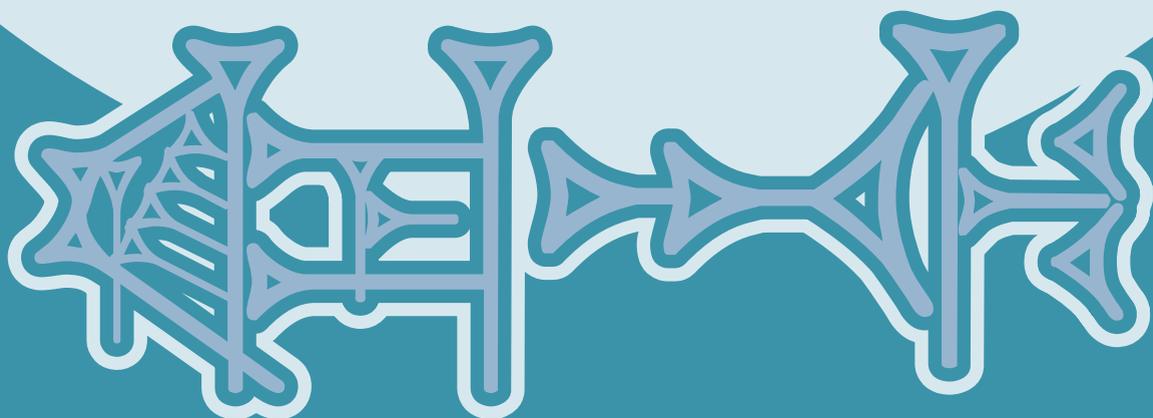


# Lezioni di Traduzione

1



a cura di  
Nadzieja Bąkowska  
e Alberto Alberti

Bologna  
2022



# Lezioni di Traduzione

## 1

a cura di  
Nadzieja Bąkowska  
e Alberto Alberti

LILEC • Bologna  
2022

# Lezioni di Traduzione

## DIRETTORE

Alessandro Niero

## COMITATO SCIENTIFICO

Carlo Saccone  
(Università di Bologna)

Matteo Lefèvre  
(Università di Roma "Tor Vergata")

Evgenij Solonovič  
(RAN, Institut mirovoj literatury, Moskva)

Teresa Seruya  
(Universidade de Lisboa)

Edward Balcerzan  
(Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Poznań)

Rainer Grutman  
(University of Ottawa)

Waltraud Kolb  
(Universität Wien)

## COMITATO DI REDAZIONE

Alberto Alberti, Nadzieja Bąkowska,  
Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti,  
Barbara Ivancic, Eugenio Maggi,  
Roberto Mulinacci, Nahid Norozi

## PROGETTO GRAFICO E LAYOUT EDITING

Alberto Alberti

## SEGRETERIA DI REDAZIONE E COPYEDITING

Nadzieja Bąkowska  
[nadzieja.bakowska@unibo.it](mailto:nadzieja.bakowska@unibo.it)

## REVISIONE LINGUISTICA

Jeremy Barnard

I volumi della collana "Lezioni di Traduzione"  
sono pubblicati online sulla piattaforma  
AMS Acta dell'Università di Bologna e sono  
liberamente accessibili



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

*Lezioni di traduzione*, 1  
LILEC • AMS Acta by AlmaDL  
University of Bologna Digital Library

© 2022 Authors

ISBN 9788854970946  
DOI 10.6092/unibo/amsacta/6968



<https://site.unibo.it/tauri/it>

## IN COPERTINA



Rielaborazione dei pittogrammi sumerici per  
'traduttore' (*eme* 'lingua' + *bala* 'girare'),  
attestati in questa combinazione a partire  
dal periodo Protodinastico IIIb  
(ca 2450-2350 a.C.)

(cfr. ePSD, <http://psd.museum.upenn.edu/nepsd-frame.html>, s.v. *translator*).



<https://lingue.unibo.it/it>



# Indice

ROBERTO MULINACCI

*A guisa di introduzione*

*Della traduttologia di oggi (e forse di domani) o elogio della tradizione*

5

ALBERTO ALBERTI

*«Cerca di farti degli amici tra i migliori e non tra i peggiori!»*

*Massimo il Greco e l'Epistola di Fozio al principe Boris*

11

NADZIEJA BĄKOWSKA

*Una panoramica sull'autotraduzione*

41

ANDREA CECCHERELLI

*Tradurre un diverso cronotopo*

*(sull'esempio di un dramma rinascimentale polacco)*

63

**GABRIELLA ELINA IMPOSTI**

*Un caso di ‘traduzione estrema’:  
Il palindromo*

89

**BARBARA IVANCIC**

*Diamo spazio ai Translator Studies  
Il traduttore letterario come soggetto e oggetto di studio*

105

**ALESSANDRO NIERO**

*Tradurre la diacronia  
Il caso di Afanasij Fet*

123

**NAHID NOROZI**

*Le traduzioni italiane del Divān di Ḥāfez,  
poeta persiano del XIV sec.*

139

**MONICA PEROTTO**

*Bilinguismo e traduzione  
Creazione di corpora paralleli per l’analisi  
delle traduzioni letterarie del concorso Kul’turnyj most*

159



## LE TRADUZIONI ITALIANE DEL *DIVĀN* DI ḤĀFEẒ, POETA PERSIANO DEL XIV SECOLO

NAHID  
NOROZI

### 1. Introduzione a Ḥāfeẓ e alle problematiche traduttive relative al suo Canzoniere

Ḥāfeẓ di Shiraz<sup>1</sup>, vissuto nel Trecento, è uno dei grandi nomi della poesia persiana classica, spesso anzi è stato indicato come il “Petrarca dei persiani”. Il paragone regge un po’ perché Ḥāfeẓ occupa un posto centrale nel canone della lirica persiana classica; e un po’ perché, così come esistette in Europa un “petrarchismo”, anche in Persia ci fu un parallelo fenomeno riconducibile all’arte di Ḥāfeẓ, ovvero si può parlare di un “hafezismo” che ha influenzato la lirica persiana, ma anche la lirica che si è espressa in altre lingue, per esempio in lingue turche e in urdu. Questo fenomeno si è prolungato nel tempo ben oltre il medioevo, giungendo si può dire fin quasi alle soglie del Novecento.

Ḥāfeẓ visse alla corte di Shiraz nel XIV sec., dividendosi tra gli ambienti aristocratici e quelli religiosi. Fu panegirista dei principi di Shiraz, città dell’Iran meridionale e culla della poesia persiana, ma Ḥāfeẓ è soprattutto un poeta lirico: ci ha lasciato oltre cinquecento *ghazal* che è all’incirca l’equivalente in Persia del sonetto benché, a differenza del sonetto, il *ghazal*

<sup>1</sup> Su Ḥāfeẓ esiste una sterminata bibliografia, per cui per comodità segnaliamo la voce *Hafez* del più noto repertorio enciclopedico di area iranologica, in cui troviamo ben 14 sezioni, due delle quali dedicate alle traduzioni dell’opera del poeta nelle lingue inglesi e tedesca (cfr. [Yarshater et al. 2002](#)). In lingua italiana si vedano le pagine relative in [Bausani 1960](#): 247-256, 437-450 e [Bürigel 2006](#): 81-148.

sia un componimento monorimico di lunghezza variabile, da un minimo di 5 fino a 15 versi o più, con una metrica di tipo quantitativo<sup>2</sup>. Va tenuto presente inoltre che questi versi sono in realtà dei distici (*beyt*) – l'unità di base di tutti i generi della poesia persiana classica –, ciascuno composto da due emistichi che nei manoscritti si presentano tradizionalmente sulla stessa riga con uno spazio che li separa. In ogni caso le somiglianze tra il sonetto e il *ghazal*, non vanno molto al di là della comune materia amorosa. Come nel sonetto, anche il poeta di *ghazal* si rivolge in effetti alla persona amata, indirizzandole le proprie lodi o suppliche, spesso lamentando la sua indifferenza o distrazione, più spesso ancora giurandole eterna fedeltà anche di fronte alle scorrettezze o magari alle sue crudeltà.

