

SIMONA NICOLOSI
Università degli Studi di Szeged
profnicolosi@gmail.com

Il IV canto dell'Inferno nelle versioni ungheresi di Ferenc Császár, Károly Szász e Mihály Babits.

Abstract:

The 4th canto of Dante Alighieri's *Inferno* in the Hungarian versions by Ferenc Császár, Károly Szász and Mihály Babits

The main purpose of this article is to analyse the most relevant verses of 4th canto of Dante Alighieri's *Inferno* in the Hungarian versions by Ferenc Császár (1857), Károly Szász (1885) and Mihály Babits (1913). Even though the translations into Hungarian of Dante's masterpiece were published significantly later compared to those in English and French, this essay aims to emphasize how impressive the evolution of Hungarian language has been, both stylistically and conceptually, in just half a century. Moreover, taking into account the huge role played by the translators in the movement for the renewal of the language (*nyelvújítás*) and considering the strong asymmetries between the Italian and the Hungarian, this comparative analysis allows for a rediscovery of the greatness of Dante's poetry.

Keywords: Dante, *Inferno*, Ferenc Császár, Károly Szász, Mihály Babits, translations.

Introduzione

Forse è stato proprio in occasione del settimo centenario della morte del Sommo poeta e dall'istituzione ad opera dell'Accademia della Crusca del Dantedì il 25 marzo (che però in Ungheria si commemora il 14 settembre, giorno della morte di Dante) che si è compreso quanto profonda fu l'influenza del poeta fiorentino nella cultura ungherese. Conferenze, pubblicazioni, mostre e l'esposizione al pubblico dello straordinario codice dantesco veneziano del XIV secolo che, con tutte le sue miniature e decorazioni, probabilmente giunse in Ungheria durante il regno di Luigi il Grande (Marchi, Pál 2006), hanno contribuito a restituire a Dante e alla sua opera quel culto che dalla metà del XVIII secolo, e poi grazie ai grandi scrittori del Romanticismo, si affermò in Ungheria contribuendo allo sviluppo di una coscienza nazionale unitaria.

Ma il culto non si sarebbe potuto creare senza varcare i confini linguistici, senza far sì che un sempre più vasto numero di lettori potesse apprezzare il genio dantesco. Ecco che indispensabili sono diventate le opere in traduzione.

In ungherese le traduzioni ufficiali della Divina Commedia (e per ufficiale s'intende qui la pubblicazione di almeno una delle tre cantiche) sono tredici: da quella di János Angyal che nel 1878 tradusse l'*Inferno* (a cui poi fece seguito nel

1907 anche il Purgatorio) all'ultima, in ordine cronologico, ovvero la versione in prosa dell'Inferno realizzata nel 2020 dalla *Magyar Dantisztikai Társulat*. Il primo dato da evidenziare è indubbiamente il ritardo in cui videro la luce queste opere di traduzione: se consideriamo che le traduzioni inglesi e francesi sono datate rispettivamente 1785 (l'Inferno, ad opera di Henry Boyd) e addirittura 1595 (tutte e tre le cantiche, grazie a Balthasar Grangier, canonico di Notre-Dame), le versioni ungheresi sono tutt'altro che antesignane. Sono invero l'evidenza non tanto della mancata ricezione del capolavoro dantesco, quanto del lento processo di modernizzazione dell'ungherese quale lingua letteraria.

Non che l'ungherese non fosse già lingua letteraria: le opere dei poeti Bálint Balassi (1554-1594) e Miklós Zrínyi (1620-1664), solo per citare due dei grandi letterati magiari, erano già state concepite e scritte e pubblicate in ungherese. Eppure, il processo di modernizzazione, o se vogliamo, di svecchiamento della lingua cominciò solo verso la seconda metà del XVIII secolo, quando l'epoca dei Lumi si affacciò anche in terra magiara e risvegliò nel circolo degli intellettuali ungheresi l'esigenza di, da una parte, diffondere le opere dei grandi della letteratura contemporanea europea e le idee in esse contenute, e, dall'altra, di rinnovare la lingua nazionale schiacciata dall'eterna presenza del latino in campo accademico e del tedesco sul versante politico-burocratico, considerato il fatto che il regno d'Ungheria fu parte integrante della monarchia asburgica per quasi tre secoli, dal 1538 al 1867, e che poi ancora dall'anno del *Ausgleich* al 1918 fu inglobato all'interno dell'Impero austro-ungarico.

Fu proprio l'Illuminismo a mettere l'accento sulla questione linguistica con uno tra i maggiori intellettuali ungheresi, Ferenc Kazinczy (1759–1831), a cui si deve l'avvio al movimento per il rinnovamento della lingua, che va dunque considerato il principale tratto caratteristico dell'Illuminismo magiario. Fermamente convinto che il rinnovamento del mondo culturale e della vita letteraria ungherese fosse imprescindibile dalla modernizzazione della lingua, si fece lui stesso strenuo difensore della necessità di avviare un programma di traduzioni dei capolavori stranieri, classici e contemporanei. Kazinczy fu instancabile traduttore e tradusse dal greco antico, dal latino, dal tedesco, dall'inglese, dal francese e naturalmente anche dall'italiano, in particolare i sonetti di Francesco Petrarca, i melodrammi di Pietro Metastasio e, in forma manoscritta, i primi tre capitoli del *Dei delitti e delle pene* di Cesare Beccaria (Nicolosi 2020).

Per quanto riguarda la Divina Commedia in versione ungherese, c'è però da aggiungere, ad onor di cronaca, che già nel 1817 Gábor Döbrenstei (1785-1851) aveva rivolto un appello al mondo intellettuale dei suoi connazionali affinché venisse tradotta anche in ungherese la Divina Commedia. Lui stesso incominciò a tradurne qualche verso che però rimase manoscritto. Fu solo dalla metà del XIX secolo che le traduzioni della Commedia, seppur saltuarie e mai complete, apparvero in varie riviste letterarie.

