

Transcultural
**Journal of
Humanities & Social Sciences**

Print ISSN 4239-2636 Online ISSN 4247-2636



An Online Academic Journal of
Interdisciplinary & transcultural topics in Humanities
& social sciences

TJHSS

Designed by Abeer Azmy&Omnia Kafat

BUC Press House



**Proceedings of The 1st International Conference
on
Dante and the Arab World: 700 Years Later**

Special issue:

**Proceedings of The 1st International Conference
on
Dante and the Arab World: 700 Years Later
23rd - 24th October 2021**



Transcultural Journal for Humanities and Social Sciences (TJHSS) is a journal committed to disseminate a new range of interdisciplinary and transcultural topics in Humanities and social sciences. It is an open access, peer reviewed and refereed journal, published by Badr University in Cairo, BUC, to provide original and updated knowledge platform of international scholars interested in multi-inter disciplinary researches in all languages and from the widest range of world cultures. It's an online academic journal that offers print on demand services.

TJHSS Aims and Objectives:

To promote interdisciplinary studies in the fields of Languages, Humanities and Social Sciences and provide a reliable academically trusted and approved venue of publishing Language and culture research.

- | | |
|----------------------|------------------|
| ▣ Print ISSN | 2636-4239 |
| ▣ Online ISSN | 2636-4247 |

Transcultural Journal for Humanities & Social Sciences (TJHSS)

Prof. Hussein Mahmoud

BUC, Cairo, Egypt

Email: husein.hamouda@buc.edu.eg

Editor-in-Chief

Prof. Fatma Taher

BUC, Cairo, Egypt

Email: fatma.taher@buc.edu.eg

Associate Editors

Professor Kevin Dettmar,

Professor of English

Director of The Humanities Studio Pomona College,
USA,

Email: kevin.dettmar@pomona.edu

Professor Giuseppe Cecere

Professore associato di Lingua e letteratura araba
Università di Bologna Alma Mater Studiorum, Italy

Email: giuseppe.cecere3@unibo.it

Prof. Dr. Richard Wiese

University of Marburg/ Germany

Email: wiese@uni-marburg.de,
wiese.richard@gmail.com

Prof, Nihad Mansour

BUC, Cairo, Egypt

Email: nehad.mohamed@buc.edu.eg

Managing Editors

Prof. Mohammad Shaaban Deyab

BUC, Cairo, Egypt

Email: Mohamed-diab@buc.edu.eg

Dr. Rehab Hanfy

BUC, Cairo Egypt

Email: rehab.hanfy@buc.edu.eg

Editing Secretary

ADVISORY EDITORIAL BOARD

Prof. Lamiaa El Sherif
BUC, Cairo Egypt
Email:
lamia.elsherif@buc.edu.eg

Prof. Carlo Saccone
Bologna University,
Italy
Email:
carlo.saccone@unibo.it

Dr. V.P. Anvar Sadhath.
Associate Professor
of English,
The New College
(Autonomous),
Chennai - India
Email:
sadathvp@gmail.com

Prof. Baher El Gohary
Ain Shams
University, Cairo,
Egypt
Email:
baher.elgohary@yahoo.com

Prof. Lamyaa Ziko
BUC, Cairo Egypt

Email:
lamiaa.abdelmohsen@buc.edu.eg

Prof. El Sayed Madbouly
BUC, Cairo Egypt
Email:
elsayed.madbouly@buc.edu.eg

Prof. Dr. Herbert Zeman
Neuere deutsche
Literatur
Institut für
Germanistik
Universitätsring 1
1010 Wien
E-Mail:
herbert.zeman@univie.ac.at

Prof. Dr. p`hil. Elke Montanari
University of
Hildesheim/
Germany
Email:
montanar@unihildesheim.de,
elke.montanari@unihildesheim.de

Prof. Renate Freudenberg-Findeisen

Universität Trier/
Germany
Email: freufin@uni-trier.de

Professor George Guntermann
Universität Trier/
Germany
Email:
Guntermann-Bonn@t-online.de

Prof. Salwa Mahmoud Ahmed
Department of
Spanish Language
and Literature
Faculty of Arts
Helwan University
Cairo- Egypt
Email:
Serket@yahoo.com

Prof. Manar Abd El Moez
BUC, Cairo Egypt
Email:
manar.moez@buc.edu.eg

Isabel Hernández
Universidad
Complutense de
Madrid, Spain
Email:
isabelhg@ucm.es

Elena Gómez
Universidad
Europea de Madrid,
Spain
Email: elena.gomez@universidadeuropea.es
Universidad de
Alicante, Spain
Email: spc@ua.es

Mohamed El-Madkouri
Universidad
Autónoma de
Madrid, Spain
Email: el-madkouri@uam.es

Carmen Cazorla
Universidad
Complutense de
Madrid, Spain
Email: mccazorl@filol.ucm.es

Prof. Lin Fengmin
Head of the
Department of
Arabic Language
Vice President of
The institute of
Eastern Literatures
studies
Peking University
Email: emirlin@pku.edu.cn

Prof. Sun Yixue
President of The
International School
of Tongji
University
Email: 98078@ton
gji.edu.cn

**Prof. Wang
Genming**
President of the
Institute of Arab
Studies
Xi'an International
Studies University
Email: [genmingwa
ng@xisu.cn](mailto:genmingwang@xisu.cn)

Prof. Zhang hua
Dean of post
graduate institute
Beijing language
university
Email: zhanghua@
bluc.edu.cn

**Prof. Belal
Abdelhadi**
Expert of Arabic
Chinese studies
Lebanon university
Email: [Babulhadi5
9@yahoo.fr](mailto:Babulhadi59@yahoo.fr)

**Prof. Jan Ebrahim
Badawy**
Professor of
Chinese Literature
Faculty of Alsun,
Ain Shams
University
Email:
[janeraon@hotmail.c
om](mailto:janeraon@hotmail.com)

**Professor Ninette
Naem Ebrahim**
Professor of
Chinese Linguistics
Faculty of Alsun,
Ain Shams
University
Email: [ninette_b86
@yahoo.com](mailto:ninette_b86@yahoo.com)

**Prof. Galal Abou
Zeid**
Professor of Arabic
Literature
Faculty of Alsun,
Ain Shams
University
Email:
[gaalswn@gmail.co
m](mailto:gaalswn@gmail.com)

**Prof. Tamer
Lokman**

Associate Professor
of English
Taibah University,
KSA
Email:
[tamerlokman@gma
il.com](mailto:tamerlokman@gmail.com)

Prof. Hashim Noor
Professor of
Applied Linguistics
Taibah University,
KSA
Email:
prof.noor@live.com

**Prof Alaa
Alghamdi**
Professor of English
Literature
Taibah University,
KSA
Email:
[alaaghamdi@yahoo
.com](mailto:alaaghamdi@yahoo.com)

**Prof. Rasha
Kamal**
Associate Professor
of Chinese
Language
Faculty of Alsun,
Ain Shams
University. Egypt

Email:
[rasha.kamal@buc.e
du.eg](mailto:rasha.kamal@buc.edu.eg)

**Professor M.
Safeieddeen
Kharbosh**
Professor of
Political Science
Dean of the School
of Political Science
and International
Relations
Badr University in
Cairo
Email:
[muhhammad.safeied
deen@buc.edu.eg](mailto:muhhammad.safeieddeen@buc.edu.eg)

**Professor Ahmad
Zayed**
Professor of
Sociology
Dean of the School
of Humanities &
Social Sciences
Badr University in
Cairo
Email: [ahmed-
abdallah@buc.edu.e
g](mailto:ahmed-abdallah@buc.edu.eg)

Table of Contents

Dante Alighieri e la promozione culturale italiana	8
Daide Scalmani	
العواقب الوخيمة لانتهاك حرمة النصوص	13
محمود سالم الشيخ	
“What Dante Means to Me?” Dante Alighieri's Influence on T.S. Eliot and other English Writers	20
Mohammad Shaaban Deyab	
Alcuni problemi traduttologici nella versione araba di Vita nuova di Dante	35
Hussein Hamouda	
L'amore per la figura femminile tra Dante Alighieri e Ibn Arabi	41
Lamia El Sherif	
Beatrice in Muḥammad Mandūr's Words	51
Paola Viviani	
Dante arabo: direzioni di indagine	65
Giuseppe Cecere	
Dante e il paradosso femminile nell'immaginario medievale	80
Christine Samir Girgis	

Dante Alighieri e la promozione culturale italiana

Davide Scalmani

Direttore Istituto Italiano di Cultura de Il Cairo

Prima Conferenza Internazionale dedicata a Dante e il mondo arabo

Universita' di Badr – IIC Cairo

La Conferenza Internazionale organizzata dalla BUC e dall'Istituto Italiano di Cultura del Cairo è una occasione di rilievo per celebrare i 700 anni della morte di Dante Alighieri in Egitto e promuovere la conoscenza della lingua italiana e il dialogo interculturale nella regione. La Conferenza si svolge durante la Settimana della Lingua Italiana nel mondo, una manifestazione che coinvolge la rete delle istituzioni italiane nel mondo e che quest'anno è dedicata proprio al Sommo Poeta. Si stanno realizzando in Italia e nel mondo centinaia di eventi culturali, tra cui mostre storiche, biografiche, virtuali, conferenze, concerti, letture. E' un programma che intende presentare Dante come poeta di valore universale, creatore della lingua letteraria italiana, ma anche simbolo delle sfaccettature dell'Italia di oggi, studiato e analizzato in modo moderno e originale. In Dante si integrano cultura, scienza, filosofia, letteratura, una enciclopedia aperta che è a fondamento della identità italiana.

La lingua letteraria italiana formatasi attraverso le opere di Dante, Petrarca, Boccaccio ha generato una cultura nazionale italiana molto prima della formazione politica del Paese. Si può dire quindi che al cuore dell'appartenenza e del sentimento nazionale vi sia proprio la figura di uno scrittore universale come Dante Alighieri. Non diversamente dalle grandi celebrazioni di Dante Alighieri che hanno preceduto quella attuale, nel 1865, nel 1921, nel 1965 l'attenzione del pubblico italiano e straniero è richiamata innanzitutto dallo straordinario valore letterario e culturale della Divina Commedia.

Con Dante si sono confrontati grandi interpreti come Charles Singleton, scrittori come Ezra Pound, Jorge Luis Borges e Osip Mandelstam, e in Italia autori come Primo Levi, Pier Paolo Pasolini e Eugenio Montale, per restare solo al XX secolo. Non mancano poi naturalmente le celebrazioni extraletterarie, a cominciare da due manifesti del romanticismo come la Barca di Dante di Eugène Delacroix e la "Dante-Symphonie" di Franz Liszt, trasposizione musicale entrata nel reperto classico.

Dante con la sua opera-mondo continua ad attrarre l'interesse di studiosi e lettori in tutto il mondo, la comunità dei dantisti diviene ogni giorno più internazionale. In Egitto la Conferenza internazionale presso la BUC, dedicata al rapporto tra Dante e il mondo arabo, contribuirà all'approfondimento degli studi sulle fonti arabe della Divina Commedia, sui

rapporti storici tra letterature e culture. Con le celebrazioni in Egitto si arricchisce il panorama degli studi danteschi attraverso il punto di vista del mondo egiziano e arabo, rappresentato da personalità di eccezionale valore, in uno straordinario dialogo culturale intorno al “grande fiorentino”.

Dante e le relazioni culturali italiane

Il 700esimo anniversario della morte di Dante Alighieri viene celebrato in Italia e nel mondo attraverso un gran numero di eventi: mostre storiche, biografiche, virtuali; concerti di musica lirica, classica, medievale, contemporanea; pubblicazioni scientifiche, traduzioni, nuove ricerche a tutto campo e molto altro ancora. In Italia Firenze e Ravenna, le città che segnano i confini della vita di Dante, sono impegnate a fornire uno straordinario contributo alle manifestazioni in onore del “grande fiorentino”. In Europa e nel resto del mondo la comunità ormai pienamente globale degli studiosi e dei lettori di Dante non è da meno. Dante è ricordato, recitato, studiato nel mondo come uno dei massimi rappresentanti di quella letteratura che, potendo parlare a ciascuno, può appartenere a tutti.

Per meglio comprendere la portata di tale riconoscimento che il mondo, letterario e non, oggi attribuisce a Dante non sarà privo di significato ripercorrere brevemente le precedenti occasioni in cui in Italia si era già manifestato il desiderio collettivo di omaggiare il Sommo Poeta. Tali momenti sono allo stesso tempo parte del processo di costruzione della identità collettiva nazionale e di proiezione dell’immagine italiana nel mondo. Proprio la dimensione internazionale della sua ricezione ha fatto di Dante una figura emblematica della promozione culturale italiana, fin da quando è possibile parlare di una politica culturale italiana, e cioè dal compimento del processo unitario.

La fase patriottica

Già nel 1865, al momento del ricorrere del 600esimo anniversario della nascita e a quattro anni dalla proclamazione del Regno d’Italia, il nesso tra il Sommo Poeta e la nazione italiana era chiaramente posto a fondamento delle celebrazioni dantesche istituite proprio quell’anno. A Firenze, che era stata proclamata capitale del Regno il 3 febbraio del 1865 e scelto come centro delle celebrazioni per l’anniversario dell’Alighieri, le manifestazioni assunsero una dimensione nazionale e popolare. Al programma degli eventi accademici e culturali furono affiancate iniziative che attrassero un pubblico numeroso e festante. Dell’eccitazione suscitata dalla memoria di Dante sui cittadini della nuova Italia fu testimone proprio Francesco De Sanctis, il grande storico della letteratura italiana che intorno alla centralità di Dante nella letteratura nazionale aveva dedicato un profondo sforzo di ricerca, riflesso nelle celebri monografie su temi danteschi e poi nella sua Storia della letteratura italiana. De Sanctis, scrivendo alla moglie, non nascondeva di aver preso parte alle celebrazioni unendosi alla folla e lasciandosi in qualche modo percorrere dal flusso di emozioni collettive suscitate dal desiderio di rendere omaggio al Sommo Poeta. Non senza un tocco di autoironia De Sanctis comunicava alla moglie di aver persino ceduto alla tentazione di comprare una spilletta con l’effigie del poeta, una cosa da quattro soldi, ma che doveva servire come souvenir di una giornata tanto memorabile. Era l’Italia risorgimentale che si

ritrovava intorno all'Alighieri a celebrare, insieme alla sua poesia, anche il concretizzarsi delle aspirazioni unitarie. Il coinvolgimento emotivo di De Sanctis trovava una sua ragion d'essere profonda, giacché scaturiva dall'adesione alla storia stessa dei valori identitari così come il critico irpino li era andato individuando nei suoi studi.

Si inaugurava con l'anniversario dantesco del 1865 la fase che potremmo chiamare patriottica della proiezione della figura del Sommo Poeta, storicamente collegata al processo unitario ma fondata innanzitutto sul riconoscimento del ruolo che lingua e letteratura avevano svolto nella formazione dell'idea di nazione italiana. Restava aperto il problema del limite sociale e storico che aveva ristretto la partecipazione attiva al Risorgimento, e cioè la questione della estensione della coscienza nazionale dalle classi che avevano guidato tale processo a quelle che lo avevano seguito passivamente o erano rimaste ai margini. Ma proprio su questo problema, nella visione desanctisiana, Dante e i grandi autori delle lettere italiane avrebbero svolto una funzione educativa fondamentale, nella convinzione che attraverso gli studi letterari si potesse estendere e irrobustire il processo di formazione della coscienza nazionale.

La sussunzione di Dante alla costruzione dell'idea patriottica culminava nel 1889 con la fondazione della Società Dante Alighieri. In quell'anno Giosuè Carducci ispirò un Manifesto con il proposito di mettere in pratica l'imperativo di "fare gli italiani", già enunciato da Massimo D'Azeglio alla proclamazione del Regno, ma che ora assumeva una valenza nuova alla luce delle dinamiche sociali, in primis l'emigrazione, e poi l'ingresso dell'Italia nel quadro della politica europea, dinamiche che stavano mutando il volto del nostro Paese. Sottoscritto da numerose personalità dell'epoca, il Manifesto proponeva la creazione un ente volto a tutelare e diffondere la lingua e la cultura italiana nel mondo "ravvivando i legami spirituali dei connazionali all'estero con la madre patria e alimentando tra gli stranieri l'amore e il culto per la civiltà italiana". Nasceva così la Società Dante Alighieri, la quale cercò fin dall'inizio di promuovere in una dimensione internazionale quel progetto imperniato sull'unità linguistica che era stato elaborato a partire dai massimi autori italiani del XIX secolo. Collocato sotto l'egida di un poeta di dimensione internazionale come Carducci – a cui nel 1906 sarebbe stato attribuito il Nobel, il progetto si trovò a dover affrontare la difficile realtà della società italiana dell'epoca segnata da analfabetismo e forti diseguaglianze. Maestri della Società Dante Alighieri furono impiegati sulle navi che trasportavano gli emigrati nel continente americano per insegnare i rudimenti della lingua italiana a chi, pur suddito del Regno d'Italia, non era in grado di scrivere né di parlare l'italiano. Siffatte erano le condizioni di molti, troppi italiani, e al servizio di quell'Italia si dedicavano con passione e dedizione quegli italiani che avevano potuto istruirsi e che ora forse potevano sentire quanto concreto potesse essere il richiamo dantesco a seguir virtute e canoscenza.

La fase nazionalistica

Al volgere del secolo della figura di Dante si comincia ad impadronire la propaganda nazionalistica con l'intenzione di collocare l'Alighieri in posizione di primato assoluto dentro

il canone della letteratura universale, genio insuperabile e campione dell'Italia che rivendicava maggiore spazio nel consesso delle nazioni. La stessa Società Dante Alighieri, rinunciando alla neutralità politica voluta da Carducci, allo scoppio della Prima Guerra mondiale si schierò con clamore per l'intervento italiano nel conflitto. Agli anni della Grande Guerra risale anche la fondazione della Università per stranieri di Siena, fortemente voluta da circoli filofrancesi nel gioco politico-diplomatico di influenze tra gli alleati. Anche la fondazione dell'Università per Stranieri di Perugia risentì del clima nazionalistico che andava permeando da tempo i circoli letterari e artistici italiani.

“Affermare la superiorità della lingua italiana nel mondo”, slogan caratteristico della retorica nazionalistica, fu preso sul serio e divenne obiettivo programmatico delle istituzioni promozionali italiane del tempo. La stessa Società Dante Alighieri assunse connotati sempre più nazionalistici fino poi a diventare un organo della propaganda del regime fascista. Stessa sorte toccò alle altre strutture di proiezione culturale verso gli stranieri, laddove lingua, letteratura e arte erano chiamate a servire agli obiettivi della politica di potenza del regime. Non a caso un pittore futurista come Gerardo Dotti fu chiamato a comporre “L'apoteosi di Roma” per la stessa Università di Perugia, un'opera pittorica illustrante la retorica del regime nel campo della proiezione della immagine del Paese. Tali intendimenti erano sottesi a varie iniziative di fascistizzare Dante Alighieri, la più imponente delle quali sarebbe stata il Danteum a Roma, un edificio progettato da architetti illustri come Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri e mai realizzato. Il Danteum, nella cui struttura architettonica dovevano riflettersi le tre cantiche della Divina Commedia, voleva sancire appunto la coincidenza tra l'esaltazione dell'Alighieri e quella dell'impero fascista.

La fase democratica

La fine della Seconda Guerra Mondiale, la creazione della Repubblica fondata sui valori democratici della Costituzione e gli impetuosi sviluppi sociali degli anni Cinquanta e Sessanta aprono una nuova fase per le relazioni culturali. Non è estraneo a tali dinamiche un nuovo approccio alla promozione all'estero della figura di Dante, attuata anche attraverso la rete degli Istituti Italiani di Cultura.

In Italia le analisi dei testi danteschi ora si arricchiscono di nuove voci, che entrano attraverso la mediazione degli specialisti nei commenti in uso nelle scuole e nei manuali di letteratura. Ci si apre ad esempio alla lettura di Antonio Gramsci, la celebre analisi del Canto X di Cavalcante in cui si critica la rigida distinzione di Benedetto Croce tra poesia e non poesia, e si individuano nei valori strutturali e nel contesto storico gli elementi integranti e irrinunciabili dell'universo poetico dantesco. Particolare significato assumono letture dantesche che sono emblematiche del XX secolo e delle sue vicende più drammatiche. Tra queste spicca il Dante di Primo Levi nel lager nazista, in cui la figura di Ulisse per un attimo sembra poter rappresentare un barlume di umanità e di speranza anche in un luogo veramente infernale, di sopraffazione, dolore e morte. O gli echi danteschi nei versi scarni e aspri di Eugenio Montale, espressione delle sofferenze esistenziali e del male del vivere che hanno segnato un lungo tratto della sensibilità letteraria del secolo. O gli esercizi tra poesia e

autobiografia con cui Pier Paolo Pasolini intendeva sublimare in Dante la sua personale interpretazione di poeta popolare. O ancora il riscatto dell'interpretazione figurale del viaggio dantesco, riletto da un protagonista del dibattito italiano come Franco Fortini, che trova in Dante un riferimento per la riflessione poetica sul contrastato percorso dell'umanità verso la giustizia.