Ma proprio sull'identificazione della persona amata cominciano a evidenziarsi differenze di fondo tra la tradizione lirica persiana e quella europea, per esempio riguardo al suo genere sessuale. La prima domanda che il traduttore italiano o europeo si è posto è: i poeti persiani cantano di solito una figura maschile o una figura femminile? Come vedremo la cosa resta piuttosto nel vago, complice anche la stessa lingua persiana che non conosce differenza di genere per nomi e aggettivi, e neppure per il pronome di terza persona. L'italiano ha *egli/lui* e ha pure *ella/lei*, come in generale le lingue europee; in persiano abbiamo solo il pronome *u* che copre sia il maschile sia il femminile. In questo articolo vedremo nella prima parte in che modo i traduttori europei di Ḥāfez, e in particolare quelli italiani, abbiano affrontato questo primo problema.

Dobbiamo in secondo luogo osservare che il *ghazal* persiano presenta una serie di termini e motivi, culturalmente marcati, che pongono una seconda serie di problemi al traduttore. Tradurre Dante o l'inglese Milton in un'altra lingua europea rappresenta certamente una sfida, si può dire tuttavia che in generale il traduttore europeo ha il vantaggio di muoversi all'interno di coordinate culturali che gli sono familiari, profondamente segnate dall'appartenenza dell'autore tradotto e del traduttore allo stesso orizzonte religioso, il cristiano; alla stessa tradizione culturale, quella latina o romano-germanica; allo stesso insieme di riferimenti di natura storico-sociale e antropologica.

Tradurre Ḥāfez in una lingua europea evidentemente comporta una situazione del tutto diversa, a partire dal fatto, per esempio, che Ḥāfez cita

<sup>2</sup> Per un approfondimento sul genere *ghazal* nelle lettere persiane, segnaliamo [Bausani 1960](#): 354-526 (che contiene un'ampia esemplificazione con analisi dettagliata), nonché [Bürgele 2006](#): 42-53.

frequentemente personaggi, temi e motivi tratti dal *Corano*, ovvero la scrittura sacra dei musulmani, un testo spesso citato ma praticamente sconosciuto al grande pubblico italiano ed europeo. Il nome d'arte del nostro poeta, Ḥāfez, significa non a caso 'colui che ha memorizzato' il testo sacro ed è pure un titolo che viene dato comunemente a chi dimostri di sapere a memoria il *Corano*.

E ancora, oltre alle citazioni coraniche, troviamo nella poesia di Ḥāfez molte dotte citazioni che fanno riferimento all'epos iranico, ovvero alle storie dei re persiani cantate in un monumentale poema epico intitolato *Il Libro dei Re* del poeta Ferdowsi<sup>3</sup>, vissuto circa tre secoli prima di Ḥāfez. Per non parlare poi di tutta una serie di immagini e di *tòpoi* di non immediata recepitività per un pubblico europeo, di cui vedremo tra poco alcuni esempi.

Infine, c'è forse la questione che pone la sfida più ardua a qualsiasi traduttore europeo di Ḥāfez: l'uso estensivo della *polisemia* in ogni forma, come l'anfibologia con doppi o tripli sensi, gli enigmi e vari giochi di parole semanticamente ambigui ecc. Più in generale, si può dire che il messaggio di Ḥāfez risulti tipicamente multi-dimensionale, vi si distinguono più livelli o discorsi, spesso inestricabilmente intrecciati: un livello lirico caratterizzato da un linguaggio bacchico-erotico; uno panegiristico che ha per referente talvolta implicito il mecenate del poeta; uno polemico che prende di mira specialmente i religiosi ritenuti ipocriti o arraffoni. Ma non possiamo trattare qui questi aspetti, peraltro già analizzati da vari studiosi (cfr. [Saccone 2019](#): 15-24; [Scott-Meisami 2003](#): 117-130; [1991](#)). Inevitabilmente, la polisemia del dettato hafeziano si riduce o a volte si perde del tutto anche nella migliore delle traduzioni, e, del resto, non è questione che emerga episodicamente nel suo *Canzoniere*, al contrario, è un tratto caratteristico, strutturale e pervasivo.

Sin dalle prime traduzioni ottocentesche in lingue europee, la tedesca in particolare, emerse la ulteriore questione che può essere riassunta nella semplice domanda: nei suoi *ghazal*, Ḥāfez ci parla di un amore terreno o di un amore spirituale, le sue sono ansie erotiche o mistiche? Le risposte sono varie, con una tendenza degli studiosi persiani a evidenziare il lato spirituale della poesia hafeziana, mentre gli studiosi e interpreti europei in generale hanno sottolineato per così dire il lato più terreno. Questa am-

<sup>3</sup> Segnaliamo la traduzione di questo celebre poema, oltre 50000 distici, ad opera di Italo Pizzi ([Firdusi 1886-1888](#)) integralmente messo in endecasillabi sciolti, a suo tempo lodati da Carducci. Si tratta della storia e le gesta eroiche dei sovrani persiani a partire dai primordi sino alla caduta dell'impero sassanide nel VII sec. per mano degli arabi musulmani.

biguità di fondo ispirava nell'Ottocento al poeta Friederich Rückert (1788-1866), un traduttore tedesco di Ḥāfez, alcuni versi famosi:

Hafis, wo er scheint Übersinnliches  
nur zu reden, redet über Sinnliches  
Oder redet er, wo über Sinnliches  
er zu reden scheint, nur Übersinnliches?  
Sein Geheimnis ist unübersinnlich  
Denn sein Sinnliches ist Übersinnliches

Hāfez, quando sembra che parli di Sovrasensibile  
parla in verità del Sensibile  
O non è che, quando sembra parlare del Sensibile  
parli in realtà di Sovrasensibile?  
Il suo segreto non è al di là dei sensi  
poiché invero è il suo Sensibile ch'è Sovrasensibile!

(cit. in [Saccone 2006](#): 168-169)

Friederich Rückert aveva certamente colto un aspetto essenziale della poetica di Ḥāfez, su cui torniamo più avanti. Non sono competente in letteratura tedesca, ma un cenno almeno devo farlo a Goethe, un altro grandissimo lettore di Ḥāfez. Goethe aveva conosciuto la poesia di Ḥāfez attraverso una traduzione integrale del suo *Canzoniere*, in tedesco, che era uscita agli inizi dell'Ottocento. Il suo autore, Joseph von Hammer-Purgstall (1774-1856), fu traduttore e interprete ufficiale dell'ambasciata dell'Impero austro-ungarico a Istanbul ([von Hammer-Purgstall 1812-1813](#)). E Goethe, com'è noto, fu talmente colpito dai versi di Ḥāfez da chiamarlo «il mio gemello orientale» (cfr. [Bürgel 2006](#): 101-116), e arrivò persino a dedicargli la sua ultima opera il *West-Östlicher Divan*, ovvero il suo celebre *Canzoniere Occidentale-Orientale* (cfr. [Goethe 1819](#)).

