

Dante oltre i confini

La ricezione dell'opera dantesca
nelle letterature altre

a cura di

Silvia Monti



Edizioni dell'Orso
Alessandria

Volume stampato con un contributo del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Verona.

© 2018

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

via Rattazzi, 47 15121 Alessandria

tel. 0131.252349 fax 0131.257567

e-mail: info@ediorso.it

<http://www.ediorso.it>

Redazione informatica e impaginazione a cura di Francesca Cattina

(francesca.cattina@gmail.com)

Grafica della copertina a cura di Paolo Ferrero

(paolo.ferrero@nethouse.it)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.41

ISBN 978-88-6274-835-3

PROSPERA ET ADVERSA FORTUNA:
APPUNTI SU DANTE IN SPAGNA

Roberto Mondola
Università di Napoli «L'Orientale»

La storia della ricezione dei classici della letteratura ubbidisce da sempre a molteplici circostanze storiche e culturali, un insieme di ragioni che determinano la variabilità dei giudizi critici, in accordo con le tendenze estetiche e stilistiche in voga in determinate epoche. Non vi è dubbio che, per vagliare la fortuna di un autore nel tempo, è d'obbligo provare a scandagliare la sua influenza in imitatori ed epigoni che, più o meno coscientemente, furono ispirati nel loro processo creativo da uno spirito di *aemulatio*; tuttavia, per quanto sia senz'altro affascinante e in certi casi proficuo indagare gli influssi letterari, determinarne con certezza la portata può essere un cammino scivoloso e soggetto ad interpretazioni contrastanti.

Quando l'indagine riguarda lo studio della fortuna di un autore in contesti geograficamente e linguisticamente diversi, una visione più nitida è senz'altro fornita dall'esame delle traduzioni della sua opera, riflesso tangibile delle modalità con cui egli viene letto e accolto in una cultura letteraria altra. A partire da questo presupposto, non vi è dubbio che la ricezione dell'opera dantesca nell'universo letterario ispanico conosca momenti molto disuguali, una mutevolezza di cui sono perfetta testimonianza le versioni in lingua castigliana della sua opera, a partire dalla *Commedia*. Per quanto ogni schematizzazione appaia riduttiva e semplicistica, i sette secoli passati dalla morte dell'Alighieri ad oggi possono essere infatti agevolmente divisi in tre grandi fasi, marcate appunto dalla presenza o assenza di traduzioni, perno attorno a cui possiamo far ruotare la nostra analisi. La prima epoca va, orientativamente, dagli ultimi anni del Trecento ai primi decenni del Cinquecento: è, questa, l'età del grande dantismo ispanico medievale, una lunga stagione caratterizzata dalla feconda influenza di Dante in illustri letterati che videro nell'allegoria della *Commedia* un imprescindibile punto di riferimento ed una essenziale fonte di ispirazione creatrice. La seconda fase, caratterizzata da un silenzio quasi assoluto attorno alla sua opera, è quella che, orientativamente, interessa l'età moderna, dal primo Rinascimento al trionfo del Romanticismo; la terza e ultima, invece, prende avvio nella seconda metà dell'Ottocento (Arce 1976).

Possiamo considerare il vero iniziatore del dantismo ispanico Francisco Imperial, colui che per primo tentò di trapiantare in Spagna il modello allegorico nel *Decir a las siete virtudes*, poemetto di 463 versi databile agli ultimi

anni del secolo XIV ed in cui è chiaramente ravvisabile l'influsso del «sacrato poema». Durante il Quattrocento, l'eco della *Commedia* giunge nitida in non poche opere delle più prestigiose *auctoritates* poetiche della Castiglia del primo Umanesimo: il Juan de Mena della *Coronación* e, in misura minore, del *Labyrintho de Fortuna*, il marchese di Santillana dell'*Infierno de los enamorados*, della *Comedieta de Ponza*, della *Defunción de don Enrique de Villena* e della *Coronación de Mosén Jordi*, il Gómez Manrique de *El planto de las virtudes e poesía por el magnífico señor don Íñigo López de Mendoza*, il Diego Guillén de Ávila dei *Panegíricos*¹. Seppur in forme e misure diverse, ritroviamo in questi testi alcune caratteristiche essenziali del poema dantesco: la costruzione del viaggio allegorico strutturato attraverso numerosi incontri con vari personaggi del mondo antico e della contemporaneità, la presenza di una guida che orienta il cammino dell'io poetico, l'uso di elementi temporali e spaziali dall'evidente funzione figurale. Per quanto fortemente legate a una estetica quattrocentesca, le opere appena citate godettero di una ampia diffusione e circolazione a stampa nel Cinquecento soprattutto grazie alla presenza di alcune di esse nel *Cancionero general* del 1511, antologia poetica in cui sono evidenti le tracce dantesche, come all'interno di questo volume dimostra il contributo di Andrea Zinato.

Se il Quattrocento segna quindi il trionfo di Dante in Spagna, non sorprende che proprio in questo secolo appaiano, praticamente contemporaneamente, le prime traduzioni integrali della *Commedia*: quella castigliana di Enrique de Villena nel 1428 e quella catalana di Andreu Febrer nel 1429. Se la prima, custodita nel manoscritto 10186 della Biblioteca Nacional de España ai margini di un codice italiano, è in prosa ed è realizzata in ossequio al principio di una stretta letteralità, la seconda riesce nell'impresa di ricreare in catalano la forma metrica della *Commedia*.

I diversi esiti delle traduzioni di Villena e Febrer sono un chiaro segno della difficile acclimatazione della terzina di endecasillabi incatenati in Castiglia, perfettamente testimoniata dalla prima traduzione a stampa, seppur limitata alla prima cantica, del poema dantesco editata in Spagna e in Europa: mi riferisco all'*Infierno* di Pedro Fernández de Villegas (1453-1536), pubblicato a Burgos nel 1515 da Fadrique di Basilea. Composto in *coplas de arte mayor* con schema ABBA: ACCA e corredato da un monumentale commento in prosa, è dedicato a doña Juana de Aragón, figlia di Fernando il Cattolico e moglie del VII conde-

¹ Al riguardo, va ricordato che la presenza di Dante nella poesia spagnola quattrocentesca è stato uno dei temi maggiormente dibattuti dal comparatismo europeo, a partire da Amador de los Ríos che, nella sua *Introducción de la alegoría dantesca en la poesía española* (1864), difese con forza la penetrazione del modello allegorico dantesco nelle grandi creazioni letterarie del secolo XV. Tale teoria, sostenuta nei primi anni del Novecento anche da studiosi quali Sanvisenti e Farinelli, fu invece apertamente negata dall'americano C.R. Post nel suo *Medieval Spanish Allegory* (1915).