Tra queste quella degna di nota, e presa qui in esame, è quella di Ferenc Császár (1807-1858), il quale, seppur non completò mai neanche una cantica, va annoverato tra i primi traduttori ufficiali del capolavoro dantesco in lingua magiara. A Vác, dopo aver lasciato prima Fiume e successivamente Budapest a causa degli eventi del 1848-49, Császár tradusse i primi sette canti dell'Inferno in giambi non rimati, il quindicesimo in prosa e il primo canto del Purgatorio, ma solo i versi 1-51. Del suo lavoro di traduzione solo i primi quattro canti dell'Inferno furono pubblicati, per i tipi Beimel e Kozma Vasul nel 1857. Più tardi, su consiglio di Ferenc Toldy, tradusse anche la *Vita Nuova* e alcuni scritti di Silvio Pellico, eroe sfortunato del Risorgimento italiano. Császár, d'altronde, non era nuovo ai lavori di traduzione: negli anni Trenta, durante il suo soggiorno a Fiume, mentre svolgeva il ruolo di professore di lingua e letteratura ungherese nel liceo ginnasio della città, si era dedicato anche alla versione, la prima ufficiale in lingua magiara, del *Dei delitti e delle pene* di Cesare Beccaria (Nicolosi 2018). Il costante impegno letterario e le numerose traduzioni di opere in lingua italiana, svolti parallelamente alla sua professione di giudice della *Tabula septemviralis*, la più alta corte regia del Paese, fa di Császár uno dei più attivi sostenitori del movimento per il rinnovamento della lingua, sebbene sia oggi nel suo paese natale pressoché dimenticato.

Oltre a quella di Császár, le altre due traduzioni prese qui in esame sono quelle di Károly Szász (1829-1905) e di Mihály Babits (1883-1941).

Membro dell'Accademia ungherese delle scienze e della compagnia Kisfaludy, come Császár, Szász seppe conciliare la sua attività di letterato con quella di uomo politico, dacché fu dal 1865 anche membro del parlamento ungherese. Vescovo calvinista, compose liriche, drammi storici e poemi epici, ma soprattutto fu traduttore della Divina Commedia. Il lavoro di Szász è esemplare perché, in primo luogo, è la prima traduzione completa (Inferno, Purgatorio e Paradiso – 1885-1899) dell'opera dantesca in terra ungherese; in secondo luogo, la sua è la prima traduzione in giambi rimati, ovvero secondo il metro della poesia dantesca in terzine di endecasillabi (il cui ritmo è il giambo, ossia il piede è formato da una sillaba breve e da una sillaba lunga) a rima incatenata (ABA, BCB, CDC). La sua edizione, inoltre, è rivoluzionaria anche nella struttura: è la prima in cui il testo è accompagnato, oltre che da una premessa e da una lunga introduzione, da note a piè di pagina per facilitare la lettura. Inoltre, i canti sono corredati di alcuni capitoli, a mo' di guida, che servono all'autore per contestualizzare l'opera e per fornire al lettore le più autorevoli interpretazioni filosofiche del capolavoro dantesco. Il lavoro di Szász farà poi da modello a tutte le edizioni successive, compresa quella recente del 2016 di Ádám Nádasy il cui risultato, proprio dal punto di vista filologico, è notevole.

Tra le edizioni successive a quella di Szász, svetta su tutte il lavoro di Mihály Babits, critico, poeta e narratore, senza dubbio artista principale della letteratura

ungherese tra le due guerre mondiali. A Budapest Babits tradusse dal 1913 al 1923 tutte e tre le cantiche dantesche in giambi rimati consegnando alla cultura ungherese e mondiale forse la più bella versione in lingua straniera del capolavoro di Dante, come se tra i due esistesse una meravigliosa simbiosi (Rába 1966). La sua straordinaria musicalità consente di essere letta ad alta voce, alla maniera degli italiani che nel 2006 si riunirono a decine di migliaia a Firenze in piazza Santa Croce per ascoltare la declamazione dei versi da parte di Roberto Benigni (Sárközy 2021, 88). D'altronde, come diceva lo stesso Babits, *a rímtelen Dante, nem Dante*, un Dante senza rime non è Dante, preferendo così restituire ai lettori lo stile dantesco del *dolce stil novo* e abdicando volutamente a qualsiasi intento filologico-didattico (Sárközy 2021, 85).

1. Il IV canto dell'Inferno

Il quarto canto della prima cantica della Divina Commedia è il momento in cui Dante, accompagnato da Virgilio, entra nel primo dei nove cerchi dell'Inferno. Secondo studi cronologici, è sabato 26 marzo (o sabato 9 aprile) del 1300, il giorno successivo all'inizio del viaggio nell'oltretomba. In omaggio alla sua guida spirituale, Dante indica questo luogo come il Limbo in cui troviamo, tra gli altri, gli ebrei (*Abèl, Noè, Moïse, Abraàm, David, Israèl, Rachele e altri molti*) in attesa della venuta di Cristo che li condurrà in Paradiso.

Nel libro IV dell'Eneide Virgilio aveva descritto i campi Elisi, ovvero il Limbo dantesco, come il luogo in cui albergano le anime dei bambini morti senza battesimo. Nel primo cerchio, invece, trovano posto anche le anime di quegli adulti, che – pur senza aver commesso peccati attuali – devono espiare la colpa del solo peccato originale perché sono morte senza battesimo o perché, vissute prima dell'avvento di Cristo, non hanno conosciuto il messaggio cristiano. Dante apre così una disputa teologica che lo vede avversario di San Tommaso, secondo il quale è una ingiustizia da parte di Dio punire quelle anime che, appartenendo ad un'epoca antecedente alla venuta di Cristo, non potevano essere battezzate. Dante, al contrario, è convinto che l'apparente ingiustizia vada accettata come il disegno della provvidenza divina e che anche ciò troverà senso nella manifestazione di Dio che tutto sa e tutto comprende.