## 2. Analisi di alcune traduzioni italiane di due *ghazal* di Ḥāfez

**2.1.** Qui però ci occuperemo soltanto dei traduttori italiani di Ḥāfez<sup>4</sup> e vedremo attraverso qualche esemplificazione come questi traduttori,

<sup>4</sup> In lingua italiana sono comparse due analisi sulle traduzioni italiane di Ḥāfez. La prima è ad opera di [Saccone \(2006\)](#) che esamina prevalentemente la traduzione di Giovanni D'Erme ([Hāfez 2004-2008](#)), di Stefano Pellò e Gianroberto Scarcia ([Hāfez](#)

Giovanni D’Erme<sup>5</sup>, Carlo Saccone<sup>6</sup> e Stefano Pellò-Gianroberto Scarcia<sup>7</sup>, abbiano affrontato i tre problemi cui sopra ho accennato, ossia: la questione del sesso della persona cantata da Ḥāfez; la questione della resa italiana dei termini culturalmente marcati; e infine la questione della irriducibile polisemia del dettato hafeziano. Entrando nel vivo della questione proponiamo un *ghazal* di Ḥāfez in tre versioni italiane, di cui vedremo solo i primi tre versi iniziali per una breve analisi comparativa. Ma prima osserviamo il *ghazal* traslitterato che si presenta suddiviso in distici (*beyt*), ossia in due emistichi nell’originale disposti sulla stessa riga separati da uno spazio:

1. agar ān tork-e shirāzi be dast ārad del-e mā rā  
be khāl-e hendu-yash bakhsham Samarqand o Bokhārā rā
2. bedeh sāqi mey-e bāqi ke dar jannat nakhwāhi yāft  
kenār-e āb-e Roknābād o golgasht-e mošallā rā
3. faghān k-in luliyān-e shukh-e shirin-kār-e shahr-āshub  
chonān bordand šabr az del ke torkān khwān-e yaghmā rā
4. ze ‘eshq-e nātamām-e mā jamāl-e yār mostaghni-st  
be āb o rang o khāl o khaṭṭ che ḥājat ru-ye zibā rā? [...]
5. agar doshnām farmāyi va-gar nefrin do’ā guyam  
javāb-e talkh mizibad lab-e la’l-e shekar-khā rā [...]

2005), ma analizza anche certe scelte traduttive adottate da Italo Pizzi e da Alessandro Bausani. L’altro studio è di *Ingenito* (2009) il quale si sofferma sulle quattro traduzioni di Ḥāfez, effettuate da Carlo Saccone (*Hāfez* 1998), Giovanni D’Erme (*Hāfez* 2004-2008), Stefano Pellò e Gianroberto Scarcia (*Hāfez* 2005) e Charles-Henri de Fouchécour (*Hāfez* 2006).

- 5 Un importante traduttore di Ḥāfez è Giovanni D’Erme, professore di Lingua e Letteratura persiana presso L’Orientale di Napoli che pubblicò in tre volumi il *Canzoniere* del poeta shirazeno (*Hāfez* 2004-2008).
- 6 Carlo Saccone, docente di Lingua e Letteratura persiana all’Università di Bologna, è il primo iranista ad aver tradotto un’ampia antologia contenente 185 *ghazal* (*Hāfez* 1998), che poi fu completata con altri due volumi (*Hāfez* 2011a e 2011b). In questi tre volumi Saccone ci offre, oltre alla traduzione di tutti i *ghazal*, anche quella di molti altri componimenti quali quartine (*robā’i*), poemi a rime bacciate (*mathnavi*) e frammenti (*qet’é*), per cui la sua può considerarsi la traduzione italiana più completa dell’opera di Ḥāfez.
- 7 Gianroberto Scarcia, professore di Lingua e Letteratura iranica e di Storia dell’Iran e dell’Asia Centrale nell’Università Ca’ Foscari di Venezia, recentemente scomparso, ha tradotto e pubblicato il *Canzoniere* di Ḥāfez con l’allievo Stefano Pellò, ora docente di Lingua e Letteratura persiana all’Università Ca’ Foscari di Venezia (*Hāfez* 2005).

6. ḥadith az moṭreb o mey guy o rāz-e dahr kamtar ju  
ke kas nagshud o nagshāyad be ḥekmat in mo‘ammā rā
  7. ghazal gofti o dorr softi biyā vo khosh bekhwān Ḥāfez  
ke bar naẓm-e to afshānad falak ‘aqd-e thorayyā rā
- (Ḥāfez 1989: 98)

Ed ecco la versione italiana di Carlo Saccone:

1. Se quel turco di Shirāz il cuore mio si prende in mano  
pel suo nero neo sì bello Bukharā regalo e Samarkanda!
2. Ma versa o coppiere il vino rimasto, ché in paradiso non troverai  
no, le rive fresche del Roknābād, il viale di rose del Mosallā!
3. Ahi, quei giullari sfrontati, dolcezza e subbuglio della città  
ogni pazienza al mio cuore rapirono al pari di turchi predoni!
4. Dal nostro Amore imperfetto la Bellezza dell’amico è affrancata  
di unguenti e tinte, nei e trucchi ha bisogno mai un volto leggiadro? [...]
5. Se insulti mi mandi o rimproveri, ugualmente io ti benedico:  
risposte amare ben s’addicono a rubea labbra colme di zucchero! [...]
6. E tu, parlaci di vino e menestrelli, non cercare i misteri del mondo  
con la sapienza nessuno sciolse né mai scioglierà questi enigmi!
7. Un *ghazal* recitasti o Ḥāfez, belle perle infilando, vieni e canta  
a che sui tuoi versi il cielo sparga la collana delle Pleiadi!

(Ḥāfez 2019: 132-133)

Leggiamo ora la versione di Giovanni D’Erme:

1. Se quella Turca di Širāz mi prendesse in mano il cuore, Samarcanda e Buxârâ  
per il suo nero neo io darei.
2. O coppiere, versa il vino che resta, perché in Paradiso non troverai le rive del  
ruscello di Roknâbâd né le aiuole di Mosallâ.
3. Ahimè queste zingare maliziose dai dolci modi, che mettono a soqqadro la  
città, hanno spazzato via la pace del cuore come fanno i Turchi col banchetto  
del bottino.
4. La bellezza dell’Amica quale bisogno ha del nostro imperfetto amore? Un bel  
viso non ha bisogno di belletto, colore, neo e ombretto. [...]
5. Sia che tu mi insulti o che tu mi maledica, per ciò io ti loderò: un’aspra rispo-  
sta si addice a un dolce labbro di rubino. [...]
6. Racconta la storia del menestrello e del vino e non indagare il segreto del  
tempo, ché quest’arcano mai nessuno lo svelò in virtù di dottrina, né mai lo  
svelerà.

7. Recitasti una canzone e perforasti perle. Vieni, o Ḥāfez, e canta dolcemente perché il cielo cosparge sui tuoi versi la collana delle Pleiadi.

(Ḥāfez 2004-2008, 1: 26)

Infine la versione di Pellò-Scarcia:

1. C'è un turco, a Shiraz: mi dicesse di sì, a Samarcanda rinuncio, e a Bukhara, per l'indaco nero nonnulla che ha in volto.
2. L'eternità sta nel vino, coppiere, a me versane l'ultima goccia: lassù non fiorita è radura, non quale a Shiraz riva d'acqua.
3. Ahimè, zingarelli vezzosi! Son gente proterva e tumulto di questa città, quali turchi festanti a saccheggio di mensa, scompiglio di questo mio cuore.
4. Ma a bellezza d'amico che giova, se l'amo d'amore imperfetto? Non sono tocchi, non sono, che valgano a fare un bel volto più bello [...].
5. E se pur mi disprezzi, non conta, lietissimo sono: risposta amara fa ancora più dolce un bel labbro di dolce rubino [...].
6. Di liuti parlatemi solo, parlatemi solo di coppe: il segreto di questo mondo è un enigma che mai saprà sciogliere sapienza.
7. Sono un filo di perle, poeta, i tuoi versi. Rallegraci dunque cantando, ché sul tuo canto oggi certo monile di Pleiadi scende.