stable di Castiglia, Bernardino Fernández de Velasco. Villegas aveva vissuto in Italia – principalmente tra Venezia, Firenze e Roma – al crepuscolo del secolo XV, completando e perfezionando la sua formazione negli *studia humanitatis*; quando all'alba del Cinquecento il suo destino si incrociò con quello della figlia del Re, egli era uno dei più autorevoli intellettuali della Burgos del primo Rinascimento ed occupava una posizione di gran rilievo nella vita culturale e religiosa della città, potendo ostentare la carica di arcidiacono della Cattedrale. Il suo *Infierno* rappresenta il frutto letterario più prestigioso del circolo umanistico che gravitava attorno al personaggio di doña Juana, un cenacolo sensibile all'incanto del modello culturale delle sfavillanti corti dell'Italia rinascimentale dominate da potenti e appassionate umaniste, come nel paradigmatico esempio di Isabella d'Este. Le circostanze in cui l'*Infierno* venne alla luce furono determinate da uno spirito di *aemulatio* dell'operazione che, pochi decenni prima, nella Firenze medicea, aveva realizzato Lorenzo dei Medici patrocinando un'opera di capitale importanza nella storia dell'esegesi dantesca quale il *Comento sopra la Comedia* di Cristoforo Landino. Se il Magnifico, incoraggiando l'impresa del celebre umanista, aspirava a rivendicare la *florentinitas* di Dante e, con essa, il primato culturale e letterario di Firenze nel frammentato panorama politico *fin de siècle* italiano, doña Juana vide nel patrocinio della traduzione dantesca una occasione irrinunciabile per esaltare la centralità di Burgos nella Spagna ormai proiettata verso il suo sogno imperiale ed una opportunità per assicurare continuità, rivestendolo di ispanità, al progetto fiorentino.

Due sono le peculiarità essenziali dell'*Infierno*: il notevole ampliamento cui è sottoposto il testo dantesco a causa della differenza metrica e il ricchissimo commento che avvolge i versi, creando con essi una struttura indissolubile. Come si evidenzia dalla lettura della *Introducción*, Villegas sceglie di tradurre Dante con il verso di *arte mayor* non solo perché il dodecasillabo spagnolo è l'equivalente più prossimo all'endecasillabo italiano, ma soprattutto perché esso rappresenta il verso «más grave y de mayor resonancia» (Fernández de Villegas 1515: fol. aiiij), il più adatto per un'opera come la *Commedia*. Con tale scelta metrica, Villegas aspira a porsi nella scia del *Laberinto de Fortuna*, stabilendo una precisa equivalenza tra il «tan grave autor» Dante ed il «grave y doctísimo Juan de Mena»: una analogia, quindi, fondata sulla *gravitas* che accomuna la *Commedia* e il *Laberinto* (Mondola 2017: 51-57). Utilizzando la *copla de arte mayor*, Villegas si rifugia nell'esempio dell'autore più influente per la generazione di umanisti della seconda metà del Quattrocento, l'autore la cui opera Nebrija nella *Gramática castellana* e Juan del Encina nell'*Arte de poesía castellana* erigono a paradigma della lingua letteraria spagnola (Lida de Malkiel 1950: 399-526; Matas Caballero 1993: 163-183; Casas Rigall 2010). Nella Castiglia del primo Rinascimento, attorno alla figura di Mena si respira un clima di autentica devozione: l'autore del *Laberinto* è la suprema *auctoritas* poetica, il poeta per eccellenza oggetto di una canonizzazione letteraria, meritevole di un monumentale commento come la *Glosa* di Hernán Núñez, pubblicata

per la prima volta a Siviglia nel 1499 (Weiss 1992; Weiss 1993; Alonso 2002; Jiménez Calvente 2002; Arén Janeiro 2011; Domínguez 2011; Weiss – Cortijo Ocaña 2015).

Al principio del Cinquecento, Mena non è solo il modello assoluto di erudizione la cui opera aveva dimostrato la maturità raggiunta dal *romance*, ma anche l'autore che, in un momento drammatico come quello del regno di Juan II, aveva profetizzato l'avvento di una monarchia che ponesse fine alle ataviche divisioni e alle lotte intestine che attanagliavano la Castiglia del secolo XV. Il ricorso alla *copla de arte mayor* non si deve quindi a ragioni esclusivamente stilistiche: la scelta di Villegas è sì un omaggio al riconosciuto modello poetico nazionale, ma anche la manifestazione di una convinta adesione ad un ideale progetto letterario tinteggiato da tonalità intensamente patriottiche. Una scelta ideologica, ma anche l'approdo sicuro delle titubanze metriche che il traduttore dovette fronteggiare a causa dell'estrema difficoltà di trapiantare in castigliano la terzina di endecasillabi: scartata infatti a priori l'idea di usare la prosa e impossibilitato a impiegare il *terceto*, Villegas provò ad equiparare quattro versi italiani a una *media copla*; però, ben cosciente della costante tensione ritmica ed emotiva che unisce indissolubilmente le terzine dantesche creando una catena ininterrotta, si rese conto che l'equivalenza auspicata avrebbe provocato un risultato disastroso. La soluzione più appropriata che Villegas trovò alle sue esitazioni fu, perciò, convertire una terzina in una *media copla* e due terzine in una ottava attraverso l'aggiunta di due versi, scelta che ovviamente determina una notevole espansione dell'originale.

L'*amplificatio* di Villegas non si fonda però su una metodologia sistematica: se il pilastro che regge la traduzione è la dilatazione di una terzina in una *media copla*, ciò non significa che, per rispettare la misura di una ottava, don Pedro traduce due terzine *pro verbo verbum* per poi aggiungere un distico di suo pugno. Per quanto in qualche raro caso si verifichi questa dinamica, nelle *coplas* castigliane vengono messi in atto molteplici procedimenti di amplificazione – dalle duplicazioni di un elemento testuale dell'originale in una dittologia sinonimica, alle perifrasi che dilatano un emistichio in un verso – a cui Villegas ricorre per dar maggior forza e pregnanza al messaggio racchiuso nel testo dantesco. Un attento esame della traduzione dimostra come le amplificazioni si raggruppino attorno a ben determinati assi tematici: se molte di esse si applicano alla sfera emozionale di Dante *agens* insistendo sul turbamento, lo smarrito stupore e l'afflizione del *viator* durante il suo viaggio infernale, altre sottolineano il ruolo di *magister* di Virgilio, la sua funzione di guida protettrice e consolatoria; non poche, infine, enfatizzano la drammaticità della rappresentazione, accentuando l'orrore dei luoghi infernali, i supplizi patiti dai dannati e la loro malvagità irredenta (Mondola 2017: 79-101). Da quanto appena esposto, risulta chiaro che per Villegas una traduzione è un adattamento dietro cui si cela la sottile aspirazione a correggere, se non addirittura migliorare, il prototesto; a questo proposito, risulta illuminante un passaggio della *Introducción*, in cui don Pedro

