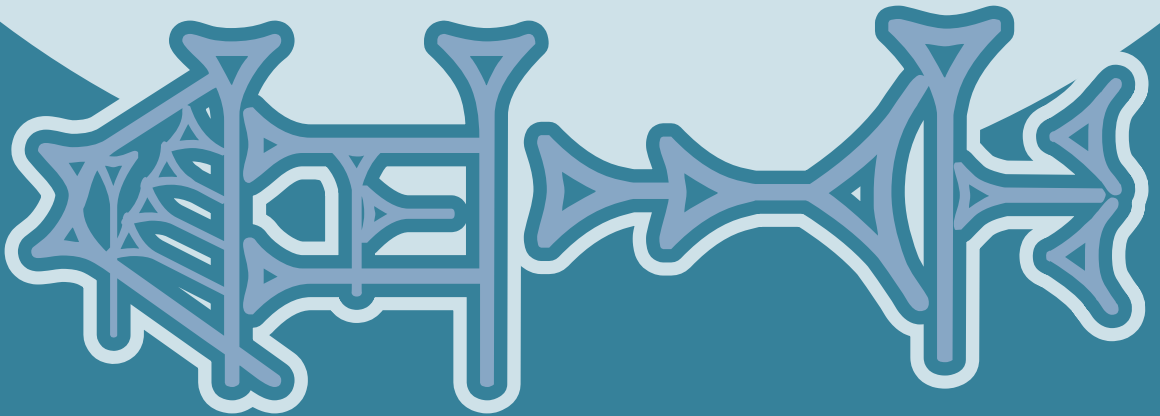


Lezioni di Traduzione

3



Traduzioni dantesche nel mondo

a cura di
**Gabriella Elina Imposti
e Nadzieja Bąkowska**

**Bologna
2024**

Lezioni di Traduzione

3

Traduzioni dantesche nel mondo

a cura di

Gabriella Elina Imposti
e Nadzieja Bąkowska

LILEC • Bologna
2024

Lezioni di Traduzione

DIRETTORE

Alessandro Niero

COMITATO SCIENTIFICO

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

Rainer Grutman
(*University of Ottawa*)

Waltraud Kolb
(*Universität Wien*)

Matteo Lefèvre
(*Università di Roma "Tor Vergata"*)

Carlo Saccone
(*Università di Bologna*)

Teresa Seruya
(*Universidade de Lisboa*)

Evgenij Solonovič
(*RAN, Institut mirovoj literatury, Moskva*)

COMITATO DI REDAZIONE

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

PROGETTO GRAFICO E LAYOUT EDITING

Nadzieja Bąkowska
Alberto Alberti

SEGRETERIA DI REDAZIONE, LAYOUT E COPYEDITING

Nadzieja Bąkowska
nadzieja.bakowska@unibo.it

REVISIONE LINGUISTICA

Irina Marchesini

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



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

Lezioni di Traduzione, 3
LILEC • AMS Acta by AlmaDL
University of Bologna Digital Library

© 2024 Authors

ISBN 9788854971530
DOI 10.6092/unibo/amsacta/8027



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

IN COPERTINA



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

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

Dipartimento di Lingue, Letterature
e Culture Moderne – LILEC
Via Cartoleria 5, 40124 Bologna (BO)



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITAS BOLOGNENSIS
DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE
E CULTURE MODERNE

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



Indice

GABRIELLA ELINA IMPOSTI
NADZIEJA BĄKOWSKA

Traduzioni dantesche nel mondo

5

CHIARA CONTERNO

Philalethes, ovvero il re dantista Johann von Sachsen (1801-1873)

11

NADZIEJA BĄKOWSKA

*Il traduttore come reporter
Jarosław Mikołajewski (ri)traduce Dante in polacco*

29

GABRIELLA ELINA IMPOSTI

*Le traduzioni in russo della Divina Commedia come parte
della "World Literature"*

53

INES PETA

*Il Muḥammad di Kāẓim Ġihād vs il Maometto di Dante
nella versione araba del Canto XXVIII dell'Inferno*

81

RICCARDO CAMPI

Voltaire traduttore di Dante

99

MICHAEL DALLAPIAZZA

Dante in Germania

111



IL MUḤAMMAD DI KĀZIM ĞIHĀD VS IL MAOMETTO DI DANTE NELLA VERSIONE ARABA DEL CANTO XXVIII DELL'*INFERNO*

INES
PETA

1. Dante e le fonti islamiche

Il presente contributo si propone di analizzare la traduzione araba di Kāzim Ğihād dei versi 22-63 del Canto xxviii dell'*Inferno*, in cui Dante incontra Muḥammad e suo cugino 'Alī, contestualizzandola nel quadro della movimentata storia della *Divina Commedia* in traduzione araba. Questa verrà ripercorsa dalle origini fino al 2002, anno di pubblicazione della versione di Ğihād. I primi tentativi di traduzione della *Commedia* ebbero luogo negli anni Trenta del Novecento a seguito dei dibattiti sulle possibili fonti arabo-islamiche dell'opera dantesca, dibattiti che – almeno in una prima fase e in taluni protagonisti – non furono privi di venature polemiche e prese di posizione ideologicamente orientate, sia sull'una che sull'altra sponda del Mediterraneo.

Non è possibile qui ripercorrere tutte le tappe della ricerca scientifica sulle fonti islamiche della *Divina Commedia*¹, ma è utile ricordare quelle fondamentali al fine di cogliere il clima culturale in cui nacquero le prime traduzioni in arabo del capolavoro dantesco. Se già nell'Ottocento erano

¹ Per una esaustiva descrizione di queste ultime si rimanda a [Benigni 2017](#).



nate le ipotesi di alcune influenze arabe o comunque semitiche su parti dell'opera dantesca – ad esempio i famosi versetti del *pape satàn, pape satàn aleppe* del Canto VII dell'*Inferno* oppure le parole indecifrabili pronunciate da Nembrot nel Canto XXXI dell'*Inferno*, *Raphèl maí amècche zabí almi*² – fu solo agli inizi del Novecento che iniziarono ad emergere studi più sistematici e approfonditi, sia sul versante arabo che europeo.

I primi studi arabi si incentrarono soprattutto sul confronto tra la *Commedia* dantesca e la famosa *Risālat al-ġufrān* (*Epistola del perdono*) di Abū 'l-'Alā' al-Ma'arrī (m. 1057), anch'essa basata sul viaggio nell'oltretomba³. Secondo Nallino, l'analogia tra queste due opere fu rinvenuta nel 1897 da 'Abd al-Raḥīm Aḥmad in un testo dal titolo *Notice biographique concernant l'illustre poète philosophe Aboul-el-ala-el-Maarry* (Nallino 1940: 439 n. 1), ma 'Ā'iṣa 'Abd al-Raḥmān fa risalire il primo confronto già al 1886, in un articolo uscito sulla rivista "al-Muqṭaṭaf" ('Abd al-Raḥmān 1954: 312 n. 1). Come sottolinea Elisabetta Benigni, questi primi tentativi di analisi non brillavano per rilievo scientifico ma sono interessanti perché restituiscono il clima in cui ci si approssiava alla *Commedia*. Si trattava di un periodo caratterizzato dall'«emergere di una coscienza nazionalista», da intendersi come «un diffuso sentimento panarabo, anti coloniale e di rilettura del proprio patrimonio attraverso il confronto con un "canone" europeo», cosa che «spiega anche il forte coinvolgimento emotivo, che sfumò a tratti nella rivendicazione, con cui in alcuni casi fu difeso il primato della fonte araba su quella occidentale» (Benigni 2011: 394-395).