(Ḥāfez 2005: 5)

Si può subito notare che i nostri traduttori italiani, già al primo verso, hanno compiuto scelte diverse riguardo alla prima questione, quella del sesso della persona amata: un giovane maschio turco nella prima e terza versione, una giovane turca nella seconda. I turchi tornano poi anche nel terzo verso, questa volta però come personaggio collettivo, qui unanimemente interpretati dai traduttori italiani come turchi predoni. Le tribù di nomadi turchi rappresentavano effettivamente una vera minaccia che incombeva nel medioevo sulle ricche città dell'altopiano iranico, qualcosa che prontamente si riflette anche in poesia.

Ma torniamo al primo verso dove si legge: «Se quel turco di Shirāz il cuore mio si prende in mano», qui l'originale potrebbe essere inteso anche: «se quel turco (o quella turca) di Shiraz mettesse le mani sul mio cuore, lo conquistasse con la forza». E da qui si può partire per comprendere come la figura del turco minaccioso che compiva razzie nei territori iranici sia diventata a un certo punto un'immagine anche della persona amata che, metaforicamente, va a predare o saccheggiare il cuore del poeta innamorato, che di regola nei *ghazal*, si identifica con l'io lirico. Oltre alla prima versione di Saccone, anche la terza versione, quella di Pellò-Scarcia, opta per un turco, dunque, una resa al maschile, infatti parla di “un turco a Shiraz”.

Ma si osserva che i nostri tre traduttori divergono ancora sul sesso dei curiosi personaggi che compaiono, sempre nel verso tre, a turbare la quiete della città. Infatti, questi personaggi sono resi con «giullari sfrontati» nella prima versione di Saccone e con «zingare maliziose» nella seconda versione di D'Erme. Anche qui, in virtù dell'assenza di genere nel nome persiano, la resa al maschile o al femminile in linea teorica è legittima.

L'originale persiano dice *lulihā*, un termine che per la verità indica artisti di strada, come erano quelli delle compagnie di saltimbanchi, cantastorie, prestigiatori e giocolieri che attraversavano i villaggi e le città persiane del tempo di Hāfez. Anche qui si noti che queste figure sono dotate di una certa capacità di seduzione, sconvolgono i cuori, mettono a subbuglio chi li osserva ammirato. In un certo senso queste figure “raddoppiano” o replicano il motivo del turco o turca del primo verso, a cui vengono implicitamente paragonate.

La resa con «giullari» di Saccone forse è riduttiva rispetto alla varietà di spettacoli offerti da questi *lulihā*, ma giusta è la scelta di tradurli comunque al maschile dato che la professione di artista ambulante era ritenuta indecorosa e praticamente inconcepibile per il genere femminile. L'altra versione, quella di D'Erme, che traduce *lulihā* con «zingare» risulta indubbiamente suggestiva, ma il termine suggerisce tutt'altro che artisti ambulanti anche se traduce in qualche maniera il tratto della inaffidabilità di queste compagnie di girovaghi che non godevano di buona reputazione.

Un buon compromesso è tentato dalla terza versione italiana, quella di Pellò-Scarcia, che decidono di volgere al maschile le zingare, trasformandole in «zingarelli vezzosi». Giova in questo contesto ricordare un ulteriore traduttore italiano, Italo Pizzi, autore a fine Ottocento di un'antologia della lirica persiana. Pizzi rendeva questo stesso termine, *lulihā*, con «allegre giovinette» (Pizzi 1894, 1: 336), una resa che indubbiamente oggi ci fa sorridere e che risulta involontariamente persino ambigua. Come si vede i traduttori italiani hanno fatto scelte decisamente divergenti: giullari, zingare, zingarelli, allegre giovinette persino.

Tornando al primo verso, siamo ancora a chiederci: la persona amata cantata dal poeta è un bel turco o una bella turca? Una ragione per privilegiare la resa al maschile, di solito ritenuta filologicamente più corretta, si potrebbe forse rintracciare nella maggiore congruenza con i turchi predoni del terzo verso, con cui la persona cantata viene implicitamente paragonata, ma certamente questo non è un argomento definitivo. Per ora lasciamo la questione in sospeso.

Spostiamoci ora sull'ultimo verso di questo *ghazal* che ci permette di affrontare la questione dei termini culturalmente marcati, ossia parole o espressioni che si riferiscono a elementi rapportabili alla cultura più generale dell'ambiente di Ḥāfez, ma non rinvenibili nell'ambiente del pubblico cui è rivolta la traduzione, nel nostro caso quello europeo e specificamente italiano. Vediamo innanzitutto le diverse rese dei nostri traduttori dell'ultimo verso (n° 7).

Le rese di Saccone e D'Erme, come al solito, sono molto vicine alla lettera e alla sintassi dell'originale; la terza, quella di Pellò-Scarcia, come si può notare è molto più libera. Osserviamo subito che il primo emistichio riesce piuttosto oscuro all'orecchio di un lettore europeo che non coglie subito il nesso tra la poesia e le perle di una collana. Si tratta in realtà di un topos classico: in persiano il comporre o il recitare poesie è paragonato a un infilare perle in una collana, dove le "perle" tradizionalmente rappresentano i singoli versi e la "collana" sta per il componimento nella sua interezza. Va da sé poi che, nel secondo emistichio, il poeta trovi naturale accostare questa collana di perle-versi alla "collana di stelle" che formano la costellazione nominata, ossia quella delle Pleiadi. Vediamo allora come i tre traduttori hanno affrontato la resa in italiano di questo verso: Saccone e D'Erme forniscono una traduzione pressoché letterale, la versione di D'Erme dice: «Recitasti una canzone e perforasti perle», dove troviamo due proposizioni coordinate, versione che però resta piuttosto enigmatica per il lettore, e infatti D'Erme rimanda a una nota la necessaria spiegazione.

Saccone invece dice: «Un *ghazal* recitasti o Ḥāfez, belle perle infilando», ossia usa una subordinata che lega le due azioni e che ha il vantaggio di fare quantomeno intuire al lettore che le due cose, recitare il *ghazal* e infilare perle, sono strettamente connesse. La terza versione, quella di Pellò-Scarcia, dice: «Sono un filo di perle, poeta, i tuoi versi», come si vede la resa italiana si allontana parecchio dalla lettera dell'originale, ma ha il pregio di spiegare direttamente nel testo il nesso tra i versi della poesia e il filo di perle di una collana.

Passando ora al secondo emistichio, ci troviamo di fronte a un altro passo non immediatamente perspicuo per il lettore italiano. I due primi traduttori, Saccone e D'Erme, hanno fedelmente preservato l'artificio della personificazione del Cielo il quale rende omaggio al poeta spargendo sui suoi versi le stelle della "collana-costellazione" delle Pleiadi; questa personificazione è stata invece sacrificata nella versione di Pellò-Scarcia, scelta che ci appare un po' arbitraria.

Per comprendere meglio il senso di questo emistichio, bisogna ricordare che nella prassi delle sedute poetiche che si tenevano alle corti aristocratiche persiane, il principe stesso, dopo avere ascoltato la recitazione, ricompensava il poeta con monete d'oro. Qui l'idea sottostante è che il Cielo, stupefatto dalla perfezione del componimento, abbia voluto ricompensare il poeta con una pioggia di stelle dorate. Si tratta in conclusione di un verso di vanto del poeta, di elegante auto-encomio, che allo stesso tempo suggerisce neanche tanto velatamente quello che il poeta si aspetta dal suo patrono ossia una lauta ricompensa.

