

Daniela Di Pasquale
Tiago Guerreiro da Silva
(Coordenadores)

ESTUDOS DANTESCOS

Tradução e Recepção das Obras de Dante
em Portugal e no Mundo



EDIÇÕES
COSMOS

© 2014, Edições Cosmos

Título: Estudos Dantescos. Tradução e Recepção das obras de Dante em Portugal e no Mundo

Coordenadores: Daniela Di Pasquale e Tiago Guerreiro da Silva

Tradução: Daniela Di Pasquale e Tiago Guerreiro da Silva

Revisão: Marta Pacheco Pinto

Apoio: Centro de Estudos Comparatistas

Artigos de: Daniela Di Pasquale, Tiago Guerreiro da Silva, Vasco Graça Moura, Sonia Netto Salomão, Raffaele Pinto, Nicola Bottiglieri, Martine Van Geertruijden, Vincenzo Salerno, Stefano Garzonio, Elisabetta Benigni.

Capa: *A Divina Comédia de Dante Alighieri* (pormenor), gravura incisa de Almada Negreiros (1961), pórtico de entrada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Fotocomposição, impressão e acabamento:
Garrido Artes Gráficas – ALPIARÇA – PORTUGAL
Tel.: +351 243 559 280 – Fax: +351 243 559 289
E-mail: tipgarrido@mail.telepac.pt

1ª edição: Junho de 2014

ISBN: 978-972-762-377-8
Depósito legal: 351779/12

Edições Cosmos – Apartado 82
2140 – 909 Chamusca
Tel.: 249 768 122 – Fax: 249 768 124
E-mail: geral@edicoescosmos.pt

Nota: Este livro não adopta o novo acordo ortográfico mas o texto da Prof.ª Sonia Netto Salomão foi escrito na norma culta brasileira.

Sem autorização expressa do editor não é permitida a reprodução parcial ou total desta obra desde que tal reprodução não decorra das finalidades específicas da divulgação e da crítica.

ÍNDICE

Introdução. Os Estudos Dantescos em Portugal	7
Daniela Di Pasquale Tiago Guerreiro da Silva	
Traduzir Dante: uma aproximação.....	21
Vasco Graça Moura	
O mito de Dante em Portugal no século XIX	43
Daniela Di Pasquale	
Pedro Hispano e o número doze na <i>Commedia</i>	63
Tiago Guerreiro da Silva	
Dante na tradição brasileira	83
Sonia Netto Salomão	
Dante en el <i>Quijote</i> : la aventura de la Sierra Morena (I, 23-26).....	97
Raffaele Pinto	
Dante na literatura hispano-americana.....	109
Nicola Bottiglieri	
As traduções francesas da <i>Commedia</i> no século XX.....	143
Martine Van Geertruijden	
«In form, then, as a rose, pure, brilliant, white»: as traduções da <i>Comédia</i> na Inglaterra	165
Vincenzo Salerno	

Dante e Gógol: história de um paralelo criativo	193
Stefano Garzonio	
<i>A Divina Comédia</i> no mundo árabe: orientações críticas e traduções.....	205
Elisabetta Benigni	
Dante na China: as traduções da <i>Comédia</i>	225
Alessandra Brezzi	

Vincenzo Salerno

Universidade de Cassino

«In form, then, as a rose, pure, brilliant, white»: as traduções da *Comédia* na Inglaterra¹

Em Setembro do ano passado decorreu em Ravenna a XIII edição do encontro «A *Divina Comédia* no Mundo»: ciclo de conversações literárias sobre a fortuna de Dante além das fronteiras da «bela terra, aonde o si ressoa» (*Inf.* XXXIII, 80 – Alighieri 1996, 297) e de reflexões críticas sobre as traduções do «sagrado tal poema» (*Par.* XXIII, 62 – Alighieri 1996, 797). Foram quarenta as versões estrangeiras apresentadas na atmosfera sugestivamente dantesca da Basílica de S. Francisco, a última das quais é a mais recente versão para inglês realizada por Robin Kirkpatrick. No encontro dedicado à *Divine Comedy* participaram o próprio Kirkpatrick, Alessandro Gentili – que apresentou e moderou a discussão – Ralph Pite e Vincenzo Salerno. Este último «transmudou» – em forma de palavras escritas – os conteúdos da conversação e acompanhou com notas o texto.

XL Conversação: Dante. 2006-2007. *The Divine Comedy. A Verse Translation with Introductory Notes and Commentaries*. Ed. e trad. Robin Kirkpatrick. Londres: Penguin.

Alessandro Gentili: É extraordinário que a cidade de Ravenna queira ainda perpetuar a recordação do Poeta e das suas obras. As leituras em Ravenna da *Comédia* realizadas por Vittorio Sermonetti começaram em 1995 e terminaram em 1997. Desde 1998 as leituras continuam no âmbito do encontro internacional «A *Divina Comédia* no Mundo», que cada ano, no mês de Setembro, propõe três versões em três línguas diferentes, com leitura de um canto para cada versão, em vulgar florentino e na respectiva língua estrangeira. Já são quarenta as versões estrangeiras da *Comédia* que foram convidadas até agora, em Ravenna. Trata-se de um convite que não podia ter espaço mais adequado, isto é, a Basílica de S. Francisco, ao lado do túmulo de Dante. A íntima simplicidade da Basílica, com o

¹ O presente artigo é a tradução do ensaio «‘In form, then, as a rose, pure, brilliant, white’: le traduzioni della *Commedia* in Inghilterra», que apareceu pela primeira vez em 2011 na revista *Testo a fronte: teoria e pratica della traduzione letteraria* 44: 7-35. Agradecemos ao autor e ao editor pela permissão da publicação neste volume.

cuidado e a guarda daquela «pobrinha gente» (*Par.* XI, 94 – Alighieri 1996a, 689), transmite uma sensação de caloroso afecto, de palpável e emocionante presença de sentimento dantesco, alma franciscana, e vivacidade da Romagna ao mesmo tempo. Dois projectos extraordinários como a leitura integral da *Comédia*, pela primeira vez em Itália, e o encontro «*A Divina Comédia no Mundo*» somente podiam ser concebidos por uma mente extraordinariamente fértil. É a mente e a inteligente energia de Walter Della Monica, escritor, jornalista literário, *melhor* ministro da cultura, fundador do Centro Relações Culturais de Ravenna, que já tinha criado o «Trebbo Poético», aquelas originais leituras públicas de poesia italiana nas praças e nas salas de Itália durante cinco anos, a partir de 1956, e que em 1995 acolhe portanto as leituras de Sermonetti e a seguir as leituras da *Comédia* em língua estrangeira. Como promotor, quase um barqueiro de cultura literária nos «Trebbs» (termo que deriva de uma palavra do dialecto da Romagna, «trebb», isto é, «encontro», «vigília») e nos inúmeros colóquios de Ravenna, Della Monica torna-se explorador do arquipélago das traduções da *Comédia*. É uma exploração, uma viagem, que se torna portanto regresso, restituição. Della Monica chega a descobrir traduções nas línguas mais distantes – chinês, árabe, persa, vietnamita, japonês, afrikaans, malaiala, nepalês, uzbekistanês, gaélico, esperanto, etc. – e as «traduz», junto com os seus tradutores, no porto aberto de Ravenna, devolvendo assim a *Comédia* a si própria, devolvendo-a agradável e renovada pela novidade da tradução.

AG: Qual foi a fortuna da obra de Dante, da *Comédia* em particular, na Grã-Bretanha?

Robin Kirkpatrick: Um dos métodos mais seguros para contradizer um italiano, num jantar, é afirmar que Dante é um poeta anglo-saxónico. Uma tal afirmação, como é evidente, implica que não se conheça a instintiva familiaridade que todos os italianos parecem ter – e que os anglo-saxónicos nunca poderão igualar – com as subtilezas do verso dantesco, com a compreensão das suas entoações e com a emocionante incisividade do léxico. Contudo, os leitores ingleses tentaram apropriar-se de Dante, já a partir da época de Chaucer. A longa tradição, como o professor Pate demonstrou com plena eficácia, teve um grande impulso no início do século XIX. Quase não existe poeta, naquele século, que não tenha recebido a influência dantesca (considere-se só, a este propósito, os ensaios de Matthew Reynolds), e os estudos críticos imitaram o seu exemplo com os esforços interpretativos – naquela época prevalentemente concentrados em Oxford e Harvard – de homens como Moore, Toynbee, Vernon e Grandgent. Este grande interesse aumentou ainda mais no século XX. O confronto, muitas vezes sofrido, de T. S. Eliot com a *Comédia* corre paralelo à eufórica leitura do poema por parte de James Joyce. Existem poucos leitores de Dante mais dedicados ou inteligentes do que Samuel Beckett. E a lista não acaba aqui e inclui, por exemplo, Seamus Heaney e Derek Walcott. Nem se regista algum sinal de diminuição deste

Salerno – «In form, then, as a rose, pure, brilliant, white»:
as traduções da *Comédia* na Inglaterra

interesse. Como exemplo posso referir o evento que organizámos no ano passado em Cambridge, quando um grupo de pessoas de teatro e alguns realizadores cinematográficos, músicos, artistas, coreógrafos e bailarinos foram convidados a produzir uma nova obra – experimental – inspirada no poema de Dante. O entusiasmo do grupo demonstrou-se excepcional e o trabalho criado por aquela colaboração – de facto, muito experimental – continua ainda hoje. Mas seria fácil multiplicar os exemplos, quer a nível local quer num âmbito cultural mais amplo.