Sull'altra sponda del Mediterraneo, e più precisamente in Francia, l'orientalista Edgard Blochet (1870-1937) pubblicò nel 1901 *Les sources orientales de la Divine Comédie* (Blochet 1901), offrendo una carrellata di possibili fonti arabo-islamiche della *Commedia* ma propendendo per influssi provenienti soprattutto dalla Persia preislamica. Le sue intuizioni furono riprese e rielaborate da Jivanji Jamshedji Modi (1854-1933), uno studioso indiano parsi che nel 1914 pubblicò uno studio dal titolo *Dante Papers* (Modi 1914) nel quale sottolineava il ruolo determinante della "letteratura d'oltretomba" d'epoca pahlavī. Tuttavia, fu il monumentale lavoro di Miguel Asín Palacios del 1919, *La escatología musulmana en La Divina Comedia* (Asín Palacios 1919), che segnò il punto di svolta nelle ricerche, tanto in Europa che nel

² Si vedano in proposito le voci *Pape Satan, pape Satan aleppe* (Caccia 1970) e *Nembrot* (Sarolli 1970) della "Enciclopedia Dantesca".

³ L'opera è stata tradotta in italiano da Diez (al-Ma'arrī 2011).

mondo arabo e, più in generale, islamico. In esso lo studioso spagnolo metteva a confronto la *Commedia* dantesca con un particolare genere letterario islamico, la cosiddetta “letteratura dell’ascensione” (in arabo *mi’rāğ*) concernente un episodio miracoloso della vita di Muḥammad, secondo cui una notte egli venne portato dalla Mecca a Gerusalemme, e da lì risalì attraverso i sette cieli, replicanti i sette piani concentrici dell’Inferno, fino al trono di Dio. Palacios rinvenne un grandissimo numero di analogie tra la *Commedia* e queste narrazioni: dal viaggio svolto in compagnia di una guida principale di riferimento (per Dante Virgilio, per Muḥammad Gabriele) a diversi particolari della geografia oltremondana, inclusa la struttura a imbuto dell’Inferno, dalle colpe dei dannati punite in base alla legge del contrappasso fino all’impianto metafisico delle luci paradisiache. Il saggio di Palacios suscitò accese discussioni e polemiche sulla riva nord del Mediterraneo, sia per la difficoltà di alcuni ad accettare che l’opera simbolo della cristianità potesse avere avuto influenze islamiche, sia perché non c’erano prove concrete di queste ultime: Palacios aveva rinvenuto sì una corposa serie di similitudini, ma non era chiaro come Dante avesse potuto conoscere la letteratura islamica dell’ascensione.

Fu solo dopo la morte di Palacios che le sue ipotesi vennero ritenute attendibili, in particolare grazie alla scoperta, ad opera di Ugo [Monneret de Villard \(1944\)](#), di due manoscritti medievali che riportavano la traduzione, l’uno in latino e l’altro in francese antico, di una narrazione dell’ascensione del Profeta, con i titoli di *Liber Scalae Machometi* e *Livre de l’Eschiele de Mahomet*, che vennero editati in Italia da [Cerulli \(1949\)](#) e in Spagna da [Muñoz Sendino \(1949\)](#). Tale narrazione era stata prima tradotta dall’arabo al castigliano dall’ebreo Alfaquím, poi dal castigliano al latino e al francese da Bonaventura da Siena, che terminò il suo lavoro nel 1264. Le due traduzioni avvennero nel XIII secolo, sotto il regno di Alfonso X di Castiglia, presso la cui corte Brunetto Latini, maestro di Dante, fu ambasciatore nel 1260, proprio dunque nel periodo in cui Bonaventura stava portando a termine le traduzioni. Aldilà dei modi (in verità molteplici) attraverso i quali Dante avrebbe potuto venire a conoscenza del testo, Maria Corti ha mostrato che la comparazione tra il *Liber Scalae* e la *Commedia* di Dante non lascia dubbi sul fatto che il primo sia stato una fonte di Dante ([Corti 1995](#)). Inoltre, aldilà di questa specifica fonte, come sottolinea Saccone nella sua postfazione alla traduzione della versione latina del manoscritto, la presenza in diverse opere in latino di testimonianze sull’ascensione del Profeta dell’Islam che si discostano dalla versione contenuta nel *Liber Scalae* mostra che anche altre

fonti della leggenda erano state trasmesse in Occidente, a riprova che questo tipo di letteratura era molto conosciuta in Italia e in Europa (Saccone 1999: 191-192). Tra i testi interessanti in tal senso c'è il racconto del viaggio notturno e dell'ascensione del Profeta attribuito a Ibn 'Abbās (m. 687-688). Nella postfazione alla traduzione italiana del testo curata da Ida Zilio-Grandi, Maria Piccoli rinviene una serie di punti comuni tra questo racconto e la *Commedia*, ipotizzando un fenomeno di intertestualità per cui Dante avrebbe potuto esserne venuto a conoscenza, in tutto o in parte, anche in maniera indiretta, ad esempio per via orale (Zilio-Grandi 2010: 84-102).

Per quanto concerne la questione di come valutare queste influenze sulla *Commedia*, è chiaro che Dante ne avrebbe tratto la struttura formale, aggiungendovi poi il suo genio poetico, anche perché dal punto di vista letterario le narrazioni sul *mi'rāğ* sono piuttosto elementari e poco strutturate, soprattutto se paragonate all'opera dantesca. D'altro tenore sono i testi del mistico andaluso Ibn 'Arabī (m. 1240), che pure secondo Palacios potrebbero avere influenzato l'opera dantesca, sebbene non ve ne siano prove.

Senza entrare in troppi o ulteriori dettagli, se ne può ricavare che il riflesso della cultura arabo-islamica nell'opera di Dante non sia ascrivibile ad un corpus chiuso e definito di fonti, ma piuttosto a influssi molteplici che si collocano a volte sul più generale piano della "interdiscorsività" ed altre su quello della "intertestualità" vera e propria (cfr. Benigni 2017). Questi influssi inoltre furono diversi ed anche contraddittori: da un punto di vista prettamente religioso, infatti, l'Islam era identificato con una dottrina eretica, come dimostrato da D'Ancona (1889), aspetto che faceva di Muḥammad uno scismatico e portò Dante a condannarlo all'Inferno; ma da quello filosofico e scientifico, la cultura islamica era invece portatrice di un contributo sapienziale rilevante, che Dante accolse e che, più in generale, era senza dubbio parte integrante della cultura medievale dell'epoca.