La struttura del Canto è estremamente interessante: comincia con la descrizione di una scena solitaria e silenziosa per terminare con l'immagine di una scena affollata e rumorosa. Il lettore viene accompagnato all'interno dell'Inferno con la sensazione di abbandonare un fuori minaccioso e impersonale e di abbracciare un dentro amichevole e personale.

Il canto precedente, infatti, con la giustapposizione dei quattro episodi in esso narrati (la descrizione della porta dell'Inferno; le anime dei pusillanimiti; l'apparizione e il discorso di Caronte; il terremoto e lo svenimento di Dante), alza i toni delle emozioni che turbano l'animo di Dante come quello del lettore.

Il poeta, poi, sembra sottolineare con particolare *pathos* i versi dedicati ai vili: è evidente il disprezzo che un uomo di partito come Dante, impegnato in politica e pronto a pagare con l'esilio la propria coerenza, prova nei confronti di chi in vita non si è mai schierato. I vili, infatti, non hanno lasciato di sé nel mondo alcuna fama e vengono relegati ai margini anche dell'Inferno e Dante, che sdegnava addirittura di nominarli, assegna loro una pena, secondo la legge del contrappasso, più simbolica, avvilita e fastidiosa che grave, proprio con l'intento di biasimarli.

Nel canto successivo, invece, l'incontro con i quattro poeti dell'Antichità, Omero, Orazio, Ovidio e Lucano, avvolti in una luce che illumina una parte del Limbo descritto nella sua totale oscurità, sta ad indicare il momento in cui il fiorentino, che viene salutato e onorato da tali maestri di poesia e cultura, si rasserenava. Anche il passaggio agevole verso il *nobile castello* in cui albergano gli *spiriti magni* (gli eroi che operarono per l'Impero di Roma, prima, e i filosofi e gli scienziati, poi) e l'arrivo in un ameno prato verdeggiante dona al canto un'atmosfera di ritrovata pace interiore.

Inoltre, il IV canto presenta a più livelli una profonda discrepanza tra il giudizio umano e il giudizio divino, come nel caso della disputa teologica per i non battezzati, a cui Dante reagisce non con un moto di ribellione ma con una dolorosa riflessione sulla limitatezza della fallibilità del giudizio umano incapace di comprendere il disegno provvidenziale di Dio (Bosco 1967).

2. Analisi comparata delle traduzioni di Császár, Szász, Babits.

L'analisi comparata si prefigge lo scopo di, ripercorrendo i versi danteschi e soffermandosi su alcuni di essi particolarmente significativi, sottolineare il diverso approccio stilistico e concettuale dei traduttori ungheresi di fronte al capolavoro del fiorentino.

Nella terzina 7-9 Dante descrive l'ambiente nel quale, a breve, entrerà accompagnato dalla guida Virgilio. Si trova in questo momento sull'orlo, ovvero sul margine (*la proda*) della profonda voragine del dolore, che in sé contiene il fragore, il rimbombo (*'trono*) di infiniti lamenti (*guai*).

Vero è che 'n su la proda mi trovai,
de la valle d'abisso dolorosa
che 'ntrono accoglie d'infiniti guai

Il rumore di un gran tuono risveglia Dante che, al termine del canto precedente, era svenuto, ovvero era caduto in un sonno profondo, tanta era stata l'emozione provocata dal discorso del traghettatore Caronte, dal passaggio al di là del fiume Acheronte e dal pauroso terremoto a cui aveva fatto seguito un bagliore improvviso che aveva squarciato le tenebre. Ora il poeta fiorentino, al suo risveglio, si ritrova sull'orlo della voragine infernale e per quanto cerchi di

spingere lo sguardo, non può nulla, tanto è oscuro, profondo e tenebroso l'abisso. Qui Dante, con un passaggio sensoriale dalla vista all'udito, sente non gemiti (che saranno invece il tratto distintivo degli altri cerchi dell'Inferno), ma sospiri, espressione di un dolore senza pene corporali ma altrettanto intenso, giacché le anime che vi albergano sono qui in eterno senza pene, ma anche senza speranza.

Császár	Igaz való, hogy ott valék szegélyén A gyászos örvény völgyének, holott is Dörgése meggyűl végtelen jaj oknak* *E szerint Dante álmában jutott keresztül az Acheronon; de mikép ? azt nem mondja el.
Szász	Valóban ott valék az örvény szélén, A meredéken, melynek véghetetlen Jaj -hang gyűl össze kín-terhelte mélyén.
Babits	És im, valóban part mögé kerültem: partjára a fájdalmas völgyü mélynek, mely dörgéssé gyűjté a jajt körültem.