Ralph Pite: O período crucial é entre 1770 e 1830, noutras palavras, o ápice do Romantismo europeu. A recepção inglesa de Dante corresponde precisamente ao aparecer da estética e da sensibilidade românticas, no fim do século XVIII e no início de XIX. Antes deste período, as traduções eram raras e nunca integrais e a reputação de Dante foi afectada pelo neoclassicismo que o associava à pré-iluminística cultura medieval. Durante todo o século XVIII o juízo sobre a Idade Média (e, portanto, sobre Dante) mudou: aquilo que antes era considerado «barbárico», agora parecia «autêntico» e o «primitivo» tornava-se digno de admiração, em vez de ser considerado vergonhoso. A tradução de Henry Cary da *Divina Comédia* (1814) surgiu – e, ao mesmo tempo, deu o seu contributo – do renovado interesse por Dante; quer Keats quer Byron e Shelley – os três maiores *Young Romantic poets* – compuseram versos influenciados pela versão de Cary, ou pelo original dantesco ou por ambos os textos². Entretanto, na cultura inglesa daquela época, Dante afirmou-se como uma leitura obrigatória para as pessoas cultas. Apesar do interesse cada vez maior para o classicismo na sociedade victoriana – um aumento devido ao seu «helenismo» e ao amor para os clássicos latinos –, Dante continuou a ser aquilo que Matthew Arnold teria definido uma pedra-de-toque. De qualquer forma, a sua proeminência na tradição literária inglesa só foi plenamente reestabelecida pelos modernistas T. S. Eliot e Ezra Pound. Desde o Modernismo do início do século XX, Dante constitui uma presença de primeiro plano na cultura de língua inglesa. Onde poetas contemporâneos em língua inglesa, como David Jones, Seamus Heaney, Robert Lowell, Ciaran Carso, Dereck Walcott, Christopher Logue, Y. H. Prynne ou Geoffrey Hill recuperaram o património literário europeu, Dante representou uma figura fulcral deste património.

Vincenzo Salerno: Pelo menos até ao Romantismo do século XIX, mais do que de fortuna, seja talvez mais correcto falar de sugestões literárias, tiradas principalmente da *Comédia* do «grete poete of Itaille – that highte Dante» (Chaucer 2003, 537). Refiro-me, portanto, às obras de Geoffrey Chaucer: aos rastos dantescos que se podem seguir na *House of Fame*, nos *Canterbury Tales*, à paráfrase da história do conde Ugolino e à tradução parcial e livre da reza de S. Bernardo à Virgem. Mas existe uma distância enorme entre a poesia de Dante e a poesia de Chaucer e, com razão, Harold Bloom define os *Canterbury Tales* como uma «skeptical critique of Dante» (Bloom 1994, 109). Nos dois séculos que correm entre Chaucer

² Para a tradução de Henry Cary e a influência de Dante na literatura romântica inglesa, cf. Alighieri 1994 e Pite 1994.

e Milton, o interesse para o poeta florentino – e para a *Comédia*, a obra com a qual era identificado – não sofre variações significativas, apesar do seu nome e do seu poema aparecerem citados mais vezes. Ainda no tempo de Chaucer, John Gower, na *Confessio Amantis*, recorda o «poete de Italia qui Dantes vocabatur» (1857, 163). Outro contemporâneo do autor dos *Canterbury Tales* é John Lydgate que, em *The Fall of Princes*, remete para a *Comédia* «whose thre bokes the great wonders tell/of hevvy above, of purgatorie and of hell» (do *Proloque of the Fourthe Boke*, fol. xcix). Remonta à segunda metade do século XVI a primeira tradução parcial dos versos iniciais do *Inferno*, de autoria de John Harrington, que chama Dante «the pleasant learn'd Italian Poet Dant» (1615, epigrama 16). No período elisabetiano é sintomático da escassa consideração ou do pouco conhecimento da obra dantesca o facto de os três maiores poetas da época – Edmund Spenser, Philip Sydney e William Shakespeare – quase nunca se refirirem à *Comédia* e ao seu autor. Dante aparece com alguma frequência nas obras de John Milton que, como o poeta florentino, «wanted to write the divine poem or, pragmatically, a third Testament» (Bloom 1994, 171). Para usar uma similitude de Macaulay, «the poetry of Milton differs from that of Dante as the hieroglyphics of Egypts differed from the picture-writing of Mexico» (1909, 59). A primeira metade do século XVIII – o Século das Luzes e da nascente aristocracia burguesa, da difusão do jornalismo, do «cânone» estético divulgado pelo neoclassicismo – registou talvez o ponto mais baixo do interesse para a matéria poética de Dante. Na segunda metade do século XVIII começava o dito período «ético do Romantismo». «Sublime» e «patético» eram os dois eixos da poesia autêntica e a revalorização da Idade Média literária acontecia por meio de novos valores intelectuais: o «exotismo», o «fantástico», a «melancolia religiosa». A *Comédia* era a suma de tudo isto: os românticos ingleses dirigiam agora a sua atenção para esta síntese perfeita³.

AG: Quais foram as versões principais antecedentes à versão do Prof. Kirkpatrick?

RK: É quase impossível enumerar as versões que antecederam esta de Kirkpatrick e que, neste mesmo momento, estão sem dúvida prestes a tomar o lugar dela. Alguma indicação sobre a variedade e vastidão das anteriores pode encontrar-se no volume de Griffiths e Reynolds *Dante in English* (2005). Queria acrescentar que o número das versões existentes não deveria desanimar outros tradutores que queiram aventurar-se nesta empresa. *Google* enumera, creio, cerca de 923 gravações da *Nona Sinfonia* de Beethoven e, sem dúvida, cada uma delas tem algo de interessante para acrescentar à partitura beethoveniana. Parece-me que a tradução é um procedimento análogo. O texto original representa a partitura, o tradutor é o intérprete ou o executor. Talvez devêssemos todos traduzir a *Comédia* pelo menos uma vez na vida.

³ Sobre a presença da *Comédia* de Dante na literatura inglesa de Chaucer até à segunda metade do século XIX, cf. Salerno 1998.

Salerno – «In form, then, as a rose, pure, brilliant, white»:
as traduções da *Comédia* na Inglaterra

RP: Foram feitas mesmo muitas traduções, algumas mais académicas e literais (úteis aos muitos estudantes que, nos Estados Unidos e no Reino Unido, liam Dante traduzido, como um dos «grandes livros» da Europa); outras mais poéticas e livres – como a recente versão do *Inferno* de Ciaran Carson (2002) que deslocava o *Inferno* em Belfast, enquanto perduravam os horrores da guerra civil confessional.

VS: Se pensamos no número – elevado e, creio, indefinível porque continuamente *in fieri* – de traduções integrais e parciais da *Comédia*, a única resposta plausível é a de fazer escolhas sugerindo versões que podem ter contribuído de forma significativa para a fortuna de Dante na Inglaterra. Como dado puramente indicativo, menciono só as edições integrais e, entre elas, a primeira: *The Divina Commedia of Dante Alighieri*, de 1802, de autoria do reverendo Henry Boyd. Mas a verdadeira tradução epocal para o conhecimento de Dante na Inglaterra foi *The Vision of Dante* – que Ralph Pite estudou amplamente – realizada por Henry Francis Cary em 1814. Nem podemos esquecer a outra versão que, de facto, garantiu o conhecimento e a divulgação do poema dantesco nos EUA: *The Divine Comedy of Dante Alighieri*, traduzida por H. W. Longfellow em 1867. Sempre nos EUA, gostaria de mencionar os três volumes do poeta-tradutor Allen Mandelbaum, publicados com o título *The Divine Comedy of Dante Alighieri*, entre 1982 e 1986. *Last but not least*, por ordem cronológica, a tradução de Robin Kirkpatrick.