2. Le traduzioni in arabo della *Commedia*

L'interesse per il rapporto della *Commedia* dantesca con le fonti arabo-islamiche fu naturalmente il primo motore per la nascita delle sue traduzioni in lingua araba, anche se il dibattito sull'origine del viaggio allegorico nell'oltretomba perse presto parte della sua consistenza e rimase vivo in modo limitato, ovvero:

[...] soltanto come uno degli spiragli su una materia assai più vasta e affascinante, fondata sulla consapevolezza che Dante utilizzò dottrine aristoteliche, attinse all'alta scolastica, a opere debitorie della filosofia razionalista islamica e a sistemi radicati in un sostrato filosofico di matrice tardo antica, che costituì un comune *humus* tanto per la teologia cristiana quanto per quella islamica. È, dunque, come opera a carattere enciclopedico fondata sulla *summa* delle categorie teologiche e scientifiche proprie dell'epoca, che la *Commedia* fu interpretata, con un certo anticipo nel mondo arabo rispetto a quello occidentale, come estrinsecazione di una *doxa* medievale di cui la cultura orientale non solo fu partecipe ma, per molti aspetti, fautrice e principale protagonista (Benigni 2011: 397).

La prima versione completa della *Divina Commedia* è collegata al periodo del dominio coloniale italiano in Libia. Fu infatti opera di 'Abbūd Abī Rašīd (1870-1955), un cristiano maronita di origine libanese ma naturalizzato italiano che lavorava nell'amministrazione coloniale e che tra il 1930 e il 1933 pubblicò a Tripoli le tre cantiche con il titolo di *al-Riḥla al-Dāntiyya ilā al-mamālik al-ilāhiyya* (*Il viaggio di Dante nei regni divini*). Si tratta di una versione in prosa dalla resa piuttosto discutibile ma molto interessante almeno da due punti di vista: il primo è che, ponendo l'accento nella prefazione rispettivamente sulla "universalità" e "italianità" di Dante, si poneva chiaramente al servizio della politica coloniale del tempo (cfr. Cecere 2022); il secondo, collegato all'argomento qui trattato, è che scelse di omettere i nomi di Muḥammad e 'Alī nella traduzione del Canto xxviii dell'*Inferno*, motivando così la sua scelta:

L'ho chiamata [*i.e.*, la *Commedia*] «Il viaggio di Dante nei regni divini» e, per facilitare la comprensione, ho presentato ogni canto attraverso una introduzione che ne riassume i contenuti. Vi ho inserito delle note in cui ho spiegato i nomi dei personaggi e dei paesi che occorrono [nel testo]. Poi ho ritenuto, per saggezza (*ḥikma*) e necessità (*darūra*), di tralasciare ciò che si trova in essa su Muḥammad b. 'Abd Allāh b. 'Abd al-Muṭṭalib, il profeta arabo qurayšita fondatore della religione islamica, a protezione del sentire (*šū'ūr*) della nobile comunità muḥammadiana. Tanto più che questa omissione non diminuisce l'importanza del libro e non tocca affatto i suoi argomenti (Abī Rašīd 1930: 11).

'Abbūd Abī Rašīd fu dunque il primo a doversi misurare con la delicata questione di come superare lo scoglio di Muḥammad e 'Alī posti da Dante all'*Inferno* nella nona bolgia dell'ottavo cerchio, vittime di orrende mutilazioni in qualità di «seminator di scandalo e di scisma». La sua scelta è quella di tralasciare il nome di Muḥammad, qualificandolo semplicemen-

te come *hālik*, ossia ‘dannato’, e saltando del tutto la parte in cui ‘Alī gli passa davanti piangendo (Abī Rašīd 1930: 236-237).

Alcuni anni più tardi apparve una seconda versione in prosa della *Commedia*, ma limitata all’*Inferno*, ad opera di un arabo cristiano di origine palestinese: Amīn Abū Ša’r (1938). Basata più sulla traduzione inglese di H.F. Cary (Alighieri 1916) che sul testo originale, presenta anch’essa una resa discutibile, mentre di maggiore interesse sono, da un lato, il fatto che il traduttore, nell’*Introduzione*, neghi ogni rapporto tra la tradizione arabo-islamica e la *Commedia* (cfr. Abū Ša’r 1938: 184) e, dall’altro, che salti l’intero Canto xxviii.

Tra il 1955 e il 1969 apparve finalmente una versione completa della *Commedia* di grande rilevanza, frutto dell’alacre lavoro di un italianista egiziano molto noto nel mondo arabo: Ḥasan ‘Uṭmān (1909-1973). L’intento dichiarato di ‘Uṭmān è quello di far conoscere e apprezzare ad un vasto pubblico la *Divina Commedia*, rendendola intelligibile ai lettori arabi. Per questo, la sua traduzione si pone come un’elegante parafrasi dell’opera dantesca, e l’unica eco della struttura formale di quest’ultima si può intravedere su un piano meramente grafico, ossia nel tentativo di esporre il contenuto di ogni terzina in una singola frase (cfr. Benigni 2011: 402). Per lo stesso motivo, la traduzione di ‘Uṭmān presenta una corposa introduzione e note contenenti delucidazioni sugli eventi storici, i movimenti culturali, i luoghi e i personaggi citati, il lessico e, più in generale, offre ogni informazione ritenuta utile ad avvicinare il lettore arabo al mondo dantesco. L’attenzione ai contenuti di ‘Uṭmān, frutto di ricerche pluriennali, si rispecchia nel grande rigore filologico che ha fatto sì che la sua traduzione restasse a lungo un punto di riferimento nel mondo arabo.

Per quanto concerne il Canto xxviii, egli sceglie di non tradurre i versi 22-63 della *Commedia*, scrivendo in proposito alla fine della sezione contenente le note al Canto:

Ho ommesso da questo canto dei versi che ho ritenuto non meritevoli di traduzione (*ǧayr ǧadīra bi-l-tarǧama*), riguardanti il Profeta Muḥammad – su di lui la più grande pace e benedizione di Dio. In essi Dante commise un grave errore, influenzato da quanto era diffuso al suo tempo riguardo al grande Messaggero, nelle opere scritte (*mu’allafāt*) come presso il grande pubblico (*al-’amma*), per cui non era possibile alle genti d’Occidente di allora apprezzare il vero messaggio dell’Islam e comprenderne la saggezza divina. Questo però non impedì alle genti dell’epoca – e tra queste Dante – di apprezzare la civiltà islamica e di farsi influenzare dai suoi frutti, che furono una com-

ponente effettiva nell'affermazione del mondo occidentale dal Medioevo al Rinascimento fino all'epoca moderna ('Uṭmān 1988: 371).