Le celebrazioni del 1965, settimo centenario della nascita, furono orientate proprio in questa direzione e coincisero tra l'altro con quelle dedicate al ventesimo anniversario della Resistenza. Con Dante si celebrò il riscatto dell'Italia democratica dalla rovina a cui l'aveva condotta il fascismo, recuperando con il Sommo Poeta il senso e l'orgoglio di aspirare ai valori più alti della nostra tradizione culturale. Nella seconda metà del XX secolo autori di orientamento diverso trovano dunque in Dante strumenti linguistici e concettuali che servono alla loro attività letteraria, un materiale pulsante e vitale che ne costituisce la sostanza profonda. Si è detto a questo proposito che il contributo che viene dall'estero sia decisivo per capire oggi la presenza di Dante nel mondo. Senza di esso non si capirebbe la dimensione globale degli studi danteschi né l'entusiasmo che anche le celebrazioni di quest'anno generano nel mondo. Del resto, per restare al XX secolo, ma si potrebbe risalire almeno al XVIII, a grandi interpreti come Erich Auerbach e Charles Singleton, a scrittori come Ezra Pound, Jorge Luis Borges, August Strindberg, T.S. Eliot, Joseph Brodsky, Anna Achmatova, Osip Mandelstam si devono straordinarie interpretazioni, intuizioni, elaborazioni che hanno rilanciato nel mondo la sua presenza.

Abbandonata la vuota retorica nazionalistica, le nuove voci e letture sono state promosse anche dalla rete degli Istituti Italiani di Cultura, contribuendo alla loro diffusione nel mondo. Dante è divenuto così, liberato dai lacci di un angusto e provinciale nazionalismo, una figura aperta nelle relazioni culturali attuali. È lo scrittore a cui fanno riferimento gli studiosi e i lettori del mondo, una comunità senza distinzioni ulteriori, spazio comune di tutti coloro che vogliono avvicinarsi - e fosse pure per poterne criticare il fondamento con argomenti meglio ponderati - al gruppo degli autori riconosciuti dal canone occidentale come formativi, insieme agli altri della tradizione europea come Shakespeare, Goethe, Cervantes, Camoes etc. A queste voci si uniscono oggi quelle del mondo arabo, a cui il primo convegno internazionale organizzato dalla BUC e dall'Istituto Italiano di Cultura del Cairo offre una opportunità straordinaria. L'approfondimento dell'analisi delle fonti arabe della Divina Commedia, già molto avanzato grazie all'opera di numerosi studiosi, potrà accompagnarsi alle nuove ricerche e alle nuove produzioni letterarie che tale meritorio lavoro di indagine potrà generare.

Il Dante delle celebrazioni di oggi è quello che possiamo usare come fermento per arricchire noi stessi, per le nostre domande, inquietudini, aspirazioni. Una palestra di educazione linguistica per potenziare la nostra capacità di esprimerci e comunicare, uno strumento per capire il mondo, attraverso quella opera-mondo per eccellenza che è la Comedia.

العواقب الوخيمة لانتهاك حرمة النصوص

محمود سالم الشيخ

Research Director and professor- University of Florence

"*Minima Dantesca*"

جرت العادة، عندما نتناول بالحديث العلاقة بين دانتي أليجييري والإسلام، ترجع ذاكرتنا فقط إلى النشيد 28 من الأنشودة الأولى من الكوميديا الإلهية، أي "الجحيم". متناسين أن علاقة دانتي بالإسلام لا تقتصر علي ما كتبه في تلك الأنشودة التي شكلت موضوع دراسة بدأتها عام 1989 وأتممتها ونشرتها عام 2015، ثم أضفت إليها ما نشر في مجلة "عالم الكتاب" (العدد يونيو-يوليو 2021) تحت عنوان "مجرد خواطر" أشرت فيها إلي بعض ما كتب دانتي عن الإسلام والمسلمين سواء في "الجحيم"، الأنشودة الرابعة، أو في الكونفيو (الجزء الرابع، 14.XI). وقد اخترت من الدراسة التي نشرتها عام 2015 ما يتلاءم مع المناسبة ويتناسب مع مكان الاحتفالية. أي مشكلة الترجمة. فسأحدثكم اليوم عن "العواقب الوخيمة لانتهاك حرمة النصوص" من واقع أحسن وأدق ترجمة لـ "الكوميديا الإلهية"، ترجمة الدكتور حسن عثمان.

استطاع أستاذي العظيم الدكتور حسن عثمان أن يشوه الأنشودة الثامنة والعشرين من أنشودة "الجحيم"، أولى الأناشيد الثلاثة لـ "الكوميديا الإلهية" لدانتي أليجييري، بعد أن قضي معظم حياته في ترجمة ملحمة الشاعر الفلورنسي الخالدة من اللغة الإيطالية.

يخصص دانتي، كما هو معروف، الأنشودة الثامنة والعشرين لألوان العذاب التي يلقاها محدثي الشقاق ومثيري الفتنة، وضمن الشخصيات التي خصها بالذكر في الحلقة التاسعة من "جحيمه" يضع رسولنا محمد صلى الله عليه وسلم مع رابع الخلفاء وابن عمه وزوج ابنته علي رضي الله عنه. كان دانتي يعرف عن الإسلام أكثر مما نتصور، بل، كما استطعت أن أثبت بما لا شك فيه في الدراسة¹ التي خصصتها لوجود محمد في الحلقة التاسعة من "الجحيم" التي نشرتها عام 2015، حيث بينت بكل وضوح، معتمدا في بحثي على الوثائق اللاتينية والعربية، أن معلومات الشاعر الفلورنسي عن تاريخنا وثقافتنا كانت ربما تفوق معرفة الكثير من دارسي الإسلام من المسلمين والعرب أنفسهم.

يصور دانتي رسول الإسلام، دون أن يفصح عن هويته، في أبشع وأقبح ما صور في "الكوميديا": بشع المنظر، قبيح المرأى، لا تكاد تقع عليه العين إلا انصرفت عنه مشمئزة وانحرفت عنه نافرة. يشبه دانتي الرسول ببرميل محطم القاع والأضلاع، شق من ثغرة نحره إلى أسفل بطنه، تتدلى أحشاؤه بين ساقيه، ويخرج الكيس الكريه ما يؤكل برازا.... ثم يعطي الكلمة للرسول فيفتح النبي صدره ويفصح عن هويته قائلا: "أنظر كيف أتمزق، أنظر كيف ثلثت حركة محمد! يمضي أمامي علي باكيا، مشطور الوجه من ذقنه إلى أعلى جبهته...". أمام هذا المنظر البشع الذي يرفضه، ليس فقط كل من آمن بالله ورسوله، بل كل من يتحلى بشيء من الخلق والإحترام للآخرين، يتوقف حسن عثمان رافضا أن

¹ Lettura (faziola) dell'episodio di Muhammad. Inferno XXVIII, in QFR, 23 (2015), pp.263-99: (متحيزة) لحادث محمد. الجحيم 28، 201

يترجم هذه الأبيات السافرة التي خصصها عامدا متعمدا دانتي للرسول صلى الله عليه وسلم مبررا رفضه بالكلمات التالية:

"لقد حذف من هذه الأنشودة أبياتا وجدتها غير جديرة بالترجمة، وردت عن النبي محمد عليه أفضل الصلاة والسلام، وقد أخطأ دانتي في ذلك خطأ جسيما، تأثر فيه بما كان سائدا في عصره، بين العامة أو في المؤلفات، عن الرسول العظيم، بحيث لم يستطع أهل الغرب وقتئذ تقدير رسالة الإسلام الحقة وفهم حكمه الإلهية. على أن هذا لم يمنع أهل العصر - ومن بينهم دانتي - من تقدير الحضارة الإسلامية والتأثر بثمراتها، التي كانت عنصرا فعلا في خروج العالم الغربي من العصور الوسطى إلى العصر الحديث" (الجحيم، ص 371).

حذف أستاذه من ترجمته 42 بيتا (من 22 إلى 63) من أنشودة طولها 142 بيتا، إذ لم يكتف بحذف مشهد الرسول وعليّ بل حجب عن القارئ وألغى وجود شخصية من أهم شخصيات القرن الثالث عشر الذي كان لا يزال حيا أثناء حوار دانتي والرسول. نعي الراهب دولشينو تورنييلي من نوفارا (Dolcino Tornielli da Novara) تلميذ جيراردو سيجاريللي من بارما (Gerardo Segarelli da Parma) الذي كان قد أسس عام 1260 جماعة أو طائفة أطلق عليها "الرسول" أو "الإخوة الرسل". صال وجال دولشينو يبشر ويدعي النبوة حتى أعجبت به فتاة جميلة وغنية تدعى مارجرينا (Margherita) من ترنتو (Trento) اتخذها الراهب عشيقته له. وعندما طالب البابا كلمنتي الخامس (Clemente V) بالقبض عليه والقضاء على أمثاله من الدجالين، هرب عام 1305 أو 1306 مع خمسة آلاف من أتباعه فوق جبل زيبيللو (Zebello) في ضواحي فيرشللي (Vercelli)، وكاد حصار قوات البابا يكلل بالفشل لولا أن المجاعة كانت قد أهلكت دولشينو وأتباعه فاستسلموا يوم 26 مارس 1307، وفي يوم 2 يونية من نفس السنة أُحرق دولشينو حيا هو وعشيقته مارجرينا في أكبر ميادين نوفارا (Novara).

حذف حسن عثمان الإشارة إلى دولشينو لأنه رفض مقارنة نبينا الكريم بمدعي نبوة مثل راهب نوفارا.

لكن كان هذا هو "البورتية" الذي رسمه الغرب لرسولنا الكريم² منذ القرن العاشر الميلادي في أسطورة تقول أن محمدا كان كاردينا لا ذا قوة ونفوذ، وكان يطمع في الجلوس على الكرسي المقدس ويتولى البابوية، إلا أن البابا كان قد أرسله في مهمة، يقال في شمال أفريقيا، وبعد عودته إلى روما وجد الوضع في الفاتيكان متغيرا لأن البابا كان قد توفي أثناء غيابه وتعمل المجلس البابوي في انتخاب بابا جديد. فتحول غضبه واستياءه إلى ثورة ورغبة في الانتقام من الكنيسة والمجلس البابوي، فأعلن على الملأ نبوته وبدأ يبشر بدينه الجديد، متجولا عبر القارات في هجوم سافر على الديانة المسيحية.

هذا هو "البورتية" الذي نشأ على رؤيته دانتي وأجياله - الكاردينال المنشق الثائر على الكنيسة -، وربما لا تزال هي الصورة العالقة بأذهان الكثير من غير المسلمين في أرجاء العالم حتى يومنا هذا.

لم يكن اهتمام حسن عثمان تاريخيا ولا ثقافيا بقدر ما كان غيورا على الدين الإسلامي وصورة نبيه، لذا نسي (أو تناسى) رسالته الأدبية ومهمته كباحث، ليس فقط كمترجم، ولم يفكر اطلاقا في التأمل

² N. Daniel, *Islam and the West. The making of an Image*, Edinburgh, University Press, 1960 (ristampa 2009) وإي M. Di Cesare, *The Pseudo-Historical Image of the Prophet Muhammad in Medieval Latin Literature. A Repertory*, New York/Berlin, Walter De Gruyter, Nov. 2011.

فيما كتب دانتي عن الرسول (صلى الله عليه وسلم) ولماذا وصفه بأنه شق من ثغرة نحره إلى أسفل بطنه؟ وهل جاء دانتي بهذه الكلمات وهذه الصورة من بنات أفكاره، أم ترجع إلى مصادر أخرى؟ ولماذا وصف عليّ (رضي الله عنه) بأنه مشطور الوجه من ذقنه إلى أعلى جبهته؟ لم يفكر إطلاقاً في قسوة الأسلوب وبشاعة المنظر، ولماذا خصص دانتي لنبي الإسلام مثل هذه الصورة الأكثر قذارة في الكوميديا، أو ماذا كان يعرف دانتي عن الإسلام؟

كنا ننتظر من حسن عثمان، فارس اللغة الإيطالية في العالم العربي آنذاك، إضافة جديدة للعلاقات الثقافية والعلمية بين إيطاليا وبلاد العرب، خاصة في فترة القرون الوسطى. ألم يكن حسن عثمان المدافع العنيد عن هذا العصر بذاته؟ أليس هو من كتب في مقدمته لترجمة "سافونارولا. الراهب الثائر" عن ضرورة دراسة هذا العصر؟ ألم يكتب:

"لا أدري إلى أي وقت نزل غافلين عن هذه الدراسة التي هي ضرورية لنا لعدة وجوه، منها أن العرب ساهموا بنصيب كبير في بعث حركة النهضة العظيمة، فيجدر بنا أن نلم بالدور الخطير الذي قام به أجدادنا في الجنس والثقافة والدين [...] يجدر بنا أن نلم بمظاهر عصر النهضة وآثاره المتنوعة لكي نفهم ونتعلم ونقتبس [...] وجددير بنا أن نهتم بدراسة التراث الإيطالي في عصر النهضة على الخصوص، لأن إيطاليا هي المهد الذي تبلورت فيه تلك الثقافة اليونانية واللاتينية، وانبتقت منها إلى أنحاء أوروبا؟"

وضعت كل هذه الإعتبارات والأسئلة نصب عيني وقررت أن أطرق شتى أبواب البحث، مهما كلفني من وقت وعناء، للبحث عن مصادر الشاعر الفلورنسي ومنابع ثقافته عن الإسلام وتاريخه. وذهبت أنقب في النصوص اللاتينية المعنية بالإسلام في القرون الوسطى وكانت، كما هو معروف، حكرًا على رجال الكنيسة من رؤساء أديرة النساك إلى المفسرين لعلم اللاهوت والفلاسفة والمفكرين. كان اهتمام هؤلاء مُنصبًا في الأساس ليس على معرفة الإسلام وتعاليمه كدين سماوي منزل، بقدر ما كانت رغبتهم في نقض وتكذيب كل ما جاء في كتب الإسلام ونفي كل ما تحمل من قيم وشعائر.

تقدم هذا الوكب بطرس المبجل رئيس دير كلوني بفرنسا (Pietro il Venerabile, abate di Cluny) الذي كلف مجموعة من المترجمين العاملين في إسبانيا تحت إشراف روبرتو دي كيتون (Roberto di Ketton) عام 1143 بترجمة القرآن إلى اللاتينية (لم تكن اللغات الحديثة قد تكونت بعد)، تلاها بعد نصف قرن الترجمة الثانية التي أعدها ماركو دا توليدو (Marco da Toledo).

من النصوص التي شاع تداولها في أوروبا منذ القرن الثالث عشر "قصة الإسراء والمعراج" المنسوبة لابن عباس بعد أن أمر بترجمتها ألفونس العاشر الحكيم (Alfonso X il Savio) 1221-1284 اعتقاداً منه أنها إحدى كتب الإسلام المقدسة لمجرد وجودها ملحقة بنسخة من القرآن.

قام بترجمة "القصة" إلى اللاتينية والفرنسية كاتب البلاط الملكي وقتذاك الإيطالي بونافينورا دا سيينا (Bonaventura da Siena) تحت عنوان "كتاب السلم (الصعود)" *Libro أو Liber Scale della Scala*. ويرجع الفضل إلى بروننتو لاتيني (Brunetto Latini) معلم دانتي وأستاذه، الذي كان لاجئاً لدى ألفونس العاشر في وجود نسخة من الترجمتين في فلورنسا في الربع الأخير من القرن الثالث عشر.

إلا أن "قصة الإسراء والمعراج" المنسوبة إلى أنس بن مالك كانت بلا أدنى شك معروفة من قبل، إذ توجد إشارات صريحة عن معراج الرسول لأنس في مخطوط إسباني من القرن الثاني عشر محفوظ في أونكاستيو (Uncastillo – Aragona)، كما يرجع إلى نفس القرن ما كتب الراهب ريكولفو دا مونتكروشي (1242-1320) (Ricoldo da Montecroce) في كتابه "تكذيب كتب الشرقيين" *Contra legem Sarrcenorum* و "مقالة ضد القرآن" الملحقه بنفس الكتاب التي نسخها الراهب بيترو دي بينيس (Petrus de Pennis) وألحقها بكتاب ريكولفو في المخطوط Vat. Lat. 976 المحفوظ في مكتبة الفاتيكان، و "تاريخ العرب" *Historia Arabum* الذي كتبه الأسقف رودريجو كسيمينس دي رادا (Rodrigo Ximénex de Rada)، و "الأحداث العامة" *Cronica General* التي أمر بها ألفونس العاشر، وغير ذلك الكثير من الأعمال التي ذكرناها في دراستنا ...

وقد أكدنا بدلائل علمية موثقة على ما كان قد توصل إليه بالتخمين منذ أكثر من قرن مضى المستشرق الإسباني الكبير ميغيل أسين بلاسيوس³ Miguel Asín Palacios، وأثبتنا بما لا شك فيه أن "قصة الإسراء والمعراج" كانت إحدى المصادر الأكيدة للكوميديا الإلهية وكان دانتي يعرف جيدا *Liber Scale* في نسخته اللاتينية والفرنسية المترجمة عن قصة ابن عباس والتي ثبت بلا نزاع أنها كانت متداولة في فلورنسا خلال الربع الأخير من القرن الثالث عشر، والنسخة التي أثبت وجودها في بولونيا لوتشانو جرجان (Luciano Gargan)، إذ يخبرنا أن الراهب الدومينيكاني اوجولينو (Ugolino) ترك سنة 1312 إلى دير سان دومينيكو في بولونيا (Convento di San Domenico a Bologna) ضمن ما ترك "كتبا يدعى معراج محمد" (*liber qui dicitur Scala Mahometti*)، وهذه المعلومة في غاية الأهمية حيث أنه من المعروف أن دانتي كان في بولونيا في تلك الفترة. بل إن دانتي كان يعرف على الأخص القصة المنسوبة إلى الصحابي الشاب أنس بن مالك⁴ في ترجماتها اللاتينية المذكورة. ومن الجدير بالذكر أن حديث أنس روي كما نعلم في عدة روايات دون أن يطرأ عليه أي تغيير جوهري. فُجِّع الروايات على أن الرسول كان في بيت ابنة عمه أم هانئ، يقال نائما بين عمه حمزة وجعفر بن أبي طالب (وفي روايات أخرى "مسترخيا بين النائم واليقظ")، عندما هبط عليه جبريل من السقف، دون أن يحدث أي ازعاج أو يتسبب في سقوط حجارة أو تراب، فأيقظه وحمله خلفه على البراق متوجها إلى القدس.

كانت الرحلة من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى تقتضي عدة تجهيزات روحانية، فيوجه جبريل البراق نحو الكعبة، هناك يشق جبريل صدر الرسول وبطنه، دون أن يسبب له ألم أو جروح أو نزيف دماء، يفرغ أحشاءه ثم ينقيه ويظهره بماء زمزم، ويملاً جوفه (روايات أخرى تضيف "ولغاديدة"، أي "عروق حلقه") بالإيمان والحكمة من إناء وضع في طست من ذهب. وهنا تختلف الروايات شكليا فنقول أن جبريل عندما فتح صدر الرسول وبطنه:

La escatologia musulmana en la Divina Comedia ... ecc., Madrid, Estanislao ³ Miguel Asín Palacios, ³ Maestre, 1919.

⁴ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، بيروت، مؤسسة الكتب الثقافية، 1996، ج 3، ص 32-3؛ صحيح البخاري، القاهرة، مكتبة الصفا، مطابع دار البيان الحديثة، 2003.

شَقَّ من ثَغْرَة نَحْرِهِ إلى أَسْفَلِ بَطْنِهِ
وأخري: شَقَّ من ثَغْرَة نَحْرِهِ إلى شَعْرَتِهِ
وأخري: شَقَّ من النَحْرِ إلى مِرَاقِ البَطْنِ
وأخري: شَقَّ ما بَيْنَ نَحْرِهِ إلى لَبَّيْتِهِ

أليست هذه الصورة هي المصدر، إن لم تكن الترجمة الحرفية لبيت شعر دانتي الذي صور فيه الرسول:

“rotto dal mento infin dove si trulla”

أو كما ترجمه باللاتينية أول وأهم مفسري الكوميديا الإلاهية بنفينوتو دا إيولا (أو Benvenuto da

1320-1388Imola (Rambaldi

“Ab ore usque ad anum”

أليست مدهشة المطابقة بين ما كُتِبَ عن لسان ابن مالك وما كَتَبَ دانتي؟ مطابقة لا تترك أدنى شك في أن الشاعر الفلورنسي استحوذ على الصورة التي رسمها أنس بن مالك عندما حدثنا عن جبريل وهو يشق صدر الرسول وبطنه لينقيه ويظهره بماء زمزم قبل أن يتابع رحلته إلى المسجد الأقصى، ثم يعرج إلى السماء الدنيا.

