UNIVERSITÉ SAAD DAHLAB DE BLIDA

Faculté des Lettres et des Sciences Sociales

Département d'Italien

THESE DE DOCTORAT

Specialité: Italien

TRADUZIONI E RICEZIONI DI DANTE NEL MONDO ARABO

Par

Djaouida ABBAS

devant le jury composé de:

D.BRAKNI	Maître de conférence A, U. de Blida	Présidente
K. MERIBOUT	Maître de conférence A, U. de Annaba	Rapporteur
M. MANCINI	Professeur, U. de Bologne, Italie	Examinateur
C. SACCONE	Maître chercheur, U. de Bologne, Italie	Examinateur
M. PISTOSO	Professeur, U. de Bologne, Italie	Examinateur

Blida, Novembre 2012

RIASSUNTO
RESUMÉ

Dal XIII secolo fino a oggi, il nome di DANTE ALIGHIERI splende fra i grandi nomi degli scrittori mondiali che hanno commosso per sempre la memoria letteraria. Mediante la sua maggiore opera *La Divina Commedia*, il poeta è diventato fonte di scrittura e d'ispirazione.

La *Divina Commedia* era tradotta in tantissime lingue e l'anima del suo autore quindi è riuscito a visitare nuove terre ma stranamente e senza poter veramente spiegarlo, era assente per un lungo tempo dal mondo arabo. Da quella prima esclamazione si avvia il nostro lavoro per tentar di sapere quando e com'è arrivato finalmente DANTE nell'orizzonte arabo e come viene accolto dal lettore arabo.

Il nostro lavoro inizierà con una parte teorica che offre un'introduzione sulla traduzione in generale e sulla traduzione poetica in particolare per determinare le diverse teorie e processi traduttivi ed evidenziare le difficoltà che ostacolano il lavoro del traduttore.

La seconda parte, pratica, si dedica allo studio di qualche traduzione moderna della *Divina Commedia*: quella di Hassan OSMAN e quella di Kadhim JIHAD. Per questo, si farà in primo un'introduzione su DANTE e in secondo uno studio di qualche canto tradotto in arabo della *Commedia* per analizzare quel trasferimento linguistico e culturale che si è successo dall'italiano in arabo.

Alla fine, per determinare le ricezioni del mondo arabo di DANTE, si ha trovato appropriato di fermarsi sulla critica dantesca araba, ricezione modello della *Divina Commedia* e continuità alla critica occidentale.

ملخص

تألق اسم الكاتب الإيطالي دانتي ألغييري منذ القرن الثالث عشر إلى يومنا هذا بين أسماء كبار الأدباء العالميين الذين تركوا أثرا كبيرا في الذاكرة الأدبية. من خلال عمله الرائع "الكوميديا الإلهية" أصبح الشاعر نموذجا للكتابة و الإبداع.

ترجمت "الكوميديا الإلهية" لعدة لغات و انتقلت بذلك روح دانتي نحو أراض جديدة إلا أنها غابت بشكل غريب عن العالم العربي. من هذا التعجب ينطلق عملنا لمعرفة متى و كيف استطاع أخيرا هذا الشاعر التسرب و التحليق في الأفق العربي,و كيف أُستقبل من طرف الناقد العربي.

يبدأ مشوارنا بجزء نظري يعمل على تقديم نظرة شاملة و دقيقة حول الترجمة بصفة عامة و حول الترجمة الشعرية بصفة خاصة لمعرفة مختلف النظريات و التقنيات حول الترجمة و المشاكل التي تعترض المترجم في عمله.

يأتي الجزء الثاني من عملنا و هو في خضمه تطبيقي، لدراسة بعض الترجمات العربية الحديثة للكوميديا الإلهية: ترجمة حسان عثمان و ترجمة كاظم جهاد. و عليه تأتي المرحلة الأولى من هذا الجزء للتعريف بالشاعر و بأهم أعماله و تكون متبوعة بدراسة بعض أناشيد الكوميديا الإلهية المترجمة إلى العربية لتجسيد التحول و التغيير الذي يطرأن خلال هذا الانتقال من لغة لأخرى و من ثقافة لأخرى.

تهدف المرحلة الثالثة في الأخير لدراسة النقد الغربي الذي خُصص للشاعر الإيطالي لمعرفة كيف تطور هذا الأخير و وصل أخيرا للنقاد العرب. هذا الرأي العربي سيعبر عن كيفية استقبال العالم العربي لدانتي ألغييري.

RINGRAZIAMENTI
REMERCIMENTS

Mediante il cuore e il verbo ringrazio in primo Dio per la sua estrema e delicata benevolenza per me.

Dedico un grazie particolare ed eterno alla prima fiamma, ispiratrice del mio lavoro, il mio Duca benevolo, il **Professore Mario Mancini** che ha illuminato dalla sua bontà, dalla sua pazienza e dalla sua sensibilità poetica e umana quel lungo percorso della nostra ricerca.

Ringrazio anche il **Professor Keddour Meribout** per il Suo prezioso aiuto e i Suoi gentili incoraggiamenti.

Ringrazio inoltre:

La **Professoressa Dalila Brakni** di aver onorato dalla Sua presenza quella commissione presiedendola.

Gli Spettabili Professori: il **Professore Carlo Saccone** e il **Professore Maurizio Pistoso** di aver gentilmente accettato di esaminare quel lavoro.

Non dimentico di ringraziare il mio Professore e il mio amico, il **Professore Ottmane Messous**.

Un ultimo grazie a tutti i colleghi dell'Università di Blida, Insegnanti e Amministratori, e a tutti gli amici.

INDICE

TABLES DES MATIÈRES

RIASSUNTO-RESUMÉ

RINGRAZIAMENTI-REMERCIMENTS

INDICE-TABLE DES MATIÈRES

INTRODUZIONE-INTRODUCTION 6

1. LA TRADUZIONE 9

1.1. La definizione della traduzione 9
1.2. La storia della traduzione 19
1.3. Le teorie della traduzione 53
1.4. Esperienze e pratiche di traduzione 60

2. LA TRADUZIONE POETICA 69

2.1. La poesia 69
2.2. La traduzione poetica 74
2.3. Pratiche e esperienze di traduzione 79

3. DANTE ALIGHIERI 103

3.1. Dante Alighieri, biografia e opere 103
3.2. La Divina Commedia 136

4. PRATICHE DI TRADUZIONE DELLA DIVINA COMMEDIA IN ARABO: L'INFERNO 147

4.1. Il X canto dell'Inferno, Farinata e Cavalcanti 147
4.1.1. La traduzione di Hassan Osman 147
4.1.2. La traduzione di Kadhim Jihad 171
4.2. Il XXVI canto dell'Inferno, Ulisse 189
4.2.1. La traduzione di Hassan Osman 189
4.2.2. La traduzione di Kadhim Jihad 201

5. PRATICHE DI TRADUZIONE DELLA DIVINA COMMEDIA IN ARABO: IL PURGATORIO E IL PARADISO 216

5.1. Il I canto del Purgatorio, Catone 216
5.1.1. La traduzione di Hassan Osman 216
5.1.2. La traduzione di Kadhim Jihad 230
5.2. L'XI canto del Paradiso, San Francesco 243
5.2.1. La traduzione di Hassan Osman 243

5.2.2. La traduzione di Kadhim Jihad 253

6. PARADIGMI DELLA CRITICA MODERNA DANTESCA 261

6.1. La poesia di Dante 261
6.2. Dante e la fonte arabo-musulmana 279
6.3. Un'interpretazione di Dante 299
6.4. Per un'ermeneutica araba di Dante 314

CONCLUSIONE-CONCLUSION 371

APPENDICI 380

A. Ahmed Abu Dahman (2002) 380
B. Ahmed Abu Dahman (2006) 382
C. Nasir 'Awad (2008) 383
D. Ali (2003) 386
E. Ibrahim Fargali (2005) 387
F. Abdu Wazan (2007) 390
G. Traduzione araba testo a fronte di Benedetto Croce 393
H. Traduzione araba testo a fronte d'Erich Auerbach 405
I. Traduzione araba testo a fronte di Bruno Nardi 421
L. Traduzione araba testo a fronte di Maria Zambrano 433
M. Traduzione araba testo a fronte di Gianfranco Contini 443
N. Traduzione arabo testo a fronte di Teodolinda Barolini 465

BIBLIOGRAFIA-REFERENCES 483

INTRODUZIONE
INTRODUCTION

Il mondo in cui si vive ci incuriosisce e ci soggioga. Nel suo costante moto evolutivo cerca sempre l'elemento che gli permetterebbe di innovare e di uscire dalla *routine*. L'uomo in quella sfera modernistica, corre verso il progresso, verso quei *gadget* e quelle novità tecnologiche che lo escono ogni giorno dal suo rinchiudere. Vuol rompere quel silenzio pesante che lo divora, vuol anche essere libero di parlare, di esprimersi, di sentire l'altro e di vedere ciò che accade non solo nella sua vicina cerchia ma anche nel lontano capo del mondo.

In quel desiderio comunicativo, si vuole idealmente che il legame tra gli esseri umani sia unico per un'universale condivisione, ma la realtà, si deve riconoscerlo, è altra. Molti studiosi hanno dedicato il loro lavoro allo studio della comunicazione come veicolo di comprensione del mondo in cui si vive. La base posta da F. DE SAUSSURE, R. BARTHES, R. JAKOBSON, C. PIERCE ha permesso di uscire dai sentieri ben stabiliti della linguistica strutturale per costruire interrelazioni con il vasto sistema della cultura umana. Tra le sostanze studiate l'opera letteraria rimane una materia di prima scelta perché è ricca e intensa di cambiamenti e non passa mai di moda nonostante la voce del passato che rappresenti. Leggere un testo non sarà più limitato a un'analisi tecnica e formale che dipingerà un'unità organica equivoca con impressioni ben stabilite e ben orientate ma al contrario diventa sinonimo di libertà, di riflessione e d'immaginazione. Affrontare un testo si trasforma in piacere e diventa un gioco d'interpretazione che si apre ai nuovi studi di semiotica.

Le lingue sono diverse e anche il modo di vita e in quella sfera di alterità, l'uomo non si dichiara vinto al contrario, cerca dalla prima notte dei tempi il mezzo di dire ciò che abbia da dire e di farsi capire dagli altri. Nelle sue scelte

comunicative primeggia la traduzione, che è a prima vista la sostituzione di un discorso da una lingua in un'altra e da un sistema culturale all'altro. Quell'operazione che sembra all'inizio facile è in realtà difficile da definire e da circoscrivere anche se molti studiosi hanno intrapreso quel compito da molto tempo fa.

La nostra ricerca che ha per titolo *"Traduzioni e ricezioni di Dante nel mondo arabo"* ha per obiettivo di mettere a fuoco l'aera in cui s'intrecciano quel vasto e complesso campo di studio che è la traduzione –limitandolo però all'asso linguistico dell'italiano e dell'arabo, e un grande scrittore, DANTE, che ha invaso la storia letteraria mondiale.

Le domande di partenza che hanno sollecitato quel lavoro sono: Esistono traduzioni in arabo di DANTE? Come si presentano? Quali sono le strategie adottate dagli eventuali traduttori? Quali sono le parentele sia in analogie o in differenze che s'interferiscono tra di loro? Che rapporto intrattengono con l'opera originale? Che statuto acquista il traduttore? Quali sono gli effetti suscitati dalle traduzioni sul pubblico d'arrivo?

Per fare i conti con queste domande, si sceglie di seguire un itinerario comprendente una prima parte teorica composta dai due primi capitoli e una seconda parte, pratica, che comprende i quattro ultimi capitoli. Il primo capitolo, "*La traduzione"* introduce la questione della traduzione così com'è stata svolta attraverso i secoli, dalla sua prima traccia romana fino ad oggi. Le riflessioni di grandi studiosi come P. NEWMARK, G. MOUNIN, G. STEINER e A. BERMAN ci aiutano a definire quell'operazione e a porre i fondamenti dei maggiori assi teorici e storici della traduzione. Anticipando il versante poetico dell'opera in studio, *La Divina Commedia*, il secondo capitolo, *"La traduzione poetica*" si dedica all'aspetto letterario più complesso della traduzione, la poesia, che nella sua forma artistica particolare presenta l'estetica del dire e il riflesso dell'intendere. In quel percorso in cui si aggira lo spettro dell'intraducibilità, si tenterà di formulare alcuni procedimenti traduttivi alla luce di una profonda riflessione pratica di teorici e di traduttori come E. ETKIND, L. BORGES, Y. BONNEFOY e F. BUFFONI.

Per cominciare la parte pratica della nostra ricerca, si è considerato essenziale di introdurre all'inizio un capitolo che sarà dedicato a DANTE e alle sue opere maggiori, fra cui splende *La Divina Commedia*. Il quarto e il quinto capitolo verranno dopo, per studiare le traduzioni recenti della *Commedia* in arabo, più particolarmente quella di Hassan OSMAN e quella di Kadhim JIHAD. In quell'analisi si ha voluto favorire più che l'aspetto grammaticale e sintattico delle traduzioni in arabo quello stilistico ed estetico. Malgrado questo, non si mancherà di menzionare alcuni esempi che ci hanno sembrato interessanti. Con il quarto capitolo, *Pratiche di traduzione della Divina Commedia in arabo*, comincia quindi lo studio di alcuni canti dell'*Inferno*: il X e il XXVI canto. Il quinto capitolo farà la stessa cosa ma con due altri canti: il I canto del *Purgatorio* e l'XI canto del *Paradiso*. Infine l'ultimo capitolo '*Paradigmi della critica moderna dantesca*' vuol dipingere il concreto sguardo ricettivo e critico del mondo arabo su DANTE che sarà la continuità degli sforzi di diversi studiosi occidentali, appassionati dal poeta italiano come B. CROCE, E. AUERBACH, G. CONTINI, T. BAROLINI... L'incontro del mondo arabo con DANTE sarà di grande importanza per sapere se c'era o no alterazione dell'immagine del poeta e del suo voler dire.

Per completare la nostra ricerca si ha voluto dedicare alla fine delle appendici che comprenderanno la traduzione testo a fronte di qualche brano di critica dantesca come AUERBACH, CONTINI, ZAMBRANO... e questo per aiutare il pubblico arabofono ad assaggiare le diverse opinioni riservate a DANTE finora scritte solo in italiano.

Il nostro lavoro più che un piccolo passo nello studio letterario comparativo e semiotico, vuol rispondere alle interrogazioni seguenti: Com'è iniziata la relazione reciproca di DANTE con il mondo arabo? Quali sono le diverse traduzioni della *Commedia* in arabo? Che strategie sono adottate dai traduttori? Traduttore o poeta, che statuto hanno assunto i traduttori? I tratti pertinenti dell'originale erano o no restituiti nelle traduzioni in arabo? Gli effetti prodotti dal testo tradotto sul lettore arabo sono gli stessi rispetto al testo originale e al lettore italofono?

CAPITOLO 1
LA TRADUZIONE

1.1. Definizione della traduzione

L'uomo non è solo, anche se lo vive, lo sente o si convince di questo. L'uomo, un altro e ancora un altro, qui, lì o là è lo stesso essere con energie, emozioni e storie di vita differenti, come lo precisa K. VARGA: *« L'étrangeté n'est pas une opération magique visant l'impossible; l'étrange est, non pas l'inconnu susceptible d'être appréhendé, l'autre qui n'est pas complètement différent, sans aucun lien avec nous » [1].*

U. FOSCOLO [2] nel suo romanzo "*Laura Lettere"* parla dell'individualità dell'uomo e del suo attaccamento a un'infinità chiamata universo. È paragonato a un atomo assorbito da un piccolo angolo di quest'ultimo. Questa coesistenza genera il bisogno di differenziarsi dall'altro per conservare e plasmare la sua propria identità. A. BERMAN dice che : « *pour accéder à ce qui, sous le voile d'un devenir autre, est en vérité un devenir-soi, le même doit faire l'expérience de ce qui n'est pas lui, ou du moins parait tel »* [3]*;* ma nello stesso tempo c'è la *quête* di appartenenza e di integrazione a un gruppo, a una famiglia, a un paese, a una cultura…per cercare una certa pienezza. Su questo punto GOETHE parla di quell'avversità dell'uomo a cercare sempre l'opposto di sé. Una ricerca che gli permetterà di conoscersi e di colmare ciò che gli manca:

> « Nous ne nous formons pas quand nous nous contentons de mobiliser avec légèreté et commodité ce qu'il y a en nous. Chaque artiste, comme chaque homme, n'est qu'un être particulier, et comme tel toujours dépendant d'un coté. C'est pourquoi l'homme doit aussi accueillir en lui, théoriquement et pratiquement, autant que cela lui est possible, ce qui est opposé à sa nature. Que le frivole recherche le sérieux et le sévère, que le

> sévère ait devant ses yeux un être léger et facile, que le fort se mesure au délicat, le délicat à la force, et chacun développera d'autant plus sa nature qu'il semblera s'éloigner de lui-même » [in 3].

Prima di tutto l'uomo vuol rimanere nella sua cerchia, nella sua *bulle*, con il suo mondo che gli è proprio e familiare e tentare di bastare a se stesso, ma c'è sempre quella insoddisfazione, quella ricerca di nuovo per uscire dalla *routine* e portare un *pepse* alla sua esistenza. Si parla qui dell'uomo ma s'intende ciò che c'è dietro di lui, una comunità, una cultura: « *Dans chaque être particulier, qu'il soit historique, mythologique, fabuleux ou plus au moins arbitraire on percevra toujours davantage le général » [3].* Questa stessa cultura vuol idealmente e per slancio di orgoglio rimanere *« un Tout pur et non melangé » [ibid.]*, ma questo è cosa impossibile. BERMAN giustifica questo dal risultato positivo generato dal contatto delle culture, che è un arricchimento e una conoscenza di sé e in sé: *« Ce mouvement, très productif culturellement, part du paradoxe, apparent ou non, selon lequel plus une communauté s'ouvre à ce qui n'est pas elle, plus elle a accès à elle-même » [ibid.].* F. SCHLEGEL aggiunge a questo che l'uomo sente un piacere nell'uscire poi nel tornare in sé perché è ciò che rappresenta il fondamento della sua pura essenza:

> « C'est pourquoi, certain de toujours se retrouver lui-même, l'homme ne cesse de sortir de lui, afin de chercher et de trouver le complément de son être le plus intime dans la profondeur de celui d'autrui. Le jeu de la communication et du rapprochement est l'occupation et la force de la vie » [in ibid.].

Quando si parla di andare verso l'alterità si deve precisare che questo movimento implica un bisogno di scambio espresso dalla comunicazione, un atto fondato sull'uso comune dello stesso codice: la lingua. Ma quando questa è diversa, perché si parla dall'inizio dello straneo, si ha ricorso al solo mezzo che permette di far avvicinare le persone separate dalla barriera della lingua, la traduzione. NERGAARD la definisce come: *«un luogo privilegiato per far incontrare le lingue, le letterature, le culture; per unire il passato e il presente, il lontano e il vicino » [4].* Questa traduzione è chiamata da R. JAKOBSON

traduzione *interlinguistica* perché sostituisce una lingua per mezzo di un'altra lingua:

> « traducendo da una lingua in un'altra, per lo più si sostituiscono in una lingua dei messaggi non ad unità distinte, ma a interi messaggi dell'altra lingua. Questa traduzione è una forma di discorso indiretto; il traduttore ricodifica e ritrasmette un messaggio ricevuto da un'altra fonte » [5].

Questo riguarda il settore dello scritto, anche se all'inizio non si faceva la differenza con l'interpretariato che si riferiva all'orale come lo differenzia NEWMARK: *« Con traduzione si intende il tentativo di sostituire un messaggio e/o un enunciato scritto in una lingua con lo stesso enunciato e/o messaggio in un'altra lingua » [6].*

Secondo LADMIRAL la traduzione sembra essere solo un'operazione linguistica, basata sulla scelta del lessico, che fa sostituire un discorso da una lingua in un'altra:

> « La traduction est un cas particulier de convergence linguistique : au sens le plus large, elle désigne toute forme de « médiation interlinguistique », permettant de transmettre de l'information entre locuteurs de langues différentes. La traduction fait passer un message d'une langue de départ (LD) ou langue source dans une langue d'arrivée (LA) ou langue cible » [7].

L'opera traducente sembra a prima vista facile perché si prende un enunciato e se lo sostituisce con un altro in un'altra lingua. Idealmente, come lo precisa G. MOUNIN, *« Toutes les langues devaient communiquer les unes avec les autres parce qu'elles parlaient, toutes et toujours, du même univers, de la même expérience humaine, analysé selon les catégories de la connaissance identiques pour tous les humains » [8]*. Ma la realtà è altra perché ogni lingua segue il suo proprio ordine strutturale di enunciazione e di combinazione e racchiude il suo mondo, un mondo fatto di esperienze, di punti di vista, di valori e di immagini differenti: ognuna possiede *« un vaste système de structures, différent de celui des autres [langues], dans lequel sont ordonnées culturellement les formes et les catégories par lesquelles l'individu non seulement communique, mais aussi analyse la nature, aperçoit ou néglige tel ou tel type de phénomènes*

ou de relations, dans lesquelles il coule sa façon de raisonner, et par lesquelles il construit l'édifice de sa connaissance du monde » [ibid.].

Secondo MOUNIN nella sua opera *"Les problèmes théoriques de la traduction"*, la traduzione incontra differenti ostacoli: « *les obstacles qui proviennent des façons différentes d'exprimer le même monde, et les obstacles qui proviennent des façons de nommer des « mondes » de l'expérience humaine entièrement étrangers les uns aux autres »[ibid.].*

Al livello della struttura della frase, se si prende un esempio di base di una lingua, che sarà sotto forma di una domanda per chiedere l'ora:

Quelle heure est –il ?
Che ore sono ?
كم الساعة؟
What time is it ?
Который час?

Si nota che c'è una differenza da un enunciato all'altro nell'uso e nell'ordine delle parole. La prima frase in francese è sistemata come segue: pronome interrogativo, sostantivo femminile singolare, verbo e pronome soggetto. La seconda in italiano è composta di un pronome interrogativo, di un sostantivo femminile plurale e di un verbo. La terza frase in arabo segue l'ordine seguente : pronome interrogativo e sostantivo femminile singolare. La quarta frase in inglese è divisa in un pronome interrogativo, in un sostantivo maschile singolare, in un verbo e in un pronome soggetto. La quinta frase in russo è composta di un pronome interrogativo e di un sostantivo maschile singolare. Qui ci sono diversità nella lunghezza delle frasi rispetto all'uso o no del verbo o del pronome soggetto ; e nell'uso del numero e del genere del sostantivo riferenziale alla parola « ora » con un'eccezione nell'inglese che usa un termine più vasto nel senso « time/tempo » al posto di « ora/hour ».

A questa divergenza dei sistemi di costruzione delle lingue si aggiunge la differenza che esiste nelle diverse maniere di concepire il mondo e la realtà che riflettano. Per esempio se si dice *casa*, ognuno costituirà un'immagine in relazione

con la sua cultura e la sua esperienza di vita : in America del nord per esempio, *casa* è una costruzione di legno divisa in stanze comode e ben attrezzate, segno di progresso e di un buon livello di vita; nel deserto questo termine si riferisce a una tenda, simbolo del continuo spostamento dei nomadi; in Alaska è detta igloo… Questa differenza di vista o di valore è specificata da NEWMARK dal sistema di connotazione di ogni oggetto di una cultura che dipende dal vissuto dell'individuo. Si tratta di nozioni che esiteranno specificamente in certe culture anche se qualche volta avranno un'eco in altri paesi a causa di questo moto di *ouverture d'esprit*, di curiosità e di contatto con l'altro e d'immigrazione. Per esempio la parola *couscous*, originaria dai paesi nord-africani e simbolo della famiglia riunita e delle feste tradizionali, fa oggi tutto il giro del mondo facendo parte dell'arte culinaria internazionale.

Secondo SAUSSURE alla base *« si les mots étaient chargés de représenter des concepts donnés d'avance, ils auraient chacun, d'une langue à l'autre, des correspondants exacts pour le sens : or il n'en est pas ainsi » [in ibid.]*. L'operazione traducente trova il suo campo di lavoro nella semantica : ogni parola designa una cosa seguendo il sistema saussuriano di *lingua-repertorio*, che collega il significato di una parola a una catena di altre parole di cui *« leur plus exacte caractéristique est d'être ce que les autres ne sont pas »* [*ibid.].* Ogni parola sarà emessa in una detta situazione che preciserà e rafforzerà il suo significato perché è composta di *« tous les objets et tous les événements de leur univers » [ibid.]*.

Tra lessico e semantica i problemi di traduzione sono classificati da B. OSIMO [9] in problemi traduttivi di contenuto e in problemi traduttivi di espressione. Finalmente le difficoltà del tradurre, fondate *« sur ce qui est intermedaire entre la réalité [du monde] et l'expression [linguistique], c'est-à-dire sur les différences entre les façons que les hommes ont de concevoir [le monde] »[8]*, risiedono nel fatto che non sia facile trovare ogni volta l'equivalente (linguistico e semantico) di una parola in un'altra lingua e lo stesso modo di esprimerla. Quindi la vera questione è di sapere se con il contatto delle lingue succede una modificazione sul piano lessicale, morfologico e sintattico o una

conservazione di un certo sistema che rimarrà intoccabile nelle due lingue e quindi resisterà al cambiamento? Sull'ultimo punto si invoca spesso il concetto d'intraducibilità chiamato da LADMIRAL *"intraduzione"* legata in maggioranza alla differenza che esiste tra le lingue (ostacolo linguistico) e tra le realtà che riflettano: psico–socio-etnologiche (ostacolo culturale). Si basa secondo G. STEINER su *«la convinzione, formale e pragmatica, che non vi possa essere autentica simmetria, rispecchiamento adeguato, tra due sistemi semantici differenti » [10]*.

Alla base con la traduzione c'è il rispetto dello straneo e di ciò che possiede di proprio, la cultura fonte, e che LADMIRAL chiama *perspettiva extra-linguistica* come s'impone l'identità di questa stessa traduzione in tanto opera intera che deve creare e prendere il suo posto nel sistema d'arrivo come lo specificano Y. CHEVREL: *« Traduire, c'est un certain respect du texte autre qu'il faut comprendre, prendre avec soi, mais auquel il faut conserver son infrangible originalité, son altérité » [11] ;* e i teorici GRINSCI e SINOPOLI:

> « L'opera tradotta è come « un prodotto culturale originale » che ha preso spunto, senza dubbio, da un testo di partenza, per segnalare tuttavia in seguito la propria alterità portatrice di un valore originario e allo stesso tempo di un valore autonomo » [12].

Si fa osservare che dall'inizio si parla della traduzione e si intende la traduzione letteraria perché tradurre uno scritto, qualsiasi sia il suo argomento, riguarda il campo letterario anche se esistono rami di scrittura che sembrano distaccati dalla letteratura. Si dice spesso che si traduce il canone di una letteratura. Si tratta di opere considerate importanti grazie ai loro autori e ai loro contenuti o a tutti e due. W. BENJAMIN [13] nella sua opera "*Angelus Novus"* spiega che un'opera è tradotta quando giunge al suo apice di gloria, cioè, quando si fa riferimento a una detta letteratura si invoca spontaneamente un autore e una sua opera. Per esempio, se si pensa alla letteratura italiana si dice DANTE e *La Divina Commedia*, alla letteratura inglese SHAKESPEARE e Romeo e Giulietta o Amleto, alla letteratura araba IBN ḪALDŪN e *La Muqadima*…quindi si invoca quelli che hanno segnato la storia letteraria dalla loro originalità sia stilistica sia tematica o dal loro combattimento per portare un cambiamento nella società e nei

costumi ecc.: *« Traduzioni che sono più che semplici trasmissioni, sorgono quando un'opera ha raggiunto, nella sua sopravvivenza, l'epoca della sua gloria » [13].*

Il contatto tra l'opera originale e quella tradotta è molto stretto. BENJAMIN parla di un legame di *sopravvivenza*. Infatti, la traduzione prolunga la vita dell'opera originale offrendole una primavera in un altro ambiente: *« In esse la vita dell'originale raggiunge in forma sempre rinnovata, il suo ultimo e più comprensivo dipiegamento » [ibid.].* L'opera originale con il tempo diventerà polverosa e verrà messa in un angolo lontano dalla biblioteca; lì rimarrà all'ombra e soggetta all'obblio finché sia tradotta un giorno. Anche se si tratta di una traduzione, si dirà sempre la traduzione di tal opera, quindi quest'ultima vivrà di nuovo grazie a un rapporto che *« può essere definito naturale, o meglio ancora un rapporto di vita » [ibid.]*, anche s'è sotto un aspetto differente.

Ciò che facilita la traduzione è di conoscere l'intenzione del traduttore: essere fedele all'opera originale e al suo autore senza tener conto del sistema d'accoglienza; essere fedele all'opera originale e al suo autore, e rispettare l'ignoranza del lettore per il sistema di partenza attraverso tutto un lavoro di spiegazione e d'identificazione della straneità; essere fedele alla cultura d'arrivo e quindi, seguire il modello letterario già stabilito senza troppo osare la novità oppure, giocare o alternare tra fedeltà per l'opera fonte e per il sistema d'arrivo?

Il traduttore porta uno sguardo scrutatore sull'autore e sulla sua opera, sulla lingua di partenza e d'arrivo e sul pubblico in attesa. BRUNEL e PICHOIS pensano che *« la traduction permet d'envisager l'écrivain, la langue et le public sous un angle nouveau: le traducteur, partagé entre la soumission au texte et son tempérament, entre la critique et la création; le public, dont les exigences doivent être ménagées plus que d'ordinaire […] se proclame sans vergogne commerciale et cosmopolite » [14].* G. STEINER nella sua opera "*Dopo Babele"* descrive il lavoro o meglio ancora il compito del traduttore e lo fa paragonare al lavoro dell'orefice, scrupoloso, difficile e di lungo respiro ma magico nella sua elaborazione e nella sua finitura:

> « Riproduciamo, nei limiti di una nostra consapevolezza secondaria ma temporaneamente arricchita ed educata, la creazione compiuta dall'artista. Ritracciamo, sia nel senso di uno che traccia un disegno sia in quello di uno che segue delle tracce incerte, il prender forma della poesia » [10].

Per poter tradurre deve immischiarsi anima e spirito nella cultura che ha visto nascere l'opera originale, come deve disporre *« d'une solide connaissance de ses langues de travail, d'une culture générale étendue » [7]* e di una conoscenza interdisciplinare che tocca la filosofia, la civiltà, la storia letteraria…Il traduttore scopre un'opera straniera, l'adotta e la ritrasmette, è vero in un'altra lingua e in un altro ambiente ma conservando almeno tutto ciò che ha fatto l'incantesimo di quest'ultima. MALMBERG e LAGIER considerano che *«Le traducteur commence par être lecteur. Il trouve, parmi les objets du monde, un texte étranger; disons même: doublement étranger: ce texte est l'acte d'une autre conscience, et qui a pris forme dans une autre langue. Traduire, se sera mimer l'acte mental d'autrui, et le faire passer dans le système linguistique dont l'usage nous est plus familier. Nous conférons de la sorte une présence, une efficacité accrues à ce discours: nous le faisons nôtre, sans avoir pourtant effacé la séduction d'une parole qui nous vient de loin » [15].*

Si parla qui d'enumerare il percorso dell'opera originale, un percorso ornato da un'appropriazione acuta e personalizzata di una tematica e di una stilistica. Il compito del traduttore è di essere all'ascolto dell'armonia dell'opera fonte, diventando a suo turno uno scrittore. Qui sorge la questione della letteralità della traduzione o delle sue *belles infidèles*, cioè, se il traduttore dovrebbe seguire alla lettera il testo originale essendo fedele alla lingua, all'originalità e al tempo dell'opera fonte; o fare una traduzione libera, che è generalmente il sinonimo d'eleganza, di novità e di creazione e che implica di tradurre l'opera in maniera a soddisfare il sistema e il pubblico d'arrivo? Questo richiede la trasmissione di un certo sapore dell'originale senza tener conto né dell'unicità della lingua di partenza né dell'insieme del sistema di partenza.

Il primo tipo di traduzione, chiamato da U. ECO [16] " *traduzione-fonte*", ha per fine di far accettare al lettore straniero l'universo dell'autore. Da una parte il

traduttore diventa trasparente per non lasciar trasparire che l'originale, come lo precisa F. NASI:

> « Requisito essenziale di ogni buon traduttore è il suo ventriloquismo, la mancanza cioè di qualsiasi tratto di voce personale che si lasci percepire nel processo di lettura. Tradurre quale movimento di labbra che paradossalmente permetta l'articolazione di un discorso espresso altrove e del quale le labbra del traduttore siano un silenzio obbligato e necessario » [17].

Dall'altra parte tenta di riprodurre la medesima emozione e lo stesso effetto che l'originale, chiamato da CICERONE *poids* dell'opera, rispettando successivamente la forma e il contenuto dell'opera di partenza. A quel proposito BREITINGER evidenzia ciò che si esige di un traduttore dicendo:

> « On exige d'un traducteur qu'il exprime les concepts et les idées découvertes dans un éminent modèle selon le même ordre, le même type de liaison et de composition […] afin que la représentation des pensées fasse la même impression sur la sensibilité du lecteur. La traduction […] mérite d'autant plus d'éloges qu'elle est semblable à l'original. C'est pourquoi le traducteur doit se soumettre à cette dure loi ; il lui est interdit de s'éloigner de l'original, ni du point de vue des pensées, ni de celui de la forme. Celles-ci doivent rester inchangées, garder le même degré de lumière et de force » [in 3].

Il secondo tipo di traduzione, chiamato da MOUNIN *traduzione target oriented*, cioè orientata verso il destinatario, tenterà d'adattarsi all'universo del lettore, e d'immischiarsi nel sistema d'accoglienza come se dall'inizio ce ne faceva parte. Quindi il traduttore cercerà di sottolineare ciò che conviene al sistema d'arrivo e di far adattare la sua traduzione al gusto del pubblico.

Come si ha detto prima la traduzione permette *« d'entrer dans un univers étranger, voir étrange, et de communier avec lui » [14]*. Il suo primo scopo è di far leggere un'opera straniera a un pubblico che non è in grado di affrontarla nella lingua fonte:

> « Creusant l'abîme au moment de le franchir, lucide et confus en même temps, extérieur et intérieur à sa tâche, […] constitue une sorte de laboratoire privilégié, où, plus purement que chez l'écrivain original, difficile à pénétrer malgré brouillons et aveux, se distille et s'analyse le mystérieux élixir de la littérature » [ibid.].

Attraverso quest'interrogazione: *« È rivolta una traduzione ai lettori che non comprendono l'originale? » [13]*, BENJAMIN parla della destinazione della traduzione a un pubblico che non conosce la lingua fonte o il significato del testo originale. Il traduttore offre quindi al lettore una nuova letteratura nella sua lingua madre ma prima, fa tutto un lavoro d'analisi e d'interpretazione perché arrivi lui stesso al senso chiave dell'opera di partenza: *« Il primo compito del traduttore è capire il testo, spesso analizzarlo o per lo meno evidenziarne degli aspetti generali, prima di scegliere un metodo traduttivo adeguato » [6],* e *« Il traduttore deve acquisire la tecnica per muoversi con facilità fra i due procedimenti fondamentali: la comprensione, che può richiedere un'interpretazione, e la formulazione, che può richiedere una ricreazione » [ibid.].* Su questo punto G. STEINER vede nell'interpretazione un'*eau de jouvence* della parola perché *« conferisce al linguaggio una vita che trascende il momento e il luogo dell'immediata espressione o trascrizione »[10]*. Interpretare richiederebbe prima di tutto una buona comprensione del testo, un trasferimento nella pelle dell'autore e dei personaggi delle sue diverse opere, bere e assaggiare le loro parole, sorridere per la loro gioia, piangere per la loro tristezza, soffrire per i loro dolori, fremere per i loro amori e morire per le loro nobili cause:

> « Occorre conoscere a fondo la collocazione temporale e locale del testo, i legami che uniscono anche la più inconsueta delle locuzioni poetiche all'idioma dell'ambiente circostante. La familiarità con l'autore, quella specie di ostenita intimità che esige la conoscenza di tutta la sua opera, delle cose migliori e di quelle raffazzonate, degli juvenilia e dell'opus posthumum, faciliterà la comprensione in un qualsiasi punto » [ibid.].

Si traduce anche per colmare il bisogno del paese di arrivo di contenuti nuovi, perché può succedere che il lettore del paese di arrivo non è più soddisfatto del repertorio letterario già esistente, e quindi fa il prestito di nuove forme di letteratura. Per effetto *ricochet* la letteratura fonte può essere tradotta a causa del

suo prestigio culturale e del suo influsso sul paese d'arrivo. Quell'influsso può essere diretto, attraverso la presenza coloniale che impone la sua lingua e i suoi testi al paese conquistato, o indiretto, attraverso l'eco della sua lingua (qui la lingua eccede a uno statuto particolare e considerevole) o della sua economia o della sua politica…

Con il compimento della traduzione il traduttore si chiede che posto avrebbe nel sistema d'arrivo: sarebbe un'innovazione o un adattamento al patrimonio letterario d'arrivo? Può succedere che la traduzione vuol rispettare troppo l'originalità della cultura di partenza, cosa che può suscitare in un primo tempo uno *choc des cultures* con il rischio di non essere accettata. Ma che cosa meravigliosa sarebbe se capitasse il contrario, perché si parlerà di un certo idealismo utopico basato sulla tolleranza e l'accettazione dell'altro, un tutto differente.

Per capire meglio che cosa è la traduzione si seguirà nel secondo punto della nostra ricerca la sua eco nell'asso del tempo perché *"la réflexion sur la traduction est devenue une nécessité interne de la traduction elle-même"* [3].

1.2. La storia della traduzione

La storia della traduzione è strettamente connessa alla storia delle lingue, delle culture e delle letterature: « *la pratique de la traduction s'articule à celle de la littérature, des langues, des divers échanges interculturels et inter linguistiques » [ibid.].* Sempre secondo BERMAN, a ogni rivelazione di quella storia c'è l'identità di un presente che si embrica e si costruisce:

> « Faire l'histoire de la traduction, c'est redécouvrir patiemment ce réseau culturel infiniment complexe et déroutant dans lequel, à chaque époque, ou dans des espaces différents, elle se trouve prise. Et faire du savoir historique ainsi obtenu une ouverture de notre présent » [ibid.].

Quando si cerca di riprodurre il cammino percorso dalla traduzione per arrivare a ciò che è diventata oggi, un metodo, un'arte, si risale in primo all'Antichità latina con una piccola pausa referenziale ai Greci che traducevano solo per interesse e rigettavano il differente e il barbaro. Secondo G. STEINER, esistono quattro tappe della storia traduttiva. La prima fase, detta *emperica*: *« si estenderebbe dal famoso precetto di Cicerone di non tradurre verbum pro verbo, nel suo Libellus de optimo genere oratum del 46 a.C. e dalla ripresa di questa formula da parte di Orazio nell'Ars Poetica circa vent'anni dopo, fino al commento enigmatico di Holderlin alle proprie traduzioni di Sofocle (1804)» [10]*. Essa comincia con Roma dove è nato il bisogno di eccellere in letteratura. Ma questo richiede in primo un'imitazione e un'appropriazione del già stabilito poema epico: OMERO e la sua *Odissea*. Il primo traduttore di quest'epoca era *Lavius ANDRONICUS* (240 a.C.). Tradurre era andare alla ricerca di raffinamento stilistico per dare un tocco romano a tutte le opere letterarie. Su questo punto NIETZSCHE parla dei Romani e del loro lavoro di romanizzazione della letteratura esistente come segue:

> « En tant que poètes, ils n'étaient guère disposés au flair de l'esprit archéologique préalable au sens historique; en tant que poètes, ils négligeaient absolument les défauts personnels, les noms, et tout ce qui caractérise une cité, un rivage, un siècle, en tant que son costume et son masque, pour y substituer incontinent leur propre actualité romaine […] Ils ignorent la jouissance du sens historique: la réalité passée ou étrangère leur était pénible, sinon propre à provoquer et à devenir une conquête romaine. En effet, autrefois c'était conquérir que de traduire, pas seulement parce qu'on éliminait l'élément historique: on y ajoutait l'allusion à l'actualité, avant tout en supprimant le nom du poète pour y inscrire le sien propre –non point avec le sentiment d'un larcin, mais avec la parfaite bonne conscience de l'Imperium Romanum » [in 3].

Con CICERONE e la sua opera *Libellus de optimo genere oratorum*, la traduzione è associata all'arte oratoria: *« L'oratore migliore è quello che con la sua parola sa con pari efficacia persuadere, dilettare, commuovere i suoi ascoltatori: persuadere gli spetta di dovere, dilettare gli conferisce prestigio, commuovere gli è necessario » [in 4].* Secondo Claude NICOLET e Alain MICHEL, il filosofo pensa che l'oratore *« doit avoir pour lot de remplir la salle, dès l'annonce qu'il va parler; le tribunal doit être comble, les scribes doivent, par grâces spéciales, donner ou*

céder des places; l'assistance sera innombrable, le juge figé par l'attention; lorsque celui qui va parler se dresse, c'est un silence significatif dans l'auditoire, puis ce ne sont qu'approbation »[18]. Per CICERONE citato in FOLENA, un traduttore è prima di tutto un oratore che cerca di tessere l'armonioso pensiero romano. Tradurre era di non rendere parola per parola, ma adattare i termini secondo il sistema sociale latino e accettare la differenza che potrebbe esistere tra le due lingue:

> « non ho tradotto da interprete, ma da oratore, mantenendo le stesse frasi e la loro forma, come le figure e le parole adattate al nostro uso. In queste non ho ritenuto necessario tradurre parola per parola, ma ho conservato il modo e la forza di tutte le parole. Non ho creduto necessario contare le singole parole al lettore, ma piuttosto ponderargliele » [in 19].

Anche ORAZIO difende lo stesso pensiero: *« Non ti sforzerai di rendere fedelmente parola per parola il tuo testo » [in 4]*. Era considerato con CICERONE fra i primi teorici della traduzione che difendevano l'eloquenza e l'arricchimento della lingua latina e che secondo Jöelle REDOUANE: *« attribuaient au poète la mission de disséminer le savoir et la sagesse et d'enrichir la langue de ses concitoyens. Ils distinguaient déjà entre traduire les mots et traduire le sens, et recommandaient de bien peser le texte source pour en rendre le sens plutôt que les seuls mots, par égard pour le lecteur » [20]*.

Sempre seguendo le piccole pietre bianche cosparse nella storia della traduzione, si arriva al bellissimo aneddoto, straordinario e molto istruttivo, di San GEROLAMO (384) che, per l'intermedio di Eusebio da Cremona, ha tradotto l'*Epistola 51*, rivolta dal vescovo Epifanio di Gerusalemme a Giovanni, per invitarlo a far penitenza di « *alcuni suoi errori sui dogmi della fede* » *[in 4]*. San GEROLAMO ha chiesto a Eusebio il favore di conservare quella sua traduzione a uso personale. Dopo quasi un anno, un falso vescovo ruba la traduzione e l'invia a Roma. San GEROLAMO quindi viene accusato di falsario che non ha *« tradotto la lettera parola per parola* » *[ibid.]*. Per difendersi dall'accusa, San GEROLAMO espone a un suo amico chiamato Pammacchio, le regole di una buona traduzione. Questa doveva cercare di riprodurre il significato dell'opera originale senza dar

importanza all'ordine lessicale, tranne nella traduzione delle Sacre Scritture, dove l'ordine delle parole è rappresentativo di un significato allegorico o simbolico:

> « dichiaro a gran voce che nelle mie traduzioni dal greco in latino, eccezion fatta per i libri sacri, dove anche l'ordine delle parole racchiude un mistero, non miro a rendere parola per parola, ma a riprodurre integralmente il senso dell'originale » [ibid.].

San GEROLAMO davanti al dilemma seguente: tradurre alla lettera o tradurre modificando lo stile sceglie la seconda possibilità, anche se gli generava accusa e diffamazione perché con la traduzione letterale, il traduttore crea sistematicamente una lingua che non sarà che *du charabia*:

> « È assai difficile, quando si segue il pensiero di un autore, non allontanarsi mai, è arduo addirittura conservare nella traduzione tutta l'eleganza e la bellezza dell'originale…Se traduco alla lettera, genero delle assurdità, se, costretto dalla necessità, altero in qualche cosa l'ordine e lo stile, mi si dirà che manco al mio dovere d'interprete » [ibid.].

Alla fine della sua lettera San GEROLAMO dice che con il processo traduttivo, la lingua perde sistematicamente della sua bellezza e della sua grazia:

> « Ché alcuno pretende che una lingua non perda nulla della sua grazia in una versione, traduca Omero letteralmente in latino, o meglio lo volga in prosa nella sua stessa lingua greca: si accorgerà subito d'aver dinanzi un mostriciattolo, e che il più eloquente dei poeti s'è trasformato in un uomo appena capace di parlare » [ibid.].

Altri teorici hanno deciso di riflettere sul nucleo della traduzione che è la parola. Fra questi c'erano QUINTILIANO che, nella sua opera *Institutio oratoria* (I secolo d.C.), ha ragionato sul « *grado di affidabilità dei segni* » [in 9] e sulla loro ambiguità; e San AGOSTINO che si è fermato sull'analisi del linguaggio verbale e del significato:

> « Il pensiero formato dalle cose che conosciamo è un verbum che pronunciamo nel nostro cuore, che non è né latino né di alcun'altra lingua,

> ma, com'è necessario trasmetterlo alla conoscenza di coloro ai quali parliamo, si adotta un segno attraverso il quale esso è significato » [ibid.].

Diverso dai Romani e da San GEROLAMO che hanno parlato della traduzione alla lettera o della versione, Leonardo BRUNI nella sua opera *De interpretatione recta* (1420), invoca un altro processo traduttivo che è paragonato all'interpretazione e dove il traduttore traduce a seconda della sua comprensione del testo: *" il traduttore non ha fatto altro che far conoscere, in buona fede, ciò che aveva compreso" [in 4].*

Leonardo BRUNI comincia il suo lavoro di traduttore con le opere aristoteliche dove ha fatto una correzione delle traduzioni dei suoi predecessori. Stimando che quei traduttori non avevano raggiunto l'apoteosi delle loro traduzioni si arrabbia e si è *« lasciato prendere un po' la mano nel rimprovero, ma ciò è accaduto per l'indignazione del mio animo, sapendo infatti che quei libri, in greco, sono pieni di eleganza, ricchi di soavità e colmi di una bellezza inestimabile » [ibid.]*. La sua rabbia legittima si spiega dal fatto che nel trasferimento dal greco in latino, gli scritti aristotelici si sono *imbrattati e deturpati*. Il trattato di BRUNI tratta le leggi di una buona traduzione e afferma che tutto è traducibile, anche se la traduzione rimane *un'impresa difficile: " non c'è nulla in greco che non possa esser detto con parole latine" [in 9].* Un buon traduttore è quello che possiede diverse conoscenze e una certa esperienza che gli permetterà di essere un *navigatore e un pilota* emerito. L'opposto, bagnato nella sua ignoranza, riceverà per quanto lo riguarda solo rimprovero e sdegno:

> « Di cosa dunque l'ho rimproverato? Soltanto della sua ignoranza e inesperienza. E, per il dio immortale, che biasimo è mai questo? Forse che qualcuno non può essere buono, pur essendo del tutto ignorante o avendo in scarsa misura quella competenza che ritengo essenziale in questo tipo di lavoro? Io lo definisco infatti un cattivo traduttore, non un uomo cattivo » [in 4].

BRUNI descrive quella conoscenza come essendo « *né piccola né volgare, ma estesa, esercitata e accurata* » *[ibid.]*. Sarà il frutto di una ricca lettura filosofica e letteraria come quella dedicata ad ARISTOTELE e a PLATONE. Quest'ultima permetterà al traduttore di navigare tra le due lingue e di catturare i diversi

significati della parola. Quindi il traduttore deve occupare il posto di dominatore e di conquistatore delle due lingue, come « *deve conoscere sottilmente la forza e la natura delle parole* » *[ibid.]* per poter tradurre con eleganza e *bellezza dello stile*.

Nel 1530 Martin LUTERO [21] segna la storia della traduzione: scrive *Lettera del traduttore*, una versione tutta nuova della Bibbia, per intenzione unificatrice della lingua popolare tedesca. Con la sua opera è la lingua che si è spostata e messa alla portata del popolo e al suo servizio: *« essi imparano a parlare e a scrivere in tedesco dal mio modo di tradurre, e così mi rubano la lingua, della quale prima sapevano ben poco » [in 4].*

La traduzione di LUTERO ha semplificato la lingua biblica ma questo risultato aveva necessitato molto lavoro e pazienza: succedeva al traduttore di cercare l'equivalente di una parola per due o tre settimane. Inoltre è rimasto vicino alla traduzione letterale:

> « Tuttavia nella mia traduzione non mi sono allontanato troppo liberamente dalla lettera, anzi nell'esame di ogni passo mi sono molto preoccupato, insieme ai miei collaboratori, di rimanere il più possibile aderente al testo, senza discostarmene con eccessiva libertà » [ibid.].

Sempre nel Cinquecento, la riflessione sulla traduzione prende in considerazione *« la personnalité de la langue cible et du traducteur » [20]*. Nel 1540, Etienne DOLET, nella sua opera *La manière de bien traduire d'une langue en une autre*, sostiene che il traduttore deve conoscere perfettamente la lingua di partenza e d'arrivo:

> « chascune langue a ses proprietés, translations en dictions, locutions, subtilités et vehemences à elle particulieres. Les quelles, si le traducteur ignore, il faict tort à l'autheur qu'il traduict, et aussy à la langue en la quelle il le tourne » [in 9].

come deve capire bene il significato dell'opera originale: *« par ceste intilligence il ne sera iamais obscur en sa traduction: et si l'autheur lequel il traduict est*

aucunement scabreux, il le poura rendre facile et du tout intelligible » [ibid.]. La traduzione che non avrà un *egard à l'ordre des mots* deve appropriarsi il suo proprio stile elegante e dotato di *une bonne copulation des mots*.

Nel 1683, Pierre-Daniel HUET pubblicando *De interpretatione* mostra la sua animosità verso les *belles infidèles* che deformano l'opera originale ed espropriano il suo autore:

> « Di scarso valore sarà invece quell'immagine che propone il suo originale diverso dalla realtà, pur rendendola più attraente e di migliore aspetto. In breve, il traduttore sia simile a Proteo, e si trasformi in tutte le meraviglie della natura, assumendo e facendo suo, con una mutevolezza maggiore persino del camaleonte, qualsiasi stile egli veda » [ibid.].

La traduzione deve lasciar trasparire tutto dell'autore e del suo genio: *« nel caso vi sia qualcosa che difetti in chiarezza o in eleganza, tale appaia pure nella traduzione, ma solo a patto che quella incertezza e quel vizio stilistico siano propri dell'autore » [ibid.].*

Con l'Ottocento, secolo della sensibilità e del Romanticismo, la traduzione è come un'opera d'arte, lo specchio di altri popoli e di altre culture. Attraverso la conoscenza degli altri, porta la conoscenza di sé. È un arricchimento della lingua e della cultura. Questa fase della storia della traduzione chiamata da Georges STEINER fase propriamente *filosofico - poetica*, comprende teorie ermeneutiche che analizzano il compito del traduttore e il rapporto tra le diverse lingue:

> « Questo secondo stadio è uno stadio di teoria e di indagine ermeneutica. Il problema della natura della traduzione è posto all'interno del contesto più generale delle teorie del linguaggio e della mente. Il tema trova un suo vocabolario, un suo particolare status metodologico, lontano dalle esigenze e dalle particolarità del singolo testo. L'approccio ermeneutico-cioè l'indagine di che cosa significhi "comprendere" un brano di discorso orale o scritto, e il tentativo di diagnosticare tale processo nei termini di un modello generale di significato- inizio con Schleiermacher e fu ripreso da A.W.Schlegel e da Humboldt. Esso conferisce al problema traduzione un aspetto schiettamente filosofico » [10].

Vasilij Andéevic ZUKOVSKIJ nel suo saggio *Sulle traduzioni in generale e in particolare sulle traduzioni poetiche* (1810), dice:

> « Le traduzioni arricchiscono la lingua. La differenza di governi, climi e costumi necessariamente produce una differenza anche nelle lingue; le traduzioni facendoci conoscere le concezioni degli altri popoli, ci fanno conoscere nel contempo anche i segni mediante i quali essi esprimono le proprie concezioni; impercettibilmente per loro tramite passa nella lingua una moltitudine di costrutti, forme, espressioni a prima vista estranee allo spirito della lingua, poi avvicinabili ad essa per analogia e che si prestano inizialmente come parole, forme, espressioni appena decenti, poi sopportabili, che poi si trasformano in peculiarità » [in 9].

Con la traduzione poetica apparisce generalmente la prosa come un importante processo traduttivo che da una parte facilita molto il lavoro del traduttore; ma che dall'altra parte deforma l'originale:

> « la traduzione dei versi in prosa è sempre infedelissima e lontana dall'originale. Una delle principali delizie della poesia consiste nell'armonia: nella prosa essa o sparisce, o non può essere sostituita da quella armonia che è propria alla prosa […] Altra delizia della poesia: la vittoria sulle difficoltà, che caratterizza anche le altre belle arti. Osservando una statua, un quadro e leggendo una poesia, più di tutto ci meravigliamo dell'arte che è riuscita a dare al marmo quell'agilità, che inganna l'occhio con le tinte; e nella poesia, nonostante gli ostacoli posto dal metro e dalla rima, ci esprimiamo con la libertà della lingua normale: traducendo un poeta in prosa, necessariamente deprediamo l'originale di tutte queste prerogative » [ibid.].

Tradurre è essere fedele al registro della lingua originale ed essere attento a quell'armonia particolare delle parole:

> « un eccesso di fedeltà [alla parola] finisce per sconfinare con l'infedeltà. Per esempio, una certa espressione dell'originale è elevata; l'espressione a essa corrispondente nella vostra lingua è bassa: col desiderio di essere molto precisi, si finisce per abbassare il registro elevato dell'originale e sostituirlo con un'espressione più bassa. Inoltre, una certa espressione è audace nell'originale, ma nella lingua del traduttore diventa troppa brusca, e al posto dell'audacia originale trovo soltanto brutalità » [ibid.].

ZUKOVSKIJ fa osservare anche che il traduttore deve riprodurre lo stile dell'autore:

> « il traduttore è tenuto non solo a non mescolare questi toni diversi, questi colori diversi, ma è tenuto anche a conservare, per quanto gli è possibile, le principali sfumature. Il movimento dello stile dipende in particolare dal frammezzare a periodi ampi frasi brevi, e il traduttore non deve né depredare della rapidità un verso forte che si differenzia dagli altri, esprimendolo in molte parole, né spezzettare in parti i periodi il cui pregio principale sono l'armonia e la grandezza; più di tutto deve essere fedele all'armonia alla quale, oso dire, possono talora essere sacrificate sia la precisione sia la forza. La poesia è come uno strumento musicale in cui i suoni, prima che fedeli, devono essere gradevoli » [ibid.].

come deve riprodurre la bellezza dell'originale. Davanti alle difficoltà avrà per possibilità di seguire un sistema di compensazione per tentare di abbellire il testo tradotto:

> « Ma il dovere principale del traduttore, al quale sottostanno tutti gli altri, consiste nello sforzo di produrre ovunque nella traduzione l'effetto prodotto dall'originale. È costretto per quanto possibile, a presentarci, se non le stesse bellezze, perlomeno la stessa quantità di bellezze. Il traduttore può essere paragonato a un debitore che è tenuto a ripagare, se non con la stessa moneta, perlomeno la stessa somma. Per esempio se nella traduzione non può conservare questa o quella immagine, la sostituisca pure con un'idea: se non può dipingere per l'orecchio, dipinga pure per la mente; se non può essere conciso, sia pure ricco; se prevede che sarà costretto a indebolire l'originale in questo passo, lo rafforzi pure in un altro e restituisca alla fine ciò che ha rubato all'inizio; insomma, deve senza fallo attenersi al sistema della rigida compensazione » [ibid.].

In questa fase evolutiva, la traduzione è un mezzo di fare conoscere altri paesi e altre culture. Deve riprodurre e lasciar trasparire il pensiero e lo stile dell'autore. Anche se la traduzione deve tracciare di nuovo i passi dell'originale rimane malgrado tutto una novità. La Germania è molto rappresentativa di questo periodo mediante la visione dei Romantici come HUMBOLDT, NOVALIS, SCHLEIMACHER…che hanno optato per una traiettoria speculativa che esalta la critica. Questa trasforma la traduzione in arte e fa *« sauter le verrou que Kant avait mis à la spéculation et au déploiement de l'infinitude du sujet » [3]*. La teoria romantica, attraverso la povertà e l'incompiutezza delle sue produzioni letterarie,

rimane proiettata su ciò che è del dominio di un fecondo pensiero sulla concretizzazione letteraria astratta e *nostalgica*: *« [L'espace des romantiques] n'est pas un espace d'œuvre, mais pourtant d'intense réflexion sur l'œuvre absente, désirée ou à venir » [ibid.].*

Questa riflessione incessante torna continuamente sulla critica e sulla traduzione segnando un gioco di interrogazioni dal effetto pallone di maggio e che può sembrare sterile perché nasconde *une absence de creativité*: *« La Révolution critique des Romantiques consiste à s'interroger sans trêve sur cette essence de l'œuvre qui s'est manifestée à eux dans l'intimité fascinante de la critique et de la tradustion, de la philologie au sens large » [ibid.].*

In questo contesto il concetto di traduzione è generalizzato a molte cose; si dice 'cose' riferendosi ai sentimenti, alle sensazioni, ai pensieri, agli atteggiamenti ecc.: *« La traduction, ici, touche à la fois à la manifestation de quelque chose, à l'interprétation de quelque chose, à la possibilité de formuler, ou de reformuler, quelque chose d'une autre façon » [ibid.].* Si può anche parlare della traduzione come *double* della poesia che è se stessa analisi e interpretazione della lingua. Alla fine si finisce con una visione idealistica dei Romantici che sentono nel tutto che ci circonda, l'esistenza e la presenza della traduzione e quindi vogliono tradurre tutte le opere, in tutte le lingue.

All'inizio del suo discorso intitolato *Uber die verschiedenen Methoden des Ubersetzens* (Sui diversi metodi del tradurre-1813) Friedrich SCHLEIERMACHER parla della traduzione come il punto di contatto tra le persone separate dalla distanza geografica o dalla lingua:

> « Il fatto della traduzione di un discorso da una lingua in un'altra si incontra di continuo sotto le forme più varie. Se da una parte, in questo modo, possono entrare in contatto persone magari originariamente distanti tra loro quanto la lunghezza del diametro della terra, è in una lingua possono venire accolti i prodotti di un'altra, morta già da parecchi secoli » [in 4].

Il traduttore per superare la distanza che esiste tra l'originale e il lettore ha ricorso a due procedimenti. Il primo è la parafrasi che *« tratta gli elementi delle due lingue come se fossero segni matematici, riducibili allo stesso valore mediante un'operazione di incremento o di riduzione, il che impedisce che venga alla luce tanto lo spirito della lingua trasformata quanto quello della lingua originaria » [ibid.]*. Il secondo che è detto imitazione, esalta l'impossibilità di riprodurre con esattezza l'originale. È *« un tutto composto di parti visibilmente diverse da quelle del modello, ma i cui effetti, per quanto lo permette la diversità del materiale, sarebbero simili a quelli di quest'ultimo » [ibid.]*. Il traduttore si trova davanti a due scelte di percorso per accostare l'autore e il lettore: o trasporta il lettore all'autore o il contrario. Nel primo caso c'è la necessità di una buona comprensione del testo originale per trasmettere al lettore la medesima sensazione e impressione risentite nell'originale. Nel secondo caso la traduzione farà tutto un lavoro di naturalizzazione per non far sentire lo straneo al sistema d'arrivo:

> « Nel primo caso, con il suo lavoro il traduttore è impegnato a surrogare, per il lettore, la comprensione della lingua originale, che a questi manca. Egli cerca di partecipare ai lettori l'idea e l'impressione, ottenute mediante la conoscenza della lingua originale dell'opera così com'è, e quindi di muoverli verso uno spazio, quello dell'opera, per essi totalmente nuovo […] la traduzione non si limita a muovere l'autore fino al luogo del traduttore […] ma piuttosto lo inserisce direttamente nel mondo dei lettori tedeschi e lo rende simile a essi; questo è, appunto, l'altro caso » [ibid.].

Riprodurre l'impressione dell'opera originale, è fare tutto un lavoro di concentrazione e di focalizzazione sulle parole e sulla struttura della frase, per fare un *flash* della prima osmosi disegnata nella penombra del nuovo testo:

> « Egli nota le parole e i collegamenti che là compaiono ancora nel primitivo splendore della novità; osserva come essi vengono introdotti silenziosamente nella lingua da un bisogno particolare di quello spirito e dalla sua forza caratteristica; ed è proprio questa presa di coscienza a determinare in maniera molto sostanziale l'impressione da lui ricevuta » [ibid.].

Nella traduzione dell'opera originale si parla molto di riprodurre la lingua di partenza ma SCHLEIERMACHER aggiunge a questo la necessità di trasmettere inoltre, ciò che stupisce l'anima del lettore e fa battere il suo cuore:

> « Il nostro traduttore, pertanto, deve rendere anche ciò che, sotto questo profilo, colpisce il lettore sensibile del testo originale in quanto caratteristico, intenzionale e influente sul tono e sullo stato d'animo, in quanto decisivo per l'accompagnamento mimico o musicale del discorso » [ibid.].

Il buon lettore sarà quello che avrà quell'intuizione particolare che gli permetterà di catturare l'essenza dell'opera originale:

> « il lettore della traduzione, infatti, diverrà uguale al migliore lettore dell'opera in lingua originale solo quando, oltre allo spirito della lingua, sarà in grado di intuire e, un po' alla volta, comprendere chiaramente lo spirito particolare dell'autore dell'opera; naturalmente l'unico organo adatto al conseguimento di questo fine è costituito dal talento dell'intuizione individuale » [ibid.].

Non emettendo nessun giudizio, il pubblico ideale si prepara a far sciogliere lo straneo nel suo proprio sistema, e la traduzione diventa un fenomeno naturale dell'evoluzione delle culture:

> « gli stessi lettori più istruiti possono ottenere dalla traduzione soltanto una conoscenza estremamente imperfetta di ciò che è straniero; senza dire che non è neppure pensabile che essi siano in grado di emettere un vero giudizio sulla traduzione o sull'originale. Questo modo di tradurre, quindi, richiede assolutamente un grandioso processo, il trapianto in una lingua di intere letterature, e ha senso e valore solo in un popolo risoluto ad appropriarsi dell'estraneo » [ibid.].

SCHLEIERMACHER si ferma sull'ipotesi inverosimile che vuole vedere nel traduttore l'autore originale che scrive nella lingua del lettore, cosa che genera tante interrogazioni perché chi garantirà che la linea di pensiero, di ispirazione e di produzione sia la stessa in due lingue diverse? Questo procedimento alla fine rimarrà impossibile da raggiungere perché l'autore quando ha composto e ha

creato la sua opera, l'ha fatto in una lingua ben precisa che è l'espressione della sua musa:

> « Si può anzi dire che l'obiettivo di tradurre come l'autore stesso avrebbe originariamente scritto nella lingua della traduzione non soltanto è irraggiungibile, ma anche in sé vuoto e assurdo; chi, infatti, riconosce la virtù formatrice della lingua, e come essa sia tutt'uno con la peculiarità della nazione, deve anche ammettere che di solito l'intera scienza dei grandi pensatori, compresa la possibilità di esprimerla, si è formata con e attraverso la lingua, e che, quindi, nessuno possiede la propria lingua solo meccanicamente ed esternamente, quasi per forza; certo qualcuno può anche sbizzarrirsi a pensare una lingua diversa, con la stessa facilità con cui si scioglie una coppia di cavalli e se ne forma un'altra, resta però il fatto che ognuno produce in maniera originale solo nella propria lingua materna, per cui non si può nemmeno pensare di chiedersi come egli avrebbe scritto le proprie opere in una lingua diversa » [ibid.].

Secondo SCHLEIERMACHER il vero scopo della traduzione *« può essere soltanto quello di far vedere nel particolare l'uguale rapporto tra espressioni e connessioni di lingue diverse e un determinato carattere, e di illuminare nel complesso la lingua con lo spirito particolare di un maestro straniero, questo però interamente staccato e sciolto dalla propria lingua » [ibid.]*.

Nel 1816 Wilhelm Von HUMBOLDT scrive un' *Introduzione alla traduzione dell'Agamennone di Escilo*, dove parla dell'intraducibilità della poesia causata dalla diversità linguistica. Anche se esiste la sinonimia come sistema di equivalenza, questo non permette una facile trasposizione tra le lingue perché ognuna ha il suo proprio grado di intensità:

> « Una tale poesia è intraducibile per sua peculiare natura e in un senso diverso da quanto si possa dire d'ogni opera di grande originalità. Analisi ed esperienza confermano quanto si è già detto più volte e cioè che, astraendo dalle espressioni designanti semplicemente oggetti fisici, nessuna parola di una lingua è completamente uguale a una di un'altra lingua. Diverse lingue sono, sotto quest'aspetto, solo altrettante sinonimie: ognuna esprime il concetto un po' diversamente, con questa o quella determinazione secondaria, un gradino più alto o più basso sulla scala delle sensazioni » [ibid.].

Il fine della traduzione è di essere fedele all'originale, *« cerca d'imitare anche sottili particolarità, evita ciò che è semplicemente comune e sa opporre a ogni singola particolarità una diversa particolarità » [ibid.]*. Questa fedeltà trascina dall'amore dell'originale e arricchisce il sistema d'arrivo:

> « Ma se con la traduzione si deve acquisire per la lingua e lo spirito della nazione ciò ch'essa non possiede o possiede altrimenti, si deve esigere anzitutto semplice fedeltà. Tale fedeltà dev'essere indirizzata al vero carattere dell'originale che non dev'essere tradito per le occidentalità. Ogni buona traduzione deve prendere le mosse da un semplice e non pretenzioso amore dell'originale, dallo studio che ne segue e deve in essi ricongiungersi » [ibid.].

HUMBOLDT come SCHLEIERMACHER, non accetta l'idea che il traduttore *« dovrebbe scrivere come lo scrittore avrebbe scritto nella lingua del traduttore » [ibid.].* La traduzione deve basarsi su un buon padroneggiare delle due lingue come deve conservare le caratterisctiche dell'opera originale: *« Una traduzione non può e non deve essere un commento. Non deve avere oscurità che derivino da un uso incerto del lessico e da storto costrutto » [ibid.];* e: *« Non bisogna che quanto nell'originale è sublime, gigantesco ed insolito diventi nella traduzione leggero e facilmente comprensibile » [ibid.].*

Davanti alla poesia, il traduttore farà il suo possibile per rispettare la metrica che è il *fondamento d'ogni altra bellezza*, perché ogni traduzione alla fine non è che l'immagine del *vero spirito* che dorme nell'opera originale. Con GOETHE, nella sua opera *Divan* (1819), apparisce il concetto di *weltlitératur*, una letteratura mondiale e universale che crea per le diverse letterature *« un espace-temps où elles agissent les unes sur les autres et cherche à éclairer mutuellement leurs images » [3]*; e dove, secondo GOETHE, *« les hommes de lettres vivants […] font mutuellement connaissance et se sentent conduits, par penchant et par sens de la communauté, à agir socialement » [in ibid.]*. Qui il filosofo invoca una coesistenza tra tutte le letterature che permette l'incontro di tutti gli autori, più specificamente i contemporanei perché sono più vicini al lettore. In questo spazio *la pierre de touche* è la traduzione che contribuisce nella fioritura della letteratura mondiale:

> « ces rapports de l'original à la traduction son précisément ceux qui expriment le plus clairement les rapports de nation à nation, et que l'on doit connaître et juger de préférence […] pour l'avancement […] de la littérature mondiale » [ibid.].

GOETHE circoscrive tre metodi traduttivi. Il primo permette di naturalizzare un testo per far conoscere un paese straniero. Il secondo, basato sulla riproduzione e sulla sostituzione, comunica il senso dell'opera: il traduttore si appropria l'idea dell'autore rendendola sua, poi l'adatta al sistema d'arrivo. Il terzo metodo stabilisce un'identità perfetta tra l'opera originale e la traduzione:

> « Il y a trois sortes de traduction. La première nous fait connaître l'étranger dans notre sens à nous; pour cela, rien de mieux que la simple traduction en prose […] Une seconde époque vient ensuite, celle où l'on s'efforce, il est vrai, de s'adapter aux manifestations de l'existence étrangère, mais où, en réalité, on ne cherche à s'approprier que l'esprit étranger, mais en le transposant dans notre esprit. J'appellerais cette époque parodistique, en prenant ce mot dans sa signification la plus pure […] nous sommes arrivés à une troisième période, qui pourrait être nommée la suprême et dernière période, celle où l'on voudrait rendre la traduction identique à l'original, en sorte qu'elle puisse valoir non à la place (nicht anstatt des andern) de l'autre, mais en son lieu (an der stelle) » [ibid.].

La traduzione è come il nuovo bambino in una famiglia in cui tutti i suoi componenti sono diventati grandi: porta vitalità e vita:

> « Chaque littérature finit par s'ennuyer en elle-même, si elle n'est pas régénérée par une participation étrangère. Quel savant ne se réjouit-il pas des merveilles qu'il voit produites par le reflet et la réflexion ? Et ce que signifie un reflet dans le domaine moral, chacun l'a vécu, fût-ce de manière inconsciente, et comprendra dès qu'il y prêtera attention qu'il lui est redevable d'une grande partie de sa formation » [ibid.].

GOETHE vede nella traduzione un aiuto che viene al soccorso dell'originale quando questa è senza energia. Quindi un nuovo slancio di ragiovanimento è offerto all'originale:

> « le traducteur ne travaille pas seulement pour sa nation, mais aussi pour celles des langues dont il a traduit l'œuvre. Car le cas se présente plus

> souvent qu'on ne croit, qu'une nation absorbe la sève et la force d'une œuvre, prend en elle toute sa vie intérieure de telle façon qu'elle ne peut plus jouir de cette œuvre ni en tirer ultérieurement d'aliment […] C'est pourquoi il est salutaire que leur œuvre propre leur apparaisse comme de nouveau revivifiée par une bonne traduction » [ibid.].

Sull'importanza della traduzione GOETHE aggiunge: *« Quoi que l'on puisse dire de l'insuffisance du traduire, cette activité n'en reste pas moins l'une des tâches les plus essentielles et les plus dignes d'estime du marché d'échange mondial universel. Le Coran dit: Dieu a donné à chaque peuple un prophète dans sa propre langue. Ainsi chaque traducteur est-il un prophète pour son peuple » [ibid.]*. Tradurre alla fine è incontrare lo spirito dell'opera originale, ciò che è eterno e che crea l'eterno senza fermarsi su ciò che è esterno e secondario:

> « ce qui importe, c'est le fonds, l'être intime, le sens, la direction de l'ouvrage; c'est là que se trouve ce qu'est originel, divin, efficace, intangible, indestructible; ni le temps, ni les influences, ni les conditions extérieures n'ont de prise sur ce fond primitif, du moins pas plus que la maladie du corps n'en a sur une âme bien faite. La langue, le dialecte, les idiotismes, le style et enfin l'écriture, devraient donc être considérés comme le corps de tout ouvrage de l'esprit […] Rechercher la nature intime, l'originalité d'une oeuvre qui nous plaît particulièrement, et donc l'affaire de chacun, et pour cela, avant toute chose, il faut examiner ce qu'elle est à l'égard de notre âme et jusqu'à quel point cette force vivante excitera et fécondera la nôtre ; en revanche, tout l'extérieur, qui est sans action sur nous ou sujet à un doute, on n'a qu'à l'abandonner à la critique qui, quand bien même elle serait en état de morceler et de disperser l'ensemble, n'arriverait jamais cependant à nous ravir le fonds proprement dit auquel nous tenons fortement, et même à nous troubler un instant dans notre confiance une fois établie » [ibid.].

Con il XX secolo comincia la terza fase storica di traduzione detta da George STEINER fase *moderna* o scientifica a causa dei progressi scientifici osservati dopo la seconda guerra mondiale:

> « siamo ormai nel pieno della corrente moderna. I primi saggi sulla traduzione meccanica cominciano a circolare verso la fine degli anni Quaranta. Gli studiosi e i critici russi e cechi, eredi del movimento formalistico, applicano alla traduzione la statistica e la teoria linguistica […] I traduttori professionisti danno vita a organizzazioni internazionali, mentre

> proliferano le riviste che si occupano soprattutto o frequentemente di problemi di traduzione » [10].

La quarta fase della traduzione è quella chiamata da STEINER fase *ermeneutica* e che comincia con gli anni sessanta. È apertura sulle differenti discipline di studio e questo per capire meglio il procedimento traduttivo che va al di là del campo linguistico, nelle scienze umane :

> « a partire dai primi anni Sessanta, si sono verificate talune differenze nell'impostazione. La "scoperta" dello scritto di Walter Benjamin, Die Aufgabe des Uebersetzers, originariamente pubblicato nel 1923, insieme all'influsso di Heidegger e di Hans-Georg Gadamer, ha provocato un ritorno a indagini ermeneutiche, quasi metafisiche sulla traduzione e sull'interpretazione […] lo studio della teoria e della pratica della traduzione è diventato un punto di contatto tra discipline già affermate e quelle in via di evoluzione: fornisce un legame tra il lavoro in campo psicologico, antropologico e sociologico e territori intermedi come l'etnolinguistica e la sociolinguistica » [ibid.].

Walter BENJAMIN attraverso la sua opera *il compito del traduttore* (1923) apparisce come un idealista. La sua visione della letteratura è *à long terme*. L'opera, grazie alla traduzione, tende verso l'eterno e il supremo:

> « La storia delle grandi opere d'arte conosce la loro discendenza dalle fonti, la loro formazione nell'epoca dell'artista e il periodo della loro sopravvivenza –di massima eterna - presso le generazioni successive. Questa sopravvivenza, quando viene alla luce, prende il nome di gloria » [13].

e:

> « Questo dispiegamento, che è quello di una vita elevata e peculiare, è determinato da una finalità altrettanto peculiare e elevata. Vita e finalità: il loro rapporto apparentemente evidente e che pure quasi si sottrae alla conoscenza, si dischiude solo se quello scopo a cui collaborano tutte le singole finalità della vita non è a sua volta cercato nella sfera stessa della vita, ma in una sfera superiore. Tutte le manifestazioni finalistiche della vita, come la loro finalità in generale, non tendono in definitiva alla vita, ma all'espressione della sua essenza, all'esposizione del suo significato » [ibid.].

Non è destinata a un lettore preciso perché l'autore quando scrive non segue l'attesa del ricettore ma l'ispirazione e l'emozione del momento: *« Poiché nessuna poesia è rivolta al lettore, nessun quadro allo spettatore, nessuna sinfonia agli ascoltatori » [ibid.].*

Il compito del traduttore è diverso da quello dell'autore: fa sentire l'eco dell'opera originale e riflette l'essenza della vera lingua: *"il compito di far maturare nella traduzione il seme della pura lingua" [ibid.].* L'intenzione del traduttore è di giungere alla pura lingua che riunisce tutte le altre lingue e che supera la parola per comunicare il voler dire dell'autore:

> « In questa pura lingua, che più nulla intende e più nulla esprime, ma come parola priva di espressione e creativa è l'inteso in tutte le lingue, ogni comunicazione, ogni significato e ogni intenzione pervengono ad una sfera in cui sono destinati ad estinguersi. È proprio in essa la libertà della traduzione riceve un nuovo e superiore diritto » [ibid.].

Per BENJAMIN una traduzione deve rimanere nobile e lasciare trasparire l'originale anche se viene letta come tale:

> « La vera traduzione è trasparente, non copre l'originale, non gli fa ombra, ma lascia cadere tanto più interamente sull'originale, come rafforzata dal suo proprio mezzo, la luce della pura lingua. Ciò che si ottiene soprattutto con la fedeltà nella riproduzione della sintassi, ed essa mostra che la parola, e non la proposizione, è l'elemento originario del traduttore » [ibid.].

Per Martin HEIDEGGER, citato in MESCHONNIC (1990), tradurre è prima di tutto l'atto del dire e dell'esprimersi che riflette una certa verità. Quando c'è il transferimento a quella verità –mediante la parola- la traduzione sembra più leggera, più facile perché avrà catturato il puro senso dell'originale :

> « Parler et dire est en soi un traduire, dont l'essence ne peut aucunement tenir dans le fait que la parole traduisante et la traduite appartiennent à des langues différentes. Dans tout dialogue et monologue règne un traduire originel. Nous ne voulons pas dire par là d'abord le processus selon lequel nous remplaçons une tournure par une autre de la même langue et nous servons de « périphrase ». Le change dans le choix des paroles est la suite de ce que, pour nous, ce qui est à dire ; s'est transporté dans une autre

> vérité et clarté ou encore équivoque. Ce transport peut survenir sans que l'expression de la langue se modifie. Le poème d'un poète, le traité d'un penseur tient dans sa propre, seule, unique parole. Il nous force à percevoir cette parole sans cesse comme si nous l'entendions pour la première fois. Ces prémices de la parole nous portent chaque fois sur une rive nouvelle. Ce qu'on appelle traduire et périphrase ne fait jamais que suivre le transport de notre essence toute entière dans le domaine d'une vérité transformée. C'est seulement quand nous sommes déjà transférés en ce transport que nous sommes dans le souci de la parole. Ce n'est qu'a partir d'une attention pour la langue ainsi fondée que nous pouvons entreprendre la tâche plus legère et plus limitée de traduire une parole étrangère dans la nôtre propre » [22].

Prendendo come esempio la traduzione dal greco in latino, HEIDEGGER vede nella traduzione l'interpretazione dell'essere profondo. Non si limita solo all'aspetto 'lingua a lingua' ma considera lo spostamento da una realtà all'altra:

> « la traduzione latina dei termini greci non è per nulla quel processo "innocuo" che è ancor oggi ritenuto. Dietro questa traduzione letterale e quindi apparentemente garantita si nasconde invece il tradursi in modo di pensare diverso dalla sperimentazione greca dell'essere. Il pensiero romano assume i termini greci senza la corrispondente sperimentazione cooriginaria di ciò che questi dicono, senza la parola greca. La mancanza di base del pensiero occidentale incomincia proprio con questo genere di traduzione » [in 9].

Quell'interpretazione in un rapporto di reciprocità è traduzione e viceversa:

> « Toute traduction est en elle-même une interprétation. Elle porte dans son être, sans leur donner voix, tous les fondements, les ouvertures et les niveaux de l'interprétation qui se sont trouvés à son origine. Et l'interprétation n'est, à son tour, que l'accomplissement de la traduction qui encore se tait […]. Conformément à leur essence, l'interprétation et la traduction ne sont qu'une même chose » [in 23].

Il processo interpretativo passa in primo attraverso la comprensione del sé e dell'altro secondo il vissuto di ciascuno. Questa idea si riflette nella formula heideggeriana citata da STEINER: *« siamo ciò che comprendiamo di essere »* e *« l'essere consiste nella comprensione dell'altro essere »[10]*. La comprensione, secondo HEIDEGGER, si costruisce dall'accettazione –non sempre facile- di

quell'altro e dal fatto di essere per un momento un altro, per ridivenire alla fine se stesso:

> « Faire une expérience avec quoi que ce soit […] cela veut dire : le laisser venir sur nous, qu'il nous atteigne, nous tombe dessus, nous renverse et nous rende autre. Dans cette expression, « faire » ne signifie justement pas que nous sommes les opérateurs de l'expérience; faire veut dire ici, comme dans la locution « faire une maladie », passer à travers, souffrir de bout en bout, endurer, accueillir ce qui nous atteint en nous soumettant à lui » [in 23].

Vede anche nella traduzione lo spostamento del pensiero nell'anima di una nuova lingua, che irradia di vita l'originale:

> « Par la traduction, le travail de la pensée se trouve transposé dans l'esprit d'une autre langue, et subit ainsi une transformation inévitable. Mais cette transformation peut devenir féconde, car elle fait apparaître en une lumière nouvelle la position fondamentale de la question » [in 9].

Con il filosofo tedesco Georges GADAMER (1960) la traduzione si fa mediante una buona comprensione del testo: « Il caso della traduzione mette in luce esplicita il linguaggio come medium della comprensione, in quanto questa si può attuare solo attraverso un processo di mediazione artificiale » [ibid.]. Prima di tutto la traduzione è un'interpretazione. Darà il vantaggio e la priorità alla comprensione del testo e su questo, sarà attenta a non permettere molte interpretazioni:

> « Ogni traduzione che prenda sul serio il proprio compito risulta più chiara e più superficiale dell'originale […] nel riattualizzare del senso del testo sono già sempre coinvolte anche le opinioni proprie dell'interprete […] Ogni comprensione è interpretazione, e ogni interpretazione si dispiega nel medium di una lingua, che da un lato vuol lasciare che si esprima l'oggetto stesso e dall'altro, tuttavia, è la lingua propria dell'interprete » [ibid.].

E. A. NIDA nella sua opera *Principales of translation as exemplified by Bible translating* (1959), vede nella traduzione una perdita, un arricchimento e una modificazione delle informazioni: *"tutti i tipi di traduzione implicano (1) perdita d'informazione, (2) aggiunta d'informazione e/o (3) distorsione d'informazione"*

[ibid.]. La lingua è un sistema di segni che non può essere distaccato dal contesto di uso: *« È impossibile affrontare una lingua come segnale linguistico senza riconoscere immediatamente la sua relazione essenziale con il contesto culturale nell'insieme » [ibid.].* La traduzione deve rimanere in contatto con l'originale e non trasformarsi in originale. Per questo deve:

> « produrre nella lingua ricevente il più prossimo equivalente naturale del messaggio della lingua emittente, prima nel significato e secondariamente nello stile […] Per « naturale » intendiamo che le forme equivalenti non siano "estranee" né per forma (tranne naturalmente per questioni inevitabili come i nomi propri) né per significato. Ossia una buona traduzione non deve rivelare la propria origine non indigena » [ibid.].

Nel 1975 Anton POPOVIC pubblica il suo saggio *La teoria della traduzione letteraria* in cui parla del processo traduttivo che favorisce il rapporto esistente tra il testo e la società:

> « il tema e le sue relazioni con la società, la definizione sociale dei personaggi, la motivazione sociale e psicologica alla base della scelta dei singoli mezzi di raffigurazione, la misura artistica nella scelta di tali mezzi, le peculiarità ritmiche del testo ecc. » [ibid.].

Con la traduzione c'è l'avvicinamento delle culture:

> « La sfera culturale imperniata sul concetto di "noi" nel testo appare il mondo soggetto autoriale e del presunto lettore. È la contraddizione semiotica tra "noi" e "loro", tra "proprio" e "altrui" che può osservarsi nella traduzione dove, in particolare, avviene proprio l'incontro di due culture: la cultura dell'originale e la cultura della traduzione » [ibid.].

Un avvicinamento che causerà la diffusione in forza della cultura di origine o della cultura d'arrivo o di tutte e due.

Nella sua opera *La scienza della traduzione*, Anton POPOVIC considera la traduzione che è una *« comunicazione decodificante e ricodificante »[24]*, un settore interdisciplinare che s'introduce *« nel contesto delle scienze sociali »*

[ibid.]. La traduzione nel suo asso evolitivo e per il suo arricchimento di riflessione, avrà bisogno di traduttori e di teorici di traduzione:

> « Va sottolineato che le riflessioni e le conclusioni espresse dai traduttori sono un materiale assai prezioso per la teoria e la storia della traduzione, perché rappresentano le prime osservazioni dirette sul processo traduttivo. E nonostante un certo soggettivismo, queste osservazioni hanno un valore conoscitivo e possono essere un ottimo materiale di base per la modellizzazione della traduzione » [ibid.].

POPOVIC si dilunga sul *pessimismo* e sull'*ottimismo* traduttivi che dipendono dalla questione di traducibilità e d'intraducibilità della traduzione. I problemi citati sono d'ordine linguistico e tematico. I primi sono causati dalla differenza delle categorie grammaticali e sintattiche e i secondi dalla differenza culturale. Il traduttore deve essere bilingue e biculturale: *« La traduzione, banalmente, è unione o contatto di due lingue e di due culture. In questo senso il traduttore è bilingue. Si orienta in due culture e compara i fenomeni dell'una con quelli dell'altra » [ibid.].*

La traduzione rimane un campo libero per il traduttore che può ricreare e far riscoprire l'opera originale:

> « La traduzione è « ri-creazione » dell'opera, suo feedback e nel contempo creazione di un'opera. La traduzione può essere portatrice di determinate informazioni estetiche, ma nel contempo modificare, « migliorare », alzare o abbassare il « livello estetico » del prototesto » [ibid.].

Ma questo parte da un'immersione nell'opera fonte per assistere alla sua prima creazione, alla sua prima nascita: *« il traduttore deve compiere un viaggio nel testo, cercando di ricostruire la sua genesi e il suo processo » [ibid.].*

Con gli anni ottanta Antoine BERMAN nella sua opera *L'epreuve de l'étranger*, parla della necessità dell'autonomia della traduzione che dovrà avere il suo posto fra gli altri studi: *« elle indique la volonté de devenir une pratique autonome, pouvant se définir et se situer elle-même, et par conséquent se*

communiquer, se partager et s'enseigner » [3]. L'essenza della traduzione è *«d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement » [ibid.]*. Ha per scopo di affermare l'io per mezzo dell'altro, lo straneo: *« La* visée *même de la traduction – ouvrir au niveau de l'écrit un certain rapport à l'Autre, féconder le Propre par la médiation de l'étranger-» [ibid.].* Il compito del traduttore è di fare un lavoro di analisi sulle differenze che esistono tra il sistema di origine e il sistema d'arrivo per minimizzarle e giustificare le sue scelte di lingua:

> « Le traducteur doit "se mettre en analyse", repérer les systèmes de déformation qui menacent sa pratique et opèrent de façon inconsciente au niveau de ses choix linguistiques et littéraires. Systèmes qui relèvent simultanément des registres de la langue, de l'idéologie, de la littérature et du psychisme du traducteur » [ibid.].

BERMAN riserva una gran parte del suo studio all'epoca romantica, più precisamente ai filosofi F. e A.W. SCHLEGEL, LEIBNIZ e HERDER che vedevano nella traduzione fedele il mezzo di arricchimento della cultura tedesca:

> « la problématique de la traduction qui s'instaure en Allemagne dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, pourrait être placé sous le signe de deux concepts qui reviennent fréquemment dans les textes de l'époque: erweiterung et Treue. Erweiterung, c'est l'élargissement, l'amplification […] Treue c'est la fidélité » [ibid.].

BERMAN segue il detto di HERDER sul fatto che il traduttore va all'incontro del diverso per fine patriotico cioè per arricchire la sua lingua e la sua cultura:

> « je me promène dans les jardins étrangers pour y cueillir des fleurs pour ma langue, comme à la fiancée de de ma manière de penser: j'observe les mœurs étrangères afin de sacrifier les miennes au génie de ma patrie, comme autant de fruits mûris sous un soleil étranger » [in ibid.].

La traduzione in se stessa deve essere un'opera completa che sarà destinata ad essere letta da tutti:

> « le sens de la traduction ne consiste pas à médiatiser des oeuvres étrangères pour les seuls lecteurs qui ignorent la langue de celle-ci. Non : la traduction est une expérience qui concerne aussi bien les traduits que les traduisants; comme produit achevé, elle est idéalement destinée à être lue par tous » [3].

Nel 1986 Jean-René LADMIRAL nel suo articolo intitolato *Sourciers et ciblistes* parla di due pratiche di traduzione. Mentre la prima è fedele all'opera fonte, la seconda sarà fedele al sistema d'arrivo:

> « io chiamo sourciers coloro i quali, nella traduzione […] sono legati al significante della lingua del testo-source che si tratta di tradurre; mentre i ciblistes intendono rispettare il significato (o, più precisamente, il senso e il "valore") di una parola che deve prodursi nella lingua-cible » [in 9].

Su questo punto LADMIRAL precisa ancora:

> « Il primo tipo di traduzione tende a copiare quanto più aderentemente possibile l'originale, culturalmente e linguisticamente, a un punto tale da non renderlo più comprensibile in modo diretto, se non attraverso un apparato di note a piè di pagina (è ciò che chiamerei volentieri traduzione dotta o "filologica"); quanto al secondo tipo di traduzione, ricerca un'espressione naturale e mira a creare nel pubblico della lingua ricevente lo stesso effetto che il messaggio originale ha potuto produrre sui suoi destinatari originali » [ibid.].

Con gli anni novanta, Itamar EVEN-ZOHAR innova con il concetto del '*polisistema letterario'*, un sistema generale basato sulle interferenze che esistono tra una letteratura e i diversi sottosistemi (culturale, sociale, politico…). Si tratta di determinare la posizione della traduzione in questo polisistema: *« la letteratura tradotta non solo come sistema integrale all'interno di qualsiasi polisistema letterario, ma come sistema attivismo al suo interno » [ibid.].* Quella posizione sarà centrale o periferica rispetto alla letteratura nazionale: *« Se la letteratura tradotta diviene centrale o periferica, e se questa posizione è connessa a repertori innovativi ("primari") o conservativi ("secondari") dipende dalla costellazione specifica del polisistema in esame » [ibid.].* Il primo statuto è possibile:

> « (a) quando un polisistema non si è ancora cristallizzato, ossia, quando una letteratura è "giovane", in fase di assestamento; (b) quando una letteratura è "periferica" (in un gruppo di letterature correlate) o "debole", o entrambe le cose; e (c) quando in una letteratura ci sono momenti di passaggio, crisi, o vuoti letterari […] la letteratura tradotta è non solo un canale importante per importare il repertorio di moda, ma anche una fonte di alternative per rimescolare e rifornire » [ibid.].

Il secondo statuto è raggiunto quando la traduzione *« non ha influenza sui processi principali ed è modellata secondo norme già convenzionalmente stabilite da un tipo già dominante nella letteratura ricevente. In questo caso la letteratura tradotta diviene un fattore importante di conservazione » [ibid.]*. Questo torna a dire che il traduttore deve o rispettare l'opera originale o la cultura d'arrivo:

> « Cette notion des plus importantes est un moyen utile pour dénoter le choix de base du traducteur entre deux alternatives opposées qui dérivent des deux éléments constitutifs majeurs de la "valeur" en traduction littéraire mentionnés plus haut : il se soumet soit au texte original, avec ses relations textuelles et les normes qu'il exprime et qui y sont contenues, soit aux normes linguistiques et littéraires à l'œuvre dans la langue cible ou dans le polysystème littéraire cible ou dans une section de celui-ci » [in 25].

Wolfgang ISER nel suo discorso pubblicato nel 1994 sotto il titolo *The emergence of a cross-cultural discourse* considera la traduzione come il frutto dell'incontro delle differenti culture:

> « molte culture diverse fra loro si incontrano facendo nascere così l'esigenza di comprendere non solo la propria cultura, ma anche quella con cui si viene a contatto. Più questa ci è estranea, più indispensabile è l'intervento della traduzione, poiché la natura specifica della cultura incontrata si può cogliere solo proiettandola su qualcosa di familiare » [in 9].

Con l'interculturalità ci sono due orientazioni della traduzione: o si rivolge alla sua propria letteratura o a una letteratura straniera. Nei due casi si riflette la posizione di forza di una delle due nazioni:

> « una cultura o traduce se stessa in un'altra ispirandosi alle proprie caratteristiche fondamentali, o cerca di incorporare la cultura straniera adeguando alle componenti essenziali di quest'ultima. Dunque la

> traducibilità si rivela il tratto distintivo di ogni scambio interculturale e, tra l'altro, è essenziale anche per l'interpretazione reciproca degli strumenti di tale scambio » [ibid.].

Gideon TOURY nella sua opera *Descriptive translation studies and beyond* (1995) fa una prima constatazione sulla traduzione:

> « La traduzione è un tipo di attività che inevitabilmente coinvolge almeno due lingue e due tradizioni culturali, ossia almeno due insiemi di sistemi normativi a ogni livello. Perciò il "valore" che vi sta dietro può essere descritto come consistente in due elementi principali: 1) essere un testo in una certa lingua, e occupare quindi una posizione, o riempire uno slot, nella rispettiva cultura; 2) costituire una rappresentazione in quella lingua /cultura di un altro testo preesistente in un'altra lingua che appartiene a un'altra cultura e occupa una posizione precisa al suo interno » [ibid.].

Con la traduzione c'è ciò che TOURY chiama *legge della standardizzazione crescente* in cui sono effetuate delle trasformazioni a favore del sistema d'arrivo: *« in traduzione, le relazioni testuali dell'originale spesso sono modificate, a volte al punto di essere del tutto ignorate, a favore di opzioni [più] abituali offerte da un repertorio della cultura ricevente » [ibid.].*

Si ha preferito in questa parte seguire l'analisi di Georges STEINER, basandosi malgrado tutto su una sintesi breve della storia della traduzione in cui vengono nominati alcuni teorici della traduzione. L'elenco delle riflessioni sulla traduzione è molto vasto. Riunisce teorici di psicologia e d'interpretazione come Charles Sanders PEIRCE e Sigmund FREUD; scrittori e poeti tali Giovanni PASCOLI, Luigi PIRANDELLO, Raymond QUENEAU, Italo CALVINO e ben altri ; linguisti come Ferdinand de SAUSSURE, Leonard BLOOMFIELD, Roman JAKOBSON, Roland BARTHES, Umberto ECO o Tullio DE MAURO…e il dibattito rimane ancora aperto.

Alla fine del nostro discorso sulla storia della traduzione si ha visto più appropriato di introdurre una parte che riguarda la storia della traduzione araba, in vista del nostro studio ulteriore della traduzione della *Divina Commedia* in arabo. Si deve sapere che il cammino della traduzione araba è un cammino sinuoso e

difficile da tracciare perché il mondo arabo non ha saputo dare la riflessione necessaria all'operazione traduttiva. Fortunatamente questo atteggiamento passivo è in via di cambiamento e dei frutti di traduzione, soprattutto da lingue straniere in arabo, diventa oggi più accessibile, ciò che riflette un'apertura e una curiosità nascente del mondo arabo verso lo straneo.

L'evoluzione della traduzione araba ha conosciuto attraverso il tempo dei momenti di timidità, di prestigio, di silenzio e di risurrezione. La storia della traduzione araba ha rare impronte nell'epoca preislamica. Essa nasce dai diversi contatti degli Arabi nomadi con altri paesi come l'Etiopia, la Persia, la Cina, l'India…Questi rapporti si spiegano dai vari scambi commerciali, politici o religiosi. In quell'epoca si tratta più di interpretariato che di traduzione perché l'oralità è dominante, ma le tracce scritte rimanenti sono più dell'ordine di parole straniere usate dai poeti preislamici che testimoniano del contatto di quelle lingue con l'arabo. Si cita per esempio la parola ebrea زبور ***zabūr***, salmo, nel verso di *Umru'u AL QAYS*:

أتت حجج بعدي عليها فأصبحت كخط "زبور" في مصاحف رهبان

(Dopo di me sorgessero prove contro di lei e divenne/ come la scrittura dei "psaumi" in codici monastici)

o in un altro suo verso la parola romana السجنجل *Al sujanjel*, specchio:

مهفهفة بيضاء غير مفاضة ترائبها مصقولة كالسجنجل

(Irradiante, bianca e non argentata / materia lucida come uno specchio[1])

Fra i traduttori di quel periodo ci sono: *Luqayt ben Ya'mur Al AYYĀDĪ* لقيط بن يعمر الأيادي, *Sa'dī bnu Zayd AL ŠĀ'IR* سعدي بن زيد الشاعر che avevano preso contatto con il re persiano Cosroe كسرى .

L'apprendimento delle lingue straniere, più precisamente del persiano, del greco e del siriaco diventa di prima necessità per i differenti studenti di quell'epoca che volevano imparare la filosofia, l'astronomia, l'astrologia, la chimica, la

[1] I versi di Umru'u Al QAYS sono citati in Ornek Zib AL A'ẒAMĪ [26].

medicina… scienze o discipline insegnate solo nei paesi di origine. Questo ci permette di dedurre che quegli studiosi siano diventati per ordine naturale delle cose bilingui e quindi abbiano dovuto praticare la traduzione –personale- per capire le diverse opere o lezioni esistenti, come lo precisa Ğawād ‘ALI:

"قد درس بعضهم في مدارس الفرس و العراق و بلاد الشام، و لغة الدراسة في تلك البلاد السريانية و اليونانية و الفارسية، فلا يستغرب أن يكون من هؤلاء من درس لغة من هذه اللغات في الحجاز و في اليمن" [26].

(Alcuni hanno studiato nelle scuole persiane, irachene e siriache e la lingua d’insegnamento in quei paesi era il greco, il persiano e il siriaco. Non si deve quindi stupirsi se alcuni di loro hanno imparato una di quelle lingue nell’ Yemen o nell’Arabia Saudita).

Con l’avvenimento dell’Islam, apparisce un intenso movimento di traduzione che riguarderà soprattutto quei trattati e missive ufficiali ebraiche e siriache che riceveva Muhammed. Il primo atto di traduzione che ci viene in mente è osservato all’inizio della predicazione, quando, per fuggire la minaccia *qurayšiya*, alcuni compagni del profeta si rifugiavano in Etiopia a causa della famosa clemenza del suo re. La prima discussione tra i due partiti viene tradotta da un traduttore della corte etiopiana. Un altro fatto importante e che testimonia già della pratica della traduzione è l’invio in diversi paesi di messaggi di professione della nuova religione. Si nota anche l’esistenza di sedute di condivisione tra musulmani e cristiani dove veniva tradotta in arabo la Bibbia. Fra i traduttori di quel periodo ci sono : *Zayd bnu ṮĀBIT* زيد بن ثابت e *Abdu Allah bnu ‘Amrū BNU AL ‘ĀṢ* عبد بن العاص الله بن عمرو. Si racconta che il primo, per ordine di Muhammed che temeva la menzogna di un popolo che parlava il siriaco, gli ha chiesto di imparare questa lingua ed è ciò che ha fatto in solo diciasette giorni.

Con l’epoca ommeyade comincia l’era di coesistenza tra gli Arabi e gli altri popoli come i Persiani. Questi, che occupavano alte funzioni alla corte come *Yaḥyā AL DIMEŠQĪ* يحيى الدمشقي e *Sarğūn ben Menṣūr AL RŪMĪ* سرجون بن منصور الرومي cominciavano a insegnare il persiano agli Arabi. Quest’ultimi, per interesse per le divese scienze esistententi in quell’epoca come la medicina e l’astrologia, cominciano ad imparare il greco, la lingua d’insegnamento di queste

discipline come lo precisa Mirella CASSARINI: *« Gli Arabi si mostrarono maggiormente interessati alle scienze pratiche provenienti dal mondo greco e da quello indo-iranico » [27].*

Con il periodo abbaside vengono erette molte scuole siriache che trasmettevano tutto ciò che era in rapporto con l'elenismo, dalla filosofia all'astronomia e dalla medicina alle matematiche. Fra queste scuole si citano la scuola d'Alessandria in Egitto e la scuola di Tikrit in Iraq. Durante quest'epoca, soprattutto nel II, III e IV secolo *higir*a, gli Arabi traducono molte lingue straniere come il persiano, il greco e l'indiano aggiungendo alla loro traduzione un commento o una esplicitazione come lo scrive Ali TABLIT:

"حيث شُغل المسلمون في القرون الثاني و الثالث و الرابع من الهجرة بنقل العلوم الأجنبية، و العكوف على تحصيلها و شرحها و تلخيصها، حتى لنستطيع القول بأن ترجمتهم عبر تلك الأجيال قد احتوت معظم آثار الثقافات الأخرى على اختلاف أوطانها بين يونانية، أو فارسية، أو هندية" [28].

(I musulmani erano impegnati nel secondo, terzo e quarto secolo higir a tradurre le scienze straniere, ad acquistarle, a spiegarle e a riassumerle. Possiamo dire che la loro traduzione durante quel periodo ha riunito la maggiore parte delle tracce delle altre culture : greca, persiana e indiana).

Ciò che ha intensificato l'attività traduttiva è l'esistenza di un luogo di conoscenza e d'apprendimento chiamato *Dār Al Ḥikma* دار الحكمة. È *«'la casa della sapienza', centro culturale di enorme importanza soprattutto per la biblioteca, assai ricca di testi, e per gli accessi dibattiti e incontri intellettuali ivi organizzati »[27]*. La traduzione diventa un saper fare e un mestiere, incoraggiato dai diversi califfi e ministri abbassidi come i califfi *Abū Ğa'far Al Manṣūr* (714-775), *Hārūn Al Rašīd* (766-809) e *'Abdu Allah Al Ma'mūn* (786-833):

"و هكذا بدأت ثقافة المترجم كامنة وراء ما ترجمه، بالإضافة إلى ما شهده العصر ذاته من موسوعية العلم إلا في قليل من الأحوال، و عندئذ تلمع أسماء كبار المترجمين، و تزدحم بهم ساحة الحياة العباسية، و يتنافسون فيما بينهم، و يتبارى الخلفاء العباسيون و وزراؤهم في استقطابهم و تشجيعهم، و يقرر العصر مجموعة من الأسماء لا يسهل إغفالها في مجال علم الترجمة، على نحو ما يتردد عن إبراهيم بن المدبر و احمد بن المدبر، و ما كان من اسحق بن حنين و حنين بن اسحق و حبيش ابن أخته، و ثابت بن قرة و سنان بن ثابت، كما راح المترجمون يتوارثون حركة الترجمة لإدراكهم حقيقة دورها في نقل حركة الفكر و رقي العلوم" [28].

(Così si riflette la cultura del traduttore in ciò che traduce, una cultura che testimonia anche dell'enciclopedia scientifica di quel secolo, in cui brillano nomi di grandi traduttori. Questi che rasentano la corte abbasside, si rivaleggiavano molto

tra loro. I califfi abbassidi e i loro ministri si facevano concorrenza per riunirli nelle loro corti e incoraggiarli. Quel secolo non può trascurare nel settore della scienza della traduzione un gruppo di grandi traduttori tali Ibrahim bnu Al Mudabir e Ahmed, suo figlio; Ishāq bnu Hanīn e Hanīn, suo figlio e Hubaish, suo cugino; Thābit bnu Qura e Sinān, suo figlio. Al constatare del ruolo della traduzione nella trasmissione del sapere e nella fioritura delle scienze, è diventata un movimento ereditario).

Durante il regno del califfo *Al Manṣūr*, la traduzione si centralizza sulle opere politiche. Fra i traduttori di quel periodo : *Isḥāq IBNU YAZĪD* اسحاق ابن يزيد che ha tradotto la vita dei Persiani e *Al Ḥasan BNU SUHAYL* الحسن بن سهيل che ha tradotto le opere di *Ğawidān* il Persiano. In quell'epoca eccelle *Ibn AL MUQAFFA'* ابن المقفع (721-757/759) che ha lavorato nella corte omayyade poi dal califfo Al *Manṣūr*. Questo credendo nel tradimento d'*Al MUQAFFA'* a causa della gelosia degli altri ministri, lo fa uccidere. Ciò che ha illuminato la fama d'*Al MUQAFFA'* è la sua traduzione dal persiano in arabo di un'opera di fiabe animalistiche intitolata *Kalīla wa Dimna* كليلة و دمنة:

> « L'unica delle traduzioni arabe dal medio-persiano a noi interamente pervenuta e uscita dalla penna di Ibn al-Muquaffa' è il Kitab Kalila wa Dimna, un'opera del genere Furstenspiegel che affonda le sue radici nell'India del Brahmanesimo, dove la credenza nella metensomatosi favoriva le narrazioni in cui, attraverso gli animali, si faceva riferimento ai difetti e alle relazioni umane » [27].

Ibn Al MUQAFFA' traduce inoltre *Siyar al mulūk al 'uğm* سير الملوك العجم, la vita dei re persiani e *Kitāb al tağ* كتاب التاج, il libro della corona.

La traduzione che ha cominciato ad interessarsi al settore scientifico con le opere di medicina, di matematiche e di astronomia, trova dal califfo *Hārūn Al Rašīd* un'eco molto favorevole alla sua fioritura. Questo, che intratteneva un considerevole interesse per le scienze greche, riservava grande denaro all'acquisizione di differenti manoscritti medici. Con suo figlio, *Al Ma'mūn* si diffonde la traduzione di opere filosofiche come quelle di ARISTOTELE e di TOLOMEO. È con questo califfo e grazie al suo incoraggiamento che la traduzione raggiunge il suo apogeo. Voleva tradurre tutte le opere esistenti e chiedeva ogni volta, in caso di vittoria di guerra, di pagare come riscatto una

quantità di libri. Durante il suo califfato appariscono i più noti traduttori arabi tali *Ḥanīn IBNU ISḤĀQ* حنين بن اسحاق , detto il capo dei traduttori, e a cui *Al Ma'mūn* ha chiesto di rivisionare le traduzioni elaborate durante l'epoca di *Al Rašīd*. Inoltre, quel traduttore ha fondato una scuola di traduzione in cui ha tentato di insegnare alcuni metodi traduttivi. C'erano anche *Ya'qūb bnu Isḥāq AL KANADIY* يعقوب بن اسحاق الكندي e *'Omar bnu Al Farḫān AL ṬABARI* عمر بن الفرخان الطبري.

Durante il califfato di *Al Ma'mūn* apparisce un grande teorico di traduzione chiamato *AL ĞĀḤIẒ* الجاحظ (776-868/9). Era un importante autore prosastico che ha lasciato una produzione polivalente di argomenti che riguardano la società, la cultura, la filosofia, la linguistica, la filologia, la religione…Fra le sue opere ci sono *Kitāb al buḫalā'* كتاب البخلاء, Il libro degli avari; *Kitāb al bayān wa't-tabyīn* كاتب البيان و التبيين, Il libro dell'eloquenza e della chiara esposizione; *Rasā'il* رسائل, le epistole…Nel primo volume della sua opera zoologica riservata al mondo animale, *Kitāb al ḥayawān* كتاب الحيوان, il libro degli animali, *AL ĞĀḤIẒ* medita sulle difficoltà traduttive nella poesia araba. Con *« un completo e acuto resoconto sulla natura e i problemi del tradurre » [27], AL ĞĀḤIẒ* parla dell'impossibilità di tradurre poesia perché con il trasferimento interlinguistico, questa perde la sua particolarità in quanto espressione letteraria:

> « Il merito della poesia spetta solo agli Arabi e a quelli che parlano la loro lingua: la poesia non può e non deve esser tradotta. Quando viene tradotta, infatti, l'armonia si rompe, il metro si perde, la bellezza svanisce e tace per sempre il meraviglioso che è in essa, divenendo così simile alla prosa » [in ibid.].

Il traduttore immagazzina due lingue che si urtano e si influenzano reciprocamente. Ciò che facilita il tradurre è quella *forza* che brilla con la conoscenza dell'autore originale e della sua opera:

> « Il traduttore deve dar prova della stessa eloquenza e dello stesso livello di conoscenza dell'autore tradotto; dev'esser colui che meglio conosce la lingua da cui traduce e quelle in cui traduce, affinché vi sia in esse la massima uguaglianza. Sappiamo che il traduttore, quando parla due lingue, fa un torto ad entrambe, poiché ognuna di esse attira l'altra, da essa attinge e ad essa si opone » [ibid.].

Conoscere due lingue secondo *AL ĞĀḤIẒ* non sarà sufficiente per ben tradurre. Il traduttore deve inoltre conoscere la materia tematica del testo fonte. La difficoltà sarà colossale quando si parla di testi scientifici e più specificamente di testi religiosi che non perdonano l'errore perché genererà il caos spirituale totale. Quell'osservazione è molto sensata perché mette il punto sulla diversità delle traduzioni esistenti e del tecnicismo del loro linguaggio e del loro settore. Esiste di più la questione di veradicità del testo originale che è legata a quella dell'autenticità delle sue versioni, perché non si ha accesso ogni volta all'opera fonte e quindi sarà necessario in questo caso di fare una ricerca filologica acuta per avvicinarsi il più possibile della forma primaria:

> « Che sa egli della dimostrazione e di ciò che sembra esserlo? Qual è la sua conoscenza in materia astronomica? Che sa costui dei concetti misteriosi? Che cosa della correzione degli errori del discorso, delle lacune che i copisti hanno lasciato nei libri? E che della vanità di alcuni sillogismi? Sappiamo che le premesse sono obbligatorie e devono essere ordinate, come una linea tracciata bene » [ibid.].

Alla fine del regno abbasside, la traduzione si limita a opere filosofiche e letterarie in lingua persiana. Fra i traduttori di quel periodo ci sono *Sinān BNU ṮĀBIT BNU QURRA* سنان بن ثابت بن قرة; *Yaḥyā BNU 'ADIY* يحي بن عدي e *Qist bnu lūqā AL BA'LAKĪ* قسط بن لوقا البعلكي . Fino al VI secolo la traduzione araba si fa più rara ed è praticata per fine religioso: la chiesa si volge verso Medio Oriente per trasmettere il Cristianesimo, più particolarmente in Siria e in Libano. Quindi la traduzione si faceva dal latino o dall'italiano in arabo: "ظهرت مدارس فتحت أبوابها للغة الأجنبية، و أدت إلى تكوين نخبة من المتكلمين باللغات الأجنبية خاصة اللاتينية و الإيطالية. و التي ساهمت بعد ذلك في تزويد البعثة الفرنسية بالمترجمين و في دعم حركة الترجمة في الشرق" [28].

(Molte scuole cominciano ad insegnare le lingue straniere e a formare un'élite di poliglotti che parlavano soprattutto il latino e l'italiano. Queste stesse scuole forniranno dopo i traduttori necessari alla campagna francese e incoraggieranno il movimento traduttivo in Oriente).

Fra queste scuole c'erano *'Ain Al waraqa* عين الورقة in Libano e l'Istituto protestante siriaco. Durante questo secolo è apparso qualche dizionario come il Dizionario *Ğīğaws* جيجاوس dall'arabo in latino, pubblicato a Milano nel 1632.

Con la campagna napoleonica francese in Egitto (1798-1801) comincia un nuovo periodo per la traduzione. L'esercito aveva in possesso una stampa spostabile in lettere arabe, francesi e greche e che si chiamava L'Oriente. I Francesi hanno fondato diverse scuole e istituti come *Al Mağma' al 'ilmī al miṣrī* المجمع العلمي المصري, il raggruppamento scientifico egiziano e *Al madrasa al 'uliā* المدرسة العليا, la scuola superiore, per promuovere le scienze e incoraggiare la ricerca sulla storia, sull'archeologia, sull'industria…L'elenco dei traduttori francesi è lungo e si citano per esempio *Venture de Paradis*, *Amédée Jaubert*, *Delaporte*, *Magallon*, *Marcel* che erano traduttori e studiosi orientalistici. Se si osserva il fine espansionistico e militare della campagna napoleonica si deve precisare senza svolta che alle scuole artistiche e scientifiche si aggiungono delle scuole militari il cui lavoro traduttivo era di tipo informativo come per esempio per la prevenzione contro una malattia contagiosa.

Dopo la campagna di Napoleone gli Egiziani si svolgono verso gli studi, soprattutto con il regno di Mohammed Ali che crea diverse scuole come la scuola militare (1828), la scuola medicale (1827), la scuola veterinaria (1828)…Nel campo traduttivo fonda nel 1835 la scuola della traduzione che prenderà dopo per nome *Madrasat al alsun* مدرسة الألسن, la scuola delle lingue. Questa comprendeva la traduzione delle scienze matematiche, naturali e sociali e anche la traduzione in turco. Le lingue insegnate erano l'arabo, il turco, il persiano e il francese e molte delegazioni erano inviate in Europa per formare gli studiosi arabi e per trasmettere il sapere occidentale mediante la traduzione: " أن يكون أعضاء هذه البعثات أداة صالحة لنقل علوم الغرب و فنونه و ترجمتها إلى اللغة العربية" [28].

(che quei membri di delegazione divengano un buono strumento per la diffusione delle scienze d'Occidente e delle sue arti e per la loro traduzione in arabo).

Durante il regno di Mohammed Ali molti traduttori siriaci si stabiliscono in Egitto come per esempio *Yūḥana 'ANḤŪRĪ* يوحنا عنحوري, che traduceva dall'italiano in arabo e *Ǧwānī FIR'AWN* جواني فرعون (1803-1846), che padroneggiava il francese, il latino e l'arabo.

L'Ottocento e il Novecento sono secoli di dominazione coloniale nel mondo arabo : Marocco, Algeria, Egitto, Tunisia…la produzione artistica, letteraria e traduttiva era quindi molto limitata. La traduzione riveste l'aspetto militare al seno degli eserciti colonizzatori per permettere un contatto diretto e più facile con le popolazioni.

Alla fine del XX secolo e più precisamente dopo la seconda guerra mondiale, si assiste a una rilancio del moto di traduzione grazie alla creazione di diversi instituti e università in differenti paesi arabi dove si insegnava la traduzione basandosi, alla base, sull'apprendimento delle lingue straniere. Si citano per esempio l'Istituto delle lingue straniere all'Universita di Algeri (1963), l'Istituto Burghiba delle lingue straniere in Tunisia, il dipartimento delle lingue e della traduzione all'Università Al Imam Mohammed Ben Saud a Riad, la sezione di traduzione nella facoltà delle lettere all'Università di khartum, la scuola di traduzione all'Università di Al Qidis Yusef in Libano…In arabo la parola *terğama* ترجمة designa nello stesso tempo l'interpretariato e la traduzione, ma per fare la traduzione si parla di *terğama fawria* ترجمة فورية , traduzione immediata, per parlare di interpretariato e *terğama teḥrīriya* ترجمة تحريرية, traduzione redazionale per designare la traduzione. Con l'apparizione dei diversi istituti di traduzione, o piuttosto di interpretariato, il traduttore è raro perché la maggioranza dei diplomati lavorano come interpreti con una funzione molto stretta che si limita solo al tempo della seduta di lavoro o di riunione: "و لكن على الرغم من وجود هذه الأقسام و غيرها، فان عدد المترجمين الأكفاء قليل جدا نسبيا، بسبب عدم اكتساب هؤلاء المترجمين للثقافة العربية و حضارتها" [28].

(Anche se esistono quegli istituti e ben altri, il numero dei traduttori competenti è relativamente troppo ridotto perché quei traduttori non possedevano le conoscenze generali della cultura e della civiltà arabe).

Quindi la traduzione era trascurata perché era considerata come difficile e esigente. Richiedeva una perfetta competenza linguistica e culturale dei due sistemi, di partenza e d'arrivo: "ما تعانيه الترجمة من العربية و إليها في الوطن العربي، من صعوبة، نتيجة اعتزال صفوة من المترجمين الأكفاء في هذا الميدان، أي ميدان الترجمة الحرفية الخلاقة" [28].

(la traduzione dal e in arabo nel mondo arabo incontra una grande difficoltà a causa dell'isolamento di un'élite di traduttori competenti in quel settore che è quello della traduzione letterale creatrice).

Attualmente la traduzione nel mondo arabo conosce una fioritura che ci viene soprattutto dal Medio Oriente: Egitto, Siria, Libano, Giordania…dove si perpetua la traduzione in tanto tradizione ancestrale, senza nemmeno dimenticare l'interesse commerciale che questo rappresenti. Si tratta per lo più di traduzione letteraria e cinematografica. Nel resto dei paesi del mondo arabo, la traduzione è modesta, *voir* assente, limitandosi ai documenti amministrativi. Si può spiegare quel sonno della traduzione in quei paesi dal fatto di un desinteresse delle case di edizione per quel mercato che non sarebbe fruttuoso. In tanto disciplina e teoria, la traduzione rimane insegnata nelle diverse università arabe con una riflessione e una ricerca limitate.

Dopo questo sfogliare della storia della traduzione si nota che dall'apparizione della traduzione e fino ad oggi gli studiosi alimentano ancora la riflessione sui metodi traduttivi nuovi in vista di un trasferimento perfetto di una lingua in un'altra. Si ha l'impressione che dal primo intervento di CICERONE sulla letteralità della traduzione, il dibattito è ancora lento e ha sempre per nucleo la questione della fedeltà o dell'infedeltà all'originale. Ma attraverso i secoli gli studiosi in maniera generale cominciano a previlegiare il rapporto umano, quindi si orientano verso lo studio delle culture per una più profonda comprensione del percorso traduttivo che si trasferisce da un modo di vita a un altro.

1.3. Le teorie della traduzione

Dall'inizio si parla dei problemi che appariscono durante il percorso traduttivo, dovuti in gran parte al dubbio sulla scelta del traduttore. In questo contesto nasce la teoria della traduzione come aiuto per il traduttore per elencare i diversi metodi traduttivi che esistino. La teoria della traduzione va oltre il strutturalismo delle lingue per non vedere che un possibile punto d'incontro tra le culture e *« fornire qualche cenno sulla relazione fra pensiero, significato e linguaggio; sugli aspetti universali, culturali e individuali del linguaggio e del comportamento e sulla comprensione delle culture; sull'interpretazione di testi che possono essere chiariti e persino completati dalla traduzione » [6].*

Lo scopo della teoria traduttiva è di far avanzare il lavoro del traduttore e di allargare il suo campo di esercizio a diversi generi letterari. Libererà il traduttore? Tale la vera questione soprattutto se arricchisce la sua esperienza da metodi che hanno già avuto i loro effetti lungo tutta la storia della traduzione:

> « Lo scopo principale della teoria della traduzione consiste nell'individuare metodi traduttivi validi per la più ampia gamma di testi o di categorie di testi. Fornisce una serie di principi, regole specifiche e suggerimenti per la traduzione dei testi e la critica delle traduzioni, insomma un bagaglio di base per la soluzione dei vari problemi che si incontrano » [ibid.].

NEWMARK parla qui di mettere sotto microscopio la traduzione, di giudicarla e di criticarla fermandosi su ampi e piccoli dettagli che vanno dalla punteggiatura alla scelta del traduttore in funzione della sua comprensione del testo originale:

> « La teoria della traduzione inoltre oscilla fra dettagli minimi, come il valore (traduzione) dei trattini e parentesi, e temi estremamente astratti, come l'efficacia simbolica di una metafora o l'interpretazione di un mito polivalente » [ibid.].

Il fatto di annunciare i diversi procedimenti adottati dalla traduzione in vista di un universale sistema di riferimento, permette in primo d’orientare e d’aiutare il traduttore nel suo compito; e in secondo, di facilitare al teorico la costituzione di una strategia traduttiva in vista di un’ulteriore applicazione:

> « Il teorico della traduzione si occupa sempre e costantemente del significato, ma non dei problemi e delle soluzioni teoriche della semantica, della linguistica, della logica o della filosofia bensi esclusivamente delle loro applicazioni che possono aiutare il traduttore a risolvere i suoi problemi » [ibid.].

Anche se ogni volta la traduzione cambia di direzione a seconda del suo punto di partenza e d’arrivo, la sua teoria proietta un'analisi che tende a rendere comuni i problemi incontrati dal traduttore e le loro soluzioni. Sempre secondo NEWMARK, la teoria della traduzione deve fermarsi sulla prospettiva linguistica della lingua di partenza o della lingua d’arrivo, per dire se il traduttore si è più

inchinato in favore dell'autore o del lettore o ancora verso il contenuto e gli elementi extralinguistici. Questa stessa teoria deve determinare il genere di linguaggio usato nella traduzione (figuarto, fattuale o persuasivo) e analizzare l'unità traduttiva (parola, collocazione, frase, paragrafo, testo) per giudicare la questione di lunghezza del discorso rispetto all'originale e la perdita di significato (grande, piccola, nulla). Infine la teoria deve trattare le parole-tema e le parole-segnale che illustrano il contesto del testo; le metafore e i neologismi. Ciò che è importante è di determinare lo scopo della traduzione che oscilla tra informare o convincere il pubblico.

NEWMARK cita due metodi traduttivi. Il primo è *la traduzione comunicativa* che tende a riprodurre sul lettore lo stesso effetto notato sul lettore dell'originale: *« Il traduttore cerca di riprodurre sui lettori della LA lo stesso effetto prodotto dall'originale su quelli della LP » [ibid.].* Su questo punto Paul VALERY aggiunge nella sua *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* che *"Il reste d'un homme ce que donnent à songer son nom et les œuvres qui font de ce nom un signe d'admiration, de haine ou d'indifférence. Nous pensons qu'il a pensé, et nous pouvons retrouver entre ses œuvre cette pensée qui lui vient de nous: nous pouvons refaire cette pensée à l'image de la nôtre" [in ibid.]*. Il secondo è quello della *traduzione semantica* che tende a riprodurre lo stesso significato che l'originale: *« Il traduttore cerca, tenendo contro delle sole restrizioni sintattiche e semantiche della LA, di riprodurre l'esatto significato contestuale dell'autore » [6].*

NEWMARK differenzia tra i due metodi dicendo che *" una traduzione comunicativa è di breve durata e basata sul contesto. Una traduzione semantica cerca di conservare l'idioletto dell'autore, le sue forme espressive individuali, piuttosto che lo «spirito» della LP o della LA" [ibid.].* Altri metodi sono citati dallo studioso. Sono *la traduzione interlineare* che ha per scopo di semplificare un testo considerato complicato, traducendo i significati primari della parola e conservando la struttura originale della frase:

> « i sensi primari di tutte le parole dell'originale sono tradotti come se fossero fuori contesto mentre si conserva la costruzione della frase originale. Lo

> scopo principale consiste nel comprendere i meccanismi della LP o nell'ottenere una pre-traduzione di un testo complesso in LP » [ibid.].

La traduzione letterale vuol essere fedele all'originale e si parla spesso qui di traduzione parola per parola. Ci sono anche *la traduzione informativa* che si basa su una comunicazione generale dei fatti, *la traduzione intermedia* che cerca di riprodurre il linguaggio ordinario dell'autore e *la traduzione in prosa semplice* che tende anch'essa a rendere la lingua e il significato più chiari usando uno stile semplice. Inoltre enumera diciasette procedimenti traduttivi fra cui ci sono la trascrezione, la traduzione letterale o diretta, la sinonimia lessicale, la trasposizione, la compensazione…

Per George STEINER esistono tre categorie di teorie della traduzione. La prima è quella *letterale* che si appoggia sul procedimento parola per parola. La seconda detta *translation* rimane fedele all'originale ma sarà attenta alla lingua e alla letteratura d'arrivo. La terza è la *traduzione imitazione* o *ri-creazione* che sarà libera ad andare oltre lo stile dell'originale, aggiungendo e abbellendo il testo di partenza:

> « La teoria della traduzione, senz'altro a partire dal Seicento, divide quasi invariabilmente il soggetto in tre classi. La prima comprende la letteralità stretta, il confronto parola per parola del dizionario interlinguistico, del manuale della lingua straniera, del bigino interlineare. La seconda è la grande area centrale della 'tra-duzione' tramite una riformulazione fedele ma autonoma. Il traduttore riproduce fedelmente l'originale ma compone un testo che è naturale per la propria lingua, che si regge in piedi da solo. La terza classe è quella dell'imitazione, della ri-creazione, della variazione, del parallelo interpretativo » [10].

Joëlle REDOUANE nella sua opera *La traductologie, science et philosophie de la traduction* divide le teorie della traduzione secondo i tipi di problemi incontrati durante il processo traduttivo e che sono di ordine linguistico, sociolinguistico e interpretativo. Quindi esistono in primo le teorie linguistiche che hanno per merito "*de montrer qu'on peut obtenir à la fois la fidélité au sens et la correction de la langue cible*" *[20].* Fondate sulla linguistica comparativa, analizzano le trasformazioni pervenute durante la traduzione classificandole in categorie di

parole, d'unità e di sistemi. Fra i suoi pionieri ci sono CATFORD, MOUNIN, JAKOBSON, Jean Pierre VINAY e Jean DARBELNET. Queste teorie meditano sulla questione dell'equivalente e propongono differenti metodi come la traduzione diretta o oblica, la trasposizione, la modulazione ...

Le seconde teorie sono quelle sociolinguistiche che considerano la traduzione come un atto di comunicazione ostacolato da quelle differenze che esistono tra le realtà, le norme e gli usi prevalenti nelle lingue e l'esperienza o il vissuto del lettore. Queste teorie insistono *"sur le but, la fonction et l'impact du message, et par conséquent sur le moyen (style, registre, etc.) choisi parmi toute une gamme pour atteindre le but désiré" [ibid.].*

In ultimo ci sono le teorie interpretative che considerano la traduzione come un'operazione distaccata dalla linguistica. È *"un processus dynamique qui n'existe que dans le message et la parole, et pour lequel il importe surtout de se demander comment, plutôt que pourquoi il fonctionne" [ibid.].* Queste teorie si focalizzano sull'unità del significato fondata sul *vouloir dire* dell'autore. Catturare il pensiero dell'opera originale implica tutto un lavoro dinamico rivolto alla formazione di una sintesi generale del significato.

Eugene NIDA distingue tre labirinti nelle teorie della traduzione. Il primo che designa il processo traduttivo conduce senza svolta al messaggio: al suo ruolo, al suo contenuto, alla sua forma, al compito del traduttore e al ruolo del lettore. Il secondo gira attorno alla comunicazione e al mezzo di trasmissione: orale o scritto. Il terzo tende a delimitare i problemi traduttivi: l'essenza della traduzione, i suoi fondamenti, i suoi limiti, le sue prodezze…

Inës OSEKI-DÉPRÉ per quanto lo riguarda distingue tra tre categorie di teorie della traduzione. La prima comprende le teorie prescrittive o classiche che cercano l'eleganza e la nobilitazione della lingua anche se la traduzione deve passare per l'adattamento e la negligenza dell'esattezza o della fedeltà: *« Défend une argumentation qui prône l'élégance et/ou l'adaptation aux habitudes de la*

langue d'arrivée au détriment d'une exactitude qui serait en quelque sorte étriquée » [25].

Queste teorie si sviluppano sul piano storico e seguono l'opinione degli stessi autori traduttori in vista di una buona ricezione del testo originale. La loro mira è la chiarezza e la liggibilità del testo nel sistema d'arrivo. Per giungere a questa chiarezza il traduttore trova rifugio nelle spiegazioni ciò che rende la sua traduzione più lunga. Queste teorie comprendono diversi procedimenti traduttivi come l'adattamento, l'aggiunta, la soppressione, la parafrasi…

Le seconde teorie sono dette *descrittive* e prendono in studio il paratesto per capire le trasformazioni sopravvenute durante il trasferimento da una lingua all'altra, e determinare il progetto del traduttore. Si basano su una descrizione sincronica dei procedimenti traduttivi per tentare di creare un modello tipo da seguire. In queste teorie si riflettono due tendenze. La prima chiamata tendenza estetica privilegia la lingua e la cultura d'arrivo e quindi dà importanza alla ricezione della traduzione nel sistema d'accoglienza. La seconda tendenza detta poetica tende verso la lingua fonte. Fedele all'opera originale, tiene a rispettare l'etica della traduzione che consiste a non deformare o offuscare l'immagine di partenza del testo fonte.

In questo contesto apparisce il concetto di traduttologia proposto da Jean René LADMIRAL e Antoine BERMAN. Questa è considerata come una disciplina autonoma dalla linguistica e che è in una costante interferenza con le culture. È la scienza o la teoria della traduzione che vuol trattare la traduzione su basi scientifici e convincenti. Joëlle REDOUANE presenta un elenco di metodi di traduttologia. Il primo metodo storico consiste a studiare differenti traduzioni in maniera diacronica senza tuttavia trattare i problemi di fondo. Il secondo classifica le traduzioni a seconda del tipo di testo. Il terzo metodo studia le diverse tappe del processo traduttivo. Il quarto metodo infine analizza i problemi traduttivi partendo dal generale allo specifico. Generalmente le teorie descrittive classificano i diversi metodi traduttivi e non emettono il loro giudizio che solo nell'ultimo momento. Fra i differenti procedimenti che esaltino ci sono quelli di VINAY e DARBELNET come:

il prestito, la traduzione parola per parola, il calco…Tra queste teorie si trovano quelle del polisistema che considerano la traduzione come un punto d'interferenza tra le diverse culture. Mettono in evidenza la posizione della traduzione nel polisistema letterario. Con altre parole si deve determinare qual sarà l'immagine del testo fonte nel sistema d'arrivo e come viene selezionato o ricevuto? Lo studio della traduzione non si limita alla letteratura ma si estende ad altri settori come la sociologia, l'economia, la storia…

Sempre in riferimento alle teorie descrittive, la presa di posizione di Efim ETKIND [29] è molto interessante ma si ha preferito esporla nel capitolo seguente perché riguarda di più la traduzione poetica. La terza categoria teorica trattata da DÉPRÉ riguarda le teorie *prospettive* che tentano di definire la traduzione mediante i propositi e i commenti degli stessi traduttori e di *"rationaliser ou de classer des programmes de traduction émanant des traducteurs, eux-mêmes en quête d'une définition du domaine" [25].*

Fra i teorici prospettivi c'è BERMAN che allarga il legame del traduttore al di là della letteratura, dell'etica e della poetica. Il fondamento del suo pensiero è l'umano e i suoi sentimenti, fonte primaria della sua ispirazione. La traduzione come opera d'arte, quando viene creata, non segue il ben volere di una persona ma è lì, esiste in un momento particolare della vita, qualche volta spiegato e conosciuto e qualche volta rimane inespiegabile e misterioso. Con Walter BENJAMIN la traduzione è la tela di ragno che lega tutte le lingue e le fa apparentare verso lo stesso punto di convergenza: il *vouloir dire* delle lingue. La bellezza della traduzione risiede in un certo altruismo per l'opera fonte: è trasparente e lascia penetrare l'anima dell'originale. Qui si ha preferito non estendersi su BERMAN e BENJAMIN perché si tratterà quei soggetti ulteriormente.

Alla fine si vuol dire che la teoria della traduzione non attinge la sua essenza che solo dall'aiuto che possa offrire al traduttore perché sceglie il miglior metodo traduttivo che gli conviene e si adatta e alla sua personalità e alle sue aspettative.

1.4. Esperienze e pratiche di traduzione

Davanti alla traduzione, come davanti a un toro in furia, si vuole essere maestro e domatore, tenere nelle mani il potere delle cose per padroneggiarla, controllarla e semplicemente capirla. Questo desiderio d'inquadrare la traduzione in uno stampo ben preciso parte da un desiderio nobile di porre la base di una prima sua definizione per poter trasmetterla come un vero saper fare. In realtà non si deve mentirsi: è difficile di circoscrivere la traduzione in un campo di studio preciso, anche se i tentativi non manchino, perché nella sua essenza rimane libera e gracile e non accetta di essere maneggiata che solo nelle mani esperte di un buon traduttore:

> « Il n'y a pas la traduction (comme le postule la théorie de la traduction), mais une multiplicité riche et déroutante, échappant à toute typologie, les traductions, l'espace des traductions, qui recouvre l'espace de ce qu'il y a, partout, en tout lieu, à-traduire » [23].

BERMAN nella sua opera *L'Auberge du lointain* appoggiandosi sull'osservazione e il vissuto, annessa strettamente alla traduzione l'esperienza del traduttore: *«La traduction est une expérience qui peut s'ouvrir et se (re)saisir dans la réflexion»[ibid.].* Un'esperienza *« des œuvres et de l'être-œuvre, des langues et de l'être-langue. Expérience, en même temps, d'elle-même, de son essence » [ibid.].* Infatti, la traduzione è condivisa tra due poli: l'opera e la lingua. Il primo situato tra le due correnti distinte, ma non totalmente differenti, dell'opera originale e di quella tradotta, tende a costruire la sua propria identità. Il secondo polo vuol trovare quel ponte a doppio senso che si sposta da una lingua a un'altra, da un pensiero a un altro e da una cultura a un'altra.

BERMAN è fra i primi con LADMIRAL a parlare della necessità di una riflessione sulla traduzione detta traduttologia: « *La traductologie: la réflexion de la traduction sur elle-même à partir de sa nature d'expérience » [ibid.].* La traduzione non si ferma solo al campo letterario ma si estende ad altre discipline come la religione e la psicanalisi in un tentativo per riconoscersi, per affermarsi e per esistere:

> « Il est vrai qu'une réflexion sur la traduction très multiple s'élabore aujourd'hui, à partir au moins de deux champs d'expérience […] Il y a d'abord la perpétuation de la réflexion sur la traduction biblique, telle qu'elle s'incarne chez Meschonnic. Et ensuite, l'expérience sans cesse plus décisive que la psychanalyse (en France et ailleurs) fait de la traduction (du destin de la traduction) de ses textes fondateurs » [ibid.].

Il punto di partenza per un traduttore è quel contratto morale ed etico che lo lega all'autore. Tradurre è rispettare l'originale senza dominarlo o soffocarsi in un narcisismo senza fine per provare che sia lui stesso un miglior scrittore:

> « Ce contrat certes draconien- interdit tout dépassement de la texture de l'original. Il stipule que la créativité exigée par la traduction doit se mettre toute entière au service de la ré-écriture de l'original dans l'autre langue, et ne jamais produire une sur-traduction déterminée par la poétique personnelle du traduisant » [ibid.].

BERMAN si estende anche su due tratti caratteristici della traduzione : etico e poetico. La traduzione etnocentrica è una traduzione orgogliosa e chiusa su se stessa. Non accetta il barbaro, lo straneo perché non vede in esso che solo il negativo: *« Qui ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci –l'Etranger- comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture » [ibid.].* La traduzione ipertestuale è legata a ogni forma di trasformazione dell'originale per riprodurre lo stile dell'autore: *« Hypertextuel renvoie à tout texte s'engendrant par imitation, parodie, pastiche, adaptation, plagiat, ou toute autre espèce de transformation formelle, à partir d'un autre texte déjà existant » [ibid.].*

BERMAN aggiunge alla nozione di etica due elementi fondamentali nel processo traduttivo: la fedeltà e l'esattezza, che *« renvoient toutes deux à une certaine tenue de l'homme vis-à-vis de lui-même, d'autrui, de monde et de l'existence. Et vis-à-vis, bien sûr, des textes également » [ibid.]*. Quei due concetti, ci rinviano all'idea di letteralità, le travail –sur- la lettre, che deve riprodurre e esprimere con la lingua d'arrivo ciò che è detto nella lingua di partenza, tenendo conto di rendere la bellezza e l'estetica dell'originale. La fedeltà della traduzione sarà legata all'etica, alla poetica e ad altri elementi che dipendono da ogni

traduttore –nel caso di CHATEAUBRIAND si tratta di religione. Ogni opera sarà tradotta perché alla base è traducibile: *« Elles portaient déjà en elles, au niveau de leur forme et de leur contenu leur propre traduisibilité » [3]* ; e questo in maniera a *«amener sur les rives de la langue traduisante l'œuvre étrangère dans sa pure étrangeté, en sacrifiant délibérément sa « poétique » propre » [23]*. Una traduzione ideale è quella che da un lato penetra in profondità nel sistema d'accoglienza fin a pensare che sia trasparente e dall'altro lato lascerà percepire la voce dell'autore: *« On doit traduire l'œuvre étrangère de façon que l'on ne « sente » pas la traduction, on doit la traduire de façon à donner l'impression que c'est ce que l'auteur aurait écrit s'il avait écrit dans la langue traduisante »[ibid.]*.

In agguerrito traduttore prosastico, BERMAN espone i problemi della traduzione della prosa che rimane malgrado i primi pregiudizi difficile perché *« se caractérise en premier lieu par le fait qu'elle capte, condense et entremêle tout l'espace polylangagier d'une communauté. Elle mobilise et active la totalité des « langues » coexistant dans une langue » [ibid.]*. Questo problema riguarderà la forma e il senso dell'originale che si aggiungono ad altre difficoltà che deformano l'opera di partenza ma che seguono sistematicamente il suo spostamento in un'altra lingua. Fra questi cambiamenti c'è la razionalizzazione che si basa su un nuovo sistema di punteggiatura che rispetterà un nuovo ordine di idee e di parole:

> « La rationalisation fait passer l'original du concret à l'abstrait, pas seulement en ré-ordonnant linéairement la structure syntaxique, mais, par exemple, en traduisant les verbes par des substantifs, en choisissant, de deux substantifs, le plus général, etc. » [ibid.].

Altre tendenze sono citate da BERMAN nel processo traduttivo fra le quali si citano il chiarimento, il prolungamento, la distruzione delle locuzioni…

La traduzione alla fine non è solo un ponte tra due sistemi e tra due culture, ma è l'ambasciatore del rapporto che lega il sé all'altro: *« la traduction n'est pas une simple médiation : c'est un processus où se joue tout notre rapport avec l'Autre » [ibid.].* È anche *source et sujet de savoir* perché da una parte è inclusa in un campo di studio et di ricerca (traduttologia) e dall'altra è un mezzo di

informazione e di comunicazione per lo straniero. La traduzione è soggetta a una condizione d'equilibrio tra due posizioni: *« servir l'œuvre, l'auteur, la langue étrangère (premier maître), et de servir le public et la langue propre (second maître) » [ibid.]*. Inchinarsi verso l'uno o l'altro rimane il dominio esclusivo del traduttore.

Walter BENJAMIN nella sua opera *Angelus Novus*, comincia a meditare sullo statuto dell'opera originale e di conseguenza della sua traduzione. Attraverso le sue infinite interrogazioni: *è rivolta una traduzione ai lettori che non comprendono l'originale? che cosa « dice » un'opera poetica? che cosa comunica? il traduttore può riprodurre solo in quanto si mette a poetare a sua volta?* ecc., vuol sottolineare il legame che sembra di causa a effetto che lega la traduzione all'originale. Quel legame è desritto come una relazione intima di vita e di sopravvivenza che necessita un mutamento e una trasformazione dell'originale. La traduzione può esistere perché l'opera originale, semplicemente e naturalmente, esiste: *« così la traduzione procede dall'originale, anche se non dalla sua vita quanto piuttosto dalla sua « sopravvivenza » » [13].*

Il secondo punto discusso da BENJAMIN è che se la traduzione apparisce tardivamente, dopo l'epoca dell'originale, questo ci incita a dire che esista una lotta nel tempo dove sgorga la fonte per alzare la sua voce, per provare la sua esistenza e per impiantare la sua impronta nelle linee della storia; ma soprattutto per segnare quella stessa esistenza da un voler di vita che si esprime in una accanita sopravvivenza. Un desiderio di resistenza e d'affermazione che finalmente non è che solo una foto che non si cancellerà mai dell'*album* della vita letteraria: *« Tanto è vero che la traduzione è più tarda dell'originale, e segna appunto, nelle opere eminenti, che non trovano mai i loro traduttori d'elezione all'epoca in cui sorgono, lo stadio della loro sopravvivenza » [ibid.].*

Mediante questa sopravvivenza l'opera avrà il merito di aver raggiunto la sua gloria. Da questo rapporto di vita, si disegna e si palpa in una sfera superiore l'essenza di quella vita che *« tende in defenitiva all'espressione delle lingue fra loro » [ibid.]* e che consiste nel loro voler dire. Walter BENJAMIN parla delle

intenzioni delle lingue che differiscono tra loro nella loro apparenza ma che si incrocciano nell'inteso se come alla fine sono riuscite a trovare un luogo dove si possono comunicare e parlare una stessa lingua, *« la pura lingua dall'armonia di tutti quei modi di intendere » [ibid.].*

In questa direzione il traduttore deve basarsi su un senso acuto di esattezza o si può anche dire di fedeltà alla forma e al significato di partenza. Ma si deve rimanere attento al fatto che la traduzione è se stessa cambiamento perché è soggetta al mutamento della lingua: *« Anzi, mentre la parola del poeta sopravvive nella sua lingua, anche la più grande delle traduzioni è destinata a entrare (e ad essere assorbita) nello sviluppo della lingua, e a perire nel suo rinnovamento » [ibid.].*

Il compito del traduttore deve essere separato da quello del poeta e « *consiste nel trovare quell'atteggiamento verso la lingua in cui si traduce, che possa ridestare, in essa, l'eco dell'originale » [ibid.]*. La lingua del primo è definitiva e finale mentre quella del secondo è iniziale e ispirata : «*quella del poeta è ingenua, primaria, intuitiva, quella del traduttore derivata, ultima, ideale» [ibid.].* Questo compito consiste anche a liberare la pura lingua per vagare in un universalismo comune tra tutte le culture. Su questo soggetto, BENJAMIN parla di due aspetti che caratterizzano qualsiasi opera : il comunicabile, il facilmente rivelabile e il non comunicabile, condiviso tra *simboleggiato* e *simboleggiante*, tra ciò che è finito e ciò che rimane da dire, da creare.

Il traduttore si trova confrontato a due tentazioni: la libertà e la fedeltà all'originale. La libertà è legata al moto di ricreazione nella lingua d'arrivo ma questo deve essere sistematicamente differente dalle condizioni di scrittura e di diffusione dell'originale in maniera a tagliare il cordone ombelicale con l'intendimento creatore:

> « invece di assimilarsi al significato dell'originale, la traduzione deve amorosamente, e fin nei minimi dettagli, ricreare nella propria lingua il suo

> modo di intendere, per far apparire così entrambe-come i cocci frammenti di una lingua più grande » [ibid.].

La nozione di fedeltà rimane legata al rispetto del significato originale che deve essere riprodotto per non allontanarsi dall'opera fonte e cominciare un'opera personale, quella del traduttore: *« Quindi l'esigenza della fedeltà alla lettera è indeducibile dall'interesse della conservazione del senso » [ibid.].* La scelta elettiva di BENJAMIN si pone alla fine sulla traduzione interlineare che rimane *« l'archetipo o l'ideale di ogni traduzione » [ibid.])* e che riesce a interporsi tra fedeltà e libertà in favore delle lingue.

George STEINER, uno grande studioso della teoria della traduzione, si è consacrato all'esplicitazione della traduzione nella storia, illustrando il suo percorso di tantissimi esempi traduttivi. Durante la sua ricerca spiega il primo approccio di un testo straniero, che stupisce e che si impregna senza sapere come, nella pelle del traduttore che prenderà il tempo e la pena di catturare il suo senso e di tradurlo:

> « La comprensione profonda di un testo, la scoperta totale e la percezione rigenerativa delle sue forme di vita (prise de conscience) sono un atto il cui compimento si può avvertire nettamente ma che è quasi impossibile parafrasare o sistematizzare » [10].

La traduzione tenta di presentare e di svelare *« quello che c'è già »* nell'originale, la bellezza che esiste che sia apparente e fisica o interna. Tradurre è anche confrontarsi con ciò che è differente di sé. È una bella esperienza dove si mescolano lotta, confronto, resistenza…e tutto questo permetterebbe positivamente di conoscere e di disegnare la sua identità: *« Percepire la differenza, sentire la 'fisicità' e la resistenza caratteristica di quanto differisce, vuol dire percepire nuovamente la propria identità » [ibid.].*

STEINER descrive l'incontro del traduttore con l'opera straniera. È come l'iconografia dell'invasore, del predatore che spia nervoso la sua preda. Si arma di coraggio e attacca per stringerla e dominarla perché ora è sua:

> « Ci ‘prendiamo verso’ il testo che abbiamo davanti (ogni traduttore ha sperimentato questo chinarsi fisicamente, questo sporgersi verso il bersaglio per aggredirlo). Accerchiamo e invadiamo a livello conoscitivo. Torniamo indietro carichi, e quindi sovente sbilanciati, avendo squilibrato tutto il sistema sottraendo all’‘altro’ e aggiungendo, anche se probabilmente con conseguenze ambiguë, al nostro » [ibid.].

Si pensa spesso solo alla traduzione in tanto un’esperienza che mette in evidenza l’opera e la cultura di partenza e si dimentica che con questo lavoro c’è anche la rivalutazione del traduttore, del suo saper fare, della sua lingua e della sua cultura:

> « Agendo nel punto di massima esposizione alla differenza incarnata, il traduttore è costretto a realizzare, a rendere visibili, I perimetri, spaziosi o ristretti che siano, della propria lingua, della propria cultura, delle proprie riserve di sensibilità e di intelletto » [ibid.].

Secondo STEINER tradurre è dare la priorità al contenuto dell’originale: *« Mira a introdurre e a naturalizzare il contenuto del testo-fonte e a imitare, nei limiti del possibile, la forma d’esecuzione originale di quel contenuto » [ibid.].* Per questo, il traduttore deve *« rendere concretamente il ‘senso’ implicito, il campo denotativo, connotativo, illativo, intenzionale, associativo dei significati che sono impliciti nell’originale » [ibid.]*. Davanti a questa perspettiva sgorgano tante difficoltà a causa della differenza delle lingue e della loro separazione cronologica: *« Qui la barriera, o distanza tra fonte e ricevente, è il tempo» [ibid.].*

La difficoltà diacronica si situa nel silenzio delle parole che, *depaysées,* non riconoscono più il nuovo contesto e i nuovi interlocutori. Quindi le parole perdono il loro valore, i loro significati, dimenticati nelle enclave del tempo. Il traduttore si trova in conseguenza davanti a *« zone di penombra e margini di errore caratteristici » [ibid.]* che saranno superati e risolti solo con il lavoro accanito, il vissuto e l’esperienza del traduttore: *«In qualche modo, l’‘impossibile’ è sconfitto in ogni momento delle vicende umane» [ibid.].*

STEINER dice che ci saranno perdite nel moto di passaggio da una lingua all'altra: *«Vi è indiscutabilmente una dimensione di perdita, di rottura» [ibid.],* ma questo verrà compensato da tutto un sistema dinamico di esplicitazione che illuminerà la parola e il senso: *« I meccanismi della traduzione sono pertanto soprattutto esplicativi, esplicano (o, in senso stretto, 'esplicitano') e mostrano con chiarezza quanto possono di ciò che è inerentemente semantico nell'originale » [ibid.].* L'importanza della traduzione risiede nel suo rendere icona la parola. Le riserva tutta la sua attenzione per catturarla, interpretarla e semplicemente illuminarla: *« il processo di traduzione, come tutte le forme di comprensione focalizzata, illustrerà minuziosamente, illuminerà e in genere darà forma al proprio oggetto » [ibid.].* STEINER aggiunge a quest'idea la nobilitazione del testo originale mediante la traduzione che lo ravviva e lo rivitalizza:

> « Classificare un testo-fonte come degno di essere tradotto significa conferirgli subito dignità e coinvolgerlo in una dinamica di ingrandimento (oggetta, naturalmente, a revisioni successive e addrittura, forse, all'abbandono) » [ibid.].

L'apporto della traduzione sarà anche quel cambiamento di luogo e di cultura che procura all'originale una forza e una partenza nuove che le permetteranno di operare di nuovo per affascinare ancora ed essere letta: *« La traduzione ricompensa in quanto può offrire all'originale una durata e un'ampiezza di sopravvivenza geografico-culturale che altrimenti gli mancherebbe » [ibid.].*

Ogni traduzione dovrebbe riccorrere all'arcaismo per ritrovare quella sensazione passata che renderebbe il testo meno straniero e più facente parte del paesaggio naturale del sistema d'accoglienza:

> « il traduttore si sforza di assicurare un habitat naturale alla presenza estranea che ha introdotto nella propria lingua e nel proprio contesto culturale. Arcaicizzando il proprio stile, crea un effetto di déjà-vu. Il testo straniero è sentito non tanto come un'importazione dall'estero (che è per definizione sospetta) quanto come un elemento tratto dal proprio passato nativo » [ibid.].

Una cattiva traduzione è quella che ignora l'originale. La guarda dall'alto e fa il contrario di ciò che ha voluto l'autore:

> « Una traduzione cattiva è una traduzione inadeguata al testo originale per ragioni che possono essere infinite e ovvie. Il traduttore ha frainteso l'originale per ignoranza, fretta o limiti personali. Gli manca la padronanza della propria lingua, necessaria per una rappresentazione adeguata. Ha commesso un equivoco grossolano, stilistico o psicologico, nella scelta del testo: la propria sensibilità e quella del suo autore sono incompatibili. Dove vi sono difficoltà, il cattivo traduttore elide o parafrasa. Dove vi è elevatezza, diventa ampolloso. Dove il suo autore offende, appiana » [ibid.].

George STEINER ha svolto una visione ermeneutica della traduzione che è basata sull'interpretazione delle lingue e sulla loro visione del mondo. Le differenze esistono tra le lingue: *« certe culture parlano meno di altre; alcune forme di sensibiltà apprezzano il silenzio e l'elisione, altre invece premiano la prolissità e gli ornamenti semantici » [ibid.];* e ognuna sta per seguire di più, l'uso specifico e dinamico dell'individuo. Anche se rimarrà sempre una parte incomunicabile della lingua e di conseguenza intraducibile, questo non impedisce di tradurre perché l'*intraducibilità è l'anima della lingua*, afferma mediante la sua resistenza la sua prova di esistenza.