Circa trent'anni dopo quella di 'Uṭmān, è apparsa la traduzione completa dell'iracheno Kāzīm Ğihād (n. 1955), poeta, traduttore, critico letterario e docente presso l'Inalco di Parigi, traduzione che si distingue da tutte le precedenti perché rende la *Commedia* in versi, per di più tentando di riprodurre la struttura della terzina dantesca. Se l'intento fondamentale di 'Uṭmān era quello di rendere comprensibile la *Commedia* agli arabi, e per questo aveva scelto la prosa, quello di Ğihād è invece la resa formale, e per questo sceglie la poesia. Naturalmente il suo lavoro non sarebbe stato possibile senza quello del suo predecessore. Ğihād ne è consapevole e riconosce il suo debito nei confronti di un'opera che definisce «eccellente» (*rā'i*) ma alla quale imputa tre difetti:

[...] la sovrabbondante eloquenza (*tafāsuḥ*) quando sarebbe stata necessaria la semplicità (*basāṭa*); la prosa (*sardiyya*) quando sarebbe stato necessario produrre l'effetto di un ritmo poetico (*iqā' širi*) in armonia con quello originale; l'esplicitare (*iḡhār*) in luogo del lasciare implicito (*iḡmār*) [...] (Ğihād 2002: 126).

Quanto a Ğihād, afferma di essersi ispirato alla traduzione francese di Jacqueline Risset (Alighieri 1985-1990), pur nella consapevolezza delle difficoltà dovute all'appartenenza dell'arabo ad una famiglia linguistica ben diversa da quella dell'italiano e del francese. Scrive in proposito:

Nonostante ciò, ho tentato di essere il più possibile fedele alla dinamicità della frase di Dante, alla calibratura di astrazione (*tağrīd*) e concretezza (*tağsīd*) presso di lui, di dare al senso figurato (*mağāz*) il suo posto rispetto a quello proprio (*ḥaqīqa*), di preservare l'ambiguità voluta che gradualmente si rivela in tutto il suo peso. Per essere fedele al suo vocabolario e al grado della sua eloquenza, non sono ricorso al raccapricciante (*tahwīl*) o al grandioso (*faḥāma*) eccessivi, bensì ho tentato di elevare [il linguaggio] laddove Dante ha scelto l'elevatezza e di abbassar[lo] laddove egli si era abbassato, prendendo la prosa dal linguaggio della prosa, il dialogo dai vocaboli del dialogo, le figure dalla lingua figurata e il pensiero dal materiale concettuale adatto. Tutto questo è ciò che Dante ha fuso nell'ampio crogiolo del suo stile (Ğihād 2002: 125).

Per quanto concerne la spinosa questione dell'incontro con il Profeta dell'Islam, Ğihād traduce per intero il Canto xxviii dell'*Inferno*, ma sostituisce al nome di Muḥammad tre puntini sospensivi e a quello di 'Alī l'espressione «mio cugino». Egli così motiva la sua scelta nella nota al Canto:

Dopo passaggi di rammarico in cui dichiara l'impossibilità di esprimere il dolore che vide, Dante descrive, in questo canto consacrato a coloro che avevano causato discordia, il castigo sofferto da una figura fondamentale dell'Islam che siamo stati costretti (*uđturnā*) ad offuscare, anziché ometterne i versi nella loro interezza, come aveva fatto il nostro grande predecessore, il dottor Ḥasan 'Uṭmān (nonostante il suo riferimento, in tutta onestà, a questa omisione). Richiamiamo l'attenzione del lettore sulla necessità di leggere questi versi, dandone una lettura che arrivi a comprendere di quali "sintomi" (*a'rād*) sia rivelatrice, prestando attenzione, nel farlo, a due correnti opposte: da un lato lo sfondo settario bellicoso che spinge a collocare questo personaggio e altri simili in questo luogo; dall'altro la benevolenza di cui Dante abbonda e il suo dolore per ciò che questo dannato affronta davanti a lui. Da non trascurare inoltre è che Dante ha posto nel Purgatorio (quindi fuori dall'area del castigo) sia Ṣalāḥ al-Dīn al-Ayyūbī (Saladino) che Ibn Sīna (Avicenna) e Ibn Rušd (Averroè) (vedi "Inferno", quarto canto) (Ĝihād 2002: 366, n. 1).

I quattro traduttori della *Commedia* presi in considerazione, dunque, hanno tutti, dunque, hanno in qualche modo censurato il Canto xxviii. A parte il caso particolare di Amīn Abū Ṣa'r, che lo salta per intero e non traduce neppure i Canti xxix e xxx per ignote ragioni, gli altri traduttori o hanno saltato i versi problematici ('Uṭmān), oppure hanno omesso i riferimenti a Muḥammad e 'Alī (Abī Rašīd e Ĝihād). La motivazione è ovviamente soprattutto connessa alla società destinataria del testo, si tratta cioè di un modo di rendere la *Commedia* dantesca accettabile al grande pubblico, evitando scalpori, rigetti o rischi di censure maggiormente severe "dall'alto" e dunque non più auto-imposte. Da una parte è dunque una questione di 'necessità' (*darūra*), come scrive Abī Rašīd o, in maniera ancor più eloquente, Ĝihād, che utilizza il verbo passivo *uđturra* 'essere costretto, obbligato', ma dall'altra, in particolare nel caso di 'Uṭmān, sembra esservi una più profonda adesione. Egli infatti non parla di "necessità" o "costrizione" ma pone all'origine della sua scelta l'erroneo (per quanto "giustificabile") atteggiamento di Dante nei confronti dell'Islam.

3. La traduzione di Ĝihād dei versi 22-63

Alla luce di quanto esposto finora, ci soffermiamo sulla traduzione di Ĝihād dei versetti concernenti Muḥammad e 'Alī con l'intento di rispondere alla seguente domanda: in che misura la resa traduttiva di Ĝihād rispecchia e rispetta il testo originale dantesco dal punto di vista formale e

contenutistico? Più nello specifico, intendiamo indagare se la crudezza del linguaggio utilizzata da Dante in riferimento a Muḥammad e 'Alī si ritrova nella versione araba e se l'atmosfera cupa e grottesca, accentuata nel testo originale soprattutto mediante l'ausilio delle rime e dei suoni aspri, viene resa attraverso particolari strategie linguistiche oppure sfuma e scompare nella traduzione. Cosa "perde" e cosa "guadagna" il Muḥammad di Ğihād rispetto al Maometto di Dante?

Al fine di rendere maggiormente intelligibile l'analisi che segue, riportiamo nella prima colonna della **TABELLA 1** (cfr. pp. 90-91, *infra*) il testo dantesco, nella seconda la resa araba di Ğihād e nella terza la nostra traduzione italiana di quest'ultima.