هذا من ناحية.

من ناحية أخرى، عندما يفتح رسولنا صدره ليفصح عن هويته قائلا: "أنظر كيف أتمزق، أنظر كيف شَوَّه محمد!"، فهذه العبارة لها في نظري تفسير واضح وأكيد، لا أدري إذا كان قد غاب عن دانتي نفسه، أو أراد الشاعر كتابته، وكعائته في صورة وضعها في إطار مُقَنَّع. إن موضع الإسم في تهاية البيت لها صوت عال بجلال وهيبه مقاطعه الطويلة، ويثير ما لا ينتهي من المعاني.

يقول الرسول للشاعر الفلورنسي بصوت تطغي علي نبراته الفخر وتسوده العزة والكرامة: "متع عينيك بلحمي الممزق، ولكن تذكر من أكون: أنا محمد، لم ينهكني تعذيب جحيمك، وفي الحياة الدنيا مبعلا من ملايين البشر، الذين ينتشرون في أرجاء العالم بعقيدتهم وعلمهم". وما أن تدوي كلمة "علم" في أذن دانتي حتى يفزع ويقشعر بدنه، وتُحْرَك الكلمة في احساساته هذا النوع من الثورة والغضب تجاه نبينا، ليس فقط لأنه رسول الإسلام وخاتم النبيين، ولكن لكونه الممثل الأعلى لحضارة وثقافة أناروا العالم، وأوحوا إلى "شاعر إيطاليا الخالد" بنية مماثلة لرحلته إلى السماء الدنيا، فاقتبسها وكتب مقلدا "الكوميديا الإلاهية" علي غرار "المعراج".

وهنا تكمن "عقدة المدين"، التي تفسر لماذا يصور دانتي رسول الإسلام في أبشع وأقبح ما صور في "الكوميديا". إن فرضية "عقدة المدين" لها وجاهتها، لأنها قد تكون أكثر التصاقا بالحالة النفسية التي يمكن أن نسميها "مرض المدين"، وبلا شك أن من المسلمات، وخاصة في الأدب الفكاهي: الصورة المنفرة جدا لشخصية الدائن.

فمن ندين له يكون دائما، وعلى نحو مدهش، شخصا مكروها، وخاصة إذا كان الدائن، كما في هذه الحالة، شخصا أجنبيا، مرفوضا من الضمير الجمعي، مكروها ومرفوضا من المؤسسات السياسية

والاجتماعية والثقافية والدينية. بل إن الاستهجان ضد الدائن في هذه الحالات يصبح واجبا أخلاقيا وفرضا للنجاة في ذلك المجتمع.

في المعالجة الشنيعة والقاسية والسوقية والعنيفة، حتى في اللغة، والتي ادخرها دانتي بلا مبرر للنبي محمد، والذي لم يكشف فورا عن هويته الحقيقية، وإنما جمعه مع احدى الدجالين مدّعي النبوة، الراهب دولشينو من نوفارا، يمكننا من أن نلمح شكّا في الإصابة بمرض المدين.

كثرة الديون يا سادة! إنها "العقدة" التي لازمت دانتي حتى توفاه الله في رافينا (Ravenna) في الليلة ما بين 13 و 14 سبتمبر سنة 1321. فكم يدين دانتي نفسه والثقافة الغربية عامة للحضارة الإسلامية؟

"يمضي أمامي عليّ باكيا، مشطور الوجه من ذقنه إلى أعلى جبهته"، هكذا يواصل كلامه سيدنا رسول الله متوجها إلى دانتي. فلماذا يصور شاعر فلورنسا عليّ مشطور الوجه؟ ومن أين له هذا التعبير، هل هناك سابقة تاريخية يعرفها الشاعر أوحث إليه بتصوير عليّ "مشطور الوجه من ذقنه إلى أعلى جبهته"؟ أم أن التشبيه راجع إلى حرية خياله الشعري؟ لذا كان لابد على الباحث أن يتقصى حياة سيدنا عليّ لعله يجد فيها سر ما كتب دانتي، وعندما وصل إلى قصص مقتله في "أسد الغابة في معرفة الصحابة" لابن الأثير⁵ قرأ الآتي: "انتدب ثلاثة نفر من الخوارج: عبد الرحمن بن ملجم المرادي [...] والبرك بن عبد الله التميمي، وعمرو بن بكر التميمي، فاجتمعوا بمكة، وتعاهدوا وتعاقدوا ليقتلن هؤلاء الثلاث: عليّ بن أبي طالب ومعاوية وعمرو بن العاص ويريحوا العباد منهم. فقال ابن ملجم: انا لكم بعليّ، وقال البرك: أنا لكم بمعاوية، وقال عمرو بن بكر: أنا كافيكم عمرو بن العاص فتعاهدوا على ذلك وتعاقدوا عليه.

في فجر يوم 21 من رمضان سنة 40 هـ (الموافق 22 يناير سنة 661م)، جلس ابن ملجم ورفيقه شبيب بن بجرّة في المسجد "مقابل السدة التي يخرج منها عليّ، فلما خرج من الباب نادى: "أيها الناس، الصلاة، الصلاة"، كذلك كان يصنع كل يوم يخرج ومعه درته يوقظ الناس"، فاعترضه ابن ملجم ورفيقه وضربا أمير المؤمنين بسيفهم "أما سيف ابن ملجم فأصاب جبهته إلى قرنه ووصل إلى دماغه، وأما سيف شبيب فوقع في الطاق...".

من الواضح أن دانتي عندما يصف عليّ "مشطور الوجه من ذقنه إلى أعلى جبهته" تعود ذاكرته إلى منظر رابع الخلفاء بجبهته الدامية المشطورة من قرنه إلى دماغه إثر ضربة السيف المسموم، و "عينيه داخلتان في رأسه"، كما وصفه قيس بن الأشعث صبيحة ضربه.

من هذا الوصف يتضح جليا أن دانتي كان قد قرأ ليس فقط عن اغتيال عليّ بن أبي طالب في الكوفة علي يد أحد الخوارج، بل كان على دراية كاملة ودقيقة عن تفاصيل كيفية قتله. وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن الفلورنسي كان مهتما بالثقافة العربية الإسلامية وتاريخ العرب والإسلام، ويعلم الله كم من المعلومات عن ثقافتنا لا تزال تكمن في ثنايا أبيات شعره، وما علينا إلا أن ننقب في الرموز التي تركها في أشعاره الخالدة لتتعرف على مصادرها ونحترم فيه حبه للقراءة والمعرفة، وإن كنا لا نتفق مع آرائه في كثير مما يقول عنا.

⁵⁵ عز الدين أبي الحسن علي بن الأثير، أسد الغابة في معرفة الصحابة، تحقيق علي محمد معوض و عادل أحمد عبد الموجود، بيروت، دار الكتب العلمية، 2016.

استنتاجاتي عند هذا الحد، لأن ثراء الأنشودة الثامنة والعشرين من "جحيم" دانتي وما تحتوي عليه من إشارات ورموز يوحي بالكثير والكثير، مما يجبر الباحث على التسلح بالصبر والتجول بين الرموز المتناثرة والألغاز التي تخفي ربما شظايا من أفكار دانتي الفلسفية وحبه للمعرفة، معرفة كل شيء.

أعتقد أن دانتي أراد هنا أن يبرز كذلك ارتباط محمد وعليّ في العرق (أولاد عم، وعليّ زوج فاطمة ابنة الرسول) وفي العقيدة (عليّ ثاني أو ثالث الناس دخولا في الإسلام، ورابع الخلفاء الراشدين)، لكن دانتي أراد بكل ما أوتي من ذكاء وحكمة (إلى جانب الخيال الشعري) أن يفصل بينهم في العقيدة، فإن كانت راية الإسلام تجمعهم إلا أن محمدا يرمز إلى السنة، و يرمز عليّ إلى الشيعة، أي كما يقول دانتي "اثنين في واحد وواحد في اثنين" (ed eran due in uno e uno in due, v. 121)، لذلك شقّ محمد "من ثغرة نحره إلى أسفل بطنه" وكان عليّ " مشطور الوجه من ذقنه إلى أعلى جبهته"، اثنين في جسم متكامل، مشقوق من أعلى الجبهة إلى أسفل البطن.

لقد أخطأ حسن عثمان عندما رفض⁶ ترجمة الأبيات الأربعين من الأنشودة الثامنة والعشرين من "الجحيم" التي خصصها دانتي عامدا متعمدا للرسول صلى الله عليه وسلم وابن عمه ورابع الخلفاء الراشدين عليّ بن أبي طالب، بحجة أنه وضعهم ضمن الشخصيات التي خصها بالذكر في الحلقة التاسعة بين محدثي الشقاق ومثيري الفتنة، إذ يرفضه لم ينصف الإسلام ولم "ينتقم" لنبيينا.

الإسلام، ديننا وثقافة وحضارة، ليسوا في حاجة إلى مدافعين ولا محامين، لقد تعرض الإسلام لهجمات شرسة وطعنات وإساءات وقحة في أكثر من ألف عام، ولا تزال هذه الإساءات إلى الرسول الكريم وعموم المسلمين – من رسوم "ماسخة" تسييء لنبيينا إلى إصرار الرئيس الفرنسي ماكرون اعتبار هذه الرسوم نوعا من أنواع الحرية الفكرية والفنية، دون أن يُنقص كل هذا من قدره شيئا ولا يؤثر على عقيدة أتباعه.

استطاع فقط أستاذنا أن يطمس القيمة التاريخية والأدبية (والخيالية-الشعرية) للنص و مضمونه، دون مراعاة لتكامله أو احترام لوحده، كما استطاع أن يحرم الدارسين من مادة خصبة كان بالإمكان أن تثمر خلال أكثر من نصف قرن العديد من الدراسات المقارنة وتفصح الكثير عن التفاعل الثقافي والتاريخي بين ضفتي البحر المتوسط.

رحم الله أستاذي وأسكنه فسيح جناته!

^{6 6} ترجمها غيره مثل حنا عبود وكاظم جهاد، لكن ليتهم ما ترجموها، لأنهم استطاعوا فقط، وبجدارة، حجب المعنى الذي أرادته دانتي وشو هو الأنشودة.

“What Dante Means to Me:”

Dante Alighieri's Influence on T.S. Eliot and other English Writers

Mohammad Shaaban Deyab
School of Linguistics & Translation, BUC
Email: Mohamed-diab@buc.edu.eg

Abstract:

Dante Alighieri's *The Divine Comedy* has made a significant impact on English writers and many of its inspirations are still existing to this day. Famous English writers, such as Geoffrey Chaucer in the 14th century, John Milton in the 16th Century, and William Blake in the early 19th century to mention just a few, are so much impacted by the thirteenth century Italian poet's text. In the 20th century, Dante's influence on T.S. Eliot is strong, and the suggestion of any certain relationships between T.S. Eliot and Dante lies in Eliot's famous article: “What Dante Means to Me.” Thus, the purpose of this paper is two-folds; first, it provides a quick survey of Dante's influence on famous English writers starting from the fourteenth century up to 20th century; then it explores the influence of Dante Alighieri and his epic poem *La Divina Commedia* on T. S. Eliot especially on his two famous poems: *The Waste Land* and *The Love Song of J. Alfred Prufrock*.

Keywords: Dante Alighieri, *the Divine Comedy*, Chaucer, John Milton, William Blake, T.S. Eliot, *The Waste Land*.

Introduction:

On Sunday October 24th, 2021, I had the chance to participate in a conference organized by the Italian Department at Badr University in Cairo in collaboration with the Italian Cultural Institute in Cairo. The conference is entitled, “the 1st International Conference on Dante and the Arab World: 700 Years Later.” The purpose of this conference is to mark the 700th anniversary of Dante's death. I thought of writing a paper tracing Dante's influence on English writers from the 14th century to the 20th century. Thus, this essay is not proposed to be a critical analysis of English writers' literary texts to illustrate Dante's influence on them, but rather a historical survey outlining the great influence of Dante and his exemplary text, the *Divine Comedy*, on the most famous English writers.

The topic of Dante's influence on English writers itself is not new. Many critical studies have previously tackled Dante's influence on individual English writers. However, none has been written to trace Dante's influence from Chaucer up to Eliot. Therefore, it is the purpose of this article to track various references to Dante from the 14th century to the 20th century and his significant impact on famous English writers. To carry out this objective, this paper aims to do two things. First, it provides a quick survey of Dante's influence on famous English writers starting from the fourteenth century up to 20th century; then, it explores the influence of Dante Alighieri and his epic poem *La Divina Commedia* on T. S. Eliot especially on his two famous poems: *The Waste Land* and *The Love Song of J. Alfred Prufrock*.

Writers are influenced by each other throughout the history of mankind. From ancient history to modern one, great writers have changed history and influenced the writings of other writers. In his article “Tradition and the Individual Talent,” T.S. Eliot illustrates how writers might influence each other: “No writer or artist has meaning all alone. His significance is in his appreciation of other writers & artists. He must have a place among the dead, for the sake of comparison. When a new work is created, something simultaneously happens to previous works” (12). According to Eliot, writers from different cultural backgrounds used to influence each other. In English literature, like any other world literature, there are countless influences from various world-wide writers. One of these writers who greatly affected English literature is Dante Alighieri (1265 -1321).

The 13th century Italian poet is considered one of the most famous Italian poets and the “Father of the Italian Language.” For many English writers, Dante was not only widely read, but also considered and celebrated as a great literary writer. According to Brooke Carey, “what Shakespeare is to English-speakers, Dante is to Italians, but the affection Italians feel for Dante is perhaps sharper and deeper. Italians love Dante.” Moreover, Dante is highly regarded by many modern critics as one of the greatest writers in the world. As Eliot has rightly said,

Dante is . . . the most universal of poets in the modern languages. That does not mean that he is 'the greatest', or that he is the most comprehensive - there is greater variety and detail in Shakespeare ... Shakespeare gives the greatest width of human passion: Dante the greatest altitude and the greatest depth. (“Dante” 265)

Thus, Dante’s existence as a dominant impact on English poetry was such that it would not have been astonishing if a famous modern poet and critics like Eliot had integrated Dante’s ideas into his poetry. In addition, he influenced many writers both medieval and modern. It might even be safe to say that Dante is influential in such a way that he has impacted many writers to become the writers they are today. Indication of Dante’s influence on the English writers could be easily tracked in the following forms: “direct mention; imitation of the outer form of Dante’s works; literal translation or paraphrasing of certain passages; repetition of thought or sentiment; adaptation or use of metaphor or figure; and lastly, the effect on life and character of his moral teaching” (Kuhns 2).

Famous English writers, such as Geoffrey Chaucer in the 14th century, John Milton in the 16th Century, William Blake in the early 19th century to mention just a few, are so much impacted by the thirteenth century Italian poet. In the 20th century, Dante’s influence on Eliot is similarly strong, and the sign of any definite associations between T.S. Eliot and Dante lies in Eliot’s famous article: “What Dante Means to Me.” Thus, the remaining of this paper aims at providing a quick survey of Dante’s influence on famous English writers starting from the fourteenth century up to 20th century; then it explores the influence of Dante and his epic poem *La Divina Commedia* on T. S. Eliot’s famous poems: *The Waste Land* and *The Love Song of J. Alfred Prufrock*.

His Influence on Chaucer:

The earliest signs of “Dante’s influence on English poetry began with Chaucer” (Kuhns 19). There are numerous examples of authentic allusions to Dante and his works in Chaucer’s famous works. The reason of this influence is that during his lifetime, Chaucer was sent on “two diplomatic missions to Italy and became acquainted with Dante” (Axson 221). During this visit, Chaucer had “close engagement with vernacular Italian texts” (Slade 22). It is obvious that Chaucer read Italian and wrote poems with Italian features. Chaucer’s critics agree that he greatly revered Dante to the point that he frequently cited him in many of his works without losing his own originality. As George Kittredge puts it, “Chaucer was nobody’s disciple. Dante ... [and] Boccaccio did not control him: they were his emancipators. They enlarged his horizon. They awoke him to consciousness of power that was his own ... It was a time of originality” (26-27). Moreover, other critics agree that Chaucer had read Dante by the time he began writing *The Canterbury Tales*. For example, Ronald B. Herzman asserted that, “Chaucer read Dante the way Dante read Virgil ... The ways in which Dante speaks in and through *The Canterbury Tales* are numerous, various, and subtle” (1).

A close reading of Chaucer’s numerous works indicates, at once, the fact that he was familiar with Italian literature. Not only does he mimic Dante spontaneously, but he explicitly says he learned from him widely in writing *the Canterbury Tales*. According to Axson, “There are about one hundred lines in Chaucer which are unquestionably taken from Dante” (222). For example, Chaucer’s *The House of Fame* is a poem where stories from Dante are alluded to and adapted. In addition, there is a mention of Dante’s *Inferno* in Book I of *the House of Fame*, where Chaucer informs all those who desire to know

And every tourment eek in helle
Saw he, which is long to telle.
Which who-so willeth for to knowe,
He most rede many a rowe
On Virgile or on Claudian,
Or Daunte, that hit telle can. (445-450)

The influence of Dante on Chaucer’s *the House of Famous* is unquestionable. Chaucer’s direct reference to Dante in this poem is very evident and it seems that Chaucer had Dante in his mind when he wrote *the House of Fame*. According to Walter William Skeat, there are some similarities between Chaucer’s poem and Dante’s *Divine Comedy*:

In general, both are visions; both are in three books; in both, the authors seek abstraction from surrounding troubles by venturing into the realm of imagination. As Dante is led by Vergil, so Chaucer is upborne by an eagle. Dante begins his third book, *Il Paradiso*, with an invocation to Apollo, and Chaucer likewise begins his third book with the same; moreover, Chaucer’s invocation is little more than a translation of Dante’s. (vii)

The House of Fame is not the only Chaucerian text that one can sense Dante’s influence. For example, many critics argue that “the structure of *Canterbury Tales* is inspired by Dante’s *The Divine Comedy*” (Bloom). For example, both have pilgrimage as a central structural feature. The direct mention of Dante’s name is shown in Chaucer’s “Second Nun’s Tale” where he used a stanza from Dante’s *Divine Comedy* for the introduction.

Redeth the grete poete of Ytaille
That highte Dant, for he kan al devyse
Fro point to point; nat o word wol he faille. (*Monk's Tale*, VII.2460-62)

As it is shown from the above quote, Chaucer obviously cherished Dante, whom he recurrently quotes in a way that seems to show he memorized some parts of the *Divine Comedy* by heart.

Wei can the wyse poete of Florence,
That highte Dant, speken in this sentence;
Lo in swich maner rym is Dantes tale:
Ful selde up ryseth by his branches smale
Prowesse of man ; for God, of his goodnesse,
Wol that of him we clayme our gentillesse (*Canterbury Tales* 1126-1131)

Likewise, Chaucer in the *Prologue* to the “Legend of Good Women” refers to some lines of the *Inferno*, when he speaks about Envy:

Is lavender in the grete court alway,
For she ne parteth , neither night no day,
Out of the Hons of Cesar; thus, saith Dante. (*Canterbury Tales* 333- 335)

To sum up, that Chaucer attempted to imitate Dante in his writings is quite clear and indisputable. Obviously, Dante’s poetry became the dominant influence for Chaucer’s famous texts, *The House of Fame* and *the Canterbury Tales*, where Dante is acknowledged to have directly impacted some lines of these poems.

Dante’s Influence on Milton:

During Chaucer and Milton, an era of approximately two hundred and fifty years, did not see any sign of a strong Dante’s impact on English literature (Axson 220). With the death of Chaucer and with the rise of English Nationalism during the rule of Queen Elizabeth 1 in the 16th century, the interest in Dante and Italian literature waned for a while. According to many critics, the 15th and 16th centuries of English literature “owed much more to French than to Italian sources” (Slade 23). However, the tide started again towards Dante in the 17th century. During the 17th century “Dante is used in some way or other by some English writers such as John Milton, and Dryden ...[who] show conclusive evidence of having read *the Divine Comedy*; and of these, Milton alone is deeply influenced” (Sills 99).

