingraziarsi il peccatore col fine di soddisfare i propri quesiti, messi in risalto dal chiasmo («e che di più parlar mi facci dono» / «bríndame tu palabra, y da noticia»). Quanto ai nomi degli “illustri” personaggi, alcuni compaiono letteralmente nella versione di don Bartolomé, come Farinata, Mosca, Arrigo, benché posizionati in versi differenti rispetto al testo dantesco; tuttavia, altri vengono spostati in modo da riprodurne l'assonanza per avvicinarli allo spagnolo («Tegghiaio» / «Teguaio»; «Rusticucci» / «Rusticucio»). Per giunta, cambia leggermente la sfumatura dell'aggettivo «degni», in quanto, nel frammento tradotto, diventato al singolare e preceduto dal sostantivo «fama», è riferito solo a «Teguaio» e non più a tutti gli uomini nella loro collettività («Teguaio de fama digno»). Un altro dettaglio che emerge dal testo di Mitre, riguarda l'ultimo verso del frammento riportato;

³²¹ D-Inf. VI, v. 76.

³²² FASANI, *Il Canto VI dell'Inferno*; p. 9-22.

³²³ DEL LUNGO, *Canto VI*, in *Lecture dantesche: Inferno*, Sansoni, Firenze, 1962; pp. 93-112.

³²⁴ D-Inf. VI, v. 84.

³²⁵ D-Inf. V, v. 126. Osservazione e parallelismo miei.

infatti, sebbene l'argentino riproponga il *sensum* dell'originale, tuttavia non riesce a riprodurne la sonorità che caratterizza l'unità metrica dantesca («se il ciel li addolcia o lo inferno li attosca» / «si el cielo con bondad los trata»), e allude all'Inferno in modo implicito tramite l'espressione «mansi3n ingrata».

Per Ciacco, questo è anche un modo per riscattarsi, per affermare che, pur soffrendo, ha la pena più «spiacente», non può essere accostato a quei personaggi che Dante chiama «sì degni»; essi, infatti, sono tra i peggiori dannati. Con le ultime parole, volte a ritrarre una Firenze universalmente corrotta, il peccatore si congeda e, al medesimo tempo, chiude l'episodio come un cerchio. Esaurito il grande tema della profezia, egli sente che non ha nulla da dire, perché ogni parola sarebbe superflua; Chiavacci Leonardi osserva che «in quanto profeta, egli si è elevato, per un istante, al di sopra degli altri dannati, e ora ricade in mezzo a loro, con un gesto che lo restituisce allo stato disumano».³²⁶ All'inizio, si è alzato a sedere; ma alla fine, ricade, e i «dritti occhi», che hanno guardato Dante e letto nel futuro, diventano biechi, come ad indicare il passaggio dalla condizione umana a quella bestiale, e dalla luce della profezia alla cecità del peccato³²⁷ (v. 85-93):

E quegli: “Ei son tra le anime più nere;
diversa colpa giù gli grava al fondo:
se tanto scendi, li potrai vedere.

Ma quando tu sarai nel dolce mondo,
pregoti che alla mente altrui mi rechi:
più non ti dico e più non ti rispondo”.

Gli occhi torse allora in biechi,
guardommi un poco, e poi chinò la testa;
cadde con essa a par degli altri ciechi.

“Se hallan, dijo, con almas sin consuelo,
por grandes culpas todos condenados:
abajo los verás en hondo duelo.

Cuando pises las playas anheladas
del dulce mundo, piensa en mí, conrito;
y no te digo más”. Y con miradas

siniestras, me miró muy de hito en hito:
cayó en el fango, doblegó la frente,
y entre los ciegos se perdió el maldito.