CAPITOLO 2
LA TRADUZIONE POETICA

2.1. La poesia

Accennare una presenza per l'emozione e per la sensazione, una presenza che muove all'alito di vento e del lontano paesaggio, è il capolavoro della poesia. Portando nella sua essenza realtà e mito, tende qualche volta verso il silenzio e altre volte verso una lotta forte dei suoni. Efim EDKIND la definisce come: « *l'union du sens et du sons, des images et de la composition, du fond et de la forme* » [29]. Come l'albero che attinge l'acqua dalla terra, la poesia lavora la sua materia prima dall'ispirazione, quella musa che mormora al poeta parole divine e gli promette mille creazioni, come lo precisa PLATONE in BOILEAU:

> « Ce don […] est non pas un art […] mais une force divine. Elle te met en branle, comme il arrive pour la pierre qu'Euripide a nommée magnétique, et qu'on appelle communément d'Héraklée. Cette pierre n'attire pas seulement les anneaux de fer suspendus les uns aux autres. Et pour tous, c'est de cette pierre-là que dépend leur force. De même aussi la Muse fait des inspirés par elle-même et, par le moyen de ces inspirés, d'autres éprouvent l'enthousiasme: il se forme une chaîne […] ainsi les poètes lyriques n'ont pas leur raison quand ils composent ces beaux vers; dès qu'ils ont mis le pied dans l'harmonie et la cadence, il sont pris de transports bachiques, et sous le coup de cette possession, pareils aux bacchantes qui puisent aux fleuves du miel et du lait lorsqu'elles sont possédées mais non quand elles ont leur raison; c'est ce que fait aussi l'âme des poètes lyriques, comme ils le disent eux-mêmes. Car ils nous disent, n'est-ce-pas? Les poètes , que c'est à des sources de miel, dans certains jardins et vallons des Muses, qu'ils butinent les vers pour nous les apporter à la façon des abeilles, et il voltigent eux-mêmes comme elles. Et ils disent vrai: c'est chose légère que le poète, ailée, sacrée; il n'est pas en état de créer avant d'être inspiré par un dieu, hors de lui, et de n'avoir plus sa raison. Tant qu'il garde cette faculté, tout être humain est incapable de faire œuvre poétique » [in 30].

Nicolas BOILEAU, un poeta francese del XVII secolo, nella sua opera *L'art poètique* dice che si nasce poeta o no. Il poeta per benevolenza del cielo e degli astri porta prematuramente il meraviglioso del suo infinito genio:

> C'EST en vain qu'au Parnasse un téméraire auteur
> Pense de l'art des vers atteindre la hauteur.
> S'il ne sent point du Ciel l'influence secrète,
> Si son astre en naissant ne l'a formé poète,
> Dans son génie étroit il est toujours captif;
>
> (Chant I, 1-5)

Il poeta prende per alleato la natura, il campo di predilizione della sua arte, perché sente i talenti di ogni scrittore:

> La nature, fertile en Esprits excellents,
> Sait entre les Auteurs partager les talents:
> L'un peut tracer envers une amoureuse flamme;
> L'autre d'un trait plaisant aiguiser l'épigramme.
>
> (Chant I, 13-16)

Come il fabbro che lavora il ferro e lo modella secondo il suo ben volere, il poeta, armato dalla sua ragione lavora la rima con pazienza:

> Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime;
> L'un l'autre vainement ils semblent se haïr;
> La rime est une esclave et ne doit qu'obéir.
> Lorsqu'à la bien chercher d'abord on s'évertue,
> L'esprit à la trouver aisément s'habitue;
> Au joug de la raison sans peine elle fléchit
> Et, loin de la gêner, la sert et l'enrichit.
> Mais, lorsqu'on la néglige, elle devient rebelle,
> Et, pour la rattraper, le sens court après elle.
>
> (Chant I, 28-36)

La rima è la ripetizione del suono che si stabilisce in un sistema d'eco e organizza la sonorità alla fine dei versi. Come lo dice bene Michel BALLARD:

> « Elle n'est pas simplement répétition de sons, balise acoustique signalant la fin du vers et stimulant la mémoire. Située en un point crucial du vers où

> se fondent rythme, accent, souffle, sonorités, elle isole les vers tout en les liant entre eux; elle entraîne en raison de l'homophonie des associations d'ordre sémantique, participe du schéma rythmique et , du mouvement de la pensée » [31].

Quest'identità delle parti finali del verso che iniziano dall'ultima vocale tonica, possiede diversi tipi come *la rima facile*, *la rima ricca*, *la rima per l'occhio o semiatona*…Le rime quando seguono uno schema fisso cioè una cadenza ripetitiva costante si ha diversi modelli come *le rime baciate* (AA BB CC), *le rime alternate* (AB AB AB), *le rime incrociate* (AB BA), *le rime incatenate* o *terza rima* (ABA BCB CDC)…

Qualche volta l'identità delle sillabe non è perfetta. Si parla allora di due fenomeni: *l'assonanza* che è l' « *identità dell'ultima vocale tonica ma diversità parziale o totale dei fonemi successivi » [32]* e *la consonanza* che succede « *quando, viceversa, sono diverse le ultime vocali toniche ma uguali i fonemi – tassativamente le consonanti- successivi » [ibid.]*. Succede spesso, soprattutto a partire dalla fine del XX secolo l'assenza di rima. In questo caso si parla di versi *sciolti* o *liberi*.

Con la poesia si pensa direttamente o spontaneamente alla seconda forma d'espressione della letteratura che è la prosa. La differenza fra le due è prima di tutto visiva, nella forma del testo e lo spazio che occupi nella pagina. Mentre il testo poetico tende verso il centro, il testo prosastico è più dominante nella larghezza. Altre differenze si notano anche nel modo di espressione. La poesia si esprime in versi sistemati in strofe e la prosa si riflette in frasi ordinate in paragrafi:

> « [un lecteur] sait qu'il a affaire à un poème, en face de toute page montrant une organisation spatiale particulière-, que celle-ci soit le résultat d'une suite de strophes ou de vers de longueur inégale, ou encore d'un arrangement plus savant et plus voyant » [1].

MESCHONNIC insiste su quella differenza dicendo: *« L'opposition entre prose et poésie se reconnaît à trois repères: le vers, l'"image", la fiction » [33].*

I versi si ordinano in diversi tipi a seconda del numero delle sillabe che contengano: *binario*, *tenario*, *quatenario*, *quinario*…Il verso *ipometro* o *ipermetro* è un verso che ha una misura inferiore o superiore al disegno metrico dominante nel poema. I versi doppi sono versi raddopiati nella loro misura come il doppio quinario, il doppio senario (il dodecasillabo), il doppio settenario e il doppio ottonario.

Ogni verso porta degli accenti ritmici che permettono di determinare l'intensità della voce durante la lettura. L'unica posizione costante dell'ictus è la penultima sillaba di tutti i versi. Per misurare ritmicamente il verso si parla del *piede* che è formato al minimo da due sillabe. Fra i tipi di piedi si ha il *giambo*, il *trocheo*, il *dattilo*…La strofa o stanza è un insieme di versi che inizia con un bianco tipografico. Fra le forme di strofe esistenti ci sono : il *distico*, la *terzina*, la *quartina*…Le strofe si ordinano in diversi componimenti poetici che si riassumono in : *canzone*, *ballata* e *sonetto.* Esistono altri esempi di poemi di origine antica come l'*epopea*, la *commedia*, la *tragedia*, l'*inno*...

La poesia nel suo insieme è rigorosa. La sua disciplina è la metrica che si occupa di tutte le regole che riguardano il verso, dalla rima al ritmo e alla prosodia: *« La poésie est en vers, elle est mesurée, parce qu'elle exprime l'ordre et l'harmonie du monde, dont le mètre est un symbole, une correspondance » [ibid.].* Ciò che distingue la poesia è anche la sua recitazione: il lettore gioca con l'intonazione della voce alzando il tono qualche volta e impiegando una voce uguale e regolare altre volte: *« Un poème se lit autrement qu'un texte en prose, plus solennellement, plus lentement et avec moins d'emphase » [1].*

La poesia rimane misteriosa per il suo gioco di parole e il suo va e viene cadenzato, "*riche, indirecte, subjective et moins économique*" *[ibid.]*. Il poeta, quest'eccellente *arrangeur de syllabe*, come lo chiamava MALHERBE, quando crea il suo poema sta aspettando quell'anima particolare che saprà leggerlo anche se la poesia nella sua globalità è difficile da aggiungere, da catturare:

> « Le poème, loin de faire partie de nos habitudes et réflexes automatiques, est un objet extérieur, solennel et artificiel, dont on ne saurait s'emparer qu'au prix et au bout d'une lutte. L'assimiation du poème, l'harmonie consentie par le lecteur, présuppose cette lutte qui naît de la dialectique de l'émotion esthétique » [ibid.].

Si deve anche dire che come per l'arte, non qualsiasi persona potrebbe essere toccata dal discorso poetico che, secondo il discorso di RIMBAUD, "*suggère l'être. D'où cet espoir qu'il nous donne-mais qu'aussitôt il faut contester. Aimer les mots, en effet, entrer dans leur règne plus lumineux, n'est pas lâcher la proie pour l'ombre?(…)Ainsi la parole poétique est-elle à la fois un espoir et une menace. Mais il s'ensuit qu'elle peut être, au moins un état de veille et permet d'échapper au plus grand des malheurs de l'existence déchue, le langage aveuglé par son emploi quotidien*" *[in ibid.].* Si dice dunque che per andare con tripudio verso i poemi si deve possiedere un'anima sensibile, anzi, sensitiva alla minima bellezza poetica; una bellezza che si misura con l'inchinazione del cuore.

Ad ogni volta che si dice poesia si pensa spontaneamente al verso e alla rima ma ci sono altri criteri riferenziali a quell'arte e che vanno oltre la forma e il senso:

> « Lorsqu'ils cherchent à définir la nature de la poésie, ils mentionnent évidemment en premier lieu la rime et le nombre égal de syllabes, mais ils ajoutent tout de suite d'autres traits caractéristiques, comme l'inversion et les images vives ou hardies, qui ne relèvent plus uniquement de l'art des vers » [ibid.].

Infatti, la poesia presenta in se stessa un linguaggio particolare, un'idea tutta serpeggiata. Il senso non è offerto generosamente ma c'è quest'atmosfera attutita che bagna il lettore in qualcosa di spaventoso, d'incomprensibile, di contraddittorio ma anche di bello, di magico e di sensoriale. L'immagine o piuttosto le immagini che si riflettono dal poema sono approfondite in maggioranza dalla retorica. L'esempio più parlante rimane la metafora che può evocare una visione che non sarà silenziosa ma più avanzata nella sensazione e nel vissuto. Il lettore si proietta in quella associazione d'immagini metaforiche che rendono il testo più approfondito. La poesia è legata a l'ornamento retorico, espresso da figure

retoriche che sono ordinate in: *figure di parole o figure semantiche* come la metafora, la metonomia, la sineddoche…*figure di pensiero* come l'apostrofe, l'allegoria, la perifrasi… *figure di ordine* come l'anafora, il chiasmo, l'iperbato…e *figure di ritmo* come l'allitterazione, l'onomatopea…

Alla fine si può dire che la poesia è un tutto formato di versi che vibrano al suono della rima e del ritmo e condensato dall'eloquenza del dire o del poetare e dall'interpretazione dei sensi.

2.2. La traduzione poetica

Prima di parlare della traduzione poetica si deve dire che la poesia in se stessa è una traduzione. La nostra opinione si aggiunge a quella di A.W. SCHLEGEL che vede nella traduzione, la traduzione del pensiero, la traduzione –al più alto punto- dell'emozione. È vero che in partenza, il poeta è in attesa di un vellichio, di un brivido che lo bagna in un abisso di creazione. Si deve quindi dire come l'ha precisato WASMUTH, che per intermedio della sua poesia c'è la nascita del verbo, della parola sacra: *« Traduire est autant faire de la poésie (dichten) que produire des œuvres propres –et plus difficile, plus rare. En fin de compte, toute poésie est traduction » [in 3].*

La traduzione poetica è un'arte che attinge la sua ispirazione dall'essenza dell'anima e nella bellezza dei riflessi del mondo. Tende come ogni traduzione a rispettare l'opera originale e progetta di riprodurre lo stesso effetto. A quel proposito Robert VIVIER dice che:

> « …la traduction n'est pas une technique de reproduction mais un art, c'est-à-dire une activité qui crée une chose à partire d'une autre […] Le poète lui-même n'avait-il pas été déjà de la même manière le peintre de sa propre aventure mentale? Il l'avait mise en mots […] il avait uni la vérité d'émotion à une beauté verbale. Le traducteur tentera à son tour une peinture de cette peinture en transposant dans un coloris nouveau où il s'efforcera de conserver les relations et l'effet général de l'œuvre primitive » [in 29].

Con la traduzione poetica s'impone l'eterna questione di fedeltà contrapposta a quella d'infedeltà, con l'aggiunta di un terribile casse tête chinois che riguarda i differenti elementi poetici da trasferire o da riprodurre da una lingua in un'altra. Precendemente si ha tentato di svelare che cosa è la poesia : un tutto intrecciato di piccoli filoni che si debba scrupolosamente tessere a puntino. Quindi la difficoltà della traduzione poetica è di toccare tutti quegli elementi fondamentali da cominciare dal verso, incluso nella forma particolare del poema, poi il ritmo e le differenti norme di versificazione che l'armonizzano e infine, la profondità del senso che si abbellisce con il gioco delle parole e le figure retoriche:

> « la difficulté majeure de la traduction poétique, c'est la diversité des exigences que vous présente simultanément tout poème, et qui de plus se contredisent, puisqu'il convient « de respecter à la fois- (je cite Roger Caillois, qui connaissait les problèmes de la traduction pas seulement en tant que théoricien) – le sens, les images et leur résonance dans l'imagination, les rimes, la prosodie, sans compter ce qu'on appelle, de façon vague et à mon avis impropre, la musique, et que je nommerai plutôt le jeu de sonorités expressives. Il est presque impossible d'y arriver » [29].

Molti dicono che la traduzione della poesia è cosa impossibile. Il fatto di rifare lo stesso percorso tracciato dal poeta originale dipende dalla prodezza, perché l'opera cambierà e sarà deformata:

> « Le traducteur littéraire a rarement la tâche facile. Mais le traducteur de poésie risque de la trouver plus rude encore. D'une part, parce que son entreprise paraît particulièrement désespérée- la fidélité miroite, inaccessible, à l'horizon- en même temps que frauleuse- la traduction n'étant jamais que contrefaçon. D'autre part, parce que critiques, spécialistes de poésie ou de traduction, et écrivains ne se privent pas de relever et sanctionner les défaillances de l'œuvre d'arrivée, mal arrivée, qui présente l'œuvre initiale à l'état d'ombre, d'allusion, de corps mutilé ou difforme » [31].

L'impossibilità di tradurre la poesia è in gran parte dovuto all'impossibilità di trasportare la parola poetica da un sistema all'altro perché come lo determina Jacques DERRIDA, « Un corps verbal ne se laisse pas traduire ou transporter dans une autre langue. Il est cela même que la traduction laisse tomber. Laisser tomber le corps, telle est même l'énergie essentielle de la traduction » [in ibid.]. La

traduzione verbale della poesia rimane uno smacco perché si pensa, come molti, che dietro la poesia c'è la vita ed è grazie a questa che tutto è creatività e genio. Secondo il parere di DENHAM:

> « è un errore volgare in chi traduce un poeta pretendere essere Fidus interpres ; questa sia la cura di chi si occupi di questione di fatto o di questioni di fede; ma chiunque se ne peoccupi in fatto di poesia, nello stesso modo in cui si sforza di fare ciò che non gli è richiesto, così non raggiungerà mai il fine che si prefigge; perché il suo compito non è solo quello di tradurre lingua per lingua, ma anche poesia per poesia. E la poesia è di uno spirito talmente volatile che versandola da una lingua in un'altra, si svaporerà tutta; e, se non si aggiunge nella trasfusione uno spirito nuovo, non rimarrà altro che un Caput mortuum, perché ci sono certe grazie e certe felicità peculiari a ciascuna lingua che danno vita e energia alla parola […] e chiunque tenterà una traduzione puramente verbale incontrerà la stessa sfortuna di quel giovane viaggiatore che perse stando all'estero la propria lingua senza portarne a case un'altra invece sua » [in 17].

La nozione d'apporto di vita da parte della traduzione si genera da questo 'faccia a faccia' con l'originale trascinato in una spirale di routine letteraria e critica. Con quell'incontro, quella scelta commerciale o personale, l'opera quando viene tradotta riacquista un soffio di giovinezza e di leggerezza, tale il passaggio di un nuovo amore nella vita. Il traduttore cerca di raggiungere la perfezione linguistica dell'artista, agita la sua lingua in tutti i sensi per non uscirne che il più bello, il più musicale. Ezra POUND, in BUFFONI, parla del tradurre poesia che sarà più ricco e più stimolante:

> « Si traduce la prosa, forse, per far circolare le idee, ma la poesia dà più vita. Traducendola, si stimola, si arricchisce la lingua, o almeno si deve. Non trovando un grosso equivalente, ma cercando la precisione, nel tradurre una parola o una frase, si estende la lingua che la riceve. La traduzione mette in evidenza il sonno, i punti pigri nella lingua ricevente, e la desta, l'agita. Altrimenti la lingua muore » [34].

Il traduttore per fare una buona traduzione di poesia deve lui stesso essere poeta o portare in esso l'anima e la sensibilità poetiche. Questo non ci induce a dire che solo il poeta può tradurre poesia, ma il traduttore poetico deve sentire l'appello del verso, la sonorità della rima, il cedimento del ritmo, la forza del senso,

il simbolismo delle metafore, tutto un compito, un saper fare difficile; ma perché è difficile, semplicemente perché è glorioso, come lo precisa A.W. SCHLEGEL:

> « [la poésie] ne se compose que de vers ; le vers de mots, les mots de syllabes, les syllabes de sons individuels. Ceux-ci doivent être examinés selon leur harmonie ou leur disharmonie; les syllabes doivent être comptées, mesurées, pesées; les mots choisis; les vers, enfin, délicatement ordonnés et agencés mutuellement. Mais ce n'est pas tout. On a remarqué que l'oreille est agréablement chatouillée quand les mêmes terminaisons sonores des mots reviennent à des intervalles déterminés. Le poète doit aussi chercher cela, et souvent explorer d'un bout à l'autre le domaine de la langue […] à cause d'une seule terminaison […] Tu feras des vers à la sueur de ton front! Tu engendreras des poèmes dans la douleur » [3]!

Il dolore quindi è anche presente nel compito del traduttore che deve da se stesso minimizzare la sofferenza compensando con altri metodi e altre scelte e dando priorità a un elemento o due della poesia. A un certo momento si può pensare al sogno, a un mondo di apparenza che sembrasse reale ma che non lo sia. La traduzione deve insistere e giocare su quel modo di impressioni per non bagnarsi nel silenzio e nell'intraducibilità. Favorire lo stato cantante della poesia è una delle priorità maggiori della traduzione, come lo dice Yves BONNEFOY:

> « Il primo oggetto della sua attenzione non devono essere gli intrichi semantici della materia testuale, ma quel ritmo, quella musica dei versi, quell'entusiasmo della materia sonora che hanno permesso al poeta di trasgredire nella frase il piano in cui la parola è innanzitutto concetto » [35].

Altre scelte qualche volta si pongono sul significato, ma in poesia si deve tener conto che ci sono infiniti significati e quindi infinite interpretazioni. BONNEFOY favorisce la scelta dell'insieme del senso dell'opera originale senza troppo cercare a capire tutto, a rischio di perdersi: *« Il movimento stesso attraverso il quale il poeta aveva già saputo trasmettere, nella sua significanza senza fondo, l'unicità del suo dire » [ibid.].*

Nella traduzione poetica si fa spesso ricorso a un'importante e frequente via di facilità che è la prosa e che è certamente in se stessa un metodo come gli altri, ma che rimane differente dalla poesia nell'essere, nell'esprimere, nel sentire, nel

on ne sais quoi, come lo precisa Giovanna BEMPORAD: *« Si converrà che tradurre in prosa un grande poema epico sarebbe come riprodurre in bianco e nero un grande affresco a colori » [34].*

Alla base si ha detto che sarà bello di riuscire a riprodurre un elemento della poesia ma idealmente come sarebbe straordinario di accordare tutta la traduzione ai passi di danza della poesia, ma questo rimane del dominio utopistico. Per meglio tradurre, Efim ETKIND nella sua opera L'art poétique ha elencato diversi tipi di traduzioni poetiche. Quando il traduttore « vise à donner au lecteur une idée générale de l'originale » [29], si ha una traduzione detta informativa che veste generalmente l'abito prosastico per semplificare la comprensione e l'accesso al testo originale. Il traduttore qualche volta si arma d'esplicitazioni ad ogni passo della sua traduzione per analizzare e svolgere la sua percezione dell'originale. In questo caso si parla di una traduzione interpretativa. Altri tipi di traduzioni sono citati da ETKIND come la traduzione allusione, la traduzione approssimativa, la traduzione ricreazione e la traduzione imitazione.

Alla fine ciò che conta nella traduzione poetica è di poter leggere un poeta straniero, scoprire il suo mondo, ascoltarlo con un linguaggio universale che supera il disegno della parola. Non si dice che non sarà bello di sentire chi sono veramente SHAKESPEARE, DANTE, VIRGILIO, OMERO…ma se si riesce almeno a sentire un piccolo loro mormorio, si può dire che la traduzione è buona perché ha potuto avvicinare due blocchi differenti, il lettore e l'autore e le loro due culture, un avvicinamento invaso da condivisione e da scoperta di nuovo; un nuovo che può essere la lingua, il significato, il tema, il genere letterario , il modo di dire, di sentire o di vivere…come è espresso da Fabrizi BAJEC:

> « Restituire la voce del poeta, fare in modo che un lettore possa sentire la giusta intonazione della lingua originale. Avvicinarsi il più possibile, se non ritrovare del tutto la petite musique che ogni autore possiede e che richiama il nostro orecchio nel testo d'origine » [34].

2.3. Pratiche e esperienze di traduzione poetica

Come si ha detto precedentemente in continuità alla posizione di BERMAN, di BENJAMIN e di STEINER, nel processo traduttivo niente vale l'esperienza. Effettivamente esiste per qualsiasi lavoro la parte teorica, ma se lo studioso si lancia direttamente nel mondo professionale, nella pratica del già imparato, si nota una stagnazione, un blocco, come se vedesse questo lavoro per la prima volta. Senza la buon cura dei colleghi già impiantati nel mestiere, il loro sapere e la loro formazione progressiva non s'impara come fare, come affrontare e come gestire i problemi e le rinnovabili situazioni di crisi. La pratica verrà solo con il tempo e con l'esperienza, un'esperienza che si forgia ogni volta con l'incontro ripetitivo degli ostacoli e dell'apprendimento a superarli o a saper superarli.

Quando si parla della traduzione poetica si pensa che le difficoltà non finiscano mai. Ma l'esperienza del traduttore avrà il suo posto e sarà adatta perché avrà la sua parola da dire o la sua soluzione da proporre. Quella soluzione sarà qualche volta facile da trovare, un'altra volta difficile e quindi richiederà di fare una svolta e forse più tempo per circoscrivere e avere un'altra visione del problema.

Per tradurre poesia, il traduttore qualche volta è costretto a tornare in dietro, nei versi precedenti, per completare il senso di una parola. Può riuscire a catturare il significato ma qualche volta si trova disarmato e in un vicolo cieco, perché, l'allusione e la connotazione della parola è irrivelabile.

Michael HUMBURGER, uno dei traduttori di HÖLDERLIN, quando decide di tradurre una sequenza di poemi di Paul CELAN, l'*Antemwende*, la parte IV:

> Auch deine
> Wunde, Rosa.
> Und des Hörnenlicht deiner
> rumänischen Büffel
> an Sternes Statt überm
> Sandbett, im
> redenden, rot.
> aschengewaltigen
> Kolben [in 34].

incontra difficoltà nello stile celaniano, perché, *« ogni parola, immagine, ritmo, iato o silenzio è non soltanto significativo, ma comprensibile; che ogni ombra ha la sua controparte di luce, ogni cosa che appare ermeticamente racchiusa possiede in realtà la sua chiave, che sta a noi trovare » [ibid.]*. Per esempio la parola *Kolben*, è considerata difficile perché possiede più significati. Per risolvere il problema, il traduttore rilegge e si concentra sulla parola chiave *Rosa* che poteva determinare il senso più approssimativo a seconda delle sue connotazioni e del suo stato di deperimento:

> « Quest'ultimo vocabolo mi ha fatto capire che per quanto avessi tradotto la poesia fino all'ultima parola, non sapevo di che cosa trattasse, e l'incertezza su « Kolben » -che può essere sia il calcio di un fucile che un pistone o uno stantuffo- mi ha rimandato all'inizio all'identità della « Rosa » a cui il poeta si rivolge nel secondo verso. Per visualizzare esattamente « Kolben » dovevo sapere se la Rosa della poesia era viva o morta al momento in cui questa era stata scritta, se era citata come vittima o cime superstite della violenza- o, considerando le connotazioni sessuali prevalenti in altre poesie della sequenza, come amante » [ibid.].

Ciò che determinerà alla fine la scelta di HUMBURGER per la parola *Kolben* sono le *elucidazioni di Szondi* e la sua riflessione sui poemi di CELAN.

Un'altra difficoltà ha ostacolato HUMBURGER nel suo percorso traduttivo e che è la questione di movimento che domina i poemi di CELAN e che segna anche momenti di silenzio considerevoli. Il problema verrà superato solo con un sistema di compenso nelle strutture ritmiche della traduzione e al tempo della lettura:

> « Se non ero sicuro di quell'unica parola non potevo essere sicuro di nulla in quella poesia che mi aveva ingannato con l'apparente chiarezza. Il movimento esistente, esploratorio delle opere posteriori di Celan –per non parlare delle pause di silenzio e dei balzi con cui tali silenzi vengono superati- può essere reso soltanto con la maggior aderenza possibile alla struttura ritmica » [ibid.].

Il traduttore ha per compito di servire il testo andando al di là delle sue capacità linguistiche e intellettuali:

> « è compito e soddisfazione del traduttore realizzare ciò che è apparentemente impossibile, forzando le sue risorse linguistiche all'estremo; ma non oltre i limiti che mi sono imposto come traduttore, limiti di un fedele servizio al testo, al suo movimento e alla sua struttura, cioè, almeno quanto al suo significato » [ibid.].

Giovanni GIUDICI che esordisce come traduttore solo a diciotto anni, traducendo due poesie di BAUDELAIRE per piacere e perché conosceva soltanto il francese, vede nella traduzione l'elevazione del traduttore a un posto di alter ego con l'autore. Spiega questo punto nel suo articolo *Da un'officina di traduzione*, confrontandosi al poeta T.S. ELIOT e alla sua traduzione *Ash Wednesday*:

> « A ben pensarci, il voler tradurre un grande poeta è per l'aspirante-poeta anche un sotterraneo e non confessabile peccato da Paradiso Terrestre, un voler essere (insomma) « come Dio », come lui, un proporsi, cioè, il poeta che si prova a tradurre come modello più o meno incoscio » [in 34].

L'atto del tradurre può somigliare a quello della lettura; è un'evasione che sarà volontaria, deliberata e più ardua:

> « è una sorta di avventura, un'inoltrarsi in un paese sconosciuto […] affascinati come Jaufré Rudel da una bellezza non veduta, da un suo « sentito dire »; è un conquistare a noi stessi quella poesia e con essa qualche più o meno vivo lacerto della « strana » ed « estranea » lingua in cui è scritta e magari del più o meno remoto tempo e/o luogo in cui venne scritta in origine » [ibid.].

Il suo impegnarsi nella traduzione inizia, anche se esistono molte ragioni per tradurre, da un volere e da una scelta personale che riflette una preferenza o un'attrazione per un autore o per una lingua:

> « l'ideale traduttore di poesia al quale penso sia uno che traduce prima che per gli altri per se stesso, sulla spinta di un suo proprio affetto o diletto, di una sua ambizione o curiosità, fosse pure per frugare, attraverso la lingua di una persona amata, l'anima e il mistero della stessa » [ibid.].

GIUDICI traduce in seguito diversi poeti come Sant'IGNAZO, PUSKIN, HOPKINS, Robert LOWELL, Emily DICKINSON…La sua scelta rimane *« senza*

un'intima spinta ». È spiegata solo da un delizioso incontro con le opere che condurrà naturalmente e intimamente il traduttore verso la loro traduzione. La sua opera traduttiva diventa con l'esperienza più precisa, saprà inchinarsi in qualche passaggio davanti all'originale, come saprà essere pronta ad affrontare il cambio e l'alterità di quest'ultima:

> « il lavoro del traduttore di poesia si configura come una serie o successione di scelte, una serie o successione di costrinzioni a rinunciare a qualcosa che è nell'originale e che non potrà essere nella traduzione se non al prezzo di sacrificare qualche altro valore di senso ancora più importante e magari decisivo, perché una certa « essenzialità » o « tipicità » dell'originale sia in qualche modo veicolata nella traduzione » [ibid.].

Con il tempo, GIUDICI comincia ad avere il suo proprio saper fare e *la main* nel tradurre a tal punto che cominci a tradurre direttamente la poesia senza leggerla integralmente, ma tuttavia vegliando a restituire il significato letterale primario. Quella prima attitudine che sembra audace cambia completamente di fronte a un'opera famosa perché in parallelo sgorga il timore di errare e di trascurare il verso:

> « Il mio tradurre poesia dopo poesia senza una lettura preventiva dell'insieme era certamente un po' troppo avventuroso: davvero un inoltrarmi in un paese sconosciuto. Testo a sinistra, macchina per scrivere davanti a me e dizionario Webster sulla destra, traducevo in prima stesura quasi come se traducessi prosa, badando anzitutto ai significati letterali, di grado zero. Però non so come, forse per un istintivo timor reverentiae di fronte al testo di un poeta famoso, non mi permisi, nemmeno nella grezza stesura, di alterare quella che […] è l'unità di base della lingua della poesia, cioè il verso » [ibid.].

Avere l'orecchio in traduzione sembra anche di grande aiuto soprattutto in poesia per tentare di riprodurre la prosodia dell'originale. Di fronte ai problemi di lunghezza sillabica, GIUDICI li compensa con *« soluzioni ritmiche alternative »*. In poesia l'essenziale è di riprodurre al meno uno dei suoi *principi costruttivi fondamentali* quello « *sintattico semantico, quello fonico, quello della rima »* perché sarà *« fondamentale, cioè irrunciabile se non a costo di compromettere l'identità, l'esistenza della poesia stessa » [ibid.]*.

Giorgio CAPRONI nel suo articolo l'*Arte del tradurre* vede nella traduzione una via di conoscere se stesso e di esplorarne tutte le zone oscure e sconosciute:

> « È tutto il piacere del traduttore (se piacere può dirsi) ; tutta l'impettente attrazione che lo spinge consiste nel sentire, grazie a quel certo testo, un allargamento della propria esperienza o coscienza (del proprio essere o esistere, più che del conoscere), giustappunto perché tale testo lo costringe ad esplorare zone del proprio io che altrimenti –forse- non avrebbe mai conosciuto » [in 34].

Il punto di partenza della traduzione è la preferenza personale del traduttore che si orienta in primo verso la lettura poi verso la traduzione di quelle opere. Come un sonnambulo guidato dal richiamo di una voce misteriosa, il traduttore, capta ciò che è diverso ma complementare della sua propria personalità: *« Ma l'autentica molla che mi ha dato l'avvio, anche per Frénaud è stata il pronto riconoscimento, in lui, di quella* diversità *che ho sempre cercato a mio proprio profitto, così come ho già detto e come volentieri ripeto » [ibid.].* Tradurre è decodificare il testo originale, consevando nello stesso tempo la sua dignità e la sua personalità. Mentre la prima designa il lavoro del traduttore messo al servizio dell'autore, la seconda segna il contributo del traduttore nella sua traduzione :

> « È un'idea piuttosto semplicistica, ma in fondo accettabile, non meno dell'altra, che in questo consiste in parte la sua (del traduttore) dignità; così come in parte la sua abilità consiste nel saper cavare nel modo più efficace dal proprio strumento […] l'idea musicale fissata sul pentagramma, senza con ciò dover annullare –ma anzi ponendola al massimo in evidenza- la propria personalità » [ibid.].

Davanti all'incessante problema di fedeltà al significato dell'originale, il traduttore non deve dimenticarsi o lasciarsi imbarcare in quel vortice di ricerca di tecnicismo linguistico perfetto. La differenza esiste e esisterà tra le lingue. Questa, è una evidenza che dovrebbe condurre verso la ricerca di un'armonia e una concordanza tra i sistemi discorsivi:

> « per il traduttore, non c'è altra via di scampo all'infuori di quella di non dimenticare per un solo istante, soprattutto in casi così estremi, se stesso: di battere cioè sull'unico banco di prova di se stesso la doppia moneta della

> sua e dell'altrui parola, cercando di far scaturire dal doppiaggio una serie di « armonici » diversi, si, ma nei limiti del possibile equivalenti quanto a valore espressivo [ibid.].

Piero BIGONGIARI in tempo di guerra, ha deciso di fare la traduzione di RONSARD. La sua motivazione era di rompere quell'atmosfera di disperazione che regnava in quei tempi e di lasciare, mediante la poesia, una traccia anche minima del suo proprio passaggio esistenziale. In quel caso la letteratura diventerebbe il terreno pacifico che unirà i popoli al di là delle frontiere:

> « Già ho detto, in altra occasione, che per me tradurre è assai simile a un atto di disperazione. E la ragione più semplice, ma forse non la più veridica, potrebbe essere appunto questa : il tempo non lasciava altra speranza che nei gesti più assurdi, nelle più occulte testimonianze di un io che cercava la moltiplicazione del proprio essere nella fraternità universale della poesia, al di là delle frontiere dove per noi non esisteva un nemico, ma un fratello » [in 34].

La traduzione anche se rimane differente dall'originale, conserva nel suo fondo il legame che la lega e che la rinvia all'opera di partenza. Veglia a ricostruire quell'immagine che caratterizza e distingue l'originale in tanto opera che naviga nel vasto mare letterario. BIGONGIARI vede nell'immagine ronsardiana, la pleiade del poetico e dell'umano, dell'agitazione e del sereno che si rivolge al profondo dell'uomo, al suo *incoscio*. Nel gioco di luce, la traduzione in sé è una ricchezza perché *« mentre intertestualizza il nuovo testo in una nuova lingua, anche produce una nuova possibilità testuale » [ibid.]*. Alla fine la traduzione fiorisce in un atto di speranza che s'impone nel sistema delle lingue e delle letterature:

> « Tradurre, si, può essere, oltre che un atto di umilità, anche un atto di disperazione, ma talora può finire per proporsi come atto di speranza al fine di trovare nella propria drammatica e insuperabile diversità le ragioni, insieme convergenti e divergenti, della propria inalienabile identità » [ibid.].

Mario LUZI nelle sue *Riflessioni sulla traduzione* ha ben spiegato l'impulso che l'ha guidato e l'ha spinto a tradurre. Parla di quel *« piacere di far proprio qualcosa che è stato concepito e scritto da altri, oppure l'evasione, la fuga dal presente in lontani paradisi della forma […] parlavo di un desiderio di avventura*

propiziato dalla diversità o provocato dalla novità » [ibid.]. Il suo lavoro di traduttore s'appoggia sull'esperienza e non su un delineare di teorie che tenteranno di catturare il senso dell'atto traduttivo:

> « ho sempre sostenuto che il problema della traduzione fosse da trattare più empiricamente che teoricamente. L'esperienza concreta di tradurre mi suggeriva questa opzione. Se, infatti, dovessi riconoscere i moventi o definire i metodi delle mie traduzioni mi troverei nei pasticci, perché non saprei riassumerli e ricapitolarli in uno schema. Non si tratta di materiale rigidamente classificabile, perché, come la vita e la poesia, non si lascia catturare » [ibid.].

Al contatto dell'originale, si tesse un legame invisibile tra l'autore e il traduttore che avvia, se c'è idealmente un'affinità, l'idea di traduzione. Lì sarà solo importante di alimentare il rapporto tra *« creazione letteraria e traduzione »* che confessa il lavoro del traduttore e lo sforzo che abbia effettuato.

Nella cerchia delle esperienze traduttive, si ha voluto riservare una parte del nostro discorso a HÖLDERLIN, un poeta e un traduttore, le cui ultime traduzioni l'hanno tuffato, secondo BENJAMIN, in un silenzio radicale e in un terribile vortice di schizofrenia. All'inizio della sua traduzione delle tragedie di SOFOCLE, tutti dubitavano sul compimento e il successo di quella traduzione destinata in anticipo all'insuccesso. È solo nel XX secolo che questo lavoro riceverà lo statuto che debba meritare : un'opera che ha saputo differenziarsi dalla tradizione letteraria esistente. HÖLDERLIN *« bouscule les limites de la traduction classique et romantique en proposant une version archi-littérale de Sophocle, et surtout, il se permet de modifier le texte de celui-ci d'une façon qui ne pouvait paraître qu'arbitraire à ses contemporains [23].*

La traduzione per HÖLDERLIN si situa tra due bilance che si equilibrano mutuamente, lo straneo e il proprio: « Hölderlin oppose deux mouvements simultanés, l'épreuve de l'étranger et l'apprentissage du propre, chacun de ces mouvements corrigeant ce que l'autre peut avoir d'excessif » [ibid.]. HEIDEGGER nella sua opera Mémoire tente di circosrivere il talento di Hölderlin: *« L'amour de l'exil voulu dans le but de se trouver un jour chez soi dans ce qu'on*

a en propre, telle est la loi essentielle du destin qui destine le poète à fonder l'histoire de sa patrie » [in 3]. Con altre parole, è mediante lo straneo, il lontano, che si disegna l'immagine del sé individuale e del sé comune, la nazione. Questo si spiega da una prima reazione di svanire in favore dello straneo; uno svanire che segue una *« trajectoire poétique, à la conception qu'il a du langage, de la poésie et de ce que qu'il appelle lui-même l' « épreuve de l'étranger » » [3]*. Infatti, HÖLDERLIN trovandosi davanti alla tragedia greca e a ciò che rappresenti di *enthousiasme excentrique*, ha optato per una via opposta che è quella della *sobriété* e che si rivolge al profondo e al semplice del pensiero greco: *« La traduction* intervient *comme un moment dans la vie de l'œuvre où ce combat est réactivé, mais* en sens contraire*, puisque l'acte de traduire consiste à accentuer le principe ou élément que l'original a occulté » [23].*

Mediante la sua scelta HÖLDERLIN ha voluto ed è riuscito a trasmettere l'essenza e il significato primario, *originaire et ancien* dell'originale che tende al *« retour à la langue naturelle, à la Natursprache et à ses pouvoirs » [3]*. Nella sua traduzione di SOFOCLE, questo apparisce soprattutto nella sua nominazione degli Dei olimpiani che portano allora un nome comune, un attributo: Zeus per esempio, è chiamato Padre della terra, Afrodite, la divina bellezza…Infatti con questo lavoro Hölderlin giunge alla fonte della divinità e della spiritualità: *« Hölderlin balaie d'un coup toute l'imagerie humanistico-baroque de l'Antiquité, et les nouvelles appellations font signe vers* l'essence *des figures divines dans leur originalité « orientale » » [23].*

La traduzione di HÖLDERLIN vuol soprattutto abbellire l'originale toccando il cuore dell'anima greca, come lo precisa lui stesso nella sua *Lettera* del 4 dicembre 1801:

> « L'art grec qui nous est étranger, du fait de son adaptation à la nature grecque et de défauts dont il a toujours su s'accommoder, j'espère en donner une présentation plus vivante que d'habitude en faisant davantage ressortir l'élément oriental qu'il a renié et en corrigeant son défaut artistique là où il se rencontre » [in ibid.].

Vuol anche far trasparire non ciò che è convenzionale ed evidente nell'originale, l'aspetto artistico e poetico, ma il *Grundton*, il tono di base dell'opera. La strategia del traduttore ha preso per fondamento il lavoro d'intensificazione della lingua basandosi sul tedesco arcaico, giudicando che per accedere al greco antico si doveva attingere nell'arcaismo più profondo:

> « La traduction du poète n'est pas pour autant simplement archaïsante, comme maintes traductions romantiques allemandes ou françaises. Plutôt: elle ressuscite l'archaïque de l'allemand pour accueillir l'archaïque du grec, et cela est lié à l'intensification , car tous ces mots-dialectaux ou anciens-tirés du « fond » de la langue sont plus forts, contribuent à édifier la grande langue sauvage qui, par delà le classicisme, doit parler dans la tragédie » [23].

La lingua hölderliniana si è trovata tra il greco e il tedesco dialettale e quindi, ogni lingua ha giocato sull'altra per generare alla fine una lingua propria, il *« chant de la Terre Natale, institution d'une « Nation » » [3]*.

La traduzione di HÖLDERLIN non vuol essere una semplice riproduzione o contribuzione nel sistema letterario, ma vuol essere in rapporto di vita con l'originale per non fermarsi sul superficiale e animare la fonte, farla scintillare in tutta la sua gloria:

> « Le schéma hölderlinien concerne toute œuvre en tant qu'œuvre, et, dès lors, la traduction est placée à chaque fois devant la même tâche, qui n'est ni de transformation littéraire […] ni de reproduction : elle a pour finalité de mettre au jour le conflit qui est la vie de ces œuvres » [23].

Si parla qui di una traduzione letterale che tende a cercare il significato referenziale della poesia. BERMAN va fin da notare la presenza della lingua luteriana nella traduzione di HÖLDERLIN per *« retrouver toute la force parlante des mots allemands » [3].* Da questo fatto si parla di una traduzione storica in favore della lingua, della letteratura e della cultura di arrivo per toccare finalmente *le feu du ciel*.

Quando CHATEAUBRIAND, l'autore del *Génie du Christianisme* (1802) e di *Martyrs* (1809), traduce il *Paradiso Perso* di MILTON si è trovato davanti a un'opera che riflette vari aspetti: il Cristianesimo, la latinità, il gioco e la giustapposizione di molte lingue (l'italiano, il greco, il latino ecc.)…La scelta della traduzione di CHATEAUBRIAND è letterale e prosastica. Insiste sulla specificità maggiore dell'opera originale che è nel caso del *Paradiso Perso* la religione:

> « Milton ne vous entretient ni de batailles, ni de jeux funèbres, ni de camps, ni de villes assiégées; il retrace la première pensée de Dieu, manifestée dans la création du monde, et les premières pensées de l'hommes au sortir des mains du Créateur » [36].

Per arricchire la sua traduzione, CHATEAUBRIAND come lo dice ha dovuto leggere tutte le traduzioni esistenti di MILTON:

> « Pour accomplir ma tâche, je me suis environné de toutes les disquisitions des scoliastes: j'ai lu toutes les traductions françoises, italiennes et latines que j'ai pu trouver. Les traductions latines, par la facilité qu'elles ont à rendre littéralement les mots à suivre les inversions, m'ont été très utiles » [in 23].

Il traduttore insiste sulla nozione di letteralità che gli permetterebbe di ricalcare l'originale:

> « Si je n'avois donner qu'une traduction élégante du Paradis perdu, on m'accordera peut-être assez de connoissance de l'art pour qu'il ne m'eût pas été impossible d'atteindre la hauteur d'une traduction de cette nature; mais c'est une traduction littérale dans toute la force du terme que j'ai entrepris, une traduction qu'un enfant ou un poëte pourront suivre sur le texte, ligne à ligne, mot à mot, comme un dictionnaire ouvert sous leurs yeux » [ibid.].

Una letteralità che consiste nel poter modificare la sintassi in favore della lingua d'arrivo:

> « J'ai calqué le poëme de Milton à la vitre; je n'ai pas craint de changer le régime des verbes lorsqu'en restant plus françois, j'aurais fait perdre à

> l'original quelque chose de sa précision, de son originalité ou de son énergie » [ibid.].

Con la sua prosa poetica il traduttore vuol segnare la differenza che esiste tra le lingue. Giustifica la sua strategia dall'uso di parole dal registro antico per nobilitare il suo testo, e anche dall'uso di parole nuove dalla natura neologica:

> « Du moins le lecteur pénètre ici dans le génie de la langue angloise; il apprend la différence qui existe entre les régimes des verbes dans cette langue et dans la nôtre […] J'ai employé, comme je l'ai dit encore, de vieux mots; j'en fait de nouveaux, pour rendre plus fidèlement le texte » [ibid.].

Il traduttore di fronte alla sua traduzione è incerto, dubitativo e insoddisfatto e quindi, tenta di correggere, di rileggere e di migliorare ogni volta la sua opera, ma alla fine lascia libero il suo primo lavoro, la sua prima ispirazione che per il *Paradiso Perso* di MILTON ha lasciato scappare la presenza prodigiosa del genio religioso e dell'oscuro:

> « Souvent en relisant mes pages j'ai cru les retrouver obscures ou traînantes; j'ai essayé de faire mieux. Lorsque la période a été debout, élégante ou claire, au lieu de Milton, je n'ai rencontré que Bitaubé; ma prose lucide n'était plus q'une prose commune ou artificielle, telle qu'on en trouve dans tous les écrits communs du genre classique: je suis revenu à ma première traduction. Quand l'obscurité a été invincible, je l'ai laissé: à travers cette obscurité on sentira encore le dieu » [ibid.].

Usando il tono della derisione per spiegare la difficoltà del suo compito, CHATEAUBRIAND nella sua premessa della traduzione di MILTON scrive: « *Ce qu'il m'a fallu de travail pour arriver à ce résultat, pour dérouler une longue phrase d'une manière lucide sans hacher le style, pour arrêter les périodes sur la même chute, le même mesure, la même harmonie; ce qu'il m'a fallu de travail pour tout cela ne peut se dire [in 25].* Aggiunge modestamente che davanti agli ostacoli incontrati e davanti allo sforzo fornito per tradurre il *Paradiso Perso*, il solo merito che avrebbe avuto è di aver introdotto questo grande poeta che è MILTON in Francia:

> « Dans tout ce que je viens de dire, je ne fais point mon apologie, je cherche seulement une excuse à mes fautes. Un traducteur n'a droit à aucune gloire; il faut seulement qu'il montre qu'il a été patient, docile et laborieux. Si j'ai eu le bonheur de faire connaître Milton à la France, je ne me plaindrai pas des fatigues que m'a causé l'excès de ces études » [ibid.].

Pierre KLOSSOWSKI per quanto lo riguarda decide di tradurre l'*Eneide* di VIRGILIO nel 1964. Il suo lavoro che si aggiunge alla lunga tradizione traduttiva dell'opera virgiliana iniziata dal XVI secolo, è una ritraduzione che ha permesso di infondere una nuova giovinezza all'*Eneide*, tante volte imitata e tradotta attraverso i secoli:

> « Le mouvement proprement moderne de la re-traduction commence lorsqu'il s'agit de réouvrir l'accès aux œuvres qui constituent notre sol religieux, philosophique, littéraire et poétique; aux œuvres qui ont décisivement modelé notre mode de sentir et d'exister –Homère, Platon, la poésie élégiaque latine, etc.- mais qui, en même temps, ont été épuisées par leur propre gloire au fil des siècles » [23].

La scelta della traduzione è spiegata da BERMAN dalla preferenza e dall'inclinazione del traduttore per tutto ciò che tocca il latino:

> « ce n'est pas un hasard si Klossowski a choisi une œuvre latine: d'une part, parce que l'histoire l'a secrètement poussé à choisir un texte qui a été essentiel pour le destin de notre littérature et de notre rapport culturel à la traduction, d'autre part parce qu'il est traducteur de Nietzsche qui préférait, on le sait, les Latins aux Grecs » [ibid.].

Con la traduzione di KLOSSOWSKI c'è di nuovo un incontro con quel grande genere letterario che è il poema epico. Tende a far crescere il rapporto con l'epopea greca, preservando nello stesso tempo un'inclinazione per la lingua d'arrivo. Infatti, il traduttore tenterà di latinizzare il suo francese, come lo precisa FOUCAULT, percipendo tuttavia il pensiero poetico di molti poeti del XVI secolo come MONTAIGNE, MALLARMÉ, RONSARD ecc.:

> « En lisant la traduction de Klossowski, on traverse des dispositions de phrases, des emplacements de mots qui ont été ceux de Montaigne, de Ronsard, du Roman de la rose, de La Chanson de Roland. On reconnaît ici

> les répartitions de la Renaissance, là celles du Moyen Âge, ailleurs celles de la basse latinité. Toutes les distributions se superposent, laissant voir, par le seul jeu des mots dans l'espace, le long destin de la langue » [in ibid.].

La base della traduzione di KLOSSOWSKI rimane quell'imitazione dell'azione virgiliana che compensa la perdita incantatoria della lingua. È vero che il problema della leggibilità e della pesantezza della traduzione è molto sorto attorno a quel traduttore, ma quest'ultimo è riuscito a dare l'impressione di ricalcare l'originale e di suggerire la lingua virgiliana come lo dice: *« C'est pourquoi nous avons voulu, avant toute chose, nous astreindre à la texture de l'original ; suggérer le jeu des mots virgiliens » [in 23].*

La traduzione di KLOSSOWSKI rimane letterale. Ravviva l'*Eneide* nella sua cavalcata eroica ed epica. È testimone di una lotta tra le lingue, il latino e il francese; dove alla fine apparisce un francese latinizzato, puro e particolare:

> « Notable, pour le lecteur qui accepte de se confier au mouvement de la traduction de Klossowski, est cette métamorphose du français qui le fait apparaître, non comme un infra-métissage de français et de latin, mais bien plutôt comme une langue neuve, ou plutôt rajeunie et rénovée, haussée au niveau de pouvoirs qui lui étaient jusqu'alors celés » [3].

BONNEFOY, un grande lirico e traduttore francese di YEATS, SHAKESPEARE, LEOPARDI e PETRARCA, si ferma sul perché tradurre poesia. Vede in questo atto un approccio del lettore, che potrà leggere un'opera in lingua straniera, e un'impronta nella storia letteraria:

> « Tradurre per interesse per un pensiero, per la testimonianza che portò lo scrittore sulla sua società o se stesso, per l'opera d'arte che ne scaturì; e in questi casi vuol dire lavorare per dedizione anche, se non perfino soprattutto: c'è stata all'inizio dell'impresa il desiderio di comunicare a un lettore che non ha accesso a dei testi quel che se ne comprende » [35].

Sempre si percepisce la traduzione nella direzione a senso unico che va dalla lingua e dalla cultura di partenza a quelle di arrivo; ma dove BONNEFOY

eccelle e innova, è in questa perspettiva in cui viene invitato l'autore originale nel mondo del traduttore per rifare il suo itinirario verso l'apoteosi di verità e di condivisione:

> « Subito chiederanno alle parole dell'altro poeta, alle sue immagini, alle sue figure, quel che già attendevano da tutti gli elementi significanti della loro scrittura in corso, ossia di aiutarli a rimanere sulla via che porta attraverso il livello concettuale della coscienza verso un approccio più immediato di ciò che è. Non leggeranno tanto una poesia, quanto piuttosto, prendendola nello spazio della loro parola, cominceranno a scrivere con essa, in essa, accompagnando il suo autore ma anche attirandolo sui loro sentieri. E così in strada con questo amico, questo vicino, gli parleranno, lo ascolteranno laddove le sue parole e le loro cercheranno insieme, avanti, in una presenza del mondo che si rianima: ne consegue, d'altronde, che questa lettura che potrebbe apparire abusiva ha la possibilità di essere, al contrario, il luogo della verità » [ibid.].

Lì l'autore veglierà alla formazione dello scritto del traduttore: « il poeta tradotto resterà presente in quello che il suo traduttore a sua volta scrive, ne sarà come un consigliere, come uno dei vertici del suo orizzonte » [ibid.]. Il primo confronto sarà con la lingua straniera, che sarà sinonima di speranza, una speranza che affascina e che attizza il fuoco della curiosità. Infatti, le parole straniere (che sembrano straniere) presentano un aspetto familiare che risiede nel fatto di condividere la stessa realtà umana, la realtà della vita: *« con l'impressione di condividere un'esperienza già in corso, un'intelligenza già specificamente poetica, e quasi la sensazione di una connivenza » [ibid.].* Quella lingua straniera sarà tradotta perché detiene una parte di mistero che la rende importante e attraente: *« La lingua straniera […] ci dà da sognare che essa detenga, nelle sue intuizioni, un'esperienza che le è propria, se non addirittura « dei segreti per cambiare la vita » » [ibid.].*

L'opera straniera avrà lo stesso effetto di magnetismo che nasce da un momento di stupefazione e che genera un transporto verso un mondo nuovo:

> « è fin troppo il caso di chiedere a dei momenti in questo o quel passo di quegli scritti di parlare ai nostri, e neppure cercheremo necessariamente o all'inizio di rendere in francese, in forma compiuta, quel tal verso che ci ha

> colpito, guarderemo piuttosto al mondo come occhieggiando da dietro la sua spalla » [ibid.].

Tradurre è un momento d'estrema e generosa condivisione con l'autore che permette di svelare l'uomo, un semplice uomo con le sue sofferenze e le sue debolezze, i suoi successi e le sue prodezze: *« perché il poeta che leggiamo ci appare sempre più fortemente, è lui che giungiamo a intendere come tale, nella sua soggettività le cui avanzate o i cui fallimenti si rivelano e ci avvincono, essendoci d'insegnamento » [ibid.].*

L'incontro dello straneo, mediante la parola dell'autore è una conoscenza del traduttore, un identificare di sé:

> « La traduzione è, certamente, la designazione che facciamo di un altro, ma è anche una ricerca di sé. Ed è la ricerca di sé come deve compiersi eppure così raramente vi acconsente : attraverso un ascolto attento della parola di un altro » [ibid.].

Nel poetico, il traduttore sarà uguale allo scrittore:

> « la traduzione è di certo l'apporto di un'opera starniera, ma è altresì l'evidenziazione di questo rapporto tra autore e autore che è, molto più essenzialmente che al livello delle influenze cieche, la vita stessa della creazione poetica » [ibid.].

BONNEFOY parla anche del traduttore-poeta che non può tradurre poesia senza essere lui stesso poeta e per questo deve tradurre i poeti che gli piaciono:

> « dobbiamo pensare di tradurre soltanto i poeti che amiamo davvero molto, il che significa che li capiamo, che possiamo rivivere i loro sentimenti e le loro esperienze, se non realmente, nella nostra vita, almeno in modo immaginativo » [ibid.].

Essere traduttore-poeta, è godere dalla partenza di una libertà che permetterebbe di dare corso a una creazione attinta dal vissuto e dal mondo sensibile:

> « Bisogna accettare questo scarto, o altri, in partenza, come l'accesso alla libertà che ci consentirà di accostarci all'opera da tradurre con tutta l'ampiezza dei nostri mezzi, nessuno dei quali sarà di troppo; e anche sapendo che non reagiamo al fatto poetico, nella circostanza quest'opera, se non lasciando risalire dal profondo di noi dei ritmi che non possono essere che quelli del corpo che abbiamo vissuto » [ibid.].

Questa libertà che non segue solo l'io profondo dell'autore va anche all'incontro della voce parlante dell'autore e del suo silenzio, un silenzio che precede la nascita dell'opera ma che dice lungo sulla riflessione dell'autore, su lui stesso e sull'esistenza in generale:

> « l'ultimo di quei significati a mantenersi sulla soglia del « silenzio » della Presenza vissuta, è un certo pensiero che il poeta ha assai coscientemente maturato fin da prima di scrivere, pensiero della vita, della morte, riconosciemento di ciò che ama o rifiuta; perché questa visione del mondo, questa coscienza di sé, questa elaborazione dei valori, è per l'appunto ciò che l'ha condotto alla poesia e continua a sorreggerlo in essa » [ibid.].

> Tradurre è anche essere fedele alla lingua e al senso di partenza:

> « e anche traduzione che si vorrà fedele, perché per nutrirsi dell'insegnamento di un poeta bisogna percorrerne tutti gli aspetti, bisogna scoprire i significanti che lo smarriscono come intendere quelli che lo guidano, bisogna imparare la lingua « da cronisti » » [ibid.].

È anche rispettare e difendere il testo originale sul suo proprio terreno:

> « Rispettare scrupolosamente il testo che gli è affidato, farsene, direi perfino, l'avvocato tra coloro i quali parlano la sua stessa lingua, e lo fanno al prezzo forse di pregiudizi tanto più perniciosi quanto nascosti in profondità nelle abitudini della loro parola » [ibid.].

Quella fedeltà è anche una fedeltà rispetto al lettore che dovrebbe sentire la mano creatrice dell'autore: *« tradurre esige, è il nostro contratto con il lettore, che avremo fatto il possibile per essere dal principio alla fine fedeli al testo che traduciamo » [ibid.].*

Il traduttore in quella *scuola di rispetto* progetta di creare una *comunione tra due culture*. Questo desiderio d'avvicinare le culture permetterebbe di preparare il terreno all'arrivo e alla ricezione della traduzione:

> « ogni traduzione pone il problema del rapporto tra le culture, in altri termini la questione di ciò che ha valore, e forse anche universale, nel dibattito che s'instaura tra quelle culture a partire dal momento in cui un traduttore le fa avvicinare » [ibid.].

BONNEFOY afferma che *« tradurre è inanzitutto una pratica » [ibid.]*, perché le difficoltà non mancano nel processo traduttivo. Dal punto di vista positivistico, vede negli ostacoli un superamento di sé per far ogni volta meglio:

> « in traduzione anche le miserie sono grazie di Dio. O comunque le difficoltà sono degli stimolanti, che preparano alle abitudini rigorose che occorrono perché la scrittura poetica, in quest'opera o altrove, non sia semplicemente un lavoro inutile. La traduzione è possibile proprio in quanto la sua difficoltà è la lezione esigente che consente di accedere a un grado più alto di rigore nella scrittura » [ibid.].

Queste difficoltà diventano quindi una benedizione che aiuta il traduttore a pensare e a sentire poesia: *« ho appena detto che queste difficoltà erano in realtà un'opportunità . Esse privano questo traduttore della letteralità nella poesia ma gli aprono la strada di un pensiero della poesia » [ibid.].* Il traduttore sarà pronto ad adattarsi a tutte le situazioni e ad aggirare tutti gli ostacoli a prezzo di fatica e di tempo: *« la vera traduzione facendo freccia di ogni legno, come il naufrago diventato cacciatore sulla riva in cui si ritrova, con nient'altro in mente quindi se non il tempo, il luogo, la fame, i pericoli, la morte » [ibid.].*

BONNEFOY quando traduce SHAKESPEARE, era per la richiesta del suo editore Pierre Jean Jouve che gli ha chiesto di tradurre la scena di Giulio Cesare. Per cominciare il suo lavoro, entra *« con la grande tragedia nel cuore stesso dell'universo di Shakespeare » [ibid.]* documentandosi su tutto ciò che riguarda il poeta inglese. Dal contatto con una sola scena dell'opera, BONNEFOY è trasportato dalla voglia di tradurre tutto SHAKESPEARE perché *« tradurre*

Shakespeare, una volta che si è iniziato, diventa rapidamente un bisogno » [ibid.]. La specifità dell'opera era quella voce teatrale che *« ha preso forma e trovato la sua verità soltanto attraverso la maieutica del verso, il quale stravolge gli stereotipi del pensiero, e mette a nudo l'immediato » [ibid.]* e che doveva alla fine essere rispettata nella traduzione perché rappresentava la luce vitale dell'opera.

Fra le difficoltà incontrate c'è quel gioco di parole il cui significato si è dimenticato col tempo. Il traduttore supera il problema ricorrendo in primo alla critica letteraria e raggiungendo dopo un livello di percezione che va al di là della sintassi, verso una lingua umana, la manifestazione intensa di emozione e di vita: *« per tradurre Gertrude dunque non c'è che da affidarsi a Shakespeare che dispone di parole, immagini, metafore ancor oggi immediatamente condivisibili; essendo subito nell'universale » [ibid.].*

Nella sua traduzione di SHAKESPEARE, BONNEFOY rispetta il verso, espressione d'eleganza, perché *«È soltanto con il verso, o nell'adiacenza del verso che la più interiore verità umana può essere detta, o per meglio dire, rivelata » [ibid.]*. Per questo, il traduttore decide di liberarsi dall'alessandrino francese *« con le sue simmetrie interne, le sue inarcature troppo vistose » [ibid.]* alternando regolarmente tra versi di otto e di quattordici sillabe.

Di fronte al gioco di parole e l'oscurità dei sensi, BONNEFOY pesca nella critica per trovare i significati adeguati. Per quanto riguarda la rima, il traduttore giudica buono di badare alla regolarità dei versi ma senza la rima. L'eccezione sarà fatta solo nella scena di Amleto. Nella canzone di Ofelia, BONNEFOY di tanto in tanto tenta di far suonare la rima anche all'interno dei versi come nelle parole: Saint-Valentin; levé- habillé:

C'est demain la Saint-Valentin,
Pour être sa valentine,
Je suis venue, bien pucelle,
Tôt matin frapper à sa vitre
Il s'est levé, habillé,
Il m'ouvrit tout grand sa chambre,
Une pucelle est entrée,

Qui jamais n'en est ressortie [ibid.].

Tradurre è anche essere critico che legge e rilegge per capire il testo. Il traduttore qualche volta devia dall'opera e un'altra volta si arma della sua propria esperienza. Nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* di LEOPARDI:

Spesso quand'io ti miro
star così muta in sul deserto piano
che, in suo giro lontano, al ciel confina,
ovver con la mia greggia
seguirmi viaggiando a mano a mano;
e quando miro in ciel arder le stelle;
dico fra me pensando:
a che tante facelle?
Che fa l'aria infinita, e quel profondo
Infinito seren ? Che vuol dir questa
Solitudine immensa ? (…) [in ibid.]

BONNEFOY traduce:

Et bien souvent, quand je te vois muette
Au dessus des pays déserts qui se déroulent
De toutes parts jusqu'à toucher le ciel,
Ou me suivre, main dans ma main près du
[troupeau,
Partout au firmament brillant, brûlant, l'étoile,
Je me dis, à part moi réfléchissant,
Pourquoi toute ces torches?
Et à quoi tend l'air infini, à quoi
Le ciel profond, le ciel sans borne, et que veut dire
Cette solitude, à jamais (…) [30]

Il traduttore pesca nel significato dell'espressione leopardiana « *a mano a mano* » e va avanti nella sua interpretazione, considerando la luna come una graziosa donna di cui si deve prendere la mano e camminare. Questo spiega bene la sua scelta per l'espressione *« main dans ma main »*: *« il mio lettore può quindi constatare che ho tradotto « a mano a mano » con « main dans ma main », che è sicuramente dire di più di quanto dica Leopardi, se non addirittura dire un'altra cosa » [ibid.].*

Con altri versi di LEOPARDI, dell'*Infinito*:

> Sempre caro mi fu questo ermo colle
> e questa siepe, che da tanta parte
> dell'ultimo orizzonte il guardo esclude (…) [in ibid.]

BONNEFOY traduce:

> Toujours chère me fut cette colline
> Solitaire ; et chère cette haie
> Qui refuse au regard tant de l'ultime
> Horizon de ce monde (…)[35]

Il traduttore insiste sulla parola *siepe* che è al singolare e che abbia voluto trasformare al plurale. La sua scelta si giustifica dalla percezione dell'infinito amore di LEOPARDI per il viaggio e lo spostamento. Quindi con una sola siepe, si disegna un paesaggio fisso che avrebbe soffocato quel desiderio di libertà. BONNEFOY immagina il sentiero piantato di siepi che condensano l'idea di successione e quindi di moto interminabile. Il traduttore ha voluto inoltre esaudire l'augurio non espresso di LEOPARDI, di scoperta e di libertà, e fargli piacere:

> « È, con in mente così questo pensiero che credo tanto costante in Leopardi quando essenziale alla poesia avevo quindi gran voglia di ritrovarne l'intuizione e lo slancio ne L'Infinito; gran voglia di collocare, tra « il guardo » che scopre gli « interminati spazi » e l'orizzonte, non una siepe, in primo piano e accentrante, ma tutta una rete di basse staccionate, disseminate sui pendii, ognuna delle quali nasconderebbe una parte dell' « ultimo orizzonte » » [ibid.].

Su quell'idea di cattura del *non–detto quasi detto* dall'autore che è il sommum della verità, BONNEFOY aggiunge che *« La traduzione non deve essere il calco della letteralità della poesia ma l'ascolto del desiderio di chi la scrisse, e il compimento di quel desiderio in un testo rimasto suo » [ibid.]*. Alla fine BONNEFOY torna a *questa siepe*, una sola, e rimane fedele a LEOPARDI sapendo che con questo ascolto dell'opera originale sta illuminando il suo percorso verso l'ascesa poetica.

Di fronte ai sonetti shakesperiani, BONNEFOY non si limita alla struttura di quattordici versi, di due quartine e due terzine del sonetto, ma trova più appropriato di *« costruire la traduzione sull'opposizione di pari e dispari, tre strofe lunghe e una corta possono bastare » [ibid.]*. Se il traduttore dall'inizio è attento solo al rispetto e all'imitazione della struttura originale, sarebbe incatenato e frenato nel suo slancio di creazione poetica:

> « se una strofa può diventare un insieme di versi più lungo, ciò consentirà un'idea in esso attiva di svilupparsi nella traduzione in modo più naturale, senza essere straziata da artifici, e, insomma, di respirare: la concisione, le condesazioni, le ellissi potendo a quel punto nascere nella parola del traduttore come quello che il suo sguardo libero ha saputo ritrovare nel testo originario » [ibid.],

Quindi il traduttore non deve dimenticare che l'essenziale è la poesia o l'effetto poesia e quindi è naturale dire che con una nuova lingua, riflessa nel verso libero, nascerebbe una nuova musica che suonerebbe nella gola di una nuova forma. Si cita come esempio del cambiamento adottato da BONNEFOY nella forma, il sonetto CXXIX di Shekespeare:

> Th'expense of spirit in a wase of shame
> Is lust in action, and till action, lust
> Is perjured, murd'rous, bloody, full of blame,
> Savage, extreme, rude, cruel, not to trust,
> Enjoyed no sooner but despisèd straight,
> Past reason hunted, and no sooner had,
> Past reason hated as a swallowed bait
> On purpose laid to make the taker mad:
> Mad in pursuit, and in possession so,
> Had, having, and in quest to have, extreme,
> A bliss in proof, and proved, a very woe,
> Before, a joy proposed, behind, a dream.
> All this the word well knows, yet none knows well
> To shun the heaven that leads men to this hell [in ibid.].

dove il traduttore ha optato per una struttura strofica di cinque, quattro, quattro e due versi:

> La luxure: naufrage, en abîme de honte,

De la force vitale. Rien qu'en pensée
Elle est parjure, meurtrière, elle répand
Coupablement le sang, elle est sauvage,
Excessive, brutale et cruelle, traîtresse,

Et méprisée si tôt satisfaite,
Follement poursuivie mais follement
Haïe, le hameçon qu'on a dans la bouche
Fait pour que l'esprit sombre, par la douleur.

Et insensée à vouloir comme à prendre,
Rage de qui a eu, qui possède, qui cherche,
Désirée, un délice, éprouvée, un malheur,
Attendue, une joie, passée, l'ombre s'un songe,

Et cela, qui ne le sait pas? Mais qui sait se garder
De ce ciel qui voue l'homme à cet enfer?[35]

Alla fine si può dire che BONNEFOY è il traduttore del rapporto umano che fa suonare con la sua traduzione i passi della musica poetica:

> « Il nostro tempo inizia a capire che spetta alla traduzione della poesia illuminare la via dell' « authentique séjour terrestre ». Autentico in quanto liberato dai miti che privavano di vedere quello che è nella sua finitudine –la sua pienezza- essenziale » [ibid.].

per offrire pace e osmosi all'anima addormentata da questa cantilena dalle risonanze di sirene:

> « dove rimaniamo quando, iniziando a tradurre, prendiamo posto di fronte a quella distesa infinita, leggermente scintillante, le ricchezze dell'altra lingua, offerte alla ricerca ma anche alla contemplazione, inanzitutto, che bell'accoglienza, che pace » [ibid.].

Si vuol alla fine di questo ventaglio di esperienze di tradurre concludere con GOETHE che è l'immagine della ricchezza intellettuale modesta. Ha scritto molte opere e tradotto molte letterature come era tradotto tante volte. Affatto narcisista dell'ampiezza della sua produzione, era con la *« sa vision de la réalité naturelle, humaine, sociale et culturelle » [3]*, aperto alla differenza; al mondo.

La sua forza risiedeva nel suo senso di scambio e la sua disposizione ad andare all'incontro dello straneo mediante la traduzione che era secondo lui *« l'acte sui generis qui incarne, illustre et aussi permet ces échanges, sans en avoir bien entendu le monopole. Il existe une multiplicité d'actes de translation qui assurent la plénitude des interactions vitales et naturelles entre les individus, les peuples et les nations, interactions dans lesquelles ceux-ci construisent leur identité propre et leurs rapports avec l'étranger » [ibid.].* Secondo GOETHE, la traduzione rimane, nonstante la pletora della critica, un atto considerevole: *« Si dica quel che si vuole dell'inadeguadezza della traduzione, essa resta comunque una delle cose più importanti e più preziose del mondo » [in 10].* Esalta in un'atmosfera d'incontro dove deve valutare lo sguardo del sé rispetto all'altro tendendo verso la cristallizzazione di una letteratura mondiale che avrà per capo o per mediatore il nazionalismo tedesco: *« Car c'est la destination de l'Allemand que de s'élever à l'état de représentant de tous les citoyens du monde » [in 3].*

La traduzione è *« une tâche essentielle, digne d'estime, et, en verité, faisant partie de la littérature d'une nation » [3].* In primo entra nell'arena per impegnarsi in una lotta con lo straneo. Questo confronto non è alimentato da un'intenzione cattiva o distruttiva ma da uno spirito sportivo che rispetta l'altro e ciò che è veramente: *« on ne doit pas s'engager dans une lutte immédiate avec la langue étrangère. On doit parvenir jusqu'à l'intraduisible et respecter celui-ci; car c'est là que résident la valeur et le caractère de chaque langue » [ibid.].* Quindi il traduttore potrebbe raggiungere, con facilità o no, il traducibile ma il più duro rimane l'intraducibile, ciò che è proprio allo straneo, che lo circoscrive e che testimonia della sua esistenza, come lo precisa GOETHE: *« Dans la traduction, on doit parvenir jusqu'à l'intraduisible; c'est alors seulement que l'on prend conscience de la notion étrangère et de la langue étrangère » [in ibid.].*

GOETHE pensa che la prima tappa della traduzione si fa in prosa e ciò che conta è il contenuto perché solo esso resiste e si perpetua dell'originale, anche se nella traduzione poetica si deve rispettare l'essenza della poesia che risiede nella rima e nel ritmo:

> « Je respecte le rythme aussi bien que la rime, par lesquels seuls la poésie devient poésie, mais ce qu'il y a d'agissant au sens le plus profond et le plus fondamental, ce qui est vraiment formateur et générateur de progrès est ce qui demeure du poète quand il est traduit en prose, car il reste alors le pur contenu accompli » [ibid.].

L'essenziale della traduzione è di essere, nello specchio, quel riflesso dell'originale per offrirle un'altra immagine di essa e quindi ringiovanirla e ravvivarla: *« Pour produire cette impression d'émerveillement, il faut que la traduction ait effectivement placé l'œuvre dans un miroir d'elle-même qui la « régénère » et la « vivifie » » [3].* Nel caso contrario l'originale si annoia e deperisce. Mediante la traduzione l'opera infatti, s'incanta di nuovo. GOETHE fa somigliare l'originale a fiori di campo selvaggi che si appassiranno lontano dalla terra tranne se c'è l'apporto di un'acqua fresca, la lingua straniera, per ravviverla e permetterli di sbocciare. Finalmente la visione e la riflessione di GOETHE sulla traduzione è dipinta in un quadro puramente sociale e culturale che fa trionfare gloriosamente e semplicemente l'umano.

Le pratiche e le esperienze traduttive ci permettono di dire che niente vale il lavoro sul terreno per capire il valore e il vero senso della traduzione. Sapere la teoria e la storia dell'operazione traduttiva ci permette di designare un aspetto della traduzione, ma la pratica ci permette di toccare l'anima di quest'ultima. Un traduttore che racconta il suo idillio traduttivo avrà in ascolto un pubblico interessato che sa che quest'ultimo non inventa perché è riuscito a uscire indenne da questa peripezia. Incontrare la difficoltà e che difficoltà, sarebbe un'esperienza variabile da un traduttore all'altro, da una lingua all'altra, da una cultura all'altra e nessuno potrebbe capirlo meglio del traduttore perché è lui che ha scelto il testo originale, è lui che si è fermato davanti a una parola che lo guardava e che lui guardasse e contemplasse inerte in una nebbia di non ispirazione ed è lui anche che ha cercato e ricercato l'equivalente o la soluzione di sostituzione per un lungo tempo. Che la traduzione risulti buona o cattiva, si dovrebbe provare rispetto davanti a quel genere di dedizione, soprattutto quando si tratta di poesia perché il lavoro è più intenso e più arduo e le difficoltà più insuperabili.

CAPITOLO 3
DANTE ALIGHIERI

3.1. Dante Alighieri, biografia e opere

Fra il 14 maggio e il 13 giugno 1265 a Firenze, la "*bellissima e famosissima figlia di Roma*" *(Convivio, I, III, 4)*, più precisamente nella casa degli Alighieri, una modesta famiglia di piccola nobiltà e sotto la benevolenza dello spirito dell'antenato Cacciaguida, un cavaliere al servizio dell'imperatore Corrado III; nasce un bambino dal nome DANTE (l'epocorismo di Durante).

La sua prima istruzione che rispettava gli usi medievali comprendeva l'insegnamento dell'arte del Trivio (Grammatica, Dialettica, Retorica) e dell'arte del Quadrivio (Aritmetica, Musica, Geometria, Astronomia). I suoi giovani anni erano segnati da un grande avvenimento: l'incontro con Beatrice. Così lontano che la memoria gli permetteva, DANTE racconta nella *Vita Nuova [37]*, il souvenir più sorprendente della sua infanzia e che rimane la sua visione di Beatrica a nove anni:

> « Nove fiate già appresso lo mio nascimento era tornato lo cielo de la luce quasi a uno medesimo punto, quanto a la sua propria girazione, quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice » (II).

Alla sua vista l'amore l'ha colpito con forza malgrado la sua giovane età e ha fatto palpitare tutte le vene che menavano al suo cuore: *« In quello punto dico veracemente che lo spirito de la vita, lo quale dimora ne la secretissima camera de lo cuore, cominciò a tremare sì fortemente, che apparia ne li menimi polsi orribilmente » [ibid.]*. Lo invade in tal maniera che non ha potuto pensare a un'altra cosa:

> « D'allora innanzi dico che Amore segnoreggiò la mia anima, la quale fu sì tosto a lui disponsata, e cominciò a prenderesopra me tanta sicurtade e tanta signoria per la vertù che li dava la mia immaginazione, che mi convenia fare tutti li suoi piaceri compiutamente » [ibid.].

Giovane, DANTE comincia già ad aprire un cammino verso la poesia, "*l'arte del dire parole per rima*" *(Vita Nuova, III)* e a entrare in contatto con *famosi trovatori* come Dante DA MAIANO, Cino DA PISTOIA e Guido CAVALCANTI che diventerà il suo primo amico. Durante questi anni DANTE compone *Le Rime [37]*. La prima parte contiene poemi acclusi nella *Vita Nuova* e dedicati per la maggioranza a Beatrice e al suo amore. Nelle *Rime* si trovano anche risposte in versi di diversi *fedeli d'Amore* in seguito all'interrogazione di Dante sulla significazione di Amore:

> A ciascun'alma presa e gentil core
> nel cui cospetto ven lo dir presente,
> in ciò che mi rescrivan suo parvente,
> salute in lor segnor, cioè Amore.
>
> (Vita Nuova, III, 1-4)

Con la seconda parte delle *Rime*, gli stessi poeti inviano a DANTE alcune corrispondenze per trattare sempre il tema amoroso. All'inizio è Dante DA MAIANO che richiede un’interpretazione della sua visione:

> Provedi, saggio, ad esta visïone,
> e per mercé ne trai vera sentenza.
>
> *(1-2)*

DANTE esplicita l'amore del poeta dal suo desiderio per la sua donna e dalla sua speranza di ricevere un reciproco affetto:

> Disio verace, u' rado fin si pone,
> che mosse di valore o di bieltate,
> imagina l'amica oppinïone
> significasse il don che pria narrate.
>
> (Rime, I, 5-8)

Nei successivi poemi scambiati tra i due poeti, il discorso è elogiativo e rispettuoso. Dante DA MAIANO vuol sapere il nome *"del dol maggio d'Amore"* e DANTE gli risponde che si tratta dell'assenza d'amore tra l'amante e la sua donna:

> Certamente a mia coscienza pare,
> chi non è amato, s'elli è amadore,
> che'n cor porti dolor senza paraggio.
>
> (ibid. II, 12-14)

In seguito Dante DA MAIANO fa dubitare della risposta di DANTE giustificandosi mediante l'opinione maggioritaria della gente, ma DANTE rimane inflessibile sulla sua posizione perché ha assaggiato profondamente l'amore:

> Amico (certo sonde, acciò ch'amato
> per amore agio), sacci ben, chiama,
> se non è amato, lo maggior dol porta;
>
> (ibid. III, 9-11)

Alla fine e davanti all'insistere di Dante DA MAIANO, DANTE evoca l'esistenza di altre virtù che fanno concorrenza all'amore ma glorioso, questo rimane sempre vincitore:

> e non contastare sua graziosa ovra:
> ché nulla cosa gli è incontro possente,
> volendo prender om con lui battaglia.
>
> (ibid. IV, 12-14)

Nel quinto sonetto, DANTE scrive al suo amico Lippo per salutarlo e per chiedergli il favore d'accompagnare il suo modesto componimento di un suo tocco personale che sia una musica o un commento:

> e priego il gentil cor ch'n te riposa
> che la rivesta e tegnala per druda,
> sì che sia conosciuda
> e possa andar là 'vunque è disïosa.
>
> (ibid. V, 17-20)

I poemi successivi sono un appello al souvenir d'amore, interferito qualche volta dalla presenza imponente di Firenze. Il saluto della gentil donna è molto desiderato perché tesse la speranza della condivisione e dell'incontro:

> però, se a voi convene
> ad iscampo di lui mai fare impresa,
> piaccevi di mandar vostra salute,
> che sia conforto de la sua virtute.
>
> (ibid. VII, 10-13)

DANTE vuol essere il vassallo di quella donna pinta *per man d'Amor*:

> E che far mi potete maggior dono,
> e 'n cui la mia speranza più riposa;
> che sol per voi servir la vita bramo,
> e quelle cose che a voi onor sono
>
> (ibid. VII, 41-44)

Il cui potere rimane potente perché decide della vita o della morte del poeta:

> Dar mi potete ciò ch'altri non m'osa,
> Ché 'l sì e 'l no di me in vostra mano
> Ha posto Amore; ond'io grande mi tegno.
>
> (ibid. VII, 46-48)

Nel nono sonetto DANTE spera incontrare Guido CAVALCANTI che ultimamente è stato colpito in pieno cuore dalla freccia d'amore. Il suo sentimento è immischiato nella sofferenza , nell'incertezza e nel timore anche se lo sguardo dell'amata è pieno di promesse. A quell'effetto Emilio PASQUINI descrive l'amore di Cavalcanti che si associa alla paura di soffrire: *« Egli infatti si chiama fuori da quella seducente evasione appellandosi alla natura dolorosa del suo amore, fonte per lui non di sogni ma di "pesanza", cioè propria di angoscia » [38].*

Gli ultimi poemi del primo libro delle *Rime* sono dedicati all'amore di Beatrice, dalla sua nascita al primo incontro con DANTE e fino alla sua morte.

L'intelletto davanti a questa nobile donna è debole e cerca disperatamente di catturare il suo sguardo fuggitivo:

> Quando m'apparve poi la gran biltate
> che sì mi fa dolore,
> donne gentili a cu'i'ho parlato,
> quella virtù che ha più nobilitate,
> mirando nel piacere,
> s'accorse ben che 'l suo male era nato;
>
> (Rime, XX, 71-76)

Il terzo libro delle *Rime* è composto di tenzoni scambiate tra DANTE e Forese DONATI. Il tono è all'insulto dell'altro nel suo onore e nella sua situazione finanziaria. Per esempio DANTE ingiura FORESE per sua madre frivola:

> Bicci novel, figliuol di non so cui,
> (s'i' non ne dom andasse monna Tessa),
> giù per la gola tanta roba hai messa
> ch'a forza ti convien tòrre l'altrui.
>
> (ibid. XXVIII, 1-4)

Per la sua golosità e i suoi debiti cumulati:

> Ben ti faranno il nodo Salamone,
> Bicci novello, e' petti de le starne,
> ma peggio fia la lonza del castrone,
> ché 'l cuoio farà vendetta de la carne.
>
> (ibid. XXVII, 1-4)

O per la sua impotenza coniugale:

> La tossa, 'l freddo e l'altra mala voglia
> no l'addovien per omor' ch'abbia vecchi,
> ma per difetto ch'ella sente al nido.
>
> (ibid. XXVI, 9-11)

FORESE risponde ogni volta a DANTE con lo stesso tono sprezzante e offensivo, parlando di suo padre indebitato:

ed i' trovai Alaghier tra le fosse,
legato a nodo ch'i' non saccio 'l nome,

(8-9)

O di DANTE, se stesso nel bisogno:

E anco, se tu ci hai per sì mendichi,
perché pur mandi a noi per caritate?

(ibid. 5-6)

Nel quarto libro, vengono citati alcuni poemi che erano compresi nel *Convivio* [39] e che trattano l'amore:

Amor, che ne la mente mi ragiona
de la mia donna disïosamente,
move cose di lei meco sovente,
che lo 'ntelletto sovr'esse disvia.

(III, Canzone seconda, 1-4)

e la nobiltà dell'uomo che non è altra che il regno della virtù:

Dico ch'ogni vertù principalmente
vien da una radice:
vertute, dico, che fa l'uom felice
in sua operazione.

(IV, Canzone terza, 81-84)

Negli altri versi d'amore, DANTE continua a lodare quella che gli *ha tolto il cor* e descrive il suo potere dominatore:

Tanto disdegna qualunque la mira,
che fa chinare gli occhi di paura,
però che intorno a' suoi sempre si gira
d'ogni crudelitate una pintura;
ma dentro portan la dolze figura

(Rime, XXIX, 5-9)

Il suo amore è perfetto quando è unito alla forza della virtù. DANTE soffre di questo male del cuore ma trova una consolazione nello sguardo di Beatrice:

Dite: "Madonna, la venuta nostra
è per raccomandarvi un che si dole,
dicendo: Ov'è 'l disio de li occhi miei?".

(ibid. XXXII, 12-14)

Sempre a proposito d'amore, DANTE nel quinto libro, lo descrive in tanto una luce che agentilisce i cuori e li abbellisce:

Feremine lo cor sempre tua luce,
come raggio in la stella,
poi che l'anima mia fu fatta ancella
della tua podestà primeramente;
onde ha vita un disio che mi conduce
con sua dolce favella
in rimirar ciascuna cosa bella

(ibid. XXXVII, 16-22)

Sui passi dei poeti provenzali, DANTE si mette al servizio della donna non per il suo proprio interesse ma solo per assaggiare l'amore e godere del piacere di essere presso di lei:

mi par di servidor nome tenere.
così dinanzi a li occhi del piacere
si fa 'l servire merze d'altrui bontate.
Ma poi ch'io mi ristringo a veritate,
convien che tal disio servigio conti:
però che, s'io procaccio di valere,
non penso tanto a mia proprïetate
quanto a colei che mi ha in sua podestate,
ché 'l fo perché sua cosa in pregio monti;
e io sono tutto suo; così mi tegno,
ch'Amor di tanto onore m'ha fatto degno.

(ibid. XXXVIII, 54-64)

Alla fine di questa parte, DANTE comincia una corrispondenza con Cino DA PISTOIA che esita a vivere una nuova storia d'amore:

Che farò, Dante? Ch'Amor pur m'invita,
e d'altra parte il tremor mi disperde

che peggio che lo scur non mi sia 'l verde.

(12-14)

Questo, teme di soffrire a causa dell'amore e si dà del martirio del dolore di cuore che non vuol mai sparire. DANTE lo sconsiglia di scegliere in amore la donna in verde perché anche se turba il suo sguardo e brucia il suo desiderio, partirà e quindi lo farà soffrire:

Periglio è grande in donna sì vestita:
però l'affronto de la gente verde
parmi che la tua caccia non seguer de'.

(Rime, XL, 12-14)

Sempre in questa parte, DANTE evoca un tempo dove si leggeva facilmente l'amore sui visaggi e si sospirava per esso, un tempo che purtroppo, è spazzato via dal regno del vizio:

Oh, messer Cin, come 'l tempo è rivolto
a danno nostro e de li nostri diri,
da po' che 'l ben è sì poco ricolto.

(ibid. XLI, 12-14)

Il sesto libro è dedicato a una donna detta Petra. DANTE sensibile, è invaso dall'amore e non dimentica nessun dei suoi antichi pensieri malgrado il trascorrere del tempo e l'alternanza delle stagioni:

ché li dolzi pensier non mi son tolti
né mi son dati per volta di tempo,
ma donna li mi dà c'ha picciol tempo.

(ibid. XLIII, 37-39)

Per amore, DANTE è pronto a entrare in guerra e ad affrontare senza esitazione la morte:

e io de la mia guerra
non son però tornato un passo a retro,

né vo' tornar; ché se 'l martiro è dolce,
la morte de' passare ogni altro dolce.

(ibid. 62-65)

Lungo questa parte, si ripete molto la parola petra sia in riferimento alla donna Pietra sia alla sua petrosa freddezza come in questi versi:

Similemente questa nova donna
si sta gelata come neve a l'ombra:
ché non la move, se non come petra,

(ibid. XLIV, 7-9)

O in quegli altri:

si che non par ch'ell'abbia cor di donna,
ma di qual fiera l'ha d'amor più freddo:
ché per lo tempo caldo e per lo freddo
mi fa sembiante pur come una donna
che fosse fatta d'una bella petra.

(ibid. XLV, 7-12)

Anche se quella donna era bella della bellezza delle pietre preziose, DANTE vuol fuggirla:

La sua bellezza ha più vertù che petrà
e 'l colpo suo non può sanar per erba:
ch'io son fuggito per piani e per colli;
per potere scamper da cotal donna;
e dal suo lume non mi può far ombra
poggio né muro mai né fronda verde.

(ibid. XLIV, 19-24)

Ma non può farlo perché l'amore, senza pietà, lo domina:

E' m'ha percosso in terra, e stammi sopra
con quella spada ond'elli ancise Dido,
Amore, a cui io grido
merzé chiamando, e umilmente il priego:

ed el d'ogni merzé par messo al niego.

(ibid. XLVI, 35-39)

All'inizio del decimo libro, DANTE incontra tre donne piene di *Drittura*. Tutte tristi per il cambiamento del mondo e per il loro bando, hanno voluto trovar rifugio nel cuore del poeta che era colmo d'amore:

Tre donne intorno al cor mi son venute,
e seggonsi di fore;
ché dentro siede Amore,
lo quale è in segnoria de la mia vita.

(ibid. XLVII, 1-4)

La prima espone a DANTE il loro dolore e la loro inutilità a causa dei cuori che non volevano ora essere abitati dalla virtù:

ecco l'armi ch'io volli;
per non usar, vedete, son turbate.
Larghezza e Temperanza e l'altre nate
del nostro sangue mendicando vanno.

(ibid. 61-64)

Davanti a tanta ferita, il poeta pensa che il suo esilio sembri meno duro. Come il saggio che vede nel perdono la sua vittoria, DANTE è pronto a perdonare quelli che gli hanno rubato la pace e la serenità di una possibile vita a Firenze:

che fuggir mi convenne,
ma far mi poterian di pace dono.
Però nol fan che non san quel che sono:
camera di perdon savio uomo non serra,
ché 'l perdonare è bel vincer di guerra.

(ibid. XLVIII, 103-107)

Quella pace non troverà forza che nelle mani di Dio e nella bilancia della giustizia:

Ma tu, foco d'amor, lume del cielo,

questa vertù che nuda e fredda giace,
levata su vestita del tuo velo,
ché sanza lei non è in terra pace.

(ibid. 11-14)

L'amore oscilla tra bellezza e virtù. La prima non è che apparenza mentre la seconda è nobiltà e onore che supera le frontiere dell'eterno e glorifica il suo maestro nel cielo:

Vertute, al suo fattor sempre sottana,
lui obedisce e lui acquista onore,
donne, tanto che Amore
la segna d'eccellente sua famiglia
ne la beata corte:
lietamente esce da le belle porte,
a la sua donna torna;
lieta va e soggiorna,
lietamente ovra suo gran vassallaggio;
per lo corto viaggio
conserva, adorna, accresce ciò che trova;

(ibid. XLIX, 27-37)

Il 1293 rimane un anno decisivo per DANTE perché è il periodo in cui si avvia l'ordinanza di giustizia di Giano della Bella, un nobile di Firenze, che permetteva ai nobili d’inverstirsi nella vita politica iscrivendosi in una corporazione. DANTE quindi, nel 1295, facendo parte dell'Arte dei medici e degli speziali, diventa membro del consiglio speciale del popolo e del consiglio dei Savi. Nel 1296 viene eletto nel consiglio dei Cento e nel 1300 è ambasciatore di Firenze a San Gimigniano.

Durante il periodo che va dal 1293 al 1295, DANTE è colpito da un vento di creatività e quindi comincia la scrittura della *Vita Nuova* in cui celebra il suo amore per Beatrice. Quella visione amorosa sarà progressivamente idealizzata secondo una percezione personale che eleverà l'amore a delle altezze cavalleresche cortesi più nobili.

L'amore è nobile come è stata Beatrice, osmosi di virtù e di ragione: *« Tuttavia era di sì nobilissima vertù, che nulla volta sofferse che Amor mi reggesse sanza lo fedele consiglio de la ragione » (Vita Nuova, II).* Con il secondo incontro tra DANTE e Beatrice, a diciotto anni, e ricevendo da essa un virtuoso saluto, il poeta è immerso in una visione che non era che la constatazione del suo amore per la donna. Innamorato, Dante è ammalato da quel sentimento che non gli permetteva di pensare che alla sola Beatrice. Di conseguenza si trascura senza limiti e questo si vede molto nella sua persona: *« Onde io divenni in picciolo tempo poi di sì fraile e debole condizione, che a molti amici pesava de la mia vista » (ibid. IV).* Molti hanno voluto sapere il nome di quella che ossessionava il suo cuore ma DANTE è rimasto segreto e ha badato a conservare in se stesso l'identità della sua donna. È successo una volta che nella chiesa, guardava Beatrice con gli occhi d'amore, ma fortunatamente la gente presente ha creduto che si trattasse di un'altra donna. In seguito DANTE ha fatto tutto il suo possibile per indurre in errore i Fiorentini per proteggere la virtù di Beatrice. A quel proposito scrive un sonetto dove elenca sessanta delle più belle donne di Firenze e fra cui Beatrice si trova nel nono posto.

Dopo qualche tempo della partenza della sua gentil donna in un luogo sconosciuto, il poeta decide forzato, di viaggiare fuori Firenze se come voleva vagare alla ricerca della sua donna:

> Cavalcando l'altr'ier per un cammino,
> pensoso de l'andar che mi sgradia,
> trovai Amore in mezzo de la via
> in abito leggier di peregrino.
>
> (ibid. IX, 1-4)

Al suo ritorno, perché DANTE cercava disperatamente e apertamente Beatrice per cantarle il suo amore, correvano voci che facevano torto al poeta. Quindi la sua donna gli rifiuta il saluto, ciò che lo ha reso triste e perso: *« dico che poi che la mia beatitudine mi fue negata, mi giunse tanto dolore, che, partito me da le genti, in solinga parte andai a bagnare la terra d'amarissime l'agrime » (ibid. XII).* Fin all'apparizione di un visione in cui l'amore personalizzato gli ha ordonato di

scrivere a Beatrice in *soave armonia* una ballata per spiegarle ciò che era successo e per cancellare l'offesa causata al suo sguardo:

> Ballata, i'voi che tu ritrovi Amore,
> e con lui vade a madonna davante,
> sì che la scusa mia, la qual tu cante,
> ragioni poi con lei lo mio segnore.
>
> (ibid. 1-4)

Da quell'incidente la concezione amorosa di DANTE cambia e diventa nello stesso tempo purificatrice della sua anima e di ogni traccia di male e generatrice di dolci pensieri. DANTE capisce ch'amore è gioia e sofferenza che eleva il suo maestro a ciò che è migliore in lui: *« buona è la signoria d'Amore, però che trae lo intendimento del suo fedele da tutte le vili cose » (ibid. XIII).*

Un giorno DANTE era invitato da un amico a servire qualche donna. Alla sua grande sorpresa incontra Beatrice. Tanto era grande la sua beatitudine quanto era immensa la sua tristezza perché la sua donna si sposava. DANTE è ora arrivato alla soglia della morte poi se n'è tornato per piangere tutta la sua anima. Nel frattempo comincia una nuova sensazione che immerga il poeta nel mare dei souvenirs di Beatrice:

> Spesse fiate vegnomi a la mente
> le oscure qualità ch'Amor mi dona,
> e venmene pietà, sì che sovente
> io dico: "Lasso! Avviene elli a persona?";
>
> (ibid. XVI, 1-4)

DANTE tenta di definire l'amore e di determinare il suo procidimento per dominare il cuore *dove dimora*:

> Amore e 'l cor gentil sono una cosa,
> sì come il saggio in suo dittare pone,
>
> (ibid. XX, 1-2)

Dopo qualche tempo Beatrice è andata *a la Gloria eternale*. In lutto DANTE diventa malato e desidera la morte per giungere la sua donna amata. Finalmente troverà conforto facendo vivere il nome di Beatrice, un nome nobile di virtù che illumina di umiltà l'anima di chi la percipisce:

> Ella si va, sentendosì laudare,
> benignamente d'umiltà vestuta;
> e par che sia una cosa venuta
> da cielo in terra a miracol mostrare.
> Mostrasi sì piacente a chi la mira,
> che dà per li occhi una dolcezza al core,
> che 'ntender no la può chi no la prova:
> e par che de la sua labbia si mova
> un spirito soave pien d'amore,
> che va dicendo a l'anima: Sospira.
>
> (ibid. XXVI, 5-14*)*

DANTE non si limita a qualche lusinga di Beatrice ma la rende perfetta e l'eleva alla cima della gloria sulla terra e in cielo:

> Ita n'è Beatrice l'alto cielo,
> nel reame ove li angeli hanno pace,
> e sta con loro, e voi, donne, ha lassate:
> no la ci tolse qualità di gelo
> né di calore, come l'altre face,
> ma solo fue sua gran benignitate;
> ché luce de la sua umilitate
> passò li cieli con tanta vertute,
> che fé maravigliar l'etterno sire,
>
> (ibid. XXXI,15-23)

Dopo qualche componimento in omaggio a Beatrice, DANTE decide di non scriverle poesia finché *potesse più degnamente trattare di lei*.

Lungo tutta *La Vita nuova*, l'amore è soggetto a un’evoluzione progressiva che segue gli avvenimenti autobiografici di DANTE e anche gli sconvolgimenti sopravvenuti nella sua vita, come la morte di Beatrice. Si nota che la visione del poeta progredisce pian piano che va avanti nella sua instancabile intenzione di definire Amore. All'inizio si parla di un sentimento puro e forte, veicolato dagli

occhi e perfezionato dal cuore. Quell'amore crescerà con DANTE fanciullo e soprattutto con lo sboccio della bellezza morale e fisica di Beatrice. Al di là dell'apparenza la virtù domina in quell'amore cortese che viene alimentato per mezzo del saluto. Verso la concretizzazione di quel sentimento che non è solo *la vie en rose*, Beatrice attiva una nuova immagine dell'amore rifiutando l'elemento che permetteva a DANTE di continuare a vivere nel suo proprio mondo e che è il saluto: *« Infatti, dopo lo spartiacque segnato dalla perdita del saluto di Beatrice, la poesia di Dante si era orientata verso la fenomenologia degli effetti virtuosi di un amore autosufficiente, senza bisogno di corresponsione » [38].*

Con questo incidente che riguarda il saluto, il poeta capisce che l'amore è di amare anche senza essere amato e di continuare ad amare senza aspettare niente dell'altro. L'amore diventa progressivamente più idealizzato e tende ora verso il fin'amore cantato dagli stilnovisti. Beatrice, soprattutto dopo la sua morte, esalta un posto elevato nel cielo al rango dei beati e degli angeli. Diventa perfetta presso Dio, come lo precisa nella sua premessa alla *Vita nuova* Guido Davico BONINO:

> « Se abbiamo maldestramente evocato cinque delle sei visioni della Vita Nuova, è per suggerire, attraverso esse e il loro repertorio simbolico, il senso di una progressiva, rigorosa ascesi morale- religiosa, che dal vagheggiamento d'amore secondo formule mondane e profane (non aliene da suggestioni provenzaleggianti) trascorre all'assunzione di una teoria d'amore di ben altro impegno conoscitivo: quella dello Stilnovo. Dante però la arricchisce creativamente della sua personale riflessione sino a trasformarla, nel corso dell'opera stessa […], nella concezione di un Amore assoluto, strumento di elevazione a Dio, e ad identificarsi totalmente in essa: ad annullarsi nella "Beatrice Beata" non più "femmina", ma "uno de li bellissimi angeli del cielo » [37].

A causa del già radicato conflitto tra i guelfi bianchi e i guelfi neri e il sapere diplomatico e oratorio di DANTE gli è richiesto personalmente di fare un'ambasceria presso Bonifacio VIII a Roma per discutere il problema:

> « Fatto sta che, per i suoi meriti politici, gli toccò di guidare la ben più impegnativa ambasceria di Firenze presso il pontefice nell'ottobre 1301. Che Bonifacio VIII licenziasse gli altri due legati trattenendo con vari pretesti

> Dante presso di sé, lascia intendere la cinica accortezza dello stesso, capace di riconoscere la personalità dell'avversario più agguerito » [38].

Nel frattempo Carlo di Valois entra a Firenze dove permette ai Neri di trionfare nella città. Questi alla prima occasione hanno formato un governo e hanno avviato un'onda di accusi che condannavano la parte avversa, i Bianchi. In quel turbine di disordine e d'odio vendicatore, DANTE viene condannato in contumacia nel 1302 a pagare una multa e alla morte sul rogo.

Comincia quindi per DANTE il tempo dell'esilio *"che significava allora la perdita di ogni diritto civile, il rischio di subire violenze di ogni tipo e in ogni caso il dover dipendere dall'arbitrio e dagli umori degli eventuali prottetori che gli concedessero asilo e protezione" [ibid.]*. Da città in città, da Verona a Venezia, a Treviso, a Padova…DANTE percorerà tante regioni per trovare un porto di rifugio dai grandi famiglie come quella di Cangrande della Scala.

I primi anni d'esilio sono di grande ispirazione letteraria. Tra il 1303 e il 1304, DANTE scrive *Il De Vulgari Eloquentia [39]* per elaborare una teoria sull'eloquenzia che dirige ogni persona che vuol acquistare più conoscenza del volgare. Quest'opera avrà per materiale la lingua volgare che viene definita da DANTE come la lingua familiare e naturale, la lingua imparata dalla nascita. Questa sarà differente dal latino che rimane rigoroso a causa delle sue regole e il suo apprendimento:

> « Chiamo lingua volgare quella a cui i bambini si abituano ad opera di coloro che stanno loro attorno quando incominciano ad articolare le parole. Più brevemente si può dire che si chiama lingua volgare, quella che impariamo imitando senza alcuna regola la balia » (I, I).

Il volgare è naturale, facile da parlare, ciò che fa tutta la sua nobiltà: « *La più nobile è la lingua volgare, per prima cosa perché è stata la prima usata dal genere umano, per seconda cosa perché ne fa uso il mondo intero » (ibid.).*

All'inizio DANTE fa un'introduzione sul dono fatto all'uomo e che è il linguaggio. Questo rimane un bisogno vitale per parlare e comunicare. Alla differenza degli animali che vivono per istinto, l'uomo impiega la ragione per aprire il suo cammino nella vita: « *L'uomo non è dunque guidato dall'istinto naturale, ma dalla ragione. La ragione è diversa nei singoli individui per ciò che riguarda la capacità di distinguere, di giudicare, di scegliere » (ibid. III).* Attraverso quella stessa ragione che sarà associata ai sensi e al sensibile, l'individuo dispone della lingua per trasmettere il suo pensiero agli altri. Il primo uomo supposto parlare in primo è Adamo che nel paradiso pronuncia la sua prima parola, Dio. Quella lingua era parlata dai discendenti di Adamo fino ai figli di Eber. Con la costruzione della torre di Babele e la ricerca dell'uomo di superare il Creatore, gli uomini vengono divisi in gruppi di lavoro e ogni gruppo parlava una lingua specifica: *« Furono colpiti da tanta confusione dall'alto del cielo che, mentre tutti si dedicavano all'impresa usando la stessa lingua, resi deversi da molte lingue » (ibid. VII).*

Da quel periodo gli uomini si disperdono nelle differenti parti del mondo. In Europa, fra altri popoli c'erano i Greci e i Latini. Con il tempo si sono affirmate molte lingue volgari europee come la lingua d'Oc, la lingua d'Oïl, la lingua del sì…Anche se in Italia c'erano molti volgari differenti fra di loro, esistono nel mondo divese lingue che potrebbero essere interessanti:

> « Ho tratto questa ferma convinzione: esistono molte regioni e città più utili e gradevoli della Toscana e di Firenze, di cui sono nativo e cittadino; ci sono svariati popoli e genti che hanno una lingua più bella e più utile di quella degli Italiani » (ibid. VI).

DANTE vuol unificare la lingua degli Italiani e la chiama il volgare italiano. Non trova nessun'obiezione a non parlare in Italia la stessa lingua che sarà *"illustre, cardinale, aulico e curiale" (ibid. XVII)*. Comincia a fare un'analisi breve dei volgari esistenti (romano, siciliano, milanese, toscano…), che potrebbero accedere al titolo di volgare italiano ma invano, perché ogni volta gli manca qualcosa: sono trascurati dai loro pari o si tratta di una lingua barbara, o aspra…

A supporre che il volgare italiano esista, questo converrebbe con certezza come ornamento alla poesia: *« Per cui, non essendoci altro ornamento così mirabile come il volgare illustre, è chiaro che ogni poeta debba usurfruirne » (ibid. II, I).* Come converrebbe a un'*élite* ben determinata di persone che avrebbero un ingegno sottile e raffinato e che avrebbero bisogno di una *lingua degnissima*: « *Il volgare cerca uomini eccelsi per ingegno e scienza, mentre disprezza tutti gli altri » (ibid.).* DANTE aggiunge che se il volgare è considerato come la lingua più elevata, dovrebbe anche trattare il tema più elevato e più degno. Infatti, con quella lingua, si tende verso la perfezione, la perfezione del versificatore che l'impiega e del tema che tratti. DANTE giudica che gli argomenti che converrebbero a quella lingua dovranno rispettare la triplice natura dell'anima umana: vegetativa, animale e razionale. In quel contesto si disegnano tre assi tematici: la salvezza per la sua utilità, l'amore perché è desiderato e la virtù per l'onesta che propaga:

> « Queste tre cose, dunque, cioè salvezza, amore e virtù, sono quelle altissime, che si devono trattare nel modo più alto: e, parlando più esplicitamente, quelle cose che in sommo grado tendono ad esse, cioè prodezza di armi, amore ardente e rettitudine » (ibid. II).

Lo stile adeguato al volgare che sarà sistemato in canzoni, è lo stile tragico. DANTE in seguito farà la definizione della canzone e determinerà la sua struttura prendendo in considerazione i componenti del verso e la rima. *Il De Vulgari Eloquentia* rimane un'opera in latino incompiuta, in cui DANTE avrebbe voluto estendersi sugli altri stili esistenti come il comico, sulla rima, sul sonetto, sulle ballate e sul volgare mediocre e umile.

Nel 1304, DANTE scrive *Il Convivio* un'opera incompiuta composta di quattro libri. È un invito sotto forma di commento a quelli desiderosi e disposti a alimentarsi del cibo dello spirito: *« Per che ora, volendo loro apparecchiare, intendo fare un generale convivio di ciò ch'i'ho loro mostrato, e di quello pane ch'è mestiere a così fatta vivanda, sanza lo quale da loro non potrebbe esser mangiata » (I, I, 11).*

È un’esercitazione in cui si contempera la ragione e il cuore in una mescolanza che vuol chiarire l'oscurità dall'ignoranza e giungere il vero senso delle cose:

> « La vivanda di questo convivio sarà di quattordici maniere ordinata, cioè quattordici canzoni sì d'amor come di vertù materiate, le quali sanza lo presente pane aveano d'alcuna oscuritade ombra, sì che a molti loro bellezza più che loro bontade era in grado. Ma questo pane, cioè la presente disposizione, sarà la luce la quale ogni colore di loro sentenza farà parvente » (ibid.14-15).

Il Convivio sarà scritto in lingua volgare e DANTE spiega la sua scelta da tre ragioni: *"l'una si muove da cautela di disconvenevole ordinazione; l'altra da prontezza di liberalitade; la terza da lo naturale amore a propria loqueta" (ibid. V, 2)*. Anche se il latino è considerato come la lingua più nobile, rimane ristretto a poche persone. Per quanto riguarda il volgare, questo sarà più efficace e sarà influenzare più persone:

> « Puotesi adunque la pronta liberalitate in tre cose notare, le quali seguitano questo volgare, e lo latino non avrebbe seguitato. La prima è dare a molti; la seconda è dare utili cose; la terza è, sanza essere domandato lo dono, dare quello » (ibid. VIII, 2).

Il Convivio rimane un dono fatto da DANTE ai lettori "*Che sono in tenebre in oscuritade per lo usato sole che a loro non luce" (ibid. XIII, 12)*, per mostrargli il cammino della scienza e della virtù. Quel dono sarà un atto gioioso che vuol essere utile e onesto e per il donatore e per il ricevente, per aiutarli ad avanzare verso il meglio. Infine la scelta di DANTE per la sua amica, la lingua volgare non è altro che un atto *di naturale amore per la sua propria loquela*: *« Dico che lo naturale amore principalmente muove l'amatore a tre cose: l'una si è magnificare l'amato; l'altra è ad esser geloso di quello; l'altra è a difendere lui, sì come ciascuno può vedere continuamente avvenire » (ibid. X, 6);* che si spiega dall'avvicinamento e dall'intimità che intrattiene con essa. Quella lingua si caratterizza da quel tratto unitario che lega il sé alla famiglia, all'amico, al vicino…e richiama il legame sociale con l’altro:

> « E così lo proprio volgare è più prossimo quanto è più inito, ché uno e solo è prima ne la mente che alcuno altro, e ché non solamente per sé è unito, ma per accidente, in quanto è congiunto con le più prossime persone, sì come con li parenti e propri cittadini, e con la propria gente » (ibid. XII, 5).

Nel *Convivio* DANTE parla della ricerca dell'anima di perfezione, una perfezione che si compie con l'ultima scienza: *« Che ciascuna cosa, da providenza di propria natura impinta, è inclinabile a la sua propria perfezione » (ibid. I, 1).* Ma quella stessa anima smarrisce quando di *malizia* è invasa. Sono pochi numerosi che si investono nella ricerca della conoscenza : « *Oh beati quelli che seggiono a quella mensa dove lo pane de li angeli si manuca » (ibid. 7)!* E quelli che la trovano, sanno essere generosi e condividere il loro sapere: *« E acciò che misericordia è madre di benificio, sempre liberalmente coloro che sanno porgono de la loro buona ricchezza a li veri poveri, e sono quasi fonte vivo, de la cui acqua si refrigera la naturale sete » (ibid. 9).*

DANTE modestamente si considera come un principiante nel cammino della conoscenza, ma già vuol raccogliere al suo ritmo e per piacere ciò che trova per trasmetterlo ai bisognosi:

> « per la dolcezza ch'io sento in quello che a poco a poco ricolgo, misericordievolmente mosso, non me dimenticando, per li miseri alcuna cosa ho riservata, la quale a li occhi loro, già è più tempo, ho dimostrata; e in ciò li ho fatti maggiormente vogliosi » (ibid. 10).

Per questo, DANTE decide di seguire l'esempio di BOEZIO e di Sant'AGOSTINO che hanno parlato di loro stessi per difendersi in un primo tempo dall'infamia e per mettersi al servizio d'altrui mediante il pensiero dotrinale. Il poeta attraverso il commento desidera corregere e rivedere quell’immagine da lui costituita nell'esilio e che ha offuscato il suo percorso politico fino qua irreprensibile: *« Ahi, piaciuto fosse al Dispensatore de l'universo che la cagione de la mia scusa mai non fosse stata! Ché né altri contr'a me avria fallato, né io sofferto avria pena ingiustamente, pena dica, d'essilio e di povertate » (ibid. III, 3).*

La fama di una persona è di una grande importanza soprattutto per DANTE che ha voluto sempre ben fare. Una buona fama è il risultato del ben operare, quindi la persona che approfitta o che è testimone di quelle buone azioni non dovrebbe vedere che la bontà e la bellezza del benefattore: *« La fama buona principalmante è generata da la buona operazione ne la mente de l'amico, e da quella è prima partorita; ché la mente del nemico, evvegna che riceva lo seme, non concepe » (ibid. 7).* Una brutta fama per quanto la riguarda costituisce una macchia indelebile nella vita di una persona perché "*alcuna ombra gittano sopra la chiarezza de la bontade, sì che la fanno parere men chiara e men valente" (ibid. IV, 11)*.

Ciò che colpisce DANTE prima di tutto è che abbia fatto tutto il suo possibile per far cambiare le cose verso il bene ma invano. Il suo cuore era stato colpito dalla freccia del bene e rimarrà per sempre come tale. Davanti a quell'operare tutti dovrebbero sapere che sia buono ma purtroppo ci saranno sempre persone malintenzionate che non cercano a percepire che solo il negativo e a rendere tutto cattivo. Malgrado questo DANTE continua a spiegare la sua filosofia della vita e il suo amore sincero per Beatrice che ha nobilitato il suo cuore:

> E poi tempo mi par d'aspettare,
> diporrò giù lo mio soave stile,
> ch'i' ho tenuto nel trattar d'amore;
> e dirò del valore,
> per lo qual veramente omo è gentile,
> con rima aspr'e sottile;
> riprovando 'l giudicio falso e vile
> di quei che voglion che di gentilezza
> sia principio ricchezza.
>
> (ibid. Canzone terza, 9-17)

Perché finalmente la nobiltà, quella *umana bontade*, non è quella delle ricchezze o della discendenza ma quella dell'*"animo ch'è dritto e verace" (ibid. IV, V, 59)* che di virtù si orna e si arricchisce. L'anima che riceve la nobiltà –e qui DANTE vede questa qualità come il dono perfetto di Dio all'uomo-, è fiera e non nasconde questo:

L'anima cui adorna esta bontate
non la si tiene ascosa,
ché dal principio ch'al corpo si sposa
la mostra infin la morte.

(ibid. IV, Canzone terza, 121-124)

Il mondo è in ogni epoca confusione, confusione degli equilibri etici e morali dove al posto che i buoni trionfano e siano onorati, *"Erano in villano dispetto tenuti, e li malvagi onorati ed essaltati" (ibid. IV, I, 7)*. L'ingiustizia è moderata dalla ragione, la grande signora detta filosofia "*li cui raggi fanno li fiori rifronzire e fruttificare la verace de li uomini nobilitade" (ibid. 11)*. Si deve credere nel potere del tempo che, secondo il ragionamento d'ARISTOTELE, dispone del moto dell'istante passato e presente e distribuisce secondo il suo buon volere differenti forme. Infatti ciò che non succederà oggi si concretizzerà forse domani, quindi si deve sorridere al tempo e essere pazienti perché, secondo il pensiero di Epicuro tutti cercano la felicità difficile da raggiungere: *« veggendo che ciascuno animale, tosto ch'è nato, è quasi da natura dirizzato nel debito fine, che fugge dolore e domanda allegrezza » (ibid. VI, 11).*

Nella cavalcata del tempo, DANTE descrive il carattere dell'anima nobile che con l'adolescenza deve essere ubbidiente, dolce e sentire la vergogna che risulta da tre stati d'animo: "*l'una si è stupore, l'altra si è pudore; la terza si è verecundia*" *(ibid. IV, XXV, 4)*. Con la *gioventute* l'uomo nobile deve essere temperato, cortese, forte, leale e amante. Con la *senettute*, la vecchiaia, l'anima deve essere prudente, giusta e buona. Finalmente con l'ultima età, *lo senio*, l'anima nobile apre un cammino verso Dio in total quiete perché avrà percorso una vita di bene per sé e per gli altri:

> « quello che fa la nobile anima ne l'ultima etade, cioè nel senio. E dice ch'ella da due cose: l'una, che ella ritorna a Dio, sì come a quello porto, onde ella si partio quando venne ad intrare nel mare di questa vita; l'altra si è che ella benedice lo cammino che ha fatto, però che è stato diritto e buono e sanza amaritudine di tempesta » (ibid. XXVIII, 2).

Il porto di quel riposo finale dell'anima nobile sarà l'Empireo, il luogo in cui risiede il Divino e le Intelligenze. DANTE parla a questo proposito di un cielo rapido, tranquillo e pacifico. Quel cielo, secondo il pensiero astronomico d'ARISTOTELE e di TOLOMEO è la nona sfera che muove gli altri cieli: *« sono nove cieli mobili; lo sito de li quali è manifesto e determinato, secondo che per un'arte che si chiama perspettiva, e [per] arismetrica e geometria, sensibilmente e raggionevolmente è veduto, e per altre esperienze sensibili » (ibid. II, III, 6).* Ogni cielo è moto da un ordine d'Intelligenze celesti in numero di nove. Per esempio il cielo di Venere è custodito dai Troni. Quel cielo fatto d'amore, accende la fiamma d'amore a seconda della sua disposizione e la trasmette agli uomini sulla terre: *« lo movimento di quello cielo, pieno d'amore, dal quale prende la forma del detto cielo uno ardore virtuoso per lo quale le anime di qua giuso s'accendono ad amore, secondo la loro disposizione » (ibid. V, 13).* Quel cielo è messo in valore perché simboleggia l'essenza dell'amore di DANTE per Beatrice come rappresenta l'orecchio attento e comprensivo dello stato sentimentale del poeta che vuol ora separare tra l'anima e lo spirito della sua benamata se come volesse distinguere tra ciò che era e ciò che è divenuto. L'anima di Beatrice è quell'immagine che abbia concepito nel passato, mentre il suo spirito è quella giovinezza della ragione che razionalizza il cuore e lo prepara a una sensazione che non è più sensitiva:

> « dico che questo ["spirito"] non è altro che uno frequente pensiero a questa nuova donna commendare e abbellire; e questa "anima" non è altro pensiero accompagnato di consentimento, che, repugnando a questo, commenda e abbellisce la memoria di quella gloriosa Beatrice » (ibid. VI, 7).

Per DANTE l'ultima immagine che vuol conservare di Beatrice, è quella immortale e beata perché il poeta crede nel prolungamento della vita dopo la morte, una vita in cui Beatrice si eleva in tutta la sua gloria per perpetuare l'amore umano al di là delle sfere celesti. Quello stesso amore che fiorirà mediante uno slancio di perfezione all'immagine del Divino: *« io così credo, così affermo, e così certo sono ad altra vita migliore dopo questa passare, là dove quella gloriosa donna vive, de la quale fu l'anima mia innamorata » (ibid. VIII, 16).* Attraverso questa immortalità dell'anima, sarà interessante pensare che DANTE creda in questa dottrina per amore di Beatrice perché se la vita finisce con la morte,

l'innamorato che è divenuto oggi, non sentirà più il suo cuore battere allo sguardo dell'amata. Visto che amore è speranza di un indomani dove l'incontro è tanto aspettato, e se con questo stesso indomani ci si dice che non esisterà più, si dirà che è la fine d'amore, la fine della vita e della ragione che ci spinge ogni giorno ad alzarsi. Per amore di Beatrice DANTE vuol semplicemente credere nella felicità paradisiaca -principe tanto esaltato dagli stilnovisti-, come una rivincita alla vita dove il destino gli ha prescritto separazione e sofferenza e dove regna la filosofia, una "*donna piena dolcezza, ornata d'onestade, mirabile di savere, gloriosa di libertade" (ibid. XV, 3)*.

L'amore di DANTE per Beatrice è nella sua essenza, l'unione della spiritualità e dei sentimenti: *« Amore, veramente pigliando e sottilmente considerando, non è altro che unimente spirituale de l'anima e de la cosa amata » (ibid. III, II, 3).* È attinto da Dio e dallo spirito umano che s'irradia ai passi delle nobili virtù. Chi ha conosciuto Beatrice avrebbe potuto denotare in essa la perfezione della bellezza e della morale e di conseguenza amarla: *« Ché il suo parlare, per l'altezza e per la dolcezza sua, genera ne la mente di chi l'ode uno pensiero d'amore, lo quale io chiamo spirito celestiale » (ibid. VII, 12).* Mediante quell'amore si tende a rafforzare la fede, l'atto d'amore verso l'Eterno. Si spazzano via i vizi innati e si incoraggia la virtù per giungere infine alla *"somma sapienza e sommo amore e sommo atto" (ibid. XII, 13)*.

Tra il 1304 e il 1316, DANTE scriverà diverse *Epistole [39]*, al numero di tredici. La prima è un messaggio di pace da parte dei guelfi bianchi esiliati, al Cardinale Niccolò da Prato. DANTE all'inizio fa ricordare che i Bianchi per il saluto della loro patria hanno dovuto *"corsi nella guerra civile, che altro cercavano le nostre bianche insegne, e per che altro rosseggiavano le spade e i dardi nostri, se non perché coloro che con temeraria voluttà troncarono i diritti civili e sottomessero i colli al giogo della pia legge (I, 3)*. Ma quella guerra perché rimane sanguinosa e tocca la carne dei Fiorentini, la pace sarà necessaria per *"irrigare del sapore della tranquillità della pace quella così a lungo agitata Firenze*" *(ibid. 4).* DANTE e i guelfi non trovano miglior messaggero di pace e pacificatore che Niccolò da Prato, dedicato per molto tempo a calmare gli spiriti agitati.

Nella quinta *Epistola* (1310), DANTE continua il suo discorso o la sua ricerca di pace, una pace che promette "*un nuovo giorno che dal sogere mostra l'aurora. La quale già dirada le tenebre della lunga calamità" (V, 1)*, che attenua ora le tenebre di *una lunga calamità*. DANTE fonda le sue speranze nella persona di Enrico VII per glorificare l'Italia del passato, l'Italia unificata e forte dei Romani. Nelle *Epistole* VIII, IX e X, DANTE si mette al servizio della moglie di Enrico VII, Margerita, una donna virtuosa e nobile.

Nella seconda *Epistola* DANTE si rivolge ai conti Oberto e Guido da Romena per consolarli della perdita del loro zio Alessandro. Attraverso la sua lettera, il poeta rende omaggio al defunto e alle sue nobili virtù che l'alzarono alla magnificenza del paradiso: *« "mostriamo la sferza fugatrice dei vizi" ? Portava infatti all'esterno sferze d'argento in campo purpureo, e all'interno un animo che nell'amore delle virtù scacciava i vizzi » (II, 1).* DANTE inoltre incoraggia i conti a seguire l'esempio dello zio e a essere i suoi eredi nella ricchezza morale. Quell'epistola è anche il riflesso della degradazione della situazione finanziaria di DANTE nell'esilio: *« mi scuso come vostro presso la vostra discrezione dell'assenza dalle lagrimose esequie; perché non mi trattenne negligenza né ingratitudine, ma l'inopinata povertà che l'esilio ha arrecato » (ibid. 3).*

La terza *Epistola* scritta nel 1306, è dedicata all'amico Cino DA PISTOIA per spiegare i mutamenti che può subire l'amore da una cosa all'altra. Quel sentimento rimane imprevedibile a tal punto che nella quarta *Epistola*, DANTE racconta il suo incontro con la donna ideale: *« come ai baleni diurni seguono subito tuoni, così appena vista la fiamma di questa bellezza l'Amore terribile e imperioso mi occupò » (IV, 2).* Quell'amore cancella le ultime risoluzioni di DANTE e l'immerge in un'euforia incontrollabile, lui l'uomo ragionevole.

Nella sesta *Epistola* DANTE vede che l'Impero è il governo più appropriato all'Italia che, senza la sua protezione sarà sottomessa all'avidità degli altri paesi: « *l'Italia misera, sola, abbandonata agli arbitri privati e privata di ogni pubblica guida » (VI, 1).* Nell'XI *Epistola* il poeta scrive ai Cardinali affinché Roma diventi la sede del Pontefice. I Cardinali dovrebbero rivestire i loro vestiti di guerra per

lottare contro la corruzione e la cupidigia, la loro cupidigia, e alzare la bandiera di Dio:

> « poiché avete il dorso non il volto verso il carro della Sposa; potreste veramente esser detti, quali furon mostrati al Profeta, volti malamente verso il tempio; poiché disprezzate il fuoco mandato dal cielo mentre gli altari ardono ora di fuoco profano, poiché vendete colombe nel tempio dove son diventate venali in danno di quelli che barattano da una parte e dall'altra le cose che non possono stimarsi con prezzo » (XI, 5).

All'apparizione della legge del maggio 1315 che permetteva agli esiliati di tornare a Firenze con il pagamento di una multa, DANTE scrive l'*Epistola* XII al Cardinale Iacopo Stefaneschi per confutare quella amnistia che offuscava il suo onore, perché il ritorno alla sua città non aveva nessun prezzo:

> « Ciò meritò l'innocenza a tutti manifesta? Ciò il sudore e l'assidua fatica nello studio? Sia lontana da un uomo familiare con la filosofia una così inconsulta bassezza d'animo da sopportare di offrirsi come un carcerato al modo di un Ciolo e di altri infami! Sia lontano da un uomo che predica la giustizia che avendo patito ingiurie paghi il suo denaro a coloro che l'ingiuria arrecarono, come se ben lo meritassero » (XII, 3)!

L'ultima *Epistola* di DANTE è rivolta al vicario Cangrande della Scala (1316). Rimane la più ricca di informazioni perché fa l'annuncio in anticipo della composizione della *Divina Commedia [40-41-42]*. DANTE per amicizia e per sincera devozione per Cangrande della Scala, vuole fargli il dono di ciò che giudica più degno per il suo benefattore, il *Paradiso* [42]: *« non ho trovato di più conveniente alla vostra eccellenza che la sublime cantica della* Commedia*, che si fregia del titolo di* Paradiso » *(Epistola XIII, 3);* ma all'inizio fa un'introduzione generale della sua opera intitolata *Commedia*:

> « Volendo presentare qualche cosa della sunnominata parte di tutta la Commedia a modo d'introduzione, ho creduto che si debba premettere qualche cosa di tutta l'opera, affinché l'accesso alla parte sia più agevole e più perfetto » (ibid. 6).

DANTE darà inoltre molti dettagli che riguardano quella stessa opera: il titolo, il senso, la struttura, il genere…

Per i benefici di Cangrande della Scala, DANTE ha giudicato bene di dedicagli la parte della *Commedia* che sarà limitata a *"lo stato delle anime beate dopo la morte" (ibid.11)* e che rifletterà la natura buona e generosa di questa persona. DANTE l'alza anche al rango più sacro presso Dio e che è il paradiso: *« questo soggetto è limitato, ed è l'uomo secondo che meritando è soggetto alla giustizia del premio » (ibid.).*

Sempre molto ispirato, DANTE scrive nel 1310 *La Monarchia [39]* per rafforzzare il suo discorso emesso nel *De Vulgari Eloquentia* sulla lingua volgare. Ora vuol completare quell'immagine di lingua ideale in un ambiente anche lui ideale, che sarà *La Monarchia temporale* e che regnerà su tutti gli uomini nello spazio tempo: *« La Monarchia temporale, detta anche Impero, è un unico principato che ha potere su tutti gli uomini e si esercita nel tempo, cioè in quelle questioni e sopra quelle istituzioni che hanno carattere temporale » (I, II, 2).* La Monarchia deve ritracciare l'immagine dell'Impero Romano, dipendere direttamente da Dio o dal suo ministro e badare sul benessere di tutti.

Per governare l'intelletto è molto importanteche l'azione politica si mette al servizio della conoscenza: *« gli uomini dotati di vigoroso intelletto sono per natura dominatori degli altri » (ibid. III, 10).* Affinché questo giunga la sua cima di ben fare, deve navigare in un porto di *calma e tranquilità*. A quel titolo nessun'espressione sarà più appropriata che quella della *pace universale* che è *« il massimo dei beni che sono ordinati alla nostra felicità » (ibid. IV, 2)*. Per godere di quella pace, DANTE afferma che la politica deve essere controllata da una sola persona come è il caso per il capo di famiglia o il capo del villaggio. In una monarchia il potere deve essere detenuto dal solo monarca per creare un clima di stabilità e di giustizia. Con i pluri governi ci sarebbe la distruzione e la confusione: *« quindi è necessario che vi sia uno che lo guidi e lo governi, e questi va chiamato Monarca o Imperatore. E così risulta dimostrato che*

la Monarchia, o Impero, è necessario al buon ordinamento del mondo » (ibid. V, 9-10).

Nessuna felicità è uguale a quella voluta da Dio, e a quel proposito il monarca deve essere all'immagine del Creatore cui « *la bontà divina raggiunga il sommo grado di perfezione » (ibid. VIII, 1)*. Quindi se il monarca è conforme al volere divino, il suo popolo vivrà bene: *« quindi il genere umano, quando è soggetto ad un solo principe, assomiglia massimamente a Dio, e di conseguenza è massimamente conforme all'intenzione divina, e quindi è bene, anzi ottimamente ordinato » (ibid. 5).* Fra le virtù del monarca c'è la giustizia che combatte la cupidigia e si rafforza con *« la carità, cioè il retto amore » (ibid. XI, 13)*. Inoltre diminuisce il desiderio delle cose materiali e cerca Dio e il bene di tutti gli uomini. DANTE si ferma anche sulla necessità della libertà per completare la felicità dell'individuo. Questo deve godere del libero arbitrio che *« è il libero giudizio circa la volontà » (ibid. XII, 2)* senza nessun'interferenza o influenza.

L'esistenza del monarca dipende in gran parte dal suo popolo. Deve mettersi al suo servizio e all'ascolto dei suoi bisogni: *« che va ritenuto indubbiamente il ministro di tutti » (ibid. 12).* È a lui anche di disporre giustamente dei suoi sudditi e di unirli nello stesso movimento e nella stessa volontà per la felicità comune. L'esempio del monarca che ha saputo offrire una monarchia perfetta al suo popolo è Augusto. DANTE si stende dopo sulla legittimità del popolo romano per governare il mondo: *« al popolo più nobile spetta la signoria su tutti gli altri popoli; ora il popolo romano fu il più nobile; quindi ad esso spettò la signoria su tutti gli altri » (ibid. II, III, 2).* Quella legittimità si spiega dalla nobilità dei Romani, una nobiltà della virtù e degli antenati che fra cui c'era Enea. Questo giusto e valoroso guerriero ha saputo conciliare, tra le sue origini e i suoi matrimoni, l'Asia, l'Africa e l'Europa. Quella stessa ligittimità era voluta da Dio: *« L'Impero Romano, nel suo processo di realizzazione, fu sostenuto dal favore dei miracoli » (ibid. IV, 4).*

L'Impero Romano quando operava per la giustizia e il bene dei Romani mediante il Senato, rimaneva un *« porto, rifugio dei re, dei popoli e delle nazioni »*

(ibid. V, 7). L'uomo che è guidato dalla ragione e dalla fede serve la sua patria al prezzo della sua vita. A quell'effetto i Romani che hanno fatto la guerra guidati dalla Provvidenza, le avevano abbandonato la loro sorte che era per molto tempo ornata di vittoria: *« Il popolo romano ebbe il sopravvento su tutti i popoli concorrenti al dominio del mondo» (ibid. VIII, 2).*

Nel terzo libro della *Monarchia* DANTE vuol sapere se l'autorità del monarca dipende da Dio o del suo ministro, « *il successore di Pietro, che detiene veramente le chiavi del regno dei cieli » (ibid. III, I, 5).* Per rispondere a questa domanda, il poeta attinge dalla fonte dell'autorità ecclesiastica e allontana dal dibattito i cupidi, gli ignoranti e i falsi sapienti per trovare il cammino della verità. Dopo una matura riflessione DANTE separa tra il governo temporale e quello spirituale. A ciascuno di loro il suo campo d'azione ma questo non impedisce il temporale di ricevere la grazia della chiesa:

> « affermo che il potere temporale non riceve il suo essere, né la sua forza, cioè la sua autorità, e neppure, assolutamente parlando, la sua operazione dal potere spirituale, ma riceve certamente da esso la capacità di operare con maggiore efficacia, per la luce della grazia che Dio gli infonde dal cielo e il Sommo Pontefice, con la sua benedizione, sulla terra » (ibid. III, IV, 20).

Per quanto riguarda il ministro di Dio, questo non può avere la stessa autorità che Dio, o essere il suo delegato o il suo sostituto. La sua azione, fondata su Cristo, è la perpetuazione delle opere di Pietro senza nemmeno interferire negli affari dell'Impero: *« secondo le esigenze dell'ufficio affidato a Pietro, non ne consegue tuttavia che possa sciogliere e legare i decreti o le leggi dell'Impero » (ibid. VIII, 11).* L'autorità temporale per quanto la riguarda, si limita a governare il popolo secondo le leggi dell'Impero che hanno per fondamenti *"il diritto umano" (ibid. X, 7)*.

Perché l'Impero Romano esisteva prima dell'avvenimento della chiesa, la sua potenza non potrebbe provenire dal Pontefice. Finalmente questo dipende categoricamente da Dio perché semplicemente il monarca non è che solo un

uomo fatto di carne e di ossa, un'infima creatura dell'Onnipotente che ha stabilito l'ordine di tutto l'universo:

> « è necessario che quel governatore del mondo sia stabilito da chi ha una visione complessiva ed immediata della disposizione globale dei cieli. Ora questi è soltanto Colui che ha preordinato tale disposizione come mezzo per poter subordinare provvidenzialmente tutte le cose ai suoi piani. Ma se è così, solo Dio elegge, egli solo conferma, non avendo altri superiori a sé » (ibid. XV, 12-13).

Davanti alla potenza divina, l'uomo mena una vita temporale sulla terra e tende verso la vita eterna e per questo ha bisogno *« di una duplice guida, in corrispondenza del duplice fine, cioè del Sommo Pontefice, per condurre il genere umano alla vita eterna mediante la dottrina rivelata, e dell'Imperatore, per dirigere il genere umano alla felicità terrena attraverso gli insegnamenti della filosofia » (ibid. 10)*. DANTE vuol inoltre separare le due autorità per stabilire la pace e realizzare la felicità dell'uomo e nello stesso tempo non vuole che le frontiere separatrici siano rigorose *« poiché la felicità di questa vita mortale è ordinata in qualche modo, alla felicità immortale » (ibid., XV, 17)*.

Nel 1318 DANTE scrive *Le Ecloghe [39]* che intonano i passi del genere bucolico. Nell'ambiente particolare dell'Arcadia dove poetavano i pastori per amore delle ninfe, apparisce Mopso che rappresenta Giovanni DEL VIRGLIO, che vuol invitare il suo idolo Titro, DANTE, nella sua grotta. Quest'opera si divide in quattro ecloghe: due inviate allo studio di Firenze a a DANTE da Giovanni DEL VIRGILIO, un insegnante nativo di Bologna; e due spedite da DANTE come risposte al suo interlocutore.

Nella prima ecloga, Giovanni DEL VIRGILIO scrive amichevolmente a DANTE sperando riceverne una risposta: *« voglia tu, o maestro, darmi risposta o dare compimento alle mie speranze » (I).* Le Muse sono al centro di questa prima ecloga. La loro voce dolce e soave ha accompagnato DANTE, in un canto di vita, alle frontiere dell'al-dilà in cui le anime ballano e sfilano nei tre regni oltreterreni:

> « O alma voce delle Pieridi, che con nuovi canti allieti il mondo in cui domina la morte, mentre con il ramo pieno di vita brami innalzarlo, passando in rassegna le sedi dei tre destini cui sono assegnate secondo i loro meriti le anime » (ibid.),

Giovanni DEL VIRGILIO alza DANTE al rango di sommo poeta, *il giudice più libero*, di cui "*nulla potremo leggere da te in versi?" (ibid.)* e nello stesso tempo gli rimprovera di usare il parlare volgare. L'implora inoltre di scrivere altri canti e di esporre altri racconti e leggende inesplorati: *« te ne prego, effondi voci che, con verso altisonante, siano tali da darti lustro, mantenendoti partecipe di entrambi i ceti » (ibid.).* Indifferente al suo esilio e ai pregiudizi della gente, DANTE è vincitore e come tale Giovanni l'aspetta per incoronarlo con *« profumate per le penee corone dei trionfatori » (ibid.).* DANTE per rispondere a Giovanni si immagina in Titiro accompagnato dal suo amico Melibeo nel pascolo del Menalo. Per la sua gentile scrittura Giovanni porta molta gioia e tranquillità come Mopso attraverso la sua dolce musica ha portato armonia e riposo a DANTE:

> « Qui, mentre i buoi s'allietano delle tenebre erbe, Mopso contempla esultante le opere degli uomini e degli déi, poi effonde soffiando nei calami l'intima gioia sì che gli armenti seguano la dolce melodia, e placati i leoni scendano dal monte ai campi, e le onde rifluiscano, e i monti d'Arcadia scuotano le foglie » (II).

DANTE non vuol essere cinto di lauro che dopo aver finito la scrittura del *Paradiso*: *« Quando i corpi rotanti intorno all'universo e gli abitanti dei cieli saranno palesi nel mio canto, come i regni inferi, piacerà cingere il capo d'edera d'alloro » (ibid.).* La gloria verrà dopo lungo tempo, quando i suoi capelli danzeranno al filo d'argento.

Di nuovo Giovanni DEL VIRGILIO scrive a DANTE e questa volta, è molto contento di aver ricevuto una sua risposta. Mentre tesse le lodi della scrittura di DANTE, aveva fretta di bere le sue parole:

> « un canoro profumo […] accarezza le orecchie e versa nelle bocche un latte quale da lungo tempo neppure i pastori ricordano esser stato munto, sebbene siano Arcadi tutti. All'udire quel suono gioiscono le arcadiche Ninfe

> e i pastori, i buoi e gli agnelli e le ispide capre, e, drizzate le orecchie, persino gli asini accorrono; e anche i Fauni arrivano danzando dalla sommità,del Liceo » (III).

Giovanni non vuol vedere DANTE triste a causa del suo allontanamento da Firenze e gli spera di poter un giorno ritornarci trionfante:

> « risparmia al tuo Mopso di bagnare di un fiume di lacrime le guance e non volere, crudele, tormentare te stesso e lui, il cui affetto ti abbraccia ormai stretto stretto, o caro vecchio, come le vite si stringe, abbarbicata con cento spire, tutt'attorno all'alto olmo » (ibid.).

Nel frattempo, l'invita da lui per cantare la miraviglia del loro incontro, celebrato in grande gloria da tutta la natura:

> « puoi guardare gli antri nei quali trascorro in ozio il mio tempo e chetare con me: canteremo assieme, io per parte mia con flebile canno, tu invece, con la tua autorevolezza, mostrando con più gravità la tua maestria, affinché ciascuno si adegui alla propria età » (ibid.).

Un'altra volta Giovanni esprime la sua ammirazione per DANTE che diventa come il suo maestro: *« o Titiro, a te volge lo sguardo Mopso: dallo sguardo nasce l'affetto » (ibid.).*

A suo turno DANTE risponde a Giovanni e insiste sempre sulla sua vecchiaia. Vuol lasciare i suoi compagni per rendere visita al suo amico che ama molto e che è anche lui ispirato dalle Muse: « *Mopso a me unito da pari amore » (IV).* DANTE è pronto a lasciare i suoi obblighi e la sua terra d'accoglienza per incontrare Givanni, ma teme un pericolo che lo impedirà di farlo: *« Ma benché i sassi etnei sian da posporre al verde Peloro, ci andrei per vedere Mopso, lasciato qui il gregge, se non temessi te, Polifemo » (ibid.).*

Nel 1320 DANTE legge in pubblico a Verona la sua opera in latino il *Questio de Aqua et Terra [39]* dove vuol discutere la questione posta da ARISTOTELE e che afferma che la superficie dell'acqua in qualche luogo, è più

alta di quella della terra e per questo si basa su cinque fondamenti. Il primo elemento riguarda il fatto che il centro di due circonferenze separate sarà sistematicamente differente:

> « Poiché il centro della terra è il centro dell'universo come viene ammesso da tutti- e poiché tutto ciò che nel mondo occupa una posizione diversa da tale centro e più alto, è logico concludere che la superficie dell'acqua è più alta della superficie della terra » (III, 7),

La seconda prova risiede nella nobiltà dell'elemento acqua che lo pone in un luogo alto, più vicino al cielo. Il terzo principio riguarda l'*esperienza sensibile* che regola gli elementi secondo la loro creazione o la loro disposizione nella natura. Il quarto elemento afferma che se l'acqua non fosse alta la terra sarebbe sorgine d'acqua come i laghi e le riviere. In ultimo l'acqua è eccentrica come la luna e quindi segue i suoi moti.

Dopo questa prima constatazione, DANTE rifiuta quella teoria o aggiunge qualche precisione, proponendo un’antitesi con altre prove. DANTE afferma all'inizio che l'acqua non è eccentrica perché in questo caso l'acqua scorrerebbe anche verso l'alto:

> « se fosse eccentrica ne deriverebbero tre conseguenze impossibili, primo che l'acqua per sua natura scorrerebbe sia verso l'alto che verso il basso; secondo che l'acqua non scorrerebbe verso il basso nella stessa direzione della terra; terzo che il concetto di "gravità" si attribuirebbe ai due elementi in senso equivoco » (XII, 22).

DANTE osserva anche che le rive degli oceani sono più alte che l'acqua e la sua conclusione risulta dal fatto che *« ogni cosa più distante dal centro del mondo è più alta » (XV, 31)*. Visto che il centro del mondo non è più o meno che il centro del mare e che le rive sono lontane da esso perché superano la superficie del mare quindi le rive, e più generalmente le regioni, sono più elevate che il mare (l'acqua). DANTE precisa anche che la terra perché possiede una *gibbosità* può avere una distanza uguale con il suo centro e quindi è più alta dell'acqua. Per quanto riguarda il sollevamento dell'elemento più nobile e qui si tratta dell'acqua,

DANTE non sa spiegare il perché della cosa e parla di *causa superiore* per affermare che la terra rimane più elevata che l'acqua. Il poeta rafforzza la sua spigazione con l'esempio del marinaio che non poteva vedere la riva dalla sua nave dicendo che questo è vero perché *« il raggio visivo rettilineo che corre tra l'oggetto e l'occhio viene interrotto dalla converssità dell'acqua » ((XXIII, 82)*. Per l'acqua che si trova nelle cime delle montagne, questa ci è arrivata mediante il vapore. La sua imitazione per il moto della luna rimane parziale e quindi questo conferma l'idea principale che sostiene che la terra è più elevata dell'acqua.

Il percorso letterario di DANTE è un mare infinito in cui la voglia di navigarci per scoprire le profondità non ci manca, ma ecco ogni cosa ha una fine e come l'ha fatto osservare DANTE, la vecchiaia colpiva la sua porta e Beatrice gli tendeva le palme per accoglierlo presso di lei. Nel 1321, durante una ambasceria a Venezia DANTE è ammalato di febbre e muore lasciando dietro di lui una ricca e prestigiosa letteratura colorata di filosofia, di politica, di linguistica e soprattutto del suo amore per Beatrice.

3.2. La Divina Commedia

Finita la carezza della giovinezza con la sua noncuranza e la sua soave delicatezza trovadorica, DANTE bagna ora nella dura realtà della vita politica. Tutto diventa diverso da uno sguardo più maturo e responsabile che tende a proiettarsi nella drammatica prospettiva oltreterrena per trovare rifugio e consolazione. DANTE davanti alla disgrazia in seguito alla morte di Beatrice, sceglie di trovare una spiegazione nel filosofico e nel metafisico. Il suo pensiero quindi come lo precisa Erich AUERBACH « *è nato da un bisogno del cuore » [43]* per trovarsi e ricostruirsi progressivamente. La sua terapia trova forma nella scrittura di un’opera che doveva essere innovatrice, un’opera icona della sua anima e delle sue speranze: *La Divina Commedia*. La sua scrittura quindi inizierà nel 1304 e si concluderà con la sua morte nel 1321.

DANTE prima di tutto rimane un poeta nell’anima che possedeva una lingua straordinaria che ha saputo essere plurale con diversi stili e toni: il tragico, l’umile, il comico, il solenne...La base della lingua dantesca rimane il fiorentino ma sfrutta

in parallelo altri volgari ciò che le permette di assurgere allo statuto di lingua nazionale. Anche se DANTE aveva seguito nella sua vita vie lontane dal poetico, si è visto malgrado tutto tornare sui suoi passi per istinto e per bisogno vitale per materializzare il suo pensiero e far parlare il suo cuore. Il suo genio differente dagli altri poeti risiede nel suo sguardo visionario che sfrutta gli abissi dell'essere. Giovanni GETTO descrive la poesia di DANTE non come una "*poesia universale" [44]* ma soprattutto come una *"poesia dell'universo"*. Nell'*Inferno [40]* VIRGILIO espone al poeta la necessità di alzarsi e di sfruttare tutta la sua energia per scrivere la poesia che rimane un'impronta del suo maestro:

> "Omai convien che tu cosí ti spoltre",
> disse 'l maestro; "ché, seggendo in piuma,
> in fama non si vien, né sooto coltre;
> sanza la qual chi sua vita consuma,
> cotal vestigio in terra di sé lascia,
>
> (XXIV, 46-50)

Quella stessa poesia che privilegia l'umano nella sua profondità e esalta la virtù nel suo splendore:

> « La poesia si risolve in una convinta liturgia della gradezza di cotesti spiriti consacrati dalla intelligenza. Persino il tessuto lessicale sembra riflettere questo contegno di fantasia, con quel ripetersi insistito della parola "onore", che si carica di un significato morale » [44].

In quell'opera si riflette prima di tutto un desiderio dell'autore a investigare con uno sguardo critico l'essenza della vita medievale che trova la sua materia prima nella teologia e nella filosofia e in altri campi di studio. DANTE in quella fase di erudizione e di maturità ha per fine la ricerca di una diversità di mondi, di una perfezione esistenziale che lo condurrà piano piano verso una corrente neoplatonica e cristiana, Come lo precisa Bruno NARDI:

> « L'idea centrale del neoplatonismo è quella di una causalità per via di emanazione graduale: dall'Uno, come dal centro oscuro di una fiamma, emana la Mente che è luce che diffonde raggi intorno a sé, i quali si disunano, si sparpagliano e si attenuano in intensità quanto più si discostano dalla prima sorgente luminosa » [45].

Dall'inizio l'ideologia dantesca viene associata all'aristotelismo come un fatto naturale e embrionico. Zygmunt BARANSKI precisa che quel fenomeno è diventato *un cliché* del mondo medievale: *« Privilegiare Aristotele vuol dire privilegiare quel sistema intellettuale che, in confronto al neo-platonismo, all'esegesi scritturale e ai filoni misticheggianti o apocalittici, si avvicina di più alle nostre sensibilità filosofiche e razionali » [46];* a cui si aggiunge l'elemento filosofico arabico che si accomoda al resto delle dottrine per esaltare il pensiero puro, il pensiero dell'essere e della sua felicità:

> « Come in altre occasioni, anche nella soluzione di questo problema Dante accoglie tali e tanti elementi della filosofia arabica e neoplatonica, quanti forse nessuno dei teologi suoi contemporanei aveva osato accettarne; ma, nello stesso tempo, tutti questi elementi sono unificati in un pensiero superiore che l'investe e li disciplina: il pensiero di Beatrice, che sola può guidare la ragione umana là "dove chiave di senso non diserra" » [45].

Il pensiero dantesco è una bella armonia di dottrine e di principi di grandi filosofi e teologi cominciando da ARISTOTELE, San TOMMASO, AVICENNA...e di una filosofia del vissuto. Vedendo nell'Uno, Dio, la fonte e la causa di tutte le cose, insiste sulla relazione di dipenza che si crea tra di loro, instituendo una gerarchia di esseri di vari gradi che si muovono in un moto di ricezione-azione:

> « Ma sebbene l'Alighieri si scosti in questo dalla dottrina neoplatonica, si scosta poi anche dal pensiero di S.Tommaso per ciò che riguarda la produzione dei quattro elementi e delle cose che di lor si fanno, per ritornare al concetto dell'emanazione avicennistica e della creazione mediata » [ibid.].

Erich AUERBACH a quel proposito parla di un sistema d'*enumerazione e di ripartizione* ben preciso che mette Dio al centro di tutto un universo di gerarchizzazione universale. Lo chiama inoltre *« un sistema didascalico, che intende il suo oggetto quale esistente e immobile, come corrisponde alla sua intenzione » [43]* e che adatta il reale al passo del poetico. Quindi la chiave dell'universo dantesco prenderà la sua forza da Dio per essere trasmessa alle intelligenze che a loro turno veicoleranno la virtù alle differenti sfere. L'influsso

celeste organizzato e millimetrato, agirà dopo sulla terra e sui suoi abitanti. DANTE quindi come lo precisa Maria ZAMBRANO è il *mediatore* di due emisferi quello della ragione, del visibile, del vicino e quello inefferrabile, lontano, sentito e sperato, quello di Dio:

> « Mediatore tra l'emisfero degli esseri naturali irrazionali e la ragione, tra la bestia e l'angelo, capace di attraversare, come illustra simbolicamente il suo poema straordinario, tutti gli stati dell'essere, dal centro dell'inferno fino all'ultimo cielo, proprio ai piedi del centro supremo del trono della Santa Trinità » [47].

DANTE saprà creare un ordine che armonizzerà la ragione, il sentimento e la morale perché alla fine la sua inclinazione s'inchinerà verso il *definitivo* e il perfetto, visto come un valore sicuro per una vita più prolungata al di là del reale e dello storico.

Il quadro particolare della *Commedia* si disegna sui tratti di un giudizio anticipato rispetto a quello divino ma che lo ricalca e lo conferma con il recupero dei corpi alla fine dei tempi. DANTE considera l'uomo nella sua individualità rispetto al suo operare terrestre e rispetto alla sua aura più splendente: sia politica, sia letteraria, sia religiosa, sia morale, sia intellettuale ecc.:

> « Nell'aldilà i rapporti storici sono dissolti; il carattere e l'unità della persona sono conservati, ma sono perduti il luogo storico e il rango terreno; in questa trasformazione, in cui il mondo di qua sembra quasi scomposto e di nuovo rimesso insieme, per ciascuno diventa decisivo solo quello che significava il suo agire storico, nel suo complesso, per lo scopo finale della creazione » [43].