AG: Qual é a razão do interesse para Dante na Grã-Bretanha? Quais são os elementos de diversidade ou de semelhança entre a tradição cultural e histórica britânica e a tradição florentina/italiana? Quais foram as influências da obra de Dante na cultura britânica?

RK: As razões do interesse reservado a Dante pela cultura inglesa são várias e distintas. Entre elas, um papel é certamente desempenhado pela «diversidade». A Itália, desde os tempos de Chaucer e em diante, exerceu sempre um certo fascínio na imagética inglesa, e muitas vezes este fascínio surgia dum requinte cultural desconhecido nos países do Norte, às vezes entendido como dotado de um toque de decadência exótica. De resto, a Itália pode ser considerada a guarda de uma antiga tradição à qual os ingleses aspiravam. Eliot parece considerar Dante como um modelo universal para todos os poetas de qualquer idioma. Shakespeare é brilhantemente idiossincrático demais para a imitação, mas o italiano de Dante possui uma fundamental clareza que, pelo menos aos olhos de Eliot, todos deveríamos assimilar. Poderia haver algo de eurocêntrico, do ponto de vista eliotiano, mas, citando uma anedota, posso afirmar que quando eu próprio tive de leccionar Dante pela primeira vez – e pôr à prova as traduções do poema – foi com uma turma de estudantes chineses que se interessaram com paixão pelas semelhanças e pelas diferenças entre a tradição deles e as tradições representadas na obra dantesca. Uma estudante, efectivamente, apaixonou-se de tal maneira que chegou a casar com um italiano e vive em Pisa já há 35 anos.

RP: Em linhas gerais, é muito difícil – talvez impossível – responder a esta pergunta. O que leva os leitores ingleses a ler Homero, Sófocles, Virgílio, Lucrécio, Isaia, Goethe, Racine? Porque atrai Shakespeare leitores de todo o mundo? Durante o Romantismo – o período que mais estudei – Dante era apreciado pela clareza da sua linguagem figurada; porque escrevia uma poesia visionária (sublime e transcendente) que era também viva e terrena. A comparação das luzinhas, no início do canto XXVI do *Inferno* (28-33), é só um dos muitos exemplos celebrados pelos românticos ingleses que encontram em Dante uma alternativa à representação do *Inferno* de Milton, mais retórica. Esta ênfase mostra a afinidade entre o gosto romântico e o modernista. E os românticos, diferentemente dos seus sucessores, louvaram muitas vezes as ideias políticas do *ghibellin fuggiasco* e a sua voz profética, ao ver na sua poesia, em muitos casos, um antecedente do seu apoio à causa de libertação e de unificação de Itália⁴. Além disso, é difícil generalizar. Byron tinha sido afectado pela sensibilidade que o poeta florentino mostrava para os danados. Shelley tinha louvado a perícia de Dante em imaginar um mundo ideal e uma condição de perfeita felicidade; Keats ficou perturbado pelas repreensões que Beatriz tinha dirigido a Dante nos cantos do Paraíso terrestre, no fim do *Purgatório*. Qual foi o impacto da obra de Dante na cultura inglesa? Também isto é difícil dizer. Talvez alguma das obras que mencionei – *The Fall of Hyperion* de Keats, *The Triumph of Life* de Shelley, o segundo «tempo» de *Little Gidding* de T. S. Eliot – sugira uma resposta plausível, porque em cada uma delas o autor representa um encontro ou procura uma conversação com uma personagem ilustre: Rousseau no caso de Shelley; a deusa Moneta de Keats; e para Eliot um «familiar compound ghost» (1943, 34) que mostra semelhanças com Brunetto Latini no canto XV do *Inferno*. Estes encontros, profundos e espirituais, entre o autor e um amigo ou mentor são, *ab origine*, unicamente dantescos; ou seja, não teriam existido em inglês se Dante não tivesse escrito o seu poema e a obra não tivesse sido conhecida através dos escritores ingleses. Eles mostram alguns dos recursos e das opções poéticas que a sua poesia gerou.

VS: Circunscrevendo a resposta ao âmbito puramente literário, poderia responder citando T. S. Eliot quando, a propósito da poesia dantesca, afirma que ela representa «a única escola universal de estilo poético válida para qualquer língua. Decerto, tem uma vantagem maior quem escreve na mesma língua toscana de Dante; todavia, não existe nenhum poeta noutra língua – nem em latim ou grego – que seja um modelo igualmente válido para todos. Tentei também ilustrar a sua ilimitada habilidade no uso das imagens. Para tal, cheguei a afirmar que Dante é o exemplo mais certo para seguir, também para nós, do que qualquer outro poeta inglês, Shakespeare incluído»⁵ (Eliot 1994, 50). Na polaridade universal-exemplar

⁴ «Quer Percy Bysshe Shelley quer Lord Byron viveram em Itália durante muito tempo (Byron aqui em Ravena durante dois anos). Ambos aprenderam a ver Dante com os olhos de um italiano, assim como o tivesse olhado uma patriota italiano. Ambos souberam reconhecer esta qualidade no poeta florentino melhor do que qualquer outro escritor inglês antes deles» (Pite 1994).

⁵ A tradução das citações é da responsabilidade dos organizadores deste volume.

Salerno – «In form, then, as a rose, pure, brilliant, white»:
as traduções da *Comédia* na Inglaterra

sugerida por T. S. Eliot creio que possam ser inscritos todos os elementos de diversidade e de semelhança que contribuíram, ao longo dos séculos, para englobar Dante na tradição histórico-literária inglesa.

AG: Acha que a sua versão da *Comédia* derive, além dum interesse subjectivo, indubitável, também de um objectivo contexto histórico? Quero dizer, de uma situação sócio-política que tenha induzido uma leitura-tradução da *Comédia* como forma de meditação sobre o presente através das vicissitudes dantescas? Além disso, quais são as novidades desta versão?

RK: Gosto de pensar que, quer num micro quer num macro-nível, existiam motivações políticas e sociais que solicitaram a tradução. E, para falar do micro-nível, os resultados – seja isto atribuído à honra de Dante e não ao meu mérito – foram às vezes surpreendentes. Para voltar de novo a uma anedota, foi um momento de particular emoção quando, há dois anos, recebi um *e-mail* de um professor universitário de cultura inglesa que, graças à difusão das edições Penguin, tinha lido a minha tradução e desejava falar de Dante. Nada de estranho nisso, excepto que a assinatura era de Hussein Mayeed; e Hussein Mayeed leccionava na Universidade de Basra, onde, na época em que me escrevia, havia tanques na entrada para proteger os estudantes que iam aos exames finais. É óbvio que a nossa conversa prosseguiu – tomando uma matiz tragicómica quando Hussein me escreveu, deprimido, que lhe acabavam de roubar a cópia da tradução que estava na secretária, indício seguro do valor atribuído ao poema dantesco. Assim, enviei-lhe mais uma cópia e, sem pretender que o episódio represente em si contributo algum à causa da paz mundial, creio que é, de qualquer forma, indicativo do modo como Dante nos pode unir, não em virtude de um qualquer imprecisado fascínio universal, mas graças à concentração sobre os detalhes da linguagem e do pensamento que exige dos seus leitores; e também para a atracção que o seu ser completamente diferente de qualquer outro poeta exerce na imaginação. Num macro-nível, estou convencido de que, embora poetas como Eliot – e Chaucer, Keats ou Tennyson – tenham introduzido em inglês algumas das peculiaridades linguísticas e imaginativas dantescas, existem ainda hoje inúmeros aspectos que os leitores e os escritores ingleses poderiam absorver com proveito. A nível estilístico, acho que existem lições a aprender no uso poético da sintaxe para as quais os poetas ingleses se demonstraram, em medida deprecável, lentos a aprender. A nível conceptual, existe também a necessidade de reconhecer que a visão de Dante não pode nunca ser definida referindo-se exclusivamente ao *Inferno*, embora seja este o mal-entendido popular. Precisamos absolutamente da acudeza moral do *Purgatório*, e ainda mais da originalidade teológica do *Paraíso*, se nos quisermos salvar da terra desolada. Portanto, no plano do ensino cotidiano em Cambridge, foi particularmente encorajador descobrir que, nos últimos anos, tanto a Faculdade de Teologia como a Faculdade de Inglês começaram a reconhecer o papel absolutamente central de Dante, dentro dos programas curriculares. Se a minha tradução apresenta alguma

novidade – embora eu não presuma tê-la – esta consiste na decisão de apresentar a *Comédia*, quer através das notas quer através do texto, a um público mais amplo de poetas activos e de académicos intelectualmente abertos.