afferma: «algunas veces, ocurriendo de mío algund buen pie que más aclarar su texto o confirme su sentencia póngole, y haya paciencia el Dante que en su brocado se ponga algund remedio de saial que más le haga lucir» (Fernández de Villegas 1515: f. iij). Indipendentemente dal vincolo metrico, Villegas istituisce con il testo dantesco una relazione dinamica, avvicinandosi a esso con lo sguardo di un pittore che, con il suo intervento, abbellisce un affresco quasi perfetto al quale tuttavia mancavano alcune pennellate necessarie. Nella sua ottica, al traduttore è permessa una creatività fondata sulle potenzialità espressive della lingua d'arrivo: le modalità con cui don Pedro rimodella il testo dantesco – in certi casi, va specificato, manipolandolo apertamente – rappresentano la prova di come, superando le barriere culturali, linguistiche e formali, l'*Infierno* aspiri a adattarsi ai modelli letterari in voga nella Castiglia dei primi anni del Cinquecento, apparendo così come un'opera che naturalmente avrebbe potuto essere composta nella Burgos del primo Rinascimento. Da questo punto di vista, le strategie che modificano l'originale e che conferiscono all'*Infierno* un carattere di unicità sono figlie di un approccio ermeneutico al testo dantesco profondamente individuale, ma al tempo stesso appaiono strettamente relazionate con il contesto storico e geografico di Villegas, con l'orizzonte di attese del pubblico a cui egli si rivolge. Questa spinta all'attualizzazione e alla nazionalizzazione del prototesto si rivela pienamente nell'enciclopedica glossa che circonda i versi, un commento del testo dantesco ma anche una auto-esegesi che Villegas realizza sulla sua traduzione, indispensabile in quei casi in cui il traduttore illustra le ragioni profonde che hanno determinato l'inserimento di aggiunte poetiche del tutto estranee a Dante (Mondola 2017: 107-112).

Nonostante Villegas dichiari apertamente il debito nei confronti del *Comento* di Landino, da cui eredita in primo luogo la struttura formale fondata su un straordinario numero di citazioni erudite e dotte reminiscenze, sono immense le distanze tra la glossa italiana e quella castigliana. Se, infatti, le radici neoplatoniche sono i pilastri su cui l'umanista toscano edifica la sua esegesi dantesca, la lettura del commento *burgalés* rivela la predilezione a commentare Dante da un'angolazione sensibilmente diversa: quella dell'uomo di Chiesa che, soprattutto attraverso frequenti digressioni didattiche su peccati e virtù cardinali e teologici, manifesta la sua costante preoccupazione per il rispetto del dogma. Senza dubbio, da Landino Villegas eredita – accentuandolo – l'impegno ideologico e propagandistico, ma con una ovvia, sostanziale, differenza: con il suo *Comento* l'umanista toscano rende omaggio al ruolo della Signoria medicea nell'Italia di fine Quattrocento; con la sua glossa Villegas realizza un'apologia della missione di Fernando il Cattolico, protagonista della conquista di Granada e, con essa, della anelata unificazione politica e religiosa della Spagna, protetta da un'aura divina sotto la bandiera della religione cattolica. Luogo di celebrazione di memorabili momenti della *Reconquista*, il commento di Villegas è anche occasione di esaltazione propagandistica della politica ideologica e delle campagne militari di Fernando e Isabella; un'intonazione trionfalistica alimenta

non poche pagine della glossa, in cui don Pedro proietta la *Reconquista* nella contemporaneità, stabilendo una ideale linea di continuità tra gli antichi re goti come Recaredo e Sisebuto e l'azione dei Re Cattolici ed esaltando l'impeto di una Monarchia in piena espansione (Mondola 2017: 112-121).

L'*Infierno* di Villegas segna un momento fondamentale nella storia della ricezione ispanica del poema dantesco poiché rappresenta una delle più significative testimonianze del fascino che la *Commedia* esercitò nel primo Rinascimento castigliano ed il punto d'arrivo del dantismo medievale. Se pensiamo che uno dei più rilevanti risultati della fortuna di Dante nella Castiglia dell'incipiente Umanesimo era stata, nel 1428, la traduzione di Villena del poema – dedicata a Santillana, nonno di Bernardino Fernández de Velasco – è una affascinante suggestione vedere nell'*Infierno* di Villegas, pubblicato all'ombra del patrocinio del *condestable* di Castiglia e di sua moglie doña Juana, l'ideale chiusura del cerchio. Incoraggiando il lavoro dell'arcidiacono, la figlia di Fernando il Cattolico si incarica dell'eredità culturale e letteraria dei Velasco: ella riafferma così l'appassionata vocazione dantesca della famiglia rivendicando la sua autonomia intellettuale di donna mossa dall'amore per le buone lettere. Un filo sottile unisce la traduzione manoscritta di Villena – composta *pro verbo verbum* affinché Santillana potesse penetrare nelle profondità della poesia dantesca – al volume *burgalés*, frutto del clima di esaltazione ideologica e politica della Spagna dei Re Cattolici, ma anche prodotto della nuova cultura del libro a stampa, veicolo determinante per l'irradiazione delle forme e delle idee provenienti dall'Italia.

Se, da un lato, l'*Infierno* simboleggia il tramonto della fortuna dantesca in Castiglia, dall'altro rappresenta l'alba di un'epoca feconda per le lettere ispaniche, un periodo marcato da un ardente desiderio di *aemulatio* dei modelli letterari italiani. Di questa sete di appropriazione, le traduzioni sono la testimonianza privilegiata se teniamo in conto che durante il Cinquecento le versioni castigliane delle *auctoritates* del Trecento (Petrarca e Boccaccio), ma anche degli autori della contemporaneità (in primo luogo Sannazaro, Castiglione, Ariosto e Tasso) contribuiscono in modo decisivo alla penetrazione e alla diffusione della letteratura italiana. Da questa costruzione di un universo culturale aperto al dialogo, in cui le traduzioni svolgono un ruolo capitale anche per l'arricchimento lessicale del castigliano, Dante è però quasi del tutto estromesso: escludendo una anonima versione manoscritta del *Purgatorio* composta attorno al 1516 in *quintillas* di ottosillabi – e, solo dal canto XXX fino al XXXIII, in terzine di endecasillabi –, dopo l'*Infierno* di Villegas non vi è alcuna traduzione castigliana del poema dantesco fino alla metà dell'Ottocento. Molteplici sono le cause che spiegano la perentoria affermazione di Carlos Alvar, secondo cui nel *Siglo de Oro* «Dante apenas es conocido, casi nadie lo lee» (2010: 475). In primo luogo, è necessario chiarire che la progressiva decadenza dell'Alighieri, offuscato dal trionfo di Petrarca, è un fenomeno non solo ispanico ma comune alla cultura europea dal Rinascimen-