La *Commedia* sarà lo specchio splendente di un Medioevo ricco di avvenimenti, di sconvolgimenti ma anche di passaggi caotici e distruttori come ne ha parlato Benedetto CROCE:

> « Non c'è più in Dante il medioevo, il crudo medioevo, cosí quello della feroce ascesi come l'altro del fiero e allegro battagliare; ché mai forse niun altro gran poema è come quello di Dante privo di passione per la guerra in

> quanto guerra, delle commozioni che accompagnano la lotta militare, il rischio, lo sforzo, il trionfo, l'avventura » [48].

che mescolano il politico allo spirituale. In quella vasta geografia medievale l'intenzione si focalizza su una città italiana, la città di DANTE, Firenze in cui si dilaniano due fazioni politiche: all'inizio i guelfi e i ghibellini e poi i guelfi neri e i guelfi bianchi. Nel VI canto dell'*Inferno* si vede il dubbio politico del poeta che voleva sapere per bocca del goloso Ciacco le cause delle lotte civili fiorentini. L'uomo in quello scenario è invaso dal desiderio di stabilire una pace durevole e totalitaria. DANTE nel suo ruolo di uomo politico si trova imbarcato in un oceano di alterchi in cui sarà una vittima fra altre destinate all'eterno esilio. A quel proposito Asin PALACIOS vede nella *Commedia*:

> l'enciclopedia del sapere medioevale; la sua allegoria didattica e di volta in volta morale, politica e religiosa; è da tutti considerata come opera di vasta e profonda erudizione, quasi un trattato scientifico; è storia dell'umanità in generale, dell'Italia del XIII secolo e specialmente di Firenze, del papato e dell'Impero, delle istituzioni monastiche, delle lettere e delle arti » [49];

Tra delusione politica e sentimentale in cui si aggiunge un sentimento di perdizione spirituale generato dalla dominazione del male sotto forma di profonda corruzione, DANTE si sente veramente in una *selva oscura* senza nessuna speranza di salvezza. Finalmente è l'essenza del suo cuore, Beatrice, che lo salverà. Infatti, quest'ultima vedendo dalla sua sede beatificata nella *Candida rosa* la disperazione del poeta, scenderà per scegliergli la guida adeguata per accompagnarlo nel cammino della sua vita. Con quel proemio inizia ciò che sarà la materia del grande poema, la *Divina Commedia*.

Quel poema che ha per tema la sorte umana dopo la morte, esalterà un'evoluzione progressiva di DANTE, rappresentante di tutta l'umanità, verso la sua salvezza. La concezione del teatro dantesco si svolge in uno scenario che segue la visione di Tolomeo in cui il pianeta terra viene diviso in due emisferi: australe e boreale e circondato da nove sfere celesti. In seguito alla vittoria divina contro le potenze malefiche e il lancio brutale di Lucifero dalle altezze dei cieli, la

terra viene scavata nella sua profondità dall'inferno e nello stesso tempo assiste all'erigere della montagna del purgatorio.

A Gerusalemme, limitata tra il Gange e le colonne d'Ercole, si delinea l'accesso all'inferno in cui regna il dolore e il castigo. Sotto forma di un imbuto rovesciato, quel regno è diviso in tre parti centrali in cui sono disposti diversi peccatori a seconda della gravità del loro peccato: l'*antinferno* che costituisce il vestibolo di quel regno, comprende gli ignavi; l'*alto inferno* composto dei cinque primi cerchi e infine il *basso inferno* rappresenta la città di Dite e contiene i quattro ultimi cerchi.

DANTE delinea in conseguenza diversi assi unificatori dei diversi peccati infernali: l'incontinenza, la frode, il tradimento. In quei maggiori vizi si ramificano altri, più precisi e più illustrati dal poeta e fra cui ci sono: la lussuria, la gola, l'avarizia e la prodigalità, l'ira, la violenza, la frode...L'Inferno rimane molto rappresentativo di figure mitiche come Paulo e Francesca, Farinata, Pier delle Vigne, Ulisse...e di diverse creature che popolano i recessi più profondi e che variano tra demoni e creature mitologiche. A quel proposito si citano per esempio il guardiano della porta dell'Inferno Cerbero che prendendo qualche aspetto umano graffiava i golosi nel terzo cerchio; Pluto, il Dio della ricchezza, diventa nel quarto cerchio il custode degli avari; Flegias, il demone dell'ira, rappresenta nel quinto cerchio il nocchiero dello Stige; i centauri: Nesso, Chirone e Folo sono i custodi dei violenti contro il prossimo...

Il purgatorio è il monte della purificazione che immerge nell'emisfero acqua. Segue un ordine morale basato sulla teoria dell'amore aristotelico, che mal diretto lascia l'anima errare da un errore che rimane veniale. Lungo la salita del monte saranno progressivamente invocate questioni filosofiche e teologiche come l'origine dei mali, il libero arbitrio, l'origine dell'anima...L'inizio si presenta sotto forma di una spiaggia che ospita diverse schiere di negligenti. Il tempo in quella sezione dipende dal tempo terrestre, perché a seconda del periodo di negligenza si determina la durata della condanna. L'atmosfera di quel regno perché comincia con le canzoni, sembra annunciare un certo sentimento di calmo meno penibile e

pericoloso che quello dell'inferno. Si ricorda il musico Casella; la schiera dei negligenti morti per violenza che cantavano "*Miserere a verso a verso*" o i principi negligenti che intonavano "*Te lucis ante*"...

I purificanti si sistemano secondo i sette peccati capitali: superbia, invidia, ira, accidia, avarizia, gola, lussuria; fino al paradiso terrestre dove regna un preludio ottimistico del regno seguente, il paradiso. Quel regno è da una parte il regno della lentezza, della pazienza per compiere la purgazione della pena e dall'altra è il regno della fretta, dell'impazienza, della libertà per accedere rapidamente alla cima della montagna e quindi volare al Paradiso. Con il dolore momontaneo ci sarà la rigenerazione dell'anima, una rinascita verso una perfezione atta a concedere l'accesso ai cieli. Oltre la penitenza, i canti liturgici emmessi dai purgenti e le preghiere dei vivi possono affrettare il soggiorno purgatoriale.

Il purgatorio rimane il regno del *mezzo*, del perdonabile e del non perdonabile, del dolore e del godimento, della colpa e del premio. A quel proposito AUERBACH parla de *« il principio aristotelico del giusto mezzo (μεσότης), di modo che le anime persistono in uno sforzo contrario alla natura del loro peccato finché sentono di essere libere da quel difetto » [43].* DANTE aggiunge a quel luogo un potere di proiezione visiva e sonora mediante le scene scolpite sulla parete della montagna e che onorano un determinata virtù e denigrano un certo vizio. Si citano per esempio il *tableau* di Maria nell'atto dell'annunciazione; di Davide che danza attorno all'arca o di Troiano che ripara a un'ingiustizia.

Infine il paradiso chiamato da Benedetto CROCE *'la lirica umana'* e costituito da nove cieli, è il regno dell'estrema beatitudine in cui le anime, malgrado i diversi gradi di premio, sono disposte senza vera differenza nella loro vera dimora, la candida rosa. Tutti godono della luce divina con piena quiete e non richiedono niente d'altro. Tutto in quel luogo è sinonimo della virtù premiata, della giustizia divina, di letizia e di pienezza. La descrizione del Paradiso rimane nel settore dell'ineffabilità perché questo supera le capacità umane. Il disegno dei diversi cieli: Luna, Mercurio, Venere, Sole, Marte, Giove, Saturno, il cielo stellato e

il Primo Mobile è arricchito dalla proiezione spettrale dei beati che volevano da una parte spiegare la differenza dei gradi di beatitudine e dei meriti e dall'altra parte l'unione egualitaria con Dio. La regina dominante di quel regno rimane la luce che si muove, che prende diverse forme e che costituisce un'aura protettrice dei beati e di tutte le altre creature. In quel regno viene celebrato il trionfo della fede, della libertà, della volontà e dell'intelletto. Il *Paradiso* si conclude con la visione indescrivibile di Dio che annuncia la speranza e il riscatto di tutta l'umanità:

> « Il sentimento che accompagna questo viaggio nel mondo della luce e del cato, è l'ebbrezza del godimento e della gioia, di una gioia fisica e spirituale insieme, perché luce e canto, santità delle anime e giustizia, bontà e mestà divina concorrono vertiginosamente a inebbriare i sensi e lo spirito » [48].

Il *Poema sacro* testimonia dell'andare di una narratività escatologica che tratta a prima vista l'aldilà. La realtà rimane diversa perché dietro l'oltretomba vibra la voce della storia, della mitologia, della politica, della scienza...in una ricchezza polivalente unica. Ogni mondo viene rappresentato e niente è trascurato, ciò che riflette la mente fotografica di DANTE. La vita scoppia semplicemente nel suo splendore e nella sua architettura giottiana per incrocciare il reale all'immaginario, la natura agli edifici, il cielo alla terra, i demoni agli angeli... Mediante quei contrasti il fascino inesauribile si modella anche esso secondo la rappresentazione dell'oltretomba, come lo specifica Maria CORTI:

> « Dante da scrittore sempre autentico fissa nei versi della Commedia grida di diavoli, sabbia che scotta, colori cupi dell'Ade, ma vuole che il realisticamente visto e descritto sia in segreto collegato e quindi mosso dalle molle di una visione ontologica delle cose. C'è un tam tam del divino che sottostà alle vicende umane e per il quale Dante ha bisogno nel narrare di una dimensione allegorica, quella di cui è permeata la cultura madievale » [50].

La prima cantica dell'*Inferno* viene considerata come il passaggio più grandioso della *Commedia*. Rimane un turbine di sequenze foto che convergono verso lo stesso centro di dolore e di sofferenza. Ciò che fa la particolarità di DANTE è che non si annoia con lui perché ogni volta c'è una novità e il filo narrativo anche se sembra lineare è in realtà sotto forma di piccoli colpi

discontinui. Il poeta fa sfilare un personaggio in uno scenario e secondo un copione ben determinati in maniera a lasciarsi sospesi alle sue labbra in attesa di un probabile seguito.

Nella terza cantica è il mondo estatico che si annuncia. Da una parte ci sono gli occhi dell'umano che vedono e raccontano e dall'altra parte, c'è la visione dell'anima e della fede. Maria CORTI descrive due momenti di quella percezione: *« quello dell'*excessus mentis *o estasi mistica e l'altro della contemplazione intellettuale » [50]*. Mentre con il primo c'è l'ineffabile, cioè ciò che DANTE non ha potuto esprimere o descrivere, con il secondo, si presenta quella potenza intellettuale a visionare il metafisico con un occhio critico.

I personaggi della *Commedia* formano un teatro vivo di diversità e di apporto esistenziale. Con la loro ricchezza numerica di quest'ultimi e mediante infiniti *arrêts sur image* su precisi protagonisti, la *Commedia* esibisce un tissuto multicolore di trama a puntate. In ogni episodio il lettore è in attesa di nuovo ed è effettivamente il nuovo rinnovato che gli si presenta. I personaggi non sono mai gli stessi e ogni volta le loro storie sono una scoperta, un trasferimento nel loro universo:

> « Invece le anime dell'aldilà di Dante non sono affatto dei morti, ma sono piuttosto i veri viventi che attingono sí i dati concreti della loro vita e del loro essere atmosferico dalla passata vita terrena, ma mostrano questi dati in una completezza, contemporaneità, presenza e attualità, quali non hanno forse mai raggiunto durante il loro tempo sulla terra e quali certo non hanno mai rivelato a uno spettatore » [43].

A quel proposito Teodolinda BAROLINI spiega il potere della risurrezione della *Commedia* che, perché ha saputo prendere il tempo di guardare un personaggio fermandosi sul suo momento esistenziale più importante, l'ha inciso nella memoria letteraria: *« la maggior parte delle anime che incontriamo nella* Commedia *sono famose perché la* Commedia *le ha rese famose » [51].*

La *Divina Commedia* è un insieme di una bella mescolanza di generi, di racconti e di letterature. Benedetto CROCE volendo determinare il genere del poema si rende conto della sua diversità indeterminabile: « *proponendosi successivamente il genere epico, il drammatico, il didascalico o il miscuglio di tutti i generi, si è anche pensato, talvolta, al genere lirico » [48].* Da una parte la *Commedia* segue il canto incantevole della letteratura classica ai passi di OMERO e di VIRGILIO e dall'altra è il riflesso della letteratura medievale. Maria CORTI tratta quella treccia multicolore della *Commedia* con la designazione origenica di « *teologia mistica*" che indica un *"modello analogico nato dall'incontro di un'allegoresi pagana, esercitata sulle opere dei poeti, primo fra tutti Omero, e l'allegoresi cristiana » [50]*. Il peso della *Commedia* si iscrive nella lunga tradizione escatologica che aveva sempre affascinato tutti i popoli perché nessun può sfuggire alle fatalità della nascita e della morte. In quell'infinito asso di racconti si notano le diverse visioni d'oltretomba che non erano così strutturati e dettagliati come la *Commedia*. Si citano per esempio la Visione di san Paolo, la visione alberica, la leggenda del purgatorio di san Patrizio, la visione di Tundal...Quel vestito con cui si veste la *Commedia* mette la luce su due dei suoi aspetti più importanti: quello letterale e quello allegorico. Il *Poema sacro* dietro la lettera, la verità evidente di un significato storico e intellettuale, si nasconde una verità profonda che è in relazione con l'esegesi religiosa. Infatti, DANTE ha voluto parlare di ciò che colpisce l'uomo nella sua carne, la morte, considerandola non come una fine ma come un inizio, la rinascenza di un'altra forma di vita in cui non rimane dell'uomo che il vero e l'autentico. La vita terrena sarà un paesaggio in cui le scelte esistenziali umane che sono relative al solo individuo non sono sempre giuste perché quel che è importante è il disegno del bene altrui. DANTE mediante la sua opera ha soprattutto voluto ricordare la perfezione della giustizia divina che supera la visione individualistica dell'uomo imperniato su lui stesso, su valori considerati benefici ma che dipendono in realtà da tutta una scacchiera di persone e di situazioni.

Nella *Divina Commedia* DANTE è nello stesso tempo autore, giudice e attore e quindi farà parlare un 'io' creatore e un 'io' *ledear* di tutta l'umanità. Quell'io sarà qualche volta esitante, pessimista, timoroso; un'altra volta curioso,

gioioso, compassionevole. Una diversità di DANTE che svela soprattutto la semplicità del suo umanesimo rivolto verso un vissuto che anche se sembra differente da una persona all’altra, rimane lo stesso nella sofferenza o nella gioia, nella nascita e nella morte, nella trasparenza di un giusto giudizio di Dio.

CAPITOLO 4
PRATICHE DI TRADUZIONE DELLA DIVINA COMMEDIA IN ARABO: L'INFERNO

4.1. Il X canto dell'Inferno, Farinata e Cavalcanti

Si comincia con lo studio della traduzione in arabo dell'*Inferno* di Hassan OSMAN [52]:

4.1.1. La traduzione di Hassan Osman

Alla lettura del titolo: الأنشودة العاشرة *(al unšūda al ʻāšira)*, il canto X, rapidamente interviene Hassan OSMAN mediante la sua prima nota esplicativa (1) per specificare che si tratti del canto degli eretici o di Farinata e che quel canto è in stretto rapporto con la vita fiorentina. La prosa del traduttore è divisa in frasi ben distinte, che si succedono come se fossero lunghissimi versi. Quasi ogni frase è segnata da tre tempi di lettura, e questo per dire semplicemente che ogni pausa delimita in realtà, i contorni di un verso dell'originale. La numerazione delle frasi rispetta quel ragionamento e quindi si va dalla prima alla quarta frase; dalla quarta alla settima e così via fino ad arrivare alla centotrentaseisima frase.

La lettura del canto viene cullata da un movimento lento, con una voce dall'intonazione dolce e soave. Il testo è cosparso di molte note esplicative (96 note) che attingono nel senso dei dettagli. Per esempio la nota (2) precisa che DANTE segue Virgilio perché il cammino è stretto. Si sente che il traduttore per commentare bene quegli argomenti, abbia effettuato una ricerca su qualche argomento o personaggio del canto; come per esempio la nota (3) che dipinge la città di Dite e spiega che l'origine della città deriva dall'*Eneide*. Anche se le note di OSMAN sono utili per la comprensione o per l'interpretazione del lettore, il loro numero rimane esagerato perché qualche volta ci sono note inutili a causa della

chiarezza della frase. Per esempio si cita la nota (6) dove OSMAN dice che si tratta di una bell'occasione per vedere quelli che si trovano nelle tombe; ma prima, nella frase corrispondente è chiara la voglia di DANTE di vedere quei peccatori. Nella nota (42), il traduttore ha detto che esisterebbe un disaccordo tra Virgilio e Guido Cavalcanti, ma questa informazione non è importante perché Guido non interviene in questo canto e poi OSMAN se stesso non svolge quel dettaglio. La nota (53) spiega che muovere il collo vuol dire in realtà muovere la testa…Una parte della nota (57): "خلق دانتي بذلك من فارياتا ثائرا على الله و خارجا على تقاليد العصور الوسطى" (Dante crea così un Farinata arrabbiato contro Dio e diverso dai costumi medioevali).

rimane sbagliata o incomprensibile visto ciò che si percepisce nel testo: Farinata è cortese con l'umano (DANTE) e con Dio soprattutto quando si legge nella frase 100 (v.102): الدليل الأعلى *(al dalīl al a'lā)*, il sommo duce, che si riferisce a Dio.

Ora sen va per un secreto calle
tra 'l muro de la terra e li martíri,
lo mio maestro, e io dopo le spalle

(1-3)
الآن يسير أستاذي و أنا وراء منكبيه، في طريق خفي بين أسوار المدينة و قبور المعذبين. (1)

I primi tre tempi di OSMAN non rispettano l'ordine imposto da DANTE: il primo verso corrisponde al secondo tempo; il secondo verso al terzo tempo e il terzo verso al primo tempo. La traduzione rimane nel suo insieme letterale e fedele all'originale. Per trasferimento linguistico, si ha restrizione in arabo a causa della trasformazione del possessivo italiano in una o due lettere del nome. L'espressione (v. 3): *lo mio mestro* diventa أستاذي *(ustāḏī)*.

muro de la terra (v.2): è sostituita in arabo da أسوار المدينة *(aswār al madīna)*, le mura della città. Il traduttore poteva usare come DANTE il singolare del sostantivo '*muro*' ma finalmente ha optato per l'immagine delle fortificazioni esistenti nelle città arabe e che è sempre al plurale: أسوار *(aswār)*, le mura e أبواب *(abwāb)*, le porte.

li martíri (v.2): è semplicemente tradotta قبور المعذّبين *(qubūr al mu'aḏabīn)*, le tombe dei condannati. Qui i '*martiri*', fanno pensare ai martiri di una nobile causa: la fede, la patria…ma DANTE, in riferimento al canto precedente (IX, 119 e 133) impiega questa parola perché si tratta dei martiri del castigo e più particolarmente

del fuoco acceso nelle tombe. Con قبور المعذبين l'immagine del fuoco sparisce e va con essa l'accentuazione del dolore.

io dopo le spalle (v.3): la parola spalle è tradotta منكبيه *(mankibayh)*, l'osso che si trova tra la spalla e l'omero; è di registro elevato rispetto alla parola di stesso significato كتفيه *(katifayh)*. Assume anche il significato di عون *('awn)*, aiuto. La sua radice نَكَبَ *(nakaba)* che è preislamica [53], significa rinunciare e allontanarsi:

فان أبكي فهم عزي و هم ركني و هم **منكب**

(أميمة بنت عبد شمس، أبي ليليَ أن يذهب، 8)

(E se mi lamento, sono la mia consolazione, /il mio sostengno e il mio aiuto (Amīma bintu 'abd Šams, Abī layliya an yaḏhab [Voglio che la mia notte va via], 8))

> « O virtú somma, che per li empi giri
> mi volvi », cominciai, « com'a te piace,
> parlami, e sodisfammi a' miei disiri.
>
> (4-6)

بدأتُ: أيتها الفضيلة العليا، يا من تدور بي خلال الحلقات السيئات كما يروق لك، حدثني و أشبع رغباتي.

(4)

O virtú somma (v.4): trova letteralmente e perfettamente il suo equivalente in arabo أيتها الفضيلة العليا *(ayatuhā al faḍīla al 'ulyā)* che fa splendere Virgilio in un alone di nobiltà morale. In italiano la forza del discorso cade sulla '*virtù somma*' e sul fatto che « la virtù » eccezionalmente ha la possibilità d'andare in inferno, mentre in arabo, l'espressione è ostacolata e impoverita dall'introduzione del verbo بدأت *(bada'tu)*, cominciai, che il traduttore poteva mettere infine del primo discorso.

empi giri (v.4): il traduttore ha saputo produrre nella sua traduzione un effetto musicale, facendo rima in الحلقاتِ السيئاتِ *(al ḥalqāti al sayiāti)*, i cerchi malefici; e parafrasare il movimento magnetico del cerchio, già annunciato dalla parola تدور بي *(tadūru bī)*, mi volvi.

sodisfammi a' miei disiri (v.6): rimane più lunga rispetto all'espressione araba أشبع رغباتي *(asbi' raġabātī)* che risulta semanticamente più bella perché c'è l'idea del 'saziare' i desideri di DANTE che mette l'accento sul ruolo di Virgilio come guida e come maestro che colma il suo discipolo. Il traduttore per fedeltà

linguistica per l'originale poteva dire: أرضني في كل رغباتي *(arḍinī fī kuli raġabātī)* dove il verbo أرضني *(arḍinī)* corrisponderà a '*sodisfammi*' di DANTE.

> La gente che per li sepolcri giace
> potrebbesi veder? già sono levati
> tutt'i coperchi, e nessun guardia fece. »
>
> (7-9)

هل يمكن رؤية القوم الذين اضطجعوا في القبور؟ و ها قد رُفعتْ كل أغطيتها، و لا يحرسها أحد" (7)

li sepolcri giace (v.7): è tradotta esteticamente da OSMAN usando la parola اضطجعوا *(idṭağa'ū)*, dalla radice ضجع *(dağa'a)*, giacere, che è di registro elevato e d'origine islamica [53]:

لا تأمنوا حُراً **ضَجَعْ** هَجَعْتم و ما هَجَعْ

(ابن نباتة السعدي [938-1014]، قل للذي بَذّ الشِيَع، 22)

(Non fidatevi a un uomo libero che ha giaciuto,/l'avete abbandonato,ma nul abbandona

(Ibn Nabāta Al Sa'diy [938-1014], Qul lilaḏī baḏa al šiya' [Dice a chi ha dominato i suoi compagni], 22))

Trova uso nel Corano [54] e viene associata al culto musulmano di preghiera in cui il muslim يضطجع في السجود *(yaḍṭaği' fī al suğūd)*, avvicina il suo petto del pavimento nella prosternazione:

"تتجافى جنوبهم عن **المضاجع**" (السجدة، 16)

(Appena i loro fianchi si alzano da sopra i loro *letti* (XXXII, 16))

"قل لو كنتم في بيوتكم لبرز الذين كُتب عليهم القتل إلى **مضاجعهم**" (آل عمران، 154)

(Dì loro: quand'anche voi foste rimasti nelle vostre *case* (ibid.III, 148))

potrebbesi veder (v.8): la lettura di quell'ultima espressione segna una pausa poi viene questo '*potrebbesi veder ?*', veloce, delicato e che testimonia di tutto il desiderio di DANTE di vedere gli epicurei. In arabo perché il traduttore ha posto l'equivalente هل يمكن رؤية *(hal yumkinu ru'yat)* all'inizio della frase, l'effetto sonoro e emotivo di DANTE è sparito. OSMAN poteva semplicemente rispettare l'ordine linguistico italiano, cambiando di conseguenza il tempo del verbo اضطجعوا *(idṭağa'ū)* che diventerà al presente e aggiungere il possessivo per il sostantivo

visione, رؤية *(ru'ya)* e dire quindi: القوم الذين يضطجعون في القبور، هل يمكن رؤيتهم؟ *(al qawm alaḏīna yaḍṭaği'ūna fī al qubūr, hal yumkinu ru'yatahum ?)*.

sono levati / tutt'i coperchi, e nessun guardia fece (vv.8-9): qui si presenta una cadenza ritmica con l'uso della rima ها *(hā)* : قد رُفعتْ كل أغطيتها و لا يحرسها أحد *(qad rufi'at kulu aġtiyata**hā** wa lā yaḥrusu**hā** aḥad)*, che sono levati tutti i coperchi e nessuno le custodisce (le tombe). E' bello quel moto d'aria liberato dalla (hā) aperta, soprattutto quando si sa che quei peccatori godono di un tempo di sosta, un genere di libertà, in attesa dell'avvenimento del giorno del giudizio in cui saranno serrati.

> E quelli a me: « Tutti saran serrati
> quando di Iosofàt qui torneranno
> coi corpi che là sú hanno lasciati
>
> (10-12)
> أجابني: "ستغلق جميعا إذا عادوا هنا من وادي يوسفاط، بأجسادهم التي تركوها هناك أعلى. (10)

E quelli a me (v.10): è ridotta alla breve forma verbale أجابني *(aġābanī)*, mi risponde.

Iosofàt (v.12): nella traduzione quel nome proprio è preso in prestito dall'italiano in arabo. La 't' si trasforma in arabo o ت *(t)* o ط *(ṭ)*. Il traduttore ha giudicato bene di aggiungere alla parola Iosofàt, il sostantivo وادي *(wādī)*, fiume.

> Suo cimitero da questa parte hanno
> con Epicuro tutti suoi seguaci,
> che l'anima col corpo morta fanno.
>
> (13-15)
> في هذا الجانب مقبرة أبيقور، و معه كل مريديه الذي يجعلون النفس تموت مع الجسد (13)

Suo cimitero (v.13): il traduttore ha preferito semplicemente dire, togliando il possessivo 'suo' e aggiungendo il nome proprio Epicuro:مقبرة أبيقور *(maqbaart abīqūr)*, il cimitero di Epicuro. A quel proposito OSMAN mediante la nota esplicativa (9) presenta efficacemente al lettore quel personaggio: un filosofo che, considerando che l'anima moriva con il corpo, chiamava all'approfittare immediato dei piaceri terrestri. Durante la traduzione, la forma nominale ha spezzato il verbo '*hanno*' di DANTE che poteva essere tradotto in arabo يوجد *(yūğad)*, c'è.

tutti suoi seguaci (v.14): è tradotta in مريديه *(murīdīh)*, una parola aulica e di uso religioso, filosofico, politico e letterario.

che l'anima col corpo morta fanno (v.15): '*fanno*' è messa dal traduttore dopo il soggetto e questo a causa della struttura morfologica della lingua araba che, in questo caso, non accetta un'altra disposizione. Il gioco di parole di DANTE percepibile con l'aggettivo '*morta'* non trova un'eco in arabo da OSMAN; anche se converebbe di mettere nella frase tradotta il verbo تموت *(tamūt)*, muore, alla fine per riprodurre DANTE: يجعلون النفس مع الجسد تموت *(yağ'alūna al nafsa ma'a al ğasadi tamūt)*.

Però a la dimanda che mi faci
quinc' entro satisfatto sarà tosto,
e al disio ancor che tu mi taci ».

(16-18)

و لكنك ستنال وشيكا هنا بالداخل، ما يرضيك عما وَجُّهْتَ إلي من سؤال، و عن الرغبة التي لم تفصح عنها بعدُ."

(16)

L'ordine dei due primi versi è invertito ma il contenuto è quasi lo stesso.

mi faci (v.16): è tradotto con il verbo وَجُّهْتَ *(wağğuhta)* dal registro islamico elevato, che è in relazione con ciò che è وجيه *(wağīh)*, distinto e di buon senso. Senza i segni vocalici messi da OSMAN, si avrà letto وَجَّهْتَ *(wağğahta)*, hai rivolto.

satisfatto sarà tosto (v.17), quel bell'intrecciare di DANTE tra '*satisfatto*' e '*sarà*' non è visibile in arabo e il traduttore ha separato la traduzione dei due termini. Nel primo tempo ha usato ستنال *(satanālu)*, avrai/riceverai che il traduttore ha considerato meglio di '*sarà*': ستكون *(satakūn)*. Nel secondo tempo OSMAN impiega al posto dell'aggettivo '*satisfatto*', راضيا *(rāḍiyan)*, il verbo ما يرضيك *(mā yurḍīk)*, ciò che ti soddisferebbe.

tosto (v.17) che annuncia una risposta futura rapida, nella traduzione araba è sostituita dalla parola وشيكا *(wašīkan)*, prossimamente, che prevede una breve attesa.

che tu mi taci (v.18): anche se '*tacere*' in arabo è يسكت *(yaskut)*, OSMAN ha optato per il verbo letterario, di registro elevato لم تفصح *(lam tufṣiḥ)*, non parlare corettamente/ con chiarezza.

E io: « Buon duca, non tegno riposto

a te mio cuor se non per dicer poco,
e tu m'hai non pur mo a ciò disposto ».

(19-21)

قلت: "أيها الدليل الطيب، إنيلا أغلق قلبي إلا قصْداً في الكلام، و إنك وجهتني إلى ذلك ليس الآن فحسبُ". (19)

non tegno riposto/a te mio cuor (vv.19-20): la scelta del traduttore per la parola '*riposto*' cade sul verbo أغلق *(uġliqu)* che significa chiudere. Anche se l'immagine di OSMAN è più forte, l'espressione di DANTE di non nascondere il suo cuore rimane delicata e molto bella.

se non per dicer poco (v.20): è tradotta da OSMAN إلا قصْداً في الكلام *(ilā qaṣdan fī al kalām)*, solo per parlarti. Quell'espressione presenta una ambiguità comprensiva. Infatti, in DANTE, il poeta non nasconde il suo cuore e non rivela la sua preoccupazione che solo perché ogni volta che parla deve parlare poco e in maniera utile e ponderata. Con la traduzione d'OSMAN c'è un'omissione dell'aggettivo '*poco*', القليل *(al qalīl)* che avrà potuto facilitare la comprensione e spiegare il discorso successivo di DANTE.

« O Tosco che per la città del foco
vivo ten vai cosí parlando onesto,
piacciati di restare in questo loco.

(22-24)

"أيها التسكاني الذي تسير حياً في مدينة النيران، متكلما بهذا الإخلاص، لعله يروقك أن تقف في هذا المكان. (22)

O Tosco (v.22): è tradotta con l'apostrofe أيها التسكاني *(ayuhā al tuskāniy)*. التسكاني che designa l'abitante della Toscana. Nella traduzione araba si crede all'inizio che si tratti della risposta di Virgilio; fin alla lettura della nota (14), dove si fa menzione dell'apparizione di una voce improvvisa che sarà quella di Farinata; o fin ancora alla frase 28 di OSMAN –se il lettore non interrompe ogni volta la sua lettura con le note: صدر هذا الصوت فجأة *(ṣadara haḏā al ṣawt faǧ'atan)*, apparisce quella voce all'improvviso. La nota (20) di OSMAN descrive quella voce emessa dal nulla. Il traduttore dice all'inizio della nota: دوى صوت فاريناتا *(dawāṣawt fārīnātā)*, risuona/ rimbomba la voce di Farinata. Questo è di una maggior importanza perché crea perspettive sonore sul timbro e sul grado di voce di quel personaggio. A quel proposito Erich AUERBACH nella sua opera *Mimesis* parla di « *i cupi suoni di « O Tosco », e Dante indietreggia spaventato* » *[55]*.

che per la città del foco/vivo (vv.22-23): la traduzione di '*città di fuoco*' diventa in arabo una bellissima rappresentazione metaforica مدينة النيران *(madīnat al nīrān)*, la città dei fuochi. Il sostantivo '*fuoco*' poteva essere tradotto in arabo al singolare نار *'nār'* ma OSMAN ha optato per il plurale forse per accentuare l'effetto di fuoco. L'attenzione del lettore è attirata dall'aggettivo '*vivo*'. Nei primi tempi si pensa al fuoco che è vivo, ma dopo si capisce che Farinata insiste su questo fatto eccezionale che è quello della visita di un vivo dell'oltretomba. Il traduttore toglie qualsiasi ambiguità ponendo حي *(ḥay)*, vivo, direttamente dopo il verbo تسير *(tasīr)*, cammina.

piacciati di restare in questo loco (v.24): è tutta la cortesia e la delicatezza del parlare che è catturata qui. DANTE fa parlare Farinata con eloquenza e saper dire. Il traduttore arabo ha saputo tradurre quella cortesia mediante l'avverbio e il verbo di registro elevato لعله يروقك *(la'alhu yarūquka)*, forse ti piacerebbe, che equivale il '*piacciati*' di DANTE e sostituisce il verbo standard يعجبك *(u'ğibuka)*. Quel verbo ha una relazione stretta con il nome رقة *(riqqa)*, delicatezza. Il traduttore aggiunge a quel tratto eloquente di Farinata (nota 16), un entusiasmo sincero all'incontro di un Fiorentino: سمع فاريناتا مواطناً فلورنسياً يتكلم بصدق و إخلاص، ففرح و اهتزت نفسه، و خرج من القبريسأله برفق أن يقف قليلا في ذلك المكان، لكي يحادثه [52]

(Quando Farinata ha sentito un cittadino fiorentino che parlava con onestà e sincerità, era contento e la sua anima era commossa e quindi, esce dalla sua tomba per chiedergli con delicatezza di fermarsi un po' in quel luogo per parlargli)

Il capo ghibellino dimenticando per qualche tempo الحزبية الجامحة *(al ḥizbiya al ğāmiḥa)*, il partitismo ostinato (nota 18), si affretta per parlare a DANTE. Sulla cortesia di Farinata, Erich AUERBACH aggiunge: « *la frase desiderativa ugualmente carica di solenne e misurata cortesia; non è detto: « Tosco, fermati », bensí: « O Tosco, che…, piacciati di restare in questo loco ». La formula è sommamente solenne e deriva dallo stile illustre dell'epos antico, che risuona all'orecchio di Dante come tante altre reminiscenze di Virgilio, Lucano o Stazio »[55].*

La tua loquela ti fa manifesto
di quella nobil patrïa natio,
a la qual forse fui troppo molesto. »

(25-27)

إن كلامك ينم على أنك مولود في ذلك الوطن النبيل، الذي ربما كنتُ شديد القسوة عليه". (25)

La tua loquela (v.25): è tradotta generalmente da OSMAN كلامك *(kalāmuka)*, il tuo parlato. In DANTE si sente già l'intonazione musicale della parola '*loquela*' che fa pensare a una maniera particolare di parlare e di *pronuncia* che ha permesso a Farinata di riconoscere la lingua toscana. Era interessante per OSMAN di proporre طريقة كلامك *(ṭarīqatu kalāmika)*, il tuo modo di parlare o لهجتك *(lahğatuka)*, il tuo linguaggio/il tuo volgare.

ti fa manifesto (v.25): trova nella traduzione di OSMAN l'equivalente verbale ينم *(yannim)*, rivela/manifesta, che è di uso letterario raro e sublime [53]:

قمر **تَمَّ** عليه نوره كيف يُخفي الليل بدرا طَلَعاً
(مجنون ليلى [+687]، قمر تَمَّ عليه نوره، 1)
(Sulla luna si manifesta una luce/come la notte nasconde una pienaluna nascente
(Mağnūn Laylā [+687], Qamarun namma 'alayhi nūrahu (Sulla luna si manifesta una luce), 1))

فصدَّقتِه في كل حق و باطلٍ أتاكِ به **نَمُّ** الأحاديث خائن
(كثير [660-723]، أهاجَك مَعْنى دِمنَة و مساكن، 6)
(E l'hai creduto in ogni verità e ogni mensogna/tel'ha offerto la discordia tradittrice dei diri
(Kaṯīr [660-723], Ahāğaki maġnā Dimnatin wa masākinu (Ti ha ecitato il canto di Dimna e l'abitazione), 6))

La parola viene generalmente sostituita dal verbo standard يدل *(yaddul)*. Appartiene allo stile coranico e deriva dal نِم و نميمة *(nim wa namīma)* che significano la discordia o da نأمة *(na'ma)*, il suono o la melodia.

di quella nobil patrïa natio (v.26): in arabo '*natio*' è allungata dall'uso del passato prossimo إنك مولود *(inaka mawlūdun)*, sei nato, che poteva essere tradotta in arabo dalla parola الأم *(al um)* che significa 'madre' e si impiega per dire la terra madre/natia. In questo caso si deve cambiare la preposizione في *(fī)*, in, in من *(min)*, da.

troppo molesto (v .27): causare danni, in arabo è tradotta شديد القسوة *(šadīdu al qaswa)*, troppo duro. Il traduttore ha preso il significato concreto della parola, considerando ciò che ha causato Farinata a Firenze: la distruzione. OSMAN corrabora questa idea con la nota (19) che spiega che la causa della violenza fratricida a Firenze rimane quella lotta partitica: الصراع الحزبي العنيف في فلورنسا *(al ṣirā' al ḥizbīy al 'anīf fī flūransā)*.

Subitamente questo suon uscío
d'una de l'arche; però m'accostai,
temendo, un poco più al duca mio.

(28-30)

صدر هذا الصوت فجأة عن أحد القبور؛ عندئذ ازددت اقتراباً من دليلي، و قد عراني الوجل. (28)

Subitamente questo suono uscío (v.28): focalizza l'attenzione sulla parola temporale '*subitamente*' che è tradotta in arabo con l'avverbio فجأة *(fağ'atan)*, subitamente/all'improvviso. Quest'ultimo si attenua in arabo perché è messo in mezzo del primo tempo, dopo l'espressione صدر هذا الصوت *(ṣadara hāḏa al ṣawt)*, esce quella voce.

L'arche (v. 29): ci fa pensare alla tomba ma con un'impressione di grandezza. L'arca è un sacrofago con dimensioni enormi. Il cambiamento di immagine non è percepibile in arabo dove il traduttore ha usato comunemente e banalmente il sostantivo قبور *(qubūr)*, tombe. Il termine che corrisponde a sacrofago e che renderebbe bene l'arca di Dante è: التابوت *(al tābūt)*.

temendo (v.30): il gerundio qui è abbellito in arabo dalla bellissima metafora عراني الوجل *('arānī al wağal)*, mi ha denudato lo spavento, che centralizza l'attenzione del lettore sulla fragilità di DANTE. Il sostantivo الوجل *(al wağal)*, lo spavento, è di stile coranico [54] ed elegante:

"إنما المؤمنون الذين إذا ذكر الله **وجلت** (قلوبهم)" (الأنفال، 2)

(i [veri] credenti sono quelli i cui cuori tremano quando viene menzionato Allah (VIII, 2))

"إنا منكم وجلون قالوا لا **تَوْجل**" (الحجر، 52-53)

(« Invero ci fate paura! ». Dissero: « non temere, (XV, 52-53))

Intende quella paura che il musulmano sente alla citazione del nome di Dio. Il traduttore ricettivo della paura del poeta costruisce la sua propria rappresentazione di quella situazione.

Ed el mi disse: « Volgiti! Che fai?
Vedi là Farinata che s'è dritto:
da la cintola in sú tutto 'l vedrai ».

(31-33)

قال لي: "استدر: ماذا تفعل؟ انظر هاك فاريناتا منتصب القامة. إنك ستراه كله من وسطه إلى أعلاه" (31)

Volgiti! Che fai? (v.31): la rapidità d'azione che propone quell'espressione è teatrale. Virgilio è come imbarazzato dalla mancaza di tatto di DANTE che non ha saputo come comportarsi davanti a Farinata. Il maestro finalmente si affretta di correggere il discepolo. In arabo, OSMAN è riuscito a riprodurre la stessa velocità e lo stesso campo di manovra dicendo استدر: ماذا تفعل؟ *(istadir : māḏā taf'al?)*, volgiti: cosa fai?

Vedi là Farinata che s'è dritto (v.32): il tono di Virgilio è solonne e la sua presentazione di Farinata rimane cerimoniosa. Si immagina qui la voce alzarsi se come fosse in un oratorio. Il rispetto che Farinata riflette all'avvicinamento dei due viaggiatori è fisico: è tutto il suo corpo che è dritto, segno anche del suo interesse per i nuovi arrivati. Quell'apertura della bocca per leggere '*Vedi là Farinata*' è riprodotta efficacemente in arabo dall'espressione 'هاك فاريناتا' *(hāka fārīnātā)*, ecco Farinata. La dirittura di Farinata è ben tradotta in arabo da OSMAN mediante l'espressione منتصب القامة *(muntaṣiba al qāma)*, dritto di corporatura.

da la cintola in sú tutto 'l vedrai (v.33): la precisa descrizione della posizione di Farinata dalla cintura alla testa, è di maggiore importanza nel determinare che posto ha quel personaggio in inferno e rispetto agli altri peccatori. Quell'espressione è tradotta in arabo من وسطه إلى أعلاه *(min wasaṭihi ilā a'lāh)*, dal suo mezzo in sù. Qui il traduttore per senso di fedeltà all'originale, poteva usare la parola حزام *(ḥizām)*, cintura, e nello stesso tempo spostare il verbo إنك ستراه *(inaka satarāh)*, lo vedrai, come ha fatto DANTE alla fine della frase.

> Io avea già il mio viso nel suo fitto;
> ed el s'ergea col petto e con la fronte
> com'avesse l'inferno a gran dispitto.
>
> (34-36)

و كنت قد صوبتُ عيني إلى وجهه؛ و وقف هو منتصب الصدر مرفوع الجبهة، كمن يشعر نحو الجحيم بازدراءٍ شديد. (34)

s'ergea col petto e con la fronte (v.35): DANTE con un solo verbo '*s'ergea*' è riuscito a esprimere la dirittura del petto e della fronte. In arabo OSMAN esprime questo in tre modi separati mediante il climax seguente: وقف *(waqafa)*, si alza; منتصب الصدر *(muntaṣiba al ṣadr)*, il petto diritto, e مرفوع الجبهة *(marfū'a al ğabha)*, la fronte levata/alta. Le note del traduttore: 22, 23, 24 e 25, sono tutte dedicate all'accentuare del ritratto di Farinata. All'inizio, la nota (22) presenta una breve

biografia del ghibellino, che lo dipinge soprattutto nel suo percorso politico e fa riferimento all'accusa di epicurismo, a lui rivolta alla fine della sua vita. La nota (23) poi, intensifica quel sentimento o quell'impressione che si percepisce di Farinata: è un personaggio fiero e imponente al di là della sua condizione in inferno. Grazie all'orientamento di OSMAN nella nota sopracitata si percepisce piano piano, mediante una voce o una statura, la personalità imponente di Farinata: "يدل ظهور فاريناتا المفاجىء على أنه شخص عظيم، و ُنحس بعظمته قبل رؤيته. و يدل لفظ "كله" على القوة و العظمة. استعان دانتي هنا بالمادة و الشكل لتعزيز صورة القوة و العظمة [52].

(L'apparizione improvvisa di Farinata mostra che è un personaggio grandioso, e sentiamo prima di vederlo la sua grandezza. La parola « totalmente » si riferisce alla forza e alla grandezza. Dante ha avuto bisogno della materia e della forma (contenuto e contenente) per raforzzare l'immagine di forza e di grandezza).

com'avesse l'inferno a gran dispitto (v.36): è tradotta in arabo كمن يشعر نحو الجحيم بازدراءٍ شديد . '*avesse*' è attenuata in arabo dal verbo يشعر *(yaš'uru)*, sente. Il dispetto è tradotto dalla parola elevata ازدراء *(izdirā')*, il disprezzo. In italiano e in arabo, si riesce a percepire quel scudo costruito da Farinata contro l'inferno. Quel personaggio conserva una posizione intoccabile, degna e lontana dalla bassezza della sua condanna. La nota (25) continua a spiegare e a insistere sulla forza morale di Farinata soprattutto in inferno: "مع أنه لم يظهر من فاريناتا سوى الصدر فإنه وقف منتصباً شامخاً غاية في القوة و العظمة، و بدا أنه محتقر الجحيم من حوله. توفرت في فاريناتا قوة الروح التي تجعله يعلو على الجحيم كله. و لا يعنينا الآن فاريناتا الهرطيق و لكن يعنينا الانسان البطل, و يساعد الجحيم ذاته على ابراز قوة فاريناتا و عظمته [52].

(Anche se non si vede di Farinata che solo il petto, questo si alza dritto e alto, in piena forza e grandezza. Sembrava disprezzare l'inferno attorno di sé. In Farinata si trova la forza dell'anima che lo eleva/alza su tutto l'inferno. Ora non conta più Farinata l'eretico ma l'uomo eroe. L'inferno proprio aiuta a far sorgere/apparire la forza di Farinata e la sua grandezza).

> E l'animose man del duca e pronte
> mi pinser tra le sepulture a lui,
> dicendo : « Le parole tue sien conte ».
>
> (37-39)

و دفعتني إليه بين القبور، يدا دليلي الجريئتان المتحفزتان، و هو يقول: "لتكن كلماتك موزونة". (37)

l'animose man del duca e pronte (v.37): in arabo il traduttore centralizza l'azione sulle mani del maestro che, davanti all'esitazione di DANTE, prendono personalizzate, l'iniziativa di spingerlo verso il capo ghibellino: يدا دليلي الجريئتان

المتحفزتان *(yadā dalīlī al ğarīatan al muta ḥafizatān)*, le mani della mia guida coraggiose e entusiaste. Hassan OSMAN in quell'espressione fa intonare sulla stessa rima i due aggettivi الجريئتان المتحفزتان in un genere d'insistere ritmico. La nota esplicativa (27) in accompagnamento, è molto interessante perché costruisce un ponte tra la poesia di DANTE e le altre arti: "عبر فرجيليو بيديه الجريئتين عن رغبته في أن يتحدث دانتي إلى فاريناتا. و تتكلم اليد و تعبر كالعين و اللسان. مهد دانتي السبيل في مجال الشعر لرجال التصوير و النحت في عصر النهضة للكشف عن قيمة أعضاء الانسان و ما تبديه من المعاني [52].

(Mediante le sue mani coraggiose, Virgilio vuol che Dante parla con Farinata. La mano parla e si esprime come l'occhio e la lingua. In campo poetico Dante ha preparato il terreno ai fotografi e alla scultura soprattutto durante il Rinascimento, per svelare il valore delle membra dell'uomo e ciò che riflettono come significati).

Le parole tue sien conte (v.39): '*conte*' è tradotta nell'aggettivo elevato موزونة *mawzūna*, che deriva dal verbo وزن *(wazana)*, misurare/ pesare. Significa che le parole devono essere ben bilanciate e quindi precise. Su questo punto il traduttore non ha voluto lasciare dominare nessun dubbio e quindi propone mediante la nota (28), la parola in italiano '*conte*' e due altri significati. Il primo è comune e significa « ben contate » e il secondo, quello proposto dalla critica è sotto forma di varie proposizioni: صريحة، واضحة، قصيرة، موجزة، متزنة، مناسبة، كريمة، رقيقة، دقيقة، نبيلة

((Ṣarīḥa) sincere, *(wāḍiḥa)* chiare, *(qaṣīra)* corte, *(mūğaza)* brevi, *(muttazina)* equilibrate/logiche, *(munāsiba)* giuste/convenienti, *(karīma)* generose, *(raqīqa)* delicate, *(daqīqa)* precise, *(nabīla)* nobili) [ibid.].

A quel proposito E. PASQUINI parla di parole « *degne (del tuo interlocutore)* » [in 40].

> Com'io al piè de la sua tomba fui,
> guardommi un poco', e poi, quasi sdegnoso,
> mi dimandò : « Chi fuor li maggior tui ? ».
>
> (40-42)

و لما وقفتُ عند دعامة قبره، نظر إلي قليلا ثم سألني بلهجة تنم على الزراية: "من كانوا أجدادك" (40)

guardommi un poco', e poi, quasi sdegnoso (v.41): il disdegno che nel verso dantesco è una questione d'attitudine, diventa in arabo collegato al parlare: سألني بلهجة تنم على الزراية *(saalanī bilahğatin tannimu 'ala al zirāya)*, mi chiede con un

tono che manifesta il disdegno. Il nome الزراية (*al zirāya)* è di uso elevato e letterario come ازدراء *(izdira')* che significa comunemente احتقار *(iḥtiqār)*, disprezzo.

poi disse: « Fieramente furo avversi
a me e a miei primi e a mia parte,
sí che per due fiate li dispersi ».

(46-48)
ثم قال: "إنهم كانوا خصوما ألداء لي و لأجدادي و حزبي، حتى لقد شتّتُ شملهم مرتين". (46)

Fieramente (v.46), che esprime fortemente da DANTE il rispetto, la fierezza e l'onore di fronteggiare l'altro, sparisce nella traduzione in arabo. Il traduttore in parallelo aggiunge al sostantivo خصوما *(ḫuṣūman)*, '*avversi*', l'aggettivo ألداء *(aliddā')*, '*acerrimi*'.

furo avversi / a me e a miei primi e a mia parte (vv. 46-47): in arabo la frase è di una rara violenza perché si sente un piacere a fare il male. L'aspetto di forza e di grandezza di Farinata dei versi precedenti, si rompe per un attimo in quell'espressione, che anche può naturalmente riflettere la vita politica del capo ghibellino e il suo impegno militare a difendere i suoi, ma non spiega quel machiavellismo esagerato delle guerre per sterminare il nemico. La nota (33), rafforza la nuova immagine di Farinata e lo fa somigliare a una statua seriosa e violenta: أشبه بتمثال صارم عنيف *(ašbahu bitimṯālin ṣārimin 'anīfin)*.

li dispersi (v.48): per insistere sul disperdere dei guelfi, OSMAN aggiunge in arabo al verbo 'dispersi' la parola شملهم *(šamlahum)*, la loro unione.

"Sei fur cacciati, ci tornar d'ogne parte",
rispuos' io lui, « l'una e l'altra fiata;
ma i vostri non appreser ben quell'arte. »

(49-51)
فأجبته قائلا: "إذا كانوا قد طردوا، فإنهم رجعوا من كل صوب في كلتا المرتين، و لكن ذويك لم يحسنوا تعلم ذلك الفن". (49)

"Sei fur cacciati, ci tornar d'ogne parte" (v.49): con quella risposta DANTE replica rapidamente a Farinata al *tac au tac*, per difendere i suoi e salutare il loro ritorno da ogni parte di Toscana. Il tono della voce di DANTE è descritto da OSMAN nella nota (34), come secco e simile a quello di Farinata: أجاب دانتي بكلمات جافة مماثلة *(aǧāba dāntī bikalimātin ǧāffa mumāṯila)*, DANTE risponde con parole

secche e simili. ‘ *parte*’ è tradotta con la parola صوْب *(ṣawb)*, direzione, che è meno usata che il nome comune di stesso significato اتجاه *(itiğāh)*, ma insiste una seconda volta sull’intenzione sterminatrice dei ghibellini. La nota esplicativa di OSMAN (37), mostra ancora una volta l’acutezza della voce di DANTE nel rispondere a Farinata e questo nel contesto delle guerre fratrecidi che sono successe a Firenze. Fa paragonare inoltre quella risposta a una freccia che ha ben saputo mirare il capo ghibellino e toccare le sue ali. La parola « ali » usata dal traduttore ci disturba perché non è fatto menzione lungo tutto il canto di quello dettaglio e poi si dice che Farinata in tanto peccatore, non dovrebbe godere di un aspetto angelico! Continuando sempre con quella nota, OSMAN dichiara che DANTE dà del Lei a Farinata (in arabo si usa il plurale come forma di cortesia), ma questo, stranamente, non è presente nel discorso dei due uomini. Effettivamente c’è l’uso del plurale in maniera normale perché si sta parlando dei ghibellini:

"و هكذا ألقى دانتي إلى فارياتا بسهم عنيف، و لم يستطع فارياتا سوى أن يضم هذا السهم المستقر بين جوانحه. و كان دانتي كمن يبتسم ابتسامة ساخرة بهذه الكلمات القاسية المليئة بالسخرية. و مع ذلك فإن دانتي يحترم فارياتا و يناديه بضمير الجمع: على حين ينادي فارياتا دانتي بضمير المفرد. و قد تكون القسوة و السخرية دليل التقدير و الإعزاز" [52].

(E così Dante ha lanciato una freccia violenta a Farinata, che non ha potuto che solo accogliere (quella freccia) stabilita tra le sue ali. Dante sembrava sorridere con un sorriso sdegnoso da quelle parole violente e piene di sdegno, ma malgrado questo rispettava Farinata e Le dava del Lei (del pronome soggetto plurale), mentre Farinata gli dava del tu (del pronome soggetto singolare). La violenza e il disdegno possono essere considerati finalmente come un segno di rispetto.)

Allor surse a la vista scoperchiata
un’ombra, lungo questa, infino al mento:
credo che s’era in ginocchie levata.

(52-54)

عندئذ برز شبح إلى جانبه أمام عيني، مكشوفا إلى الذقن، و أعتقد أنه على ركبتيه وقف. (52)

Allor surse a la vista scoperchiata (v.52): annuncia l’apparizione di un nuovo personaggio che è nominato e presentato con le note (38-43), come essendo Cavalcante dei Cavalcanti, il padre di Guido, l’amico di DANTE. Il verbo برز *(baraza)*, surse, è di registro elevato rispetto alla parola comune ظهر *(ẓahara)*. È frequentemente usato con la parola l’apparizione del sole, بروز الشمس *(burūz al šams)*, e segna una velocità nell’apparire. ‘*la vista scoperchiata*’ focalizza l’obiettivo visivo sullo spazio liberato dal sollevamento del coperchio e che

permette pertanto la vista della nuova ombra. In arabo la messa in scena dimentica lo scenario della tomba e si semplifica a un'apparizione davanti agli occhi di DANTE: أمام عيني *(amām ʻaynī)*.

Dintorno mi guardò, come talento
avesse di veder s'altri era meco;
e poi che 'l sospecciar fu tutto spento,

(55-57)

نظر حوالي كأنما تدفعه الرغبة في أن يرى هل يصحبني غيري من البشر؛ و لكن لما زال عنده كل شك، (55)

avesse (v.56): è rafforzata in arabo dal verbo تدفعه *(tadfaʻuhu)*, lo spinge.

fu tutto spento (v.57): sarebbe stato bello da parte di OSMAN d'usare al posto del suo verbo زال *(zāla)*, sparisce, la parola equivalente allo '*spento*' di Dante, انطفأ *(inṭafa'a)*, si spegne, che è più intensa perché riflette quel primo ed energico entusiasmo del padre.

piangendo disse: « Se per questo cieco
carcere vai per altezza d'ingegno,
mio figlio ov'è ? e perché non è teco ? »

(58-60)

قال و هو يبكي: "إذا كنت تزور هذا المحبس الأعمى بفضل عبقريتك السامية، فأين ابني؛ و لماذا هو ليس معك؟" (58)

cieco carcere (vv.58-59): trova efficacemente la sua rappresentazione metaforica nell'espressione araba المحبس الأعمى *(al maḥbis al aʻmā)*. Rimane di una estrema bellezza interpretativa che si riferisce all'oscurità dell'inferno.

Le sue parole e 'l modo de la pena
m'avean di costui già letto il nome;
però fu la risposta cosí piena.

(64-66)

و في كلماتك و أسلوب عذابك، كنت قد قرأت اسمه و شخصه، و لذلك كانت إجابتي له وافية هكذا. (64)

letto il nome (v.65): a quell'espressione, il traduttore aggiunge و شخصه *(wa saḫṣihi)*, e la sua persona.

piena (v.66) è tradotta dall'aggettivo وافية *(wāfiya)*, che deriva dalla radice وفى *(wafā)*, di stile sublime e di uso coranico [54] che significa raggiungere la fine/essere completo:

"و **أوفوا** الكيل إذا كلتم" (الإسراء، 35)

(Riempite la misura, quando misurate (XVII, 35))

"و **أوفوا** بعهدي أف بعهدكم" (البقرة، 40)

(e rispettate il Mio patto e rispetterò il vostro (ibid.I, 40))

Si deve essere qui attento al fatto che quel verbo può significare comunemente « essere fedele ».

> Di subito drizzato gridò: « Come ?
> dicesti "elli ebbe"? non viv'elli ancora ?
> non fiere li occhi suoi lo dolce lume ? »

(67-69)

فنهض منتصب القامة لتوه، وهو يصرخ قائلا: "كيف تقول؟ كان؟ ألا يعيش بعدُ؟ ألا يردُ على عينيه النور الحبيب؟" (67)

Come ? / dicesti "elli ebbe"? non viv'elli ancora ? (vv.67-68): in quella frase c'è una pioggia di domande di Cavalcanti che esprime una velocità incredibile e compone una cadenza ricca di toni diversi, la cadenza del cuore: كيف تقول؟ *كان؟ ألا يعيش بعدُ؟ (kayfa taqūl ? kāna ? alā yaʿīšu baʿdu ?)*. OSMAN qui corrabora la nostra impressione con la nota esplicativa (50): "فأرسل تلك الأسئلة المتلاحقة في حزن و ألم. و هي تعبر في صدق و بساطة عن احساس الأب و شعوره عند فقد ابنه. و هذه صورة تكشف عن بعض نواح في النفس الانسانية" [52].

(Ha lanciato quelle domande successive in tristezza e dolore. Esprimono sinceramente e semplicemente, il sentimento del padre e la sua emozione alla perdita del figlio. Quell'immagine svela qualche lamento nell'anima umana)

Mentre in DANTE si sente la voce alzarsi con il « *Come ?* », poi abbassarsi e attenuarsi con il « *dicesti* » e infine alzarsi di nuovo con lo « *elli ebbe ?* » da OSMAN le interrogazioni si affollano l'una dopo l'altra.

> Quando s'accorse d'alcuna dimora
> ch'io facëa dinanzi a la risposta
> supin ricadde e più non parve fora.

(70-72)

و لما أدرك بعض الإبطاء الذي بدر مني قبل أن أجيب سؤاله، هبط سريعا، و لم يظهر بعدُ في الخارج. (70)

ch'io facëa dinanzi a la risposta (v.71): il verbo '*facëa'* è intensificato nella traduzione dalla parola بدر *(badara)*, veniva/scaturiva. Anche se è d'origine coranica e di registro elevato, rimane usata frequentemente nella lingua araba. Significa أسرع في الوقوع *(asra'a fī al wuqū')*, succede/accade rapidamente.

supin (v.72): che significa 'all'indietro', è spezzato nella traduzione araba e viene sostituito dall'aggettivo سريعا *(sarī'an)*, rapido.

Ma quell'altro magnanimo, a cui posta
restato m'era, non mutò aspetto,
né mosse collo, né piegò sua costa;

(73-75)

و لكن ذلك الشبح الآخر العظيم، الذي وقفتُ تلبية لدعائه، لم يغيرملامحه، ولم يحرك عنقه، و لم يثن عطفه؛ (73)

quell'altro magnanimo (v.73): fa trasparire tutto il carisma di Farinata. La sua presenza che non è soltanto fisica, ma anche morale, libera anche una maestosa grandezza d'animo. Quella dotta parola è tradotta in arabo العظيم *(al 'aẓīm)*, grandioso/immenso; aggettivo generalmente riservato a Dio. Sull'origine del termine '*magnanimo*' di Farinata, Erich AUERBACH in *Mimesis* dice: « *Dante lo chiama magnanimo con termine aristotelico, che in lui è ritornato vivo attraverso san Tommaso o, ancor più probabilmente, attraverso Brunetto Latini, e con cui precedentemente designa Virgilio* » [55].

non mutò aspetto, / né mosse collo, né piegò sua costa (vv.74-75): quel climax descrittivo chiamato da AUERBACH « *l'incrollabilità di Farinata* », trova una riproduzione sonora in arabo grazie alla rima /ه/ *(h)* che si riferisce al possessivo « suo »: دعائه - ملامحه - عنقه - عطفه *(du'aih –malāmiḥah- 'unuqah- 'iṭfah)*, la sua preghiera, il suo aspetto, il suo collo, la sua costa. '*piegò*' (v.75) è tradotta dalla parola يثن *(yaṯni)*, di stile elevato che sostituisce la parola comune di stesso significato يحني *(yaḥnī)*. La nota esplicativa del traduttore (54) insiste sull'imperturbato Farinata: "شخصية فاريناتا الوطني الصارم العنيف، الذي لا يفكر في غير وطنه، و لا تشغله عنه المشاغل الأسرية" [52].

(La personalità del Farinata patriotico, serioso e violento, che non pensa che solo alla sua patria di cui non lo impegnano le preoccupazioni familiari.)

e sé continüando al primo detto,
« S'elli han quell'arte », disse, « male appresa,

ciò mi tormenta più che questo letto.

(76-78)

و قال مكملا حديثه الأوّل: "إذا كان قومي لم يحذقوا ذلك الفنّ، فإن ذلك يؤلمني أكثر من هذا الفراش المضطرم (76)

male appresa (v.77): è abbellita in arabo dal sublime verbo لم يحذقوا *(lam yaḥḍaqū)*, non impadroneggiano.

questo letto (v.78): è stilisticamente tradotta dalla metafora الفراش المضطرم *(al firāš al muḍṭarim)*, il letto infuocato. L'aggettivo arcaico المضطرم *(al muḍṭarim)* che è di registro elevato, accentua la pena nella tomba. A quel proposito OSMAN menziona per la prima volta nel canto, il fatto che le tombe degli epicurei erano infuocate. Purtroppo nessuna informazione viene citata su questo punto nell'introduzione o nelle note esplicative. Quell'espressione metaforica di « *letto infuocato* » dipinge anche tutto il patriotismo di Farinata che per dovere, anche dopo la morte, si sciogliono per lui: l'io, la tomba, la sofferenza e l'inferno per non lasciar trasparire che il bene dei suoi e di Firenze. La nota di OSMAN (57) conferma questo: [...] "كان عجز الجبلين عن الرجوع إلى الوطن جحيما عند فاريناتا أشد من هذا الجحيم أنجلو في أنطق دانتي فاريناتا كبطل غاضب ثائر، لا يتحول عن مبدئه و وطنه. يشبه فاريناتا موسى الذي خلقه ميكل تمثاله الرائع في كنيسة سان بيترو" [52].

(Il non ritorno dei ghibellini alla patria era per Farinata un inferno, più duro di quell'inferno (vero) […] Dante fa articolare Farinata come un eroe arrabbiato e agitato, che non devia dal suo principio e dalla sua patria. Farinata somiglia al Mosé creato/realizzato da Michelangelo nella sua magnifica statua della capella di San Pietro)

E se tu mai nel dolce mondo regge,
dimmi : perché quel popolo è sí empio
incontr'a' miei in ciascuna sua legge ? »

(82-84)

و أنت يا من عسى أن ترجع إلى العالم الحبيب، أخبرني: لمّ كان ذلك الشعب شديد القسوة على عشيرتي في كل قوانينه؟" (82)

sí empio (v.83) che sottolinea il carattere *spietato* e senza pietà dei Fiorentini, in arabo viene attenuata dall'espressione شديد القسوة *(šadīd al quswa)*, molto duro.

Ond'io a lui: « Lo strazio e 'l grande scempio
che fece l'Arbia colorata in rosso,

tal orazion fa far nel nostro tempio».

(85-87)

عندئذ أجبته: "الدمار و الهلاك الذي خضّب مياهَ أرْبيا بالدم، جعل مثل هذه الصلوات تتجاوب في أرجاء معبدنا" (85)

fece l'Arbia colorata in rosso (v.86): è tradotta dalla metafora خضّبَ مياهَ أرْبيا بالدم *(ḫaḍḍaba miyāha Arbyā bi al dam)*, dipinge le acque d'Arbia di sangue. Quell'espressione è molto significativa perché si riferisce alla distruzione e alla morte generate dai ghibellini. Il verbo خضّبَ *(ḫaḍḍaba)* è di registro elevato. Il suo uso è raro ed arcaico e viene associato alla pianta « henna » che si usa come colorante naturale in rosso.

Ma fu'io solo, là dove sofferto
fu per ciascun di tòrre via Fiorenza,
colui che la difesi a viso aperto. »

(91-93)

و لكني كنت وحدي هناك، حينما اتفق الجميع على محق فيورنتزا، و كنت وحدي الذي أدافع عنها بوجه صريح" (91)

fu'io solo (v.91) che è tradotta in arabo كنت وحدي *(kuntu waḥdī)* è ripetuta una seconda volta nel terzo tempo della frase araba (v.93): كنت وحدي الذي أدافع عنها بوجه صريح *(kuntu waḥdī alaḏī udāfi'u 'anhā biwaǧhin ṣarīḥ)*, fu'io solo che la difesi a viso aperto.

Fiorenza (v.92): nella traduzione è trascritta dall'italiano in فيورنتزا *(Fiūrantzā)*, Fiorenza, l'antico nome di Firenze. Questa informazione sarà dettagliata dal traduttore nella nota (66).

a viso aperto (v.93): si riferisce all'audace e al coraggio di Farinata a andare contro la decisione unanime di distruzione di Firenze. A quel proposito Emilio PASQUINI parla di « *una metafora cavalleresca, dai tornei* » [40] dove si combatteva « *a visiera non abbassata* ». In arabo il traduttore usa l'espressione وجه صريح *(waǧhin ṣarīḥ)*, viso sincero/onesto, e aggiunge la nota (67), in cui precisa che Farinata quando ha difeso Firenze l'ha fatto a viso aperto, مفتوح *(maftūḥ)* e narra la vicenda del suo confronto con i suoi a Empoli, dove con la spada decide di fermare la decisone di distruzione di Firenze.

« Deh, se riposi mai vostra semenza »,
prega 'io lui, « solvetemi quel nodo

che qui ha ’nviluppata mia setenza.

(94-96)

رجوته قائلا: "آه لكي تنعم سلالتك بالسلام، حل لي تلك العقدة التي تبلبل فكري. (94)

’nviluppata (v.96): è tradotta con l’arcaico verbo di registro elevato تبلبل *(tubalbil)*, occupa.

« Noi veggiam, come quei c’ha mala luce,
le cose », disse, « che ne son lontano;
cotanto ancor ne splende il sommo duce.

(100-102)

قال:"إننا نرى الأشياء البعيدة عنا، كما يفعل مريضُ البصر، و هذا هو الضوء الذي لا يزال يمنحنا إياه الدليل الأعلى. (100)

mala luce (v.100): è tradotta con la bella metafora مريض البصر *(marīḍu al baṣar)*, il malato di vista. Fa somigliare i peccatori a persone che hanno un problema di vista ciò che limita e rende incerta la loro percezione del futuro.

ne splende il sommo duce (v.102): è ben trasferita in arabo mediante la metafora الضوء الذي ما يزال يمنحنا إياه الدليل الأعلى *(al ḍaw’ alaḏī mā yazālu yamnaḥunā iyāhu al dalīl al a‘lā)*. Esprime la bontà di Dio anche in inferno. Il verbo ‘*ne splende’* che poteva essere tradotto letteralmente dai verbi يضيئنا/ ينيرنا *(yuḍīunā/yunīrunā)*, è detto da OSMAN الضوء الذي ما يزال يمنحنا *(al ḍaw’ alaḏī mā yazālu yamnaḥunā)*, la luce che ancor ci dà.

Però comprender puoi che tutta morta
fia nostra conoscenza da quel punto
che del futuro fia chiusa la porta ».

(106-108)

ولذلك تستطيع أن تدرك أن معرفتنا ستموت تماما، منذ تلك اللحظة التي يوصد فيها باب المستقبل. (106)

che tutta morta / fia nostra conoscenza (vv.106-107): è tradotta mediante la personificazione معرفتنا ستموت تماما *(ma‘rifatunā satamūtu tamāman)*, la nostra conoscenza morirà completamente. L’immagine della conoscenza che si spegne con il giorno del giudizio è interessante perché farà immergere i peccatori nell’ignoranza e nell’isolamento totali.

del futuro fia chiusa la porta (v.108) : è rafforzata e abbellita in arabo dalla bellissima metafora يوصد فيها باب المستقبل *(yūṣadu fīhā bāb al mustaqbal)*. Il verbo

arabo يوصد *(yūṣad)*, si chiude, che è di registro sublime e di stile coranico intensifica l'idea di chiusura definitiva e categorica.

> e s'i' fui, dinanzi, a la risposta muto,
> fate i saper che 'l fei perché pensava
> già ne l'error che m'avete soluto ».
>
> (112-114)

و إذا كنت قد سكت قبلُ عن جوابه، فعّرفه أني فعلت ذلك لأني كنتُ أفكر في الخطأ الذي حررتني من قيده (112)

l'error che m'avete soluto (v.114): è tradotta da OSMAN con la metafora الخطأ الذي حررتني من قيده *(al ẖata' alaḏī ḥarartanī min qaydih)*, dall'error delle cui catene mi hai liberato. Nella traduzione il traduttore aggiunge l'immagine delle catene per intensificare l'ascendente dell'errore.

> Indi s'ascose; e io inver' l'antico
> poeta volsi i passi, ripensando
> a quel parlar che mi parea nemico.
>
> (121-123)

عندئذ اختفى: فوجهت خطواتي نحو الشاعر القديم، متأملا في ذلك الكلام الذي بدا لي معادياً. (121)

s'ascose (v.121), è tradotta nel verbo اختفى *(iẖtafā)*, sparisce. Questo verbo esprime sempre il rispetto verso Farinata nel suo modo di sparire, mentre prima il Cavalcanti هبط *(habaṭa)*, scendeva nella sua tomba. La nota (87) insisterà ancora una volta sulla grandezza e la forza di Farinata:

"هكذا رسم دانتي صورة فاريناتا دلي أوبرتي الانسان البطل الذي تسيره قوته الجبارة. جعل دانتي من فاريناتا رجلا لا يكاد يحس أن له قوة يفخر بها على أحد.هو يعرف أنه يحب حزبه و وطنه بكل قلبه، و هو يضحي بالمصلحة الحزبية في سبيل الوطن. و القوة عند فاريناتا ممتزجة بالأفكار و الأهداف النبيلة التي يسمى إلى تحقيقها, إنها القوة التي تجعل الجسم الضئيل و الانسان الخجول يبدو كالعملاق" [52].

(È così che Dante ha disegnato l'immagine di Farinata degli Uberti, l'uomo eroe che è moto dalla sua forza gigantesca. Dante trasforma Farinata in un uomo che quasi non sa che abbia una forza di cui debba essere fiero su ognuno (su tutti). Sa che gli piace di cuore il suo partito e la sua patria, e sta sacrificando l'interesse del partito per il bene della patria. La forza di Farinata che è mescolata a idee e a scopi nobili tende a raggiungerli, è la forza che fa apparire un piccolo/misero corpo e un uomo timido come un gigante)

> « quando sarai dinanzi al dolce raggio
> di quella il cui bell'occhio tutto vede,

da lei saprai di tua vita il vïaggio ».

(130-132)

حينما تصبح أمام الضوءالحبيب، لتلك التي ترى عينها الجميلة كل شيء، ستعرف منها رحلة حياتك". (130)

saprai di tua vita il vïaggio (v.132): quando DANTE incontrerà Beatrice e più tardi Cacciaguida, saprà della sua vita, il viaggio, il corso, il cammino che intraprenderà. Si sente qui il tratto di una *profezia* e di una rivelazione di una parte della vita futura di DANTE. In arabo, l'espressione è tradotta ستعرف منها رحلة حياتك *(sata'rifu minhā riḥlata ḥayātika)*, conoscerai di essa il viaggio della tua vita. '*il viaggio della tua vita*' di OSMAN fa riferimento a tutta la vita di DANTE e quindi al suo passato. Si sente che con Beatrice si farà la narrazione riassuntiva del vissuto di DANTE. OSMAN poteva evitare quella delicata differenza dicendo per esempio:ستعرف عن حياتك الرحلة/ المسار *(sata'rifu 'an ḥayātika al riḥla/ al masār)*, saprai della tua vita il viaggio/ il corso.

Il canto X di Hassan OSMAN è molto soddisfaciente. Si nota dall'inizio che si presenta al lettore una certa lentezza che è in realtà tutta la delicatezza stilistica del traduttore e il suo infinito desiderio di colmare il lettore. Lo stile semplice, moderno e a portata di mano è un regalo. OSMAN mediante la sua traduzione è riuscito a essere fedele e letterale all'originale : ha trasferito maggiormente il significato dall'italiano in arabo con una lingua standard nel suo insieme, che rimane malgrado tutto elegante, armoniosa e chiara. Per la maggioranza del tempo, la lingua araba di OSMAN e il suo saper fare hanno saputo ben rispettare i contorni della lingua e del pensiero danteschi.

La lingua di OSMAN è abbondante e ben ornata da un ventaglio di parole di registro elevato e sublime come per esempio le parole: منكبيه *(mankibayh)*, frase 1 (Dante, v.3); اضطجعوا *(iḍṭağa'ū)*, frase 7 (Dante, v.7); الزراية *(al zirāya)*, frase 40 (Dante, v.41)…L'origine di quasi tutte quelle parole è islamica e trova la sua eco nel Corano. Per esempio si citano وافية *(wāfiya)*, frase 64 (Dante, v.66) e يوصد *(yūṣad)*, frase 106 (Dante, v.108). C'è anche la bellezza degli arcaismi che ha portato un tocco d'eleganza preislamica: الوجل *(al wağal)*, frase 28 (Dante, v.30); ينم *(yannim)*, frase 25 (Dante, v.25); ازدراء *(izdirā')*, frase 34 (Dante, v.36); المضطرم (*'al muḍṭarim)*, frase 76 (Dante, v.78); خضب *(ẖaḍaba)*, frase 85 (Dante, v.86); تبلبل

(tubalbil), frase 94 (Dante, v.96)…Sono anche di grande importanza le due parole-tema per centralizzare l'azione della frase: حدثني *(ḥadiṯnī)*, frase 4 (Dante, v.6) che riflette nello stesso tempo la preghiera e il desiderio di DANTE di sapere e capire tutto e يجعلون *(yağ'alūna)*, frase 13 (Dante, v.15) che riflette la conseguenza di una ideologiao o di credenza ben accertata.

Lo stile nobile di Hassan OSMAN è abbellito da tante figure retoriche dal fine migliorativo. Come le metafore: أشبع رغباتي *(ašbi' raġabātī)*, frase 4 (Dante, v.6); لا أغلق عنك قلبي *(lā uġliku 'anka qalbī)*, frase 19 (Dante, vv.19-20); الفراش المضطرم *(al firāš al muḍṭarim)*, frase 76 (Dante, v.78); خضب مياه أربيا *(ḫaḍaba miyāha arbiyā)*, frase 85 (Dante, v.86); حل لي تلك العقدة *(ḥula lī tilka al 'uqda)*, frase 94 (Dante, v.95); باب المستقبل *(bābu al mustaqbal)*, frase 106 (Dante, v.108)…le personificazioni : عراني الوجل *('arānī al waǧal)*, frase 28 (Dante, v.30); المحبس الأعمى *(al maḥbisa al a'mā)*, frase 58 (Dante, vv.58-59); معرفتنا ستموت *(ma'rifatunā satamūtu)*, frase 106 (Dante, vv.106-107); le metonomie: نهوضي *(nuhūḍī)*, frase 88 (Dante, v.90) e أرضيت سؤاله *(arḍaytu suālahu)*, frase 124 (Dante, v.126); l'apostrofe: أنت يا من عسى *(anta yā man 'asā)*, frase 82 (Dante, v.82)…Lo stile del traduttore a seconda dei temi trattati, varia tra lo stile religioso, politico e storico. Tra velocità e lentezza, il tono è soave e vario. Eloquente: (frase 19, Dante: 19-21), (frase 22, Dante: v.24), (frase 58, Dante: 58-60), (frase 82, Dante: v.82); tragico: (frase 25, Dante: v.27), (frase 67, Dante: v.68), (frase 76, Dante: v.78), (frase 85, Dante: 85-86); secco: (frase 10, Dante: v.10), (frase 40, Dante: v.42); benevolo: (frase 16, Dante: 16-18), (frase 31, Dante: v.31), (frase 100, Dante: 100-102), (frase 124, Dante: v.125), (frase 127, Dante: 127-128); ironico: (frase 46, Dante: v.48); (frase 49, Dante: v.49 e v.51) e epico: (frase 91, Dante: 91-93).

Il traduttore che ci ha presentato un testo prosastico ha saputo qualche volta far risuonare la melodia della poesia mediante la rima: الحلقات السيئات *(al ḥalaqāt al sayiāt)*, frase 4 (Dante, v.4); أغطيتها، و لا يحرسها *(aġṭiyatuhā wa lā yaḥrusuhā)*, frase 7 (Dante, v.9); الجريئتان المتحفزتان *(al ğariatān al mutaḥafizatān)*, frase 37 (Dante, v.37); عطفه/عنقه/ملامحه/دعائه *(du'āihi/malāmiḥihi/'unuqihi/'itfihi)*, frase 73 (Dante, 74-75). Non si dimentica la varietà di tono della voce, che è arricchito dalle note esplicative. Si nota quindi un cambiamento di intonazione che varia tra

quella voce che cresce e risuona nel contesto terribile dell'inferno: Farinata, Cavalcanti che grida; e quella che diminuisce, più delicata e più fragile: Cavalcanti, Dante e Virgilio.

Si percepisce dal testo e dalle note, le conoscenze di OSMAN e il suo interesse per la cultura italiana. La prima lettura che si ha fatto ci ha immerso nello stesso tono ma l'intervento del traduttore crea l'intonazione di una nuova lettura, rimata e cadenzata. Il lettore che avrà letto i commenti di Hassan OSMAN, arrivando alla voce di Farinata, nella frase 22 (Dante, v.22), non dimenticherà di alzare e far risuonare la sua voce. La sua visione del fantasma che prima, si disegnava solo con le parole diventa ora concreta con una rappresentazione visiva: grandezza, nobiltà, intelligenza, virtù…Il padre Cavalcanti davanti alla violenza dell'incontro con Farinata, attenua finalmente e incredibilmente quella scena. La delicatezza ha potuto regnare in inferno durante un piccolo momento con il sentimento paterno. Tra la cortesia, il patriotismo e l'inferno, hanno dominato solo i due primi elementi. Si sente alla fine che il traduttore ha privilegiato la condizione umana che ha centralizzato il suo canto, illuminando generosamente Farinata e Cavalcanti nelle tenebre dell'inferno.

4.1.2. La traduzione di Kadhim Jihad

All'inizio della traduzione del X canto dell'Inferno Kadhim JIHAD [56] introduce un brevissimo riassunto delle idee principali del testo e che è la traduzione parola per parola dell'introduzione fatta da Jacqueline RISSET nella sua traduzione "*La Divine Comédie –L'Enfer*" [57]. La traduzione del suo canto si presenta in 163 versi sciolti, sistemati in terzine tranne alla fine del canto dove rimane orfano l'ultimo verso.

Alla lettura integrale del canto, dimenticando per un piccolo lasso di tempo il miraggio dei versi che si sfilano davanti ai nostri occhi, si sente che si sta leggendo un testo in prosa perché s'impiega lo stesso tono di voce. Prestandosi malgrado quel primo sentimento al gioco del timbro della voce che si alza e scende al ritmo del dire e dell'emozione, si è trovato allo stesso punto di partenza :

si ha un'impressione di una voce diretta, senza svolta e senza sorpresa anche se ci sarà risvegliato per forza di un discorso ulteriore, imprevvisto e violento –forse a causa del tema trattato. Quella breccia nel fiume tranquillo della lettura succederà più volte. All'inizio, nei versi 10 e 11, quando Virgilio dichiara che tutte le tombe saranno chiuse con la fine del mondo, il giorno di Iosafàt :

فأجابني: "ـ إنها ستُغلق جميعا
ما إن يعودا من وادي يوسافاط

E quelli a me : « Tutti saran serrati
quando di Iosafàt qui torneranno

La violenza della dichiarazione di Virgilio segna una frattura asciutta per quelli che sono nelle tombe. Si annuncia più dura e più claustrofoba soprattutto con la chiusura completa di uno spazio già così stretto. Il secondo intervento è quello di Farinata nei versi 46 e 47 dove dichiara che gli antenati di DANTE furono i suoi avversari e anche quelli della sua famiglia e del suo partito :

..كانوا خصوماً ألدّاء
لي ولأهلي و حزبي

…furo avversi
a me e a miei primi e a mia parte,

Sembra come l'inizio di un alterco, e qui il lettore si chiede perché c'è quella presa di posizione da parte di Farinata ?

Il testo comincia in un progredire monotono e timido attraverso la città di Dite per finire con la visione di qualche tomba, dove sono sdraiati i peccatori del sesto cerchio.

Ora sen va per un secreto calle
tra 'l muro de la terra e li martíri,
lo mio maestro, e io dopo le spalle

هو ذا أستاذي ينتهج طريقا خفية
بين أسوار المدينة و مَواطن العذاب
و أنا أسير إثره:

(1-3)

Ora (v.1): con la traduzione JIHAD toglie l'avverbio temporale '*Ora*' che viene sostituito dall'espressione del (v.3) '*lo mio maestro*' con l'aggiunta dell'avverbio '*ecco qua*' : هو ذا أستاذي *(huwa ḏā ustāḏī)*, Ecco qua lo mio maestro (Jihad, v.3).

sen va (v.1): è tradotta dal verbo ينتهج *(yantahiğ)*, procede in un نَهْج *(nahğ)*, strada principale.

li martíri (v.2): è tradotta con una bellissima metafora che riflette il radicarsi del male e del castigo in inferno: مواطن العذاب *(mawāṭin al 'aḏāb)*. Si nota qui che la parola مواطن *(mawāṭin)* è al plurale e designa le 'patrie' della condanna e riflette con intensità il suo regnare in quel luogo. La scelta del traduttore può essere giustificata dalla traduzione di RISSET : *les supplices*, i supplizi/le pene.

io dopo le spalle (v.3): perde del suo senso di precisione e d'immagine focalizzato su DANTE che si situa dopo '*le spalle*' di Virgilio. Nella traduzione JIHAD traduce semplicemente e senza un punto di riferimento tranne 'dietro' و أنا أسير إثره *(wa anā asīru iṯrah)*, e io cammino dietro di lui. Forse questa scelta di punto di vista è spiegata dalla traduzione di RISSET (v.3): je vais sur ses talons, seguo i suoi calcagni[1].

«O virtú somma, che per li empi giri mi volvi », cominciai, « com'a te piace, parlami, e sodisfammi a' miei disiri.	بدأتُ:"-أيها الفضل الأسمى، يا من تدور بي كما تشاء خلل حلقات الجحود هذه، حبّذا لو واصلت الكلاَم و أشبعت رغباتي
(4-6)	

per li (v.4): è tradotta خلل (*ẖalil)* che comunemente può essere sostituita da إهمل *(ihmil)*, abbandona. Qui si pensa che il traduttore abbia fatto un errore di battitura: al posto di scrivere خلال (*ẖilāla)*, tra, ha scritto خلل .

com'a te piace (v.5) che in DANTE riguarda la scelta di Virgilio di parlare o no al poeta di qualche argomento, diventa con la traduzione posta con '*mi volvi*', se come Virgilio volge DANTE come gli piaceva. Quel cambiamento del discorso si trova anche da RISSET (vv.4-5): toi qui me fais tourner/ comme tu veux par ces cercles impies, tu che mi volvi/ come a te piace per li empi giri ; ciò che spiega la traduzione di JIHAD.

[1] Traducendosi anche in italiano "spalle" , la parola rimane visualizzata sul piede e quindi fa premeggiare il 'dietro' di JIHAD.

sodisfammi a' miei disiri (v.6): è tradotta con la metafora أشبعتَ رغَباتي *(ašba'ta raġabātī)*, sazia i miei desideri, che rimane significativa perché mette in evidenza la completa diposizione di Virgilio a non nascondere niente a DANTE.

La gente che per li sepolcri giace
potrebbesi veder ? già sono levati
tutt'i coperchi, e nessun guardia fece. »

فهؤلاء القوم المضطجعون في القبور
أيمكن رؤيتهم الآن و قد نزعت الأغطية
عن المدافن و ما عليها من حراس."

(7-9)

giace (v.7) è tradotta in arabo con l'aggettivo المضطجعون *(muḍṭaği'ūn)*[2], adagiati, una parola di uso raro e poetico e che sostituisce la parola standard di stesso significato, المستلقون *(al mustalqūn)*.

potrebbesi veder ? (v.8): il punto interrogativo di DANTE che esprime tutto l'affrettato entusiasmo del poeta a poter vedere i peccatori, sparisce in arabo e non viene sostituito da nessun altro segno di punteggiatura. Infatti, JIHAD annuncia tutto in un solo tratto fino alla fine del verso 9.

son levati/tutt'i coperchi (vv.8-9): in arabo viene tradotta نزعت الأغطية عن المدافن *(nuzi'at al aġṭiya 'ani al madāfin)*, con l'aggiunta del gruppo preposizionale عن المدافن, dalle tombe (v.9).

E quelli a me : « Tutti saran serrati
quando di Iosofàt qui torneranno
coi corpi che là sú hanno lasciati

فأجابني: "إنها ستُغلق جميعا
ما إن يعودوا من وادي يوسافاط
بأجسادهم التي تركوها على الأرض

(10-12)

*Iosofà*t (v.11), è presa in prestito durante la traduzione e diventa يوسافاط *(yūsāfāṭ)* .

là sú (v.12): è tradotta con l'espressione على الأرض *('ala al arḍ)*, sulla terra, come da RISSET (v.12): qu'ils ont laissés sur terre.

Suo cimitero da questa parte hanno
con Epicuro tutti suoi seguaci,
che l'anima col corpo morta fanno.

لأبيقور و جميع مريديه
مقبرتهم في هذه الناحية،
هم من كانوا يقولون بموت النفس مع الجسد.

(13-15)

[2] Si riferisce alla frase 7 di OSMAN, canto X, p.150 in cui usa in primo la parola اضطجعوا *(idṭağa'ū).*

L'ordine dei due primi versi è invertito, come ha fatto RISSET nella sua traduzione, ma il significato rimane lo stesso.

Suo cimitero (v.13, Jihad v.14): tradotta in arabo مقبرتهم *(maqbaratahum)*, il loro cimitero, crea un effetto pesante nel verso soprattutto con ciò ch'era detto precedentemente (v.14, Jihad v.13) لأبيقور و جميع مريديه , per/a Epicuro e i suoi seguaci (il loro cimitero è da quella parte). Si ha l'impressione che per due volte il traduttore ha determinato e ha definito e il cimitero e quelli che ce ne sono sepolti dentro. La soluzione per alleviare quella pesantezza sintattica, è di non dire « il loro cimitero », مقبرتهم *(maqbaratuhum)*, ma solo « c'è un cimitero » che si traduce مقبرة *(maqbara)*, e si leggerà:

A Epicuro e i suoi seguaci — لأبيقور و جميع مُريديه
c'è un cimitero in quella parte [3] — مقبرة في هذه الناحية

O con un'altra combinazione, e questa volta si cambia l'ordine sintattico proposto da JIHAD:

Il cimitero di Epicuro e i suoi seguaci — مقبرة أبيقور و مريديه
è in quella parte — في هذه الناحية

suoi seguaci (v.14, Jihad v.13): qui il traduttore per designare i seguaci, متبعوا *(muttabi'ū)*, di Epicuro ha usato una parola tecnica, di registro teologico e filosofico e che è مُريديه *(murīdīh)*, ma ciò che è bello e strano nello stesso momento è che questa parola deriva dal verbo أراد *(arāda)*, vuole; quindi c'è il mettersi in avanti della إرادة *(irāda)*, volontà e desiderio di seguire la corrente, il modo di vita di Epicuro che era volto verso i piaceri terrestri e verso la mortalità dell'anima con il corpo.

fanno (v.15) è tradotta in arabo con il verbo يقولون *(yaqūlūn)*, dicevano/parlavano. Quella parola genera confusione dal lettore e più specialmente quello arabofono perché si chiederà culturalmente parlando, se è solo con il dire che si va in inferno?! Si ha voluto qui fermarsi particolarmente sul lettore arabofono in riferimento alla sua religione –credenza in cui anche se

[3] Si può anche dire: Epicuro e i suoi seguaci hanno un cimitero in quella parte

l’intenzione conta nel determinare la qualità dell’operare, è l’azione che fa tutta la differenza e inchinerà la bilancia verso il bene o il male. Quindi il traduttore avrebbe dovuto pensare a questo e sostituire la parola sopraccitata da يجعلون *(yağ‘alūna)*, fanno.

Però a la dimanda che mi faci	لكن سؤالك هذا سيلقى
quinc’ entro satisfatto sarà tosto,	إجابته هنا عما قريب
e al disio ancor che tu mi taci ».	و كذلك الرغبة التي تخفيها عني

(16-18)

che mi faci (v.16): è tolta dal traduttore e viene sostituita dal possessivo ‘tua’ domanda, سؤالك (*suāluka)*.

satisfatto sarà (v.17, Jihad vv.16-17): intende che dentro il sesto cerchio e dalle tombe, DANTE sarà soddisfatto. Nella traduzione di JIHAD, il centro d’interesse diventa la domanda che riceverà una risposta: سؤالك هذا سيلقى إجابته *(suāluka haḏā sayalqā iğābatahu)*.

mi taci (v.18), si concettualizza in ‘mi nascondi’ تخفيها عني *(tuḫfīhā ‘anī)*. Per quanto riguarda il desiderio nascosto di DANTE, il lettore pensava che si tratasse del desiderio di vedere quelli che si trovavano nelle tombe (desiderio espresso nel verso 8: أيمكن رويتهم الآن و قد نُزعت الأغطية, *La gente che per li sepolcri giace/potrebbesi veder ?*, fin alla nota esplicativa (3) del traduttore, in cui viene specificato che la questione riguarda l’incontro di un cittadino di Firenze.

E io : « Buon duca, non tegno riposto	فقلت له:"مرشدي الطيب، لست لأخفي عليك قلبي
a te mio cuor se non per dicer poco,	إلا تقصدا في الكلام
e tu m’hai non pur mo a ciò disposto ».	هذا ما أوصيتني به منذ زمن."

(19-21)

non tegno riposto/ a te mio cuor (vv.19-20): qui ci si presenta una sequenza emotiva di grande bellezza allegorica, che testimonia dell’atmosfera di sincerità che comincia a nascere tra DANTE e Virgilio. L’espressione dantesca viene tradotta con un piccolo cambiamento di punto di vista per il verbo ‘riposto’ che

adotta il significato di ‘non nascondere’. Qui la scelta di JIHAD rispetta quella di RISSET che traduce in francese (v.19): je ne cache pas mon cœur.

per dicer poco (v.20) è tradotta con un’intensificazione del significato mediante l’espressione تقصدا في الكلام *(taqaṣṣudan fī al kalām)*, il risparmio del parlare.

disposto (v.21): che onora il lavoro di preparazione e di *ammaestramento* di Virgilio per DANTE si attenua con la traduzione del verbo أوصيتني *(awṣaytanī)*, mi ha consigliato.

« O Tosco che per la città del foco
vivo ten vai cosí parlando onesto,
piacciati di restare in questo loco.

"أيها التوسكاني السائر في مدينة النيران حيا،
و يا من يتكلم بمثل هذه النزاهة،
لو أرحتَ عناءك في هذا المكان.

(22-24)

O Tosco che per la città del foco (v.22): l’effetto di sorpresa è poco osservato con la traduzione أيها التوسكاني السائر في مدينة النيران حيا *(ayuhā al tūskāniy al sāir fī madīnati al nīrān ḥayan)*, perché in continuità alla lettura dei versi precedenti, che disegnavano i contorni di un contesto d’affetto e d’amicizia; il discorso di Farinata, anche se è improvviso, è pronunciato con un tono leggero che non intende la sorpresa che solo, quando DANTE nel verso 28 lo specifica : صدر هذا الصوت فجأة، (*ṣadara hāḏa al ṣawtu faǧ’atan)*, subitamente questo suono uscío.

vivo (v.23, Jihad v.22): in un tentativo tardivo e molto modesto, il traduttore ha voluto farci ricordare che si tratta ancora di poesia e quindi intraprende un gioco sintattico, cambiando il posto di una sola parola حي *(ḥay)*, vivo, mettendola alla fine del verso (22, Dante v.23) per produrre un effetto di una estetica sonora e vibratoria; ma semanticamente parlando; mettendo l’aggettivo « *vivo* » dopo il nome o alla fine è simile e non produce in noi un abbagliamento particolare.

onesto (v.23): è intensificata nella traduzione dal sostantivo النزاهة *(al nazāha)* che intende il significato ‘sincero/onesto’, ma soprattutto ‘incorruttibile’.

piacciati di restare (v.24): è tradotta cambiando l’immagine dell’azione. La delicatezza e l’eloquenza esortative di Farinata a pregar DANTE di restare perde il suo effeto in arabo. L’espressione che in arabo diventa ipotetica, dal ‘restare’

tratterà il ‘riposo della fatica’ di DANTE: لو أرحتَ عناءك *(law araḥta ‘anāaka)*, se riposi la tua fatica.

Subitamente questo suon uscío
d’una de l’arche ; però m’accostai,
temendo, un poco più al duca mio.

صدر هذا الصوت فجأة
عن أحد القبور، فازددتُ اقترابا
من مرشدي،وأنا تتولاني الخشية

(28-30)

temendo (v.30): è accentuata dalla personificazione, mi riempiva lo spavento. L’uso della parola تتولاني *(tatawallānī)*, mi riempiva, è formale, letterario e di registro elevato, che sostituisce il verbo standard تملأني *(tamlaunī)*.

Con il sentire improvviso della voce di Farinata, si capisce naturalmente la paura di DANTE e il suo avvicinare del suo maestro. Ma ci rimane un piccolo busillis che ci fa esitare a tutto accettare facilmente e che è sotto forma dell’interrogazione seguente: la paura di DANTE è solo dovuta all’apparizione-sorpresa della voce di Farinata o è il suo timbro o il suo tono particolare di voce che ha fatto tutta la differenza? Quella riflessione sulla qualità di voce rimarrà purtroppo sospesa perché non troverà un’eco di risposta durante tutto il canto!

Io avea già il mio viso nel suo fitto;
ed el s’ergea col petto e con la fronte
com’avesse l’inferno a gran dispitto.

كنت أصوب نظري إلى عينيه؛
و وقف شامخ الجبين منتصب الصدر
كما لو كان يمحض الجحيم بالغ الازدراء.

(34-36)

s’ergea col petto e con la fronte (v.35): il verbo ‘*s’ergea*’ comune per ‘*il petto*’ e ‘*la fronte*’ si divide nella traduzione in due aggettivi: شامخ الجبين *(šāmiḫa al ğabīn)*, la fronte alta, e qui شامخ è una parola sublime di origine coranica che viene generalmente associata alle montagne che sono alte; e منتصب الصدر *(muntaṣiba al ṣadr)*, il petto dritto. Si nota qui per semplice osservazione che il traduttore ha cominciato con la descrizione della fronte poi del petto. Farinata mediante questo verso libera una grandiosa ma misteriosa immagine di fierezza, di orgoglio e di dirittura corporale. Lì ancora ci si dice se quella attitudine è dovuta al suo rango acquistato durante la sua vita, -e nel frattempo non si dimentica che si tratta dell’inferno e quindi, secondo la logica dei bassifondi, ciò che era stato nel passato non conta che solo nel determinare la pena; o si riferisce a una ricchezza, a noi

meno percipibile, ma di grande importanza, perché supera l'inferiortà della condizione umana in inferno. In questo caso qual è quel valore nascosto?

com'avesse l'inferno a gran dispitto (v.36): questo verso è di un'estrema abilità e saper fare del traduttore. È supremo e sublime nel senso letterale e allegorico. All'inizio, '*avesse'* è tradotta con il verbo يَمْحُض *(yamḥuḍ)*, usata nei *hadiṯ*, i detti del profeta Muhammed e derivata dai nomi مَحْضْ *(maḥḍ)*, il latte puro che non è mescolato all'acqua e مَاحِض *(māḥiḍ)*, una persona che, pura, non è disturbata/mescolata a niente. Per la seconda parola إزْدِرَاء *(izdirā')*[4], che traduce il '*dispitto*', è di registro elevato e significa disprezzo. Per riprendere ciò che si diceva prima, l'uso di quelle due parole o immagini rimane sorprendente perché il traduttore ha saputo illuminare Farinata nella bellezza del suo aspetto fisico e morale; e finalmente si capisce le reazioni di DANTE e di Virgilio, condivise tra spavento e rispetto.

Com'io al piè de la sua tomba fui,
guardommi un poco', e poi, quasi sdegnoso,
mi dimandò: « Chi fuor li maggior tui ? ».
(40-42)

ثمّ ما إن شارفتُ قبره
حتى حدّق بي في ما يشبه الهزء،
و سألني: "مَن كان أسلافك؟"

al piè…fui (v.40), si riduce al verbo شارفت (s*āraft)*, mi sono avvicinato, che è d'uso alto e sostituisce la parola standard di stesso significato اقتربت *(iqtarabt),* per descrivere l'avvicinamento di DANTE della tomba di Farinata. Quella parola deriva dalla radice شرفْ *(šaraf)*, onore, e può essere considerata come una discreta occhiata, intenzionale o no da parte del traduttore, al rispetto di DANTE per Farinata.

guardommi un poco', e poi, quasi sdegnoso, (v.41): durante la traduzione in arabo sparisce « *e poi* » che segna una pausa tra il guardare; la posizione del disdegno e il domandare del verso successivo (v.42). Questo genera una nuova rappresentazione della scena in arabo. Il traduttore che sceglie di posizionare il disdegno sullo sguardo, annuncia prima il colore con il sostituire del verbo dantesco 'guardommi' con حدق بي *(ḥaddaqa bī)*, mi fissa (con lo sguardo). Ciò che ha causato quell'ambiguità è in gran parte la trasformazione dell'aggettivo

[4] Si riferisce alla frase 34 di OSMAN, canto X, p.158 in cui usa in primo la parola إزْدِرَاء *(izdirā').*

dantesco « *sdegnoso* », che s'inchina secondo il contesto verso l'attitudine; nel nome « الهزء», *(al huz')*, il disdegno, che era più orientato verso gli occhi.

Io ch'era d'ubidir disideroso,
non gliel celai, ma tutto gliel' apersi;
ond'ei levò le ciglia un poco in suso;

كان لي في اطاعته رغبةٌ شديدة
فما أخفيتُ ذلك و كشفت له عن كل شيء
فرفع حاجبيه قليلا،

(43-45)

disideroso (v.43): diventa nella traduzione più lungo perché JIHAD usa un nome e un aggettivo per intensificare quel desiderio di DANTE: رغبة شديدة *(raġbatun šadīda)*, un desiderio forte. In questo verso si nota la presenza della rima tra le parole: لي في *(lī fī)* e رغبة شديدة *(raġbatun šadīdatun)*.

Nel verso (v.44), il traduttore ha fatto rima tra i verbi: أخفيت/كشفت *(aḫfaytu/kašaftu)*.

in suso (v.45) : sparisce in arabo per lasciar il campo d'azione solo al verbo '*levò*' رفع *(rafa'a)*.

poi disse: « Fieramente furo avversi
a me e a miei primi e a mia parte,
sí che per due fiate li dispersi ».

و قال لي: "كانواخصوما ألدّاء
لي و لأهلي و حزبي
حتى لقد بدّدتُ جمعهم مرتين".

(46-48)

Fieramente (v.46): sparisce nella traduzione di JIHAD.

avversi (v46): si allunga in arabo perché c'è l'aggiunta dell'aggettivo ألداء *(aliddā')*, acerrimi.

Nel verso (v.47): il traduttore ha intonato le parole: لي/أهلي/حزبي *(lī/ ahlī/ḥizbī)*, a me/ i miei/la mia parte.

dispersi (v.48): in questo verso si trasferisce bene il tono ironico e sdegnoso di Farinata di fronte alla fazione avversa, i guelfi. Il verbo '*dispersi*' si traduce in بدّدت *(baddadt)*, disperdere, che è di registro elevato e può sostituire nell'uso comune la parola di stesso significato, فرقت *(farraqt)*. Si nota anche qui l'aggiunta del complemento جمعهم *(gam'ahum)*, il loro raggruppamento.

"Sei fur cacciati, ci tornar d'ogne parte",
rispuos' io lui, « l'una e l'altra fiata;

فأجبتُه: لئِنْ كانوا طُردوا
فلقد عادوا من سائر البلاد في المرتين،

ma i vostri non appreser ben quell’arte. » أما ذووك فما حذقوا هذا الفنَّ يوما".

(49-51)

Nel verso (49) si nota la presenza della rima كانوا طردوا *(kānū ṭuridū)*, fur cacciati.

l’una e l’altra fiata (v.50): è condensata nella parola araba المرتين *(al marratayn)*, le due fiate.

non appreser (v.51): In questo verso si sente la frecciata ironica di DANTE, tra affermazione e tono ingiurioso. Il traduttore qui traduce ‘*appreser*’ usando la bellissima e significativa parola حذقوا *(ḥaḏaqū)*, di registro sublime e generalmente associata all’apprendimento del corano, dove l’apprendente di più a imparare a memoria i versetti coranici, deve applicare e esecutare i loro insegnamenti.

Allor surse a la vista scoperchiata فرأيتُ إلى جانبه شبحاً يبرز
un’ombra, lungo questa, infino al mento: مكشوفا إلى الذقن، أعتقدُ
credo che s’era in ginocchie levata. أنه كان يقف على ركبتيه.

(52-54)

a la vista scoperchiata (v.52): l’angolo di visione dell’ombra cambia dall’italiano in arabo. Mentre da DANTE la chiave motrice dell’apparizione di Cavlcanti è quell’apertura della tomba; da JIHAD il punto di riferimento di luogo rimane إلى جانبه *(ilā ǧānibihi)*, accanto a lui (Farinata).

infino al mento (v.53): è intensificata dall’aggettivo مكشوفا إلى الذقن *(makšūfan ilā al ḏaqn)*, allo scoperto fin al mento.

Le sue parole e ’l modo de la pena كلماته و شاكلة عذابه
m’avean di costui già letto il nome; أعلمتني من قبل باسمه،
però fu la risposta cosí piena. ولذا جاءت إجابتي كافية.

(64-66)

letto (v.65): è sfumato dal verbo أعلمتني *(a‘lamatnī)*, mi ha fatto sapere. La scelta del traduttore forse si spieghi dalla traduzione di RISSET (v.65): m’avaient […] fait decouvrir son nom.

Si apre qui una parentesi per segnalare che nel verso (69) c’è uno stile figurato, ornato da molta emotività perché lascia trasparire mediante il lamento del

padre tutta la sincerità dell'affetto paterno. Il traduttore esalta quel tenero sentimento da due figure retoriche. La prima: النور الرفيق *(al nūr al rafīq)*, lo dolce lume, è una metafora che sottolinea la delicatezza di quella luce che non è altra che il sole della vita in tutto il suo splendore. La seconda: ما عاد[...] يمسح عينيه *(mā ʻāda[…]yamsaḥu ʻaynayhi)*, non fiere li occhi suoi, è un eufemismo della probabile morte del figlio amato teneramente.

e sé continüando al primo detto, بل استأنف سابقَ حديثه و هو يقول:
« S'elli han quell'arte », disse, « male appresa, "إنْ كان قومي لم يحذقوا هذا الفنّ
ciò mi tormenta più che questo letto. فإن ذلك ليؤرقني أكثرمن فراشي [الملتهب] هذا.
(76-78)

S'elli han quell'arte (v.77) : è tolta dal traduttore che dice direttamente إنْ كان قومي لم يحذقوا هذا الفنّ *(in kāna qawmī lam yaḥḏaqū hāḏa al fan)*, se i miei non hanno mal appresa quell'arte; come ha tradotto RISSET in francese (v.77): S'ils n'ont pas bien appris cet art.

tormenta (v.78): per un possibile ritorno dei suoi, in un sacrificio del sé e per senso patriotico; il fuoco dell'inferno sembra per il capo ghibellino, meno importante, quasi inesistente. Per esprimere l'idea di vera preoccupazione di Farinata, JIHAD traduce 'tormenta' in يؤرقني *(yu'riqunī)*, mi rende insonne, derivata dal nome أرق *(araq)*, insonnia, per farci sentire la coscienza politica del personaggio.

letto (v.78): è tradotta nella metafora فراشي الملتهب *(firāšī al multahhib)*, aggiungendo alla parola '*letto*' l'aggettivo infuocato, messo tra parentesi inquadrate الملتهب *(al multahhib)* per ricordare al lettore che le tombe sono infiammate e per mettere l'accento sul sacrificio colossale di Farinata ad accettare la sua pena per senso di dovere politico.

Ma non cinquanta volte fia raccesa لكن قبل أن يضيء خمسين مرّة،
la faccia de la donna che qui regge, وجه السيّدة التي تحكم هذه الأماكن،
che tu saprai quanto quell'arte pesa. ستُدرك أنت كم هو باهض هذا الفن.
(79-81)

qui regge (v.80): l'avverbio '*qui*' è tradotto da JIHAD هذه الأماكن *(hāḏihi al amākin)*, quei luoghi.

pesa (v.81): in questo verso è sottintesa tutta l'allusione fatta all'esilio di DANTE espressa dal '*peso*' di '*quell'arte*'. In arabo il traduttore cambia l'immagine del peso contro quella del costo: باهض هذا الفن *(bāhiḍun hāḏa al fan)*, costoso è quell'arte.

E se tu mai nel dolce mondo regge,
dimmi: perché quel popolo è sí empio
incontr'a' miei in ciascuna sua legge? »
(82-84)

آه، عسى أن ترجع إلى العالم الحبيب؛
لكنْ أخبرْني: لَم هذا الشعب بالغ القسوة
على قومي في كل ما يسن من قوانين؟"

E se tu mai nel dolce mondo regge (v.82): la traduzione è introdotta dall'interiezione آه *(āh)*, deh, come un sospiro di lamento. Quella preghiera di Farinata segna una tappa di metamorfosi radicale del personaggio, che dall'uomo politico spietato si va a una persona altruista.

incontr'a' miei in ciascuna sua legge (v.84): il traduttore in riferimento al possessivo '*sua*' (legge) aggiunge la parola aulica يسن *(yassinu)*, che significa possedere ed è in rapporto con il nome سن *(sin)*, età. Può avere un'insinuazione al lungo padroneggiare di quelle leggi da parte dei ghibellini. Da un'altra parte JIHAD usa al plurale il nome قوانين *(qawānīn)*, leggi.

Ond'io a lui: « Lo strazio e 'l grande scempio
che fece l'Arbia colorata in rosso,
tal orazion fa far nel nostro tempio».
(85-87)

فأجبته: "إن سفك الدّماء و التدمير
اللذين صبغا مياهّ أرْبيا بحمرة الأرجوان،
يجعلاننا نُطلق في معبدنا مثل هذه الصّلوات"

Lo strazio (v.85): allungata nella traduzione, presenta un'altra immagine di quella d'origine e che è in realtà la sua conseguenza: سفك الدّماء *(saffka al dimā'i)*, lo scorrere del sangue. Con questo verso e il successivo si presenta in tutta la sua bellezza poetica l'immagine metaforica del sangue che dipinge le acque d'Arbia.

grande (v.85): sparisce durante l'operazione traduttiva.

rosso (v.86): è più preciso come colore in arabo che diventa حمرة الأرجوان *(ḥumrati al urğuwān)*, rosso di porpora.

Ma fu'io solo, là dove sofferto
fu per ciascun di tòrre via Fiorenza,

لكنّني عندما صوَّت الجميع
على مَحْق فلورنسة عن بكرة أبيها،

colui che la difesi a viso aperto. »

كنت أنا الوحيد الذي حامى عنها بلا قناع."

(91-93)

Ma fu'io solo (v.91): è spostata all'inizio del verso (93).

tòrre via Fiorenza (v.92): è allungata con l'aggiunta dell'espressione بكرة أبيها *(bikrata abīhā)*, che rimane oscura perché significa letteralmente « il maggiore dei figli » e il lettore non concepisce la significazione esatta, soprattutto in assenza di una nota esplicativa. Quindi il lettore interessato linguistacamente da quell'espressione, dopo una ricerca un po' tecnica troverà che si tratta di un significato non frequente, di uso preislamico che intende « tutti ». Ma qui per deduzione è possibile che il lettore pensa a: distruggere Firenze intera o far sparire Firenze dalla faccia della terra.

viso aperto (v.93), più rispettoso della traduzione di RISSET (v.93): à visage découvert, JIHAD traduce بلا قناع *(bilā qinā')*, senza maschera. Quella metafora rimane sorprendente perché sottolinea il coraggio di Farinata ad andare per le nobili cause, contro tutti gli altri, i suoi, contro l'ingiustizia.

« Deh, se riposi mai vostra semenza »,
prega 'io lui, « solvetemi quel nodo
che qui ha 'nviluppata mia setenza.

فرجوتُه: "-ألا لتتعمْ بالأمن سلالتكم يوما،
لكن حل لي أرجوك هذه العقدة
التي تُبلبلُ ههنا خاطري.

(94-96)

se riposi mai (v.94): tradotta in arabo لتتعمْ بالأمن *(litan'ama bil amni)*, finché goda di sicurezza, si centralizza sull'immagine della sicurezza che sostituisce in italiano quella del 'riposo' e della pace.

solvetemi quel nodo (v.95): è tradotta in una bella metafora حل لي هذه العقدة *(ḥulla lī hāḏihi al 'uqda)* che riflette la preoccupazione di DANTE sulla sua sorte.

ha 'nviluppata (v.96) è tradotta dal verbo di registro elevato, تبلبل *(tubalbil)*, che può far pensare all'uccellino, البلبل *(al bulbul)*, che si muove in tutti i sensi.

« Noi veggiam, come quei c'ha mala luce,
le cose », disse, « che ne son lontano;
cotanto ancor ne splende il sommo duce.

فأجاب: "-إننا نرى الأشياء البعيدة عنّا
كما يرى مَن ليس بصرهم سليماً،
بقدر ما يهبنا الهادي العلي من أنواره.

(100-102)

mala luce (v.100, Jihad v.101): è tradotta con il parallelismo ليس بصرهم سليما *(laysa baṣaruhum salīman)*, la loro vista non è bene, seguendo la traduzione di Risset (v.100): n'ont plus de bons yeux.

ne splende (v.102): è tradotta con l'espressione يهبنا من أنواره *(yahibunā min anwārih)*, ci dona della sua luce, in riferimento alla traduzione di RISSET (v.102): nous donne sa lumière.

il sommo duce (v.102) : è tradotta con due epiteti attributi a Dio nell'Islam الهادي العلي *(al hādī al 'aliy)*, il duce sommo.

Quando s'appressano o son, tutto è vano
nostro intelletto; e s'altri non ci apporta,
nulla sapem di vostro stato umano.

و لكنَّ فكرنا غير مُجد لكلّ ما كان قريباً منا
أو حاضراً، و إذالم يأ ْتِ أحدٌ ليُخبرنا
فنحن نجهل عن أحوالكم أنتم الأحياء كلّ شيء.

(103-105)

è vano (v.103) : è tradotta da JIHAD غير مجد *(ġayru muğdin)*, che non è rinnovabile.

ci apporta (v.104) : è più visiva in arabo e viene tradotta con due azioni: il venire e il portare notizie, يأ ْتِ أحدٌ ليُخبرنا*(ya'ti aḥadun liyuḫbiranā)*.

Però comprender puoi che tutta morta
fia nostra conoscenza da quel punto
che del futuro fia chiusa la porta ».

هكذا تقدر أن تحكمَ بأنّ معرفتنا
ستنهار بدءاً باللحظة
التي توصد فيها أبواب المستقبل."

(106-108)

morta (v.106, Jihad v.107): è tradotta dalla metafora ستنهار *(satanhār)*, si distrugge, ed esprime il termine della vista del futuro che immerge le anime nel suplizzio dell'isolamento e della loro propria pena.

fia chiusa (v.108) è rafforzata dal verbo يوصد *(yūṣad)*[5], chiudere, è di riferimento preislamico e coranico con un registro sublime e che si riferisce questa volta all'incatenare del fuoco dei peccatori.

la porta (v.108): che diventa nella traduzione al plurale أبواب *(abwāb)*, porte, riveste i contorni di una sorprendente metafora in relazione con il materializzare

[5] Si riferisce alla frase 106 di OSMAN, canto X, p.167 in cui usa in primo la parola يوصد *(yūṣad).*

del futuro.

e s’i’ fui, dinanzi, a la risposta muto,
fate i saper che ’l fei perché pensava
già ne l’error che m’avete soluto ».

و إذا لم أجب على سؤاله قبل وهلة،
فلأنني كنتُ ما أزال حبيس الخطأ
الذي بدَّدته لي أنتَ الآن."

(112-114)

pensava già ne l’error (vv. 113-114): si traduce in una bellissima metafora, حبيس الخطأ *(ḥabīsa al ḫaṭa’)*, il prigioniero dell’errore che rafforza l’immagine dell’ascendente dello sbaglio e del male sull’essere umano.

« La mente tua conservi quel ch’udito
hai contra te », mi comandò quel saggio;
« e ora attendi qui », e drizzò ’l dito :

فأوصاني ذلك الحكيم: "ينبغي أنْ تحفظ في ذاكرتك
ما سمعت للتو و هو يقال ضد شخصك
و انتبه الآنَ جيّدا"، ثم رفع اصبعه و أضاف:

(127-129)

ch’udito hai contra te (vv.127-128) : nella traduzione, dopo ‘*ch’udito*’, c’è l’aggiunta del pronome relativo e del verbo و هو يقال *(wa huwa yuqāl)*, e che si dice, in un genere di ripetizione.

drizzò ’l dito (v.129) : è tradotta con l’aggiunta del verbo أضاف *(aḍāfa)*, aggiunge.

« quando sarai dinanzi al dolce raggio
di quella il cui bell’occhio tutto vede,
da lei saprai di tua vita il vïaggio ».

"-عندما ستمْثل أمام النّظرات العذبة
لهذه التي ترى عيناها السّاحرتان كلّ شيء
فستعرف منها كامل رحلة حياتك."

(130-132)

dolce raggio (v.130): è tradotto con un’altra rappresentazione di Beatrice. Dalla luce dolce si va agli sguardi dolci: النظرات العذبة *(al naẓarāt al ‘aḏḏba)*. Questo è dovuto certamente al rispetto da parte di JIHAD della traduzione di RISSET (v.130): le doux regard.

bell’occhio (v.131): gli occhi che sono nella traduzione al plurale diventano non solo belli ma incantevoli : عيناها الساحرتان *(‘aynāhā al sāḥiratān)*.

di tua vita il vïaggio (v.132): con questa espressione c’è il riflesso di un periodo ben determinato della vita di DANTE che sarà rivelato con l’incontro di Beatrice. Con la traduzione il poeta conoscerà tutta la sua vita: كامل رحلة حياتك

(kāmila riḥlata ḥayātika), tutto il viaggio della tua vita. Si sente sempre l'influsso della traduzione di RISSET che dice (v.132): tout le voyage de ta vie.

Appresso mosse a man sinistra il piede:	ثم اتجه في خطوه إلى اليسار
lasciammo il muro e gimmo inver' lo mezzo	فتركنا السّورَ و عدنا أدراجنا إلى الوسط
per un sentier ch'a una valle fiede,	عبر ممر ينغمر هناكَ في وادٍ
(133-135)	

il piede (v.133), è tradotto con il termine خطوه *(ḫuṭuwwihi)*, il suo passo, in riferimento a RISSET che traduce in francese (v.133): ses pas.

gimmo (v.134), che significa andare diventa nella traduzione عدنا أدراجنا *('udnā adrāğanā)*, torniamo sui nostri passi. La scelta del traduttore si spiega dalla traduzione di RISSET (v.134): nous revînmes.

fiede (v.135): è sempre tradotto in riferimento a RISSET (v.135): plonge, ينغمر *(yanġamiru)*, immerge.

Analizzando la traduzione di Kadhim JIHAD del X canto dell'Inferno, si osserva che semanticamente e stilisticamente, le cose sono andate in crescendo verso il bene e il bello. Nell'insieme la traduzione è coerente tranne per qualche passaggio che riguarda l'apparizione improvvisa e inespiegata di Cavalcanti (v.52) e il cambiamento psicologico e dell'attitudine di Farinata (vv.82-83), e che malgrado tutto non ostacola la comprensione generale del testo.

Alla lettura, anche se si presenta qualche ambiguità semantica e qualche volta sintattica (ma non grammaticale), la traduzione è a portata di mano, con uno stile facile, omogeneo e moderno che è abbellito da molte bellezze estetiche svelate dall'uso di parole di registro poetico, preislamico e sublime che vogliono segnare la poesia in se stessa: المضطجعون *(al muḍṭaği'ūn)*, verso 7; جلاء *(ğalā')*, verso 22; يمحض *(yamḥuḍ)*, verso 36; حذقوا *(ḥaḏaqū)*, verso 51; يوصد *(yūṣad)*, verso 108…e di figure retoriche che sono riuscite a portare e a imporre un peso di valore e di immagini. Ci sono diverse metafore: مواطن العذاب *(mawāṭinu al 'aḏāb)*, verso 2; أشبعت رغباتي *(ašba'ta raġabātī)*, verso 6; لأخفي عليك قلبي *(lastu liuḫfī 'alayka qalbī)*, verso 19; النور الرفيق *(al nūru al rafīq)*, verso 69; حبيس الخطأ *(ḥabīsu al ḫaṭa')*, verso 113…antonomasie: أستاذي *(ustāḏī)*, verso 1; الفضل الأسمى *(al faḍl al asmā)*, verso 4,

مرشدي الطيب *(muršidī al ṭayyib)*, verso 19…la personificazione: يأتي به الزمان *(ya'tī bihi al zamān)*,verso 98; eufemismo: يمسح عينيه *(yamsaḥu 'aynayh)*, verso 69…

Lo stile che per tematica è storico e religioso, è di tono narrativo e informativo. A quel proposito il traduttore ha fatto un'adattazione culturale per quanto riguarda l'espressione (v.102), *il sommo duce*, che adotta i nomi di attributi divini coranici perché si sta parlano di Dio: الهادي العلي *(al hādī al 'aliy)*. La lingua facile e chiara è arricchita dall'uso di parole arcaiche e sublime come: المضطجعون *(al muḍṭaği'ūn)*, verso 7; ازدراء *(izdirā')*, verso 36; بكرة *(bikratu)*, verso 92 ; e di parole-tema come: يدا *(yadā)*, verso 38 e الأمن *(al amn)*, verso 94.

Rimane purtroppo un punto che ci disturba e che riguarda l'orizzonte d'attesa del pubblico che si aspettava all'assaggio di un componimento in versi liberi. Anche se si vedono versi ben distinti nella loro struttura, mancano le vibrazioni della poesia: vibrazioni di suoni e di sincera emozione. Si presenta al lettore un timido tentativo di musicalità espresso dai discorsi dei diversi personaggi, che una volta alzano la voce, un'altra l'abbassano; o dalla presenza di qualche rima come in: الشجاعتان المتحفزتان *(al šuğā'atān al mutaḥaffizatān)*, verso 38 ; لي في *(lī fī)*, verso 43; رغبة شديدة *(ragbatun šadīdatun)*, verso 43; لي...أهلي...حزبي *(lī…ahlī… ḥizbī)*, verso 47; عنقه...صدره *('unuqahu… ṣadruhu)*, verso 75...ma questo rimane molto modesto.

Anche se la traduzione di JIHAD è in versi sciolti, la qualità ritmica e figurativa è impoverita. La fedeltà al testo originale è qualche volta sviata dal rispetto di JIHAD per la traduzione in francese di Jacqueline RISSET, presente nella scelta del traduttore arabo nei versi: (v.3) io dopo le spalle; (v.5) com'a te piace; (v.65) m'avean letto; (v.93) viso aperto; (v.130) raggio; (v.133) il piede; (v.132) di tua vita il viaggio; (v.134) gimmo; (v.135) fiede.

Si saluta alla fine con piacere la presenza di quelle note esplicative che orientano il lettore nel suo desiderio di capire quei viaggiatori alla soglia dell'inferno. Finalmente si può dire che la traduzione di Kadhim JIHAD è una

traduzione letterale, fedele all'originale con un tocco di riferimento alla versione francese di Jacqueline RISSET. Il suo sforzo per trasferire il significato originale del canto è riuscito con un semplificare della lingua di DANTE mediante una ligua araba, nel suo insieme semplice e efficace.

4.2. Il XXVI canto dell'Inferno, Ulisse

Si studiano ora le traduzioni in arabo del XXVI canto dell'Inferno di OSMAN [52] e di JIHAD [56]:

4.2.1. La traduzione di Hassan Osman

Il canto di OSMAN che si presenta in 142 frasi è accompagnato dalla nota (1) che specifica che si tratta del canto dei مشيري السوء *(mušīrī al sū')*, i consiglieri del male o di أوليسيس *(ūlīsīs)*, Ulisse, il cui nome in arabo è la trascrizione dal latino come quasi tutti i nomi propri del testo (nota 26). E qual più bello omaggio fatto a quel personaggio che di sapere che, e questo secondo Guglielmo GORNI, *« Dante scrisse l'Inferno per incontrarvi Ulisse » [58]*. All'inizio ci si presenta un riassunto dettagliato e molto esplicativo del canto che sottolinea la rabbia di DANTE di vedere alcuni Fiorentini nell'inferno e il suo stupefatto incontro con Ulisse. Quel pesonaggio avrà nella *Divina Commedia* [40] un ritratto che nessuna mano ha ancora potuto finire con una tale grazia fatale, che segna la sua originalità rispetto alla fonte omerica: *« la figura di questo Ulisse dantesco, peccaminoso ma di sublime peccato, eroe tragico, maggiore forse di quel chef u mai nell'epos e nella tragedia greca » [48].*

La storia tragica di Ulisse esalta tutta la passione di quel personaggio per la conoscenza e l'*étrange*. A quel proposito Benedetto CROCE sottolinea il tratto eccezionale della storia d'Ulisse che supera l'inferno, mediante il suo atteggiamento coraggioso, che lo pone nell'olimpo degli eroi mitici:

> « Ma Dante è qualcosa di più di quel che è, e sa di essere, dottrinalmente; e questo di più che lo porta a distinguere sempre la condanna del peccato dal sentimento che prova e dal giudizio che fa l'uomo da lui solamente per un

certo verso condannato, gli apre l'anima alla grandezza degli atteggiamenti e dell'impresa tentata da Ulisse » [ibid.].

I commenti del traduttore sono messi infine del canto, sotto forma di 74 note, per chiarire il testo in tutti i suoi recessi.

Godi, Fiorenza, poi che se' sí grande
he per mare e per terra batti l'ali,
e per lo 'nferno tuo nome si spande !

(1-3)
انعمي يا فيورانتزا، ما دمت عظيمةً هكذا، تضربين أجنحتك فوق البحر و البرّ، و يشيع اسمك في الجحيم ! (1)

Godi, Fiorenza (v.1, frase 1): tradotta in arabo انعمي يا فيورانتزا *(in'amī yā fiōrāntzā)*, godi o Fiorenza, acquista in arabo una nozione di precarietà con il verbo انعمي *(in'amī)* dal nome نعمة *(ni'ma)*, dono, che si riferisce particolarmente al dono fatto da Dio.

terra (v.2, frase 1), che significa الأرض *(al arḍ)*, è tradotta sottolineando l'elemento contrario al mare e che è البر *(al bar)*, la terraferma (il nome بر è in riferimento alla vastità del mare). La grandezza di Firenze, della sua fama; è così grande che abbia percorso terre e mari. A quel proposito OSMAN gioca con la risuonanza delle due parole البحر/البر *(al baḥr/al bar)*, il mare/la terra, per segnare una breve pausa nella lettura che permette di concepire quel largo volo che tocca con l'ombra delle ali spiegate il mondo di giù.

In quella terzina si è ricettivo del dualismo di DANTE, che è condiviso tra quella dedizione del cuore e dell'anima a Firenza a cui vuole il bene, un bene che regnerà nella sua pace, nella sua grandezza e nella fraternità dei suoi cittadini; e le risonanze di ciò che Firenze sia diventata: una città di lucro, d'avidità, di corruzione e di guerra. L'ironia di DANTE quando dice (v.3, frase 1): *e per lo 'nferno tuo nome si spande* / و يشيع اسمك في الجحيم *(wa yašī'u ismuki fī al ğaḥīm)*, e si sparge il tuo nome in inferno, non è per offendere la terra natia, ma è la desolazione di una constatazione che scioglie il cuore e lo spezza: qual peggio posto potrebbe ospitare il nome di Firenze che l'inferno! A quel proposito OSMAN aggiunge la nota esplicativa (5) per giustificare il tono deluso di DANTE spiegando che si tratti dell'amarezza dell'esilio che parla.

E se già fosse, non saria per tempo.
Cosí foss'ei, da che pur esser dee!
ché piú mi graverà, com' piú m'attempo

(10-12)

و إذا كان هذا قد وقع، فلم يكن قبل الأوان: هكذا حدث، ما دام ينبغي حقا أن يكون ! إذ سيزيد على الثقل كلما تقدّمت بي السنون. (4)

Cosí foss'ei, da che pur esser dee (v.11): tradotta in arabo هكذا حدث، ما دام ينبغي حقا أن يكون *(hākaḏā ḥadaṯa, mā dāma yanbaġī ḥaqan an yakūn)*, e così è successo, poiche doveva essere veramente così; riflette il DANTE disfattista della sorte fatalistica di Firenze.

Noi ci partimmo, e su per le scalee
che n'avea fatto iborni a scender pria,
rimontò 'l duca mio e trasse mee;

(13-15)

و هنا رحلنا، و فوق الدرجات التي صنعتها أضراس الصخر، لنهبط عليها أوّلا، عاد دليلي إلى الصعود و جذبني إلى أعلى. (13)

le scalee /che n'avea fatto iborni (vv.13-14, frase 13): il traduttore perché si è trovato davanti a uno fra i latinismi di DANTE '*iborni*' da *eburneus*, diventar sbiancato come l'avorio a causa di uno grande sforzo, ha preferito compensare quella difficoltà traduttiva dall'aggiunta a الدرجات *(al daraǧāt)*, '*le scalee*' : التي صنعتها أضراس الصخر *(alatī ṣana'athā aḍrās al ṣaḫr)*, che ha generato/fabbricato i denti della roccia. Qui è bello segnalare la bellezza rappresentativa di أضراس الصخر *(aḍrās al ṣaḫr)*, i denti della roccia, per disegnare e la forma acuta di quella roccia e l'allegoria della difficoltà del cammino intrapreso.

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

(22-24)

لكيلا تجري دون نبراسٍ من فضيلة. حتى إذا كان نجمٌ سعيدٌ أو ما هو أفضل، قد منحني الخير فلن أحرم منه نفسي بنفسي: (22)

che virtú nol guidi (v.22, frase 22): il potere della virtù che guida, che frena la frenesia della foga e dell'illusione mediante la morale e la temperanza, viene

immaginato da OSMAN come un نبراس *(nibrās)*, lanterna (lampada/ lume) che trova la sua fiamma nella virtù.

Dalla (frase 25, v.25) comincia a delinearsi lo spettacolo vivo e campagnolo in cui: il '*villan*' الفلاح *(al falāḥ)* assolve il suo compito quotidiano, gli insetti spiegano le loro ali e infine con la sera, il buoio è trafitto dalle piccole luci delle lucciole, الحُباحب *(al ḥubāḥib)*. L'ottava bolgia, chiamata da OSMAN الوادي الثامن *(al wādī al ṯāmin)*, che intende l'ottava valle, vallata o letto asciutto di un fiume, viene ora (frase 31, vv.31-33) caricaturata all'immagine del quadro vivente in cui ci lampeggiano molte fiamme che avvolgono differenti peccatori infernali. Il traduttore dall'inizio è attento a produrre una traduzione esemplare calcando le parole del poeta italiano, con una lingua semplice e standard. Nella nota (22) OSMAN chiama differentemente il nome bolgia usando in arabo la parola خندق *(ḫandaq)* che significa un fossato o una trincea.

Io stava sovra 'l ponte a veder surto,
sí che s'io non avessi un ronchion preso,
caduto sarei giú sanz'esser urto.

(43-45)

وقفتُ فوق الجسر لكي أنظر أسفل، و لو لم أكن قد أمسكتُ بصخرةٍ، لهويتُ إلى أسفل دونأن أُدفع. (43)

Io stava sovra 'l ponte a veder surto (v.43, frase 43): il traduttore aggiungendo l'avverbio di luogo إلى أسفل *(ilā asfal)*, in giù, accentua nello stesso tempo la profondità della bolgia e ciò che era evitato *in extremis* (v.45): la scivolata di DANTE nel vuoto.

un ronchion (v.44), che è all'origine lo spuntone نتوء *(nutū')* della roccia, viene semplicemente tradotto da OSMAN dalla parola صخرة *(ṣaḫra)*, roccia, ma con la nota (23) precisa che si tratti di una صخرة بارزة *(ṣaḫra bāriza)*, una roccia evidente/in rilievo.

caduto sarei (45): è tradotta in arabo con il verbo di registro elevato هويت *(hawayt)* che sostituisce il verbo comune di stesso significato سقط *(saqaṭa)*, cade. È di uso coranico e apparisce sotto la forma del nome هاوية *(hāwiya)* che si riferisce alla caduta dell'inferno o semplicemente all'inferno proprio.

« Maestro mio », rispuos'io, « per udirti
son io piú certo; ma già m'era avviso

che cosí fosse, e già voleva dirti:

(49-51)

فأجبته: 'أستاذي، باستماعي إليك أزداد يقيناً؛ و لكن الأمر كان قد وضح لي على هذا النحو، و كنت أود أن أقول لك:

(51)

piú certo (v.50): è tradotta dal sublime e coranico nome يقين *(yaqīn)* [54], vera e estrema certezza, in relazione con علم يقين *('ilmu yaqīn)*, la scienza della certezza (dal fatto di saper che si entri nel paradiso) ; con عين يقين *('aynu yaqīn)*, lo sguardo certo (dal fatto di vedere il paradiso) e حق يقين *(ḥaqu yaqīn)*, il diritto certo (dal fatto di avere il diritto di entrare in paradiso):

"كلا لو تعلمون علم **اليقين**، لترون الجحيم، ثم لترونها عين **اليقين**" (التكاثر، 5-7)

(« No ! Se solo sapete con certezza…Vedrete certamente la Fornace. Lo vedrete con l'occhio della certezza" (CII, 5-7))

e dentro da la lor fiamma si geme
l'ugguato del caval che fé la porta
onde uscí de' Romani il gentil seme.

(58-60)

و هما في باطن شعلتهما يُعولان بخدعة الحصان، التي صنعت بابا، خرجت منه بذرة الرومان النبيلة. (58)

si geme (v.58): in باطن شعلتهما *(bāṭini šu'latihimā)*, nel centro, nel fondo della loro fiamma, si trovano i *commanditaires* dell'inganno del cavallo di Troia. Consumati a fuoco lento, gemono e scontano il disastro umano che abbiano generato. OSMAN usa in quella circostanza il verbo elevato يعولان *(yu'awilān)*, in riferimento al nome العول *(al 'awl)*, il pianto o ciò che risulta pesante di seguito a una catastrofe o a un lutto. Dall'ombra nera di quell'*ugguato*, e dai ceneri della città sterminata, rinasce il fenice di un nuovo fuoco, il fuoco della romanità, mediante Enea. Sempre fedele all'originale, OSMAN rispecchia letteralmente le parole dantesche in arabo come per esempio: ugguato/خدعة *ḫud'at* (v.59, frase 58) o seme/بذرة *baḏrat* (v.60, frase 58).

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

(67-69)

ألاّ تمنعني من الانتظار، حتى تأتي هنا الشعلة ذات القرنينْ: إنك ترى كيف أندفع إليها برغبةٍ جامحةٍ ! " (67)

del disio ver' lei mi piego (v.69, frase 67): quella fiamma cornuta, الشعلة ذات القرنينْ *(al šu'la ḏāt al qarnayn)*, la fiamma dalle due corna; cattura la curiosità di DANTE che non ha avuto riguardi che solo per essa. Il poeta per desiderio è *piegato* verso la sorgine della sua attenzione. OSMAN a quel proposito ha preferito tradurre أندفع إليها برغبةٍ جامحةٍ *(andafi'u ilayhā bira ġbatin ğāmiḥatin)*, mi spingo verso essa con un desiderio intenso, sostituendo il verbo '*piegare*' da 'spingere'. L'aggettivo جامحة *(ğāmiḥa)* è di registro elevato e significa rapido e incontrollabile. È in relazione con il cavallo che è focoso e che con la sua energia galoppa rapidamente. Trova uso nel Corano (IX, 57) : (57 ،التوبة) "لولوا إليه و هم **يجمحون**" (« vi si precipiterebbero a briglia sciolta »). Il traduttore il quella espressione segna un passaggio ritmico con la rima ةٍ *(tin)* se, come volesse rafforzare il desiderio di quel desiderio. Aggiunge inoltre nella nota (24), corrispondente al (v.52, frase 52), la causa dell'attrazione di DANTE verso quella fiamma: "كانت كل شعلة تسير كتلة واحدة إلا هذه، فقد ظهر لها لسانان في أعلى، و لذلك كان دانتي متطلعا لأن يعرف السبب.

(Perché ogni fiamma andava nello stesso mucchio tranne una, che aveva di sopra due corni, Dante era curioso/impaziente di conoscere la causa)

> Ed elli a me: « La tua preghiera è degna
> di molta loda, e io però l'accetto;
> ma fa che la tua lingua si sostegna.
>
> (70-72)

قال لي: "إن ضراعتك جديرةٌ بالثناء الوافر: ولذلك فإني أقبلها؛ و لكن احرص على أن تمسك لسانك. (70)

La tua preghiera (v.70, frase 70): DANTE davanti all'inedito dello spettacolo della fiamma ardente che freme al contatto degli esseri che avvolga, si lancia in un torrente di preghiere per poter abbordarla. L'uso della parola '*preghiera'* da Virgilio attenua l'insistenza focosa di DANTE dei versi precedenti (vv.65-66): *assai ten priego/e ripiego, che 'l priego vaglia mille*, che lo metteva in una situazione d'inferiorità e di debolezza rispetto al maestro. OSMAN catturando quella fragilità della persona a implorare qualcosa al prezzo di essere respinta, traduce la parola '*preghiera*' dal sostantivo ضراعتك *(ḍarā'atuka)*, che deriva dalla radice ضرع *(ḍara'a)*, supplicare; di registro elevato e letterario che significa l'esagerazione nella richiesta con uno stato di sottomissione, d'umilità e d'umuliazione. È anche di uso coranico [54]:

"تدعونه **تضرعا** و خفية" (الأنعام، 63)

(«InvocateLo umilmente e in segreto» (VI, 63))

"لعلهم **يضرعون**" (الأعراف، 94)

(« affinché fossero umili » (VII, 94))

« O voi che siete due dentro ad un foco,
s'io meritai di voi mentre ch'io vissi,
s'io meritai di voi assai o poco

(79-81)

"أيها الاثنان في بطن نارٍ واحدة، إذا كنتُ أستحق منكما و قد كنتُ حيّاً، و إذا كنت أستحقُّ منكما كثيراً أوقليلاً، (79)

dentro ad un foco (v.79, frase 79): l'avverbio '*dentro*' che qui è tradotto بطن *(baṭn)*, interno, significa letteralmente 'ventre'. Anche con questo significato l'immagine risulta più bella, immaginando che quella fiamma abbia mangiato quei peccatori.

s'io meritai di voi (vv.80-81; frase 79): quell'anafora è riprodotta in arabo da OSMAN traducendo إذا كنتُ أستحق منكما *(iḏā kuntu astaḥiqu minkumā)*, se avevo meritato di voi. Riflette l'eloquenza di Virgilio, la sua modestia e soprattutto la sua grandezza in tanto poeta che ha segnato la poesia universale.

Lo maggior corno de la fiamma antica
cominciò a crollarsi mormorando,
pur come quella cui vento affatica;

(85-87)

بدأ يهتز القرنُ الأكبر في الشعلة القديمة، و هو يدوِّي مثل تلك التي ترهقها الريح؛ (85)

mormorando (v.86, frase 85): è tradotta da OSMAN con il significato contrario. Al posto d'intendere il mormorio e la voce bassa, il traduttore usa il verbo يدوي *(yudawwī)*, rimbomba, dal nome دَويْ *(dawiy)*, il rumore/il fracasso/il rimbombo. La sua scelta di 'voce alta' può spiegarsi da ciò che seguirà con il verso 90 e la nota (42).

indi la cima qua e là menando,
come fosse la lingua che parlasse,
gittò voce di fuori e disse: « Quando

(88-90)

و بينما هو يحرّك طرفه من ناحية لأخرى، كأنه اللسان الذي يتكلم، أطلق صوته و قال: "حينما (88)

come fosse la lingua che parlasse (v.89, frase 88): ciò che è interessante anche se si tratta di una traduzione letterale, كأنه اللسان الذي يتكلم *(kaanahu al lisānu alaḏī yatakalam)*, è soprattutto la nota interculturale (41) che ha cercato l'esistenza di quello concetto (il fuoco personificato che parla) nella cultura arabo musulmana: "يشبه دانتي اللهب بلسان الانسان عندما يهتز و يتحرك عند الكلام و في التراث الاسلامي بعض الشبه بهذه الصورة حيث يخرج يوم القيامة عنق من النار له عينان و أذنان و لسان: الشعراني: مختصر تذكرة القرطبي [52].

(Dante fa paragonare la fiamma alla lingua dell'uomo quando si agita e si muove nel parlare. Nel patrimonio islamico esiste qualche somiglianza con quella immagine quando nel giorno della risurrezione apparisce/ esce una punta (letteralmente : collo) di fuoco che ha due occhi, due orecchi e una lingua: (si riferisce a) *Al Ša'rānī* : *Muḫtaṣar taḏkirat Al Qurṭubī*, Compendio della rievocazione di Al Qurṭubī).

gittò voce (v.90, frase 88): è tradotta con la metafora أطلق صوته *(aṭlaqa ṣawtah)*, spara la sua voce. La voce d'Ulisse diventa come un colpo di fucile che si spara: forte e improvvisa. Il traduttore a quel proposito aggiunge la nota (42): "كان لا بد للمعذب أن يطلق أو يقذف بالكلمات التي اعترضتها النيران حتى تصل إلى مسامع الشاعرين [52].

(Il condannato era costretto di sparare o gettare le sue parole che erano ostacolate dal fuoco affinché arrivino agli orecchi (all'ascolto) dei due poeti.)

né dolcezza di figlio, né la pieta
del vecchio padre, né 'l debito amore
lo qual dovea Penelopè far lieta,

(94-96)

(94) لم يكن شغفي بابني، و لا العطف على أبي الشيخ، و لا الحب الواجب الذي كان ينبغي أن يجعل بنيلوب سعيدة

dolcezza di figlio (v.94, frase 94): la dolcezza diventa più forte con OSMAN: شغفي *(šaġafī)*, il mio amore intenso. Infatti, la parola deriva dal nome الشغاف *(al šaġāf)*, la pelle che avvolge il cuore, e da cui nasce il verbo شغف *(šaġafa)*, penetrare fin al cuore e quindi amare o essere appassionato. Con quella terzina si svela la scelta prioritaria di Ulisse che vuol spazzare ogni legame affettivo di cuore e dare la precedenza alla libera scoperta dell'ignoto:

> « Ma Ulisse che, ardente sempre della volontà di conoscere il mondo e gli uomini, non ritenuto né da dolcezza di figlio né da pietà verso il vecchio padre né da amor di moglie, con canuti compagni a lui fidi, si mette ancora pel mare alla scoperta della parte non conosciuta della sfera terrestre » [48];

L’un lito e l’altro vidi infin la Spagna,
fin nel Marrocco, e l’isola de’ Sardi,
e l’altre che quel mare intorno bagna.

(103-105)

رأيتُ هذا الشاطىء و ذاك، حتى أسبانيا، و حتى مرّاكش، و جزيرة السردينيين، و الجزر الأخرى التي يغسل ما حولها ذلك البحر. (103)

quel mare intorno bagna (v.105, frase 103): è tradotta esteticamente con una bella personificazione: يغسل ما حولها ذلك البحر *(yaġsilu māḥawlahā ḏalika al baḥr)*, quel mare lava ciò che le circonda (le isole). Per rappresentare lo *sfiorare* e la carezza del mare per quelle isole il traduttore usa il verbo يغسل *(yaġsil)*, lava, che intende far scorrere l’acqua su qualcosa e quindi rispecchia bene il ‘*bagna*’ di DANTE.

La spedizione d’Ulisse e dei suoi compagni è riportata da OSMAN sui passi di DANTE come un mimo che riproduce un passante per strada. Le coste europee e africane non avevano più segreti per quegli esperti navigatori, la cui vecchiaia diventa con il tempo il loro solo ostacolo. Arrivati al limite del mondo conosciuto, il dubbio si stabilisce e la scelta della direzione da intraprendere diventa difficile. Per Ulisse, al contrario, tutto era certezza: ciò che contava per lui era quello che si presentava davanti ai suoi occhi, la conoscenza nuova, inesplorabile e tentatrice; e quindi decide di fare un discorso avvicente per motivare le truppe: *« Ulisse è associato alla metafora del desiderio come volo, la cui origine è nel celebre verso dell’orazione, che dimostra la portata dell’entusiasmo che egli seppe risvegliare nel suo anziano equipaggio » [51].* Il traduttore aggiunge a quel proposito la nota (59) corrispondente alla (frase 112, v.112), immaginando che Ulisse abbia parlato con un صوت رقيق عطوف *(ṣawt raqīq ‘aṭūf)*, una voce delicata e tenera.

Li miei compagni fec’io sí aguti,
con questa orazion picciola, al cammino,
che a pena poscia li avrei ritenuti;

(121-123)

بهذا الحديث القصير، جعلتُ رفاقي متحفزين للرحلة هكذا، حتى كاد يتعثّر علي أن أكبح جماحهم؛ (121)

li avrei ritenuti (v.123): Ulisse trasportato dalla foga della conoscenza, di bacciare nuove terre e accarezzare l’azzurro di nuovi cieli, impiega tutto il suo

talento oratorio per convincere i compagni, di dimenticare il fardello della vecchiaia e intraprendere il mare. Li chiamerà al nome della fraternità, delle prodezze passate, della loro origine nobile e infine, al nome della *virtute e canoscenza*, الفضيلة و المعرفة *(al faḍīla wa al ma'rifa)* [v.120, frase 120]. La risuonanza del discorso di Ulisse sui compagni ha avuto una così grande eco che non li ha potuti ritenere. OSMAN per esprimere quella grande lena, usa l'espressione أكبح جماحهم *(akbaḥ ğimāḥahum)*[6] freno la loro corsa.

La traduzione dei versi che seguiranno si presenterà sotto la forma di una letteralità semantica esemplare con la stessa rappresentazione in immagine che l'originale, come per esempio nella metafora: *de' remi facemmo ali al folle volo* (v.125), che viene tradotta in arabo: جعلنا من المجاذيف أجنحة في هذا الطيران المجنون *(ğa'alnā mina al mağāḏīfi ağniḥatun fī hāḏa al ṭayarān al mağnūn)*, abbiamo fatto/trasformato dei remi, le ali di quel volo folle; o la scena del mare che rinchiude la nave: *'l mar fu sovra noi richiuso* (v.142), che viene tradotta: انسد البحر من فوقنا *(insadda al baḥr min fawqinā)*, il mare si chiude sopra di noi, e che è la fine del canto. Quella fine tragica segna l'immaginazione del lettore che vede il mare inghiottire la nave e con essa una vita ricca di storia, di mito e d'esperienza umana. Teodolinda BAROLINI a quel proposito mette in evidenza il potere che abbia un uomo a generare la vita o la morte:

> « (Ciò che è attraente in Ulisse) non il semplice consiglio fraudolento, nel caso di Ulisse, ma i pericoli seducenti della disobbedienza e della trasgressione, uniti a una meditazione sull'orgoglio quale peccato maggiormente capace di portare il viaggio della vita al disastro » [51].

Linguisticamente si ha l'impressione che si tratti di un calco dell'originale: a ogni parola c'è un suo equivalente. Si sente che il traduttore facilmente parla in arabo, l'italiano di DANTE con una lingua semplice e chiara. Per rendere possibile quella *mimesis* di DANTE, la parola per parola e qualche volta, l'espressione per espressione era molto presente dall'inizio del canto alla sua fine. Si citano per

[6] La parola جماح *(ğimāḥ)*, di registro elevato, è sopraccitata da OSMAN, canto XXVI, frase 67, p.194.

esempio: (v.5, frase 4) tuoi cittadini/مواطنيك *(muwāṭinīk)*; (ibid.) vergogna/العار *(al ‘ār)*; (v.6, frase 4) non ne sali/لن تصعدي *(lan taṣ‘adī)*; (v.15, frase 13) trasse me/جذبني *(ğaḏabanī)*, (v.16, frase 16) solinga via/الطريق المنعزل *(al ṭarīq al mun‘azil)*, (v.20, frase 19) drizzo la mente/أوجه فكري *(uwağihu fikrī)*, (v.68, frase 67) cornuta/ذات القرنين *(ḏātu al qarnayn)*, (v.84, frase 82) perduto a morir gissi/ذهب ليموت حينما فقد نفسه *(ḏahaba liyamūta ḥīnamā faqada nafsah)*, (v.85, frase 85) la fiamma antica/ الشعلة القديمة *(al su‘lata al qadīma)*…

Anche se la lingua usata da OSMAN è chiara e semplice nella sua maggioranza, si nota la cura del traduttore a appendere ogni volta ghirlande stilistiche e estetiche assai modeste in quel canto. Questo si riflette soprattutto nell’uso di parole elevate o sublimi che segnano il registro letterario della lingua araba e che sono attinte dal pozzo profondo del Corano, come per esempio: (frase 43, v.45) هويت *(hawaytu)*/sarei caduto; (frase 49, v.50) يقين *(yaqīn)*/più certo; (frase 58, v.58) يعولان *(ya‘ūlān)*/si geme; (frase 70, v. 70) ضراعتك *(ḍarā‘atuka)*/la tua preghiera…La retorica prodotta da OSMAN è tradotta dall’uso di qualche metafora di grande bellezza immaginativa : أضراس الصخر *(aḍrās al ṣaḫr)*, i denti della roccia [frase 13]; نبراس فضيلة *(nibrāsu faḍīla)*, la lanterna o la lampada della virtù/virtù nol guidi [frase 22, v. 22]; بطن نار *(baṭnu nārin)*, il ventre di un fuoco/dentro ad un foco [frase 79, v. 79]; [frase 88, v.90] أطلق صوته *(aṭlaqa ṣawtahu)*, spara la sua voce; أكبح جماحهم *(abaḥuğimāḥahum)*, freno la loro corsa/sí aguti [frase 121, v. 121]…Esistono anche la personificazione in (frase 103, v.105) يغسل ما حولها ذلك البحر *(yaġsilu mā ḥawlahā ḏalika al baḥr)*, quel mare lava ciò che le circonda/quel mare intorno bagna; e l’anafora in (frase 79, vv.80-81) إذا كنت أستحق منكما *(iḏā kuntu astaḥiqqu minkumā)*, s’io meritai di voi. Si notano in parallelo le ripetizioni seguenti: (frase 16, v. 17) الجسر المدببة/**صخور الصخور** *(al ṣuḫūr al mudabbaba/ ṣuḫūr al ğisr)*, la roccia aguzza-la roccia del ponte/le schegge-rocchi dello scoglio; (frase 22, v.24) نفسي بنفسي *(nafsī binafsī)*, io stesso per (di) me stesso/io stessi. Nondimeno belle le illustrazioni in immagine della parola شغفي (*šaġafī)*, il mio intenso amore/dolcezza (frase 94, v.94) e della: (frase 16, v.18) لم تسر قدماي دون ارتكاز اليدين *(lam tasir qadamāya dūna irtikāz al yadayn)*, i miei piedi non camminavano senza l’appoggio delle mani/lo piè sanza la man non si spedia; (frase 28, v.28) يتنحى الذباب للبعوض *(yatanaḥā al ḏubāb lilba‘ūḍ)*, le mosche cedono alle zanzare/la mosca cede a la

zanzara; (ibid. v.29) يرى الفلاح الحُباحب في أسفل الوادي *(yarā al falāḥu al ḥubāhib fī asfali al wādī)*, il villano vede le lucciole giù nella vallea/vede lucciole giú per la vallea; (frase 31, vv.31-32) بمثل هذه الشعلات الكثيرة أضاء الوادي الثامن *(bimiṯli haḏihi al šu'ulāt al kaṯīra aḍā al wādī al ṯāmin)*/di tante fiamme tutta risplendea l'ottava bolgia…

L'operazione traduttiva di Hassan OSMAN si è ostacolata una sola volta con l'intraducibilità del latinismo di DANTE: *iborni*, che il traduttore ha preferito togliere e sostituire da un'altra precisione che riguarda l'origine delle '*scalee*' e che non esisteva nel testo di origine. Durante la sua traduzione OSMAN ha modificato il punto di vista in qualche espressione cambiando un elemento o un significato della frase: (frase 22, v.23) نجم سعيد *(nağmun sa'īd)*, stella felice/stella bona, (frase34, v.34) برجا الدببة (*burğā al dibaba)*, la costellazione degli orsi/li orsi; (frase 40, vv.40-41) la gola del fosso/عنق الوادي *('unuqa al wādī)*, il collo del fosso; (frase 85, v.86) يدوي *(yudawwī)*, rimbomba/mormorando; (frase 82, v.82) أشعاري *(aš'ārī)*, i miei poemi/versi; (frase 100, v.100) عميق *('amīq)*, profondo/alto…o aggiungendo un termine o un'espressione che non erano nell'originale: (frase 7, v.7) الانسان *(al insān)*, l'uomo; (frase 13, v.15) إلى أعلى *(ilā a'lā)*, in sù; (frase 16, v.18) ارتكاز اليدين *(irtikāz al yadayn)*, l'appoggio delle mani; (frase 28, v.30) الأرض *(al arḍ)*, la terra; (frase 37, v.38) النار *(al nār)*, il fuoco; (frase 43, v.43) إلى أسفل *(ilā asfal)*, in giù; (frase 55, v.57) الإله *(al ilāh)*, Dio; (frase 67, v.69) جامحة *(ğāmiḥa)*, intenso (desiderio); (frase 76, v.77) ملائمين *(mulā'imayn)*, adeguati (il tempo e il luogo)…oppure modificando il genere o il numero di un elemento grammaticale: (v.18, frase16) piè/قدماي *(qadamāya)*, i miei piedi; (v.51, frase 49) così fosse [verbo]/على هذا النحو *('alā hāḏa al naḥw)*, in quel modo [nome]; (v.52, frase 52) foco [maschile]/النار *(al nār)*, fuoco [femminile]…OSMAN ha usato anche come processo traduttivo: l'omissione come nel (v.5, frase 4) '*cotali*'.