Similar to Chaucer, Milton loves Italy and Italian literature, and there is “a resemblance of his theme in *Paradise Lost* to Dante’s” (Williams 231). Milton is trying out the styles and voices of Dante and at the same time he attempts to write on subjects like his and using words and images like his. According to Scott Williams “Milton's 'Italianate' English verse more than the actual Italian-language sonnets” (232). Moreover, according to Paul Slade, “Milton was ‘Italianised’ much earlier in his life than has been assumed and that the importance of his relationship with the Italian language and culture to his overall development as poet and writer has usually been overlooked or underestimated” (42-43). As a matter of fact, Milton writes only in Latin and English, Greek, Italian, and French. The greatest number of quotations in languages other than English or Latin are from Italian

sources. Dante is the most frequently cited Italian author in Milton's writings. As Paul Slade has rightly said,

Milton was raised in an Italianate environment and that he was therefore more 'Italian' than is usually recognised. From his earliest youth, he was exposed to things Italian: to people of Italian heritage, to Italian music and musicians, and possibly to the Italian language. (70)

The most obvious product of his close interest in Italian language and poetry comes in writing six poems in Italian language. In his sonnet 13 to Henry Lawes, Milton directly mentioned Dante as a direct influence on his own verse:

Thou honour'st Verse, and Verse must lend her wing
To honour thee, the Priest of Phoebus' Quire,
That tun'st thir happiest lines in Hymn, or Story.
Dante shall give Fame leave to set thee higher
Than his Casella, whom he woo'd to sing,
Met in the milder shades of Purgatory. (Hughes edition 346)

As a matter of fact, most of Milton's 'Italianization' occurred in England before he visited Italy. Prior to his official visit to Italy Milton had become closely acquainted with the works of Dante whose *Divine Comedy* was "the only major Christian epic prior to *Paradise Lost*" (Bradford 23).

By the time Milton began work on his great epic, over a decade after the publication of his first collection of poetry, his engagement with Italian literature was of a different order (Slade 72).

Although Dante is never mentioned in *Paradise Lost*, Milton relied heavily on him for his use of biblical references in this spiritual epic. For example, in his description of Hell, Milton recalls Dante's classical descriptions of the *Inferno*. When Milton's narrator describes how the flames of Hell cause permanent sorrow, misery and suffering but do not provide light, he refers to Dante's description of the *Inferno*. Moreover, Milton's lines "Hope never comes / That comes to all," (*Paradise Lost* 65-67) resemble the engravings on the entrance to Hell in Dante's *Inferno*: "Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate," (*Inferno*, Canto III, line 9) which is translated into English as "Abandon all hope, ye who enter here."

To sum up, it is easy to find a similarity between *The Divine Comedy* and *Paradise Lost* where Milton was "involved in a dynamic and fruitful dialogue with Dante, and in particular with his *Commedia*" (Hollander 9). Despite that fact that there are "several instances of Dante's influence throughout *Paradise*, Milton shows a progression of evil through his own vision of Satan and creates a Hell that is less meticulously constructed than Dante's and more open to interpretation" (Hollander 11). One would conclude this part by quoting Francisco Nahoe who says,

Indeed, Dante looms so large within the complexities of Milton's intertextual network that the traces he leaves, like the geoglyphs of Nazca, can from ground level remain entirely unnoticed on account of their magnitude and expanse. (24)

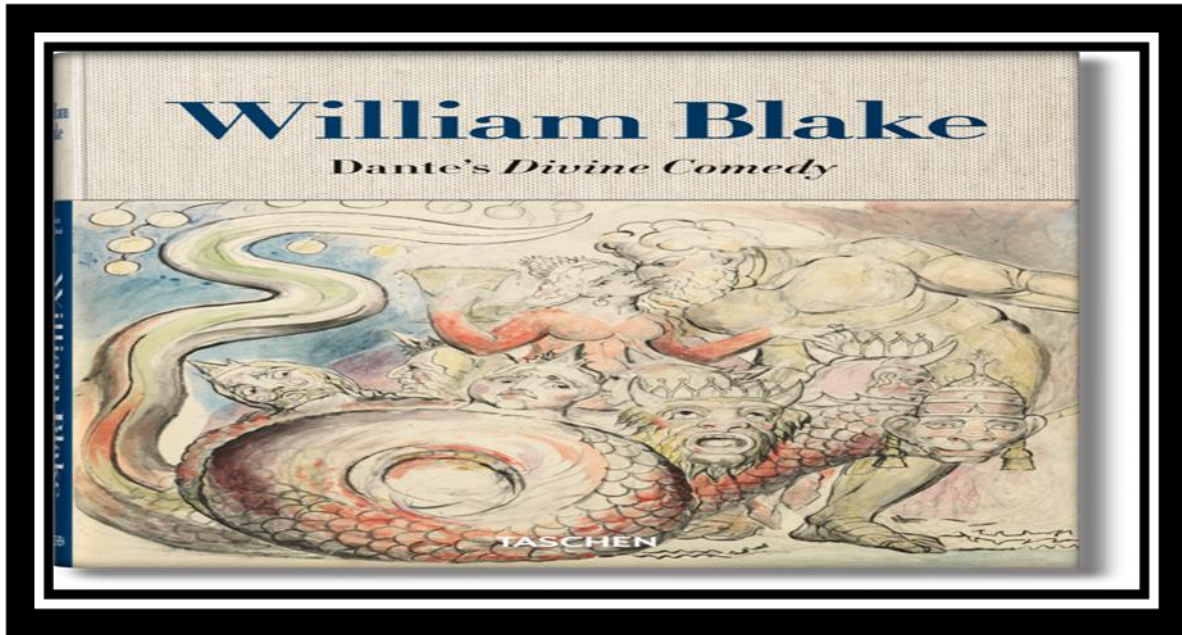
Dante and The Romantics:

Dante has greatly impacted Romantic poets who drew “inspiration from Dante’s blend of lyric and epic, of romance and dream vision” (Tunis). In *Dante and the Romantics*, A Braida explores the impact of Dante on Percy Bysshe Shelley, John Keats and William Blake and explains how much of their writings is strictly attached with their reading of Dante (2). Moreover, in *Dante's Influence on Shelley's "Prometheus Unbound,"* Alisa Tunis shows how Shelley borrows from Dante's language in Purgatory XXX and XXXI, especially Dante's "preoccupation with the cold as a form of punishment." Shelley himself claimed that Dante had demonstrated “the most glorious imagination of modern poetry ...[and] the poetry of Dante may be considered as the bridge thrown over the stream of time, which unites the modern and ancient World” (Cited in Manganiello 2). Dante not only impacted Shelley but also many other romantic poets. Among the famous English Romantic writers, it is Blake that Dante influenced him greatly. According to many critics, *The Divine Comedy* was not that popular in the 19th century until William Blake’s famous illustrations for it.

His influence on William Blake (1757 –1827:

Dante has had a great influence on William Blake’s writings as a romantic poet, especially his idea of the afterlife. In most of poems, Blake deals with the theme of life after death. Moreover, Blake embraces a different and unique way of dealing with Dante's writings. One of Blake’s friend, John Linnell, asked him to paint several drawings based on Dante’s *Divine Comedy*. Blake designed over a hundred of watercolors for Dante’s *Divine Comedy*. Although Blake died before he finished the project, “he left 102 pencil sketches and watercolors and seven completed etchings. By all accounts, Blake enthusiastically dove into the work, even attempting to learn Italian so he didn’t have to read Dante’s *Divine Comedy* in translation” (Burnside 1).

Blake’s drawings of Dante’s *Inferno* show us how life after death can have significance for the interpretation of his poetry. Blake was to become the most imaginative and at the same time the most innovative British illustrator of Dante. As a poet and a painter, Blake was able to transform more than a hundred of Dante's ideas in the *Divine Comedy* into wonderful images. This collection includes all of his unique understandings of Dante's immortal text. Like Dante’s poem, Blake’s illustrations include parts of hellish misery to spiritual light. Despite his truthfulness to the text, Blake also expressed his own standpoint to some of Dante’s central ideas. As a matter of fact, Blake's unique way of dealing with Dante’s text offers a new perception for those already acquainted with the *Divine Comedy*. The following are some of these paints that explain Dante’s famous poem.



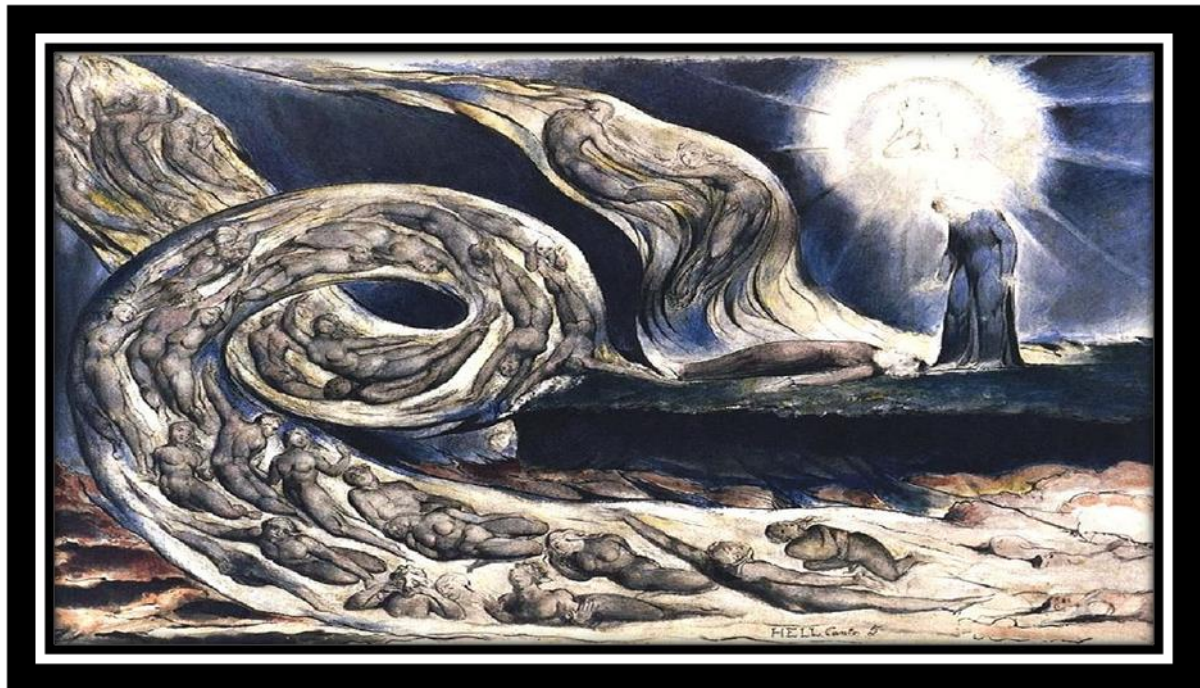
William Blake. Dante's '*Divine Comedy*'. The Complete Drawing



Dante Alighieri 1800–1803N
© Manchester City Galleries



William Blake, "Dante running from the Three Beasts 1824–7" © National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia



Dante's Hell by William Blake

These are just some of Blake's 103 paintings. Each painting is supplemented with a clarification and an original audio record from Dante's translation of 1812 that Blake himself used when making his enterprises. They are not simple illustrations but comprise a thorough reinterpretation of Dante's poem.

Dante's Influence on T.S. Eliot:

The principal objective of this paper is to trace the presence of Dante's influence on Eliot's most famous works, *The Wasteland* (1922) and *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (1915). To do so, there has been no need to a comparative or an intertextuality approach to find out how much Dante influences T. S. Eliot. On giving him his Nobel Prize for Literature in 1948, the Swedish Academy described Eliot as "one of Dante's latest born successors" (51). To Eliot, Dante is "his own master and the master for a poet writing today in any language" (Eliot, 'Preface' to Dante, 1929). Eliot states that he began reading Dante with an English translation alongside the text:

When I thought I had grasped the meaning of a passage which especially delighted me, I committed it to memory; so that for some years, I was able to recite a large part of one canto or another to myself, lying in bed or on a railway journey. (Eliot "To Criticize the Critic" 125).

Dante preoccupied Eliot's mind as a great literary figure. Moreover, Eliot is very fond of the Italian culture that produced Dante. As Eliot once said, "I prefer the culture which produced Dante to the culture which produced Shakespeare; but I would not say that Dante was the greater poet, or even that he had the profounder mind" (488). In fact, Eliot positioned Shakespeare and Dante on an equal stance: "Dante and Shakespeare divide the modern world between them; there is no third" ("Dante" 265). In the Italian Institute of London, on July 4, 1950, when Eliot was sixty-one, Eliot delivered a speech on Dante entitled "What Dante Means to Me." He claims:

Dante is . . . the most universal of poets in the modern languages. That does not mean that he is 'the greatest', or that he is the most comprehensive - there is greater variety and detail in Shakespeare. . . . Shakespeare gives the greatest width of human passion: Dante the greatest altitude and the greatest depth. ("Dante" 256)

According to Eliot, Dante "adds to human experience by extending the frontiers of this world and by taking us to a new and wider and loftier world?" Moreover, Eliot once confessed, "There is one poet . . . who impressed me profoundly when I was twenty-two. . . one poet who remains the comfort and amazement of my age" ("To Criticize the Critic" 23). Eliot has a long-standing admiration for Dante. He once admits that he had the chance to "read Dante only with a prose translation beside the text" ("What Dante Means to Me" 1). In 1949 when he was questioned by an interviewer what his preferred era in Italian literature was, Eliot responded,

Dante, and then Dante, and then Dante. No one has had a greater influence on me than Dante. There is always something to discover in the *Divine Comedy*. As a young man I had other poetic loves, but I betrayed these with the passing of years. I have always returned to Dante, to his poetry. (Cited in Manganiello 1)

Eliot acknowledges that Dante influenced him in a variety of ways including direct excerpts of single lines or passages from *The Divine Comedy*. As Dominic Manganiello has rightly said, Eliot's appreciation of Dante, "manifests itself in a variety of literary strategies, including imitation, parody, citation, and allusion, but at the same time transcends the literary" (16).

Eliot is particularly enthusiastic about the method and style of Dante. He tries to emulate Dante's rhythm and style in his poetry. This kind of imitation does not lead to discredit Eliot as a poet, rather, it teaches him how “the greatest poetry can be written with the greatest economy of words, and with the greatest austerity in the use of metaphor, simile, verbal beauty, and elegance” (Manganiello 4). Eliot himself expresses his own frustration of imitating Dante

This section of a poem - not the length of one canto of the *Divine Comedy* - cost me far more time and trouble and vexation than any passage of the same length that I have ever written. It was not simply that I was limited to the Dantesque type of imagery, simile and figure of speech. It was chiefly that in this very bare and austere style, in which every word has to be 'functional', the slightest vagueness or imprecision is immediately noticeable. The language has to be very dired; the line, and the single word must be completely disciplined to the purpose of the whole; and, when you are using simple words and simple phrases, any repetition of the most common idiom, of the most frequently needed word, becomes a glaring blemish. (“What Dante Means to Me” 37)

Eliot imitates Dante's style and language and quotes him directly in many of his works. To name two noteworthy instances in which Dante is directly quoted by T.S. Eliot within a poetic context, I would prefer choosing *the Waste Land* and *the Love Song of Prufrock*,

Dante's Influence on *the Wasteland*:

Eliot was greatly influenced by Dante and by the mystical and spiritual dimension of *the Divine Comedy* in writing his most famous poem, *The Waste Land*. Eliot outlines his objective behind writing *the Waste Land* as “to present to the mind of the reader a parallel by means of contrast' between the mythic journey of Dante through the three states of Hell, Purgatory and Paradise, and his own dogged religious search for meaning in the modern world” (226). Thus, the setting of the poem is the inhabited world of Post World War I Europe, which is very similar to Dante's *Divine Comedy*. As Manganiello has rightly said, “Eliot follows Dante's map of the inhabited world ... and with the British Empire of 1922, on which the sun never sets, acting as the counterpart to the Roman Empire of 1300” (41).

Eliot frequently quotes Dante in *The Waste Land*. For example, in his dedication of *poem* to his friend, Ezra Pound, Eliot uses a quote from Purgatorio XXVI as a way to inform his friend that he is not only the best poet but also that he's unrecognized: “il miglior fabbro” which means “a better craftsman.” The same words, “il miglior fabbro,” are said by Guido Guinizelli in canto 26 of the Purgatorio, who speaks of Arnaut Daniel whom Dante regards as a better poet than himself. Moreover, in addition to the dedication, there are a number of other references to Dante's *Divine Comedy*, including specific allusions to the canto III of *Inferno*. For example, near the end of “The Burial of the Dead,” Eliot describes an early morning in the city of London:

Unreal City
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,

I had not thought death had undone so many.

Sighs, short and infrequent, were exhaled,

And each man fixed his eyes before his feet. (WL 60–65)

Those lines remind its readers of the similar crowd in Dante's *Inferno* where Dante says, *Di gente, ch'i' non avrei mai creduto, / Che tanta morte n'avesse disfatta*" (*Inferno*. - Canto III. Verso 56-57) which is translated in English as: "I should never have believed death had undone so many." In this line, Dante describes entering hell, and at the same time, he describes people flocking to cross the river Acheron. This section of Dante's canto three is parallel to Eliot's vision of the "unreal" city, London, which looks like hell. In addition, Eliot's reference to London Bridge as being crowded with people who are the shadows of the dead is similar to that of the crowd waiting to cross the river in Dante's *Inferno*. According to Eliot, those who live in London are similar to those who stay in hell. Moreover, the lines "I had not thought death had undone so many / Sighs short and infrequent were exhaled" are references to the *Inferno* III: 55–7 and *Inferno* IV: 25–7. This reference makes it clear that the Unreal City of London is part of the scene of hell. Moreover, the "wasteland" of London extends up to the surrounding mountain which is devoid of vegetation. The image of the naked and inanimate rock symbolically objectifies death in relation to the absence of water, a symbol of rebirth and life. Like hell, London's nature is degraded, and the Londoners became endowed with an animalistic ferocity. These allusions make one conclude that Dante's ideas work very deeply in writing *The Waste Land*. To sum up, Eliot's frequent quotes from Dante's *Divine Comedy* serve his specific in reminding his modern readers of the similarity between Dante's *Inferno* and the modern one even in a very different time and place. As Eliot himself in his speech on Dante admits,

Certainly I have borrowed lines from him, in the attempt to reproduce, or rather to arouse in the reader's mind the memory, of some Dantesque scene, and thus establish a relationship between the medieval inferno and modern life. Readers of my *Waste Land* will perhaps remember that the vision of my city clerks trooping over London Bridge from the railway station to their offices evoked the reflection 'I had not thought death had undone so many'; and that in another place I deliberately modified a line of Dante by altering it – 'sighs, short and infrequent, were exhaled.' And I gave the references in my notes, in order to make the reader who recognized the allusion, know that I meant him to recognize it, and know that he would have missed the point if he did not recognize it. ("What Dante Means to Me")

The Love Song of J. Alfred Prufrock:

Eliot's other poem that indicates Dante's profound influence on him is *the Love Song of Prufrock*. Eliot starts his poem by directly quoting Dante. The epigraph to "The Love Song of J. Alfred Prufrock" comes from Dante's *Inferno* that had explicit significance for T. S. Eliot during his life. The words are articulated by Guido da Montefeltro, a character in Dante's *Divine Comedy* trapped in the eighth circle of the *Inferno*:

*S'io credesse che mia risposta fosse
A persona che mai tornasse al mondo,
Questa fiamma staria senza piu scosse.
Ma perciocche giammai di questo fondo
Non torno vivo alcun, s'i'odo il vero,
Senza tema d'infamia ti rispondo. (Love Song of Prufrock 1-6)*

Eliot's use of Dante in the epigraph without any English translation is very surprising to many of his readers who accused him of being pretentious. However, those people do not know that Eliot was entirely preoccupied with Dante and he thought other people might love Dante the way he did and they might translate the quote for themselves. Although there are other little references to Dante everywhere in Eliot's other poems, but this one is more apparent – it is an excerpt said by Guido da Montefeltro. When Dante requests to know his story, Guido says:

If I but thought that my response were made
to one perhaps returning to the world,
this tongue of flame would cease to flicker.
But since, up from these depths, no one has yet
returned alive, if what I hear is true,
I answer without fear of being shamed.

Eliot's choice of this epigraph has been a subject of speculation. One can explain his decision to use this quote from Dante's *Inferno* as being related to the theme of the poem. As a matter of fact, "Prufrock" is not a poem about virtuous individuals, but about evil ones pretending to be good. Moreover, the setting of the poem is similar to hell. Prufrock, like Dante's Guido, lives in a world like hell from which it is difficult for him to escape. In addition, the poem tells us that Prufrock, who is singing his "love song," might be concerned about his reputation like Dante's Guido. In other words, Prufrock is going to tell his readers things because he thinks they will not have a chance to say them to other people. The same way Guido thinks Dante will never get back to tell people of his story. Unlike Dante who seeks truth about himself and others and decides to go the *Inferno* to find out the truth about himself and others. Prufrock could not make up his mind about ordinary life:

Do I dare
Disturb the universe?
In a minute there is time
For decisions and revisions which a minute will reverse. (45-48)

Like Dante's journey in *the Divine Comedy*, Prufrock is isolated and impotent as if he were in a hell unable to make up his mind to ask his "overwhelming question," and is convinced that he is "ridiculous" and "the Fool." Thus, his world in terms of being like a hell is similar to Dante's *Inferno*. To sum up, the quick analysis of Eliot's *The Waste Land* the *Love Song of Prufrock*, illustrates how much debt Eliot owed to Dante and showed him as "the true Dantescan voice' of the modern world"(Pound 89).