Dal frammento estratto dalla versione di Mitre, emergono alcuni elementi che accentuano il campo semantico del dolore. Già nella prima terzina, infatti, l'argentino allude a quelle «almas sin consuelo», destinate, o meglio, «condenados», ad un dolore eterno, come puntualizza aggiungendo l'espressione «hondo duelo». È da riconoscere, quindi, l'abilità di don Bartolomé nel riprodurre l'atmosfera cupa presente in tale strofa, tramite una sintassi chiara e lineare, ed impiegando dei termini in perfetta armonia con quelli danteschi. Quanto al successivo gruppo di versi, Ciacco ritorna ad essere un personaggio ben parlante, la cui eloquenza affiora nel momento in cui chiede al poeta di venir ricordato; tuttavia, se nel testo del fiorentino tale richiesta suona come una supplica, e il ricordo deve essere rivolto verso gli altri («pregoti che alla mente altrui mi rechi»), nell'opera di Mitre appare sotto forma di un ordine («piensa en mí»), un imperativo diretto. Pone fine al suo discorso con un netto «y no te digo más», seguito da

³²⁶ CHIAVACCI LEONARDI, *Inf. VI*, v. 91-93.

³²⁷ Osservazioni mie, tratte dall'interpretazione del sopra citato commento di Chiavacci Leonardi.

un punto fermo che tronca a metà il verso. In perfetta armonia con i toni lugubri descritti prima, l'argentino aggiunge un particolare che ben descrive l'attitudine del peccatore, ovvero le «miradas siniestras» con cui guarda Dante, che per don Bartolomé si tratta di uno sguardo fisso («muy de hito en hito»), mentre, nel testo del Sommo poeta, non è altro che un'occhiata appena accennata («guardommi un poco»). Sebbene il traduttore modifichi il momento in cui il peccatore «gli occhi torse allora in biechi», che, tra l'altro, è accompagnato da un predicativo («contrito»), decisamente orientato sotto il profilo 'confessionale', ben distante dal messaggio dantesco, riproduce il momento in cui, dopo essersi alzato per dialogare con Dante, ricade «en el fango» una volta chinata «la frente»: anche Ciacco, quindi, «se perdió» come le altre anime dannate, ormai accecate a causa del peccato, e anche come il poeta stesso che lamenta di aver smarrito «la diritta via».

Nel resto del canto, a profezia segue profezia. Le parole di Ciacco sulle sventure di Firenze si prolungano in quelle di Virgilio sulla sventura estrema dei dannati, che si avrà con la resurrezione dei corpi e col giudizio universale. Come spiega Fasani, «sono versi di una grande potenza, sia quanto alla musica, per la vibrazione della tromba che sembra pervaderli tutti, sia quanto alla sintassi, per i tre versi coordinati della seconda terzina, che scandiscono i tre momenti del dì del giudizio».³²⁸ Virgilio, quindi, prende lo spunto dal gesto di Ciacco, che è caduto nel torpore, e fa sapere che vi rimarrà fino all'ultimo giorno: ciò significa che, dopo Dante, nessun vivo andrà più nell'Oltretomba (v. 94-99):

E il duca disse a me: “Più non si desta
di qua dal suon dell'angelica tromba,
quando verrà la nimica podesta:

ciascun ritroverà la trista tomba,
ripiglierà sua carne e sua figura,
udirà quel che in eterno rimbomba”.

Y el guía díjome: “Tan solamente,
cuando suene la angélica trompeta,
despertarán ante su juez potente;

encontrarán su triste tumba quieta;
revestirán su carne y su figura,
y el fallo eterno, oirán con alma inquieta”.

Mitre riporta le parole di Virgilio con la stessa solennità con cui appaiono nel testo dantesco e, addirittura, si può azzardare ad affermare che l'argentino ne accresce i toni sentenziosi, accentuando la gravità del giorno del giudizio, momento in cui tutte le anime udiranno il verdetto emanato dal «juez potente», ovvero Dio, un chiaro riferimento al *Dies Irae* («quando iudex est venturus»). Per rafforzare l'atmosfera lugubre e funerea, presagio di una perpetua sofferenza, don Bartolomé aggiunge alcuni elementi che alludono allo stato di angoscia che affligge i dannati. Innanzitutto, egli, tramite l'espressione «con alma inquieta», descrive lo strazio dei peccatori nell'ascoltare «quel» che spetterà loro, ovvero «el fallo eterno», come precisa il traduttore, nonché un tormento infinito. Sebbene ometta il verbo «rimbomba» che, nella terzina dantesca, rimando perfettamente con il sostantivo «tomba», produce