AG: A sua é uma versão directamente do vulgar florentino ou/e filtrada por outras línguas? Quais são as suas relações com a cultura italiana?

RK: Trabalhei directamente com a versão de Petrocchi (Alighieri 1966-67), sem dar muita atenção às outras traduções, não por falta de estima, mas para me manter concentrado na lógica que – com razão ou sem ela – tinha identificado no texto de Dante durante décadas de docência e também para preservar o sentido dos princípios tradutórios que – ainda com razão ou sem ela – tinha decidido observar. De qualquer forma, discuti a tradução, durante a sua escrita, numa série de seminários com a ajuda do inestimável contributo de participantes, tanto italianos como ingleses. Quanto às minhas «relações» com a cultura italiana, devo dizer que, como muitos outros, aprendi inicialmente o italiano lendo Dante com o texto frente-a-frente, para depois aprender a gramática suficiente para o poder ler melhor. Tenho ainda muitas incertezas na expressão oral em circunstâncias tão formais como a presente ocasião, pelo medo de cair numa qualquer arcaica perífrase dantesca. Todavia, dando aulas em Cambridge tanto a estudantes italianos como a estudantes ingleses, tive a sorte de poder estender o leque dos assuntos que conheço praticamente a toda a cultura italiana.

AG: Tentou reproduzir metros, ritmos, rimas originais?

RK: Esta talvez seja a pergunta mais importante para responder, numa conversação e na discussão dos particulares. Uma resposta rápida seria sim e não. Ao discutir a poética dantesca nada é mais importante, a meu ver, do que a própria insistência de Dante no facto de as palavras serem «signos racionais e sensíveis». As palavras são, de facto, sensíveis, quer como traços numa página quer como vibração no ar. Por conseguinte, oferecer uma paráfrase do pensamento dantesco não poderá decerto ser suficiente. No pensamento de Dante, no âmbito teológico, é central a consciência que o Verbo seja encarnado em termos de particularidade histórica. E quando Dante imagina que as suas próprias palavras provocam «prurido» nos seus leitores («e deixa que se cocem onde hão ronha» [*Par.* XVII, 129 – Alighieri 1996, 747]) alerta-nos acerca da qualidade do tecido dos seus versos – ora agudos ora doces, mordazes, ásperos e leves –, que nenhum tradutor, se está decidido a traduzi-lo e não a parafraseá-lo, pode ignorar. É, por isso, que é indispensável traduzir em rima, onde densidade lexical e variações rítmicas do tempo, cadência, suspensão e pausas conclusivas são, por definição, importantes pelo menos como a clareza conceptual.

De qualquer forma, existem dificuldades amplamente discutidas sobre a exacta reprodução do metro e do ritmo. O próprio Dante afirma ser impossível

Salerno – «In form, then, as a rose, pure, brilliant, white»:
as traduções da *Comédia* na Inglaterra

traduzir as características fonéticas de um idioma para outro. Na tentativa de oferecer uma, embora pálida, compensação, a minha tradução procura ecoar a estrutura rítmica de cada verso, apoiando-se em qualquer instrumento disponível em inglês – aliteração, assonância, rima interna, *enjambement* – embora não haja uma tentativa sistemática de seguir o esquema do terceto.

AG: Existe na língua inglesa uma tradição de tercetos?

RK: Existem traduções deste género, em particular, a tradução de Sayers e de Reynolds (Alighieri 1949-65)⁶ e também a tradução de Peter Dale (Alighieri 1996b). São corajosas e muitas vezes conseguidas. O perigo, de qualquer forma, é que na procura da rima a atenção seja chamada para a posição conclusiva do verso (cada vez mais enfática na rima masculina inglesa do que nas rimas femininas italianas) e isto pode distorcer o fluxo do pensamento que o terceto pretende gerar no complexo ou, nos casos piores, produzir a impressão de uma engenhosidade forçada que, na realidade, nunca se encontra nos versos dantescos.

RP: Fundamentalmente sim; embora o uso do terceto em inglês e das variantes do terceto – como, no caso mais famoso, o segundo «tempo» de *Little Gidding* de T. S. Eliot – derivem de qualquer forma de Dante. O uso do terceto em inglês, noutras palavras, implica uma alusão a Dante: isto vale para *The Prophecy of Dante* de Byron e para *The Triumph of Life* de Shelley. A forma do verso, digamos, não alcançou a sua independência na versificação inglesa. Derek Walcott, no seu *Omeros*, usa e modifica o terceto, ao mesmo tempo que reescreve a épica homérica. De alguma forma este facto liberta (excepcionalmente) o terceto das suas associações dantescas.

VS: Não creio que seja errado dizer que, em língua inglesa, a tradição poética em tercetos represente – quase na totalidade dos casos – uma espécie de tributo a Dante. Entre muitos exemplos (que partem de Chaucer, passando pelos versos de Philip Sydney, Henry Howard e Thomas Wyatt), podemos citar a tradução do *Second Psalm* de John Milton até ao Romantismo, com *The Prophecy of Dante* de Byron que, sempre com o mesmo metro, traduz parte do canto V do *Inferno*. A opção dos tercetos para as versões da *Comédia* é igualmente significativa: indica a clara vontade – ou pelo menos, a tentativa do tradutor – de guardar também em inglês uma peculiaridade linguística e tradicional do original.

AG: A tradução, poética sobretudo, é uma tentativa, desesperada, de tomar e reproduzir aquilo que não se pode reproduzir. A tradução é portanto algo de diferente do original. Acha (e acham) que a sua tradução seja algo de diferente do original de Dante? Isto é, uma *Comédia* britânica?

⁶ A tradução da *Divina Commedia* de Dorothy L. Sayers apareceu em três volumes entre 1949 e 1965, terminada por Barbara Reynolds devido ao falecimento da tradutora.

RK: Esta é uma boa pergunta para a qual há, se calhar, duas respostas; de forma perversa, paradoxais. A primeira é que a tradução é possível só porque é impossível. A segunda é que a única boa tradução é uma má tradução. Decerto a tradução é impossível (é dito pelo próprio Dante), mas isto não é um bom motivo para nos entregarmos ao desespero. Como tradutores e leitores temos de conhecer as condições lógicas nas quais qualquer tradução de poesia funciona. Não pode existir correspondência exacta, sobretudo porque não pode existir exacta equivalência de som. O som pode não contar muito quando se lê: $E=mc^2$. Não acrescentaria muito à equação senti-la pronunciada em tom irónico ou lânguido e sedutor. Mas tais considerações paralinguísticas constituem a essência da poesia. Portanto, uma tradução poética ou um texto poético seriam, por definição, uma interpretação, é por isso que antes comparei um texto a uma partitura musical. Pode valer a pena ter dela várias interpretações.

Quanto às boas e às más traduções, há muito para dizer a favor das segundas: reconduzem o leitor para o original, provavelmente levando-o até a apreender a sua língua. Quando se lecciona Dante aos principiantes, servindo-se de uma versão frente-a-frente, é surpreendente a rapidez com que o leitor inexperiente chega a perceber a inadequação da tradução inglesa e, considerando o original, a descobrir pela primeira vez um detalhe, uma matiz, uma característica que escapou ao tradutor descuidado. É por isso que estou muito feliz pelo facto de a Penguin ter aceitado publicar a minha tentativa frente-a-frente. Passei algumas das horas mais felizes a relevar os defeitos das versões anteriores da *Comédia*. Não posso não ser feliz pelo facto de que agora os leitores terão o prazer de fazer a mesma coisa com a minha.

RP: Não posso responder como tradutor, mas concordo, falando de tradução, com o facto de que todas as versões são diferentes do original. Por isso «fidelidade» em tradução é, de alguma forma, simplesmente um oxímoro: fidelidade na traição; de resto, uma tradução que abandona o desejo de reproduzir o original cessa de ser (de alguma forma) uma tradução. Segundo uma determinada lógica, o processo de tradução comporta a tentativa de fazer aquilo que não pode ser feito. É um processo contraditório, talvez enganador. Todavia, pode acontecer que encontremos alguns paralelos entre o tradutor e as dinâmicas das relações humanas noutras situações: por exemplo, o amante é quem tenta possuir o objecto do seu amor e, ao mesmo tempo, garantir a autonomia do próprio objecto; o amor existe dentro (e talvez prescindindo) de uma tensão entre a possessão do outro («devorante» foi recentemente chamado por Tony Blair) e, ao mesmo tempo, o encorajamento da autonomia do outro. O tradutor faz algo de semelhante: quer apoderando-se do texto original, quer tentando torná-lo «livre» e fazê-lo conhecer. Visto como um amante, o tradutor pode ser mais parecido com um poeta e menos com um lunático.