Infine si vuol dire che le note di OSMAN erano molto utili per facilitare la comprensione del canto e per dotare il lettore di un primo e di un modesto contatto con la cultura medievale e europea come nella nota (7) che parla di Niccolo da Prato e il suo tentativo fallito per stabilire la pace a Firenze nel 1304 o nella nota (66) che precisa che l'itinerario di Ulisse era seguito da Cristoforo Colombo nel XV secolo. Ci sono anche note che si riferiscono alla storia e alla mitologia greche in

riferimento ai diversi personaggi citati da DANTE : (nota 25) Eteocle e Polinice; (nota 26) Ulisse e Diomede; (nota 28) il cavallo di Troia; (nota 43) Circe…Infine ci sono anche note bibliografiche: (nota 6) Ovidio, Her., XIX, 195; (nota 25) Stazio, Theb., XII, 429; (nota 28) Virgilio, Eneide, II, 13-170); Omero, Odissea, IV, 271-VIII, 492-XI, 523…

4.2.2. La traduzione di Kadhim Jihad

Il canto XXVI dell'inferno si presenta in 142 versi sciolti, con un breve riassunto sui punti tematici più importanti. Si nota dall'inizio che quest'ultimo segue parola per parola quello di Jacqueline RISSET. Il tema centrale del canto è l'incontro straordinario con l'eroe omerico Ulisse che viene messo in inferno con i consiglieri fraudolenti, nell'ottava bolgia dell'ottavo cerchio. A quel proposito il traduttore usa per la parola '*bolgia*' (v.31, Dante v.32), il sostantivo di registro elevato e di uso islamico الخندق *(al ḫandaq)*, una trincea scavata generalmente in tempo di guerra per proteggersi dal nemico. Il termine fa immergere il lettore arabo nei recessi della sua memoria, nella guerra islamica di Maometto غزوة الخندق *(ġazwat al ḫandaq)*, la conquista del *ḫandaq*. L'immagine del fuoco ardente che avvolge Ulisse e Diomede rimane di una visione sorprendente, paragonata alle lucciole luminose in campagna. Il racconto dell'avventura e del naufragio tragico di tutto l'equipaggio d'Itaca segnerà la fine dell'episodio.

Alla prima lettura si riflette l'attenzione del traduttore a presentare una lingua poetica e letteraria elegante, curata e ricercata.

Godi, Fiorenza, poi che se' sí grande che per mare e per terra batti l'ali, e per lo 'nferno tuo nome si spande!	أنعمي با فلورنسة، ما دمتِ مشهودة العظّمة حتّى يتخفق جناحاك على اليابسة و البحر، و ما دام اسمك منتشراً عبر الجحيم
(1-3)	

sí grande (v.1): è tradotta in arabo مشهودة العظمة *(mašhūdata al 'aẓama)*. مشهودة deriva dal verbo شهد *(šahida)*, testimonia, molto presente nel Corano [54] in riferimento al giudizio di Dio, e che è in relazione con ciò che viene visto شوهد *(šūhida)*:

"**شهدوا** على أنفسهم أنهم كانوا كافرين" (الأعراف، 37)
("testimonieranno contro loro stessi della loro miscredenza" (VII, 37))

Quindi da una parte مشهودة العظمة può significare 'che tutti testimoniano della tua grandezza' o 'che tutti hanno visto la tua grandezza'. Nei due casi la fama di grandezza di Firenze è indiscutibile.

terra (v.2), è tradotta اليابسة *(al yābisa)* in riferimento a quella terra che il navigatore vede dal mare e che rappresenta la sua sopravvivenza.

e (v.3), quel verso rafforza il tono ironico di DANTE sulla grandezza di Firenze la cui eco ha risuonato fin in inferno. JIHAD trasforma la congiunzione 'e' in 'poi che', per *enjamber* al verso successivo dove succede l'incontro con qualche Fiorentino.

Tra li ladron trovai cinque cotali
tuoi cittadini onde mi ven vergogna,
e tu in grande orranza non ne sali.

رأيت بين اللّصوص خمسةً من أعيانك،
و هذا ما يُشعرني بالخزي
و ما لم تجني منه أنتِ شرفاً كبيراً.

(4-6)

tuoi cittadini (v.5): è omessa da parte del traduttore perché ha giudicato sufficientemente referenziale ai cittadini fiorentini la parola araba أعيانك *(a'yānuk)*, i tuoi nobili. La scelta di JIHAD si spiega anche mediante la traduzione di RISSET che traduce anche essa direttamente (v.5): de tes notables.

ven vergogna (v.5): '*venire*' è sostituita dal verbo « sentire », يشعرني *(yuš'irunī)*. La vergogna in arabo riveste un'allusione più forte e più degradante in relazione con الخزي *(al ẖizy)*, l'umiliazione/la bassezza, un termine presente nel Corano [54]:

"فأذاقهم الله **الخزي** في الحياة الدنيا" (الزمر، 26)
("Allah fece provare loro l'ignominia in questa vita" (XXXIX, 26))
"من يأتيه عذاب **يُخزيه** و يحل عليه عذاب مقيم" (الزمر، 40)
("chi sarà colpito da un ignominioso castigo e chi riceverà un duraturo castigo" (ibid. 40))

sali (v.6), viene tradotta sotto l'influenza di RISSET (v.6): gagnes, in تجني *(tağnī)*, raccoglie/guadagna.

Ma se presso al mattin del ver si sogna,

لكنْ إنْ كان الحلم ينطق عند الصّباح بالصِّدق،

tu sentirai, di qua da picciol tempo,
di quel che Prato, non ch'altri, t'agogna.

فستعرفين عمّا قريب
ما ترجوه لكِ براتو و آخرون لا أذكرهم.

(7-9)

del ver si sogna (v.7): diventa nella traduzione una bellissima personificazione che fa parlare il sogno: الحلم ينطق عند الصباح *(al ḥulumu yanṭiqu 'inda al ṣabāḥ)*, il sogno parla con (l'arrivo) il mattino.

Prato (v.9), nella traduzione viene trascritta in arabo براتو.

E se già fosse, non saria per tempo.
Cosí foss'ei, da che pur esser dee!
ché piú mi graverà, com' piú m'attempo.

و إذا كانَ هذا الأذى وقعَ من قبلُ فَلقد أزف موعدُه،
فليَقعن ما دام وقوعه محتوماً،
فبقدر ما أشيخ يزداد منه ألمي.

(10-12)

non saria per tempo (v.10), è tradotta con l'espressione أزفَ موعده *(aziffa maw'iduhu)*, affretta il suo appuntamento/il suo succedersi. il verbo أزف è di uso coranico [54] e di registro elevato: (94 ،الصافات) "إليه **يزفون**"
("Accorsero in tutta fretta" (XXXVII, 94))

Nei versi (10-11) è bello di sottolineare da parte di JIHAD la cadenza ripetitiva della radice وقع *(waqa'a)*, succede, mediante l'anafora: وقع *(waqa'a)*, è succeso/fosse, che riveste più forme: lo stesso وقع *(waqa'a)*; يقعن *(yaqa'na)*, succedono e وقوعه *(wuqū'ahu)*, il suo succedersi.

Noi ci partimmo, e su per le scalee
che n'avea fatto iborni a scender pria,
rimontò 'l duca mio e trasse mee;

إنطلقنا، و على تلك الدّرجات
التي هيّأها لنا الصّخر عندما نزْلنا،
جرّني أستاذي إليه و جعلني أرقى.

(13-15)

che n'avea fatto iborni (v.14): il centro d'interesse che proiettava lo sforzo del discendere le scalee di DANTE, sparisce nella traduzione e diventa continuità della descrizione delle scalee: التي هيأها لنا الصخر *(altī hayaahā lanā al ṣaḫr)*, che ci ha preparato la roccia. Il termine *'iborni'* rimane difficile da tradurre, perché si tratta di un latinismo abbastanza raro, *eburneus*, che si riferisce al biancore dell'avorio.

rimontò 'l duca mio e trasse mee (v.15): la rappresentazione degli avvenimenti in quel verso si disegna dalla salita di Virgilio (rimontò 'l duca mio) per aiutare DANTE a raggiungerlo mediante l'azione di 'trarre'. In JIHAD quell'ordine è rovesciato dall'eliminazione della salita di Virgilio a cui si farà riferimento per deduzione, mediante l'espressione و جعلني أرقى *(wa ğa'alanī arqā)*, e mi fa salire, che segue il '*trasse mee*'. Il verbo أرقى *(arqā)*, salgo, è di registro elevato e viene usato generalmente con la parola العلم *(al 'ilm)*, la scienza/il sapere, per designare l'avanzamento progressivo nell'apprendimento.

e proseguendo la solinga via,
tra le schegge e tra' rocchi de lo scoglio
lo piè sanza la man non si spedia.

و بَينما نسير في تلك الطّريق المنعزلة
بين ناتئ الحجارة و صخور الجسر
لم تكن القدم لِتخطو لولا معونة اليَدين.

(16-18)

le schegge (v.17): è tradotta con l'espressione ناتئ الحجارة *(nati' al ḥiğāra)* cioè le pietre elevate e in rilievo. Il nome ناتئ è tecnico e di uso elevato.

sanza la man (v.18): quell'allegoria del verso (18) che riflette la difficoltà della salita, causata dal passaggio scosceso, è rappresentata da una visione molto significativa: il piede senza l'appoggio della mano non potrà avanzare. Nella traduzione JIHAD ha sentito il bisogno d'aggiungere alla parola 'le mani', il nome معونة *(ma'ūnat)*, l'aiuto.

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

فتألّمتُ و إلى الآنَ ما برحتُ أتألّم
إذ يعود بي خاطري إلى ما أبصرتُ،
فأكبح جماح فكري أكثرَ ممّا اعتدتُ أنْ أفعل،

(19-21)

mi ridoglio (v.19), è tradotta in ما برحتُ أتألّم*(mā bariḥtu ata'allam)*, mi addoloro ancora. Il verbo برحتُ deriva dalla radice برح *(baraḥa)*, di registro elevato e di uso letterario, che sostituisce il verbo standard di stesso significato يزال *(yazāl)*, rimane.

quando drizzo la mente (v.20), qui è DANTE che drizza la mente e che si ricorda di ciò che abbia visto. Nella traduzione, il soggetto, per frase passiva, diventa la mente, خاطري (*ḫātirī)*.

perché non corra che virtú nol guidi;

حتّى لا يواصل العدْوَ من دون حماية الفضيلة،

sí che, se stella bona o miglior cosa
m'ha dato 'l ben, ch'io stessi nol m'invidi.

و لكي لا أكره نفسي إذا ما سنَحتْ لي
من أحد الكواكب أو من عناية الله هبّةٌ ما

(22-24)

guidi (v.22), si trasforma con la traduzione in un'immagine di protezione, حماية *(ḥimāya)* che riflette più implicazione e più dedizione da parte della virtù.

stella bona (v.23, Jihad v.24), che riflette il concetto di protezione e di fortuna e che è un termine generico dell'influenza degli astri, è tradotta da JIHAD direttamente con il termine astrologico الكواكب *(al kawākib)*, i pianeti, in avvicinamento della traduzione di RISSET (v.23): un astre.

miglior cosa (v.23), è tradotta direttamente con il suo significato letterale عناية الله *('ināyati allāh)*, benevolenza di Dio. Il traduttore qui ha rispettato RISSET quando ha tradotto (v.23): la grâce divine.

ch'io stessi nol m'invidi (v.24, Jihad v.23): si traduce لكي لا أكره نفسي *(likay lā akraha nafsī)*, finché non mi odi (me stesso) con l'uso del verbo 'odiare' al posto di '*invidiare*'.

Quante 'l villan ch'al poggio si riposa,
nel tempo che colui che 'l mondo schiara
la faccia sua a noi tien meno ascosa,

و كما يستريح على الرّاية الفلاّح،
في الوقت الذي يعرض فيه علينا مشعلُ الكون
وجهه و لا يخفيه زمناً أطوَل،

(25-27)

colui che 'l mondo schiara (v.26) diventa sostantivale nella traduzione in arabo, sotto forma di una bellissima metafora مشعلُ الكون *(miš'alu al al kawn)*, la fiaccola dell'universo. JIHAD qui, segue la traduzione di RISSET che dice (v.26): le flambeau du monde.

come la mosca cede a la zanzara,
vede lucciole giú per la vallea
forse colà dov'e' vendemmia e ara:

فيرى، في السّاعة التي تُخلي فيها النّبابة
مكانها للبعوض، يراعاتِ حقولٍ في عرْض الوادي
حيثُ يحرث النهارَ كلّه و يقطف الكروم؛

(28-30)

cede (v.28): il verso, si deve sottolinearlo, è di una bellezza naturale estrema. Il progredire del corso della vita in cui ogni elemento ha il suo posto nel paesaggio, e traccia la sua esistenza in un'armonia perfetta e calcolata al minito rimane un *arrêt sur image* di un bel momento di contemplazione. Nella traduzione

della parola ‘*cede*’ è aggiunto da una parte l’avverbio temporale في الساعة *(fī al sā‘a)*, nell’ora (in cui), che precede quel verbo; e dall’altra l’avverbio di luogo مكانها *(makānuhā)*, il suo posto, che segue il verbo (v.28, Jihad v.29).

vendemmia (v.30), che è un verbo che intende direttamente cogliere l’uva non trova in arabo un equivalente tranne يقطف *(yaqṭif)*, coglie e quindi si ha bisogno di precisare che frutta viene colta. In questo caso il traduttore traduce يقطف الكروم *(yaqṭif al kurūm)*, coglie le viti.

ara (v.30): nella traduzione diventa accompagnata da un riferimento temporale النهار كله *(al nahār kuluh)*, tutto il giorno.

tal si move ciascuna per la gola
del fosso, ché nessuna mostra ’l furto,
e ogni fiamma un peccatore invola.

فهكذا كانت تلكَ النّيران تسعى في جوفِ الهاوية،
لا واحدةً لتكشف عمّا غنَمتْ،
و في جوف كل واحدةٍ منها كان آثِم.

(40-42)

fosso (v.40): è tradotta dalla parola elevata الهاوية *(al hāwiya),* precipizio, che si riferisce al cadere dall’alto. Quel nome in realtà è d’origine coranica e designa l’inferno. Deriva dal nome الهوى *(al hawā)*, che oggi intende l’amore ma che è in realtà l’inclinazione e l’attrattiva dell’anima verso ciò che desidera –verso la tentazione, e che simboleggia il cadere verso i beni terreni; ciò genererà alla fine del mondo una caduta in inferno: (القارعة، 9) "فأمه **هاوية**"
(« avrà per dimora il Baratro » ([54] CI, 9))

’l furto (v.41) : è tradotta con un termine di guerra, di registro elevato غنمت *(ġanamat)*, prende come bottino. La traduzione in arabo segue quella di RISSET che usa la stessa parola (v.40): butin.

ogni fiamma un peccatore invola (v.42): tutta la sottigliezza del verbo ‘*involare*’ che illuminava quella fiamma che rapiva e nascondeva nel suo cuore un peccatore, sparisce in arabo con la frase dichiarativa: في جوف كل واحدةٍ منها كان آثِم *(fī ǧawfi kuli wāḥidatin minhā kāna āṯim)*, all’interno di ognuna c’era un peccatore. Con quel verbo si disegna l’incipit del verso precedente dove si parla di non mostrare il ‘*furto*’ di quelle fiamme. I due termini (invola, furto) sono come un discreto gioco di specchi al cavallo di Troia che nascondeva nei suoi visceri la morte e la guerra.

Io stava sovra ’l ponte a veder surto,
sí che s’io non avessi un ronchion preso,
caduto sarei giú sanz’esser urto.

كنت، كي أُحسن النّظرَ، اعتليتُ الذروة،
و لوأني لم أتشبّث بالصّخرة بقوة
لكنتُ هويتُ و لّما أُدفَعْ.

(43-45)

Io stava sovra ’l ponte a veder surto (v.43): la frase dichiarativa di DANTE diventa in arabo la paratassi: كي أُحسن النّظرَ، اعتليتُ الذروة *(kay uḥsina al naẓara, i‘talaytu al ḏurwa)*, per meglio vedere, (Dante) si è alzato/ ha salito al culmine (del ponte). ‘*surto*’ che significa essere *levato in piedi*, è sostituita dal verbo اعتليت, mi sono messo in altezza, che con la parola الذروة orienta il significato a « salire al punto più alto per vedere meglio ». Seguendo la traduzione di RISSET si nota che ha potuto più o meno determinare la scelta del traduttore nel (v.43) dicendo: je m’étais dressé pour voir sur le sommet.

avessi preso (v.44), si traduce più intensamente in arabo أتشبت بقوة *(atašabatu bi quwwa)*, mi aggrappo con forza. La scelta di JIHAD del verbo ‘aggrappare’ si spiega dalla traduzione di RISSET (v.44): je ne m’étais agrippé à la roche.

caduto sarei (v.45): tradotta in arabo لكنتُ هويتُ *(lakuntu hawaytu)* realizza un’intonazione mediante la rima تُ *(tu)*.

E ’l duca, che mi vide tanto atteso,
disse: « Dentro dai fuochi son li spirti;
catun si fascia di quel ch’elli è inceso ».

و لّما رآني مرشدي متطلّعاً بانتباه
قال لي: "-إنّ الأرواح قابعة في هذه التّيران،
فهي تتدّثر بما يُحرقها."

(46-48)

Dentro dai fuochi (v.47): l’avverbio ‘*dentro*’ è tradotto con l’aggettivo قابعة *(qābi‘a)*, nascosti. Quella parola deriva dal verbo قبع *(qaba‘a)*, di registro elevato che sostituisce la parola standard اختبأ/أدخل *(iḫtaba’a /adḫala)*, si nasconde/ fa entrare.

di quel ch’elli (v.48): perché si riassume in arabo alla parola بما *(bimā)*, di quel, e alla lettera ها *(hā)*, collegata al verbo ‘inceso’ che assume il ‘*ch’elli*’ di DANTE; il verso (48) diventa più ridotto in arabo.

« Maestro mio », rispuos’io, « per udirti
son io piú certo; ma già m’era avviso

فأجبْته: "-أستاذي، عندما أسمعكَ قائلاً ما تقول
فأنا أزداد يقيناً؛ بيدَ أنني سبقَ أن لاحظت ذلك

che cosí fosse, e già voleva dirti: و كان في نيتي أن أسألك:

(49-51)

per udirti (v.49): con la traduzione c'è l'aggiunta facoltativa dell'espressione قائلا ما تقول *(qāilan mā taqūl)*, [per udirti] dire ciò che dici. Il traduttore poteva semplicemente proporre come DANTE عندما أسمعكَ فأنا أزداد يقينا *('indamā asma'uka faanā azdādu yaqīnan)*, per udirti son io piú certo. La sua scelta può spiegarsi in parte dalla traduzione di RISSET (v.49): à te l'entendre dire.

piú certo (v.50): è tradotta come in OSMAN con il nome يقين *(yaqīn)* che significa la vera certezza che è generalmente quella che dipende da Dio. Inoltre la parola trova la sua eco nel Corano[7].

Quando DANTE nel (v. 60) parla di *« il gentil seme »*; JIHAD, anche se è riuscito a tradurre quell'espressione in maniera letterale e efficace, avrebbe dovuto accompagnare il verso da una nota esplicativa che determina di che seme si tratta.

Piangevisi entro l'arte per che, morta, يبكيان للحيلة التي جعلتْ أنّ ديداميا
Deïdamía ancor si duol d'Achille, ما تزال ترثي أخيل و هي ميتة،
e del Palladio pena vi si porta ». و يكفران عن سرقة بالاديوم."

(61-63)

l'arte (v.61): quella parola che riflette tutta la magnificenza del gegno e dello stratego umano è tradotta con il significato letterale حيلة *(ḥīla)*, inganno, e questo in riferimento alla traduzione di RISSET (v.61): la ruse.

si duol (v.62) : viene tradotta dal verbo sublime e poetico, d'origine preislamica ترثي *(turṯī)*, che è in riferimento al lamento accompagnato dal ricordo delle qualità di un morto. Il genere poetico che trattava quell'argomento che era molto famoso nella جاهلية *(ğāhiliyya)*, l'epoca preislamisca, si chiamava الرثاء *(al riṯa')*, elegia/elogio funebre.

pena vi si porta (v.63): è tradotta in arabo basandosi sull'effetto di causa

[7] Op.cit. in OSMAN, canto XXVI, frase 49, p.193.

iniziale di quella pena: سرقة *(sariqat)*, il furto. '*vi si porta*' si traduce da JIHAD dal verbo يكفران *(yukaffirān)*, espiano, che è di uso coranico [54]:

"**لِيُكفر** الله عنهم أسوأ الذي عملوا و يجزيهم أجرهم بأحسن الذي كانوا يعملون" (الزمر، 35)
("Infatti Allah cancellerà le loro azioni peggiori e li compenserà per ciò che di meglio avranno fatto" (XXXIX, 35))

Deriva dal verbo كفر *(kafara)* che intende qui il nascondersi di un peccato, mediante una كفارة *(kafāra)*, un contributo obbligatorio alla persona in colpa, imposta dalla *Šarī'a* come il digiuno, l'elemosina o il far mangiare un numero determinato di poveri (generalmente 60). La traduzione di JIHAD per i due termini, si appoggia su quella di RISSET (v.63): et y expient le vol.

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

ألاّ تمنعني من أن أنتظر هنا
أن تقترب منّا الشّعلة المنفلقة؛
أفما ترى كم تدفعني اليها الرّغبة."

(67-69)

cornuta (v.68): l'aspetto particolare della fiamma attira l'attenzione di DANTE che vuol parlarle. L'aggettivo '*cornuta*' è tradotto da JIHAD in المنفلقة *(al munfaliqqa)*, divisa. La radice sublime della parola فلق *(falaqa)* è islamica e di uso coranico [54]:

"إن الله **فالق** الحب و النوى" (الأنعام، 95)
("Allah schiude il seme e il nocciolo" (VI, 95))
"**فالق** الاصباح و جاعل الليل سكنا و الشمس و القمر حسبانا" (الأنعام، 96)
("Fende [il cielo al] l'alba. Della notte fa un riposo, del sole e della luna una misura [del tempo]" (ibid.96))

La rappresentazione quindi della fiamma può presentarsi differente dall'italiano in arabo con un fuoco da due corna o semplicemente diviso.

mi piego (69): che è tradotta in arabo دفعتني *(dafa'atnī)*, mi spinge, sembra presentare lo stesso significato, ma l'immagine rappresentativa dell'azione è sfumata. In DANTE dove c'è il piegarsi dal desiderio per quella fiamma particolare, che diventa come il magnete che attira dolcemente il poeta: lo piega, poi lo

farebbe venire nella sua direzione. In arabo ‘mi spinge’ è più violenta, nel senso che rappresenta direttamente l’atto di andare in avanti e di avanzare.

“O voi che siete due dentro ad un foco,	"أيّها الاثنان في بطن شعلةٍ واحدة،
s’io meritai di voi mentre ch’io vissi,	إنْ كنتُ نلتُ في حياتي استحقاقاً عندكما،
s’io meritai di voi assai o poco	أو كان لي فضلٌ يقلّ أو يزيد،
(79-81)	

s’io meritai di voi (v.80-v.81): l’introduzione esortativa di Virgilio, rafforzata mediante quella ripetizione anaforica del ‘*s’io meritai di voi*’, rispecchia tutta la sua modestia in tanto sommo poeta latino. In nome di ciò che sia stato nel suo vissuto e di ciò che abbia donato all’umanità, invita e prega quelle ombre di avvicinarsi. Il traduttore davanti alla risonanza di quell’espressione ha preferito evitare la ripetizione di إن كنت نلت استحقاقا عندكما *(in kuntu niltu istiḥqāqan ‘indakumā)*, se avevo ricevuto merito di voi, forse per non allungare il verso (81).

quando nel mondo lì alti versi scrissi,	عندما كتبتُ في الدّنيا أبياتي الرّفيعة،
non mi movete; ma l’un di voi dica	فلا تتحركا، وليقلْ لي واحد منكما
dove, per lui, perduto a morire gissi ».	أينَ ذهبَ ليموتَ بعدَما خسرَ نفسَه."
(82-84)	

perduto a morire gissi (v.84): il verbo ‘*perduto*’, smarrito, denota quell’oblio della persona il cui nome si sparge con il soffio del vento nello sconosciuto, per isolarsi o per attendere la carezza della morte. Emilio PASQUINI parla della perdita di ciò che faceva l’essere di un cavaliere della tavola rotonda: virtù e onore, che se venissero persi; sarebbe immerso nell’abisso dello smarrimento del sé e della vita: « perduto *: che è voce tipica della narrativa arturiana, applicata all’eroe che ha smarrito la strada o la vita* » *[in 40]*. In arabo JIHAD traduce quell’idea di perdizione con خسر نفسه *(ḫasira nafsah)*, perde la sua anima, un’idea presente nel Corano [54] per simboleggiare qualcuno che ha dimenticato e denigrato l’essere profondo del suo sé:

"قد **خسروا أنفسهم** و ضل عنهم ما كانوا يفترون" (الأعراف، 53)
(Si sono rovinati da loro stessi e quello che inventavano li ha abbandonati (VII, 53))

Con quell'espressione di JIHAD, si sente il tocco di RISSET che traduce (v.84): se perdant lui-même.

Lo maggior corno de la fiamma antica
cominciò a crollarsi mormorando,
pur come quella cui vento affatica;

فجعلَ الفرع الأعلى من تلك الشّعلة العريقة
يرتجف و هو يهمس،
كما يفعل مشعلٌ تؤرقه الريح.

(85-87)

Lo maggior corno (v.85), che è tradotta da JIHAD الفرع الأعلى *(al far' al a'lā)*, il ramo più alto, è ricalcata dalla traduzione di RISSET (v.85): La plus haute branche.

a crollarsi (v.86): Dante ha ben saputo trasferire la perspettiva visiva del gioco agitato e reverenziale di una fiamma, sensibile all'infima corrente d'aria. In arabo il traduttore appoggiandosi sulla traduzione di RISSET (v.86): se mit à tressaillir, sceglie anche una bella rappresentazione di quel crollare della fiamma dicendo: يرتجف *(yartağif)*, trema.

cui vento affatica (v.87): quella personificazione è tradotta in arabo usando il verbo تؤرقه *(tu'riquhu)*, lo rende insonne, che riflette uno stato di preoccupazione estremo, espresso anche da Risset dal verbo 'le vent le *tourmente'* (v.87).

ma misi me per l'alto mare aperto
sol con un legno e con quella compagna
picciola da la qual non fui diserto.

فركبتُ البحر العميق المفتوح،
وحيداً إلاّ من سفينة و من الزّمرة
النّادرة التي لم تهجرّني أبداً.

(100-102)

quella compagna/picciola (vv.101-102): all'abbandono di Ulisse degli esseri cari per *quête* di conoscenza, era accompagnato da quel piccolo equipaggio, sempre pronto a servirlo. Kadhim JIHAD mette in luce la fedeltà di quella *compagnia* usando al posto di *picciola*, l'aggettivo النادرة *(al nādira)*, rara. Per tradurre '*compagna*' opta per la parola الزمرة *(al zummra)*, un piccolo gruppo, che è di registro elevato e di uso coranico [54]:

"و سيق الذين كفروا إلى جهنم **زُمرا** " (الزمر،71)
("I miscredenti saranno condotti in gruppi all'inferno" (XXXIX, 71))
"و سيق الذين اتقوا ربهم إلى الجنة **زمرا** " (الزمر، 73)

(“E coloro che avranno temuto il loro Signore saranno condotti in gruppi al Paradiso” (ibid.73))

Li miei compagni fec’io sí aguti,
con questa orazion picciola, al cammino,
che a pena poscia li avrei ritenuti;

بهذا الخطاب الموجز حمّست رفاقي
لمواصلة الإبحار حتّى
لم أعدْ بعدُ قادراً على أنْ أكبحهم؛

(121-123)

avrei ritenuti (v.123): Ulisse incanta con il suo discorso i suoi compagni invitandoli al ricordo della prima giovinezza, del loro senso per l’avventura e per il pericolo. Sotto la bandiera della conoscenza, la nave si mette finalmente in corsa. Per esprimere quel furore dell’equipaggio, ricettivo al loro capitano, JIHAD usa il verbo -alla forma negativa- أكبحهم *(akbaḥahum)*, frenarli (لم أعد قادرا على أن أكبحهم , non ero più capace di frenarli).

e volta nostra poppa nel mattino,
de’remi facemmo ali al folle volo,
sempre acquistando dal lato mancino.

و أدرْنا جؤجؤ سفينتنا ناحية الشرق،
و جعلنا من مجاذيفنا أجنحة لذلك الطيران المجنون،
ماخرين إلى اليسار دوماً.

(124-126)

volta nostra poppa nel mattino (v.124): è tradotta in أدرْنا جؤجؤ سفينتنا ناحية الشرق, *(adarnā ğu’ğu’a safīnatinā nāḥiyata al šarq)*, volgiamo la prora della nostra nave verso oriente. Il traduttore in cambiamento della parola del ‘*mattino*’ di Dante segue la traduzione di RISSET (v.124): vers l’orient, الشرق *(al šarq)*. Rimane una confusione da parte di JIHAD per quanto riguarda la parola جؤجؤ *(ğ’uğu’)*, prora, che dovrebbe essere مؤخرة *(mu’aḫirata)*, la poppa.

acquistando (v.126): è tradotta nella parola ماخرين *(māḫirīn)*, dal verbo مخر *(maḫara)*, fendere le onde con la prora della nave accogliendo di fronte l’acqua e il vento. Quel verbo è tecnico e di registro sublime. Viene usato nel corano [54]:

"وترى الفلك **مواخر** فيه" (النحل، 14)

(“Vedi la nave scivolarvi sopra sciabordando” (XVI, 14))

Tutte le stelle già de l’altro polo
vedea la notte, e ’l nostro tanto basso,

كان اللّيل يتأمل جميع نجوم
القطب الآخر، و كان قطبنا من الهبوط

che non surgea fuor del marin suolo. بحيث ما كانَ لِيفارق صفحة الماء.

(127-129)

marin suolo (v.129): è tradotta da una bellissima metafora che dipinge la linea diretta della superficie del mare e il riflesso della sua quiete, della sua infinitezza: صفحة الماء ***(ṣafḥata al mā)***, pagina dell'acqua.

Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto فغّشانا فرحٌ سرعان ما انقلب نواحاً
ché de la nova terra un turbo nacque فمِن الأرض أقبلتْ عاصفة
e percosse del legno il primo canto. و ضربتْ مُقدِّم سفينتنا،

(136-138)

Noi ci allegrammo (v.136): è tradotta in غشانا الفرح ***(ġaššānā al faraḥ)***, ci copre/ci invade la gioia. Il verbo غشانا ***(ġaššānā)*** è elevato come registro e di uso coranico [54]:

"و الليل إذا **يغشاها**" (الشمس، 4)

("per la notte quando la copre" (XCI, 4))

"و الليل إذا **يغشى**" (الليل، 1)

("Per la notte quando avvolge [con le sue tenebre]" (ibid.XCII, 1))

"إذ **يغشيكم** النعاس أمنة منه" (الأنفال، 11)

("E quando vi avvolse nel sonno come in un rifugio da parte Sua" (ibid.VIII, 11))

infin che 'l mar fu sovra noi richiuso هكذا حتّى انطبقَ علينا البحرُ."

(142)

'l mar fu sovra noi richiuso (v.142): lo scenario apocalittico del naufragio della nave è grandioso e degno di un adattamento per il cinema. Tutti gli elementi regolati da Poseidone si sono scatenati contro Ulisse e il suo equipaggio: il *turbo* percuote in primo la nave che viene poi, sollevata leggera *in suso*; oscillata, malmenata è alla fine ighiottita dalle acque. La scena della fine che riguarda il mare che si rinchiude sulla nave e che fa anche pensare ai racconti delle Sacre Scritture dove il mare si rinchiude sul faraone che dava la caccia a Mosé; è tradotta in arabo da JIHAD: انطبقَ علينا البحرُ ***(inṭabaqa 'alaynā al baḥr)***, il mare ci ha coperto e piegato/si è chiuso su di noi.

La traduzione di Kadhim JIHAD del XXVI canto dell'Inferno è una bella traduzione dove si sono intrecciate eleganti stilistica ed estetica. Ciò che è interessante è l'impegno del traduttore a presentare una lingua semplice e bella nello stesso tempo. La nostra prima impressione presentita nel canto X e che riguardava l'assenza dell'aspetto poetico musicale e del *plus* eccezionale che colpisce, che fa fremere e tremare l'anima sensibile rimane purtroppo lo stesso. La differenza in quel canto è la ricchezza abbondante della lingua nobilitata dall'uso importante di parole di registro elevato e che generalmente appartengono al Corano [54] come per esempio: (v.1) مشهودة *(ma šhūda)*, che testimonia; (v.10) أزف *(azifa)*, affretta; (v.15) أرقى *(arqā)*, salgo; (v.40) الهاوية *(al hāwiya)*, precipizio; (v.47) قبع *(qaba'a)*, si nasconde; (v.50) يقين *(yaqīn),* certezza estrema; (v.63) يكفران *(yukafirān)*, espiano; (v.68) منفلقة *(munfaliqqa)*, divisa; (vv.101-102) الزمرة *(al zumra)*, un piccolo gruppo; (v.126) ماخرين *(māḫirīn)*, fendere le acque con la prora della nave…Retoricamente le metafore sono interessanti e sorprendenti per l'immagine che presentino: (v.26) مشعل الكون *(miš'al al kawn)*, la fiaccola dell'universo; (v.36) غشانا الفرح *(ġaššānā al faraḥ)*, ci ha invaso la gioia; (v.129) صفحة الماء *(ṣafḥat al mā')*, la pagina d'acqua. Si nota anche la personificazione di JIHAD che ha fatto parlare il sogno con lo spuntare del mattino, con parole veridiche e profetiche: الحلم ينطق بالصدق *(al ḥulum yanṭiqu bi al ṣidq)*, il sogno parla con sincerità; o che ha attribuito al vento il potere di preoccupare e d'impriggionare tutti i pensieri: تؤرقه الريح *(tu'riquhu al rīḥ)*, il vento lo rende insonne. Nondimeno estetiche le parole: (v.84) خسر نفسه *(ḫasira nafsah)*, si è perso/perde la sua anima, e (v.86) يرتجف *(yartağif)*, treme che sostituisce il '*crollarsi*' di DANTE.

Davanti all'intraducibilità della parola d'origine latina '*iborni*' (v.14), JIHAD la compensa con l'aggiunta di una descrizione che riguarda l'idea precedente sulle 'scalee' dicendo التي هيأها لنا الصخر *(alatī hayaahā lanā al ṣaḫr)*, che ci ha preparato la roccia, e così anche se c'era una perdita di un significato, il traduttore ci ha dato un'impressione di continuità tematica coerente. Il compito di JIHAD non si è limitato alla sola bellezza stilistica ma anche a trovare una connotazione che crea quasi lo stesso paesaggio dantesco. Per questo, ha dovuto contentarsi con ciò che aveva nel suo bagaglio linguistico e semantico. Le modificazioni di conseguenza sono un seguito logico della sua traduzione sia per natural

trasferimento da una lingua in un'altra, come in: (v.112, Jihad 113) cento milia/آلاف *(ālāf)*, mille; (v.114) picciola/البُقيا *(al buqyā)*, il resto; sia per adattare e facilitare la *conceptualisation* del detto dantesco allo sguardo arabo, come in: (v.23) stella bona/أحد الكواكب *(aḥadu al kawākib)*, uno dei pianeti ; (v.23) miglior cosa/عناية الله *('ināyatu alāh)*, la benevolenza di Dio; (v.24, Jihad v.23) ch'io stessi nol m'invidi/ لكي لا أكره نفسي *(likay lā akraha nafsī)*, finché non mi odi, (v.44) avessi preso/أتشبت بقوة *(atašabatu biquwwa)*, miaggrappo; (v.69) mi piego دفعتني *(dafa'atnī)*, mi spinge…Con i nomi propri, il traduttore o fa ricorso al prestito dall'italiano o dal latino come in: (v.9) Prato/براتو *(prātū)*, (v.35) Elia/ايليّا *(īliyā)*, (v.54) Eteocle/إتيوكليس *(ityūklīs)*, (v.62, Jihad 61) Deidamia/ديداميا *(daydamiyā)*…o alla naturalizzazione come in: (v.56) Ulisse/عوليس *('awlīs);* (v.108) Ercule/هرقل *(hiraql)…*

Lungo tutta la traduzione di Kadhim JIHAD, si riflette l'ombra del lavoro traduttivo di Jacqueline RISSET [57] come nei versi: 5, 6, 23, 26, 40, 43, 44, 49, 61, 63…ma questo non diminuisce lo sforzo del nostro traduttore nel presentare una bella traduzione stilistica.

CAPITOLO V
PRATICHE DI TRADUZIONE DELLA DIVINA COMMEDIA IN ARABO: IL PURGATORIO E IL PARADISO

5.1. Il I canto del Purgatorio, Catone

Nel nostro studio della traduzione in arabo del Purgatorio di Hassan OSMAN [60] e di Kadhim JIHAD [56], si ha scelto a causa della sua ampiezza di fermarsi soltanto sul I canto:

5.1.1. La traduzione di Hassan Osman

Un nuovo mondo si apre ai due viaggiatori, è il purgatorio che si alza maestoso verso le sfere celesti. Il paesaggio, dopo l'oscurità dell'Inferno, colpisce dalla luce diffusa e dall'azzurro infinito del cielo: *« La meraviglia della novità raddoppia il piacere che infonde quel brillare. In queste prime mosse della nuova cantica, si sente dappertutto la frescura e la rugiarda. Poco dopo, l'occhio scopre da lungi « il tremolare della marina » » [48].* DANTE come un cieco che ha reccuperato l'uso dei suoi occhi, sollicita l'intervento delle Muse, ربات الشعر *(rabbāt al ši'r)*, le dee della poesia, per aiutarlo a trovare le parole descrittive adeguate per rendere al suo giusto valore quell'incredibile incanto dell'anima:

> « Le impressioni del viaggiare diventano, all'aprirsi della seconda cantica, simili a quelle che si provano al termine di un'aspra salita, o all'uscire da luoghi tristi, desolati e cupi, o dopo una tempesta e una notte travagliosa, rese più soavi e confortevoli da questi contrasti » [ibid.].

La meraviglia della contemplazione e l'osmosi del sogno vengono interotte dall'apparizione di Catone, un vegliardo degno e imponente che custodisce i luoghi da eventuali fuggitivi infernali:

> « Nei primi istanti, si è in silente solitudine, non s'incontra persona alcuna ; ma, a un tratto, sorto non si sa donde o in qual modo fattosi visibile, appare un vecchio, austero e insieme decoroso nell'aspetto: il primo incontro o la prima avventura di questa seconda parte del viaggio » [ibid.].

Per la virtù di Beatrice, la donna celeste, lascerà finalmente i poeti, liberi di continuare il loro cammino in questo regno. Perché la purificazione è l'emblema del purgatorio, DANTE viene lavato da Virgilio con la rugiada del mattino.

Il riassunto tematico, che introduce il primo canto del Purgatorio è ben presentato da Hassan OSMAN per preparare il lettore a visionare il nuovo regno e a staccarsi progressivamente dallo scoinvolgimento emozionale dell'Inferno.

> Per correr miglior acque alza le vele
> omai la navicella del mio ingegno,
> che lascia dietro a sé mar sí crudele;
>
> (1-3)
> الآن يرفع زورق فكري أشرعته، لكي يجري على مياهٍ أهدأ، تاركاً وراءه بحراً خضمّاً، (1)

miglior acque (v.1, frase 1): è tradotta direttamente nel suo significato letterale مياه أهدأ *(miyāhin ahda')*, acque calme. È un'allegoria del nuovo regno che si costruisce piano piano, un regno meno minaccioso e angoscioso del precedente. Il traduttore per rispettare il termine originale impiegato dal poeta: '*miglior*', أفضل *(afḍal)*, trova un accorgimento ingegnoso per farlo mediante la nota (2) dicendo: (أفضل) و في الأصل مياه *(wa fī al aṣl miyāhun afḍal)*, e all'origine acque (migliori).

la navicella del mio ingegno (v.2, frase 1): quella metafora che è molto significativa, viene ben tradotta in arabo da زورق فكري *(zawraqa fikrī)*, la barca del mio pensiero. Fa riferimento alla libertà *tout court*, la libertà della mente, la libertà dell'immaginazione, la libertà letteraria e poetica e particolarmente la, la libertà che regna nel purgatorio. Ancora una volta OSMAN, per desiderio di cieca fedeltà a DANTE, propone all'inizio la sua propria ispirazione letteraria e traduttiva: فكري *(fikrī)*, il mio pensiero, poi rapidamente mediante le note esplicative, frena lo scrittore che si nasconde in lui, e lascia trasparire il poeta originale. Quindi nella nota (2) propone in richiamo il termine dantesco '*ingegno*': يشبه دانتي فكره- أو عبقريته-

(yušabbihu dantī fikrahu aw ‘abqariyatuhu), DANTE paragona il suo pensiero – o il suo ingegno.

218ars í crudele (v.3, frase 1) : è tradotta بحراً خِضما *(baḥran ḫiḍaman)*, un mare vasto, usando l’aggettivo خِضم *(ḫiḍam)*, vasto/infinito, di registro elevato. Il traduttore con quella parola propone un significato diverso da quello originale (crudele/vasto), e spiega nella nota (4) che si tratti in realtà dell’inferno.

Ma qui la morta poesí resurga,
o sante Muse, poi che vostro sono;
e qui Caliopè alquanto surga,

(7-9)

و لكن فلْيُبعث هنا ميت الشعر، ما دمت أنتمي إليكن –يا ربّات الشعر المباركات- و لتنهض كاليوبي برهة، (7)

resurga (v.7, frase 7): associata qui alla poesia morta dell’inferno, è una parola religiosa che si riferisce al campo escatologico. Il traduttore basandosi su quello significato figurato, usa il verbo يُبعث *(yub‘aṯ)*, inviato di nuovo/risurge, in relazione con يوم البعث *(yawmu al ba‘ṯ)*, il giorno della risurrezione. Quel termine di conseguenza è molto presente nella terminologia coranica [54]:

"و الموتى **يبعثهم** الله" (الأنعام، 36)

(« Allah riusciterà i morti » (VI, 36))

"يوم **يبعثهم** الله جميعا" (المجادلة، 6)

(« nel Giorno in cui Allah tutti li resusciterà » (LVIII, 6))

"زعم الذين كفروا أن لن **يبعثوا** قل بلى و ربي لتبعثن" (التغابن، 7)

(« Coloro che non credono affermano che non saranno affatto resuscitati. Di’ : ‘‘ Invece sì, per il mio Signore: sarete resuscitati, » (LXIV, 7))

Dolce color d’orïental zaffiro,
che s’accoglieva nel sereno aspetto
del mezzo, puro infino al primo giro,

(13-15)

إن لوناً رائعاً من لازورد المشرق، الذي أخذ يتجمّع في صفحة الهواء الرائق –الصافي حتى أولى الدوائر- (13)

s’accoglieva (v.14, frase 13): riflette tutto il contributo delicato del sereno, ad accogliere a braccia aperte il colore. Il movimento è lento e succede progressivamente. Rispecchia lo sciogliere e il diffondere del colore nel sereno. Con il verbo arabo يتجمع *(yatağama‘)*, si raggruppa, l’azione è basata sul cumulo del colore e elimina tutta l’estansione dell’infinitudine.

aspetto del mezzo (vv.14-15, frase 13): davanti alla difficoltà della traduzione dell'espressione '*aspetto del mezzo*': l'aria; il traduttore adotta una connotazione simile, segnalando la posizione del mezzo dall'immagine metaforica صفحة الهواء *(ṣafḥatu al hawā')*, una pagina d'aria, che rafforza e costruisce una fortezza di separazione tra i due regni: il paradiso e l'inferno.

> a li occhi miei ricominciò diletto,
> tosto ch'io usci' fuor de l'aura morta,
> che m'avea contristati li occhi e 'l petto.
>
> (16-18)

أعاد البهجة إلى عيني، حينما خرجت من الهواء الميت، الذي كان قد أحزن قلبي و قبض صدري. (16)

contristati li occhi e 'l petto (v.18, frase 16), è tradotta creando due azioni separate ma complementari: أحزن قلبي *(aḥzana qalbī)*, rattrista il mio cuore, che in arabo elimina l'azione iniziale degli occhi, a visionare, a catturare l'umano e il divino per narrarlo dopo –il più oggettivamente possibile- all'umanità traviata. Anche se lo specchio della sofferenza e dell'afflitto del cuore sono gli occhi, ma non si dimentica che l'essenza principale della *Divina Commedia* è in primo la visione veridica degli occhi e della ragione e in secondo la visione o il sentire del cuore per una esperienza umana. La seconda espressione è قبض صدري *(qabaḍa ṣadrī)*, stringe il mio petto, che è seguito naturale alla tristezza del cuore. Nella nota (18), OSMAN spiega la sua scelta tornando sulla traduzione letterale:

"أي الذي أحزن قلبه و نفسه. و أضفت (قبض) تأكيدا لمعنى الحزن و الكرب [60].

(cioè che ha rattristato il suo cuore e la sua anima. Ho aggiunto قبض *(qabaḍa)*, stringe, per certificare/confermare il significato di tristezza e di pena).

Un nuovo spettacolo si svela ai due pellegrini. Quattro stelle, di eccezionale apparizione, si disegnavano nel cielo proiettando il loro scintillio benefico su tutto il purgatorio:

> « Si giunge a una isola, battuta dall'onda marina, ai cui fiotti si piegano i giunchi che la ricingono; vi si giunge sull'albeggiare; un dolce colore di zaffiro si stende all'orizzonte; la stella di Venere fa tutto ridere l'oriente; dall'altro lato, quattro stelle, nuove agli occhi dei due peregrini, fulgono di vivissima luce, e il cielo par ne goda » [48].

Erano mai viste da occhio umano, tranne dai primi padri: *non viste mai fuor ch'a la prima gente/* لم تبصرها بعد أول البشر عين أبدا *(lam tubṣirhā ba'du awala al bašari 'aynun abadan)*, non erano mai viste da un occhio dopo i primi umani (v.24, frase 23). Quella vista folgorante e unica è l'allegoria del privilegio concesso a DANTE dalla potenza divina. OSMAN per spiegare la simbologia delle stelle, aggiunge la nota (24) dove dice: [60] "هذه نجوم تخيلها دانتي ترمز لفضائل العدالة و الحكمة و القوة الخلقية و ضبط النفس"
(Secondo Dante, sono stelle che rappresentino le virtù di giustizia, di saggezza, di forza morale e di controllo di sé)

In quell'oblio del sé davanti al bello, al mervigliosо e alla mano creatrice di Dio; e in quel mare di perfezione visiva risplende sotto l'aureola luminosa della virtù, Catone. Sotto l'aspetto di un *veglio solo,/degno di tanta reverenza in vista* : عجوزا بمفرده، جديرا في مظهره بالتجلة *('ağūzan bimufradihi, ğadīran fī maṭharihi bi al tağila)*, un vegliardo da solo degno nel suo aspetto di rispetto/riverenza (vv.31-32, frase 31); aveva i capelli bianchi e una barba che gli arrivava fino al petto. Degno di rispetto nel suo ruolo di custode, Catone bada alla serenità del purgatorio:

> « Catone è la figura in cui il poeta attua uno dei lati del suo ideale etico: la rigida rettitudine, l'adempimento dell'alto dovere, che par che non possa compiersi, e che non possa operare sugli altri perché lo compiano, senza rivestirsi di una certa asprezza, senza l'abito ritroso e alquanto diffidente di chi vigila sempre su sé stesso e sugli altri » [48].

Li raggi de le Quattro luci sante
fregiavan sí la sua faccia di lume,
ch'io 'l vedea come 'l sol fosse davante.

(37-39)

و بالنور زيّنت مُحيّاه أشعةُ الأنوارالأربعة المباركة، حتى رأيته كأن قد صارت أمامه الشمس. (37)

la sua faccia di lume (v.38): le nobili stelle illuminavano Catone con il loro abbaglio che sembrasse come il sole. Il traduttore non ha voluto come DANTE '*fregiare*' solo il viso di Catone, ma irradiare soprattutto la sua vita –sacrificata per la libertà : و بالنور زينت مُحياه *(wa bi al nūr zayyanat muḥyāh)*, e con la luce ha ornato il suo vissuto.

« Chi siete voi, che contro al cieco fiume

fuggita avete la pregione etterna ? »
diss'el, movendo quelle oneste piume.

(40-42)

(40) قال و هو يحرّك لحيته الوقورة: "من أنتما اللذان هربتما من السجن الأبديّ- بعكس اتجاه النهر الأعمى؟

DANTE per avviare il discorso di un personaggio, usa generalmente lo stile diretto, seguito dal 'disse lui'. Quella maniera verbale permette ogni volta, di creare una voce che spezzava il silenzio e che offriva un tono sonoro crescente. Per esempio nei versi (40-41), la domanda di Catone, rivolta ai nuovi intrusi, riveste una maschera di spontaneità e di una minacciosa brutalità. Nella nota (36) Osman descrive quel discorso dicendo: "دهش كاتو لرؤية فرجيليو و دانتي وظن أنهما من الجحيم، فخاطبهما بمزيج من الدهشة و الغضب" [60].

(Catone si stupisce della visione di Virgilio e di Dante e crede che vengano dall'inferno, quindi gli parla con una mescolanza di stupefazione e di rabbia)

A quel proposito Benedetto CROCE aggiunge: *« Il vecchio è il guardiano di quei luoghi, e fu già in terra il gran Catone; e le sue parole verso i due pellegrini si volgono in interrogatorio e quasi in anticipato rimprovero » [48];* e continua dicendo: *« Perciò Catone si tiene come a distanza da tutti: risponde tanto quanto è strettamente necessario, e non conversa, ma apre la bocca solo per rimproverare e discacciare, indirizzare e sospingere » [ibid.].*

movendo quelle oneste piume (v.42, frase 40): le 'piume' che designano tutta la capigliatura di Catone: capelli e barba, *si muovono* e vibrano al timbro iracondo e intrasigente del custode. In arabo OSMAN traduce و هو يحرك لحيته الوقورة *(wa huwa yuḥariku liḥyatahu al waqūra)*, muovendo la sua barba solenne /rispettosa. L'aggettivo الوقورة *(al waqūra)*, rispettosa, deriva dal nome الوقار *(al waqār)*, il calmo, la delicatezza e la solennità. È di registro elevato e di uso coranico [54]:

"ما لكم لا ترجون لله **وقاراً**" (نوح، 13)
(« Perché non confidate nella magnanimità di Allah » (LXXI, 13))
"**وقرة** في بيوتكن" (الأحزاب، 33)
(« Rimanete con dignità nelle vostre case » (XXXIII, 33))

« Chi v'ha guidati? o che vi fu lucerna,
uscendo fuor de la profonda notte

che sempre nera fa la valle inferna ?

(43-45)

و مَنْذا الذي أرشدكما، أو بأي مصباح اهتديتما، حينما خرجتما من أغوار الليل الذي يُظلم وادي الجحيم أبداً؟ (43)

la profonda notte (v.44, frase 43): l'aggettivo '*profonda*' è tradotto dal nome أغوار *(aġwār)*, il plurale di غور *(ġawr)*, profondità e lontananza. È una parola sublime e poetica, di origine preislamica che designa anche il tramonto del sole o la terra bassa.

Son le leggi d'abisso cosí rotte?
o è mutato in ciel novo consiglio,
che, dannati, venite a le mie grotte?»

(46-48)

أهكذا خُرقت قوانين الهاوية؟ أم تبدّلت أخيراً أحكام السماوات، حتى تأتيان آثمين إلى صخراتي؟" (46)

abisso (v.46, frase 46): è tradotto con la parola coranica di registro elevato الهاوية *(al hāwiya)*, fosso o inferno[81].

le mie grotte (v.48, frase 46), che designano le *montagne*, sono tradotte con la parola صخراتي *(ṣaḫarātī)*, le mie rocce. La scelta del traduttore rispetta, secondo la nota (39), l'immagine riflessa in diversi versi della *Commedia*: Inferno (XIV, 114), (XXI, 110) e Purgatorio (III, 90), (XIII, 45), (XXVII, 87).

Lo duca mio allor mi diè di piglio,
e con parole e con mani e con cenni
reverenti mi fé le gambe e 'l ciglio.

(49-51)

حينئذ أمسك بي دليلي، و بكلماته و يديه و إشارات منه، جعلني أبدي له احترامي بالساقين و العينين. (49)

reverenti mi fé le gambe e 'l ciglio (v.51, frase 49): l'aggettivo italiano '*reverenti*' è in se stesso spiegativo e rappresentativo della riverenza, che implica un piegarsi delle gambe, della schiena e della testa, con un abbassamento degli occhi. È un salutare rispettoso verso una persona di sangue nobile o una gesto di galanteria verso una donna. Quel verso è un'allegoria dello statuto elevato ed eccezionale di Catone nel purgatorio. In arabo, quell'espressione diventa: أبدي له

[1] Si riferisce a JIHAD, Inferno XXVI, v.40, p.206.

احترامي بالساقين و العينين *(ubdī lahu iḥtirāmī bial sāqayn wa al ‘aynayn)*, mostro il mio rispetto con le gambe e le mani. L’immagine di quel movimento non si disegna nell’immaginativo arabo che si dirà come si mostra il rispetto con le gambe? La difficoltà è interculturale perché è difficile connotare la riverenza occidentale. Il traduttore doveva in quel caso, far accompagnare la sua traduzione da una spiegazione precisa, non come quella (46) che insiste sul rispetto di Catone: "هذه علائم الاحترام لشخص كاتو, و عبر دانتي بحركته عن المعنى المقصود" [60].

(Questi sono cenni di rispetto per Catone. Dante esprime con il suo movimento, il significato sottinteso/volontario)

La determinazione di Catone, nel suo ruolo di custode, è certa e spietata: il purgatorio è solo per gli espianti. Virgilio in buon maestro si lancia in un narrare che riporterà la concezione e la realizzazione del viaggio di DANTE nei diversi regni oltreterreni. Il veicolo di quell’esperienza è la volontà di una donna celeste, Beatrice, che *« scese dal ciel/نزلت من السماء (nazalat mina al samā’)*, scende dal cielo *» (v.53, frase 52)*, per pietà di DANTE, che era in una situazione critica, tra la vita e la morte: *per la sua follia le fu sí presso,/che molto poco tempo a volger era* بجنونه ازداد إليه اقتراباً، حتى لم يعد للرجوع عنه سوى وقت جدُ قصير– (vv.59-60, frase 58). Per salvarlo, prega Virgilio di accompagnarlo attraverso una *via*, che nessun altro poteva seguire o conoscere meglio di lui –e altri profeti o santi.

> Mostrata ho lui tutta la gente ria;
> e ora intendo mostrar quelli spiriti,
> che purgan sé sotto la tua balía.
>
> (64-66)

و لقد أريته كلّ الآثمين من الناس: و قصدي الآن أن أظهره على تلك الأرواح التي تطهّر نفسها تحت سلطانك. (64)

la tua balía (v.66, frase 64), è tradotta تحت سلطانك *(taḥta sulṭānik)*, sotto la tua autorità, che si riferisce a السلطان *(al sulṭān)*, il sultano, una persona che possiede un potere e una forza assoluti. Il nome deriva da السلاطة *(al salāṭa)*, il potere di vincere o di sottomettere qualcuno a una certa autorità. La parola rimane di registro elevato anche se viene molto usata nel linguaggio comune sotto la forma di: سلّط*(sallaṭa)*, infliggere un male o conferire un’autorità a qualcuno, e سلطة *(sulṭa)*, autorità. È anche di uso frequente nel Corano [54]:

"و من قتل مظلوما فقد جعلنا لوليه **سلطانا**" (الاسراء، 33)
(« Se qualcuno viene ucciso ingiustamente, diamo autorità al suo rappresentante » (XVII, 33))
"ليس له **سلطان** على الذين آمنوا و على ربهم يتوكلون" (النحل، 99)
(« Egli non ha alcun potere su quelli che credono e confidano nel loro Signore » (XVI, 99))
"إنما **سلطانه** على الذين يتولونه" (النحل، 100)
(« ma ha potere solo su chi lo prende per patrono» (ibid. 100))

> Or ti piaccia gradir la sua venuta:
> libertà va cercando, ch'è sí cara,
> come sa chi per lei vita rifiuta.

(70-72)
و عسى أن يروقك الآن أن ترحّب بمقدمه: إنه يسير في طلب الحرية، التي هي عزيزةٌ غاليةٌ، كما يعرف ذلك من يبذل في سبيلها حياته. (70)

ch'è sí cara (v.71, frase 70): la libertà che rappresenta tutta la simbologia del regno del purgatorio è esaltata radiante, lungo tutto il canto. Va dalla paralisi causata dalle catene dei peccati veniali all'involo verso le sfere celesti. Quella libertà '*sí cara*', intensificata da OSMAN dai due aggettivi rimati عزيزةٌ غاليةٌ *('azīzatun ġāliyatun)*, cara e costosa, è in realtà la libertà spirituale e morale che rappresenta in sé una ricchezza e una forza motrice illimitata. Il traduttore aggiunge in quel contesto la nota (58): "هذه هي الحرية الخلقية أساس كل الحريات" [60] (*Quella è la libertà morale, il fondamento di tutte le libertà).*

per lei vita rifiuta (v.72, frase 70): l'espressione più significativa della libertà e di tutto ciò che rappresensenta: la dignità, la sovranità e semplicemente l'umano; rimane la figura imponente di Catone che, sull'altare di sacrificio e per conservare il nome della libertà intatto, ha offerto, il più caro del sé, la vita. Quella decisione di '*rifiuto*' della vita da parte di Catone per rimanere libero, sottolinea la sua scelta personale di morire e illumina in parallelo tutto lo splendore e il valore della vita. In arabo la parola di DANTE 'il rifiuto', di una forza che non si sa descrivere e che esalta l'iniziativa e la dignità di Catone, diventa: من يبذل في سبيلها حياته *(man yabḏul fī sabīlihā ḥayātuh)*, chi dà per essa la sua vita.

L'echeggiamento del nome di libertà, anche se è detto una sola volta, risuona all'infinito nella mente come un campanello in piena campagna. Quell'armonioso suono è rintoccato dalla morte di Catone. Il custode del purgatorio, con l'avvenimento del *gran dí*, اليوم العظيم *(al yawm al 'aẓīm)*, riprenderà il suo corpo abbandonato per scelta personale a Utica e sarà onorato rivestendo

l'abito paradisiaco *sí chiara*, شديد التألق *(šadīd al ta'aluq)*, molto brillante. La sua morte non sarà vena ma avrebbe servito a glorificare il dono del sé in nome della libertà, premiato dal paradiso. Virgilio per avere i favori dell'implacabile Catone invoca il souvenir di sua moglie, ma quest'ultimo non accetta di piegarsi a nessun sentimentalismo o ricordo del passato.

di Marzia tua, che 'n vista ancor ti priega
o santo petto, che per tua la tegni:
per lo suo amore adunque a noi ti piega

(79-81)

حلقة مارتزيا زوجك، التي تبدو أنها لا تزال ترجوك-أيها الروح المبارك- أن تحتفظ بشخصها لنفسك: و لذلك فلتستجب باسم حبها إلينا. (79)

che per tua la tegni (v.80, frase 79): qui si riflette l'autorità passata di Catone a *tenere* Marzia di nuovo perché essa fece parte della sua vita, in tanto sposa che possiederà il suo nome. La traduzione in arabo, تحتفظ بشخصها لنفسك *(taḥtafiẓa bišaḫsihā linafsika)*, preserva il suo essere per te, che risulta più intensa, mette in evidenza l'idea del possesso e del dono del cuore e del sé a una sola persona: Marzia sarà destinata solo a Catone e non accetterà nessun altro.

Lasciane andar per li tuoi sette regni;
grazie riporterò di te a lei,
se d'esser mentovato là giú degni ».

(82-84)

وَ لتدَعنا نذهب خلال ممالكك السبع: و سأقص عليها آيات فضلك، إذا كان يعنيك أن تُذكر هناك في أسفل". (82)

grazie (v.83, frase 82): Virgilio vuol blandire lo spietato custode del purgatorio giocando la carta del messaggero che ravviva la fiamma dell'affetto tra due cuori separati dallo spazio metafisico. Le *« grazie »* è tradotta in arabo آيات فضلك *(āyātu faḍlika)*, gli esempi/le meraviglie dei tuoi benefici. L'aggiunta del sostantivo آيات *(āyāt)*, al singolare آية *(āya)*, esempio, intensifica la perfezione delle *grazie* di Catone. Quella parola è di uso letterario e significa anche un versetto coranico:

من مُبلغ عَمروَ بنَ هندٍ **آيَةٌ** و من النصيحة كثرة الإنذار [53]

(النابغة الذبياني [+605]، من مُبلغ عَمروَ بنَ هندٍ آيَةٌ 1)

(Chi trasmetterà a ‘Amruwa bna Hindin un esempio/e nel consiglio c’è troppo monito [Al Nābiġa Al Ḏubyānī [+605], Man mubliġu ‘Amruwa bna Hindin āyatan- Chi trasmetterà a ‘Amruwa bna Hindin un esempio, 1])

و إن دُعيت لعذرٍ أو أُمرت به فاِهرَب بنفسك عنه **آية** الهرب

(العباس بن مرداس [+639]، يا دار أسماء بين السفح فالرُحب، 14)

(Se ti invitano o ti ordinano di venire per un pretesto/ allora scappa via come non l’hai mai fatto [Al ‘Abbās bnu Merdās [+639] , Yā dāru Asmā’a bayna al safḥi falruḥbu – O dimora di Asma al pié del monte e l’accoglienza, 14])

Quando Catone era vivo, esaudiva tutti i desideri di Marzia, ma ora con la legge del purgatorio, quel legame affettuoso che li incatenava l’un all’altro viene sciolto. Con i versi (88-90) il lettore arabo-musulmano può pensare a ciò che era rivelato nel Corano sulla rottura dei diversi legami terrestri (familiari, coniugali, amichevoli…). Infatti, con il giudizio finale non saranno di nessun soccorso né famiglia e né ricchezze, come viene specificato nel Corano [54]:

"يوم لا ينفع مال و لا بنون" (الشعراء، 88)

(“il Giorno in cui non gioveranno né ricchezze né progenie” [XXVI, 88])

"يوم لا تملك نفس لنفس شيئا" (الانفطار، 19)

(“ Il Giorno in cui nessun’anima potrà giovare ad un’[altra] anima in alunché” [LXXXII, 19])

"يوم يفر المرء من أخيه و أمه و أبيه و صاحبته و بنيه" (عبس، 34-36)

(“il Giorno in cui l’uomo fuggirà da suo fratello, da sua madre e da suo padre, dalla sua compagna e dai suoi figli” [LXXX, 34-36])

Finalmente perché è la *donna del ciel* سيدة من السماء *(sayidatun mina al samā’)*, una signora del cielo, che ha voluto quel passaggio dall’inferno al purgatorio, Catone autorizza i due viaggiatori a continuare il loro viaggio.

> ché non si converria, l’occhio sorpriso
> d’alcuna nebbia, andar dinanzi al primo
> ministro, ch’è di quei di paradise.
>
> (97-99)

إذ لا يليق السير بعين تغشاها أثارةٌ من الضباب، أمام أول راعٍ من بين رعاة الفردوس. (97)

l’occhio sorpriso (v.97): l’effetto di sorpresa sparisce con la traduzione in arabo in cui l’occhio è invaso dalla nebbia, بعين تغشاها *(bi ‘aynin taġšāhā)*, con un

occhio coperto. Il verbo تغشاها (*taġšāhā)*, dalla radice غشا (*ġašā)*, invade, è di registro elevato[2].

d'alcuna nebbia (v.98, frase 97), è tradotta in arabo in أثارةٌ من الضباب *(aṯāratun mina al ḍabāb)*, un resto/una traccia di nebbia. Il sostantivo أثارةٌ *(aṯāratun)*, di registro elevato, è di origine islamica [53]:

و ما بَرحت بالدَّير منها **أثارة** و بالجو حتى دمّنته لياليا
(سحيم [+660]، عُميرة وَدِّع إن تجهزتَ غاديا، 28)
(E non rimane di essa nella tribù alcun traccia/e nell'aria, finché l'accompagnano le mie notte
[Saḥīm [+660], 'Umayra waddi'i in tağahaztağādiyan- Saluti 'Umayra se sei pronto la mattina, 28])

Questa isoletta intorno ad imo ad imo
la giú colà dove la batte l'onda,
porta di giunchi sovra 'l molle limo:
(100-102)
هذه الجزيرة –هناك خيث يضربها الموج حول أسفل مواقعها- تحمل أسلا فوق طميها اللين، (100)

ad imo ad imo la giú (v.100-101): l'effetto musicale dell'aggettivo *'imo'* si perde in arabo, dove il traduttore si è limitato a أسفل مواقعها *(asfal mawāqi'ihā)*, i suoi siti bassi. Quindi l'insistere di DANTE attorno all'immagine di 'basso', espressa dall'aggettivo '*ad imo'* e l'avverbio '*la giú'* sparisce nella traduzione di OSMAN.

limo (v.102, frase 100): viene tradotta in arabo con la parola طمي *(ṭamiy)*, fango ; una parola di registro elevato che deriva dalla radice طما *(ṭamā)*, si eleva (il mare). Significa anche ciò che rimane dal ritiro di un elemento, come per esempio il mare. Il suo uso è letterario:

و لقد رأيت النار للســ لاف توقد في **طمِيِّه** [53]
(زهير بن جناب الكلبي [+560]، أبَنِي إن أهلك فإني، 5)
(E ho visto che il fuoco/per il miglior vino, brucia nel suo cenere/residuo [Zohayr bnu Ğanāb Al Kalbī [+560], Abaniya in ahlak fa inī –I mei figli se moio avrò, 5])

null'altra pianta che facesse fronda

[2] Si riferisce a JIHAD, Inferno XXVI, v.136, p.213.

o indurasse, vi puote aver vita,
però ch'a le percosse non seconda.

(103-105)

و لا نبات غيره مما تنمو أوراقه أو يجفّ، تُتاح له الحياة هناك، إذ لا يميل مع لطمات الموج. (103)

Indurasse (v.104): DANTE sceglie per quell'ingrata flora del purgatorio una specifica e adattata pianta che è il giunco. Nessun'altra pianta, che sia grande o forte potrà resistere all'inquiete natura del mare. '*indurasse*' che esprime la nozione di rafforzamento del tronco della pianta, è tradotta in arabo con il verbo يجف *(yağif)*, diventare secco. Anche se per deduzione si può pensare al fatto che una pianta secca diventa, più o meno più resistente; ma questo rimane sinonimo della morte del vegetale; mentre in DANTE allude alla crescita e alla vita della pianta in maniera a poter rappresentare una muraglia contro il soffio del vento e la furia delle onde.

Lasciando indietro l'inferno, senza una possibilità di ritorno, i due pellegrini adottano un nuovo cammino. Catone sparisce all'improvviso come era apparso all'inizio. La nuova guida dei poeti verso una *lieve salita* del monte è ora il sole.

L'alba vinceva l'ora mattutina
che fuggia innanzi, sí che di lontano
conobbi il tremolar de la marina.

(115-117)

و كان الفجر يظفر بنسيم الصباح الذي أخذ في الهرب أمامه، حتى تبينتُ من بعيد رجرجة البحر. (115)

L'alba vinceva l'ora mattutina (v.115): è tradotta con un concetto diverso che propone una dolce atmosfera mattutina in cui l'alba viene accompagnata da una brezza: كان الفجر يظفر بنسيم الصباح *(kāna al fağru yaẓfiru bi nasīmi al ṣabāh)*, l'alba guadagna/ottiene la brezza del mattino. Il verbo يظفر *(yaẓfir),* di registro elevato e che sostituisce la parola standard di stesso significato فاز *(fāza)*, è di uso coranico [54]: (24 ،الفتح) "من بعد أن **أظفركم** عليهم"

(« dopo avervi concesso la supremazia » [XLVIII, 24])

Quando noi fummo là 've la rugiada
pugna col sole, per essere in parte
dove, ad orezza, poco si dirada,

(121-123)

و لما أصبحنا هناك حيث تعترك قطرة الندى مع أشعّة الشمس، و إذ تداعبها في مرقدها أنسامُ الفجر، فلا يتبخر من مائها سوى جُزَيئات، (121)

ad orezza (v.123, frase 121): è modificata e allungata durante la traduzione dall'immaginativa di OSMAN: و إذ تداعبها في مرقدها أنسامُ الفجر *(wa iḏ tudā'ibuhā fī marqidihā ansāmu al faǧr)*, quando la punzecchiano nel suo letto le brezze dell'alba. L'ambiente descrittivo di DANTE che mira l'ombra protettrice, si concretizza con l'immagine del letto dove la rugiada viene cullata da una soave e leggera brezza.

poco si dirada (v.123): viene tradotta con un senso rappresentativo interessante, فلا يتبخر من مائها سوى جُزَيئات *(falā yatabaḫaru min mā'ihā siwā ǧuzay'āt)*, quindi non si evapora della sua acqua che solo qualche particella. L'aggiunta delle parole ماء *(mā')*, acqua, e جزيئات *(ǧuzay'āt)*, particelle, aiuta a immaginare con un tecnicismo modesto, quel sudore vegetale che fugge la presenza dei raggi del sole, per evitare l'evaporazione.

porsi ver' lui le guance lagrimose;
ivi mi fece tutto discoverto
quel color che l'inferno mi nascose.

(127-129)

خديَّ المخضلين بالدمع:و هنا أزال مني تماماً ذلك اللون الذي أخفته مني أوضار الجحيم. (127)

le guance lagrimose (v.127): è tradotta in arabo خديَّ المخضلين بالدمع *(ḫadayya al muḫḍalayn bi al dam')*, le mie guance bagnate di lagrime. Qui OSMAN usa l'aggettivo المخضلين *(al muḫḍalayn)*, bagnate, dalla radice خضل *(ḫaḍala)*, bagnare, di origine islamica e di registro letterario elevato:

نام العيون و دمع عينِكَ يهمُلُ سَحّاً كما وكف الطَباب **المُخَضل** [53]

(كعب بن مالك الأنصاري [+670]، نام العيون و دمع عينِكَ يهمُلُ، 1)

(Gli occhi hanno dormito e le lacrime del tuo occhio cadono/continuamente come trascorre l'otre bagnata [Ka'b bnu mālik al Anṣāri [+670], nāma al 'uyūnu wa dam'u 'aynika yahmulu – Gli occhi hanno dormito e le lacrime del tuo occhio cadono, 1])

كزماننا و زمانه فيما مضى إذ نحن في ظل الشباب **المُخَضِل**

(الحارث المخزومي [+699]، رحل الشباب و ليته لم يرحل، 6)

(Come il nostro tempo e il suo tempo nel passato/quando eravamo (siamo) nell'ombra della dolce giovinezza [Al Ḥārit al Maḫzūmī [+699], Raḥala alšabābu wa laytahu lam yarḥal –La giovinezza è partita, magari se non partisse, 6])

l'inferno (v.129, frase 127): OSMAN aggiunge nella traduzione la nozione di أوضار الجحيم *(awḍār al ǧaḥīm)*, le sporcizie dell'inferno, per rafforzare l'idea di « *color che l'inferno mi nascose »* e della purificazione del Purgatorio. Il traduttore usa la parola أوضار *(awḍār)*, da وضر *(waḍar)*, sporcizia, di registro poetico elevato:

كأن عِجانها لحيا جَزور تَحسر عنهما **وَضر** الجران
(الأخطل [640-708]، لقد جارى أبو ليلى بقحم، 10)
(Il suo collo è come la barba di camelli/ rimpiantiti [il vestito e il cavallo] dalla sporcizia dei vicini [Al Aḫṭal [640-708], Laqad ǧārā Abū Laylā biqiḥm- Abū Laylā ha rivaliggiato con forza, 10])

قوم لهم شرف البطاح و أنتم**وضر** البلاد مُوَطؤو الأقدام
(الفرزدق [658-728]، ما أنتم في مثل أسرة هاشم، 2)
(Un popolo dall'onore di pianura e voi/ la sporcizia del paese, i piedi vi calpestano [Al Furuzduq [658-728], Mā antum fī miṯli usrati Hāšim-Non siete simili alla famiglia Hāšim, 2])

Alla fine del canto, DANTE e Virgilio arrivano al *lito diserto* dove nessuno ha potuto accedersi malgrado il suo saper fare. L'allusione a Ulisse è menzionata dall'*omo, che di tornar sia poscia esperto*. La purificazione e la preparazione di DANTE alla salita della montagna, continua: viene cinto dal giunco che, in un ciclo perpetuo, *rinasce* e si rinnova a ogni raccolta.

Il canto tradotto da OSMAN ha saputo seguire con semplicità e fedeltà i contorni originali della produzione dantesca. Il significato del testo risulta facile da capire a causa dell'uso di una lingua araba facile e accessibile ma non di meno bella. Questa è ornata da diverse parole di stile elevato e d'origine preislamica. Davanti alle difficoltà traduttive incontrate che sono di ordine semantico, interculturale o ritmico; il traduttore opta per la semplicità attraverso l'uso del significato letterale.

5.1.2. La traduzione di Kadhim Jihad

L'incubo dell'inferno prende fine quando DANTE e Virgilio intraprendono il *coridoio* della vita, verso un nuovo regno: il purgatorio. Questo, come lo precisa Jacqueline RISSET *« semble plutôt tendre vers le Paradis. Malgré les tourments racontés, la mémoire du lecteur garde l'image d'une montagne au milieu de la mer, dans la lumière du soleil, habitée par les anges, rythmée par les*

manifestations de l'art –sculptures, chants, rencontres de poètes-, image d'un lieu fait de telle sorte que devenir bon *y signifie* devenir léger *» [61]*.

La fretta dei due viaggiatori di lasciare il dolore per il conforto è intensa. Il Purgatorio rimane sconosciuto ma pieno di promesse e di speranze. Tra cielo e mare, bagnato in un azzurro limpido, unico e indescrivibile; il purgatorio è *« le paradis dédoublé »*, un sollievo e una pace inestimabile. Khadim JIHAD sui passi di Jacqueline RISSET [ibid.] riproduce parola per parola l'introduzione dedicata al primo canto del *Purgatorio*.

Per correr miglior acque alza le vele	ليسيرَ على مياه أفضلَ، هو ذا زورق فكري
omai la navicella del mio ingegno,	يرفع الآنَ أشرعتَه،
che lascia dietro a sé mar sí crudele;	تاركا وراءه بحراً عارمَ الهيَجان.

(1-3)

ingegno (v.2, Jihad v.1): il gegno e il « *talento artistico* » di DANTE si limitano con la traduzione araba al solo فكري *(fikrī)*, pensiero, che يرفع الآنَ أشرعتَه *(yarfa'i al āna ašri'atahu),* alzerà e spiegherà le sue vele, verso una nuova terra, il purgatorio.

mar sí crudele (v.3): con la traduzione in arabo بحراً عارمَ الهيَجان *(baḥran 'ārima al hayağān)*, un mare troppo agitato; il mare perde di sua crudeltà che non offre nessun possibilità di riscatto e quindi non tolera nessun debolezza o errore.

Per cantare il *secondo regno dove l'umano spirito si purga*, الملكوت الثاني حيث تتطهر روح الانسان *(al malakūtu al ṯānī hayṯu tataṭaharu rūḥu al insān)*, DANTE chiama le Muse per aiutarlo, assisterlo e ispirarlo. Il nome di Caliope, كاليوبي *(kāliyūbī)*, la Musa della poesia epica, rimane il più esaltato e desiderato nel nuovo percorso.

seguitando il mio canto con quel suono	لتسعفَ غنائي بذلك النّغم الرّائع
di cui le Piche misere sentiro	الذي لفحَ العقائقَ البائسة بهذه القوّة
lo colpo tal, che disperar perdono.	بحيثُ فقدَتْ كلَّ رجاء.

(10-12)

seguitando il mio canto (v.10): è tradotta in لتسعفَ غنائي *(litus'ifa ġinā'ī)*, perché soccorra il mio canto. JIHAD con il verbo تُسعف *(tus'if*), soccorre, insiste sul richiamo o sulla preghiera di DANTE alle Muse per aiutarlo nella sua arte poetica.

Tale un malato, DANTE spera un اسعاف الهي *(is‘āfun ilāhīy)*, un soccorso e un’assistenza divini. Mediante quell’appello si nota che il poeta bagna in un silenzio poetico terribile ma promettente di mille ricchezze. L’attesa è grandiosa e simile allo spettacolo sovrumano che sta per annunciarsi davanti a lui.

quel suono (v.10): con la traduzione araba بذلك النّغم الرّائع *(biḏalika al naġam al rā’i‘)*, con quella magnifica melodia; JIHAD immagina che il suono canticchato da Caliope sia perfetto e unico. Per rafforzare la sua descrizione, aggiunge alla sua traduzione la nota (1): [56] "يعني اسمها "صاحبة الصّوت الأغنّ

(il suo nome significa « la proprietaria/la maestra del suono più soave/musicale »)

sentiro lo colpo tal (vv.11-12, Jihad v.11): diventa con la traduzione più forte. Mentre in italiano le Piche sentono solo un certo colpo; in arabo quest’ultime sono colpite con forza, لفح...بهذه القوّة *(lafaḥa bihaḏihi al quwwa)*, colpisce con quella forza. Il verbo لفح *(lafaḥa)*, colpire o bruciare, è di registro elevato e di origine preislamica:

و كانوا قومَنا فَبَغُوا علينا فقد لقاهُمُ **لَفْحُ** السعير[53]

(المهلهل بن ربيعة[+531]، أليلتنا بذي حُسُم أنيري، 35)

(Erano il nostro popolo e perché ci hanno offeso/ il fuoco dell’inferno li accoglie [Al Muhalhil bnu Rabī‘a [+531], Alaylatunā biḏī ḥusumin anīrī –O notte nostra con la tua fine, sia luminosa; 35])

Dolce color d’orïental zaffiro,
che s’accoglieva nel sereno aspetto
del mezzo, puro infino al primo giro,

رائقُ اللّون من ياقوت الشّرق،
راح يتجمّع في الملمح النقيّ
للأثير، صافياً حتّى أولى الدّوائر،

(13-15)

Dolce color d’orïental zaffiro (v.13): è tradotta in arabo رائقُ اللّون من ياقوت الشّرق *(rāiqu al lawni min yāqūti al šarq)*, piacevole colore dello zaffiro d’oriente. Il traduttore aggiunge qui la nota (3) dove parla della bellezza particolare di quel verso dantesco e del suo tentativo per imitarlo mediante un gioco di sonorità tra le lettere "ق" *(qāf)* e "ر" *(rā’)*: "بهذه الشّاكلة، و بالتعويل على تواتر "الرّاء" و "القاف"، حاولتُ الإمساك بعضٍ من جمال بيت دانتي الذي اعتبره بورخيس [...] أجمل بيت سمعَه (Dolce color d’orïental zaffiro) أو قرأه في حياته" [56].

(Mediante quella riproduzione decidendo di alternare tra la "ر" *(rā’)* e la "ق" *(qāf)*, ho tentato di catturare un po’ della bellezza del verso di Dante (Dolce color d’orïental zaffiro) che era considerato da Borges come il più bello verso che abbia sentito o letto nella sua vita.)

Effettivamente *Jeorge Luis BORGES* nella sua opera *Nove saggi danteschi* è colpito dalla scelta ingegnosa di DANTE del colore diffuso nel purgatorio e che è '*color d'orïental zaffiro'*: *« Dante, nel verso citato, suggerisce il colore dell'Oriente attraverso uno zaffiro nel cui nome c'è l'Oriente. Insinua così un gioco reciproco che può ben essere infinito » [62].*

nel sereno aspetto del mezzo (vv.14-15): è tradotta في الملمح النقي للأثير *(fī al malmaḥi al naqiy lilaṯīr)*, dell'aspetto puro dell'etere. L'aggettivo *'sereno'* , che riflette un'atmosfera di tranquillità e di calmo, cede il suo posto in arabo a نقي *(naqiy)*, puro, che conviene nel suo uso con il concetto di « aria » e rispetta la traduzione di Jacqueline RISSET (v.15): *pur jusqu'au premier tour*. Per la traduzione della parola '*mezzo*', difficile da concepire e da inquadrare, il traduttore riesce malgrado questo a catturare la stilistica di quel nome, usando la poetica parola أثير *(aṯīr)*, etere.

a li occhi miei ricominciò diletto,
tosto ch'io usci' fuor de l'aura morta
che m'avea contristati li occhi e 'l petto.

و جدّدَ ابتهاجَ عينيَّ ما إنْ غادرتُ
ذلكَ الهواءَ الميّت
الذي كانَ قد كدّرَ منّيَ الصدرَ و القلب.

(16-18)

Il traduttore è riuscito a far una rima tra i versi (16-17): غادرت/الميت *(ġādart/al mayit)*, ho lasciato/morto.

m'avea contristati li occhi e 'l petto (v.18): è tradotta كدّرَ منّيَ الصدرَ و القلب *(kaddara minnī al ṣadra wa al qalba),* mi ha oscurato/ha disturbato il petto e il cuore. Il traduttore trasforma *'li occhi'* in 'cuore' forse seguendo la traduzione di RISSET (v.18): le visage et le cœur.

Lo bel pianeto che d'amar conforta
faceva tutto rider l'orïente,
velando i Pesci ch'erano in sua scrota.

الكوكب الفاتنُ الدّاعي إلى المحبّة
غمرَ آنذاكَ بالضّحك الشّرق كلّه
حاجباً برجَ الحوتِ الذي كانيقتفي أثَرَه.

(19-21)

Lo bel pianeto (v.19): è tradotta in arabo الكوكب الفاتنُ *(al kawkabu al fātinu)*, il pianeta affascinante. L'aggettivo arabo فاتن *(fātin)*, affascinante, risulta più intenso

che l'aggettivo '*bello*' e sottolinea il potere del pianeta a attirare e a affascinare il visionario.

I' mi volsi a man destra, e puosi mente	إلتفتُ يميناً و تطلّعتُ
a l'altro polo, e vidi quattro stelle	إلى القطب الآخر و رأيتُ نجوماً أربع
non viste mai fuor ch'a la prima gente.	لم ترَها عقبَ أولى نظرات البَشر عينا إنسان.
(22-24)	

puosi mente (v.22): significa secondo PASQUINI *« concentrai l'attenzione » [in 41]*, cioè alla vista si aggiunge la ragione per regolare la percezione nel pugatorio. In arabo l'intervento mentale è assente: تطلعتُ *(taṭala'tu)*, ho visto, e costituisce un climax attorno della nozione di 'visione', con le parole (vv.22-23): إلتفتّ-رأيتُ *(iltafatu-ra'aytu)*, mi sono volto-ho visto.

non viste mai fuor ch'a la prima gente (v.24): è tradotta in arabo لم ترَها عقبَ أولى نظرات البَشر عينا إنسان *(lam tarahā 'aqiba ūlā naẓarāti al bašar 'aynā insān)*, non erano viste da occhi umani dopo i primi sguardi; con l'aggiunta di نظرات *(naẓarāt)*, gli sguardi, e عينا انسان *('aynā insān)*, occhi di uomo.

In quei versi è molto interessante da segnalare l'insistenza di JIHAD sulla 'visione', mediante l'uso di differenti parole dalla stessa famiglia semantica: تطلعت *(taṭala'tu)*, ho visto; رأيت *(ra'aytu)*, ho visto; ترها *(tarahā)*, viste; نظرات *(naẓarāt)*, gli sguardi; عينا *('aynā)*, occhi. Si nota inoltre il tentativo di musicalità (v.22-23) tra i verbi التفت-تطلعت-رأيت *(iltafatu-taṭala'tu-ra'aytu)*, mi sono volto-ho visto-ho guardato.

Goder pareva 'l ciel di lor fiammelle:	بدتِ السّماء بأنوارها مغتبطة؛
oh settentrional vedevo sito,	يا لأرض الشّمال كم أنتِ مترمّلة
poi che privato se' di mirar quelle!	لحرمانكِ من تأمّل النّجوم
(25-27)	

Goder (v.25): diventa nella traduzione araba l'aggettivo مغتبطة *(muġtabiṭa)*, molto felice. JIHAD per quella parola segue la traduzione di RISSET (v.25) che ha optato per il verbo *« se réjouir »* al posto di 'jouir '.

Il traduttore realizza una rima tra i versi (25-26): مغتبطة-مترملة *(muġtabiṭun-mutarammilatun)*, molto felice-vedova.

Com'io da loro sguardo fui partito,	عندما انتزعتُ نفسي من منظرها
un poco me volgendo a l'altro polo,	ملتفتاً قليلاً إلى القطب الآخر،

là onde ’l Carro già era sparito, الذي اختفى منه من قبلُ الدب الأكبر،
(28-30)

fui partito (v.28): è tradotta in arabo انتزعت نفسي *(intaza‘tu nafsī)*, mi sono sottratto/strappato. In arabo si riflette la violenza con cui DANTE deve sottrarsi per abbandonare il paesaggio stellare del purgatorio.

I due versi (29-30) sono rimati: الآخر-الأكبر *(al āḫar-al akbar)*, l’altro-il grande.

Lunga la barba e di pel bianco mista لحيته الطويلة شيباء قليلا
portava, a’ suoi capelli simigliante, مثلها مثل شعر رأسه
de’ quai cadeva al petto doppia lista الذي انداحت منه على صدره مُويجَتان
(34-36)

cadeva (v.36): è tradotta in arabo con il verbo انداحت *(indāḥat)* dalla radice دحى *(daḥā)*, cadere o stendere. È di registro elevato e di origine islamica:

و قد جَربت مني لدى كلِّ مَأقِطٍ **دُحَيٍّ** إذا ما الحربُ ألقت رداءها [53]
(قيس بن الخطيم [+620] ، تَذكرَ ليلى حُسنها و صفاءَها، 15)
(E mi ha testato in ogni luogo di conflitto/ esteso, quando guerra getta il suo vestito [Qays bnu Al Ḫaṭīm [+620], Taḏakara Laylā ḥusnahā wa ṣafāahā- Si riccorda di Layla, nella sua bellezza e nella sua purezza, 15])

Li raggi de le Quattro luci sante كانت أشعّة الأنجم الأربع المباركة
fregiavan sí la sua faccia di lume, تزيّن محيّاه بهذه الوفرة من النّور
ch’io ’l vedea come ’l sol fosse davante. بحيثُ حسبتُ أنّه يقف قبالة الشّمس.
(37-39)

la sua faccia (v.38): la ‘*faccia*’ di Catone si trasforma con la traduzione araba in محياه *(muḥyāh)*, il suo vissuto.

Mentre nel verso (39) di DANTE, il soggetto è il sole che si mette davanti a Catone per irradiarlo della sua luce; in arabo è Catone che viene messo in avanti essendo di fronte al sole.

« Chi siete voi, che contro al cieco fiume فقال لنا هازّا ريشه الوقور:
fuggita avete la pregione etterna ? », "-مَن أنتما أيّها الهاربان من السجن الأبدي
diss’el, movendo quelle oneste piume. صاعديَن النّهر الأعمى بعكس التيّار؟
(40-42)

movendo quelle oneste piume (v.42, Jihad v.40): è tradotta parola per parola in هازّا ريشه الوقور *(hāzzan rīšahu al waqūr)*, muovendo le sue piume rispettose. Quella similitudine viene rispettata dal traduttore che ha preferito conservare il nome ريش *(rīš)*, per designare i peli della barba di Catone. JIHAD spiegherà la sua scelta di fedeltà per DANTE per quella similitudine e per le similitudini in generale nella *Commedia nella* nota (7) dello stesso verso: "الرّيش هنا مجاز من شعره الأبيض، فلم نرغب بتحويله إلى "شَعر" أو "لحية"، و على هذا النّحو نتصرف مع جميع صوّر دانتي التي يدرك القرّاء الواقعيّ منها والمجازيّ بدون عسر [56].

(Qui le piume sono la rappresentazione dei suoi capelli bianchi. Quindi non abbiamo voluto trasformare la parola in « capelli » o « barba ». Così ci comporteremo con tutte le figure dantesche di cui i lettori distingueranno facilmente quelle letterali e quelle allegoriche)

JIHAD inoltre espone la sua strategia traduttiva rispetto alle metafore e alle similitudini, in cui vuol assolutamente rispettarle, visto la loro importanza in poesia. Ci spiega di più la struttura della metafora che non necessità sempre la presenza degli avverbi comparativi: come, quale, quanto… e segna la sua differenza con il suo precedessore Hassan OSMAN che ha optato qui per il significato letterale:

"فعندما يتحدث دانتي في بداية "المطهر"عن الشيخ كاتون الذي رأياه هو و فيرجيليو و هو يقترب و يكلّمهما "هازّاً ريشه الوقور"، فواضح أنّه يشبّه شعره الشائب بريش الطير. و معروف في البلاغة أن الاستعارة تقوم على حذف كل من أداة التشبيه ("مثل" أو كاف "التشبيه"، أو كأنّه، إلخ.) و المشبّه (هنا : الشَّعر). و عليه، بالاعتراض بالقول إنّ شيخاً لا يمكن أنْ يكون له "رياش" إذ ما هو بطائر لا يتّم إلاّ عن نسيان لقانون الاستعارة. يقول الشاعر هنا إنّ الشيخ كان له شعر شائب و شبيه بالريش، ثمّ يكّف القول بالمجاز فيقول إنّه كان يتكلم "هازّاً ريشه الوقور". و هكذا ترجمتُ، و لم أحوّل الصورة إلى "و هو يحرّك لحيته الوقورة" كما فعل سلَفي المرموق الدكتور حسن عثمان في ترجمته لدانتي. و أنا لا أقول هذا انتقاصا في قدره، بل للإبانة، بتواضع، عن بعض فارق في نظريَتنا إلى عمل اللغة الشعرية" [56]

(È evidente che quando Dante parla all'inizio del « Purgatorio » del vegliardo Catone che abbia incontrato con Virgilio e che si avvicinava parlandogli « muovendo le sue piume rispettose », paragona i suoi capelli bianchi alle piume di un uccello. Come è conosciuto nella retorica, la metafora si costruisce togliendo e l'avverbio di paragone (« come », « quale », o seccome…) e il comparato (qui: i capelli). Quindi l'oggezione -sul fatto che un vegliardo non poteva avere « piume » se non fosse un uccello dimostra il dimenticare della legge della metafora. Qui il poeta dice che il vegliardo aveva dei capelli bianchi e paragonabili alle piume, e rafforza il suo discorso con la metafora dicendo « *movendo quelle oneste piume ».* Così ho tradotto non trasformando la figura in « e muoveva la sua barba rispettosa » come aveva tradotto il mio precedessore lo Spettabile Dottore Hassan Osman. Io non dico questo per abbassarlo ma per esporre chiaramente e modestamente qualche differenza teorica nella traduzione della lingua poetica:)

« Chi v'ha guidati, o che vi fu lucerna, مَن هَداكما، و مَن كان لكما قِبراساً

uscendo fuor de la profonda notte
che sempre nera fa la valle inferna?

لتخرجا من ذلك الليل البهيم
الذي يغمر بالظّلام وادي الجحيم أبدا؟

(43-45)

la profonda notte (v.44): è tradotta in arabo الليل البهيم *(al laylu al bahīm)*, la notte oscura. L'aggettivo بهيم *(bahīm)*, oscuro, è di registro elevato e tinge la sua origine dalla *Ğāhiliyya*:

و ليل **بهيم**كلما قُلتُ غَوَّرت كواكبه عادت فما تتزَيَلُ [53]
(تأبط شرا[+540]، و ليل بهيمٍ كلما قُلتُ غَوَّرت، 1)
(E notte oscura, ogni volta che dico tramontano/i suoi pianeti, tornano e non si disperdono_[Ta'abaṭa šaran [+540], Wa laylin bahīmin kulamā qultu ġawwarat - E notte oscura, ogni volta che dico tramontano, 1])

كأن سُنتها في كل داجية حين الظلام **بهيم** ضوء مصباح
(عبيد بن الأبرص [+598]، يا صاح مهلا أقِل العَذل يا صاح، 14)
(Se come il suo viso era la luce di una lampadina/ nel luogo più nero dell'oscurità ['Abīd bnu Al Abraṣ [+598], Yā ṣāhin mahlan aqila al 'aḏla yā ṣāhi –O mio amico diminuisce il rimprovero, o mio amico; 14])

Son le leggi d'abisso cosí rotte ?
o è mutato in ciel novo consiglio,
che, dannati, venite a le mie grotte?".

أخُرقَ ناموس الهاوية أم يا ترى
أصدَرتِ السّماء مرسوماً جديداً
لتأتيا، أيّها الآثمان، إلى صخراتي؟"

(46-48)

le leggi d'abisso (v.46): è tradotta in arabo con due parole di registro elevato e di uso religioso ناموس الهاوية *(nāmūsu al hāwiya)*, la legge dell'inferno. Mentre il primo nome ناموس *(nāmūs)*, legge, sostituisce il nome standard شريعة *(šarīʿa)*, la legge islamica come rinvia alla rivelazione o all'angelo Gabriele; il secondo nome الهاوية *(al hāwiya)* è fra i nomi dell'inferno citati nel Corano[3].

Lo duca mio allor mi diè di piglio,
e con parole e con mani e con cenni
reverenti mi fé le gambe e 'l ciglio.

فأمسك بي مُرشدي من الكتفين،
و بيديه و نظراته و إيماءاته،
طبعَ بالتّوقير عينيّ و ركبتيّ.

(49-51)

con parole e con mani e con cenni (v.50): quel climax benevolo di Virgilio è

[3] Si riferisce a JIHAD, Inferno XXVI, v.40, p.206.

tradotto in arabo بيديه و نظراته و إيماءاته *(biyadayhi wa naẓarātihi wa īmā'ātihi)*, con le sue mani e i suoi sguardi e i suoi segni; cambiando il potere delle *'parole'* da quello degli sguardi نظراته (*naẓarātihi)*. Successivamente il traduttore è riuscito a far rima tra le tre parole. Il nome إيماءاته (*īmā'ātihi)*, i suoi segni, dalla radice ومأ *(wama'a)*, far un segno, è di registro elevato e di origine islamica:

و عَضَّت على ابهامها ثم **أومأت** أخافُ عيونا أن تَهُبَّ نِيامها [53]
(مجنون ليلى [+687]، فلو زُرت بيت اللهَ ثم رأيتها، 8)
(E morde il suo pollice e mi fa segno/temo occhi che dal sonno, si svegliano [Mağnūn Laylā [+687], Falaw zurtu bayta Allāhi ṯuma ra'aytuhā –Se visitavo la casa di Dio poi la vedevo, 8])

فما إستطاعت غير أن **أومأت** نحوي بعيني سادنِ أدعَج
(العرْجي[+737] ، عُوجي علينا ربّة الهَوْدَج، 6)
(E non poteva che solo farmi segno/con gli occhi neri di un custode [Al 'Arğiy [+737], 'ūğī 'alaynā rabbatu al hawdağī-A noi venite, o signora della portantina, 6])

reverenti mi fé (v.51): è tradotta in arabo con l'uso di un verbo più intenso طبع بالتوقير *(ṭaba'a bi al tawqīr)*, imprime con il rispetto. In questo verso il traduttore fa rimare i due nomi عينيّ و ركبتيّ *('aynaya wa rukbataya)*, i miei occhi e i miei ginocchi.

In nome della donna che *scese del ciel*, Catone concede finalmente ai due pellegrini il passaggio al purgatorio. Nessun legame poteva far sconvolgere la sua volontà o abbassare la sua guardia. Solo ciò che proviene dal cielo era ben accolto e accettabile.

Questi non vide mai l'ultima sera; لم يرَ هذا الرّجل بعدُ مساءه الأخير
ma per la sua follia le fu sí presso, لكنّه بجنونه كان إليه من القُرب
che molto poco tempo a volger era. بحيثُ لم يبقَ له من العيش إلاّ نزرٌ يسير.
(58-60)

poco tempo (v.60): è tradotta con il sostituire della parola *'tempo'* con العيش *(al 'ayš)*, della vita/da vivere. *'poco'* è tradotta in arabo con l'espressione نزر يسير *(nuzurun yasīr)*, un infimo poco. Il nome نزر *(nuzur)*, un poco, è di registro elevato e d'origine preislamica:

فَقَبْلَك ما شُتمتُ و قادَعوني فما **نَزْرَ** الكلام و لا شجاني [53]
(النابغة الذبياني [+605]، لَعَمرُكَ ما خشيت على زيد، 4)
(Nessuno prima di te mi ha ingiurato; mi insultano/e quindi nessun conversazione si attenua o mi rattrista [Al Nābiġa Al Ḏubyānī [+605], La‘amruka māḫasītu ‘ala Zaydin –In nome della tua vita, ho temuto per Zayd, 4])

أماويُّ إني لا أقول لسائلٍ إذا جاء يوماً حَلَّ في مالِنا **نَزْرُ**
(حاتم الطائي [+577] ، أماويُّ قد طال التَجَنُّب و الهَجر، 3)
(Di Benū Umayya sono, non dico a un mendicante/ se venisse un giorno, che soldi manchino
[Ḥātim Al Ṭāī [+577], Amāwiyun qad ṭāla al tağannubu wa al hağru –O omayyade, l’abbandono e la fuga si prolungano, 3])

و إنّك بهذا لَعليمٌ، إذ لم يكن الموت
مريراً عليكَ في أوتيكا عندما نضوتَ الثوب
الذي سيكونُ عليكَ في اليوم العظيم باهرَ الألق.

Tu ’l sai, ché non ti fu per lei amara
in Utica la morte, ove lasciasti
la vesta ch’al gran dí sarà sí chiara.

(73-75)

lasciasti la vesta (vv.73-74, Jihad v.74): è tradotta in arabo نضوتَ الثوب *(naḍawta al ṯawba)*, ti hai tolto l’abito. Il verbo نضو *(naḍawa)*, togliere, è di registro elevato e sostituisce il verbo standard di stesso significato خلع *(ḫala‘a)*. La sua origine è preislamica:

ألا إن وجدي بالخفاجيّ جَحوش برى الجسمَ منّي فهو **نضو** سقام [53]
(الخنساء [+644]، أمُنتذر قتلي إن العينُ آنست، 5)
(Il mio amore per Al Ḫafāgiy è antico/di me il corpo ha guarito : magro e malato [Al Ḫansā’ [+644], Amuntaḏirun qatli ina al ‘aynu ānasat –Mentre prevedi il mio assassinio, l’occhio si abitua a/si tranquillizza di, 5])

نحن لم نخرق القوانين الأزليّة
فهذا الرّجل حَيٌّ، و أنا لا أقبعُ في أصفاد مينوس،
بل أنا منتمٍ إلى الحلقة التي فيها العينان الطّاهرتان

Non son li editti etterni per noi guasti,
ché questi vive e Minòs me non lega;
ma son del cerchio ove son li occhi casti

(76-78)

me non lega (v.77): è prolungata nella traduzione araba dall’espressione أنا لا أقبعُ في أصفاد *(anā lā aqba‘u fī aṣfād)*, io non rimango nelle catene (incatenato). Mentre in italiano il potere di Minosse è messo in avanti mediante quel *legame* che lo lega ai peccatori e ai cerchi infernali; in arabo trasparisce l’io-attore di Virgilio che dichiara di non essere dipendente da Minosse. Il nome أصفاد *(aṣfād)*, le catene, è di stile elevato e d’origine preislamica:

فكان فيه ما أتاكَ و في تسعينَ أسرى مُقرنين **صفد** [53]
(عَلَقَمَةِ الفَحل [+603]، دافعتُ عنه بشعري إذ، 2)
(C'era dentro ciò che meritavi e/novanta prigionieri legati a delle catene [incatenati] ['Alaqamati Al Faḥl [+603], Dāfa'tu 'anhu biši'rī iḏ –l'avevo protetto con la mia poesia perché, 2])

li occhi casti (v.78): il traduttore nella traduzione realizza una rima tra le due parole العينان الطّاهرتان *(al 'aynān al ṭāhiratān)*, gli occhi casti.

Per far piegare il *santo petto*, القلب المبارك *(al qalbu al mubārak)*, il cuore santo di Catone; Virgilio lo prega per il riccordo affettuoso di sua moglie e gli promette di riportare dalle sue notizie a Marzia nel limbo. A causa della *legge* che regola l'aldilà, Catone bandisce ogni legame terrestre e continua a proibire l'accesso al purgatorio. Finalmente è solo il nome della *donna del ciel* che permetterà ai due viaggiatori di intraprendere di nuovo il loro cammino.

ché non si converria, l'occhio sorpriso
d'alcuna nebbia, andar dinanzi al primo
ministro, ch'è di quei di paradiso.

فلا يَحْسنُ السيّر بعينٍ تغشاها
آثارُ الضبّاب أمامَ أوّل راعٍ
مبعوثٍ من لدن الفردوس.

(97-99)

di paradiso (v.99): è tradotta in arabo con l'aggiunta del facoltativo ed elevato avverbio di luogo لدن *(ladun)*, di/da. La sua origine è preislamica:

لَدُن غُدُوةً حتى أتى الليل دونهم و أَدركَ جَرْي المبقيات لغوبها [53]
(بشر بن أبي خازم [+601]، عَفَت من سُلَيمى رامة فكثيبها، 16)
Senza loro, dall'alba fin sul fare della notte/la debolezza raggiunge la corsa degli ultimi [Bašar bnu abī Ḫazim [+601], 'Afat min Sulaymā rāmatun fakaṯībuhā –La serva favorita ha fuggito Sulaymā e i suoi dintorni, 16])

Quell'avverbio ha anche un uso frequente nel Corano [54]:

"ربنا آتنا من **لدنك** رحمة" (الكهف، 10)
(« Signore nostro, concedici la Tua misericordia » [XVIII, 10])
"فهب لي من **لدنك** وليا" (مريم، 5)
(« concedimi, da parte Tua, un erede » [XIX, 5])

Poscia non sia di qua vostra reddita;
lo sol vi mosterrà, che surge omai,

هكذا لا تعودا من هنا إذ ترجعان،
فالشمس، الآيلةُ الآنَ إلى الطّلوع،

prendere il monte a piú lieve salita ». سُتريكما لارتقاء الجبل منعطفاً أيسَر."

(106-108)

che surge omai (v.105): il sole diventa nel purgatorio la bussola dei due pelligrini. '*che surge omai*' segna una lentezza progressiva con l'occhio appeso all'orizzonte per sorvegliare lo spuntare, minuto per minuto, del sole, con cui ci sono la facilità e infine il sollievo: una salita *piú lieve*. In arabo JIHAD traduce l'eco dell'attesa della guida naturale del purgatorio: الآيلة الآنَ إلى الطّلوع *(al āyilata al āna ilā al ṭulū')*, che sta ora per levarsi. L'aggettivo الآيلة *(al āyilata)*, che sta per/che si prepara a, è di uso raro e deriva dal verbo آيّ (*āyya)*, arrivare/ impegnarsi in qualcosa…

Cosí sparí; e io sú mi levai
sanza parlare, e tutto mi ritrassi
al duca mio, e li occhi a lui drizzai.

و اختفى؛ فنهضتُ دونَ أنْ أنبس
ببنتِ شفةٍ و تدانيتُ
من مرشدي متطلّعاً إليه بملء عينيّ.

(109-111)

sanza parlare (v.110, Jihad vv.109-110): è allungata in arabo dall'espressione دون أن أنبس ببنت شفة *(dūna an anbisa bibinti šafatin)*, senza dire nessun parola. La '*parola*' è detta da JIHAD stilisticamente e metaforicamente بنت شفة *(bintu safatin)*, letteralmente: la figlia del labbro. Il verbo أنبس *(anbis)* deriva dalla radice نبس *(nabasa)*, dire/parlare o affrettare, è di registro elevato e di origine islamica:

و بعدهما لوقتِهما صلاة و لُنسكٍ بالضُحاءِ إذا **نَبُسُ** [53]
(الأَقيشِر الأسديّ [+699]، يُسائلني هشامٌ عن صلاتي، 5)
(e dopo quelle due, a causa del loro tempo, una preghiera/ che, se si affretta, ha per devozione la mattina [Al Aqyaširi Al Asadiyy [+699], Yusāilunī Hišāmun 'an ṣalātī –Hisām mi interroga sulla mia preghiera, 5])

L'alba vinceva l'ora mattutina
che fuggia innanzi, sí che di lontano
conobbi il tremolar de la marina.

كان الفجر يطرد نسائم الصّباح
الرّاكضة قدّامه، و من بعيد
ميّزتُ أنا ارتعاشاتِ البحر.

(115-117)

vinceva l'ora mattutina (v.115): è tradotta يطرد نسائم الصّباح *(yaṭrudu nasāima al ṣabāḥ)*, scaccia le brezze del mattino; con la modificazione del verbo dantesco

‘vinceva’, che proponeva una lotta temporale accanita tra l’alba e il mattino, in يطرد *(yaṭrud)*, scaccia, che suggerisce la dominazione prestabilita dell’alba. L’*ora*, viene anche trasformata in نسائم *(nasāim*), brezze.

Quando noi fummo là ’ve la rugiada	ثمّ بلّغنا الموضع الذي تعترك فيه الأنداء
pugna col sole, per essere in parte	و الشّمسَ، حيثُ لاستقبالها النّسائم
dove, ad orezza, poco si dirada,	تُبطيء هيَ في التبخّر رويداً رويداً،
(121-123)	

Quando (v.121): annuncia in arabo la posteriorità mediante l’avverbio ثم *(ṯuma)*, dopo.

per essere in parte/ dove, ad orezza, poco si dirada (vv.122-123): è tradotta in arabo con una modificazione che crea una ambiguità di comprensione. Infatti, il traduttore da una parte elimina l’espressione dantesca *‘per essere in parte’* sostituendola in arabo con لاستقبالها النسائم *(listiqbālihā al nasāim)*, per accoglierle (le rugiade) le brezze. Da un’altra parte JIHAD diminuisce l’azione della rugiada mediante l’intervento delle brezze che -e lì c’è l’ambiguità- تُبطيء هي في التبخر *(tubṭi’u hiya fī al tabaḫur)*, rallentano (esse) nell’evaporazione. Si crea qui un vuoto tra due idee diverse: « l’accoglienza della rugiada da parte delle brezze » e « le brezze rallentano nell’evaporazione ». La belleza semantica dantesca che proponeva la fuga e la ricerca da parte della rugiada di un posto di protezione, all’ombra, dove ‘*poco si dirada*’, non è rispettata.

porsi ver’ lui le guance lagrimose;	و أوليْته خدّيَّ المخضلّين بالدّمع؛
ivi mi fece tutto discoverto	و هناكَ راحَ يجلو
quel color che l’inferno mi nascose.	اللّونَ الذي كانتْ قد وارتْه الجحيم.
(127-129)	

le guance lagrimose (v.127): è tradotta in arabo con l’uso dell’aggettivo di registro elevato المخضلين *(al muḫaḍalayn)*, bagnate[4].

La traduzione di JIHAD è una traduzione letterale che ha rispettato il testo

[4] Si riferisce a OSMAN, Purgatorio I, frase 127, p.229.

di partenza. La perspettiva estetica e poetica viene abbellita lungo tutto il canto mediante l'uso di diverse parole per la maggioranza di registro elevato e d'origine preislamica o islamica. Il traduttore sempre rispetta nella sua operazione traduttiva la traduzione di Jacqueline RISSET [61] come per i versi (15, 18, 25…). Si sente anche lo sforzo di JIHAD a far intonare la sua lingua. Questo è apparente mediante la presenza di parole rimate o di قافية *(qāfiya)*, rima, tra due versi. Lo stile di JIHAD rimane facile e chiaro e lascia trasparire una bellezza linguistica nell'uso di specifiche parole che risultano più intensi e più significative che in italiano.

5.2. L' XI canto del Paradiso, San Francesco

Faremo lo studio della traduzione dell'XI canto del Paradiso di Hassan OSMAN [63] e di Kadhim JIHAD [56]:

5.2.1. La traduzione di Hassan Osman

DANTE e Beatrice arrivano al cielo Sole in cui risplendono le anime dei sapienti. La gloria di quella sfera risiede nel dono del sé per gli altri e per la chiesa. Lontano dai beni terreni che accendono l'io egoista e avido, brilla l'anima pura e altruista di San Francesco d'Assisi che ha scelto la via del Signore, una via difficile e ostacolata dalla tentazione ma che mena lontano verso la beatitudine celeste :

> « Francesco fu una delle figure più suggestive del medioevo. Tutto il XIII secolo, al quale appartiene la giovinezza di Dante, era per cosí dire pieno di lui; fra i personaggi dell'epoca Francesco è quello di cui sono stati più chiaramente tramandati il carattere, la voce e i gesti » [43].

Il blasone del Santo è eternamente ridato lustro a causa della sua scelta coraggiosa di cambiare di stile di vita per un'esistenza povera, ermita e spirituale che gli vale il rispetto e lo premia dalla riconoscenza e dalla canonizzazione. Resignarsi ad adottare il cammino sinuoso della virtù per Dio e per gli altri rimane un ideale raro ma magnifico:

> « La natura solitaria e insieme popolare della sua religiosità, la dolcezza e l'asprezza della sua persona, l'umilità e la ruvidità del suo atteggiamento non furono dimenticate ; la leggenda, la poesia e la pittura s'impadronirono

di lui e ancora molto tempo più tardi pareva che ogni frate mendicante per le strade portasse in sé qualche cosa di lui e moltiplicasse la sua immagine » [ibid.].

Chi dietro a iura e chi ad amforismi
sen giva, e chi seguendo sacerdozio,
e chi regnar per forza o per sofismi,

(4-6)

فهناك من سار وراء القوانين، و آخر كان للطب متبعا و تأثر غيره سلك الكهنوت، و هناك من طلب السلطان بالعنف أو الغدر؛ (4)

iura (v.4): il latinismo di DANTE non trova che solo la traduzione القوانين *(la qawānīn)*, le leggi; una traduzione limitata al significato letterale e generale del termine.

chi regnar (v.6, frase 4): è tradotta in من طلب السلطان *(man ṭalaba al sulṭān)*, chi chiede l'autorità/il potere. La parola سلطان *(sulṭān)*, autorità assoluta o sultano, è di registro elevato[5].

e chi rubare e chi civil negozio,
chi nel diletto de la carne involto
s'affaticava e chi si dava a l'ozio,

(7-9)

و عمد بعض إلى السرقة، و عُني آخرون بالشؤون العامة، و هناك من أجهد نفسه في ملذات الجسد منغمسا، أو من استسلم إلى حياة الكسل، (7)

involto (v.8, frase 7): è tradotta con una parola che offre una bell'immagine d'implicazione estrema in quel *diletto de la carne*, منغمسا *(munġamisan)*, immerso/tuffato.

si dava a l'ozio (v.9, frase 7): in arabo quell'espressione riveste l'abito di guerra tra una persona e l'ozio e con cui alla fine c'è l'abbandono, il deposito delle armi; perché OSMAN dice استسلم إلى حياة الكسل *(istaslama ilā ḥayāt al kasal)*, si arrende alla vita di pigrizia/di ozio.

quando, da tutte queste cose sciolto,
con Bëatrice m'era suso in cielo

[5] Si riferisce a OSMAN, Purgatorio I, frase 64, pp.223-224.

cotanto glorïosamente accolto.

(10-12)
على حين أني استُقبلت مع بياتريشي في علياء السماء ممجدا، عندما أصبحت محررا من كل هذه الأدران. (10)

da tutte queste cose sciolto (v.10): è tradotta in أصبحت محررا من كل هذه الأدران *(aṣbaḥtu muḥararan min kuli haḏihi al adrān)*, mi sono liberato da tutte quelle sporcizie. La parola أدران *(adrān)*, sporcizie, il plurale di درن *(daran)* è di registro elevato e sostituisce la parola standard di stesso significato وسخ *(wasaḫ).* La sua origine è islamica:

بل طَهوراً نفى به **درنُ** الآ ثام و السيئات عن مذنبيه [53]
(ابن الرومي[836-896]، شهر نسْكٍ قرينه يوم لهو، 17)
(Piuttosto purificato, con esso esilia dai colpevoli la sporcizia dei/peccati e delle cattive azioni [Ibn Rūmī [836-896], Šahru nuskin qarīnuhu yawmu lahwin –Un mese di penitenza è associato a un giorno di divertimento, 17])
ذنبي إلى الدهر أني ما خضعت له و لا طويت له ثوبي على **درن**
(ابن بابك [+1020]، ذنبي إلى الدهر أني ما خضعت له، 1)
(Il mio peccato per l'eternità è che non riesca a dominarmi/ e non gli ho piegato il mio abito su una sporcizia [Ibn Bābik [+1020], Ḏanbī ilā al dahri anī māḫaḍa'tu lahu - Il mio peccato per l'eternità è che non riesca a dominarmi, 1])

Nella frase (10), OSMAN fa rimare le due parole علياء السماء *('alyā'u al samā')*, l'alto del cielo.

Poi che ciascuno fu tornato ne lo
punto del cerchio in che avanti s'era,
fermossi, come a candellier candelo.

(13-15)
و حينما رجع كل منهم إلى الموضع الذي كان فيه من قبل في الدائرة، سكن كما تسكن الشمعة في منارتها. (13)

s'era, fermossi, come a candellier candelo (vv.14-15, frase 13): è tradotta سكن كما تسكن الشمعة في منارتها *(sakana kamā taskunu al šam'atu fī manāratihā)*, s'immobilizza come s'immobilizza la candela nella sua lanterna; con la ripetizione del verbo سكن *(sakana)*, s'immobilizza. La parola المنارة *(al manāra)*, la lanterna, rimane un termine di un'interessante bellezza estetica. Trova il suo uso poetico nella *Ğāhiliyya*:

تضيء الظلام بالعشاء كأنها **منارة** مَمسى راهب متبتل
(امرؤ القيس [496-544]، قِفا نَبْكِ من ذكرى حبيب و منزل، 39)

Illumina l'oscurità della sera come se fosse /la lanterna di un monaco eremita (che torna nella sera) [Imru'u Al Qays [544-496], Qifā nabki min ḏikrā ḥabībin wa manzili - Rimanete per piangere il ricordo di un benamato e di una casa, 39])

« Cosí com'io del suo raggio resplende,
sí, riguardando ne la luce etterna,
li tuoi pensieri onde cagioni apprendo.

(19-21)

"كما أني أتلألأ بأشعته، فهكذا حينما أتأمل أنواره الأبدية، أدرك من أين تستقي ما يساورك من الأفكار. (19)

li tuoi pensieri onde cagioni apprendo (v.21, frase 19): con *la luce etterna* tutto è trasmissibile e percepibile al di là della barriera del linguaggio. L'espressione dantesca è tradotta esteticamente in أدرك من أين تستقي ما يساورك من الأفكار *(udriku min ayna tastaqī mā yusāwiruka mina al afkār)*, capisco da dove attingi ciò che ti assalisce di pensieri.

La provedenza, che governa il mondo
con quel consiglio nel quale ogne aspetto
creato è vinto pria che vada al fondo,

(28-30)

إن العناية الإلهية التي تحكم الدنيا بالعقل الذي يغشي بصر جميع الكائنات، من قبل أن تبلغ أغوارها، (28)

ogne aspetto creato è vinto (vv.29-30, frase 28): è tradotta يغشي بصر جميع الكائنات *(yaġsī baṣara ğamīʿa al kāināt)*, domina/invade la vista di tutte le creature. Il verbo يغشي *(yaǧsī)*, da غشا *(ğasā)*, dominare/invadere, è di registro elevato e trova un uso frequente nel Corano[6].

al fondo (v.30, frase 28): La Provvidenza ha dei sentieri impenetrabili e incomprensibili in cui nessun sguardo umano ha potuto immaginare i contorni. *'al fondo'* è tradotta in أغوارها *(aǧwārihā)*, le sue profondità. È una parola di registro elevato[7].

Tommaso d'Aquino proietta da DANTE la gloria della chiesa, العروس التي بَنَا بها بدمه المبارك و هو يطلق عالي الصرخات *(al 'arūs alatī banā bihā bidamihi al mubārak wa huwa yuṭlik 'ālī al ṣaraḫāt), la sposa di colui ch'ad alte grida/disposò lei col sangue*

[6] Si riferisce a JIHAD, Inferno XXVI, v.136, p.213.

[7] Si riferisce a OSMAN, Purgatorio I, frase 43, p.222.

benedetto (vv.32-33). Una gloria che non è altra che il frutto dell'amore e del trionfo di Cristo:

> « per Dante la storia universale successiva a Cristo è racchiusa nell'immagine della sposa che va verso l'amato. Anche qui è molto forte l'aspetto gioioso, il movimento di giubilo delle nozze; vi compare, è vero, l'amaro tormento di quelle nozze sulla Croce, che furono celebrate ad alte grida col sangue benedetto; ma ora « è compiuto », e il trionfo di Cristo è deciso » [43].

La fiamicella della chiesa ha continuato ad ardere grazie a أميرين *(amīrayn)*, *due principi*: San Francesco d'Assisi e San Domenico. Nelle sfere celesti mentre il primo era سيرافي البهاء *(sīrāfīy al bahā'), tutto serafico in ardore*; il secondo بعظيم حكمته في الأرض كان الآخر نورا شاروبي الضياء *(bi'aẓimi ḥikmatihi fī al arḍ kāna al āḫar nūran šārūbīya al ḍiyā'), per sapienza in terra fue di cherubica luce uno splendore* (vv. 37-39).

> onde Perugia sente freddo e caldo
> da Porta Sole; e di rietro le piange
> per grave giogo Nocera con Gualdo.

(46-48)

و منه تشعر بيروجيا بالقر و الحر عند باب الشمس، و من وراءها جوالدا و نرتشيرا تحت النير الثقيل تذرفان الدمع.

(46)

freddo e caldo (v.46, frase 46): è tradotta con due aggettivi rimati القر و الحر *(al qarru wa al ḥarru)*, il freddo e il caldo. La parola القر *(al qar)*, il freddo, è di registro elevato e trova un'eco nella poesia preislamica:

إذا ركبوا الخيل و استلأموا تَحَرقتِ الأرض و اليوم**قُر** [53]

(امرؤ القيس [496-544]، أَحار عمرو كأني خَمِر، 4)

Se salgono i cavalli e infurbiscono/ la terra bruccia e il giorno è freddo [Imru'u Al Qays [496-544], Aḥāri 'Amruwin kaanī ḫamiru -Mi risponde 'Amruwin se come fosse ubriaco, 4]

أوقِدْ فإن الليل ليل **قر** و الريحَ يا موقدُ ريح صرُّ

(حاتم الطائي [+577]، أوقِدْ فإن الليل ليل قر، 1)

(Appicchi (il fuoco) perché la notte è una notte fredda/e il vento è, o focolare, un vento freddo [Ḥāim Al Ṭāī [+577], Awqid faina al layla laylun qar - Appicchi (il fuoco) perché la notte è una notte fredda, 1])

le piange (v.47, frase 46): è tradotta estitacamente تذرفان الدمع *(taḏrufān al dam')*, versano delle lacrime; un'espressione che si focalizza sullo scorrere infinito delle lacrime.

A Perugia nasce على الدنيا شمس *('alā al dunyā šams), al mondo un sole*, un sole paragonabile secondo Erich AUERBACH all'*oriens ex alto* che sarebbe Cristo. Attraverso una lenta introduzione di San Tommaso d'Aquino, arriva finalmente il momento in cui viene rivelato il percorso unico del personaggio chiave: San Francesco ; un percorso raccontato e conosciuto dagli altri:

> « Quasi tutti i personaggi della Commedia compaiono direttamente. Dante li incontra nel luogo che il giudizio di Dio ha loro assegnato e là si svolge uno scambio immediato di domande e risposte. Con Francesco d'Assisi le cose vanno diversamente. Dante lo vede proprio alla fine del poema, sul suo seggio nella rosa bianca fra i beati del Nuovo Testamento; ma non parla con lui, e negli altri passi dove è nominato egli non compare personalmente: neppure là dove si parla di lui più per esteso e a fondo, appunto nel canto undicesimo del Paradiso. Non è Francesco che parla, ma altri raccontano di lui » [43].

ché per tal donna, giovinetto, in guerra
del padre corse, a cui, come a la morte,
la porta del piacer nessun diserra;

(58-60)

إذا جرى في صباه إلى مناضلة أبيه، في سبيل الغادة التي من أجلها، كان من أجل المنون، كان لا يحرس أحد أن يفتح لها بابا؛ (58)

La frase di OSMAN è ambigua a causa dell'uso erroneo di qualche parola. Si sente che l'errore sia dovuto a una distrazione e a una non rilettura della sua traduzione: في سبيل الغادة التي من أجلها، كان من أجل المنون، كان لا يحرس أحد أن يفتح لها بابا *(fī sabīli al ġādati alatī min aǧlihā kāna min aǧli al manūn kāna lā yaḥrusu ahadun an yaftaḥa lahā bāban)*, per quella donna per cui era per la morte, non c'era nessun che la custodisce che apre una sua porta. Sono idee che veicolano nella cerchia significante del testo originale, ma che non erano smistate e corrette. Nondimeno OSMAN traduce la parola '*donna*' in الغادة *(al ġāda)*, la donna delicata, che è un termine raro e di registro elevato. La sua origine è preislamica:

كم ليلةٍ عانقتُ فيها **غادةً** يحيا بها عند المنام ضجيعها [53]

(عنترة بن شداد [+601]، قِف بالمنازل إن شَجَتكَ رُبوعها، 6)

(In quante notti ho abbracciato una donna/con cui rivive l'amante in sogno ['Antara bnu Šadād [+601], Qif bi al manāzili in šağatka rubū'ahā –Rimani nelle case se ti rattristano i suoi abitanti, 6])

Un'altra parola è da notare nella traduzione di OSMAN e che è المنون *(al manūn)*, la morte. Deriva da المَنى و المنية *(al manā wa al maniya)*, più frequenti, che significano anche la morte. La loro origine è preislamica:

و أنا **المنية** و ابن كل **منية** و سواد جلدي ثوبها و رداها [53]
(عنترة بن شداد، قف بالديار و صح إلي بيداها، 23)
(E io sono la morte e il figlio di ogni morte/e la nerezza della mia pelle è il suo abito e il suo manto ['Antara bnu Šadād, Qif bi al diyāri wa ṣiḥ ilaya biyadāhā – Rimani nella tribù e grida me con le sue mani, 23])

خَطّفته **منية** فَتَردى و هو في الملك يأمُلُ التعميرا
(عدي بن زيد [+587]، إن للدهر صَولَةً فاِحذرَنَها، 5)
(La morte l'ha mietuto ed è partito/e nel regno sperava vivere a lungo ['Uday bnu Zayd [+587], ina lildahri ṣawlatun faiḥḏaranahā –Il destino ha un accadere a cui stia attento, 5])

San Francesco d'Assisi si dedica a una vita povera, staccata dai beni terrestri: rinuncia alla ricchezza familiare e a una vita di lusso. DANTE personifica la Povertà e la veste con l'abito di sposa per suggellare la sua unione con il Santo. Quella sposa che, come la morte, nessuno vuole; è accolta con il cuor gioioso di Francesco:

> « Dante invece fa tutt'uno : alla celebrazione delle nozze unisce quella scena efficace, quasi stridente, in cui Francesco sul mercato di Assisi rinuncia in pubblico all'eredità paterna e restituisce al padre persino i vestiti. La rinuncia all'eredità e lo svestimento, che altrove costituiscono sempre l'oggetto vero e proprio della descrizione, in Dante non sono esplicitamente menzionati e vengono inclusi nelle nozze allegoriche; qui Francesco si allontana dal padre per amore di una donna; di una donna che nessuno vuole, che tutti evitano come la morte » [43].

e dinanzi a la sua spirital corte
et coram patre le si fece unito;
poscia di dí in dí l'amò piú forte.

(61-63)

و أمام مجلسها الروحي، و في حضور أبيه، صار اتحادهما، ثم اشتدت محبته لها من يوم لآخر. (61)

et coram patre (v.62, frase 61): OSMAN, perché non ha un'altra alternativa davanti a quel latinismo, sceglie di tradurre letteralmente و في حضور أبيه *(wa fī ḥuḍūr abīh)*, e in presenza di suo padre.

> Questa, privata del primo marito,
> millecent'anni e piú dispetta e scura
> fino a costui si stette sanza invito;
>
> (64-66)

و بحرمان هذه السيدة من زوجها الأول، بقيت نبثا و مئة و ألف سنة مزدراة مهملة و دون دعوة إلى الزواج، حتى جاء هو إليها؛ (64)

millecent'anni e piú dispetta e scura (v.65, frase 64): è tradotta in نبثا و مئة و ألف سنة مزدراة مهملة *(nabṯan wa miatan wa alfa sanatin muzdarāt muhmala)*, una traccia e millecento anni sdegnosa e abbandonata. Il nome نبثا *(nabṯan)*, traccia (qui può significare un po'), è di registro elevato e di origine preislamica. Deriva dal verbo نبث *(nabaṯa)*, scavare con le mani :

و تارة أنبث **نبثا** ثُقلَه

(صُحير بن عُمير، تهزأ مني أخت آل طَيْسَله، 17)

(E un'altra volta scavo uno scavo che lo appesantisce [Ṣuḥayr bnu 'Umayr, Tahza'u minī uḫta Āli Ṭaysala –La sorella di Āli (la famiglia di) Ṭaysala si burla di me, 17])

Mentre DANTE sceglie l'aggettivo '*scura'* con il significato di *sconosciuta*, OSMAN opta per la parola مهملة *(muhmala)*, abbandonata. L'aggettivo مزدراة *(muzdarāt)*, sdegnosa, rimane di registro elevato[8].

> né valse udir che la trovò sicura
> con Amiclàte, al suon de la sua voce,
> colui ch'a tutto 'l mondo fé paura;
>
> (67-69)

و بغير طائل كان سماعنا بأن من أرعب العالم كله بجلجلة صوته، قد وجدها آمنة في صحبة آميكلاس؛ (67)

al suon de la sua voce (v.68, frase 67): è tradotta in بجلجلة صوته *(bi ğalğalat ṣawtih)*, con il suono della sua voce. Il nome جلجلة *(ğalğala)* significa esattamente il suono del movimento di qualcosa. Deriva dal verbo جَلْجَل *(ğalğala)*, si muove con

[8] Si riferisce a OSMAN, Inferno X, frase 34, p.158.

rumore e جُلجُل *(ğulğul)* che è il nome di un luogo. È di registro aulico e di origine preislamica:

ألا رُبَّ يومٍ لك منهنَّ صالحٌ و لا سيما يوم بـدارةِ **جُلْجُل** [53]
(امرؤ القيس، قفا نَبْك ذكرى حبيب و منزلِ، 9)
(Quanti giorni hai ricevuto di loro un bene/soprattutto un giorno nel luogo di Ğulgul [Imru'u Al Qays, Qifā nabki ḏikrā ḥabībin wa manzilin –Rimanete per piangere il ricordo di un benamato e di una casa, 9])

La loro concordia e i lor lieti sembianti,
amore e maraviglia e dolce sguardo
facieno esser cagion di pensier santi;
(76-78)
إن محبتهما و نشوتهما و نظرتهما الرقيقة، قد جعلت من تآلفهما و اشراق وجهيهما سببا في بعث قدسي الأفكار؛ (76)

La loro concordia e i lor lieti sembianti/amore e maraviglia e dolce sguardo (vv.76-77, frase 76): quel climax riflette l'osmosi perfetta che si è stabilita tra San Francesco e Povertà e che ha incitato molti a adottare lo stesso cammino: *« l'amorosa concordia del matrimonio fra Francesco e Povertà suscita in altri il desiderio di participare a questa felicità » [43].* L'espressione (vv.76-77) viene tradotta in arabo con una descrizione ricca e rimata ma non sempre fedele all'originale: إن محبتهما و نشوتهما و نظرتهما الرقيقة، قد جعلت من تآلفهما و اشراق وجهيهما *(ina maḥabatuhumā wa našwatuhumā wa naẓratuhumā al raqīqa qad ğa'alat min taālufihimā wa išrāqi wağhayhimā)*, il loro amore, (e) il loro piacere e il loro dolce sguardo, ha fatto della loro armonia e dello splendore del loro visaggio.

Oh ignota ricchezza ! oh ben ferace!
Scalzasi Egidio, scalzasi Silvestro
dietro a lo sposo, sí la sposa piace.
(82-84)
ايه أيتها الثروة المجهولة ! ايه أيها الخير الموثور ! لقد خلع نعليهما كل من اجيديو و سيلفسترو في إثر الزوج، إذ هما بالعروس شغوفان. (82)

Oh ignota ricchezza! oh ben ferace! (v.82): l'apostrofe è ben riprodotta in arabo ed è ornata dal ritmo di due rime: ايه أيتها الثروة المجهولة ايه أيها الخير الموثور *(īh ayatuhā al ṯarwatu al mağhūlatu īh ayuhā al ẖayr al mawṯūr)*; oh ricchezza ignota,

oh bene fecondo. In arabo c'è un'impressione di musicalità nelle parole الثروة-الموثور *(al ṯarwa-al mawṯūr)*, la ricchezza-fecondo; a causa dell'alternanza delle stesse lettere: ث-و-ر *(ṯ-w-r)*.

sí la sposa piace (v.84, frase 82): è intensificata nella traduzione in arabo إذ هما بالعروس شغوفان *(iḏ humā bi al 'arūsi šaġūfān)*, perché sono innamorati/appasionati dalla sposa. L'aggettivo شغوفان (*šaġūfān)*, dal nome شغف *(šaġaf)*, passione o amore intenso, è molto espressivo e forte[9].

> Né li gravò viltà di cuor le ciglia
> per esser fi' di Pietro Bernardone,
> né per parer dispetto a maraviglia;
>
> (88-90)

لم يخفض خور القلب عينيه لكونه ابنا لبيترو برناردوني، و لا لظهوره زَري الهيئة بما يثير العجب. (88)

li gravò viltà di cuor le ciglia (v.88): è tradotta in لم يخفض خور القلب عينيه *(lam yaḫfiḍ ḫawru al qalbi 'aynayh)*, la viltà di cuore non fa abbassare i suoi occhi. Il nome خور *(ḫawr)* è il sinonimo di غور *(ġawr)*, la viltà. È di registro elevato e di origine islamica:

إنّا جميعا أهلُ صبرٍ لا **خَورَ** [53]

(علي ابن أبي طالب، دبُّوا دبيب النمل قد آنَ الظَفَر، 2)

(Siamo tutti degni di pazienza (e) non di viltà ['Aliy bnu abī Ṭālib, Dubbū dabība al namli qad āna al ẓafar –Muovetevi lentamente come le formiche, è giunta (l'ora di) la vittoria; 2])

La spiritualità di San Francesco ha saputo trovare riconoscimento e accoglienza dalla chiesa e far tremare le anime dietro la sua causa. Semplice nel suo vissuto e nella sua morte, non ha accettato per altra نعش *(na'š)*, *bara,* che solo la terra nuda.

Il secondo *principe* di cui parla DANTE è San Domenico che era degno di قيادة سفينة بطرس في عرض البحر صوب مرفأ الأمان *(qiyādatu safīnat Buṭrus fī al baḥr ṣawba marfa'i al amān), mantener la barca/di Pietro in alto mar per dritto segno (vv.119-120)*. La buona volontà del Santo non ha bastato a contenere l'avidità del suo

[9] Si riferisce a OSMAN, Inferno XXVI, frase 94, p.196.

pecuglio verso l'effimero appello dei beni terrestri.

La traduzione di OSMAN risulta fedele e letterale. Rispetta attentamente il significato dell'XI canto del *Paradiso*. La lingua araba impiegata è di natura semplice e comune. Offre una comprensione facile della lingua di DANTE. Questo non impedisce il traduttore di navigare tra le acque di una lingua letteraria pura e di origine preislamica o islamica, per abbellire il suo stile. Le difficoltà incontrate sono minori e risiedono soprattutto nei latinismi di DANTE che vengono superati con l'utilizzo del significato letterale.

La tematica religiosa è ben rispettata e riflette lo spirito ardente per la fede di San Francesco d'Assisi. La semplicità stilistica e semantica di DANTE in quel canto si ripete anche nella traduzione di OSMAN.

5.2.2. La traduzione di Kadhim Jihad

Il cielo Sole sarà illuminato dalla presenza in *arrière plan* di due santi che hanno dedicato la loro vita alla chiesa:

> « Nel cielo del sole l'equilibrio che sta alla base dell'intero Paradiso è concentrato sui due cerchi, sui suoi abitanti e sulla lode reciproca che caratterizza la presentazione dei due santi non presenti, Francesco e Domenico » [51].

Dall'intermediario di Tommaso d'Aquino viene raccontata la storia di Francesco che lasciando dietro di lui l'effimero, sceglie l'eterno. Originale nella sua spiritualià e servitore convinto del Cristianesimo decide di seguire Cristo per sposare Povertà:

> « La nascita dell'eroe su quella costa è metaforeggiata come il sorgere del sole, e Assisi come un Oriente. E la metafora continua ancora per un tratto, ma poi si tramuta in quella di un giovinetto che, ribelle al padre, s'innamora di tal donna a cui nessun altri apriva le porte del gradimento, e di questa donna o idea si fa poi la storia nei secoli; finché, ottenuta con l'iperbole e col mistero l'attenzione dell'ascoltatore e suscitata in esso la brama di sapere, si rivelano i nomi dei due amanti: Francesco e Povertà » [48].

una sposa abbandonata e denigrata da tutti:

> « ma Francesco, il sole nascente del monte Subasio, si unisce in pubblico con questa donna, il cui nome non è ancora fatto ma la cui descrizione deve suscitare in ogni lettore l'immagine di una prostituta vecchia e spregiata, brutta e tuttavia assetata d'amore. Da allora egli l'ama ogni giorno più forte. Da più di un millennio essa è stata privata del suo primo marito (Cristo, che però non è ancora nominato), nel frattempo visse disprezzata e abbandonata finché non è comparso Francesco » [43];

Ma che saprà premiare Francesco alla fine della sua vita per la sua fiducia, per il suo amore e per la sua fedeltà, con il cielo e la sua euforia:

> « Ma fra i santi del Nuovo Testamento, nella bianca rosa, Francesco occupa un posto particolare, di fronte ai grandi patriarchi dell'Antico, e come questi erano stati anticipatori, cosí lui, lo sposo della Povertà segnato dalla stimmate, è quello che eccelle fra i tardi imitatori di Cristo, chiamato a guidare il gregge sulla retta strada, a sostenere la sposa di Cristo affinché essa possa andare sicura e fedele verso il suo amato » [ibid.].

O insensata cura de'mortali,	يا للهموم الرّعناء للبشر الفانين،
quanto son difettivi silogismi	أيّة مقدّمات فاسدة تجعلك
quei che ti fanno in basso batter l'ali!	تخفقين بجناحَيكِ واطئاً هكذا

(1-3)

insensata cura (v.1): è tradotta in arabo للهموم الرعناء *(lilhumūmi al ra'nā')*, preoccupazioni abbondanti. L'aggettivo الرعناء (*al ra'nā')*, abbondante (i), al maschile رعن *(ra'n)*, viene generalmente associato a « montagna » per designare una sua cima inchinata. È di registro elevato e di origine preislamica:

إذا زال **رَعْنٌ** عن يديها و نحرها بدا رأس رَعنٍ وارِدٍ متقدم

(جابر بن حني التغلبي [+564]، ألا يا لَقَوم للجديد المُصَرَّم، 8)

(Se delle sue mani e della sua gola sparisce la debolezza/apparisce la cima imponente e dominante di una montagna [Ğābir bnu Ḥunay Al Taġalubī [+564], Alā yā laqawmin lilğadīdi al muṣarami –O popolo che per il nuovo è serioso, 8])

silogismi (v.2): che secondo PASQUINI significa « *una deduzione fondata su una premessa maggiore e una minore » [in 42]*, assume da JIHAD il significato di مقدمات *(muqadimāt)*, introduzioni.

Chi dietro a iura e chi ad amforismi
sen giva, e chi seguendo sacerdozio,
e chi regnar per forza o per sofismi,

بعضهم يتبع الشّرعَ و بعضهم الطبَّ،
و بعضهم الآخر يصبو إلى سلطةٍ رهَبنيّة،
بعضهم ينشد السّيادة بالقوّة و السّفسطة،

(4-6)

Dal quarto al nono verso si disegnano un'anafora e un'anadiplosi ornate dalla ripetizione dal pronome بعضهم *(ba'ḍuhum)*, alcuni/certi.

iura (v.4): è un latinismo che si riferisce secondo PASQUINI a « *le scienze giuridiche […] il civile e il canonico » [in 42]*. JIHAD con quella difficoltà in cui deve toccare e l'aspetto civile e l'aspetto canonico della parola; traduce الشرع *(al šar')*, legge, un termine che si riferisce in primo a ciò che è permesso da Dio, la شريعة *(šarī'a)*, la legge islamica, e in secondo a ciò che è شرعي *(šar'ī)*, legittimo, e permesso dal diritto giuridico e civile.

Poi che ciascuno fu tornato ne lo
punto del cerchio in che avanti s'era,
fermossi, come a candellier candelo.

عندما كانتْ كلّ شعلةٍ تعود إلى النّقطة
التي كانت فيها وسطَ الحلقة،
فهي تثبت فيها كما تثبتُ في الشّمعدان شمعة.

(13-15)

s'era/fermossi, come a candellier candelo (vv. 14-15, Jihad v.15): con la traduzione araba فهي تثبت فيها كما تثبت في الشمعدان شمعة *(fahiya taṯbutu fīhā kamā taṯbutu fī al šam'adāni šam'a)*, essa ci fissa dentro come la candela si fissa in un candeliere, il traduttore insiste sull'immobilità dei beati ripetendo all'inizio il verbo تثبت *(taṯbut)*, si fissa, e usando il paragone della candela in un candeliere.

« Cosí com'io del suo raggio resplende,
sí, riguardando ne la luce etterna,
li tuoi pensieri onde cagioni apprendo.

"لمّا كنتُ أنال سطوعيكلّه
من أشعّة النّور الأزليّ فبِنظري هكذا إليه
أحيطُ بمنبع أفكاركَ.

(19-21)

I due primi versi di quella terzina realizzano una rima con la lettera "ه" *(h)*.

li tuoi pensieri onde cagioni (v.21): diventa in arabo una bella immagine metaforica: منبع أفكارك *(manba'i afkārika)*, la sorgente dei tuoi pensieri. Questa riproduce la traduzione di Jacqueline RISSET (v.21): la source de tes pensées [64].

San Tommaso d'Aquino percipisce il dubbio di DANTE, generato da una sua espressione citata nel Paradiso (X, v.96): حيث نسمن جيدا *(hayṯu nasmanu ğayidan), U' ben s'impigua*, e che riguarda l'ordine domenicano.

La provedenza, che governa il mondo
con quel consiglio nel quale ogne aspetto
creato è vinto pria che vada al fondo,
(28-30)

إن العناية التي تحكم هذا العالم
بهذه الحكمة التي تضيع فيها كلّ نظرة
من قبل أن تبلغ منها الغور؛

La traduzione di JIHAD del verso (29) segue parola per parola quella di RISSET (vv.29-30): *avec cette sagesse où tout regard crée/se perd*. In italiano dove DANTE usa le parole *'consiglio'* e *'aspetto*'; che in arabo sono rispettivamente مجلس *(mağlis)* e ملمح *(malmaḥ)*, JIHAD traduce secondo RISSET الحكمة *(al ḥikma)*, saggezza, e نظرة *(naẓra)*, sguardo.

al fondo (v.30): è tradotta in الغور *(al ġawr)*, la profondità e la lontananza. È una parola di registro sublime[10].

La chiesa sarà guidata da due *principi*: San Francesco e San Domenico, l'uno portatore della fiamma d'amore e d'*ardore*, l'altro di quella della *sapïenza in terra*. DANTE decide di raccontare la storia di uno fra di loro, San Francesco, *perch'ad un fine fur l'opere sue (v.42)*.

onde Perugia sente freddo e caldo
da Porta Sole; e di rietro le piange
per grave giogo Nocera con Gualdo.
(46-48)

ينزل على بيروجيا القيظ و البرد
عبر "باب الشمس"؛ و وراءه تبكي
نوتشيرا و غوالدو من نير شديد الفظاظة.

freddo e caldo (v.46): è tradotta in arabo القيظ و البرد *(al qayẓ wa al bard)*, il caldo e il freddo. Il traduttore per designare il caldo, usa la parola قيظ *(qayz)*, che è alla base l'estate. È un termine di registro elevato e d'origine preislamica:

في غُبَّرِ من **قَيظِ** ليل واهج [53]
(الشماخ الذبياني [+642]، طيف خيالٍ من سُليمى هائجي، 15)
(Nel resto del calore di una notte caldissima [Al Šamāḫ Al Ḏubyānī [+642], Ṭayfu

[10] Si riferisce a OSMAN, Purgatorio I, frase 43, p.222.

ḫayālin min Sulaymā hāiğiy –Il fantasma agitato di una fantasia di Sulaymā, 15])
صدىً غائرُ العينين خَبَّبَ لحمه سَمائمُ **قيظٍ** فهو أسود شاسِفُ
(أوس بن حجر[530-620]، تَنَكرَ بعدي من أميمة صائف، 40)
(Un’eco dagli occhi profondi la cui carne si separa/dallo scirocco d’estate, diventa nera e seca [Aws bnu Ḥağar [530-620], Tanakara ba‘dī min Umayma ṣāif –Si traveste dopo di me di Umayma un caldo estivo, 40])

A Perugia nasce San Francesco, lo splendente *Orïente*, che rapidamente ha cominciato *a far sentir la terra/de la sua gran virtute alcun conforto (vv.56-57).* La bontà di cuore che invade tutto il suo essere, l’ha guidato verso l’umiltà e verso la dedizione per gli altri. Decide giovane, di disfarsi dai beni del mondo e di conquistare una donna detta Povertà, che tutti gli sguardi fuggono come la peste:

« *chè per tal donna, giovinetto, in guerra/del padre corse, a cui, come a la morte,/la porta del piacer nessun diserra » (vv.58-60)*.

e dinanzi a la sua spirital corte و أمام حاشيته الروحانية
et coram patre le si fece unito; و أمام أبيه تزوجها،
poscia di dí in dí l’amò piú forte. و من يوم لآخر ازداد لها حبا.
(61-63)

et coram patre (v.62): il latinismo di DANTE, per la sua intraducibilità in arabo, viene semplicemente tradotto con il suo significato letterale و أمام أبيه *(amāma abīh)*, e davanti a suo padre.

Questa, privata del primo martiro, لحرمانها من بعلها الأول، كانت هي
Millecent’anni e piú dispetta e scura قد بقيت ألف عام و أكثر كئيبة و مزدراة،
Fino a costui si stette sanza invito; و بلا خطيب حتى التقته،
(64-66)

dispetta e scura (v.65): viene tradotta in كئيبة و مزدراة *(kaībatun wa muzdarātun)*, triste e sdegnosa. L’aggettivo dantesco ‘*scura’*, viene trasformato da

JIHAD in كئيبة *(kaībatun)*, triste. L'aggettivo مزدراة *(muzdarātun)*, sdegnosa, è di registro elevato[11].

San Francesco, sui passi di Cristo, è rimasto fedele alla sua *Dame*. Durante la loro coabitazione, i due hanno formato la coppia perfetta e molti, hanno voluto intrecciare lo stesso legame, la stessa condivisione: *La lor concordia e i lor lieti sembianti,/amore e maraviglia e dolce sguardo/ faciendo esser cagion di pensier santi (vv.76-78)*.

Né li gravò viltà di cuor le ciglia
per esser fi' di Pietro Bernardone,
né per parer dispetto a maraviglia;

و ما كان خرع القلب ليثقل رموش عينيه
لأنه ابن بيير برناردوني
و لا مرآه الغريب البائس؛

(88-90)

viltà di cuor (v.88): è tradotta in arabo خرع القلب *(ẖar'u al qalbi)*, la debolezza/la viltà di cuore. Il nome خرع *(ẖar')*, viltà, proviene dalla رخاوة *(raẖāwa)*, mollezza/debolezza. È un termine di stile elevato e d'origine preislamica che viene associato ai camelli per descrivere una loro malattia:

نحبس أذوادَنا حتى نُميط بها عنّا الغرامة لا سود و لا **خُرُع** [53]
(تميم بن أبيّ بن مقبل[554-657]، للمازنية مِصطاف و مُرتبع، 33)
(Rinchiudiamo i nostri camelli per allontanare/di noi la multa, né neri e né malati [Tamīm bnu Abiyy bnu Muqbil [554-657], Lalmāziniyati miṣṭāf wa murtabi' –La Maziniya ha un luogo estivo e primaverile, 33])

عُرُف للحق ما نعيا به عند مُرّ الامر ما فينا **خُرَع**
(سويد اليشكري [+679]، بسطت رابعة الحبل لنا، 33)
(Conoscitori di verità, nella pena/non ci scoraggiamo e non siamo vili [Suwayd Al Yuškurī [+679], Basaṭat rābi'atu al ḥabli lanā –Un quarto di corda ci è disteso, 33])

per parer dispetto a maraviglia (v.90): l'aspetto *spregevole* di San Francesco che attirava tutti gli sguardi e *suscitava stupore*, non ha avuto nessun effetto sulla dignità del Santo. JIHAD traducendo direttamente مرآه الغريب البائس *(mir'āhu al ġarīib al bā'isi)*, il suo aspetto strano e miserabile, omette la reazione di stupore e di meraviglia della gente di fronte a quel cambiamento di statuto

[11] Si riferisce a OSMAN, Inferno X, frase 34, p.158.

sociale. Il traduttore sceglie qui di seguire la traduzione francese di RISSET (v.90): *pour son aspect étrange et misérable*.

Alla fine ricevendo dalla chiesa il *primo sigillo a sua religïone*, la sua modesta e impegnata vita viene *meglio in gloria del ciel* cantata e celebrata.

e per trovar a conversione acerba
troppo la gente e per non stare indarno,
redissi al frutto de l'italica erba,

ثم إذ ألفى ذلك الشعب كثير الاحجام
أمام ايمانه و حتى لا يمكث هناك عبثا،
رجع ليحصد عشب ايطاليا،

(103-105)

conversione acerba (v.103, Jihad vv.103-104): sottolinea la missione religiosa di San Francesco a far convertire la gente al suo ordine e alla sua percezione del Cristianesimo. Mentre in arabo كثير الاحجام أمام ايمانه *(kaṯīru al iḥğāmi amāma īmānih)*, troppa riluttanza di fronte alla sua fede; riflette una non accettazione della fede e della credenza di San Francesco in italiano, DANTE sottolinea il rifiuto della conversione alla *quête* spirituale francescana. La parola احجام *(iḥğām)*, riluttanza, è di registro elevato e d'origine islamica:

فلم يَهم بين إنكار و معرفة ولم يَحِم بين **إحجام** و إقدام [53]
(ابن الرومي [836-896]، اسعد بعِيد أخي نسك و إسلام، 19)
(Non si perde tra smentita e conoscenza/e non si disperde tra riluttanza e anticipazione/intenzione [Ibn Al Rūmī [836-896], Is'ad bi'īdi aḫī nusukin wa islāmi – Sia felice per la festa di culto e d'Islam di mio fratello, 19])

ليس في حكمك **إحجام** و لا فيه اقتحام
(كالسابق، أنا صبٌّ مستهام، 88)
(Non c'è nel tuo giudizio né riluttanza/né temerarietà [ibid. Anā ṣabbun mustahām – Sono un innamorato pazzo e errante, 88])

Benedetto da Cristo, Francesco, incoronato dall'alone di santità, *raccomandò la donna sua piú cara,/e commandò che l'amassero a fede (vv.113-114)*. Ricevuto nelle braccia nude della terra, si eleva al cielo, *al suo regno*.