Dal punto di vista delle scelte lessicali, si può notare che Ğihād ingentilisce o comunque attenua la durezza del linguaggio dantesco in riferimento a Muḥammad in diversi modi: elimina la metonimia contenuta nel verso 23, «rotto dal mento *infin dove si trulla*», ossia 'fin dove si scorreggia', trasformandola in *ḥattā 'aḡuzi-hi* 'fino al suo deretano'); rende la parola «merda» del verso 27 come *faḍalāt*, termine che indica genericamente i 'rifiuti' e quindi applicabile anche più specificamente agli 'escrementi' ma che non ha sicuramente la forza evocativa, negativamente connotata, del vocabolo dantesco (cfr. Peirone 1970); rende le espressioni «Or vedi com'io mi dilacco! vedi come storpiato è Mäometto» dei versi 30-31 con *Unzur kayfa utlafu, unzur kayfa butirat a'dā'i*, ossia «Vedi come vengo rovinato! Vedi come mi vengono amputati gli organi», ove il verbo *tulifa*, passivo di *talafa*, indica un processo per cui qualcosa o qualcuno viene fatto deperire, viene portato verso la rovina, e *butira*, passivo di *batara*, indica l'atto di 'essere tagliato' o 'amputato', ma entrambi i vocaboli non hanno la stessa carica di brutalità e insieme sarcasmo dei termini danteschi, ove in particolare *dilaccarsi* rimandava a una certa rozzezza bestiale attraverso il riferimento alle 'lache', ossia alle cosce dell'animale (cfr. Salsano 1970). Anche in riferimento ad 'Alī si può notare la perdita del sarcasmo dantesco insito nell'utilizzo del termine *ciuffetto*, reso con l'arabo *hāma*, designante la 'sommità della testa'. Se infatti, da una parte, è vero che Dante utilizza *ciuffetto* per indicare che la ferita di 'Alī arrivava fino alla parte più alta della testa, dall'altra è altrettanto evidente l'intento ironico insito in questa scelta terminologica.

La brutalità sembra invece maggiormente rispettata nel caso del diavolo che tormenta Muḥammad e gli altri dannati: i versi 34-36, «Un diavolo è qua dietro che n'accisma / sì crudelmente, al taglio de la spada / rimettendo ciascun di questa risma» sono resi *Wa-warā'u-na šayṭān yuhandimu-*

TABELLA 1
Inferno XXVIII, 22-63

Già veggia, per mezzul perdere o lulla, com'io vidi un, così non si pertugia, rotto dal mento infin dove si trulla.	لا يرميل مكسور الغطاء أو الأضلاع كان فاعلاً كالكانن الذي رأيتُ مبتوراً من عنقه حتى عجزته .	Non c'è barile rotto dal coperchio o dai lati che sia come l'essere che vidi tagliato dal collo al deretano.
Tra le gambe pendevan le minugia; la corata pareva e 'l tristo sacco che merda fa di quel che si trangugia.	أحشاؤه تتدل بين ساقيه ، وإنك ترى رثيه والكيس الكريه الذي يصير فيه فضلات ما يتلعمه الإنسان	Le sue viscere pendevano tra le sue gambe, e gli si vedevano i polmoni e la ripugnante sacca in cui si trasforma in rifiuti quel che l'uomo inghiotte.
Mentre che tutto in lui veder m'attacco, guardommi e con le man s'aperse il petto, dicendo: "Or vedi com'io mi dilacco!"	وفيها أحرق به ملياً فتح صدره بيديه وقال لي : « أنا (..). أنظر كيف أتلّف !	E mentre lo scruto a lungo si aprì il petto con le mani e mi disse: «Io sono (...), vedi come vengo rovinato!
vedi come storpiato è Mäometto! Dinanzi a me sen va piangendo Ali, fesso nel volto dal mento al ciuffetto.	أنظر كيف بُرتأ أعضائي ! ولبن عمي يخفي باكياً ألعابي ، مفلوع الرأس من هلعته حتى ذقنه	Vedi come mi sono stati amputati gli organi! E mio cugino passa piangendo davanti a me con la testa fessa dal capo al mento
E tutti li altri che tu vedi qui, seminator di scandalo e di scisma fuor vivi, e però son fessi così.	وجميع من ترى هنا بأب عينك كانوا قد عاشوا بأدوين الفساح والأحزاب ؛ ولذا تراهم مشقوقى الأجسام على هذا النحو	E tutti quelli che vedi qui coi tuoi occhi avevano vissuto da seminatori di scandali e di scisma e perciò li vedi coi corpi spaccati in questo modo
Un diavolo è qua dietro che r'accisma sì crudelmente, al taglio de la spada rimettendo ciascun di questa risma,	ورواء نا شيطانٌ يُهْدِمُنا بهذه الفطالة ويهرز على حد سيفه جميع معدني هذا الطابور ،	Dietro di noi c'è un demone che ci acconcia con tanta brutalità, facendo passare al taglio della sua spada tutti i dannati di questa schiera
quand'avem volta la dolente strada; però che le ferite son richiuse prima ch'altri dinanzi li rivada.	ما إن نكون أكملنا دورنا الكئيبية ؛ ذلك أن جراحنا تتدمل قبل أن نمر ثانية أمامه	una volta completato il nostro giro dolente: perché le nostre ferite si rimarginano prima che passiamo di nuovo davanti a lui

TABELLA 1
Inferno XXVIII, 22-63
(segue)

<p>Ma tu chi se' che 'n su lo scoglio muse, forse per indugiar d'ire a la pena ch'è giudicata in su le tue accuse?".</p>	<p>لكنّ من أنت يا من تقف على هذا الجسر ، رَبِّهَا لِإِرْجَاءِ الْعَذَابِ المعجز بعقلك بعد اعتزالك ؟»</p>	<p>Ma chi sei tu, che stai su questo ponte, forse per rimandare la pena che ti è stata prescritta in seguito alla tua confessione?».</p>
<p>“Né morte 'l giunse ancor, né colpa 'l mena”, rispuose 'l mio maestro, “a tormentarlo; ma per dar lui esperienza piena,</p>	<p>فبدأ أسناني : «- ما برج الموت لم يمك به ، ولا إنم يأتي به لرؤية العذاب ، لكنّ حتى أمده بعبرة واقية ،</p>	<p>Allora il mio maestro cominciò: «La morte non l'ha ancora preso e nessun peccato lo ha portato a veder pene ma per fornirgli esperienza piena,</p>
<p>a me, che morto son, convien menarlo per lo 'nferno qua giù di giro in giro; e quest'è ver così com'io ti parlo”.</p>	<p>يبيخي أن صاحبه ، أنا الميت ، إلى الجحيم السفلى من حلقة إلى أخرى : هذا صحيح كما كان صحيحاً أنني الآن أكلّمك .»</p>	<p>Dovrei accompagnarlo, io che son morto, nell'inferno quaggiù da un girone all'altro: questo è vero com'è vero che ora ti parlo.</p>
<p>Più fuor di cento che, quando l'udiro, s'arrestaron nel fosso a riguardarmi per meraviglia, obliando il martiro.</p>	<p>كانوا أكثر من مئة أوثك الذين توقفوا في الهوة ليرؤوا بعدما سمعوا هذه الكلمات ، مصعوقين حتى ما عادوا لينكروا عذابهم</p>	<p>Furono più di cento quelli che si fermarono nella fossa per vedermi dopo aver sentito queste parole, colpiti al punto da non ricordare più il loro tormento.</p>
<p>“Or dì a fra Dolcin dunque che s'armi, tu che forse vedrà' il sole in breve, s'ello non vuol qui tosto seguitarmi,</p>	<p>« - أنت يا من قد ترى الشمس ثانية عدا قريب فقط لأذهب دونك (8) أن يتسون ، إذا كان لا يريد أن يتبعني إلى هنا بسرعة ،</p>	<p>«Tu che forse rivedrai presto il sole dì a frate Dolcino che si riformisca, se non vuol seguirmi qua presto,</p>
<p>si di vivanda, che stretta di neve non rechi la vittoria al Noarese, ch'altrimenti acquistar non saria leve”.</p>	<p>بما يكفي من الطعام حتى لا يوفر التاج للناظرين نصراً سيكون من دون ذلك عسيراً مناله .»</p>	<p>di cibo quanto basta affinché la neve non dia ai novaresi una vittoria altrimenti difficile da ottenere!</p>
<p>Poi che l'un piè per girsene sospese, Máometto mi disse esta parola; indi a partirsi in terra lo distese.</p>	<p>وجّه لي العنكب هذه الكلمات وهو يرفع قدمه للانصراف ، ثم ما إن وضعها على الأرض حتى ابتعد</p>	<p>Il dannato mi rivolse queste parole mentre aveva il piede alzato per andarsene, poi lo posò a terra per allontanarsi.</p>