VS: Ficando no âmbito dos *exempla* tirados de traduções dantescas, cito de novo a versão do episódio de Paulo e Francisca feita por Byron. De Dante o poeta inglês dizia que era «the most untranslatable of all poets. You may give the

Salerno – «In form, then, as a rose, pure, brilliant, white»: as traduções da *Comédia* na Inglaterra

meaning; but the charm, the simplicity – the classical simplicity – is lost. You might as well clothe a statue, as attempt to translate Dante. He is better, as an Italian said, ‘*nudo che vestito*’» (Byron 1966, 160). É inevitável que, num processo de tradução poética, seja preciso fazer um sacrifício – na forma ou no conteúdo – para que o texto traduzido possa ser devolvido reconhecível e compreensível na língua e na cultura de chegada. Dryden escolhe – com o *heroic couplet* – fazer falar o seu Virgílio «as he would himself have spoken, if he had been born in England, and in this present Age» (1992, 26). Creio que a opção de tradução *blank verse* de Cary para a sua *Vision*, mais do que o terceto ou dístico heróico, constitui uma tentativa de equiparação – pelo menos na forma – ao poema épico-religioso mais importante da tradição literária inglesa: o *Paradise Lost* de John Milton. Em conclusão, acho que – por razões históricas e de evolução da língua – não pode existir uma tradução definitiva. Se assim fosse, a tradução seria algo de diferente do original, tornando-se ela própria um original. E penso, ao dizer isto, na tradução da *Iliada* de Vincenzo Monti.

AG: Que significados acham ter algumas das personagens da *Comédia*? Refiro-me a personagens para nós, em Itália, muito conhecidos como Farinata, Francisca, Ugolino, etc.

RK: Creio que a figura do poema mais congenial para mim é Oderisi de Gubbio (*Purg.* XI, 73-108), uma personagem menor, miniaturista de manuscritos e, portanto, dada a uma profissão bastante semelhante à profissão do tradutor. Nós também trabalhamos nas margens. Outro ponto fundamental de referência para mim é Belacqua (*Purg.* IV, 97-139), assim como Gregorio Magno que, no canto XXVIII do *Paraíso*, ri de si próprio, por ter malentendido a ordem das hierarquias celestes à chegada ao Céu. Podemos desejar aos tradutores que lhes seja concedido fazer a mesma coisa, quando encontrarem Dante no Purgatório. De resto, as notas que escrevi para esta edição opõem-se de forma bastante estrénuo à ideia de que é preciso focarmo-nos em determinadas personagens, sobretudo se comparecerem no *Inferno*. Fazê-lo significa ignorar até que ponto todas estas figuras são vistas como simples exemplos ilusórios de um heroísmo só aparente. Implica também que seja descurada a arte da narração dantesca que consiste em criar contexto, sequência e contra-sequência, de forma a fixar e interpretar o significado de cada episódio. Queria acrescentar que não estou muito convencido de que a distinção entre Dante-personagem e Dante-poeta seja ainda útil. O perigo inscrito numa tal distinção é que poderia ensombrar o facto de Dante, ao longo de todo o poema, ter posto em discussão o fundamento ético do indivíduo humano – o seu próprio *ego* e o de muitos outros – para revelar que este fundamento consiste na compreensão das relações recíprocas, mais do que na auto-afirmação. De qualquer forma, gosto muito de Virgílio.

RP: É interessante que Farinata ocupe o primeiro lugar nesta lista. Os escritores românticos estariam à espera de Paulo e Francisca e, naturalmente, Ugolino. De

facto, às vezes temos a impressão de que os cantos V e XXXIII são os únicos a serem lidos. Sobre Farinata discutiu-se muito menos, talvez porque os leitores ingleses mostraram habitualmente pouco interesse nas discussões de Dante sobre a política florentina, em detrimento deles, como mostrou a excelente tradução de Carson, que encontrou um paralelo tão apropriado e iluminante entre Florença e Belfast. Pessoalmente, a personagem que recorro melhor é talvez Frei Alberigo (ainda vivo e já danado), que Dante encontra no último círculo do *Inferno* (XXXIII, 109-150). Pode ser que – mesmo porque muita crítica insistiu sempre nas vozes dominantes e isoladas de Farinata, Ugolino e outros – eu, pelo contrário, tenha sido sempre afectado (e fascinado) por figuras que fazem uma rápida aparição; por discursos que, em alguns casos, não duram mais do que poucos versos. Um bom exemplo pode ser a sequência de vozes no canto V do *Purgatório*: antes Jacopo a Cassero, depois Buonconte de Montefeltro e, por fim, Pia (*Purg.* V, 64-136). Dante lembra-nos com frequência que são muitas as almas que moram no Além e, nestas descrições, dá-nos uma visão fugaz da sua variedade, das suas personalidades, da sua fome de notícias ou preces, ou da sua vontade de se justificarem e de se explicarem. Cavalcante, que jaz num fosso ao lado de Farinata, é mais um exemplo deste efeito reiterado. Dante parece querer indicar, entre outras coisas, como em vida – e, ao que parece, também depois da morte – algumas pessoas de talento e temperamento dispõem de (e pedem) uma sistematização de primeiro plano, enquanto a outros cabe uma colocação de segunda ordem. Estes, de resto, são igualmente desejosos de ser ouvidos, igualmente insistentes, tentando fazer-se notar, embora impedidos ou ensombrados.

VS: Como testemunho do interesse por estas personagens – sobretudo por Francisca e Ugolino – creio que é também útil recordar a sua presença nas muitas «traduções» pictóricas inglesas da *Comédia*. Se nos referimos só ao século XIX, é possível contar mais de oitenta sujeitos inspirados na viagem ultraterrena de Dante (assim como noutras suas obras e na sua biografia). Entre outros, queria pelo menos recordar Joshua Reynolds, o «pintor do fantástico» Johann Heinrich Füssli, John Flaxman, o «místico-visionário» William Blake e o pré-rafaelita Dante Gabriel Rossetti. Deste ano é a publicação de uma edição da primeira parte do poema, com o título *L'Inferno di Dante: Una storia naturale* comentada e ilustrada por dois jovens artistas ingleses: Walter Hutton e Patrick Waterhouse. «Patrick e Walter escolheram adoptar uma abordagem original, entregando aos desenhos – e não só às notas – a tarefa de devolver com imediatez a complexidade histórica e mitológica do *Inferno*. A linguagem visual, as personagens isoladas e os diagramas repropõem a estética de um livro de história natural, que se detém nas figuras e nos lugares mais arcanos do obscuro mundo dantesco, devolvendo-os com frescura na sua fisicidade» (Fabrica 2010,). É o caso do rosto, «malincónico e pensoso» de Dante na abertura do volume: de perfil, o nariz aquilino pronunciado, sem o típico barrete (o *mazzocchio*) mas com o crânio calvo transparente, no qual se vê a paisagem obscura da selva.

Salerno – «In form, then, as a rose, pure, brilliant, white»:
as traduções da *Comédia* na Inglaterra

AG: Qual foi a Sua maneira de proceder na tradução de Dante?

RK: Na realidade, pensava que Dante tinha tomado o comando. A sua narração é tão coerente, a montagem dos episódios tão precisa, as argumentações tão firmes que era suficiente entregar-se a ele como guia. Surgem perigos só quando se põe mão, digamos, em sequências em que os gestos se sucedem (a sequência de Farinata, Belacqua ou Virgílio, por exemplo), muitas vezes de forma quase filmica. Quanto ao assunto da obra, as passagens filosóficas são, muitas vezes, muito mais claras em versos do que em prosa, mesmo porque o próprio Dante utiliza as divisões métricas para articular e organizar a progressão do seu raciocínio. O tradutor que não respeita tais estruturas complica o seu trabalho, sem razão. Uma consideração mais geral sobre o procedimento pode surgir do facto de que comecei a traduzir o *Paraíso*, por toda uma série de razões. Em primeiro lugar, é inútil iniciar não sabendo se se levará a cabo o trabalho, e a *Comédia* foi lida durante demasiado tempo como uma sucessão de três poemas, em vez de ser considerada aquele único poema interconectado que sem dúvida é. Em segundo lugar, o *Paraíso* é a menos lida e mais descurada das três partes, e insistir em dizer que o *Paraíso* é a parte mais emocionante e experimental da *Comédia* tornou-se para mim uma espécie de missão. Mas devo acrescentar que, com base nos dados de venda, a minha cruzada revelou-se um falhanço: o *Inferno* ganha sempre às outras partes por 3-1. Em terceiro lugar, e contra a opinião imperante, porque acredito que a leitura do *Paraíso* faz bem. Concordo também com Eliot, Beckett e Seamus Heaney em julgar o *Purgatório* como a parte mais delicadamente perspicaz e humana, de forma realística.