to all' Illuminismo, come ben riassume Piero Boitani, secondo cui l'Alighieri «rimane ai margini della coscienza poetica [...] fino alla riscoperta del Romanticismo» (Boitani 2007: 240). Ben noto è che a contribuire all'isolamento di Dante dal canone europeo un ruolo importante lo ebbe Pietro Bembo, il «supremo *arbiter elegantiarum* del Cinquecento» (Rico 1987: 231) che, facendosi portavoce delle sensibilità estetiche e letterarie rinascimentali, nelle *Prose della volgar lingua* (1525) canonizza l'armonia e l'equilibrio insuperabili della poesia di Petrarca, la sua perfezione formale in contrapposizione all'estrema varietà di registri stilistici di Dante, alla sua fusione tra lo stile *gravis* o *sublimis* e quello *remissus* o *humilis* (Coletti 2000: 123-133). Applicando l'ideale classico della *aurea mediocritas* alla sua valutazione dei grandi autori toscani del Trecento, il classicista veneziano getta le basi di una teoria, insieme estetica e linguistica, destinata ad avere grande fortuna: Dante è un autore di livello inferiore a Petrarca, un poeta che avrebbe meritato elogi se

egli di meno alta e di meno ampia materia posto si fosse a scrivere, e quella sempre nel suo mediocre stato avesse, scrivendo, contenuta, che non è stato, così larga e così magnifica pigliandola, lasciarsi cadere molto spesso a scrivere le bassissime e le vilissime cose (Bembo in Coletti 2000: 128).

Quel che Bembo condanna è l'ibridismo linguistico di Dante, le sue brusche transizioni stilistiche, l'uso di un lessico eccessivamente umile, a volte scopertamente triviale, non degno di un'opera letteraria. Le forti riserve bembiane ebbero un notevole impatto anche nella ricezione ispanica di Dante: non può essere considerato casuale ad esempio che, al momento di esaltare l'eleganza dei modelli italiani, nel *Diálogo de la lengua* Juan de Valdés escluda Dante dal suo canone personale quando afferma che «la toscana [lingua] está ilustrada y enriquecida por un Bocacio y un Petrarca, los cuales [...] no solamente se preciaron de escribir buena scosas, pero procuraron escribirlas con estilo muy propio y muy elegante» (Valdés, 1535 ca., ed. Barbolani 2014: 123).

Il rinnovamento poetico nella Spagna del primo *Siglo de Oro*, conseguente al celebre incontro granadino tra Boscán e Navagero nel 1526, ebbe proprio nella volontà di *imitatio* della poesia di ispirazione petrarchista uno dei suoi principi fondamentali. Nel solco di Petrarca e anche grazie alle traduzioni della sua opera – basti pensare ai *Triunfos* di Hernando de Hoces nel 1554 – nell'arco di tre decenni si assiste in Spagna ad una rivoluzione poetica, magistralmente esemplificata da Garcilaso, di cui uno dei capisaldi è rappresentato dalla matura incorporazione della terzina di endecasillabi. Proprio l'aspetto metrico è inequivocabilmente rivelatore del declino di Dante nella Spagna del Cinquecento: eccettuando l'isolato – e parziale – esperimento dell'anonimo traduttore del *Purgatorio*, la *Commedia* non ha alcun rilievo nel processo di feconda appropriazione del *terceto*, come si evidenzia nitidamente nella trattatistica poetica degli ultimi decenni del secolo XVI (da Sánchez de Lima a Fernando de Her-

ra), in cui il riconoscimento della terzina si associa al modello di Petrarca (Alvar 2010: 473-477).

Ovviamente, il quasi assoluto silenzio che c'è attorno a Dante in Spagna si spiega anche con altre ragioni: il desiderio di rottura con il mondo medievale di cui l'Alighieri simboleggiava nell'immaginario collettivo il massimo rappresentante, le oggettive complessità linguistiche della *Commedia*, la profonda distanza tra il modello allegorico rappresentato nel poema e i precetti aristotelici – così importanti nella trattatistica letteraria del *Siglo de Oro* – contribuiscono in modo determinante all'oblio di Dante, di cui significativa testimonianza sono la totale assenza delle sue opere nelle biblioteche castigliane e, come già detto, la mancanza di traduzioni a stampa posteriori a quella di Villegas. L'oppressivo controllo censorio da parte delle gerarchie ecclesiastiche, invece, poté contribuire in modo marginale (per non dire minimo) al durevole declino di Dante: per quanto venne proibita la *Monarchia*, durante il Cinquecento incorsero nella censura numerosi autori, senza che la proibizione determinasse un costante disinteresse verso le loro opere.

Se in Spagna Dante divenne una presenza impalpabile, ciò non avvenne perché nella *Commedia* egli, tra le altre cose, si era scagliato contro la corruzione della Chiesa azzardandosi a collocare nella bolgia dei simoniaci Niccolò III e a vaticinare l'arrivo nei luoghi infernali di Bonifacio VIII e Clemente V, ma perché l'allegoria del poema non si sposava con i gusti letterari dell'estetica aurea e perché la sua parola poetica risultava spesso inaccessibile, irrimediabilmente distante dai lettori moderni (ciò che spiega perché, durante il Cinquecento, la *Commedia* si edita con l'ausilio di commenti necessari a dipanare le sue innumerevoli oscurità). Per quanto non manchino isolate allusioni in Góngora, Lope, Cervantes o Gracián, per i grandi autori del *Siglo de Oro* Dante è una figura sfumata, citata quasi sempre in modo indiretto, spesso attraverso il *Comento* di Landino; questo disinteresse rappresenta una costante in epoca barocca, con l'unica eccezione rappresentata dai *Sueños* di Quevedo (Cacho Casal 2000a; Cacho Casal 2000b).

«Con l'inizio dell'Ottocento Dante rientra nel circolo della civiltà europea sia come fenomeno storico sia come elemento vitale di ispirazione» (Boitani 2007: 244). Con questa decisa affermazione, qualche anno fa Piero Boitani sottolineava come, dopo un lungo declino iniziato parallelamente al trionfo petrarchista in epoca rinascimentale, Dante recuperi tra gli ultimi anni del Settecento e i primi dell'Ottocento una posizione centrale nella cultura letteraria europea. Di questo recupero dello straordinario valore estetico e letterario della poesia dantesca – riverberato nelle arti visive nella *Barca di Dante* di Eugène Delacroix così come nelle illustrazioni della *Commedia* di William Blake e Gustave Doré – i principali artefici furono, in primo luogo, intellettuali come Coleridge e Schlegel, illustri portavoce di una nuova sensibilità affascinata dalla *Commedia*. Anche se con un certo ritardo, l'eco del rinnovato incanto generato dal «sacrato poema» giunge anche in Spagna: nell'Ottocento, infatti, viene

definitivamente ricomposta la frattura tra la cultura letteraria spagnola e Dante, che torna a essere una vitale fonte di ispirazione creatrice.