**2.2.** Vediamo ora un secondo *ghazal* di Ḥāfez, che analizzeremo nelle versioni dei tre traduttori italiani, in cui troviamo un ritornello *zad*, voce verbale che significa 'batté' o 'colpi' – che nell'originale conferisce a questo *ghazal* una sua quasi martellante e inesorabile sonorità –, e poi vedremo come i traduttori hanno affrontato o non affrontato la sua resa in italiano:

1. dar azal partov-e ḥosn-at ze tajalli dam zad  
'eshq peydā shod o ātash be hame 'ālam zad
2. jelve-i kard rokh-at did malak 'eshq nadāsht  
'eyn-e ātash shod az in gheyrat o bar Ādam zad
3. 'aql mikhwāst k-az ān sho'le cherāgh afruzad  
barq-e gheyrat bederakhsid o jahān bar ham zad
4. modda'i khwāst ke āyad be tamāshāgah-e rāz  
dast-e gheyb āmad o bar sine-ye nāmaḥram zad
5. digarān qor'e-ye qesmat hame bar 'eysh zadand  
del-e ghamdide-ye mā bud ke ham bar gham zad
6. jān-e 'alvi ḥavas-e chāh-e zenakhdān-e to dāsht  
dast dar ḥalqe-ye ān zolf-e kham andar kham zad
7. Ḥāfez ān ruz ṭarab-nāme-ye 'eshq-e to nevesht  
ke qalam bar sar-e asbāb-e del-e khorram zad

(Ḥāfez 1989: 176)

La versione italiana di Pellò-Scarcia:

1. La tua bellezza: un baleno nell'attimo eterno, [fu] in principio  
e l'amore che apparve fu fuoco che avvolse la terra di vampe.
2. Si manifestava il tuo volto, vedeva che l'angelo è privo d'amore,  
e fu una vampa d'orgoglio furente che all'uomo s'apprese.
3. Voleva farne lanterna, intelletto, di fiamme sì alte,  
ma furono lampi abbaglianti, sconvolsero il mondo.

4. Un tracotante cercò di introdursi, tentò di osservare il mistero,  
ma una mano invisibile venne e lo spinse lontano.
5. Gettarono gli altri le sorti, sperando d'averne letizia,  
e il solo a impetrare dolore fu questo mio cuore nel pianto.
6. E fu per lo spirito santo passione del dolce tuo mento tornito,  
quando prese a molcire i tuoi riccioli, anello su anello.
7. Il poeta scriveva il tuo libro gioioso d'amore,  
nel giorno che fu cancellato gioioso tripudio dal [suo] petto.

(Ḥāfez 2005: 179)

Questa versione di Pellò-Scarcia rispetta la scansione in distici dell'originale, andando a capo alla fine di ogni emistichio (nell'originale persiano come si è detto, i due emistichi sono di regola disposti sulla stessa riga), ma rinuncia a riprodurre il ritornello di cui si è detto. Come visto nell'esempio precedente, anche questa versione è piuttosto libera, spesso anzi Pellò-Scarcia alterano la struttura sintattica dell'originale, a fini estetici certamente, ma anche con l'obiettivo di ridurre o spiegare nel testo alcuni passaggi che suonano inevitabilmente oscuri per il lettore italiano. Per esempio guardiamo il penultimo verso: «E fu per lo spirito santo passione del dolce tuo mento tornito / quando prese a molcire i tuoi riccioli, anello su anello». Qui l'originale parla della passione dello spirito o anima del poeta per quello che è alla lettera non il mento, bensì la “fossetta del mento” dell'amato, che è fatta oggetto di particolare attenzione nel canto dei lirici persiani. Il traduttore italiano però ha stimato opportuno omettere il dettaglio della fossetta e parlare solo di un “dolce mento tornito”. Una scelta per certi aspetti opportuna, perché per esempio evita al traduttore di dovere spiegare in nota una immagine decisamente poco familiare alla tradizione poetica italiana come appunto la fossetta del mento. Ma torniamo subito su questa stessa immagine esaminando la versione successiva, quella molto letterale di D'Erme:

1. Dall'eternità senza principio il raggio della tua bellezza parlò di splendore,  
l'amore rifulse e appiccò il fuoco a tutto il mondo.
2. Brillò il tuo volto, lo vide l'angelo incapace d'amare, avvampò di risentimento  
e guizzò su Adamo.
3. La ragione desiderava accendere il proprio lucignolo a quella fiamma; lampeggiò la folgore della suscettibilità e sconvolse il mondo.
4. Chi avanzava pretese voleva accedere alla visione dei segreti, ma giunse la  
mano ascosa e percose il petto del profano.
5. Gli altri puntarono sulla felicità, quando lanciarono i dadi della sorte; fu il  
nostro cuore afflitto a puntare pure sul dolore.

6. Per il desiderio della fossetta del tuo mento l'anima sublime allungò la mano ai riccioli di quella chioma inanellata.
7. Hâfez scrisse il carme di gioia per il tuo amore il giorno in cui depennò il corredo di un cuore felice.

(Hâfez 2004-2008, 1: 324)

D'Erme come si vede ha rinunciato a riprodurre il ritornello, ma ha rinunciato anche a riprodurre la scansione interna ai distici, infatti egli semplicemente va a capo alla fine del distico, non di ogni singolo emistichio come fanno gli altri due traduttori. In sostanza egli si limita a fornire una traduzione-parafraresi che è una onesta resa italiana del messaggio dell'originale. Ma andiamo al penultimo verso: «Per il desiderio della fossetta del tuo mento l'anima sublime allungò la mano ai riccioli di quella chioma inanellata». Come si vede qui D'Erme, a differenza di quanto abbiamo visto nella versione precedente, cita espressamente la fossetta del mento dell'amato. Tuttavia, il lettore italiano può restare alquanto perplesso nel tentativo di comprendere, primo, perché questa fossetta sia tanto interessante per il poeta-amante, e, secondo, quale sia il nesso tra la fossetta e i riccioli della chioma dell'amato. E in effetti un nesso c'è, ma risulta chiaro solo al lettore persiano. Questo nesso lo vedremo meglio commentando la terza versione, quella di Saccone:

1. In Principio soffiò l'epifania d'un raggio tuo leggiadro:  
così comparve Amore e il fuoco al mondo allor s'apprese
2. La dote sua mostrò, la vide l'angelo ma non la resse  
fuoco divenne [Amor] per ciò furioso e l'uomo tutto prese
3. Pretese Ragione da tanto bagliore d'accender, lei, una luce  
balenò allora il lampo di Gelosia e al mondo attònto s'apprese
4. Qualcuno allora s'intromise nel teatro di tanto Arcano  
calò la mano dell'Invisibile e il petto della spia sorprese
5. I dadi della sorte lanciarono gli altri [un giorno] sul Piacere  
il cuore nostro, solo, in pena a scommetter sul Dolore imprese
6. L'anima sublime bramò il pozzo fondo del tuo mento  
a uno a uno gli anelli dei tuoi riccioli a scender prese
7. Il Libro della Gioia del tuo amore compose Hâfez in quel giorno  
in cui la sua penna quanto allietta il cuore a cancellare prese.

(Hâfez 2019: 67-68)

Dunque, tornando all'immagine della fossetta del mento, qui Saccone opportunamente ricorda in nota che nella lirica persiana classica, conven-

zionalmente, tale fossetta sul mento dell'amato è paragonata a un pozzo profondo in cui i cuori o le anime degli innamorati amano calarsi. Come sopra ricordato, il cuore dell'amante staziona volentieri tra i riccioli della chioma dell'amato: di qui l'idea che il cuore possa calarsi nella fossetta-pozzo del mento dell'amato con la "corda" fornitagli dai riccioli o capelli dell'amato stesso.