AG: Quanto tempo demorou o trabalho de tradução?

RK: Demorei cinco anos. Mas nesse período tenho de incluir também as notas e as introduções, portanto, digamos dois anos e meio. Afinal, a *Comédia* não é muito extensa, a extensão tem cerca de quatro obras teatrais de Shakespeare.

AG: Houve momentos de desânimo, momentos em que tenha pensado desistir do projecto?

RK: Francamente, não. Nunca escrevi um livro que fosse menos sujeito ao clássico bloqueio de escritor. E a razão encontra-se decerto na própria urgência e clareza da visão de Dante. Ele bem sabe como fazer-te sair da selva obscura.

AG: Se houve estes momentos, o que o levou a continuar?

RK: Na dúvida, é suficiente digitar três ou quatro tercetos do texto italiano. Garante uma imediata injeção de precisão e de potência imaginativa.

AG: Qual é, no vosso parecer, a mensagem contemporânea da *Comédia*?

RK: A meu ver, a mensagem é dúplice. Primeiro: o Bem é mais original do que o Mal. Segundo: como o *Paraíso* demonstra de forma soberba, a variedade, a precisão e a lucidez de resposta são as autênticas manifestações do Bem. Dante destrói o mito dominante, conquanto ridículo, segundo o qual o poder e a perversão seriam mais interessantes do que a sagacidade da atenção. Mais pessoas melhor se apercebem disso.

RP: Seria preciso falar de muitas coisas, mas duas parecem importantes neste momento:

1) o Papa recentemente visitou o Reino Unido que, historicamente, é um país protestante e, sobretudo nos últimos tempos, um país violentemente anti-católico. Cheguei a Dante depois de ter lido os ensaios de T. S. Eliot e recorde ter ficado chocado pela sátira dantesca anti-papal. Portanto, Dante é para mim um *memento* do facto de que nem todos os católicos romanos pensam ou acreditam exactamente a mesma coisa; lembra-me que a Igreja Católica Romana não é a estrutura monolítica descrita por muitos que não fazem parte dela (quer sejam anglicanos quer sejam agnósticos). Além disso, imagino que para os católicos romanos Dante pode ser também um exemplo de leal e fiel dissidência.

2) Faço questão de dizer que estamos a enfrentar, hoje em dia, uma crise ambiental que põe em discussão todas as nossas certezas culturais, as razões que utilizamos para dar valor às coisas, aquilo que merecemos, aquilo que temos de esperar da vida e como nos encontramos neste grande mundo que nos rodeia e que nos dá sustento. Não é insólito encontrar quem leia Dante e o julgue uma pessoa com profundas convicções morais, alguém que se julgue virtuoso, alguém que, com facilidade, coloque as pessoas no *Inferno*, no *Purgatório* ou no *Paraíso*, dando-lhes o lugar (que considera) justo. A *Comédia* provoca-me o efeito contrário: as experiências de Dante parecem relacionar-se com um «mundo às avessas», no qual valores e convicções bem fundamentadas foram radicalmente postas em discussão⁷. Por isso, continuarei a ler Dante como guia para o futuro que nos espera: um mundo sem mapas.

VS: A meu ver, a resposta é já contida na pergunta: é a contemporaneidade da sua mensagem aquilo que torna único o poema dantesco. Além disso, temos de acrescentar a «traduzibilidade» da *Comédia* nas formas e através dos registos de comunicação mais variados: da leitura ao teatro; da música ao cinema; da publicidade aos *videogames*. É claro, neste sentido, que o património cultural da *Comédia* já não pode ser só uma prerrogativa dos académicos mas deve tornar-se um bem partilhado à disposição de toda a sociedade civil. Em 1856, Francesco

⁷ «Acontece que no canto XV do *Inferno* quando Dante se encontra perante a ‘damnação’ do seu amigo e mentor Brunetto Latini; ou no canto XXXIV do *Inferno*; para poder sair do Inferno, Dante e Virgílio devem, literalmente, pôr-se de cabeça para baixo. Mas existem muitos outros exemplos» (Pite 1994).

Salerno – «In form, then, as a rose, pure, brilliant, white»:
as traduções da *Comédia* na Inglaterra

De Sanctis lia a prolusão ao seu curso de Literatura Italiana para os estudantes do Instituto Politécnico de Zurigo: como epígrafe do seu discurso para os futuros engenheiros, o crítico punha este terceto: «E que a vossa semente agora vença:/não fostes feitos a viver quais brutos,/mas a seguir virtude e conhecença» (*Inf.* XXVI, 118-120 – Alighieri 1996a, 241). De Dante a De Sanctis, até aos nossos dias, creio que ninguém pode nunca duvidar da excepcional actualidade – e da utilidade – de tal mensagem.

AG: Porquê escolheu ler o canto XXXI do *Paraíso*?

RK: Como já disse, aproveito qualquer possibilidade para demonstrar que o *Paraíso* é a parte mais original da *Comédia*, absolutamente necessária para a compreensão do pensamento e da arte de Dante. O canto XXXI parece ilustrar isto com particular eficácia. De facto, antes de eu chegar à tradução deste canto, não lhe teria dado a mesma atenção que, até então, tinha dado a cantos como o I, o III, o VII, o X e o XXXIII. Agora, de um ponto de vista teológico e poético, acho que o canto XXXI merece uma atenção particular. Teologicamente, Dante oferece uma acabada representação do universo, em forma de ordem perfeita. Isto vale para a própria Igreja, como resposta final àquela procura de comunicação que o poeta exilado continuamente anda professando. É uma espécie de «regresso a casa», no lugar dos «rostos persuadindo a caridade» (*Par.* XXXI, 49 – Alighieri 1996a, 865). E tal avaliação é sobretudo evidente nos versos 37-39: «e ao terno do tempo assim acudo,/e de Florença ao povo justo e ufano» em que Dante observa que aquela incongruente união – quase cómica – por ele imaginada entre Florença e a ordem perfeita, é agora alcançada na Cândida Rosa. A estéril «selva escura» do canto I do *Inferno* é, por fim, substituída por uma representação dinâmica da última fruição dantesca: uma florescência oferecida e sustentada por uma verdade transcendental. A propósito da poesia, parece-me que é um exemplo maravilhoso da clareza que – no projecto narrativo e na articulação linguística – é um fundamento da *Comédia* toda. O conto – apesar de reflectir a harmonia e a ordem celeste – regista pelo menos um ponto de crise profunda quando, no verso 58, Dante olha à sua volta e descobre que Beatriz já não está ao seu lado. E decerto durante a *Comédia* toda a narração dantesca se revela verdadeiramente poderosa, quer nos seus gestos de surpresa e de tensão dramática, quer nos gestos de filosófica compostura. Veja-se, por exemplo, a aparição de Caronte no canto III do *Inferno*, ao enviado do Céu entre o canto VIII e o IX do *Inferno*, ou o *Purgatório*, o terramoto do canto XX e o desaparecimento de Virgílio no canto XXX. Mas, mesmo porque a concepção dantesca da ordem é cinética mais do que estática, os momentos de «ruptura» são, inevitavelmente, momentos de «junção». Por isso, neste canto o desaparecimento de Beatriz ameaça por um momento uma perda comparável à sua morte na *Vida Nova*. E, de facto, isto leva a um modo cada vez mais novo e mais vital de percebê-la: é a nova vida que Dante recebe nos versos em que vê Beatriz no lugar que cabe a ela,

dentro da rosa eterna. Em conclusão, no que diz respeito à língua e ao ritmo que há neste canto, observo uma substancial sobriedade e firmeza do «fogo visual», facto que é, por si só, supreendente se consideramos quanto teria sido fácil falar, numa tal situação, em termos de êxtase satisfeito. A rosa é mais um ícone (felizmente estamos em Ravenna) do que um convite ao rapto estático, e o movimento do olho não é um gesto de fraqueza mas um movimento calculado, para cima, para baixo e à volta. Antes, poder-se-ia dizer que a estrutura do canto é menos definida por conotações e impressões cromáticas adjectivais do que por preposições e indicadores de posição que definem a direcção do olhar e determinam a orientação ou o lugar, sendo o «lugar», como sugeri, o tema deste canto de «regresso a casa». E sem querer dizer que a minha tradução consiga isso, penso que algumas traduções, muito boas, se enganam quando ignoram a insistência de Dante na colocação e na posição. Veja-se, por exemplo, a tradução dos versos 16-21 realizada no início do século XIX por Henry Cary (Alighieri 1814):