Come già evidenziato nell'introduzione, le tre edizioni differiscono stilisticamente dal fatto che la prima è composta da terzine di endecasillabi non rimati, mentre la seconda e la terza sono state realizzate nel rispetto della rima incatenata resa celebre proprio dalla Divina Commedia di Dante. L'edizione di Császár è qui, come nei successivi esempi, lo specchio di una traduzione letterale che risulta artefatta e la cui resa finale è difficilmente comprensibile al lettore odierno di madrelingua ungherese. Ne è un esempio l'espressione *holott is* che dovrebbe tradurre il *che* della versione originale e che infatti è reso da Szász e da Babits con un più semplice *mélynek/mely*. Interessante è la scelta concorde della parola *jaj* utilizzata dai tre traduttori ad indicare i *guai* proprio nel senso di lamenti. In questa terzina è anche da evidenziare l'uso di una nota a margine, che poi sarà il tratto caratteristico delle traduzioni da Szász in poi. Császár utilizza la nota per spiegare al lettore che neppure Dante nella versione originale spiega come il poeta, caduto nel sonno profondo, abbia attraversato l'Acheronte. Una premura, quella del professore-giudice, rivolta al lettore affinché non pensi che si tratti di una sua disattenzione. Anche nell'edizione di Szász si trova a piè di pagina una spiegazione simile («*Dante ájulásban (álomban) levén, nem tudja, hogy! jutott át az Acheron túlsó partjára, a hol a meredek kezdődik, mely a pokol első s további köreibe levezet*»), mentre Babits scrive più semplicemente in nota che Caronte lo traghettò dall'altra parte del fiume («*Ájultában Cháron átvitte*»).

Particolarmente interessante nelle tre traduzioni a confronto è l'aggettivo che Dante utilizza per descrivere il mondo degli Inferi nel quale sta per discendere:

«Or discendiamo qua giù nel **cieco** mondo» (v. 13)

Császár	“Szálljunk alá most a sötét világba”
Szász	» Világtalan világba szállunk — monda
Babits	“Most leszállunk innen a vak világba!”

Con l'aggettivo *cieco* Dante sta ad indicare un mondo buio, sul piano reale, e tenebroso, sul piano morale. D'altronde tutta l'opera è caratterizzata da un alternarsi di significati concreti e allegorico-morali. Nelle versioni ungheresi prese qui in esame abbiamo tre soluzioni differenti all'interpretazione dell'aggettivo: per Császár il mondo è *sötét*, buio, tetro, fosco; per Szász e per Babits, invece, il mondo è rispettivamente *világtalan* e *vak*, ovvero cieco, non vedente. I due aggettivi sono pressoché sinonimi. In questo verso sembra che solo Császár abbia saputo mantenere nella traduzione la complessità concettuale dell'aggettivo *cieco*.

Più avanti, nella terzina 46-48, Dante si rivolge al suo maestro Virgilio (con un doppio appellativo che – come sottolinea Niccolò Tommaseo – «è una lode delicata e pietosa») chiedendo una rassicurazione, un chiarimento sulla venuta o meno di Cristo nel Limbo per la liberazione di alcune delle anime ivi rinchiuso, che gli permetta di evitare qualsiasi *errore*, da intendersi qui non come eresia, ma come dubbio. D'altronde non c'è da scandalizzarsi che Dante chieda conferma al pagano Virgilio di ciò che è articolo di fede: ogni conferma è un approfondimento sempre maggiore della propria credenza. È come se proprio dalle domande che egli pone e dalle risposte che gli vengono date trovasse conferma della fede che nutre in Dio, che è continua conquista.

«Dimmi, maestro mio, dimmi, signore»,
 Comincia' io per volere esser certo
 Di quella fede che vince ogne **errore**:

Császár	,Mondd meg, tanárom, mondd meg, én uram, te, Kezdem, akarván lenni bizonyossá A hit felől, mely minden tévelyen győz,
Szász	»Szólj mesterem, oh mondd el, jó uram,« — Kezdem, a tévelyek fölötti hitbe' Bizonynyá tenni óhajtván magam' —
Babits	“Mondd meg, mesterem, mondd meg fejedelmem,” kérdeztem, mert biztos akartam lenni ama hittel, mely győz kétségek ellen;

Dei tre traduttori solo Babits individua nella parola *errore* il senso profondo del verso. È l'unico, infatti, che non utilizza la parola *tévely* perché non si tratta di un fallo, di un'inesattezza, di un inganno, quanto piuttosto di un dubbio, di un'incertezza, se vogliamo, di un'esitazione. Dante in questo momento è perplesso e vorrebbe che Virgilio lo aiutasse a risolvere la sua titubanza ed a trasformarla in maggiore fede in Dio. Relativamente agli appellativi rivolti a Virgilio, è interessante notare che il *maestro mio* si trasforma dal *tanárom* di Császár al *mesterem* di Szász e di Babits, mentre il *signore* cambia da *én uram* (Császár) e *jó uram* (Szász) al più solenne *fejedelmem* dello scrittore di Szekszárd.

L'intera *Divina Commedia* parla continuamente ed essenzialmente di Dio. Tutto ciò che viene raccontato nelle bolge dell'Inferno, nei gironi del Purgatorio e nei cerchi del Paradiso parla di Dio e a Dio tutto si riferisce. Nell'Inferno, però, Dante, per pudore e per rispetto, non lo nomina mai, ma lo indica solo per perifrasi. Il poeta preferisce sostituire il nome di Dio con un attributo dal valore descrittivo. In realtà, non si tratta nemmeno di un semplice attributo, che nella lingua italiana è sempre accompagnato dal sostantivo, ma di un epiteto, ovvero di una figura retorica di elocuzione che consiste nell'accostare (ma qui non vediamo un accostamento, semmai una vera e propria sostituzione) al sostantivo l'elemento che lo caratterizza. E così nel IV canto dell'Inferno Cristo (e in questo caso di parla di Cristo pantocratore, dal greco Χριστός Παντοκράτωρ: Παν [tutto] e κρατέω [avere forza, potenza], che viene rappresentato nell'iconografia del tempo sempre con l'aureola crocifera) viene appellato con la parola *possente*.

Nei versi 53-54 Dante scrive:

Quando ci vidi venire un **possente**
con segno di vittoria coronato

Császár	Midőn leszállni láttam a hatalmast Megkoronázva győzödelmi jellel.
Szász	Hogy egy hatalmast ide jöni láték, A győzelem jelétől koronázva.
Babits	utóbb láttam leszállni egy Erőst , fején koronás győzelem jelével.