³²⁸ FASANI, *Il Canto VI dell'Inferno*; p. 9-22.

un'allitterazione che ben si addice ai toni cupi dello scenario, l'argentino aggiunge l'attributo «quieta» che, accanto a «tumba», non solo accentua in modo iperbolico il silenzio eterno della morte, ma crea altresì un contrasto con l'aggettivo «inquieta» posizionato nell'ultimo verso. Un altro particolare che emerge nella versione tradotta, riguarda il predicato «revestirán», una normale metafora, che Mitre impiega come se volesse paragonare i corpi dei dannati a degli abiti, indumenti che permetteranno loro di sentire con maggior dolore le pene a cui sono destinate.

Come l'episodio, relativamente ai pellegrini, è cominciato («Noi passavam su per l'ombre che adona / la greve pioggia»³²⁹), così ora finisce («Sì trapassammo per sozza mistura / de l'ombre e de la pioggia»), ma col «passavam» divenuto «trapassammo» e con l'«ombre» e la «pioggia» prima ancora distinte e poi mescolate. I «passi lenti», poi, dicono due cose: la difficoltà del camminare in quelle condizioni, e quasi il soffermarsi per toccare vita futura. Ma la si tocca solo un poco, e, come osserva Fasani, «in modi che sono, in confronto a quelli apocalittici di prima, perfettamente oggettivi e perfino scolastici, del discepolo che domanda, e più ancora del maestro che risponde»³³⁰ (v. 100-111):

Sì trapassammo per sozza mistura
dell'ombre e della pioggia, a passi lenti,
toccando un poco la vita futura;

Perch'io disi: "Maestro, esti tormenti
cresceranno ei dopo la gran sentenza,
o fien minori, o saran sì cocenti?"

Ed egli a me: "Ritorna a tua scienza,
che vuol, quanto la cosa è più perfetta,
più senta il bene, e così la doglienza.

Tutto che questa gente maledetta
in vera perfezion già mai non vada.
Di là, più che di qua, essere aspetta".

Dejando atrás infernal mixtura,
de lluvia y sombras, con el paso lento,
Nos ocupó tratar vida futura:

"Maestro, dije, ¿este infernal tormento,
se aumentará, tras de la gran sentencia?
¿Será menor, o acaso más violento?"

Y respondió: Pregúntalo a tu ciencia,
que quiere que los seres más perfectos,
sientan mejor el bien y más dolencia.

Estos réprobos, entes imperfectos,
si la alta perfección no han alcanzado,
esperan mejorar cual los electos".

Anche Mitre ricrea l'ambiente tetro che i due viaggiatori intendono oltrepassare, ma è costretto a scambiare il senso etimologico («passare» / «trapassare») e non allude alla sporcizia del luogo, la «sozza mistura», bensì ne evidenzia il lato macabro, quello «infernal», che i pellegrini desiderano lasciarsi alle spalle al più presto, come ben esprime la locuzione verbale «dejando atrás». Per quanto riguarda il rapporto tra il «discepolo» Dante e il «maestro» Virgilio, persino don Bartolomé ripropone i medesimi toni «scolastici» riscontrati da Fasani nel momento in cui il fiorentino pone il quesito al

³²⁹ D-Inf. VI, v. 34-35.