Conclusion:

More than 700 years ago and Dante is still relevant to us today. His most famous work, the *Divine Comedy*— of which “Inferno” is the first part—remains a significant text continuously being “reimagined and reinterpreted” by many English writers both mediaeval and modern. Many of those Dantestique English writers had the chance to visit Italy and spoke Italian language. They understood “the rules of Italian prosody, absorbed Italian literary theory and devoured Italian poetry from Dante and Petrarch to Tasso and Marino” (Slade 183). The impact of Dante has been seen over famous English writers, such as Geoffrey Chaucer in the 14th century, John Milton in the 16th Century, William Blake in the early 19th century and T.S. Eliot in the 20th century. Those writers have been greatly influenced by Dante’s descriptions of Heaven, Hell, and Purgatory. They tried to restate and reinterpret the *Divine Comedy* to address their contemporary society. Moreover, they used direct quotations written in Italian, and very often they used lines from Dante's works that have been translated and somewhat modified to fit into their poetry. In short, they inherited from Dante his poetry, his language, images and style. As Nick Havely has rightly said,

Early twentieth-century writers, like Pound, Eliot and Yeats, thus inherited a cultural tradition in which Dante's 'dead poetry' (Purgatorio 1, 1.7) had undergone a sustained and pervasive resurgence. Translations and editions of the *Commedia* (and of the *Vita Nuova*) were by their time proliferating in English and in other European languages.
(3)

In conclusion, this paper draws on the critical books and scholarly essays written about Dante, as well as on the works of the selected writers under this study who view Dante and reinterpret his work in a way that shows how his *Divine Comedy* deals with questions that are always relevant to writers throughout different ages. This paper has been successful in illustrating how Dante continues to influence English literature, from Chaucer’s direct quotes of Dante’s *Inferno* to Eliot’s depictions of hell as a modern setting in *The Waste Land*.

Works Cited

- Alighieri, Dante. *The Divine Comedy of Dante Alighieri: Volume I Inferno*. Edited and translated by Robert M. Durling, Introduction and Notes by Ronald L. Martinez and Robert M. Durling, Oxford University Press, 2003.
- Axson, Stockton, 1867-1935. "Dante and English literature." *Rice Institute Pamphlet - Rice University Studies*, 8, no. 2 (1921) Rice University. <https://hdl.handle.net/1911/8347>. Accessed 19 December 2021.
- Blake, William. *William Blake's Divine Comedy Illustrations: 102 Full-Color Plates*. Dover Fine Art, History of Art, 2008
- Bloom, Harold (11 November 2009). "Road Trip". *The New York Times*. Retrieved 9 September 2013. https://www.nytimes.com/2009/11/15/books/review/Bloom-t.html?_r=0. Accessed 02 January 2022.
- Bradford, Richard. *The Complete Critical Guide to John Milton*. London and New York: Routledge, 2001.
- Braida, A. *Dante and the Romantics*. Palgrave Macmillan, 2004.
- Burnside, Rachelle. "William Blake, Dante and Images of Inversion in Inferno." *Western Tributaries* vol. 5 (2018): 1-12. <https://journals.sfu.ca/wt/index.php/westerntributaries/article/view/55>. Accessed 10 January 2022.
- Carey, Brooke. "Dante defines Florentine identity." *Culture*. 2006. <https://www.theflorentine.net/2006/03/23/dante-defines-florentine-identity>. Accessed 20 December, 2021.
- Chaucer, Geffery. *The House of Fame*. Edited with an introduction, notes and glossary by Nick Havely. Toronto: Institute of Medieval and Early Modern Studies, Durham University, 2013.
- . *The Canterbury Tales of Geoffrey Chaucer*, Together with a Version in Modern English Verse by William Van Wyck. New York: Covici-Friede, 1930.
- Eliot, T.S. Tradition and the Individual Talent. In *Selected Essays*. Rev. Ed. London: Faber and Faber, 1949.
- . 'Dante', In *Selected Essays*. Rev. Ed. London: Faber and Faber, 1949.
- , "To Criticize the Critic," in *To Criticize the Critic*. London: Faber and Faber, 1965, p. 23.
- . "What Dante Means to Me." (1950). *To Criticize the Critic and Other Writings*. New York: Ferrar, Straus, and Giroux, 1965. 125-135. Print.
- Havely, Nick. "Introduction: Dante's Afterlife, 1321–1997." In *Dante's Modern Afterlife*, 1–14. London: Palgrave Macmillan UK, 1998. http://dx.doi.org/10.1007/978-1-349-26975-4_1. Accessed 14 January 2022.
- Herzman, Ronald B. "The Friar's Tale: Chaucer, Dante and the Translatio Studii." *Acta* 9 (1982): 1–17.

- Hollander, Robert, 'Milton's Elusive Response to Dante's Comedy in *Paradise Lost*', *Milton Quarterly*, 45 (2011), 1–24. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.1094-348X.2011.00266.x>. Accessed January 4, 2022.
- Kittredge, George L. *Chaucer and His Poetry*. Cambridge MA: Harvard UP, 1946.
- Kuhns, Oscar. *Dante and the English Poets from Chaucer to Tennyson*. The Classics.us, 2013.
- Manganiello, Dominic. *T. S. Eliot and Dante*. New York: Saint Martin Press, 1989.
- Milton, John. *Paradise Lost*. Penguin Classics, 2003.
- Nahoe, Francisco. *The Italian Verse of Milton*. PhD Dissertation, University of Nevada, Reno, 2018.
- Pound, Ezra. "For T. S. Eliot" in *T. S. Eliot: The Man and His Work*, ed. Allen Tate. New York: Dell, 1966.
- Sills, Kenneth C. M. References to Dante in Seventeenth-Century English Literature. *Modern Philology*, Jun., 1905, Vol. 3, No. 1 (Jun., 1905). The University of Chicago Press: pp. 99-116,
- Slade, Paul. *Italia Conquistata: The Role of Italy in Milton's Early Poetic Development*. PhD thesis, the University of Exeter, 2017. <https://ore.exeter.ac.uk/repository/bitstream/handle/10871/32857/SladeP.pdf?sequence=1>. Accessed January 02, 2022.
- Skeat, Walter William (ed.). *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*. London: Oxford University Press, 1963.
- Tunis, Alisa. *Dante's Influence on Shelley's "Prometheus Unbound"*, Florida Atlantic University, Ann Arbor, 2012. *ProQuest*, <https://www.proquest.com/dissertations-theses/dantes-influence-on-shelleys-prometheus-unbound/docview/1027423030/se-2?accountid=178282>. Accessed December 02, 2021.
- Williams, Scott. Review of *Milton's Italy: Anglo-Italian Literature, Travel, and Connections in Seventeenth-Century England*, by Catherine Gimelli Martin. *Parergon*, vol. 36 no. 2, 2019, p. 231-232. *Project MUSE*, [doi:10.1353/pgn.2019.0089](https://doi.org/10.1353/pgn.2019.0089). Accessed December 22, 2021.

Alcuni problemi traduttologici nella versione araba di Vita nuova di Dante

Hussein Hamouda
Professor of Italian Language and Literature
Dean of the School of Linguistics and Translation, BUC
Badr University in Cairo (BUC)
Email: Hussein.hamouda@buc.edu.eg

Abstract:

The translation of some works that belong to a different historical phase and a rather ancient culture require a doubled effort to adapt the translated text to the modern language and the target culture. In his translation of Dante Alighieri's *Vita Nuova*, recently published in Cairo, Egypt, the author was able to identify some translationological problems in rendering Italian text into modern Arabic. This paper attempts to address these problems and explain the technical solutions the author adopted in his translation, which he believes can solve these problems. In his translation of Dante's the author believes that Dante's *Vita Nuova* is a literary text that requires a very particular treatment, especially hermeneutic and interpretative, which consequently leads to the confirmation that some literary works will always need to be manipulated in translation.

Keywords: Dante Alighieri's *Vita Nuova*, translation problems, hermeneutic and interpretative techniques.

La traduzione di alcune opere che appartengono ad una fase storica diversa e una cultura alquanto antica richiedono uno sforzo raddoppiato per adeguare il testo tradotto alla lingua moderna e alla cultura ricevente. Affrontando la traduzione di *Vita nuova* di Dante Alighieri, pubblicata di recente al Cairo d'Egitto, ho potuto individuare alcuni problemi traduttologici nel trasferimento del testo italiano in lingua araba moderna. In questo intervento cercherò di affrontare tali problemi ed esporre le soluzioni tecniche che ho adottato nella traduzione e che credo che possano risolvere tali problemi.

La tendenza attuale della traduttologia consiste, come afferma C. Carotenuto, nell'integrazione di differenti linee di ricerca nel tentativo di affrontare la problematica della traduzione nella maniera più completa. Se consideriamo la letteratura, come afferma Lambert, un sistema complesso, possiamo confermare che le opere letterarie avranno sempre bisogno di essere manipolate nella traduzione.

Nella *Vita nuova*, dunque, siamo di fronte ad un problema di diacronia, tempo antico della composizione dell'opera e tempo moderno nella sua traduzione attuale. Non solo al livello linguistico, ma anche al livello del contenuto che ha sempre bisogno di maggiore sforzo per avvicinare le conoscenze antiche alla mentalità moderna, certamente più evoluta.

Nello studio ed analisi della traduzione della *Vita nuova* in arabo ho categorizzato le diverse questioni specifiche dell'opera di Dante, siano manifestate o nascoste nel testo.

La prima categoria messa in discussione è il titolo dell'opera. Vita nuova versus La vita nuova. L'articolo qui assume, in italiano ed altrettanto in arabo, un'importanza significativa. In entrambe le lingue si tratta di articolo determinativo. Pare dal primo sguardo che la vita esposta nel testo è già determinata, ma non lo è. Non è solo la vita che non è determinata, ma anche la parte definitoria di questa vita, cioè "essere nuova": cosa intendeva descrivere Dante nel suo libello: si tratta veramente di una cosa nuova? Nuova nel senso di essere una cosa mai vista prima? O nuova versus vecchia? Ma Dante aveva veramente tante vite tra cui quella nuova di cui parla qui?

A parte il fatto che Dante usava sempre un metodo molto semplice quando metteva titoli alle sue opere, la maggior parte di essi consiste in una sola parola, con poche eccezioni come per esempio Vita nuova, come il suo capolavoro la Commedia, si constata una vera enigmaticità in queste parole semplici.

Nel sito Weebly, che offre materiali didattici affidabili, presenta l'analisi del titolo come segue:

L'espressione "vita nuova" indica propriamente il periodo giovanile (in questo senso è usata in Purg., XXX, 115) e non c'è dubbio che il titolo dell'opera alluda al racconto della gioventù di Dante attraverso il suo amore per Beatrice, anche se potrebbe anche voler dire "vita rinnovata dall'amore" e tale interpretazione non esclude la prima .

Allora in questo senso "nuovo" potrebbe avere il significato di "giovane", ancora intatta e non è contaminata. Ma potrebbe significare anche "rinnovato", nel senso che c'era una vita invecchiata e aveva bisogno di essere rinnovata. A commentare l'opera stessa qualcuno ha individuato una certa novità che il testo porta, cioè il fatto che sia il poeta a commentare e spiegare i suoi stessi versi. Questo vuol dire che Dante si mette in questo la veste doppia: quella del poeta e l'altra del critico. È una presa di posizione nei confronti dei canoni letterari del suo tempo. Non solo per la poesia, ma anche per la prosa, caratterizzata poi da spunti filosofici e psicologici da analizzare ancora. Dopo una prima adozione dello stile guittoniano, entra l'amicizia di Guido Cavalcanti: una lirica tutta "nuova" che era Dante stesso a chiamare "Dolce stil nuovo".

Con Dante e Cavalcanti nasce quel gruppo di spiriti eletti, orgogliosi della propria «altezza d'ingegno», che viene designato comunemente con la formula dantesca di «dolce stil novo» . Dunque, usare il termine "nuovo" era frequentissimo per Dante per esprimere concetti che riguardano l'arte. Allora non si intendeva la vita in senso autobiografico, neanche nuova in senso di gioventù. Ad usare il linguaggio odierno, Dante qui compie un atto molto conosciuto con il termine inglese "career shift".

Nella versione araba, dunque, ho mantenuto intatto l'uso indeterminativo del termine di vita e di nuova usato e voluto da Dante per motivi, se così posso descriverli, estetici.

Questa novità che il libro porta ci conduce subito ad interpretare in modo particolare la sua breve introduzione nel capitolo 1 in cui dice:

In quella parte del libro de la mia memoria, dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: Incipit vita nova. Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'asemplare in questo libello, e, se non tutte, almeno la loro sentenza.

Qui distinguiamo due parole-chiave: libro e incipit. Come si può vedere Dante usa la parola libro in senso più ampio, cioè quello della memoria, in cui registra tutti gli avvenimenti della sua vita.

Il libro della sua vera vita è molto più ampio di quello che sta scrivendo, cioè Vita nuova, che descrive proprio come libello.

Il rapporto libro/libello, secondo me, corrisponde al rapporto Vita intera/vita nuova. Perciò ho preferito tradurre il libro come “daftar” che esprime meglio il quaderno in cui registra gli avvenimenti della sua vita. Nello stesso modo il libello va interpretato come “piccolo libro”, perché, appunto, il rapporto libro/libello è quello del grande/piccolo.

Per quanto riguarda l'incipit non ho potuto che affermare il mio punto di vista di vedere il libro come un libro “professionale”, cioè un libro sulle tecniche della nuova poesia dolcestilnovistica. Il libello qui non è, come si soleva dire, un libro sulla vita rinnovata dall'amore, ma piuttosto un libro sulla poesia rinnovata rispetto a quella conosciuta e praticata fino a quel tempo. Sulla sua amicizia con Cavalcanti, citato da Dante nella presente opera come “amico unico”, che ha rinnovato la sua visione del mondo poetico. Il modo di dire: "incipit vita nova" è comune nella lingua italiana, dal latino: ha inizio una vita nuova, con il quale Dante auspica o propone il radicale rinnovamento di qualcosa. Ma non solo.

L'incipit della Vita nuova è di tipo narrativo, che Marco Carosi definisce come segue:

Un incipit ampiamente usato è quello narrativo, che ci introduce dolcemente all'interno del racconto. La narrazione dei fatti ha subito inizio e ci vengono forniti gli elementi essenziali per poterci “accomodare” e gustare quello che sta accadendo. Un incipit narrativo ha un duplice effetto: Avvia gradevolmente il racconto; Risveglia la curiosità nel lettore, che si sente; naturalmente portato a proseguire nella lettura; Offre sin da subito le informazioni più importanti, facendo in modo che, contemporaneamente, si ponga alcune domande. Senza, tuttavia, scambussolarlo. È un tipo di incipit semplice, a livello teorico, ma alquanto complicato da mettere in opera a regola d'arte .

Combinare vita e incipit potrebbe significare non semplicemente un inizio, ma piuttosto un punto di partenza nuovo, o meglio ancora dire “note o battute iniziali di un brano”. Le poesie presentate da Dante in questo libello sono legate fortemente alla musica, tra sonetto e canzoni. Perciò la scelta traduttiva ha usato un termine arabo (مفتتح) che corrisponde alle battute iniziali di un'opera musicale, un'opera d'arte o di un testo creativo.

Basandosi su queste interpretazioni suggerisco una riordinazione del libro, considerando il primo capitolo come “titolo” e suggerendo che l'inizio vero del libro sia il

secondo capitolo. Tutto il contenuto di Vita nuova non è che un incipit della carriera di Dante, da poeta, che culmina con la Divina commedia.

Da quel punto un'attenzione particolare nella traduzione va data al personaggio femminile di quel prosaico testo.

I critici vedono solo nel libro una rappresentazione della storia della donna a cui si ispira Dante, cioè Beatrice, ma su questo ho un parere alquanto differente. Infatti, lo vedo come un libro sul poeta stesso, che era in questo libro, e forse in tutti i suoi libri, preoccupato di sé stesso più che per qualsiasi altra cosa, inclusa la sua donna amata che non supera il ruolo della musa ispiratrice. Solo le poesie riportate in questo libro riguardano Beatrice. Ma la parte prosaica commenta solo l'arte della poesia stessa, il che rende molto chiaro che si tratta di un libro sulla poesia, sulla lingua volgare, sul Dolce stil novo e sul nuovo concetto dell'amore.

La musa per Dante era "Beatrice": di questo non c'è dubbio, ma ci sono tanti dubbi sulla persona di Beatrice. Era, come racconta Dante, una ragazza (letteralmente, una bambina, che ha incontrato mentre era alla fine dei suoi nove anni, e lei era nei primi), della quale si è innamorato ma non si pensa che un grande amore poteva nascere in questa piccola età.

Quindi il poeta rinarra la storia di questo amore che continuò dentro di lui per tutta la vita, e finì in realtà con la morte di Beatrice all'età di diciotto anni. Cioè, questo grande, nobile amore è continuato per nove anni, che sono gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza del poeta e della sua musa. Sembra assurdo, ma non lo è, dato che Dante non voleva entrare nel merito della vita reale, ma piuttosto della sua formazione artistica fin dall'infanzia e come è nato e rinnovato il suo talento poetico che è sempre legato all'amore.

Inoltre, a proposito della musa Dante parla di rivelazione, usando proprio il verbo "parere" che significa (referendosi al dizionario Treccani) mostrarsi, apparire in un modo o con un aspetto diverso da quello reale, il che suggerisce subito che Beatrice non era una persona reale.

Questo è un'ulteriore prova che l'argomento del libello non è Beatrice, ma piuttosto la "professione" o la poetica, meglio spiegata nella parte in prosa che commenta la poesia e spiega le sue tecniche e la struttura delle sue prime poesie: Qui il libro si divide in due parti ben distinte, nella prima parte la spiegazione del poeta della sua professione poetica succede al testo poetico, nella seconda invece la precede, come volesse dire che "alla fine mi importa di più dare al lettore le mie idee poetiche e non le notizie della mia Beatrice". In questo senso si riversano anche i suoi numerosi accenni al linguaggio usato, la sua difesa della poesia in volgare. Il lettore mirato da Dante, in apparenza sono le donne, ma in verità sono i poeti, dato che inizia il suo primo discorso alla cerchia di poeti riuniti intorno a lui, ma era così anche il suo discorso finale

Quindi, in questo piccolo libro e nelle sue poesie non c'è priorità per presentare la storia d'amore tra Dante e Beatrice, ma forse l'assenza di questo amore e l'inesistenza della

stessa Beatrice nella realtà. Ci sono molti studi che riguardano la verità dell'esistenza storica di una donna che possa essere la vera Beatrice. In ogni caso, la sua presenza o assenza non ha alcun effetto sulla validità di una "Nuova vita", perché non è collegata ad essa, ma nella vita che porta novità Beatrice svolge nessun vero ruolo, se non solo il ruolo di musa "teorica".

L'amore in "Nuova vita" non è amore "cortese" nel senso proprio della parola. È un amore platonico che risale alla tradizione classica da cui il poeta ha attinto e ha avuto il suo peso in quest'opera e in altre. O forse non era assolutamente amore. Le ipotesi che presento qui, che richiede certamente maggior studio, è che questo amore descritto da Dante non era stabile, ma molto teso, molto lontano dalla vita e molto lontano dal modello della poesia d'amore diffuso nel suo tempo.

L'amore per Beatrice oscillava, saliva e scendeva a seconda delle circostanze, oppure era amore per un'idea e non per una persona, e in questo l'amore di Dante era più mistico. La drammatica soluzione a cui l'autore è ricorso, non appena ha ricevuto il primo shock, quello della presa in giro del suo amore, è che "Beatrice" deve morire. Infatti, Beatrice/ il personaggio morì, e rimase in vita Beatrice/ l'ispirazione teorica per la sua poesia. Nella conclusione Dante vide una visione che gli fece smettere di scriverne, per passare il resto della sua vita, non per piangerla, né per onorare la memoria di questo presunto amore, ma per studiare, sforzarsi e completare i suoi strumenti poetici.

Ma la totalità del libro contiene una chiara narrazione narrativa, che può essere considerata narrazione critica della sua poesia, non epica né lirica, anche se mira a presentare poesie liriche. Esser in porosimetro rappresenta un'altra novità, anche se i dantisti si sono sforzati tanto per legare questo metodo alla tradizione classica. Non sorprende che il poeta Dante abbia fatto ricorso a questo tipo di scrittura se si tiene conto che questo tipo era quello che prevaleva nella letteratura del suo tempo nelle opere di lingua araba che usavano prosa intarsiata con poesia, e viceversa.