Pensa oramai qual fu colui che degno
collega fu a mantener la barca
di Pietro in alto mar per dritto segno;

فكر الآن من كان رفيقه الوفي
ليبقى على سفين بطرس
ماخراً باستقامة في عرض البحر؛

(118-120)

in alto mar per dritto segno (v.120): per un giusto segno, la barca di Pietro è sospesa in *alto mare*. In arabo ماخراً باستقامة في عرض البحر *(māḫiran bistiqāmatin fī ‘urḍi al baḥr)*, solcante con dirittura in pieno mare, JIHAD immagina un quadro movente in cui la barca solca il mare. L’aggettivo ماخر *(māḫir)*, solcante, da مخر *(maḫara)*, fondere il mare con la prora della nave, è di registro sublime[12].

Ma ’l suo pecuglio di nova vivanda
è fatto ghiotto, sí ch’esser non puote
che per diversi salti non si spanda;

و لكن قطيعه صار نهما
بالكلأ الجديد حتى لم يمنع نفسه
من الانجرار إلى مراع أخرى؛

(124-126)

è fatto ghiotto (v.125, Jihad v.124): è tradotta in صار نهما *(ṣāra nahiman)*, è diventato ghiotto. L’aggettivo نهم *(nahim)*, ghiotto, è di stile elevato che sostituisce la parola standard di stesso significato أكول *(akūl)*. È d’origine islamica:

أقدم أخا **نِهَم** على الأساوره [53]
(الحارث بن سمي، أقدم أخا نَهم على الأساوره، 1)
(Venga fratello ghiotto/avido di gioielli [Al Ḥāriṯ bnu Sumay, Aqdama aḫā nahimin ‘alā al asāwira -Venga fratello ghiotto/avido di gioielli, 1])

Kadhim JIHAD segue una traduzione letterale con uno stile semplice ma ricercato. Trasparisce una lingua semplice nel suo insieme con un ornamento poetico preislamico o islamico. L’eco ritmica ha intonato di tanto in tanto mediante la قافية *(qāfiya)* o la rima tra qualche parola. La scelta traduttiva di JIHAD si rivolge qualche volta alla traduzione di RISSET per concordare con DANTE. Infine la traduzione araba dell’XI canto del *Paradiso* risulta comunicativa e rispettosa del significato originale del testo, dove trasparisce il tema religioso della dedizione alla fede e alla chiesa.

[12] Si riferisce a JIHAD, Inferno XXVI, v.126, p.212.

CAPITOLO 6
PARADIGMI DELLA CRITICA MODERNA DANTESCA

6.1. La poesia di Dante

La Divina Commedia è nata. La sua impronta è straordinaria e il suo primo fine è nobile. Quando si legge la premessa scritta da DANTE nella XIII *Epistola* dedicata all'amico Cangrande della Scala, che non è altra che la prima autocritica del poeta stesso, si sottolinea e si saluta soprattutto l'intenzione missionaria di DANTE verso un miglioramento della società e dell'umanità. Da una percezione umana, immerge piano piano una perspettiva metafisica e profonda che riguarda il Divino.

DANTE nella sua introduzione si ferma soprattutto su ciò che è importante in una vita: la felicità. Ma il poeta dietro il fumo denso del mondo reale, vuol fuggire quella visione in cui primeggia un io per soltanto lo stesso io. DANTE vuol giungere una nuova realtà che si proietta nel perfezionismo di Dio mediante un lavoro approfondito sullo smarrimento dell'umano e delle sue *retrouvailles* avec il vero: *« il fine del tutto e della parte è rimuovere i viventi in questa vita dallo stato di miseria e condurli allo stato di felicità » [39].*

In quell'*Epistola* il poeta tratterà ciò che diventerà dopo la materia bruta della critica moderna di DANTE: tema, allegoria, struttura, lingua…Infatti, dal primo incontro con il poeta si interroga sul perché di tutto quell'interesse per lui? Forse è per la sua implicazione, per la sua poetica di esprimere i sentimenti del mondo e di esprimere il *lot* di sofferenze di tutti gli uomini e la brevità della felicità, che DANTE ci affascina e ci colpisce.

Il primo asso di riflessione evocato è il perché della scrittura della *Divina Commedia* e che il poeta descrive come un suo desiderio arduo di trovare un mondo migliore o meglio ancora la promessa di un mondo migliore. Da questa prima speranza o percezione futura, l'uomo, libero nelle sue scelte di vita, dovrebbe operare nell'infinità del bene per assaggiare il frutto beatificato. DANTE come una lanterna che vuol illuminare, prima che sia tardi, quella tappa di transizione verso l'estasi celeste; scrive la sua opera con uno scopo etico e morale: *« Il soggetto di tutta l'opera dunque, presa solo letteralmente, è lo stato delle anime dopo la morte inteso genericamente; infatti su esso e intorno a esso si svolge il procedimento di tutta l'opera » [ibid.].*

DANTE in buon amico del lettore, vuol anche offrirgli e una sua disponibilità e una sua accessibilità, mediante un genere letterario semplice chiamato da lui *« canto rustico »* scritto in un linguaggio modesto e umile per poter essere letto e capito da tutti: « *è il modo piano e umile, perché lingua volgare in cui discorrono anche le donnette » [ibid.].* Quell'opera vuol anche uscire dai sentieri drammatici della tragedia per immergersi nella diversità del destino, verso una fine felice ed estrema: *« E per ciò è chiaro che la presente opera si dice Commedia. Infatti se guardiamo alla materia, è orribile e fetida al principio, perché Inferno, prospera, desiderabile e accetta alla fine, perché Paradiso » [ibid.];* e spiegare le vele in pieno vento poetico che si alterna tra *«poetica, fittizia, descrittiva, digressiva, transuntiva, e insieme definitiva, divisiva, probativa, reprobativa, ed esemplificativa » [ibid.].* Su quest'ultima nota sul gioco del *Poema sacro*, tra realtà e finzione finisce l'*Epistola* a Cangrande della Scala, dove DANTE ha voluto semplicemente esporre la sua *quête* di verità, una verità affatto percepibile con gli occhi ma con il cuore dell'anima umana. Attorno alla questione di '*verità*', si è delineato attraverso tanti secoli un oceano di critica su DANTE per tentar di capirlo e di svelare il mistero che lo rende sempre eterno nella memoria universale.

Nel ventesimo secolo sono distaccate dalla moltitudine di opinioni e teorie sul poeta quelle che riguardano la poesia di DANTE e su cui si ha scelto di fermarsi: Benedetto CROCE '*La poesia di Dante'*, Bruno NARDI '*Dante nella cultura medievale'* e Erich AUERBACH *'Studi su Dante'*. Parlare della poesia di

DANTE, è parlare di quell'arte in cui il poeta aveva tessuto il reale con l'immaginario, lo storico con il mitologico, lo spirituale e l'affettivo: *« La liricità, di cui parliamo, non è un genere di poesia, ma è la poesia stessa, e anzi ogni opera d'arte, pittorica, plastica, architettonica, musicale o altrimenti che si chiami » [48].* La poesia dantesca si scopre progressivamente lungo lo svolgimento del viaggio oltreterreno. Timida in partenza a causa del dubbio di DANTE, diventa tremante, lenta e infine libera. La fine è sollievo con il paradiso e con l'emozione del compimento del poema:

> « La poesia di Dante non scoppia fin da principio e non assorge a un tratto alla sua propria altezza, ma si viene man mano snodando, e si fa più copiosa e varia, più franca d'andatamento, con un crescendo che va dai primi conti a quelli del mezzo e della fine dell'Inferno, e ripiglia con più placidi modi nella seconda cantica, e sale, libera e gagliarda, sicura di sé, sfidando ogni rischio, nell'aere sottile del Paradiso » [ibid.].

La poesia di DANTE non è soltanto una forma o una storia, ma un paesaggio che implica tutti i sensi. Al visivo si aggiunge il sentire per costruire la sensitività stessa della *Divina Commedia*. Colori, luci, freddo, caldo, gelido, gridi, preghiere, canti, l'esprimibile, l'ineffabile; tutti gli ingredienti sono presenti per fare un *mets* straordinario e una sola persona lo ha realizzato, DANTE:

> « Oggetto e dottrina della Commedia non sono una parte accessoria, ma la radice della sua bellezza poetica. Nella luminosa massa delle sue immagini e delle sue similitudini, nell'incontro sonoro dei suoi versi, essi ne sono le forze motrici, sono la forma di questa materia, ravvivano e accendono l'alta fantasia; essi soli danno alle cose viste nella visione, insieme con la loro vera figura, anche la potenza di afferrare e incantare » [43],

Sulle tracce del mondo storico e reale, si ricalca il mondo oltreterreno. Ognuno completa e certifica l'esistenza dell'altro:

> « in quanto tutto l'edificio, considerato dal punto di vista fisico, morale o storico-politico, costruisce e insieme rappresenta in immagine sensibile la sorte dell'uomo e della sua anima: Dio e la creazione, spirito e natura stanno ordinati e conclusi in eterna necessità (che però non è altro che la perfetta e compiuta libertà conforme al loro essere), e aperta resta soltanto

> la sottile fessura della storia umana, il breve spazio della vita terrena dell'uomo, in cui deve cadere la grande e drammatica decisione » [ibid.].

Il fascino comincia dal poeta con l'allegoria del poema, un velo che nasconde un labirinto infinito di significati. CROCE saluta all'inizio del suo percorso critico, la bontà di DANTE di aver cosparso il cammino samantico del suo poema di chiavi, di indizi che permetterebbero di guidare il lettore a percepire alcuni dei suoi aspetti:

> « E quando l'autore di quel prodotto non lascia un esplicito documento per dichiarare l'atto di volontà da lui compiuto, porgendo al lettore la « chiave » della sua allegoria, è vano ricercare e sperare di fissarne in modo sicuro il significato: la « vera sentenza non si può vedere », se l'autore « non la conta », come anche si avverte nel Convivio » [48].

L'oggetto della *Commedia* riflette l'immagine della vita dopo la morte e nello stesso tempo è *un'immagine del mondo terreno*:

> « l'oggetto della Commedia, anche se essa raffigura lo stato delle anime dopo la morte, rimane la vita terrena in tutta la sua ampiezza e il suo contenuto; tutto quanto avviene in alto o in basso nel regno dell'aldilà, si riferisce al dramma dell'uomo nell'aldiquà » [43].

AUERBACH in quella nebbia del visibile e dell'invisibile fa ricordare che dietro il mondo oltremondano si nasconde soprattutto una perspettiva del prossimo giudizio di Dio. Quindi davanti alla precarietà della vita l'uomo deve determinare la sua sorte ora e non dopo perché sarà tardi:

> « l'oggetto della Commedia, anche se essa raffigura lo stato delle anime dopo la morte, rimane la vita terrena in tutta la sua ampiezza e il suo contenuto; tutto quanto avviene in alto o in basso nel regno dell'aldilà, si riferisce al dramma dell'uomo nell'aldilquà. Ma, in quanto questo riceve da quello la misura in cui deve essere formato e diretto, non diventa regno dell'oscura necessità né pacifica terra di Dio, al contrario, lo spiraglio è veramente aperto, lo spazio della vita è breve, incerto e decisivo per l'eternità; il dono magnifico e pauroso della libertà potenziale crea l'atmosfera inquieta, urgente, tanto umana quanto cristiano-europea dell'attimo irrevocabilmente fuggente, che deve essere sfruttato; la grazia di Dio è infinita, ma anche la sua giustizia, e l'una non elimina l'altra » [ibid.].

La Divina Commedia rimane una mescolanza poetica in cui s'intracciano mondo storico e rappresentazione apocalittica, secondo una struttura etica e morale ben determinata, che trova la sua origine nel pensiero di ARISTOTELE:

> « Appoggiandosi alle più alte autorità della ragione e della fede, il suo genio poetico ardí un'impresa che nessuno prima di lui aveva osato: rappresentare tutto il mondo terreno-storico, di cui era giunto a conoscenza, già sottoposto al giudizio finale di Dio e quindi già collocato nel luogo che gli compete nell'ordine divino, già giudicato, e non in modo tale che nelle singole figure, nella loro sorte escatologica finale, il carattere terreno fosse soppresso o anche soltanto indebolito, ma in modo da mantenere il grado più intenso del loro essere individuale terreno-storico, e da identificarlo con la sorte eterna » [ibid.].

La critica dantesca con Bruno NARDI prende un'importante svolta. Il critico mettendo DANTE nella *peau* di un profeta, ci urta sul momento ma dopo, genera in noi un diluvio di pensieri, di paragoni, di tentativi per capire il perché di quella coraggiosa attribuzione. NARDI lungo tutto il suo capitolo « *Dante profeta* » sta per giustificarsi e per convincerci. Comincia con la questione della predistinazione, in cui un uomo sarà destinato a realizzare una certa missione e dopo, come si dice, morire. Infatti, a DANTE e per il suo benessere, era deciso dall'*altro,* di prepararlo a compiere un destino incredibile e intanto la sua esistenza era cosparsa di segni non ingannevoli che lo preparavano a qualcosa di grande, di sovrumano.

Mediante una focalizzazione filologica e biografica, si avvia una ricerca microscopica su quei segni che hanno fatto nascere il grande DANTE. La prima vicenda decisiva nella sua vita è l'incontro con *Amore* che riempirà il suo cuore di una forza e di una sensibilità umana comune a tutti gli uomini; e che implicherà non solo il cuore ma anche la ragione:

> « L'escogitazione dell'intelletto prende figura in una giovane donna, dal « color di perla », dal sorriso estasiante; una figura che si vede e non si vede, indeterminata, sfuggente; il sentimento, che ella sparge di beatitudine, è ineffabile: intender non lo può chi non lo prova » [48].

La giovinezza di DANTE è ricca dalla presenza fuggitiva di Beatrice. Il giovane poeta per celebrare l'incantesimo dei suoi sensi alla sua vista s'impegna nella poesia provenzale dello *Stil Nuovo*:

> « Egli si uní dapprima a una scuola letteraria di recente iniziata in Italia, a quella dell'Amore che è tutt'una cosa col « cuor gentile », della donna, innalzata a creatura celeste, a messo di Dio, ad angeletta, a nunzio e promessa del paradiso, figuratrice di basse voglie e d'odî e d'invidie, ispiratrice e comandatrice di sentire eletto e virtuoso […] L'ideale che vi si coltivava si era formato per un affinamento ed elevamento della vecchia ideologia erotica dei rimatori provenzali e dei provenzaleggianti italiani, attuato sotto l'efficacia, per quel che sembra, di concetti della filosofia scolastica e diabiti sentimentali del misticismo cristiano e francescano » [ibid.].

Il passato poetico di DANTE ha travagliato la sua sensibilità poetica che esaltava sulle più alte cime, il mito della donna amata. Quest'ultima riveste con la concezione stilnovistica l'abito più onerevole di *donna-angelo* che rivaleggia in bellezza e in virtù:

> « La donna-angelo è una costruzione di testa; ma accanto a essa pur si muove il vago sogno giovanile di bellezza, di virtù, di soavità, di purità: sogno arditissimo nei suoi voli pei cieli del perfetto e del sublime e accompagnato da altrettanta timidezza nella vita reale; e tutto codesto non è escogitazione, ma affetto, aspirazione, sospiro, esaltazione, cosa, insomma, spontanea e sincera » [ibid.].

Quella perfezione romantica rimarrà di grande importanza da DANTE a tal punto che ogni volta questo non era appagato di perfezione verso Amore, ciò che lo spingerà a elevare Beatrice al rango più vicino a Dio nell'Empireo. Quella dolce euforia d'amore era di una corta durata, perché precocemente Beatrice viene strappata alla vita. Da quel momento il poeta vivrà nel souvenir che abbia di lei, un souvenir che diventerà nelle frontiere oltreterreni più sublime:

> « E questa giovane donna, che cosí poco dimostra di sé stessa, fuori dell'incanto che diffonde col suo apparire, ha la storia che le si confà, la storia delle apparizioni angeliche; perché, come essere che non è della terra, che non ha niente da fare né da amare sulla terra, presto muore, o piuttosto trapassa. L'ammirazione per la bellissima, per la divina parvenza,

> il dolore pel suo sparire, il rimpianto per lei che non c'è più, che non è più sulla terra eppure è sempre nel cielo e nel cuore di chi l'ha amata, il dominio che ella, morta e lontana, tuttavia esercita su lui, e l'abito di vita e di sentire che gl'impone, ammorbidiscono e ravvivano la poesia di scuola, che il poeta consacra » [ibid.].

Dopo la morte di Beatrice capita l'incontro con *Filosofia* che illuminerà la sua anima e il suo spirito, e lo colmerà con una maturità degna di grandi filosofi:

> « Il suo filosofare è nato da un bisogno del cuore, in esso trovò confermato ciò che presentiva da tempo; la sua aspirazione all'unità universale vi trovò alimento, e subito egli cominciò a ricercare una completa concordanza fra ciò che portava in sé con le conoscenze ora acquisite » [43].

Il suo pensiero filosofico nutrito da diverse letture e sedute di studio, è nel suo fondamento una bella armonia di incontri con ARISTOTELE, PLATONE, BOEZIO, AVERROÉ, Tommaso D'AQUINO, Alberto MAGNO, Sant'AGOSTINO… AUERBACH descrive il percorso filosofico di DANTE come il matrimonio della scolastica con il poetico cavalleresco: *« come Tommaso cercava d'unire le dottrine peripatetiche con quelle cristiano-platonico-agostiniane, cosí Dante voleva unire il sistema tomistico con la mistica ideologia del « cor gentile » » [ibid.].*

Quelle diverse vicende e mutamenti nella vita di DANTE gli hanno tracciato la strada verso il Divino e senza il loro accadere ci fosse forse un altro DANTE, perché ognuno è lo specchio del suo vissuto e *né Dio né la natura fanno mai niente invano*:

> « Spirito intensamente riflessivo, egli aveva dapprima meditato sulla purissima fiamma accesa nel suo cuore dal fuggitivo sguardo femmineo che l'aveva colpito giovinetto; e condotto dalla morte della fanciulla amata a cercar conforto nella ricerca del vero, s'era dedicato allo studio dei filosofi con tale fervore che in breve tempo sentì « vir philosophie domesticus » e sentì germogliare nella sua anima una più alta e fervida passione. La luce della filosofia aveva rischiarato alla sua mente la vera e profonda natura dell'amore che tende, oltre le apparenze caduche, alla bellezza eterna; gli aveva scoperto l'origine divina e il fine supremo al quale aspira per tortuosi sentieri l'irrequieto spirito umano; rivelato quello che rende l'uomo splendente di vera nobiltà e degno d'onore » [45].

La vita di DANTE era il teatro di sconvolgimenti di diversi tipi ma che hanno contribuito nella costruzione o ricostruzione psicologica di DANTE. Quest'ultimo ha saputo trasformare la situazione di debolezza e di ingiustizia in forza:

> « Il corso della sua vita era infelice, amaro e pieno di scosse pericolose; la sua idea del giusto ordine, e la sua volontà di compierlo, vennero in conflitto con le potenze esistenti e furono sconfitte, ma in nessun modo potevano essere spezzate internamente; anzi la sua sorte lo rese saldo, lo formò e lo spinse, quanto più egli vi ripensava, a penetrare con forza quasi paurosa e fino allora inaudita, sia nella connessione dei fatti storici, sia nel materiale della storia terrena, cioè nell'essere e nel destino degli attori umani, nella loro estrema particolarità » [43].

Una forza che va contro l'avversità, che sia politica, spirituale o sentimentale e che trova la sua vivacità in Dio. DANTE quindi si alza maestro di se stesso e degno nel suo essere profondo, armandosi di *« un sentimento del mondo, fondato sopra una ferma fede e un sicuro giudizio, e animato da una robusta volontà » [48]*. Doveva fidarsi della sua fede per uscire da quel turbine di tenebre e di caos:

> « Eppure la fede di Dante non vacillava. Anzi, quanto più stridente era il contrasto fra questa e la realtà contingente, tanto più egli si sentiva spinto a riporre tutta la sua fiducia in Dio, la cui luce splendeva in fondo all'anima sulle sciagure sue e su quelle dell'umanità » [45].

A quel proposito CROCE parla di un'esperienza dantesca nel conoscere le nerezze più oscure della vita in generale. DANTE è esperto del vizio umano perché ha visto il vero visaggio del mondo e interpreta ormai le anime che hanno optato per il male:

> « Ma in questa robusta inquadratura intellettiva e morale si agita, come si è detto, il sentimento del mondo, il più vario e complesso sentimento, di uno spirito che ha tutto osservato e sperimentato e meditato, è a pieno esperto dei vizî umani e del valore, ed esperto non in modo sommario e generico e di seconda mano, ma per aver vissuto quegli affetti in sé medesimo, nella vita pratica e nel vivo simpatizzare e immaginare » [48].

AUERBACH su quello slancio che riguarda i guai danteschi dice che DANTE ha voluto prendersi la rivincita sulla tragedia politica della sua vita, l'esilio; e acquistare di nuovo la sua dignità mediante la scrittura della *Divina Commedia*. Questa gli ha permesso di creare un suo mondo intimista e utopistico in cui galleggiano i puri valori e in cui diventerà di nuovo maestro di se stesso. La fortezza di quel mondo sarà l'intelletto e il pensiero enciclopedico:

> « Ma per avere autorità spirituale occorre formarsi un'immagine del mondo unitaria, chiusa, secondo le concezioni del tempo, in un sistema didattico-enciclopedico; e, come era per lui naturale, nella rappresentazione doveva fluire una considerazione e giustificazione purificatrice del proprio destino, e dei propri principî di fronte ad esso. Da tali motivi è nato il Convivio, e in senso più profondo anche la Commedia. Entrambi sono intesi come enciclopedia universale, come opera di tutta la vita del loro autore » [43].

Partendo dal desiderio di stabilire una pace politica e spirituale e costruire la bilancia di una giustizia universale, DANTE si arma della *Commedia* e va in guerra: *« La riforma che vagheggia il poeta della Commedia, persegue un unico fine: il ristabilimento dell'ordine e della giustizia tra gli uomini » [45].* Avrà per ideali il destino di Enea e di Paulo, che per volontà divina, l'uno aveva visitato gli inferi e l'altro era rapito al cielo:

> « Predestinato da Dio ad essere padre dell'impero romano che doveva apparecchiare il mondo alla venuta di Cristo, e padre di quella Roma ove doveva risiedere il capo della chiesa, Enea meritò da Dio la grazia d'andare, prima della sua morte, ai beati Elisi, per udirvi dall'ombra d'Anchise le profetiche parole che l'avrebbero spronato nella lotta per la conquista del Lazio. La stessa grazia fu concessa a san Paolo, l'apostolo prescelto da Dio a diffondere nel mondo greco-romano la parola di Cristo » [ibid.]:

Dalla similitudine dell'esperienza visionaria di DANTE con alcuni dei suoi predecessori emerge la questione del realismo o della finzione del *Poema sacro* che rimane fra le questioni molto dibattute attraverso il tempo. Mette l'accento sulla posizione di DANTE in quell'impresa: semplice poeta o arduo profeta incaricato dalla missione di guidare e salvare l'umanità? Benedetto CROCE a quel

proposito dipinge la missione di DANTE con colori profetici nel quadro preciso della pura verità:

> « Perché Dante si conosce depositario ed esecutore d'una missione, si sente poeta, e si sente profeta, o, tutt'insieme, poeta-profeta, poeta-vate, che con la sua parola annunzierà la verità e preparerà gli uomini alla giustizia. Egli guarda dunque sé stesso nell'atto di questa missione, e prende speranza, consolazione e interiore dignità dal considerare l'esser suo » [48].

Bruno NARDI continua su questo slancio e parla di DANTE come un profeta che s'iscrive nella cerchia dei diversi visionari escatologici. Si giustifica dal fatto che il poeta è come il profeta perché si sente investito ogni volta da un obiettivo ben preciso:

> « In ogni poeta veramente ispirato, c'è la natura del profeta, e il profeta è a suo modo un poeta. Per questo i poeti furon detti vati e interpreti degli dèi, e creduti parlare afflante numine; per questo ancora gli stessi teologi riconobbero quello che di immaginario e fantastico v'è quasi sempre nelle visioni profetiche » [45].

DANTE si è considerato profeta, perché ha saputo essere attento e sensibile al mondo che lo circonda, senza nemmeno rimanere spettatore, ma tentare di far cambiare le cose secondo l'insegnamento di Dio:

> « Il profeta, sia esso Mosè o Maometto, Ezechiele o l'abate Gioachino, è l'uomo che, raccogliendosi a meditare sulle condizioni storiche del suo popolo, avverte il travaglio profondo e le aspirazioni d'una epoca, ne intuisce le forze latenti, ne devina lo sviluppo, presentendo il fatale scioglimento del dramma sociale di cui vive la passione. Di questo dramma egli non è solo inerte spettatore, ma spesso attore non secondario, la cui parte è quella d'incitare i volenti, denunciare e sferzare i malvagi, additare la metà segnata da Dio. Il suo linguaggio non è l'astuto e circospetto parlare dell'uomo politico, nè il pacato ragionare del filosofo ; dall'interno fuoco che l'arde, salgono al suo labbro parole concitate e roventi, comandamenti e minacce ; i suoi pensieri s'incarnano in vivide immagini, le vicende umane passate e gli eventi ancor non nati affluiscono alla sua fantasia a formare la drammatica visione che lo rapisce » [ibid.].

La conferma di NARDI sullo statuto di profeta di DANTE, si appoggia anche sul suo dono del sé, sul suo dimenticarsi per una causa più alta, più degna e più altruista. DANTE ha avuto uno sguardo che supera il naturale visivo per proiettarsi nella fine, nell'eternità, non pensando che solo a salvare la terra e risvegliare le coscienze:

> « Dante fu vero profeta, non perché i suoi disegni di riforma politica ed ecclesiastica si siano attuati […] ma perché, come tutti i grandi profeti, seppe levare lo sguardo oltre gli avvenimenti che si svolgevano sotto i suoi occhi, e additare un ideale eterno di giustizia come criterio per misurare la statura morale degli uomini e il valore delle loro azioni » [ibid.].

Questo segue ciò che DANTE stesso qualificava una volta realtà, un'altra immaginazione:

> « La visione dantesca, e cioè il viaggio attraverso l'Inferno, il Purgatorio e le sfere celesti sino al cospetto di Dio, è forse, per Dante, pura finzione poetica, qualcosa come dire un « romanzo teologico », ossia, come Dante stesso diceva nel Convivio, una « bella mensogna » sotto il velame della quale si nasconde una verità da scoprire » [ibid.]?

Ma il poema nel suo insieme, esprime un *desiderio di dar forma alla realtà* e di costruire il retto cammino verso la verità. Per questo DANTE usa tutti i mezzi per realizzare il suo obiettivo, fra cui c'è la lingua che rimane ricca e ricercata:

> « La sublimità di questa lingua, in cui c'è tanta erudizione e tradizione, nasce però ogni volta direttamente dall'oggetto e dalla lotta per l'autentica espressione di esso, e i mezzi artistici tradizionali sono ora usati, ora sdegnati, e ancora poi trasformati in modo del tutto nuovo, con una tale padronanza che si vorrebbe forse parlare piuttosto di un'altra natura, di una seconda natura, cresciuta sul terreno dei mezzi stilistici tradizionali » [43].

Navigando nella scia linguistica del latino e del volgare, il cuore di DANTE pende più per qualcosa che uscirà dell'ordinario e che servirà la causa della lingua e dell'anima italiane. Il poeta preparava nel suo immaginario la concretizzazione di un folle progetto che sfiderà le leggi medievali di uso e che mischierà genio poetico e genio volgare:

> « Il poeta possedeva già chiaro il senso dell'immediata e perfetta corrispondenza tra l'espressione volgare e i sentimenti dell'anima del popolo, e avvertiva come fosse impossibile di sostituire all'espressione volgare, creata insieme all'immagine fantastica e palpitante di passione, la fredda espressione latina » [45].

DANTE userà uno stile unico e bello. Questo sarà il volgare illustre che avvierà il rinnovo linguistico italiano e che rifletterà il culmine della maturità dantesca: *« e si gloriò del « bello stile », e assai gioia ebbe dalla parola, dalla parola appropriata, calzante, sensuosa, che è il pensiero stesso che genera a sé, con divino fremito di creazione il proprio corpo vivente » [48].* Il senso meticoloso di DANTE si rispecchia anche nella sua scrittura. L'ordine e la precisione sono presenti in una poesia che nondimeno non è incatenata o raffrenata per nulla:

> « Anche quando si afferma che il carattere e l'unità della poesia dantesca stanno per intero nel metro, su cui il poema è cantata, nella terzina, incatenata, serrata, disciplinata, veemente e pur calma, si dice e non si dice il vero » [ibid.];

Questa lingua è messa nello stampo particolare della forma e della struttura della *Divina Commedia*. E quindi non si lascia domare facilmente, senza lotta, in quel preciso quadro ma alla fine, sgorga una perfetta armonia tra tutti gli elementi opposti:

> « La poesia di Dante è una lotta continua con il soggetto e la forma che esso esige, un agone in cui non si risparmiano i colpi, da cui il poeta esce sempre vincitore ; ma alla fine della lotta il soggetto vinto e rinato è giovane nella forma che il vincitore gli diede, e lo stanco vincitore è esausto e pronto a morire » [43].

La lingua poetica di DANTE completa il già multiplo della *Commedia* essendo musicale, ritmica, mobile e non monotona. Il lettore non dovrebbe soltanto leggerla ma anche ascoltarla e sentirla con un effetto visivo:

> « la multiformità dei movimenti; la ripartizione delle pause ritmiche, il levarsi o abbassarsi del tono, l'accentuare o il lasciar scorrere le singole parole, sono costanti; il movimento è cosí molteplice e libero che con ragione si è

> paragonato la Commedia nella sua forma ritmica, nonstante gli argini, al mare; come il mare essa mostra tutte le gradazioni di tempesta e di calma » [ibid.].

se come fosse viva:

> « Cosí nella Commedia nessuna particolarità dell'espressione ritmica va perduta; in sé ogni ritmo è cos aviva e ampia, che lo spazio stretto e misurato costringe ad una consistenza tanto più intensa e conclusa, e in ognuna delle innumerevoli variazioni che lo seguono esso è contenuto e riflesso; dovunque si apra la Commedia, la si ha tutta » [ibid.].

In essa si aggiunge un'altra difficoltà, un'altra bellezza dantesca: il numero '*tre*' che splende sui passi della luce divina e al ritmo dei versi danteschi. Trinità, terzine e terza rima si delineano nella folle ripetizione e ordine di quel numero:

> « La santa Trinità si rispecchia nella tripartizione del poema, nel numero dei canti, nella terzina, e nell'ordine delle rime. Trinità dei versi e trinità delle rime : a questi due ordini, che si incrociano, deve piegarsi la lingua nella terzina, e qui bisogna ripetere ciò che poco fa abbiamo anticipato, che la costrizione non ostacola la libertà e la molteplicità, ma la genera e la esige, o anche che non è arte, o tanto meno maniera, quella che nasce da questa costrizione, ma una seconda natura, conquistata a fatica, ma tanto più ricca » [ibid.].

L'uso della terza rima da DANTE, ha fatto vibrare la *Commedia* ai toni ricchi di una musicalità unica e originale, mai suonata che dalle mani esperte del poeta:

> « ma quella propriamente dantesca, impostata col materiale linguistico, sintattico e stilistico proprio di Dante, battuta con l'inflessione e l'accento che egli le dà, diversa dalla terzina adoperata da altri poeti : con la quale ovvia considerazione si fa altresí chiaro che la terzina viene ricordata in questo caso non come determinatrice per sé stessa di quella particolare poesia, ma in quanto richiama tutto l'ethos e il pathos della Commedia, la sua intonazione o tonalità, lo spirito di Dante » [48].

Ciò che era un po' crudo con CROCE è di dire tutto alto ciò che si diceva in basso e che riguardava e la trama e lo stile di DANTE nel Paradiso che scendeva in *pique*. Il critico ha osato anche dichiarare che l'opera di DANTE si è conclusa

con la prosa: *« Nella prima metà dell'Inferno s'incontrino i grandi caratteri poetici, e poi, via via che si scende tra peccatori meno drammatici, si vada nella « prosa » » [ibid.].* La sua opinione in grande parte si appoggia sullo svanimento progressivo della forza narrativa e stilistica e del colpire del lettore nel *Paradiso*. CROCE invece di spingere quel regno nei recessi dell'oblio; mette in evidenza un punto importante di quel regno, l'esistenza di una realtà più profonda, più percipibile e più comprensibile solo a chi dimentica il visivo per sentire con il cuore della fede:

> « sulla rappresentabilità dell'Inferno e sulla non rappresentabilità del Paradiso. Veramente, per questa parte, Dante sapeva ciò che i critici non sanno o hanno dimenticato, che Inferno, Purgatorio e Paradiso, tutta la vita oltremondana, è irrappresentabile e anzi inconcepibile dall'uomo, ed egli intendeva darne solo una figurazione simbolica o allegorica; il tormento costante ed eterno supera la capacità della mente umana non meno del gaudio costante ed eterno, e sono entrambi impensabili perché contradittori ed assurdi » [ibid.].

La critica dantesca è per la maggioranza del tempo positiva e saluta la *Divina Commedia* per la sua polivalenza argomentativa e stilistica. Il *Poema sacro* rimane un'esercitazione del bel fare poetico di DANTE, con soste sorprendenti su un certo canto, un passaggio o un personaggio.

Ciò che colpisce in DANTE, è quella *double face* che esiste tra realtà e allegoria, tra presenza e suggerimento. Il filo d'Arianna che conduce e anima il poetico dantesco risiede nei suoi personaggi che sono terribili, emotivi, forti, fragili, eroici e ben altre descrizioni che ci lasciano senza voce. È il centro gravitazionale della poesia di DANTE, il suo cuore battente:

> « Non è certamente la visione dell'altro mondo quella che rimane come immagine sintetica delle impressioni provate, non la perdizione terrificante dell'Inferno, o il travaglio di dolore e speranza del Purgatorio, o la felicità del Paradiso ; ma, sopra le tante e diverse figure di personaggi dalla vigorosa tempra o dalle ardenti passioni o dai violenti e truci atteggiamenti o dai sensi miti e gentili o dalla mente serena; sopra gli spettacoli di paesaggi ora orridi e adusti, ora freschi e deliziosi, ora cupi per tenebre, ora allagati di luce; sopra le scene risonanti di parole pietose, elevate, gravi d'ammonimenti e d'insegnamenti, sdegnose, irate, solenni; l'immagine che

> si leva di una volontà robusta, di un cuore esperto, di un intelletto sicuro, l'immagine di Dante » [ibid.]:

La sensibilità del poeta, rivolta non solo alla poetica, ma anche alla sfera luminosa del politico, dello storico, del mitico, del religioso, dell'umano… lascia trasparire una generosa simpatia per il mondo oltreterreno in cui il poeta prende il tempo di fermarsi davanti a ogni personaggio per creare l'incipit di una meravigliosa condivisione:

> « l'Impero romano, Cesare, Bruto, Catone, Virgilio, Minosse, Plutone. Ma nella poesia, e perciò nella storia della poesia dantesca, questi fatti e personaggi diventano immagini o metafore di vario sentire del poeta, e perciò occorre certamente conoscere com'egli li pensasse, ma solo in rapporto all'uso che ne fece nelle situazioni in cui li introdusse, in quanto gli sonavano come grandi nomi del passato, intonati variamente da riverenza, da ammirazione, da amore, da terrore » [ibid.].

Ogni volta è il nome di un personaggio della sua storia che s'immischia e s'infila nella mente per far sbocciare la rosa della memoria: *« Di un'aureola quel personaggio, così come a una cara figliuola, noi diamo un nome pieno di care memorie o di alto augurio, e la storia di quel nome non pesa di certo sulla realtà della persona, che ne stata ornata » [ibid.].*

Attraverso la diversità dei personaggi danteschi, AUERBACH mette il punto sul saper fare di DANTE, espresso nella sua scelta e del personaggio e della parte di realtà che voglia liberare. Il più ammirevole è di catturare in un'occhiata un aspetto del personaggio, quello che l'ha condotto ad essere in un regno e un posto precisi, e irrigidirlo, e irrigidire soprattutto un dettaglio ben particolare:

> « Molto più difficile è la questione della scelta che ogni volta doveva fare tra la moltitudine dei tratti diversamente interpretabili della personalità singola: e al problema della vera realtà, che si pone a una simile scelta, si ricollega il problema dell'autorità che egli pretende, perché non solo non è l'epica ampiezza della vita, ma un unico momento di vera realtà, quello che egli deve rappresentare: questo momento contiene anche nello stesso tempo il destino finale, stabilito dalla Provvidenza, della figura introdotta » [43].

un dettaglio che per noi lettori sarà nuovo, ma nella *Commedia*, rimarrà come lo precisa AUERBACH, lo stesso per tutta l'eternità. Niente di temporale succederà a quei personaggi perché la sentenza è caduta e la loro *storia è finita*:

> « La storia con i suoi mutamenti è dunque loro tolta, ne è rimasto un ricordo che coglie necessariamente l'essenziale; e inoltre è rimasta loro la figura individuale: anche essa però non è una figura storica, mutevole, influenzata ogni volta dalla situazione storica empirica, ma la loro figura definitiva, vera e autentica, che il giudizio ha come svelato e fissato per l'eternità » [ibid.].

AUERBACH nell'analisi dei personaggi danteschi osserva un tratto originale di DANTE detto *naturalismo*, una maniera tutta naturale di andare e di avvicinarsi di un personaggio –conosciuto o no- per intrattenersi con lui e farlo imprimere nella storia, nel filo della memoria. Quell'aspetto di DANTE è infatti, un dono che sottolinea la socievolezza del poeta, una sua *ouverture* verso l'altro per guadagnare così facilmente e naturalmente la sua fiducia e condividere con lui un momento chiave della sua vita passata:

> « Il naturalismo di Dante è qualcosa di nuovo; l'immediatezza con cui egli solleva nell'aldilà qualsiasi uomo dalla folla dei vivi, per interpretarvi la sua realtà e la sua essenza, come se fosse tanto celebre quanto una figura mitica o almeno storicamente fissata, di cui tutti sanno che cosa significa, questa immediatezza sembra essere stata ignota prima di lui » [ibid.].

La condivisione o piuttosto il trasferimento del lettore nel mondo dantesco costituisce la magia della *Commedia*. Ci sarebbe un'immersione, un dimenticarsi del sé in favore del paesaggio e dei personaggi oltreterreni ma anche un risveglio terribile e spaventoso della coscienza per rendersi conto che c'è e non c'è più tempo per salvarsi:

> « L'ascoltatore o lettore entra nella gran scena rappresentata; nel grande regno del destino già compiuto, egli vede sé solo non ancora compiuto, ancora agente sulla scena reale, decisiva, illuminata dall'alto eppure nell'oscurità; la sua condizione è in pericolo, la decisione è vicina, e nei quadri del viaggio, che gli passano dinanzi, egli vede se stesso condannato, espiante o salvo, ma sempre se stesso, non spento ma eterno nella sua precisa peculiarità » [ibid.].

I diversi *tableaux vivants* della *Commedia* sono narrati e materializzati da descrizioni reali del terrestre. DANTE con la sua tecnica di *similitudine*, come viene chiamata dall'AUERBACH, dipinge un mondo sconosciuto mediante sensazioni conosciute e vissute. Usa per questo un senso acuto di dettagli per rendere la dinamica della *Commedia* vera, reale:

> « Ma i pochi gesti che dà, Dante ama darli con esattezza estrema e spesso minuziosa; non accenna nulla, ma protocolla e descrive il movimento in una maniera spesso analitica, e molto spesso non gli basta ancora: egli cerca di renderlo chiaro e di accentuarlo con una similitudine lunga e diffusa, che costringe il lettore a indugiare e a goderla » [ibid.].

Quindi il lettore non è *depaysé* o spaventato dall'incontro nuovo dell'aldilà perché tutto ciò che lo commuove sembra umano dall'emozione ai diversi paesaggi; dagli animali agli insetti; dalle stelle all'azzurro del cielo… e anche il Paradiso diventa visibile, immaginabile:

> « Benché il loro corpo rimanga nascosto, le apparizioni luminose del Paradiso possiedono un gesto affettivo con cui accompagnano il ricordo della passata vita terrena di un tempo; sono i diversi modi della luce e del suo movimento che Dante rende evidente con una imponente ricchezza di similitudini » [ibid.]:

Davanti alla moltitudine di dattagli e di personaggi menzionati nella *Commedia*, si riflette tutta la grandezza del genio dantesco che AUERBACH chiama lo *« spirito trasformatore e ordinatore del medioevo »*. DANTE appoggiandosi su un senso dell'ordine e dell'organizzazione molto forte, ha saputo giocolare con facilità, con *une main de maître* e in buon *manager*, con il puzzle dei personaggi senza interrompere l'armonia del suo poema:

> « È qualcosa di imponderabile, poesia, esperienza, visione, ciò che Dante ha conquistato di nuovo e di imperituro; ma non si deve dimenticare per questo che l'impulso che lo sollevò a questa impresa derivava direttamente dall'universalismo della dottrina razionale che egli si sforzava di dimostrare col farla diventare realtà nella visione divina » [ibid.].

Da tutta quella moltitudine di ricchezza, sgorga un tratto interessante della personalità di DANTE, dove la sollecitudine e la compassione sono re. Nell'aldilà della *Commedia*, soprattutto nell'Inferno e nel Purgatorio, dove primeggiano il dolore e il castigo e dove dovrebbe regnare un disgusto e un disdegno per la gravità del male commesso, DANTE modestamente ascolta i diversi dannati. Dove la maggioranza delle persone vede solo il negativo, DANTE al contrario, percipisce il buono che rimanga nel peccatore, infimo che sia, e che sarà la sua parte umana, sia del poeta sia rimanente nel condannato:

> « Non vero orrore, nell'Inferno, per la dannazione, ma dimestichezza, tenerezza, affetto, riverenza per molti dannati, i quali, da lor parte, come se stessero in un carcere o in un esilio terreno, molta sollecitudine si danno della loro fama, e si adoperano a corregere gl'ingiusti giudizî, che corrono sul loro conto : il « tema d'infamia » li tormenta più delle pene infernali » [48].

Dopo la nostra prima analisi della critica dantesca, di Benedetto CROCE, di Erich AUERBACH e di Bruno NARDI, si nota nel suo insieme lo sforzo di questi studiosi a svelare una o più verità su DANTE. Il loro sguardo rivolto verso l'essenza della *Commedia*, la sua poesia, risulta molto positivo perché ha saputo fissare i grandi assi di riflessione sul poeta cioè la sua vita, il suo obiettivo e la sua speranza. Mediante la loro ricerca si disegna un DANTE fedele a se stesso, fedele ai principi fondamentali della sua vita e che sono la dedizione sentimentale e la dedizione altruista. Questo, investito dallo spirito guerriero di giustizia terrena e divina, ha voluto realizzare un bene durevole e reale per tutta l'umanità. DANTE in buon conoscitore della vita e di ciò che nasconda di falso, decide di mettere la sua fiducia nell'unica verità esistente, quella di Dio. Non vuol essere solo ad assaggiare la beatitudine, ma al contrario vede in lui un redentore, un *Profeta*, incaricato di un messaggio di felicità eterna che non potrà realizzarsi senza un attuale e reale cambiamento. Convincere gli altri non risulta facile ma per essere degno della missione a lui affidata, userà tutto il suo genio poetico e umano, eccellerà in originalità, in arte e in intelletto lavorando una materia sacra e talmente rara: la *Divina Commedia*.

6.2. Dante e la fonte arabo-musulmana

Dal 1304, in esilio DANTE comincia la prima cantica della *Divina Commedia*, l'Inferno e continuerà la scrittura delle altre cantiche fino al 1321. Spinto dalla tendenza scolastica medievale, Dante voleva rafforzare il suo essere profondo mediante l'autentica verità di Dio, come voleva anche meditare seriamente sui diversi principi della religione: il bene, il male, l'anima, il giudizio divino, la sorte umana…La sua riflessione riflette soprattutto il bisogno dell'uomo semplice di capire la parola di Dio mediante i suoi insegnamenti e mediante la ragione. DANTE disegnava un cammino ben determinato verso l'estrema verità e verso una finale pace con il sé.

Nell'*Epistola* XIII a Cangrande della Scala, DANTE annuncia il colore letterario della sua opera che riguarderà la descrizione delle anime dopo la morte. Il genere della *Commedia* è senza altro escatologico e costituisce un lungo e progressivo viaggio nelle profondità dell'aldilà alla ricerca della redenzione e della salvezza, *« per recarne conforto a quella fede/ch'è principio a la via di salvazione » (Inf. II, 29-30)*. Il poeta da se stesso s'iscrive fra i visionari dell'oltretomba, più particolarmente con Enea e Paulo:

> Ma io, perché venirvi ? o chi 'l concede ?
> Io non Enea, io non Paulo sono;
> me degno a ciò né io né altri 'l crede.
>
> (ibid. 31-33)

che rappresentano il mondo classico e cristiano e che erano guidati, l'uno dalla Sibilla per visitare gli inferi e l'altro da Dio per scoprire il cielo.

Quando DANTE cita il nome dei suoi predecessori, ha aperto una via sulle fonti della *Commedia* che non si limita soltanto all'*Eneide* o alla *Visio Pauli* ma anche a tutta una tradizione di racconti escatologici: l'apocalisse di Giovanni, la Visio Tungdali, la Visio Alberico…che rappresentano come lo precisa Asin PALACIOS: *« la materia prima per il suo poema »[49]*. Quelle esperienze estatiche e apocalittiche che hanno preceduto la scrittura della *Commedia* e che sono secondo PALACIOS *« il frutto spontaneo della fantasia popolare, come*

risultato di una lenta elaborazione dei dati della fede cristiana, glossati e adornati dalla scienza teologica dei monaci e dalle invenzioni artistiche dei trovatori e dei giullari »[ibid.], hanno trovato un grande interesse da parte di eruditi che volevano tracciare la genesi del *Poema sacro* e fra cui ci sono LABITTE, OZANAM, D'ANCONA…ma che non sono riusciti a scuotere il mondo studioso come l'aveva fatto Asin PALACIOS. A quel proposito Carlo SACCONE aggiunge:

> « Le intuizioni originarie dell'abate Juan Andrès (XVIII sec.) furono riprese da A.-F Ozanam a metà dell''800 e formulate in modo problematico da E.Blochet all'inizio del nostro secolo; ma è solo nel 1919 che la questione esplose con la pubblicazione ad opera dell'orientalista spagnolo Asìn Palacios » [65].

Questo è dovuto in gran parte al mettere in avanti esplosivo della fonte arabo-musulmana della *Commedia* e che ha generato una polemica non detronizzabile:

> « Innanzitutto per la posta in gioco: l'originalità di concezione del poema sacro per eccellenza del mondo cristiano, la Divina Commedia; in secondo luogo, per i "patriottismi" letterari coinvolti –l'italico e l'arabo-, al livello delle loro massime glorie: Dante e Ibn 'Arabî, il grande poeta-filosofo e mistico andaluso, morto vent'anni prima che il poeta fiorentino venisse al mondo » [ibid.].

Ma prima di parlare di quel lavoro, visto come una critica genetica che ha voluto cercare i componenti di origine e microscopici della *Commedia*, si vuol mettere il punto su ciò che DANTE abbia cosparso già prima come indizi, piccole occhiate al mondo arabo, e che viene considerato come il primo passo di DANTE lungo tutte le sue opere verso la cultura araba, verso i suoi filosofi, i suoi scienziati, i suoi astronomi, la sua religione…e questo per capire la naturalezza con la quale si è costruito il ponte culturale tra la *Commedia* e il mondo arabo.

Nel *Convivio* [in 39], DANTE parla delle intelligenze che regolano e fanno muovere i cieli e che sono dell'ordine di tre gerarchie principali sistemate in nove ordini. Il poeta in quel libro evoca l'opera « *Aggregazion de le Stelle »* di un grande astronomo arabo del IX secolo, Al Faragano, che censisce i Troni che governano il

cielo di Venere. Secondo il suo pensiero i Troni sono al numero di tre, il numero del moto di quel cielo:

> « Li quali secondo che nel libro de l'Aggregazion [i] de le Stelle epilogato si truova da la migliore dimostrazione de li astrologi, sono tre: uno, secondo che la stella si muove [p]er lo suo epiciclo; l'altro, secondo che lo epiciclo si muove con tutto il cielo igualmente con quello del Sole; lo terzo, secondo che tutto quello cielo si muove seguendo lo movimento de la stellata spera, da occidente a oriente, in cento anni uno grado. Sì che a questi tre movimenti sono tre movitori » (Convivio, II, V, 16).

Ai cieli sono paragonate le scienze e questo per tre ragioni. La prima è che la scienza ruota, come lo fa il cielo, e questo attorno a un soggetto per trattarlo e analizzarlo. La seconda è quella luce che emana dalla scienza come dal cielo e infine la terza ragione è quell'influsso generato dall'una o dall'altro e che ha risonanze su chi è in contatto con essi. Su questo punto, il cielo influenza il mondo terrestre essendo il generatore dei moti che influiscono sulla vita dell'uomo.

Le scienze corrispondenti ai sette primi cieli seguono l'arte del Trivium e del Quadrivium. Per misurare il diametro del secondo cielo, Mercurio, DANTE si appoggia sempre sulle operazioni fisiche di Al Faragano che dice che *« quello essere de le ventotto parti una del diametro de la terra, lo quale è sei milia cinquecento miglia » (ibid.XIII, 11).* Per descrivere il carattere di fuoco del quarto cielo di Marte che lancia dei rari vapori infiammabili, DANTE cita Albumasar che predice secondo quei fenomeni il capitare futuro sulla terra di qualche avvenimento: *« E però dice Albumasar che l'accendimento di questi vapori significa morte di regi e transmutamento di regni; però che sono effetti de la segnoria di Marte » (ibid. 22).*

Sempre in quella scia di ragionamento, DANTE mette a *pied-d'estalle* il pensiero di Platone e degli Arabi Algazal e Avicenna:

> « De la quale induzione, quanto a la prima perfezione, cioè de la generazione sustanziale, tutti li filosofi concordano che li cieli siano cagione,

> avvegna che diversamente questo pongano: qua[l]i da li motori, sì come Plato, Avicenna e Algazel » (ibid. XIII, 5).

che ragionavano sul doppio aspetto dell'anima, vile o nobile (ibid. IV, XXI, 2). Avicenna è anche citato da DANTE con Tolomeo e Aristotele per definire la galassia che è considerata come un insieme infinito di piccole stelle che riflettono una luce bianca. Il pensiero di Avicenna è sempre sfruttato dal poeta per trattare i differenti gradi di luce trasmessi per amore, da Dio alle sue creature:

> « Dico che l'usanza de' filosofi è di chiamare « l[u]ce » lo lume, in quanto esso è nel suo fontale principio: di chiamare « raggio », in quanto esso è per lo mezzo, dal principio al primo corpo dove si termina; di chiamare « splendore », in quanto esso è in altra parte alluminata ripercosso » (ibid.III, XIV, 5).

Quello stesso amore attinge la sua radice primaria da Dio, secondo il principio di un astronomo arabo del XII secolo chiamato Alpetragio, secondo il quale « *ciascun effetto ritegna de la natura de la sua cagione » (ibid.II, 5)*. Sempre nel *Convivio*, DANTE parla di una grande figura morale dell'Islam, Saladino, che per la sua generosità, il suo nome ha percorso tutti i continenti. È citato fra i « *valenti uomini »* come il re di Castella, il marchese di Monteferrato, il conte di Tolosa e ben altri che hanno arricchito e ornato la loro vita di amore e di virtù; sono uomini che *« amore hanno a la memoria di costor » (ibid.IV, XI, 14)*.

All'inizio delle sue *Epistole [in 39]*, DANTE per aspirare al rinnovamento in Italia di una pace universale, invoca i saraceni che avranno, anche loro, pietà della debolezza e della sorte attuale del paese: « *Rallegrati ormai o Italia degna di pietà anche da parte dei Saraceni » (Epistole, V, 2).* Nello stesso spirito, i saraceni sono citati di nuovo come beffardi dei cardinali perché non hanno operato per il bene spirituale d'Italia: *« Rattrista, ahimè, non meno che vedere la dolorosa piaga dell'eresia, che i fautori dell'empietà, Giudei Saraceni e Gentili, irridano alle nostre feste » (ibid.XI, 3).*

Nella *Monarchia [in 39]*, DANTE parla della facoltà razionale dell'uomo, la sua potenza più importante: *« la più alta facoltà dell'umanità è la facoltà o potenza intellettiva » (I, III, 7)*. Questa dovrebbe essere sempre funzionale e tendere all'agire. Nel caso contrario, e qui DANTE cita il ragionamento di Averroè, succederebbe un'impossibile separazione tra il pensiero e l'atto: *« Altrimenti esisterebbe una potenza separata [dall'alto], il che è impossibile. Con tale giudizio concorda Averroè nel commento al De anima » (ibid.8-9).* In principio, ogni pensiero dovrebbe tradursi da un'azione ragionevole: « *per cui si usa dire che l'intelletto speculativo per estensione diventa pratico e, come tale, ha per fine l'agire e il fare » (ibid.9).* Il commentatore è anche menzionato nella *Questio de Aqua et Terra [in 39]*, per sostenere la dichiarazione di DANTE sull'aumento del livello d'acqua rispetto alla terra, e che concorda con l'esperienza sensibile: *« La premessa maggiore si diceva risultare da quanto afferma il commentatore del terzo libro del* De anima » *(V, 12).*

In ultimo si vuol anche notare la presenza nella *Divina Commedia*, di alcuni personaggi arabi fra cui ci sono Averroè, Avicenna, Saladino e ben altri che, per il loro *gran merito,* sono messi nel limbo, felici di una felicità naturale con altre grandi figure del mondo classico e mitologico.

Dopo questo rapido sfogliare del tocco arabo in DANTE, si nota che il poeta nella maggioranza delle sue opere ha dimostrato un suo sguardo positivo rispetto alla cultura e al pensiero arabi. Rimane senz'altro, un *hique*, il punto nero nella *Divina Commedia* e che riguarda la messa in Inferno del profeta Maometto e del cugino Ali e che, se si guarda bene, riflette fedelmente e naturalmente il pensiero religioso passato del Medioevo, in cui non si riconosce la validità della nuova religione, l'Islam e di conseguenza, la posizione del profeta rimane incerta.

In quel primo avvicinamento del poeta dal mondo arabo, si è nutrita la teoria di Asin Palacios che insisteva sulla fonte arabo-musulmana della *Commedia*, fonte che trova la sua materia prima nel racconto islamico dell'*Isra' wa al Mi'rag*. Tutto

inizia quando studiando il pensiero mistico di Ibn Masarra, Asin PALACIOS si vede confrontato a uno straordinario confronto tra il filosofo IBN 'ARABI e DANTE:

> « Però ben presto l'orizzonte si allargò dinanzi ai miei occhi in proporzioni insospettate: perché, nello studiare da vicino l'ascensione « allegorico-dantesca » del murciano Ibn 'Arabi, mi accorsi che era in realtà un adattamento mistico di un'altra ascensione, famosa e ben conosciuta nella letteratura teologica dell'Islam, cioè dell'ascensione o mi 'răg di Maometto, da Gerusalemme fino al trono di Dio. E dal momento che questo mi 'răg fu preceduto da un viaggio notturno o isră', durante il quale Maometto visitò qualcuna delle dimore infernali, la leggenda musulmana mi si presentava così, all'improvviso, come uno dei tipi precursori della Divina Commedia » [49].

Mentre i dantisti prendevano per le fonti cardinali della *Divina Commedia* gli scritti escatologici cristiani, Asin PALACIOS mediante l'elemento musulmano e soprattutto attraverso la leggenda del viaggio notturno di Maometto, vede l'avvio di nuove vie d'investigazioni:

> « E di fronte a questo risultato il problema complessivo si illumina oramai di una luce meridiana, posto che da ogni punto dell'orizzonte l'elemento musulmano si mostrava come la chiave di gran parte di ciò che era spiegato e di ciò che restava da spiegare nella Divina Commedia, cioè, di quello che i dantisti spiegavano per mezzo dei suoi precursori cristiani e di quello che, non potendolo spiegare altrimenti, attribuivano alla geniale fantasia creatrice di Dante » [ibid.].

Il *Libro della scala*, rimane il racconto di ciò che ha vissuto il Profeta Muhammed e che era un privilegio offerto da Dio per confermare un forte atto di fede e che pone alla base il fondamento dell'Islam, la preghiera. Quel viaggio viene corroborato dal Corano, dalla surat *Al Isra'* [54]: "سبحان الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصا الذي باركنا حوله لنريه من اياتنا انه هوالسميع البصير" (الإسراء، 1).

(« Gloria a Colui Che di notte trasportò il Suo servo dalla Santa Moschea alla Moschea remota, di cui benedicemmo i dintorni, per mostrargli qualcuno dei Nostri segni. Egli è Colui Che tutto ascolta e tutto osserva » [XVII, 1])

e dalla tradizione del *Ḥadiṯ* riportata da *Buḫari* [66] e da Muslim. Asin PALACIOS a quel proposito ha tentato di raccogliere tutte le vicende di quel viaggio che le ha raggruppate in tre cicli popolari.

All'inizio dell'avventura celeste, viene risvegliato Muhammed da Gabriele che sarà la sua guida durante tutto il viaggio. Per mezzo di *« una cavalcatura celeste, più grande di un asino e più piccola di una mula »*, detta Buraq, i viaggiatori saranno trasportati dalla Mecca a Gerusalemme in cui alla moschea di *Al Aqṣā* il profeta incontrerà una folla di altri profeti con cui farà la preghiera. All'apparizione dopo, di una lunghissima scala d'oro, i pellegrini intraprendono la salita ai cieli. Questi sono al numero di sette, segnati dalla presenza di diversi profeti come Adamo, Gesù, Giovanni, Giuseppe, Idris (Enoc), Aronne, Mosé e Abramo. Durante l'ascensione celeste, Muhammed è chiamato da una vecchia donna che gli chiede di fermarsi, ciò che non abbia fatto. Gabriele gli spiegherà dopo che si tratti del simbolo del mondo, *Dunyā*, con i suoi beni terrestri ed efemeri. Un altro incontro sarà di grande importanza durante quel viaggio e che è la presentazione al Profeta di tre coppe da bere: la prima è piena d'acqua, la seconda di latte e l'ultima di vino. La scelta di Muhammed approvata da Gabriele per la prima e la seconda bevanda proibirà di conseguenza al popolo musulmano di bere il vino. Alla fine, sul cammino dell'ascensione, il Profeta è richiamato da due voci, l'una a sinistra e l'altra a destra. Ma finalmente non si fermerà mai né davanti alla prima né davanti alla seconda e nei due casi si tratta delle due altre religioni monoteistiche: il Giudaismo e il Cristianesimo.

Al terzo cielo Muhammed incontrerà un angelo dall'aspetto *« collerico e violento »*, che non sapeva essere clemente o benevolo perché il suo ruolo era di essere intransigente con le anime peccatrici: *« Creato dall'ira dell'Onnipotente, non può mai sorridere, poiché la sua missione consiste nell'esercitare contro i peccatori la vendetta divina » [49].* Per desiderio del Profeta, a cui non gli viene vietato niente, gli è svelato l'inferno. Ma davanti alla crudeltà e al supplizio delle pene infernali, Muhammed dopo la vista di alcuni castighi preferirà chiudere la porta di quel luogo:

> « i cinque primi supplizi del viaggio di Maometto costituiscono il purgatorio islamico; il sesto e la ǧehenna che lo segue costituiscono l'inferno, riservato esclusivamente agli infedeli; i rimanenti episodi corrispondono al paradiso dei fanciulli, del popolo dei musulmani, dei santi, dei martiri e dei profeti » [ibid.].

Dopo la visita dei diversi cieli dove Muhammed vede le delizie del paradiso e il premio riservato ai beati circondati dalle *Huri* e da servitori pronti a esaudire qualsiasi dei loro desideri; sgorga un gigantesco albero, *il Loto del termine*, che *« al di là di esso non possono avvicinarsi a Dio né gli angeli né gli uomini. Le sue proporzioni sono favolose: le foglie hanno la grandezza di orecchie d'elefante; i frutti, il volume di orci. Dalle sue radici nascono quattro fiumi: due nascosti che bagnano il paradiso e due visibili che irrigano la terra, l'Eufrate e il Nilo » [ibid.]*. Da questa tappa, il Profeta s'intrattiene con Dio che gli conferisce una nuova conoscenza che nessun essere conosce ancora e lo prega di non rivelare niente alla sua comunità tranne ciò che le servirebbe di '*ibra wa maw'idha*, esempio e morale: *"non gli è lecito riferire ciò che vide né descrivere quegli angeli" [ibid.].*

Mediante questa leggenda, Asin PALACIOS mette il punto su molte analogie che gli hanno permesso di collegare la *Divina Commedia* al racconto musulmano. Dall'inizio l'orientalista evoca la presenza obbligatoria di una guida che mostrerà il cammino al viaggiatore e lo colmerà d'insegnamenti e di spiegazioni: Gabriele e Virgilio. Oltre all'analogia della tipologia dei regni oltreterreni, c'è l'apparizione dello stesso monte scosceso che annuncia dall'inizio, la difficoltà del viaggio. PALACIOS nota di più, l'uso della scala d'oro per accedere alle sfere celesti, e la stessa apparizione di un demone che sbarrerà l'accesso ai due pellegrini e che sarà vinto e disarmato dalla recitazione di un'orazione o di una preghiera da parte della guida. Non si dimentica alla fine quella medesima esperienza eccezionale nel suo accadere e che non è concessa ai comuni mortali. Quell'avventura escatologica che viene vissuta da Muhammed e da DANTE, l'uno al titolo di Profeta e l'altro al titolo di poeta illuminato dalla grazia divina, mira lo stesso scopo. Da una parte svelare una parte di ciò che era visto per il bene dell'umanità servendole d'esempio, d'avvertenza e di profezia, mentre un'altra parte sarà destinata al segreto, sia per ordine di Dio sia per impotenza di saper trasmettere con il linguaggio umano ciò che rimane divino e ineffabile: *« Vidi una cosa tanto grande che la lingua non può spiegarla, né l'immaginazione concepirla » [ibid.].*

Il grande lavoro di PALACIOS non si è limitato a presentare con generosità i diversi racconti del viaggio maomettano ma ha cercato anche nella tradizione letteraria araba tracce di simili esperienze estatiche:

> « Almeno seicento anni prima che Dante Alighieri ideasse il suo meraviglioso poema esisteva già nell'Islam una narrazione religiosa nella quale si raccontava il viaggio di Maometto, fondatore di tale religione, attraverso le dimore dell'oltretomba. Con il passare dei secoli, dall'VIII al XIII della nostra era, i tradizionisti musulmani, i teologi, gli esegeti, i mistici, i filosofi e i poeti tramarono lentamente sopra l'ardito fondamentale di questa leggenda un gran numero di amplificazioni, di adattamenti allegorici e di imitazioni letterarie » [ibid.].

Si è distaccato di conseguenza il racconto del murciano del XII secolo Muhyi ad Din IBN 'ARABI, il *Libro del viaggio notturno verso la Maestà del più Generoso*, e *Al futuhāt al makkiya* in cui si riporta l'ascensione di un filosofo e di un teologo ai cieli. Mentre il primo era guidato dalla ragione, il secondo seguiva la sua fede. Il viaggio attraverso le sfere celesti sarà lo stesso per i due pellegrini che cavalcavano rispettivamente due cavalcature diverse: il Burāq per il filosofo e il Rafrāf per il teologo. Arrivando ogni volta a un cielo, l'accoglienza è diversa:

> « il teologo è ricevuto e festeggiato dai profeti che risiedono in ciascuna sfera; il filosofo, invece, si vede obbligato a rimanere distante dal suo compagno, e, invece di conversare con gli inviati di Dio, deve limitarsi a trattare con le intelligenze che, secondo la cosmologia neoplatonica, muovono le sfere celesti, e che in questa allegoria svolgono l'umile compito di servi e ministri dei profeti » [ibid.].

L'insegnamento ricevuto dal teologo rimane superiore, è di natura chiara e semplice e che supera ampiamente il sapere trasmesso al filosofo dalle Intelligenze e che è d'ordine fisico e cosmico. Alla fine dell'ascensione, nel settimo cielo di Saturno, il teologo, invece del filosofo che rimane in attesa, è introdotto da Abramo in un'altra tappa di ascensione più elevata e più mistica, in cui gli sono rivelati i segreti dell'universo fisico e metafisico. Il viaggio si conclude con l'estasi e l'abbagliamento della vista di Dio, misteriosa e ineffabile. Il filosofo, rimasto solo, decide al ritorno sulla terra, di seguire i passi del teologo verso la fede e il misticismo per poter accedere dopo, alla beatitudine divina.

Nell’opera di IBN ‘ARABI, viene descritto il cammino trionfante del sufismo alla soglia del trono di Dio, tramite l’orientamento della fede. Il sufismo che vuol accalcare il vissuto del Profeta Maometto nella sua esperienza divina scolpisce diverse vie di percezione a seconda del provato. Il sufi rimane un pellegrino in cerca continua di perfezionismo e di moralismo:

> « I sufi o mistici, eredi del Profeta, sono gli imitatori della sua vita e della sua dottrina; allontanandosi da tutte le cose di questo mondo, consacrando la loro vita intera alla meditazione e alla pratica dei misteri del Corano, nonché a mantenere vivo nella memoria il ricordo del loro Amato, giungono attraverso l’estasi alla presenza di Dio » [ibid.].

Ma IBN ‘ARABI prima di giungere a quell'idealismo mistico che attinge la sua essenza dall’amore di Dio, questo, durante il suo addestramento del suo pensiero sufi, si trova confrontato a una constatazione e a una verità estreme che gli sono successe all’età di trentasette anni, durante il suo spostamento in Oriente in cerca di comprensione e di libertà spirituali: lo *jaillessement* sotto la sua forma più pura dell’amore. Alla Mecca quindi IBN ‘ARABI si diletta della visione di una giovane ragazza di una grande famiglia persiana, Nizam, che ha saputo armonizzare bellezza e intelletto e che sarà la musa della sua opera ‘*L’interprète des désirs’ [67]*. Sarà come lo precisa Maurice GLOTON, *« l’expression parfaite de l’Amour présent dans toutes ses formes qu’elle revêt » [in ibid.]*. Quell'esperienza, quel *ravissement* dell’essere, permetterà a IBN ‘ARABI di capire che l’amore di Dio si manifesta mediante l’amore delle sue creature: « *Cette jouvence d’une beauté sans pareille, illustre, sous la plume du Maître, l’essence divine et Ses manifestations sans fin, en rapport avec l’amour : Amour essentiel en Dieu même et Amour dans ses lieux d’apparition sans nombre » [ibid.].* Quell’amore sarà anche un dono di Dio per lui, un dono verso la vita, verso il multiplo:

> « l’amour sera le mouvement interne, l’attraction intérieure qu’un être, ou une entité, possède en soi pour extérioriser ses possibilités, celles que Dieu a déposées en lui de toute éternité pour qu’il s’épanouisse et devienne tel un arbre entièrement développé, capable de reproduction et de fructification à l’image de la Vie divine » [ibid.].

poi, come lo esprime IBN ‘ARABI [67], un ritorno verso l’unicità:

Mon aimé, sous trois aspects, se montre,
Bien qu'Il soit unique
De même, les [trois] Hypostases
Deviennent une par l'Essence.

(XII, 4)

Su quest'ultimo punto PALACIOS quando parla dell'amore d'IBN 'ARABI che è *« l'unione dei corpi, l'unione delle anime e la soprannaturale unione con Dio » [49]*, vede in esso un altro attaccamento tra DANTE e la cultura araba. Questo si verifica soprattutto in quella concezione dell'amore svolta dal poeta italiano e che si appoggia sulla nozione del fin'amore degli stilnovisti, sviluppata e idealizzata dall'amore divino; e che si trovava ben prima nella poesia di IBN 'ARABI, che lui stesso era intrinseco alla poetica gahilita dei beduini in cui si baciano natura e purezza. A quel proposito GLOTON dice:

> « Il la reconnaît et l'aime à travers les ruines des campements dans le désert, dans le rythme grave des chameaux qui se balancent superbement en le franchissant pour arriver au terme du voyage, dans les nuages qui pleurent une eau rare, dans les fleurs qui sourient, dans l'ombre bienfaisante des rares arbustes épineux, dans la pleine lune, dans le soleil qui se couche ou qui se lève, dans les éclairs et le tonnerre, dans le vent frais d'est, dans un chemin ou ravin, dans une dune ou des collines, dans un jardin et des pâturages, dans les belles bien faites, brefs dans toutes les manifestations et les mouvements de la nature, expression de l'Amour et de la Beauté » [in 67].

La seconda opera citata da PALACIOS e che presenta similitudini visionari con la *Divina Commedia*, è quella del siriaco Abu Al 'Ala' AL MA'ARRI intitolata *Risālat al gofrān*, l'Epistola del perdono, che è considerata come *« un'abile imitazione letteraria delle visioni più concise della leggenda dell'*isra'*»:*

> « la stessa cosa si ammira nella Risàla di Abu-l-'Ala' al-Ma'arri, il quale, facendo sfoggio di una abilità tecnica insuperabile nell'arte della rima araba, adattò la leggenda del viaggio notturno di Maometto, elaborando una nuova, che, non redatta in versi propriamente detti, brilla per tutte le ricchissime e per nulla facili seduzioni di quello stile poetico che fra gli arabi si denomina prosa rimata » [49].

Questa, scritta in prosa, è lo specchio del mondo letterario passato, modellato in un quadro oltreterreno. Vuol essere soprattutto una critica ai poeti e al loro modo di vita distaccato e un richiamo della specificità del giudizio, carico riservato solo a Dio: *« L'epistola ha una finalità letteraria, poiché il suo tema e la sua materia principale sono questioni di esegesi e di critica su testi poetici di quei letterati arabi, preislamici e musulmani » [ibid.],*

Il punto di partenza della scrittura dell'*Epistola del perdono* è immaginato d'AL MA'ARRI come il ricevimento di una lettera elogiativa da parte di un poeta arabo chiamato علي بن منصور ابن القارح *('Ali bnu Manṣūr ibn Al Qāriḥ)*, uno scritto di stile elevato che salva dall'inferno e avvicina di Dio. Le sue parole veicolano gli angeli verso il cielo per spazzare le tenebre*:*

"و قد وصلت الرسالة التي بحرها بالحِكم مسجور و من قرأها مأجور، إذا كانت تأمر بتقبل الشرع، و تعيب من ترك أصلا إلى فرع. و غرقت في أمواج بدعها الزاخرّة، و عجبتُ من اتساق عقودها الفاخرة، و مثلها شفع و نفع، و قربَ عند الله و رَفَعَو ألفيتها مُفتحة بتمجيد، صجر عن بليغ مُجيد، و في قدرة ربِنا، جَلَّت عَظَمته، أن يجعل كل حرفٍ منها شَبَحَ نورٍ، لا يمتزج بمقال الزور؛ يُستغفر لمن أنشأها إلى يوم الدين، و يذكره ذكرمُحبٍّ خدين. و لعله، سبحانه، قد نصب لسطورها المنجية من اللهب، معاريج من الفضة أو الذهب، تعرج بها الملائكة من الأرض الراكدة إلى السماء، و تكشف شجوف الظلماءِ" [68].

Questo avrà il privilegio di visitare l'Eden a dorso di Cammello, in premio alla sua dedizione e alla sua difesa della religione. In quel racconto saranno celebrati diversi temi e generi letterari: la filologia, la poesia lirica, la satira…ed esposti mediante differenti incontri con letterati arabi che abbiano veramente esistito: *« Tutti i personaggi sono reali, perfettamente storici, e in maggioranza famosi nella storia della letteratura araba » [49],* come Imru'u Al QAYS, IBN BURD e 'Antara BNU ŠADĀD…Dopo la visita del paradiso, intraprende il viaggio per l'inferno dove in un vulcano percepisce Lucifero *« incatenato con ceppie con collari di ferro, mentre carnefici diabolici lo tengono fermo con i loro uncini ricurvi » [ibid.].* Torna dopo al paradiso, accolto dalle *Huri*, dove è condotto alla dimora di Dio per vedere la beatitudine che gli sarà riservata.

Il percorso letterario dell'*Epistola* in un ottimismo escatologico, è l'espressione del perdono di Dio ai diversi peccatori che si sono pentiti

sinceramente. Secondo il poeta ADONIS la morte non sarà in se stessa una fine ma una dolce promessa di libertà, della vera *jouissance:*

> « Il crée son monde, si je puis dire, à partir de la mort. La mort est le seul élixir, le sauveur. La vie elle-même n'est qu'une mort qui chemine. Le vêtement de l'homme est linceul, sa maison-tombeau. Sa vie est sa mort ; sa mort est sa vraie vie. Il varie sur ce thème en disant que la patrie est prison, la mort –mise en liberté. Seul le tombeau est forteresse de l'homme » [69].

AL MA'ARRI caratterizzato da una lingua difficile, troppo elevata, *« est souvent lourd d'une chappe d'intellectualité qui l'enveloppe, tel un cauchemar » [ibid.]*, ma che fa tutta la sua originalità e la sua differenza con gli altri poeti, perché ha saputo associare alla poesia, l'intelletto, *la pensée pure*:

> « Il dévoile ce qui à son époque est refoulé et pense ce qui jusqu'alors n'avait pu être pensé. Il est le symbole de la remise en cause des systèmes dogmatiques, quels qu'ils soient, et des certitudes, quelle qu'en soit la provenance. Il nous projette ainsi dans un climat de nihilisme considéré comme essence du monde » [ibid.].

Dopo la linea disegnata da PALACIOS per creare il collegamento tra i racconti estatici arabo-musulmani e la *Commedia*, gli rimaneva soprattutto di evidenziare il come dell'avere conoscenza di DANTE di quelle leggende. L'orientalista propone timidamente senza un'imponente conferma una via di trasmissione che nasce dalla Spagna a partire dal IX secolo, dove esplode una corsa di curiosità e d'erudizione verso il pensiero arabo. PALACIOS cita fra quegli intellettuali spagnoli: Alvaro di Cordova, Sant'Eulogio e l'Abate Esperaindeo e dichiara che il *Mirag*, *« almeno del secolo IX tale leggenda circolasse già tra i cristiani di Spagna » [49]*. Tutta la sua tesi sembra convergere verso lo stesso centro di cultura e di scienza che è Toledo, in cui degli eruditi hanno preso contatto con il viaggio maomettano e fra cui c'erano: Roberto di Retines, Rodrigo Jiménez de Rada, il re Alfonso il Saggio e San Pedro Pascual.

Nonostante il minuzioso lavoro di formica di PALACIOS, gli mancava la conferma che DANTE abbia udito qualcosa sul *Mi'rağ* come gli mancava il canale

di trasmissione conducente al poeta; ciò che ha creato un temporale polemico attorno del suo lavoro.

La soluzione al problema di PALACIOS verrà ben dopo grazie agli studi dell'Italiano Enrico CERULLI che riporta l'ingresso della leggenda musulmana in Occidente e che la fa risalire al XIII secolo:

> « Tale racconto è anzi uno dei più estesi che siano conosciuti nella letteratura araba e particolarmente poi sino a quel periodo (secolo XIII). Abbiamo così la prova definitiva che il viaggio ultra-terreno di Maometto era entrato nelle letterature occidentali nella seconda metà del secolo XIII, in una sua diffusa redazione » [70].

Lo studioso elencherà tutte le versioni esistenti del *Mi'rağ*. La prima è quella tradotta in primo nel castigliano da un medico ebreo della corte di Alfonso X, Abraham Alfaqui (1264): *« Et ceo livre translata Habraym, juif et fisicien, de arabic en espaignol par le comandement du noble seigneur Don Alfonso » [ibid.].* La seconda versione sarà prodotta dal notaio Bonaventura da Siena che farà la traduzione dal castigliano in francese e in latino, sempre ordinata da Alfonso X: *« Come abbiamo visto, nel francese e nel latino del nostro « libro della Scala », che è dunque effettivamente posteriore al 1260. La data del maggio 1264 del codice della Bodleina, è quindi accettabile » [ibid.].* CERULLI confermerà la circolazione del *Mi'rağ* nel XIII secolo parlando dell'esistenza di un codice castigliano che trattava la vita di Maometto:

> « Un codice conservato alla chiesa parrocchiale di Uncastillo in Aragona contiene, dopo una Epistola contro gli Ebrei, un testo sulla vitae d opere di Maometto. Il codice è della prima metà del secolo XIII; e sembra di poco posteriore all'annotazione cronologica relativa all'anno 1222 » [ibid.].

Come invocava la collezione che si trova nel Vaticano e che era tradotta da un abate di Cluny, Pietro il Venerabile:

> « Il codice di scrittura di maniera cancelleresca, è di provenienza probabile dalla Francia meridionale, e databîle con verisimiglianza dal primo

> Trentennio del XIV secolo […] Questa provenienza, dunque, prova un'altra linea di diffusione del Liber Scalae negli scriptoria del primo Trecento » [ibid.].

CERULLI in ultimo parlerà della possibile via di arrivo in Italia dell'eco di quella leggenda e invocherà nomi di studiosi che facevano ricerche sull'Islam. Vengono di conseguenza citati: Rodrigo Ximénez de Rada, sopraccitato da PALACIOS, e che ha scritto uno scritto sulla *Historia Arabum* e *Cronica General;* Ricoldo da Montecroce, un Fiorentino domenicano; Fazio degli Uberti che ha scritto *Dittamondo* e infine c'era Augusto Mancini che coorabora una versione pisana del XIV secolo.

Alla fine del suo lavoro, CERULLI afferma che la conoscenza di DANTE della filosofia araba rimane scolastica: *« Ed anche indiretti sono i lagami di Dante con la letteratura filosofica araba, i cui influssi egli sentì specialmente attraverso il filtro della filosofia scolastica » [ibid.],* e che il poeta non conosceva completamente l'arabo:

> « Dante non conosceva né l'arabo né la letteratura araba: quel che egli cita di autori arabi –filosofi e scienzati- non esce dai limiti comuni delle nozioni scolastiche del suo tempo. Egli non aveva verso l'Islam altro atteggiamento personale proprio che quello consueto negli Occidentali suoi contemporanei. Gli mancava quindi la possibilità di attingere direttamente a fonti arabe; e la questione storica dei rapporti della Commedia con le tradizioni musulmane » [ibid.].

Anche se il CERULLI ha colmato la mancanza che c'era da PALACIOS, questo rimane prudente e non ha voluto troppo insistere sull'influsso della leggenda del *Mi'rağ* sulla *Commedia*.

Maria CORTI in continuità alla tesi di Asin PALACIOS e ai lavori di CERULLI si ferma di nuovo nella sua opera "*I percorsi dell'invenzione*" sui canali di trasmissione e di conoscenza del *Libro della scala* in Europa e più particolarmente da DANTE. La studiosa cita di più alla via tolediana in cui

circolava Bonaventura da Siena, la via toscana rappresentata dal maestro del poeta Brunetto Latini:

> « Alla diffusione nel secolo XIII della cultura araba in tutto l'Occidente e alle curiosità scientifiche e letterarie dantesche non si possono non aggiungere i diretti rapporti della Toscana con la Spagna e la presenza alla corte di Alfonso il Savio di Brunetto Latini, giuntovi nel 1259 a capo di una ambasceria di guelfi fiorentini a sostegno dell'aspirazione all'impero di Alfonso X, ostacolata da Riccardo di Cornavaglia » [in 50].

Maria CORTI nel suo quinto saggio intitolato "*La Commedia di Dante e l'oltretomba islamico*" propone di fare la tracciabilità della letteratura escatologica araba in Occidente per trovare un *modello di struttura* che potrebbe essere stato conosciuto da DANTE. Per cercare quel probabile rapporto intertestuale tra la *Commedia* e *il Libro della scala*, Corti tenta di disegnare i canali di conoscenza di DANTE per la leggenda musulmana e i loro tipi –diretti o indiretti. Difende con fervore il canale del maestro Brunetto Latini, molto vicino a DANTE e che ha soggiornato alla corte di Alfonso il Savio tra il 1259 e il 1260. La studiosa parla anche dell'interesse del sovrano per la lingua araba creando una cattedra d'arabo all'università di Saviglia. La fonte toledіana rimane un forte centro di condivisione di conoscenza e una probabile sede di traduzione del *Libro della Scala*. Qui vengono citati la traduzione in latino di Bonaventura da Siena e il riassunto di San Pedro Pascual. Maria CORTI è curiosa di sapere quale precisa parte del racconto avrebbe potuto influenzare DANTE. L'avvicinamento tra le due opere rimane evidente soprattutto per quanto riguarda *« il tema del contrappasso punitivo o quello della materialità riscontrabile in alcune pene inflitte alle anime o in alcuni desideri fisici dei morti » [in 50]*.

Seguendo sempre la progressione della questione di PALACIOS, nel 2001, Carlo SACCONE nel suo epilogo sul *Libro della scala di Maometto*, fa una bella sintesi sull'origine e sullo sviluppo del viaggio oltreterreno musulmano. Rispettando la diffusione del *Mi'rağ*, parlerà di quel fenomeno biografico e storico di includere la storia del racconto nella *Sira al nabawiya*, la vita del Profeta, intanto tappa decisiva di conferma della sua fede e dell'Islam: *« immagine archetipica fondamentale della cultura religiosa che ha le sue radici nel verbo coranico » [65].*

Viene quindi citato l'esempio di Ibn Isḥāq che ha scritto su quel viaggio includendolo nella vita di Maometto:

> « Tutti questi elementi trovano un primo riscontro già nella canonica Vita del Profeta di Ibn Ishâq (VIII secolo), che tuttavia prudentemente si limita a registrare le varie testimonianze sull'evento –mi'râj senza tentare di collocarle in un racconto vero e proprio » [ibid.].

SACCONE si fermerà sul lavoro di Asin PALACIOS che è considerato come *« la prima riproposizione in tempi moderni delle leggende musulmane sull'*Himmelsreise *di Maometto e soprattutto una nuova, stimolante lettura dell'eziologia di uno dei temi fondamentali non solo di Dante ma di molta letteratura in Occidente, dal Medioevo ad oggi » [ibid.]*. Citerà di conseguenza i poli eventuali di trasmissione del racconto canalizzati dall'orientalista e che sono la corte di Alfonso X il Savio; il maestro Brunetto Latini; la corte di Federico II e l'università di Napoli. SACCONE davanti alla fortuna della tesi di PALACIOS, insiste sulla prima accoglienza di quel lavoro che era condivisa, e di cui sgorga un *patriottismo* raffrenato per difendere la legittimità occidentale della *Commedia*. E a quel proposito PALACIOS stesso ha elencato nella sua *«La storia e la critica di una polemica »* le grandi linee della ricezione della sua indigazione. SACCONE continuando sul suo slancio, mostra l'attuale elasticità del mondo studioso di fronte al lavoro dell'orientalista che è diventato un esempio concreto d'interculturalità, di comunicabilità e di *« relazioni tra i due mondi »:*

> « Oggi, probabilmente, le ipotesi sopra riportate, formulate nella parte IV dell'Escatologia, sulla « Probabilidad de la trasmision de los modelos islàmicos a la Europa cristiana en general y a Dante en particular », potrebbe apparire più che ragionevoli, soprattutto alla luce della grande quantità di studi che da allora ad oggi hanno illuminato i rapporti tra queste due realtà storiche » [ibid.].

Nella cerchia infinita e ancora inesplorabile degli scritti visionari e mistici arabi, SACCONE non dimentica di parlare delle esperienze d'IBN 'ARABI con la

sua opera *Al futuhāt al makkiya* e AVICENNA e il suo libro *Ḥayy ibn Yaqẓān* e dell'avvio di molti racconti sufi modellati sul *Mi'rağ*:

> « In ambienti mistici, segnatamente presso i sufi e gli gnostici, s'impone presto l'ansia d'imitazione di questa esperienza: Muhammad, in altre parole, verrà percepito come il modello dell'eroe mistico e il suo mi'râj come il prototipo di tutte le visioni estatiche » [ibid.].

Maria ZAMBRANO nella sua percezione su DANTE era d'accordo con il ragionamento di Asin PALACIOS sul Dolce Stil Nuovo in cui parlava della sua «*doppia idealizzazione: a volte è un angelo del cielo; altre volte è un simbolo della sapienza divina, della filosofia. In entrambi i casi l'amata è lo strumento di cui Dio si serve per ispirare agli amanti concetti e sentimenti nobili e sublimi »[49]*, e in cui apriva una parentesi interculturale per avvicinare ancora una volta la concezione amorosa dantesca con quella araba, più specialmente quella di IBN 'ARABI:

> « L'Islam orientale e specialmente quello spagnolo avevano prodotto opere letterarie in prosa e in versi in cui l'amore « romantico » per la donna presenta caratteristiche identiche a quelle mostrate dalla lirica dei poeti italiani del dolce stil novo » [ibid.].

Attraverso la sua lettura di DANTE, questa ha sentito lo spirito del misticismo sufi che errava sulla terra dove viveva l'amore dantesco. A quel proposito Elena LAURENZI che:

> « La lectura Dantis di María Zambrano si nutre delle tematiche gnostiche, mistiche ed esoteriche che fanno la prima apparizione nelle sue opere già negli anni Cinquanta, e che si sviluppano in quelle degli anni Sessanta e Settanta. L'ipotesi che Dante abbia voluto trasmettere un'esperienza di tipo mistico-iniziatico dissimulandola nelle forme del linguaggio amoroso sull'esempio della mistica dei Sufi, richiama lo studio già citato di Asín Palacios » [in 47],

Maria ZAMBRANO pensa che l'uomo nel suo misticismo profondo abbia bisogno dell'immagine di una donna, la dama di cuore, l'immagine di un amore e di un interesse particolare che lo renderebbero migliore. Quella perfezione che riguarda soprattutto la scia degli stilnovisti, ma che nonostante tutto può essere

applicata all'uomo in generale; è un gioco di una reciproca complementarità: come l'uomo ha bisogno della donna per attenuare le sue passioni e il suo orgoglio –qui Maria ZAMBRANO parla anche di *narcisismo*; la donna avrebbe bisogno anche lei dell'uomo per controllare il suo essere fragile e sensibile:

> « L'immagine preserva l'uomo dalla realtà che potrebbe distruggerlo, che in mancanza dell'immagine, lo assalirebbe seguendo le proprie leggi e appetiti […] per poter mettere la donna al servizio della propria volontà, l'uomo deve creare anche lei. Beatrice, la mediatrice, l'immagine più chiara della « dama », è una idea cui la Beatrice reale servì da « materia ». Sotto l'amore platonico cavalleresco della poesia medioevale si avverte che la donna non è altro che un simbolo per l'amore maschile; l'unità ideale di cui l'animo maschile ha bisogno per poter dispiegare il proprio impeto […] L'amore della dama sostiene quindi la volontà metafisica del maschio » [47].

Quell'immagine sarà modellata secondo i tratti caratteristici della donna reale. L'incontro con l'altro sarebbe necessario per il trasferimento del *centro di gravità*, il centro del mondo, dall'io all'altro, la donna. Mediante quell'amore c'è un sentimento di una continua ricerca di un « *futuro inimmaginabile, l'irraggiungibile futuro di quella promessa di vita* » *[ibid.]*. Infatti, l'uomo cercando la donna, desidera ciò che non possieda, è la natura umana. La ricerca del femminile-donna è secondo Maria ZAMBRANO e Henry CORBIN [71] ricerca del femminile divino che trasparisce nella carità, la sapienza e la Dama Amore e che permette « *un rinnovamento di tutto l'essere* » *[47]*.

Ma di più alla missione profetica tanto cantata ed evidenziata da DANTE se stesso e dagli studiosi, il poeta rimane, più che un poeta, un semplice uomo vulnerabile, il cui cuore *vacilla* e batte in una cadenza fedele ed eterna per una sola donna. La sua debolezza finalmente non è altra che condivisione e avvicinamento di noi, umani, nei momenti di difficoltà, di dubbio o di gioia:

> « Dante parla di sé, manifesta i propri affetti, esprime ciò che sente, parla in prima persona, non come poeta bensì come creatura, come una poetica creatura che vibra per ogni cosa, ricettacolo fragile di una grandiosa rivelazione, viaggiatore timido sospinto e anche sorpreso dall'evento, dall'ordine ineluttabile di procedere per tale cammino » [ibid.];

Per quanto riguarda l'esperienza umana generosamente offerta da DANTE e che supera le barriere spazio temporali, Maria ZAMBRANO ci confessa che abbia trovato una consolazione alla perdita di sua sorella, nei versi danteschi:

> « Attraverso i versi di Dante, scaturiti dalla ferita del cuore, mi è divenuto palese ciò che mi accade: « Oltre la spera che più larga gira/ passa'l sospiro ch'esce del mio cuore: / intelligenza nova, che l'Amore/ piangendo mette in lui, pur sù lo tira ». Nessuna morte ha operato in me tale processo, ha attirato il mio cuore verso l'alto. Mi duole non poter subire questa ascensione. Dante ebbe non il genio ma la forza per sopportarlo. Ma forse il genio dipende proprio da quella forza di sostenere il processo senza cadere, senza annullarsi o deviare » [ibid.].

Perché chi meglio di DANTE poteva meglio capire e parlare della scorticatura in profondità del cuore alla perdita di un amato. Questo, con la morte di Beatrice era come il naufrago senza il salvagente in un mare agitato e che non vedeva nessun possibilità di salvezza:

> « E più tardì, quando il dolore per la morte di lei gli bagna quasi ininterrottamente gli occhi di pianto, attraverso un amore che nel suo cuore risveglia, o è sul punto di risvegliare, la bella « donna » che lo guardò con occhi impietositi da una finestra mentre lui si abbandonava alla sua pena sin quasi a naufragarvi, come se si trovasse ormai privo di forze in alto mare » [ibid.].

Ma ecco, la morte diventa per DANTE una lezione di sopravvivenza perché al posto di spingerlo verso il basso, lo salva e gli offre il bene, le altezze del cielo: *« Sente infatti montare la marea del dolore per la morte di Beatrice quasi fosse attratta dall'alto, da quella Luna che poi visiterà come primo cielo già in sua compagnia ultraterrena » [ibid.].* Il suo percorso verso la sorgente della sua beatitudine sarà l'esperienza di tutti le emozioni esistenti, *« l'itinerario dell'essere umano che, condotto dal proprio intelletto trascendente, percorre, con una guida è vero, tutti i possibili stati che gli corrispondono » [ibid.]*, per vedere infine Dio, per chi il suo cuore ha tremato di quella dolce convulsione che ha invaso tutto il suo essere, il vuoto.

Alla fine si può dire che nella sfera mobile delle letterature comparate, il lavoro di Asin PALACIOS era e rimane una novità per il suo avvicinamento di Dante e della cultura araba. Le investigazioni dell'orientalista menavano verso lo stesso punto di convergenza: l'evidente ascendente del *Mi'rağ* sull'essenza della *Commedia*. PALACIOS con la sua ricerca che vedeva che tutto era impregnato sul mondo arabo, sulle sue leggende, sul suo misticismo e sulla sua letteratura…ha permesso infatti, a DANTE di rivivere e di ricevere un'altra ricchezza nel suo *palmarès* già colmato. Riferire alla *Commedia* la fonte arabo-islamica all'inizio può urtare perché si tocca a un'icona, DANTE, ma in realtà questo rimane positivo perché dimostra soprattutto l'esistenza di quel legame o piuttosto di quel sentimento comune di condivisione perpetrata nel tempo per andare verso l'altro, verso un universalismo umano.

Il seguito dato al lavoro di PALACIOS conferma la nostra idea di condivisione, di desiderio di capire la realtà delle cose. Si esprime mediante studiosi come NARDI, CERULLI, CORTI, SACCONE, ZAMBRANO e ben altri incuriositi dalla nuova immagine di DANTE, che non sarà soltanto italiana per gli Italiani o occidentale, ma anche internazionale, universale; e gli offrirà un *port d'attache* nel mondo intero.

6.3. Un'interpretazione di Dante

« La cultura è una scuola di associazioni rapidissime. Afferri al volo, sei pronto a cogliere le allusioni –ecco l'elogio preferito di Dante » con la citazione di Osip MANDEL'STAM [72] si comincia la nostra parte che riguarda l'interpretazione di DANTE, un'interpretazione che non è sola, non è fissa, non è sbocciata e non è finita. Tutti vogliono conoscere DANTE, togliere completamente questi milioni di veli che lo circondano; per creare attorno a lui una certezza che ci permetterebbe di confermare ciò che fu quell'essere eccezionale. La via sinuosa dell'interpretazione corre, innova, rallenta, contempla; è stupita, rimane preoccupata o stagna sugli stessi stereotipi; ecco a che cosa è ridotta quest'ultima. Ogni giorno si spera trovare qualcosa di nuovo che riguarda DANTE, e che giustificherà l'uno o l'altro dei suoi pensieri o dei suoi detti, ma il cammino è ancora lungo e la nostra attesa durevole.

Gianfranco CONTINI [73] insiste sulla rarità di DANTE in quanto poeta che ha saputo variare il suo *palmarès* narrativo che non si limita solo alla lirica ma costruisce anche il suo cammino nell'essenza della verità. Viene dipinto come *« scrittore 'locale' incomparabilmente inventivo, ma che lascia al lettore e all'utente di sostare, non sosta lui, mosso dalla sua natura « di collo in collo » come il persecutore, ch'egli descrive, della verità in catene logiche » [ibid.]*. Quelle soste offerte da DANTE riflettono degli *arrêts sur image* della natura che lo circonda. CONTINI rivela il tratto dantesco di buon osservatore di quella materia bruta e in parallelo della sua anima di *grande solitario* che rimane attenta non solo al mondo delle passioni dove eccelle ma anche al mondo semplice e vivo di tutti i giorni. Davanti a quella descrizione naturale dell'ambiente dantesco s'inchina sulla storicità del poema che non è altra che il riflesso di una dimensione veridica e reale che si osserva in momenti e in paesaggi quotidiani. All'inizio era la natura che si trasferiva secondo le ondulazioni visive della *Commedia*, ma dopo il grande tuffo nel poema, è il contrario che capita; quando all'ordinario paesaggio si incollano delle vive diapositive dantesche:

> « Questa storicità, peraltro, non appartiene soltanto alle citazioni culturali ma a quelle naturali. La meravigliosa scena estiva « Quante il villan ch'al poggio si riposa […]/vede lucciole giù per la vallea,/forse colà dove vendemmia e ara » si realizza per noi iscritti all'anagrafe di Firenze ogni sera che quei greggi elettrici risalgono i clivi tra Affrico e Mensola » [ibid.],

Quella realtà s'iscrive in un *cliché* che non passa di moda, un *passe-partout* di ogni cultura e di ogni tempo: *« La realtà su cui la versatilità e disponibilità di Dante si precipita è storicamente sentita anche quando è eterna e ripetibile » [ibid.].*

Molto dibattito si è acceso attorno alla concezione della realtà o della finzione della *Commedia* e che ha trovato il suo combustibile, come se lo ha precisato precedentemente, con Bruno NARDI e SINGLETON [74]. Teodolinda BAROLINI per mettere fine alla discussione, parla di una finzione vera perché consideri che DANTE scrivendo il suo poema avesse l'intenzione di trasmettere la verità:

> « la Commedia è un non falso errore, non una finzione che finge di essere vera, ma una finzione che È vera. […] una cosa che possiamo fare solamente accettando il fatto che egli intende presentare la sua finzione come credibile, plausibile, vera » [51].

Jeorge Luis BORGES fermandosi sulla lunghezza della visione dantesca e la ricchezza dei dettagli che contenga, la dichiara come *« visione volontaria »* in cui DANTE era convinto della veridicità del suo aldilà che voleva essere il calco di quello divino:

> « Anzitutto vi scorgiamo una prova dell'intensità dell'opera dantesca: il fatto che una volta letto il poema, e mentre lo leggiamo, tendiamo a pensare che Dante immaginasse l'altro mondo esattamente come lo rappresenta. Fatalmente crediamo che Dante immaginasse che da morto si sarebbe trovato di fronte alla montagna rovesciata dell'Inferno o alle terrazze del Purgatorio o ai cieli concentrici del Paradiso » [62].

DANTE non vuol cadere nella ripetizione dei suoi contemporanei, ma innovare con la sua lingua, la sua poesia ed essere se stesso:

> « Culturalmente egli è un uomo del medio evo per il quale (anche prescindendosi dalla verità rivelata) la sentenza, il detto in cui si deposita la sapienza umana, è fonte di conoscenza non meno (e comunque prima) che il ragionamento e l'esperienza diretta; salvo che, invece di limitarsi a incastonare e glossare detti memorabili, come era l'uso delle scuole, egli ne produce di suoi, e conferisce lo stesso piglio legislativo, la sillabazione lapidaria, a tutti i suoi enunciati » [73].

La lingua di Dante è quindi in moto costante e anche i suoi rallentamenti o le sue pause sono piene d'energia; il lettore è in sospeso ma talmente affascinato e implicato:

> « In Dante, filosofia e poesia sono sempre in cammino, sempre in piedi. Anche la sosta è una varietà di movimento accumulato: la piattaforma per una conversazione viene creata a prezzo di sforzi da alpinista. Il piede metrico è ispirazione, ed espirazione è il passo. Un passo che deduce, vigila, sillogizza » [72].

La diversità della lingua dantesca è dovuta secondo Giuseppe LEDDA, a un bisogno di adattamento al contesto particolare del poema che non è un *tableau* di natura morta ma viva nei suoi cambiamenti di scenari e di protagonisti: *« Dante si crea nel poema una lingua varia, duttile, molteplice, pronta ad adattarsi ai diversi contesti, alle esigenze di coerenza rappresentativa, alla pluralità delle funzioni retoriche » [75].*

Secondo la teoria '*ondulatoria del suono e della luce'* di MANDEL'STAM, la lingua di DANTE nel suo modesto nucleo verbale è paragonata al sole che irradia di mille fasci la poesia che, a sua volta, splende e rispecchia mille giochi di luce sui significati: *« Ogni parola è un fascio di significati, e un significato affiora da esso per irradiarsi in varie direzioni, senza mai convergere in un solo punto ufficiale » [72],* che sono arricchiti dall'uso di similitudini e di metafore che rafforzano la rappresentazione in immagine della *Commedia*, come per esempio quelle *fluviali* che *« di terzina in terzina, conduce sempre a un insieme di cultura, patria e cittadinanza sedentaria, a un complesso politico e nazionale » [ibid.]*. Le metafore permettono inoltre di disegnare il poema nell'immaginario, con sequenze distinte e grandiose: *« Ogni volta che la metafora solleva all'altezza dello slancio articolato i colori vegetali dell'essere, con gratitudine io mi ricordo di Dante » [ibid.].*

LEDDA a quel proposito descrive la vivacità delle similitudini e delle metafore dantesche che supera il fine estetico per essere funzionale. Queste servono generosamente il quadro contestuale del poema permettendo al lettore di fare una foto concreta, vicina a lui e al suo mondo, l'aldilà:

> « Dante si riallaccia agli usi classici, ma conferisce a questa figura una capacità del tutto nuova nella costruzione dei significati. La similitudine dantesca risulta sempre funzionale alla definizione dei personaggi, delle situazioni, dei paesaggi, delle sensazioni. L'oggetto rappresentato è costruito attraverso l'immagine evocata dalla similitudine o dalla metafora. L'immagine non resta dunque al di fuori dell'oggetto, ma lo investe direttamente, trasformandolo, attribuendogli anche tutti i valori connotativi e simbolici dell'immagine » [75].

DANTE con i suoi personaggi segna un grande colpo di originalità perché non si limita soltanto alla loro parte di storicità ma cattura in loro l'individualità di un momento, di una vicenda, di uno stato d'animo che li rende unici, indimenticabili:

> « Pur nella cornice della mente medievale, l'equivalenza del personaggio coevo, magari da cronaca nera o da balletto verde, e di quello collaudato da gloria secolare; dello storico e del fittizio; del biblico o mitologico e del meramente letterario, di qualsiasi strato culturale […] più oltre ancora, del reale e del simbolico, costituisce una novità d'imponente rilievo. In linea di principio, quello che conta non è la loro esistenza storica ma ciò che li accomuna, l'esemplarità in cui si attua la catarsi » [73].

BORGES racconta che in un romanzo, si ha generalmente bisogno di leggerlo completamente per afferrare e commuoversi di un personaggio e della sua storia; mentre in DANTE era sufficiente un solo momento, una sola sequenza per incidere il personaggio, i personaggi, nell'eterno:

> « ce ne sono migliaia, centinaia, una moltitudine di personaggi dei quali si è detto che sono episodici. Io direi che sono eterni. Un romanzo contemporaneo ha bisogno di cinquecento o seicento pagine per farci conoscere un personaggio, sempre che riusciamo a conoscerlo. A Dante basta un solo momento. In quel momento il personaggio è definito per sempre » [62].

Quella ricca diversità segna un nuovo tipo di narratività secondo CONTINI perché è instabile, mutevole e sorprendente e non si limita al quadro ben tracciato della descrizione o dell'evento relativamente centrale: *« La narrativa suppone o l'imprevedibilità gratuita dell'evento o la condanna deterministica alla verifica, estinta la speranza: per Dante i dadi sono stati gettati » [ibid.],* ma splende nella dimensione *virtuale* del viaggio che si scioglie nel tempo e si cerca nelle profondità della memoria:

> « Ancora una volta, perciò, Dante ci fa capire che un viaggio narrativo, un viaggio fondato su memoria, tempo e differenza, sul « rememorar per concetto diviso », è un'impresa profondamente umana. Solo gli esseri umani fanno digressioni, ricordano e sono vincolati dal tempo » [51];

Quella narratività segna un'implicazione da parte del poeta che s'immischia in ogni recesso del poema per essere parte attiva della sua creazione, della parte miniatura della sua umanità:

> « La narratività della Commedia è una linea intersecata da altre linee; è un « veder interciso da novo obietto », un vedere interrotto da nuove cose, i novi obietti o cose nove che non tormentano gli angeli. È un viaggio intersecato da altri viaggi; ogni volta che il pellegrino incontra un'anima, la sua vita ne interseca un'altra » [ibid.].

BAROLINI si ferma sulle miscele stilistiche che segnano la narratività della *Commedia* e che abbaracciano la natura, la geografia e l'emotività che abbia in ogni regno:

> « Se consideriamo la Commedia nel suo insieme, potremmo dire che l'Inferno è composto principalmente nel modo lineare e « realistico », con la significativa eccezione della prima parte del canto I; […] Il Purgatorio introduce più lunghi i passi « non realistici », concentrati nelle sezioni dedicate ai sogni, ai rilievi, alle visioni e via dicendo; mentre il modo visionario estatico diventa proprio del Paradiso e la parte del testo che vi è dedicata aumenta proporzionalmente » [ibid.].

Inoltre analizza la differenza narrativa del *Paradiso [42]*, per mettere in avanti una sua problematica che consiste nel come descrivere con il semplice linguaggio umano l'universo divino, soprattutto quando anche Dante personalmente lo specifica:

> Qui vince la memoria mia lo'ngegno;
> ché quella croce lampeggiava Cristo,
> sì ch'io non so trovare essempro degno;
>
> (Paradiso XIV, 103-105)

Davanti alla difficoltà espressiva di quell'*oceano testuale*, DANTE si basa su un sistema di « *salti* »:

> « Nella terza cantica, la crescente in capacità del poeta a narrare ciò che ha visto richiede nuove soluzioni dal punto di vista della lingua e della narrazione; come vedremo, Dante forgia un nuovo tipo di discorso, che potremmo definire « a salti », per quei momenti nei quali non può sostenere

> la linea narrativa, quando il cammino narrativo è spezzato dall'ineffabilità » [51].

e sulla poesia della medesima rima, di una ripetitiva rima della fine, che s'illustra nel XIV canto del Paradiso con la parola *Cristo: « Le rime in Cristo ci parlano dunque del futuro della Commedia: del punto in cui non ci saranno più (nuove) rime, non ci sarà più differenza, non ci saranno più essempri (degni o no), non ci sarà più poema » [ibid.].* Ma rimane il problema della monotonia del *Paradiso* che vuol riprodurre l'eterno. Dall'inizio il temporale è molto presente nella *Commedia* e ogni cosa ha un inizio e una fine, un presente e un passato; ma nel Paradiso, dove rivive il mondo di Dio, come si può imprigionare ciò che fugge alla temporalità, all'inesistente, l'eternità?:

> « Come dunque inserire nel continuo temporale del linguaggio una traccia dell'eternità e della simultaneità di Dio? Come rendere una condizione al di là dello spazio e del tempo con un mezzo fatto irriducibilmente di spazio e tempo » [ibid.]?

DANTE finalmente, si volge verso l'essenza diversa del Paradiso che non è altra che la proiezione unificante della beatitudine e questo, all'immagine dell'Uno:

> « Per Dante, d'altro canto, nel Paradiso, la non-simultaneità della lingua pone un dilemma particolare: crea tempo e differenza in un contesto in cui egli vuole creare eternità e unità. In altre parole, Dante vuole rappresentare non la semplice simultaneità della vita ma la simultaneità più complessa del paradiso; non la simultaneità dei molti diversi eventi che accadono nello stesso momento ma la simultaneità di una condizione nella quale ogni cosa è la stessa nello stesso momento. Non solo egli vuole rappresentare simultaneamente esistenze separate, ma vuole rappresentarle come non separate [ibid.].

La forma verbale viene difficilement dominata in una forma poetica che segue un ritmo registrato dalla memoria eccezionale di DANTE:

> « Essa non è puramente verbale, per eccitazioni provenienti da oggetti affini, ma si organizza in figure ritmiche. Proprio del ritmo, in conformità della doppia natura, fonica e simbolica, del linguaggio, è di associarsi ugualmente allo schema mentale dell'enunciato, al valore categoriale

> dell'elemento (tale o tal parte del discorso), alla realizzazione timbrica della parola » [73].

CONTINI illustra la memoria timbrica e minuziosa di DANTE mediante l'esempio di alcuni versi, dove si ripete l'espressione '*sanza fine'* e si stabilisce con precisione alla fine del verso prima di una parola bisillaba: *« per la tua fame sanza fine cupa/ e sarai meco sanza fine cive/ Giù per lo mondo sanza fine amaro ».* Il ritmo per BAROLINI che è rappresentato dall'uso nuovo della terza rima:

> « Il nuovo è il cuore della struttura narrativa della Commedia e del suo stesso schema ritmico. La terza rima, che Dante inventò per la Commedia, simula il viaggio della vita dando vita a un incessante movimento in avanti e un continuo sguardo indietro » [51].

segue il viaggio di DANTE nel suo continuo moto; la catena ritmica che si presentava in ogni terzina cambia e cede il suo posto a piccoli trotti a un nuovo ritmo:

> « Questa combinazione di passato e futuro, vecchio e nuovo, movimento progressivo e regressivo, si trova anche nella spirale, la forma che definisce il viaggio del pellegrino attraverso l'inferno e il purgatorio e che è stata proposta come l'analogo geometrico della terza rima » [ibid.].

Per MANDEL'STAM la *Commedia* ritmicamente, è una sinfonia di tutti gli istrumenti musicali esistenti che suonano in sintonia progressiva verso l'unione della melodia, la voce di DANTE:

> « Se imparassimo ad ascoltare Dante, sentiremmo il maturare del clarinetto e del trombone, sentiremmo il trasformarsi della viola in violino e l'allungarsi di un pistone del corno. E il nostro orecchio sarebbe testimone di come, intorno al liuto e alla tiorba, si vada formando il confuso nucleo della futura orchestra omofonica a tre sezioni » [72].

Davanti all'arte dantesca, appaiono parecchi aspetti polivalenti di DANTE che toccano il simbolismo, la teologia, la politica, il romanticismo:

> « Esiste un Dante simbolico e allusivo, un Dante allegorico e plurisenso a norma della sua poetica, magari un Dante profetico, enigmatico, iniziatico, non di rado connesso col Dante prerafaelita, quasiché quel presunto lineatore di apparizioni esangui e squisite contenesse troppa poca realtà perché non bisognasse fargli trasfusioni di materia segreta. Ed esiste un Dante assestato su valori sentimentali, un Dante lirico-melodico, o magari ancora patetico-drammatico al modo dei romantici. A me pare che il nostro Dante non possa essere che il Dante della realtà e della sperimentazione continua, se non strettamente un Dante naturalistico » [73].

Ma finalmente è l'immagine dell'uomo che prevale e che risorge dalla *Commedia* dove si sente un grido non verso la morte come lo precisa CONTINI ma verso la vita nella sua semplicità e nel suo andare. BAROLINI considera il poema come la *mimesis* della vita umana. E come tale tenta di riprodurla e di farla sobbalzare per segnare il suo passaggio nel tempo, la sua esistenza: *« La Commedia, forse più di ogni altro testo che sia stato mai scritto, cerca consapevolmente di imitare la vita, le condizioni dell'esistenza umana » [51].*

In caccia dell'essenza della *Commedia*, CONTINI vuol anche sottolineare le diverse critiche esistenti attorno al poema, più particolarmente quella verbale che confronta l'immagine espressiva con quella interpretativa. Questa vuol studiare i diversi valori quantitativi e qualitativi, prendendo come materiale e il testo e la sua immagine :

> « La critica verbale è venuta aumentando il gioco dei riferimenti, e si è servita o servirà di due procedure: la ricomposizione della biblioteca di Dante, per dichiarare le allusioni laterali; la ricognizione del materiale lessicale o fonico adoperato da lui, per ravvisare le connessioni di natura formale » [73].

BAROLINI interviene a quel proposito per parlare dell'arte di rappresentazione di DANTE, in cui si armonizzano il verbo e l'immagine in una *ricreazione* poetica che vuol ricalcare la creazione divina e che produce un quadro eccezionale dove i morti diventano vivi e imprime per sempre la mente umana: *« Proponendo un'arte che supera la natura, Dante propone un'arte capace di andare oltre la verosimiglianza –la ricreazione- per diventare creazione, la verità stessa » [51].* Aggiunge anche che DANTE diventa l'attore di un *realismo supremo*

che imita il *realismo divino*. Infatti, il poeta è come il gigante Guliver che vede tutto dall'alto, il suo piccolo mondo che abbia creato, sistemato, messo in scena e in vita. In quel teatro poetico, DANTE, illuminato dall'arte divina, è a sua volta creatore che gioca con due fatalità, la vita e la morte, che null'entità possiede che solo Dio: *« qual è lo scopo testuale di Dante se non il raggiungimento di un realismo supremo, un'arte in cui "morti li morti e i vivi parean vivi" » [ibid.].* Ma in tutto questo, DANTE rimane prima di tutto un uomo, visionario per grazia divina di un aspetto di verità che consideri come *un sogno vero, un non falso errore:*

> « Il punto è che la Commedia non è un sogno inventato di Dante, invenzione creata in stato di veglia, ma sogno ispirato, concessogli in condizione di sonno vigile da quello stesso Dio che rivelò la verità a « li scrittor de lo Spirito Santo » (v.41) » [ibid.].

Sulla natura della visione dantesca, BAROLINI non dimentica di segnalare le altre visioni di DANTE nel *Purgatorio*, che rappresentano diverse immagini bibliche e che vengono considerate come un *avant-goût* e una rappresentazione concreta della visione d'origine del poema:

> « Le visioni estatiche sono situate alla fine del canto XV e all'inizio del canto XVII del Purgatorio in modo tale da delimitare il cinquantesimo canto del poema; esse suggeriscono il tipo di ispirazione che ha creato la Commedia, come se Dante iscrivesse, nel centro del suo edificio narrativo, il tipo di esperienza che gli ha dato origine » [ibid.].

Queste sono molto utili soprattutto per determinare il sistema di memorizzazione della visione, che si basa sull'associazione molto interessante di souvenir-emozione. Infatti, a una scena o a un certo dettaglio viene collegato un sentire ben determinato che sarà dopo, il disinseritore del riportare della vicenda: *« Il pellegrino perde la sua visione come si perdono i sogni, trattando un'essenza, un'emozione, un sentimento impresso per i quali non riesce a trovare una rappresentazione adeguata » [ibid.].* Ed è a quel momento preciso che la memoria splende nella perspettiva temporale e viene travagliata dalle mani del poeta in verbo vivo: *« il linguaggio è una funzione della memoria, che è a sua volta una*

funzione del tempo, ed entrambi sono provincia esclusiva degli esseri umani e dei poeti umani » [ibid.].

Per interpretare DANTE, niente sarà lasciato al caso. Tutto sarà messo sotto il microscopio della linguistica e della retorica per fare una dicotomia del poema:

> « le operazioni del dantismo moderno sono: verifiche puntuali dei canoni retorici, per inserzione nella continuità classica; scoperte di collegamenti particolari in cui si rispecchino […] dati della struttura generale; interpretazioni gnoseologiche alla stregua della resa grammaticale; nuove ed esasperate auscultazioni della lettera finché essa non liberi una traduzione inedita; magari analisi dei valori fonosimbolici » [73].

Sarà pertanto preso in considerazione l'effetto temporale del testo in parallelo alla natura del protagonista. A quel proposito CONTINI espone la *problematica proustiana* che esalta la dualità dell' "io" tra autore e personaggio e che coincide con la *Commedia*: *« è il soggetto d'una limitata, definita esperienza storica irripetibile o è il soggetto trascendentale di qualsiasi avventura vitale e conoscitiva » [ibid.]?* Aggiunge anche la tesi di SINGLETON che evidenzia un « io » dantesco generale, un « io » che corrisponderebbe a tutti gli uomini; e un « io » esistenziale e storico:

> « come dunque nell'« io » di Dante convergano l'uomo in generale, soggetto del vivere e dell'agire, e l'individuo storico, titolare d'un'esperienza determinata hic et nun, in un certo spazio e in un certo tempo; Io trascendentale (con la maiuscola), diremmo oggi, e « io » (con la minuscola) esistenziale » [ibid.].

Giuseppe LEDDA collega quella duplicità dell'« io » dantesco alla diversità del significato della *Commedia* e al modo della sua lettura. Spiega che dall'inizio del poema sgorga un 'io' che non è altro che il portavoce del 'noi', dell'umanità; mentre l'io storico sarà appesantito dal carico del reale e quindi il mondo del poeta avrà due assi semantici, quello allegorico e quello letterale:

> « L'« io » della Commedia avrà una duplice dimensione: da una parte sarà un « io » individuale e storico, dall'altra sarà un « io » 'trascendentale', un rappresentante dell'umanità. La duplicità dell' « io » articola dunque la duplicità del senso, secondo la distinzione fra il senso letterale, relativo all'individuo storicamente determinato, e il senso allegorico, pertinenteall'io in quanto rappresentante dell'umanità. La vicenda del protagonista dovrà dunque essere letta su un duplice piano: quello della sua individualità e storicità, e quello in cui diviene portatore di significati e valori universali » [75].

Anche se il significato letterale è di grande importanza e rappresenta l'*identità storica* del mondo dantesco, ma rimane molto misterioso e attraente l'allegorismo del poeta che imita quello *biblico*, menzionato da DANTE stesso, e che rafforza la veridicità della *Commedia*. LEDDA torna alla nozione di '*figura*' invocata da Erich AUERBACH e che crea una tela invisibile tra il prima e il dopo, tra lo storico e la continuità. Spiega inoltre quel legame nascente tra la figura, o meglio dire la *prefigura* del personaggio dantesco nella realtà, e la sua rappresentazione nella dimensione oltreterrena.

Alla fine CONTINI suggerisce di mettere da parte la critica e di iniziare una nuova lettura della *Commedia*, una lettura curiosa e conquistatrice: « *Ogni lettura un po' tesa dovrebbe porsi a caso vergine e fare tabula rasa della storia della critica » [73]*, finché ogni lettore non sia innanzitutto condizionato in uno stampo preciso, ma scopra personalmente la sua parte di verità e la sua parte di emozione; e catturi il suo DANTE, il DANTE di Francesca, il DANTE di Ulisse, il DANTE di Beatrice…o semplicemente il DANTE DANTE che si è scoperto da se stesso ed è rinato quando ha potuto costruire progressivamente le sue radici e la sua identità:

> « La visione si fa tanto più toccante quanto più il viaggiatore levita: in queste zone più compatte, dove un po' meno corrivi diventano i prelievi episodici, egli si precisa all'anagrafe, incontra la « piota » del suo albero genealogico, festeggia, press'a poco almeno, il proprio compleanno, e intanto discorre solo con Adamo e coi grandi Padri e fa del trasceso pianeta una contemplazione astronautica » [ibid.].

Su questo punto BAROLINI dà la libertà non solo al lettore ma personifica la *Commedia* perché scelga di se stessa il suo modo di lettura: « *Il poema stesso fornisce segni sufficienti e inconfutabili del modo in cui desidera essere letto » [51].* Nello stesso tempo lascia in sospeso l'incontro lettore-*Commedia* e la maniera di interpretare, di presentire e di intuire l'altro.

BORGES si aggiunge a CONTINI e a BAROLINI per consigliare al lettore di mettere da parte in primo le interferenze meteorologiche che si condensano attorno alla *Commedia* e di darle una scorsa in lettura: *« Io consiglierei al lettore di dimenticare le discordie tra guelfi e ghibellini, di dimenticare la filosofia scolastica, di dimenticare anche le allusioni mitologiche e i versi di Virgilio che Dante ripete » [62],* e di leggere in secondo DANTE come SHAKESPEARE ad alta voce per sentire ed essere attore di quella ricchezza stilistica e timbrica, paragonata al numero infinito delle emozioni umane:

> « In Dante invece, come in Shakespeare, la musica segue le emozioni. L'intonazione e l'accento sono ciò che conta di più, ogni frase deve essere letta e viene letta ad alta voce. Dico viene letta ad alta voce perché quando leggiamo versi davvero straordinari, davvero buoni, tendiamo a farlo ad alta voce. Un buon verso non si lascia leggere a bassa voce o in silenzio. Se ci riusciamo, non è un verso efficace : il verso esige di essere declamato. Il verso non dimentica di essere stato un'arte orale prima di essere un'arte scritta, non dimentica di essere stato un canto » [ibid.].

Osip MANDEL'STAM per quanto lo riguarda, sottolinea la difficoltà della lettura della *Commedia* che ogni volta che si va avanti, il lettore in realtà non ha compiuto che una parte del cammino da percorrere. La lettura quindi viene paragonata a una alta montagna da inerpicare con materiale sofistico: *« Se la prima lettura non dà che un po' di affanno e una sana spossatezza, per quelle successive munitevi d'un paio di indistruttibili scarponi svizzeri ben chiodati » [72].*

Per LEDDA, il lettore è consigliato di leggere la *Commedia* tenendo in conto la moltiplicità dei suoi significati per poter catturare il vero senso a cui mira il poema:

> « Gli studi recenti hanno arricchito il quadro di comprensione dell'allegorismo dantesco e il lettore deve dunque accostarsi al poema consapevole di questa molteplicità. Il senso letterale ha un'importanza e una forza che deve sempre essere tenuta presente. Tale forza si manifesta, oltre che nell'insistenza con cui si ribadisce la sua veridicità, anche nella precisione storica, nella ricchezza dei particolari, nel senso vivo della realtà » [75].

Finalmente la lettura della *Commedia* fa nascere un forte sentimento di nostalgie verso tutto ciò che ha colpito il lettore, l'ha rattristato, l'ha soggiogato o l'ha fatto riflettere su se stesso: *« c'è lo slancio provocato da un magnete, la nostalgia di una poppa di nave, la nostalgia del verme-esca, la nostalgia d'una legge non promulgata, la nostalgia di Firenze » [72].* BORGES aggiunge che la lettura della *Commedia* non si limiterà alla nostra propria esperienza ma supererà le frontiere della nostra vita per essere eterna: il lettore l'incontra, l'assaggia, l'adotta, se la riccorda, la racconta e la trasmette alla generazione successiva:

> « Di quel Medioevo che ci ha dato, soprattutto, la Commedia, che continuiamo a leggere e che continua a sorprenderci, che durerà oltre la nostra vita, ben oltre le nostre veglie e sarà resa più ricca da ogni generazione di lettori » [62].

Alla fine del suo saggio CONTINI nella cerchia sempre aperta delle letterature comparate pone la *Commedia* nella serie del *Roman de la Rose* di Jean de MEUNG e di Guillaume de LORRIS e del *Fiore* riferito con dubbio a DANTE, per cercare la corrente continua che le fa convergere verso simili analogie:

> « La Commedia è la la metamorfosi dell'uomo perduto in uomo salvo. E se la Rose seguisse, diremmo che la Rose è una parodia della Commedia, ma siccome la Rose precede, diremo che nella Commedia è come un'anti-parodia della Rose » [73];

CONTINI si riferirà all'inizio a un primo avvicinamento tra il *Fiore* e la *Rose* mediante lo spuntare di qualche personaggio che sembri lo stesso come *Sigieri* o di parole-tema come *Bibbia* o *ingannare*; e in seconda posizione evoca alcuni versi o espressioni del *Fiore* che trovano la loro eco nella *Commedia* e che

ipotizzano la paternità di DANTE per il *Fiore*. Infine rimane saldo sull'effeto in memoria della *Commedia* e che ha saputo radicarsi nella mente del pubblico, mentre la *Rose* nel frattempo si limita a un tipo preciso di lettori:

> « La Commedia, al contrario, punta sulla memoria, cioè vuole percuotere e dilacerare la memoria del lettore. Ecco peraltro una distinzione da non irrigidire all'estremo; e intanto perché la Commedia dà un lasciapassare all'illustratore, e un lasciapassare che introduce oggetti di una dignità estetica talmente elevata » [ibid.].

MANDEL'STAM per quanto lo riguarda, all'inizio pone la *Commedia* nel filone letterario analogico di BAUDELAIRE e di VERLAINE e per la sua natura appassionata per i minerali e per l'arte, insiste particolarmente sul suo avvicinamento artistico a RIMBEAUD di cui la tavolozza ricca di coloriti e di pigmenti è paragonata al discorso variato di DANTE. Sempre alla ricerca di modernità nell'interpretazione dantesca, MANDEL'STAM posiziona la *Commedia* nella cerchia delle belle arti o di diverse scienze. La vede come una materia modellabile e lavorata in molte forme: *« Sono proprie della poesia di Dante tutte le forme di energia note alla scienza moderna. L'unità di luce, suono e materia costituisce la sua natura intrinseca » [72].* Come la considera rispetto ai suoi versi, come la scienza della terra, la geologia e immagina l'embricatura di tutti i suoi componenti bruti e puri:

> « I versi di Dante hanno preso forma e colore in base, appunto, ad un processo geologico. La loro struttura materiale ha rivelanza di gran lunga maggiore della loro famigerata potenza scultorea. Figuratevi un monumento di granito o di marmo che nella sua tensione simbolica miri non alla rappresentazione di un cavallo o di un cavaliere, ma alla rivelazione della struttura interna di quello stesso marmo o granito » [ibid.].

E infine propone di creare una nuova disciplina di studio che sarebbe una meditazione sull'effetto psicologico immediato della parola dantesca sul lettore. Determinerebbe pertanto lo stato del lettore prima e dopo l'incontro con la *Divina Commedia*:

> « È magnifica, in Dante, “la riflessologia del discorso” –questa scienza ancor tutta da inventare, che ha per oggetto l’azione psico-fisiologica spontanea della parola sugli interlocutori, sulle persone che stanno intorno ed anche su colui che parla, come pure sui mezzi che egli usa per trasmettere lo slancio di cui investe l’atto del parlare, e cioè per far conoscere con un segnale luminoso il repentino desiderio di esprimersi » [ibid.].

Dopo quel modesto sfogliare della critica moderna di DANTE, si nota che la nuova battaglia riguarda soprattutto il testo e la sua lettura. Ci sarà sempre il ritornello sulla lingua, sul ritmo, sui significati danteschi oppure sul gioco alternativo del poema con altri campi di studio. Tutto questo sforzo è positivamento considerato come una *jouvence* della *Commedia*. Si nota anche il desiderio flagrante di presentare qualcosa di nuovo su DANTE e per il momento è la semiotica in generale e la narratività in particolare che dominano nell’ombra dell’interpretazione, che ora vuol dare una grande importanza allo studio minuzioso e individuale dei canti, fermandosi sulle parole e il loro probabile simobolismo. In parallelo a quel tecnicismo un po’ pesante a causa delle sue lunghe spiegazioni, apparisce come da Borges, una voglia di studio basata sull’emozione e sulla condivisione. Questa è in se stessa un nuovo viaggio, una nuova scoperta del mondo dantesco. Sarà una dolce evidenza dell’estetica dantesca, creerà delle fermate infinite sul *rigore* e sulla *tenerezza* di DANTE e ci trasferirà in altri orizzonti letterari o critici. Infine tutto sarà un *abbandono* al bello e all’incantevole.

6.4. Per un’ermeneutica araba di Dante

"من المناسب أن يلقى دانتي من العالم العربي قدراً من العناية التي تجعلنا نشارك غيرنا من الأمم في سبيل دراسته و التعريف به، خصوصاً و أن تراث الإسلام و المشرق قد أسهم –و لو بطريق غير مباشر- في إنتاج ثمراته" [60]

(è ora tempo per Dante di ricevere dal mondo arabo un po’ di riguardi che ci permetterebbe di condividere con le altre nazioni il suo studio e il suo mondo soprattutto che il patrimonio dell’Islam e dell’Oriente ha contribuito –indirettamente- nella produzione del suo frutto/opera).

Con la citazione di Hassan OSMAN in cui invita il mondo arabo a far conoscenza con DANTE ALIGHIERI, che non è così lontano dalla cultura arabo-

musulmana, inizia la nostra analisi della ricezione araba del poeta italiano, che vuol cogliere la relazione nascente tra DANTE e il mondo arabo.

Umberto RIZZITANO nella sua raccolta '*Dante e il mondo arabo*' tenta di designare il primo approccio tra il mondo arabo e DANTE. Infatti, l'inizio del fondere dell'*iceberg* che ha separato per un lunghissimo periodo i due universi, rimane inspiegabile e viene descritto come un *tiepido interesse* perché non è potuto affermarsi apertamente, anche se c'era nel XIX secolo un'onda di diffusione della lingua italiana in Egitto:

> « Difficile spiegare l'assenza, fino a quell'epoca non solo di qualsiasi tentativo di traduzione del poema dantesco –traduzione che, data l'esistente situazione culturale dei Paesi arabi, sarebbe stata allora prematura- ma di ogni sia pur modesto studio sul poeta e sulla sua maggiore opera » [76].

Ciò che ha motivato il rivolgersi del mondo arabo verso DANTE e il suo risveglio dall'inerzia è quella voglia di confronti, animata dal desiderio di catturare analogie interculturali nella *Commedia* per glorificare di nuovo la fiamma di una civiltà nel passato, molto imponente e ispiratrice di diverse imitazioni per i suoi tesori di letteratura, di scienza e di cultura:

> « L'interesse del mondo arabo per Dante e la Divina Commedia esordì in maniera del tutto incidentale: non fu cioè il risultato di un'esigenza a prevalente carattere erudito ma piuttosto l'esito di uno stimolo al confronto, stimolo in cui ebbe forse parte preponderante quel più o meno legittimo etnocentrismo culturale che ha un improvviso risveglio non appena il progresso della critica –o piuttosto l'esaltazione di alcuni suoi rappresentanti, come nel caso specifico- porta gli studiosi ad intuire derivazioni o segnalare filiazioni rimaste fino ad un certo tempo insospettate nell'ambito della genesi di determinate correnti di pensiero » [ibid.].

L'interesse arabo per DANTE ha cominciato in un quadro preciso che era quello delle letterature comparate in cui veniva giustapposto a due icone letterarie: MILTON con il suo '*Paradiso perduto'* e Abu al 'Ala' AL MA'ARRI con la sua *'Epistola del perdono'* che ambedue s'iscrivono nel ciclo della letteratura escatologica. Il mondo arabo ha fatto erigere il primo incontro con DANTE

mediante un parallelismo tematico certo e fiero con AL MA‘ARRI. A quel proposito RIZZITANO evoca alcuni nomi di studiosi che hanno adottato quella condotta nei loro articoli e fra cui all’inizio c’erano: Abderraḥim AḤMED che scrive un brevissimo articolo del 1897, ‘*Notice biographique et bibliographique concernant l’illustre poète philosophe Aboul-el-Ala-el-Maarry’;* il Libanese Sulayman AL-BUSTANI che parla nella sua traduzione dell’*Iliade* di OMERO (1904), d’una possibile ispirazione maarriana in DANTE; il critico egiziano Giurgi ZAIDAN nella sua opera *‘Storia della letteratura araba’* (1911-1914), parla apertamente di un’imitazione dantesca di AL MA‘ARRI.

Lo studio comparativo viene di seguito vivificato con la diffusione dell’opera dell’orientalista spagnolo Asin PALACIOS (1919) che sigillava e confermava la tesi d'imitazione dantesca:

> « Ma soprattutto la clamorosa tesi impostata dall’eminente islamista spagnolo Miguel Asin Palacios nella ben nota Escatología musulmana en la Divina Comedia a galvanizzare ancor più gli entusiasmi di alcuni scrittori arabofoni per il rapporto Ma‘arri-Dante e per l’ammissione di quelle interferenze dell’escatologia musulmana nel poema dantesco in cui il mondo arabo-islamico erudito trovò motivi di facile esaltazione per la propria civiltà » [ibid.].

Gli studiosi quindi continuavano a favorire l’avvicinamento di DANTE d’AL MA‘ARRI e da IBN ‘ARABI. Fra questi ultimi c’erano, sempre secondo RIZZITANO e Hassan OSMAN [52] – il cui elenco comincia dal 1927: l’Algerino BEN CHENEB che scrive un saggio del 1919, intitolato ‘*Sources musulmanes dans la Divine Comédie*’; ‘Abd al-‘Aziz al-Maimani AL RAGIAKUTI che scrive un articolo nel 1929 per dichiarare che MILTON e DANTE erano imitatori di AL MA‘ARRI; il Siriano Qustaki AL- ḤIMSI, che pubblica tra il 1927 e il 1928 nove articoli su DANTE e AL MA‘ARRI; Kamil AL KILANI che scrive nella sua opera sull’‘*Epistola del perdono’* (1930); Mahmud Ahmed AL NASAWI che pubblica nel 1934 al Cairo dieci articoli sotto il titolo ‘*Tra el Maarry e Dante’,* dove fa un riassunto sull’Inferno e sul Purgatorio danteschi…L’ultimo in data è Luwis ‘AWAD che nel 1964 ha scritto sul rapporto tra l’escatologia musulmana e il mondo dantesco.

Si nota che gli studiosi arabi per avvicinarsi del mondo dantesco si sono soprattutto appoggiati su una presentazione biografica del poeta, delle sue opere e di un riassunto della *Commedia*, senza troppo osare infiltrarsi nell'ingegnosità di DANTE, della sua lingua e del suo pensiero. Questo rimane normale come inizio del primo approccio a causa dell'ignoranza di chi sia veramente DANTE.

Tāha FAWZĪ [77], un insegnante di lingua italiana negli istituti superiori egiziani, traduttore di qualche opera italiana come *'Cuore'* di De Amicis (1957) e scrittore di diversi saggi sull'Italia risorgimentale come quello su Garibaldi (1951); viene considerato da OSMAN come un vero conoscitore d'Italia e su cui RIZZITANI dice: « *il primo autentico tentativo di avvicinare al mondo arabo il nostro poeta, indipendentemente da ogni intento di polemizzare sulle fonti della* Divina Commedia*, fu quello di Taha Fawzi » [76]*. Con l'aiuto del Comitato di 'Dante Alighieri' del Cairo, pubblica nel 1965 un interessante volume intitolato *'Dante Alighieri –Monografia in lingua araba, con illustrazione fuori testo'*, accompagnato da una prefazione firmata da Hassan OSMAN e da bellissimi disegni di Gustave Doré:

> « Per quanto lungi dal rappresentare una esauriente trattazione, e per quanto l'esposizione difetti di originalità e personalità, tuttavia il volumetto servì a divulgare negli ambienti colti del mondo arabo un poeta ed un poema che fino a quel momento non erano stati studiati da un cultore di studi italianistici in grado cioè –come il Taha Fawzi- di documentarsi su fonti italiane » [ibid.].

La sua opera presenta il disegno della vita di DANTE, dalla sua nascita al suo innamoramento di Beatrice, alla morte di quest'ultima, alle lotte civili, ai suoi ultimi anni... Ha diviso il progredire del suo studio in quattro parti: الرحلة العجيبة –الجحيم *(al riḥla al 'aǧība- al ǧaḥīm)*, lo straordinario viaggio –l'inferno; الأعراف *(al a'rāf)*, il purgatorio; الجنة *(al ǧanna)*, il paradiso e infine المؤلفات الصغرى *(al mu'alafāt al ṣuġrā)*, le opere minori.

Nel racconto narrativo e descrittivo di Tāha FAWZĪ si trovano qua e là parole arabe di riferimento islamico come per esempio: الأعراف ***al a'rāf*** che designa il purgatorio dantesco ed è il nome del purgatorio musulmano; الجاهلية الأولى *(al ǧāhiliyya al ūlā)*, la prima *ǧāhiliyya* designa il paganesimo (p.46); الرحمان *(al*

Raḥmān), un attributo coranico di Dio che significa il Misericordioso (p.85)…. I tre regni sono quindi presentati brevemente con diverse pause sui diversi cerchi, cornici e cieli. Si nota anche l'intervento dell'immaginativa dello scrittore che aggiunge alcune rappresentazioni o scene per abbellire il racconto, come per esempio, la candida rosa che è vista come حديقة الورود *(ḥadīqatu al wurūd)*, il giardino delle rose, con molti scalini:

"نوراً كبيراً مستديرا كأنه حديقة ورد عظيمة لها آلاف الدرجات كانت أزهارها هي أرواح الأبرار الصالحين و أما الأنوار التي تضيئها فكانت الملائكة و أما ذكر الله فكان هو الأرج الذي ينتشر و يفوح من جوانب هذه الفردوس العظيمة و كان المنعمون جالسين فوق درجات تلك الحديقة الوردية و كانت الملائكة تطير بأجنحتها الذهبية من حولهم كما تطير النحل حول الزهور" [77].

(una grande luce circolare come fosse un giardino straordinario di rosa, aveva migliaia di gradi. I suoi fiori erano le anime dei beati. Le luci che lo illuminavano erano gli angeli e la citazione di Dio era sotto forma di un profumo che si diffondeva e profumava tutte le parti di quello straordinario paradiso. I beati erano seduti sugli scalini di quel giardino fiorito e gli angeli volavano con le loro ali dorate attorno di loro, come se fossero api volanti attorno ai fiori).

o ancora quando sparisce Beatrice nell'Empireo per riprendere il suo posto nella *Candida rosa,* DANTE è triste e comincia a ringraziarla per la sua salvezza: "أيتها المرأة المحسنة يا من أخذت بناصري و شددت أزري و تفضلت بالنزول من عليا سمواتك إلى دركات الجحيم لإنقاذي من الهلاك إنني شاكر لك جميلك و إحسانك لما أظهرته نحوي من العطف و الشفقة و الحنان [كالسابق].

(O donna benefattrice, che mi ha sostenuto e aiutato e ha avuto la benevolenza di scendere dalle altezze del cielo alle profondità dell'inferno per salvarmi dalla perdizione. Te ne sono grato del tuo favore, della bontà e per ciò che abbia dimostrato verso me di gentilezza, di pietà e di tenerezza [ibid.]).

Tāha FAWZĪ finisce il suo racconto senza citare l'incontro di DANTE con i diversi Santi e il loro *test* di accesso alla visione di Dio. Alla fine il poeta, dopo aver acquistato il sommo sapere, svanisce: "و لكن في تلك اللحظة كانت معارف دانتي قد كملت و رأى كلما كان يصبوا إليه و لذلك خارت قواه و خر مغشيا عليه و لم يعد يسمع أو يحس بشيء و بذلك انتهت رحلته العجيبة" [كالسابق].

(E in quel momento, le conoscenze di Dante si sono completate. Aveva visto tutto ciò che gli era apparso e per questo aveva perso la sua forza ed era caduto svenuto. Non ascoltava né sentiva più niente e quindi qui, il suo viaggio straordinario finisce [ibid.]).

Il primo interesse per DANTE è rimasto prima di tutto tematico e questo in gran parte è e rimane dovuto alla non conoscenza della lingua italiana, soprattutto quella di DANTE. Si nota il lavoro comparativo di Muḥamed ĠANĪMĪ HILĀL [78] che nella sua opera *'الأدب المقارن' (al adab al muqāran)*, la letteratura comparata, disegna i diversi generi letterari occidentali esistenti. Ciò che ci colpisce dall'inizio è che lo studioso come altri, unifica sotto il genere letterario chiamato الملحمة *(al malḥama),* l'epopea; l'epopea, la tragedia e la commedia. La definisce come: "قصة بطولة تحكي شعراً تحتوي على أفعال عجيبة، أي على حوادث خارقة للعادة. و فيها يتجاور الوصف مع الحوار و صور الشخصيات و الخطب" [كالسابق].

(un racconto eroico in versi che riflette atti meravigliosi cioè tratta fatti straordinari. Contiene la descrizione, il dialogo, le immagini di diversi personaggi e il discorso [ibid.]).

Con quella prima definizione si propende senza nessun dubbio verso il poema epico dove in un'atmosfera di avventure straordinarie –immaginarie e mitologiche – sgorga il forte eroe che sfida gli Dei e le forze della natura. Ma questo rimane da parte dello studioso arabo totalmente normale, visto la difficoltà di trovare un genere arabo equivalente ai generi sopracitati.

ĠANIMI per rafforzare il suo esporre della *Malḥama*, offre in primo la narrazione dell'*Odissea* di OMERO e insiste sul suo carattere meraviglioso in cui Ulisse "يخوض البحار، و يتعرض لعرائسها و عواصفها" *(yaḫūḍu al biḥār wa yataʿaraḍu liʿarāisihā wa ʿawāṣifihā)*, naviga nei mari in cui incontra le tempeste e le sirene. Con quell'esempio, lo studioso specifica che quell'elemento rimane antico e si basa sulle avventure leggendarie. Dopo il secondo esempio, dove si cita VIRGILIO e la sua *Eneide* e che è giudicato come una *Malḥama* popolare e nazionale; si arriva a DANTE e alla sua *Commedia* che è chiamata una *Malḥama* religiosa. Quest'ultima avrà un forte potere di rappresentazione realistica e simbolica: "و هي فريدة في نوعها، تخالف ملحمتي "هوميروس" مخالفة تكاد تكون تامة في موضوعها، و في رمزيتها. فهي دينية الطابع. و موضوعها الرحلة إلى العالم الآخر. يصف "دانته" فيها ما لا يرى. و لكن "دانته" يقرب ذلك العالم من عالمنا في الشخصيات التي تسكنه و في وصف أخلاقها" [كالسابق].

(ed è unica nel suo genere, si differenzia dai due malāhim di Omero mediante una differenza che sembrerebbe completa nel suo argomento e nel suo simbolismo. È di carattere religioso e il suo soggetto è il viaggio nell'aldilà in cui Dante descrive ciò che non vede e fa avvicinare quel mondo al nostro mediante i suoi personaggi e la descrizione dei suoi caratteri [ibid.]).

Nella sua nota (1) ĠANIMĪ presenterà una breve sintesi della *Commedia* in cui parla del suo titolo, della sua struttura, delle diverse guide, dei tipi di peccatori e dei diversi cieli. La considera, seguendo ciò che ha detto DANTE nell'*Epistola XIII* a Cangrande della Scala sui diversi significati del poema, come il: "رحلة كل نفس في هذا العالم الأرضي، تنشد سعادتها الخالدة و غايتها العظمى، بعقيدتها، و بحسن إفادتها من حريتها. و فيها يظهر الإنسان في جانبيه: المادي، بوصفه مدنياً بطبعه، يهتدي بفكره إلى طرق سعادته الأرضية التي يضل عنها إذا نسي صفته المدنية، ثم جانبه الروحي الذي يهتدي إليه بالفيض الإلهي و الحب، حب الإنسانية و حب الله" [كالسابق].

(viaggio di ogni persona in quel mondo terrestre. Esalta mediante la sua fede e la sua libertà, la sua beatitudine e il suo fine ultimo. In essa appaiono i due aspetti umani: *materiale* che descrive la natura civile dell'uomo in cui la mente conduce alla felicità terrestre ed è persa se dimenticasse quella natura; *spirituale* che lo conduce mediante la profusione divina e l'amore, all'amore dell'umanità e di Dio [ibid.]).

Lo studioso si ferma dopo sulle fonti arabe della *Commedia* che considera di grande importanza per la storia letteraria araba: "على الرغم من ذلك كله، قد تأثر "دانته"، في "الكوميديا الإلهية" بمصادر عربية، و هذه ناحية تهمنا في دراستنا المقارنة العربية، و طالما كانت موضوع بحوث مستضيفة في أوربا و أمريكا. و نوجز هنا القول في تاريخ هذه البحوث، و نمثل بعض نواحيها لأهميتها العظمى فيما يخص أدبنا القومي" [78].

(nonostante tutto questo, Dante era influsso nella Divina Commedia da fonti arabe. Questa parte ci interessa nel nostro studio comparativo arabo perché è l'argomento di ricerche d'onore in Europa e in America. Tenteremo qui di riassumere il nostro discorso sulla storia di quelle ricerche ma rappresenteremo solo alcuni dei suoi aspetti a causa della sua grandiosa importanza rispetto alla nostra letteratura civile).

Nelle ricerche esistenti, ĠANIMĪ favorisce quella di Asin PALACIOS, parlando dell'influsso arabo su DANTE espresso nel racconto del *Mi'rağ* di Muhammed e nell'opera di IBN 'ARABI *Al futuḥāt al makkiya*. Lo studioso continuerà dopo, con la citazione dello sforzo fornito dall'italiano Enrico CERULLI e dallo spagnolo Munoz SENDINO per appoggiare la tesi di PALACIOS costruendo la via di trasmissione della leggenda musulmana in Europa. Dopo una menzione breve di alcune similitudini tra la *Commedia* e il *Mi'rağ*, ĠANIMĪ rileva l'esistenza della *Malḥama* in arabo dialettale ma che non ha trovato un interesse dal pubblico arabo:

"و لم يعرف العرب هذه الملاحم في لغتهم الأدبية، و لكن وجدت في لغة العامة ملاحم شعبية أخذت موضوعاتها عن العرب القدامى و سير أبطالهم، و صيغت مع ذلك باللغة العامية في العصور الوسطى، كملحمة "الزير سالم"؛ و هي مأخوذة عن قصة "مهلهل بن ربيعة" في حرب البسبوس، و ملحمة "أبي زيد الهلالي" و "الظاهر بيبرس". و هذا النوع من الملاحم لم يرق عندنا إلى المكانة الأدبية، و لذا لا ندرسه هنا، على الرغم مما لدراسته من قيمة اجتماعية و دلالة شعبية" [كالسابق].

(e gli Arabi non conoscevano quel tipo di Malhama nella loro lingua letteraria, ma esistevano nella lingua dialettale (volgare) delle Malāhim che hanno attinto il loro argomento dagli antichi Arabi e dal racconto dei loro eroi. Durante il Medioevo venivano quindi scritte in dialetto delle malāhim come quella di « al Zīr Sālim » presa dal racconto di « Muhalhil bnu Rabī'a » nella guerra di Besbūs; di « Abī Zayd al Hilālī » e di « al Zāhir Bībers ». Quel genere di Malāhim non riceve da noi il suo prestigio letterario e per questo non lo studieremo qui nonostante il suo valore sociale e popolare [ibid.]).

Abdelwahab MEDDEB nel suo articolo in francese *"Le palimpseste du bilingue Ibn 'Arabi et Dante"*, costruisce una sua teoria comparativa sulla scrittura considerata come l'espressione profonda dell'essere e del suo essere: *« (l'écriture) témoigne plutôt de l'expérience du dedans. Aussi procède-t-elle par vision et donne-t-elle ses faveurs à la souveraineté de l'imagination. De là, elle crée l'événement » [79].* E' anche l'armonia tra l'immagine e il suo ritmo che serve la proiezione di una certa realtà che si riferisce a ogni percezione e vissuto:

> « Elle compose des variations à partir du flux d'images mentales et les traduit dans un montage qui imite un rythme propre à soi. Telle concordance entre le flux et le rythme compose la représentation, laquelle restaure ou délabre le réel, ce rétif impossible à dire » [ibid.].

Riflettendo sul bilinguismo, quel possesso di due lingue diverse, MEDDEB sfoglia i ricordi della sua infanzia in cui si trovava nel confronto dell'apprendimento della lingua araba e della lingua francese. La prima sarà per lui sinonima di « *un idiome transcendant, opérant au-delà du sens »,* attinta dal Corano che trasmetteva delle *assonances* « *signifiant l'immanence du religieux dans les gestes quotidiens, la pulvérulence de la parole de Dieu dans le monde, sa présence-absence jusque dans nos souffles » [ibid.]*. Con la seconda lingua MEDDEB vedeva la lingua potente del comporre. Questa le ha offerto *« la maîtrise de la technique, voie d'accès à la reconnaissance et au confort » [ibid.]*. In quel mare di naturale acquisizione di ciò che è a sé e ciò che è altro, lo studioso si

ferma sull'importanza della costruzione dell'identità, *l'image du soi*, nella e dalla diversità.

Durante quel viaggio dell'identità della lingua, nell'eterno dualismo tra il sé e lo strano, si era imposto a MEDDEB *« deux expériences de l'écriture, Ibn 'Arabi et Dante, deux textes qu'il intègre dans son propre corpus et qu'il foule comme deux labyrinthes, manière de s'y perdre, de s'y retrouver, de s'en imprégner, lieu de séjour et de passage, demeures provisoires » [ibid.]*. La *Commedia* è vista come lo specchio della lingua, in pensiero e in scrittura. MEDDEB parla della condensazione di una credenza mediante immagini del reale. Nell'orbita della *Commedia* ruota l'Islam con le sue grandi figure religiose, storiche, filosofiche e scientifiche. Perché quel testo riflette un tocco di strano, è scelto e studiato da MEDDEB: *« C'est cet écart entre le rejet du système islamique et l'utilisation qualitative de son esthétique et de ses figures qui favorise la prise du symptôme » [ibid.].*

L'analogia trattata dallo studioso e che non riguarda il cuore tematico o strutturale delle due opere, attira la nostra attenzione perché riguarda il momento privilegiato ed eccezionale del comporre: *« Là où la concordance s'avère cardinale, c'est quand le déroulement même de l'écriture se trouve y être engagé » [ibid.];* un momento intuito da un progetto dall'inizio, tracciato nelle sue grandi linee nell'immaginazione:

> « il y a un passage dans le chant XVII du Purgatoire qui théorise cet instrument de l'écriture, ce champ, cette scène de l'expérience qu'est l'imagination. Et nous verrons que telle théorie est point par point en correspondance les Arabes » [ibid.].

che trova il suo cammino in DANTE sotto la qualifica di *Alta fantasia* e si raddoppia in IBN 'ARABI mediante un'emozione individuale, un trasferimento o un contatto con la cerchia ben ristretta dei profeti:

> « L'imagination conjointe (khayāl muttasil), associée au sujet, lieu où se formule sa combinatoire propre, agissant à partir du stock d'images qu'il a acquis par l'expérience; et l'imagination séparée (khayāl munfasil), celle qui

> met le sujet en relation avec le monde imaginal, monde phénoménal, objectif, qui représente l'autre scène, indéchiffrable en ses mécanismes, mais capable d'octroyer la vision » [ibid.].

Era molto ingegnoso da parte di MEDDEB di scavare nella prima fonte della scrittura che è composta di *songes et de fantasmes* e dove succedono *« mille visions 'esquisses et amorces' de la vision suprême et totale qui clôt le voyage » [ibid.]*. Sarebbe stato interessante di approfondire quella prima linea di pensiero dallo studioso che, finalmente, si ferma sulla parte di modernità riflessa da ogni autore. Inoltre fa notare che mentre DANTE è più vicino all'umanità e più perenne, IBN 'ARABI *« demeure la consécration de la figure médiévale, tout auréolée d'abstraction et de références scripturaires » [ibid.]*.