na / bi-ḥaḍīhi 'l-faḏāza wa-yumarrir 'alà ḥadd sayfi-hi / ġamī' mu'adḏabī haḏa 'l-ṭābūr, ossia 'Dietro di noi c'è un demone che ci acconcia / con tanta brutalità passando al taglio della sua spada / tutti i dannati di questa schiera'. Qui non solo Ġihād mantiene l'ironia dantesca del verbo 'accismare', rendendolo con l'arabo *handama*, ossia 'sistemare', 'disporre simmetricamente', anche nel senso di 'adornare', 'agghindare', ma rende il dantesco 'crudelmente' utilizzando l'arabo *faḏāza*, un termine traducibile come 'brutalità' e che rimanda etimologicamente all'atto di aprire lo stomaco del cammello per fargli uscire l'acqua (cfr. Lane 1863).

Un'analisi particolare merita il verso 29, ove il dantesco *guardommi e con le man s'aperse il petto* viene reso *fataḥa ṣadrahu bi-yaday-hi*, 'si aprì il petto con le mani'. Questa è un'immagine particolarmente evocativa per il lettore musulmano, collegata ad un famoso episodio che si trova accennato nella sura 94 del Corano, non a caso intitolata *L'apertura (al-Šarḥ)*: «O non t'abbiamo aperto (*našraḥ*) il petto/ e non abbiamo deposto il peso/ che t'aggravava il dorso?» (Cor. 94: 1-3). I commentatori la ricollegano ad un episodio miracoloso della vita del Profeta secondo cui degli angeli avrebbero visitato Muḥammad ancora bambino, gli avrebbero spaccato il petto e, una volta estrattone il cuore, lo avrebbero purificato strizzandogli fuori un grumo nero per poi ricollocarlo al suo posto (cfr. Bausani 1999: 718). Ma l'apertura del petto' si ritrova anche in diversi racconti dell'ascensione, secondo i quali, mentre Muḥammad dormiva presso la Ka'ba, venne visitato da due angeli, identificati in alcune versioni con Gabriele e Michele, i quali gli avrebbero spaccato il petto e lo avrebbero lavato in un bacile d'oro (cfr. Zilio Grandi 2010: xxxvi). Data la circolazione di questa letteratura ai tempi di Dante, cui si è già fatto cenno, è probabile che egli conoscesse questo episodio, ricollegabile alla scelta della spaccatura *dal mento infin dove si trulla* che Muḥammad subisce come pena infernale, ancor più se si pensa che, nella versione del racconto tramandata da Anas b. Mālik (m. tra 709 e 711), l'angelo Gabriele *šaqqa min taḡrat naḥri-hi ilà asfal baṭni-hi*, 'tagliò dalla cavità della gola fino al basso ventre' (cfr. Elsheikh 2022: 29). In ogni caso, quel che interessa rilevare qui non è l'ipotetico rapporto di Dante con le fonti islamiche ma la scelta traduttiva di Ġihād. Egli, da un lato, pone in rilievo l'immagine dell'apertura del petto, la quale cattura immediatamente l'attenzione, anche perché domina incontrastata il verso, data l'assenza del dantesco *guardommi* che avrebbe dovuto precederla; dall'altro lato, per tradurre *s'aperse* Ġihād non usa qui il verbo coranico *šaraḥa*, che vuol dire 'incide-

re con un taglio' e quindi 'aprire' ma anche, in senso metaforico, 'dilatare' al fine di far accettare, accogliere qualcosa (nel caso coranico la Verità dell'Islam), ma preferisce il più letterale e comune *fataḥa*.

Restando nell'ambito del lessico del Canto, val la pena segnalare altre due rese di Ğihād. La prima concerne la famosa espressione dantesca *seminator di scandalo e di scisma* del verso 35, dove Ğihād mantiene la metafora della semina traducendo alla lettera *seminator* con l'arabo *bādirīna*, participio attivo del verbo *baḍara*, 'seminare'. Del resto la metafora della semina era particolarmente significativa in Dante, perché connessa a quella che Corti definisce una «operazione ludica» da parte dello scrittore, ossia mettere in bocca a Muḥammad quanto nel *Liber Scalae* Gabriele spiega al Profeta dell'Islam a proposito di coloro *qui verba seminant ut mittant discordiam inter gentes* (Corti 1995: 314). La seconda riguarda invece la metafora bellica connessa a quanto Muḥammad dice a Dolcino in due terzine, dal verso 55 al verso 60. Dante scrive, nel primo verso della prima terzina: «Or di a fra Dolcin dunque che s'armi», e svela solo nel primo verso della seconda terzina che non si tratta in realtà di procurarsi armi, ma *si di vivanda*. Ğihād rende invece il *s'armi* con *yatamawwana*, un verbo che indica l'atto di 'fare provviste' e dunque fortemente connesso al cibo, facendo perdere in qualche modo la "suspence" creata da Dante.

Per quanto concerne infine i suoni aspri e cupi del brano dantesco, l'assenza delle rime nella traduzione di Ğihād porta inevitabilmente alla perdita dell'incisività sonora che pervade il Canto: rime come quelle in *-ulla*, *-ugia*, *-acco*, *-isma*, *-armi* ecc. avevano infatti un ruolo fondamentale di accompagnamento e amplificazione della virulenza del lessico e delle immagini evocate. Ğihād sembra concentrarsi di più sul rispetto della terzina dantesca inteso come restituzione della organicità concettuale di ciascuna terzina e conseguente incastonatura dei versi tra loro e molto meno sull'aspetto sonoro.