Se chiare tracce dantesche emergono tra Romanticismo e Realismo in opere come la *Rima XXIX* di Bécquer ed il poema *La selva oscura* di Gaspar Núñez de Arce, di questa rinnovata ammirazione per l'Alighieri, che caratterizza la seconda metà del secolo XIX, sono testimonianza privilegiata, ancora una volta, le traduzioni. Una data chiave del rinascimento dantesco ottocentesco è il 1868, quando Juan Eugenio Hartzenbusch edita una ristampa del solo testo poetico dell'*Inferno* di Villegas e Manuel Aranda y Sanjuán dà alla luce la sua versione della *Commedia*. Se la monumentale *editio princeps* del 1515 aveva rappresentato la conclusione del dantismo ispanico medievale, la seconda edizione dell'*Inferno* di Villegas segna l'inizio di una feconda epoca di traduzioni dantesche: il prologo di Hartzenbusch è una paradigmatica testimonianza del fascino che nell'immaginario collettivo spagnolo ottocentesco tornava a esercitare la *Commedia*, «gran monumento de poesía de los idiomas neolatinos» (Alighieri 1868a: IX), e del rinnovato culto per il suo autore, l'«Homero del cristianismo» (Alighieri 1868a: IX), riscoperto dopo secoli di silenzio anche grazie all'*Inferno* di Villegas.

Passano poco più di dieci anni, e nel 1879 viene pubblicata la traduzione del conte di Cheste, prima versione completa in terzine di endecasillabi della *Commedia* che, come quella di Aranda y Sanjuán, godette di notevole fortuna nel Novecento, conoscendo numerose ristampe. Fino allo scoppio della Guerra Civile, come sottolinea Carlos Alvar (2010: 479-484), rimane però esiguo il numero di edizioni della *Commedia* pubblicate in Spagna: dall'inizio del XX secolo fino al 1936 se ne contano infatti solo tre, tutte in realtà ristampe di versioni ottocentesche²; a partire dal 1941, il numero di edizioni aumenta notevolmente, in particolare durante gli anni Sessanta, quando, oltre a molteplici ristampe delle traduzioni di Aranda y Sanjuán e del conte di Cheste, si pubblica la versione di Antonio J. Onieva, accompagnata dalle illustrazioni di Vaquero Turcios (1965).

Di questa progressione quasi aritmetica di traduzioni dantesche rappresenta una delle cuspidi la *Commedia* di Ángel Crespo: nel 1973 viene pubblicato a Barcellona l'*Inferno*, nel 1976 è la volta del *Purgatorio* e nel 1977 del *Paradiso*. Durante gli anni Ottanta e Novanta, le tre cantiche del poema tradotte da Crespo hanno conosciuto varie riedizioni in un unico volume, mentre nel 2003 Círculo de Lectores ha pubblicato a Barcellona il testo integrale della traduzione accompagnata dalle illustrazioni dell'artista maiorchino Miquel Barceló. Per quanto la versione di Crespo non sia il rigoroso punto di arrivo delle traduzioni castigliane del poema dantesco – basti pensare alla *Commedia*

² La prima traduzione della *Commedia* pubblicata nel Novecento è, nel 1914, quella di Cayetano Rosell, riedizione della *editio princeps* del 1888.

di Luis Martínez de Merlo, pubblicata per la prima volta nel 1988 nella collezione Letras Universales di Cátedra, e a quella di Abilio Echeverría, editata da Alianza nel 1995 – voglio isolare la sua esperienza poiché, a mio modo di vedere, rappresenta il perfetto paradigma del dantismo ispanico novecentesco. Nella seconda metà del secolo scorso Crespo è stata una delle più rilevanti e celebrate figure di traduttori in lingua spagnola che, parallelamente alla sua incessante attività traduttiva, sviluppò una ininterrotta e acuta riflessione teorica, rivelatrice di una scrupolosa preoccupazione metodologica e di una volontà di rendere il lettore partecipe delle sue meditazioni poetiche (Valls 1987; Gómez Bedate 1997; Lafarga 1997; Isoldi 2009; Ruiz Casanova 2011). Dalla lettura di questa copiosa produzione, sintetizzata magistralmente nella lezione *Un ideal de traducción poética* del 1995, possono estrarsi i fondamenti della poetica della traduzione crespiana.

Ciò che emerge in primo luogo è il suo rispetto incondizionato per gli elementi formali del testo poetico, rivelatori della sua anima più profonda; non solo la letteralità, ma anche la fedeltà semantica e sintattica rappresentano un valore aggiunto della traduzione solo quando non pregiudicano il processo di ricreazione della strofa, del metro, della rima e del ritmo. Importanza decisiva acquista il concetto di compensazione: ciò che inevitabilmente si perde a causa di alcune infedeltà grammaticali, lessicali e sintattiche, si compensa attraverso la ricomposizione della forma strofica e metrica e dell'analogo schema di rime, principio ineludibile per la creazione di un sistema poetico isomorfo all'originale. In secondo luogo, Crespo insiste nel concetto chiave di affinità estetica: imprescindibile è che la traduzione non nasca da ragioni editoriali o commerciali, ma germogli da una speciale, intima inclinazione per l'opera tradotta, dinamica che converte il rapporto tra traduttore e prototesto in una autentica relazione simbiotica, come avvenne tra Salinas e la *Recherche* proustiana³. Dalle sue pagine, infine, traspare la ferma convinzione della basilare funzione mediatrice, storica e geografica, della traduzione, ponte per unire l'eredità del passato con il futuro ma anche strumento essenziale per alimentare un dialogo tra diverse tradizioni culturali e letterarie: veicolo primario, quindi, per salvaguardare la letteratura dal pericolo dell'isolamento nazionale.

Nell'inesauribile attività poetica, traduttiva, critica e teorica che caratterizzò la traiettoria biografica crespiana, la *Commedia* occupa un luogo di capitale importanza: a partire dalla fine degli anni Sessanta, Crespo avvia una intensa relazione spirituale e letteraria con Dante, una autentica comunione che marcherà profondamente il suo universo poetico e a cui dedicherà una delle sue più celebrate traduzioni. Al di là della feconda influenza esercitata dall'Alighieri nella creazione poetica della maturità – al riguardo si ricordi almeno *A Dante*

³ Crespo prende a esempio Salinas in una intervista apparsa sul quotidiano *La Vanguardia* martedì 18 luglio 1989, p. 50.

Alighieri – va sottolineata la quantità e acutezza di scritti che la lettura di Dante generò nel poeta *manchego*: il breve saggio di carattere divulgativo *Dante in Spagna*, il libro *Dante y su obra* e scritti teorici quali *La Commedia de Dante: problemas y métodos de traducción* (1978) e *La traducción de la Commedia de Dante: terza rima o nada* (1987).