³³⁰ FASANI, *Il Canto VI dell'Inferno*; p. 9-22.

mantovano; tuttavia, l'argentino spezza il lungo interrogativo del Sommo poeta, fondato sulle disgiuntive, ottenendo così due domande più brevi e nette, che risultano incisive, soprattutto la seconda, in quanto evoca il dolore eterno: «¿Será menor, o acaso más violento?». In maniera analoga, Mitre propone un Virgilio che risponde in modo diretto, senza troppi preamboli, invitando Dante a riflettere sul fatto che, una volta recuperati i propri corpi, i dannati, nella loro forma completa e «perfecta», patiranno il doppio e percepiranno «mejor el bien y más dolencia». L'argentino assume toni più astratti («gente maledetta» / «reprobos, entes imperfectos»), e smussa l'affermazione di Virgilio che, al contrario, non lascia alcuna speranza («non vada» / «si no han alcanzado»). Tramite le parole del Maestro, egli sembra riferirsi non solo agli infimi peccatori di gola, quei «réprobos, entes imperfectos», ma anche alla loro imperfetta perfezione, che dopo il giudizio non raggiungeranno mai «la alta perfección» e non godranno di una pienezza di vita con Dio. Si ha, così, nella fine dell'episodio, un provvidenziale allentarsi della tensione dopo le due grandi profezie, una sulle sorti di Firenze e l'altra sul giudizio universale, che anticipa un finale dal ritmo nuovo, più leggero e più veloce.

Gli ultimi quattro versi sigillano il finale del canto. Inaugurano un ritmo nuovo, più leggero e più veloce, differenziandosi nettamente da quanto li precede. Sono dedicati al tema del viaggio per l'Oltretomba, e del cammino fanno sentire l'urgenza, come ad indicare che, da quel luogo infernale, bisogna uscire al più presto (v. 112-115):

Noi aggirammo a tondo quella strada,
parlando più assai ch'io non ridico;
venimmo al punto dove si digrada:

quivi trovammo Pluto il gran nemico.

Recorrimos el cerco condenado,
hablando de otras cosas que no digo;
y descendimos hasta el cuarto grado:

Pluto está allí, del hombre el enemigo.

Si noti il verso «parlando più assai ch'io non ridico», il quale indica l'aspetto riassuntivo, e in un certo senso sbrigativo, caratterizzante i finali. A tal proposito, Fasani osserva che «tra frase e frase, ora non si dà un momento di pausa e di tensione insieme, bensì un vero e proprio intervallo, tanto più grande quanto più riesce inatteso: è come se il poeta avesse calzato, per così dire, gli stivali delle sette leghe».³³¹ Dal canto suo, anche Mitre ripropone il medesimo tono sintetico; effettivamente, da quanto emerge dal frammento estratto dalla versione dell'argentino, si osserva non solo una notevole accelerazione del ritmo, ma anche un desiderio di proseguire nel viaggio, tanto da tralasciare alcuni argomenti ritenuti superflui («hablando de otras cosas que no digo»). Don Bartolomé, inoltre, precisa che «quella strada» si tratta in realtà di un luogo maledetto, descrivendolo come il «cerco condenado», certamente per favorire il funzionamento delle rime, ma inserendo in ogni caso un giudizio assente in Dante, cui

³³¹ FASANI, *Gli inizi e i finali di canto nella Divina Commedia*; p. 49.

segue, però un'angoscia maggiore. Si preannuncia, infatti, che nel cerchio successivo si trova «Pluto il gran nemico», il nuovo mostro che, nella versione dell'argentino appare come l'avversario dell'uomo («del hombre el enemigo»), forse per evidenziare che la cupidigia (incarnata proprio dal demone Pluto) è uno dei peccati più infimi che affligge l'anima del genere umano, e anche per recuperare il plurale («trovammo» / «está») che accomuna i due poeti, degli esseri umani esposti alle medesime tentazioni.

CONCLUSIONE

Nel corso dell'elaborato, si è cercato di delineare la figura di Bartolomé Mitre come traduttore della *Divina Commedia*, analizzando il paratesto nel quale giustifica certi aspetti della traduzione e spiega come abbia inteso e poi effigiato alcune tra le più celebri figure dell'Inferno dantesco.