*And as they flitted down into the flower,
From range to range, fanning their plummy loins,
Whispered the peace and ardour which they won
From that soft winnowing. Shadow none, the vast
Interposition of such numerous flight
Cast, from above, upon the flower or view
Obstructed aught.*

A possibilidade de uma percepção claramente definida é oferecida pela ênfase que Dante põe em «de banco em banco» e «interpor-se» e «o de cima» (Alighieri 1996a, 863). Mas Cary parece mais interessado nos efeitos – deliciosamente vagos ou até afectados – que em inglês se produzem com *flitting*, *whispering* (cuja justificação não consigo encontrar) e com o levemente sensual *winnowing*. Faltando à sua própria sintaxe o controlo do terceto, produz uma sublimidade muscular no *enjambement* «Shadow none, the vast/Interposition of such numerous flight» que, porém, afasta a atenção da geometria celeste da cena. Nem eu utilizei o terceto para a minha versão. Tudo aquilo que posso querer é que uma tradução melhor da tradução de Cary ou da minha siga Dante mais de perto, permitindo a uma palavra simples como «descendendo» (Alighieri 1996a, 863) – que tem também uma função indicadora de «altos e baixos», de «para cima e para baixo» – transmitir o sentido de trânsito. Sem apagar ou ensombrar o interesse que Dante mostra pelo verbo «interpor-se» ou pela palavra – preposição reconstruída iconicamente em forma de substantivo – «o de cima». Deveria ser algo muito fácil: deixar que Dante ensinasse o valor da simplicidade e da precisão.

Salerno – «In form, then, as a rose, pure, brilliant, white»:
as traduções da *Comédia* na Inglaterra

A Divina Comédia no Mundo⁸

*Ravenna: each
tessera a soul
in Dante's strict
dazzling heaven. Even, in late
afternoon light
the cobblestone
awkwardly, squared
and footfall worn
colours, sits
in the mosaic
rule of God.*

Ralph Pite

⁸ A poesia de Ralph Pite foi composta durante a sua estadia em Ravenna, por ocasião da conversação dedicada à *Divina Comédia* na Grã-Bretanha.

Paradise, canto XXXI
(Trad. Robin Kirkpatrick 2007, 298-317)

*In form, then, as a rose, pure, brilliant, white,
there stood before me now the sacred ranks
that Christ, by His own blood, has made His bride.
The other force that, flying, sees and sings
the glory that so stirs their love for Him –
the goodness, too, that makes them all they are –
came down, as might a swarm of bees that first
en-flower themselves, returning, afterwards,
to where their efforts are made sweet to taste.
They search the utmost depths of that great flower,
with all its many petals. Then they rise
once more to where their love will always dwell.
Their faces all were bright with living flame,
their wings of gold, their other parts so white
that snow has never reached to that extreme.
Descending in the flower from tier to tier,
they offered peace and all the burning love
that they won there (wings fanning down their flanks).
Nor, interposed between the flower and height,
did all that multitude in flight impede
that radiance or the faculties of sight.
Divine light pierces through the universe –
to be received, as fit, in all degrees –
in such a way that nothing can oppose.
The realm – its gaudeamus free of strife –
where chosen, past and new, such crowds resort,
aims all its love and seeing at one sign.
O three-fold light that, in one single star,
so flashing in their sight brings them content!
Look down upon our world of squalls and storms.
If savages from northern shores (where skies
are dark, day in, day out, under the Helicean sign
that gazes, wheeling, on her well-loved son)
at seeing Rome and her aspiring works
are stupefied to view the Lateran,
soaring so high above all mortal things,
then what of me – from human to divine,
coming to this eternal realm from time,*

Salerno – «In form, then, as a rose, pure, brilliant, white»:
as traduções da *Comédia* na Inglaterra

PARADISO, canto XXXI
(ed. N. Sapegno 1997, 391-402)

*In forma dunque di candida rosa
mi si mostrava la milizia santa
che nel suo sangue Cristo fece sposa;
ma l'altra, che volando vede e canta
la gloria di colui che la 'nnamora
e la bontà che la fece cotanta,
sì come schiera d'ape, che s'infiora
una fiata e una si ritorna
là dove suo laboro s'insapora,
nel gran fior discendeva che s'addorna
di tante foglie, e quindi risaliva
là dove 'l suo amor sempre soggiorna.
Le facce tutte avean di fiamma viva,
e l'ali d'oro, e l'altro tanto bianco,
che nulla neve a quel termine arriva.
Quando scendean nel fior, di banco in banco
porgevan de la pace e de l'ardore
ch'elli acquistavan ventilando il fianco.
Né l'interporsi tra 'l disopra e 'l fiore
di tanta moltitudine volante
impediva la vista e lo splendore:
hé la luce divina è penetrante
per l'universo secondo ch'è degno,
sì che nulla le puote essere ostante.
Questo sicuro e gaudioso regno,
frequente in gente antica e in novella,
viso e amore avea tutto ad un segno.
O trina luce, che 'n unica stella
scintillando a lor vista, sì li appaga!
guarda qua giuso a la nostra procella!
Se i barbari, venendo da tal plaga
che ciascun giorno d'Elice si cuopra,
rotante col suo figlio ond'ella è vaga,
veggendo Roma e l'ardua sua opra,
stupefaciensi, quando Laterano
a le cose mortali andò di sopra;
io, che al divino da l'umano,
a l'eterno dal tempo era venuto,*

*from Florence to a nation sane and true –
what pure astonishment must I have felt?
Indeed, between that shock and solemn joy,
I, gladly, did not hear or speak a thing.
As pilgrims gaze, enthralled at their new life,
around the temple that they'd vowed to reach,
hoping to tell, already, where they've been,
so, pacing upwards through the living light,
I drew my eyes through every step and grade
now up, now lower; circling all around.
I saw there faces swayed to caritas,
arrayed in their own smiles and light not theirs,
and all they did adorned with dignity.
The general form of Heaven had by now
been grasped entirely as my glance swept round,
fixing, though, firmly no particular.
And so I turned – my will once more on fire –
to ask that she, my lady, should respond.
(For here and there, some doubt in me remained).
I'd looked for one thing. Something else replied.
I'd see Beatrice, as I believed,
and saw an elder, robed like all in glory.
Around his countenance and eyes there flowed
the generosity of joy, his look
a gentle father's, firm and virtuous.
And I at once: «Where is she?» And at this:
«So I can bring an end to your desire,
Beatrice moved me from the peace I keep.
If, to the highest round of that third step,
you'll raise on your eyes, you'll see her on the throne
to which her merits have allotted her».
Without reply, I raised my eyes up there
and saw her, mirroring eternal rays,
to form a crown or aureole around.
From that high region where the thunder rolls,
no mortal eye could ever be so far –
though sunk beneath the ocean's utmost depth –
as my sight was from Beatrice now.
Yet that meant nothing. For her image came
nor blurred or lessened by the space between.
«In you, beloved, my hope grows strong. All this*

Salerno – «In form, then, as a rose, pure, brilliant, white»:
as traduções da *Comédia* na Inglaterra

*e di Fiorenza in popol giusto e sano
di che stupor dovea esser compiuto!
Certo tra esso e 'l gaudio mi facea
libito non udire e starmi muto.
E quasi peregrin che si ricrea
nel tempio del suo voto riguardando,
e spera già ridir com 'ello stea,
u per la viva luce passeggiando,
menava 'io li occhi per li gradi,
mo sù, mo giù e mo recirculando.
Vedeà visi a carità sùadi,
d'altrui lume fregiati e di suo riso,
e atti ornati di tutte onestadi.
La forma generai di paradiso
già tutta m'io sguardo avea compresa,
in nulla parte ancor fermato fiso;
e volgeami con voglia riaccesa
per domandar la mia donna di cose
di che la mente mia era sospesa.
Uno intendea, e altro mi rispuose:
credea veder Beatrice e vidi un sene
vestito con le genti gloriose.
Diffuso era per li occhi e per le gene
di benigna letizia, in atto pio
quale a tenero padre si convene.
E «Ov'è ella?», subito diss'io.
Ond'elli: «A terminar lo tuo disiro
mosse Beatrice me delloco mio;
e se riguardi sù nel terzo giro
dal sommo grado, tu la rivedrai
nel trono che suoi mertì le sortiro».
Sanza risponder, li occhi sù levai,
e vidi lei che si facea corona
reflettendo da sé li eterni rai.
Da quella reg'ion che più sù tona
occhio mortale alcun tanto non dista,
qualunque in mare più giù s'abbandona,
quanto lì da Beatrice la mia vista;
ma nulla mi facea, ché sua effige
non discendea a me per mezzo mista.
«O donna in cui la mia speranza vige,*