Immagine curiosa, che certamente può prestarsi freudianamente a interpretazioni in chiave erotica, e che, comunque sia, risulta particolarmente amata dai lirici persiani in cui l'aspetto erotico se c'è, è sempre sublimato e, se viene rappresentato, lo è attraverso eleganti immagini come appunto quella in cui il cuore dell'amante, chiaramente personificato, cerca da solo i capelli o la fossetta nel mento dell'amato. Ḥāfez in questo verso, al posto del cuore, ha messo «l'anima sublime» del poeta-amante, ma si tratta dello stesso motivo ovvero di una sua variazione. La resa italiana qui risulta più soddisfacente: «L'anima sublime bramò il pozzo fondo del tuo mento / a uno a uno gli anelli dei tuoi riccioli a scender prese».

Il traduttore ha qui sostituito la fossetta del mento dell'originale persiano con «pozzo del mento», che è esattamente quello cui rimanda l'immagine della fossetta nel lettore persiano; in altre parole, Saccone ha reso esplicito ciò che nel testo è solo implicito e che al lettore italiano non poteva assolutamente venire in mente. Resa efficace perché spiega già nel testo, o quantomeno lascia chiaramente intuire, il nesso tra la fossetta-pozzo e i riccioli-capelli dell'amato i quali poeticamente quanto fantasiosamente forniscono all'amante la corda per calarvisi, per "scendere" appunto in questo misterioso oggetto del desiderio.

Dicevamo di questo *ghazal* che ogni verso dell'originale persiano finisce con la parola-ritornello *zad* (lett.: 'batté' o 'colpi'). Si tratta di una sorta di verbo ausiliare che, entrando in composizione con dei sostantivi, assume i più vari significati, implicando comunque l'idea di un contatto brusco o deciso. Con qualche inevitabile approssimazione, Saccone ha cercato un equivalente di questo verbo persiano nel verbo italiano 'prendere' e nei suoi composti. Si tratta di una scelta coraggiosa che permette al traduttore di conservare quasi miracolosamente il ritornello verbale persiano, sfruttando una risorsa dell'italiano, ossia servendosi qui dei verbi composti da 'prendere' e da un prefisso: prendere, apprendere, sorprendere, imprendere, riprendere ecc. Pure Saccone, come Pellò-Scarcia, ha mantenuto la scansione interna a ciascun distico in due emistichi, ma grazie a questo espediente riesce a salvare anche il ritornello.

**2.3.** Passiamo a un ultimo aspetto di questo *ghazal*, legato alla questione della polisemia. Bisogna qui ricordare che nell'alfabeto arabo-persiano non esistono le lettere maiuscole e un aspetto interessante della traduzione di Saccone è l'uso delle maiuscole per designare, o meglio richiamare l'attenzione del lettore su una serie di termini intrinsecamente ambigui. Si tratta in particolare di termini che rimandano *contemporaneamente* sia a una direzione terrena sia a una direzione religiosa o spirituale, penso soprattutto a dei termini come: Principio, Amore, Arcano, tutti e tre segnati nella versione italiana con l'iniziale maiuscola. Ma in questa versione sono evidenziati con l'iniziale maiuscola anche altri termini che alludono ambigualmente al gergo della mistica islamica, il sufismo, e in particolare all'amore mistico: Gelosia, Piacere, Gioia, Dolore. Il mistico amante nel suo rapporto con Dio, l'Amato per antonomasia, sperimenta tutta una serie di sentimenti ed emozioni perfettamente sovrapponibili a quelli dell'esperienza di un amore terreno, qualcosa che si vede molto bene nella poesia persiana classica.

Ed è proprio quest'ultimo *ghazal* che ci offre un esempio interessante di questa polisemia, così tipica di tanta parte della poesia di Ḥāfez. Proviamo a rileggere i primi cinque versi del *ghazal*: nell'originale essi brulicano letteralmente di immagini e concetti religiosi calati o riciclati in un contesto amoroso. Rivediamo il primo verso, prendo qui la versione di Saccone come riferimento: «In Principio soffiò l'epifania d'un raggio tuo leggiadro: / così comparve Amore e il fuoco al mondo allor s'apprese». Vi si trovano due termini come "Principio" e "epifania" su cui vale la pena di soffermarsi. L'originale persiano per 'principio' è *azal*, un termine che designa nel gergo teologico musulmano una *eternità a priori*, ovvero che si spinge indefinitamente a ritroso nel tempo; il termine originale per 'epifania' è *tajalli*, un altro termine di sapore teologico che si riferisce invece alla luminosa manifestazione del divino nel mondo. Si tratta di un termine che talora i sufi o mistici musulmani adoperano per spiegare come la Luce di Dio si effonde nel mondo, e si incarna per così dire nei profeti, nei santi, nelle guide spirituali. Ma il nostro Ḥāfez qui, con una poetica estensione dell'immagine, ci dice che questa luce primordiale che giunge dalla Eternità si manifesta, si epifanizza, nel suo amato. Insomma la figura cantata dal poeta acquista una proiezione a ritroso nel tempo, quasi provenisse da una Eternità a priori. Ecco, un'interpretazione in termini di puro amore terreno dell'incipit di questo *ghazal* è sempre possibile naturalmente; ma l'amato cantato dal poeta con sfoggio di tanta terminologia di stampo teologico-mistico ci fa venire subito un dubbio: è davvero un amato in carne e ossa, o è un Amato con la *a* maiuscola, il divino amato, magari il Dio dei mistici?

Il poeta si rivolge senza alcun dubbio all'amato, ma è un amato ben strano, la cui bellezza – egli dice – sfolgorò sin dall'eternità a priori, e così facendo suscitò nel mondo un fuoco d'Amore che avvolse tutto il creato. Ancora, a quale amato – ci si chiede – si sta rivolgendo il poeta? E di quale amore ci sta parlando? Rimane sempre possibile immaginare che questo incipit voglia iperbolicamente sottolineare la bellezza straordinaria di un amato terreno, in carne e ossa. In ogni caso, già dal primo verso, il lettore persiano coglie tutta l'ambiguità di questo dettato in cui, per ricordare i versi del poeta tedesco Rückert, citati all'inizio, Ḥāfez sembra voler parlare del Sovrasensibile attraverso il sensibile, dell'Amato divino attraverso la lode di un amato terreno.

Questa impressione di ambiguità è pienamente confermata nel secondo verso: «La dote sua mostrò, la vide l'angelo ma non la resse / fuoco divenne [Amor] per ciò furioso e l'uomo tutto prese». Qui il lettore italiano deve necessariamente essere illuminato da una nota esplicativa, altrimenti il senso gli sfugge. In effetti, nel verso è adombrato un celebre passo coranico, dove si legge che Allah voleva affidare un misterioso "pegno" (*amāna*) «ai cieli, alla terra e ai monti, ma essi si rifiutarono di portarlo, ne ebbero paura. Allora se ne caricò l'uomo...» (*Corano xxxiii, 72*).