Come l'ultimo titolo suggerisce indiscutibilmente, il pilastro che sostiene la prassi traduttiva di Crespo è il rispetto della terzina di endecasillabi incatenati, ricorso irrinunciabile per preservare il valore estetico dell'originale in un testo ricostruito in un diverso sistema linguistico; significativo al riguardo è un passaggio del citato *La traducción de la Commedia de Dante: terza rima o nada*, in cui il traduttore si scaglia contro ogni tentativo di prosificazione del poema dantesco:

no cabe sino pensar que un cambio de medio en la traducción – prosa por verso, o verso blanco por verso rimado – habría supuesto [...] un cambio de sentido del pensamiento dantesco, cambio realmente violento que es fácil de comprobar en las traducciones en prosa de la *Commedia* ya realizadas» (Crespo 1987: 8).

Se la traduzione deve provare a trasmettere un messaggio estetico e ideologico analogo a quello del prototesto, una versione della *Commedia* ha l'obbligo di restaurare la terzina di endecasillabi incatenati, poderoso strumento strofico che Dante scelse per dominare una grandiosa materia poetica e filosofica e riflesso nitido della centralità che il ragionamento sillogistico e scolastico ebbe nella creazione del poema (Fubini 1962: 196-197; Mercuri 2007: 312-315). La ricreazione della terza rima è imprescindibile poiché, come Crespo chiarisce, «el cambio de la estructura formal de un escrito equivale a una transformación de sus sentidos» (Crespo 1973: xxvi); una deviazione della forma poetica dell'originale, quindi, porta con sé una dannosa metamorfosi dell'immagine precisa del prototesto, un'alterazione dell'elemento numerico, «base de la realidad y del pensamiento» (Crespo 1973: xxvi) in un'opera medievale. È proprio questa la ragione per cui Crespo rispetta rigorosamente la struttura delle rime incatenate, a cui, invece, decise di rinunciare Luis Martínez de Merlo che, nella già citata traduzione, adotta terzine sprovviste di rima; al rispetto degli elementi strofici e metrici si subordina il mantenimento del ritmo, come chiarisce un passaggio decisivo del prologo: «además de conservar el ritmo, *en la medida de lo posible* y con ciertas consideraciones al hábito de lectura de los endecasílabos en lengua castellana, he conservado *estrictamente* el esquema de consonancias y el número de versos de cada canto del *Infierno*» (Crespo 1973: xxvi, corsivo mio).

Nonostante la quasi impossibilità di trovare parallelismi soddisfacenti potrebbe indurre a pensare che una versione in prosa sarebbe «la más conveniente y la menos expuesta a inexactitudes» (Crespo 1973: xxv), non solo il linguaggio poetico e la prosa non sono intercambiabili, ma soprattutto la prosificazione di un testo lirico patisce un'insalvabile perdita artistica poiché «tiene de por sí cierto

aspecto de exégesis» (Crespo 1973: xxvi); nell'ottica di Crespo, quindi, nella traduzione non deve mai affiorare una velleità esegetica, ciò che equivarrebbe a un intervento stilistico e ideologico, a una pericolosa sovrapposizione del critico letterario nei confronti del traduttore (Crespo 1973: xxv). Difendendo fermamente l'uso del verso, Crespo si colloca in una posizione antitetica a quella dei sostenitori dell'intrinseca intraducibilità della scrittura lirica, dovuta sia a fattori esterni al testo – la qualità semantica delle lingue e le sue radicate tradizioni metriche e formali – sia a elementi interni: la singolarità ritmica e musicale di una poesia, l'ordito di connotazioni che lo caratterizzano e che la rendono un'opera irripetibile (al riguardo si vedano Meschonnic 1973; Frye 1988; Mattioli 1989; Sansone 1989; Vegliante 1996; Torre 2001; Ruiz Casanova 2011).

Nel caso della *Commedia*, a questi incontrovertibili ostacoli si deve aggiungere non solo lo scoglio della distanza che separa il toscano di Dante dallo spagnolo del XX secolo, ma anche la complicazione addizionale rappresentata dal personalissimo uso che l'Alighieri fa del volgare, una lingua caratterizzata da una creatività espressiva inesauribile e da un continuo confronto tra livelli stilistici diversi, una lingua in cui coesistono lo *Stil Nuovo*, la terminologia delle scuole filosofiche ed elementi prettamente dialettali e popolari. Davanti ad un mondo così ricco e multiforme, il traduttore deve porsi con l'intenzione di ricrearlo fedelmente; se la sua funzione è quella di essere un perfetto mediatore tra l'opera straniera e il lettore della traduzione, indispensabile è che egli sia il protagonista di un processo di interiorizzazione e spersonalizzazione: una mimesi non solo spirituale, ma anche linguistica, che gli permetta di trapiantare le potenzialità espressive del prototesto, di rispettare le sue oscurità e che non lo faccia mai cadere nella rischiosa tentazione di attualizzarlo.

Come non potrebbe essere altrimenti, la distanza tra le due traduzioni della *Commedia* su cui si è focalizzata la nostra attenzione è abissale. L'*Inferno* di Villegas simboleggia alla perfezione ciò che la traduzione rappresenta nella Spagna del *Siglo de Oro*: conquista di un'opera straniera e del modello letterario che essa incarna. Per quanto i classici italiani siano nel Rinascimento spagnolo un punto di riferimento ineludibile, l'incanto generato dalla loro lettura si associa nell'opera degli intellettuali castigliani che si accingono a tradurli alla ricerca di un'indipendenza creatrice, alla rivendicazione di una forte identità nazionale: da questo punto di vista, non appare azzardato affermare che in Villegas il riconoscimento dello straordinario valore del modello della *Commedia* e l'anelito di ricrearlo rappresentano solo i prolegomeni della sua traduzione. Sotto quest'aspetto, nella genesi dell'*Inferno* si coniugano felicemente gli interessi culturali di eminenti patrocinatori e l'aspirazione letteraria di un intellettuale che, protetto da mecenati appartenenti alle altissime sfere dell'aristocrazia e dell'universo clericale, intraprende la traduzione mosso dall'intento di permettere ai lettori castigliani del primo Rinascimento di impossessarsi della scienza letteraria racchiusa nel poema dantesco. Poco dopo, però, il fascino del modello foraneo e l'esigenza di renderlo accessibile vengono accompagnati dal

desiderio di adattare il prototesto al contesto storico e geografico della lingua d'arrivo, rendendo così la traduzione un prodotto letterario nazionale, un'opera naturalmente spagnola che, come afferma Garcilaso a proposito del *Cortegiano* tradotto da Boscán nel 1534, «no me parece que le haya escrito en otra lengua» (Boscán 1534: f. 3v). L'*Inferno* di Villegas incarna perfettamente questa dinamica, sia al livello del testo poetico sia a quello della glossa: la scelta metrica in ossequio a Juan de Mena, così come l'esaltazione della *Reconquista* e dell'azione dei Re Cattolici nel commento sono segni inequivocabili di questa, neanche celata, volontà di nazionalizzare l'opera straniera.