Un *possente* è un colui che è dotato di grande potenza, vigore e forza. Ma, mentre Császár e Szász insistono sulla potenza (e d'altronde spesso identifichiamo il Signore con l'aggettivo onnipotente), Babits introduce l'idea della forza in Cristo. *Erős* è colui che è pieno di forza.

È necessario, a questo punto, soffermare la riflessione sulla parola *onore*, utilizzata da Dante seguendo il principio della Roma antica e prima ancora dell'*Ethica* aristotelica, secondo il quale l'onore è premio di virtù. Il principio è arricchito da Dante con la formula "ogni posizione di preminenza è onore" riassorbendo così nell'onore anche il prestigio e la supremazia non solo morale, ma anche politica (Agliaò 1970). Con la parola *onore* Dante crea anche l'esempio più vistoso e convincente di *replicatio* proprio nel IV canto dell'Inferno quando, via via che ci si avvicina al nobile castello del Limbo, la ripete ben otto volte nel giro di pochi versi. Possiamo certamente affermare che l'onore è il *leitmotiv* di questo canto.

Relativamente alle scelte linguistiche delle traduzioni in ungherese di Császár, Szász e Babits, prendiamo in esame la terzina 91-93:

Però che ciascun meco si convene
nel nome che sonò la voce sola
fannomi **onore**, e di ciò fanno bene.

così tradotta in ungherese:

Császár	Mivel hasonlók hozzám mind a névre, Melyet magánan hangozott a szózat: Tisztelnék engem, és azt jól cselekszik.”
Szász	S mert vélem együtt méltó mindenik A névre, mely imént füledbe hangzék. Tisztelnék engem azzal s jól teszik.«
Babits	Ők is velem viselői a névnek, mellyel ama <i>hang</i> illetett becsülve , köszöntenek illőn, partján e révnek.«

Dante in questi versi descrive l'incontro con i poeti della classicità: il greco Omero, cantore delle armi, e i latini Orazio, Ovidio e Lucano. Tutti e quattro, dal momento che hanno tutti in comune con Dante (*con meco si convene*) l'appellativo di poeta, la cui parola viene fatta risuonare dalla voce che parlò sola – forse quella di Omero – (*nel nome che sonò la voce sola*), gli rendono onore e in questo (*di ciò*) fanno bene. Infatti, per Dante, sensibilissimo ai valori impliciti nel giusto riconoscimento dei meriti personali, accettare, anzi desiderare, gli onori era considerato proprio degli *spiriti magni*, ovvero degli abitanti del Limbo.

In ungherese il verbo *onorare* nel significato di concedere a qualcuno l'onore di qualcosa si traduce con *(meg)tisztel vkit vmivel*, come fanno – in modo molto simile – Császár e Szász. Totalmente rivoluzionaria è la scelta di Babits, che stravolge la terzina sottolineando il fatto che il *suono* (in corsivo nel testo originale di Babits) del nome (della parola “poeta”) mi ha onorato, mi ha considerato (*illetett becsülve*) e loro, i poeti (che portano con me questo nome) (mi) salutano degnamente, sulla riva di questo molo (*partján e révnek*). L'ultima parte del verso 93 è a tutti gli effetti uno stravolgimento dell'opera originale, senza che, però, ciò alteri il significato e l'atmosfera creata dalla terzina.

Altri versi particolarmente significativi per quanto riguarda l'analisi comparata delle traduzioni in ungherese del IV canto dell'Inferno sono i seguenti (vv. 103-105):

Così andammo infino a la lumera,
parlando cose che 'l **tacere** è bello,
sì com'era 'l **parlar** colà dov'era.

Dante e Virgilio, mentre si avvicinano alla *lumera* (Pál 2021: 41), intrattengono una conversazione lì, nel Limbo, tanto piacevole quanto – afferma Dante –

diventa inopportuno farne qui, nel canto, oggetto di digressione. E dunque il lettore viene volutamente lasciato all'oscuro dell'argomento del dialogo, come gesto di umiltà da parte del poeta (Pál 2021: 42). La bellezza di questa terzina sta nell'uso dei tempi presente e passato del verbo essere (*è, era*) e nella contrapposizione tra *tacere* e *parlar* accomunati entrambi dal senso di armonia ed eleganza che avvolge i versi. *Essere*, qui inteso come verbo dell'esistenza, è coniugato al presente per esprimere il tempo della memoria e del ricordo, e al passato per indicare ciò che è già accaduto. Riferendosi al libro dell'Ecclesiaste, in cui il tempo viene diviso in *tempus tacendi* e *tempus loquendi*, Dante in realtà si astiene dal tempo stesso e sottrae la sua Commedia alla scansione diacronica di esso. Il poeta fiorentino rinuncia volontariamente al tempo cronologico e sequenziale nella sua dimensione quantitativa per cogliere solo il momento opportuno, il singolo istante, il tempo che gli antichi Greci indicavano con la parola *καιρός*, il tempo nella sua dimensione qualitativa. D'altronde, la Divina Commedia è tutt'altro che un *Bildungsroman*, un romanzo di formazione: in essa lo sviluppo psicologico dei personaggi viene tralasciato, la sequenzialità del tempo abbandonata, le azioni vengono presentate solo nella forma del ricordo al fine di raccontare una storia che è presentata non come un processo, ma come un risultato (Pál 2021: 51-53). Dante, in linea con la poetica agostiniana del *abditum mentis*, ovvero del principio che sostiene e vivifica l'intelletto attivo che, attraverso l'intuizione, può cogliere la verità divina immutabile, possiede l'abilità sovrumana di astrazione «which lets us recognize our own innermost feelings, thoughts and personal involvement even in seemingly distant and alien things», dal momento che «the essential qualities always remain the same beyond the separating distances of space and time» (Pál 2021: 52). Nella Divina Comedia c'è solo un eterno presente, come nella memoria.