Questo misterioso pegno è stato variamente interpretato dagli esegeti: la fede, il segreto della creazione, l'amore divino. Come si vede, Ḥāfez opta per quest'ultima soluzione, per lui si trattava dell'Amore divino che Dio offrì "ai cieli, alla terra e ai monti" prima che all'uomo. Ma nel testo Ḥāfez, con bella esegesi poetica, s'immagina che lo stesso amoroso pegno fosse stato offerto agli angeli, prima che all'uomo, ma anche loro si ritraggono quasi spaventati. Sudi (xvi sec.), un grande commentatore bosniaco-ottomano di Ḥāfez, così chiosava: «gli angeli non potevano sopportare Amore, perché esso e la sofferenza che comporta sono una qualità peculiare dell'uomo» (cit. nelle note esplicative di C. Saccone in *Hāfez 2019*: 68)

Andando avanti, rileggiamo il terzo verso: «Pretese Ragione da tanto bagliore d'accender, lei, una luce / balenò allora il lampo di Gelosia e al mondo attonito s'apprese». Qui vediamo all'opera la Ragione che cerca di far luce su tanto mistero, ma ecco che interviene Gelosia, una ulteriore personificazione, che la blocca quasi a dire: tutto questo non è cosa alla portata della Ragione, non sono i filosofi che possono comprenderlo ma solo gli amanti, gli innamorati, i soli che questo mistero gelosamente custodiscono. Il passo qui andrebbe letto anche alla luce della infinita diatriba che si ebbe nel medioevo islamico tra i filosofi e i mistici sufi che si proclamavano

“amanti” di Dio, e che hanno sempre mostrato una scarsa considerazione della ragione come strumento d’indagine dell’amore divino.

Il verso successivo, il verso quattro, brulica di nuovo di concetti teologici e rimandi coranici: «Qualcuno allora s’intromise nel teatro di tanto Arcano / calò la mano dell’Invisibile e il petto della spia sorprese». L’Invisibile (*gheyb*) è un concetto che troviamo nel *Corano* dove Dio è descritto come «conoscitore del manifesto e dell’occulto» ovvero «del visibile e dell’invisibile»; l’“intruso” di cui si parla nel primo emistichio, che si introduce appunto nel «teatro di tanto Arcano», costituisce una vaga allusione al peccato di Iblis, il Satana coranico (*Corano* II, 30 ssg.), geloso del “segreto” della creazione e dei nomi delle cose comunicati da Dio inizialmente al solo Adamo (cfr. [Saccone 2016: 177-217](#)).

Si diceva poc’anzi che Ḥāfez deve il suo nome al fatto di sapere a memoria il *Corano*, e lo mostra quasi in ogni *ghazal*, fidando certamente sulla condivisione di queste nozioni col suo pubblico che, anche senza essere particolarmente pio o osservante, aveva una conoscenza di base almeno dei passi più noti del *Corano*. Qui, come più sopra nel verso che richiamava il motivo del pegno d’amore, il traduttore italiano o in una qualsiasi lingua europea non può che rinviare il lettore a una nota esplicativa. Ma continuiamo nella nostra analisi.

Nel verso cinque compare una bellissima immagine, quella del giocatore di dadi: «I dadi della sorte lanciarono gli altri [un giorno] sul Piacere / il cuore nostro, solo, in pena a scommetter sul Dolore imprese». Ossia: gli uomini in generale scommettono sul piacere o la felicità, mentre io, dice il poeta, io soltanto ho scommesso sul Dolore (*gham*). Quest’ultima parola è quanto mai ambigua, è sinonimo nel gergo della mistica sufi di passione amorosa per l’Amato divino, benché possa essere tranquillamente usata anche come allusione alla sofferenza per un amore terreno. Gli “altri” uomini dediti al “piacere” (*eysh*) sono gli estranei ai misteri dell’amore, i profani. Quanto a dire che per Ḥāfez metaforicamente sono gli adepti della religione esteriore, che qui vengono implicitamente opposti ai “fedeli d’amore”, gli autentici amanti che – come il poeta – hanno scommesso piuttosto sul “dolore” (*gham*) o pena amorosa.

Ma anche qui fa capolino una citazione coranica. Dice il testo con il verbo al passato: «i dadi della sorte lanciarono gli altri...», qualcosa che implica l’idea di una scelta antica, primordiale, effettuata a monte della stessa terrena esistenza allorché, dice il *Corano* in un famoso passo, tutti i discendenti futuri di Adamo furono convocati dinanzi a Dio per prestargli

giuramento di fedeltà con un corale *bali* (sì!). Si tratta di un passo che è noto, agli esegeti, come il “giorno del Patto” (*Corano* VII, 172) e che presto verrà riciclato dai lirici persiani. L’idea del patto primordiale tra Dio e le creature sarà in effetti poeticamente tradotta in quella di un patto primevo tra l’Amato e i suoi amanti. Ḥāfez qui implicitamente sposa le tesi predestinazioniste della gran parte dei teologi musulmani, che sostengono che il destino individuale è determinato da Dio sin dall’eternità, così come – lascia intendere Ḥāfez in questo verso – lo è anche quello di chi ha scelto nel patto primevo di scommettere sul “piacere” piuttosto che sul “dolore”.

Come abbiamo visto, sin dal primo verso di questo *ghazal* è posta in questione l’identità del misterioso e innominato amato: «In Principio soffiò l’epifania d’un raggio tuo leggiadro». La bellezza dell’amato deriva da quell’originale “epifania” della divina bellezza, di cui l’amato cantato dal poeta sembra essere a sua volta una concretissima manifestazione. Appunto, agli occhi di Ḥāfez, qui è il sensibile che rivela il Sovrasensibile attraverso la bellezza. E Ḥāfez non ignora certamente un famoso detto (*ḥadith*) del Profeta dell’Islam che dice alla lettera: «Dio è bello è ama la bellezza» (*Allāh-u jamīl-un wa yuḥibbu l-jamāl*), né il passo coranico secondo cui Dio: «Creò l’uomo nella più bella delle forme» (*Corano* xcv, 4).

Tornando alla questione iniziale, quella del sesso della persona amata che Ḥāfez canta nel suo *Canzoniere*, proprio qui si situa una delle ragioni di fondo che ci inducono a pensarla con caratteri maschili. Se la sfolgorante bellezza di questo misterioso amato è leggibile come una manifestazione della eterna divina Bellezza, se il suo volto è una delle facce di Allah, indubbiamente una resa al maschile appare la più congrua. Lo studioso iraniano Shamisā in un suo discusso saggio opta decisamente per una lettura al maschile dell’amato dei canzonieri persiani ([Shamisā 2002](#)), lettura scontata in Iran fino all’avvento di un certo perbenismo di stampo europeo tra fine ’800 e inizi ’900.

Un altro famoso detto del Profeta appare illuminante in questo contesto. Al ritorno da una sua estatica visione durante un’ascensione (*mi’rāj*) che lo aveva portato oltre le sfere celesti sino al cospetto di Dio (*Il Libro della Scala*, cfr. [Anonimo 1999](#)), secondo la tradizione musulmana Maometto dichiara ai suoi discepoli: «Ho visto Dio nelle sembianze di un bel giovinetto imberbe» (cfr. [Ritter 2004](#): 382-385). Ci manca lo spazio per approfondire e esemplificare, ma non è un caso che Ḥāfez e i poeti persiani dell’epoca classica, se devono rappresentare questa misteriosa e innominata figura dell’amato che cantano nei loro canzonieri, ce lo presentano proprio così,

nelle vesti di un adolescente dalla bellezza assassina il quale – come la conturbante figura di Tadzio, l’efebico giovinetto di *La morte a Venezia* di Thomas Mann (1919) – impone al suo devoto amante-poeta con il solo sguardo i diritti della propria “divina” tremenda bellezza.