La traduzione del poema di Crespo, invece, non riflette una volontà di conquista, ma nasce da una intensa affinità tra un poeta e traduttore novecentesco ed un capolavoro universale ma allo stesso tempo profondamente ancorato nell'universo storico, ideologico e filosofico del Medioevo. Crespo traduce il poema convinto che il parallelismo strofico e metrico sia la *conditio sine qua non* per non tradire la *intentio auctoris*, per ricomporre e ricreare, nel castellano del XX secolo, l'immagine del prototesto. La *Commedia* di Crespo è il paradigma di ciò che per lui fu la traduzione: stimolo costante della sua esperienza di poeta, nutrimento della sua vocazione di traduttore e parte integrante della sua sensibilità artistica e letteraria; sotto quest'aspetto, l'immersione nella lettura e, successivamente, nella traduzione del poema dantesco furono complemento fondamentale della traiettoria umana e artistica di Crespo, a cui si può applicare senza indugi l'etichetta di *poeta-traduttore* poiché in lui l'attività traduttiva rispose a una urgenza pressante: plasmare e completare la sua lingua poetica. Riprendendo quanto affermato da Octavio Paz, secondo cui «traducción y creación son operaciones gemelas [...] hay un incesante reflujo entre las dos, una continua y mutua fecundación» (1971: 14), si può dire che con la sua traduzione Crespo realizzò il suo anelito di cogliere nella sua più autentica essenza la parola dantesca; in questo senso, la sua *Commedia* rappresenta una vera autobiografia poetica, l'autoritratto di un poeta lettore e traduttore, un intellettuale per cui traduzione e creazione letteraria furono due aspetti indissolubilmente uniti della scrittura lirica.

Vorrei concludere queste pagine con una osservazione di Ángel Estévez Molinero: «el Parnaso y los autores canonizados en su cumbre constituyen un sistema dinámico y, por lo tanto, cambiante» (2007: 402); è, questa, una riflessione che perfettamente si adatta alla fortuna spagnola di Dante che, come abbiamo visto, nel corso dei secoli conosce momenti molto diversi e contrastanti. Dopo aver esercitato una essenziale funzione modellizzante nel Quattrocento castigliano ed aver conosciuto una notevole caduta di interesse tra Cinque e Settecento, dalla seconda metà dell'Ottocento ad oggi Dante ha pienamente recuperato la sua posizione di classico universale; i numerosi tentativi di ricreare la magia della sua poesia in castigliano rappresentano la prova più evidente della sua trascendenza e della volontà della cultura letteraria spagnola di penetrare nel suo mondo, di dipanare, attraverso la traduzione, quelle inevitabili oscurità che possono allontanare la *Commedia* dallo sguardo del lettore contemporaneo.

Riferimenti bibliografici

- ALIGHIERI, Dante (1868a), *La Divina Comedia de Dante Alighieri. Del Infierno. Texto italiano, con la versión que hizo en coplas de arte mayor don Pedro Fernández de Villegas...*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Tomás Rey y Compañía Editores.
- ALIGHIERI, Dante (1868b), *La Divina Comedia de Dante Alighieri... traducida al castellano por Manuel Aranda y Sanjuan*, Barcellona, Centro de Reparticiones la Ilustración.
- ALIGHIERI, Dante (1879), *La Comedia de Dante Alighieri, traducida al castellano en igual clase y número de versos...*, Madrid, Pérez Dubrull.
- ALIGHIERI, Dante (1965), *La Divina Comedia. Edición bilingüe. Preámbulo, traducción y notas de Antonio J. Onieva*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ALIGHIERI, Dante (1973), *Infierno. Traducción, prólogo y notas de Ángel Crespo*, Barcellona, Seix Barral.
- ALONSO, Álvaro (2002), «Comentando a Juan de Mena: Hernán Núñez y los humanistas italianos», *Il confronto letterario. Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Pavia*, 37, pp. 7-18.
- ALVAR, Carlos (2010), *Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José (1864), «Introducción de la alegoría dantesca en la poesía española», in Id., *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, Fernández Cancela.
- ARCE, Joaquín (1976), «Spagna», in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 5, pp. 355-362.
- ARÉN JANEIRO, Isidoro (2011), «La Glosa de Hernán Núñez: Alegoresis del *Labyrintho de Fortuna*», *eHumanista*, 19, pp. 426-445.
- BOITANI, Piero (2007), *Letteratura europea e Medioevo volgare*, Bologna, Il Mulino.
- BOSCÁN, Juan (1534), *Los quatro libros del Cortesano, compuestos en italiano por el conde Balthasar Castellón, y agora nuevamente traduzidos en lengua castellana por Boscán*, Barcellona, Pere Montpezat.
- CACHO CASAL, Rodrigo (2000), «Dos aspectos del infierno en Quevedo y Dante: ordenación y penas», *Criticón*, 78, pp. 75-92.
- CACHO CASAL, Rodrigo (2000), «El marco onírico e infernal en Quevedo y Dante: los Sueños y la *Divina Commedia*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 76, pp. 147-179.
- CASAS RIGALL, Juan (2010), *Humanismo, gramática y poesía. Juan de Mena y los "auctores" en el canon de Nebrija*, Santiago de Compostela, Universidad.
- COLETTI, Vittorio (2000), *Storia dell'italiano letterario*, Torino, Einaudi.
- CRESPO, Ángel (1978), «La *Commedia* de Dante: problemas y métodos de traducción», in *Dante in Francia. Dante in Spagna. Atti degli Incontri Internazionali Danteschi*, Bari, Oceania, pp. 151-173.
- CRESPO, Ángel (1979), «Dante in Spagna», *L'Albero*, 61-62, pp. 5-16.