In primo luogo, però, occorre ricordare che per l'argentino – da buon figlio del XIX secolo - la poesia è estremamente relazionata alla facoltà morale ed etica, in quanto si tratta della più alta espressione della creatività. Tra l'altro, stabilisce un rapporto diretto tra l'uomo e il divino. In tal senso, la purezza che caratterizza la più elevata tra le creazioni umane, difficilmente può essere trasferita da una lingua all'altra senza che, nel corso del tragitto, se ne perda una parte, oppure senza che il traduttore, modesto servitore della letteratura, modifichi in qualche modo il testo fonte, lasciando la propria impronta tra i versi. Per tali ragioni don Bartolomé che tra l'altro si distingue come esperto e studioso di questioni sintattico-grammaticali non volendo che la propria *Comedia* sopportasse in 'silenzio' l'inesorabile trascorrere del tempo, decise di affiancarla ad un gran corpus teorico in cui non solo giustificava la propria opera, ma intendeva altresì renderla una fonte di supporto per futuri traduttori.

In questo lavoro si è approfondita la traduzione in quanto tale; ed è a partire dal confronto dei versi dell'*Inferno*, che si è cercato di gettare luce sulla figura di Mitre come letterato. In questo modo, si sono evidenziate alcune tendenze del *modus operandi* dell'argentino, come le costanti aggiunte, omissioni o inversioni nell'ordine sintattico delle unità metriche. Si è visto, inoltre, che molte di queste variazioni (non giustificate nelle note alla traduzione) trovano la loro spiegazione nel fatto che Mitre non si è accontentato solo di replicare l'armonia dell'endecasillabo dantesco, ma ha voluto riprodurre anche la rima incatenata del fiorentino. Fedele com'era a tali aspetti formali, era inevitabile che l'argentino si allontanasse dall'originale, includendo ed omettendo parole, o modificando l'ordine dei versi. Poiché molte di queste aggiunte sono aggettivi, è emerso che, in varie occasioni, tali inserzioni incidono notevolmente sul senso del testo e rivelano la specifica interpretazione del traduttore.

Claudia Fernández Speier suggerisce che Mitre si distingua per una spiccata libertà interpretativa, che si percepisce già dagli attributi che modellano le varie parti della traduzione e che traspaiono dalla struttura di alcuni passi fondamentali, come il Canto V. Va comunque rilevato che l'argentino fu grande lettore di commenti danteschi e la sua libertà è solo apparente. Nel quarto capitolo dell'elaborato, si è osservato il modo in cui l'argentino 'romanticizza' la vicenda di Francesca da Rimini, enfatizzando con uno spiccato patetismo certi tratti che, seppur già presenti nell'opera dantesca, diventano più evidenti nella traduzione; ed è proprio a partire dalle aggiunte e dalle variazioni del senso di alcuni frammenti che la versione di don Bartolomé accentua alcuni campi semantici relazionati con la sfera sentimentale. Tale lettura è, d'altra parte, fenomeno comune all'intero XIX secolo e non stupisce che si riverberi anche sulla versione di Mitre. Si è visto, poi, che questi stessi versi, che delineano la figura di Francesca, sono, se si considera l'analisi formale, estetica e ritmica di Longhi de Bracaglia, un grande punto a favore dell'argentino: secondo il critico, Mitre riesce a volgere in spagnolo tutta la potenza espressiva del volgare fiorentino di Dante.

Un altro aspetto fondamentale della figura di Mitre come traduttore traspare dal suo commento ad alcuni passi danteschi ambigui, o il senso dell'originale non risulta del tutto chiaro, perciò vi sono varie interpretazioni da parte di altrettanti esperti del poema. Tali unità metriche, oscure e velate, tanto da confondere, sono, spesso, motivo di discussione da parte dell'argentino: Mitre palesa nelle note l'interpretazione che ritiene adeguata al passo, e la mette chiaramente in atto nella propria versione. Per questa ragione, i versi perdono quel velo di ambiguità che si percepisce nell'opera dantesca, e restano definiti nel modo in cui egli ritiene opportuno; in tal senso, il traduttore assume il duplice ruolo di guida e di interprete, in quanto indica al lettore – tramite il nuovo testo – quella che ritiene essere la corretta interpretazione di determinati episodi. Sia per Fernández Speier sia per Mondola, l'esempio più lampante del modo di agire di don Bartolomé si riscontra nel Canto XXXIII, in particolare nel verso 75 (analizzato nel sesto capitolo dell'elaborato): in questo caso, il traduttore, dopo aver reso esplicita, nelle note, la propria interpretazione, ammette tuttavia di volersi attenere fedelmente al testo fonte e dunque alle sue ambivalenze.