Alla fine del suo articolo MEDDEB rimane fermo sulla non importanza della fonte araba della *Commedia*, perché ciò che conta è di lasciarsi sedurre dalla spontaneità della lettura che offre una visita nel differente e nel meraviglioso:

> « Quant à moi, je trouve futile la question de l'influence directe. Lecteur assidu et heureux des textes d'Avicenne, de Ghazali, d'Ibn 'Arabi, j'ai pénétré dans La Divine Comédie comme dans un paysage familier, y recevant les échos exacts des écrivains arabes que je fréquente » [ibid.]

Trovandosi in quel mare comparativo arabo, DANTE ha una timida presenza, vuol parlare al mondo arabo ma la sua voce è un mormorio spazzato dal vento dell'incomprensione linguistica. Per far echeggiare e risuonare quella voce agli orecchi del pubblico arabo, interviene la traduzione della *Commedia*. La prima a essere censita è quella del libanese *Yusef ṢAQR* (1911). È una traduzione a cura di Marco BESSO, che traduce solo i primi ventiquattro versi del canto XI del Purgatorio. Hassan OSMAN nella sua traduzione del *Purgatorio* descrive i suoi versi come essendo brevi e rispettosi della rima della *Commedia* ma purtroppo lontani dal significato originale:

> "و مضمون هذه الأبيات مقتبس من صلاة الأحد في الكنائس، و قد وردت معانيها في إنجيل متى و إنجيل لوقا. و ترجم يوسف صقر هذه الأبيات شعراً. و جاءت الأبيات مختصرة قليلا عن الأصل، و تتميز بالوزن الشعري و إن كانت قد خالفت النّص بالضرورة. و يا حبذا لو كانت قد أتيحت له الفرصة لترجمة الكوميديا مكتملة" [60] !

(il contenuto di quei versi è ispirato dalla preghiera di domenica nelle chiese e il suo significato era già presente nel Vangelo di Matteo e di Luca. Yusuf Saqr ha tradotto quella parte in versi. Sono brevi rispetto all'originale ma conservano il metro poetico, anche se fossero contrari al testo di origine. Magari se avesse la possibilità di tradurre tutta la Commedia !)

La seconda traduzione in arabo è quella del Libanese *Abbūd ABĪ RĀŠID*, intitolata الرحلة الدانتية في الممالك الإلهية: الجحيم، المطهر و النعيم *(Al riḥla al dāntiya fī al mamālik al ilāhiya: al ǧaḥīm, al maṭhar wa al naʿīm)*, il viaggio dantesco nei regni divini: l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso; pubblicata a Tripoli tra il 1930 e il 1933. In prosa araba, è divisa in tre volumi che necessitassero otto anni di lavoro. RIZZITANO lo vede come un *« generoso tentativo di tradurre, o meglio di parafrasare in prosa araba, il contenuto della* Divina Commedia » [76] senza conoscere nemmeno l'essenza dell'opera. Il compito traduttivo di *ABĪ RĀŠID* era difficile ma il risultato, perché conteneva molti interventi del traduttore, ha oscurato il pensiero dantesco:

> « lodevole ed apprezzabile –sia costata tale impresa al traduttore, che non riuscì tuttavia a conseguire l'ambizioso scopo propostosi di illustrare adeguatamente agli Arabi il contenuto del Poema. Infatti egli, nell'intento di contribuire alla chiarezza, ebbe l'infelice idea di infarcire la parafrasi araba con chiarimenti e spiegazioni, sì che il servizio reso al comune lettore (sempre che esista nell'Oriente arabo chi legga una traduzione della Divina Commedia per dialetto !) torna di danno allo studioso, cui è stata preclusa la possibilità di conoscere i giusti limiti concettuali del poeta » [ibid.].

Per quanto riguarda il confronto di DANTE-AL MA'ARRI, questo è superficialmente invocato dal traduttore ma senza una grande presa di posizione.

Hassan OSMAN di fronte a quella traduzione rimprovera *ṢAQR* di non aver catturato qualche significato dantesco o messo spiegazioni nel posto adeguato e di aver modificato il discorso originale di DANTE. Il suo stile di scrittura, a causa delle sue restrizioni culturali, non conveniva finalmente all'arabo o all'italiano. Alla fine OSMAN saluta il coraggio e lo sforzo del traduttore, considerato come innovatore:

"و تدلّ ترجمته على معرفته الوثيقة باللغة الإيطالية، و لكن تُعوزه الثقافة الدانتية المباشرة و الثقافة العامة التي تفيد الدارس المترجم على وجه العموم. و ترتب على ذلك أن فاته إدراك بعض المعاني الدانتية، و لم يقدم الشروح المناسبة لفهم متن الترجمة. و أحياناً تجيء ترجمته مناسبة تماماً. و أحياناً أخرى يدمج بعض المعاني في بعض، أو يتجاوز عن بعضها الآخر بدون مبرر، و تارة يُدخل على المتن ألفاظاً و تعبيراتٍ بقصد الشرح بغير ضرورة، و تارة أخرى يغير تعبير دانتي و يقدم تعبيراً مخالفاً بدون حاجة إلى ذلك. و في رأيي كان من المستطاع المحافظة على تعبير دانتي في نطاق الأسلوب العربي. و بصورة عامة لا يناسب أسلوبه الأسلوب العربي كما لا يلائم أسلوب دانتي و فنه العظيم. و مع ذلك فإنه قد بذل جهداً كبيراً يشكر عليه، و له فضل الاقتحام و السبق و التمهيد لغيره في هذا الميدان البكر" [60].

(la sua traduzione dimostra la sua stretta conoscenza dell'italiano ma gli manca la diretta cultura dantesca e la cultura generale che servirebbero il traduttore studioso. Pertanto ha trascurato qualche significato dantesco e non ha dato la spiegazione adeguata per capire la base della traduzione. Qualche volta ha potuto tuttavia presentare una traduzione completamente fedele, ma altre volte mescola o omette alcuni significati senza ragione apparente. Da una parte aggiunge senza necessità parole o espressioni che servono come spiegazione e da un'altra cambia la descrizione di Dante in un'altra contraria e inutile. Secondo me sarebbe possibile conservare lo stile dantesco nella lingua araba. In maniera generale il suo stile non conviene né allo stile arabo né a quello dantesco e alla sua arte magnifica. Tuttavia ha fornito un grande sforzo a cui rendiamo omaggio e ha il merito di essere stato temerario e fra i primi a preparare il terreno agli altri nel nuovo campo della traduzione).

La terza traduzione in arabo e che è solo limitata all'*Inferno*, è quella di *Amīn ABŪ ŠA'R* (Gerusalemme, 1938), un avvocato d'origine transgiordana. Comprende un'introduzione in cui il traduttore nega il rapporto tra la tradizione arabo-musulmana e la *Commedia*. È anche la copia della traduzione inglese di Henri Francis CARY:

> « Il traduttore, che si valse abbondamente della traduzione inglese di H.F.Cary, evitò come i suoi predecessori lo scoglio del Canto XXVIII – limitato ad un brevissimo sunto di poche righe- ed omise, senza plausibile giustificazione, la traduzione dei Canti XXIX e XXX » [76].

Rimane nonostante tutto fedele al testo d'origine e presenta una lingua araba che ha saputo rispecchiare la bellezza stilistica dantesca: *« da considerare superiore a quelle precedenti per la scioltezza e la vivacità della lingua, che mette in grado gli arabofoni di rendersi sufficientemente canto –spesso se non sempre- di alcune delle più belle immagini dantesche » [ibid.].* Hassan OSMAN aggiunge che al traduttore mancava la conoscenza della cultura dantesca e che questo aveva trascurato le spiegazioni necessarie per la comprensione della traduzione:

"و مع إلمامه بالإيطالية فقد اعتمد في ترجمته إلى حد كبير، على ترجمة هنري فرانسيس كاري الانجليزية. و تُعوزه الثقافة الدانتية المباشرة و الثقافة العامة، مما فوّت عليه وضع الشروح الضرورية لفهم متن الترجمة. و لغته العربية لطيفة مقبولة لدى القارئ، و إن كان يخالف أحياناً نصّ الكوميديا بدرجات متفاوتة، كما فعل كاري نفسه. و مع ذلك فلأبي شعر فضل السبق و التمهيد في هذا المجال الذي لا يزال في العربية بكراً" [60].
(Anche se conosceva l'italiano, si è basato nel suo tradurre sulla traduzione inglese di Henri Francis Cary. Gli manca purtroppo la cultura diretta di Dante e la cultura generale, ciò che l'ha spinto a non proporre spiegazioni utili alla comprensione. La sua lingua araba è delicata e accettabile dal lettore anche se fosse diversa qualche volta secondo gradi differenti, dal testo della Commedia, come abbia fatto Cary. Tuttavia Abī Sa'r ha innovato e introdotto quel campo che rimane nuovo nell'arabo).

Dopo le diverse traduzioni apparse nel corso del XX secolo, era nato il sentimento che a DANTE mancava un vero e compiuto ritratto che dovrebbe essere realizzato da un conoscitore dei coloriti e della pittura dell'anima dantesca. In quell'atmosfera si compie finalmente una traduzione in prosa di un insegnante di storia presso la facoltà di lettere dell'università del Cairo e dell'università d'Alessandria, *Hassan OSMAN*. Questo era un appassionato di cultura e di lingua italiane. Era entrato in contatto con l'italiano mediante i corsi per stranieri dell'Università di Perugia (1934-1935), come aveva studiato all'università di Roma dove aveva ottenuto il dottorato di ricerca in 'Storia europea': *« Oggi finalmente, grazie alla sapiente ed alacre diligenza di Hasan 'Uthmān abbiamo una traduzione in prosa araba della Cantica della Divina Commedia condotta direttamente sul testo italiano » [76].*

Hassan OSMAN dal suo primo contatto con DANTE nel 1933, mediante la lettura di nove articoli sul poeta di *Qusṭāṣī AL ḤIMSĪ* nella rivista '*El mağma' al 'ilmī al 'arabī*', si è trovato in adorazione davanti a DANTE: "دانتي قد بدا لي منذ أن عرفت شيئاً عنه بدا لي شاعراً متألقاً شديد البهاء، و أحسست تياراً كهربّياً يجتذبني إليه فأحببته، و كانت هنا ظروفٌ شخصيّةٌ و محليّةٌ و عامّةٌ جعلتني أزداد إليه اقتراباً، و وجدت لنفسي في فنه دائماً مرفأ الأمان" [63]
(Dal momento in cui ho conosciuto qualcosa su Dante mi è sembrato come un poeta splendente, molto bello e ho sentito una corrente elettrica che mi attirava verso lui e quindi l'ho amato. Nello stesso tempo c'erano qui degli avvenimenti personali, locali e generali che mi hanno reso più vicino a lui e ho trovato sempre nella sua arte un porto di quiete!)

Decide quindi di dedicare tre o quattro giorni del suo *planning* allo studio di DANTE e della cultura italiana ed europea. Davanti alla vastità degli studi

danteschi dichiara che ci occorrerebbero quindici o vent'anni per studiare completamente DANTE.

Dopo aver scritto alcuni articoli sul poeta con la traduzione di qualche canto -a un momento preciso della sua vita che non ha potuto spiegarci, decide di tradurre integralmente la *Divina Commedia* in arabo. L'inizio della sua avventura, come la chiama, comincia precisamente alle quindici e mezzo del 6 novembre 1951. Era un sentimento particolare e commovente che ha fatto tremare tutto il suo essere: " و كانت تلك لحظةً دقيقةً مؤثرةً، أثارت في نفسي كوامن الأشجان، و بعثت أمام عينيَّ صوراً من ومضات المستقبل" [كالسابق].

(ed era questo un momento preciso e commovente, che ha generato in me le preoccupazioni più nascoste e avviato davanti ai miei occhi immagini del bagliore del futuro [ibid.]).

Comincerà quindi la traduzione dell'*Inferno* che finirà nel 1954 e questo dopo due verifiche e un'ultima ritraduzione nel 1955. A causa del rifiuto della casa editrice di pubblicarlo e il suo proprio rifiuto di essere corretto, visto l'ardore che abbia messo nello studio dantesco (14 anni), non sarà pubblicato che fino al 1959. Sul risguardo dei tre volumi della sua traduzione: *Inferno*; *Purgatorio* e *Paradiso* non si fa riferimento a DANTE, che solo con il suo ritratto inquadrato. Si legge direttamente il titolo in arabo الكوميديا الالهية *Al Kūmīdiyā al ilāhiya*, la Commedia Divina, con due sottotitoli: l'uno centrale che determina l'una delle tre cantiche e l'altro a sinistra che nomina il traduttore ترجمة حسن عثمان *tarğamat Hassan 'Oṯmān*, la traduzione di Hassan OSMAN. È solo con la prima pagina che vengono trasmesse altre informazioni con un tocco personale del traduttore. Infatti, sotto il titolo centrale كوميديا دانتي أليجييري *(Kūmīdyā Dāntī Alīğyīrī)*, la commedia di Dante Alighieri; si legge الفلورنسي مولدا لا خلقا *(al flūransī mawlidan lā ẖuluqan)*, il Fiorentino di nascita non di carattere. La scelta dei diversi colori delle tre cantiche non è spiegata da OSMAN anche se sembra simbolicamente significativa: l'*Inferno* è in rosso, segno di fuoco e di pericolo; il *Purgatorio* è in verde, un colore intermedio nell'arcobaleno tra il rosso e l'azzurro e infine il *Paradiso* è Azzurro, il colore del cielo. La traduzione dell'Inferno comprende 493 pagine fra cui vengono incluse una premessa, un'introduzione, un riassunto tematico dei canti, una bibliografia e un indice di immagini. Si nota inoltre la ricchezza dei riferimenti bibliografici che

sono sistemati in: scritti danteschi, scritti sulla storia letteraria italiana, saggi danteschi, traduzioni inglesi e americane della *Commedia* e di altre opere di DANTE, Traduzioni francesi, traduzioni arabe della *Commedia*...

Nel frattempo tradurrà il *Purgatorio* fino al 1958 che sarà pubblicato solo nel 1964. Quest'ultimo comprende 494 pagine dedicate anche a una premessa, a un'introduzione, a un supplemento, a una bibliografia... Nel 1959 OSMAN finisce il *Paradiso* che sarà stampato in postumo nel 1969. Questo volume di 695 pagine comprende una premessa, un'introduzione, delle appendici, una bibliografia...

Dal 1965 comincia a essere premiato: a Roma dal premio Iscardamalia e a Firenze con altri traduttori o pensatori danteschi come André PEZARD, Bruno NARDI, Giorgio PETROCCHI, Umberto BOSCO…Nel 1966, difficilmente ed eccezionalmente la sua università gli concede il permesso di andare per sei mesi in Europa per continuare la sua ricerca su DANTE che non si limitava soltanto alla letteratura ma che si estendeva fino alle arti in generale. Durante il suo soggiorno in Italia, è onorato nella Casa di DANTE da Giorgio PETROCCHI e a Palermo dal presidente della Società Dante Alighieri, Pietro Matasamoto. A ogni incontro o conferenza OSMAN evitava di intervenire a causa del suo carattere riservato e solitario:

"ربما يرجع إلى طبيعتي هذا التحاشي للخطب أو الكلام.أو لعله يرجع إلى أني قد عانيت كثيراً –و لا زالتُ أعاني- من قوم أصغرين أقرأتهم فصولا من جمهورية أفلاطون في سنه 1929، فشغفوا بفكرة الاصلاح، و أخذوا يكثرون من الكلام، حتى ضقت ذرعاً بالمتكلمين و بالكلام !و قلت إن خذا التحاشي ربما يرجع أيضاً إلى أني أعدّ قاعة الدرس في حضرة الطلاب بمثابة محراب للفن أو هيكل للعلم، فأكتفي بحديثي فيه، و لا أرغب بعدئذ في المزيد من الكلام [...] إني لا أحب الهتاف و التصفيق، و أؤثر العمل في صمت، و دون ضوضاء أو ضجيج" [كالسابق].

(Forse è dovuto alla mia personalità che evita i discorsi o le discussioni; oppure al fatto che ho troppo sofferto –e soffro ancora- di gente piccola a cui avevo insegnato nel 1929, qualche capitolo della Repubblica di Platone e che si era appassionata dall'idea di riforma e quindi aveva molto parlato in maniera che io non riuscivo più a sopportare né i parlanti, né le discussioni. Quel rifiuto è forse dovuto anche al fatto che mi sono abituato a preparare la lezione fra i miei studenti in un'aula che diventa come un *mihrab* (nicchia nella moschea) dell'arte o il fondamento del sapere e mi contento del mio corso e non mi piace più aggiungere un'altra cosa […] Non mi piacciono anche le ovazioni e gli applausi e preferisco lavorare in silenzio, senza tumulto o rumore [ibid.]).

La *Commedia* rimane una calamita che attira molti traduttori perché a causa della sua ricchezza, ognuno trova materia di soddisfazione e di apprendimento in diversi campi: l'arte, la teologia, la politica, la storia, la scienza…OSMAN nota che il traduttore del poema non è obbligatoriamente traduttore di professione, ma può essere avvocato, uomo d'affari, agricoltore…tutti colpiti dalla stessa vocazione, dalla stessa passione per DANTE. La traduzione per loro, sarebbe una prova d'amore per il poeta e una prova in sé di aver realizzato una prodezza personale che porterebbe fierezza, armonia e quiete:

"وربما يجد مترجم الكوميديا، من أية بيئةٍ أو مهنةٍ، نوعاً من الرضا مهما كان المستوى الذي يبلغه، و سواء أكان جديراً بالتقدير أم لم يكن. و إننا لنجد في تاريخ ترجمات الكوميديا رجالا و نساء من بيئاتٍ و أوطانٍ و مهنٍ و أسنان مختلفة، قد اجتذبهم دانتي إليه، حتى أقبلوا على ترجمة الكوميديا. فهناك رجل القانون، و رجل المال و الأعمال، و المشتغل في الزراعة، و هناك أمينة المكتبة، و الطبيب، و الشاعر، و الأستاذ بالجامعة. و كان هؤلاء يذهبون إلى أعمالهم، و يعودون إلى بيوتهم، و يقتطعون من أوقاتهم ما يخصصّونه لدراسة دانتي و الكوميديا، و في النهاية يجدون أنفسهم قد ترجموا الكوميديا، بأيّ مستوىً كان. و هم قد فعلوا ذلك لأنهم وجدوا في ترجمة الكوميديا سبيلاً إلى المعرفة، أي طريقاً يحقق لهم نوعاً من الطمأنينة ة السلام" [كالسابق].

(il traduttore della Commedia, appartenente a diversi ambiti o mestieri, troverebbe forse un genere di soddisfazione qualsiasi sia il grado o il merito a cui è giunto. Troviamo nella storia della traduzione della Commedia, uomini e donne di ambiti, di paesi, di professioni e di età differenti che erano attratti da Dante e dalla sua traduzione. Ci sono quindi: l'avvocato, l'uomo di affari, l'agricoltore, la bibliotecaria, il medico, il poeta, il docente universitario. Tutti andavano ogni giorno al loro lavoro e al loro ritorno, dedicavano un po' di tempo allo studio di Dante e della Commedia. Alla fine si rendono conto che avrebbero tradotto la Commedia con livelli differenti. L'avevano fatto perché hanno trovato nella traduzione della Commedia un mezzo di conoscenza, una strada che gli permetterebbe di giungere a un genere di tranquillità e di pace [ibid.]).

OSMAN vede nell'approccio dantesco una navigazione cosmo-erudita nella cultura italiana e occidentale. Vibrare per DANTE è di primo ordine un sollevamento passionale dell'anima per tutto ciò che è in relazione, di vicino o da lontano al poeta, da cominciare dal disegno di un ventaglio estetico e artistico rappresentato in: DANTE, Michelangelo e Beethoven. OSMAN considera che sia ingegnoso di cogliere con il mondo dantesco tutta la bellezza che potrebbe ruotare nella sua orbita.

OSMAN traccia progressivamente le grandi linee introduttive che faciliteranno al lettore arabo una sintesi generale di DANTE e che ogni volta, quando è permesso, si riferiranno alla cultura araba. Fra queste c'è il flusso di una

poesia trovatorica che ha costituito il filone procreatore della letteratura italiana e anche europea e che attinge la sua materia dalla poesia araba: "في القرن الحادي عشر كتب الإيطاليون شعرهم باللغة الفرنسية، ثم كتبوه بلغة البروفنس التي تأثر أدبها بأدب شعراء التروبادور، بما يحتويه من عناصر التراث العربيّ الشرقي" [52]،

(Nell'XI secolo gli Italiani scrivevano la loro poesia in lingua francese, poi la scrivevano in lingua provenzale, la cui letteratura era influssa dalla letteratura dei trovatori che conglobava elementi del patrimonio arabo orientale).

Quest'ultima con il riflesso islamico del Corano e della tradizione si era concretizzato mediante le crociate e i centri di cultura come l'Andalusia e la Sicilia. Si disegnano quindi gli studi della prima metà del XX secolo di Asin PALACIOS, seguiti da quelli di Enrico CERULLI. Su quel punto OSMAN insiste soprattutto sulla creatività di DANTE nonostante la possibile conoscenza del poeta d'imprecisi elementi arabi:

> "و لا ريب أن دانتي الرجل المثقف قد اطلع على كثير من هذه العناصر و لكن هذا لا ينقص من أصالته شيئا. و إذا كان في "الكوميديا" أوجه شبه لما سبق دانتي من الأفكار عن عالم ما بعد الحياة، فإنها تختلف و تتميز ببنائها و تفصيلاتها و مضمونها و هدفها [...] إلا أنه أضاف، و حوّر، و غير، و لون، و نظم، و خلق، و فاض بفنه الرائع في بناء "الكوميديا"" [كالسابق].

(senza dubbio Dante erudita ha scoperto molti di quegli elementi ma non diminuisce per niente la sua grandezza. Se nella Commedia esistono analogie con ciò che l'abbia preceduta d'idee sull'aldilà, queste rimangono diverse dalla sua costruzione, dai suoi dettagli, dal suo contenuto e dal suo obiettivo [...] ma ha aggiunto, ha centralizzato, ha variato, ha colorito, ha composto, ha creato, ha esagerato con la sua arte magnifica nel componimento della Commedia [ibid.]).

OSMAN non ha voluto lasciar nessun'informazione al caso, ma con un desiderio di una generosa condivisione, si è messo in mente di fermarsi su dettagli che sembrerebbero banali o già conosciuti dalla critica dantesca ma che rimangono sconosciuti o ridotti dal mondo arabo, in gran parte a causa della barriera della lingua. OSMAN quindi da bravo professore espone in primo luogo l'oceano escatologico in cui nasce la *Divina Commedia* e che è ornato da antiche leggende o visioni (egiziane, giudaiche, persiane, indiane, medievali) e dall'esperienza letteraria o teologica di Virgilio, di San Paolo, di San Giovanni...

OSMAN non si limita soltanto a un'introduzione storica del tempo dell'autore ma vuol in primo luogo superare la differenza linguistica tra l'italiano e

l’arabo descrivendo e tracciando di nuovo la lingua e la poesia di DANTE. Si ferma soprattutto su quel potere che possedeva il poeta a mettere dietro a ogni parola l’eco di un universo ben reale e vivo:

"و تسير أبياتها الثلاثية كوحدات و موجات مترابطة متتابعة الواحدة في إثر الأخرى. و لا زخرف و لا صناعة في شعره، و لغته دقيقة مجددة، و كلماته مختارة، و أسلوبه موجز مركّز، و تصبح لغته أحياناً لغة إشارات. و كثيراً ما يبعث كلماته لقليلة أمواجاً طويلة من الفكر و التأمل و يصنع أحياناً تمثالا ضخماً في ألفاظ موجزة" [كالسابق].

(I versi in terzine sono come unità e onde coerenti e successive, l’uno dopo l’altro. Non c’è nella sua poesia né ornamento, né artificio. La sua lingua è precisa e innovatrice; le sue parole ben scelte e il suo stile concentrato e breve. La sua lingua diventa a volte quella dei segni. Molto spesso con poche parole manda lunghe onde di pensiero e di riflessione e costruisce qualche volta con termini brevi una gigantesca statua [ibid.]).

La lingua dantesca vibrata dal tocco visivo e sonoro della vita semplice nel suo splendore e nella sua natura profonda, è cristallina, infiammata e musicale. Acquista la sua perfezione negli accordi di versi alterati dalla ricchezza e dalla diversità del ritmo:

"و نجد أبياتا بطيئة، و أخرى سريعة، و غيرها قوية قاسية، و أخرى راقصة كالأهازيج و تبدو كلها متسقة متآلفة كألحان السيمفونيا، و تنساب روح دانتي بين الأفكار و المعاني و الصور، و تتسلل في ثنايا الكلمات و المقاطع و الحروف الساكنة و المتحركة، التي تشبه تارةً موسيقى موتزارت، و تارةً أخرى موسيقى فاجنر، و طوراً موسيقى بيتهوفن" [كالسابق].

(alcuni versi sono lenti, e altri veloci, forti e crudeli; altri ancora sono danzanti come le canzoni. Tutti appariscono coerenti e armoniosi come la melodia di una sinfonia, e lo spirito di Dante scorre tra diverse idee, significati e immagini, e s'infiltra tra le preghe delle parole, delle sillabe, delle vocali e delle consonanti. a volte somiglia alla musica di Mozart e talvolta, alla musica di Wagner o di Beethoven [ibid.]).

Nella sua strategia, OSMAN ha optato in primo luogo per far avvicinare un mondo strano che è quello di DANTE al pubblico arabo, mediante un’esercitazione dettagliata e polivalente della cultura italiana. OSMAN vede nella traduzione un canale di apprendimento della lingua italiana. La *Commedia* nella sua lingua originale permetterebbe di catturare tutta la bellezza originaria: "و من أهداف ترجمة "الكوميديا" على العموم، توجيه بعض الناس إلى تعلم اللغة الإيطالية، لقراءة "الكوميديا" في نصّها، و بذلك تتاح الفرصة لتذوقها و فهمها على حقيقتها، و التمتع بما فيها من جمال رائع و فن عظيم" [كالسابق].

(e fra gli obiettivi della traduzione della "Commedia" c'è il fatto di guidare qualche persona verso l'apprendimento della lingua italiana, per leggere la "Commedia" nel suo testo originale, e quindi avere la possibilità di assaggiarla, di capirla realmente, e di godere di ciò che contenga di straordinaria bellezza e di magnifica arte [ibid.]).

OSMAN ha giudicato anche e questo dall'inizio, che niente valga l'opera originale. La traduzione, qualunque sia la sua importanza, non potrà essere la porta parola dell'autore: "ليست ترجمة "الكوميديا" هي الكوميديا ذاتها. و لا يمكن أن تؤدي الترجمات ما أراد دانتي التعبير عنه تماماً [...] و مع ذلك فقد عكف كثير من الدارسين على نقل "الكوميديا" إلى لغاتهم، ليشترك أكبر عدد ممكن في تذوق المعنى و الهدف الذي قصد إليه دانتي" [كالسابق].

(La traduzione della "Commedia" non è la Commedia stessa. Non può riprodurre ciò che Dante voleva esprimere veramente [...] malgrado questo molti studiosi abbiano lavorato sul trasferimento della "Commedia" nelle loro lingue, per permettere a molti di assaggiare il significato e il fine inteso da Dante [ibid.]).

ma dovrà essere facile e accessibile al lettore. La lingua della traduzione sarà un trasferimento dal registro elevato e stilizzato dell'autore a un registro standard e popolare: "و أفضل ترجمات "الكوميديا" هي الترجمات السهلة التي يحاول مترجموها التجاوب و التموّج مع دانتي و الانتقال معه من الشعر الفخم والقول الجزل إلى الكلام البسيط العامي الذي يجري على ألسنة الناس في الشارع و البيت" [كالسابق]،

(e la miglior traduzione della "Commedia" è quella semplice, in cui i suoi traduttori tentano di essere in ondulazione e armonia con Dante e trasferirsi dalla poesia lussuosa e dal dire raffinato e ricco a un parlare semplice e popolare che scorre sulla lingua della gente in strada e a casa [ibid.])

OSMAN nella sua traduzione di DANTE sceglie la via della fedeltà nello stile e nella forma poetica. Qui è da notare che il traduttore anche se nel suo *brouillon* ha rispettato le strofe dantesche, al momento della stampa, ha raggruppato i versi in una sola frase come ha riprodotto i nomi propri nella loro forma latina. Il fine modesto del traduttore era soprattutto di chiarire il testo originale offrendo una sua accessibilità al lettore arabo: "و لعلي أكون قد جعلت النص الإيطالي واضحاً مفهوماً للقارئ العربي. و لقد بذلتُ جهد المستطاع لكي أبلغ هذا المستوى و علينا أن نراعي اختلاف النصوص، و تطور اللّغة، و اختلاف الشراح و غزارة ما كتبوه، و لا أزعم أن هذا هو أفضل ما يمكن في هذا الصدد و لكني لم آل جهداً فيما فعلت" [كالسابق].

(Forse ho reso il testo italiano più chiaro e più comprensibile al lettore arabo e questo mediante un grande sforzo dalla mia parte per giungere a quel livello. Dobbiamo tener conto della diversità dei testi, dell'evoluzione della lingua e della differenza tra i commentatori e dell'abbondanza di ciò che abbiano scritto. Non

sostengo che questo sia il meglio che possiamo offrire in quel settore, ma personalmente ciò che ho fatto l'ho fatto senza sforzo [ibid.]).

In ogni traduzione poetica il maggior problema discusso risiede nel far risuonare le parole della lingua di arrivo secondo la voce melodica originale. Per OSMAN il percorso traduttivo non era per nulla facile, ma cosparso da qualche difficoltà dovuta all'energia musicale della lingua di DANTE: "للكلمة صوتٌ و نغمٌ و رنينٌ يسعد،و يشقي، و يعلّم، و يعبر عن مكنون العقل و القلب، بما يبثه فيها قائلها أو كاتبها من حسه و روحه، و من غلظته أو رقته. و إذا ما انتظمت الكلمات و تشكلت على نحو معين، في الشعر أو النثر الفني، أمكننا أن نحس في تلساقها جرساً أو نغماً أو موسيقى" [63].

(La parola ha una voce, una melodia, un rintocco che rende felice, che affatica, che insegna e che esprime il profondo della mente e del cuore, perché riflette la sensibilità, l'anima, l'indelicatezza o la delicatezza del suo autore. Se le parole si sono sistemate e strutturate in modo particolare, nella poesia o nella prosa artistica, sentiamo nella sua coerenza un campanello, una melodia o una musica [63])

Diventa quindi impossibile riprodurre quella presenza ritmica della *Commedia*. L'osmosi perfetta tra la sonorità e la parola non può esistere che solo nella lingua originale: "و ليس من السهل على القارئ أن يتذوق هذا الفن الذي يعبر عن العلاقة بين الكلمة و الأذن دون محاولة الرجوع إلى النص الإيطالي، لكي يتجلى هذا الفن بكل ما يتضمنه من رونق و جمال و إبداع" [كالسابق].

(E non è facile per il lettore di assaggiare quell'arte che esprime il rapporto tra la parola e l'orecchio, senza alcun tentativo di fare riferimento al testo italiano, al fine di rispecchiare quell'arte con tutto ciò che contenga di splendore, di bellezza e di creatività [ibid.]).

La seconda difficoltà incontrata da OSMAN si riferisce all'ornamento retorico della *Commedia* in cui sono abbondanti le similitudini e le metafore che appariscono: *"متألقة متآلفة مع سائر العناصر و الجزيئات منسقة منسجمة مع الأفكار و المعاني التي أقام دانتي عليها بناءه المعجزو صرحه الشامخ"[60] (radianti e ben combinate con gli altri elementi e le altre particelle; coordinate e in armonia con le idee e i significati su cui Dante ha eretto la sua nobile costruzione e il suo grandioso edificio [60]).* Davanti a quei due ostacoli maggiori, OSMAN opta in primo per una lingua prosastica facile nel suo insieme e lontana dalla musicalità poetica; con piccoli tentativi ritmici mediante la risonanza di qualche parola. Per il secondo problema, grazie a un avvicinamento invisibile tra la lingua italiana e quella araba, il traduttore è riuscito a riprodurre non così perfettamente l'eco delle similitudini e le metafore dantesche. Nella nostra

sintesi dei traduttori della *Commedia* ci fermeremo con più illustrazioni su quel punto.

In continuità al lavoro di OSMAN, viene realizzata nel 2003 un'altra traduzione della *Commedia* in arabo a cura di Kadhim Hassan JIHAD, un poeta, un traduttore, un critico letterario e un professore incaricato presso il dipartimento degli studi arabi all'Istituto nazionale delle lingue e delle civiltà orientali (INALCO) a Parigi. Padroneggia oltre alla lingua materna, la lingua francese e spagnola. Fra le sue pubblicazioni che variano fra traduzioni, saggi critici e raccolte di poesia ci sono: *Chant de la folie de l'Erre et autres poèmes* (2001), *Le livre des prodiges – anthologie des Karâmât des saints de l'islam* (2003), *Roman arabe (1834-2004): Bilan critique* (2006), *La part de l'étrange –La traduction de la poésie dans la culture arabe* (2007)... Traduce inoltre molte opere di Arthur Rimbaud, di Gilles Deleuze e Jacques Derrida.

Kadhim JIHAD esordirà la traduzione della *Commedia* con tentativi traduttivi parziali di alcuni canti (dal I all'VIII canto dell'Inferno) che saranno pubblicati tra il 2001 e il 2002 in diverse riviste e giornali arabi. La sua traduzione che comprende 1036 pagine, ha per titolo دانتي ألغييري الكوميديا الإلهية *(Dantī Aliġyīrī al cūmīdyā al ilāhiya)*, Dante Alighieri la commedia divina. Nel frontespizio ornato dall'immagine di un pittore anonimo del Quattrocento che illustra DANTE fra i suicidi trasformati in alberi; s'iscrive il sottotitolo نقلها إلى العربية و قدم لها و أعد حواشيها: كاظم جهاد, 'l'ha trasmessa/tradotta in arabo, l'ha proposta e ha preparato i suoi canti: Kadhim JIHAD. Quella traduzione farà parte della serie creata dall'UNESCO, intitolata روائع الأدب العالمي *(rawā'i' al adab al 'ālamī)*, le meraviglie della letteratura mondiale. Dopo una breve premessa, il traduttore dedica 115 pagine al mondo dantesco. Prima del Purgatorio, è introdotta qualche pittura di Giotto. La bibliografia impiegata da JIHAD offre la precedenza alla traduzione in francese e in tre volumi della *Commedia* di Jacqueline RISSET e della sua opera '*Dante écrivian'.* Gli altri riferimenti bibliografici sono quattro e sono Jeorge Luis BORGES, René GIRARD, Giuseppe UNGARETTI e Philippe JACCOTTET.

La traduzione di JIHAD non sarà soltanto una presentazione fedele del testo originale ma vuol essere un lavoro *"واضحة من حيث دلالتها الشعريّة و طبيعة الانفعال و الأداء الفنيّ"[56] (chiaro dal punto di vista del suo significato poetico, della natura delle sue emozioni e delle sue esecuzioni artistiche [56])*. Vuol inoltre presentare una variata enciclopedia critica del poeta: sentendo la difficoltà di accesso e di traduzione delle diverse opere occidentali di critica e di meditazione su DANTE, decide di introdurre qualche recensione nella sua prefazione: "و قد دفعني إلى وضع هذا العرض المسهب اعتقادي بأن هذه الدراسات الأساسية قد لا تُترجم إلى العربية أبدا أو لن تُترجم إليها في عهد قريب" [كالسابق].

(Ciò che mi ha spinto a includere quell'importante recensione, è il mio credere che quegli studi centrali potessero non essere mai tradotti in arabo o tradotti prossimamente [ibid.]).

Ha deciso inoltre di adottare una doppia strategia. Da un lato presenterà un'introduzione generale del mondo dantesco e dall'altro esporrà un ventaglio variato di critica e degli studi danteschi più recenti:

"لتسهيل قراءة هذا العمل لدانتي، فكرتُ بأنْ أعمد إلى استراتيجية مزدوجة في تقديمه. فيجد القارئ في ما ليي تصديراً عامّاً و موجزاً يقف فيه فوراً على العناصر الأساسيّة التي ينبغي معرفتها عن العمل و صاحبه و مكانته في الخلق الشعري، مكانة لا تخفى على قارئ و لكنْ ينبغي أنْ نعرف فيما تكمن. بعد ذلك أقدّم له مدخلاً نقديّاً أو دراسياً اعتمدت فيه على عدد من القراءات الكبرى الموضوعة في دانتي و "كوميدياه الإلهيّة" (بورخيس، أنغاريتي، ريسيه، جيرار، جاكوتيه، إلخ.)، و أتوخّى فيه قدراً أكبر من التعمّق و التفصيل" [كالسابق].

(Per facilitare la lettura di questo lavoro su Dante, ho pensato riferirmi a una duplice strategia nella sua presentazione. Il lettore troverà quindi una sintesi generale e riassuntiva che si fermerà immediatamente sugli elementi di base che si debba conoscere sull'autore, sulla sua opera e sul suo posto nella creazione poetica, un posto non sconosciuto al lettore, ma che debba riconoscere. Gli offrirò poi un'introduzione critica e analitica, basata su una serie di grandi letture, dedicate a Dante e alla sua "Divina Commedia" (Borges, Ungaretti, Risset, Gerard, Jaccottet, ecc.), e in cui prevedrò maggiori profondità e dettagli [ibid.]).

Quella critica avrà per fine di appoggiare i detti del traduttore e di disegnare soprattutto l'immagine dantesca più oggettiva possibile:

"و مع أنني طمحت إلى أن أسبغ على هذه الدراسة أسلوبا في العرض شخصيا و أن أتوخى فيها كثافة معينة في الاقتباس و التلخيص، فهي ستكون من نمط الاعداد و التركيب أكثر منها تأليفا محضا. و لدواع تتعلق بالأمانة و احترام الذات و اللغة و القارئ، و الشاعر نفسه الحاضر بيننا من وراء سجوف غيبته أو غيبه، فأنا أبنه إلى هذا بادئ ذي بدء" [كالسابق].

(Anche se ho voluto imporre a quella mia ricerca uno stile personale di presentazione e prevederci una particolare intensità d'interpretazione e di sintesi, essa sarà destinata piuttosto alla preparazione e alla strutturazione che alla pura

composizione. E per ragioni legate alla fedeltà, all'autostima, alla lingua, al lettore e al poeta stesso, presente tra noi dietro i veli della sua assenza o della sua invisibilità; comincerò a parlarne fin dall'inizio [ibid.]).

L'intenzione di JIHAD di ben offrire onde di conoscenza e di contatto tra il lettore arabo e l'ideologia critica occidentale rimane purtroppo svalutato dal fatto che abbia citato i grandi nomi degli studiosi dantisti e la loro analisi non leggendo e assaggiando concretamente le loro opere ma riferendosi e traducendo ciò che era menzionato da Jacqueline RISSET (CONTINI, LOTMAN, BORGES, UNGARETTI...). Il traduttore stesso riconosce apertamente quel suo appoggio su RISSET dicendo: [56] "و ما برحت ألخّص ريسيه" (*e continuo a riassumere Risset*).

La sua traduzione prende per polo direttivo la traduzione integrale in francese di Jacqueline RISSET che viene giudicata come un'opera fedele all'originale: nella struttura, nel significato e nel ritmo. JIHAD alimenterà la sua introduzione e i suoi commenti da informazioni biografiche tratte e tradotte dall'opera rissetiana "*Dante scrittore"*. La traduzione del suo predecessore Hassan OSMAN è menzionata e riceve dalla sua parte una critica maggiormente positiva:

> "كان الأديب المصريّ الرّاحل الدكتور حسن عثمان قد وضع قبل نصف قرنٍ لكل من جزأيه أو نشيديه الأوّلين "الجحيم" و "المطْهر" ترجمة عربيّة مرموقة و جديرة بالإجلال (و سأعود إلى امتداحها في المدخل، علماً بأنّ ورثته قد نشروا، كما أخبرني به بعض الأدباء، ترجمته ل"الفردوس" قبل فترة، و لم يتسنّ لي الاطلاع عليها)، لكنْ ربما اعتوَر لغته كمترجم بعض العتق. و هي تمتاز خصوصاً بنثريتها، إذ جمع المترجم المقطّعات أو "الستروفات"الثلاثية التي تتوالى في كلّ أنشودة، جمعها في سطر واحد محوّلاً أبيات دانتي المعروفة بتسارعها و تكافلها الفعّال و المتوتّر في آن معاً إلى ما يشبه متواليات سرديّة" [كالسابق].

(Il compianto scrittore egiziano, il Dottor Hassan Osman aveva realizzato un mezzo secolo fa, per ciascuna delle due prime parti o cantiche, l'"Inferno" e il "Purgatorio", un'importante traduzione in arabo degna di grande onore (tornerò dopo a lusingarla nella mia prefazione, senza dimenticare di aggiungere che i suoi eredi hanno pubblicato da qualche tempo, come ho sentito dire da alcuni autori, la sua traduzione del "Paradiso" che non ho avuto ancora l'occasione di leggere). È possibile che il traduttore abbia usato una lingua antiquata. La sua traduzione in prosa raggruppa le terzine che si succedono in ogni cantica, in una sola riga trasformando quindi i veloci, gli efficaci e gli alternati versi danteschi in una sorta di sequenze narrative [ibid.]).

Davanti alla nuova posizione erudita d'OSMAN che tende verso il modernismo del concetto di traduzione in rapporto con i legami invisibili tra tutte le arti, JIHAD saluta in primo "شغفه غير المتناهي و صبره الرهيب",*(la passione infinita e la pazienza terribile di Osman)* e in secondo si ferma sul tipo della sua traduzione non più

"فلقد تجاوز الدكتور حسن عثمان هنا في نظرنا حدود الترجمة بمعناها verbale ma extralinguistica: المتداول (من لسان إلى لسان) و ارتقى إلى معناها الأشمل (الترجمة من جنس أدبيّ إلى جنس أدبيّ أو فنيّ آخر، من الأدب إلى السينما مثلا، أو من الأدب إلى النحت)" [كالسابق].

(Qui e secondo noi il Dottor Hassan Osman ha superato i limiti della traduzione con il suo significato convenzionale (da una lingua a un'altra) per alzarsi verso il suo significato più ampio (la traduzione da un genere letterario a un altro o a un genere artistico). Per esempio dalla letteratura al cinema o dalla letteratura alla scultura [ibid.]).

Per la sua ricchezza tematica e stilistica, la lettura della traduzione araba della *Commedia* sarebbe percepita dal lettore arabofono intanto un lavoro di lunga durata per poter catturare tutti i recessi oscuri del testo. Questo non dovrà, in un combattimento accanito, annoiarsi ma perseverare nell'insieme del tessuto narrativo:

"هذا العمل من شأنه في اعتقادنا أن ينعش التجارب الشعرية العربية الجديدة، شريطة أنْ يفطن القارئ لتعددية عناصره و ألا يثبط من عزمه هذا التراوح الدائم المقيم في صلب طبيعته كعمل ملحميّ بين السرد البسيط و الهدير الشعري و الحوار المأساوي و الحجاج الفكري و الاستنطاق الفلسفي و التناول التاريخي" [كالسابق].

(Secondo il nostro parere quel lavoro sarebbe destinato a rilanciare le nuove esperienze poetiche arabe a condizione che il lettore si renderà conto della molteplicità dei suoi elementi. Quest'ultimo non dovrà scoraggiarsi davanti a quella costante variazione nella sua profonda natura intanto opera epica che si varia tra semplice narrazione, cadenza poetica, dialogo tragico, giustificazione ideologica, questionario filosofico e approccio storico [ibid.]).

JIHAD per offrire al pubblico una materia interessante e ben tessuta di molteplicità e di dettagli e soprattutto per non *depayser* o urtare il lettore con un nuovo paesaggio, decide di prendere l'iniziativa di dipingere un armonioso acquarello in cui il tono è dato al poeta e alla cultura italiana ed europea:

"بَيْدَ أنني أردت أن يتوفر القارئ العربي على أقصى ما يمكن أن يتيحه مدخل نقدي من مفاتيح لفهم هذا العمل المعقد تعقيدا حصبا في ما وراء بساطته الظاهرية. عمل يكثف لحظة مفصلية من تاريخ إيطاليا و العالم، ومن صراع الكنيسة و الدولة، و العقل و الإيمان، و الشرق و الغرب، كما يبلور تجربة شخصية ندر أن عرفنا ما يضارعها في الشجاعة و العمق و مواصلة المغامرة الروحية و الشعرية حتى أقصاها" [كالسابق].

(Tuttavia ho voluto che il lettore arabo riceva maggiormente tutto ciò che poteva fornirgli come indici, una prefazione critica che gli permetterebbe di capire quel lavoro complesso, ma semplice in apparenza. Un lavoro che intensificherà un momento cruciale della storia italiana e mondiale; del conflitto chiesa-stato, ragione-fede e Oriente-Occidente e cristallizzerà un'esperienza personale che

raramente lo precede in coraggio, in profondità e in continuità dell'avventura spirituale e poetica fino alla sua fine [ibid.]).

Sempre nel tentativo di mettere a suo agio il lettore arabo, JIHAD cosparge il suo percorso narrativo e critico da riferimenti all'ideologia e alla cultura arabe. Quando ha deciso di tradurre la *Divina Commedia* voleva prima di tutto offrire un nuovo soffio d'aria e di giovinezza alla letteratura araba. In quel contesto disegnerà una piccola mappa di riferimenti poetici che hanno segnato la storia letteraria araba sia per il loro tema o per il loro tessuto ritmico. Intanto citerà in differenti occasioni i poeti: *'Antara BNU ŠADĀD*, *ABU NUWĀS*, *AL MUTANABĪ*... Sempre guidato dalla benevolenza di RISSET aprirà un passaggio poetico al tempo di *jadis*, il tempo dei poeti arabi che intonavano il loro cuore e i loro versi alla melodia incantevole dell'amore cortese. Quindi non inaridire di lode su grandi simboli del viaggio nel deserto, condiviso tra l'infinità delle dune e il mormorio della solitudine dell'anima:

"فسنلاحظ في تواصل هذه العلاقة العشقيّة، عبر عدم تواصلها، صيرورة متدرّجة نحو معيش صوفيّ للعشق ستقربّها ريسيه لاحقاً من صيرورة العشق لدى ابن عربيّ.يمكن أنْ نقربّها أيضاً من صيرورة الحبّ العذريّ لدى الشعراء العرب، و لابّد أنْ يكون دانتي قارب أثرهم عبر شعر التّروبادور القريب من شعرهم و الذي كان هو، أي دانتي، متشبعاً به. صيرورة تجعل من المعشوقة مناسبة لانثيال النشيد الشعري و انغماسا في "غيريّة مطلقة" ربمّا لم يكن ليفصلها عن التصّوف إلا الاسم. يهرب قيس و جميل و أمثالهما من المعشوقة في الأوان نفسه الذي يشعرون فيه بوقوعهم تحت هيمنتها الكليّة. هي تجربة هيام بالمعنى الفيزيائيّ للكلمة: شرود و ارتحال، ما سيدعوه دانتي في "فيتا نووفا" بحالة الحجّ الدائم أو الترحّل (و يمكن من هذه الناحية أنْ نفهم رحلة "الكوميديا الالهية" نفسها كترحل و هيام خارج جميع الحدود" [كالسابق].

(Vediamo nel prolungamento di quel legame passionale, mediante la sua non comunicazione, un divenire che si volge verso un vissuto sufi dell'amore che più tardi, Risset lo farà avvicinare al divenire amoroso di Ibn 'Arabi. Possiamo anche farlo paragonare al divenire dell'amore verginale (cortese) dei poeti arabi di cui Dante doveva essere vicino mediante la poesia dei trovatori in cui era immerso. Quel divenire rende la benamata perfetta per lo scorrere poetico del canto e per un assoluto altruismo che non è diverso dal sufismo che solo per il nome. Qays come Gamil e ben altri scappavano dalla loro amata quando sentivano il suo ascendente totale su loro. È un'esperienza di follia d'amore nel senso fisico del termine: vagabondaggio e trasloco, e che Dante chiamerà nella "Vita Nuova" lo stato permanente di pellegrinaggio o di erranza (da questa parte possiamo considerare la "Divina Commedia" come uno spostamento e un'erranza al di là delle frontiere) [ibid.]).

In quella riflessione di prossimità, un asso da unico senso viene rivolto al souvenir della benamata di DANTE, Beatrice, che trova la sua perpetua immagine nella *Nizam* di IBN 'ARABI. I due poeti illuminati dall'istinto, dall'emozione e dalla

sensibilità estatica sufi –chiamato da RISSET '*il sufismo arabo*', disegnano il ritratto di una creatura angelica, incredibilmente pura nel cuore e nell'intelletto. Nel vocabolario amoroso sufi di IBN 'ARABI in cui si armonizzano il cuore, la spiritualità e la ragione, ruotano parole che trovano la loro eco nella *Commedia* e che denotano un universalismo umano perpetuo che non separa un uomo da un altro nel tempo, nel luogo, nella razza, nel culto, nell'età... Con l'amore è semplicemente questione del sentito, del come sentirlo e del come viverlo. In quel contesto si vuole citare qualche esempio dell'opera di IBN 'ARABI ترجمان الأشواق, *turğumān al ašwāq*, l'interprete del desiderio, che illustra quel linguaggio meraviglioso trasmesso dalla notte dei tempi e forte dai poeti jahiliti e che forse acquista con il nostro sufi –e anche da DANTE- più peso e più significazione perché è mescolato e accompagnato dalla ragione, normalmente assente alla presenza di sentimentalismo. Si citano per esempio le parole: رؤية *ru'ya*, visione (1/4, 3/1, 25/18…); التجلي *al tağalī*, la teofania (4/4, 22/8); الطلل *al ṭalal*, la rovina (8/1); التردد *al taradud*, l'esitazione (13/1), العقل *al 'aql*, l'intelletto (3/1, 3/5, 20/22...); الأزل *al azal*, l'eterno (46/6); الحج *al ḥağ*, il pellegrinaggio (3/1, 7/4), الإرادة *al irāda*, la volontà (introduzione)... Con quella delicatezza del verbo poetico, si arma il nostro traduttore JIHAD per arricchire la sua lingua araba e contribuire nella conservazione della voce del passato come nelle parole:اليقين *al yaqīn*, la certezza (Jihad Inf.XXVI, 50; Ibn 'Arabi, 60/3); شريعة *šarī'a*, la legge (Jihad Par.XI, 4; Ibn 'Arabi, 36/2); الأثير *al aṯīr*, l'etere (Jihad Purg.I, 15; Ibn 'Arabi, 14/4); فالق-فلق *(fāliq-falaq*, sfera celeste-separatore (Jihad Inf.XXVI, 68; Ibn 'Arabi, 2/3, 12/3, 25/7, 31/12); موطن *mawṭin*, patria (Jihad Inf.X, 2; Ibn 'Arabi, 3/1, 8/2, 14/1-2...); ناموس *nāmūs*, legge (Jihad Purg.I, 46; Ibn 'Arabi, 2/6)...

JIHAD non si limita alla sola letteratura per attingere le tracce della cultura araba nell'opera dantesca ma si estende alla filosofia e alla teologia mediante l'avvicinamento tra due poli divergenti, la fede e la religione:

"و كما حدث في الثقافة الاسلاميّة، فلم يكن أمام هذا المفكر من مفرّ من أنْ يشدّ العقل إلى الايمان و يطوّع البرهان للعرفان. و بالفعل فقد اعتبر الفلسفة "خادمة للاهوت". خلافاً لذلك، قال ابن رشد بوجود اللاهوت (أو علوم الدين) و الفلسفة جنباً إلى جنب. و معروف أنّ فكره و شروحه لأرسطو وصلت العرب ضمن حمّى البحث عن الآثار اليونانيّة عبر بعض الترجمات و الشروح العربيّة، و صار له أتباع و معارضون" [كالسابق].

(Com'è accaduto nella cultura islamica, quel pensatore non aveva altra possibilità che solo di tirare la regione verso la fede per adeguare la prova alla gratitudine. Ha considerato quindi la filosofia come "la serva della teologia". Al contrario, Ibn Rušd ha parlato dell'esistenza a fianco a fianco della teologia (o le scienze della religione) e della filosofia. E' noto che il suo pensiero e le sue annotazioni su Aristotele sono arrivati agli Arabi mediante la febbre di ricerca delle tracce greche: in alcune traduzioni e annotazioni arabe. Incontra seguaci e avversari [ibid.]).

Con la traduzione di JIHAD un nuovo portale linguistico si apre per l'arabo. Infatti, il processo traduttivo permette alla lingua di coprirsi da un vello di rinnovo che la bagna in una momentanea giovinezza. Il traduttore in quel contesto di vincoli linguistici, conferma la particolarità della lingua italiana e la sua eredità latina:

"و ينبغي التذكير هنا بأنّ هذه اللغة لن تعود عاميّة، بل ستكون بمثابة فصحى جديدة، و من هنا فلا يمكن مقارنة وضعية الإيطالية و علاقتها بالاتينية بعلاقة العاميّات العربيّة بالفصحى فلا العربية الفصحى بجمود اللاتينيّة و لا العاميات العربيّة بمثل حيويّة الإيطالية على صعيد التعبير التحليليّ و الفلسفيّ و الاستنباطيّ العميق، و إنْ توصل الكثير من الشعراء إلى الكتابة فيها بروعة" [كالسابق].

(È opportuno ricordare qui che questa lingua non diventerà un linguaggio colloquiale, ma una nuova lingua classica. Da qui non possiamo paragonare tra lo statuto dell'italiano e il suo rapporto con il latino, con il legame dell'arabo classico e i suoi dialetti perché né la lingua araba è rigida come il latino né i dialetti arabi possiedono la vitalità dell'italiano rispetto alla profonda espressione analitica, filosofica e induttiva, anche se molti poeti sono riusciti a scrivere in essi con arte [ibid.]).

Quella lingua sarà l'espressione viva della poesia dantesca che ha voluto imbevere la pellicola del reale dal colorito categorico e acuto di una visione del mondo, dipinta in bianco e nero: bianco di ottimismo e nero di pessimismo, un disegno semplicemente caratteristico dei regni oltreterreni all'immagine del vissuto umano. JIHAD parla di una lingua poetica che sarà lontana dall'estetismo e che dovrebbe cercare il vero significato della vita. Lo scopo della poesia finalmente è di liberare l'interno dell'uomo verso un'espressività dell'essere e del suo mondo.

La scelta linguistica di JIHAD è in gran parte un equilibrio tra la lingua araba classica e quella standard. La sua posizione segue quella di RISSET che non vuole una traduzione basata su una lingua arcaica per effetto di estetica perché si trasformerebbe in una traduzione incomprensibile e oscura: "و قد لا نبالغ إذا قلنا إنّ

الفصاحة الحقيقية في نقل دانتي إنما تتمثّل في إحداث توازن مرهف بين الفصاحة و غيابها، و في إلغاء التفاصح و كبح البلاغة حتّى لا تفرض على النشيد "مهابة" زائفة ربّما كان مسعاه الأوّل يتمثّل في الخروج منها" [كالسابق].

(E non esageriamo a dire che la vera eloquenza del trasferimento di Dante è di trovare un equilibrio sensibile tra la presenza dell'eloquenza e la sua assenza, e nell'eliminazione della ricerca di eloquenza e nel frenare la retorica in modo da non imporre al canto una falsa "dignità" di cui prima voleva fuggire [ibid.]).

Anche se la lingua araba presenta una differenza con l'italiano, JIHAD dall'inizio ha voluto essere fedele al dantesco: nella vivacità linguistica e rappresentativa: إلا أنّ انتماء العربيّة إلى عائلة لغويّة أخرى يمنعنا من الطموح إلى ذلك طموحاً كليّاً، و مع ذلك فقد حاولت الوفاء بقدر الإمكان لديناميّات جملة دانتي و مُعايرة التجريد و التجسيد عنده، و إعطاء المجاز حقّه أمام خطاب الحقيقة، و الاحتفاظ للغموض المقصود و الذي يتكشّف تدريجيّاً بكامل وزنه" [كالسابق].

(Tuttavia, l'appartenenza dell'arabo a un'altra famiglia linguistica l'impedisce di aspirare a un'ambizione totale. Malgrado questo ho provato di essere fedele quanto sia possibile, alle dinamiche delle frasi dantesche; di analizzare l'astratto e il concreto da lui; di dare importanza alla metafora rispetto al discorso letterale e di mantenere le ambiguità che gradualmente si svelano con tutte il loro peso [ibid.]).

Fedeltà a DANTE, era per il traduttore di mimare –quanto gli fosse possibile- il poeta nelle sue pause, nella sua arte espressiva e nella sua straordinaria tecnicità: "و من أجل الوفاء لمعجمه و درجة فصاحته لم ألجأ إلى التهويل و لا إلى الفخامة الزائدة، بل حاولت العلوّ حيثما اختار هو العلوّ و التباسط حيثما تباسط، عاكساً السرد بلغة السرد و الحوار بمفردات الحوار و الصوَر بلغة التصوير و الفكر بالعدّة المفهوميّة المناسبة، هذا كلّه الذي صهَره دانتي في بوتقة أسلوبه الواسعة" [كالسابق].

(Per essere fedele al suo vocabolario e al grado della sua eloquenza, ho deciso di non avere ricorso all'esagerazione o al raffinamento eccessivo, ma al contrario ho tentato di elevarmi dove ha scelto l'altezza e di abbassarmi dove si era abbassato; sostituendo la narrazione dalla lingua narrativa; il dialogo dalle parole del dialogo; le figure dalla lingua figurata e il pensiero dal materiale concettuale adeguato e questo è ciò che Dante ha sciolto nel crogiolo ampio del suo stile [ibid.]).

Parlando d'equilibrio, quest'ultimo eccellerà in un significato chiaro vestito da unità poetiche precise che si allungheranno o si ridurranno in favore dell'ispirazione. La scelta di JIHAD per la traduzione poetica si spiega in gran parte dal fatto che, visto la semplicità e la ritmicità della *Commedia*, una traduzione prosastica o descrittiva avrebbe eliminato la dinamicità del poema: "فهذا التسارع –الترسّب هو ما تلغيه الترجمات الموزونة و المقفاة و كذلك الترجمات السرديّة: الأولى لما فيها من قسريّة و اصطناع و الثانية لتراخيها و تباطئها أو ثقلها" [كالسابق].

(Quest' accelerazione -la sedimentazione è ciò che viene eliminato dalle traduzioni metriche, ritmiche e narrative: la prima a causa della sua coercitività e il suo

artificiale e la seconda per il suo rallentamento, la sua morbidezza e il suo peso [ibid.]).

La difficoltà traduttiva della musicalità particolare della *Commedia* viene menzionata dietro il velo nascosto d'intraducibilità ritmica che non potrebbe essere superata che solo dalle cure di mani esperte ed esperimentate. Per compensare la lacuna sonora, JIHAD si rivolge all'istinto e all'ispirazione del momento, diventando *tours à tours* traduttore e poeta e non cedendo alla ricerca o al tecnicismo ma alla sensibilità del momento: "ينطلق الشّاعر (عندما يكون كبيراً و مقتدراً بحق) إلى الوزن و القافية، أو ينطلقان إليه، في حركة عفويّة" [كالسابق]،

(Il poeta (quando è veramente grande e competente) va verso la metrica e la rima o piuttosto sono loro che vanno a lui in un movimento spontaneo [ibid.]),

Il cammino adottato dai due traduttori non era facile, facile per il trasferimento linguistico, facile per il peso canonico della *Commedia*, facile per le qualità rappresentative e ritmiche, facile per l'introduzione dell'elemento estraneo nel sistema di arrivo, facile per fare accettare ciò che è diverso a un pubblico nuovo. Ogni traduttore, sia OSMAN o JIHAD avevano cominciato la sua impresa da una passione per DANTE e da una buona intenzione di improntarlo nel suo patrimonio culturale: il mondo arabo. Il loro compito era di superare lo spazio diacronico che li separava da DANTE e creava di conseguenza un possibile divario tra il pensiero originale e quello attuale. La loro missione iniziale era di decifrare il complesso tessuto multidimensionale della *Commedia* e intanto si sono trovati davanti a due immagini di loro stessi: una fedele al testo originale e un'altra narcisistica più centralizzata sul loro senso di creatività.

La traduzione di OSMAN, anche se non ha rispettato la forma del *Poema sacro* ha mirato la facilità di stile, ciò che dimostra un'impazienza di far veloce perché era il tempo appropriato di comprendere finalmente DANTE in arabo. Nel suo lavoro quindi, trasparisce lo spettro di una lingua delicata che vuol modellarsi sulla lingua dantesca, senza tuttavia preoccuparsi dall'intonazione ritmica che poteva regnarci. A certi momenti si sente che la lingua araba di OSMAN ricalca l'italiano e si permette anche di esagerare e di dire che si dimentica qualche volta la lingua di lettura: la voce di DANTE è vicina e risuona in noi comprensibile. Con

JIHAD l'inizio della sua traduzione era esitante, il tempo per lui appunto di abituarsi a DANTE –cosa diversa per OSMAN che respirava già il poeta italiano. Quel lasso di tempo che era breve, genera dopo un bel saper fare del traduttore che riflette un desiderio di far vedere la bellezza linguistica e retorica del poema.

Intorno alla sfera linguistica dei due traduttori ruotavano parole potenti dalla loro origine passata che attinge la sua forza dalla lingua riabilita che ha cullato la poesia chiave della letteratura araba. Anche se qualche volta e soprattutto all'inizio, JIHAD ha optato per le stesse scelte di lingua che OSMAN, ma in un ordine strutturale diverso, come in: (Inf.X, frase 4, Jihad v.6) أشبع رغباتي/أشبعت رغباتي *ašbi' raġabātī/ašba'ta raġabātī*, sazia i miei desideri/hai saziato i miei desideri; (ibid. frase 7, Jihad v.7) اضطجعوا في القبور/المضطجعون في القبور *iḍṭağa'ū fī al qubūr/al muḍṭaği'ūna fī al qubūr*, si sono sdraiati nelle tombe/ gli sdraiati nelle tombe; (ibid.frase 37, Jihad vv.37-39) la similitudine qui è perfetta tranne per la parola كلماتك/كلامك *kalimātuk/kalāmuk*, le tue parole/il tuo discorso; (Purg.I, frase 2, Jihad v.1) زورق فكري *zawraku fikrī*, la barca del mio pensiero... I due traduttori con l'andamento progressivo dei canti danteschi cominciano a differenziarsi stilisticamente. Il risultato del nostro studio meticoloso di qualche canto dantesco tradotto in arabo mette l'accento sul desiderio di JIHAD a eccellere linguisticamente sui suoi predecessori, particolarmente l'ultimo in data: OSMAN, mediante una ricerca e una precisione passate *maître* nell'operazione traduttiva. Questo non toglie neanche il merito d'OSMAN nella sua scelta linguistica verso parole di registro elevato et di origini preislamica e islamica come per esempio: (Inf.X, frase 7) اضطجعوا *iḍṭağa'ū*, si sono sdraiati; (ibid.40) زراية *zirāya*, disdegno; (ibid.76) المضطرم *al muḍṭarim*, infuocato; (ibid.XXVI, frase 67) جامحة *ğāmiḥa*, rapida; (ibid.70) ضراعتك *ḍarā'atuka*, il tuo supplicare; (ibid.94) شغفي *šaġafī*, la mia passione; (Purg.I, frase1) خِضم *hiḍḍam*, crudele; (ibid.43) أغوار *aġwār*, le profondità; (Par.XI, frase10) الأدران *al adrān*, le sporcizie; (ibid.13) المنارة *al manāra*, la lanterna...

Il traduttore iracheno, già galoppando nell'infinito deserto dei poeti arabi della *Ğahiliyya* mediante la sua professione di professore e di autore di opere che trattano quell'argomento (si riferisce soprattutto al *La part de l'étrange –La traduction de la poèsie dans la culture arabe*, 2007), trova il suo agio a liberare la

materia bruta delle sue conoscenze nella sua traduzione. Se s'indietreggia ai canti precedenti, s'illustra facilmente la ricerca minuziosa di JIHAD nella sua scelta lessicale rispetto a OSMAN, una scelta che si riflette in parole sublimi o di registro elevato e che trovano origine nella classicità e la poetica araba passata. Nel X canto dell'Inferno (v.51) per esempio mentre OSMAN usa per la parola dantesca '*non appreser'* un'espressione standard لم يحسنوا تعلم *lam yuḥsinū ta'alum*, non hanno saputo imparare; JIHAD per quanto lo riguarda sceglie una parola di registro sublime: لم يحذقوا *lam yaḥḏaqū*, non padroneggiano, che appoggia il significato di DANTE e lo intensifica perché c'è una differenza tra imparare e padroneggiare soprattutto quando si capisce l'importanza di quell'azione per riprendere la cara Firenze dalle mani dell'avversario. Anche nel verso (36) in cui DANTE dice *'com'avesse l'inferno a gran dispitto'*, OSMAN traduce '*avesse'* in يشعر *(yaš'ur)*, sente; mentre JIHAD impiega una parola di forte risonanza significativa, d'origine preislamica e di registro elevato e che è يمحض *(yamḥuḍ)*, puro. Quest'ultima aggiunge al sentire un concetto di 'proibito', proibito di mescolarsi all'Inferno e quindi conservare la sua dignità, la sua grandezza. Nel verso (68) del XXVI dell'Inferno, in cui DANTE descrive la fiamma che inviluppa Ulisse come essendo *'cornuta'*; OSMAN usa الشعلة ذات القرنين *(al šu'latu ḏātu al qarnayn)*, la fiamma che ha due corna. Qui JIHAD traduce usando una parola d'origine islamica e di uso coranico: الشعلة المنفلقة *(al šu'latu al munfaliqqa)*, la fiamma divisa. Quella parola anche se è di registro elevato rimane meno precisa nella raffigurazione della fiamma che è qui solo divisa, mentre DANTE e OSMAN la disegnano con più precisione. Si deve notare che JIHAD ben dopo nel verso (85) torna sulla forma della fiamma dicendo الفرع *(al far')*, il ramo, per descrivere quel corno. JIHAD usa anche altre parole di uso poetico preislamico o islamico e che OSMAN ha abbandonato per una lingua standard e semplice come per esempio: (Purg.I, v44) البهيم *al bahīm*, profondo; (ibid.v46) ناموس *nāmūs*, legge; (Par.XI, v.46) قيظ *qayẓ,* caldo; (ibid.v.88) خرع *ḫar'*, viltà; (ibid.v.124) نهم *nahim*, ghiotto... In quella diversità selettiva di JIHAD si aggiungono parole coraniche che sono di registro elevato e costituiscono il puro arabo come per esempio: (Inf.XXVI, v.5) الخزي *al ḫizy*, umiliazione; (ibid.v.10) أزف *aziffu*, affretta; (ibid.v.101) الزمرة *al zumra*, un piccolo gruppo... Il traduttore orna anche la sua traduzione di parole sublimi che sono rare di uso come: (Par.XI, v.105) الآيلة *al āyila*, che sta per; (ibid.v.120) ماخرا *māḫiran*, solcante; (Inf.X, v.51) حذقوا *ḥaḏaqū*, hanno padroneggiato...

Quella miscela di parole che rappresentano echi di voci del passato, della *riḥla* nel deserto, della solitudine con il sé, del disegno scuro delle stelle nel cielo, del ricordo della benamata, della caccia e del coraggio, del ricordo dell'identità tribale... e anche la voce del Divino mediante la lingua del Corano, aggiungono un timbro particolare alla traduzione e arricchiscono la lingua araba in parole e in immagini. La scelta di JIHAD per la sua lingua traduttiva è infatti un'armonia tra linguaggio standard e linguaggio فصيح *faṣiḥ*, classico. A quel proposito si è voluto con più precisione fermarsi sull'origine etimologica di qualche parola per dare più peso al nostro giudizio ma a causa della non esistenza di un vocabolario etimologico arabo, la nostra analisi si è limitata a una ricerca enciclopedica nella letteratura araba attraverso i tempi per cercare la risonanza attiva di quelle parole e quindi tentare di situarle cronologicamente.

Sia OSMAN sia JIHAD ha trovato rifugio nella lingua araba degli antichi ma più particolarmente nella lingua coranica che rimane per eccellenza la vera lingua araba che ha unificato gli altri linguaggi tribali. Infatti, quella lingua rimane straordinaria perché anche se comprende diversi stili e diversi pesi semantici, eccelle in una musicalità infinita e inimitabile che non sarà mai poesia come lo specifica Massimo CAMPANINI:

> « Il linguaggio coranico assume caratteristiche tanto peculiari da distinguersi però tanto dal veseggiare dei poeti quanto dalle vaticinazioni degli indovini. È importante sottolineare il valore artistico, ma non "poetico" come noi lo intendiamo, del Corano, in quanto il Libro stesso dice più volte che Muhammad non è un poeta (21,5; 36,69), ma un ispirato.[...] L'inimitabilità del Corano traduce l'ispirazione divina su un piano di squisita sensibilità letteraria anche se non è riducibile alla "poesia" degli uomini né ai vaneggiamenti dei ciarlatani. L'inimitabilità, infatti, riguarda eminentemente le qualità letterarie, ma non si limita ad esse » [80].

In quel quadro di semplicità e d'accessibilità al lettore, si disegna una divinità della parola che penetra chi sa ascoltarla e sentirla e la rende così unica. Secondo Kâmil HUSAYN: « *l'inimitabilità appare nella forza del suo stile quando scandaglia le profondità dell'anima umana ed è capace di infiammare i nobili sentimenti dell'uomo.[...]Il Corano produce un'impressione profonda in tutti coloro che hanno un minimo di sensibilità araba » [in ibid.].* Nella scelta linguistica di JIHAD si riflette

una lingua letteraria accessibile ma ornata con insistenza di poetico giahilita e di parole coraniche. La sua lingua è un armonioso incontro tra una *lingua araba standard* che si è adattata all'evoluzione dei dialetti a seconda del tempo, dello spazio geografico, dei costumi, della tecnologia, del contatto con le altre civiltà e lingue; e una *lingua araba classica* che si appoggia soprattutto sull'arabo del Corano considerato come la lingua araba pura, la vera lingua che non muta e unifica tutti gli arabofoni a differenza del loro dialetto. Si tiene conto anche che la lingua araba attinge nel suo vocabolario il bagaglio linguistico della poesia giahilita e più particolarmente della tribù di *Qurayš*, la culla del Profeta.

JIHAD quindi è nella sfera di un uso normale ma selettivo della lingua araba, con un'inclinazione verso parole più profonde, più stilistiche e di registro elevato. Visto il suo fine di raggiungere le frontiere di una buona traduzione poetica, JIHAD diventa non solo traduttore ma anche poeta e ricercatore d'ispirazione e d'estetica. Mai scoraggiato davanti alla gigantesca forza rappresentativa della *Commedia*, ha offerto alla cultura araba un *renouveau* che non è altro che un ritorno alle origini, il disegno all'*encre noire* della vera identità araba.

A quel proposito se si prende quell'immagine introduttiva del Purgatorio, espressa a partire dal verso (13) del I canto, si nota il *tableau* acquatico dove in armonia, si baciano nel color azzurro d'Oriente il mare e il cielo. Quell'effetto ottico che ruota intorno all'orbita di parole ingegnosamente scelte da JIHAD e in riferimento al 'vedere': ...رأيت، التفت، تطلعت، عين، نظرات (ho visto, rivolgo, contemplo, occhio, sguardi...) e a cui si aggiunge la visione contemplatrice lontana del gioco nervoso delle onde della marina, riflette la forza rappresentativa della lingua e viene considerato come un saluto discreto verso il patrimonio scientifico degli Arabi che hanno nel passato segnato i diversi settori tecnici della vita. La traduzione quindi è diventata come un vivificatore della cultura araba mediante un elemento strano e che è la *Commedia*, cosa totalmente incredibile ma che segue il nostro discorso dei capitoli precedenti con Antoine BERMAN e GOETHE che rilevavano l'effetto rigeneratore del sé davanti all'altro e al nuovo.

In ogni traduzione si è sempre raggiunto dalla differenza tra le lingue, una differenza che viene segnata da diverse modificazioni che riguardano in maggioranza la ricategorizzazione e la formulazione della frase. Da OSMAN, prendendo in studio per esempio il canto X dell'Inferno, si nota il cambiamento grammaticale che riguarda il genere o il numero come in: morta/تموت *tamūt*, muore (frase 13, v.13); Suo cimitero/مقبرة أبيقور *maqbaret Abīqūr*, il cimitero di Epicuro (frase 13, v.15); del fuoco/النيران *al nīrān*, dei fuochi (frase 22, v.22); le ciglia (femminile)/حاجبيه *ḥāǧibayh* (maschile) [frase 43, v.45]; sua costa (femminile)/عطفه *'iṭfah* (maschile) [frase 73, v.75]; pesa/ثقيل *ṯaqīl*, pesante (frase 79, v.81); sarei mosso/نهوضي *nuhūḍī*, il mio sollevamento (frase 88, v.90); modo (maschile)/طريقة *ṭarīqa* (femminile) [frase 97, v.99); muto/سكت *sakata*, tace (frase 112, v.112); Elli/دليلي *dalīlī*, la mia guida (frase 124, v.124); man sinistra/اليسار *al yasār*, a sinistra (frase 133, v.133)…Per JIHAD, sempre nello stesso canto si osservano *le modificazioni* seguenti*:* dimanda (femminile)/سؤالك *suāluk* (maschile) [v.16], disio (maschile)/الرغبة *al raġba* (femminile) [v.18]; io/قلت له *qultu lahu*, gli dico (v.19) ; ten vai/السائر *al sāir*, camminante (v.23, Jihad v.22) ; natio/ولدت *wulidta*, sei nato (v.26) ; sdegnose/الهزء *al huz'*, lo sdegno (v.41) ; ubidir/اطاعته *iṭā'atuhu*, la sua ubbidienza (v.43) ; mod (maschile)/شاكلة *šākilat* (femminile) [v.64] ; pena (femminile)/عذاب *'aḏāb* (maschile) [v.64]…

Nella ricerca di equivalenza tra l'arabo e l'italiano si notano delle differenze di uso di alcuni elementi grammaticali come è il caso per il possessivo che mentre in italiano si accorda in genere e in numero con il nome che sostituisce, in arabo in cui è sotto forma di una lettera, s'accorda con il possessore. Si citano per esempio:

(Purg.I, v.2, Osman frase 1, Jihad v.1):

del mio ingegno فكري *(fikrī)*

(ibid.v.21, Osman frase 19, Jihad v.21):

sua scorta رفقته *(rifqatihi)* أثره *(aṯarihi)*

la sua compagnia *la sua traccia*

(ibid.v. 35, Osman frase 34 , Jihad v.35) :

' suoi capelli شعر رأسه *(ša'ra ra'sihi)*

Si osserva anche che mentre in italiano l'aggettivo ha la possibilità di accostarsi prima o dopo il sostantivo, in arabo il suo uso regolare implica di porlo dopo il nome:

(Inf.X, v.1, Osman frase 1, Jihad v.1):

secreto colle طريق خفي *(ṭarīqin ẖafiy)* طريقا خفية *(ṭarīqan ẖafiyya)*

(ibid.v., Osman frase 25, Jihad v.26) :

nobile patria الوطن النبيل *(al waṭanu al nabīl)* الموطن النبيل *(al mawṭinu al nabīl)*

(Purg.I, v.17, Osman frase 16, Jihad v.17) :

l'aura morta الهواء الميت *(al hawā' al mayit)*

Di più a quel cambiamento frequente nell'operazione traduttiva si segnala anche la modificazione dell'ordine dei differenti elementi o sintagmi della frase. Questo che è da DANTE è prodotto per effetto poetico ed estetico, diventa dai traduttori una strutturazione basica e semplice della frase in maniera a privilegiare l'accesso al significato. Da OSMAN per esempio si vede in:

(Inferno X, 118, frase 118):

Qui con più di mille giaccio: إنني أرقد هنا مع أكثر من ألف:

(giaccio qui con più di mille)

Mentre in DANTE l'attenzione cade sul verbo '*giaccio*' in arabo ciò che colpisce è *'mille'*. In (ibid.127-128, frase 127):

quel ch'udito/hai ما سمعت

(ciò che ho sentito)

DANTE si permette di alternare anche nella posizione dell'ausiliare e del suo participio passato. In arabo rimane impossibile da imitare. In (ibid.129):

"e ora attendi qui", e drizzò 'l dito ثم رفع اصبعه قائلا: "و الآن انتبه هنا جيدا:

(poi drizzò 'l dito dicendo : « e ora attendi bene qui »

In italiano la frase citante, seguita dalla coordinazione “*e*” che assume qui la funzione di “dopo”; è seguita dal sollevamento del dito mentre in arabo le due azioni sono simultanee a causa dell’uso del gerundio. In (ibid.133, frase 133):

Apresso mosse a man sinistra il piede: بعدئذ وجه خطاه إلى اليسار

(dopo questo rivolge i suoi passi a sinistra)

Il complemento d’oggetto ‘*piede*’ che in DANTE è messo in fine di verso, in arabo segue il verbo.

JIHAD come OSMAN, è costretto di modificare l’ordine della frase come per esempio in:

(Inferno X, 23, Kadhim v.22):

vivo ten vai cosí parlando onesto, و يا من يتكلم بمثل هذه النزاهة حياً،

(e chi parla con quell'onestà, vivo)

L’aggettivo ‘*vivo’* di DANTE si pone tra due idee e quindi gioca un doppio gioco a seconda della lettura: o viene collocato al verso precedente “*O Tosco che per la città del foco vivo*” per insistere sulla particolarità di trovare un vivo che visita i regni dell’aldilà; o viene letto con quello che seguirà “*vivo ten vai cosí parlando onesto*” per segnare la rarità dell’onestà da un vivo. In arabo il traduttore si avvicina del secondo caso ponendo l’aggettivo alla fine del suo discorso. In (ibid. v.104):

vostro stato umano أحوالكم، أنتم الأحياء

(il vostro stato, voi vivi)

In OSMAN si sente l’insistenza forte del traduttore sulla seconda parte: ‘voi vivi’ per segnare l’invidia di Farinata nel trapasso.

I due traduttori si sono trovati imbarcati nel turbine delle modificazioni a diversi gradi, per poter essere fedele alla giustezza della frase araba e al significato dantesco. Si nota nonostante tutto, che entrambi sono rimasti cauti impiegando una struttura basica della frase araba per non creare ambiguità. Lungo quel processo traduttivo la punteggiatura cambia in funzione delle pause segnate dai traduttori.

Sempre prendendo per studio quel canto, si nota una caratteristica molto presente nella lingua dantesca e che rafforza la dinamica del poema: il discorso diretto. A quel proposito si osserva che sia OSMAN sia JIHAD ha rispettato quel dettaglio nella loro traduzione usando quasi sempre gli stessi verbi introduttivi del discorso e qualche volta modificando la loro forma originale. Si cita per esempio nel X canto dell'Inferno il verso:

(v.5, frase 4, Kadhim 4):

...mi volvi", cominciai,

Qui DANTE ha lasciato il verbo dichiarativo '*cominciai'* alla fine della prima parte della frase citata. Mediante quel processo, si nota che quella frase iniziale segna una spaccatura vocale del silenzio, ciò che segna da una parte il carattere poetico della lingua e dall'altra, senza l'uso della punteggiatura, crea una certa suspense per quello che verrà dopo. In arabo, anche se si poteva rispettare la tessa formulazione, i due traduttori hanno cominciato la loro frase rendendola dall'inizio prosastica mediante il verbo introduttivo: بدأتُ *bada'tu*, cominciai, e i due punti. Si osserva inoltre che mentre il discorso dantesco si divide in due sezioni, quello dei due traduttori è detto in un solo sorso.

(v.10, frase 10, Jihad v.10):

E quelli a me

Quella forma pronominale diventa in arabo verbale con l'uso del verbo أجابني *agābanī*, mi risponde.

(v.19, frase 19, Jihad 19) : "*E io"* viene sostituita dal verbo قلتُ/فقلتُ *qultu*, ho detto.

(v.61, frase 61, Jihad v.61) : Mentre l'espressione "*E io a lui"* si trasforma da OSMAN nel verbo قلت له *qultu lahu*, gli ho detto; diventa da JIHAD فأجبته *fa'ağabtuhu*, gli rispondo. Quegli esempi di discorso diretto non mancano nella *Commedia*. Le offrono tutta un'energia e una vivacità di azione teatrale. In arabo davanti alla diversità delle formule citanti, si sente una perdita limitata a qualche verbo ben comune.

Non si dimentica di segnalare anche nel campo linguistico dantesco, quell'ornamento arcaico che si riferisce al latinismo e che costituisce proprio una difficoltà maggiore per i due traduttori. Infatti, in Inferno (XXVI, v.14) DANTE per

descrivere uno stato di stanchezza estrema associato alla sua salita di una ripa scoscesa impiega il latinismo *'iborni'* da *eburneus*. OSMAN sceglie d'omettere il termine sostituendolo con una precisione sulla formazione delle scalee salite: التي صنعتها أضراس الصخر ***alatī sana'athā aḍrāsu al ṣaḫr***, che ha generato/fabbricato i denti della roccia. JIHAD per quanto lo riguarda opta per la stessa compensazione e traduce: التي هيأها لنا الصخر ***altī haya'ahā lanā al ṣaḫr***, che ci ha preparato la roccia. Quindi si segnala qui una perdita di significato da parte dei due traduttori, che elimina l'effetto dello sforzo terribile fornito per salire, perdita che riguarda anche quell'immagine di biancore particolare dell'ivorno che dipingeva i tratti di DANTE.

Nel Paradiso XI (v.4), Dante parla di '*iura'*, la legge, il principio fondamentale che i mortali seguono ciecamente nella loro vita. Quella parola sia da OSMAN sia da JIHAD è sostituita dal suo significato letterale: (Osman, frase 4) القوانين ***al qawānīn***, le leggi; (Jihad, v.4) الشرع ***al šar'***, la legge. Si nota nonostante tutto che il secondo traduttore era più efficace nella sua scelta perché con la sua parola si accosta più all'intenzione di DANTE che voleva intendere una legge religiosa e giuridica. In (ibid.62) viene impiegato un altro latinismo: *et coram patre*. Sempre davanti a quella particolarità di uso, i due traduttori si volgono verso la letteralità semantica. Quindi mentre OSMAN traduce (frase 61): و في حضور أبيه ***wa fī ḥuḍūri abīh***, in presenza di suo padre; JIHAD opta (v.62) per: و أمام أبيه ***wa amāma abīh***, e davanti a suo padre.

Finalmente davanti a quei latinismi danteschi c'era una perdita linguistica ed estetica che sottolineava la diversità della lingua di DANTE. I due traduttori non hanno trovato un'altra soluzione per evitare l'intraducibilità di quei termini, che solo di trasferire il significato letterale o di ometterlo. Con i latinismi danteschi si pensa agli altri coloriti della mosaica lessicale di DANTE che secondo Bruno MIGLIORINI è una variante di uso del fiorentino e di altri dialetti, di arcaismi, di unicismi, di grecismi e di francesismi:

> « Questa libertà di scelta basta a mostrare che Dante, pur tenendosi saldamente radicato all'uso natio, guarda intorno a sé, e accoglie accanto alle parole e alle forme del fiorentino contemporaneo, anche voci e forme che stanno cadendo dall'uso, qualche forma del toscano occidentale e

meridionale, qualche rara voce d'altri dialetti italiani, molte voci latine, parecchie francesi » [81].

Per citare alcuni esempi e analizzare l'atteggiamento strategico dei nostri traduttori si appoggia sulla scelta esperta di MIGLIORINI. In (Inf.XXVIII, v.22) DANTE usa un fiorentino che come lo precisa lo studioso sarà capito solo dai Fiorentini:

Già veggià, per mezzul perdere o lulla

In questo caso OSMAN (frase 22) sceglie di improvvisare lanciandosi in una descrizione immaginativa:

و آخر، و كان مجروح الحلق

E un altro, era con la gola ferita

JIHAD per quanto lo riguarda traduce (v.22) letteralmente il significato:

لا برميل مكسور الغطاء أو الأضلاع

Mai una botte con il coperchio rotto o un pezzo latterale

In (ibid.XVIII, 61) il poeta usa la parola bolognese '*sipa'*, tradotta letteralmente dai due traduttori arabi: نعم *(sì)*. Altri dialetti toscani sono illustrati da DANTE come in (Purg.XXV, v.136, Osman frase 136, Jihad v. 136):

basti يواصلون *(yuwāṣilūn)* يتواصل *(yatawāṣal)*

continuano *continua*

(Inf.VII, v.30, Osman frase 28, Jihad v.30):

burli تُبدد *(tubaddid)* تبتّر (*tubaḏḏir)*

dissipi *dissipi*

(Inf.IX, v.7, Osman frase 7, Jihad v.7):

punga المعركة *(al ma'raka)*

La battaglia

Per gli arcaismi si citano per esempio:

(Inf.V, v.53, Osman frase 52):

allotta عندئذ *('indaiḏin)*

(allora)

JIHAD qui (v.53) sceglie d'omettere quella parola.

(ibid.VII, v.7, Osman frase 7, Jihad v.7):

labbia الوجه *(al waǧh)*

(volto)

(ibid.XXXIII, v.106, Osman frase 106, Jihad v.106):

avaccio سريعاً *(sarīʿan)* عمّا قريب *(ʿammā qarīb)*

(subito) *rapidamente* *prossimamente*

(Purg.XXXII, v.122, Osman frase 121, Jihad v.122):

futa الفرار *(al firār)*

(fuga)

In (Par.XX, v.26, Osman frase 25, Jihad v.25):

aguglia النّسر *(annesr)*

(aquila)

Per gli unicismi si cita:

(Par.XV, v.33, Osman frase 31):

quinci هنا *(hunā)*

(da una parte) qui

Qui JIHAD (v.33) preferisce riassumere l'espressione dantesca *'quinci e quindi'* traducendo: كلتا الناحيتين *(kiltā al nāḥiyatayn)*, dalle due parti.

Per i francesismi e i provenzalismi:
in (Purg.XI, v.81, Osman frase 81):

alluminar

(miniare in riferimento a 'enluminer')

Sia OSMAN (frase 79) sia JIHAD (v.81) traduce letteralmente la detta parola scegliendo il nome di quell'arte فن زخرفة الكتب *(fan zaǧrafeti al kutub)*, l'arte d'ornare i libri.

Si nota che davanti ai diversi aspetti della lingua dantesca, i nostri due traduttori si sono volti verso il significato letterale a causa dell'assenza di equivalenti arabi. Durante quelle traduzioni è molto sentita la perdita del valore lessicale della *Commedia* che fa tutta la sua ricchezza e la sua fama. Purtroppo il pubblico arabo non potrà contemplare e apprezzare il genio linguistico dantesco.

Nella pellicola cinematografica della lingua –*soprattutto* poetica, il significato che sarà qui un'immagine filmica muta, viene rafforzato dall'effetto sonoro del

reale. In poesia i toni ritmici e la rima rompono con molta facilità la monotonia della lettura e suggeriscono semplicemente la vita, una lingua animata, comunicativa. L'esempio più parlante di questo si riflette nell'onomatopea in cui mediante la trascrizione, diventa un teatro naturale di uno scenario parlante, cantante dove si diventa attore attivo e una voce imitatrice di ciò che s'immagina visivamente: il *gré gré* delle ranelle, il *clac* di una porta, il *bum bum* del cuore...In quel gioco associativo dell'immagine-suono, la traduzione della *Divina Commedia* non sarà delle più facili, visto la forza rappresentativa del poema e la sua ingenua sinfonia.

Per quanto riguarda in primo la musicalità del *Poema sacro*, si nota dall'inizio l'uso inventivo della *terza rima*, un uso che per il suo genio straordinario è disumano. Lo schema della rima dantesca è nel suo insieme un'eterna invenzione, un saper fare che rispecchia la ricchezza ispiratrice e lessicale di DANTE. Davanti a quel talento proprio del poeta, il traduttore arabo –o un altro, si trova disarmato e va fin a non pensare a quel dettaglio. I nostri traduttori al contrario e più particolarmente Kadhim JIHAD, hanno deciso nel loro percorso traduttivo di sfidare modestamente il problema mediante il fare, quanto sia possibile, di alcune rime, tenendo in conto il fatto che in arabo il poema è mono-rimato. Per OSMAN, perché la sua traduzione è prosastica, non era obbligato di rispettare quella musicalità, ma malgrado questo, decide di giocare qualche volta con l'alternanza ritmica di due o più parole, per far ricordare l'elemento poetico, come per esempio in: الحلقات السيئات *al ḥalaqāt al sayiāt* (Inf.X, frase 4); أغطيتها، و لا يحرسها *aġtiyatuhā wa lā yaḥrusuhā* (ibid. frase 7); الجريئتان المتحفزتان *al ğariatān al mutaḥafizatān* (ibid. frase 37); دعائه- ملامحه- عنقه- عطفه *du'āihi-malāmiḥihi-'unuqihi-'iṭfihi* (ibid. frase 73); علياء السماء *'alyāu al samā'*, alto del cielo (Par.XI, frase 10); وجهيهما تآلفهما- نظرتهما- محبتهما-نشوتهما- *wağhayhimā- taālufihimā- naẓratihimā- maḥabatihimā - našwatihimā*, il loro amore- il loro piacere- il loro sguardo- la loro armonia- il loro viso (ibid. frase 76) ; الثروة-الموثور *al ṯarwa-al mawṯūr*, ricchezza-fecondo (ibid. frase 82); العروسان- شغوفان *al 'arūsān- šaġūfān*, sposi-innamorati (ibid.)...

La rima con JIHAD rimane importante come processo traduttivo, visto la sua materia lavorativa che è poesia libera. Il traduttore cospargerà la sua

traduzione di musicalità come per esempio in : كله-إليه *kulah-ilayh,* tutto-a lui (Par.XI, 19-20); التفت-تطلعت-رأيت *iltafatu-taṭala'tu-raaytu*, mi sono rivolto-ho visto-ho guardato (Purg.I, 22-23); بيديه-نظراته-إيماءاته *biyadayhi-naẓarātihi-īmāātihi*, con le sue mani- i suoi sguardi-i suoi segni (ibid. 50); عيني-ركبتي *'aynaya-rukbataya*, i miei occhi-le mie ginnocchia (ibid.51); العينان الطاهرتان *al 'aynān al ṭāhiratān*, gli occhi casti (ibid.78); الشجاعتان المتحفزتان *al šuğā'atān al mutaḥafizatān,* coraggiose e entusiaste (Inferno X, 38); لي-أهلي-حزبي *lī-ahlī- ḥizbī*, contro me- la mia famiglia- il mio partito (ibid.47)...

Inoltre ciò che rimane interessante da JIHAD, come da qualche raro traduttore, è che c'è un segno di fabbricazione che consiste a fare rima dove non esisteva nel poema originale, come per esempio: in Inferno (X, 64-65) dove mentre DANTE non fa rima /na/-/me/, JIHAD la segna con la monosillaba: /ه/ *(hi)*:

Le sue parole e 'l modo de la pena — كلماته و شاكلة عذابه
m'avean di costui già letto il nome; — أعلمتني من قبل باسمه،

In (ibid.80-81) DANTE usa le sillabe /ge/-/sa/ e JIHAD rima i suoi versi con: /ن/ *(nu)*:

la faccia de la donna che qui regge, — وجه السيدة التي تحكم هذه الأماكن
che tu saprai quanto quell'arte pesa. — ستدرك أنت كم هو باهض هذا الفن

in (ibid.XXVI, 43-44) DANTE opta per /to/-/so/ e JIHAD segna i suoi versi con la monosillaba: /و/ *(wa)*:

Io stavo sovra 'l ponte a veder surto, — كنت، كي أُحسن النظر، اعتليت الذروة،
sí che s'io non avessi un ronchion preso, — و لو أني لم أتشبث بالصخرة بقوّة

Nel Purgatorio (I, 16-17) mentre DANTE non fa rima /to/-/ta/, JIHAD la segna con la monosillaba: /ت/ *(tu)*:

a li occhi miei ricominciò diletto,
tosto ch'io usci' fuor de l'aura morta

و جدّدَ ابتهاجَ عينيَّ ما إنْ غادرتُ
ذلكَ الهواءَ الميّت

o in (I, 25-26) dove DANTE scrive le sillabe finali /li/-/to/, JIHAD opta per la rima /ة/ *(tu)*:

Goder pareva 'l ciel di lor fiammelli:
oh settentrïonal vedovo sito,

بدت السماء بأنوارها مغتبطة
يا لأرض الشمال كم أنت مترملة

o ancora in (I, 29-30) in cui DANTE usa /lo/-/to/ mentre JIHAD impiega la rima /ر/ *(ra)*:

un poco me volgendo a l'altro polo,
là onde 'l Carro già era sparito,

ملتفتا قليلا إلى القطب الآخر،
الذي اختفى منه من قبل الدب الأكبر،

Tale processo somiglia a quello che Efim ETKIND chiama *la traduzione allusione* che *"se propose seulement d'ébranler l'imagination du lecteur qui n'aura plus qu'a 'achever l'esquisse'" [29]*, alla differenza che in quel caso il traduttore si limita a imporre il ritmo soltanto nei primi versi del poema. Con JIHAD l'operazione si prolunga quanto fosse possibile in diversi versi con lo scopo d'impregnare la memoria sonora del lettore per dargli l'impressione di una presenza ritmica costante. Davanti allo sforzo di JIHAD a far rivivere l'intonazione dei versi arabi, si ricorda che quest'ultimo non era costretto di farlo poiché il suo lavoro era in versi sciolti.

La particolarità musicale della lingua dantesca non si ferma sulla sola rima ma si estende anche a un uso ritmico di certe parole. Si cita a quel proposito un esempio che ci sembra evidente (Purg.I, 100): '*ad imo ad imo*' dove DANTE ha voluto disegnare quel movimento cadenzato verso il basso e in cui i due traduttori optano per il significato letterale senza tener conto della ripetizione volontaria del poeta. Quindi mentre OSMAN traduce (frase 100): أسفل مواقعها *asfala mawāqi'ihā*, i suoi bassi siti; JIHAD sceglie (v.100): عندَ أسفل الحواف *'inda asfali al ḥawāf*, sul basso

delle rive. Si aggiunge a tutto quello che si è detto, la cadenza musicale che riguarda le successioni interrogative che creano una rapidità scenica straordinaria e specifica a DANTE. Si prendono per esempio:
(Inferno X, v.60, frase 58):

mio figlio ov'è? E perché non è teco?"

(ibid.67-69, frase 67):

..."Come?
dicesti "elli ebbe"? Non viv'elli ancora
non fiere li occhi suoi lo dolce lume?"

Qui i due traduttori riescono facilmente a trasferire quel dinamismo dantesco che dice lungo sull'emotività paterna e la sua preoccupazione per il figlio.

Perché la *Commedia* è ricca di similitudini e metafore che disegnano il paesaggio polivalente del poema e rafforzano il visivo e l'immaginativo del poema:

"ثمّة في هذا العمل ما تدعوه ريسيه بفيتومولوجيا (ظاهراتية) متماسكة للمعاينة و الإدراك. و ترفض الناحية الجسديّة عملها حتّى عبر العناصر الخارجيّة و من خلال مسرح المرئيّات الواسع (الشّمس، الغابة، الكثيب، البحر، الجبل، الخنادق، الجسور، إلخ...). و حتّى مجازات دانتي و تشبيهاته التي بها يعزّز تعبيره عن مشاعر الخوف أو الظفر تظلّ هي الأخرى حسيّة و جسديّة، و بالخصوص بصريّة" [56]،

(Vi è in questo lavoro, ciò che è chiamato da Risset 'fitomologia' (fenomenologia) coerente per l'analisi e la percezione. Il lato fisico respinge il suo lavoro, anche attraverso i fattori esterni, e mediante la vasta scena visiva (il sole, la foresta, la duna, il mare, la montagna, le trincee, i ponti, ecc.).Anche le metafore e le similitudini di Dante con cui rafforza il suo esprimersi dei sentimenti di paura o di successo rimangono fisiche e sensoriali, e in particolare visuali [56]),

la cerchia retorica può essere per i due traduttori una possibile difficoltà perché sarà necessario di capire e catturare i diversi significati della frase. Interpretare sarà di grande importanza per poter adattare il materiale tradotto nel sistema di arrivo. Davanti alle difficoltà semantiche e testuali, i due traduttori hanno deciso di ornare le loro rispettive traduzioni di note esplicative che permetterebbero di fornire diverse spiegazioni e orientazioni al lettore.

La metafora che è considerata come il gioiello più prezioso della poesia a causa del suo colorito arricchente della lingua, è definita da ARISTOTELE nella sua *Poetica* come il *"trasferire a un oggetto il nome che è proprio di un altro" [82]*.

Per Mortara GARAVELLI [83] questa è la *"sostituzione di una parola con un'altra il cui senso letterale ha qualche somiglianza col senso letterale della parola sostituita"*. In quell'atmosfera di linguaggio figurato e di somiglianze, Peter NEWMARK vede nella metafora un gioco di parole che associa a un determinato oggetto dei nuovi aspetti e un nuovo contesto. Essa sarà il centro di ogni poesia e lo specchio di un certo ambiente culturale: *« La metafora è il nucleo della poesia e le metafore basate sulla natura e sui suoi frutti sono di solito strettamente connesse ad un particolare ambiente » [6].* Inoltre distingue tra due tipi di metafore: la metafora consueta che è il riflesso di un *"centro di interesse culturale di una comunità linguistica"* e la metafora originale che è propria a un autore.

NEWMARK propone cinque metodi per tradurre le metafore e che sono di: *"trasferire l'immagine, trovare un'immagine equivalente, ridurre la metafora a una similitudine, infine, il più frequente, ridurre l'immagine al suo senso, che può richiederne l'analisi nei vari componenti, fra cui gli elementi figurati e concreti." [ibid.]*. Inoltre classifica due tipi di metafore: uno semplice, che è come un *cliché* che si ripete in tutte le lingue e un altro complesso e originale, che dipende ed è proprio a ogni cultura. Nei due casi NEWMARK propone di tentare di riprodurre l'immagine di quella metafora o almeno una sua parte.

Davanti a quei metodi traduttivi della metafora si sta vedendo ora come i nostri traduttori hanno affrontato quella figura retorica? All'inizio, in Inferno (X, v.4):

'sodisfammi a'miei disiri' أشبع رغباتي

(*ašbi' raġabātī*, sazia i miei desideri)

OSMAN sceglie di cambiare il verbo 'soddisfare' in 'saziare' e quindi insiste su quella nozione di avidità di sapere sempre di più. Ciò che è interessante è quell'asso di percezione tra DANTE e il traduttore. I due parlano di un limite per i desideri, il primo è la soddisfazione e il secondo è la sazietà. Qui sembra che il traduttore sia andato verso un'immagine più concreta del saziare con il cibo. Sempre in (ibid.v.30, frase 28):

‘temendo’ عراني الوجل

(*‘arānī al wağal*, ero denudato dallo spavento)

In questo caso, OSMAN ridimensiona l’immagine della paura e l’adatta a un colorito immaginativo più intenso rispetto all’italiano. La metafora del traduttore ha reso il temere più visivo e nello stesso tempo dal concetto di ‘denudato’ c’è un genere di una prima violenza che tiene in suspense per sapere il seguito. Quindi la metafora di OSMAN è molto efficace perché ha saputo disegnare quella paura che rende l’uomo più forte del mondo fragile e disarmato.

In (ibid.XXVI, v.22, frase 22):

‘virtù nol guidi’ نبراس فضيلة

(*nibrāsu faḍīla*, la lanterna della virtù)

OSMAN sceglie di trasformare esteticamente quella personificazione dantesca in una metafora che esplicita la ‘virtù’ mediante la ‘lanterna’ che rafforza per la sua luce il verbo ‘guidi’ e propone di più alla forza morale della virtù una forza concreta che è la luce. La stessa cosa succede in (ibid.79):

‘dentro ad un foco’ بطن نار

(baṭni nār, il ventre del fuoco)

l’avverbio ‘dentro’ è lavorato da OSMAN nell’immagine del ventre che assorbisce e racchiude il cibo. In (ibid.105):

‘quel mare intorno bagna’ يغسل ما حولها ذلك البحر

(*yaġsilu māḥawlahā ḏalika al baḥr*, quel mare lava ciò che lo circonda)

OSMAN trasforma l’immagine naturale dantesca del mare che ‘bagna’ le isole in un’altra quella di ‘lavare’. La differenza sembra essere segnata dalla temporalità della marina che bacia quelle isole. Con il verbo dantesco se come l’azione di avvicinamento rimanesse timida, breve e impregnata da un desiderio di approccio seguito da una fuga affrettata; mentre con il verbo arabo si sente il contrario, cioè che il mare vuol prendere il tempo per essere in contatto con la terra. Con quella prima analisi si nota che OSMAN ha da una parte riprodotto qualche metafora dantesca e dall’altra ha arricchito la sua traduzione creando nuove metafore dove

non esistevano, o abbellendo qualche volta l'uso dantesco usando un'immagine nuova.

Per JIHAD, il suo atteggiamento è temperato da molte pause rivolte in primo alla traduzione e al processo traduttivo di Risset e in secondo a ciò che ha fatto OSMAN. Il traduttore si ferma su una caratteristica delle similitudini dantesche –già dichiarata da RISSET, in cui sparisce l'avverbio di paragone: "و هنا تحدث في نظر ريسيه ظاهرة فريدة و مهيمنة على كامل "الكوميديا الالهيّة". ظاهرة نرى فيها إلى لغة المجاز و التشبيه و هي تغزو لغة المعاينة الفعليّة أو لغة "الحقيقة" و تهدم عائق "أداة التشبيه" (الكاف، مثل، كما لو، كأنّ،إلخ.)، لتشغل المستوى الأوّل" [56].

(E qui succede, secondo Risset un fenomeno unico e dominante su tutta la "Divina Commedia". Un fenomeno in cui notiamo che il linguaggio della metafora e delle similitudini invade la lingua della concreta verifica o la lingua della "verità" e distrugge la barriera dell'avverbio comparativo (come, intanto, siccome, ecc.), per occupare il primo piano. [ibid.]).

Quel traduttore per padroneggiare il gioco pericoloso e ingannevole delle similitudini, decide di conservarle visto il loro valore significativo ed estetico in poesia. Quindi non ha cercato di essere fedele alla lingua ma ha preferito optare per la letteralità del significato per più facilità e comprensione: "لم أ ُترجم كما كانت ستقضيه أيديولوجية "الوضوح" أو سلامة اللغة" التي ما تزال لدى بعض المترجمين" [كالسابق]،

(« non ho tradotto come occorreva l'ideologia del 'chiarimento' o l'uso giusto della lingua » che rimane rispettata dagli altri traduttori [ibid.]),

Inoltre segue BORGES quando giudica necessario di salvare le metafore come "مجازات تقود إلى لعب مرايا و انعكاسات غير متناهية" [كالسابق] (figurazioni che conducono a un gioco di specchi e di riflessi infiniti [ibid.]). Per esempio nel I canto dell'Inferno, verso 60: '*là dove 'l sole tace'*, إلى الموضع الذي تصمت فيه الشمس, JIHAD sceglie di imitare DANTE nel disegno del luogo in cui tace il sole, in riferimento al buio della selva.

JIHAD nel suo processo traduttivo decide come ha operato OSMAN, di seguire la sua ispirazione creatrice davanti alle metafore e quindi, si è trovato o a rispettare quella figura retorica o a creare lui stesso una stilistica nuova che darebbe più valore alla sua traduzione. Per il primo caso si cita per esempio l'Inferno X (v.22):

la città del foco مدينة النيران

(*madīnat al nīrān*, la città del fuoco)

JIHAD qui riproduce perfettamente la metafora dantesca con una piccola modificazione che riguarda il numero del sostantivo ‘fuoco’ che diventa plurale in arabo. In (ibid.v.95):

‘*solvetemi quel nodo*’ حل هذه العقدة

(*ḥula haḏihi al ‘uqda,* snoda quel nodo)

il traduttore trasferisce la metafora italiana traducendo con la stessa immagine di DANTE.

Per il secondo caso si nota che il traduttore inventando una nuova metafora ha intensificato la rappresentazione dantesca com'è il caso per la metafora in (Inf.X, v.2):

‘*li martiri*’ مواطن العذاب

(mawāṭinu al ‘aḏāb, le patrie/i regni del castigo)

In arabo non si tratta più della tomba che rinchiude gli epicurei ma un luogo di perenne condanna e dolore. In (ibid.v.78):

‘questo letto’ فراشي الملتهب

(*firāšī al multahib*, il mio letto infuocato)

il traduttore non ha trasferito solo l’immagine del ‘*letto*’ ma ha aggiunto un’altra che viene specificata ben dopo da DANTE e che è in relazione con il fuoco. JIHAD se come non abbia voluto sospendere e far aspettare l’immaginario arabo, eliminando la suspense e svelando l’immagine grandiosa di quelle tombe accese. In (ibid.v.6):

‘sodisfammi a’miei disiri’ أشبعت رغباتي

(ašba‘ta raġabātī, hai saziato i miei desideri)

JIHAD segue la scelta metaforica d’OSMAN ripetendo la stessa espressione e impiegando lo stesso verbo ‘*saziare*’. Nel Paradiso (XI, v.21):

‘li tuoi pensieri onde cagioni’ منبع أفكارك

(*manb‘ afkārik,* la fonte dei tuoi pensieri)

JIHAD abbellisce l’espressione dantesca, trasferendo e concretizzando l’idea della ‘*cagione*’, della causa dei pensieri del poeta in ‘*sorgente*’ inesauribile.

Davanti all’uso abbondante del gioco figurato della lingua, si nota inoltre una difficoltà che OSMAN ha incontrato nella sua traduzione e che riguarda il canto I del Purgatorio (vv.14-15, frase 13):

‘sereno aspetto del mezzo’ صفحة الهواء الرائق

(safḥat al hawa’ al rā’iq, una piacevole pagina d’aria)

Infatti, il traduttore si è trovato davanti a un’immagine difficilmente concepibile e trasferibile perché ha voluto soprattutto descrivere il Purgatorio come un regno intermediario tra l’Inferno e il Paradiso, un regno in cui tutto è incerto e fissato. OSMAN con l’espressione dantesca crea una nuova immagine che a suo turno cerca e si approfondisce nell’immaginario del traduttore. La sua soluzione era di catturare quell’aura del Purgatorio come luogo di pace in attesa di una salita al Paradiso e di creare una similitudine, basandosi sulla parola-tema *‘sereno’* con l’aria piatta, lineare come una pagina che si consolida per separare tra il vero cielo e la vera terra come se fosse una densa nebbia. Per quella stessa difficoltà, si vede che JIHAD si aiuta dalla scelta traduttiva di RISSET che traduce: *pur jusqu’au premier tour*, في الملمح النقي للأثير *(fī al malmaḥi al naqiy lilaṯīr*, dall’aspetto puro dell’etere). Dal traduttore da una parte il *‘sereno’* diventa rappresentativo non di quiete ma di purezza, e dall’altra parte lo stato di *‘mezzo’* acquista una concezione visiva con la parola أثير *aṯīr*, etere, che aggiunge e rafforza la dimensione tra i due regni.

In tutte quelle metafore si nota che i due traduttori e più particolarmente JIHAD, non si sono limitati a riprodurre letteralmente le metafore dantesche che sono qui consuete, semplici e facili da trasferire ma hanno voluto impiegare la loro arte poetica mediante la creazione e la produzione di metafore nuove che offrono

un momento di riflessione e d'immaginazione artistica di grande importanza. I traduttori infatti, mediante il loro processo traduttivo stanno da una parte abbellendo la lingua araba valorizzandola e dall'altra la lingua italiana, sottintendendo l'esistenza di altre metafore e quindi di nuove immagini nella *Commedia* che non fanno che arricchirla positivamente insistendo sul genio di DANTE a troppo creare poeticamente.

Nonostante le differenze che esistono tra tutte le lingue, a prima vista si dirà che OSMAN ha ben rispettato la materia dantesca. Durante la sua operazione traduttiva si è riferito a qualche processo di traduzione. Se si prende per esempio i procedimenti intrapresi nel solo canto X dell'Inferno, si notano tante modificazioni importanti nella traduzione che riguardano soprattutto l'*allungamento* della frase araba rispetto a quella italiana per chiarificare o amplificare il significato. Questo succede con l'aggiunta di un nome, di un aggettivo, di un verbo…all'originale come per esempio: martiri/قبور المعذبين ***qubūr al mu'aḏabīn***, le tombe dei condannati (frase 1, v.2); Iosofat/وادي يوسافاط ***wādī yūsāfāṭ***, il fiume Iosofat (frase 10, v.11); dritto/منتصب القامة ***muntaṣiba al qāma***, dritto di corporatura (frase 31, v.32); s'ergea col petto/و وقف و هو منتصب الصدر ***wa waqafa wa huwa muntaṣiba al ṣadr***, s'ergea col petto dritto; con la fronte/مرفوع الجبهة ***marfū'a al ǧabha***, la fronte alta (frase 34, v.35); avversi/ خصوما ألداء ***ḫuṣūman alidda'***, avversi acerrimi (frase 46, v.46); li dispersi/ شتت شملهم ***šattata šamlahum***, dispersi la loro unione (frase 46, v.48); s'altri/غيري من البشر ***ġayrī mina al bašar***, s'altri umani (frase 55, v.56); gridò/و هو يصرخ قائلا ***wa huwa yaṣruḫu qāilan***, gridando dice (frase 67, v.67); magnanimo/الشبح العظيم ***al šabaḥ al 'aẓīm***, il grandioso fantasma (frase 73, v.73); m'avete soluto/حررتني من قيده ***ḥarartanī min qaydih***, m'avete soluto della sua catena (frase 112, v.114); tutto/كل شيء ***kulu šay'***, tutte le cose (frase 130, v.131)…Esistono durante il trasferimento linguistico oltre i *cambiamenti grammaticali* di cui si ha parlato sopra, *modificazioni semantiche* che sono in funzione della scelta selettiva di una parola: avesse/يشعر ***yaš'ur***, sente (frase 34, v.36); piè/دعامة ***da'āma***, pilone (frase 40, v.40); l'una e l'altra fiata/كلتا المرتين ***kiltā al maratayn***, le due fiate (frase 49, v.50); avesse/تدفعه ***tadfa'uhu***, lo spinge (frase 55, v.56); supin/سريعا ***sarī'an***, rapido (frase 70, v.72); in ciascuna sua legge/كل قوانينه ***kula qawānīnah***, tutte le sue leggi (frase 82, v.84);

intelletto/نظرنا *naẓarinā*, la nostra vista (frase 103, v.104); il piede/خطاه *ẖuṭāh* (i suoi passi (frase 133, v.133)…o modificazione di punteggiatura.

Sempre in quel canto fra gli altri metodi traduttivi adoperati da OSMAN ci sono: *la trasposizione***:** vedrai/ستراه *satarāh*, è posto alla fine del verso in DANTE e il contrario da OSMAN (frase 31-tempo 3, v.33); se ben odo/و إذا كنت احسن السمع *wa iḏā kuntu uḥsinu al sam'* in arabo è posta all'inizio, mentre in DANTE è alla fine (frase 97, v.97)… *l'omissione*: poco (frase 19, v.20); Fieramente (frase 46, v.46); S'elli han quell'arte (frase 76, v.77); grande (frase 85, v.85); Or (frase 109, v.110)… *il prestito* dei nomi propri: Iosafat/يوسافاط *Yūsāfāṭ* (frase 10, v.11); Arbia/أربيا *Arbiyā* (frase 85, v.86); Fiorenza/فيورنتزا *Fiyūrantzā* (frase 91, v.92)… *la contrazione***:** ebbe a disdegno/يحتقره *yaḥtaqiruh*, lo disdegna (frase 61, v.63)… *il parallelismo*: taci/لم تفصح *lam tufṣiḥ*, non parli, dichiari (frase 16, v.18); mi taccio/ لا أتكلم *lā atakalem*, non parlo (frase 118, v.120)… *la parafrasi*: temendo/عراني الوجل *'arānī al waǧal*, denudato lo spavento (frase 28, v.30); quasi sdegnoso/ بلهجة تنم على الزراية *bilahǧatin tanimmu 'ala al zirāya*, con un tono/linguaggio che manifesta il disdegno (frase 40, v.43); la vista scoperchiata/أمام عيني *amāma 'aynay*, davanti ai miei occhi (frase 52, v.52); di tua vita il viaggio/رحلة حياتك *riḥlati ḥayātik*, il viaggio della tua vita (frase 130, v.132)…

La traduzione in prosa d'OSMAN è linguisticamente e semanticamente letterale. Ha impiegato la *'parola per parola'* per essere fedele a DANTE e al suo testo come in: secreto calle/طريق خفي *ṭarīqin ẖafiy*, calle secreto (frase 1, v.1); Volgiti! Che fai/استدر: ماذاتفعل؟ *istadir māḏa taf'al* (frase 31, v.31); Da me stesso non vegno/أنا لا أجيء من تلقاء نفسي *anā lā aǧi'u min tilqāi nafsī* (frase 61, v.61); colui ch'attende là/إن من ينتظر هناك *inna man yantaẓiru hunāka* (frase 61, v.62); non mutò aspetto/لم يغير ملامحه *lam yuǧayir malāmiḥih* (frase 73, v.74); vostro stato umano/ حالكم الانسانية *ḥālukum al insāniyya* (frase 103, v.105); Ripensando/a quel parlar che mi parea nemico-متأملا في ذلك الكلام الذي بدا لي معاديا *mutaamilan fī ḏālika al kalāmi alḏī badā lī* mu'*ādiyan* (frase 121, vv.122-123); mi comandò quel saggio/هكذا أمرني ذلك الحكيم *hākaḏā amaranī ḏālika al ḥakīm* (frase 127, v.128)…

Sempre prendendo in continuità l'analisi della traduzione del canto X dell'Inferno, ma questa volta di JIHAD; si nota il ricorso dalla sua parte a diversi processi, fra cui ci sono: *l'omissione***:** Ora (v.1), che mi faci (v.16), c'entro (v.17), in suso (v.45), Fieramente (v.46), S'elli han quell'arte (v.77), grande (v.85)…*il prestito*: Iosafàt (v.11), Arbia (v.86); Farinata (v.32)… *la contrazione*: tegno riposto/أخفي *uḫfī*, nascondo (v.19); al piè…fui/شارفت *šāraft*, mi sono avvicinato (v.40), l'una e l'altra fiata/المرتين *al maratayn*, le due fiate (v.50)…*il parallelismo*: mala luce/ليس بصرهم سليما *laysa baṣaruhum salīman*, la loro vista non è bene (v.100, Kadhim v.101); muto/لم أجب *lam uǧib*, non rispondo (v.112)… *l'allungamento e l'aggiunta:* martiri/مواطن العذاب *mawāṭinu al 'aḏāb*, le patrie della pena (v.2); عن المدافن *'ani al madāfin*, dalle tombe (v.9); عناءك *'anāuk*, la tua fatica (v.24); جلاء *ǧalā'*, chiarezza (v.25); s'ergea col petto e con la fronte/شامخ الجبين منتصب الصدر *šāmiḫu al ǧabīni muntaṣibu al ṣadr*, la fronte alta il petto dritto (v.35); desideroso/رغبة شديدة *raġbatun šadīda*, desiderio forte (v.43); avversi/خصام ألداء *ḫiṣāmun alidda'*, avversi acerrimi (v.46); جمعهم *ǧam'uhum*, raggruppamento (v.48); في قبره *fī qabrih*, nella sua tomba (v.72); letto/فراشي الملتهب *firāšī al multahib*, il mio letto infocato (v.78); rosso/ حمرة الأرجوان *ḥumratu al urǧuwān*, rosso di porpora (v.86); ne splende/ يهبنا من أنواره *yahibunā min anwārih*, donare della sua luce (v.102); apporta/يأت-يخبرنا *ya'ti-yuḫbirunā*, vien-porta (v.104); و هو يقال *wa huwa yuqālu*, e che si dice (vv.127-128)… *le modificazioni di una o due parole*: sodisfammi/أشبع *ašbi'*, sazia (v.6), fanno/يقولون *yaqūlūn*, dicono (v.15), taci/تخفيها *tuḫfīhā*, nascondi (v.17); poco/تقصدا *taqaṣudan*, risparmio (v.20); disposto/أوصيتني *awṣaytanī*, consigliato (v.21)… *l'ironia*: non appreser/فما حذقوا *famā ḥaḏiqū* (v.51); *la parafrasi*: là sú على الأرض *'ala al arḍ*, sulla terra (v.12), onesto/النزاهة *annazāha*, incorruttibilità (v.23) ; piacciati di restar/لو أرحت عناءك *law araḥta 'anāak*, se riposi la tua fatica (v.24); temendo/ تتولاني الخشية *tatawlānī al ḫašya*, mi riempe il timore (v.30); guardommi un poco'/حدق بي *ḥadaqa bī*, mi fissa (v.41); vista scoperchiata/إلى جانبه *ila ǧānibih*, accanto a lui (v.52) ; infino/مكشوفا *makšūfan*, allo scoperto (v.53); tormenta/يؤرقني *yu'riqunī*, mi rende insonne (v.78); qui/هذه الأماكن *haḏihi al amākin*, quei luoghi (v.80); pesa/باهض *bāhiḍ*, costoso (v.81); lo strazio/سفك الدماء *safku al dimā'*, lo scorrere del sangue (v.85); far/نطلق *nuṭliq*, avviamo (v.87); si riposi/لتنعم بالأمن *litan'ama bi al amn*, che goda di sicurrezza (v.94); è vano/غير مجد *ġayru muǧdin*, che non è rinnovabile (v.103); morta/ستنهار *satanhār*, si distrugge (v.106, Jihad v.107); bell'occhio/ عيناها الساحرتان *'aynāḥā al sāḥiratān*, i suoi occhi incantevoli (v.131); fiede/ينغمر *yanġamir*,

immerge (v.135)… *parola per parola*: secreto calle/طريقا خفية *ṭarīqan ẖafiyya* (v.1); O virtù somma/أيها الفضل الأسمى *ayhā al faḍlu al asmā* (v.4); empi giri/حلقات الجحود *ḥalaqātu al ǧuḥūd* (v.4); seguaci/مريديه *murīdīh* (v.14); l'anima col corpo morta/ موت النفس مع الجسد *mawtu al nafsi ma'a al ǧasad* (v.15); O Tosco/أيها التسكاني *ayuhā al tuskāniy* (v.22); questo loco/هذا المكان *hāḏa al makān* (v.24); nobil patria/الوطن النبيل *al waṭanu al nabīl* (v.26); Volgiti/استدر *istadir* (v.31); Che fai/ماذا تفعل *māḏa taf'al* (v.31)…

Mediante quei processi i due traduttori hanno voluto adattarsi al testo dantesco rielaborando, cambiando e inventando ciò che soddisferà lo spirito di Dante attraverso i tempi. Durante l'operazione traduttiva si nota qualche difficoltà di tipo culturale che spinge sia OSMAN sia JIHAD ad affrontare e ad adattarsi a quell'aspetto difficile di lingua-cultura. Si cita l'esempio del Purgatorio (I, 51) dove Dante parla di "riverenza": *'reverenti mi fé le gambe e 'l ciglio'*. La connotazione di quel protocollo conosciuto e ancora praticato in Occidente diventa difficile da trasferire nella cultura di arrivo, una cultura in cui si possiede una concezione diversa di quel gesto. OSMAN in primo, nella (frase 49) opta direttamente per la descrizione della riverenza semplificando la procedura e limitandola al solo rispetto con gli occhi e le gambe: أبدي له احترامي بالساقين و العينين *ubdī lahu iḥtirāmī bi al sāqayn wa al 'aynayn*, Le mostro il mio rispetto con le gambe e gli occhi. Quest'ultimo non è riuscito a concettualizzare e raffigurare quell'attitudine nell'immaginativo arabo. JIHAD (v.51) davanti alla stessa difficoltà si è visto seguire l'esempio di OSMAN con una piccola modificazione che riguarda 'le ginocchia': طبعَ بالتّوقير عينيّ و ركبتيّ *taba'a bi attawqīri 'aynayya wa rukbatayya*, sigilla con il rispetto i miei occhi e le mie ginocchia.

Le traduzioni di OSMAN e di JIHAD sono un lavoro considerevole nella storia letteraria, culturale e comparativa. Il loro compito era colossale e il loro sforzo onorevole. La *Commedia* non è una qualsiasi opera, è una perla preziosa e rara che possiede infinite ricchezze, infiniti misteri. Tradurre una tale opera risulta della prodezza.

Anche se al primo sguardo la lingua rappresenta una struttura rigida da un tecnicismo che disegna i recessi della grammatica, della sintassi e della

morfologia; questa porta nella sua essenza innata una miscela forte e armoniosa di sensazioni, un sesto senso che non sarà per niente superficiale perché scaverà in profondità, nell'*arrière plan* della lingua: il significato. L'uomo davanti alla lingua non si limiterà a una visione ottica nel vero senso del termine ma assaggerà una nuova visione, quella del cuore. Infatti, la lingua non sarà più insieme di parole, di sillabe, di morfemi ma il riflesso di diversi mondi paralleli che offrono spettacoli vivi, ricchi e multipli.

La strategia adottata dei due traduttori non si è limitata alla letteralità del testo di partenza ma si è sciolta nel creare un equilibrio tra l'originale e la traduzione. Quell'equilibrio sarà soprattutto centralizzato su una gestione del passato dell'opera con il suo futuro, la sua nuova immagine. Si ha notato che OSMAN come JIHAD voleva rispettare DANTE, il suo stile, la sua lingua, la sua poetica, il suo senso di rappresentazione... ma con il duro ritorno alla realtà della pratica nella traduzione, la missione diventa difficilissima ma non impossibile. La traduzione della *Commedia* doveva farsi e compiersi ma a favore d'inevitabili perdite. Quello che viene considerato come un impoverimento dell'originale può riguardare il significato, lo stile o il ritmo. Il traduttore davanti a quelle difficoltà che lo bloccano si trova imbarcato in un sistema di compensazione che gli permetterebbe di presentare alla fine un testo o un'opera nella sua integralità.

Le due traduzioni hanno permesso di costruire un ponte di condivisione tra due mondi in apparenza differenti, per trasmettere un'idea su un poeta, su una letteratura, su una cultura che sembravano sconosciuti. DANTE finalmente è potuto entrare nel mondo arabo, ha potuto rivivere al tono cadenzato della lingua araba, è potuto diventare libero nell'immaginario arabo. Le traduzioni che erano buone mediante la loro strategia, la loro presentazione, la loro spiegazione e la loro definizione di ciò che pareva sconosciuto, sono riuscite a raggiungere la loro prima *visée* che è quella di presentare con modestia ma molta efficacia un'opera così incredibile che la *Divina Commedia*.

L'eco suscitata dalle traduzioni della *Commedia* nel mondo arabo rimane positiva purtroppo non si ha potuto accedere che solo a quella recente che

riguarda JIHAD. Il mondo arabo per mezzo dei giornali e delle riviste ha accolto calorosamente la traduzione di JIHAD e ha onorato l'opera del traduttore. Fra quello sguardo critico si citano gli articoli di Ahmed ABU DAHMAN pubblicato sul quotidiano جريدة الرياض اليومية 'Riyadh Daily Newspaper' del 1 dicembre 2002[1] in cui considera la traduzione come un mezzo di comunicazione con il pubblico arabo che gli ha permesso di conoscere DANTE attraverso l'immagine di un poeta dal senso acuto di giustizia: "صدر أخيرا عمل ضخم حمل دانتي إلى القراء العرب شاعرا و ثائرا و طالب عدالة و واحدا من رافدي الحداثة".

(È finalmente pubblicato un gigantesco lavoro che ha trasportato Dante ai lettori arabi intanto poeta, ribelle, giustiziere e uno dei portatori di modernità.)

Riporta anche sullo stesso giornale del 23 febbraio 2006[2] il colloquio che aveva intrattenuto con JIHAD per ottenere l'abilitazione per inquadrare la ricerca dottorale nell'Istituto delle lingue a Parigi. A quell'occasione viene salutato il suo lavoro traduttivo, considerato come un ritorno all'epoca dei grandi traduttori e che ha facilitato la comprensione e l'accesso a diverse opere straniere: "فحين أتم ترجمة الكوميديا الإلهية لدانتي، احتفل الشرق و الغرب بذلك الانجاز الذي كلفته به منظمة اليونسكو".

(Alla fine della traduzione della Divina Commedia di Dante e l'Occidente e l'Oriente hanno celebrato quella prodezza richiesta dall'UNESCO.)

Nasir 'AWAD nel suo articolo del 28 agosto 2004 المنفى... دليل كاظم جهاد إلى دانتي (L'esilio…la guida di Kadhim Jihad per Dante)[3] pubblicato sulla rivista الحوار المتمدن *Al hiwar al mutamadin*, sottolinea prima di tutto la sorte comune che lega il traduttore arabo a DANTE e che è l'esilio. Con l'epoca della modernizzazione e l'interesse decrescente per la lettura il giornalista s'interroga sulla ragione che ha spinto JIHAD a fare la traduzione della *Commedia*: si tratta di una passione o di un atto del tutto commerciale? 'AWAD è indispettito davanti alla mancanza delle opere dantesche tradotte in arabo e che spiega generalmente l'assenza di studi e ricerche su Dante. La *Commedia* è considerata come un luogo d'incontro umano e culturale: "لكن أحداثها و أبطالها الروحي أكدت تداخل الكثير من التجارب الإنسانية و الثقافية المتناثرة على

[1] Per consultare l'articolo integrale, si veda Appendice A.

[2] Per consultare l'articolo integrale, si veda Appendice B.

[3] Per consultare l'articolo integrale, si veda Appendice C.

القارات و الشعوب",

(ma i suoi avvenimenti e i suoi protagonisti spirituali hanno rafforzato l'incrociarsi di molte esperienze umane e culturali cosparse in diversi continenti e popoli)

Il giornalista parla anche del primo urto suscitato dalla lettura della *Commedia*, un urto che riflette il primo incontro che sarà una stupefazione davanti al contenuto e davanti all'ampiezza dell'opera. Quindi la traduzione di JIHAD è giudicata come un avvenimento culturale eccezionale che dovrebbe essere onorato. È anche lo specchio del potenziale della lingua araba che è potuto stare viva, attiva e variata: "أشعرتنا مرة أخرى بقوة اللغة العربية و قدرتها على التواصل و الإبداع. و انه بالمطلق لغة متطورة، و أخرى متخلفة".

(ci ha mostrato ancora una volta la forza della lingua araba e il suo potere comunicativo e creativo. È veramente una lingua moderna e nello stesso tempo arcaica)

Naser 'AWAD evoca inoltre lo sforzo di JIHAD a impiegare una lingua araba che ha saputo da una parte non nascondere lo spettro della sua identità nazionale e da un'altra parte muoversi a seconda della ricchezza tematica dantesca nei differenti regni e secondo i diversi paesaggi. Pone l'accento anche sull'allontanamento del traduttore dalla pesantezza lessicale riferita abitualmente alla traduzione grazie a un uso ricercato di varie parole e metafore.

Gli altri articoli raccolti: *الكوميديا الإلهية بالعربية لأول مرة* (Per la prima volta la Divina Commedia in arabo, 2003)[4], *الإنتاج الروائي يحتاج إلى غربلة* (La produzione narrativa ha bisogno di setacciamento, 2005)[5] e *عندما انتقل ريلكه من اللغة الأم الى اللغة "المستعارة"* (Quando Rilke si trasferisce dalla lingua madre alla lingua metaforica, 2007)[6] riservano il loro commento a una presentazione del traduttore e salutano tutti quanti la sua grande impresa che non si è limitata a tradurre qualche poema ma a esattamente 14233 versi di Dante[7]. L'avvicinamento tra la *Commedia* e il patrimonio arabo musulmano non è trascurato ma purtroppo, viene rapidamente

[4] Per consultare l'articolo integrale, si veda Appendice D.

[5] Per consultare l'articolo integrale, si veda Appendice E.

[6] Per consultare l'articolo integrale, si veda Appendice F.

[7] Per consultare l'articolo integrale, si veda Appendice G.

e brevemente ricordato.

Finalmente l'orizzonte d'attesa del pubblico arabo è ampiamente colmato perché i due traduttori hanno tradotto tutta la *Commedia* in arabo –si noterà che mentre OSMAN ha preferito non tradurre il canto XXVIII dell'Inferno in cui apparisce il profeta e suo cugino Ali, JIHAD non cita semplicemente i due nomi, e questo per non urtare l'anima arabo-musulmana; con una ricchezza d'informazioni e di orientamenti storici, letterari, teologici sorprendenti che non sono rivolti solo al semplice e appassionato lettore ma anche a un'*élite* di studiosi ed eruditi arabi. I traduttori hanno sentito il bisogno di vedere nella loro traduzione un'enciclopedia dantesca che è infatti un'enciclopedia medievale. Le loro opere e le loro *performances* sono quindi come lo chiama GOETHE un *furewig*, un'impronta perpetua e considerevole nella storia letteraria araba che si aggiungono allo studio nascente delle letterature comparate.

Dopo quello sfogliare dello sguardo arabo verso DANTE, si può dire che quest'ultimo ha trovato il suo posto nel mondo arabo grazie a un'intenzione onorevole di qualche studioso che vedeva la necessità di apertura del mondo arabo a ciò che gli sembrava inaccessibile e lontano di portata. La constatazione di quel gruppo ben ristretto ha permesso finalmente di far veicolare DANTE in un sistema diverso che l'ha ben accolto e che comincia a voler conoscere di più su di lui. In quell'atmosfera amichevole di approccio, le traduzioni della *Commedia* avevano gran ruolo nella distruzione delle barriere che separavano il *Poema sacro* da un pubblico tenuto in attesa di nuovo per conoscerlo e immergere di nuovo nella sua propria identità, profonda da un pesante e ricco patrimonio culturale.

CONCLUSIONE
CONCLUSION

Dopo il nostro studio delle traduzioni in arabo di DANTE, si termina il nostro discorso con diverse conclusioni.

La nostra prima osservazione riguarda la traduzione in tanto un movimento curioso e indagatore di nuovo, di una parvenza di differente. Si nota che quest'ultima vuol sempre dare un accesso libero a un patrimonio che, a causa della frontiera della lingua, esisteva solo in un determinato sistema. Sembra in un primo sguardo limitarsi come l'aveva definito LADMIRAL, JAKOBSON e NEWMARK a un trasferimento linguistico, ma sul piano pratico essa necessita più implicazione, più difficoltà, più sapere e conoscenza. La realtà della traduzione risiede nella ricostruzione di una nuova concezione del mondo, una concezione basata su tutta un'orbita di significati che prende forma e senso in ogni cultura. Anche se il traduttore padroneggia la lingua di partenza e d'arrivo, la traduzione dipenderà in gran parte da un suo saper fare e da una sua esperienza acquistata sul terreno.

Il traduttore che segue in gran parte il suo *feeling* per scegliere ciò che converrebbe e che si adatterebbe meglio alla sua *visée*, dovrebbe conoscere e l'opera originale e il sistema d'arrivo per riuscire l'ingresso dell'opera di partenza nel sistema di accoglimento. Le difficoltà si presentano in forza e il compito del traduttore non è per nulla facile. Questo si trova davanti a due scelte: la fedeltà o l'infedeltà parziale all'originale. La sua pratica traduttiva dipenderà finalmente dalla sua intenzione primaria, un'intenzione che si profila mediante un ordine di priorità che potrà mirare il significato, lo stile, l'estetica, il pubblico...

Con la poesia il compito del traduttore non potrebbe essere che più critico visto il lungo elenco di elementi da rispettare, in realtà molto difficile da rispettare: il ritmo, la rima, la retorica, il simbolismo... Riuscire a riprodurre tutti gli elementi rimane impossibile e quindi, molti traduttori giudicano buono da trasferire solo uno o due elementi poetici. L'evidenza di perdite durante il processo traduttivo che siano linguistiche o semantiche, non impedisce il compimento di una buona traduzione.

Si permette infine di dire che sarebbe molto importante e anche vitale per ogni opera di essere tradotta (e qui si raggiunge il discorso di BENJAMIN) non solo per essa ma anche per il pubblico rinchiuso nella genetica del suo proprio pensiero. In quelle condizioni la traduzione diventerebbe un diritto legittimo di conoscere un'altra cosa di differente che permetterebbe di mirare il proprio mediante gli occhi degli altri. Si rimane totalmente d'accordo con la presa di posizione di BERMAN sulla traduzione e del suo apporto relativo all'identità. Finalmente grazie all'effetto specchio: vedere l'altro è infatti, vedere se stesso con tutto ciò che questo implica come paragone, differenza, possibilità di rigetto o di accettazione, ricchezza, comprensione...

In secondo si constata che non si traduce qualsiasi opera, ma generalmente ciò che ha segnato la storia letteraria e che ha lasciato la sua impronta nella mente umana attraverso i secoli. In quello spazio chiamato da GOETHE *weltlitératur* e dove l'opera accede al titolo di canone letterario c'è DANTE ALIGHIERI, un autore che mediante il suo genio, la sua visione del mondo e la sua sensibilità ha permesso un'armonia perfetta tra ciò che è letterario, filosofico, scientifico, spirituale, storico e culturalmente umano. Davanti a quella sottigliezza di scrittore si capisce il bisogno di tradurre DANTE. Non si potrà, invece, spiegare perché la prima traduzione della *Commedia* ha aspettato il Cinquecento per essere pubblicata per la prima volta in francese dall'abate di san Bartelemeo, M.B. GRANGIER; o l'Ottocento per essere tradotta in inglese oppure il Novecento per essere tradotta in arabo. Tante interrogazioni che non possono trovare risposte che solo nelle difficoltà a tradurre DANTE e a riprodurre la sua arte poetica, artistica e umana.

Si dichiara infine che non si può veramente tradurre DANTE perché niente sarà paragonabile alla sua pellicola d'immagini sonore animate dal suo amore per il suo prossimo o alla forza della sua lingua che ha saputo plasmare la visione dell'autore, farci cadere in inferno, salire verso le cime del purgatorio e volar via da cielo in cielo verso il Divino.

Durante il nostro tentativo per raggruppare e mettere in luce le traduzioni in arabo della *Divina Commedia* si ha notato ch'è la non conoscenza della lingua italiana che ha per molto tempo ostacolato l'accesso del pubblico arabo alla *Divina Commedia*. Dal XX secolo l'interesse per il poeta italiano prende ampiezza soprattutto grazie allo sforzo di grande merito di pochi traduttori come Abud ABI RĀŠID, Amin ABU ŠA'R, Hassan OSMAN e Kadhim JIHAD. Si osserva che le loro rispettive traduzioni erano ben salutate nei paesi arabi e in tutto il mondo perché segnano l'inizio di un accesso concreto a DANTE e alla cultura italiana. Quantitativamente, quel numero è molto povero ma rimane nonostante tutto un tentativo ottimistico per delle successive traduzioni. Qualitativamente le diverse opere sono maggiormente buone e facilitano e incoraggiano l'approccio all'opera dantesca e al suo autore.

Gli esempi più notevoli rimangono quelli di OSMAN e di JIHAD, l'uno in prosa e l'altro in versi. Mentre il primo è attento a ridisegnare una *Divina Commedia* araba facile, accessibile e ben accompagnata da tantissime spiegazioni storiche, letterarie e traduttive; il secondo per quanto lo riguarda navigando nelle onde dei versi sciolti, lavora su una lingua araba stilisticamente ed esteticamente selezionata. Da quella prima strategia dei due traduttori si disegna la loro *visée* rispettiva che mira in maniera particolare da JIHAD un pubblico più sensibile alle onde poetiche.

Davanti alla *Divina Commedia*, i traduttori si sono trovati a tentare di ridare a parole poetiche antiche, dal tempo di DANTE, che sembrano odierne, il loro valore del passato che si è perso forse attraverso il tempo. A tutto questo si aggiunge la questione della doppia cultura che affrontino: la loro e l'altra e che

hanno ben saputo gestire, come l'ha precisato lo studioso RABAC-CENDRIC quando parlava del traduttore della *Commedia*:

> « a quale fatica non dovrà sottoporsi il traduttore della Divina Commedia, che sarà costretto ad immergersi in una doppia civiltà, quella di Dante e la sua, che sarà obbligato a "conquistare" il verso dantesco due volte: come verso nato in un mondo remoto ed estraneo e come verso straniero nel senso letterale della parola » [in 15]?

Si dovrebbe aspettarsi con la traduzione della *Commedia* in lingua moderna a perdere senza contesto il valore stilistico della lingua dantesca, una lingua che si muove alla cadenza dei versi, dell'emozione e del paesaggio. Tradurre la *Commedia* è non confrontarsi *d'égal à égal* a DANTE perché sarà vano, ma accettare una certa gerarchia di scrittura e di creazione che permetterebbe al traduttore di fare il suo cammino e di presentare la sua opera:

> « il traduttore non dovrebbe accostarsi a Dante con la convinzione di poter ricuperare tutta la bellezza della sua opera, di poterla rifare poeticamente conservandone l'esteticità e la poeticità, mantenendone la forma, perché irripetibili, irreversibili » [ibid.].

La traduzione di Hassan OSMAN è buona perché da una parte si sente il compito particolare del traduttore a presentare una lingua stilisticamente bella che riflette modestamente la lingua di DANTE; e dall'altra parte il desiderio di OSMAN d'essere fedele al significato dell'originale. Il contesto dantesco è ben trasferito in arabo e non si sente uno spaesamento culturale perché ogni volta ci sono il commento e l'orientamento del traduttore. Dall'inizio il colore testuale è annunciato: si tratta di una prosa, e quindi l'orizzonte d'attesa del lettore che è convinto di non assaggiare il ritmo poetico di DANTE, è colmato e gradevolmente sorpreso di trovare sonorità araba nel testo mediante qualche rima come nel X canto dell'Inferno: (frase 4) الحلقات السيئات *al ḥalaqā**t** al sayi**āt***, (frase 7) أغطيتها، و لا يحرسها *aġṭiyatu**hā** wa lā yaḥrusu**hā***, (frase 37) الجريئتان المتحفزتان *(al ğaria**tān** al mutaḥafiza**tān**)...*La traduzione nel suo insieme è quindi letterale con un fine comunicativo che ha ben rispettato la qualità del testo originale.

Per quanto riguarda la traduzione di Kadhim JIHAD è una vera delizia che ha associato il moderno all'antico attraverso un'opera poetica ricca di tecnica e di stile. Anche se si tratta di poesia libera, il saper fare del traduttore offre un'illusione di musicalità come nel XXVI canto dell'Inferno: التفت-تطلعت-رأيت *(iltafa**tu**-taṭala'**tu**-ra'ay**tu**)*, mi sono volto-ho visto-ho guardato [vv.22-23]; مغتبطة-مترملة *(muġtabiṭa**tun**-mutarammila**tun**)*, molto felice-vedova [vv.25-26]; العينان الطّاهرتان *(al 'ayn**ān** al ṭāhirat**ān**)*, gli occhi casti [v.78]...Quella traduzione rimane letteralmente semantica nel suo insieme e ha ben rispettato il significato dell'originale. Le scelte linguistiche di JIHAD per la maggioranza del tempo si sono appoggiate sulla traduzione francese di Jacqueline RISSET, ma questo non diminuisce per niente il tocco personale del traduttore che si esprime mediante parole altisonanti come nel X canto dell'Inferno: المضطجعون *(al muḍṭaği'ūn)*, sdraiati [v.7]; يمحض *(yamḥuḍ)*, rimane puro [v.36] ; حذقوا *(ḥaḏaqū)*, padroneggiano [v.51]; يوصد *(yūṣad)*, chiude [v.108]…

Finalmente si nota che i due traduttori hanno tentato di ricostruire il mondo dell'autore ricalcando le sue parole. Rinominando quello stesso mondo hanno potuto trovare da una parte lo stesso materiale che quello di partenza e dall'altra parte lavorare un nuovo materiale attinto dal loro proprio mondo. Il compito dei due traduttori era molto difficile dall'inizio perché ogni parola della *Commedia* ha una grande qualità rappresentativa ed evocativa e intanto sia OSMAN sia JIHAD ha avuto ricorso a un sistema di compensazione basato sull'uso di una lingua estetica nel suo insieme con qualche allungamento della frase araba o omissione di una parola o di un'espressione oppure intensificazione del significato. La loro lingua è un'armonia di due ben distinti stili: uno elevato e letterario che trova origine nella letteratura preislamica e nel Corano e uno standard più facile. Sfilano quindi davanti a noi parole arabe sublimi e qualche volta rare come da OSMAN nel I canto del Paradiso: أدران *(adrān)*, sporcizie [frase 10]; المنارة *(al manāra)*, la lanterna [frase 13]; القر *(al qar)*, il freddo [frase 46]; الغادة *(al ġāda)*, la donna delicata [frase 58]; خور *(ḫawr),* la viltà [frase 88]...e da JIHAD nello stesso canto: قيظ *(qayz)* caldo [v.46]; خرع *(ḫar')*, viltà [v.88]; نهم *(nahim)*, ghiotto [124]... Quelle parole ci bagnano nella letteratura e nella cultura antica di grandi poeti preislamici o islamici come النابغة الذبياني Al Nābiġa AL ḌUBIYĀNĪ, الفرزدق AL FURUZDUQ, ابن الرومي IBN AL RŪMĪ, عنترة ابن شداد 'Antara IBNU ŠADĀD, امرؤ القيس Imru'u AL

QAYS…I due traduttori di conseguenza hanno contribuito nell'offrire una nuova giovinezza alla loro lingua e alla loro letteratura d'origine.

Non si dimentica anche di dire che l'ornamento metaforico trova una grande importanza dai due traduttori per rafforzare la realtà parallela a quella letterale in cui il significato è in continua metamorfosi. Si citano per esempio per OSMAN le metafore del XXVI canto dell'Inferno: أضراس الصخر *(aḍrās al ṣaḫr)*, i denti della roccia [frase 13]; نبراس فضيلة *(nibrāsu faḍīla)*, la lanterna o la lampada della virtù/virtù nol guidi [frase 22]; بطن نار *(baṭnu nārin)*, il ventre di un fuoco [frase 79]...e per JIHAD le metafore del X canto dell'Inferno: مواطن العذاب *(mawāṭinu al ʻaḏāb)*, le patrie del castigo [v.2]; أشبعت رغباتي *(ašbaʻta raġabātī)*, sazia i miei desideri [v.6]; لأخفي عليك قلبي *(lastu liuḫfī ʻalayka qalbī)*, ti nasconde il mio cuore [v.19]; حبيس الخطأ *(ḥabīsu al ḫaṭaʼ)*, il prigioniere dell'errore [v.113]...che non ci hanno lasciato insensibili. Le due traduzioni e soprattutto quella di JIHAD hanno offerto una rinascita sia alla *Commedia* sia alla lingua e alla letteratura arabe. Il loro primo obiettivo che è quello semantico, è ben raggiunto perché ha consolidato il ponte già esistente tra l'Occidente e l'Oriente. Il loro tentativo ha permesso di spazzare ogni ostacolo che disturba il passaggio verso DANTE. Infatti, è l'annuncio di un promettente campo di ricerca comparativo. È strano anche quel contributo della traduzione che ha standardizzato o naturalizzato la *Commedia* nel sistema di accoglienza mediante un genere nuovo e globalizzante per tutte le opere epiche e che è la *Malḥama*. D'altra parte si nota che le due traduzioni hanno fatto vibrare la lingua araba sulle intonazioni di una poetica nuova, quella di DANTE e nello stesso tempo di una poetica familiare, quella del patrimonio letterario arabo.

Rispetto all'originale, anche se le traduzioni arabe come le altre traduzioni sembrano incomplete e imperfette, esse detengono un rapporto privilegiato con le loro radici di origine, un rapporto *di vita* basato sul rispetto dell'autore. Quel rispetto rifletterà soprattutto una profonda comprensione di DANTE al di là dello spazio temporale e culturale. Sia OSMAN sia JIHAD era in ascolto del poeta italiano ed entrambi hanno deciso di seguire una certa spontaneità nella loro rispettiva traduzione che gli ha permesso di andare verso più emozione e più

sensibilità, verso uno statuto particolare di traduttore-poeta in cui come per magia l'ispirazione si trasforma in un'immagine testuale.

Le traduzioni in arabo hanno riflesso la differenza che esiste tra la lingua italiana e quella araba nel loro accostamento e nel mondo che esprimono, ma questo al posto di separarle le ha al contrario riunite per servire la stessa causa: DANTE. Infatti, la traduzione araba in un gioco d'illusione perfetto ha offerto al lettore arabo la possibilità di leggere la *Commedia*, cosa che non è facile. I due traduttori hanno presentato un testo d'arrivo coerente, coesivo, chiaro e senza ambiguità semantica con molte spiegazioni e osservazioni che hanno permesso di offrire con generosità al pubblico arabo una prima immagine di DANTE; ma per noi italianisti che abbiamo la fortuna di leggere la *Commedia* al timbro energico della voce dantesca, si può dire modestamente che il brivido e l'intensità sentiti in italiano si sono appassiti in arabo. Anche se l'emozione esiste in arabo dai due traduttori, quest'ultima rimane decuplicata in italiano.

In tutta quest'atmosfera di scoperta, si sente bene l'attesa avida del mondo arabo di opere tale la *Commedia*. La ricezione di DANTE in arabo era, come lo si ha notato con lo studio dei diversi articoli critici, positiva e molto rispettabile. Il mondo arabo, perché aveva già incontrato dei generi letterari simili alla *Commedia* rispetto alla lunghezza dei poemi ma differenti rispetto al tema come l'epopea e la tragedia, ha preferito raggruppare tutta quella tradizione antica sotto lo stesso modello detto *Malḥama*. Il pubblico arabo quindi non si è sentito disorientato ma ha ben accolto il poeta italiano.

Leggere la *Commedia* in arabo e studiare i suoi effetti sul lettore sarebbe un'altra ricerca da effettuare in un'altro contesto che occorrerebbe più tempo e più studio sul terreno e per questo si è limitato il tempo della nostra presente ricerca, di raccogliere la prima ricezione espressa dalla critica. Dopo l'analisi dei diversi articoli rivolti alla traduzione araba della *Divina Commedia* si nota che la corrente è ben passata tra il sistema di partenza e quello d'arrivo e che la possibilità di un ponte comunicativo interculturale si è ben confermata. A quel proposito si ha osservato nel nostro ambiente universitario algerino l'avvio di un interesse

particolare degli insegnanti e degli studenti arabofoni per lo studio comparativo soprattutto per quello della letteratura e della cultura italiana, rimasto per loro un terreno ancora vergine. Si vedono oggi tante ricerche dedicate a DANTE, a MACHIAVELLI, a MORAVIA...e questo grazie al tradurre in arabo che anche se fosse ancora timido è un campo promettente per il futuro.

I due traduttori hanno goduto di un grande prestigio e di una fama internazionale. La traduzione di JIHAD ha ottenuto un'enorme acclamazione perché il traduttore si è avvicinato più che gli altri traduttori dell'originale e ha saputo convincere l'Occidente e l'Oriente della qualità della sua traduzione poetica. Non si dimentica di precisare il nostro *coup de coeur* per la traduzione di OSMAN che ci ha commosso in maniera particolare semplicemente perché di più all'aspetto traduttivo c'è tutta una storia personale del traduttore che si è raccontata prima, durante e dopo la sua traduzione e che testimonia della fragilità di OSMAN, della sua passione per DANTE, delle difficoltà incontrate, della sua tenacità a tradurre la *Commedia* anche con la malattia, della nobiltà della sua condivisione di conoscenza...

Finalmente OSMAN e JIHAD hanno parlato in nome di DANTE, un nome che non è più una lontana e incomprensibile eco ma una viva presenza che continua a sedurci. È un *metissage* che promette apertura verso l'altro e una riscoperta del già impregnato nella memoria collettiva d'origine. Con le due traduzioni c'è un'esplorazione dei fondi profondi della ricchezza cognitiva dei popoli: il loro passato e il loro mormorio più segreto. La scelta di OSMAN e di JIHAD per una traduzione letterale e semantica si è finalmente posta sulla valorizzazione degli elementi che si riferiscono all'identità culturale araba e che si riflettono nella lingua e nella letteratura. Il loro lavoro ha tolto un muro che separava DANTE dal mondo arabo. Niente oggi impedisce dunque di avvicinarsi al poeta italiano, di toccarlo, di sentirlo e di capirlo. OSMAN e JIHAD quindi hanno aperto il dialogo per scrivere una nuova pagina di storia letteraria che si costruisce sull'accettazione dell'altro.