- CRESPO, Ángel (1987), «La traducción de la Commedia de Dante: terza rima o nada», *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, 8-9, pp. 7-19.
- CRESPO, Ángel (1999), *Dante y su obra*, Barcellona, Acantilado.
- DOMÍNGUEZ, Frank A. (2011), «Auctor/Traslator/Glossator: El *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, las glosas a *Las Trescientas* de Hernán Núñez, y su reescritura en *Carajicomedia*», *eHumanista*, 18, pp. 212-238.
- ESTÉVEZ MOLINERO, Ángel (2007), «La corona de los prudentes letrados. Canonizaciones en el siglo XV», *Bulletin Hispanique*, 109, 2, pp. 401-419.
- FERNÁNDEZ DE VILLEGAS, Pedro (1515), *La traducción del Dante de lengua toscana en verso castellano: por el Reverendo don Pedro Fernández de Villegas arce-diano de Burgos...*, Burgos, Fadrique di Basilea.
- FRYE, Northrop (1988), «El orden de las palabras», *Revista de Occidente*, 82, pp. 74-88.
- FUBINI, Mario (1962), *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. Dal Duecento al Petrarca*, Milano, Feltrinelli.
- GÓMEZ BEDATE, Pilar (1997), «Ángel Crespo, poeta y traductor: el ideal de una vocación», in Soledad González Ródenas – Francisco Lafarga, eds., *Traducció i Literatura. Homenatge a Ángel Crespo*, Vic, Eumo Editorial, pp. 13-23.
- ISOLDI, Caterina (2009), «Ángel Crespo poeta di fronte a Dante», *Estudios Humanísticos. Filología*, 31, pp. 107-143.
- JIMÉNEZ CALVENTE, Teresa (2002), «Los comentarios a las *Trescientas* de Juan de Mena», *Revista de Filología Española*, 82, pp. 21-44.
- LAFARGA, Francisco (1997), «Ángel Crespo y la traducción», in Soledad González Ródenas – Francisco Lafarga, eds., *Traducció i Literatura. Homenatge a Ángel Crespo*, Vic, Eumo Editorial, pp. 25-32.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1950), *Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español*, México, Colegio de México.
- MATAS CABALLERO, Juan (1993), «La pervivencia de modelos retóricos. Juan de Mena y la evolución poética en el Siglo de Oro», in Pedro Ruiz Pérez, ed., *Gramática y Humanismo: perspectivas del Renacimiento español*, Córdoba, Ayuntamiento, 1993, pp. 163-183.
- MATTIOLI, Emilio (1989), «La traduzione di poesia come problema teorico», in Franco Buffoni, ed., *La traduzione del testo poetico*, Bergamo, Guerini, pp. 29-39.
- MERCURI, Roberto (2007), «*Comedia* di Dante Alighieri», in Alberto Asor Rosa, ed., *Letteratura italiana 2. Le Origini, il Duecento, il Trecento. Le opere*, Torino, Einaudi, pp. 301-470.
- MESCHONNIC, Henri (1973), *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Parigi, Gallimard.
- MONDOLA, Roberto (2011), *Dante nel Rinascimento castigliano. L'Inferno di Pedro Fernández de Villegas*, Napoli, Pironti.
- MONDOLA, Roberto (2017), *Dante vestido a la castellana. El Inferno de Pedro Fernández de Villegas*, Madrid-Francoforte, Iberoamericana-Vervuert.
- NÚÑEZ DE TOLEDO, Hernán (1499), *Las. CCC. del famosísimo poeta Juan de Mena con glosa*, Siviglia, Johann Pegnitzner von Nürnberg et al.

- NÚÑEZ DE TOLEDO, Hernán (1499), *Glosa sobre las "Trezientas" del famoso poeta Juan de Mena*, ed. de Julian Weiss – Antonio Cortijo Ocaña (2015), Madrid, Polifemo.
- PAZ, Octavio (1971), «Traducción, imitación, originalidad», *Cuadernos hispanoamericanos*, 253-254, pp. 7-16.
- POST, Chandler R. (1915), *Medieval Spanish Allegory*, Cambridge, Harvard University Press.
- RICO, Francisco (1987), «A fianco di Garcilaso: poesia italiana e poesia spagnola nel primo Cinquecento», *Studi petrarcheschi*, 4, pp. 229-236.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (2011), *Dos cuestiones de literatura comparada: traducción y poesía. Exilio y traducción*, Madrid, Cátedra.
- SANSONE, Giuseppe (1989), «Traduzione ritmica e traduzione metrica», in Franco Buffoni, ed., *La traduzione del testo poetico*, Bergamo, Guerini, pp. 13-28.
- TORRE, Esteban (2001), *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis.
- VALDÉS, Juan de (1535 ca.), *Diálogo de la lengua*, ed. de Cristina Barbolani (2014), Madrid, Cátedra.
- VALLS, Fernando (1987), «Entrevista con Ángel Crespo», *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, 8/9, pp. 273-299.
- VEGLIANTE, Jean-Charles (1996), *D'écrire la traduction*, Parigi, Presses Sorbonne Nouvelle.
- WEISS, Julian, (1992), «El comentarista en su laberinto: Hernán Núñez y su edición de Juan de Mena», in Antonio Vilanova, ed., *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona, 21-26 agosto 1989)*, Barcelona, PPU, pp. 571-577.
- WEISS, Julian (1993), «Political Commentary: Hernán Núñez's *Glosa a Las trezientas*», in Alan Deyermond – Jeremy Lawrance, eds., *Letters and Society in Fifteenth-Century Spain: Studies Presented to P.E. Russell on his Eightieth Birthday*, Llangrannog, Dolphin, pp. 205-216.

INDICE

<i>Introduzione</i> , di SILVIA MONTI	p. 1
ROSSEND ARQUÉS, <i>Pasada ya la cumbre de la vida</i> . Dante nella poesia spagnola del XX secolo. Note per una mappatura	7
JEAN BALSAMO, Aspetti del riferimento a Dante e della citazione dantesca nella letteratura francese: Pratica epigrafica e fonte d'invenzione	33
MANUEL BOSCHIERO, Dante nell'universo concentrazionario. L'inferno nel saggio letterario <i>Treblinskij ad</i> di V. (Vasilij) Grossman	45
PAOLA CALEF, La ricezione di Dante nel Quattrocento spagnolo	61
PAOLA CIFARELLI, A proposito della prima traduzione francese dell' <i>Inferno</i> di Dante (Torino, BNU L.III.17)	77
LAURA COLOMBO, Un esempio della ricezione di Dante nella Francia dell'Ottocento, tra letteratura e musica: <i>Dante et Goethe</i> di Daniel Stern	93
PETER KOFLER, Ricezione e traduzione dantesca in Germania tra Illuminismo e Romanticismo	109
KRISTINA LANDA, Le traduzioni russe della <i>Commedia</i> : il Novecento e Michail Lozinskij	123
ARTURO LARCATI, Stefan Zweig e Dante Alighieri. Storia di una traduzione mancata e di una provocazione giovanile	139
ROBERTO MONDOLA, <i>Prospera et adversa fortuna</i> : appunti su Dante in Spagna	155
GABRIELLA PELLONI, Nietzsche lettore della <i>Divina Commedia</i>	171

ANDREA ZINATO, La ricezione di Dante nel Medioevo spagnolo	185
JOSÉ MARÍA MICÓ, Una propuesta de traducción del Canto de los simoníacos (Dante, <i>Inferno</i> , XIX)	209
<i>Indice dei nomi</i>	221