L'incontro con le anime ha lo scopo di cogliere la *quiddità*, la sostanza, la quintessenza della loro personalità (non il suo sviluppo) rimanendo rigorosamente fuori dal tempo. Gli spiriti che incontriamo nelle tre cantiche si raccontano perché vogliono essere esempi per le generazioni future, come nella post-memoria.

In ungherese la famosa terzina viene così tradotta:

Császár	Ekép menénk itt a világosságig, Szólván ügyekről, mikről ép olyan szép Hallgatni most, mint akkor volt beszélni .
Szász	Igy értünk közelébe ama lángnak, Szólván sokat, mikről hallgatni mostan Oly szép, beszélni mint akkor valának!
Babits	Igy haladtunk a fényesség elébe, beszélve, ami elhallgatva szebb most, mint akkor szebb volt hallva és beszélve .

Prima di tutto, è importante segnalare che la parola *lumera* viene tradotta in tre modi differenti: *világosság*, luminosità, chiarezza, per Császár; *láng*, fiamma, per Szász – con un esplicito rimando al verso 68 – e *fényesség*, luminosità, lucentezza per Babits. Per esigenze linguistico-grammaticali la variazione di tempo tra presente e passato è resa da tutti e tre i traduttori con l'uso degli avverbi *most/mostán* (ora) e *akkor* (allora). Császár, Szász e Babits sono concordi anche nella traduzione del verbo *parlar* che è reso in ungherese con *beszélni* (parlare). *Tacere*, al contrario, viene curiosamente tradotto con il verbo *hallgatni* (ascoltare). Probabilmente per motivi di metro e stile, nessuno dei tre traduttori utilizza una locuzione come *csendben marad*, rimanere in silenzio, che sarebbe stata forse più coerente, ma sicuramente meno efficace.

Senza nulla togliere alle prime due traduzioni, occorre però in questa sede sottolineare l'eccezionalità del lavoro di Babits in termini di stile e di poesia, a dimostrazione del fatto che per essere un traduttore di poesie bisogna essere poeti. In questa terzina lo scrittore di Szekszárd gioca con i verbi *elhallgat* (ascoltare con l'aggiunta del prefisso *el* che sta ad indicare il piacere con cui si ascolta (o – come dice Dante – si tace), *hall* (sentire) e *beszél* (parlare). E gioca anche con i gerundi indicati dal suffisso *-va/-ve* che donano alle strofe una straordinaria musicalità.

Interessante è anche il modo in cui i tre traduttori magiari rendono nella loro lingua madre la locuzione *spiriti magni* che Dante utilizza per indicare i filosofi che incontra in questo primo girone dell'Inferno e che leggiamo nel verso 119:

Mi fuor mostrati li **spiriti magni**

Császár	Feltűntek a nagy szellemek
Szász	E nagy lelkek csoportját ismerém fel,
Babits	s mutattak onnan annyi híres árnyat

L'espressione viene usata da Dante per indicare i magnanimi, i *megalópsicoidi* di Aristotele che si riconoscono nelle alte imprese di cui sono autori e che sono degni degli onori che ne derivano. Dante, che leggeva Aristotele dal commento di San Tommaso, credeva dunque che l'onore che premia gli atti virtuosi è massimamente desiderato dai magnanimi. Dio riserva loro privilegi (la luce per i poeti, il castello per i filosofi), perché riconosce la fama e i meriti da essi giustamente acquistati. I magnanimi sono descritti da Dante con una imperturbabilità che si traduce nella compostezza e nell'eleganza di movimenti. L'espressione *spiriti magni* viene variamente tradotta con *nagy szellemek*, grandi spiriti da Császár, con *nagy lelkek*, grandi anime, da Szász e con *híres árnyat*, ombre famose, da Babits che vuole sottolineare la fama da essi raggiunta.

Nell'incontro coi filosofi dell'antica Grecia, solo ad uno però Dante dedica un verso, il numero 136, per l'esattezza, nel quale scrive:

Democrito, **che il mondo a caso pone**

Il verso, nella sua essenzialità, ha generato numerosi problemi di interpretazione. Quella accreditata è la seguente: l'espressione *a caso* non sta ad indicare che il mondo è disposto alla rinfusa, a casaccio, disordinatamente, ma che esso è derivato dal caso. La differenza tra le due interpretazioni è abissale ed ha una ricaduta filosofica. Nel primo caso abbiamo un mondo caotico in cui non vi è alcuna forma di ordine. E questa posizione non combacia con la parola con cui gli stessi Greci indicavano il mondo, vale a dire *Cosmo*, dal greco antico *Κόσμος* che significa proprio ordine, armonia, bellezza, in contrapposizione al *Χάος*, il Caos. Nella seconda interpretazione, al contrario, il mondo non è affatto caotico, è rigidamente determinato, ma, essendo derivato dal caso, non ha in sé alcun ordine teleologico. Diventa, dunque, essenziale capire quale significato dare al verbo *pone*: mette, posa, colloca il mondo a caso, o al contrario – nella sua locuzione *pone in essere* – sta ad indicare che Democrito realizza, mette in atto il mondo facendolo derivare dal caso?