Si può dire alla fine che l'intenzione del poeta italiano che idealmente mirava un'universalità del suo messaggio e l'istituzione di una morale che salverà senza eccezione tutta l'umanità trova uno spiegamento attivo nella traduzione che non sarà altro che l'avvicinamento di ciò che sembrava differente e che non lo è perché si tratta dell'uomo qualsiasi sia la sua origine, la sua religione, la sua lingua, la sua condizione di vita. La traduzione sarà un'infinita trasmissione e il richiamo di una voce –letteraria- che ha vissuto in un passato, che non è più silenzioso ma che rivive e che trema oggi nel nostro cuore facendo per sempre parte della nostra memoria.

APPENDICI

APPENDICE A

AHMED ABU DAHMAN (2002)[1]

جريدة الرياض اليومية [Riyadh Daily Newspaper]

الأحد 26 رمضان 1423 العدد 12581 السنة 38 Sunday 01 December 2002 No.12581 Year 38

دانتي الحديث ملهم الرواية السوداء.. معرباً في عمل ضخم

أحمد أبودهمان

صدر أخيرا عمل ضخم حمل دانتي الى القراء العرب شاعرا وثائرا وطالب عدالة وواحدا من رافدي الحداثة.
وتحدثت المقدمة القيمة لكتاب (دانتي الغييري.. الكوميديا الإلهية) عن تأثير دانتي الواسع خاصة من خلال "الجحيم" في قراء القرون الأخيرة وفي الرواية السوداء والبوليسية.
العمل الكبير الذي جاء في 1035 صفحة من القطع المتوسط ترجمه الأديب كاظم جهاد المقيم في فرنسا وكتب عنه دراسة في صورة مقدمة وأعد حواشيه العديدة. وصدر الكتاب عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ضمن سلسلة (روائع الأدب العالمي) التي تصدرها منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (يونسكو).
وحمل الغلاف الصقيل لوحة هي رسم اعده فنان مجهول ووجد في احدى مخطوطات (الكوميديا الإلهية) التي يرجع تاريخها الى القرن الخامس عشر وتصور دانتي امام الأرواح المحولة اشجارا.
في المقدمة حديث عن اجزاء الكوميديا الإلهية الثلاثة أي (الجحيم) و(المطهر) و(الفردوس). وقال كاظم جهاد فيها "ان الجحيم يظل هو النشيد الأشهر والأكثر اثرا بين الأناشيد الثلاثة... ولعل انفراد الجحيم بالتأثير الواسع الذي عرفه هذا الجزءان من طبيعة حاجات قارئ القرون الأخيرة والاتجاه المأساوي الذي اتجهته كتابة الحداثة وما قبل الحداثة.
وهكذا بقي تأثير الجحيم ملحوظا على ولادة ما يدعى بالرواية السوداء (روايات الرعب والروايات البوليسية) وعلى موهبة لوتريامون ونرفال وكافكا وجويس وآخرين عديدين".
وفي رأي جهاد ان عمله هذا "من شأنه في اعتقادنا ان ينعش التجارب الشعرية العربية الجديدة شريطة ان يفطن القارىء لتعددية عناصره والا يثبط عزمه من هذا التراوح الدائم المقيم في طبيعته كعمل ملحمي بين السرد البسيط والهدير الشعري والحوار المأسوي والحجاج الفكري والاستنطاق الفلسفي والتناول التاريخي".
ويوصف دانتي عادة بأنه أحد الذين أسهموا في جعل احدى اللهجات التي عرفت في أيامه وكتب هو بها تتحول الى اللغة الايطالية الحالية وتنتصر على اللاتينية التي كانت سائدة.
وقال جهاد ان عمل دانتي الشعري الأساسي (الكوميديا الإلهية) ما برح "يستنطق الحداثة الشعرية العالمية ويثير في مختلف اللغات الترجمة تلو الأخرى" وان الأديب المصري الراحل الدكتور حسن عثمان كان قد وضع قبل نصف قرن لكل من الجزءين او النشيدين الأولين (الجحيم) و(المطهر) ترجمة عربية "مرموقة وجديرة بالتقدير علما ان ورثته قد نشروا كما اخبرني بعض الأدباء ترجمته (للفردوس) قبل فترة ... لكن اعتور لغته كمترجم بعض العتق. وهي تمتاز خصوصا بنثريتها اذ جمع المترجم المقطعات او "السترونات" الثلاثية التي تتوالى في كل انشودة ..جمعها في سطر طويل واحد محولاً ابيات دانتي المعروفة بتسارعها وتكافلها الفعال والمتوتر في ان معا..الى ما يشبه متواليات سردية".

[1]Per i diversi articoli delle Appendici (A...F) si vedano i siti citati come riferimenti nella sitografia.

ويضيف "في الترجمة التالية للعمل بأناشيده الثلاثة حاولت الافادة من تطور الترجمة والقصيدة العربيتين وتقريب الملحمة من اطارها الشعري الأصلي".
وقال انه الى جانب النص الأصلي "الذي بقي يشكل مرجعي الأساس من ناحية الايقاع وملاذي الأخير" قابل بين ترجمات فرنسية عديدة خاصة ترجمة الشاعرة والأستاذة في جامعة روما جاكلين ريسيه التي اعربت عن وفاء لنص دانتي "في نظام تركيبته الشعرية وطبيعته التشكيلية الايقاعية والدلالية دون ان تسقط في الترجمة الحرفية".
ويصف شعر دانتي بانه يقوم "على الانخطاف والجذل والاشراق" وان ابن فلورنسا هذا ما برح "يسبقنا ويتقدمنا" بهذا الشعر.
اما دانتي نفسه فكتب يقول ان عمله "قابل لقراءات متعددة حرفية ورمزية .. شعرية ولاهوتية وامثولية (اليغورية) والقراءة الشعرية - الفلسفية هي السائدة طبعا".
وكتب الشاعر الايطالي انغاريتي في (دانتي العادل) ان عمل دانتي هذا هو تعبير شاعر عن اعتقاده القوي في ان هناك عدالة معينة تظل تفرض نفسها وان التسامي والخلاص لا يبدو ممكنا دون ان يتلقى كل امرئ جزاء فعله ثوابا كان ام عقابا".
والعمل يصور مسيرة انسان "يعلم انه لن يدرك الخلاص ما لم يحقق هذا النزول الى اسفل درك في المعاناة" الكلية في هاوية الذات والبشرية التي يتصاعد فيها انين المعذبين وصراخ الخاطئين".
ويضيف جهاد ان بعض الشراح خاصة الكنسيي النهج حاولوا ان يربطوا عمل دانتي "بتصور مسيحي معين للعدالة" لكنهم مخطئون لأن هناك دلالات تشير الى غير ذلك فدانتي مثلا اختار دليله في رحلة الجحيم الشاعر اللاتيني فرجيليو الذي توفي في الوثنية.
ولد دانتي في فلورنسا سنة 1265 وتوفي في رافينا في 1321 وكان شاعرا وسياسيا مخضرما وقد حكم عليه بالاعدام بعد انهزام حزبه فراح حتى وفاته يتنقل بين مدن عديدة وفي سنوات التشريد اكمل اناشيد عمله الثلاثة.
وقد رفض العفو الذي عرض عليه اذ كان مشروطا بان يتقدم بالتماس للعفو او طلب المغفرة. وتوفي دانتي بعد اصابته بحمى اثر عبوره احد المستنقعات في رحلة التشرد.

APPENDICE B

AHMED ABU DAHMAN (2006)

جريدة الرياض اليومية
الخميس 24 محرم 1427هـ -23 فبراير 2006- العدد 13758

كلام الليل الماء كله وافد إليّ

أحمد أبودهمان

له الآن أن يقول أيضاً «المعارف كلها وافدة إليّ» إنه الشاعر العراقي كاظم جهاد. والشعر لديه كما يقول اختيار روحي عميق. والعنوان أعلاه لأحد دواوينهالشعرية، وكاظم جهاد ليس شاعراً فقط. انه ناقد، انه مترجم، انه كاتب وصحفي، انه استاذ اكاديمي انه استاذ في كل هذه الميادين. لكنه شاعر قبل وبعد كل شيء. وفي كل شيء .

قبل أيام تعرّض لاختبار الأستاذية الذي يؤهله للاشراف على أطروحات الدكتوراه في المعهد الوطني للغات والحضارات الشرقية في باريس .

لم يكن لذلك الاختبار من مبرر على الاطلاق. ذلك ان مجموعة الأساتذة الذين أشرفواوتشرفوا فعلاً بالوقوف أمام كاظم، ووقوفه أمامهم كانوا يعترفون جميعاً بأن كلاً منهم استفاد من منجزات كاظم المعرفية قبل أن يراه وأن يصبح زميلاً له. ولعل أجمل الاعترافات في هذا الميدان ذلك الذي قالته السيدة الأستاذة رجاء بن سلامة. حين كشفت بأنه ما كان لها أن تعي وتستوعب مشروع جاك ديريدا النقدي وخصوصاً «التفكيكية» لولا ترجمة كاظم جهاد ولهذا العمل الجبار .

كان لابد في ذلك اليوم من خمسة أساتذة للإحاطة بمنجزات كاظم جهاد المعرفية في اللغتين العربية والفرنسية، اللتين يجيدهما كما لو كانتا لغتين أمّين.. وكانواجميعاً يتبارون في الثناء على جهوده في الترجمة والنقد والإبداع الشعري والصحفي والاكاديمي.كانوا عرباً وفرنسيين وكانت القاعة مليئة بأصدقائه الخلّص الذين وجدوا في تلك الصبيحة اعترافاً بذلك الذي لا يبحث عن اعتراف. فحين أتم ترجمة الكوميديا الإلهية لدانتي، احتفل الشرق والغرب بذلك الانجاز الذي كلفته به منظمة اليونسكو .وحين تنحني اليونسكو أمام كاظم فإنها تنحني أمام رجل قال عنه السيد سمير عطا الله بعد تلك الترجمة، إن كاظم يعيدنا إلى عصر المترجمين الكبار. بعد تلك المناقشةالغنية جداً كغنى كاظم، أصبح هذا العراقي استاذاً بالمعنى الاكاديمي، ونجا على الأقل من تلك المذابح التي يتعرض لها أساتذة الجامعات العراقية والتي وصلت إلى رقم مخيف كما نشر قبل أيام .

لقد كنا حريصين. نحن أصدقاءه - على أن يظل في باريس - رغم ما تعيشه أمه وأهله من آلام فراقه. وفي رثاء لصديقه الشاعر الكبير الذي توفي قبل أشهر، نعني جاك لاكاريير، سماه كاظم شارب الآفاق. وهو نفس اللقب الذي كان يحبه ذلك الصديق .

وإذا كان لاكاريير يسمي نفسه شارب الآفاق، فإن من حق أصدقاء كاظم العراقي أن يسموه «شارب المعارف .«

وفي ختام هذه المقالة الصادقة أود أن اختمها بمقطع من احدى قصائده العذبة. في مرثية نفسه .

كاظماً يا عزيزي /يا صديقي الوحيد/ أنت يا من تعيّد في قلبه الطرقات/ وتنام على حزنه الرحب كل المدن/

ها أنا أشرب اليوم نخبك.

APPENDICE C

NASIR ‘AWAD (2008)

جريدة الحوار المتمدن - العدد: 939 - 2004 / 8 / 28
المحور: الادب والفن

المنفى .. دليل كاظم جهاد إلى دانتي

نصير عواد

لو خففنا من ظلال المصادفة في كتابة دانتي ألغييري لمؤلفه" الكوميديا الإلهية "1 ونقلها إلى العربية من قبل الشاعر والمترجم كاظم جهاد في المنفى كذلك, ولو تركنا إلى حين هموم واستنتاجات السياسة والاقتصاد, لوجدنا أن التواصل الثقافي بين الشعوب هو الأكثر وضوحاً وعمقاً في التاريخ . ومع أن " الكوميديا الإلهية " التي أبدعها دانتي ألغييري في بداية عصر النهضة تُعتَبر من الأعمال القليلة التي ساهمت في تأصيل الثقافة الأوربية في بداية انطلاقتها, لكن أحداثها وأبطالها وعالمها الروحي أكدت تداخل الكثير من التجارب الإنسانية والثقافية المتناثرة على القارات والشعوب من دون أن يقلل ذلك من قيمة الكتاب, ليبقى (درس دانتي) الذي أبدعه بالمنفى نبعاً يغرف منه الجميع لقرون طويلة .

وبسبب الظروف الحرجة التي يمر بها هذه الأيام عالمنا العربي وانهماك العامة بالبحث عن لقمة العيش وانشغال السياسي بالخطابة والمثقف بالكتابة,فلن نجد من لديه وقتاً للحب والقراءة , فما بالك ونحن ـ عن بطر ـ نحتفي بكتاب مترجم عن لغة وزمن آخرين . ما قد يعني أن ترجمة الشاعر والمترجم كاظم جهاد لمؤلف دانتي ألغييري " الكوميديا الإلهية " فيه الكثير من المغامرة والغموض والتجريد. فبسبب انقهار وتراجع منسوب قراءة الكتاب في عالمنا العربي تجلى في حيرة المواطن بتوفير مستلزمات البقاء حياً, وتَوجه المترجم العربي صوب حاجات السوق الثقافية ودخول الانترنيت طرفاً في توصيل المعلومة السهلة, بسب هذه المحبطات وغيرها سوف لن تجد من لديه الوقت والمزاج لقراءة مؤلف كلاسيكي يربو على الألف صفحة,انعكس ذلك في غياب تناوله إعلامياً متكئين على قاعدة مفادها أن الكتب الجيدة لا تحظى غالباً بالترويج والدعاية الجيدتين في وسائل الأعلام والثقافة . وعلى ما نعتقد فإن المترجم مدركاً لهذه الأمور, والسؤال هو ما الذي دفع به إلى بذل جهداً كبيراً لا يدركه إلا من أبحر في رحلة الضوء والعذاب والأمل باتجاه الفردوس الذي تخيله دانتي. فهل كانت الترجمة بمبادرة فردية وهوى من المترجم أم رغبة جماعية برعاية اليونسكو بسبب الطبيعة التاريخية والدينية للكتاب إضافة إلى كبر حجمه وكثرة مصادره وعمق شروحه ومبلغ تكاليفه؟.

أن كتباً عظيمة وخالدة كهذه تترجم لكي تُقرأ, خصوصاً وأنها لم تصدر بالعربية كاملة من قبل . فلقد سبق وترجمها ناقصةً الراحل حسن عثمان في أواسط القرن الماضي . وبلا شك فإن قلة الترجمات لأعمال دانتي ألغييري تعكس قلة الاهتمام العربي بهذا الشاعر الرائي وبالتالي غياب الدراسات والبحوث التي تتناوله, والوقوف فقط عند القشور وعند تلك التي مست المقدس من تاريخنا العربي والإسلامي .

كتاب " الكوميديا الإلهية " الذي ترجمه كاظم جهاد عن الفرنسية والصادر عن منظمة اليونسكو بباريس والمؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت بطبعة أنيقة ونظيفة غابت عنها الأخطاء المطبعية التي تعودنا عليها في دور النشر العربية, تضمن مقدمة وثلاثة أجزاء . فلقد شيد المترجم نصبه الجديد على شاكلة النص الأصلي الموزع على ثلاثة أجزاء ـ الجحيم والمطهر والفردوس ـ وكل جزء احتوى ثلاثة وثلاثون مقطعاً شعرياً. ولا نبالغ إذا وصفنا المقدمة بأنها لوحدها (كتاب) ومن أفضل ما كتب عن دانتي الغييري بالعربية وعن المنابع الفكرية والتكوينات السياسية والاجتماعية التي ساهمت في إنضاج تجربته الأدبية في الوطن والمنفى . وتناول المترجم أهم الباحثين الأوربيين اللذين كتبوا عن دانتي من بداية عصر النهضة وتأثير ذلك على الحداثة الأوربية(الرواية السوداء والبوليسية عند لوتريامون وكافكا وجيمس جويس والشعر والسينما) وعلاقة كل ذلك بالثقافة العربية والإسلامية. لكن كاظم جهاد لم يقف عند الصعوبات التي عادةً ما تصاحب ترجمة الأعمال العظيمة وأسباب ميله إلى الأعمال المهمة والكبيرة كالكوميديا الإلهية وإلى الأعمال المعقدة لجاك دريدا وريلكة ولم يتحدث عن قوانين (جاهزة أو مكتشفة) ينبغي اتباعها في الترجمة, وبقي حريصاً ومبتعداً عن كل ما يؤدي إلى التقليل من متعة قراءة الكتاب .

ابتعادنا النسبي عن زمن تأليف الكوميديا الإلهية وعدم إلمامنا الكامل بالظروف التي صاحبت الكتابة معطوفاً على تعدد الدارسين واختلاف لغاتهم وأساليبهم على مدى عقوداً من الأعوام, تطلب الكثير من الجهد والتوضيحات لتخفيف التناقض في وصول المعلومة وتبيان المعاني الخفية في النص مستعيناً بالمؤرخين والشارحين والنقاد حيناً وآخر بالاختلاف معهم . فالتقارب بين اللغات الأوربية القادمة من أصل واحد قد يساعد على الإحاطة بالمعنى وعلى إدراك عموميات المصطلحات الأدبية والأسماء الأسطورية والمفردات الشعرية لكن ذلك لا يساعد أحياناً في سبر دلالات المفردات وتنوع استخدامها وتنقلها بين اللهجات المتجاورة واللغات المتشابهة خصوصاً وإن الكوميديا الإلهية التي كتبت بلهجة ستكون لغة إطاليا الرسمية, نادرا ما يخلو فيها مقطعاً شعرياً من حكمة أو حدثا عظيم أو اسماً تاريخياً عالي الرنين, يجري كل ذلك بلغة فلسفية ودينية وشعرية مضيئة حتى وهي توصف الأرواح الهائمة تأسن وتتعفن .

الغموض الذي تحدثنا عنه بدايةً يزداد مع خطوات الدليل(فرجيلو) وهو يقود صاحبه جهة الفردوس, بأسلوب شعري عالي الإيقاع على خلفية دينية متخيلة تحتضن الأسماء والأحداث والأساطير ويوفر المتعة للقارئ والدارس معاً ويجعلنا نتساءل عن كتاب بهذه الأهمية والذي يعتبر بحق من أمهات الكتب الأوربية إلا يستحق مراجعة أدبية وجغرافية وتاريخية من المعنيين ليأخذ المترجم على عاتقه الترجمة والتقديم والمراجعة والشروحات الداخلية, وهي عمليات ليست بالهينة يزيد من تعقيدها تعدد مستويات قراءة النص (شعرية فلسفية دينية رمزية) وتنوع اللغات والأسماء والثقافات التي أعتمدها في المقدمة والنص والهوامش . فالترجمة عن لغة وسيطة متكئة على الأصل العائلي للغات الأوربية تبقى علامة استفهام لجوجة ستصاحب العملية الإبداعية في السلب والإيجاب على الرغم من العودة المعلنة إلى لغة النص الأصلية (الإيطالية) لغرض المقارنة وتبديد الشكوك, ومع أن المترجم استعان بأكثر من مصدر إلا أن الفرنسية بقيت اللغة التي أعتمدها المترجم كما يشير في مقدمته . الترجمة (الشعر خصوصا) من لغة إلى أخرى تمتلئ بالتعقيدات فكيف بها عن لغة وسيطة ستفقده الكثير من عناصره الداخلية, وعلى الأغلب لن يصل سوى مضمونه ولمحات متناثرة تدل عليه. وإذا كانت الترجمة عن لغة وسيطة غالباً ما تحدث بسبب غياب النص الأصلي كما في ترجمة النصوص اليونانية عن العربية أو في عدم معرفة اللغة الأصلية للكتاب , إلا يستدعي ذلك (تعميماً للفائدة) مراجعة متخصصة لكتاب يعد بحق من أمهات الكتب وإضافة كبيرة للمكتبة والثقافة العربيتين .

ومع أن الآداب الأجنبية المترجمة للعربية تخضع قراءتها للمد والجزر حسب الظروف الاجتماعية والثقافية إلا أن ترجمة وإصدار كتاب بوزن

" الكوميديا الإلهية" يُعد حدثاً ثقافياً يستوجب التوقف والتأمل والاحتفاء في زمن تراجعت فيه مستويات القراءة حسب الإحصائيات الرسمية وغير الرسمية وزادت فيه الأمسيات الترفيهية والتأبينية مستعينة بالمعلومة السهلة والسريعة بفضل القنوات الفضائية والانترنيت ليبقى الكتاب أشبه بجسد دانتي الصاعد وحيدا إلا من ظله بين الأرواح الهائمة والمتعفنة بحثاً عن فردوسها . ومتعة القراءة كعزاء عن غياب الفردوس وقفت خلف اتفاقنا واختلافنا مع هذا العمل الخالد (كل عمل نتقدم فيه كما في غابر, وتضئ عناصره بعضها البعض , جاعلة من القراءة فعل مساهمة فعالة في مشروع استنباط أو تذوق كبير)2 والقارئ له عينان يصدق بهما ما يقرأ للوهلة الأولى وسرعان ما يتراجع بامتداد حجم الكتاب واتساع مساحة التفكير العقلاني ويزيح بالتدريج ارتجاف الصدمة الأولى .

رحلة دانتي الاستكشافية التي تابعناها مفتحي العينين بفضل موهبة المترجم (كباحث وشاعر) والتي مكنته من الإحاطة بأسرار النص المغلقة على القارئ, أشعرتنا مرة أخرى بقوة اللغة العربية وقدرتها على التواصل والإبداع , وانه لا توجد بالمطلق لغة متطورة وأخرى متخلفة, ولا توجد أفضلية نوع أدبي على آخر في الترجمة بسبب التعقيد أو البساطة. ولكاظم جهاد روحاً وأسلوباً يمكن تلمسهما هنا(الكوميديا الإلهية) في تفصيلات الرحلة وسر حضور المفردات التي تم استحداث جديدها ما ساهم في توصيل المعنى والإحساس بعيداً عن المألوف والشائع ومن دون أن تخفي ظلال لهجة البلد الذي ينتمي أليه المترجم, وبعيداً عن التقعر اللغوي والرتابة الذين ارتبطا دهراً بفن الترجمة لنشهد لغة قاسية حين يتطاير الشرر والحيوانات المفترسة بين أقدام المذنبين ونجدها ساهمة وحائرة على رصيف الآلهة وهي تُطهر المبذرين والمفسدين ونجدها تخلط الجمال بنور الآلهة في كلمات بياتريشي وروحها المحلقة بالفردوس , لنشهد تكثيف الجهد لصالح الجملة الشعرية معتمداً الاستعارة ومبتعدا عن أداة التشبيه لتوصيل الإحساس المخيم على أجواء النص. أرتبط ذلك بشروحات عن قدماء الآلهة وصراعاتهم وعن شعرائهم وساستهم والبنى السياسية والاجتماعية والثقافية التي كانت سائدة في عصرهم . وإضافة إلى المقدمة الممتعة والغنية بالمعلومات كما سبق القول فإن المترجم أعتمد بشكل لافت على الهامش السائر مع الحدث إلى درجة نستطيع معها القول أن قراءة الكوميديا الإلهية تنفتح أسرارها عبر الهوامش التي أضاءت الكثير من الأمكنة والأسماء وأوضحت وجهات نظر المترجم بالكثير من المعلومات والاختلافات ودلت القارئ إلى المعلومة المختبئة خلف جماليات الشعر المتدفقة والممسكة برقبة القارئ. هوامش لا تدعي البرهنة على حقائق معروفة بقدر ما تشير, كما نتلمس ذلك في إشارات المترجم إلى التداخلات اللغوية التي تكتنف النص الشعري أو سيادة عنصر معين دون غيره كما في غياب ـ المذكر ـ في المراحل الثلاث (الجحيم والمطهر والفردوس) وسيادة المؤنث بسبب موجات الأرواح ـ المؤنثة ـ الهائمة في ملكوت السماء, إضافة إلى وترابط الحوادث لغرض تنبيه القارئ . وهو في ذلك لم يحذف حادثاً أو يسقط موقعاً جغرافياً أو يُعرّب اسماً باستثناء حذفه جملتين شعريتين تناولتا شخصيات إسلامية تم حذفهما وشرح ذلك في الهامش

لتوصيل الفكرة .
كتاب الكوميديا الإلهية الذي كُتب وتُرجم في متاهة المنفى يُعد عملا فنياً رائعاً بكل المقاييس وإغناء للثقافتين العربية والأوربية, ودليلا على أن المنفى ما زال نبعاً مراً قادرا على العطاء .

الهوامش

1- دانتي الغييري ـ الكوميديا الإلهية- ترجمة كاظم جهاد ـ الطبعة الأولى 2002 ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر
2 المصدر نفسه ـ المقدمة ص 77

APPENDICE D

ALI (2003)

شبكة سوريانا

[التاريخ 2003/1/18 -7:25:33]

الكوميديا الإلهية بالعربية لأول مرة

[الكاتب: علي]

صدرت للمرة الأولى الترجمة العربية الشعرية الكاملة لكتاب "الكوميديا الإلهية" للشاعر الإيطالي دانتي الليغييري عن منشورات المنظمة الدولية للتربية والثقافة والعلوم التابعة للأمم المتحدة "اليونسكو" في باريس والمؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت.

ونفذ الترجمة الشاعر والناقد العراقي -الفرنسي الجنسية- كاظم جهاد عن النص الأصلي الإيطالي وعن العديد من الترجمات الفرنسية لنص الكوميديا الإلهية المؤلف من 14233 بيتا شعريا موزعا على مقاطع ثلاثية ومجموعة في 100 نشيد قسمت إلى ثلاثة أجزاء: الجحيم والمطهر والجنة.

وألحقت الترجمة بمئات الحواشي والشروح، كما ضمت مقدمة طويلة للمترجم تعتبر دراسة مستقلة بحد ذاتها. ويشدد كاظم جهاد في مقدمته على أن العالم العربي والإسلامي ليسا غريبين على الكوميديا الإلهية حتى وإن كان دانتي ينتمي للديانة المسيحية.

ويشير إلى أنه كثيرا ما جرى ذكر التأثير العربي في الكوميديا الإلهية كما ينقل عن المؤرخين ذكرهم تردد دانتي على حلقة دراسات لتلامذة الفيلسوف ابن رشد. واختص جهاد بترجمة الشعر من الفرنسية خاصة وصدرت له ترجمات كاملة لأشعار رامبو إضافة إلى ترجمات لرينيه شار وهنري ميشو وريكر وغيرهم.

يشار إلى أن الترجمة صدرت عن "منشورات الأعمال المتميزة" في اليونسكو التي أصدرت 1300 كتابا بينها 31 إصدارا بالعربية. وتعمل المنظمة الدولية على تشجيع ترجمة الأعمال الكبرى إلى العربية غير أنها ترجمت إلى العربية منذ العام 1970 قرابة 6881 كتابا فقط، أي ما يعادل مجموع الكتب التي ترجمت إلى اللغة اللتوانية في الفترة نفسها رغم أن تعداد لتوانيا لا يزيد عن أربعة ملايين نسمة.

APPENDICE E

IBRAHIM FARGALI (2005)

جريدة الأهرام العربي

السبت 17 من محرم 1426هـ 26 فبراير 2005 السنة 123 –العدد 414

الشاعر العراقي كاظم جهاد يري أن القصيدة الحالية محدودة الأثر:

الإنتاج الروائي يحتاج إلي غربلة

أجري الحديث –إبراهيم فرغلي

كاظم جهاد شاعر وأكاديمي ومترجم عراقي قدم العديد من الإنجازات الأدبية المهمة للمكتبة العربية أبرزها ترجمة الأعمال الكاملة للشاعر الفرنسي رامبو, والكوميديا الإلهية لدانتي وغيرهما الكثير ,لكنه أخيرا قدم لجمهور القراء بالفرنسية كتابا يضم دراسات وتقديما لأهم الأعمال الروائية العربية علي مدي القرن الماضي وهو كتاب يعد الأول من نوعه في هذا المجال .وخلال مشاركته في فعاليات الجناح الفرنسي خلال الدورة الأخيرة لمعرض القاهرة للكتاب كان هذا الحوار.

**ما ظروف إنتاجك للكتاب الأخير عن الرواية العربية المعاصرة؟

في الحقيقة أنا منذ سنوات أعمل كأستاذ في الجامعة الفرنسية واختصاصي هو الأدب العربي القديم أو الكلاسيكي, لكنني اقترحت علي المعهد الذي أدرس به وهو المعهد الوطني للغات والحضارات الشرقية فأنا أيضا أستاذ محاضر في السربون, أشرف علي تخريج أساتذة العربية فاقترحت تعليم الأدب العربي الحديث, ووافقوا علي ذلك منذ نحو عامين, ولأنه لم يكن هناك أستاذ متفرغ للأدب الحديث فكلفوني بذلك ودرسته لمدة سنتين, حتي توفر أستاذ لهذا الموضوع وعدت أنا إلي تدريس الأدب العربي القديم مرة أخري, لكن خلال هاتين السنتين توافرت لدي محاضرات كثيرة وكنت قد نشرت بعضها في الصحف العربية وأعجب بها الصديق فاروق مردم بك مدير سلسلة سندباد في دار أكت سود الفرنسية التي تهتم بنشر ترجمات للأدب العربي إلي الفرنسية ودراسات في الأدب العربي بشكل عام واقترح علي نشر المحاضرات في كتاب لكنه طلب مني أن أتوسع فيها بحيث تقدم نظرة شاملة فأخذت الرواية العربية منذ رفاعة الطهطاوي باعتبار أنه كانت لديه إرهاصات أدبية منذ كتابه تلخيص الإبريز وصولا إلي الروائيين الحاليين, لأن اللغة الفرنسية في الواقع تفتقر إلي كتاب شامل عن الرواية العربية, حيث تجد هناك الكثير من الكتب عن الأدب العربي لكنها مبتسرة جدا.

فقدمت في400 صفحة مجموعة كبيرة من الأدباء والأعمال الروائية في تلك الفترة وهي بالتأكيد لا تكفي لأن هناك مئات من الأعمال والروائيين الجيدين فاضطررنا إلي عمل نوع من التضييق فصرت أعرف بالكتاب الأساسيين وأتعمق في دراسة رواية أو روايتين لكل كاتب أساسي وبالتالي فالكتاب ليس دليلا يجمع كل الأسماء وإنما تجد فيه تعريفا متأنيا وصبورا بالأعمال التي سجلت معالم أساسية في هذا الفن في اللغة العربية وبالتالي تضمن الكتاب تعريفا لبعض الكتاب الذين ظهروا خلال السنوات الخمس عشرة الأخيرة وبينهم مثلا حسن داود وهدي بركات ونجوي بركات وإبراهيم عبد المجيد ومي التلمساني وميرال الطحاوي وفؤاد التكرلي وغائب طعمه فرمان وغيرهم بالإضافة إلي كتاب مني المغربي العربي وسوف يصدر الكتاب عن دار سندباد بالفرنسية.

**بالرغم من أهمية ترجمة أعمال رامبو لكننا لا نجد لها أثرا جيدا هنا في القاهرة هل المشكلة مشكلة توزيع؟
ترجمة رامبو الكاملة بالفعل نفدت لأنها صدرت منذ أكثر من12 سنة, ومع الأسف فإن الأعمال التي تصدر في بيروت لا توزع جيدا هنا, لكنني سأعيد طبعها طبعه منقحة, لأنه بعد مرور هذه الفترة الزمنية يضطر الكاتب لإعادة النظر في أعماله لضبط إيقاع جملة أو تغيير جملة أخري لأن الترجمة في رأيي عمل لا نهائي.

**خلال وجودك في باريس منذ28 سنة ما هو تقديرك لحجم إقبال الجمهور الفرنسي علي الأدب العربي؟
هناك جمهور واسع في الواقع ومنهم طلبة الأدب العربي وهم بالمئات وهناك أبناء المهاجرين العرب الذين يقرأون بالفرنسية ولا يجيدون العربية, فهؤلاء لديهم دائما حنين إلي الجذور يجعلهم يقبلون علي قراءة الأدب العربي وهناك الجمهور الفرنسي العريق المحب للأدب وهو لا يهتم بالأدب الفرنسي أو العربي فقط لكنه يطلع علي آداب العالم بشكل عام.. الصيني والآسيوي والإفريقي.
**هناك انطباع سائد يقول بأن القاريء الغربي مازال يبحث عن أجواء ألف ليلة وليلة وهو ولع تغذيه عدم المعرفة بالمجتمعات العربية وبالتالي بنوع جديد من الأدب الحديث هل تري هذا حقيقيا في فرنسا علي نحو خاص؟

الجمهور الفرنسي مختلف عن أوروبا بشكل عام, بسبب الاختلاط بالعرب الذي يعود لأزمنة بعيدة, بالإضافة إلي الدور الذي لعبته الجامعة الفرنسية من خلال مستشرقين كبار ومثل جاك بيرل وأندريه ميليل ومكسيم رودنسون غيرهم من الجيل الجديد الحالي, وهؤلاء بذلوا جهودا لا يستهان بها للخروج من فخاخ الاستشراق, وفقيد الفكر العربي والفلسطيني إدوارد سعيد اعترف في كتابه الشهير الاستشراق بأن ثمة الكثير من النماذج الفرنسية التي تخرج من فخ الاستشراق وبالتالي فهم يختلفون عن مدارس الاستشراق الأمريكي مثلا المبطن عنصريا والذي يتناول العربي من خلال التهميش والتحقير والغرائبية.

وحتي تلامذة جاك بيرل ومكسيم رودنسون لا يحبون أن يطلقوا علي دراساتهم لفظ الاستشراق ويمنعون عن أنفسهم النطق باسم العربي وبدلا عنهم ويلقون علي الأدب العربي نظرة تحليلية موضوعية وبالتالي فقراءة الأدب العرب في فرنسا مختلفة عن قراءته في أوروبا.

**رغم نشاطك الملحوظ في ترجمة الشعر في فترة سابقة إلا أن ذلك لم يعد ملاحظا أخيرا لماذا هل هناك علاقة بين جودة الشعر المنتج في العالم الآن وتأثر قراءة الشعر بشكل عام؟

الحقيقة أنا مهتم الآن فقط بكتابة الشعر والتدريس, وآخر ما أنجزته في الترجمة هو ترجمة الكوميديا الإلهية لدانتي منذ نحو5 سنوات لكنني أهتم بإعادة الاعتناء بأعمالي القديمة خاصة في الترجمة ولاحظت أن الترجمة قد استهلكت سنوات من وقتي وجهدي الذهني علي حساب الشعر وعند العودة إلي نفسك تجد أنك قد استهلكتها, كما أنني لا أعمل في الصحافة مثلما كان الأمر في السابق وإنما أعمل في التدريس وهو أيضا يحتاج إلي تركيز ووقت وبالتالي لم يعد هناك الوقت الكافي لعملية الترجمة.
**هل لديك مشروع ما شعري تريد إنجازه أم أن الشعر بالنسبة لك حالة مزاجية؟

الشعر عندي اختيار روحي عميق وليس مزاجيا ولكن أيضا في الشعر لا توجد مشروعات, وتخطيطات مسبقة, فيكفي لأن تفكر بديوان حتي يتحول إلي برنامج وحالة ذهنية, ولابد أن يعطي الشخص لنفسه فرصة الإصغاء, أو الإنصات الداخلي العميق, أو ما يسمي بالانتظار الفعال فبهذا يتحقق الإلهام اللازم لأي إنجاز شعري.

ولكن هناك شعراء لا يمكن تجاهل أن إنجازهم الشعري مبني علي مشروع.. ومحمود درويش قد يكون مثالا في هذا الصدد. لا أحب الكلام عن الآخرين, ولكن كلمة مشروع لها معان عديدة, فقد تكون لدي الشخص فكرة لإنجاز جمالي ما وإنتاجك هو الذي يحدد طبيعة المشروع لكن لا يمكن التخطيط له بهذا الشكل أو ذاك.

**وكشاعر ما انحيازاتك في القصيدة؟
ربما يكون ديواني الماء كله وافد إلي نموذجا جيدا لإبراز انحيازاتي ,فهو يضم مختارات من قصائد كتبت علي مدي15 عاما, ونشرت في بيروت ثم أعيد نشرها في الهيئة العامة للكتاب هنا في القاهرة, وإذا راجعتها تستطيع أن تري اختياراتي الشعرية, فقد مارست كتابة القصيدة التفعيلية في البداية وتجاوزتها إلي قصيدة النثر ,لكني أظن أن قصيدة النثر أيضا ـ في رأيي ـ تمر بمخاض صعب في العربية, في إطار الكثير من الكتابات التي تعكس نوعا من الاستسهال, وقلة الاشتغال علي الصور والتذاكي, أو استخدام الذكاء, كأن القصيدة يمكن أن تبني بصورة واعية فقط, بالإضافة إلي الاعتماد علي النكتة اليومية, وفي رأيي أن هذه أشكال تقتل القصيدة, صحيح أننا لم نعد في عصر

القصيدة الغنائية الخالصة لكن الشعر أيضا جوهره الغناء, حتي لو كتبت شعرا ميتافيزيقيا أو تجريديا فلابد من لمسة من الغناء, أما غياب العاطفة كليا فهو نقص أساسي لأن العاطفة جزء من مكونات الشعر في تعريفه الأساسي.

**ومن في رأيك استطاع تحقيق شروط كتابة القصيدة النثرية بالشكل النموذجي أو بالشكل الذي لا يتعارض مع المفاهيم الأساسية؟
هناك في لبنان مثلا أعمال عباس بيضون, فلديه الغناء, والعمق الفكري في نفس الوقت, لكنه عمق لا يسقطه في فخاخ التجريد الذهني أو الجفاف العقلي, وكذلك الشاعر بسام حجار, فهو شاعر جيد ولديه نزوعات فلسفية ونوع من الانطواء المشع, إذا صح التعبير, فهو ليس انطواء الإنسان الأناني المتقوقع المنعزل, وإنما انطواء إنسان شبه زاهد في الوجود ولكن بصفاء وفي مصر يوجد الشاعر أحمد يماني, وهو شاعر ممتاز جدا, وله قصيدة في ديوانه الثاني بعنوان مقابر يضيف بها للموت أفكارا جديدة ويمتلك الإيقاع والصورة, وفي سوريا أيضا توجد بعض النماذج.

لكن أحب لفت الانتباه إلي أنه عند الحديث عن النماذج المضيئة يجب الخروج من إطار الأسماء المكرسة وأحابيل الشهرة لأن هناك أسماء مكرسة ليست بالضرورة هي الأفضل بينما توجد أعمال جيدة لا يتحدث عنها أحد.

**بالرغم من التراكم الذي حدث لقصيدة النثر العربية, إلا أن أثرها الجماهيري مازال محدودا ما مستقبل هذه القصيدة في ظنك؟
الحقيقة أن هذا ينسحب علي الشعر العربي كله وليس قصيدة النثر فقط, وعلي سبيل المثال فإن بدر شاكر السياب وهو من كبار الشعراء المعاصرين ولكن هل يعرف طلابنا في المدارس أو الجامعات عنه شيئا؟!
الحقيقة أن هناك قطيعة تامة بين الأدب العربي الحديث إجمالا والذائقة العامة وهذه مسئولية التعليم والصحافة والبنية الثقافية بشكل عام.

**هل وجودك في فرنسا يجعلك تقارن بين القصيدة الفرنسية وقصيدة النثر العربية باعتبارها نتاجا متأثرا بالإنجاز الفرنسي الشعري بشكل من الأشكال؟

أقرأ كل شعر في سياقه لأن الأوروبيين لديهم تراكم كبير وقصيدة النثر تعترف ببودلير لكنها ظهرت قبله, وأسهم السورياليون في ترسيخها وظهر بعد السريالية شعراء مهمون مثل أندريه ميشو وغيره والتراكم ليس زمنيا فقط وإنما تراكم معرفي ولغوي وفي الثقافة الفرنسية لا توجد قطيعة بين مختلف الآداب والفنون فهذا التطور حدث في السينما والمسرح والرواية.

في العربية لدينا مشكلات أولا أننا لم يكن لدينا هذا التراكم فقصيدة النثر ظهرت في الأربعينيات لكنها لم تظهر بكثافة علي يد الماغوط وشعراء آخرين في الستينيات تقريبا. وحتي قصيدة النثر بمعناها الحرفي كنثر بلا وزن بدأت جريئة جدا وهناك تفاوت في تطور الفنون الأخري.

**وهل توافق علي مقولة إن الرواية هي ديوان العرب الآن؟
هناك كثرة إنتاج في الرواية وتضخم, لكنه إنتاج يحتاج إلي غربلة, وهذا واجب النقاد, وفي أوروبا شاعت مثل هذه المقولات لفترات ثم انحسرت, لأن الفنون تزدهر مع بعضها البعض *

APPENDICE F

ABDU WAZAN (2007)

جريدة الحافة [05.02.2007]

عندما انتقل ريلكه من اللغة الأم الى اللغة "المستعارة"

عبده وزان

غالباً ما يتساءل قراء الشاعر الألماني راينر ماريا ريلكه، أحد كبار شعراء القرن العشرين، عن مغزى لجوئه الى اللغة الفرنسية في السنوات الأربع الأخيرة من حياته، ليكتب بها قصائد كثيرة هي آخر ما كتب قبيل رحيله في العام 1926مناهزاً الخمسين من عمره. وما يذكي هذا التساؤل أن قصائده الفرنسية لا تضاهي البتة صنيعه الألماني العظيم الذي تجلى في عمليه البديعين «مراثي دوينو» و «سونيتات الى أورفيوس» وكان أنجزهما في العام 1922 بعد «معاناة» شعرية طويلة امتدت عشر سنوات انقطع خلالها عن الكتابة، وغرق في حال من الصمت العميق .

وكان هذان العملان تتويجاً لمسار شعري فريد في اللغة الألمانية التي، بحسب الروائي النمسوي روبرت موزيل، استطاع ريلكه أن «يرقى بها الى ذروة من الكمال لم تعرفها منذ هولدرلين». هذا المسار صنعته دواوين جميلة مثل «كتاب الصور» و «كتاب الساعات» و «جناز» و «قصائد جديدة» وسواها.

كتب ريلكه قصائده الفرنسية في مرحلة من «الاستراحة» كما يقول كاظم جهاد في المقدمة المهمة التي وضعها لديوان «الاشعار الفرنسية الكاملة» الذي عرّبه وصدر حديثاً عن منشورات «الجمل». لكن هذه «الاستراحة» الشعرية تخللها عمل دؤوب أكبّ عليهريلكه مترجماً مختارات من الشعر الفرنسي لشعراء مثل بول فيرلين وستيفان مالارمه وبول فاليري وأنّا دونواي التي تركت أثراً في شعره الفرنسي وليس الألماني، وقد استشهد بجملة شعرية لها في احدى قصائده الفرنسية وهي :

»لكنّ الأنقى أن نموت». وكانت هذه الشاعرة الأميرة والكونتيسة صديقة لريلكه .ولعل ترجمة مختارات من بول فاليري ومالارمه هي في ذاتها عمل ابداعي نظراً الى صعوبة شعرهما وغموضه.في هذا الجوّ إذاً انصرف ريلكه الى الكتابة بالفرنسية التي كانت لهمحاولات فيها أيام الشباب، والتي أعلن مراراً عشقه لها في ما تمثل من أبعاد ثقافية وحضارية وشعرية.

هجر ريلكه لغته «الأم» طوال أربع سنوات استطاع خلالها أن يضع بالفرنسية ديواناًضخماً يتجاوز الأربعمئة صفحة في ترجمته العربية. هذه الكتابة بالفرنسية لم تكن مجردنزعة عابرة أو هوى زائل، ولم تكن أيضاً كما يقول ريلكه نفسه مجرد «اختبار» أو» تجريب» شعري في لغة ثانية .

فالقصائد الكثيرة تندّ عن سرّ يكمن في نفس ريلكه، هذا الشاعر الرؤيوي والميتاميزيقي الذي كان يصرّ على تسمية نفسه «شاعراً ألمانياً». لكنه في الواقع كان يشكك في هويته، هو النمسوي والتشيكوسلوفاكي والألماني في آن واحد. بل هو المسافرائماً أو المقتلع دائماً وكأن لا وطن له سوى اللغة الالمانية، التي حاول مراراً الهرب منها في مقتبل حياته، الى لغات أخرى كالروسية والايطالية، وفشل في الكتابة بهما. وقد يكون هربه من الألمانية الذي ظل يرتجيه هرباً من لغة أمه التي كانت شديدالتسلّط وقد أثرت سلباً في حياته، حتى أنه فشل في أن يكون زوجاً حقيقياً وأباً حقيقياً.

عندما صدرت أعماله الفرنسية، وفي مقدمها ديوانه «بساتين»، أثارت حفيظة الكثيرين في ألمانيا وفرنسا. القوميون الألمان اتهموه بخيانة اللغة «الأم» وبعدم الوفاء لها .بعض النقاد الفرنسيين لم يبدوا أي حماسة حيالها، وسأل أحدهم إن كانت هذه الأشعارتستحق القراءة لو لم يكن ريلكه صاحبها، مشبّهاً إياها بـ «الطرائف».لكنّ نقاداً آخرين رحبوا بها معتبرين إياها تجربة يمكن أن تضاف الى رصيد ريلكه «الكوني .«

ويورد كاظم جهاد في المقدمة رأياً للناقد فيليكس برتو يعترف فيه لريلكه بانتماء أوروبي يتجاوز الانتماء «الجرماني» الصرف، ويعتبره «الأوروبي الذي عرف كيف يمدلنفسه جذوراً في أرض شعوب عشرة.«

إلا أن ريلكه ردّ أكثر من مرة على منتقديه، مبرراً اختياره الفرنسية ومفسراًمعنى اللجوء اليها، كأن يقول مثلاً : «لا تشكل اللغة الألمانية لنفسي هبة آتية من الخارج، بل هي تفعل فعلها فيّ وتتبع من كياني نفسه. هل كنت سأقدر على الاشتغال عليها وإثرائها لو لم أكن أحسست بها، بصفتها عدّتي الأصلية؟ أمّا انني كتبت بالفرنسية فما كانت هذه سوى محاولة تجريبية في شكل شعري ينصاع الى قوانين صوتية مغايرة.«

ويقر ريلكه، في رسالة الى الناقد إدوارد كورودي، بأن قصائده الفرنسية تشكل له هو نفسه، مقارنة مع عمليه الكبيرين الأخيرين، «ساعات هامشية». لكن هذه القصائد تظل أساسية في نظره لأنها عربون وفاء للغة الفرنسية ثم لفرنسا وباريس وللكانتون السويسري «الفاليه» الذي احتضن سنواته الأخيرة.ويعترف أيضاً ان الكتابة بالفرنسية أحيت في ذاته الاحساس بالفتوّة وذكرته بمحاولته الكتابة بها باكراً. وكان ريلكه، عاشق باريس، أمضى في العاصمة الفرنسية وبعض المدن فترات طويلة ولكن متقطعة بين العامين 1902 و 1924.

هل كان ريلكه شاعراً فرنكوفونياً؟ أو هل يمكن إدراجه في خانة الشعراء الفرنكوفونيين؟ قد يكون الجواب على هذين السؤال غاية في الصعوبة، أولاً لأن ريلكه لا علاقة له بما يسمى «الثقافة الفرنكوفونية» ذات الخلفية السياسية، كما لا علاقةله أيضاً بلغة المستعمرات الفرنسية. اللغة الفرنسية تمثل في نظره لغة ثانية، هي الأقرب اليه، لغة الثقافة والحرية، لغة الشعر في أجمل تجلياته .

ويمكن ثانياً اعتبار ريلكه شاعراً مزدوج اللغة، (BILINGUE)مثله مثل صموئيل بيكيت. وازدواجية اللغة لم تقتصر لديه على فعل الترجمة والقراءة، بل تعدّتهما الى حقل الابداع نفسه. لكن الفرنسية لم تزاحم الألمانية لديه مثلما زاحمت فرنسية بيكيت انكليزيته. ولم يعمد ريلكه – كما فعل بيكيت – الى كتابة القصيدة الواحدة باللغتين .بل هو اكتفى بما كتب بالفرنسية وكأنه يرتدي قناعاً، كما يعبّر الشاعر الفرنسي فيليب جاكوتيه، أحد مترجمي ريلكه الكبار، في تقديمه ديوان «بساتين.«

ويركز جاكوتيه على بيت شعري ورد في القصيدة الأولى من «بساتين» يقول فيه ريلكه» :صوت، كأنه صوتي» ليتحدث عمّا يسميه «انزياحاً بين الصوت الأصلي والصوت المُعار أو المستعار». ويرى جاكوتيه أن ريلكه قرر في تلك اللحظة الأكثر استرخاء وشروداً في حياته، أن يتخلى، على سبيل اللعب، عن لغته «الأم»، وقام بهذا الفعل لمصلحة الفرنسية. ثم يقول: «إن صوت هذه القصائد الفرنسية هو دائماً، حتى النهاية، صوت ريلكه.«

مَنقرأ شعر ريلكه الألماني باللغة الأم مترجماً يدرك للحين عندما يقرأ شعره الفرنسي أن التجربتين تختلفان واحدة عن الأخرى اختلافاً بيّناً. فالشعر الالماني هو الاصل والفرنسي صورة عن الأصل، أو هو «الهامش» كما يعبّر كاظم جهاد في كلامه عن الاختلاف بين ترجمة الأعمال الكبيرة – ولو عن الفرنسية – والأعمال الفرنسية نفسها .

هنا في القصائد الفرنسية تغيب الكثافة والتوتر والعمق الفلسفي والآداء الشعري العالي والغنائية ذات النزعة التجريدية، بل تتوارى الروح الشعرية التي تسم صنيع ريلكه عموماً. خاض ريلكه في القصائد الفرنسية ما يشبه «المخاطرة» كما يقول هو نفسه، وبدا كما يعبّر جاكوتيه «يلعب بلغة غير لغته، لا يفلت دوماً من المجازفة البديهية، المتمثلة في انقلاب الحذاقة الى براعة، والرهافة الى تكلف، والرشاقة الى شيء عادي .«فيليب جاكوتيه قرأ ريلكه بالألمانية وترجمه عنها، واستطاع فعلاً أن يقارن بين التجربتين.

أما كاظم جهاد «الريلكوي»بامتياز، فأمضى ايضاً سنوات يترجم الاعمال الكبيرة) المراثي والسونيتات) عن ترجمات فرنسية متعددة، مستنداً الى الاصل الألماني .وترجمته للأعمال الكبيرة هي من أهم الترجمات العربية، وليته يسارع الى نشرها في ديوان، بعدما نشرها في بعض المجلات. وكان الأولى ربما أن تصدر هذه قبل الاشعار الفرنسية، التي كان لا بد أيضاً من ترجمتها، خصوصاً أن كاظم وجد فيها فرصة لمحاورة ريلكه في ما يشبه اللغة «الأم» وهي هنا الفرنسية التي كتب بها مباشرة .

لكن كاظم أدرك الاختلاف بين التجربتين قبل أن يشرع في الترجمة، فلم يساو بينهما بل هو ترجم الاشعار الفرنسية انطلاقاً من غربتها أو «هجرتها» مرتكزاً على مقولة ارتوررامبو: «ما من ازدواج لغوي شعري». هكذا يرى كاظم أن ريلكه يجرّب في قصائده» المغتربة» هذه، في نبرة بارعة وخفيضة، «غناء كان في لغته الأم هاراً وأخاذاً، تمحي فيه البراعة أمام النبوغ». ويرى أن في هذه القصائد «تساهلات» أو «مساومات «فنية لا يعرفها شعر ريلكه الألماني. إنها «حواشٍ لطيفة، تطريزات متأنقة» يقول كاظم جهاد.

ومَن يرجع الى الأصل الفرنسي يكتشف أن ريلكه استخدم الأوزان الفرنسية القصيرة المتراوحة بين خمسة مقاطع وثمانية، وتبرز الأوزان الثمانية المقاطع (أوكتو سيللاب) أكثر من سواها.

ويبدو واضحاً أن ريلكه تحاشى استخدام الوزن الاسكندري القائم على اثني عشر مقطعاً والوزن العشاري (ديكاسيللاب) القائم على عشرة مقاطع، وهذان الوزنان يستخدمان عادة في الشعر «الفخم»، ما يؤكد، بحسب الناقد جان إيف ماسّون، أن ريلكه شاء أن تكون علاقته بالوزن الفرنسي «علاقة دنيا».ويأخذ ماسّون عليه بعضاً من التلبك أو الارتباك، «السري والمتعمّد ولكن غير الخالي أحياناً من الحذلقة.«

ترجم كاظم جهاد القصائد نثراً أو شعراً «حراً» في المعنى الفرنسي الحديث للشعر الحر.لكنه جارى ريلكه كثيراً في لعبته اللغوية محاولاً أن يبدع صيغة «مرآوية «للأصل الفرنسي. وسعى الى أن يعكس «نضال» الشاعر مع اللغة، والى أن يُحدث في العبارة العربية «رجات» تحاكي رجّات الاصل، من غير أن يخلّ بأداء الجملة العربية و »نواميسها» كما يعبّر.واعتمد كاظم وجوهاً بلاغية عدة كالإضمار والإطناب والقلب البلاغي والتكثيف في المعنى والمداورة والالتفاف أو التعريج في الجملة .

واستطاع فعلاً أن يمنح القراء العرب فرصة مهمة لقراءة اشعار ريلكه الفرنسية في صيغة عربية، بديعة ومتينة وشعرية وأمينة على الاصل في آن واحد. ولعل أهم ما في هذه الاشعار – علاوة على فرادتها وخصوصيتها كصنيع ريلكوي هامشي – انها تقدم الى القارئمزيداً من المفاتيح للدخول الى عالم ريلكه الشاسع والعميق. ها هي النافذة تطل هنا، ها هي الوردة ايضيًخاطبها الشاعر بالفرنسية قائلاً » :اتنفسك كما لو كنتِ/يا وردةُ، الحياة بكاملها .«

ها هي الشجرة ايضاً، ها هو الملاك والمساء والجرس... انها الحوافز أو» الموتيفات» نفسها تندرج في جمالية التجريد التي مضى بها ريلكه الى اقصاها .وها هو ريلكه يخاطب «التروبادور»أو المغني الجوال مذكراً إيانا بـ» اورفيوس»قائلاً له: «إنك أنت صوت الانساغ/ الذي في الاشجار يصمت». لقد جعلنا كاظم جهاد نقرأ اشعار ريلكه الفرنسية بمتعة لا أحد يدري من أين استخلصها ولا كيفصنعها، منطلقاً من لغة ريلكه مباشرة بل من أنفاسه الدافئة التي بثها في الأشعار الفرنسية

APPENDICE G
TRADUZIONE ARABA TESTO A FRONTE DI BENEDETTO CROCE



È un filosofo, uno storico e un uomo politico italiano nato a Pescasseroli nel 1866.

A causa del terremoto di Casamicciola (1883), perde tutta la sua famiglia. Si trova quindi sotto la tutela dello zio Silvio Spaventa che gli ofrirà un ambito intellettuale eccezionale frequentando grandi filosofi e uomini politici come Antonio Labriola.

Iscrivendosi alla facoltà di giurisprudenza dell'università di Napoli, frequenta lezioni di filosofia. Nel 1886 comincia un periodo di viaggi in molti paesi europei: Spagna, Francia, Germania...Si appassiona per gli studi letterari e storici, in particolare per Carducci e De Sanctis.

Nel 1910 diventa senatore e dal 1920 al 1921 assumerà funzione di ministro della pubblica istruzione presso il governo Giolitti e di presidente del partito liberale. Nel 1946 a Napoli fonda l'Istituto italiano per gli Studi Storici. Semiparalizzato nel 1949, muore nel 1952.

Le ricerche di Croce s'interessano in particolare al marxismo e alla filosofia. Fra le sue opere si citano: *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, *La filosofia di Giambattista Vico*...

Il nostro brano tradotto (pp.58-65) appartiene all'opera « La poesia di Dante » (1920) che presenta l'estetica della Commedia attraverso alcuni canti.

بينيدتو كروتشي:

بينيدتو كروتشي فيلسوف و باحث في التاريخ و سياسي إيطالي ولد في بيسكارولي سنة 1866. بسبب الزلزال الذي وقع بكازميتشولا سنة 1883 يفقد كل عائلته و بذلك يصبح تحت رعاية عمه سيلفيو سبافنتا الذي سيوفر له محيط ثقافي غني بالصداقات الجديدة مع الكثير من الفلاسفة و السياسيين كأنتونيو لابريولا.

بالتحاقه بكلية الحقوق في جامعة نابولي يقوم بدراسة الفلسفة. في سنة 1886 يسافر إلى عدة بلدان أوروبية كاسبانيا و فرنسا و ألمانيا...خلال هذه الفترة يشعر بشغف كبير للدراسات الأدبية و التاريخية و خاصة لكاردوتشي ودي سانكتيس.

في سنة 1910 يصبح برلماني و من سنة 1920 إلى سنة 1921 يعمل كوزير للوظيف العمومي في حكومة جوليتي و رئيس للحزب الحر. في نابولي سنة 1946 يؤسس المركز الإيطالي للدراسات التاريخية. في سنة 1949 يصبح نصف معاق بسبب نزلة قلبية و تلقاه المنية سنة 1952. أبحاثه تهتم بالمركسيزمو و الفلسفة.

النص المترجم (ص.58-65) مختار من الكتاب "شعر دانتي" (1920) الذي يحلل جماليات الكوميديا عبر دراسة بعض الأناشيد.

La struttura della Commedia

D'altra parte è da concedere che Dante avesse l'intenzione per l'appunto di rappresentare l'altro mondo, e anzi che assai probabilmente fu questa la prima intenzione o idea del poema, come non solo è lecito argomentare, ma si può confermare con uno o due luoghi della *Vita nuova*. Ed è anche evidente che egli forni una certa rappresentazione dei tre regni ; e ritrasse l'Inferno come una voragine che vaneggia di sotto al monte Sion fino al centro della terra e che, restringendosi per una serie di nove cerchi, comprende fiumi e selve e lande e precipizî e castelli e rovine, suddividendosi in giri e bolge variamente ; e il Purgatorio come un'altissima montagna sorgente in un'isoletta agli antipodi del monte Sion, distinta in una rocciosa base, ch'è l'antepurgatorio, in sette cornici e in una foresta che fu già il Paradiso terrestre ; e il Paradiso figurò nei nove cieli, della Luna, di Mercurio, di Venere, del Sole, di Marte, di Giove, di Saturno, stellato, cristallino (o del primo Mobile) e nell'empireo, dov'è Dio, il motore immoto. In questi cerchi, cornici e cieli egli distribui per categorie dannati, purganti e beati : nell'Inferno, gl'infingardi nel vestibolo, i non redenti del peccato originale nel Limbo, e i propriamente dannati negli altri cerchi e nelle bolge secondo le tre disposizioni peccaminose, incontinenza, violenza, e frode, ciascuna di queste suddivisa in modo che dai lussioriosi, golosi, avari si scende giù giù fino ai traditori ; nel Purgatorio, assegnati alla base o antepurgatorio i contumaci e negligenti, tutti gli altri nelle cornici, secondo la divisione dei sette peccati o dei sette vizî capitali ; e nel Paradiso, i beati, secondo i meriti e la correlativa beatitudine, secondo i gradi della carità o le virtù cardinali e teologali. E descrisse questo triplice regno fingendo sé viaggiatore e osservatore, dapprima sotto la guida di Virgilio, poi, per un breve tratto, di Virgilio e di Stazio insieme, poi, dal paradiso terrestre all'empireo, di Beatrice, e, nell'empireo, di san Bernardo. Che cosa fece egli in siffatta rappresentazione, che certamente si trova nel libro della *Commedia*, e anzi sembra sorreggere tutto il resto ?

Poesia propriamente non, già esclusa dalla dimostrazione che manca per essa il necessario motivo poetico generatore ; ma nemmeno, come si suol dire, perchè la scienza, in tutte le forme in cui si prenda, o che elabori concetti o affermi fatti o clasifichi o costruisca astrazioni, è sempre critica, e non ammette, e anzi discaccia e dissolve, le combinazioni dell'immaginazione. Qui invece

بنية الكوميديا

من جهة أخرى يمكننا القول بأن دانتي كان ينوي تمثيل العالم الآخر و أنه من المحتمل أيضا بأن ذلك يعبر عن مراده الأول و يمثل الفكرة البدائية لشعره. في هذا الصدد فالجدال غير قائم لأنه يمكننا إثبات ذلك بمكان أو اثنين من *الحياة الجديدة*. ما هو مؤكد هو أن دانتي قد أعطى تمثيلا معينا للممالك الثلاث. الجحيم يظهر كهوة تتعمق من تحت جبل سناء حتى مركز الأرض و تضيق حسب سلسلة متكونة من تسعة حلقات. هي تحتوي أيضا على وديان و غابات و مناطق منبسطة و أ ُهوية و قصور وأطلال، كما تنقسم إلى العديد من الدوائر و الخنادق. المطهر يتجلى كجبل عال جدا وسط جزيرة توجد في الجهة المعاكسة لسناء. له قاعدة حجرية ُتشكل منطقة ما قبل المطهر، كما يتكون من سبعة أفاريز و غابة ُتسمى بالجنة الأرضية. أما الفردوس فهو يحوي تسعة سماوات: القمر، عطارد، الزهرة، الشمس، المريخ، المشتري، زحل، النجوم الثابتة، البلورية (أو سماء السماوات)؛ و الامبريوم أين يتواجد الله الذي يُعتبر كالمحرك الثابت. في هذه الحلقات و الأفاريز و السماوات يوزع دانتي و ذلك حسب فئتهم المعذبون و المتطهرون و الطوبويون. في الجحيم يتواجد: الكسولين في المدخل، غير المخلصون من الخطيئة الأصلية في الأعراف و الملعونون في الحلقات و الدوائر على حسب الترتيب الإثمي التالي: الإفراط، العنف و الخداع بحيث أن كل من هذه الذنوب تنقسم بدورها بدءا من الزانيين، إلى الأكولين و البخلاء وصولا إلى الأسفل عند المخادعين. في بداية المطهر يتواجد المطرودون من الكنيسة و المهملون أما في باقي الأفاريز فتنتظم الذنوب السبع أو الأخلاق الأكثر سوءا. في الفردوس يتوزع الطوبويون في مختلف السماوات حسب الاستحقاق و الطوبة الموافقة لأعمالهم و حسب درجات الإحسان أو الفضائل المهمة و اللاهوتية. لوصف هذه المملكة الثلاثية يتخيل دانتي نفسه كمسافر أو ملاحظ يكون أولا تحت إرشاد فيرجيليو ثم لوقت قصير، يصبح تحت إرشاد فيرجيليو و ستازيو معا. و من الجنة الأرضية إلى الأمبريوم تكون المرشدة بياتريتشي بينما في الأمبريوم أخيرا يأتي القديس برناردو ليحل محلها. ماذا يفعل إذا هذا الأخير في مثل هذا التمثيل الذي يوجد بالتأكيد في كتاب الكوميديا و يدعم كل الباقي؟

التمثيل بالفعل ليس شعرا ففي السابق كان مُقصى من التدليل الذي كان خال من الدافع الشعري المولد، و على الأقل نريد أن نقول أن العلم بجميع أشكاله و بما يُحدث من مفاهيم و يؤكد من أحداث وتصنيف و يبني من تجريد، يبقى دائما نقد لا يقبل أو بالأحرى يصطاد و يحلل كل مزيج للخيال. و بالعكس

l'immaginazione interviene come demiurgo e compie un'opera affatto pratica,qual'è quella di forggiare un oggetto che adombri a uso dell'immaginazione l'idea dell'altro mondo, dell'eterno. Si potrebbe forse acconciamente chiamare, questo lavoro compiuto da Dante, un « romanzo teologico », o « etico-politico-teologico », in analogia dei romanzi « scientifici » o « socialistici », che si sono scritti in tempi a noi vicini e si scrivono ancora, il fine dei quali è divulgare e rendere altrui accetto e desiderabile qualcosa che si crede o si desidera, presentandolo con l'aiuto dell'immaginazione, come sarebbero gli effetti che produrranno certe aspettate o invocate scoperte scientifiche, o le nuove condizioni di vita che nasceranno dall'attuazione di certi nuovi istituti sociali. Mutati i tempi e gl'interessi degli uomini, diventate le scienze naturali e le disquisizioni sociologiche ciò che un tempo furono la teologia e i problemi della salvazione dell'anima, romanzi teologici ora non se ne compongono più ; ma parecchi se ne composero nel corso del Medioevo (tra i quali sono in parte da annoverare le cosidette « visioni »), e questo di Dante fu di gran lunga il più ricco di tutti, il più grandioso e meglio architettato, sebbene non l'ultimo. Romanzo Teologico che, per la natura della religione, al cui dominio nulla si sottrae, e per effetto degl'interessi etici e politici di Dante, si complicava, come si è accennato, di un'utopia politica ed etica.

Che Dante, propostosi questo fine, dovesse industriarsi a dare precisione e coerenza alle sue immaginazioni, e a farle, come si dice, verisimili, è cosa che s'intende, e, d'altronde, l'assunto gli era agevolato dall'intervento del miracoloso, al quale esso e i suoi lettori credevano. E vi riuscí, sembra, cosí bene, che sorse la leggenda che egli realmente avesse visitato l'Inferno e il Purgatorio, e, almeno in estasi, gli fosse stato rivelato il Paradiso ; e gli antichi espositori furono costretti a insistere che egli scriveva « da poeta » ; e anche i moderni, che di tali cautele non hanno bisogno, esprimono spesso la loro meraviglia per l'impronta di realtà, che Dante conferisce al suo racconto. Ma che le meticolose spiegazioni che egli dà sulla configurazione dei luoghi e sui modi del viaggio, e sul tempo che gli occorse per compierlo, e sui fenomeni che osservò, e, soprattutto, le dissertazioni con le quali spiega e giustifica quelle cose immaginate e le tratta come fatti reali che confermano una teoria scientifica e ne sono confermati, rechino prova che esso stesso fosse ingannato dalle proprie immaginazioni e le prendesse per fatti reali, e cadesse in una sorta di allucinazione; questo, sebbene sia stato in vari modi sostenuto, non è per niun conto da ammettere. E non già

يتدخل هنا الخيال كخالق للكون المادي ليكمل عملا بالفعل عملي يعتمد على تشكيل شيء يخفي على الخيال فكرة العالم الآخر أي فكرة الأزل. ربما يمكننا بشكل لائق تسمية هذا العمل المنجز من طرف دانتي ب"رواية لاهوتية" أو "أخلاقية-سياسية-لاهوتية" مقارنة مع الروايات "العلمية" أو "الاجتماعية" التي كُتبت في زمن قريب منا و ما زالت تُكتب حتى الآن. هدفها هو أن تَكشِف و تجعل الأشياء التي نفكر فيها أو نتمناها مقبولة و مرغوبة و ذلك بتمثيلها بواسطة الخيال كما هو الحال بالنسبة للآثار التي تولِد بعض الاكتشافات العلمية المنتظرة و المتاق إليها، أو الظروف المعيشية الجديدة التي تظهر نتيجة إنشاء بعض المؤسسات الاجتماعية الجديدة. بتغير الأزمنة و المصالح الإنسانية التي في البداية كانت تهتم باللاهوت و مسائل نجاة الروح وهي الآن مولعة بالعلوم الطبيعية و المعاني الاجتماعية، توقف تأليف الروايات اللاهوتية. على العكس عرفت هذه الأخيرة، بما في ذلك الرؤى المختلفة، ازدهارا في العصور الوسطى أين أُعتبر دانتي لمدة طويلة أغنى و أكبر و أفضل صورة له إن لم نقل الأخيرة. بسبب طبيعة الدين التي لا يُستخرج من مجالها شيئ و كنتيجة للمصالح الأخلاقية و السياسية لدانتي فالرواية اللاهوتية كما أشرنا إلى ذلك سابقا، بدأت تلقى صعوبة بسبب الأوتوبيا (العالم الأمثل) السياسية و الأخلاقية.

عندما اقترح دانتي تلك الغاية فإنه من الطبيعي أن يحس بضرورة صبغ خيالاته بطابع الدقة و الالتحام و جعلها، كما يُقال، مشابهة للواقع. فضلا على ذلك فإن الموضوع قد سُهل له بسبب تدخل العامل العجيب (المعجزة) الذي هو و قراءه قد آمنوا به. و في ذلك فقد نجح. و يظهر بشكل جيد أنه استطاع أن يخلق أسطورة بينما تكون فيها زيارته للجحيم و المطهر حقيقية، فالجنة على الأقل تظهر له وجدانيا. إن المفسرون القدامى وجدوا أنفسهم مجبرين على الإصرار بأن دانتي كتب "كشاعر"، و حتى الحديثين منهم الذين لا يتوقفون عند مثل هذه التحذيرات، عبروا كثيرا عن إعجابهم ببصمة الواقع الذي تركها في روايته. و تؤكد تلك التفسيرات الدقيقة التي منحها حول تمثيل الأماكن و طرق السفر و الزمن الذي لزمه لإنهائه و الظواهر التي لاحظها، خاصة مع الأطروحات التي استعملها لتفسير و تبرير تلك الأشياء المتخيلة التي عالجها كأحداث حقيقية، نظرية علمية هي أيضا بدورها تبررها و تحمل أدلة تدل على أنه قد ضُلل من طرف خيالاته التي اعتبرها كأحداث حقيقية واقعا بذلك في نوع من الهلوسة. حتى و لو تحصل بطرق مختلفة على نوع من الدعم فإن ذلك لن يكون مقبولا. ليس لأنه

perché con tale ipotesi s'introdurrebbe nel genio di Dante una troppo grande mistura di demenza e si verrebbe meno al rispetto che gli si deve; ma veramente perché l'ipotesi contrasta alla limpidezza e consapevolezza della mente e dell'animo di lui, e, per di più, non è necessaria.

Tutti i compositori di romanzi di quella sorta, teologici, scientifici o socialistici, sono precisi e meticolosi e ragionano le loro immaginazioni, perché così richiede il loro assunto; e anche nel secolo decimonono ci furono, tra i lettori e gli uditori, alcuni che, al pari delle femminette di Verona, presero per realtà le immaginazioni e tennero per certa l'esistenza delle varie Utopie o Icarie, e talvolta mossero la vela e il remo per raggiungere le terre promesse e le isole della felicità.

Sulla struttura della *Commedia*, cioè sul romanzo teologico che le è messo a fondamento, è sorta una delle più cospicue sezioni della letteratura dantesca, gareggiante per mole con quella accumulata sulle allegorie, e si chiama della "topografia fisica" e della « topografia morale" dei tre regni. E poiché quella struttura Dante la volle ed eseguí, ed esiste nel suo libro, è naturale che gl'interpreti curino di chiarirla, ed è utile che, per far sí che l'abbiano chiara in mente i lettori (i quali per solito ne accolgono un'idea sommaria e confusa, perché vi s'interessano poco) si disegnino, come si sono disegnati, atlanti, e si diano geografie dell'altro mondo dantesco, ed orari od ororlogi del viaggio in esso, e commenti al codice penale che vi regna, e alla graduatoria dei meriti e delle ricompense. Solo che sarebbe da ripetere, rinforzandola, la raccomandazione che già s'è fatta, di guardarsi dal troppo, e di non dimenticare che queste di Dante sono mere costruzioni immaginative, di scarsissima importanza, soprattutto per noi che abbiamo altre immaginazioni e dei sogni non conviene a lungo intrattenere la gente, "noiando altrui (ammoniva monsignor della Casa nel *Galateo*) col recitarli con tanta affezione e facendone sì gran meraviglia, che è uno sfinimento di cuore a sentirli": sicché, poniamo, è perditempo e reca fastidio discutere e udir discutere se Dante impiegò nel suo viaggio sette o nove o dieci giorni, e se nel Paradiso ventotto o quarantadue o settantadue ore, e a quale ora per l'appunto vi fece salita, se prima o dopo il mezzogiorno, e simili. Ma i dantisti ci costringono a ripetere su questo punto anche l'altra e più sostanziale censura, dell'antimetodicità del loro procedere, e a spiegare in che essa, nel caso particolare, consista. Dante, per minuzioso e meticoloso che sia proceduto, ha pur lasciato lacune nel

بسبب هذه الفرضية يتعمق مزيج كبير من الخرف في عبقرية دانتي أو ننقص من الاعتبار الذي نكنه له و لكنه في الحقيقة لأن هذه الفرضية التي تتعارض مع شفافية و وعي العقل و روحه، ليست بالفعل ضرورية.

جميع مؤلفي هذا النوع من الروايات، من لاهوت أو علماء أو اشتراكيين هم دقيقون و لأن فرضيتهم تتطلب ذلك فهم يستعملون بكثرة خيالاتهم . وحتى في القرن التاسع عشر كان هناك قلة من القراء والمستمعون-مثل إناث فيرونا، جعلت من خيالاتها حقيقة واعتقدت بشدة بوجود مختلف اليوطوبيا، و حركت أحيانا الأشرعة و المجاديف للوصول إلى أرض الميعاد و جزر السعادة.

وفقا لهيكل الكوميديا أي على خطى الرواية اللاهوتية، ظهر ما سُمي ب"الطوبوغرافيا الطبيعية" و "الطوبوغرافيا المعنوية" للممالك الثلاث التي اعتُبرت كأهم فرع للأدب الدانتي الذي تنافس بشدة مع الفرع المهتم بالمجاز. ولأن دانتي أراد و اتبع هذا الهيكل الذي يوجد في كتابه، فمن الطبيعي أن يهتم المفسرون بتوضيح ذلك. و حتى القراء (الذين عادة ما يحصلون على فكرة ملخصة ومشوشة و ذا أهمية قليلة) لتوضيحه أيضا و استيعابه في ذاكرتهم قد رسموا كما رُسمت من قبل الأطالس و كونوا جغرافيات للعالم الآخر لدانتي، و تخيلوا أوقات أو ساعات ذلك السفر وتعليقات حول المدونة الجنائية السائدة هناك و حول ترتيب المزايا و الجزاء. إلا أنه من الأحسن تكرير و تعزيز التوصية التي اكتملت سابقا و التي تتطلب الكثير من الحذر إذ يجب عدم النسيان بأن هذا يبقى مجرد بناء خيالي لدانتي بأهمية تافهة جدا، لا سيما بالنسبة لنا لأننا نملك خيالات وأحلام أخرى. و عليه لترفيه الناس لا يجوز "خلق السؤم في الآخرين (حَّذر من ذلك المونسنيور ديلا كازا في آداب حسن العيش) من خلال قراءة بالغة المودة وعبر خلق الكثير من الاستغراب لأن ذلك يتعب القلب الذي يستمع". لذلك نرتب –مع أنه ضياع للوقت- و ننزعج من حديث أو الاستماع لحوار يدور حول إذا ما تطلبت رحلة دانتي سبعة أو تسعة أو عشرة أيام، وإذا ما كانت الجنة قد استلزمت ثمانية و عشرون أو اثنان و أربعون أو اثنتين وسبعون ساعة، وفي أي ساعة تمكن من الصعود حقيقة: قبل أو بعد الظهر، وما شابه ذلك. ولكن دارسي دانتي يجعلوننا نكرر هذا و نتحدث و نشرح من جديد حتى تلك الرقابة المهمة التي وضعوها في عملهم الذي لا يريدونه أن يخضع لأي منهجية. رغم العمل الدقيق و المدقق لدانتي، فإن هذا الأخير ترك ثغرات في

congegno del suo romanzo teologico, e, per attento che sia stato, è incorso in talune contradizioni; fors'anche perché, come da alcuni si pensa, non poté dar l'ultima mano al poema, e sottomettere a generale riaccordo un'opera composta in più anni e sotto l'efficacia di molti e diversi avvenimenti. Se il suo lavoro fosse stato d'indole filosofica e critica, si potrebbe riempirne le lacune e risolverne le contradizioni, come si usa nello studiare i filosofi, ripigliando e continuando le loro indagini e tirando le logiche conseguenze che dalle loro proposizioni derivano; ma, essendo, com'è, lavoro d'immaginazione, e appartenendo anche quel che egli non ha detto all'immaginario, non si può logicamente supplire, né quello in cui egli si è contradetto si può conciliare, salvo che non si voglia continuare a lavorar d'immaginazione, senza le buone ragioni che spingevano Dante a farlo, e perciò almanaccando. Di questa impossibilità logica, al solito, non si rendono conto i dantisiti; ed eccoli a discutere (per recare solo un paio d'esempi) sul modo in cui Dante passò dall'una all'altra riva d'Acheronte; o sul luogo dove andranno, dopo il giudizio universale, le anime dei bambini del Limbo e quelle dei virtuosi pagani, e se non sarà loro assegnata la sede definitiva nella "divina foresta" del Paradiso terrestre; o sul come mai Catone stia a guardia del Purgatorio, laddove, quando costui morí, mezzo secolo prima dell'incarnazione di Cristo, il Purgatorio non esisteva ancora, sicché sarebbe da pensare che per intanto se ne andasse a stare nel Limbo, donde fosse poi cavato; ma allora si urta nell'altra difficoltà, che egli mostra di non conoscere Virgilio, che puro era nel Limbo, sicché converrebbe supporre nel Limbo vari circoli o clubs, e Virgilio e Catone ascritti a due circoli diversi, o che, nei secoli trascorsi dal tempo dell'assunzione al grado di guardiano del Purgatorio, Catone avesse dimenticato le fattezze e la favella del suo antico compagno; oltreché è da domandare se egli sia da riputare salvato o no, o se, dopo il giudizio universale, dovrà "tornarsene mogio mogio al Limbo", o se, andando invece nel Cielo, troverà poi dove sedere; e via per altrettali cosiddette "questioni dantesche", in altrettali modi risolute, dei quali e delle quali sarà onesto tacere.

C'è, quel che è peggio, un preconcetto, in quest'ardore di ricerche sulla topografia fisica e morale dei tre regni, che cioè tali notizie concorrano a determinare, e far comprendere e gustare, l'arte di Dante, il carattere di ciascuna delle tre cantiche e le ragioni del passaggio da una parte all'altra di ciascuna, da un episodio all'altro: onde « la storia » dell'altro mondo concepita come « storia

تقنية روايته اللاهوتية. ومهما كان يقظا فإنه قد وقع في بعض التناقضات، لأنه ربما كما يعتقد البعض، لم يتمكن من إعطاءاللمسة الأخيرة للقصيدة وإخضاع للتناغم مثل هذا العمل الذي أ ُلف خلال عدة سنوات و شهد العديد من الأحداث المختلفة. إذا كان عمله فلسفيا ونقديا فهذا سيسمح له بسد الثغرات وحل التناقضات كما هو الحال في دراسات الفلاسفة الذين يستأنفون و يواصلون تحقيقاتهم ويستنتجون النتائج المنطقية النابعة من مقترحاتهم. ولكن لأن عمل دانتي يستند على الخيال، وينتمي أيضا إلى ما لم يقله للخيال، فلا يمكن منطقيا التعويض أو التوفيق بين ما وقع فيه من تناقض إلا إذا كنا لا نريد الاستمرار في العمل بالخيال دون معرفة الأسباب الوجيهة التي دفعت دانتي للقيام بذلك، وعليه فالتفكير يبقى ضروريا. عادة ما لا يدرك الدانتيون هذه الاستحالة المنطقية، فيتجادلون (عبر القليل من الأمثلة) حول الطريقة التي انتقل بها دانتي من حافة إلى أخرى من وادي آكيرونتي، أو حول المكان الذي ستذهب إليه أرواح أطفال الليمبو و الوثنيون الفضلاء بعد القضاء النهائي، وإذا ما كان سيخصص لهم مقعد دائم في "الغابة الإلهية" التابعة للجنة الأرضية. يريدون أيضا أن يعلموا لماذا كاتوني هو حارس المطهر في حين أنه عندما مات، نصف قرن قبل تجسيد المسيح، لم يكن المطهر موجودا بعد و لذلك اعتقد في هذه الأثناء أنه سيذهب إلى اللمبو حيث تم استخراجه بعد ذلك؛ و لكن عندئذ سيواجه دانتي صعوبة أخرى والتي تتمثل في عدم معرفة فيرجيليو، الذي كان في اللمبو بامكانية هذه النجاة. و لذلك يليق افتراض وجود في هذا المكان دوائر أو نوادي مختلفة، وبأن فرجيليو وكاتوني ينتسبان إلى عالمين مختلفين، أو أن كاتوني قد نسي ملامح وكلمات رفيقه السابق في القرون الماضية ابتداء من وقت تعيينه كحارس للمطهر. يوجد بالإضافة إلى كل هذا التساؤل عما إذا كان معروف أن كاتون قد نجى أم لا، أو إذا كان بعد القضاء النهائي، قد وجب عليه "العودة إلى اللمبو بالارتقاء إلى أعلى"، أو بالعكس بالذهاب إلى السماء أين سيجد مكانا للجلوس. وهكذا تتتابع على نحو مماثل وحازم ما يسمى ب"القضايا دانتي"، ، والذي يجب بصراحة عدم التكلم عنها.

هناك ما هو أسوأ من الجدال السابق، وهو التحيز في ظل طاقات الأبحاث حول الطوبوغرافيا الطبيعية والمعنوية للممالك الثلاثة، أي أن هذه الأخبار ستتنافس لتحديد وفهم والتمتع بفن دانتي و بطابع كل واحدة من الأناشيد الثلاثة وبالأسباب التي دفعته بالانتقال من مملكة إلى أخرى و من حلقة إلى أخرى: في حين يُعتبر "تاريخ" العالم الآخر ك"تاريخ

estetica », e i legami e gli espedienti, come finezze d'arte. Ma poiché la struttura che abbiamo sommariamente delineata non nasce da motivo poetico, sebbene da un intento didascalico e pratico, essa non vale né a segnare il particolare carattere poetico, posto che vi sia, di ciascuna cantica, né i passaggi da una situazione poetica all'altra, e può dare solamente ciò che è nella sua natura, connessioni estrinseche alla poesia e determinate da ragioni strutturali. Ogni sforzo che si faccia per convertire queste ragioni in ragioni estetiche è sterile spreco di acume. La poesia delle tre cantiche non si deduce dal concetto del viaggio pei tre regni, mercé il quale l'umanità, e Dante che la rappresenta, passerebbe dall'angoscia e rimorso pel peccato al pentimento e alla purgazione, e di là alla beatitudine o perfezione morale: questo è uno degli aspetti del romanzo teologico, ma non è il principio informatore della poesia che a esso aderisce. La bellissima rappresentazione dell'arsenale dei Veneziani non ritrova il suo ufficio e la sua giustificazione poetica nell'asserita intenzione che, com'è stato sottilizzato, Dante avrebbe avuta di contrapporre uno spettacolo di fervida operosità economica al malvagio affaccendarsi dei barattieri, materia a quel canto; né l'escurso di Virgilio sull'origine di Mantova, nell'idea di dar saggio di storia veritiera tra le fandonie delle streghe e dei maghi; né Ulisse, che narra il suo ultimo eroico viaggio da esploratore, ha nulla che vedere coi fraudolenti, tra i quali è condannato. Ciascuno di quegli episodi sta per sé ed è una lirica a sé. E nemmeno si può considerare la struttura che sorregge la poesia come la "parte tecnica" del poema, giacché la tecnica (come ormai dovrebbe essere ammesso) o non esiste in arte o coincide con l'arte stessa, laddove la struttura della *Commedia*, avendo altra origine psicologica, non coincide interamente con la sua poesia.

جمالي" فالروابط و البواعث تُمثل رقة الفن. ولكن بما أن البنية التي رسمناها بإيجاز لم تولد بدافع شعري ولكن لغاية تعليمية وتطبيقية، فإنها لا تشير لا للطابع الشعري الخاص، باحتمال أنه موجود في كل أنشودة، و لا للفقرات المختلفة من واقع شعري لآخر، كما لا يمكن لها أن تقدم إلا ما هو مكمون في طبيعتها من وصلات خارجة عن نطاق الشعر ومحددة من طرف أسباب هيكلية. و كل جهد مبذول لتحويل هذه الدوافع إلى دوافع جمالية، يبقى عقيما و هدر للوقت. لا يُستخرج شعر الأناشيد الثلاثة من مفهوم السفر إلى الممالك الثلاث الذي من أجله البشرية و دانتي الذي يمثلها، سينتقلان من القلق والندم على الخطيئة إلى التوبة و التطهر، ثم إلى السعادة أو الكمال الأخلاقي: هو واحد من جوانب الرواية اللاهوتية، و لكنه ليس بالمبدأ الإعلامي للشعر الذي يجب أن ينتمي إليه. التمثيل الجميل لطائفة البنادقة لم يجد مكانه و لا مبرره الشعري في نية دانتي في مقابلة مشهد مليئ بعاطفة النشاط الاقتصادي بالشر الصاخب للمحتالين، أو تدخل فيرجيليو حول مانتوا بفكرة وجود حقيقة تاريخية في قصص الساحرات والسحرة، أوفي التحدث عن أوليسيس، الذي يروي آخر رحلاته البطولية كمستكشف و الذي ليست له أي علاقة عملية مع المحتالون الذي يتعذب معهم. كل واحدة من هذه الحلقات تتواجد لذاتها، و هي شعر موسيقي في حد ذاته. لا يمكننا أن نتوقف عند الهيكل الذي يساند الشعر ك"جزء تقني" للقصيدة لأن التقنية (التي يجب أن تُستوعب من الآن فصاعدا) لا وجود لها في الفن أو يمكننا القول بأنها تتزامن مع الفن في حد ذاته في المكان الذي لا يتطابق فيه تماما هيكل الكوميديا و ذلك بسبب نشأته النفسية، مع شعره.

APPENDICE H

TRADUZIONE ARABA TESTO A FRONTE DI ERICH AUERBACH



Erich Auerbach è un filologo tedesco nato a Berlino nel 1892. Dopo studi giuridici, ottiene nel 1921 un secondo dottorato in filologia romanza.

Dal 1923 al 1929 diventa bibliotecario. Scrivendo diversi saggi sulla poesia ottiene la cattedra di filologia romanza e nello stesso tempo lavora all'università di Colonia. A causa delle sue origini ebraiche, lascia la Germania nel 1936 per stabilirsi a Istanbul dove insegna fino al 1947 e scrive la sua opera maggiore 'Mimesis' (1946). Si trasferisce poi agli Stati Uniti in cui diventa un Professore all'università di Yale. Là Morirà nel 1957.

Fra le sue opere ci sono: Introduction aux études de philologie romane (1949), Da Montaigne a Proust: ricerche sulla storia della cultura francese (1970)...

Il nostro brano tradotto "La rappresentazione" (pp.138-144) è compreso nell'opera "Studi su Dante" (1929) che tenta di studiare i diversi aspetti della Divina Commedia. L'autore pone una profonda riflessione sullo status poetico di Dante e disegna con precisione il mondo strutturale e figurale del poeta italiano.

إريخ أورباخ:

إريخ أورباخ فقيه لغوي ألماني وُلد ببرلين سنة 1892. بعد القيام بدروس قانونية، تحصل سنة 1921على دكتوراه في فقه اللغات المشتقة من اللاتينية. بين 1923 و 1929 عمل كأمين مكتبة في برلين. بفضل كتاباته حول الشعر تحصل على اعتماد كأستاذ في فقه اللغات كما عمل فيما بعد كأستاذ في جامعة كولونيا.

بسبب أصله اليهودي و الخطر النازي، يترك ألمانيا سنة 1936 ليضع رحاله باسطنبول إلى غاية سنة 1947. هناك يعمل كأستاذ و يكتب أهم عمل له "ميمزيس" (1946). ينتقل فيما بعد لأمريكا أين يدرس في مختلف الجامعات الممروقة كييل. تأتيه المنية هناك سنة 1957.

من بين أعماله: تمهيد لدراسة فقه اللغات المستقة من اللاتينية (1949)، من مونتيني إلى بروست: بحث حول تاريخ الثقافة الفرنسية (1970)...

النص المترجم "تمثيل" (ص.138-144) مأخوذ من الكتاب "دراسة حول دانتي" (1929) الذي يريد أن يدرس مختلف جوانب الكوميديا الالهية. يتحدث الكاتب عن مكانة دانتي كشاعر و عن النظام الشكلي و المجازي لقصيدته.

La rappresentazione

Dante ha visto molti uomini, con i suoi occhi chiari e precisi ; ma non è un semplice osservatore. Ogni avvenimento dato, da lui non visto, ma solo saputo magari nella forma meno perspicua, diventa per lui un quadro animato ; sente il tono di voce di chi parla, ne vede i movimenti, ne intuisce gli istinti, e ne pensa i pensieri. Tutto questo è una cosa sola ; soltanto partendo da questa unità egli afferra il fenomeno. I gesti, le « manifestazioni plastiche » come le chiama uno studioso italiano, non contengono mai uno sfoggio di osservazione naturalistica ; hanno ogni volta il loro motivo e il loro limite nel fatto rappresentato ; se contengono in pari tempo l'essenza sensibile del corpo che li compie, è una coincidenza che deve risultare necessariamente dalla concordanza di questa essenza con il fatto. Noi non veniamo a conoscere nulla di specifico sull'aspetto esteriore delle persone di Dante e di Virgilio ; non viene descritta nessuna delle loro qualità fisiche, e l'unico passo in cui si dice qualcosa di questo genere, lo « alza la barba » di Beatrice (Purg., XXXI, v.68), è addirittura sorprendente, perché è soltanto metaforico. Dante non portò mai la barba. Ma dai molti fatti in cui i personaggi parlano e si muovono, come la situazione lo richiede, si forma l'immagine del loro corpo. E qualunque figura del poema si voglia scegliere – Ciacco, il goloso che, levatosi tra la sporca pioggia, ricade indietro stralunando gli occhi, Argenti che coperto di fango si morde da sé, Casella che con le braccia aperte viene incontro a Dante, il pigro Belacqua, che siede abbracciandosi le ginocchia e solleva appena la testa alla vista inaspettata- tutte insegnano che l'osservazione naturalistica è data e delimitata dal fatto ben determinato che si racconta, e che perciò la rotondità e la completezza dell'uomo sensibile, ottenuto nonostante tutto, può basarsi solo sul fatto che quell'avvenimento lo comprenda totalmente. Ma i pochi gesti che dà, Dante ama darli con esattezza estrema e spesso minuziosa; non accenna nulla, ma protocolla e descrive il movimento in una maniera spesso analitica, e molto spesso non gli basta ancora : egli cerca di renderlo chiaro e di accentuarlo con una similitudine lunga e diffusa, che costringe il lettore a indugiare e a goderla. Quand'egli al principio del poema si volge indietro a guardare la valle, sviluppa l'immagine del naufrago giunto in salvo, che ancor ansimante guarda il mare cui è sfuggito ; il suo perdersi nella vista di Dio alla fine del Paradiso, egli lo paragona alla crescente dedizione del

التمثيل

مع أن دانتي قد رأى الكثير من الناس بعينيه الجليتين و الدقيقتين، فإنه ليس بالملاحظ البسيط. كل حدث لم يستطع أن يراه و لكن ربما سمع عنه بطريقة غير واضحة، يصبح عنده كلوحة حية يسمع فيها نبرة المتحدث و يرى حركاته و يدرك غرائزه و يفكر بأفكاره. معتبرا كل هذا كشيء واحد، ينطلق دانتي من هذه الوحدة ليفهم الظاهرة. الحركات التي سُميت من طرف باحث إيطالي "المظاهرات المطواعة"، لا تحتوي أبدا على ازدهاء بالملاحظات الطبيعية، لأن كل مرة لديها أسبابها و حدودها الخاصة حول الحدث المُمثل؛ و لو احتوت في نفس الزمن على الجوهر الحسي للجسد الذي ينجزها، فهي مصادفة يجب أن تكون نتيجة ضرورية لانسجام هذا الجوهر مع الحدث. نحن لسنا في حالة تسمح لنا بمعرفة شيء محدد حول المظهر الخارجي لدانتي و لفرجيليو لأن و لا واحدة من صفاتهما الفيزيائية قد ُذكرت، و الفقرة الوحيدة التي قيل فيها شيء من هذا القبيل تبقى فعلا مدهشة لأنها من المجاز و هي جملة بياتريتشي "فلترفع لحيتكَ" (المطهر، 31، 68) مع العلم أن دانتي لم يحمل قط لحية. و لكن عبر الأحداث الكثيرة التي تتكلم عنها و تتحرك فيها الشخصيات على حسب الوضعية التي تتواجد فيها، تبدأ صورة جسدها تتشكل. و أيا كانت الشخصية الدانتية التي نريد أن نختارها –تشاكُو الأكول الذي كلما نهض بين قطرات الشتاء الوسخة يقع من جديد إلى الوراء محملقا عينيه؛ أرجانتي الذي كان مغطى بالطين يعض نفسه؛ كازيلا الذي بيديه المفتوحتين يستقبل دانتي؛ الكسول بيلاقوا الذي يجلس و هو يُقبل ركبتيه و يرفع بالكاد رأسه مع المشهد غير المتوقع- فإنها كلها تدل على أن الملاحظة الطبيعية هي محددة بواقع السرد، و لهذا فاقبال و فيض الإنسان الحساس يتعلقان فقط بالواقع الذي يكمنه الحدث. و لكن مع قلة الحركات التي يصفها دانتي فهو يعتمد على الدقة الشديدة و التفصيل. هو لا يُلمح لشيء و لكنه يفصل و يصف الحركة بطريقة تكون في الغالب تحليلية. في غالب الأحيان غير مكتفيا بذلك، يحاول دانتي جعل الحركة واضحة معتمدا على التشابه الطويل و المعروف الذي يُرغم القارئ على الإبطاء و على الاستمتاع بها. في بداية الملحمة لما يعود إلى الوراء لتأمل الوادي، يطور عندئذ صورة الغريق الذي استطاع أن ينجو بحياته و الذي ما زال قلقا يتطلع إلى البحر الذي هرب منه. هو يُشَبه ضياعه في رؤية الله مع نهاية الفردوس بالتفاني المتزايد

matematico a un problema insolubile ; tra queste due immagini stanno i cento canti con la loro infinita ricchezza di similitudini, che per lo più devono rendere evidente un fatto e più raramente un sentimento; meglio di ogni altra cosa, mostrano l'ampiezza e l'intensità della concezione dantesca: animali e uomini, destini e miti, idilli, azioni di guerra, paesaggi, descrizioni naturalistiche tratte dalla strada, il più generico avvenimento periodico che sia legato alla stagione o al mestiere, il ricordo più personale, tutto vi è contenuto ; le rane gracidanti alla sera, un ramarro che sfreccia attraverso la via, le pecore che si spingono fuori dal chiuso, una vespa che ritrae il pungiglione, un cane che si gratta, , pesci, falchi, colombe, cicogne ; un improvviso turbine che sradica gli alberi, il paesaggio di una mattina di primavera, quando è caduta la brina, il cadere della sera al primo giorno di un viaggio per mare, un monaco che ascolta la confessione di un omicida, una madre che salva il figlio dal fuoco, un cavaliere che balza solo avanti agli altri, il contadino sbalordito a Roma ; una volta brevissimo, un mezzo verso –« attento si fermò com'uom ch'ascolta, » - un'altra rifacendosi minuziosamente da lontano, così che un paesaggio, un avvenimento, una leggenda, si sviluppano ampiamente, per servire in un passo determinato al corso del poema. La tecnica di queste similitudini è antica, come si sa, alcune sono addiritura tratte da Virgilio, e molte conservano qualcosa del tono virgiliano ; ma lo spirito e l'intento sono diversi. Le similitudini virgiliane sono un ornamento e servono allo svolgimento soltanto in modo generico, perché danno una rappresentazione affine, quasi parallela ; se le si togliessero, disturberebbe il flusso del discorso poetico e si impoverirebbe anche l'armonia della rappresentazione, ma non si danneggerebbe la realtà, già così favolosa e indeterminata, del fatto. E ancor di più si allontana Dante dai contemporanei, che, come per esempio il Guinizelli nella poesia « Voglio del ver la mia donna laudare », raccolgono con divagazioni della fantasia ogni cosa graziosa, fiorente, radiosa, per paragonarla all'amata e si lasciano così sfuggire l'esattezza del particolare. Le similitudini di Dante non sono parallele, ma concordanti ; non devono adornare, ma chiarire ; sono tratte dal concreto e devono condurre al concreto. Perciò sono anche tanto ricche di quelle virgiliane e sanno uscire dal campo della lirica ; non servono a una bella invenzione, ma alla vera realtà : questo è il suo scopo, e per raggiungerlo Dante invoca le Muse, che vogliano assistere la sua poesia, « sí che dal fatto il dir non sia diverso » (Inf., XXXII, v.12).

لرياضي يعمل على إشكال لا حل له. بين هاتين الصورتين توجد مئة حاشية بثروتها من التشابهات غير المحدودة التي يجب أن توضح أيضا الأحداث و التي نادرا ما تهتم بالمشاعر. أحسن من أي شيء آخر، هي تُظهر سعة و كثافة التصور الدانتي: بشر و حيوانات، القدر و الأساطير، قصص الحب، حركات الحروب، مناظر، وصف طبيعي مأخوذ من الطريق، الحدث الدوري الأكثر عموما إن كان متعلقا بالفصول أو بالمهن، الذكرى الأكثر شخصية، فالكل ينتمي إليها؛ الضفادع المنقنقة مع المساء، العظاءة الخضراء التي تجري في الطريق، الغنم الذي يندفع خارج الحظيرة، الدبور الذي يسحب إبرته، الكلب الذي يحك نفسه، الحوت، الصقور، الحمام، اللقالق، الزوبعة المفاجأة التي تقتلع الأشجار، منظر صباح ربيعي، عندما يسقط الصقيع، نزول المساء خلال أول يوم سفر للبحر، الراهب الذي يستمع إلى اعتراف قتل، الأم التي تنقذ الابن من النار، الفارس الذي قبل الآخرين يقفز وحده، الريفي المندهش في روما؛ مرة مختصر الكلام -"يتوقف منتبها كرجل مستعد للاستماع" – و مرة يعيد من بعيد ما فعله بدقة؛ هكذا فكل منظر أو حدث أو أسطورة تتطور في الملحمة يكون لخدمة قطعة معينة من الشعر. تقنية استعمال هذه التشبيهات كما نعلم هي تقنية قديمة.البعض أُخذ من فرجيليو، أما معظمها فيتبع الأسلوب الفرجيلي، و لكن روحها وهدفها يبقيان مختلفين. تُعتبر التشبيهات الفرجيلية من الجماليات التي تخدم فقط تطور النص لأنها تمنح تمثيل مشابه و شبه مواز. و إذا حذفت من النص فهذا يُخل بتدفق الخطاب الشعري و يُفقر تناسق التمثيل و لكن مع ذلك لا يفسد حقيقة الحدث التي كانت في السابق خرافية و غير محددة. هذه الأخيرة تجعل دانتي مختلفا عن معاصريه الذين، كقوينزلي في شعره "أريد أن أمدح حقيقة امرأتي"، التقطوا بانحراف من الخيال، كل شيء وسيم وزاهر و متألق لمقارنته بالحبيبة، مفتقدين هكذا دقة الشيء الفريد. تشابهات دانتي لسن متوازيات و لكن منسجمات؛ لم توضعن للتجميل ولكن للتوضيح، هن مقتبسات من الملموس و يجب أن يقدن إلى الملموس. و لهذا فهن ثريات بالتشبيهات الفرجيلية ويستطعن الخروج من حقل الشعر الغنائي. استعمالهن ليس هو من أجل استنباط جميل و لكن لحقيقة صحيحة: هذا هو هدفه، و لكي يلتحق به دانتي فهو يدعو ربات الشعر لتساعدن نظمه " فلا يبتعدَ عن الواقعةِ الحقّ قولي" (الجحيم 32، 12).

Quanto si dice delle similitudini, vale in modo corrispondente anche per un'altra forma poetica, che Dante derivò dai modelli antichi : la metamorfosi. Nella *Commedia* è mantenuta totalmente la figura sia corporea che morale ; ma la autorealizzazione attuata nella sorte eterna causa mutamenti esterni, che talvolta distruggono completamente l'apparenza sensibile di un tempo. Il mutamento tocca soltanto l'apparenza e non la figura ; anzi, la nuova apparenza è la continuazione, intensificazione e interpretazione di quella di un tempo e manifesta dunque soltanto ora la vera figura. Con questo viene tolto a quel motivo antichissimo il suo carattere favoloso, ed esso esce dall'oscura lontananza della leggenda per entrare nella realtà presente; perché in ogni vivente può essere potenzialmente nascosta la metamorfosi, e chi non potrebbe pensare di diventare forse suicida ? Sono i suicidi e i ladri che sono colpiti in modo più forte dall'apparente mutamento di figura : gli uni sono diventati cespugli, divorati e insozzati dalle Arpie (Inf.,XIII), gli altri subiscono sotto gli occhi di Dante la strana trasformazione di ardere al morso di un serpente e nuovamente risorgere dalle ceneri oppure cambiare la figura con quella di un serpente. Sono persone conosciute della storia contemporanea quelle che subiscono le trasformazioni, ed esse contengono il giudizio che interpreta la loro vita di un tempo ; perciò il processo passa dalla lontana sfera mitica al reale, e nella figura mutata si lamenta, o beffeggia o sibila o sputa un uomo ben determinato, che molti hanno conosciuto e che tutti possono immaginarsi come uno di loro. Dante rende il processo attuale dell'esser trasformato o del trasformarsi molto più concretamente che non Ovidio o Lucano, in quanto esso è sorte individuale dell'uomo ; l'incontro con Pier della Vigna o lo scambio di figura dei ladri fiorentini hanno un'intensità ed esattezza d'espressione, un grado di contenuto reale, a cui non si può paragonare nulla di antico, proprio perché, come nelle similitudini, al posto della lontananza poetica della bella apparenza è subentrata la vicinanza della verità giudicatrice.

Le anime del Paradiso hanno subito un mutamento di figura generale e non superabile da occhi umani : lo splendore della loro beatitudine le tiene nascoste, Dante non le può riconoscere ; devono dire esse stesse chi sono e i loro sentimenti, non possono servirsi facilmente di un'espressione, di un gesto individuale ; ormai è solo lo splendore che manifesta un sentimento personale. C'era il pericolo di una spersonificazione troppo forte e di una ripetizione monotona, e spesso si è sostenuto che Dante non l'abbia superato: il Paradiso

التشبيهات تدل أيضا بالمطابقة على شكل شعري آخر اشتقه دانتي من النماذج القديمة: المسخ. في *الكوميديا* الهيئة تُحفظ كلية إن كانت جسدية أو أخلاقية، و لكن الاكتمال الذاتي الذي يحدث في القدر الأبدي يسبب تحولات خارجية تدمر في بعض الأحيان بطريقة كلية المظهر الحسي لزمن معين. التحول يمس فقط المظهر بدون الهيئة؛ و على العكس المظهر الجديد هو استمرار و تشديد و تأويل لمظهر زمن معين و هو إذا الآن يُظهر فقط الهيئة الحقيقية. مع هذا التحول تُنزع الطابع الخرافي من هذا الحافز القديم الذي خرج من البعد المظلم للخرافة ليدخل في الحقيقة الحاضرة، لأنه في كل كائن حي يوجد إمكانية اختباء المسخ، و من لم يفكر في احتمال أن يصبح منتحر؟ إن المنتحرين و اللصوص هم الأكثر إصابة بالتحول الظاهر للهيئة: البعض أصبح شجيرات تُلتهم و تُوَسخ من طرف الهريوسات (الجحيم، 13)، و البعض الآخر تحت أنظار دانتي، يتعرض إلى تحول غريب بحيث يشتعل عندما يعضه ثعبان ثم من جديد يحيا من الرماد أو يغير هيأته مع ثعبان. الشخصيات التي تتعرض إلى التحولات هي شخصيات معروفة من التاريخ المعاصر، تتعرض إلى عقاب يعكس حياتها السابقة، و لهذا فالعملية تنتقل من فلك أسطوري بعيد إلى الحقيقة. و في صورة التحول الشخصيات تشتكي أو تهزأ أو تصفر أو تبصق على رجل معين عرفَه الكثيرون أو تخيلوه كواحد منهم. يجعل دانتي العملية الحالية للكائن المتحول أو للتحول في حد ذاته أكثر تجسيدا من أسلافه أوفيد أو لوكانو لأنها تعبر عن المصير الفردي للإنسان. المقابلة مع بيار دلا فينيا أو تقنص اللصوص الفلورنسيين يملك قوة و دقة تعبير و مستوى مضمون حقيقي لا يمكن مقارنته بأي شيء سابق لأنه في مثل هذه التشبيهات، قُرب الحقيقة القضائية يحل محل البعد الشعري للمظهر الجميل.

أرواح الفردوس تتعرض فورا لتحول عام للهيئة و لا يمكن لأي عين بشرية اجتياز ذلك: تألق طوبتها يبقيها مختبئة و لذلك لا يستطيع دانتي التعرف عليها و عليه يجب على هذه الأرواح التعريف بنفسها و البوح بمشاعرها كما أنها لن تتمكن بسهولة استخدام عبارة أو حركة فردية لأنه الآن، فقط التألق يستطيع إظهار إحساسها الشخصي. كان هنالك خطر فقدان قوي للشخصية و لتكرار ممل في الملحمة، و لكن غالبا ما قيل بأن دانتي لم يستطع تجاوزه لأن الفردوس

non possederebbe il vigore poetico delle prime due parti. Ma tale critica all' « ultimo lavoro » di Dante nasce dal pregiudizio romantico di cui dicemmo sopra e dimostra che il critico non sa abbandonarsi a tutto l'insieme del soggetto di Dante. La grande somiglianza delle apparizioni luminose, che è causata dalla comune beatitudine, non esclude qui la conservazione della figura personale ; la figura è nascosta del tutto o quasi alla vista, ma esiste e trova la via di manifestarsi. Il rivelarsi è più tenue e si svolge più indirettamente che nelle altre parti ; ma anche qui ha le sue radici nella concordanza, determinata dalla visione del poeta, fra vita terrena e sorte eterna e trova la sua occasione nell'incontro col vivo Dante. Benché il loro corpo rimanga nascosto, le apparizioni luminose del Paradiso possiedono un gesto affettivo con cui accompagnano il ricordo della passata vita terrena di un tempo; sono i diversi modi della luce e del suo movimento che Dante rende evidenti con una imponente ricchezza di similitudini: le anime femminili della luna appaiono come perle su una bianca fronte, le anime della sfera di Mercurio si raccolgono attorno a Dante come i pesci che nuotano nella chiara acqua verso il cibo loro gettato ; un'interruzione del ballo, quando comincia una nuova melodia, il battere di un orologio che chiama a mattutino, il doppio cerchio dell'arcobaleno indicano le fasi della danza nella sfera del sole ; come una stella cadente cade sulla terra, cosí la luce di Cacciaguida precipita dalla croce di Marte verso il nipote, e il trionfo di Cristo dà lo spunto allo sviluppo del più bello di tutti i paesaggi lunari : « quale ne' plenilunii sereni… » i recitatori che leggono questo passo con espressione di cantelena sognante, e gli interpreti che preferirebbero privarlo di ogni senso e di ogni scopo per vedervi soltanto un abbandonarsi mistico, anonimo e indipendente, in breve la concezione moderna della poesia come « ens realissimum » dell'intuizione, che non richiede né ammette un ulteriore ricorso alle sue fonti, si scosta di molto dallo spirito del poeta ; perché è la verità della dottrina razionale, che genera l'immagine sensibile e le dà vigore ; e chi, come i più, ha in mente quel passo ma ha dimenticato che si riferisce al trionfo di Cristo, è come un bambino che ruba lo zibibbo dalla torta : del gusto della torta sente molto poco. Le « pasture » « da pigliare occhi, per aver la mente » (Par., XXVII, v.92), per citare il magnifico verso di Dante, hanno troppo poco valore per tali interpreti ; essi dimenticano o non vogliono vedere che si tratta dell' « aver la mente »; l'apparenza sensibile, per bella che sia, serve a

لا يمتلك الحيوية الشعرية الموجودة في الجزأين الأوليين. و لكن نقد هذا "العمل الأخير" لدانتي وُلد من الإجحاف الرومانسي الذي تحدثنا عنه سابقا، و يُبين أن الناقد لا يعرف التخلي عن نفسه في سبيل المواضيع الدانتية. التشبيه الكبير للظهور الضوئي الذي سببته الطوبة المشتركة لا ينفي الاحتفاظ بالهيئة الشخصية التي تكون مخبأة عن النظر كليا أو جزئيا و لكنها موجودة و وجدت الطريقة لتظهر. ظهورها الآن أضعف و يتم بطريقة غير مباشرة ليس كما في الأجزاء الأخرى، و حتى هنا فهو يأخذ جذوره من الانسجام المحدد من طرف الشاعر بين الحياة الأرضية و المصير الأبدي، كما يجد مناسبته في الالتقاء مع دانتي عند محياه. مع أن جسد هذه الأرواح يبقى مختبئا فالظهور الضوئي في الفردوس يملك حركة عاطفية تصحب معها ذكرى الحياة الأرضية الماضية. يجعل دانتي الأشكال المختلفة للضوء و للحركة واضحة باستعمال ثروة كبيرة من التشبيهات: الأرواح الأنثوية في سماء القمر تظهر مثل لآلئ على واجهة بيضاء، أرواح سماء عطارد تتجمع حول دانتي كالحوت الذي يسبح في المياه الصافية لالتقاط الأكل الذي يُرمى له؛ انقطاع الرقصة السماوية: بينما يبدأ اللحن الجديد المتمثل في دقات الساعة التي تنادي الصباح، القوس المزدوج لقوس قزح يشير لمراحل الرقص في سماء الشمس؛ مثل الشهاب الذي يسقط على الأرض فنور كاتشاقويدا يهوي من صليب المريخ نحو حفيده، و انتصار المسيح يعلن انطلاق تطور أجمل المناظر القمرية: "الذي مع البدر الهادئ..." القراء الذين يقرؤون هذا المقطع بعبارة نغم رتيب حالم، و المفسرون الذين يفضلون تجريده من أي معنى أو هدف و رؤيته فقط كاستسلام أسطوري و مجهول و حر، باختصار المفهوم الحديث للشعر ك"كيان مطلق" للحدس لا يتطلب و لا يقبل الرجوع من جديد إلى المرجع و يبتعد كثيرا عن فكر الشاعر؛ لأن حقيقة المذهب العقلاني هي التي تخلق الصورة الملموسة و تعطيها الحيوية ومَن لا يتذكر مثلا مقطع من نص و نسي أنه يشير إلى انتصار المسيح، فهو كالطفل الذي يسرق الزبيب من الحلوى: لا يشعر إلا قليلا بطعم الحلوى. "المراعي" "التي تذهل العينين للحصول على العقل" (الفردوس، 27، 92)، التي هي بيت شعري رائع لدانتي، لا تملك إلا أهمية قليلة جدا لدى مثل هؤلاء المفسرين الذين نسوا و لا يريدون رؤية الأمر المتعلق ب"الحصول على العقل". المظهر الملموس أيا كان جماله، يهدف إلى

comunicare un contenuto di fatto razionalmente comprensibile, e soltanto dal contenuto si deve provare se l'incanto dei sensi è surrettizio o legittimo.

Anche i paesaggi e le determinazioni temporali di Dante, con il frequente ricorso a tradizioni mitico-astrologiche, non servono solo al puro e semplice incanto dei sensi, così come quel ricorso non è solo sfoggio di erudizione. Erudizione mitica e incanto dei sensi servono entrambi alla figura e la figurazione evidente –del mattino o della sera, di un'ora del giorno o della stagione, come si documentano in un momento dato- è un modus o una maniera di apparire dell'ordine divino. Proprio perché essa rientra dappertutto nell'ordine divino, la natura è impregnata di spirito ; essa è « natura sympathetica » che contiene sempre un tutto ed è soggetta a una vivificazione dello spirito. Ed è sempre uno scenario consono alla sorte umana ; nell'unitarietà della forma della scena anche la più violenta espressione trova misura e giustificazione ; un verso come questo :

urla li fa la pioggia come cani

(Inf., VI, v.19)

pur nella sua orribile forza espressiva è misurato, perché poggia su tale concordanza.

In questo oltretomba l'apparenza empirica è sempre mantenuta ; ci riempe d'incanto o di orrore, ma non ci dà mai fastidio, come tanto spesso la realtà della nostra vita; e nella singola immagine non ci offre mai qualcosa di accidentale, di cieco, di frammentario, ma sempre il tutto. L'altra fantasia della visione divina si è impadronita del fenomeno, l'ha ordinato e trasformato, e ora esso diventa figura vera e definitiva, che nel suo posto e nella sua essenza tradisce la ricchezza di rapporti di quell'ordinamento e perciò presuppone e comprende tutte le altre figure che sono contenute in quell'ordine. La poesia della *Commedia* è eminentemente filosofica : non tanto per le dottrine filosofiche in sé, che il poema espone, quanto piuttosto perché lo spirito delle dottrine costringe il poeta a poetare filosoficamente. Nel suo oggetto, lo « status animarum post mortem » sta per il poeta, che da buon cristiano crede alla giustizia che tocca a ogni singolo individuo, la necessità di rendere sensibile l'idea dell'individuo ; ogni aspetto casuale e solo temporale del fenomeno deve cadere, e tuttavia deve essere conservato l'uomo, la sua totalità irripetibile di spirito e corpo, perché subisca o goda la giustizia divina. I rapporti temporali sono cessati, ma, quasi frutto di tutto il suo agire e soffrire terreno, la forma *a priori* dell'io è mantenuta

نقل مضمون هو بالفعل مفهوم عقلاني، و فقط من المضمون يجب محاولة رؤية إذا ما كان سحر المعاني خفيا أم شرعيا.

كما أن المناظر و التحديدات الزمنية لدانتي، بلجوءه المتكرر إلى التقاليد الأسطورية و التنجيمية، لا تفيد السحر الحسي البسيط و الخالص، فمثل هذا الالتجاء ليس ازدهاء بالمعرفة الواسعة. المعرفة الواسعة الأسطورية و سحر الأحاسيس يخدمان معا الهيئة، و التمثيل الواضح –للصباح أو للمساء، لساعة من النهار أو من الفصل، كما تُعرف في وقت معين- هو طريقة ظهور النظام الالهي. لأنها تتسرب في كل مكان من النظام الإلهي، فالطبيعة مصبوغة بالفكر. هي "طبيعة جذابة" تشمل دائما الكل و تخضع لإحياء للفكر و تبقى دائما مشهدا منسجما للمصير الإنساني. حتى العبارة الأكثر عنفا في وحدة شكل المشهد تجد مقياسا و تبريرا. بيت شعري مثل:

الشتاء تجعلهم يصرخون مثل الكلاب

(الجحيم، 6، 19)

هو في قوته التعبيرية الرهيبة مُنظم لأنه يعتمد على هذا النوع من التوافق.

في عالم الأموات هذا، يُحترم دائما المظهر التجريبي لأنه يملؤنا بالسحر و الرعب، و لكن لا يشعرنا أبدا بالاشمئزاز كما تفعل غالبا حقيقة حياتنا التي لا تمنحنا أبدا في الصورة الواحدة أي شيء عرضي أو أعمى أو جزئي و لكن تعطينا 'الكل'. الخيال الآخر للرؤيا الإلهية يتحكم في الظاهرة بتنظيمها و تطويرها و بذلك يصبح بدوره صورة حقيقية و نهائية تخدع بمكانتها و جوهرها ثروة علاقات هذا النظام و لهذا تفترض مسبقا و تشتمل كل الهيئات الأخرى التي تبقى متضمَنة في هذا النظام. بسموه شعر الكوميديا هو فلسفي: ليس بسبب المذاهب الفلسفية المكبوتة فيه و التي تعرضها الملحمة و لكن لأن فكر هذه المذاهب تدفع الشاعر أن ينظم فلسفيا. في موضوعه "حالة الأرواح بعد الموت" الشاعر بمسيحيته و ايمانه بعدالة تمس كل الأشخاص، يريد جعل فكرة الشخص ملموسة. كل مظهر صُدَفي و مؤقت من هذه الظاهرة يجب أن يحدث مع الأخذ بعين الاعتبار الإنسان في وحدة روحه و جسده التي لا تتكرر، لكي يتعرض أو يتمتع بالعدالة الإلهية. مع اختفاء الروابط الزمنية، فهيئة الأنا التي هي نتيجة عملها و معاناتها الأرضية تستمر

nell'eternità. Come il lavoro filosofico estrae dai fenomeni le idee pure, cosí questo lavoro poetico ne estrae la vera figura, che è insieme corpo e spirito ; ciò che esso crea è quasi concretezza ideale o una cosa spirituale cui il corpo è necessario, concordante ed essenziale. La connessione nel vero ordine dell'aldilà è la fonte di quella verità necessaria e reale che la *Commedia* offre, e quindi dei germi del « vital nutrimento » (Par., XVII, v.137) che Dante promette ai suoi lettori.

Egli sperava nel favore di quelli che « questo tempo chiameranno antico » (Par., XVII, v.120) e la sua speranza si è compiuta. Ma egli non si immaginava che un giorno una buona parte dei suoi ammiratori sarebbe stata formata da uomini per i quali i principî della sua fede e della sua concezione del mondo non significano più nulla e sono diventati estranei. Non poteva immaginarselo, perché a lui come a tutto il suo tempo mancava il senso storico o la capacità di ricostruire un'epoca storica senza rapporti col presente, solo sui suoi dati e le sue premesse. Sebbene capitasse a lui per Virgilio non molto diversamente da quanto capita a noi oggi per lui, sebbene i principî culturali e spirituali da cui l'arte virgiliana era sorta fossero decaduti e del tutto estranei a Dante, egli non si accorgeva ; egli trasformava Virgilio come se la Roma di Augusto fosse separata dalla sua soltanto dal passare del tempo, e come se quanto era accaduto nel frattempo avesse portato soltanto un aumento di esperienze e di eventi, ma non un mutamento di tutta la forma di vita e di pensiero, onde Virgilio diventa un antenato che parla la lingua del nipote e lo capisce fino in fondo, mentre a noi invece sembra –Anatole France lo ha spiegato con la sua eleganza dotta, ma un po' a buon mercato- che Virgilio, se avesse conoscenza di Dante, non potrebbe né apprezzarlo, né comunque capirlo. Noi abbiamo almeno un'intuizione relativamente migliore della natura di civiltà passate o straniere, e da questa intuizione abbiamo acquistato infine addirittura la capacità di adeguarci ad esse, invece di prendere, come Dante, la via opposta ; per un certo periodo e senza impegnarci noi possiamo accoglier forme e premesse a noi estranee, come ci si piega alle regole di un giuco, e in questo modo speriamo di possedere con chiarezza la natura e le istituzioni di civiltà straniere e godere la loro arte. Per Dante, come per pochi altri, non chi capisce la sua lingua ed è capace di rivivere e risentire il destino umano, potrà accogliere immediatamente gran parte della sua opera ; il minimo di introduzione storica che è necessario, ce lo forniscono i suoi versi, senza che ce ne accorgiamo. Molto più difficile è l'altra questione; se anche la più alta capacità

في الخلود. في مثل العمل الفلسفي الذي يستخرج من الظواهر الأفكار الخالصة، فإن العمل الشعري يستخرج منها الصورة الحقيقية التي هي في مجموعها جسد و روح. ما يقوم بانتاجه هو بالتقريب تجسيد مثالي أو شيء روحاني يتطلب و يتوافق و يستوجب وجود الجسد. وجود رابط في النظام الحقيقي لعالم الحياة ما بعد الموت هو أصل هذه الحقيقة الضرورية التي تمنحها الكوميديا و بذور ال"غذاء حي" (الفردوس، 17، 137) الذي وعده دانتي لقرائه.

كان يأمل في فضل هؤلاء الذين "سمّوا هذا الزمن بالقديم" (الفردوس، XVII، 120) و أمله أخيرا تحقق. و لكنه لم يتخيل يوما بأن أغلبية معجبيه متكونة من رجال لا يعطون أية أهمية لمبادئ إيمانه و تصوره للعالم التي أصبحت اليوم غريبة. لم يستطع تخيل ذلك لأنه نقص عنده و عند كل معاصريه المعنى التاريخي و القدرة على إعادة بناء عهد تاريخي بدون أي روابط مع الحاضر و لكن فقط مع معطياته و تمهيداته. لو أن ما يحصل له بشأن فيرجيليو لن يختلف كثيرا على ما يحصل اليوم لنا بشأنه، و لو أن المبادئ الثقافية التي وُلد منها الفن الفرجيلي تصبح منحطة و غريبة على دانتي فإن هذا الأخير لا يستطيع التنبه لذلك. لقد حوّل فيرجيليو معتبرا أن رومة أوقوستو لم تنفصل عن رومته إلا بوقت قليل و كأن ما حصل خلال هذا الزمن قد تسبب في ازدياد التجارب و الأحداث ولم يتسبب في تحول كل أشكال الحياة و الفكر، و أين فرجيليو يصبح سلفا يتكلم لغة حفيده و يفهمه جيدا. و على العكس فإننا نظن أن فرجيليو -أنطول فرانس قد شرحه بأناقته العالية و لكن بالقليل من التسرع- لو كان على علم بدانتي فمن المحتمل أنه لا يستطيع تقديره و فهمه. نحن على الأقل نملك نسبيا حدس أفضل نحو طبيعة الحضارات الماضية أو الأجنبية، و من هذا الحدس استطعنا في الأخير الحصول مباشرة على القدرة على التأقلم معها، على خلاف دانتي الذي أخذ الطريق المعاكس. لوقت معين و بدون تعب، نستطيع استقبال أشكال و تمهيدات غريبة عنا كأن الأمر يتعلق بالرضوخ لقواعد لعبة نأمل من خلالها امتلاك بوضوح الطبيعة و منشآت الحضارات الأجنبية و التمتع بفنها. بالنسبة لدانتي و لقلة أخرى، ليست هناك حاجة لهذا التأثر. من يستطيع فهم لغته و العيش و الشعور بالقدر الإنساني، يمكنه فورا استقبال قدر كبير من شعره. يمكن الحصول على أقل قدر ضروري من التمهيد التاريخي من أبياته الشعرية بدون أن ننتبه لذلك. القضية الأخرى أكثر صعوبة: لو وصلت إلى دانتي أسمى قدرة

di senso storico e la più profonda erudizione possano penetrare sino a lui, quando manchi del tutto la volontà di lasciarsi impegnare dal suo mondo ideale. Senza dubbio, le grandi creazioni dello spirito umano non sono legate alle forme particolari di pensiero e di fede da cui nacquero ; esse mutano con ogni generazione che le ammira, e le mostrano un nuovo aspetto, senza perdere il loro carattere ; ma c'è un limite alla loro possibilità di trasformarsi ; a forme troppo arbitrarie di ammirazione esse non si piegano più. E per la *Divina Commedia* mi pare, per esprimermi con cautela, che il limite della sua possibilità di trasformarsi sia quasi raggiunto, quando i suoi competenti interpreti filosofici ne estraggono le cosidette bellezze poetiche, e le apprezzano come un fenomeno puramente sensibile, ma lasciano da parte il suo sistema e la sua dottrina, anzi tutto il suo « oggetto » come cosa indifferente, in certo modo bisognosa di benevola giustificazione.

Oggetto e dottrina della *Commedia* non sono una parte accessoria, ma la radice della sua bellezza poetica. Nella luminosa massa delle sue immagini e delle sue similitudini, nell'incanto sonoro dei suoi versi, essi ne sono le forze motrici, sono la forma di questa materia, ravvivano e accendono l'alta fantasia ; essi soli danno alle cose viste nella visione, insieme con la loro vera figura, anche la potenza di afferrare e incantare e in questa convinzione concludiamo questa parte della nostra indagine con l'apostrofe di Dante alla fantasia :

O imaginativa che ne rube
tal volta sí di fuor, ch'om non s'accorge
perché dintorno suonin mille tube,
chi move te, se 'l senso non ti porge ?
Moveti lume che nel ciel s'informa
per sé o per voler che giù lo scorge.

(Purg., XVII, vv.13 sgg.)

للمعنى التاريخي و أعمق معرفة ، ستغيب عنا الرغبة على ترك عالمه المثالي. بدون شك الإبداعات الكبيرة للفكر الإنساني غير مرتبطة بالأشكال الخاصة للفكر و بالايمان التي وُلدت منه. تتحول هذه الأخيرة مع كل جيل يُعجب بها و تظهر بمظهر جديد بدون أن تفقد من طابعها؛ و لكن هناك حد لاحتمال تحولها و الآن لن تخضع أبدا إلى أشكال الإعجاب العشوائية. بالنسبة للكوميديا الإلهية أظن، و هذا لكي أتمكن من التعبير بحذر، أن حد احتمال تحولها قد قارب أن يكتمل عندما يستطيع مفسروها من الفلاسفة الأكفاء أن يستخرجوا منها الجماليات الشعرية و التمتع بها كظاهرة ملموسة محضة و لكن يجب أن يتركوا جانبا نظامها و مذهبها. و على العكس سيكون "موضوعها" شيء غير مبال به و يحتاج بطريقة معينة إلى تبرير خيِّر.

موضوع و مذهب الكوميديا ليسا جزءً ملحقا و لكن أصل جمالها الشعري. في مجموع صورها و تشابهاتها النيرة و في سحرها الصوتي، تمثل الأبيات القوى المحركة و المادة التي تحيي و تشعل الخيال الأسمى. هي الوحيدة التي تمنح للأشياء الظاهرة، في الرؤيا معا مع صورتها الحقيقية، قوة جذب و سحر. و في جملة هذا الاقتناع نختم هذا الجزء من بحثنا بنداء دانتي للخيال:

أيّها الخيال، يا مَن تجرفنا أحيانا
بعيداً عنْ أنفسنا حتّى لا نكاد نسمع شيئاً
و إنْ نُفخَ حولَنا بألفِ صورٍ،
ما الذي يُحركَ، إذا لم توقظكَ الحواس؟
أنَّكَ يحركك نورٌ يكتمل في العلى،
صادراً عن ذاته أو عن مشيئةٍ تبعث به إلى أسفل.

(المطهر، XVII، 13-18)

APPENDICE I
TRADUZIONE ARABA TESTO A FRONTE DI BRUNO NARDI

Bruno Nardi (1884-1968) era fra i primi studiosi moderni che davano l'importanza alla conoscenza della cultura e della filosofia medievale per capire bene Dante e i suoi testi.

Fra i suoi scritti dedicati a Dante ci sono: Saggi di filosofia dantesca (1930) e Dalla Commedia al Convivio (1960).

Il nostro brano (pp.390-397) scelto dall'opera "Dante e la cultura medievale" (1942) disegna in un'atmosfera filosofica il pensiero dantesco e tenta di determinare lo statuto particolare di Dante visionario.

برونو ناردي:

يعتبر برونو ناردي (1884-1968) من بين أهم الباحثين الذين أكدوا على وجوب معرفة ثقافة و فلسفة العصور الوسطى لفهم دانتي و نصوصه.

من بين مؤلفاته التي في أغلبيتها تدرس دانتي هنالك: 'كتابات فلسفية دانتية' (1930) و 'من الكوميديا إلى الوليمة' (1960).

النص الذي بين أيدينا (ص 390-397)أُخذ من الكتاب 'دانتي و ثقافة العصور الوسطى' (1942) الذي في جو فلسفي يحاول التدقيق في الفكر الدانتي و مكانة الشاعر كصاحب رؤيا.

Dante Profeta

Dopo la figurazione apocalittica nell'Eden, la visione profetica di Dante si trasforma in un *raptus* di lui al cielo. Se nella discesa entro il baratro infernale e nella salita su pe'balzi del Purgatorio gli era bastata la guida di Virgilio che aveva cantato l'andata d'Enea all'Eliseo, ora solo la donna beata nella luce di Dio può condurlo, su, di cielo in cielo, a contemplar la gloria di colui che tutto muove, nell'Empireo. Per visitare il regno de'morti gli era bastato di calcare le orme d'Enea ; per ascendere al cielo, egli deve affidarsi a san Paolo nel suo rapimento fino al trono di Dio. E all'Apostolo egli effettivamente pensa, come abbiamo visto, quando dichiara di non sapere se soltanto coll'anima oppure in anima e corpo Diol o aveva innalzato col lume della sua grazia, traendolo fuori « dal mortal mondo ». Come san Paolo anch'egli ha visto e udito cose misteriose « quae non licet homini loqui », « che ridire né sa né può chi di là su discende » (Paradiso I, 6).

V'è di più. Come san Paolo era predistinato da Dio, ugualmente predistinato è lui, Dante, profeta del grande rinnovamento. A chi come a te –esclama il glorioso vecchio Cacciaguida- è stata mai dischiusa due volte la porta del cielo (Paradiso XV, 28-30) ? E Beatrice gli annunzia, nell'Eden :

Qui sarai tu poco tempo silvano ;
e sarai meco sanza fine cive
di quella Roma onde Cristo è romano.

(Purgatorio XXXII, 100-102)

« Prima che tu a questa nozze ceni », l'assicura ancora Beatrice, indicandogli il « convento delle bianche stole » e il gran seggio nel quale sederà l'anima augusta dell'alto Arrigo (Paradiso XXX, 135). Dante, insomma, non soltanto spera, come ogni cristiano, ma è certo della sua salvezza, che gli è annunziata da questi due spiriti beati; egli è convinto che il raggio della grazia lo porti su « per quella scala, u'sanza risalir nessun discende » (Paradiso X, 83-87). Ora egli sapeva bene che la predistinazione è un mistero imperscrutabile, noto soltanto a Dio. Noi stessi che vediamo l'essenza divina, -dicono gli spiriti beati che forman l'immagine dell'Aquila,-« non conosciamo ancor tutti li eletti » (Paradiso XX, 130-135 ; XXI, 91-96). I presdestinati, secondo il comune insegnamento dei teologi medievali, non hanno alcuna conoscenza certa nè di trovarsi in grazia di Dio nè della salvezza che sperano. Soltanto ad alcuni, per un singolare privilegio,

دانتي نبي

بعد الانطباع حول قروب الساعة الذي عاشه دانتي في جنة العدن، تتحول رؤياه النبوية إلى عملية خطف *(raptus)* إلى السماء. إذا كان قد اكتفى أثناء هبوطه في غور الهاوية الجهنمية و لدى صعوده درجات المطهر بإرشاد فيرجيليو الذي غنّى ذهاب إنيا إلى الإليز، فالآن وحدها السيدة الطوباوية قادرة على قيادته في عُلا النور الإلهي، من سماء إلى سماء، لتأمل مجد الذي في الأمبيريوم يحرك بقدرته و إرادته كل شيء. لزيارة مملكة الموتى، ما كان على دانتي إلا أن يتبع آثار خطى إنيا؛ و للصعود إلى السماء فإنه يثق بباولو و بتجربة خطفه إلى عرش الله. وقد فكر في الحواري -كما رأينا ذلك سابقا، عند ما صرح أنه لا يدري إن كان الله قد رفعه إليه بنور فضله و استخرجه من "العالم الفاني"، بالروح وحدها أو بالروح و الجسد معا. مثل القديس باولو ، رأى و سمع دانتي أشياء غريبة "كلمات غامضة لا يُسمح لأي بشري أن يفصح عنها"، لا يمكن للانسان العادي رؤيتها، أو "أن يعيد قولها مَن ينزل من الأعالي" (الفردوس I، 6).

هناك المزيد. مثل القديس باولو الذي كان مختارا من الله، فقد حظي دانتي بنفس القدر إذ أصبح مختارا كنبي لعملية تجديد أكبر. "لمَن غيرك فُتحت أبواب السماء لمرتين؟" تعجب الشيخ الأكبر كاتشاقويدا (الفردوس XV، 28-30) و بياتريتشي أبلغته في جنة النعيم قائلة:

"لن تظلّ في هذه الغابة طويلاً ؛
و معي ستكون مُواطناً بلا انتهاء
في روما هذه تلقى في المسيح مُواطنها،

(المطهر XXXII، 100-102)

"ستتربع قبل أنْ تتعشّى أنتَ في هذه الأعراس"، تُواصل بياتريتشي حديثها مُشيرة له "دَيرُ هذه الثياب البيضاء" و المقعد الكبير الذي ستجلس عليه الروح الجليلة للعظيم أريقو (الفردوس XXX، 132). أمل دانتي باختصار، ليس كأمل أي مسيحي، لأنه متأكد من النجاة التي أبلغته عنها الروحين الطوباويتين. و يبقى بذلك مقتنعا بأن شعاع الفضل الإلهي سيحمله إلى الأعالي "عبرَ هذه السلالم التي لا ينزل منها المرء إلا ليصعدَ ثانيَةً" (الفردوس X، 86-87). الآن هو يعلم جيدا أن التخيير يبقى غموضا لن يكشفه أحد و لا يعلمه إلا الله. نحن أنفسنا الذين نرى الجوهر الإلهي، - حسب قول الأرواح الطوباوية التي تُشكل صورة النَسْر- "لا نعرف حتى الآن جميع المختارين" (الفردوس XX، 130-135؛ 21، 91-96). هؤلاء، وفقا للتعاليم العامة للاهوتيي العصور الوسطى، ليست لديهم أية معرفة مؤكدة حول تواجدهم أمام الرحمة الإلهية أو حول النجاة التي يأملونها. و لكن أقلية منهم و ذلك عبر امتياز فريد من نوعه،

ciò è stato rivelato, affinchè la certezza della beatitudine eterna dia ad essi forza e fiducia a proseguire in qualche magnifica impresa e a sopportare le avversità della vita (S.Tommaso, S.th., I, q.23, a.7; II, 1, q.112, a.5). Questa rivelazione appunto è stata fatta a Dante, perchè ne predesse animo a denunciare i mali che travagliavano l'umanità e ad annunziare il rimedio che Dio aveva deciso di porvi. Chi mai senza questa interiore certezza della sua predistinazione avrebbe osato accingersi a scrivere la *Divina Commedia* ?

Poesia, e poesia altissima, è certamente il poema dantesco, come permeati di poesia sono i libri profetici della Bibbia ; ma il motivo centrale che anima siffatta poesia è un motivo morale e religioso, sì che chi considera la visione dantesca e il rapimento del poeta al cielo come finzioni letterarie, travisa il senso di quello che per Dante è, prima di tutto, « poema sacro », perchè inteso a narrare la meravigliosa rivelazione concessa allo spirito del poeta da Dio.

Si deve dunque credere colle donnicciole di Verona, che Dante scendesse davvero all'Inferno, e davvero salisse all'Empireo ? Non precisamente questo ; bensì che Dante credette gli fossero mostrati in visione l'Inferno, il Purgatorio, il Paradiso terrestre, come veramente sono nella realtà ; gli fosse concesso per grazia di discendere nella città di Dite, di guadagnare la vetta della montagna edenica, e di sentirsi rapito al cielo sino a vedere il trionfo di Cristo e a pregustare la beatitudine eterna. Se non

che, ammettendo una simile « allucinazione », non « s'introdurrebbe nel genio di Dante una troppo grande mistura di demenza », in contrasto « alla limpidezza e consapevolezza della mente e dell'animo di lui ? ». Quanto all' « allucinazione credo che non sia gran che più straordinario di quella chi vede gli « oggetti » della propria esperienza, posti fuori dell'atto dell'esperienza stessa. E posta questa prima illusione, che è poi quella della coscienza comune, non vedo quale demenza ci sia ad ammettere l'esistenza di altri « oggetti » di là dall'esperienza ordinaria, dei quali sia possibile una più profonda esperienza. Questa più profonda esperienza è quella religiosa. Come tutti ci rappresentiamo un mondo fisico e lo pensiamo dapprima posto fuori di noi, così ci rappresentiamo in varie fogge certe cause di questo mondo fisico, e pensiamo che dall'azione di queste cause dipenda l'esistenza degli oggetti che ci circondano e la nostra stessa esistenza. Come nell'affermazione d'oggetti posti fuori di noi c'è un'affermazione, cioè un pensiero, incompleto, rudimentale fin che si vuole, ma un pensiero, così c'è un

تُوحى إليهم تلك المعرفة لكي يُعطيهم اليقين الطوباوي و الأبدي القوة و الثقة اللازمتين للقيام بأي عمل رائع و تَحَمل مِحن الحياة (القديس توماز‌و). هذا الوحيقد أُعطي لدانتي لكي يتسلح بالشجاعة التي ستسمح له بالبوح بالخطايا التي تُعَذب بسببها الإنسانية و الإعلان عن أداة الاصلاح التي وضعها الله. مَن ذا الذي سيُقحِم نفسه بشجاعة في كتابة *الكوميديا الإلهية* دون الايمان الداخلي بتخييره؟

الملحمة الدانتية هي بالفعل شعر، شعر سامي، كما هو الحال بالنسبة للكتب التبشيرية في الإنجيل. و لأن الدافع الرئيسي الذي يُحيي هذا النوع من الشعر هو دافع أخلاقي و ديني، فإن كلّ من يعتبر الرؤيا الدانتية و خطفه للسماء كخيال أدبي، يُسيء فهم المعنى الذي هو بالنسبة لدانتي، أولا و قبل كل شيء، "شعر مقدس"، لأن هدفه هو سرد الوحي العجيب الممنوح لروحه من الله.

هل يجب إذا الاعتقاد مع جبناء فيرون، أن الشاعر قد نزل فعلا إلى الجحيم و صعد إلى الامبريوم؟ الإجابة هي لا، مع أن دانتي اعتقد أن في رؤياه كُشفت له: الجحيم و المطهر و الجنة الأرضية كما هم في الحقيقة؛ كما اِعتقد أنه عبر فضل الهي مميز سُمح له بالنزول إلى مدينة "ديتي" و الالتحاق بقمة الجبل النعيمي و الشعور بالخطف نحو السماء لرؤية انتصار المسيح و لتذوق قبل وقتها، الطوبة الأبدية. بغير الاعتراف بمثل هذه "الهلوسة" لا يمكن " أن يتسرب في عبقرية دانتي قدر كبير من مزيج من الجنون"، بالتناقض "مع صفاء و وعي عقله و روحه؟". و فيما يخص "الهلوسة"، فإنني أعتقد بأنه لا يوجد أروع من أن يرى الإنسان "أشياء" من تجربته الشخصية موضوعة خارج أحداث التجربة ذاتها. بطرح أساس الوهم الأول، و الذي يخص الضمير العام، لا أرى أي جنون في الاعتراف بوجود "أشياء" أخرى أبعد من التجربة العادية، و التي تسمح بتحقيق تجربة أعمق. هذه التجربة الأعمق ستكون دينية. نحن نقوم مثل الجميع بتمثيل عالم فيزيائي و نفكر فيه خارج أنفسنا قبل أي مكان آخر، و بالتالي نقوم بتمثيل بعض قضايا هذا العالم الفيزيائي بأنماط مختلفة، و نعتقد أن وجود الأشياء التي تحيط بنا و حتى حياتنا بذاتها تتعلق بفعل هذه القضايا. إضافة لتأكيد وجود أشياء موضوعة بخارجنا، هناك تأكيد، أي فكرة غير مكتملة، بدائية مرتبطة بإرادتنا و لكن في كل الأحوال تبقى فكرة؛

pensiero nell'affermazione d'un primo motore immobile, d'un Dio creatore, d'una provvidenza divina, d'un governo divino del mondo, e in tutte quelle affermazioni che si connettono con queste o con altre consimili. E che importa che il pensiero umano non si fermi in queste posizioni, e che anzi da queste stesse affermazioni nascano problemi per risolvere i quali è condotto ad altre e più persuasive affermazioni, per le quali l' « oggetto » dell'esperienza si risolve nell'atto stesso dell'esperienza e la causa prima cercata fuori si scopre entro di noi ? Questa è appunto la natura del nostro spirito « che a sommo pinge noi di collo in collo » (Paradiso IV, 130-132) ; sì che quello che prima ci apparve vero, ora è superato da una più alta verità. E che altro è la storia se non questo svolgimento del pensiero attraverso successive posizioni e momenti ? E che altro è il pensiero se non questo continuo superamento di posizioni divenute insostenibili, se nonquesta ascesa verso più ardue vette ? Che altro è pensare, insomma, se non risolvere un problema ?

Si dirà, ed è stato detto, che la religione è identica col mito, cioè coll'universale fantastico, e il mito è una filosofia fallace che viene rettificata dalla filosofia vera, la quale libera il concetto puro da ogni elemento fantastico (Croce, Logica, Bari, Laterza, 1920, III, IV, p.286). Ma il concetto puro è un limite verso cui tende lo spirito umano ; e mentre questo crede di raggiungerlo ad ogni momento, appena si posa in esso « come fera in lustra », un nuovo dubbio, un nuovo problema viene a turbare la quiete del pensiero che stava per addormentarsi e lo costringe a ripigliare la marcia. Se il concetto puro fosse conquistato una volta per sempre, il moto del pensiero s'arresterebbe. Questa è la ragione perchè nella storia della filosofia, ogni pensatore si propone di liberare le dottrine di chi l'ha preceduto da qualche elemento o residuo di mitologismo. Così ha fatto il Croce per Vico e per Hegel. « E forse è nato », anzi forse, chi pretende di snidare dal sistema della « Filosofia dello spirito », non pochi residui di mitologismo, quello, per esempio, della « vera filosofia ».

« La teologia è filosofismo », dice il Croce, « perchè opera con concetti vuoti di ogni contenuto storico ed empireco e trasforma il mito in domma » (Logica, p.287). Ma se il mito della creazione d'Adamo, della sua disobbedienza a Dio e della sua cacciata dal Paradiso conteneva talune affermazioni, ciò significa che queste bastavano a risolvere quei dati problemi che lo spirito umano s'era posto ad un certo momento del suo sviluppo, e che quei problemi e le rispettive

هكذا توجد فكرة في تأكيد وجود أول محرك ثابت، اله خالق، عناية إلهية، حكم الهي للعالم؛ و في كل التصريحات المتصلة بهذه التأكيدات الأخيرة أو بأخرى مماثلة لها. لا بأس بأن الفكر الإنساني لا يتوقف عند هذه المواقف، و بأنه من نفس هذه التأكيدات تنشأ المشاكل و لحلها يجب تأكيدات أخرى مقنعة أكثر، أين "شيء" التجربة يجد حلا في حدث التجربة ذاته، و القضية الأولى التي نبحث عنها في الخارج يتم اكتشافها أخيرا بداخلنا؟ هذه هي تحديدا طبيعة فكرنا "و الطبيعة من ذروة إلى أخرى تحملنا" (الفردوس IV، 132) ؛ و ما كان سابقا يظهر لنا حقيقيا، قد تجاوزته الآن حقيقة أسمى منه. أوليس التاريخ سوى تطور هذا الفكر من خلال مواقف و أزمنة متتالية؟ أوليس الفكر سوى هذا التخطي الدائم لمواقف أصبحت غير محتملة، و ارتقاء نحو ذروة أصعب؟ أوليس التفكير باختصار سوى معالجة مشكلة ما؟

سنقول، و قد قيل سابقا، أن الدين يتطابق مع الأسطورة، أي مع الخيال الكوني، و أن الأسطورة هي فلسفة مُضَللة صُححت من طرف الفلسفة الحقيقية التي حَررت المفهوم الخالص من كل عامل خيالي (كروتشي، لوجكا – المنطق، باري، لاترزا، 1920، 3، 4، ص.286). غير أن المفهوم الخالص هو نهاية يتوق إليها الفكر الإنساني، و هذا الأخير حين يظن في كل وقت أنه قد التحق بها، بالكاد يتوقف عندها "كالحيوان المتوحش في وكره" ها هو شك جديد أو مشكل جديد يُشَوش هدوء الفكر الذي كاد أن يركد، و يرغمه على إعادة المشي. لو يتم التحكم كلية في المفهوم الخالص فإن حركة الفكر ستتوقف. و هذا هو السبب الذي يجعل كل مفكر في تاريخ الفلسفة يقترح تحرير المذاهب الفلسفية السابقة من بعض عناصر أو بقايا أساطير الأقدمين، و هذا ما فعله كروتشي مع فيكو و هيجل. "وربما قد وُلد"، بالأحرى دون "ربما"، الذي يدعي أنه قادر على إخراج القليل من بقايا أساطير الأقدمين من نظام "فلسفة الفكر" ك"الفلسفة الحقيقية" مثلا .

"اللاهوت هو تفلسف" يقول كروتشي، "لأنه يعمل بمفاهيم خالية من أي مضمون تاريخي و تجريبي و يُحول الأسطورة إلى عقيدة" (لوجيكا –المنطق، ص.287). و لكن إذا كانت أسطورة خلق آدم و معصيته لله و طرده من الجنة تحتوي على بعض التأكيدات، فهذا يدل على أن هذه الأخيرة كافية لحل المشاكل التي وضعها الفكر الإنساني في الماضي، حيث أن المشاكل

soluzioni rispecchiano quel preciso momento nel quale quei problemi si affacciarono allo spirito e quelle Soluzioni lo appagarono. E quelle soluzioni fecero sorgere nuovi dubbi e cercare nuove risposte. Ora non è questo succedersi di sempre nuovi problemi e di sempre più soddisfacenti soluzioni, in questo continuo e progressivo chiarificarsi, che consiste lo svolgimento dello spirito umano, la sua storia ? E allora come può dirsi che il mito del peccato originale, della cacciata d'Adamo dal Paradiso, dell'incarnazione del figlio di Dio per redimerlo, e altri e consimili miti dei quali milioni e milioni di uomini per millenni si sono appagati per risolvere il problema del male, dell'origine e dei destini dell'umanità, e che essi via via hanno modificato e perfezionato, adattandoli all'accresciuto grado di civiltà e di cultura, siano « concetti vuoti d'ogni contenuto storico ed empireco » ?

In realtà filosofia e teologia son la stessa cosa: vi son tanti miti in Platone e in Aristote quanti ve ne sono in sant'Agostino e in san Tommaso ; e la dottrina dei due pensatori cristiani segna un effettivo progresso su quella dei due greci. La religione non ha bisogno di risolversi in filosofia, perchè è essa stessa una filosofia, cioè una visione della realtà che appaga in un certo momento storico lo spirito umano. L'opposizione tra religione e filosofia di cui talora si parla, e il superamento della religione per opera della filosofia, non sono altro che opposizione tra due pensieri o due sistemi di pensiero, e superamento d'una concezione della vita, meno chiara e meno persuasiva, da parte d'una concezione più rispondente ai bisogni dello spirito. Il cristianesimo s'oppose dapprima all'intellettualismo filosofico dei greci, ma poi finì coll'assorbire e risolvere in sè, cioè in una nuova e più alta visione della vita e del mondo, il platonismo e l'aristotelismo. E quando, più tardi, l'aristotelismo e il platonismo sembrarono risorgere contro la teologia cristiana, in realtà si trattava di nuove esigenze del pensiero che la teologia medievale era incapace di soddisfare.

Se demenza era il credere, da parte di Dante, che Dio gli aveva svelato « la cagion che il mondo ha fatto reo » e insieme l'imminente venuta d'un messo di Dio a ricondurre l'umanità sulla retta via; se demenza era il sentirsi predistinato ad annunciare la nuova redenzione, dobbiamo confessare che di demenza è impastata la psicologia religiosa ; e dementi furono del pari Mosè, Zarathustra e Maometto, dementi Geremia, Ezechiele e san Paolo, non meno del protomartire Stefano e dell'autore dell'Apocalisse ; dementi i più grandi spiriti dell'islamismo e

و حلولها تعكس زمنا محددا كانت فيه المشاكل تقابل الفكر في حين أن الحلول تُرضيه. و هذه الحلول خلقت شكوك جديدة و بحثت عن إجابات جديدة. الآن هل هذا التتابع المتجدد و المستمر للمشاكل و لحلولها المقنعة ضمن إيضاح مستمر و تدريجي يمثل تطور الفكر الإنساني أو تاريخه؟ و عليه كيف يمكننا القول بأن أسطورة الخطيئة الأصلية المتعلقة بطرد آدم من الجنة و كذا تجسد عيسى للتحرر منها، إضافة إلى قصص و أساطير مماثلة جعلت لآلاف السنين ملايين من البشر يعملون على حل قضية الخطيئة الأصلية و مصير الإنسانية عن طريق تغيير و تحسين تدريجي لهذه الأساطير و جعلها مواكبة للمستوى الحضاري و الثقافي؛ هي عبارة عن "مفاهيم خالية من أي مضمون تاريخي و تجريبي"؟

في الحقيقة الفلسفة و اللاهوت هما شيء واحد: هناك الكثير من الأساطير لدى أفلاطون و أرسطو تضاهي ما يوجد منها لدى القديسان أغوستينو و توماز و. و لكن مذهب المفكران المسيحيان يفوق مذهب اليونانيين. لا يحتاج الدين إلى حلول فلسفية، كونه في جوهره فلسفة أي نظرة على واقع أرضى الفكر الإنساني في زمن تاريخي معين. ارتقاء الدين بفضل الفلسفة و المعارضة بينهما ما هي إلا معارضة بين اعتقادين أو نظامي فكر معين و تعدٍ لمفهوم الحياة بصفة عامة، حيث يُعتبر أقل وضوح و أقل إقناع من طرف مفهوم أكثر تلبية لمطالب الفكر. من البداية تتعارض المسيحية مع الفكر الفلسفي اليوناني و لكن تنتهي بعد ذلك بامتصاص و تقبل في صميمها- أي في رؤيا جديدة و أكثر ارتقاء للحياة و للعالم- الأفلاطونية و الأرسطوطية. وعندما تظاهرت الأفلاطونية و الأرسطوطية فيما بعد بالنهوض ضد اللاهوت المسيحي، فالأمر في الحقيقة كان يتعلق بالمطالب الجديدة للفكر التي لم يُرضها لاهوت العصور الوسطى.