Per concludere questa breve disamina, nella traduzione di Ğihād l'atmosfera violenta della nona bolgia dell'ottavo cerchio infernale, in particolare dell'incontro con il Profeta dell'Islam e suo cugino 'Alī, si trova sicuramente edulcorata rispetto al testo originale: sia il lessico che le scelte formali dell'autore impediscono di ritrovare quel senso del grottesco e dell'immondo, oltre che del violento e del brutale, trasmesse in maniera così immediata da Dante. L'impressione è che Ğihād, per quanto richiami espressamente, come si è visto, la "necessità" di leggere questi versi in rapporto tanto allo "sfondo settario bellicoso" che spinge Dante

alla condanna quanto alla “benevolenza” che lo porta a empatizzare con i dannati, propenda nettamente per quest’ultima, favorendola con le sue scelte traduttive.

Ovviamente queste conclusioni meriterebbero di essere ampliate e, per un giudizio definitivo e soprattutto esteso ad altri aspetti, per non dire globale, dovrebbero essere collocate all’interno di una più ampia disamina delle scelte traduttive di Ğihād all’interno della *Commedia*. Da una parte e in prima battuta, egli appare sicuramente meno condizionato, in particolare rispetto a ‘Uṭmān, dal rapporto con la cultura ricevente, anche solo in considerazione del fatto che il primo salta del tutto i versi su Muḥammad ed il secondo li traduce, pur smorzandone la portata, come si è visto. Dall’altro sarebbe interessante indagare se e quanto Ğihād, sempre rispetto al suo precursore, modelli il testo in base all’*habitus* islamico. Detto in altri termini, quella che, secondo Einboden (2008: 85-90), era una certa “islamizzazione” della *Commedia* nella versione di ‘Uṭmān, c’è in parte anche in Ğihād o sparisce del tutto? L’utilizzo del verbo *fataḥa* al verso 28, di cui abbiamo fatto cenno sopra, è dovuta semplicemente alla volontà di rendere letteralmente il verbo dantesco o è anche la spia di una volontà di de-islamizzare la *Commedia*? Se sì, questa de-islamizzazione è il segno di un maggior distacco o comunque di una maggiore indipendenza dai condizionamenti della cultura ricevente o è anche, almeno in certi casi, un modo di proteggerla, nello specifico ponendo uno iato tra il Maometto scismatico di Dante e il Muḥammad profeta dell’Islam? ‘Abbūd Abī Rašīd, ad esempio, che pure, come ‘Uṭmān, aveva islamizzato molte parti della *Commedia*, a partire dal famoso verso 3 del Canto 1 dell’*Inferno*, *ché la dritta via era smarrita*, rendendolo con il coranico *ḡalaltu al-širāt al-mustaqīm* (‘ho smarrito la retta via’)⁴ (Abī Rašīd 1930: 14), nel Canto su Muḥammad non fa uso del verbo coranico *šaraḥa* e sceglie anche lui *fataḥa*, traducendo: *qāla lī fātiḥ^{an} šadra-hu*, ossia ‘mi disse, aprendosi il petto’ (Abī Rašīd 1930: 14). È possibile ipotizzare nel suo caso che abbia scelto di islamizzare la *Commedia* solo in contesti neutri o positivi, per renderla maggiormente accettabile al pubblico ricevente, oltre che più facilmente comprensibile, ma che abbia evitato di farlo in quelli negativi, come il succitato v. 28. Per quel che concerne Ğihād, per quanto sembri essere meno condizionato dal contesto, rispetto ai suoi predecessori, nell’operare le sue scelte lessicali, in realtà – quanto meno nel caso di Muḥammad,

4 La parola *širāt* si trova in ben 45 occorrenze nel Corano e in 33 di queste è seguita dall’epiteto *mustaqīm* (cfr. Monnot 2012).

come abbiamo visto – ha messo in atto una certa “censura” nella scelta del vocabolario, oltre che nell’elisione del nome, e quindi forse in tal senso si può interpretare anche la scelta di *fataḥa*, o meglio la “non scelta” di *šaraḥa*: associare in maniera così inequivocabile l’immagine coranica dell’apertura del petto ai tormenti del diavolo anziché alle cure degli angeli sarebbe suonato fortemente blasfemo.

Resta inteso che riteniamo necessario e ci proponiamo, in futuro, di ritornare in maniera più approfondita su queste questioni, allargando la nostra analisi almeno a tutte le altre parti della *Commedia* di Ğihād in diretto rapporto con la cultura islamica o i suoi protagonisti, esaminandole in comparazione con le rese dei suoi predecessori, al fine di poter rispondere in modo più organico e motivato alle domande che qui ci siamo posti e alle quali abbiamo azzardato un primo tentativo di risposta.

Bibliografia

- ‘Abd al-Raḥmān, ‘Ā’iṣa (1954), *al-Ġufrān li-Abī ‘Alā’ al-Ma‘arrī: dirāsa naqdiyya*, Dār al-ma‘ārif, Cairo.
- Abū Ša‘r, Amīn (1938), *Ġaḥīm Dāntī*, Maṭābi‘ al-arḍ al-muqaddasa, Gerusalemme.
- Abī Rašīd, ‘Abbūd (1930), *al-Riḥla al-dāntiyya ilà al-mamālik al-ilāhiyya*, vol. 1 (*al-Ġaḥīm*), Scuola di Arti e Mestieri di P. Maggi, Tripoli.
- Alighieri D. (1985-1990), *La Divine Comédie*, texte original, traduction, introduction et notes de J. Risset, Flammarion, Paris.
- Alighieri D. (1916), *The Vision: or Hell, Purgatory, and Paradise*, transl. by H.F. Cary, Oxford University Press, Oxford 1916.
- Asín Palacios M. (1919), *La escatología musulmana en La Divina Comedia. Discurso leído en el acto de recepción de la Real Academia Española y contestación de don Julián Ribera Tarragó el día 26 de enero de 1919*, Imprenta de Estanislao Maestre, Madrid.
- Bausani A. (a cura di) (1999), *Il Corano*, Rizzoli, Milano.
- Benigni E. (2011), *La Divina Commedia nel mondo arabo: orientamenti critici e traduzioni*, “Critica del testo”, XIV, 3, pp. 391-413.
- Benigni E. (2017), *Dante and the Construction of a Mediterranean Literary Space. Revisiting a 20th Century Philological Debate in Southern Europe and in the Arab World*, “Philological Encounters”, II, pp. 111-138.
- Bloch E. (1901), *Les sources orientales de la Divine Comédie*, Maisonneuve, Paris.