È ovvio domandare: che effetto avranno queste interpretazioni del testo dantesco nei confronti della sua traduzione in arabo. Qui ritorno subito a quello che Lambert affermava sul complessità dell'opera letteraria che rende necessaria la manipolazione del testo originale per adattare la traduzione alla lingua e alla cultura ricevente.

Perciò segnalo quali alcune scelte traduttive imposte dalla lettura particolare del traduttore, quali:

1. Traducendo le espressioni dantesche per descrivere Beatrice, come gentilissima, mia donna, questa donna, ho fatto ricorso a equivalenti in arabo che non corrispondono letteralmente al testo originale. Per rendere gentilissima in arabo ho usato una formula che sarebbe a dire "la mia amata nobile" dato che l'equivalente formale della parola italiana in arabo non equivale al concetto dell'amore nobile, che nobilita l'anima. Le altre definizioni di Beatrice sono evidenziate in arabo, per sottolineare una certa oscillazione nell'atteggiamento emotivo di Dante verso Beatrice.

2. Nella traduzione delle poesie, che sono intraducibili per la loro natura, ho fatto ricorso ad un ritmo più vicino al ritmo della poesia araba, rispettando però la sequenza e la forma della poesia dantesca.
3. Ho aggiunto titoli ai capitoli del libro, imitando il traduttore italo-inglese Rossetti , per facilitare la lettura, specialmente in lingua straniera.
4. Nel testo Dante usa “parole” e intendeva piuttosto “un poema”, perciò ho tradotto tutte le volte in cui ha detto parole come poesia, anche se in arabo si usa il termine “parole” per le canzoni, ma non tutte le poesie.
5. Ho fatto ricorso alle note a piè di pagina per spiegare certi concetti di astronomia o astrologia antica per non cambiare questo tratto distintivo della prosa di Dante che rispecchia la sua conoscenza scientifica del tempo.

Concludendo bisogna ribadire che il testo di Vita nuova è un testo aperto a tante interpretazioni che influiscono su ogni tentativo di trasferirlo in un'altra lingua e che i testi letterari hanno bisogno di essere studiati bene prima della loro traduzione. Questi testi subiscono cambiamenti nel processo traduttivo, non solo al livello semantico e sintattico, ma per quanto riguarda il tempo e il luogo della pubblicazione, tenendo nello stesso tempo conto che la lingua d'arrivo è diversa, così come il ricevente diverso. Tutti questi cambiamenti richiedono manipolazione del testo a patto che non danneggino l'originale, specialmente quando si tratta di un testo di un autore autorevole, come Dante Alighieri.

L'amore per la figura femminile tra Dante Alighieri e Ibn Arabi

Lamia El Sherif,
Professor of Italian Comparative Literature
Head of the Italian Department
School of Linguistics and Translation
Badr University in Cairo - Egypt (BUC)
Email: lamia.elsherif@buc.edu.eg

Abstract: In this study the concept of love is discussed by comparing two great authors of completely different backgrounds: the great poet and father of the Italian language Dante Alighieri (1265- 1321) and the philosopher, Sufi mystic and Arab poet the Andalusian Ibn Arabi (1165-1240). Thus, the present study is an attempt to touch on the common points that bind the two authors despite the diversity between the two socio-historical contexts from which they come. For both love is an essential component in their thinking and philosophy, they have experienced the feeling of love with all its details; for Dante the meeting with Beatrice, in fact, becomes the turning point of his human and poetic maturation, his life is, from this moment, renewed by love; Ibn Arabi's definition of love is as concise as it is profound: "love is a little death". The meaning is precise: "by practicing life we also practice death. If we are in contact with the vitality of our body, if our life is abundant, love always appears. If on the contrary our life is flat and we have fear we are already a little dead, even if we breathe." When Dante thinks of love, Beatrice appears as a reflection of God and leads him to God in Paradise. Ibn Arabi sees love for Nizam, a love for God, According to him God created beauty and if we love something for its beauty, so we love only God.

Keywords: Dante Alighieri, Ibn Arabi, love, Beatrice, Nizam, God.

Nella letteratura italiana medievale la figura della donna è stata sempre messa al centro dell'attenzione perché è considerata fonte di saggezza e di ispirazione dei poeti. L'amore ha rappresentato uno dei temi fondamentali della poesia di tutti i tempi e non c'è stato poeta che non l'abbia trattato. Esso ha una grande importanza nella letteratura europea, in generale e in quella italiana in particolare. I primi scrittori e poeti che hanno trattato il tema dell'amore in poesia e prosa volgare sono i padri della letteratura italiana: Dante, Petrarca e Boccaccio. La poesia araba pure ha trattato il concetto d'amore per la figura femminile, ma qui la domanda sarà che essa l'abbia trattato nello stesso modo della letteratura italiana oppure in un modo diverso? Per rispondere a tale domanda si discute, nel presente studio, il concetto d'amore per la figura femminile mettendo a confronto due grandi autori di appartenenza completamente diversa: il grande poeta e padre della lingua italiana Dante Alighieri (1265 – 1321) e il filosofo, mistico sufi e poeta arabo andaluso vissuto a cavallo tra il 1100 ed il 1200, la cui opera influenzò generosamente il pensiero occidentale oltre a quello orientale Muhyi al-Din Ibn al'Arabi* (1165-1240), chiamato lo

* Ibn 'Ārabī, Muḥyī ad-Dīn. - Mistico musulmano di Spagna ([Murcia](#) 1165 - Damasco 1240). Elaborò una dottrina mistica monistica, per cui l'esistenza di tutte le cose create sarebbe l'esistenza stessa del Creatore, e in

Šayḥ al-Akbar, più noto con il nome di Ibn ‘Arabi che da molti è considerato il padre della mistica islamica e da altri nemico dell’Islam.

Per entrambi l’amore rappresenta una componente essenziale nel loro pensiero e nella loro filosofia: per Dante l’incontro con Beatrice, la sua ispiratrice, infatti, diventa il punto di svolta della sua maturazione umana e poetica, la sua vita è, da quel momento, rinnovata dall’amore. Con Beatrice, Dante non ebbe una vera storia d’amore, ma vive piuttosto un amore platonico. Con Dante abbiamo una visione dell’amore come sommo sentimento che può donare la massima felicità all’uomo. All’età di nove anni, Dante incontra Beatrice per la prima volta e così diventerà il centro della sua esistenza. Nella *Vita Nova* Dante scrive:

“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 li quali non sapeano che si chiamare./ Ella era in questa vita già stata tanto, che ne lo suo tempo lo cielo stellato era mosso verso la parte d’oriente de le dodici parti l’una d’un grado, sì che quasi dal principio del suo anno nono apparve a me, ed io la vidi quasi da la fine del mio nono. ...”⁷

Malgrado la sua giovane età, Beatrice non appare descritta da bambina, ma vengono messe alla luce le sue qualità femminili di dignità, onestà e dolcezza evidenziate dal colore rosso del suo abito:

“Apparve vestita di nobilissimo colore, umile e onesto, sanguigno, cinta e ornata a la guisa che a la sua giovanissima etade si convenia”.⁸

Fin dall’infanzia Dante si sente spinto dall’amore a cercare Beatrice per contemplare la sua bellezza che non sembra appartenere al genere umano, ma di origine divina. Infatti attraverso l’amata Beatrice, Dante spiega e completa la figura della donna-angelo proposta dallo Stilnovo: Beatrice è così bella da sembrare scesa dal cielo; la sua andatura è divina poiché, cammina leggera tra la gente che rimane senza fiato davanti a tanta bellezza. Amandola, l’innamorato, diventa più nobile e si avvicina a Dio:

«D’allora innanzi dico che Amore segnoreggiò la mia anima, la quale fu sì tosto a lui disponsata, e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria per la virtù che li dava la mia imaginazione, che me convenia fare tutti li suoi piaceri compiutamente. Elli mi comandva molte volte che io cercasse per vedere questa

cui i concetti neoplatonici del *logos* e delle emanazioni digradanti si fondono con le più strane interpretazioni allegoriche di vocaboli e frasi del Corano. <https://www.treccani.it/enciclopedia/ibn-arabi-muhyi-ad-din>

⁷ Dante Alighieri, *Vita nuova*, a cura di Fredi Chiappelli, Milano, Mursia, 1965, *parte I*, cap. 2.

⁸ Ivi. P.

angiola giovanissima; onde io ne la mia puerizia molte volte l'andai cercando, e vedeala di sì nobili e laudabili portamenti, che certo di lei si potea dire quella parola del poeta Omero: "Ella non pareo figliuola d'uomo mortale, ma di deo".⁹

Nella *Vita Nuova*, Beatrice è una figura angelicata. Nella *Divina Commedia*, in quanto guida del mondo degli uomini al mondo dei Beati, Beatrice appare sotto l'immagine oscillante fra la donna e l'angelo, anzi alle due figure si sovrappone una sola persona alla volta: donna e angelo; sentimento e ragione, simbolo e realtà s'immischiano insieme.

Un angelo giovanissimo sparito troppo presto fa emergere l'ingegno, l'amore e la poesia di Dante. In effetti, Beatrice non è un'idea, un simbolo dell'arte ma una creatura vivente che è formata alla fede del poeta. Nella *Divina Comedia* Beatrice guida Dante:

"A le quai poi se tu vorrai salire,/anima fia a ciò più di me degna:/con lei ti lascerò nel mio partire"¹⁰

Al percorso della Sapienza, ella gli mostra il modo "d'accedere al monte" dove "è l'uomo felice".¹¹

Prima di tutto, rivediamo il viaggio nonché le caratteristiche di ogni tappa del viaggio del poeta. L'Inferno è una "selva oscura" in cui si nascondono tante paure e rischi:

"Nel mezzo del cammin di nostra vita /mi ritrovai per una selva oscura,/ ché la diritta via era smarrita./ Ahi quanto a dir qual era è cosa dura/ esta selva Selvaggia e aspra e forte/che nel pensier rinnova la paura!"¹²

Il Paradiso è l'oltremondo che non permette l'esistenza di turbamenti e quindi, per Dante, Beatrice è l'unica persona che può entrare in questa terra divina e gli permette di accedere al paradiso e alla contemplazione di Dio. La Grazia di Dio è incarnata da Beatrice che porta Dante alla salvezza:

"Ma perchè piene son tutte le carte/ordite a questa cantica seconda,/non mi lascia più ir lo fren l'arte./lo ritornai da la santissima onda/rifatto si come piante novelle/rinovellate di novella fronda,/puro e disposto a salire a le stelle".¹³

⁹ Ivi. P.

¹⁰ Dante Alighieri, *Commedia, Inferno*, a cura di Riccardo Brusciaglio Gloria Giudizi, I canto Versi 121-123, Zanichelli editore, Bologna, 2012, p. 14

¹¹ Dante Alighiera, *La divina Commedia*, Collana eBook di Penna d'Autore - N. 24 © Copyright: Edizione eBook Penna d'Autore, Canto XXX, Torino 2019, P. 73.

¹² Dante Alighieri, *Commedia, Inferno*, a cura di Riccardo Brusciaglio Gloria Giudizi, I canto Versi 1-6, op. Cit. P. 4

¹³ Dante Alighiera, *La divina Commedia*, Collana eBook di Penna d'Autore - N. 24 © Copyright: Edizione eBook Penna d'Autore, Canto XXXIII versi 141-145, op. Cit. P. 80

Quindi l'amore accompagna tutta l'opera a partire dalla scritta nella porta dell'inferno, è il sommo amore infatti che ha creato questa realtà ordinata che Dante si appresta a percorrere ed è l'amore il punto conclusivo del viaggio tramite l'incontro con Beatrice e con Dio stesso.

L'amore per Ibn 'Arabi infatti è l'invisibile per eccellenza, intorno al quale ruota l'intero pianeta. Infinite le sue declinazioni: amore carnale, amore fraterno, amore per i genitori, per i figli, per la natura, per gli animali, per il lusso, per la fama, per il potere, eccetera. La lista è inesauribile. Tuttavia, definire razionalmente l'amore è un'impresa impossibile. Quando l'amore coinvolge un altro essere vivente, le cose si complicano.

Tutto quanto riguarda l'amore è assolutamente invisibile, eppure partecipa in modo intimo e decisivo all'esistenza umana. Non a caso Henry Corbin, uno dei più autorevoli conoscitori di Ibn 'Arabi, ha definito il suo impianto filosofico una "metafisica dell'amore". Per lo Šayḥ al-Akbar, infatti, le due dimensioni (visibile e invisibile) sono interconnesse e inseparabili, formano un unicum imprescindibile. Il sé spirituale corrisponderebbe all'individualità archetipica, all'individuazione latente nel mondo del Mistero, che il filosofo chiama anche Spirito, o Angelo. Scoprire il proprio Angelo, ovvero la propria personale eternità, equivale dunque a ritornare al proprio Dio, trovare l'Essenza divina unica e insostituibile che ci appartiene e ci contraddistingue. Per questo conoscere sé stessi significa, in ultima analisi, incontrare Dio, ovvero ridiventare "interi." Qualunque consapevolezza che non contempi l'incontro con l'Angelo archetipico, dice Ibn 'Arabi, non è degna del nome che porta: è parziale come un corpo senza testa. Così come la fede che prescinde dalla dimensione interiore è destinata a degenerare nell'imperialismo spirituale: la ricerca del Signore-archetipo verrà in quel caso sostituita dall'imposizione dogmatica di un Signore impersonale e omologato.¹⁴

Il linguaggio del Mistero non può che essere simbolico, e i simboli non si discutono, si decifrano. Solo ciò che non rivela nulla non ha bisogno di interpretazione, mentre ogni profezia richiede un'ermeneutica (ta'wil). Racconta Ibn 'Arabi: "da questo nasce la mia abitudine a pensare per simboli: le cose del mondo invisibile hanno per me più attrazione di quelle della vita presente."¹⁵

Ibn 'Arabi fu stato preso da Nizan, la sua donna amata e nel suo amore ebbe scritto il suo libro "Torgoman El Ashwaq" considerato da alcuni salafiti un libro che rovinò la storia dello Šayḥ al-Akbar perché Ibn 'Arabi, in quel libro, scrisse della sua donna amata in modo esplicito e perciò egli, per difendersi, scrisse un altro libro intitolato "ذخائر الأعلاق في شرح" "ترجمان الأشواق" come un'interpretazione di quel libro.

¹⁴ Angelo Molica Franco, *L'amore? Una piccola morte diceva il maestro Ibn 'Arabi*, Il venerdì 19 aprile 2019

¹⁵ <http://www.jayyidnews.unislamitalia.it/2020/09/16/ibn-arabi-prima-parte-il-sacro-interiore-il-volto-divino-di-ogni-essere/>

Dante e Ibn 'Arabi vedono che l'amore è uno strumento di scoperta interiore capace di elevare spritualmente l'essere umano. In questo ambito ogni autore ha un suo particolare modo di realizzare tale visione dell'amore e qui sarà il mio obiettivo di gettar luce sui punti in comune e quelli divergenti partendo sempre dall'amore per la figura femminile.

L'amore per Ibn 'Arabi e come una religione, ma qui s'intende l'amore nel senso più profondo e sacro, con l'amore il suo cuore va per ogni senso, può assumere ogni forma e accetta l'altro. Il cuore è infatti il teatro dove avvengono le teofanie, organo capace di superare i fuochi delle divergenze per fiorire miracolosamente nell'amore divino. La fede diventa così il cammino verso il sacro interiore, alla scoperta del volto divino di ogni essere:

(لقد كنت قبل اليوم أنكر صاحبي
إذا لم يكن ديني إلى دينه داني
لقد صار قلبي قابلاً كل صورة
فمرعى لغزلانٍ وديراً لرهبانٍ
وبيتاً لأوثانٍ ومعبةً طائفٍ
وألواحُ توراةٍ ومصحفُ قرآنٍ
أدينُ بدينِ الحبِّ أني توجّهتُ
ركائبه، فالحبُّ ديني وإيماني.)¹⁶

L'effetto dell'amore in Dante è diverso: esso crea sofferenza e tormento:

Spesse fiato vegnonmi a la mente
le oscure qualità ch'Amor mi dona,
e venmene pietà, si che sovente
io dico: "Lasso!, avviene elli a persona?";
ch'Amor m'assale subitanamente,
sì che la vita quasi m'abbandona:
campami un spirto vivo solamente,
e que' riman perché di voi ragiona.
Poscia mi sforzo, ché mi voglio atare;

محي الدين ابن عربي، ديوان ترجمان الأشواق، الطبعة الأولى، دار المعرفة، بيروت-لبنان، 2005، ص. 62 ¹⁶

e così smorto, d'onne valor voto,
vegno a vedervi, credendo guerire:
e se io levo li occhi per guardare,
nel cor mi si comincia uno tremoto,
che fa de' polsi l'anima partire.¹⁷

في أغلب الأحيان .. يخطر على ذهني الظلم الذي يحيق بي من الحب .. فأشعر بالشفقة، حتى أني في كثير من الأحيان أقول: "وأسفاه! هل يبئلي أحد به"؛ .. يهاجمني الحب على حين غرة، .. حتى تتخلى الحياة عني: .. فلا تنجو مني إلا روح حية واحدة فقط، .. تنجو فقط لأنها تفكر فيك.. ثم استجمع قواي ساعياً إلى الغوث؛ .. وعلى هذا الحال من الإنهاك وانعدام الشكيمة .. أتى لأراك، ظناً أن رؤيتك ستشفيني.. فإذا بي وأنا أرفع عيناى لكى أنظر إليك، .. تنطلق في قلبي رجفة.. تدفع الروح لتغادرني من نبضى.¹⁸

Per Ibn 'Arabi la definizione dell'amore è tanto sintetica quanto profonda: "l'amore è una piccola morte". Il senso è preciso: "praticando la vita si pratica anche la morte, se siamo in contatto con la vitalità del nostro corpo, se la nostra vita è abbondante l'amore si presenta sempre. Se al contrario la nostra vita è piatta e abbiamo paura, siamo già un pò morti, anche se risperiamo. Tale amore è l'amore spirituale, intellettuale e fisico. Tutto è uno. Gli amori finiscono, muoiono: e il significato dell'amore paradossalmente lo prova soltanto chi ha provato la sua perdita, una piccola morte, appunto. Così è la vita, che va di piccola morte in piccola morte, da innamoramento in innamoramento. La vita è amore, per gli amici, per una donna, per un uomo, per un animale, per ogni creatura, e per ogni elemento, per l'Universo" "La Natura è respiro di Dio e per Ibn 'Arabi, il fine dell'uomo consiste nell'unirsi misticamente a Dio nell'Amore. Amore come unione con il divino e come piacere, come preghiera e come orgasmo: entrambi infatti sono un abbandono totale al sé, all'Energia, all'Amore"¹⁹

Tutta la vita ruota intorno all'amore. Tale amore non si pesa, non si tocca, non si misura. Non ha un colore, una forma, un sapore. Le sue leggi sono vere solo fino a prova contraria, e non si traducono né in formule, né in equazioni. Al contrario, il suo linguaggio è poetico, musicale, artistico, simbolico. L'amore sfugge ogni definizione. Esso stupisce sempre, trasforma, ammala e guarisce, cioè fa miracoli.

Anche per Dante l'amore e il cuore sono una cosa unica, nessuno può fare a meno dell'altro:

¹⁷ Dante Alighieri, *Vita Nove*, XVI,

<https://www.danteonline.it/italiano/opere2.asp?idcod=000&idope=5&idliv1=0&idliv2=16&idliv3=1&idlang=OR>

دانتي أليجييري، حياة جديدتن ترجمة حسين محمود، دار المعارف، الطبعة الأولى، القاهرة 2021، ص. 64-65¹⁸

¹⁹ Simone De Clement, *Amore: la lezione di Ibn' Arabi*, 18 giugno, 2021

<https://it.linkedin.com/pulse/amore-la-lezione-di-ibn-arabi-simone-de-clementi>

Amore e 'l cor gentil sono una cosa,
sì come il saggio in suo dittare pone,
e così esser l'un senza l'altro osa
com'alma razional senza ragione.

Falli natura quand'è amorosa,
Amor per sire e 'l cor per sua magione,
dentro la qual dormendo si riposa
tal volta poca e tal lunga stagione²⁰

الحب والقلب الرفيق شيء واحد.. هكذا يقول الحكيم في شعره.. والواحد دون الآخر يصبح هباء.. مثل الروح العقلية دون عقل.. الطبيعة عندما تكون محبة.. تتخذ الحب رباً لها، والقلب لها بيت.. يستريح فيه وينام.. قليلاً أحياناً وكثيراً أحياناً²¹.