إذا كان الجنون بالنسبة لدانتي هو الاعتقاد بأن الله قد كشف له "السبب الذي جعل العالم مذنبا" و أيضا المجيء الوشيك لرسول من الله يقود الإنسانية إلى الطريق المستقيم؛ و إذا كان الجنون هو ذلك الشعور بكونه مختارا للإعلان عن الخلاص الجديد، فيجب الاعتراف بأن علم النفس الديني ممزوج بالجنون و مجانين قد كانوا بالمِثل، موسى و زراتوستا و محمد، و مجانين هم أيضا جريميا و إزيكيال و القديس باولو و لا أقل منهم الشهيد الأول ستيفانو و كاتب الأبوكلبس، و هم مجانين أيضا أكبر مفكري الإسلام و

del cristianesimo medievale; dementi quanti attestarono la risurrezione di Cristo e la sua ascensione alla gloria del cielo, e la loro fede accesero nel cuore delle moltitudini ; dementi, insomma, quanti si son creduti investiti d'una missione ed han sentito gravare sulle loro spalle un fato divino.

La differenza che v'è tra una finzione poetica, poema o romanzo che sia, e la visione dantesca, è questa, che chi narra le avventure d'Ulisse, d'Enea o di Renzo e Lucia, ha coscienza che quello che narra è finzione poetica, cioè « bella menzogna » ; Dante invece tratta gli oggetti della sua visione come realtà. Si dirà che talora Dante stesso invita i lettori a mirare « la dottrina che s'asconde sotto 'l velame de li versi strani » (Inferno IX, 61-63), e ad aguzzare « ben li occhi al *vero* », perchè la mente possa « trapassar dentro » al *velo* che lo ricopre (Purgatorio VIII, 19-21). Se non che questa avvertenza Dante fa solo a proposito di talune apparizioni che non hanno altra realtà che quella allegorica. Ma il viaggio dantesco e il rapimento che lo conclude, prima del significato allegorico vogliono averne uno letterale o « istoriale » (B. Nardi, Nel mondo di Dante, pp.30-31).

Non solo per Dante, come per ogni credente del suo tempo, sono una realtà, e non semplice rappresentazione poetica, i tre regni d'oltre tomba, ma essi occupano un determinato spazio nell'universo, in connessione colla rimanente realtà naturale. Perciò si discuteva tra i teologi sul sito ove si trovano l'Inferno, il Purgatorio, il Paradiso terrestre e quello celeste. E come comunemente s'ammetteva che i beati godono della visione beatifica di Dio nell'Empireo, così i più ritenevano, secondo un'antica opinione, che il luogo dei dannati fosse una cavità sotterranea intorno al centro della terra che era anche il centro dell'universo.

مسيحية العصور الوسطى؛ كلهم مجانين عندما أكدوا بعث المسيح و ارتقاءه إلى علياء السماء و إيمانهم الذي أشعل و حرك قلب الكثيرين؛ هم مجانين باختصار، عندما ظنوا أنهم مفوضون بمهمة و شعروا بثقل القدر الإلهي على عاتقهم.

الاختلاف الذي يوجد بين خيال شعري، إن كان على شكل قصيدة أو قصة، و الرؤيا الدانتية هي كالتالي: إن من يسرد مغامرات عولس أو إنيا أو رنزو و لوتشيا يكون على علم بأن ما يسرده هو خيال شعري بمعنى "كذبة جميلة"؛ بينما دانتي يعالج مواضيع رؤيته كأنها حقيقية. يمكننا عندئذ القول أن دانتي نفسه يدعو القراء للنظر في "المذهب الذي يتخفّى وراءَ أبياتِ شعرٍ غريبة" (الجحيم IX، 61-63) و التمعن في "النظر على ما هو حقّ"، لكي يستطيع العقل "اختراق" الحجاب الذي يغطيه (المطهر VIII، 19-21). هذا التنبيه يخصصه دانتي لبعض الحالات التي لا تملك من حقيقة أخرى سوى الحقيقة المجازية. و لكن السفر الدانتي و قصة الخطف التي يختم بها عمله، يريدان إعطاء الأولوية للمعنى الحقيقي أو"التاريخي" (istoriale) قبل المعنى المجازي (ب. ناردي، في عالم دانتي، ص .30-31).

ليس عند دانتي فقط و لكن عند كل مؤمن من عهده توجد حقيقة ليست بتمثيل شعري بسيط، أين مملكات ما بعد الموت الثلاث تتألق و تشغل فضاء معين في الكون و تبقى على اتصال بالحقيقة الطبيعية المتبقية. و لهذا تناقش اللاهوتيين حول المواقع التي يتواجد فيها الجحيم، المطهر، الجنة الأرضية و الفردوس، و كيف أُفترض بشكل عام بأن الطوباويون ينعمون بالرؤيا المغتبطة لله في الامبريوم. هكذا اتفقت الأغلبية باللجوء إلى نظرية قديمة، للقول بأن مكان المعذبين قد يكون في فجوة تحت الأرض مجاورة لمركز الأرض الذي هو أيضا مركز الكون.

APPENDICE L
TRADUZIONE ARABA TESTO A FRONTE DI MARIA ZAMBRANO



Nata a Valez Malaga, Maria Zambrano (1904-1991) è una filosofa e saggista spagnola. Segue corsi di José Ortega Gasset e collabora in molte riviste spagnole.

A causa della guerra, vivrà tra il 1939 e il 1984 in esilio: Parigi, New York, Roma, Messico...Nel 1984 torna finalmente in Spagna e viene onorata dal premio Cervantes (1988).

Le sue opere tentano di stabilire l'armonia tra il razionalismo e il rinnovo della cultura spagnola per trovare l'aspetto poetico dell'uomo. Fra i suoi scritti ci sono: Horizontes del liberalismo (1930), Claros del bosque (1977), De l'aurora (1986)...

Il nostro brano tradotto (pp.59-67) compreso nell'opera "Dante specchio umano" (1966) è una riflessione sul poetico dantesco che rispetta l'andamento umano e riflette grandiosamente l'immagine del divino.

ماريا زامبرانو:

ولدت ماريا زامبرانو سنة 1904 بفاليز ملاقا و توفيت بمدريد سنة 1991. هي فيلسوفة و كاتبة اسبانية. عاشت بسبب الحرب في المنفى (1939-1984) متنقلة من مدينة لأخرى: باريز، نيورك، جنيف، روما، ميكسيكو...في سنة 1984 تعود أخيرا إلى اسبانيا أين تتحصل سنة 1988 على جائزة السيرفنتيس.

مؤلفاتها تحاول خلق توازن بين العقلانية و التجديد الثقافي الاسباني لإظهار الجانب الشعري للإنسان. العمل الذي قمنا بترجمته مأخوذ من عمل زامبرانو المعنون ب"دانتي مرآة انسانية" (ص. 59-67) و هو يقف عند شعر دانتي الذي يتماشى مع خطى الإنسان العادي و يعكس بتقنية سامية صورة الألوهية.

Dante specchio umano

Ogni opera umana si rivela sempre, com'è ovvio, uno specchio in cui gli uomini possono guardarsi. L'immagine di sé che l'uomo cerca instancabilmente non si raduce alla sua sola figura, per la ragione, anch'essa ovvia, che l'uomo non arriva a darsi una figura, nemmeno sbozzata, se non in relazione a tutto ciò che lo circonda. Ed è sempre stata una peculiarità dell'uomo sentirsi in relazione : vale a dire effettivamente circondato dall'universo nella sua totalità, quale un mediatore tra tutte le cose esistenti. E' esattamente questa l'idea dell'uomo che Dante professa in tutta la sua opera, in manière diverse. Una tra le più belle è quella che riporta nella *Monarchia*, attribuendola ad alcuni filosofi : l'idea che l'uomo sia come un orizzonte –assimilato all'orizzonte- perché media tra i due emisferi. Mediatore tra l'emisfero degli esseri naturali irrazionali e la ragione, tra la bestia e l'angelo, capace di attraversare, come illustra simbolicamente il suo poema straordinario, tutti gli stati dell'essere, dal centro dell'inferno fino all'ultimo cielo, proprio ai piedi del centro supremo, del trono della Santa Trinità. Quel che ci offre nella sua opera è, in effetti, la condizione umana in tutta la sua pienezza, nella piena attuazione delle sue possibilità : fin qui può abbassarsi l'uomo, fin lì può ascendere ; fino a tali confini estremi dell'afflizione e della beatitudine e, semplicemente, sulla terra, dove l'uomo può espandere la sua potenza e il suo intelletto.

A questa idea verificata dall'esperienza risponde l'opera di Dante. E' uno specchio poliedrico. Giacché nessun uomo ha potuto mai raggiungere i confini estremi dell'umano senza appurare, sorso dopo sorso, i conflitti del proprio tempo, del proprio paese, senza attraversare le barriere delle circostanze spazio-temporali.

A Dante spettò in sorte di vivere uno dei periodi più complessi e conflittuali della storia occidentale ; viverlo dal di dentro e non subirlo semplicemente. Non fu uno spettatore. Non poteva esserlo in virtù dell'unità della sua mente, della sua anima, della sua morale, in questo tipicamente medievale. L'uomo del Medio Evo è infatti il meno differenziato e scisso tra quelli conosciuti. La specializzazione dell'essere, che si produsse molto prima di quella del conoscere caratteristica dei tempi moderni, era inconcepibile per un uomo medievale. Poiché la concezione dell'universo –più che del mondo, come si dice oggi- era concentrica, cioè unitaria in forma pluricircolare. Il centro della sfera totale in cui è racchiuso l'universo è la

دانتي مرآة إنسانية

يتضح دائما أن كل عمل إنساني هو مرآة يمكن لجميع البشر من خلالها أن يروا أنفسهم. صورة الذات التي يبحث عنها الإنسان بدون تعب لا تكمن فقط في صورته لأن الانسان لا يمكنه منح نفسه صورة و لو غير مفصلة، إن لم تكن متعلقة بكل ما يحيط به. و غالبا ما كان من طباعه أن يشعر بأنه على علاقة ما: بمعنى أنه محاط فعليا بالكون في أغلبيته كالوسيط الذي يربط بين كل الأشياء الموجودة. هذه هي فعلا فكرة الإنسان التي أقر بها دانتي بطرق مختلفة في كل عمله. واحدة من بين أجمل أفكاره وردت في المونـاركيا (المملكة) و التي تنسب إلى بعض الفلاسفة فكرة أن الإنسان هو كالأفق –يقارن بالأفق- لأنه يتوسط بين نصفي الكرة الأرضية. هو وسيط بين نصف الأرض الذي يحوي الكائنات الطبيعية غير العاقلة و العقل، بين الشرير و الملاك، كما هو قادر على عبور، كما يوضح ذلك رمزيا شعره الرائع، كل حالات الكائن، من مركز الجحيم إلى السماء الأخيرة، بالضبط عند أسفل المركز العظيم، أمام عرش الثالوث المقدس. ما يقدمه لنا دانتي في عمله هو حقيقة الحالة الإنسانية في كل مجملها و في التنفيذ الكامل لكل إمكانياتها: بينما هنا يمكن للإنسان أن ينخفض، فهناك يمكنه أن يرتقي إلى الأعالي إلى أن يصل إلى الحدود القصوى للحزن و للطوبة. و ببساطة يمكن للإنسان أن يَبسط على الأرض قوته وفكره.

إن عمل دانتي يستجيب لمثل هذه الفكرة التي تم إثباتها بالتجربة. هو مرآة متعددة السطوح. لم يستطع أبدا أي انسان الوصول إلى الحدود القصوى لما هو إنساني دون أن يتأكد تدريجيا من خلافات زمنه و بلده، و دون أن يعبر حواجز الفضاء الزمني.

مصير دانتي الدنياوي سيرى مرحلة عصيبة و متعارضة من التاريخ الغربي. هولن يتعرض لها ببساطة و لكن سيعيشها من الداخل. هو لم يكن بالمشاهد البسيط و لم يستطع أن يكون كذلك باسم فضيلة وحدة فكره و روحه و خلقه و بما هو مثالي في العصور الوسطى. في الحقيقة رجل العصور الوسطى هو الأقل تمييزا و انفصالا عن الرجال المعروفين. إن اختصاص الكائن الذي يسبق بكثير اختصاص المعرفة، هو شيء لا يُعقل لإنسان من العصور الوسطى لأن تصور الكون –أكثر من تصور العالم كما يُقال اليوم- كان متراكز بمعنى متحد في شكله الدائري المتعدد. مركز كل الفلك الذي يحبس الكون هو

divinità -Dio Uno e Trino-. Ma l'uomo che si sapeva decaduto, caduto sulla terra – la valle di lacrime-, portava in sé, proprio al centro di sé, sia pur offuscata, la presenza viva della divinità. Emanuele, come si sa, vuol dire questo: Dio nell'uomo. E tale presenza non si manifestava solo in un sentimento di quello che in seguito si è concepito come cuore, ma attraverso la ragione. La ragione era divina. Una ragione trascendente che muovendo dalla divinità attraversava l'intera creazione e stabiliva una dimora prediletta nella mente umana. Questo significa che la ragione era una scala mediatrice, che per mezzo di lei e attraverso di lei si poteva viaggiare, transitare per i mondi diversi che compongono l'universo visibile e invisibile. La ragione illuminata dalla fede e dall'amore. *Itinerarium mentis in Deum*, così San Bonaventura, discepolo di San Francesco tanto caro a Dante, intitolava la sua opera insieme filosofica e teologica; guida di conoscenza e d'amore.

E quelli che più si addentravano nei misteri dell'essenza divina la descrivevano o la manifestavano come il fuoco della luce. L'intimità della religione veniva vissuta come mistero di luce e di amore ; di una luce-ragione-parola che discese e si fece carne in un corpo umano.

La scienza –poiché esisteva una scienza, erede della tradizione greca e di quella egizia, sua madre o almeno nutrice, e forse anche di altre tradizioni – non era solo congiuta al divino, ma veniva altresì intesa come una forma svelata del mistero. Le stesse Arti Liberali –*Trivium e Quadrivium*- rivestivano un significato teologale : erano cioè, al pari dei sette Pianeti –incluso il Sole- una scala per ascendere fino al centro supremo. Non c'è dunque da stupirsi se Dante dichiara a sua volta che per cieli intende le Arti.

Perciò il cosiddetto sistema geocentrico, che concepiva la Terra come il centro del ruotare del Sole, andrebbe definito, più esattamente, teocentrico. Dante infatti non inventa nulla quando, nel verso finale della sua *Divina Commedia*, dichiara che « L'Amore muove il Sole e le altre stelle » : cioè tutti i corpi che ruotano nei cieli.

Questa unità essenziale di scienza, teologia, religione unificava nell'uomo la mente con il cuore, o almeno se lo proponeva e nel contempo lo rendeva possibile. Per questa esclusiva ragione, o magari per qualche altra ragione convergente, la virtù per eccellenza dell'uomo medievale era la lealtà. Essere

الألوهية –الله واحد و ثلاثي- و الإنسان الذي كان يعلم بأنه منحط بسبب سقوطه على الأرض –إلى وادي الدموع- يحمل في نفسه، بالضبط في مركز نفسه، الوجود الحي للألوهية. إيمانويل، كما نعلم، يريد أن يقول بأن الله موجود في الإنسان. هذا الوجود لا يكمن فقط في ذلك الشعور الذي لا نجده سوى في القلب و لكن تظاهره سيكون عبْر العقل. العقل كان في الماضي الهي، عقل فوق الوجود الذي بتحركه من الألوهية يَعْبر كامل الخلق و يؤسس مقره المفضل في عقل الإنسان. هذا يعني بأن العقل كان السلم الوسيط الذي بواسطته و عبره يمكن السفر و المرور إلى العالم المختلف الذي يُمثل الكون المرئي و غير المرئي. العقل المتألق بالإيمان و بالحب. 'مسار العقل في الله' هكذا عَنْوَن سان بونفنتورا، تلميذ سان فرانتشيسكو المقدر من دانتي، كتابه الذي يجمع بين الفلسفة و اللاهوت و يرشد إلى المعرفة و الحب.

من يتعمق في غموض الجوهر الإلهي يصفه و ينعته بنار الضوء.أُلفة الدين تُعتبر كغموض الضوء و الحب؛ ضوء مرتبط بالعقل في كلمة تنبسط لتصبح لحما في الجسد الإنساني.

بوُجود علم وريث للتقاليد اليونانية و المصرية التي تُعتبر من الحضارات الأم التي تغذيه و تغذي تقاليد أخرى، لم يصل العلم فقط إلى الألوهية بل اعْتبر أيضا كوسيلة لانكشاف الغموض. حتى الفنون الحرة –التريفيوم و الكوادريفيوم- تتبنى المعنى اللاهوتي: عددها يعادل عدد الكواكب السبعة بما في ذلك الشمس. هي تُعتبر أيضا كسلم يسمح بالصعود إلى نهاية المركز الأسمى. إذا لا يوجد ما يُذهل عندما يستعمل دانتي بدوره استعارة السماوات ليقصد تلك الفنون.

و لهذا فالنظام المدعو بمحورية الأرض الذي يتخيل بأن الأرض هي مركز دوران الشمس، يُسمر بمحورية إلهية. دانتي في الحقيقة لا يخترع الجديد عندما يصرح في البيت الأخير من كوميديته الإلهية بأن "الحب يحرك الشمس و النجوم الأخرى" و يقصد من ذلك كل الأجسام التي تدور في السماوات.

هذه الوحدة الضرورية للعلم و اللاهوت و الدين وحدت في الإنسان العقل و القلب أو على الأقل إذا اقترحت ذلك فقد تُحوله في نفس الوقت إلى شيء ممكن. لهذا السبب الوحيد أو بالأحرى لأسباب أخرى متقاربة، فالفضيلة الأسمى لإنسان العصور الوسطى هي الوفاء

tacciato come sleale, o all'estremo come traditore, era l'ombra peggiore che potesse cadere su un uomo.

La lealtà è alquanto diversa dalla sincerità, che è ciò che più le assomiglia. Essere sincero tuttavia non significa affatto essere leale. La sincerità è la virtù dell'uomo isolato, confinato nella proporia individualità, sprofondato nell'incertezza e nel dubbio, dell'uomo rimasto solo con la proporia coscienza e che non ha altra forma di rettitudine se non l'andar dichiarando o almeno dichiarandosi senza mentirsi ciò che sente e pensa in ogni momento, costretto a volte a spiarsi per questo, a frugare dentro di sé come in un estraneo le proprie segrete intenzioni, i desideri inconfessabili, trascinandosi per il labirinto della psiche solitaria. Lealtà [è] unità di mente, anima e azione che, in forma più esplicita, corrisponde all'autenticità molto più che alla sincerità. Ma non possiamo non riconoscere che l' « autenticità » non è stata finora formulata con l'ampiezza che sarebbe necessaria per eguagliare il livello morale della lealtà medievale.

Ed è proprio questa lealtà che paradossalmente induceva e ancora induce chi ne è schiavo –poiché non si è estinta del tutto- a cacciarsi in situazioni spinose, irte di pericoli, compreso quello di apparire sleale. Cosa che può succedere a chiunque e in qualunque circostanza. A Dante successe di dover pagare la propria lealtà intatta con esilio, povertà, soggezione a occupazioni equivoche, condanna a morte crudele e infamante a un tempo : solitudine. La trama della sua vita non mostra quasi altra cosa, la trama della sua vita, la materia dei suoi sogni. E insieme la sua esperienza.

Molti uomini del tempo di Dante passarono per situazioni analoghe e molti ne vennero letteralmente consumati, mentre lui riuscì a trasformare quel fuoco su cui la sua città lo aveva condannato a morire arso, in un fuoco che lo fece vivere ardendo fino alla morte. La sua opera travalica il destino. Ma fu necessario sopportare quel destino per portarla a compimento. Se sperimentare un destino siffatto non è sufficiente per creare la *Divina Commedia* o l'intera opera che, essendo dello stesso autore, impallidisce un poco sotto lo splendore di quella, tuttavia non sarebbe stato possibile portare alla luce tenebre tanto profonde e far discendere tanto celestiale chiarore, senza essere passato in vita, per opera delle circostanze storiche e dell'amore, attraverso tanti inferni, purgatori e cieli.

Due centri si manifestano nella vita sperimentata da Dante, due centri che immediatamente ne rivelano un terzo. L'esperienza storica e l'amore che gli ispirò

و التهمة الأسوأ التي يمكن أن تقع على عاتقه هي اعتباره غير وفي أو بالمبالغة مخادع.

الوفاء يختلف عن الصدق الذي هو السمة التي تشبهه بشدة. كون الإنسان صادقا لا يعني بالضرورة أنه وفي. الصدق هو فضيلة الإنسان المنعزل و المنحبس في فرديته و المنغمس في الحيرة و الشك؛ الإنسان الذي بقي وحده مع ضميره و ليس له طريقة لإظهار صدقه إلا بالذهاب للتعبير -أو على الأقل ليعبر لنفسه بدون كذب- عما يشعر به و يفكر فيه في أي لحظة. و لهذا يكون في بعض المرات مجبرا على أن يتجسس على نفسه و ينقب في داخله كأنه غريب عن نواياه السرية و رغباته غير المعترفة، جارا نفسه هكذا في متاهة النفس المنفردة. الوفاء [هو] وحدة العقل و الروح و الفعل التي هي بشكل واضح تتوافق مع الأصالة أكثر من الصدق. و لكن لا يمكننا الاعتراف بأن الأصالة حتى الآن قد عُبر عنها بطريقة واسعة جعلتها تتساوى مع المستوى الأخلاقي لوفاء العصور الوسطى.

و بالفعل فهذا الوفاء بالتناقض دفع و ما زال يدفع من بقي تحت تأثيره - لأنه لم ينقرض بعد، نحو مواقف شائكة و مليئة بالمخاطر بما في ذلك كون الانسان غير وفي.هذه الحالة يمكن أن تصيب أي شخص و تحصل في مختلف الظروف. كان على دانتي أن يدفع ثمن وفاءه الذي بقي سليما في المنفى، بالفقر و الخضوع لأعمال تسيئ السمعة و الحكم عليه في زمن معين بالموت الشنيع و الشائن. يتمثل هذا الثمن في الأخير في الوحدة. لا تُظهر حبكة حياته بالتقريب شيئا آخر و هي في نفس الوقت ستمثل المادة الأولية لأحلامه و تجربته الشخصية.

الكثير من الناس الذين عاشوا في عهد دانتي مروا بمواقف مماثلة و لكن في حين أن الأغلبية منهم قد تحطمت جراء ذلك فقد نجح هو في تحويل هذه النار التي أشعلتها مدينته لحرقه بها، إلى نار تجعله يحيا مشتعلا حتى الموت. تأليفه يبالغ في التحدث عن القدر الذي وجب على دانتي تحمله لاتمام عمله. دون اختبار هذا القدر فلن يستطيع الكاتب خلق الكوميديا الإلهية أو أعماله الأخرى التي تشحب أمام تألق الملحمة. دون كونه حيا أو المرور عبر هذه المواقف التاريخية و الحب و العديد من أشكال الجحيم و المطهر و الفردوس فلن يكون من السهل توليد مثل هذه الظلمات العميقة و إنزال مثل هذا النور السماوي.

في الحياة التجريبية لدانتي هناك مركزين يؤكدان فوريا وجود مركز ثالث: التجربة التاريخية و الحب الذي ألهمته إياه

una giovane fiorentina quando entrambi avevano appena nove anni. E' noto che tra loro non ci fu alcuna relazione, al di là del saluto che durò un tempo assai breve. Né lei durò molto più a lungo, poiché nacque nel 1266 –un anno scarso dopo Dante- e morì nel 1290. Difficilmente una donna può illuminare in modo più profondo e totale il cuore e la mente di un uomo. Ma [non] fu solo questo, un amore umano ancorché immortale, quello che Beatrice gli ispirò. Come vedremo, già nella *Vita Nuova* appaiono parole rivelatrici del fatto che l'amore lo condusse fino ai confini estremi della vita, che si tratta di un amore che trasforma, che di un semplice uomo qual era Dante fa un uomo nuovo ; un amore che lo portò a morire e rinascere, per quanto è possibile restando un abitante della terra. Se poi consideriamo la *Divina Commedia*, opera capitale di Dante e forse della poesia occidentale, risulta quasi impossibile non pensare che ci siano due Beatrice sotto lo stesso nome.

Dante stesso lo rivela, dal momento che di lei fa la guida che lo conduce di cielo in cielo cedendo il posto solo a San Bernardo, ormai nei pressi della suprema presenza divina. Quello che Dante ha sperimentato dev'essere qualcosa di più che l'amore umano. E Beatrice manifesta e veglia a un tempo un'esperienza di conoscenza amorosa che secoli dopo si sarebbe detta mistica. Non che la mistica sia un fenomeno moderno, visto che, come ben si sa, il trattato *Teologia Mistica* è opera di Dionigi Areopagita –del secolo IV-. Tuttavia all'epoca di Dante, quando negli animi più illuminati si accendeva un così grande fervore di contemplazione e di azione, non si adoperava quel qualificativo, « mistico », che invece è stato tanto usato e anche abusato a partire dal Rinascimento, dalla Riforma e dalla Controriforma. Noi comunque non pretendiamo di attribuire a Dante tale qualifica. Vorremmo unicamente mostrare un poco, solo un poco, l'itinerario della sua esperienza e il cammino della sua vita tormentata e splendida.

صبية فلورنسية في عمر بالكاد كان يناهز التسع سنوات. من المعروف أنه لم تجمعهما أية علاقة سوى ذلك السلام البسيط الذي لم يكن يطول كثيرا . و حتى هي لم تعش وقتا أطول بما أنها وُلدت سنة 1266 –بفرق سنة ضئيلة مع دانتي- و ماتت سنة 1290. من الصعب أن تضيء أي امرأة بنفس الطريقة العميقة و الكاملة قلب و عقل رجل ما. رغم طابعه الأبدي، ما ألهمته بياتريتشي لدانتي [لم] يكن فقط حبا إنسانيا. ففي كتابه 'الحياة الجديدة' تظهر كلمات توحي بأن الحب سيوصله إلى أقصى حدود الحياة و أن الأمر يتعلق بحب يحول الرجل البسيط الذي كان عليه دانتي إلى رجل جديد؛ حب أدى به للموت ثم للحياة من جديد كانسان. إذا تم اعتبار الكوميديا الإلهية كالعمل المتميز لدانتي و ربما للشعر الغربي فإنه من المستحيل عدم التفكير في بياتريتشتان حاملتان نفس الاسم.

دانتي نفسه قد صرح بذلك عندما جعل منها المرشد الذي يقوده من سماء إلى سماء إلى غاية العظمة الإلهية أين تنسحب ليحل مكانها القديس برناردو. ما جربه دانتي يجب أن يكون أكثر من حب إنساني. و بياتريتشي نفسها تُعَبر عن تجربة مَعْرفة الحب التي تتحول بعد قرون إلى تجربة صوفية. هذا لا يعني أن الصوفية هي ظاهرة حديثة نظرا لوجود بحث بعنوان "اللاهوت الصوفي" للكاتب ديونيجي آرييوباجيتا –من القرن الرابع-. و لكن في عهد دانتي عندما اشتعلت في النفوس الأكثر إيحاءا رغبة شديدة في التأمل و العمل، لم يكن هذا النعت "صوفي" مستعملا بل اُستُعمل بكثرة و بإفراط مع بداية النهضة الإيطالية و حركتا الإصلاح و إعادة الإصلاح. نحن إذا لا نزعم إسناد هذا النعت لدانتي بل نريد فقط إظهار القليل، القليل فقط ، من درب تجربته و مسار حياته المعذبة و الباهرة.

APPENDICE M
TRADUZIONE ARABA TESTO A FRONTE DI GIANFRANCO CONTINI



Gianfranco Contini è un grande studioso critico della letteratura italiana da Dante ai moderni come Pascoli.

Nato a Pavia nel 1912, compie studi classici brillanti laureandosi in Lettere nel 1933. Il suo soggiorno a Torino per il perfezionamento dei suoi studi, risulta molto ricco di incontri intellettuali (Leone Ginzburg e Giulio Einaudi).

Dal 1934 al 1946 vive a Parigi in cui segue corsi del medievalista Joseph Bédier. Tornando a Firenze poi a Pisa insegna letteratura francese e entra in collaborazione letteraria con Montale.

Nel 1938 diventa ordinario di filologia romanza a Friburgo dove tornerà dopo la guerra. Infine insegna alla scuola normale superiore di Pisa.

Una grave malattia nel 1985 lo costringe alla fine a tornare a Domodossola, la sua città natia, in cui morirà nel 1990.

Il palmares di Contini è ricco ed è dedicato ai diversi aspetti linguistici e stilistici della letteratura. Fra le sue opere si citano: Dante Alighieri, Rime (1939), Introduzione a Francesco Petrarca (1975), Quarant'anni di amicizia: scritti su Carlo Emilio Gadda (1989)...

Il brano tradotto "Un'interpretazione di Dante" (pp.69-80) appartiene all'opera "Un'Idea di Dante" (1970) che tenta di formare un'idea sul poeta italiano mediante la diversità stilistica e tematica dei canti della *Commedia*.

جانفرانكو كونتيني:

جانفرانكو كونتيني باحث و ناقد قدير في الأدب الإيطالي من دانتي إلى الأدباء المعاصرين كباسكولي. ولد ببافيا (ايطاليا) سنة 1912 و قام بدراسات كلاسيكية ناجحة أثمرت بحصوله على الليسانس في الآداب سنة 1933. سفره إلى تورينو لتحسين دراسته سيسمح له بالالتقاء بجملة من المفكرين الشباب كليوني جينزبورج و جوليو أيناودي.

من سنة 1934 إلى سنة 1946 سيعيش في باريز أين يتلقى دروسا لدى باحث العصور الوسطى جوزيف بيديي.

بعودته إلى فلورنزا ثم إلى بيزا يصبح معلما للأدب الفرنسي كما أنه سيبدأ بالتعاون مع الشاعر مونتال. في سنه 1938 يصبح أستاذا للفيلولوجيا في فريبرقو بسوسرا. في الأخير يدرس ببيزا في المدرسة العليا. في سنة 1985 بسبب مرض مزمن يعود إلى مدينة مولده دومودوسولا حتى يتوفى سنة 1990.

قائمة مؤلفاته طويلة و هي في أغلبيتها تدرس الجانب اللغوي و الأسلوبي للأدب. بين أعماله نجد: "دانتي ألغييري، القصائد" (1939)، "تمهيد إلى برانتشيسكو بترراركا" (1975)، أربعون سنة من الصداقة:كتابات حول كارلو إميليو قدا (1989)...

النص الذي اخترنا بترجمته "تفسير دانتي" (ص.68-80) ينتمي إلى العمل "فكرة لدانتي" (1970) الذي يقوم بنقد واسع لدانتي لمحاولة تجسيد فكرة حول الشاعر على ضوء الثروة النصية و الدلالية لأناشيد الكوميديا.

Un’interpretazione di Dante

Questo è il sincero esame di coscienza di uno a cui è stato attribuita qualche responsabilità, o magari custodita, di cose dantesche; e che perciò deve cominciare dalla semplice e drastica domanda: se si legga ancora la *Divina Commedia*. Non naturalmente, per obbligo scolastico o per dovere culturale; ma per la libera e ilare scelta di chi s’induca a ripercorrere il racconto da un capo all’altro, concedendo la sua fiducia al narratore, prestandosi al suo gioco, combaciando con le sorprese preparate, come si fa tutti i giorni per i poemi omerici e l’*Eneide*, per il *Furioso* e il *Chisciotte*, per i *Promessi Sposi* e ogni grande romanzo dell’Ottocento, per la *Recherche du temps perdu* e *Ulysses*. Non dubito che nel complesso la risposta risulti negativa; come, a rovescio, non dubito che ad apertura di libro, o a interrogazione di memoria, il dettato, quasi in ogni sua parola, abbia il travolgente, l’irresistibile peso delle apparizioni prime e impreviste.

Nel movimento ‘allegro’ delle terzine, nello scorrimento lubrificato, a ruota libera, dell’avventura escatologica le grandi sequenze si sciolgono e un po’ si attenuano, le parole lapidarie, incise da secoli nella memoria nazionale, si distendono e allentano un tanto della loro presa. Ma il lettore che allora rallenti, indugi, e di fatto ritorni alla tecnica dello strappo, subito sente mordere il dente dell’immaginazione, soccombe alla sopraffazione dell’intensità verbale. Presso gli appassionati il discreto prevale sul continuo.

Il ‘libretto’, dunque, non tiene più? Conveniamo pure che tiene troppo, come un filo che si smaltisce ma non si assimila. E non esattamente, o non soltanto, per perenzione ideologica. Il pio lettore moderno alle verità di fede preferirà sicuramente come veicolo il Catechismo di Pio X; e di un romanzo cristiano esigerà che sia un libro di morale cristiana, diciamo *I Promessi Sposi* (anche perché, anticipiamolo subito, l’intenzione della *Commedia* non è volta ad “una vita migliore”, ma a un aldiquà migliore). Solo per *poussées*, frammentariamente, l’efficacia dell’argomentazione può ridersi della parenesi ufficiale: nessun manuale per la resurrezione della carne può affacciare l’argomento principe che mette innanzi questo ‘duro’,

forse non pur per lor, ma per le mamme
per li padri e per li altri che fur cari.

تفسير دانتي

هذا هو الامتحان الصادق لضمير شخص واحد آمن بقدر من المسؤوليات، أو ربما بحراسة مسائل دانتية، وبالتالي يجب أن ينطلق من سؤال بسيط وصارم لمعرفة إذا ما زالت الكوميديا الإلهية تُقرأ أم لا؟ بالطبع هذا الأمر لن يكون بسبب واجب مدرسي أو لدافع ثقافي، ولكن بسبب اختيار حر و جذل لشخص يُحفز لقراءة القصة من بدايتها إلى نهايتها، ويضع ثقته التامة في الراوي. هكذا سيتقبل لعبة الكتابة و يوافق على مفاجأتها كما هو الحال كل يوم في شعر هوميروس، في الانياذة، في الغاضب و في الدونكيخوتي و في الوعود الزوجية و في كل كتاب عظيم من القرن الثامن عشر و في البحث عن الزمن الضائع و في عولس. وأظن عموما أن الإجابة ستكون سلبية و بالعكس لا أظن أنه بمجرد فتح كتاب أو بسؤال الذاكرة في المسألة سيكون للسرد، كلمة تلوى الأخرى، حرية الانطلاق في اتجاه جديد و مفاجئ.

إن في الحركة السعيدة للثلاثيات البيتية، و في الانسياب السهل و الحر لمغامرة الأُخرويات، تذوب و تختفي قليلا المقاطع الكبيرة و تمتد الكلمات الجارحة التي نُقشت في الذاكرة الوطنية و تُخفف من قبضتها. و لكن القارئ في هذه الحالة من البطء و التمهل و العودة إلى التقنية الشديدة، يرى نفسه فجأة متوغلا في عالم الخيال و رازحا لقوة الكلمات. لدى الهواة، الطابع المحتشم يغلب على الدائم.

إن الكتيب إذا لن يكون مهما؟ و إذا اتفقنا على العكس، فإنه سيكون كخيط يُؤكل و لا يُهضم و ذلك ليس بالضرورة بسبب التأخر الفكري. إنالقارئ الدَيِن، المطلع على حقائق العقيدة سيختار بالتأكيد كوسيلة نقل كاتيشية بيوس العاشر؛ و في كتاب مسيحي سيبحث عن الأخلاقيات المسيحية و كمثال سنذكر "الوعود الزوجية"، لأننا سنسبق للحظة نية الكوميديا التي ليست موجهة "لحياة أفضل و مُثلى" و لكن لِها هنا أفضل. و عبر دفعات جزئية فقط يمكن لفعالية الاستدلال أن تسخر من الرسمية: لا يوجد أي كتيب حول بعث الروح قادر على أن يُعَبر عن الموضوع الرئيسي الذي يُظهر هذه "الصعوبة"،

ربما ليس من أجلهم و لكن للأمهات،

للآباء و للذين أعزاء، كانوا.

Sta di fatto che il protagonista della favola, quel personaggio del quale una critica recente ha insegnato il carattere bifronte, di individuo ineffabile e di uomo in generale, non è preso in nessi plausibili e imitabili. Cosa singolare, ma da ascrivere tutta all'attivo del poeta, la visione si fa tanto più toccante quanto più il viaggiatore levita: in queste zone più compatte, dove un po' meno corrivi diventano i prelievi episodici, egli si precisa all'anagrafe, incontra la "piota" del suo albero genealogico, festeggia, press'a poco almeno, il proprio compleanno, e intanto discorre solo con Adamo e coi grandi Padri e fa del trasceso pianeta una contemplazione astronautica. Ma il suo regime normale qual è? L'alacre sollievo con cui si respira all'inizio del *Purgatorio* sembra ed è puro, dico staccato da ogni solidarietà con la presunta angoscia della valle inferna; e dunque, addio viaggio. Tuttavia, non fidatevi troppo di quegli incantevoli giunchi che si flettono e non si frangono al limite dell'onda: essi infatti celano e implicano un miracolo, "oh maraviglia", svelta dalla mano di Virgilio "l'umile pianta" rinasce identica; più ha apparenza pacifica, più la natura rinvia al prodigio. Il registro della nostra adesione, discontinua e risorgente, divorzia dal registro della narrazione.

La poesia di Dante è, allora, meno nel libro, dove la materia corre e si sdipana, che nella memoria, la quale ferma la sua potenza terrifica e la rimette lentamente in moto. Ogni lettura un po' tesa dovrebbe porsi a caso vergine e fare tabula rasa della storia della critica. Ma c'è un limite alla procurata ignoranza dei precedenti; e non si può tergiversare a riconoscere che chi pratica una qualsiasi dicotomia entro la *Commedia* rende omaggio alla problematica crociana di "struttura" e "poesia". La molesta valanga, di interpretazioni avvocatesche che ne è stata preterintenzionalmente smossa (volte per lo più a riannettere alla poesia la cosiddetta struttura) non può far dimenticare che il saggio crociano è stato il primo richiamo all'intelligenza moderna dell'opera, più pertinente, non esito a dirlo, di tutta la secolare ermeneutica messa assieme. L'aspetto pragmatico di quel gusto è certo nella conquista di Dante alla liricità, preoccupazione di coltivazioni autonome ed esaurienti di sentimenti oggi meno attuale: oggi, che appare semmai consona alle cure moderne la tentata fusione di lirica e narrativa, fino a quelle insistite serie di "E io a lui...", "Ed elli a me...", "Io li rispuosi..." che, se ne vogliamo citare un'accezione sorridente, rammentano i « disse lui...dissi io..." degli americani odierni e dei loro derivati. Qui è un incontro e frizione di piani che risuscita la problematica crociana del doppio registro. Di essa l'autore ha il sommo

أصبح من المؤكد أن الشخصية الرئيسية للقصة، تلك الشخصية التي تحصلت من قِبل النقد الأدبي الحديث على واجهة مزدوجة كفرد غامض بصفة خاصة و كانسان بصفة عامة، لم تُرج في علاقة معقولة و مماثلة، الشيء الفريد و الجدير بالشاعر هو أنه كلما فكر المسافر أصبحت رؤياه أكثر تأثيرا: في هذه المناطق المكتنزة، أين يقل الغفران و تنجلي مقتطفات حلقية، سيُدقِق في السجل المدني و يلتقي بشجرة عائلته.سيحتفل هكذا على الأقل بِعيد مولده و يبدأ التحدث مع آدم و مع كبار الكهنة فقط و يحول هذا الكوكب السامي إلى مكان للتأمل الفضائي. و لكن ما هو نظامه الطبيعي؟إن شعور الراحة القوي الذي اُستُنشق في بداية المطهر يبدو و يبقى صادقا و أُضيف على ذلك أنه منفصل و بعيد عن أي تضامن مع ذلك الرعب الطاغي في الوادي الجهنمي، و بهذا نقول وداعا للسفر. و لكن لا تَأمنوا كثيرا هذا البوص الساحر الذي ينحني و لا ينكسر عند طليع الرياح. في الحقيقة هذا البوص يختبأ و يرجو حدوث معجزة، 'يا للأعجوبة !' التي وُلدت على يد فيرجيليو. هذه 'النبتة المتواضعة' تولد مماثلة من جديد. كلما كان لها هيئة مسالمة، كان للطبيعة يد خلابة في الوجود. إن طبيعة تَقُبلنا المتقطع و المنتعش يبتعد عن طبيعة السرد.

شعر دانتي إذن، هو قليل في الكتاب أين يسري وينحل، على ما هو عليه في الذاكرة التي توقف قوته الرهيبة ثم تعيدها ببطء إلى الحركة. كل قراءة قليلة التوتر ينبغي أن تنشأ بصدفة بيضاء و تهتم كثيرا بتاريخ النقد. ولكن هناك حدود لجهل السابقين، ولا يمكن أن نماطل في الاعتراف بأن كل من مارس أي انقسام داخل الكوميديا يُشرف إشكالية كروتشي التي تخص "البنية" و "الشعر". لا يمكن للانهيار الثلجي غير المحتمل للتفسيرات الدفاعية التي تتغير (هو موجه بكثرة نحو الاعتراف ببنية الشعر السابقة) أن ينسى أن مقال كروتشي كان أول تذكير بالذكاء الحديث للعمل الأكثر توافق- و أنا لا أتردد على قوله- في جميع تفسيرات هذا العالم. يكمن الجانب العملي لذلك الذوق في اجتياح دانتي للقصيدة الغنائية و ذلك بالاهتمام باستثمار ذاتي و نهائي لمشاعر هي الآن أقل حداثة: يبدو في أيامنا هاته من غير المناسب الاهتمام الحديث بمحاولة دمج الغناء بالسرد، و استعمال الصياغات المصرة ك"وأنا إليه..."، "و هو لي..."، "و أنا أجبته ... " التي إذا ما أردنا أن نَذكر منها حالة خاصة تطبع الابتسامة، سنشير إلى "هو قال...و أنا قلت..." عبارة أمريكيّي اليوم واشتقاقاتهم. هنا لقاء واحتكاك بين الطوابق التي تحيي إشكالية كروتشي حول الأسلوب المزدوج. هذه الأخيرة تُظهر أن الكاتب يتمتع بقدر كبير

scrupolo di trovare l'antenato nell'opposizione di "sistema" e poesia proposta da un romantico tedesco, ma la sua distinzione si avvantaggia decisamente sulle affini, specialmente sulla famosa con la quale il De Sanctis, staccando dal "mondo intenzionale" il "mondo effettuale", si prendeva cura di proteggere Dante magari contro Dante e dava un fondamento teorico alla scelta più o meno sempre praticata entro quel gran corpo poetico. La superiortà del Croce è nel qualificare la parte respinta come altra dalla poesia. Il Croce proclama benissimo che "schema e poesia, romanzo teologico e lirica, non sono separabili nell'opera di Dante", ma è la stessa natura spaziale delle sue metafore che importa, nella sua prassi e nelle interpretazioni successive, la tendenza a disgregare fisicamente parti poetiche e parti strutturali impoetiche, mirando a costruire una collezione finale di liriche. Ora, una simile operazione non è sempre eseguibile. Nell'esempio del Croce le quattro stelle, che potranno essere le virtù cardinali, "ma sono in poesia nient'altro che quella commozione di meraviglia e rapimento all'inatteso e bellissimo spettacolo", testualmente sono precisate come "non viste mai fuor ch'a la prima gente", cioè fuori dell'immediato nell'istante stesso della loro percezione. Soprattutto poi la distinzione non è necessariamente fra i due versi della scrittura, ma tra vicenda globale ed enunciato puntuale.

Se dunque l'opposizione, piuttosto che tra supporto e oggetto poetico, è tra modo e modo di leggere, alle metafore suscettibili d'interpretazione meramente spaziale sono forse preferibili immagini matematiche ispirate alla continuità o discrezione e alla velocità. Il rallentamento fissa l'invenzione; la graduale accelerazione ne esalta la fertilità, trovando però un limite nella continuità perfetta del libretto, atono dove non è condizione alla poesia. Vorrei perciò poter parlare di stati della poesia, come si dice stato solido o liquido della materia. La cultura di Dante aveva un bel vietargli la presa diretta, la concezione autonoma delle singole invenzioni; proprio del grande poeta di varcare la restrizione culturale, lasciando un margine illimitato alla collaborazione della cultura avvenire: anche se è da ammettere che a un tale impianto di doppio registro, uno ideologico quasi interamente estraneo, uno fantastico-verbale quasi interamente acquisibile a noi (mentre χωρίζουτες, inclusi il De Sanctis e il Croce, solevano decurtare energicamente), non soccorra un parallelo adeguato, sicché si ripresenta in forma inedita il deprecato figurino dell'unicità di Dante. In altre parole, se esiste un criterio per misurare quella discussa categoria che è la grandezza di un poeta,

من العناية للعثور على السلف من التضاد بين "النظام" و الشعر الذي اقترحه الرومانسي الألماني، ولكن هذا الفرق يطغى بالتأكيد على الفوائد المماثلة، و خاصة الشهيرة منها بما في ذلك دي سانكتيس الذي فصل "العالم المتعمد" عن "عالم الإحساس"، و حرص للأسف على حماية دانتي ضد دانتي نفسه، وربما أعطى الأساس النظري لاختيار على العموم أكثر ممارسة، داخل هذا الجسد الشعري الكبير. تكمن قوة كروتشي في تعريف الجزء المرفوض كجزء مختلف عن الشعر. كروتشي يعلن جيدا أن " في عمل دانتي لا يمكن فصل بين النمط والشعر، الرواية اللاهوتية والغنائية " و لكن الطبيعة المكانية لاستعاراته هي المهمة في الممارسة العملية و التفسيرات اللاحقة، والميل إلى التفريق بطريقة ملموسة بين الأجزاء الشعرية والأجزاء غير الشعرية بهدف بناء مجموعة كاملة من القصائد الغنائية. الآن، مثل هذه العملية ليست دائما متعقبة. في مثال كروتشي النجوم الأربع، والتي قد تمثل الفضائل الرئيسية، "والتي في الشعر ما هي إلا شعور روعة واختطاف إلى مشهد جميل و غير منتظر"، تُبين في النص أنه "لم يُنظر أبدا إليها إلا من طرف الناس الأولى"، أي خارج الوقت الحاضر و في نفس لحظة تصورها. لا سيما و أن التمييز لم يكن بالضرورة بين بيتيّ الكتابة، ولكن بين مجمل القصة والمنصوص الدقيق.

إن لم نجد التعارض بين النص و الموضوع الشعريان فإنه يكون بين طريقة قراءة و أخرى للوصول إلى استعارات بامكانها تَقبل تفسيرات مكانية ربما هي صور من الرياضيات مستوحات من الاستمرارية أو الرزانة أو السرعة. في حين أن التباطؤ يَثبت الابداع فإن التسارع التدريجي يعزز الخصوبة و يجد نهاية في هذه الاستمرارية التامة للكتاب دون أن يصبح فيها شرطا للشعر. ولهذا أود أن أكون قادرا على التحدث عن حالات الشعر، كما أفعل عندما أتحدث عن حالات الصلابة أو السيولة للمادة. ثقافة دانتي تمنعه بطريقة جميلة من المشاركة المباشرة ومن الفهم المستقل للابداعات الفردية. ومن ميزات الشاعر العظيم تعدي القيود الثقافية، مما يترك هامشا واسعا للتعاون مع الثقافة المستقبلية: يجب الاعتراف بأن مثل هذا الاستعمال المزدوج للأسلوب: الواحد أيديولوجي شبه غريب، و الآخر لغوي رائع شبه مكتسب لدينا بالكامل (في حين χωρίζουτες ، بما في ذلك دي سانكتيس و كروتشي الذين طرحوا نقص الحيوية)، لا يتوافق بشكل مناسب ما لم يظهر الرسم المعاتب لوحدة دانتي على شكل جديد. وبعبارة أخرى إذا كان هناك معيار لقياس هذا النوع المناقش الذي يخص عظمة شاعر ما،

esso non può essere che la sua traducibilità: traducibilità, in particolare, da un sistema culturale in un altro. E non si pretenderà all'assolutezza della propria sfera di trasferimento. Tuttavia, se le dimensioni di Dante sopravvivevano alla lettura drammatico-passionale dei romantici, esse reggono ben più intatte a una lettura, a un''esecuzione' linguistica. Questa, d'altro canto, non ignora di tradurre. Sa che incantesimi proverbiali come quello di "Trivïa ride tra le ninfe etterne" sono legati e sottomessi in un discorso come metafore e allusioni, ciò che intanto li esonera dall'estetismo frammentario. Il "rapimento" di cui discorreva il Croce equivale a uno stato, variabile, del testo.

Che la vera sede della *Commedia* stia nella memoria e non nel libro, potrà risultare una tesi di lesa filologia. Debbo confessare che l'idolatria del libro mi parrebbe un Istituto assai primitivo del 'patriottismo' della mia professione (come si dice patriottismo di partito), buona filologia sembrandomi il riconoscimento della situazione particolare dei

singoli testi. Se la memoria consente una ricostruzione ben tassellata del testo dantesco, in cui tutti i passi rientrano nell'ordine assegnato, ma al tempo stesso con clamante novità, essa è un oggetto necessario della filologia. Questa non è neutrale né esclusiva rispetto ai valori, non può omettere tra i suoi interessi lo stupore inanzi all'ingegnosità e alla spregiudicatezza con cui è usurfruita passo per passo la necessità dell'incatenatura. Ora, se quella proposizione contiene una scintilla di verità non puramente metaforica, se ne dovrà trovare un qualche riflesso anche allo scrutinio tecnico. Nessuno potrà sospettare che la trasmissione della *Commedia* sia di natura orale piuttosto che scritta. Sta però di fatto che, ancor più di qualsiasi altra parola di larga e fulminea diffusione, il poema dantesco gronda di varianti irriducibili alla razionalità 'verticale' della tradizione soltanto scritta. Le costellazioni che si producono in presenza di varianti non manifestamente erronee nel tipo di "e durerà quanto il moto/mondo lontana" o di "anche di qua nuova schiera/ gente s'auna", non coincidono fra loro, quasi che i copisti avessero avuto a disposizione più ventagli entro cui operare la loro scelta. In simili casi, si gira l'ostacolo ricorrendo alla scappatoia di considerare i manoscritti alla stregua di edizioni composite, che collazionino e contaminino a loro gusto più esemplari autorevoli (trascuro qui l'ipotesi, forse in qualche caso da non scartarsi, ma finora non abbastanza indagata, di varianti d'autore: l'ipotesi che il bravissimo Domenico De Robertis ha perlomeno delibita per le rime della *Vita*

فلا يمكن أن يكون سوى بإمكانية ترجمته: بالخصوص فيما يتعلق بالترجمة من نظام ثقافي إلى آخر. و لا نطمح إلى اكتمال مجال نقلها. ولكن، إذا نجح منظور دانتي من القراءة الدرامية و العاطفية للرومانسيين، فإنها تتماسك بأمان نحو القراءة و 'التنفيذ' اللغوي. هذه الأخيرة لا تنسى بترجمة الأنشودة الأخرى. وهي تعرف أن مثل هذا السحر اللغوي ك"تريفيا تضحك بين الحوريات الأبدية"، مرتبط و خاضع إلى خطاب ملئ بالاستعارات والإشارات، الشيء الذي يعفيه من علم البلاغة المتقطع. "الاختطاف" الذي تحدث عنه كروتشي يعادل حالة متغيرة من النص.

أن يكون للكوميديا الإلهية مقرا حقيقيا موجودا في الذاكرة و ليس في الكتاب، يمكن أن يصبح أطروحة لفقه لغة مؤثرة. ولا بد لي من الاعتراف بأن الشغف بالكتاب يبدو كمؤسسة شبه بدائية ل'وطنية' مهنتي (كما يقال وطنية حزب)، و فقه لغة جيد يكون بالنسبة لي تقديرا للظروف الخاصة لكل نص. إذا كانت الذاكرة تسمح بإعادة بناء قوي لنص دانتي، أين كل الخطوات تتبع النظام المحدد لها، و في نفس الوقت مع تجديد متعاطف، فهي شيء ضروري لفقه اللغة. هذه تبقى غير حصرية أو محايدة فيما يخص القيم و لا تستطيع أن تنسى من بين مصالحها التعجب قبل العبقرية و العدالة التي تُستثمر بها خطوة بخطوة ضرورة التسلسل. إذا كان الآن هذا الاقتراح يتضمن شرارة حقيقة مجردة من الاستعارة، فإنه لابد من إيجاد بعض من الانعكاس أيضا في الاقتراع التقني. لا يمكن لأحد الشك في أن طبيعة انتقال الكوميديا هي شفهية أكثر من أن تكون كتابية. ولكن الواقع هو أنه أكثر من أي كلمة أخرى ذا انتشار واسع و مفاجئ، فقصيدة دانتي مزراب المتغيرات التي لا يمكن اختزالها من العقلانية 'العمودية' للتيار الكتابي فقط. إن الأبراج التي تنتج من وجود اختلافات ليست بالضرورة خاطئة مثل "وتستمر كالحركة/ بعيدة عن العالم" أو "حتى هنا مجموعة جديدة / الناس تتجمع" التي لا تتوافق مع بعضها البعض، كما لو أنه وُضع تحت تصرف الكُتاب مختلف المروحات لتنفيذ اختيارهم. في مثل هذه الحالات يتم تجنب العقبة باستخدام ثغرة لمعالجة المخطوطات حسب طبعات مركبة، التي تجمع وتَعْدي حسب ذوقهم الكثير من النسخ المهمة (أتجاهل هنا الإمكانية التي في بعض الحالات، لا يمكن رفضها و التي حتى الآن لم يُبحث فيها، و هي اختلافات حقوق التأليف والنشر: فكرة للجيد دومينيكو دي روبيرتيس الذي وضعها على الأقل لقصائد الحياة

Nuova). Ma per questo occorrerebbe che i codici incriminati serbassero tutti una responsabile fisionomia d'intenzione critica; e poiché questa è un'evenienza rarissima, si è costretti a concludere che quelle asimmetrie provano la commistione della tradizione orale nella tradizione scritta, cioè che gli scribi copiavano ma, come faremmo noi stessi, con la memoria oberata di ricordi. Cosí si saranno irradiate, ma cosí, collaborativamente, saranno anche nate non poche di quelle varianti. E se esse non sono poi tanto numerose quanto richiederebbe la popolarità del testo, vorrà dire che questo, passato sí a grandi blocchi in ogni buona memoria italiana, ha però una carica linguistica cosí differenziata, cosí irripetibile, cosí, è il caso di dire, memorabile, da frenare la spontanea opera di sostituzione imitativa. Il passaggio nella memoria è un riflesso storico dell'oggettiva memorabilità: quel passaggio che un'aneddotica di piccoli borghesi e artigiani contrassegna nella leggenda di Dante. Nella quale c'è per fino il posto per le varianti redazionali: "tramestava i versi suoi, smozzicando e appiccando", dice il Sacchetti del fabbro, e "Cotesto *arri* non vi mis'io", mette in bocca a Dante nella successiva novellina dell'asinaio.

L'equazione di memoria e memorabilità ha testimoni popolari e vivi nel fabbro e nell'asinaio, sfugge (e perciò egli interpola stolidamente l'ira di Dante innanzi a tanta lacerazione e strazio) –sfugge, dico, all'agiografo di turno, amministratore delegato del tetro culto che votarono a Dante le generazioni mercantili fiorentine appena redente dall'analfabetismo. Questi insoffribili bottegai, mediatori quanto Dante e il suo stesso enorme sincretismo è eccessivo negli estremi, sono inetti a farsi ragione e della vera popolarità e della vera sapienza di Dante. Popolarità, che importa anche ossatura di cartellone, cromaticità violenta, ritmo precipitante per catena moltiplicatrice, e dunque repertorio vocale, stavo per dire verdiano. Ma sapienza, d'altra parte, perché proprio il più violento della sua energia formale non è pura natura priva di padri e senza paradigmi, ma s'inquadra idealmente tra le rivendicazioni che i "rimatori", come li chiama la *Vita*, rivolgono all'appannaggio dei "poete". E che cos'è per Dante la nutrizione dei classici, il "lungo studio" e il "grande amore" verso il volume di Virgilio, l'*Eneide* "mamma" e "nutrice"? Cogliere nei due campi figure di retorica e procedimenti (al plurale) di stile e disseccarli in erbarî comparati non è stato inutile, ma non giova per rispondere al centro di questa domanda. L'insegnamento dei classici è invece per Dante tutto nell'autorevolezza del loro dettato, nel suo aspetto insieme nuovo e definitivo,

الجديدة). لهذا الغرض ينبغي لجميع القوانين التي وُجهت إليها التهم أن تبقى على هيئة مسؤولة لنوايا نقدية و لأن ذلك يبقى أمرا نادر الحدوث فإننا اضطررنا إلى استنتاج مفاده أن هذا 'عدم التماثل' كان نتيجة اختلاط التقاليد الشفوية مع التقاليد الكتابية، أي أن الكُتاب كانوا ينسخون مثلما نفعل ذلك نحن أيضا بالذاكرة المليئة بالذكريات. هكذا سوف تُشع، ولكن بشكل تعاوني و تنشأ العديد من تلك التغييرات. وإن لم تكن كثيرة على قدر ما تتطلبه شعبية النص، فهذا يعني أن لهذا الأخير –بالتعمق في كل ذاكرة ايطالية جيدة عبئ لغوي مختلف و فريد، ويمكن أيضا القول أنه غير منسي بطريقة لا يمكن لها عرقلة العمل التلقائي الذي يعتمد على الاستبدال المقلد. المرور بالذاكرة هو انعكاس موضوعي للتذكارية التاريخية: هذا المرور وُضع من طرف البرجوازية الصغيرة والحرفيين في أسطورة دانتي. و التي يوجد فيها في النهاية المكان للتغيرات التحريرية: "كان يمزج أبياته بالتجزيء والانتقال " هكذا قال سكتّي عن الحداد، و "هو وصل و لم أضع هناك"، وضعت في كلام دانتي في الرواية القادمة حول صاحب الحمار.

معادلة الذاكرة والتذكارية لها شهود شعبية و حية في حكاية الحداد و صاحب الحمار، و هكذا تهرب (وبالتالي فإنه استوفى غضب دانتي قبل الكثير من العذاب والتمزق)، قلت تغيب لدارس حياة القديسين المناوب و الذي هو إداري موكل بالعبادة القاتمة التي كرستها لدانتي أجيال من التجار الفلورنسيين الذين خرجوا للتو من الأمية. ليس لدى هؤلاء التجار لا مُطاقين الذين هم وسطاء كدانتي بتوفيقه الضخم و المُبالغ فيه بين المعتقدات، الكفاءة لفهم الشعبية و الحكمة الحقيقيتان لشاعر. هي شعبية تعطي أيضا إطارات للألواح، وتلوين ذي صبغة عنيفة، و موسيقى معجلة بسبب تتابع مضاعف تشكل مرجع صوتي يمكنني أن أقول عنه فيردي. و من جهة أخرى هناك الحكمة، لأن الجانب الأكثر عنفا من طاقتها الأساسية ليست بطبيعة محضة خالية من الآباء وبدون نماذج معينة، ولكنها تتفق تماما مع مطالب "صانعي القافية" كما سمتهم 'الحياة الجديدة'، التي تُرجع إلى قدر "الشعراء". بالنسبة لدانتي ما هي التغذية الكلاسيكية و "الدراسة الطويلة" و "الحب الكبير" لجزء من كتاب فيرجيليو، الإنياذة "الأم" و "المغذية"؟ سيكون مفيدا في كلا المجالين التقاط صور بلاغية وطرق مختلفة (في صيغة الجمع) في الأسلوب وتجفيفها إلى أعشاب مقارنة ، ولكنه لا يفعل شيئا للرد على الجزء المهم من هذه المسألة. على العكس بالنسبة لدانتي فدروس الكلاسيكيون تكمن في سلطة إملائهم و في مظهرها الذي هو في نفس الوقت جديد ونهائي،

nella sua citabilità, nella sua memorabilità. Classico è ciò da cui, almeno in un'eletta cerchia di utenti, si possono estrarre parole immodificabili, trovandole verificate nella propria, pur inedita, esperienza. Se dovessi esemplificare quella cerchia, non troverei più alto e appropriato di Montaigne e di Sainte-Beuve: letterati grandi e anzi esempî, ma secondarî alla produzione dell'oggetto poetico (che è priva di edonismo), viventi nel tepore della sua fruizione. I classici, i latini in modo particolare, e Virgilio più di tutti, constano insieme (e in ciò Virgilio differisce dai narratori più moderni del canone dato qui in principio) di un tessuto compatto e della facoltà di poter essere citato per lacerti che immediatamente si risaldano in pienezza di senso. Su un piano infinitamente più vulgato di quello su cui si muovono quei raffinati, *"amica silentia lunae*" si attaglia a un incanto nutturno perfettamente partecipato, anche se contestualmente *amica* ha una connotazione tattica – meteorologica favorevole a una spedizione militare- sostituita da una sintonia sentimentale con la natura; ma in questa latitudine di abuso, di lettura imitativa, in questa possibilità di prestarsi a traduzioni autonome, consiste appunto la vitalità dei classici. E ripetendo *"maioresque cadunt altis de montibus umbrae"* si esprime la sensazione visiva del profilo montano proiettato sul versante dirimpetto e l'associata irrimediabilità d'una fine di stagione ancor più che d'una fine di giornata; anche se nell'originale quella stretta, meno luttuosa, meno tombale, è un appropriato e colorito segno demarcativo della conclusione.

Quest'uso dei classici come riserva di citazioni è insieme in Dante, questa è la maternità dell'*Eneide*. Naturalmente in lui l'operazione assume un carattere meno papillare, e in realtà la qualità vera del suo commercio con quei magazzini di *"geflugelte Worte*" la desumiamo soprattutto da ciò che è la sua stessa produzione: produzione di citabili destinata a una società di usufruttuarî tanto meno esclusiva, più larga non in quanto si opponga agli squisiti e li neghi, ma in quanto li includa e sottometta- con uno scatto caratteristico di tutta una mentalità esauriente e pluralistica di Dante. Egli perciò non imita, ma riproduce ed esalta una situazione ontologica, in posizione di apertura, non di chiusura. L'imitazione nel senso rinascimentale è infatti programmaticamente postuma, si muove nell'ambito del già accaduto, inserendovi una serie di variazioni, dove si ammira la perizia retrospettiva nella riproduzione dei rapporti formali e si vedono elaborati paralipomeni collocativi. In effetti in un mondo unitario, etimologicamente monotono, le varianti, sia con valore statico, cioè all'interno dell'opera, sia con

و في إمكانية اقتباسه و تذكاريته. الكلاسيكي هو ما يمكن منه استخلاص -على الأقل في دائرة مختارة من المستخدمين، كلمات غير متغيرة تخضع للتحليل في تجربتها الجديدة. إذا أردنا تمثيل هذه الحلقة، فلا يوجد أفضل و أنسب من ذكر مونتيني و سانت بوف: كُتاب عظماء أو بالأحرى أمثلة عظيمة و لكن من الدرجة الثانية بالنسبة للإنتاج الشعري (الذي يخلو من كل مذهب للمتعة)، والتي تعيش في دفء عملها. الكلاسيكيون، خاصة اللاتينيون منهم، لا سيما فيرجيليو أكثر من أي شخص آخر، كانوا يألفون معا (وفي هذا اختلف فرجيليو عن الرواة الحديثين للتيار المذكور في البداية) في نسيج موحد والقدرة على أن يكون مدعوا بسبب الشظايا التي تلتحم على الفور في كمالية المعنى.

وعلى مستوى معروف أكثر من الذي تتحرك فيه تلك العبارات الراقية فإن الجملة "القمر الصديق الصامت" تنضم للسحر الليلي و حتى لو كان 'الصديق' موضوعيا فله مفهوم تكتيكي -يناسب الطقس الملائم لمهمة عسكرية- يحل محلها لحن عاطفي مع الطبيعة، ولكن في هذا العرض المبالغ فيه من القراءة المُقلِدة، و في هذه الفرصة لتقديم ترجمات حرة، تكمن على وجه التحديد حيوية الكلاسيكيون. و بتكرار "فليكبر ظل الجبال العالية" ينجلى شعورنا البصري الذي يمثل صورة جبلية تُعرض على الواجهة المقابلة و حتمية نهاية الموسم أكثر من اعتبارها نهاية يوم، حتى و لو كان هذا التقارب بالكاد مأساويا و خطيرا فإنه يشكل ميزة مناسبة و ملونة للخاتمة.

الاستخدام الغني للمقولات لدى الكلاسيكين يشكل عند دانتي وحدة متجانسة و يمثل الأمومة الحقة للإنياذة. وبطبيعة الحال فهذه العملية لدى دانتي تتخذ طابع أقل حليمية، وفي الواقع الجودة الحقيقية لتجارته مع تلك محلات "الكلمات المشهورة" المستمدة أساسا مما يشكل إنتاجه: إنتاج يُخصص لشركة مسفيدين أقل حصرية و واسعة ليس لأنها تعترض ضد الشيء الرائع و تنكره، ولكن لأنها تتضمنه و تخضعه -مع النقر المميز لكل العقلية الشاملة والتعددية لدانتي. ولذلك فإن دانتي لا يُقلِد، وإنما يعزز حالة وجودية في موقف أولي وليس نهائي. التقليد بمعناه المنتشر في زمن النهضة سيحدث في تبرمجه بعد وفاة مؤلفيه و يسري في إطار ما قد حدث سابقا و ذلك باقتراح جملة من الاختلافات، تسمح بتأمل مهارة استعادية في إنتاج العلاقات الرسمية، كما يمكن تطوير النصوص التصنيفية التي تأتي كاستمرار للأعمال السابقة. في الواقع، في عالم متحد، روتيني بالإشتقاق ، التغيرات سواء إن كانت ذات قيمة ثابتة، أي في إطار العمل؛ أو ذات

valore dinamico, cioè nel corso della sua elaborazione, sono fondamentalmente varianti di collocazione: ciò accade infatti, con convincente consecuzione cronologica, prima entro Petrarca, poi nel petrarchismo, poi nell'umanesimo latino. E poiché appunto il metodo dantesco dello stile comico oltrepassa senza distruggerle le esperienze precedenti, qui sono anche incluse le premesse necessarie dello stile petrarchesco, cioè il Dante stilnovista, latore d'un linguaggio limitato, chiuso e relativamente impersonale, voglio dire corporativo e di gruppo, nel solco, formalmente, della tradizione cortese. Il Dante più sublime, e precisamente classico, suppone un mondo aperto e una facoltà di registrazione verbale di qualsiasi esperienza la quale resista, anzi si rinfocoli, a qualunque rallentamento di ritmo fino alla fissità: sia, dunque, eminentemente citabile. Da questo riguardo Dante è un produttore di *auctoritates*. Culturalmente egli è un uomo del medio evo per il quale (anche prescindendosi dalla verità rivelata) la sentenza, il detto in cui si deposita la sapienza umana, è fonte di conoscenza non meno (e comunque prima) che il ragionamento e l'esperienza diretta; salvo che, invece di limitarsi a incastonare e glossare detti memorabili, come era l'uso delle scuole, egli ne produce di suoi, e conferisce lo stesso piglio legislativo, la stessa sillabazione lapidaria, a tutti i suoi enunciati. La sua protesta "Io non Enêa, io non Paulo sono" significa *e contrario*, anche in accezione stilistica, che suo paradigma è la perentorietà e imprevedibilità del "famoso saggio" e delle Scritture. Linguisticamente è, e già vuole essere, un profeta e un classico.

Se questa è la classicità di Dante, un punto di riferimento iniziale costituiscono le citazioni tradotte, il cui valore emulativo dà luogo a una stringatezza perfino un poco stretta. E' la compressione, scoppiante d'un'espressività che può far aggio sull'esattezza, in atto quando l'originale è proprio Virgilio, in

Perché non reggi tu, o sacra fame
de l'oro, l'appetito de' mortali?

oppure in

Secol si rinova;
torna giustizia e primo tempo umano,
e progenîe scende da ciel nova.

Ciò non avviene certo per puntigliosità di scommessa, quella che secoli più tardi stimolerà il Davanzati verso Tacito, perché equipollenza sono perseguite da Dante

قيمة دينامية، أي خلال تنظيمها؛ هي في الأساس تغيرات ذات تصنيف محدد: مع تتابع زمني مقنع هذا ما حدث أولا مع بيترارکا و البيترارکيزمو (اتباع أسلوب بيترارکا)، و فيما بعد في التيار الإنساني اللاتيني. و بالتحديد فإن طريقة دانتي في أسلوبه الكوميدي تتعدى التجارب السابقة دون تدميرها، و هنا تُشمل التمهيدات اللازمة للأسلوب البيترارکي، أي أن دانتي كشاعر من تيار "الأسلوب الجديد"، هو حامل للغة مقيدة، مغلقة وغير شخصية نسبيا، و هنا أريد التحدث عن لغة اشتراكية و جماعية تنتمي رسميا إلى التقاليد العذبة. دانتي الأكثر سموا، هو بالتحديد دانتي الكلاسيكي الذي يتوقع عالما منفتحا وقدرة على تسجيل لغوي لأي تجربة تريد أن تقاوم أو من الأفضل أن تشتعل أمام أي تباطؤ وتيرة حتى الثبات: و بهذا تكون بارزة الذكر. في هذا الصدد يُعد دانتي منتجا للسلطات. فثقافيا هو رجل من العصور الوسطى يعتبر (حتى بصرف النظر عن الحقيقة المكشوفة) الحكم أي القول الذي يحمل في طياته الحكمة البشرية، مصدرا للمعرفة لا يقل (وقبل ذلك في البداية) عن المنطق والتجربة المباشرة. إلا أنه بدلا من أن يرضى بالتصريح و إضافة أقوال لن تُنسى، كما كان الحال في المدارس، قرر الآن أن يُنتجها بنفسه ويعطي لكل عباراته نفس النبرة التشريعية و نفس النطق الصافي. احتجاجه "إنني لست إنياس ولا باولو" يدل حتى بالعكس في أسلوبية المعنى، على أن نموذجه هو تحديد و عدم التنبؤ ب"المقال الشهير" و الكتابات المقدسة. هو لغويا، وفعلا يريد أن يتحول إلى، نبي وكلاسيكي.

إذا كانت هذه هي كلاسيكية دانتي، فإن المقولات المترجمة ستشكل مرجعا بدائيا ذو قيمة محاكية تسمح بإيجازٍ حتى الآن ضيق قليلا. هذه الأخيرة تمثل الضغط المندفع لتعبير يمكن له أن يلقى نفسه فعليا في الدقة أي أن الوثيقة الأصلية هي فرجيليو كماهو الحال في:

لماذا لا تحكم أنت أيها الجشع المقدس للذهب، شهية الإنسان الفاني؟

أو

سيكول يتجدد ؛

تعود العدالة و الزمن الإنساني الأول،

وتنزل الذرية من السماء الجديدة.

هذا لا يحدث عن إصرار ناتج من رهان يحفز دافانزاتي في القرون القادمة للذهاب نحو تاتشيت لأن المعادلة المنتهجة من دانتي

come da qualsivoglia grande traduttore: il solenne stacco di *nova* da *progenie*, per esempio, corrisponde, spostato, all'analoga dislocazione in *"caelo demittitur alto*" o in *"magnus ab integro saeclorum nascitur ordo"*, e insieme, consentendo la rima etimologica di *nova* con *rinova*, equivale all'iterata anafora di *"Iam redit...iam nova progenies..."* e *"redit et Virgo; redeunt Saturnia regna"*. Non dunque scommessa produce quella contrazione, ma la rilevanza, oserei asserire non del tutto chiaramente riconosciuta, che nella *Commedia* viene assegnata al ritmo, e per la quale il discorso segna il ripiegamento da un'unità estesa come l'esametro, e per di più non strofica, ma 'bianca' o 'sciolta', su una ridotta e pur ancora relativamente autonoma come l'endecasillabo, dove comunque la decisività a senso compiuto della sentenza non può oltrepassare i confini del ternario.

Meno sollecitata è naturalmente la condensazione, pur nella perdurante intensità, quando il modello sia prosastico e concettuale, come, partendo dall'altro grande esemplare, la Scrittura, in

fede è sustanza di cose sperate,
ed argomento de le non parventi.

Importantissimo tuttavia, perché smentisce l'eventuale ipotesi d'una rigidità ritmica del traduttore, è che l'esemplare prosastico possa cooperare a sciogliere il verso in una sorta di quasi-prosa. Si sa che Francesca cita proprio un'*auctoritas*, un detto di Boezio ("il tuo dottore"); il risultato è

...Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
ne la miseria...

A maggior ragione la memoriabilità che si ponga del tutto in proprio assume un aspetto esatto e non stenografico, dove la carica è affidata al mero rapporto dei timbri col significato, astraendo da alterazioni, ellissi e torsioni sintattiche:

Lunga promessa con l'attender corto
ti farà trîunfare ne l'alto seggio.

Ma il campionario di citazioni non potrebbe proseguire oltre senza contraddire all'assunto centrale del ragionamento, il quale vorrebbe sforzarsi di descrivere, se non trascrivere (e peggio per lui se non ci riesce), sintomi costanti nel poema; di alludere a un dato che si documenti non da questo o quel luogo, ma dalla totalità dell'opera, e per verifica della cui realtà chi parla può ben fare affidamento sulla memoria nazionale.

هي كالتي يمتلكها أي مترجم كبير: الفاصل الرسمي بين 'جديدة' و 'ذرية' على سبيل المثال، يتوافق مع الانتقال المشابه "يبعث من أعالي السماء" أو "يولد على قواعد جديدة أكبر نظام في القرن"، ومعا، مما سمح بوجود القافية الاشتقاقية بين 'جديدة' و 'تجديد' التي تتعادل مع الجناس المتكامل" ل "و كذلك ترجع...ترجع بسلالة جديدة..." و "كذلك ترجع العذراء؛ يرجع حكم زحل". إذن ليس الرهان هو الذي يُنتج التقلص بل الأهمية التي لا أجرؤ على التأكيد بأنه غير معترف بها، و التي في الكوميديا تُسند إلى الإيقاع، و التي من أجلها يشير الخطاب إلى الطي من وحدة موسعة كالسداسي التفعيلة، التي بالإضافة ليس لديها شكل ستروفي بل حر، نحو وحدة مصغرة ومستقلة نسبيا مثل البيت المنقسم إلى أحد عشر مقطع و أين أهمية الحكم بالمعنى الشامل لا تتجاوز حدود الستروف الثلاثية.

أقل طلبا سيكون ذلك التكثيف المتواجد في القوة المنتظمة عندما يكون النموذج نثري ونظري كما هو الحال في الكتاب المقدس، فالكتابة ستكون في هذا المثال كالتالي :

الإيمان هو مادة من أشياء مأمولة،

و موضوع الذين لا يظهرون.

ومع ذلك فإنه يبقى مهم جدا لأنه ينفي أي احتمال لجمود إيقاعي للمترجم، كون أن المثال النثري يستطيع أن يتعاون في انحلال البيت في نوع يشبه النثر. ونحن نعلم أن فرانشيسكا تستشهد بسلطة تنتمي إلى قول لبوكاتشو (طبيبك")، والنتيجة هي:

...ليس أكبر ألم

أن نتذكر من الوقت السعيد

الفقر ولا ...

لسبب أفضل فالتذكارية التي تطرح نفسها تعكس جانبا دقيقا و ليس اختزاليا في الكتابة أين تكون مهمة العلاقة البسيطة بين الأصوات و المعاني، بحيث يُستخرج من مختلف التعديلات الحذف والتقلبات النحوية :

الوعد الطويل مع الانتظار القصير

يجعلك تنتصر في أعلى المراكز.

ولكن نمط الاستشهاد لا يمكن أن يبتعد كثيرا دون أن يتعارض مع الحجة الرئيسية لدينا، والتي ستسعى لوصف، إن لم نقل لنسخ (و الأسوء بالنسبة له هو عدم نجاحه)، الأعراض الدائمة في القصيدة ؛ للإشارة إلى وثيقة لا تستنبط من هذا أو ذاك المكان، ولكن من مجمل الكتاب، وكي تتحقق من حقيقة المتكلم فقد تعتمد على الذاكرة الوطنية.

Questa memoria collettiva, che perpetua l'impronta traumatica impressa nei primissimi lettori dal metallo del dettato, formicola non soltanto di vere e proprie *auctoritates* quali "Nessun maggior dolore", "Seggendo in piuma", "Sta come torre ferma" con quanto in ogni caso segue, ma di applicazioni quotidiane e scadute di metafore e callidissime giunture, fra il "mezzo del cammin" e "l'amor che muove il sole e l'altre stelle", che occupano una percentuale amplissima del tessuto dantesco. Per limitarci ai primi canti, "selva selvaggia", "uscito fuor del pelago a la riva", "falsi bugiardi", "tremar le vene e i polsi", "qui si parrà la tua nobilitate", "color che son sospesi", "la vostra miseria non mi tange", "il ben de l'intelletto", "dentro a le segrete cose", "sanza infamia e sanza lodo", "a Dio spiacenti ed a' nemici sui", "sciaurati che mai non fur vivi", "bianco per antico pelo" sono materia prima diventata tanto ordinaria da riuscire addirittura stucchevole. Ma, come la scintilla della sintesi fantastica si è ormai estinta in tanta parte fossile del nostro linguaggio, e tuttavia uno sforzo dell'immaginazione può risuscitare l'istante creativo delle immagini avvizzite (di *paragone*, di *sparuto*, di *tramontare*...), si deve riscontrare provata in questo magari tedioso patrimonio l'irresistibilità, per menti vergini, della novità e acuità originaria. E' poi vero che l'antologia operata dalla pubblica fama lascia ancora illesa dal logorio della circolazione, senza bisogno di ripristino, tanta valuta aurea di fiammantissimo conio, e non più tardi di ieri permetteva, con citazione brillante e ancor fresca, a un poeta e a un narratore di intitolare, l'uno, Giorgio Caproni, un suo canzoniere *Il seme del piangere*, l'altro, Vasco Pratolini, un suo romanzo (ricorrendo, stavolta, alla *Vita Nuova*) *La costanza della ragione*. E Giorgio Orelli: *L'ora del tempo*.

Se la memoria nazionale è un corollario, una stampa della oggettiva memorabilità del testo dantesco, ci si può anche chiedere se essa non cominci ad agire sull'autore stesso. Si conosce infatti bene, grazie allo studio del Curtius, quale sia il suo atteggiamento verso il 'libro' in generale, magari verso il libro della sua 'memoria', minore attenzione si è portata sul suo comportamento verso il proprio 'libro' e la parte presa in ciò dalla sua 'memoria'. Per solito un catalogo di stilemi è redatto da attribuzionisti e a fini euristici (si vedrà poi se ciò possa valere anche per Dante), ma forse più redditizia è un'indagine che, autore per autore o società per società letteraria, ne chiarisca la natura. Nel Petrarca, come più generalmente nella tradizione aulica da cui muove, e tra l'altro proprio nello stilnovismo dantesco, quel catalogo è l'inventario di un mondo chiuso, dalle entità

هذه الذاكرة الجماعية التي تعمل على المحافظة على البصمة التي لها أثر و التي هي منقوشة في القراء الأوائل بمعدن الإملاء، ليست فقط مليئة بسلطات حقيقية مثل "ليس أكبر ألم"، و "حاكما بالريش"، و "إنه كبرج قوي" مع جميع ما يتلو، بل و أيضا من تطبيقات يومية واستعارات ماضية و روابط حارة، تتنوع بين "نصف مسار" و "الحب الذي يحرك الشمس والنجوم الأخرى"، والتي تأخذ نسبة عالية من النسيج الدانتيّ. كي نقتصر على الأناشيد الأولى، "الغابة المتوحشة"، و "خرجتُ من البحر إلى الحافة"، و "كاذبون كاذبين" و "ترتجف الأوردة والمعصمين"، و "هنا يسمو شرفك"، و "الألوان التي هي معلقة"، "بؤسك لا يمسني"، "فضل العقل"، و " داخل الأمور السرية"، و "بدون خزي و بدون شكر"، و"آسفين لله و لأعدائه"، "هم تعيسون الذين لم يكونوا يوما أحياء" ، "أبيض بسبب شعر عتيق" هي من المواد الخام التي أصبحت عادية إلى درجة أنها أصبحت مقرفة. ولكن كيف استطاعت شرارة الخلاصة الرائعة الانقراض الآن في الكثير من الجهات الأحفورية للغتنا، ولكن بمحاولة من الخيال يمكن إحياء من جديد اللحظة الإبداعية للصور الذابلة (للمقارنة، للصغار، للغروب...)، و لكن لا بد للعقل البكر أن يصف (يشبه) 'عدم المقاومة' هاته للحداثة والبراعة الأصلية الموجودة في هذا التراث الشاق. هو صحيح أيضا أن المقتطفات الأدبية التي أودعتها الشهرة العامة لا تزال في مأمن بسبب ضعف التداول، من دون حاجة إلى الترميم، والقيمة الكبيرة للعملات اللامعة. في موعد لا يتجاوز يوم أمس، قد سمحت بفضل مقولة رائعة و منعشة لشاعر ولراوي أن يختارا عناوين أعمالهم: الأول هو جورجيو كبروني الذي سمى قصائده "بذور البكاء"، و الثاني هو فاسكو براتوليني و روايته (باللجوء هذه المرة إلى الحياة الجديدة) "ثبات العقل". و جورجيو أورلي: "ساعة الزمن".

إذا كانت الذاكرة الوطنية نتيجة طبيعية و طباعة لتذكارية موضوعية للنص الدانتيّ، فإننا نتساءل أيضا عما إذا كانت قد بدأت في التأثير على الكاتب. نحن نعلم جيدا، وذلك بفضل دراسة كورتِيوس، ما هو بشكل عام موقفه من 'الكتاب' ، وربما لكتاب من 'ذاكرته'، أين لم يعطى اهتماما كبيرا لسلوكه تجاه كتابه و قراره في هذا الأمر في طيات ذاكرته. وعادة ما يؤلف الفهرس التسويقي من طرف شخص تُسند إليه الأشياء، و ذلك لهدف الكشف عن مجريات الأمور (سنرى ما إذا كان ذلك قد ينطبق أيضا على دانتي)، ولكن ربما يكون أكثر ربحا، التحقيق الذي يقابل مؤلف مع مؤلف آخر أو مجتمع مع مجتمع أدبي، و يوضح بذلك طبيعة الأشياء. لدى بيترارکا، وبشكل أعم في التقليد النبيل، و بصفة خاصة في 'الأسلوب الجديد' الدانتيّ، يتحرك هذا الفهرس الذي يشكل قائمة عالم مغلق بسبب كيانات

intercambiabili; ed è giusto che i canzonieri petrarchisti (ce n'è perfino traccia in Leopardi) esibiscano un'aria di variazione e di prolungamento dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Ciò è remotissimo dal Dante comico, che opera in un mondo aperto e calcola sulla novità delle sue risorgive: si può dunque presumere che le sue ripetizioni siano meno di parole, nessi semantici e immagini che di rapporti, giaciture, contatti; e che di più non rispondano a un'intenzione programmatica, ma rendano spontaneo omaggio, rinnovandolo, alla perentorietà del risultato quale apparve la prima volta che esso si verificò. La tipologia ripetitoria ordinaria, di parole e immagini, tocca al dantismo di modesta osservanza, non solo nella pacottiglia del peggior Boccaccio e di altro più squallido Trecento, ma anche a meno depresso livello artigianale, là dove il Monti pascola le sue "zebe"; non è ovviamente assente, ma scompare per chi esamini l'essenziale, da Dante imitatore de se stesso. Danteggiare fu dunque illegittimo, anzi impossibile, quanto lecito petrarcheggiare: l'assoluto è per definizione ripetibile e produttivo di serie, l'eccesso si compiace di frutti unici e incomparabili.

La difficoltà, a illustrare sommariamente gli echi di Dante entro Dante, che nella loro compiutezza sono eloquentissimi e non abbisognerebbero di didascalie, sta unicamente nell'ottenere che la scelta, di necessità molto parca, sia seriata in modo da non compromettere l'evidenza delle illazioni.

قابلة للاستبدال؛ وهو صحيح القول بأن قصائد بيتراركا (هناك حتى آثار لدى ليبوباردي) تعرض شكل من التغيرات و التمديد ل "مقتطفات باللغة العامية". ما هو جد بعيد لدى دانتي ككاتب كوميدي، هو عمله في عالم مفتوح و تحسبه على حسب حداثة عودته: لذلك يمكن افتراض أن تكراره يتعلق بقلة الكلمات و الوصلات الدلالية و الصور، أكثر من العلاقات والمواقف والاتصالات؛ التي بالإضافة إلى ذلك هي لا تستجيب لنية برنامجية، ولكن تريد تقديم تحية عفوية، عبر تجديده للوصول في الأخير إلى نتيجة تُظهر للمرة الأولى بأنه قابل للفحص. النوع التكراري العادي للكلمات والصور، يمس الحركة الدانتية بملاحظة متواضعة، ليس فقط في أسوأ بضاعة لدى بوكاتشو ولدى غيره من القرن الرابع عشر البائس، ولكن أيضا على مستوى يدوي أقل اكتئاب، أين مونتي يرعى 'درابينه'؛ ومن الواضح أنه ليس بغائب، ولكن فقط مختفي لأولئك الذين يدققون في ما هو أساسي عند دانتي كمقلد لنفسه. إتباع أسلوب دانتي كان بذلك غير شرعي، بل مستحيلا، على عكس شرعية إتباع أسلوب بيتراركا: المطلق، بحكم تعريفه، هو تكرار ومنتج لسلسلة أين المبالغة ترحب بثمار فريدة لا تضاهى.

صعوبة تمثيل بطريقة موجزة صدى دانتي في دانتي نفسه الذي في اكتماله يصبح أكثر بلاغة وليس بحاجة إلى أي تعليق، يكمن فقط في الحصول على اختيار، ذا ضرورة معتدلة، يكون مضمونا في سلسلة بحيث لا يُقوض وضوح الأدلة.

APPENDICE N
TRADUZIONE ARABA TESTO A FRONTE DI TEODOLINDA BAROLINI



Teodolinda Barolini è una professoressa d'italiano all'università di Columbia. Dal 1997 al 2003 è presidente della Società dantesca d'America.

Nel 1973/1978 ottiene il suo Dottorato in italiano di letteratura comparata. Comincia quindi a insegnare all'università di California e di New York. Dal 1992 al 2004 tornando all'università di Columbia, assume la funzione di capo di dipartimento.

Nel suo percorso universitario, si dedica allo studio della cultura e della letteratura italiana del XII e del XIV secolo. Scrive molte opere su Dante: *"Textuality and truth in the 'Comedy'"* (1984), *"The undivine Comedy: Detheologizing Dante"* (1992)…

Il nostro brano (pp.199-210) è compreso nell'opera di Barolini tradotta in italiano sotto il titolo "*La Commedia senza Dio: Dante e la creazione di una realtà virtuale"* (2003) che cerca cerca una realtà virtuale mediante un linguaggio dantesco in cerca di verità.

تيودوليندا بارولیني:

تيودوليندا بارولیني أستاذة للغة الإيطالية بجامعة كولومبيا الأمريكية. بين سنة 1997 و 2003 أصبحت رئيسة للمجمع الدانتي الأمريكي.

بين سنة 1973 و 1978 تحصلت على دكتوراه بالإيطالية في الأدب المقارن. و بذلك تبدأ مشوارها المهني كأستاذة في جامعة كالفورنيا و نيورك. ابتداءا من سنة 1992 إلى غاية سنة 2004 تعمل كرئيسة قسم اللغة الإيطالية.

في أبحاثها تهتم بوجه الخصوص بالثقافة و الأدب الإيطالي للقرن الثاني و الرابع عشر. كتاباتها تتحدث عن الشاعر دانتي: "النص و الحقيقة في الكوميديا" (1993)، "الكوميديا دون الله: دانتي و البحث عن حقيقة فرضية" (1992)...

النص الذي أردنا ترجمته (ص 199-210) مأخوذ من "الكوميديا دون الله: دانتي و البحث عن حقيقة فرضية" الذي تُرجم إلى الإيطالية سنة 2003 و الذي يريد ايجاد حقيقة فرضية عبر لغة دانتية في بحث مستمر على الصدق.

I non falsi errori e i sogni veritieri dell'Evangelista

"Dalla visione di Drythelm a quella di Carlo il Grosso, i viaggi immaginari nell'aldilà –considerati 'reali' dagli uomini del Medioevo, anche se vengono presentati come 'sogni' (*somnia*) –sono viaggi di vivi il cui corpo rimane sulla terra, e la cui anima vi fa ritorno". Così scrive lo storico Jacques Le Goff, con parole che ci forniscono il contesto per l'esperienza di Dante. Dante credeva che il suo viaggio fosse, nella sua essenza, reale. Ma differisce dagli altri visionari madievali in almeno un punto fondamentale: nell'immensità del suo dono poetico. E' un dono che, paradossalmente, induce nei lettori un'inconscia "sospensione dell'incredulità" da una parte e dall'altra impedisce dal prenderlo seriamente come visionario. Le rivendicazioni dei "grandi profeti visionari dei secoli dodicesimo e tredicesimo –Hildegard e Gioacchino, Mechtild e Marguerite" con i quali Peter Dronke vorrebbe associare Dante, non sono problematiche per il lettore quanto quelle di Dante –e nemmeno hanno avuto un pubblico altrettanto vasto. I lettori di Dante sono, nel loro insieme, sempre stati in grado di distinguere tra il poeta e il profeta, e lo hanno classificato come poeta. In realtà, con tutto che i primi commentatori di Dante sentirono il bisogno di proteggerlo dall'accusa di eresia insistendo sull'allegoria, va notato che Dante non attirò mai su di sé l'attenzione della chiesa come ai giorni nostri lo scrittore Salman Rushdi e quella dell'Ayatollah Khomeini; e con tutto che egli mise dei papi all'inferno, non fu mai condannato a morte (l'inclinazione cattolica ad accettare commentatori e glossatori- i "decretalisti" che Dante tanto disprezzava – gioca forse qui un ruolo importante). In altre parole, nonostante la confusione *theologus-poeta*, reazioni negative quale quella del domenicano Guido Vernani, e la messa all'indice della *Monarchia*, il pubblico di Dante –forse suo malgrado (mi pare possibile che Dante, che non si considerava un"decretalista" ma un novello san Giovanni, avrebbe accettato volentieri i pericoli derivanti dall'essere preso più seriamente come profeta e visionario) –lo ha fondamentalmente considerato un poeta. E non a torto: Dante è un poeta. Ma –si tratta di una differenza decisiva- un poeta che ha usato i mezzi della poesia al servizio di una visione che egli credeva: un sogno vero, un non falso errore.

Mentre gli studiosi di Dante discutevano tra loro se la *Commedia* abbia usato l'allegoria dei poeti o l'allegoria dei teologi, portando avanti un discorso

الأخطاء غير الزائفة والأحلام الحقيقية لكاتب الانجيل

"من رؤيا دريثلم إلى رؤيا تشارلز السمين، فالأسفار الخيالية للعالم الآخر اعتُبرت كحقيقة –لدى رجال القرون الوسطى، حتى وإن كانت قد مُثلت كأحلام (خلال النوم)- و كرحلات للأحياء أين يبقى جسدهم على الأرض و ترجع روحهم إليها ". هكذا كتب المؤرخ جاك لو جوف في كلمات ترسم لنا سياق تجربة دانتي. اعتقد دانتي أن سفره كان في جوهره حقيقيا. لكنه يختلف على الأقل عن غيره من أصحاب رؤى العصور الوسطى في نقطة أساسية واحدة تتمثل في ما لا نهاية عطاءه الشعري. هو عطاء يخلق في القراء بطريقة معارضة "توقف لا واعي لعدم الاعتقاد" و في كلا الجانبين فإن اعتباره كصاحب رؤيا لا يؤخذ على محمل الجد. مطالب "كبار الأنبياء ذوي الرؤى من القرن الثاني و الثالث عشر –هيلدغارد و جوهاكينو، ميشتلد و مارغريت "وإلى الذين يود بيتر درونك أن ينسب إليهم دانتي، لا تمثل اشكالية للقارئ كما هو الحال بالنسبة لدانتي رغم أنهم امتلكوا مثله جمهورا كبيرا. كان دائما قُرّاء دانتي، في أغلبيتهم، قادرين على التمييز بين الشاعر والنبي، وقد صنفوه على أنه شاعر. في الواقع، مع أولى نقاد دانتي الذين شعروا بضرورة حمايته من تهمة الهرطقة و ذلك بالتأكيد على المجاز، فإنه تجدر الإشارة إلى أن دانتي لم يجتذب عليه أبدا اهتمام الكنيسة كما هو الحال في أيامنا هذه بالنسبة للكاتبان سلمان رشدي و آيات الله الخميني. ومع أنه وضع مجموعة كبيرة من الباباوات في الجحيم، فلم يُحكم عليه بالإعدام (ربما قد لعب هنا الميل للكاثوليكية الذي تقبله المعلقين و الملخصين – أي واضعوا "المراسيم" الذين احتقرهم دانتي بشدة- دورا هاما). وبعبارة أخرى، على الرغم من الخلط بين اللاهوتي و الشاعر الذي شكل ردود فعل سلبية لأمثال الدومينيكي غويدو فرناني و و التي طُرحت في فهرس "المملكة" فإن جمهور دانتي -بالرغم منه (ويبدو لي أنه من الممكن أن دانتي، الذي لم يعتبر نفسه كواضع لل "مراسيم" ولكن كسانت جوفاني جديد، كان قادرا على تقبل بسرور الأخطار الناجمة عن اعتباره بجدية كنبي وصاحب رؤي) قد اعتبره فعليا كشاعر. وليس من الخطأ اعتبار دانتي شاعرا. ولكن هذا يبقى يشكل فارقا حاسما: الشاعر استخدم موارد الشعر في خدمة رؤية آمن فيها و اعتقدها حلما حقيقيا، وليس خطأ كاذبا.

بينما كان دارسي دانتي يتناقشون لمعرفة ما إذا كانت الكوميديا قد استخدمت مجاز الشعراء أو مجاز اللاهوتيين، و ذلك عبر خطاب

inaccessibile perfino agli altri studiosi di letteratura, gli storici della religione non si sono fermati qui e hanno tranquillamente incluso Dante nelle loro trattazioni sulla letteratura delle visioni. In altre parole, mentre noi continuiamo a discutere se considerare o meno la *Commedia* una visione, studiosi di altre discipline hanno cercato di capire quale sia il terreno comune a tutta la letteratura delle visioni, *Commedia* inclusa. Se vogliamo che il nostro senso della *Commedia*, più ricco di sfumature e più complesso, abbia un impatto in questo tipo di discussioni, dobbiamo fare i conti con il poema non solo in quanto prodotto letterario ma anche in quanto documento di un'esperienza visionaria. L'intervento di Cesare Segre L'"*itinerarium animae" nel Duecento e Dante* è un raro tentativo da parte di uno studioso di letteratura di togliere dal suo ghetto elitario la nostra interpretazione della *Commedia* situandola tra le opere visionarie minori con le quali essa è in relazione. Forse perché non vogliamo fare l'errore positivista di considerare i testi visionari precedenti fonti della *Commedia*, tendiamo a ignorarli del tutto, mantenendo così il testo di Dante in una posizione di isolata superiorità. Ma in realtà, la questione della dipendenza letteraria è problematica anche rispetto alle opere minori che

costituiscono il grosso del corpus visionario medievale, poiché, come nota Carol Zaleski, "sembra probabile che almeno alcune di queste narrazioni riflettano una reale esperienza e dunque la questione non può essere ridotta a una faccenda di dipendenza letteraria meccanica".

Per quanto possiamo inferire dagli ellittici commenti di Dante, il sonno visionario sottostà all'esperienza rappresentata nella *Commedia*, il cui autore è "pien di sonno a quel punto/ che la verace via abbandonai" (*Inf*.I 11-12), e la cui visione giunge a compimento "perché 'l tempo fugge che t'assonna" (Par.XXXII 139). Questi riferimenti al sonno all'inizio e alla fine del poema sono importanti; benché il poeta non vi si soffermi, non si possono per questo far scomparire dal testo. Ritengo che la loro elusiva presenza sia parte della strategia paolina di Dante, che nasce dal bisogno di velare di mistero un'esperienza che egli stesso – come san Paolo- era incapace di spiegare: Scio hominem in Christo ante annos Quatuordecim, sive in corpore *nescio*, sive extra corpus *nescio*, Deus scit, raptum huiusmodi usque ad tertium caelum" ("Conosco un uomo in Cristo che, quattordici anni fa –se con il corpo o fuori del corpo, *non lo so*, lo sa Dio – fu rapito fino al terzo cielo", 2 *Cor.* 12, 2). In questo modo, possiamo evitare di dover scegliere tra

يصعب الوصول إليه حتى لغيرهم من دارسي الأدب؛ فإن مؤرخي الدين لم يتوقفوا عند ذلك إذ أدخلوا دانتي بهدوء في معاهداتهم حول أدب الرؤى. وبعبارة أخرى، ففي الوقت الذي نواصل فيه مناقشة ما إذا كانت الكوميديا رؤية أم لا، فإن علماء التخصصات الأخرى قد حاولوا فهم ما هي الأرضية المشتركة بين جميع آداب الرؤى، بما فيهم الكوميديا. إذا أردنا أن يكون لمفهومنا للكوميديا الغني بالفوارق الدقيقة وبالكثير من التعقيد، صدا في هذا النوع من المناقشات، فنحن بحاجة الى التعامل مع القصيدة ليس فقط كانتاج أدبي فحسب، بل و أيضا كوثيقة من تجربة رؤية. تدخل تشيزاري سيغري بعنوان"مسار الأرواح في القرن الثالث عشر و دانتي" هومحاولة نادرة لعالم الأدب لابعاد التفسير السائد للكوميديا عن نخبوية الغيتو بوضعه بين كتابات الرؤى الثانوية المرتبطة بها. لأننا ربما لا نريد أن نقع في الخطأ الايجابي الذي يعتبر نصوص الرؤى كمصدر سابق للكوميديا، فإننا نميل إلى تجاهلها كليا، محافظين بذلك على مكانة التفوق المنعزل لنص دانتي. ولكن في واقع الأمر فإن مسألة الانتماء الأدبية تبقى معقدة حتى بالنسبة للكتابات الثانوية التي تشكل الجزء الأكبر من مجموعة رؤى العصور الوسطى، لأنه كما يلاحظه كارول زاليسكي: "يبدو من المحتمل أن القليل من هذه القصص تعكس تجربة حقيقية، وبالتالي فإن هذه المسألة لا يجب أن تختصر على مسألة انتماء أدبي تقني".

يمكننا أن نستنتج أيضا من أهليلجية تعليقات دانتي بأن حلم الرؤية يتماشى مع التجربة الممثلة في الكوميديا أين كاتبها "لفرط ما كان النعاس يكتنفني في ذلك الموضع /الذي تنكبت فيه الطريق الحق" (الجحيم I، 11-12)، و أين الرؤية تكتمل "لأن الوقت بمروره ينعسك" (الفردوس XXXII، 139). وحتى إن كان الشاعر لا يتوقف عندها، فإن هذه التلميحات للنوم مهمة في بداية ونهاية القصيدة، ولهذا فلا يمكنها أن تختفي من النص. وأعتقد أن وجودها هو جزء من الاستراتيجية الباولية لدانتي التي وُلدت من حاجة ملأ بالغموض تجربة هو نفسه مثل سان بول- لم يتمكن من شرحها : " أنا أعرف الرجل الذي في المسيح، أربعة عشر عاما من قبل، سواء في الهيئة أو خارج الجسم، وأنا لا أعرف، ولكن الله يعرف الله، قد اختطف إلى السماء الثالثة (2 الكورانث 12، 2). بواسطة هذه الطريقة يمكننا تجنب الاضطرار إلى الاختيار بين

Dante scrittore realistico (“poeta”) e Dante scrittore mistico (“visionario”). E’ questa la scelta che tormenta Michele Barbi mentre tenta, in un passo famoso, di glossare il verso 139 del *Paradiso XXXII*, cioè le parole di san Bernardo, “perché ’l tempo fugge che t’assonna”:

Non è qui il luogo di trattare la questione se Dante voglia far credere d’essere andato pei cieli col corpo o senza [...] io credo ch’egli voglia far intendere d’esserci stato corporalmente. Certo è che in tutta la Commedia dà a credere d’aver fatto un viaggio reale pei regni ultraterreni, non d’aver avuto una visione nel sonno.

Barbi continua, insistendo sulla presunta incompatibilità fra visione e viaggio:

Dante non descrive una visione, ma un viaggio; e se s’incontra nel poema la parola visione riferita al complesso di ciò che descrive il poeta nell’opera sua (Par.XVII 128), va in senso oggettivo, per “ciò che hai veduto” (p.295).

Nonostante questo, in realtà Barbi intuisce la possibilità che Dante possa insistere sul fatto di essere stato veramente dove dice di essere stato e contemporaneamente pensare di aver ricevuto una vera visione profetica. Pur con ambivalenza, Barbi sembra proporre quella che io ritengo essere la corretta soluzione, e cioè un visionario “sonno vigile”:

O dobbiamo vederci un richiamo alla condizione di essere vivente, la quale non permette una troppo lunga vigilia [...] oppure s’intende che il poeta, rapito ormai nella contemplazione dei più profondi misteri, quasi dormiens vigilaret (son parole di S.Agostino a proposito del ratto di S.Paolo, e cfr.purg.XXIX 144, ove l’autore dell’Apocalisse si vide “venir dormendo con la faccia arguta”). (p.294)

Qui Barbi, sotto la rubrica di sonno vigile, associa suggestivamente la glossa di sant’Agostino al ratto di san Paolo nel dodicesimo libro del *De genesi ad litteram* con la caratterizzazione di Dante del vecchio che rappresenta l’Apocalisse nella processione del paradiso terrestre: Barbi rappresenta la condizione di Dante come analoga a quella attribuita da Agostino a Paolo e da Dante stesso all’autore dell’Apocalisse la cui “faccia arguta” trapassa il velo per scoprire i misteri divini mentre dorme. Il verso, criptico di *Paradiso XXXII*, “perché ’l tempo fugge che t’assona”, va dunque inteso con l’aiuto di ciò che Agostino dice di Paolo: Dante è come se fosse sveglio mentre dorme “quasi dormiens vigilare” proprio come san Giovanni, l’autore dell’Apocalisse. Va ricordato che Dante riteneva che l’apostolo Giovanni, autore del quarto vangelo, il “Vangelista” del canto XIX dell’*Inferno*, e Giovanni di Patmos, autore dell’Apocalisse, fossero la

دانتي الكاتب الواقعي ("شاعر") و دانتي الكاتب الروحاني ("صاحب الرؤية"). وهذا هو الاختيار الذي يقلق ميشيل باربي عندما كان يحاول في مقطع شهير له، تلخيص البيت 139 من الفردوس XXXII الذي هو عبارة عن خطاب للقديس برناردو، "لأن الوقت يمر فهذا ينعسك":

هذا ليس هو المكان المناسب لمعالجة مسألة ما إذا كان دانتي يريد أن يعطي انطباعا بذهابه إلى السماوات مع الجسد أو بدونه [...] واعتقد أنه يريد أن يفهمنا أنه ذهب إلى هناك جسديا. و الأمر المؤكد هو أنه في كل أنحاء الكوميديا نعتقد بأنه قد قام بسفر حقيقي لعالم ما وراء الموت وليس برؤية في نومه.

باربي يزال يصر على عدم التوافق بين الرؤية المزعومة والسفر:

دانتي لا يصف رؤية ولكن سفر؛ وإذا وُجدت في القصيدة كلمة 'رؤية' تشير إلى مجمع ما يصفه الشاعر في عمله (الفردوس 17، 128)، فهذا يهدف إلى المعنى الموضوعي بسبب "ما رأيت" (ص.295).

على الرغم من هذا، فإن باربي في الواقع شعر باحتمال أن دانتي يؤكد حقيقة وجود المكان الذي قال بأنه زاره، و في نفس الوقت يمكن له أن يفكر بأنه قد شهد رؤى نبوية حقيقية.

على الرغم من الاختلاف، يبدو أن باربي قد اقترح ما يبدو لي كحل أنسب و هو أنه صاحب رؤية في "نوم اليقظة" :

يجب أن نرى فيها تذكيرا إلى ظروف تؤكد بأننا ما زلنا أحياء، والتي لا تسمح بالبقاء يقظين لوقت طويل [...] أو تعني أن الشاعر الذي خطف الآن في التأمل في أعمق الأسرار، هو تقريبا نائم يقظ (هي كلمات القديس أوغسطين عن اختطاف القديس باولو و ترجع إلى المطهر XXIX، 144، حيث مؤلف الأبوكاليبس يرى نفسه "قريب النوم مع وجه مضاء". (ص.295)

باربي هنا، بعنوانه 'نوم اليقظة' يجمع بين لغة القديس أوغسطين و خطف القديس باولو في الكتاب الثاني عشر من 'دي جينزي أد ليتيرام' (من النشأة إلى الأدب) مع خاصية دانتي بجعل العجوز الذي يمثل نهاية العالم في طواف للجنة الأرضية : باربي يشبه حالة دانتي بحالة باولو التي وصفها أوغسطين و بحالة مؤلف الأبوكاليبس التي تحدث عنها دانتي شخصيا قائلا: أثناء نومه "وجهه المضاء" يعبر الحجاب لاكتشاف الأسرار الالهية. البيت الغامض من الفردوس XXXII: 'لأن الوقت بمروره ينعسك' يُفَهَم استنادا لما يقوله أوغسطين عن باولو: في حين أن دانتي يبدو مستيقظا فهو نائم "بالتقريب بنوم اليقظة" مثل مؤلف الأبوكاليبس القديس يوحنا. وينبغي التذكير بأن دانتي يرى أن الحواري يوحنا، مؤلف الإنجيل الرابع و "كاتب الإنجيل" في الأنشودة التاسعة عشرة من الجحيم، ويوحنا القاطن بباتموس و مؤلف الأبوكاليبس يمثلان

stessa persona. Anche se la lettura di Agostino da parte di Barbi è un po' imprecisa (non solo il giudizio di Agostino sul ratto di Paolo è molto meno chiaro di quanto Barbi suggerisca ma le esatte parole che Barbi attribuisce ad Agostino non si riscontrano nel *De genesi ad litteram)*, la sua interpretazione della *Commedia* –il collegamento della visione di Dante con quelle di Paolo e Givanni- colpisce nel segno. Negando, tuttavia, che le parole di Bernardo possano riferirsi a qualcosa di più della visione dell'ultimo cielo, Barbi attenua la forza stessa della sua intuizione; nel secondo passo citato sopra, Barbi nega che la parola *visione* possa riferirsi alla totalità dell'esperienza del pellegrino, poiché Dante non descrive una visione ma un viaggio. La sua ambivalenza nei confronti del verso "perché 'l tempo fugge che t'assonna" è diventata canonica, quando non è stata addirittura sostituita da un rifiuto ancora più assoluto di una possibile connotazione mistica dell'esperienza di Dante.

L'eccessiva timidezza con la quale trattiamo il suggerimento di Dante verso ciò che è chiaramente un'esperienza mistica ha le sue radici nelle questioni affrontate nel primo capitolo di questo libro. Il realismo narrativo di Dante e il nostro desiderio di distinguere i poeti dai profeti cospirano insieme a respingere questa opzione. In altre parole, l'empirismo di Dante ci impedisce di riconoscere il misticismo. Eppure l'empirismo di Dante è in ultima analisi al servizio del suo misticismo; il problema è che le strategie poetiche con le quali egli costruisce la sua impalcatura empirica sono così efficaci che ci dissuadono dall'accettarne le fondamenta mistiche su cui si basano. Compiamo così un circolo interpretativo completo con il rifiuto di Singleton di riconoscere la natura visionaria della *Commedia*, con la sua paradossale difesa del realismo della *Commedia* a spese del suo misticismo. Poiché Singleton non pensa in termini di una vera visione, come quella rivelata a san Giovanni, il verso di *Paradiso XXXII* lo mette sulla difensiva; egli fa ogni sforzo possibile per neutralizzarlo perché appare in contraddizione con il suo principio che il viaggio descritto da

Dante sia reale: "Poiché, all'interno del poema, questo viaggio nell'aldilà non è mai stato definito un *sogno*, ma è sempre stato presentato come *reale*, non è possibile leggere questo verso, con il verbo *assonnare*, come una contraddizione di questo postulato fondamentale dell'esperienza". L'ironia della posizione di Singleton è che per difendere la storicità della *Commedia* deve ricorrere a una metafora:

"Assonnare non ha dunque un significato letterale ma possiede una qualità

نفس الشخص. حتى و لو كانت قراءة باربي لأوغسطين قليلة الغموض (مقارنة بما يقترحه باربي فرأي أوغسطين حول خطف باولو يبقى قليل الوضوح و كلماته الدقيقة التي يوليها لأغوسطين لا تقارن في "من النشأة إلى الأدب)، لأن تفسيره للكوميديا -ربط رؤيا دانتي مع رؤيا باولو ويوحنا- يلقي الضوء على الرمزية. بينما باربي يقلل من قوة حدسه نافيا مع ذلك أن قول برناردو قد يستطيع أن يعني شيئا أبعد من الرؤية الحادثة في السماء الأخيرة، ففي الخطوة الثانية المذكورة أعلاه، ينفي امكانية اشارة كلمة الرؤية لمجموع تجربة الحاج لأن دانتي لا يصف رؤيا و لكن رحلة. تناقضاته تجاه تقابل البيت "لأن الوقت بمروره ينعسك" أصبحت كنسية، إن لم نقل فعليا أنها استبدلت بعدم قبول مطلق أكبر من دلالات لاهوتية محتملة لتجربة دانتي.

الخجل المفرط الذي نعالج به اقتراح دانتي نحو ما هو بوضوح تجربة صوفية هو متأصل في المسائل التي جرى تناولها في الفصل الأول من هذا الكتاب. السرد الواقعي لدانتي ورغبتنا في تمييز الشعراء من الأنبياء يتآمران معا لرفض هذا الخيار. وبعبارة أخرى فتجريبية دانتي تمنعنا من الاعتراف بالتصوف و لكنها في نهاية المطاف هي في خدمة تصوفه، والمشكلة التي بقيت تطرح نفسها هي أن الاستراتيجيات الشعرية التي بنا بها صرحه التجريبي تبقى فعالة لدرجة أنها تنهانا عن قبول الأسس المتصوفة التي تستند عليها. برفض سينغلتون بالاعتراف بطابع الرؤية في الكوميديا بسبب دفاعها المتناقض عن واقعية الكوميديا على حساب نظيرها التصوف ننهي حيزا تفسيريا تاما. و لأن سينغلتون لا يفكر في رؤية حقيقية كالتي أوحيت ليوحنا، فالبيت 32 من الفردوس يقلقه. هو يبذل كل جهد ممكن للتحكم فيه لأنه يبدو متناقضا مع مبدئه القائل بأن الرحلة التي وصفها دانتي حقيقية: "لأن في القصيدة، هذه الرحلة في العالم الآخر لم تُعَرف بالحلم، ولكنها اُعتُبرت دائما أنها حقيقية، فلا يمكنك أن تقرأ هذا البيت، مع الفعل 'نعس' و كأنه تعارض الفرضية الأساسية لهذه التجربة". المفارقة في موقف سينغلتون المتمثل في الدفاع عن تاريخية الكوميديا يجب أن يعتمد على الاستعارة: "لذلك 'نعس' ليس لديه معنا حرفي بل قيمة مجازية. 'النوم' هو خروج من التجربة النهائية التي يجب أن تحدث عما قريب لأن بالنسبة للفانيين تجربة ضوء المجد هي عابرة". لنفس السبب، حتى النوم في الأنشودة الأولى للجحيم لا بد أن يكون له مفهوم

metaforica. ‘Sonno’ è un ritrarsi dall’esperienza finale, che deve avvenire presto perché per i mortali l’esperienza della luce della gloria è transitoria”. Per lo stesso motivo, anche il sonno del canto I dell’*Inferno* deve essere inteso metaforicamente: “Il ‘sonno’ è la vita peccaminosa, nel suo abbandono del bene”. Nonostante l’insistenza sulla necessità di una *forma mentis* medievale per poter leggere la *Commedia*, Singleton trascura la più medievale delle possibilità: una visione che viene percepita – e concepita- come reale.

Non voglio suggerire che il sonno del primo canto debba essere inteso esclusivamente in senso letterale, dico però che il significato letterale non deve continuare a essere sommariamente scartato. Sono d’accordo con Baldelli quando parla dei contorcimenti critici nati dal rifiuto di conciliare il significato letterale nel canto XXXII del *Paradiso*: “Sono passi che hanno tormentato i commentatori e specialmente quel *tempo* che *assonna* è stato interpretato nei modi più incredibilmente contorti: ciò proprio perché se ne è rifiutata l’interpretazione letterale, recalcitrando a vedere nella *Commedia* una *visio in somnis*”.

Un simile ricalcitrare ha accomunato, in una delle ironie critiche che sono tipiche agli studi danteschi, studiosi che altrimenti avrebbero ben poco in comune: Mazzoni, con la sua aperta disapprovazione per tutti quegli interpreti (Guido da Pisa incluso) che considerano la *Commedia* qualcosa di più di un “poema”, e Singleton, a dispetto della sua insistenza sulla veridicità storica del testo, condividono l’idea che non ci sia nessuna componente visionaria nel “sonno” del pellegrino. Questo approccio continua ad avere sostenitori: recentemente, in appoggio a un’interpretazione esclusivamente metaforica del sonno del pellegrino contro l’“errata comprensione” occasionata dalla parola *sonno*, Anthony Cassell ha insistito che “la metafora del sonno come simbolo del peccato abituale è un luogo comune della patristica”.

Tuttavia, la possibilità di sperimentare una vera visione mentre il corpo rimane sulla terra in un sonno apparente è un luogo comune medievale ancora più diffuso, teorizzato da Agostino nel libro XII del *De genesi ad litteram* e adottato in molta letteratura popolare. Turchillo è descritto “disteso sul letto senza sensi – come oppresso da un sonno pesante- per due giorni e due notti” mentre Tundalo “giace come morto per tre giorni e tre notti”; anche il monaco di Evesham sembra quasi morto e ritorna in se stesso “come svegliatosi da un sonno profondo”. Ciò che più importa per il nostro scopo, è che una tale premessa non apre la strada a

مجازي : " 'النوم' هوالحياة المليئة بالذنوب بسبب تَخَلِيه عن الخير". على الرغم من ضرورة وجود هيئة عقلانية تابعة للقرون الوسطى للتمكن من قراءة الكوميديا، فسينغلتون اهمل الاحتمال الأكثر انتسابا للقرون الوسطى: رؤيا يُنظر إليها وتُتخيل على أنها حقيقية.

لا أريد أن أقترح بأن النوم في الأنشودة الأولى يجب أن يُفهم إلا في معناه الحقيقي، ولكنني أقول أنه لا ينبغي للمعنى الحرفي أن يظل معزولا. وأنا أتفق مع بالدلي عندما يتحدث عن الالتواءات الحرجة التي وُلدت من رفض التوفيق في المعنى الحرفي للأنشودة 32 للفردوس: "هي مقاطع أقلقت المعلقين و خاصة ذلك 'الوقت الذي ينعس' والذي فُسر بطرق ملتوية لا تُصدق: وهذا بالضبط بسبب عدم قبول التفسير الحرفي و رفض رؤية الكوميديا كرؤية خلال النوم".

نفس الرفض في إحدى المفارقات الجدلية التي تنتمي إلى الدراسات الدانتية، قد جمع بين علماء لا يجمع بينهم إلا القليل: مازوني، مع عدم تماشيه الشجاع مع المفسرين (بما فيهم غويدو دا بيزا) الذين يعتبرون الكوميديا كشيء أهم من "القصيدة" ، وسينغلتون، على الرغم من إصراره على الحقيقة التاريخية للنص، يتشاركون في الفكرة القائلة بعدم وجود عنصر الرؤيا في "نوم" الحاج. هذا النهج لا يزال لديه أنصاره: في الآونة الأخيرة وذلك دعما لتفسير مجازي بحت حول نوم الحاج المعاكس ل'لفهم الخاطئ'، انتوني كاسل أصر على أن "استعارة النوم كرمز للخطيئة الشائعة هي مشتركة لدى آباء الكنيسة". ومع ذلك فإن فرصة تجريب رؤية حقيقية في حين أن الجسد يبقى على الأرض في نوم واضح، تبقى معروفة و أكثر انتشارا في القرون الوسطى و هذه الفكرة التي حولها أوغسطين إلى نظرية في كتابه الثاني عشر "من النشأة إلى الأدب" أصبحت متبناة من الأدب الشعبي. توركويلو يوصف "مستلقيا على السرير دون أي حس –كما لو أنه اضطهد على يد نوم ثقيل- لمدة يومين وليلتين"، بينما توندالو كان "مستلقيا كميت لمدة ثلاثة أيام و ثلاث ليال"؛ و حتى الراهب إيفيشام يبدو كميت ويستعيد وعيه "كما لو أنه استيقظ من نوم عميق". ما يهمنا أكثر هو أن مثل هذا الافتراض لن يفتح الطريق

un'esperienza visionaria astratta e incorporea; al contrario, questi resoconti insistono sulla realtà fisica dell'esperienza, un'insistenza che rende lo stato del corpo particolarmente ambiguo. Furseo, dopo essere ritornato, porta i segni fisici del fuoco sperimentato nella sua anima: "Quando ritornò nel suo corpo, e per il resto della sua vita, sulla spalla e sulla mascella portava i segni del fuoco che aveva provato nella sua anima, visibili a tutti" (p.55). Anche Tundalo soffre grande tormento fisico, mentre nel caso di Turchillo il suo corpo apparentemente senza vita tossisce nello stesso momento in cui tossisce il suo spirito nell'altro mondo.

Nella sua analisi degli elementi generici che caratterizzano le visioni e i viaggi, Segre sostiene che Dante scelga la visione quale modello e poi aggiunga elementi pertinenti al viaggio, in specie la precisione geografica e la presenza del suo corpo. In realtà, ciò che Dante fa è sfumare ancora di più i già sfumati confini tra visione e viaggio, che sono in ogni caso assai meno definiti di quanto Segre suggerisca. L'asserzione di Segre che nelle visioni "il viaggio viene compiuto dalla sola anima, mentre il corpo resta fermo" (p.13) non è sufficientemente circostanziata come dichiara Zaleski, non c'è "una regola coerente per l'interpretazione delle visioni", proprio a causa della loro ambiguità rispetto allo stato del corpo: "Rimangono molte ambiguità tutte in relazione a una domanda centrale: era il visionario ancora unito al suo corpo e, in questo caso, quale rapporto c'è fra questo e la validità della visione"? Mantenendo l'ambiguità che caratterizza i viaggi nell'aldilà di tutti i tempi, Dante segue deliberatamente il suo più grande e dichiarato modello, san Paolo, la cui ambiguità rispetto alla corporalità del suo stesso *raptus* non
impedì ai primi padri della chiesa di considerarlo un evento reale. L'incertezza di Paolo è da Dante attentamente riecheggiata all'inizio del *Paradiso* e con lo stesso linguaggio: il "sive in corpore *nescio*, sive extra corpus *nescio*, Deus scit" dell'apostolo diventa il "S'i' era sol di me quel che creasti/ novellamente, amor che 'l ciel governi,/ tu 'l sai" (Par.173-75) di Dante. Dante lascia dunque intendere la presenza del proprio corpo in paradiso in maniera velata e indiretta senza dubbio suggerita dal modello paolino.

Non ci deve necessariamente essere conflitto fra 'visione" e "viaggio". Per liberarci da ogni contraddizione dobbiamo solamente accettare l'analogia che Dante propone fra se stesso e san Paolo. Scegliendo Paolo come modello, Dante sceglie un precursore che non solo "andò" ma "vide". Non solo, egli sceglie un

لتجربة رؤيا مجردة ومادية، بل على العكس، هذه التقارير تؤكد الواقع المادي لهذه التجربة بتأكيد يجعل حالة الجسد خاصة و غامضة. كان فورسيو بعد عودته يحمل الآثار المادية للحريق الذي اختبره في روحه: "وعندما عاد إلى جسده، و لبقية حياته، بقي يحمل على كتفيه وفكه آثار الحريق الذي جربه في روحه، و هي آثار مرئية للجميع" (ص.55). حتى تونداالو كان يعاني ألما بدنيا كبيرا، بينما في حالة توركويلو، في الوقت الذي كانت جثته هامدة تسعل على الأرض، كانت روحه تفعل كذلك في العالم.

في تحليله للعناصر العامة التي تميز الرؤى والأسفار، سيقري يؤكد بأن دانتي هو الذي اختار اتباع نموذج الرؤيا ثم أضاف العناصر المرتبطة بالسفر كالدقة الجغرافية و حضور جسده على وجه الخصوص. في واقع الأمر، فما يقوم به دانتي هو تقليص بشدة الحدود القليلة التي تفصل الرؤيا عن السفر، و التي تبقى في جميع الأحوال قليلة التعريف مما كان يقترحه سقري. مطالبات سقري بأنه في الرؤى "الرحلة تُنجز من طرف روح واحدة في حين أن الجسد يبقى ثابتا" (ص.13) ليست مفصلة بما فيه الكفاية كما أدلى بذلك زالسكي وبأنه لا توجد "هناك قاعدة ثابتة لتفسير الرؤى" على وجه التحديد لما لها من غموض يخص حالة الجسد: "لا يزال هناك الكثير من الغموض المتعلق بسؤال أساسي و هو إذا ما كان صاحب الرؤية متحدا مع جسمه، وإذا كان الأمر كذلك، فما هي العلاقة بين هذا و صحة الرؤيا؟" محافظا على الغموض الذي يميز أسفار العالم الآخر عبر العصور، يتبع دانتي عمدا أكبر وأعلن نموذج و هو القديس باولو الذي رغم الغموض القائم حول قضية جسده عند خطفه، لم يمنع أوائل آباء الكنيسة في اعتباره كواقع حقيقي. في بداية الفردوس أعاد دانتي بانتباه التكلم عن عدم ثقة باولو مستعملا نفس اللغة: كلمات باولو "سواء في الهيئة أو خارج الجسد فالله يعلم" تصبح عند دانتي "لو كان وحده مني ما خلقت/ من جديد الحب الذي تحكمه السماء/ أنت تعلم ذلك" (الفردوس، 173-75). ولذلك يشير دانتي بطريقة مستترة وغير مباشرة مما لا شك فيه و متبعا النموذج الباولي إلى وجود جسده في الفردوس.

يجب أن لا يكون هناك بالضرورة صراع بين "الرؤيا" و "السفر". للتخلص من أي تناقض لا يبقى لنا إلا تقبل التشابه بين دانتي و القديس باولو الذي أشار إليه الشاعر. انتقاء باولو كنموذج، يدل على أن دانتي قد اختار سلفا لم "يذهب" فقط بل "رأى" أيضا. ولم يقتصر الأمر على ذلك، إذ أنه اختار

precursore che notoriamente non spiegò come ci fosse andato, così da far nascere una tradizione esegetica tesa a spiegare ciò che l'apostolo dice di non sapere e sempre più impegnata a discutere se Paolo avesse veramente visto Dio nella sua essenza. Su tale questione Dante adotta la posizione affermativa e controversa di Agostino (seguita anche da Tommaso, presumibilmente per deferenza verso Agostino). Esaminando la natura del debito di Dante nei riguardi di Agostino, Francis X. Newman ha suggerito che ciascuna delle cantiche della *Commedia* corrisponda a una della tre categorie agostiniane della visione: nell'inferno, il pellegrino vede secondo la *visio corporalis*, nel purgatorio secondo la *visio spiritualis o imaginativa*, e in paradiso secondo la *visio intellectualis*. Alla luce della classificazione agostiniana della visione di Giovanni come *imaginativa* e di quella di Paolo come *intellectualis*, Newman è in grado di delineare una netta correlazione tra la fine del *Purgatorio* e quella del *Paradiso*: "Se il climax del *Paradiso* richiama il *raptus* paolino, la rappresentazione che conclude il *Purgatorio* richiama l'Apocalisse nel suo splendore immaginifico" (p.69). Tuttavia, lo schema di Newman contraddice l'evidenza del poema, nel quale il pellegrino sembra presentarsi con la sua natura corporea in tutti e tre regni. Dante non ci dice, come vorrebbe Newman, che il pellegrino era in inferno con il corpo, con lo spirito in purgatorio e con l'intelletto in paradiso, ma che era con il corpo in inferno, in purgatorio e (in modo più problematico) in paradiso. Perciò, nella migliore delle ipotesi, i tre tipi di visione agostiniana possono essere applicati come semplici metafore per la diversità di tono delle tre cantiche. Analogicamente, la corrispondenza che esiste fra l'Apocalisse e la fine del *Purgatorio*, e tra la suprema visione di Paolo e la fine del *Paradiso*, può derivare dalla familiarità di Dante con gli esegeti e con la loro classificazione gerarchica della visione di Paolo e Giovanni, per cui la prima è superiore alla seconda, senza per questo significare che egli applicasse questa distinzione in modo sistematico. Secondo me, è un errore pensare che in questa questione Dante avesse seguito sistematicamente una qualunque autorità. Così, benché il ratto di Paolo sia associato con l'empireo e la visione di Giovanni con il paradiso terrestre, Paolo viene citato come modello all'inizio del poema, quando il pellegrino nomina coloro che teme di non essere. Paolo è il modello che include tutto; inoltre, il collegamento che Dante sente nei confronti di Paolo e Giovanni è evidente nei versi 10-12 del canto XXVI del *Paradiso*, in cui il pellegrino, accecato dall'avere

سلفا لم يشرح لنا كيف ذهب إلى هناك، مما ساهم في خلق تيار تفسيري يهدف الى توضيح ما لم يقله الحواري وعلى نحو متزايد لمناقشة ما إذا كان باولو قد شاهد حقيقة الله في جوهره. فيما يخص هذه المسألة فلقد اتخذ دانتي الموقف الإيجابي و الجدلي لأوغسطين (المتبع أيضا من طرف تومازو، بافتراض أن ذلك كان احتراما لأوغسطين). لدراسة طبيعة استعارة دانتي المتعلقة بأوغسطين، اقترح فرانسيس نيومان بأن كل أنشودة من الكوميديا تتوافق مع واحدة من الرؤى الثلاث لأغوسطين: نظَرُ الحاج في الجحيم يعتمد على الرؤيا الجسدية؛ و في المطهر على الرؤيا الروحانية أو المتخيلة و في الفردوس على الرؤيا العقلانية. في ضوء تصنيف أغوسطين لرؤيا يوحنا كرؤية متخيلة، و رؤية باولو كرؤيا عقلانية، أصبح نيومان قادرا على اظهار وجود علاقة واضحة بين نهاية المطهر و الفردوس: "إذا كانت ذروة الفردوس تشير إلى خطف باولو، فالتمثيل الذي ينتهي به المطهر يشير إلى الأبوكاليبس (نهاية العالم) في تألقها الخيالي" (ص.69). ومع ذلك فإن نمط نيومان يتناقض مع وضوح القصيدة التي يبدو فيها الحاج حاضرا بطبيعته الجسدية في جميع الممالك الثلاث. لا يقول لنا دانتي، كما يتمناه نيومان، أن الحاج كان في الجحيم بالجسد و في المطهر بالروح وفي الفردوس بالعقل، و لكن أنه كان بالجسد في الجحيم و المطهر وبنمط إشكالي في الجنة. لذلك فبأفضل الاحتمالات، الأنواع الثلاث لرؤى أغوسطين يمكن استخدامها كاستعارات بسيطة بمجرد اختلاف لهجة الأنشودات الثلاثة. وبالمثل فإن الترابط القائم بين الأبوكاليبس ونهاية المطهر، وبين الرؤية العظيمة لباولو ونهاية الفردوس، يمكن أن ينجم عن الرابط العائلي الموجود بين دانتي و المفسرين و عن تصنيفهم الهرمي لرؤى باولو ويوحنا بحيث تكون الرؤية الأولى أحسن من الثانية دون أن يعني ذلك أنه تم تطبيق هذا التمييز بطريقة منهجية. بالنسبة لي، فإنه من الخطأ الاعتقاد أن في هذه المسألة، دانتي قد تتبع منهجيا أي سلطة كانت. هكذا، و على الرغم من أن خطف باولو مرتبط بالامبيريوم و رؤية يوحنا متعلقة بالجنة الأرضية، فباولو مذكور كنموذج في بداية القصيدة عندما يسمي الحاج الذين يخشى أن لا يكون مثلهم. باولو هو النموذج الذي يشمل كل شيء، كما أن العلاقة التي يشعر بها دانتي في تقابل باولو و يوحنا واضحة في الأبيات 10-12 من الأنشودة السادسة و العشرين من الفردوس، أين الحاج، معمي من

cercato di guardare Giovanni (nel tentativo di controllare se fosse stato assunto in cielo anche con il corpo), viene paragonato a Paolo, accecato dalla visione di Cristo sulla via di Damasco. Di conseguenza, riguardo al tipo di viaggio nell'aldilà intrapreso da Dante, la migliore soluzione è quella di Agostino a proposito del "viaggio" di Paolo: "L'apostolo era sicuro di aver visto il terzo cielo, ma incerto sul come lo avesse visto" (*De gen. Ad.lit.XII 3)*.

محاولته لمشاهدة يوحنا (في محاولة التحقق إذا كان من المفترض أنه صعد إلى السماء بالجسد)، يُقارن بباولو، معمي برؤية المسيح في طريقه إلى دمشق. وبناء على ذلك، ففيما يتعلق بنوع الرحلة للعالم الآخر التي قام بها دانتي فمن الأفضل الرجوع إلى إجابة أوغسطين حول "سفر" باولو: "الحواري كان متأكدا من رأيته للسماء الثالثة، ولكنه غير متأكد كيف أمكن له أن يراها" (من النشأة إلى الأدب 12- 3).

BIBLIOGRAFIA

REFERENCES

1. KIBEDI VARGA, A., "*Les constantes du poème-analyse du langage poétique*", A. e J. Picard, Paris, (1977), 8-196.

2. FOSCOLO, U., "*Le ultime lettere di Jacopo Ortis*", Newton Compton, Roma, (1993), 150.

3. BERMAN, A., "*L'épreuve de l'étranger*", Gallimard, Paris, (1984), 12-287.

4. NERGAAR, S., "*La teoria della traduzione nella storia*", Bompiani, Milano, (1995), 7-168.

5. JAKOBSON, R., "*Saggi di linguistica generale*", Feltrinelli, Milano, (1978), 58-93.

6. NEWMARK, P., "*La traduzione : problemi e metodi –Teoria e pratica di un lavoro difficile e di un'incompresa responsabilità*", Garzanti, Milano, (1988), 24-193.

7. LADMIRAL, J.R., "*Traduire : théorèmes pour la traduction*", Petite Bibliothèque Payot, Paris, (1979), 11-93.

8. MOUNIN, G., "*Les problèmes théoriques de la traduction*", Gallimard, Paris, (1963), 21-78.

9. OSIMO, B., "*Storia della traduzione*", Hoepli, Milano, (2006), 16-241.

10. STEINER, G., "*Dopo Babele*", Garzanti, Milano, (2004), 43-469.

11. CHEVREL, Y., "*La littérature comparée*", Que sais-je?, Presses universitaires de France, , Paris, (1997), 42-55.

12. GNISCI e SINOPOLI, "*Letteratura comparata*", Bruno Mandadori, , Milano, (2002), 67-156.

13. BENJAMIN, W., "*Il compito del traduttore*", in *Angelus novus –Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, (1995), 39-52.

14. BRUNEL, P. et PICHOIS, C., "*Qu'est ce que la littérature comparée ?* ", Armand Colin Collection, Paris, (1983), 142-155.

15. MALMBERG, B. e LAGIER, J.L., "*La traduzione saggi e studi –Dante tra il*

traduttore, il filologo e il traduttore-poeta", Lint Trieste, Trieste, (1973), 322-351.

16. ECO, U., "*Lector in fabula "La cooperazione interpretative nei testi narrative"* ", Bompiani, Milano, (1998), 34-45.

17. NASI, F., "*Sulla traduzione letteraria, Figure del traduttore- Studi sulla traduzione*", Longo editore, Ravenna, (2001), 37-56.

18. NICOLET, C. e MICHEL, A., "*Ciceron*", Seuil, Bourgés, (1967), 121-123.

19. FOLENA, G., "*Volgarizzare e tradurre*", Einaudi, Torino, (1991), 6-8.

20. REDOUANE, J., "*La traductologie –Science et philosophie de la traduction*", Office des publications universitaires, Alger, (1985), 5-42.

21. LUTERO, M., "*Lettera del tradurre*", (a cura di) BONFATTI E., Marsilio Editore, Venezia, (2006), 13-25.

22. MESCHONNIC, H., "*Le langage Heidegger*", PUF, Paris, (1990), 287-288.

23. BERMAN, A., "*La traduction à la lettre ou l'auberge au lointain*", Seuil, Paris, (1999), 5-138.

24. POPOVIC, A., "*La scienza della traduzione*", Hoepli, Milano, (2006), 1-27.

25. OSEKI-DEPRE, I., "*Théories et pratiques de la traduction littéraire*", Armand Colin, Paris, (1999), 19-97.

26. ZIB AL AʻẒAMI, O., "حركة الترجمة في العصر العباسي " (*Haraket al targama fi al 'asr al 'abasi –L'evoluzione della traduzione nell'età abbasside)*, Al Harf al 'Arabi edizione, Bayrout, (2005), 21-30.

27. CASSARINO, M., "*Traduzioni e traduttori arabi dall'VIII all'XI secolo*", Salerno editrice, Roma, (1998), 30-96.

28. TABLIT, A., "*Nadhra tarikhiya ala al tarjama*" (Regard historique sur la traduction), in Les cahiers de traduction, N° 2, Institut de traduction, Université d'Alger, Alger, (1994), 7-40.

29. ETKIND, E., "*Un art en crise: essai de poètique de la traduction poétique*", l'Age d'or, Lausanne, (1982), xi-187.

30. BOILEAU, "*L'Art poétique*", (a cura di) Picot G., Bordas, Paris, (1963), 3-15.

31. BALLARD, M., "*La traduction plurielle*", Presses universitaires, Lille, (1990), 47-52.

32. BAUSI, F. e MARTELLI, M., "*La metrica italiana –teoria e storia*", Casa editrice Le Lettere, Firenze, (1993), 33-61.

33. MESCHONNIC, H., "*Poétique du traduire"*, Verdier, Paris, (1982), 395-400.

34. BUFFONI, F., "*La traduzione del testo poetico*", Marcos y Marcos, Milano, (2004), 33-573.

35. BONNEFOY, Y., "*La comunità dei traduttori*", Sellerio editore Palermo, Palermo, (2005), 26-163.

36. CHATEAUBRIAND, F.R., "*Génie du christianisme*", Ernest Flammarion éditeur, Paris, V.1, (1948), 156-166.

37. DANTE, "*Vita Nuova e Rime*", (a cura di) Bonino G.D., Mondadori, Milano, (1989), ix-180.

38. PASQUINI, E., "*Vita di Dante –I giorni e le opere*", BUR, Milano, (2006), 23-35.

39. DANTE, "*Opere minori*", (a cura di) Chiappelli F., Unione Tipografica – Editrice Torinese, Torino, (1997), 8-45.

40. DANTE, "*Commedia -Inferno*", (a cura di) Pasquini E. & Quaglio A., Garzanti, Italia, (1989), vii-328.

41. DANTE, "*Commedia -Purgatorio*", (a cura di) Pasquini E. & Quaglio A., Garzanti, Italia, (1998), 3-5.

42. DANTE, "*Commedia -Paradiso*", (a cura di) Pasquini E. & Quaglio A., Garzanti, Italia, (1996), 153-155.

43. AUERBACH, E., "*Studi su Dante*", Feltrinelli, Milano, (1999), 64-290.

44. GETTO, G., "*Aspetti della poesia di Dante*", Sansoni, Firenze, (1966), 148-159.

45. NARDI, B., "Saggi di filosofia dantesca", La Nuova Italia, Firenze, (1967), 16-415.

46. BARANSKI, G.Z., "*Dante e i segni –Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*", Liguori Editore, Napoli, (2005), 23-30.

47. ZAMBRANO, M., "*Dante specchio umano*", Città aperta edizioni, Troina, (2007), 16-125.

48. CROCE, B., "*La poesia di Dante*", Bari Gius. Laterza & Figli, Bari, (1922), 10-167.

49. PALACIOS, M.A., "*Dante e l'Islam –L'escatologia islamica nella Divina Commedia*", EST, Milano, (1997), 8-407.

50. CORTI, M., "*La felecità mentale*", Einaudi, Torino, (1983), 266-367.

51. BAROLINI ,T., "*La « Commedia » senza Dio –Dante e la creazione di una realtà virtuale*", Feltrinelli, Milano, (2003), 21-351.

52. OSMAN, H., "كوميديا دانتي أليجييري -الجحيم *La Divina Commedia di Dante Alighieri –L'inferno*", Daar Al Maaref, Cairo, (1959), 19-349.

53. ENCICLOPEDIA POETICA (CD) الموسوعة الشعرية *Al mawsu'a al si'riya*, (a cura di) Al Suwaydi M.A., Al Magma' al taqafi, Cairo, (1998-2003).

54. CORANO, (a cura di) Piccardo H.R., Newton, Roma, (2008), 13-56.

55. AUERBACH, E., "*Mimesis*", Einaudi, Torino, V.1, (2009), 190-196.

56. JIHAD, H.K., "دانتي ألغييري –الكوميديا الإلهية " (*Dante Alighieri –La Divina Commedia)*, UNESCO, Paris, (2003), 9- 434.

57. RISSET, J., "*La Divine Comédie –L'Enfer*", Flammarion, Paris, (1985), 7-245.

58. GORNI, G., "*Dante-Storia di un visionario*", Laterza, Roma-Bari, (2008), 231-233.

60. OSMAN, H., "كوميديا دانتي أليجييري -المطهر *La Divina Commedia di Dante Alighieri –Il Purgatorio*", Daar Al Maaref, Cairo, (1964), 25-476.

61. RISSET, J., "*La Divine Comédie –Le Purgatoire*", Flammarion, Paris, (1988), 6-25.

62. BORGES, J.L., "*Nove saggi danteschi*", Adelphi, Milano, (2005), 74-122.

63. OSMAN, H., "كوميديا دانتي أليجييري -الفردوس *La Divina Commedia di Dante Alighieri –Il Paradiso*", Daar Al Maaref, Cairo, (1969), 45-629.

64. RISSET, J., "*La Divine Comédie –Le Paradis*", Flammarion, Paris, (1990), 5-113.

65. SACCONE, C., "*Il libro della scala di Maometto*", SE, Milano, (1991), 157-173.

66. BUḪARI, A., "صحيح البخاري " (*Saḥiḥ Al Buḫari*-I detti veridici del Buḫari), Dar al kutub al 'ilmiya, Bayrout, (2002), 1456 p.

67. IBN 'ARABI, "*L'interprète des désirs"*, (a cura di e traduzione) MAURICE G., Albin Michel, Paris, (1996), 19-22.

68. AL-MA'ARRI A.A., "رسالة الغفران " (*Epistola del perdono)*, Bibliothèque culturelle, Bayrout, (1968), 25-34.

69. ADONIS, "*Introduction à la poétique arabe »*, (trad.) TAHHAN B. et WADE MINKOWSKI A., Sindbad, Paris, (1985), 86-89.

70. CERULLI, E., "*Il libro della scala e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina Commedia"*, Città del Vaticano- Biblioteca apostolica vaticana, Roma, (1949), 12-545.

71. CORBIN, H., *"L'immaginazione creatrice"*, Laterza, Roma-Bari, (2005), 351p.

72. MANDEL'STAM, O., "*Conversazione su Dante"*, Il Melangolo, Genova, (2003), 14-132.

73. CONTINI, G., "*Un'idea su Dante"*, Einaudi, Torino, (1976), 34-279.

74. SINGLETON C.S., "*La poesia della Divina Commedia"*, Mulino, Bologna, (2002), 561p.

75. LEDDA, G., "*Dante"*, Mulino, Bologna, (2008), 66-95.

76. RIZZITANO, U., "*Dante e il mondo"*, (a cura di) Branca V. e Caccia E., LEO S.OLSCHKI Editore, Firenze, (1965), 1-13.

77. TAHA, F., "*Monografia in lingua araba -con illustrazione fuori testo"*, (a cura di) Comitato Dante Alighieri, Cairo, (1966), 46-96.

78. ĠANIMI, M.H., "الأدب المقارن" (*Al adab al muqaran-La letteratura comparata)*, Dar al Hilal, Cairo, (1983), 143-159.

79. MEDDEB, A.W., "*Le palimpseste du bilingue Ibn 'Arabi et Dante »*, in Du bilinguisme, Denoël, Paris, (1985), 125-139.

80. CAMPANINI, M., "*Il corano e la sua interpretazione"*, Laterza, Roma-Bari, (2004), 33-35.

81. MIGLIORINI, B., "*Storia della lingua italiana"*, Bompiani, Milano, (1998), 177.

82. ARISTOTELE, "*Poetica"*, Einaudi, Torino, (2004), 21-27.

83. GARAVELLI, M., "*Manuale di retorica"*, Bompiani, Milano, (1999), 159-163.

Sitografia

-www.alriyadh.com/Contents/01-12-2002/ Mainpage/Thkafa_3048.php
-www.alriyadh.com/2006/02/23/article133072.html
-www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=22623
-www.ahyaarab.net/vb/showthread.php?p=1278
-www.alimbaratur.com/All_Pages/Waw_A_M_Stuff/Waw-26/Waw-26.htm
-www.sahafi.jo/sart_info.php?id=aecc760b9267f64962ad87810062586e2286b145

Bibliografia consultata ma non citata

1. ARISTOTELE, "*Etica nicomachea"*, (a cura di) Mazzarelli C., Bompiani, Milano, (2000), 504p.

2. ARISTOTELE, "*Anima"*, (a cura di) Movia G., Bompiani, Milano, (2001), 379p.

3. BARBERI SQUAROTTI, G., "*La teoria e le interpretazioni"*, Alfredo Guida editore, Napoli, (2005), 3-41.

4. BARTHES, R., "*Essais critiques IV*, *Le bruissement de la langue"*, Seuil, Paris, (1984), 6-45.

5. BATTISTINI, A. e RAIMONDI, E., "*Le figure della retorica –Una storia letteraria italiana"*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, (1990), x-148.

6. BENCHENEB, M., *"Ecrits"*, (a cura di) BENKOUAR B., Flites édition, Médéa, 2009, 149-157.

7. BENEDETTI, C., "*L'ombra dell'autore- Indagine su una figura cancellata"*, Feltrinelli, Milano, (1999), 15-35.

8. BONNEFOY, Y., "*Entretiens sur la poésie"*, Langages a la Baconnière Neuchatel, Suisse, (1981), 6-44.

9. BORGES, J.L., "صنعة الشعر " (*San'at al si'r –Arte poetica)*, (trad. di) ALMANI S., Al Mada edizione, Siria, (2007), 167p.

10. BOYDE, P., "*Retorica e stile nella lirica di Dante"*, Liguori Editore, Napoli, (1979), 30-52.

11. CHARLES, M., "*L'arbre et la source"*, Seuil, Paris, (1985), 53-67.

12. CHEVREL, Y. et BRUNEL, P., "*Précis de littérature comparée"*, Presses universitaires de France, Paris, (1989), 11-94.

13. CHEVREL, Y., "*La letteratura comparata"*, Sovero, Paris, (1993), 15-56.

14. CHEVREL, Y. et CHAUVIN, D., "*Introduction à la littérature comparée"*, DUNOD, Paris, (1996), 226p.

15. CLEMENTS, R., "*Dante nel mondo", in Atti del congresso internazionale di studi danteschi*, (a cura di) La Società dantesca italiana e l'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Comune di Firenze, Verona e Ravenna, Sansoni editore, Firenze, (1966), 16-424.

16. CORBIN, H., "*Storia della filosofia islamica"*, Adelphi edizioni, Milano, (2000), 414p.

17. CORTI, M., "*Dante a un nuovo crocevia"*, Sansoni, Firenze, (1982), 109p.

18. DE VITRAY-MEYEROVITCH, E., "*Mystique et poésie en Islam –Djalal-ud-Dîn Rûmî et l'ordre des Derviches tourneurs"*, Desclée de Bouwer, Belgique, (1972), 9-101.

19. DIZIONARIO ARABO "أنهار العرب *"Anhar al 'arab* (cd), Cairo, (1998).

20. DIZIONARIO ARABO "المنجد في اللغة و الأعلام*" Al Mungid fi al luga wa al a'lam*, Dar al Sarq, Libano, (2005).

21. DOTTI, U., "*La Divina Commedia e la città dell'uomo"*, Universale Donzelli, Roma, (1998), 167p.

22. ECO, U., "*I limiti dell'interpretazione"*, Bompiani, Milano, (1995), 13-24.

23. GADAMER, G., "*Verità e metodo"*, Bompiani, Milano, (1983), 29-68.

24. GARDINI, N., "*Letteratura comparata-Metodi, periodi, generi*", Mondadori, (2006), 31-42.

25. GARZONE, G*., "Esperienze del tradurre –Aspetti teorici e applicativi"*, Franco Angeli, Milano, (2005), 240p.

26. MALATO, E., "*Dante"*, Salerno editrice, Roma, (1999), 420p.

27. MIGLIORINI, B., "Nuove letture dantesche" , Felice le Monnier, Firenze, V.1, (1968), 340-350.

28. MOCAN M., "*La trasparenza e il riflesso –Sull'alta fantasia in Dante e nel pensiero medievale*", Mandadori, Milano, (2007), 217p.

29. OSIMO, B., "*Manuale del traduttore"*, Hoepli, Milano, (2004), 5-56.

30. PASTINA, G., "*Interpretazione di Dante"*, Armando editore, Roma, (2005), 159p.

31. PERGNIER, M., "*Les fondements sociolinguistiques de la traduction"*, GEL. Université Paris-Val de Marne, Paris, (1980), 23-50.

32. PREMIO CITTA DI MONSELICE, "*Per una traduzione letteraria"*, (a cura di) l'amministrazione comunale, Monselice, (1974), 21-424.

33. PUGGIONI, R., "*Teoria e pratica della traduzione letteraria"*, Bulzoni editore, Roma, (2006), 9-36.

34. REBOUL, O., "*Introduction à la rhétorique"*, Presses universitaires de France, Paris, (1991), 4-133.

35. ROJERT, T.B., "*Al Tarjama wa 'amaliyatuha –Al nadhariya xa al tatbiq"* (La traduction et ses opérations –Théorie et pratique), Maktebet Al 'oubaykan, Riadh, (2001), 576p. الترجمة و عملياتها

36. RAIMONDI, E., "*Metafora e storia"*, Giulio Einaudi editore, Torino, (1970), 31-94.

37. SALMON, L., "*Teoria della traduzione"*, Antonio Vallardi editore, Milano, (2007), 6-51.

38. SONTAG, S., "*Tradurre letteratura"*, Archinto, Milano, (2004), 7-35.

39. TERRACINI, B., "*Conflitti di lingue e di cultura"*, Einaudi, Torino, (1996), 30-108.

40. TOMMASEO, N., "*Critici dell'età romantica –Dante e i suoi traduttori, Francesca da Rimini"*, Unione tipografica editrice torinese, Italia, (1961), 279-292.