Il pensiero democriteo, come è noto, sostiene l'esistenza di atomi, cioè di elementi indivisibili, tra loro qualitativamente uguali, ma quantitativamente (dimensione e forma geometrica) differenti, che si muovono nel vuoto

aggregandosi e disgiungendosi. Tale movimento non necessita – sostiene Democrito – di un’intelligenza ordinatrice, ma è prodotto da leggi meccaniche ed è determinato da cause efficienti (gli urti degli atomi tra loro) e non da cause finali. Viene così negato il finalismo teleologico e sostenuto, al contrario, il determinismo e il meccanicismo e, dato che infinite sono le possibilità di aggregazione/separazione degli atomi, l’universo tutto viene concepito come un’immensa macchina cosmica. Seguendo il filo di questo ragionamento, il mondo non può essere caotico, ma deve necessariamente essere ordinato secondo rigide leggi meccaniche.

A questo punto è ancora più interessante andare a vedere come Császár, Szász e Babits si sono adoperati a risolvere il controverso passaggio. Hanno saputo cogliere l’ambiguità del verso? O, in caso contrario, hanno visto con chiarezza il messaggio di Dante? Se così fosse, quale messaggio hanno recepito?

Császár	Demokritoszt, ki a világ esetleg létét vitatja
Szász	Ki esetlegnek vélte a világot: Demokrit,
Babits	Demokritoszt, ki száműzé az ész

La sintassi del verso di Császár è pressoché incomprensibile per un ungherese madrelingua dal momento che usa le espressioni *vitat* e *esetleg* in modo curioso: traduce il testo originale con *ki a világ esetleg létét vitatja*, ovvero colui che tratta (discute?) dell’esistenza casuale (ma dovrebbe essere *esetleges*) del mondo. Per Szász, invece, Democrito (*Demokri* e non *Demokritosz*) è colui che considerò, immaginò (*vélte*) il mondo (*a világot*) per caso (*esetlegnek*). Infine, Babits trova la soluzione più originale, ma anche la più complessa: Democrito, colui che bandisce (*száműzé*) la ragione (*az ész*). Ma quale ragione? Quella umana o quella divina? Se Babits si fosse riferito alla ragione umana, allora avrebbe affermato la tesi secondo la quale la filosofia democritea è espressione dell’irrazionalità umana. Se, invece, la ragione bandita fosse quella divina, allora Babits avrebbe sostenuto l’agnosticismo o l’ateismo di Democrito che non conosce o non crede in un Dio ordinatore. A nostro avviso, c’è una terza possibile interpretazione. Leggendo la nota al verso, Babits scrive: «*Démokritosz szerint a világ észszerűtlen atomok véletlen eredője*» [secondo Democrito il mondo è il derivato accidentale degli atomi assurdi, irrazionali]. Dunque, è la ragione degli atomi, il cui moto è determinato da cause efficienti e non finali, ad essere bandita. Il mondo è il derivato (*eredő*) accidentale di tale irrazionalità.

Anche Szász aggiunge una nota al verso e scrive: «*Demokritos, az abderita, a nevető philosoph. Dante monas-rendszereért fogja rá, hogy esetlegnek (kiszámíthatatlan erőknék) tulajdonítja a világ létrejöttét*», Democrito, l'abderita, il filosofo che ride, secondo Seneca (*La tranquillità dell'animo*, XV, 2-3). Dante per il suo sistema di monadi (*monas-rendszereéri*) riconduce la formazione del mondo (*tulajdonítja a világ létrejöttét*) al caso (a forze incalcolabili, imprevedibili) (*esetlegnek (kiszámíthatatlan erőknék)*). L'interpretazione di Szász è, a nostro avviso, non esattamente coerente col pensiero democriteo: il mondo non è governato da *forze* (il moto degli atomi?) *imprevedibili* (Democrito infatti sosteneva l'esistenza di leggi meccaniche ordinatrici), semmai da atomi irrazionali – come sostiene Babits. Resta il dubbio se l'incoerenza col pensiero democriteo è quella personale di Szász o quella che l'ungherese attribuisce a Dante.

3. Conclusioni

L'analisi comparativa delle traduzioni in altra lingua di un'opera classica universalmente apprezzata e riconosciuta svolge una duplice funzione, concettuale e stilistica. Da una parte, consente di comprendere come un'altra cultura, un'altra *forma mentis* recepisce dell'opera il messaggio e il valore intrinseco; dall'altra, permette di soffermarsi sulla *forma linguae* la cui struttura morfo-grammaticale è necessariamente obbligata a trovare un compromesso tra essa, la lingua di arrivo, e la versione originale dell'opera, concepita e realizzata nella lingua di partenza. Nel caso dell'italiano e dell'ungherese, poi, la cui evidente asimmetria delle lingue (la prima è una lingua romanza, la seconda agglutinante) rende ancora più arduo il compito di traduzione, l'analisi comparativa apre sempre interessanti scenari interpretativi.

La questione, poi, si complica ulteriormente quando ad essere tradotta è un'opera in versi, anzi l'opera in versi per eccellenza, la Divina Commedia di Dante Alighieri. La struttura poetica del capolavoro dantesco rappresenta un *unicum* nella letteratura mondiale di tutti i tempi. I suoi versi, che celebrano la musicalità del *dolce stil novo*, se tradotti da colui che lirico è nella propria lingua madre manterranno (o almeno tenteranno di mantenere) la poesia e l'armonia dell'opera originale; in caso contrario, la resa, anche se di egregio risultato e di indiscusso valore, tenderà ad assumere una funzione filologico-concettuale più che ad occupare un posto nella produzione lirica mondiale.

In questo quadro si è voluto inserire il tentativo di analizzare alcuni, significativi versi del IV canto dell'Inferno tradotti in ungherese da Ferenc Császár, Karoly Szász e Mihály Babits. La scelta è stata compiuta allo scopo di evidenziare come in un lasso di tempo di poco più di cinquanta anni (dal 1857 al 1913) si sia compiuta una straordinaria evoluzione lirica e stilistica della lingua magiara.