- Caccia E. (1970), *Pape Satan, pape Satan aleppe*, in: U. Bosco (a cura di), *Enciclopedia dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, cfr. <https://www.treccani.it/enciclopedia/pape-satan-pape-satan-aleppe_%28Enciclopedia-Dantesca%29/> (ultimo accesso: 20-06-2023).
- Cecere G. (2022), *Dante arabo: direzioni di indagine*, "Transcultural Journal for Humanities and Social Sciences", III, 1, pp. 65-79, cfr. <https://tjhss.journals.ekb.eg/article_217291.html> (ultimo accesso: 28-06-2023).
- Cerulli E. (a cura di) (1949), *Il «Libro della scala» e la questione delle fonti arabo-spagnole della «Divina Commedia»*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.
- Corti M. (1995), *La «Commedia» di Dante e l'oltretomba islamico*, "Belfagor", C, 3, pp. 301-314.
- D'Ancona A. (1889), *La leggenda di Maometto in Occidente*, "Giornale storico della letteratura italiana", V, 13, pp. 199-281.
- Einboden J. (2008), *Voicing an Islamic Dante: The Problem of Translating the Commedia into Arabic*, "Neophilologus", 92, pp. 77-91.
- Elsheikh M.S. (2022), *Dante. Non solo Muḥammad ma anche musicisti e scialacquatori*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Ġihād, Kāzīm (2002), *Dāntī Alīġiyīrī, al-Kūmīdiyā al-ilāhiyya*, al-Mu'assasa al-'arabiyya li-l-dirāsāt wa-l-našr / Unesco Collection of Representative Works, Beirut.
- Lane E.W. (1863), *f-z-z*, in: *An Arabic-English Lexicon*, Williams & Norgate, London, cfr. <<http://arabiclexicon.hawramani.com/search/%D9%81%D8%B8%D8%B8?cat=50>>.
- (al-)Ma'arrī, Abū l-'Alā' (2011), *L'epistola del perdono. Il viaggio nell'aldilà*, a cura di M. Diez, Einaudi, Torino.
- Modi J.J. (1914), *Dante Papers*, Fort Printing Press, Mumbai.
- Monneret de Villard U. (1944), *Lo studio dell'Islam in Europa nel XII e nel XIII secolo*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma.
- Monnot G. (2012), *Şirāt*, in: P. Bearman, Th. Bianquis, C.E. Bosworth, E. van Donzel, W.P. Heinrichs (eds.), *Encyclopaedia of Islam, Second Edition* (1^a ed. online, 1^a ed. cartacea 2007).
- Muñoz Sendino J. (a cura di) (1949), *La Escala de Mahoma. Traducción Del Árabe Al Castellano, Latín Y Francés, Ordenada Por Alfonso x El Sabio*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.
- Nallino C.A. (1940), *Raccolta di scritti editi ed inediti*, vol. 2 (*L'Islam*), a cura di M. Nallino, Istituto per l'Oriente, Roma.
- Peirone L. (1970), *Merda*, in: U. Bosco (a cura di), *Enciclopedia dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, cfr. <https://www.treccani.it/enciclopedia/merda_%28Enciclopedia-Dantesca%29/> (ultimo accesso 30-06-2023).

- Saccone C. (a cura di) (1999), *Il libro della scala di Maometto*, trad. di R. Rossi Testa, Mondadori, Milano.
- Salsano F. (1970), *Dilaccarsi*, in: U. Bosco (a cura di), *Enciclopedia dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, cfr. <https://www.treccani.it/enciclopedia/dilaccarsi_%28Enciclopedia-Dantesca%29/> (ultimo accesso 30-06-2023).
- Sarolli G.R. (1970), *Nembrot*, in: U. Bosco (a cura di), *Enciclopedia dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, cfr. <https://www.treccani.it/enciclopedia/nembrot_%28Enciclopedia-Dantesca%29/> (ultimo accesso: 20-06-2023).
- 'Uṭmān, Ḥasan (1988), *Kūmīdiyā Dāntī Alīġiyīrī, al-Našīd al-awwal: al-Ġaḥīm*, Dār al-Ma'ārif, al-Qāhira (3^a ed., 1^a ed. 1959).
- Zilio-Grandi I. (2010), *Il viaggio notturno e l'ascensione del Profeta nel racconto di Ibn 'Abbās*, Einaudi, Torino.

Abstract

INES PETA

Ġihād's Muḥammad vs. Dante's Muḥammad in the Arabic version of Inferno's Canto xxviii

This contribution focuses on the analysis of Kāzim Ġihād's Arabic translation of verses 22-63 of *Inferno's* Canto xxviii, in which Dante meets Muḥammad and his cousin 'Alī. This analysis was carried out with the following questions in mind: to what extent does Ġihād's translation reflect and respect Dante's original text in terms of form and content? What does Ġihād's Muḥammad "lose" and what does it "gain" compared to Dante's Muḥammad? And why? To answer these questions, I first contextualised the translation of Ġihād within the eventful history of Arabic translations of the *Divine Comedy*, with particular reference to Canto xxviii of the *Inferno*. I then compared Ġihād's translation with Dante's original, also taking into account previous Arabic versions, dwelling in particular on the author's lexical and formal choices.

Lezioni di Traduzione • 3

I saggi raccolti in questo volume intendono contribuire all'omaggio dell'accademia bolognese a Dante per l'occasione delle celebrazioni del settimo centenario della sua morte, in linea con gli obiettivi della collana *Lezioni di Traduzione*, proponendo quindi una più ampia riflessione su traduzioni concrete della *Divina Commedia* in un'ottica divulgativo-didattica. Gli autori si concentrano sulla traduzione e sulla figura del traduttore, per esplorare significativi esempi della diffusione e della immagine della poesia di Dante nelle lingue e nelle culture del mondo, in particolare in ambito arabo, francese, polacco, russo e tedesco. Ci si focalizza sul processo di traduzione, sulle strategie traspositive, sui riferimenti intertestuali e gli adattamenti della *Commedia* fuori dall'Italia, e *vice versa* sul riflesso delle culture d'arrivo nell'opera dantesca.

GABRIELLA ELINA IMPOSTI è professoressa ordinaria di Letteratura russa dell'Università di Bologna. I suoi ambiti di ricerca sono numerosi: il futurismo russo, i *gender studies* nella Federazione Russa e le scrittrici russe contemporanee, gli studi sulla versificazione russa, il romanticismo russo e il suo rapporto con il romanticismo inglese, il fantastico nella letteratura russa. Si interessa anche di problematiche relative alla traduzione. Infine, ha scritto diversi saggi su Tolstoj e Dostoevskij.

NADZIEJA BĄKOWSKA è ricercatrice di Lingua e letteratura polacca presso l'Università di Bologna. È stata titolare di un assegno di ricerca triennale con un progetto sull'autotraduzione. Ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in polonistica e italianistica in cotutela internazionale. Si occupa di letteratura polacca, comparatistica, teoria della letteratura e traduttologia. È autrice di una monografia sulla comicità metafinzionale nelle opere teatrali di Pirandello e Gombrowicz (2023).



ISBN 9788854971530
DOI 10.6092/unibo/amsacta/8027