*you bore: To greet me and to make me whole,
you left your footprint in the depth of Hell.
The inward strength and grace of everything
I since have seen has come to me, I know,
through you, your goodness and your grace and power:
From servitude you've led me to be free
by all those pathways and by all the means
you have within your power to exercise.
Keep safe in me your own magnificence,
so that my soul, since you have made it well,
should leave the knot of body, pleasing you».
My prayer was thus. And she, as far away
as she might seem, smiled and looked down at me,
then turned again towards the eternal spring.
The holy patriarch: «So you may perfectly
attain the summit of the path you take
(far that I'm sent, by prayer and holy love),
fly through this garden with your wings of sight,
far seeing this will make your gaze more fit
to climb towards the radiance of God.
The Heavenly Queen – I burn in all my soul
for love of her – will bring us every grace.
I am Bernardo, her most faithful one».
Like someone coming from Croatia, say,
to view our Veil – the Saint Veronica –
who still can't satisfy the age-old ache
and, while the image is displayed to him,
will murmur in his thoughts: «My Lord, Christ Jesus,
was this the way, true God, you looked on earth?»
so I – with wondering eyes on that bright life
of caritas who, contemplating, caught
some taste, within our world, of final peace.
«Child born of grace» (so he began) «if you
continue with your eyes still fixed below,
you'll hear no note of this bright, joyful state.
Look through these circles to the furthest off
so far that you shall see, enthroned, the queen
to whom this realm is subject its vows».
I raised my eyes. And, as when morning dawns,
the orient horizon in new light
defeats the part in which the sun goes down,*

Salerno – «In form, then, as a rose, pure, brilliant, white»:
as traduções da *Comédia* na Inglaterra

*e che soffristi per la mia salute
in inferno lasciar le tue vestige,
di tante cose quant' i' ho vedute,
dal tuo podere e da la tua bontate
riconosco la grazia e la virtute.
Tu m' hai di servo tratto a libertate
per tutte quelle vie, per tutt' i modi
che di ciò fare avei la potestate.
La tua magnificenza in me custodi,
sì che l' anima mia, che fatt' hai sana,
piacente a te dal corpo si disnodi».*
*Così orai; e quella, sì lontana
come pareva, sorrise e riguardommi;
poi si tornò a l' eterna fontana.
E 'l santo sene: «Acciò che tu assommi
Perfettamente», disse, «il tuo cammino,
a che priego e amor santo mandommi,
vola con li occhi per questo giardino;
ché veder lui t' acconcerà lo sguardo
più al montar per lo raggio divino.
E la regina del cielo, ond' io ardo
tutto d' amor, ne farà ogni grazia,
però ch' i' sono il suo fedel Bernardo».*
*Qual è colui che forse di Croazia
viene a veder la Veronica nostra,
che per l' antica fame non sen sazia,
ma dice nel pensier, fin che si mostra:
«Signor mio Iesù Cristo, Dio verace,
or fu sì fatta la sembianza vostra?»;*
*tal era io mirando la vivace
carità di colui che 'n questo mondo,
contemplando, gustò di quella pace.
«Figliuol di grazia, quest' esser giocondo»,
cominciò elli, «non ti sarà noto,
tenendo li occhi pur qua giù al fondo;
ma guarda i cerchi infino al più remoto,
tanto che veggi seder la regina
cui questo regno è suddito e devoto».*
*Io levai li occhi; e come da mattina
la parte oriental de l' orizzonte
soverchia quella dove 'l sol declina,*

*so too, as though my eyes were travelling
from valley un to the mountain peak, I saw
the rim outdo, in brightness, every other part.
As sky flares fiercest where the chariot pole –
mis-turned by Phaeton once – is waited for,
the light diminishing on either side,
so did that oriflamme (peace-pennant now)
grow bright within its central spur, as flame,
elsewhere, in equal measure, slacked and dimmed.
And, in the central band, their wings outspread,
I saw, in thousand, angels – feasting, dancing –
in blaze and chosen deed all differing.
I saw there, smiling on their games and songs,
the height of Beauty who, as height of Joy,
was there in all the eyes of all the saints.
And even if, in words, I had such wealth
as, in imagining, I did, I'd still not dare
attempt to say the least of that delight.
Bernardo, seeing where my eyes were set,
fixed, won, attentive to her warm regard,
now turned his own so feelingly to her
that mine in wonder blazed out all the more.*

Salerno – «In form, then, as a rose, pure, brilliant, white»:
as traduções da *Comédia* na Inglaterra

*così, quasi di valle andando a monte
con li occhi, vidi parte ne lo stremo
vincer di lume tutta l'altra fronte.
E come quivi ove s'aspetta il temo
che mal guidò Fetonte, più s'infiamma,
e quinci e quindi il lume si fa scemo,
così quella pacifica oriafiamma
nel mezzo s'avvivava, e d'ogne parte
per igual modo allentava la fiamma;
e a quel mezzo, con le penne sparte,
vid'io più di mille angeli festanti,
ciascun distinto di fulgore e d'arte.
Vidi a lor giochi quivi e a lor canti
ridere una bellezza, che letizia
era ne li occhi a tutti li altri santi;
e s'io avessi in dir tanta divizia
quanta ad imaginar, non ardirei
lo minimo tentar di sua delizia.
Bernardo, come vide li occhi miei
nel caldo suo caler fissi e attenti,
li suoi con tanto affetto volse a lei,
che 'miei di rimirar fé più ardenti.*

Bibliografia

- Alighieri, Dante. 1814. *The Vision: or Hell, Purgatory and Paradise*. Trad. Rev. Henry Francis Cary. 3 vols. Londres: J. Barfield.
- . 1949-65. *The Divine Comedy*. Trad. D. L. Sayers e B. Reynolds. Londres: Penguin.
- . 1966-67. *La Commedia secondo l'antica vulgata*. Ed. Giorgio Petrocchi. 4 vols. Milão: Mondadori.
- . 1982-86. *The Divine Comedy*. Trad. Allen Mandelbaum. Nova Iorque: Bantam.
- . 1994. *The Divine Comedy. The Vision of Dante*. Ed. Ralph Pite. Londres: Everyman.
- . 1996a. *A Divina Comédia*. Trad. Vasco Graça Moura. Venda Nova: Bertrand.
- . 1996b. *The Divine Comedy*. Trad. Peter Dale. Londres: Anvil Press.
- . 1997. *La Divina Commedia*. Ed. Natalino Sapegno. 3 vols. Florença: La Nuova Italia.
- . 2002. *The Inferno*. Trad. Ciaran Carson. Londres e Nova Iorque: Granta.
- . 2007. *The Divine Comedy: Paradise*. Trad. Robin Kirkpatrick. Londres: Penguin.
- Bloom, Harold. 1994. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. Nova Iorque, San Diego e Londres: Harcourt Brace.
- Byron. 1966. *Medwin's Conversations*. Ed. Ernst J. Lovell Jr. Princeton: Princeton University Press.
- Chaucer, Geoffrey. 2003. *Complete Works*. Ed. Walter W. Skeat. Vol. 2. Kila: Kessinger Publishing's Rare Prints.
- Dryden, John. 1992. On Translation. In *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Ed. Rainer Schulte e John Biguenet. 17-31. Chicago: University of Chicago Press.
- Eliot, T. S. 1943. *Four Quartets*. Nova Iorque: Harcourt Brace.
- . 1993. «Dante [II]». In *Opere*. Ed. Roberto Sanesi. 808-846. Milão: Bompiani.
- Fabrica. 2010. *L'Inferno di Dante. Una storia naturale*. Ed. Patrick Waterhouse e Walter Hutton. Milão: Mondadori.

Salerno – «In form, then, as a rose, pure, brilliant, white»:
as traduções da *Comédia* na Inglaterra

- Gower, John. 1857. *Confessio Amantis*. Ed. R. Pauli. Vol. III. Londres: Bell and Daldy.
- Griffiths, Eric, e Matthew Reynolds. 2005. *Dante in English*. Londres: Penguin Books.
- Harrington, John. 1615. *Epigrams both Pleasant and Serious*. Londres: Iohn Budge.
- Macaulay, Thomas B. 1909. *The Divine Comedy of Dante Alighieri*. Ed. Charles Welsh. Trad. Henry Wadsworth Longfellow. Nova Iorque: Charles C. Bigelow & Co.
- Pite, Ralph. 1994. *The Circle of our Vision. Dante's Presence in English Romantic Poetry*. Oxford: Clarendon Press.
- Salerno, Vincenzo. 1998. *La «Commedia» di Dante in Inghilterra. Da Geoffrey Chaucer a W.M. Rossetti*. Ragusa: Libroitagliano.