La donna tra una figura stereotipa e un'altra divina:

Le donne nel Medioevo sono fisicamente deboli e moralmente fragili e sono viste come esseri da proteggere sia dagli altri che da se stesse. Nobili, lavoratrici cittadine, o religiose di un convento sono sottoposte alla sorveglianza e guida degli uomini. Non potevano sostenere un'attività in proprio, neanche dopo una vedovanza, infatti l'universo femminile era limitato dalla legge della corporazione, la quale stabiliva che ogni amministrazione doveva essere integrata da un uomo.

Nel mondo dantesco e quello di Ibn 'Arabi, è cambiata totalmente la figura della donna. Nel mondo dantesco, essa viene rinnovata anche la figura della donna-angelo che viene allontanata dalla semplice bellezza esteriore, e a cui viene riconosciuta anche la virtù della nobiltà interiore, che fa assomigliare a Dio al punto di darle la capacità di innalzare spiritualmente coloro che l'amano. La donna diventa, così, colei che è stata mandata "*da cielo in terra a miracol mostrare*", cioè una creatura angelica inviata da Dio sulla terra per ricondurre gli uomini al bene.

Molte sono le figure femminili all'interno della Divina Commedia, dall' Inferno al Paradiso è possibile trovare una serie di donne che vengono usate dal Poeta per raccontare i vari aspetti dell'amore. Nella poetica dantesca la donna è indissolubilmente legata all'amore, il sentimento amoroso pervade la vita delle figure femminili presentate da Dante, negativamente quando si tratta di amore puramente sensuale, in modo positivo quando tramite l'amore della Donna l'uomo può arrivare alla beatitudine.

La figura femminile che ha più colpito l'immaginario collettivo ed è diventata ben presto riferimento per poeti ed artisti è quella di Beatrice, amata platonicamente da Dante per tutta la sua vita, musa ispiratrice e centro dei suoi pensieri più elevati.

²⁰ Dante Alighieri, *Vita Nova*, Cap.XX, <https://letteritaliana.weebly.com/amore-e-l-cor-gentil.html>

²¹ دانتي البجيري، حياة جديدة، ترجمة حسين محمود، دار المعارف، الطبعة الأولى، القاهرة، 2021، ص. 77.

Nella vita di Ibn 'Arabi ci sono tante donne che hanno una grande influenza sulla sua maturazione tra cui, in primo luogo, sua madre "Nour" e poi le sue maestre Fatema e Shams poi alla fine Nizam, la sua donna amata. Ibn 'Arabi vede la realtà umana come unica in tutti gli esseri umani, uomini e donne. Entrambe i sessi sono uguali rispetto alla propria natura, e questa è la loro origine. La mascolinità e la femminilità sono "stati circostanziali" nell'essenza umana. Così afferma: "L'umanità unisce uomini e donne ed in essa la mascolinità e femminilità sono contingenze, non la realtà umana"²² Si dice anche: "Eva è stata creata da Adamo, così lei ha due condizioni (*hukm*): quella dell'uomo in virtù della sua origine, e quella delle donne, in virtù della contingenza."²³ Sulla base di questa uguaglianza in quanto esseri umani, le donne sono qualificate per lavorare nelle stesse occupazioni degli uomini, e possiede la capacità di praticare tutte le attività intellettuali e spirituali.

Per contrastare l'immagine stereotipata storicamente la debolezza naturale della donna, Ibn 'Arabi descrisse a tutti per il loro potere: "E non vi è creatura più potente dell'universo della donna, ogni angelo che Dio ha creato dal respiro (*Anfas*) delle donne è il più potente degli angeli"²⁴. Ibn 'Arabi va anche oltre nel dire che gli uomini e le donne condividono le fila di santità, tra cui *il Polo (Qutb)*.²⁵

Ma qual'è questo rango superiore aperto alle donne? E che cosa significa per una donna di essere il "Polo" agli occhi di lo Šayḥ al-akbar?

Per rispondere a questo possiamo dire che, una volta Polo, la donna diventa la padrona del momento, maestra del tempo, vicario di Dio sulla Sua terra, rappresentante dell'inviato nella comunità, destinata ad essere scelta, nascosta e ad acquisire la distinzione adamitica²⁶. Il mondo gira intorno ad essa²⁷: "Essa ha il suo governo e le esigenze del mondo intero poggiano su di essa. Dio è con lei in solitudine, senza il resto della Sua creazione, e Lui non vede nessuno tranne lei nel suo tempo. Lei è il velo più alto".²⁸ Alla presenza di *mithal* Dio erige per lei un trono dove la fa sedere e Dio stesso le concede tutti I Nomi Divini dell'universo. Quando siede sul trono nella Divina Immagine, Dio ordina all'universo di giurarle fedeltà e di renderle omaggio. Tra i suoi sudditi si trovano tutti gli essere umani, alti e bassi, tranne gli angeli più elevati, che sono persi di amore e gli eccezionali dell'umanità, sui quali lei non ha alcuna autorità, perché come lei sono perfetti, con l'attitudine per la quale ha ricevuto il Polo.²⁹

Ibn 'Arabi si oppone a coloro che rifiutano il riconoscimento della santità (*Wilaya*) alle donne e lo limitano agli uomini. Ripete in un passaggio, dopo aver affermato in modo inequivocabile che le donne possono, infatti, raggiungere la stazione di Polo: "E non

²² <https://sufi.it/sufismo-posts/sapienza-sufi/muhyiddin-ibn-arabi-e-le-donne/>

²³ Ibn 'Arabi, *Al-al-makkiyya Futuhat*, vol. IV, p. 84., <https://sufi.it/sufismo-posts/sapienza-sufi/muhyiddin-ibn-arabi-e-le-donne/>

²⁴ Mu'jam, p. 213, *Fusus al-Hikam*, ed. A. 'Afifi, Beirut, nd, II.466., <https://sufi.it/sufismo-posts/sapienza-sufi/muhyiddin-ibn-arabi-e-le-donne/>

²⁵ *Ibidem.*, III. 89, <https://sufi.it/sufismo-posts/sapienza-sufi/muhyiddin-ibn-arabi-e-le-donne/>

²⁶ Cfr. Mu'jam, p. 680, *Al-Ajwiba al-La-IQA* di 'Ibn Arabi, fol. 9 bis, <https://sufi.it/sufismo-posts/sapienza-sufi/muhyiddin-ibn-arabi-e-le-donne/>

²⁷ Mu'jam, p. 912, *Manzil-Qutb Ibn al 'Arabi*, p. 2., <https://sufi.it/sufismo-posts/sapienza-sufi/muhyiddin-ibn-arabi-e-le-donne/>

²⁸ Mu'jam, p. 912, e *Fut.*, II.555., <https://sufi.it/sufismo-posts/sapienza-sufi/muhyiddin-ibn-arabi-e-le-donne/>

²⁹ Mu'jam, p. 913, e *Fut.*, III.136-7., <https://sufi.it/sufismo-posts/sapienza-sufi/muhyiddin-ibn-arabi-e-le-donne/>

lasciatevi ingannare dall'affermazione del Profeta (S.a.w.s) : non prospereranno coloro che danno la sovranità alle donne”, perché stiamo discutendo la sovranità data da Dio, non la sovranità data dal popolo e l'affermazione si riferiva alle persone che concedono la sovranità. Poteva non aggiungere altro al riguardo, ma il Profeta (S.a.w.s), disse: Le donne e gli uomini sono fratelli (Shaqâiq), e questo sarebbe stato sufficiente per tutto”. Questo vale a dire che tutto ciò che raggiunge l'uomo in termini di stazioni, gradi, è anche possibile per qualsiasi donna che “Dio desidera”.³⁰

Pertanto, l'essenza di uomini e donne come “*fratelli*” è stata la base su cui Ibn 'Arabi ha affermato che un fratello è un simile, uguale e allo stesso livello. Come risultato, la donna è uguale all'uomo, nell'attitudine per la stazioni di santità.

Il limite che restringe la donna, e che lei non può superare, è quello di inviata e della missione profetica (*Risala wa-Ba'th*).

Ibn 'Arabi, dice che la donna condivide il grado di perfezione dell'uomo e che l'uomo è abbellito da una perfezione superlativa: quella di inviata e della missione profetica³¹. In questo senso, lei è uguale a tutti i musulmani dopo la profezia visto che è stato sigillato con la persona di Muḥammad (S.a.w.s).

Con Dante vi è un capovolgimento totale della concezione della figura femminile, il Sommo Poeta concepisce l'amore come strumento per avvicinarsi a Dio criticando invece la libertà dei costumi sessuali, letta come simbolo di degenerazione morale. Per Dante la donna non deve essere oggetto di un piacere terreno, ella è invece il tramite fra l'uomo e Dio, è colei che, attraverso un amore sublimato ed etereo, permette agli uomini di poter entrare nella grazia divina e ricevere la salvezza eterna. La figura femminile è una presenza quasi divina, le sue fattezze, le sue movenze ricordano quelle di un angelo e ne fanno un oggetto di profonda ammirazione e contemplazione, libero da qualsiasi pensiero sensuale e lussurioso.

Per Ibn 'Arabi, invece, la questione è diversa. Egli vede che quando l'uomo ama la donna, egli desidera l'unione, cioè l'unione più completa che nell'amore sia possibile; e nella forma corporea composta di elementi non esiste unione più intensa di quella dell'atto coniugale. Con essa la voluttà pervede ogni parte del corpo. Essa è un tipo di connessione tra due elementi per produrre un terzo e così la donna è come la natura che è l'origine di ogni esistente.

Per Ibn 'Arabi, la questione dell'amore tra un uomo e una donna è basata sull'idea della nostalgia che prova l'individuo verso la sua patria: la donna sente la nostalgia verso il suo uomo perché egli rappresenta per lei la sua origine e lui sente la nostalgia verso la sua donna perché ella rappresenta per lui una parte integrante di se stesso. In questa prospettiva Ibn 'Arabi fa della donna una figura divina in cui l'uomo vede la sua completezza e ricorda l'onnipotenza di Dio nella creazione della donna.

Tutto il rapporto tra Dante e la sua donna amata era basato sullo sguardo da parte di Dante e sul saluto da parte di Beatrice perché secondo Dante la donna è un essere divino irraggiungibile rispetto all'umiltà dell'uomo, mentre in Ibn 'Arabi c'era un rapporto diretto spirituale e fisico senza il quale l'amore non si completa. Nell'amore di Dante non si trova un rapporto matrimoniale perché la donna per lui ingenera nell'uomo un sentimento di elevazione e di perfezione il che può causare ansia fisica per cui il tale rapporto non può assumere un amore simile.

³⁰ Fut., III.89, <https://sufi.it/sufismo-posts/sapienza-sufi/muhyiddin-ibn-arabi-e-le-donne/>

³¹ Ibid., III.88., <https://sufi.it/sufismo-posts/sapienza-sufi/muhyiddin-ibn-arabi-e-le-donne/>

La donna-angelo secondo Dante è quella che viene allontanata dalla semplice bellezza esteriore, e a cui viene riconosciuta anche la virtù della nobiltà interiore., che la fa assomigliare a Dio al punto da darle la capacità di innalzare spritualmente coloro che l'amano; mentre la donna per Ibn 'Arabi è bella esteriormente, credente, eloquente e generosa:

طفيلة هيفاء، تقيد النظر، وتزين المحاضر، وتحير المناظر، تسمى بالنظام؛ تلقب بعين الشمس وإلبيها من العابدات العالمات السابحات الزاهدات شيخة الحرمين، وتربية البلد الأمين الأعظم بلا مئين، ساحرة الطرف، عراقية الطرف، إن أسهبت أتعبت، وإن أوجزت أعجزت، وإن أفصحت أوضحت، إن نطقت خرس قس بن ساعدة، وإن كرمت خنس معن بن زائدة، وإن وقت قصر السمؤال خطاه، وأغرى ورأى بظهر الغرر وامتطاه، ولاولا النفوس الضعيفة السريعة الأمراض، السيئة الأعراض، لأخذت في شرح ما أودع الله تعالى في خلقها من الحسن، وفي خُلقها الذي هو روضة المزن.³²

Qui si nota che Ibn 'Arabi parla della sua donna amata in modo molto diretto e chiaro menzionando anche il suo nome, *Nizam*, mentre Dante per difendere la segretezza del suo sentimento comincia a scrivere sonetti che dedica però ad altre donne.

Dante vede che il raggiungimento della felicità consiste non nel ricevere qualcosa dalla donna amata, quanto nel donarle il proprio amore cantandone le lodi: lodare Beatrice significa lodare il sentimento d'amore, capace di nobilitare gli animi. (Capp. XIII-XXI)

La felicità per Ibn 'Arabi consiste nella vita che è amore, per gli amici, per una donna, per un uomo, per un animale, per ogni creatura e per ogni elemento, per l'Universo.

Concludendo, entrambi gli autori hanno trattato l'amore per la figura femminile come un motivo per l'esistenza, come un mezzo per innalzare l'essere umano all'amore per Dio ma sono diversi nel modo di trattare tale amore.

22-23 محى الدين ابن عربي، ديوان ترجمان الأشواق، الطبعة الأولى، دار المعرفة، بيروت-لبنان، 2005، ص. 32

Beatrice in Muḥammad Mandūr's Words

Paola Viviani

Dipartimento di Scienze Politiche
Università degli Studi della Campania *Luigi Vanvitelli*
Caserta, Italy
e-mail: paola.viviani@unicampania.it

Abstract:

The unique relationship between the famous Italian poet Dante and his loved Beatrice was analyzed by the Egyptian critic Muḥammad Mandūr in a text in two parts appeared in *Namādiğ bašariyyah*, a collection of articles, the majority of which had been published in the Egyptian press in the 1940s. Of the two parts comprised in the said text, the former deals with Beatrice in *La Vita Nuova*. In this paper, focus will be put on this section itself, in the attempt to highlight the way how Muḥammad Mandūr introduced the figures of this real and imagined woman, and of Dante, to the Arab and Egyptian audience. Mandūr wished to show to what extent and why the Italian poet's art could be labelled as eternal, according to the critical method he was following those years, for which he owed much to |āhā Ḥusayn, Gustave Lanson, and Plato. This period in his literary activity is remembered as being *al-marḥalah* – or *al-naz'ah* – *al-ğamāliyyah al-insāniyyah*.

Keywords: Dante-Beatrice-Mandūr-*La Vita Nuova-al-marḥalah* – or *al-naz'ah* – *al-ğamāliyyah al-insāniyyah*

Abstract:

La specialissima relazione tra il famoso poeta italiano Dante e la sua amata Beatrice è stata analizzata dal critico egiziano Muḥammad Mandūr in un testo diviso in due parti apparso in *Namādiğ bašariyyah*, una raccolta di articoli, la maggioranza dei quali pubblicati sulla stampa egiziana negli anni Quaranta del Novecento. La prima sezione dello scritto riguarda Beatrice nella *Vita Nuova*. In questo contributo, ci si focalizzerà su di essa, per cercare di mettere in luce la modalità in cui Muḥammad Mandūr ha presentato anzitutto la figura di Beatrice, donna reale e immaginaria insieme, e quella di Dante al pubblico arabo ed egiziano. Mandūr desiderava mostrare fino a che punto e perché l'arte del poeta italiano potesse essere definita eterna, sulla base del metodo critico che egli seguiva in quegli anni, per il quale era in forte debito nei confronti di |āhā Ḥusayn, Gustave Lanson e Platone. Questo periodo della sua attività letteraria è ricordata come *al-marḥalah* – or *al-naz'ah* – *al-ğamāliyyah al-insāniyyah*.

Parole chiave: Dante-Beatrice-Mandūr-*La Vita Nuova-al-marḥalah* – or *al-naz'ah* – *al-ğamāliyyah al-insāniyyah*

1. Riflessioni introduttive

In occasione dei festeggiamenti del settecentenario della morte di Dante Alighieri, mi è sembrato che fosse interessante interrogarsi su come la critica araba, ed egiziana soprattutto, avesse indagato l'universo del celebre poeta italiano e, nello specifico, come lo avesse fatto colui che è conosciuto come *Šayḥ al-nuqqād* (Il signore dei critici), ossia Muḥammad Mandūr (1907-1965). Lo scopo di questo contributo è di soffermarsi su alcune pagine vergate da Mandūr in cui viene illustrata al lettore egiziano e arabo una delle figure principali di cui il Fiorentino ha cantato, Beatrice. L'attenzione è dunque caduta su un saggio diviso in due parti a firma dell'eminente critico, il quale in esse ha studiato per l'appunto la figura di Beatrice, così come descritta nella *Vita Nuova* e nella *Commedia*.

Lo scritto su Beatrice è stato pubblicato per intero nella raccolta di saggi *Namādiğ bašariyyah* (Figure umane), in cui vengono presentati al lettore arabofono alcuni dei principali personaggi letterari di lavori occidentali risalenti a varie epoche¹. Alcuni dei saggi presenti nel volume erano apparsi tra il 1941 e il 1944 su due importanti riviste egiziane, *al-Ṭaqāfah* (La Cultura, 1939-1952), diretta da Aḥmad Amīn (1886-1954), un uomo e intellettuale fondamentale nella vita professionale di Muḥammad Mandūr (al-'Umrānī, 1988, p. 35 ss.), e *al-Risālah* (Il Messaggio, 1932-1965), diretta da Aḥmad Ḥasan al-Zayyāt (1885-1968). Su *al-Ṭaqāfah* era stata pubblicata, tra gli altri scritti, la parte iniziale del testo su Beatrice, quella incentrata sulla *Vita Nuova* – seppur con incursioni nella *Commedia* e altre rime dantesche, come si vedrà nel prosieguo –, il 30 settembre 1941, sul n. 144 (Mandūr, 1941, pp. 1274-1279).

Muḥammad Mandūr non era un dantista, eppure fu elogiato per questo suo breve lavoro da uno studioso coevo che, invece, ha dedicato la propria attività all'opera del Fiorentino. Si ritiene pertanto utile e non privo di interesse, in questo contesto, citare le parole di lode e ammirazione rivolte a Mandūr in un articolo del 1955 dall'eminente dantista Professor Hassan Osman (Ḥasan 'Uṭmān), autore di una celebre traduzione araba in prosa della *Commedia* (1955-1969), la cui prima parte, l'*Inferno*, era stata appena ultimata, come annuncia egli stesso nella chiusa dello scritto (Osman, 1955, p. 52). Si tratta di poche ma significative righe apparse all'interno di questa rassegna degli studi dedicati a Dante e alla sua opera nel mondo arabo, con particolare riferimento alla *Commedia*, nonché delle traduzioni arabe di questa. Tra gli scritti sul Fiorentino, è per l'appunto citato quello firmato da Muḥammad Mandūr nella sua raccolta, che Osman data al 1951. Quest'ultimo dichiara:

Muhammad Mandour, an eminent Egyptian author and writer, has included two chapters on Beatrice in his recent book *Human Figures*. In the first he defines Beatrice's place in the *Vita Nuova*, as Dante's inspiration for the writing of great poetry. In the second he expounds Beatrice's role in the *Divine Comedy* and particularly in the *Purgatorio*, as a means to the attainment of eternal bliss. The writer here, as elsewhere, is notable for his clarity, appreciation, insight and his vivid and distinguished style. (Osman, 1955, p. 49)

Prendendo spunto da questa estrema sintesi del contenuto delle pagine in oggetto e dalla lode che Osman tesse delle doti di critico di Muḥammad Mandūr, si seguirà il percorso tracciato

da quest'ultimo nella sua analisi, anche se, nello specifico, ci si concentrerà sulla prima parte di tali pagine, quella concernente la Beatrice della *Vita Nuova*, anche se, lo si vedrà, essa prevede alcune incursioni nella *Commedia*, che diviene il punto focale, invece, della seconda sezione del testo di Mandūr.

Il critico egiziano descrive l'evoluzione cui è andata incontro nel tempo la relazione tra Dante e Beatrice, così come tale rapporto è stato narrato o rievocato o rielaborato dal poeta fiorentino, soffermandosi sulle tappe salienti o, piuttosto, su quelli che Mandūr ritiene essere i momenti topici, nella presentazione dei quali, tuttavia, egli non segue sempre la cronologia fissata da Dante nel suo libello giovanile. Piuttosto, la successione degli eventi (reali o non che fossero, ma comunque trasfigurati nella e dalla materia poetica) viene da Mandūr seguita in taluni punti assai fedelmente, in talaltri con grande libertà, dato che non soltanto egli tralascia moltissimi elementi e situazioni oppure anticipa argomenti per poi tornare sui propri passi e riprendere il filo di un discorso magari lasciato in sospeso, ma oltrepassa anche, talvolta, i limiti della *Vita Nuova*, per poi ritornarvi, in quanto la linea discorsiva lo portava su una determinata direttrice che non poteva allora essere interrotta. Questo modo di procedere doveva essere dettata, a nostro avviso, dall'esigenza di illustrare al pubblico il più chiaramente possibile l'intima essenza della figura di Beatrice. Come spesso accade, analizzare e far comprendere un testo non può sempre significare rimanere strettamente legati all'ordine cronologico degli eventi in esso presentati, qualora l'ermeneuta impegnato in tale compito ritenga necessario, ai fini di una corretta divulgazione e di un appropriato trasferimento della conoscenza, ricorrere all'utilizzo della prolessi, che non implica soltanto un'anticipazione di eventi narrati nella *Vita Nuova*, bensì un superamento dei confini di questo libello, giungendo sino alle *Rime Petrose* e alla *Commedia*. Beatrice, è ben noto, non è uno dei personaggi delle prime, ma è più che mai in esse presente, grazie all'evidente, stridente contrasto tra lei e l'altra amata da Dante qui da lui resa protagonista e che diviene la poetica personificazione del tradimento consumato dall'uomo e poeta nei confronti di Beatrice; nella seconda, la *Commedia*, la *gentilissima* naturalmente ritorna per un rinnovato e sempre più decisivo incontro con Dante. Muḥammad Mandūr descrive con forza e delicatezza insieme questi cruciali passaggi, con l'intento di fornire un quadro esaustivo di Beatrice e del suo significato nella poetica dantesca perché il pubblico arabofono non avvezzo all'universo del poeta italiano potesse cogliere la sostanza di questa muliebre figura.