A partire dalla figura di Ulisse e dal parallelismo tra gli episodi di Francesca ed Ugolino, per poi passare al controverso personaggio di Ciaccio, si è valutata l'abilità dell'argentino nel percepire la sottile armonia che caratterizza la *Commedia* di Dante. In generale, come si è osservato, i fili invisibili che collegano i vari passi dell'opera (i numerosi 'rimandi' interni al capolavoro dell'Alighieri), difficilmente compaiono anche nella versione di don Bartolomé. A volte quasi impercettibili (come la ripetizione della parola «folle» in tre diversi passi del poema, per descrivere la figura di Ulisse, il cui viaggio è paragonato a quello di Dante), e in altre occasioni invece facilmente riconoscibili (si pensi agli episodi in cui Virgilio dialoga prima con Caronte e poi con Minosse), sono anche tali sottigliezze a conferire al poema sfumature particolari, che rendono la *Commedia* un'opera unica ed inconfondibile 'su tutti i fronti'.

Nel corso dell'analisi è emersa, inoltre, la capacità di Mitre nel riprodurre le peculiarità estetiche dei versi del fiorentino, rispettandone nella maggior parte dei casi le proprietà fono-semantiche; perciò, in molte occasioni, si sono evidenziate le allitterazioni, presenti nell'originale, che don Bartolomé riproduce nei propri versi in spagnolo. Per l'argentino l'immagine e il suono sono sostanziali se si vuole penetrare e riprodurre lo spirito del poema. Il ritmo, le pause e la musicalità dell'opera dantesca devono dunque trovare forme e strutture equivalenti nella versione di Mitre. Come si riscontra nello stile che caratterizza la figura di Beatrice (Canto II), e nei versi leggiadri che avvolgono Francesca (Canto V); per continuare poi con la nobiltà del racconto di Ulisse (Canto XXVI) e con l'asprezza del peccatore Ugolino che, dopo aver alzato il volto dal cranio di Ruggeri, narra la propria storia con la tenerezza di un padre (Canto XXXIII) e, infine, nelle parole di Ciaccio, che presagiscono una terribile profezia (Canto VI). Le peculiarità stilistiche di queste scene e di questi personaggi vengono riprodotte, con maggiore o minore efficacia, da parte di Mitre.

Va inoltre rimarcata la tecnica poetica esibita dal traduttore, che è vero poeta. In questo senso, vanno interpretate, dunque, le metafore e le immagini che aggiunge alla propria versione; ed è precisamente per le sue abilità che don Bartolomé ha saputo riprodurre con cura il ritmo, i suoni e i silenzi dell'opera dantesca, vedendosi costretto, talvolta, a tradire la struttura sintattica del testo fonte, per rimanere però fedele alla «terza rima» e all'endecasillabo.

BIBLIOGRAFIA

● Opere di Dante

I riferimenti alle opere di Dante Alighieri appartengono alle seguenti edizioni:

Divina Commedia: La Commedia secondo l'antica vulgata, edizione critica di G. Petrocchi, Milano: Mondadori, 1966-67.

Divina Commedia: La Divina Commedia a cura di Carlo Steiner, Torino: G. B. Paravia & C., 1954.

Convivio, a cura di F. Brambilla Ageno, Florencia: Le lettere, 1995.