## Bibliografia

### TRADUZIONI ITALIANE DI ḤĀFEẒ

- Hāfez Sh.M. (1998), *Il libro del coppiere*, a cura di C. Saccone, Luni, Milano-Trento (2<sup>a</sup> ed. Carocci, Roma 2003).
- Hāfez di Širāz Sh.M. (2004-2008), *Canzoniere*, 3 voll., intr., trad. e comm. a cura di G. D’Erme, Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, Napoli.
- Ḥāfez Sh.M. (2005), *Canzoniere di Ḥāfez*, a cura di S. Pellò e G. Scarcia, Ariete, Milano.
- Ḥāfez Sh.M. (2008), *Ottanta canzoni*, a cura di S. Pellò, Einaudi, Torino.
- Hāfez Sh.M. (2011a), *Vino, efebi e apostasia*, a cura di C. Saccone, Carocci, Roma.
- Hāfez Sh.M. (2011b), *Canzoni d’amore e di taverna*, a cura di C. Saccone, Carocci, Roma.
- Ḥāfez Shīrāzī Sh.M. (2013), *Le quartine di Ḥāfez*, a cura di S. Salzani, La Finestra editrice, Lavis (TN).
- Hāfez di Shiraz Sh.M., (2019), *Il Coppiere di Dio. Antologia dal Canzoniere*, Centro Essad Bey-Amazon IP, Seattle (2<sup>a</sup> ed., 1<sup>a</sup> ed. 1998).

### LETTERATURA SECONDARIA

- Anonimo (1999), *IL Libro della Scala*, a cura di R. Rossi Testa, Mondadori, Milano.
- Bausani A. (1960), *La letteratura neopersiana*, in: A. Bausani, A. Pagliaro, *La letteratura persiana*, Sansoni-Accademia, Firenze-Milano.
- Bausani A. (a cura di) (1988), *Il Corano*, Rizzoli, Milano.
- Bürgel J.C. (2006), *“Il discorso è nave, il significato un mare”. Saggi sull’amore e il viaggio nella poesia persiana medievale*, a cura di C. Saccone, Carocci, Roma.
- Firdusi A. (1886-1888), *Il libro dei Re*, 8 voll., intr., trad. e note a cura di I. Pizzi, UTET, Torino.
- Goethe J.W. (1819), *West-östlicher Divan*, Cotta’sche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.

- Ḥāfez Sh.M. (1989), *Divān*, ed. critica a cura di M. Qazvini e Q. Ghani, Enteshārāt-e Asātir, Tehran 1368 (= 1989).
- Hāfez de Chiraz (2006), *Le divân. Oeuvre lyrique d'un spirituel en Perse au 14<sup>e</sup> siècle*, a cura di Ch.-H. de Fouchécour, Verdier, Lagrasse.
- Ingenito D. (2009), *Tradurre Ḥāfez: quattro divān attuali*, "Oriente Moderno", LXXXIX, 1, 2009, pp. 151-171.
- Mann Th. (1919), *Der Tod in Venedig*, Fischer, Berlin.
- Pizzi I. (1894), *Storia della poesia persiana*, 2 voll., UTET, Torino.
- Ritter H. (2004), *Il mare dell'anima. Uomo, mondo, Dio in Farīduddīn 'Aṭṭār*, a cura di D. Roso, Arielle, Milano.
- Rückert F. (1988), *Dreiundsechzig Ghaselen des Hafis*, intr. di J.C. Bürgel, Ergon, Wiesbaden.
- Saccone C. (2006), *Tradurre Hāfez*, in: G. Brunetti, G. Giannini (a cura di), "La traduzione è una forma". *Trasmissione e sopravvivenza dei testi romanzati medievali (Atti del Convegno, Bologna 1-2 dicembre 2005)*, Patron, Bologna (= "Quaderni di Filologia Romanza", 19), pp. 157-176.
- Saccone C. (2016), *Iblis, Il Satana del Terzo Testamento. Letture coraniche II*, Centro Essad Bey-CreateSpace IPP, Charleston.
- Saccone C. (2019), *Sensi e soprasensi nei fragmenta di Hāfez ovvero introduzione a uno "stilnovista" persiano*, in: Hāfez di Shiraz Sh.M. (2019), *Il Coppiere di Dio. Antologia dal Canzoniere*, Centro Essad Bey-Amazon IP, Seattle, pp. 5-25.
- Shamisā S. (2002), *Shāhed-bāzi dar adabiyāt-e fārsi*, Ferdows, Tehran.
- Scott-Meisami J. (1991), *The Ghazal as Fiction. Implied Speakers and Implied Audience in Hafiz's Ghazals*, in: M. Glünz, J.C. Bürgel (a cura di), *Intoxication. Earthly and Heavenly: Seven Studies on the Post Hafiz of Shiraz*, Peter Lang, Bern, pp. 89-103.
- Scott-Meisami J. (2003), *Structure and Meaning in Medieval Arabic and Persian Poetry*, Routledge-Curzon, London.
- von Hammer-Purgstall J. (1812-1813), *Mohammed Schemsed-din Hafis. Der Diwan*, 2 voll., Cotta'sche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart-Tübingen.
- Yarshater E. et al. (2002), *Hafez*, in: *Encyclopædia Iranica*, vol. 11/5, Encyclopædia Iranica Foundation, New York, pp. 461-507, cfr. <<https://iranicaonline.org/articles/hafez>> (ultimo accesso: 10-01-2021).

Abstract

NAHID NOROZI

*Italian Translations of the Divān by Ḥāfez, a Fourteenth-Century Persian Poet*

The article focuses on the three Italian translations of the *Divān* written by the fourteenth-century Persian poet Ḥāfez of Shiraz. The comparative examination of the translation strategies adopted by the three translators is carried out on the example of two lyrical compositions (*ghazal*) by Ḥāfez, analysed in particular from three points of view: the question of the gender of the person described by Ḥāfez, bearing in mind that there is no grammatical gender in Persian; the question of the Italian rendering of culturally-marked terms; and the question of the cases of polysemy and amphibology which are abundant in Hafezian poetry.



# Lezioni di Traduzione • 1

L'oggetto principale dei contributi di questo volume è la traduzione, nel senso di operazione interculturale in cui due lingue-culture si fanno concretamente testo: un *texte de textes* la cui materialità semiotica discende proprio da questo loro incontro-scontro. La traduzione viene qui intesa come concreta pratica discorsiva e strategia enunciativa, prima ancora che come teoria che tende a risemantizzare il processo in chiave culturalistica. Dal concetto al testo, quindi, o meglio dai concetti ai testi, come si conviene a questo campo di ricerca e come dimostra la prospettiva d'analisi sostanzialmente convergente che s'intravede dietro alla varietà dei metodi e dei temi di questa serie di lezioni, che spaziano dalla storia della traduzione all'autotraduzione, dalle traduzioni in versi a quelle dei giochi di parole, passando per l'analisi della traduzione e perfino per la dimensione biografica dei traduttori. Questa convergenza prospettica e d'intenti si concretizza nella forma più divulgativa (o, se vogliamo, meno specialistica) con cui i singoli contributi ci vengono offerti, in ossequio ad un preciso impegno pedagogico-didattico assunto, sia pure in modo non esclusivo, da ciascun autore nei confronti di un pubblico-modello di studenti e che si trova, in fondo, implicitamente condensato nel titolo stesso della collana:

*Lezioni di traduzione.*

**NADZIEJA BĄKOWSKA** è assegnista di ricerca in Slavistica presso il dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università di Bologna, nell'ambito del Progetto di Eccellenza Dive-In, con un progetto sull'autotraduzione. I suoi principali interessi di ricerca riguardano gli argomenti di carattere polonistico, comparatistico, teorico-letterario e traduttologico.

**ALBERTO ALBERTI** è professore associato di Filologia Slava presso il dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università di Bologna. Fa parte della redazione di "Studi Slavistici" e del comitato scientifico del portale CESECOM e della collana "Europe in Between" (Firenze University Press). Si occupa prevalentemente di tradizione testuale slavo-ecclesiastica e dei rapporti di quest'ultima con la tradizione greca.



ISBN 9788854970946  
DOI 10.6092/unibo/amsacta/6968