La traduzione di Császár pubblicata nel 1857 è antesignana in questo senso. È uno dei primissimi esempi di traduzione in ungherese del capolavoro dantesco e, proprio per questo, risente del fatto di non avere altri lavori con cui confrontarsi. Dal punto di vista concettuale non possiamo affermare che Császár non conoscesse o non avesse approfondito la produzione poetica di Dante (sua è anche la traduzione de *La Vita Nova*), tuttavia per quanto riguarda lo stile la sua versione soffre di due disturbi cronici: la tepidezza linguistica di una lingua il cui processo di rinnovamento era ancora in corso e il torpore lirico di un poeta a tempo libero, che in realtà svolgeva la doppia professione di professore e di giudice. Nonostante ciò, la versione letterale di Császár, seppur oggi di difficile lettura per gli stessi ungheresi, è pur sempre un primo tentativo che si inserisce a tutti gli effetti nel movimento per il rinnovamento della lingua. In più, Császár, essendo stato il primo a coniare il termine *színjáték*, commedia, ancora oggi usato per indicare l'opera di Dante, va considerato un vero e proprio pioniere delle traduzioni in ungherese del capolavoro dantesco, pur senza alcuno spirito pionieristico.

La versione di Szász è, al contrario, realmente all'avanguardia soprattutto per quanto riguarda la struttura. È la prima versione integrale delle tre cantiche, è la prima versione in giambi ritmati ed è la prima versione pensata per supportare il lettore con un apparato di note e di spiegazioni in prosa degne di una vera edizione critica al testo originale.

Pur rimanendo sulla falsariga della traduzione di Szász, il lavoro di Babits tocca vette di liricità altissime. Ad appena venti anni di distanza dal lavoro del suo predecessore, Mihály Babits rinuncia volontariamente al solo intento filologico-didattico per consegnare alla letteratura mondiale la più bella versione in lingua straniera del capolavoro dantesco, nella quale la musicalità del *dolce stil novo* si fonde con la sonorità della lingua magiara.

Bibliografia:

AGLIANÒ S. 1972. Onore.

https://www.treccani.it/enciclopedia/onore_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ [ultima consultazione: gennaio 2024].

BABITS M. 1913. Pokol. <https://mek.oszk.hu/11800/11876/html/#12> [ultima consultazione: gennaio 2024].

BOSCO U. 1966. L'Inferno. Torino: ERI.

CSÁSZÁR F. 1857. Pokol. <https://mek.oszk.hu/17400/17407/17407> [ultima consultazione: gennaio 2024].

KÁPOSI J. 1911. Dante Magyarországon. Budapest.

KELEMEN J., NAGY J. (eds.) 2015. Commentare Dante oggi. Budapest: Eötvös University Press.

KELEMEN J. (eds.) 2019. Dante Alighieri Komédia I. Pokol Kommentár. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó.

KOMLÓSSY Gy., MÁTYUS N. (eds.) 2023. Dante degli ungheresi. Roma: Viella.

- MARCHI G.P., PÁL J. (eds.) 2006. *Commedia I-II. I. Riproduzione fotografica: Biblioteca Universitaria di Budapest. Codex Italicus I. II. Studi e ricerche.* Verona: Grafiche SiZ.
- MÁTYUS N. 2015. *Babits és Dante. Filológiai megközelítés Babits Mihály Pokolfordításához.* Budapest: Szent István Társulat.
- MIHÁLYI M., SÁRKÖZY P. 2002-2004. *Con la spada e la penna. La vita letteraria ungherese nella seconda metà del XVIII secolo.* In: Ventavoli B. (eds.): *Storia della letteratura ungherese.* Torino: Lindau. 199-236.
- NICOLOSI s. 2020. *Il mistero della prima traduzione ungherese del Dei delitti e delle pene di Cesare Beccaria, Neohelicon.* DOI: 10.1007/s11059-020-00529-y.
- NICOLOSI s. 2018. *L'eredità del Beccaria in terra magiara. Analisi e commento delle traduzioni in ungherese del Dei delitti e delle pene.* Roma: Aracne.
- PÁL J. 2009. *Dante. Szó, szimbólum, realizmus a középkorban.* Budapest: Akadémiai.
- PÁL J. 2021. *The most secret chamber of the heart. (Secretissima camera de lo cuore). Poetry and Theology in the State-changing Cantos of the Commedia, Hungarian philosophical review, 65 (2), 39-61.*
- RÁBA Gy. 1966. *Két költő: Dante és Babits.* In: *Dante a középkor és a renaissance között.* Budapest: Akadémiai. 575-633.
- SARKOZY P. 2021. *Dante „jelenléte” Magyarországon, Hítel, XXXIV, 12, 79-88.*
- SZÁBÓ T. 2021. *Dante. Egy humanista a középkorból.* Budapest: Hungarovox.
- SZÁSZ K. 1887. *Pokol.* <http://mek.oszk.hu/09500/09574> [ultima consultazione: gennaio 2024].
- SZAUDEK J. 1960. *Bevezetés Kazinczy Ferenc válogatott műveihez.* Budapest: Akadémiai.
- SZAUDEK J. 1961. *A romantika útján.* Budapest: Akadémiai. 90-114
- TOLDY F. 1959. *Kazinczy és kora.* Pest–Buda.
- VÁRADY E. 1933. *La letteratura italiana e la sua influenza in Ungheria.* Roma.
- VÍGH é. (eds.) 2011. *Leggere Dante oggi.* Roma: Aracne.
- VÍGH é., DRÁSKOCZY E. (eds.) 2021. *«Quella terra che 'l Danubio riga». Dante in Ungheria.* Roma: Aracne.