● Traduzioni della *Comedia* di Bartolomé Mitre

Per il “*Prólogo*” (o “*Teoría del traductor*”) e le note:

ALIGHIERI, D. *Divina Comedia de Dante Alighieri*, traducción de Bartolomé Mitre. Jacobo Peuser, Buenos Aires, 1894.

Per i versi della traduzione:

ALIGHIERI, D. *Divina Comedia*, traducción en verso de Bartolomé Mitre, Colección Universal Editorial Araujo, Buenos Aires, 1944.

● Altre traduzioni

ALIGHIERI, D. *Divina Comedia*, traduzione in versi de Ángel Crespo, Editorial Seix Barral; prima edizione, Barcelona, settembre 1973.

• Altre fonti

MITRE, B. : Lettera a Domingo Faustino Sarmiento sulla poesia, (“*Carta-Prefacio*”) in MITRE, B., *Rimas*, seconda edizione, Buenos Aires, 1876.

SARMIENTO, D. F. : “Prologo” alla sua traduzione di Figuiet, L., *Exposición e Historia de los Descubrimientos Modernos*, Santiago de Chile, 1854.

• Bibliografia critica

ARNALDI, G. : *Il canto di Ciaccio*, in «L’Alighieri», n. s. 9 (1997); pp. 7-20.

BORGES, J. L. : *Siete noches*, Buenos Aires-México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1982.

BORGES, J. L. : *Nueve ensayos dantescos*, Buenos Aires: Espasa Calpe, 1982.

BORGES, J. L. : “*Las versiones homéricas*”, 1982.

BUTI, F. : *Commento sopra la Divina Commedia*, Pisa, 1862

CHIAVACCI LEONARDI, A. M. : *Commedia, con il commento di Anna María Chiavacci Leonardi*. Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano, 1997. Citazione di *Dante Lab Reader*, 2021 Trustees of Dartmouth, Stephen Campbell, Robert Hollander, Massimiliano Chiamenti.

COMPAGNI, D. : *Cronica delle cose occorrenti ne’ tempi suoi*, 1312, Firenze; Capitolo VI

DEL LUNGO, I. : *Canto VI*, in *Lecture dantesche: Inferno*, Sansoni, Firenze, 1962; pp. 93-112.

DE SANCTIS, F. : *Saggi Critici*, Editore Cav. Antonio Morano, Napoli, 1888. Citazione ne *Le grandi figure poetiche della Divina Commedia* (selezione, prologo e note di Marone G.).

DE SANCTIS, F. : *Storia della letteratura italiana*, Tomo I: “Dalle origini al XVI secolo”, Casa Editrice Morano, Napoli, 1909.

FASANI, R. : *Gli inizi e i finali di canto nella Divina Commedia*, in *I metodi dell’officina dantesca*, Ravenna, Longo, 1994; p. 43.

FASANI, R. : *Il Canto VI dell'Inferno*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 9 (1997), pp. 9-22.

FERNÁNDEZ SPEIER, C. : *Las traducciones argentinas de la Divina Commedia*, tesi di dottorato, Universidad de Buenos Aires, 2019.

LONGHI DE BRACAGLIA, L. : *Mitre traductor de Dante*, Institución Mitre, Buenos Aires, 1936.

MONDOLA, R. : “*Como la vela se ciñe al viento*”: *La comedia Dantesca de Bartolomé Mitre*, BRAE (Boletín de la Real Academia Española) tomo XCIX, gennaio-giugno 2019.

PICONE M., GÜNTER G. : *Lectura Dantis Turicensis: Inferno*; Cesati Editore, Firenze, 2000

SANTAYANA, G. : *Tres poetas filósofos: Lucrecio, Dante, Goethe*, tradotti da José Ferrater Mora, seconda edizione (1952); Editorial Losada S. A., Buenos Aires, 1943.

SCARTAZZINI, G.A. : *Enciclopedia Dantesca: dizionario critico e ragionato di quanto concerne la vita e le opere di Dante Alighieri*; Milano, Hoepli, 1896.

• Bibliografia teorica sulla traduzione

BELLOC, H. (1931): “*On Translation*”, *The Tylorian Lecture of 1931* published by Oxford at the Clarendon Press.

BERMAN, A. (2000): “*Translation and the trials of the foreign*”, tradotto da Lawrence Venuti, in *The translation studies reader* (Lawrence Venuti dir.), Londra: Routledge.

BERNOFSKY, S. (2013): “*Translation and the Art of Revision*”, in BERNOFSKY S. & ALLEN E. (Eds.): *In Translation: Translators on Their Work and What It Means* (pp. 223-233). New York: Columbia University Press, 2013.

BUFFONI, F. : *La traduzione del testo poetico*, Marcos y Marcos, Milano, 2010.

DE CAMPOS, H. (1962): “*De la traducción como creación y como crítica*”, tradotto da Héctor Olea, in *Metalinguagem*, S. Paulo, Cultrix, 1976, terza edizione.

MESCHONNIC, H. : *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Paris, 1982.

MESCHONNIC, H. : *Poétique du traduire*, Verdier, Paris, 1999.

● **Bibliografia complementare**

CANTARELL DART, J. (1916): *Mitre Poeta*, nel prologo a *Rimas*, terza edizione, La Cultura Argentina, Buenos Aires, 1916.

BLOMBER, H. P. (1941): *Mitre Poeta*, pubblicato a Buenos Aires da Institución Mitre.

LUNA, F. Bartolomé Mitre, in “*Grandes Protagonistas de la Historia Argentina*”, Editorial Planeta, Buenos Aires, 1999.

SITOGRAFIA

BIANCHI, B. : <https://www.accademicidellacrusca.org/scheda?IDN=97>

CAMERINI, E. : [https://www.treccani.it/enciclopedia/eugenio-camerini_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/eugenio-camerini_(Enciclopedia-Dantesca)/)

CONSOLI, D. : *Acqua*, Treccani, Enciclopedia Dantesca,
(https://www.treccani.it/enciclopedia/acqua_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).

COSTA, P. : https://www.bibliotecasalaborsa.it/bolognaonline/profiles/paolo_costa

FRATICELLI, P. : https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-fraticelli_%28Dizionario-Biografico%29/

FUBINI, M. : *Ulisse*, Teccani, Enciclopedia Dantesca,
(https://www.treccani.it/enciclopedia/ulisse_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).

MAGALLANES, B.; LINARES, W. : *Beatriz. Personaje real, histórico y literario*, Enciclopedia Medieval,
(<https://enciclopediamedieval.wordpress.com/beatriz-personaje-real-historico-y-literario/>).

MARTI, M. : *Stil Nuovo*, Treccani, Enciclopedia Dantesca,
(https://www.treccani.it/enciclopedia/stil-nuovo_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).

MAZZONI, F. : *Brunetto Latini*, Treccani, Enciclopedia Dantesca,

(https://www.treccani.it/enciclopedia/brunetto-latini_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).

MONTANARI, F. : *Limbo*, Treccani, Enciclopedia Dantesca,

(https://www.treccani.it/enciclopedia/limbo_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).

LANCI, A. : *Pieta*, Treccani, Enciclopedia Dantesca,

(https://www.treccani.it/enciclopedia/pieta_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).

PADOAN, G. : *Minosse*, Treccani, Enciclopedia Dantesca,

(https://www.treccani.it/enciclopedia/minosse_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).

PAZ, M. : *El noveno círculo*, Pagina 12,

(<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/html>).

ROBIOLA, A. M. :

https://www.google.it/books/edition/Italiani_illustri_ritratti_da_Cesare_Can/Ss1pwq86hEwC?hl=it&gbpv=1&dq=%22Antonio+Maria+Robiola%22&pg=PA164&printsec=frontcover

VAGNI, F. : *Caronte*, Treccani, Enciclopedia Dantesca,

(https://www.treccani.it/enciclopedia/caronte_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).