2. Beatrice e l'esperienza dantesca nella *Vita Nuova*: la lettura di Muḥammad Mandūr

2.1 L'orientamento critico etico-umano e la letteratura sussurrata: il testo letterario per Muḥammad Mandūr

Per poter comprendere compiutamente la lettura personalissima che del rapporto Dante-Beatrice ha condotto Muḥammad Mandūr, è necessario anzitutto riandare ai principi fondamentali del metodo critico da lui inaugurato nella prima fase della propria attività (1939-1944), ossia la fase estetico-umana (o, si potrebbe altresì rendere, dell'umanesimo), *al-marḥalah* – o *al-naz'ah*, orientamento – *al-ḡamāliyyah al-insāniyyah* (al-'Umrānī, 1988, *passim*), la quale affonda le radici nello studio degli insegnamenti del primo Maestro di Mandūr, il grande letterato egiziano ḷāhā Ḥusayn (1889-1973), del filologo, critico e storico della letteratura francese Gustave Lanson (1857-1934), e, infine, nell'ammirazione viscerale

dello *Šayḥ al-nuqqād* per Platone (al-‘Umrānī, 1988, *passim*). Questa teoria è stata esposta dal critico nel libro *Fī ‘l-mīzān al-ġadīd* (La poesia nuova) che, pubblicato nel 1944, raccoglie articoli apparsi precedentemente. Il libro è dedicato a ‘Āhā Ḥusayn, dal quale Mandūr sente di aver preso due elementi fondamentali: «il coraggio di esprimere le proprie opinioni» e «la fede nella cultura occidentale, specialmente in quella greca e in quella francese» (Mandūr, 2020, p. 7). Il critico intendeva porre le basi di una nuova modalità non soltanto di analisi letteraria, ma anche di intendere la letteratura e quindi di composizione artistica. Pertanto, i suoi scritti volevano essere, tra l’altro, un invito agli autori egiziani soprattutto perché si affrancassero da una scrittura roboante e altisonante che privilegiava «il chiasso» (*al-ḤanḤanah*) e si dedicassero, piuttosto, a una letteratura sussurrata (*adab mahmūs*), come si evince da una lettura della raccolta (Mandūr, 2020, pp. 28, 35, 89). Egli sottolinea: «Molti dei nostri scrittori avrebbero bisogno di umiltà. Anzi, di semplicità, perché la loro letteratura diventi un sussurro, così come lo è diventata la maggior parte della letteratura eterna» (Mandūr, 2020, p. 16). *al-Adab al-mahmūs* è, per lui, una letteratura «umana, sincera e autentica» (*insānī šādiq muḥliṣ*) (Mandūr, 2020, p. 25).

Or dunque, sulla base della teoria critica elaborata da Mandūr, per la quale, come già rilevato, tanto egli è stato influenzato dagli insegnamenti di Gustave Lanson e ‘Āhā Ḥusayn, nell’analizzare un testo letterario, un critico arabo moderno dovrebbe fondarsi, da un lato, sulla valutazione della forma e dello stile del testo stesso, e, dall’altro, sull’aspetto umano, che si traduce nella comprensione dell’animo umano. Da ciò consegue che il letterato è colui che aiuta l’Altro a comprendere se stesso tramite l’opera letteraria. Esattamente in ciò consiste l’intimo significato dell’espressione *naqd al-ḥayāh*, che rende il famoso sintagma di Matthew Arnold (1822-1888) *criticism of life*, un principio che, secondo il critico egiziano, è stato da altri frainteso e che, invece, sta a significare il comprendere la vita e l’animo umano (Mandūr, 2020, pp. 167-168).

Si potrebbe dunque concludere questo punto asserendo che analizzare la figura di Beatrice e, nel contempo, quella di Dante, colpito e mutato dall’incontro con la *gentilissima*, significa per Mandūr descrivere tipi umani conoscendo e comprendendo i quali il lettore è messo in grado di scandagliare il proprio animo e di cercare una via per migliorarsi o riscattarsi. Dall’estetica del testo, dalla sua forma, si passa al suo contenuto, che per essere davvero artistico e letterario deve tendere alla conoscenza dell’umanità delle figure, tra loro assai varie, che popolano il mondo, quello reale e quello immaginato.

L’universo della *Vita Nuova* in cui si muove leggiadra Beatrice è dunque quello di un’opera letteraria sussurrata, ossia un’opera letteraria che profuma di eternità?

2.2 La Vita Nuova, «un racconto in cui la letteratura e la vita si mescolano»

Significativo è che il passo chiave del discorso di Socrate dal *Simposio* di Platone, ossia là dove viene delineato il legame tra Amore e Bellezza, sia scelto da Mandūr quale *incipit* del suo scritto. Si tratta, com’è noto, del famoso discorso nel quale Socrate dichiara di riportare le parole della sua Maestra Diotima di Mantinea sulla natura di Eros.

La predilezione di Mandūr per Platone è cosa risaputa, e vi si è fatto cenno in precedenza. Anzi, l’amore di Mandūr per il filosofo greco può dirsi la linfa che dà nutrimento alla teoria critica cui si è accennato e che fu seguita sin dal 1939 dall’intellettuale egiziano, dopo il suo

ritorno in Egitto dalla Francia, dove aveva vissuto ininterrottamente nove anni e dove aveva continuato gli studi giuridici e quelli letterari, questi ultimi iniziati al Cairo sotto la guida di ʾġāhā Ḥusayn. Alla Sorbonne aveva conseguito quattro lauree, tra cui quelle in letteratura francese e greca (al-ʿUmrānī, 1988, p. 27, n. 11), per cui si può ipotizzare che il brano tratto dal *Simposio* sia stato volto in arabo da Mandūr stesso. È da rilevare che esattamente questo brano par costituire – nell’ambito del fondamentale ruolo svolto dalla letteratura e cultura greca nella costruzione dell’universo di Mandūr, all’interno del quale spicca per l’appunto la filosofia platonica – la più autentica base su cui si fonda l’intero impianto teorico dell’intellettuale. Per questo motivo sembra utile riportare il testo proposto da Mandūr nel suo scritto su Beatrice – e la sua traduzione italiana –, per poter osservare da vicino la maniera in cui viene rielaborato il messaggio dal filosofo greco esplicitato nel *Simposio*: da qui il critico egiziano muoverà per entrare nel vivo della discussione e quindi esporre la propria interpretazione di eventi e personaggi della *Vita Nuova* anzitutto.

عندما نسمو من مظاهر الجمال الدنيا إلى الجمال الكامل نلمح ضياءه، نحس أننا قد دنونا من الحب، وفي الحق ما الحب إلا شوطاً نبدوّه مما فوق هذه الأرض من جمال، والبصر منعقد بالجمال المطلق ما يزال يرتفع إليه درجة فدرجة على طول السلم: من جمال الأجسام إلى جمال المشاعر، ومن جمال المشاعر إلى جمال الأفكار، حتى نصل إلى المعرفة المطلقة التي هي إدراك الجمال المطلق. إدراك ذلك المثال الخالد الذي تمنح مشاهدته الحياة قيمتها
(Mandūr, 1997, p. 70)

Quando ci eleviamo dalle manifestazioni del bello di quaggiù al bello in sé, ne vediamo lo splendore e sentiamo di esserci avvicinati all’Amore. In verità, cos’è l’amore se non una meta a partire dalla bellezza che è su questa Terra? La conoscenza del Bello assoluto continua a progredire verso di esso grado a grado lungo la scala: dalla bellezza dei corpi alla bellezza dei sentimenti, dalla bellezza dei sentimenti alla bellezza dei pensieri sino a pervenire alla conoscenza assoluta che è la comprensione del Bello assoluto, la comprensione dell’archetipo eterno la cui visione diretta dona alla vita il suo valore².

Il brano introduce immediatamente il lettore nel mondo di Dante-Beatrice, la cui esperienza, così come narrata nella *Vita Nuova*, diviene una poetica esemplificazione di quanto espresso nel dialogo platonico. Molto interessante è che tutto ciò che segue nel testo di Mandūr rappresenti una chiarificazione di quanto nell’*incipit* è stato espresso, avendo il critico egiziano la precisa intenzione di porre in evidenza i punti per lui assolutamente essenziali, focali, che l’analista e il lettore devono tenere da conto per poter compiutamente affrontare una indagine sulla figura di Beatrice. Nel corso della trattazione di Mandūr verranno selezionati, citati, parafrasati, quegli episodi che meglio, a suo avviso, possono mostrare al pubblico egiziano (e arabo) aspetti forse sconosciuti ai più di una letteratura occidentale imperitura. Effettivamente, se si ritorna al discorso sulla necessità di un *adab mahmūs* in Egitto in particolare, il messaggio del critico è soprattutto rivolto agli scrittori (e agli aspiranti tali) nel Paese del Nilo, ai quali egli vuol illustrare quali siano alcuni tratti di un’arte che aspiri ad essere eterna. Fa ciò descrivendo i fondamentali elementi della storia del legame esistente tra i due amanti fiorentini, la cui essenza può cercarsi invero nell’ideale amore platonico illustrato nel *Simposio*.

Immediatamente dopo il brano tratto dal dialogo platonico, Mandūr rammenta o svela al lettore quale opera ne sia la fonte e quale il precipuo messaggio. Egli sottolinea che nel passo si indicano le tappe attraverso le quali Amore procede per raggiungere il suo fine, la conoscenza del Bello, *al-Kamāl*, al quale Dante sarà condotto per mezzo della «bellezza di Beatrice» (Mandūr, 1997, p. 70). Qui è il compito assegnato alla *gentilissima* amata da Dante. Anzi, Mandūr prosegue chiedendosi quale sia il motivo per il quale Dante persevererà nell'amore per questa fanciulla leggiadra: il motivo sta nel suo essere simbolo della fede (*īmān*) o perché indica, preannuncia il Paradiso? (Mandūr, 1997, p. 70) Questa è la domanda a cui il critico egiziano cercherà di dare una risposta nelle pagine che seguono.

E ciò farà indugiando, almeno al principio, su un particolare: il sorriso (*ibtisāmah*) di Beatrice. La prima ricorrenza del termine avviene allorché il critico egiziano compie un'incursione in *Purgatorio* XVI, vv. 86-88, laddove Dante descrive «l'anima semplicetta» la quale si presenta «a guisa di fanciulla / che piangendo e ridendo pargoleggia». Ebbene, il lemma *ibtisāmah* viene da questo punto ripetuto più volte da Mandūr, ma d'ora in avanti con riferimento al sorriso di Beatrice. «Che portentoso!», Mandūr scrive. «Una piccola fanciulla invia il proprio sorriso a questo grande cuore e il sorriso rimbalza, ormai divenuto poesia che tanti animi ha scosso...» (Mandūr, 1997, p. 70), ed è ancora questo sorriso che risolve Dante provato dall'esilio (concreto e intellettuale – si consideri il “traviamento” che, nella *Vita Nuova*, dalla *gentilissima* lo porta ad avvicinarsi alla *gentile*, quindi dalla teologia alla filosofia) e che, continua Mandūr, «plasma una bellezza in cui è una potentissima ebbrezza, quella della creazione» (Mandūr, 1997, p. 70).

Segue la presentazione di Beatrice quale figura storica e quella dell'opera *La Vita Nuova*, in cui, viene spiegato, prosa e poesia si alternano offrendo una storia particolare in cui, soprattutto, vi è una mescolanza, una con-fusione tra letteratura e vita, la già citata frase «un racconto in cui la letteratura e la vita si mescolano» (Mandūr, 1997, p. 71), il che è un chiaro rimando alla teoria critica estetico-umana propria di Mandūr. Il particolare aiuta il lettore a comprendere il perché della trattazione di quest'opera e della figura di Beatrice da parte di Mandūr: *La Vita Nuova*, infatti, è a pieno titolo, secondo i canoni stabiliti dal critico egiziano, un lavoro letterario eterno, e la sua protagonista un tipo “umano” degno di essere descritto alle persone di ogni tempo.

Per chiarire compiutamente le proprie asserzioni, Mandūr si sofferma sulla celebre narrazione del primo incontro tra i due fanciulli, la cui descrizione verrà anch'essa, come già accaduto con un altro passo in precedenza, proposta in tre forme: l'originale dantesco, la trasposizione in arabo (benché non vi sia, in chi scrive, la certezza che sia stato lo stesso Mandūr a compierla)³ e la traduzione italiana di questa.

Apparvemi vestita di nobilissimo colore umile ed onesto sanguigno, cinta e ornata alla guisa che alla sua giovanissima etade si convenia. In quel punto dico veracemente che lo spirito della vita, lo quale dimora nella segretissima camera del cuore, cominciò a tremare sì fortemente, che apparia nelli menomi polsi orribilmente; e tremando, disse queste parole: *Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur mihi*. In quel punto lo spirito animale, il quale dimora nell'alta camera, nella quale tutti li spiriti sensitivi portano le loro percezioni, si cominciò a maravigliare molto; e parlando specialmente alli spiriti del viso, disse queste

parole: *Apparuit iam beatitudo vestra*. In quel punto lo spirito naturale, il quale dimora in quella parte ove si ministra lo nutrimento nostro, cominciò a piangere; e, piangendo, disse queste parole: *Heu miser!, quia frequenter impeditus ero deinceps*.

D'allora innanzi dico che Amore signoreggiò l'anima mia, la quale fu sì tosto a lui dispensata; e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria, per la virtù che gli dava la mia imaginazione, che mi convenia fare tutti i suoi piaceri compiutamente. Egli mi comandava molte volte che io cercassi per vedere quest'angiola giovanissima, ond'io nella mia puerizia molte volte l'andai cercando; e vedeala di sì nobili e laudabili portamenti, che certo di lei si potea dire quella parola del poeta Omero: *Ella non pareo figliuola d'uomo mortale, ma di Dio*. (VN, I)

رأيتها في ثوب أحمر جليلة متواضعة، وقد علق حزامها الثوب فيما ينم عن طفولة خالصة، فاهتزت في قباب قلبي الخفية روح الحياة، وسرت تلك الهزة العنيفة بأوعية دمي ما دق منها وما جل، وصاحت بي روح الحياة ها هو إله أقوى منك سلطاناً، ها هو قادم، وإنه لخضعك. ومنذ ذلك الحين مازج الحب نفسي التي أضحت أسيرة له، وزاد من سلطانه ما منحه خيالي من قوة، حتى لم أستطع إلا أن أذعن له في كل أمر، ولكم عدوت في الطرقات وأنا بعد غض الإهاب خلف تلك الحسنة، ولكم رأيتها قادمة وفيها من الجلال والنبيل ما يحق معه أن نقول فيها ما قال هوميروس، في الحق إنها لا تلوح بنت بشر. بل بنت إله

(Mandūr, 1997, p. 71)

La vidi vestita di rosso, (appariva) nobile e umile, con la veste cinta così come si conveniva alla fanciullezza. Nascosto nelle concavità remote del mio cuore, lo spirito della vita tremò, e quel vigoroso tremore nei vasi del cuore ne provocava il pulsare, or debole or possente. Lo spirito della vita in me esclamò: *Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur mihi*. Ecco che giunge a dominarti. Da quel momento, l'amore si fuse con la mia anima, che ne divenne prigioniera. Il suo potere crebbe per la forza che gli conferiva la mia immaginazione, sino a che non potei far altro che arrendermi a esso completamente. Quante volte andai per le vie, giovanetto, dietro a quella bella; quante volte la vidi avanzare nobile e splendida, tanto che giustamente poteva dirsi di lei ciò che disse Omero: *Ella non pareo figliuola d'uomo mortale, ma di Dio*.

Come si può ben notare, la trasposizione offerta nel saggio dell'Egiziano, e che è posta tra virgolette caporali, stanti a significare che qui dovrebbe trattarsi di una vera e propria citazione, non è in realtà tale. Non è, cioè, una traduzione fedele – per quanto una traduzione possa esserlo –, bensì una sintesi e parafrasi, ma anche una riduzione, in qualche punto. Alcuni passaggi sono difatti esclusi o sintetizzati. Tuttavia, il nucleo essenziale della descrizione fisica e morale della fanciulla e, insieme, del nascente tormento amoroso in Dante suo coetaneo risaltano con accenti poetici che, grandemente percepibili nella prosa del Fiorentino, vengono qui smussati da un intento che appare essere ermeneutico e pedagogico, in linea con il carattere generale dell'intero scritto del critico egiziano.

Introducendo il secondo incontro tra Dante e Beatrice, avvenuto come noto a nove anni di distanza dal precedente, Mandūr fa accenno alla rilevanza della simbologia numerica nel Medioevo e, nello specifico, del numero nove nell'opera dantesca, giacché esso è basato sul tre, il quale ovviamente allude alla Trinità, una sorta di profezia dell'autentico significato

della giovanetta per lui (Mandūr, 1997, p. 71). Mandūr offre in questo punto una parafrasi, con molte omissioni, di VN, II, dove dalla prima persona della narrazione omodiegetica e autodiegetica del testo originale si passa alla terza persona di una narrazione eterodiegetica in cui la voce narrante è onnisciente. Qui, nuovamente, il critico egiziano utilizza il lemma *ibtisāmah*, che è reiterato tre volte, quasi rappresentando ciò un richiamo alla Trinità e al Bello, di cui si fa presaga figura colei dalla quale si irradia quel sorriso:

رأها هذه المرة في ثوب أبيض، وهي مارة بإحدى الطرق، وإلى مكانه اتجهت ببصرها وعلى شفيتها ابتسامة،
(Mandūr, 1997, p. 71) وتلقي الشاعر ابتسامتها بقلب خاشع، وكأن الابتسامة فيض من
رضا الله.

[Dante] [l]a vide questa volta con una bianca veste mentre andava per una via. Verso il luogo dov'egli era, ella rivolse lo sguardo con sulle labbra un sorriso. Il poeta accolse il di lei sorriso con cuore sottomesso, come se il sorriso fosse emanazione del favore divino.

Si ricordi il testo fonte di Dante:

questa mirabile donna apparve a me, vestita di colore bianchissimo, in mezzo di due gentili donne, le quali erano di più lunga etade; e, passando per una via, volse gli occhi verso quella parte ov'io era molto pauroso; e per la sua ineffabile cortesia, la quale è oggi meritata nel grande secolo, mi salutò virtuosamente tanto, che mi parve allora vedere tutti li termini della beatitudine.

Il sorriso di Beatrice, su cui tanto insiste Mandūr, è sottinteso nel testo fonte, giacché implicito nella foggia del saluto della madonna della poesia stilnovista. Esso è dal critico egiziano reso esplicito per un intento che, ancora una volta, appare didattico, ossia quello di spiegare al pubblico arabo e soprattutto egiziano alcune convenzioni della lirica cortese occidentale, che peraltro ha tanti tratti in comune con la poesia d'amore, il *gāzal*, com'è notorio. Su questo aspetto il critico si soffermerà dopo poco più di una volta, pur senza dilungarsi, come se, in realtà, non gli premesse tanto offrire un'attenta disamina della questione, il che, in effetti, avrebbe comportato una grande digressione, rispetto al tema del saggio.

Nondimeno, egli in effetti compie una digressione, ma di natura completamente diversa, la quale rivela, da una parte, una profonda tenerezza e delicatezza dell'uomo Muḥammad Mandūr, mentre dall'altra catapulta il lettore nuovamente in una concreta esemplificazione del significato de *al-naz'ah al-ḡamāliyyah al-insāniyyah* di cui il critico si fa portavoce e che, in fin dei conti, crea un legame tra le istanze della critica letteraria moderna fondata sull'analisi del testo scientificamente condotta e la sensibilità profonda dell'uomo mediterraneo e, nello specifico, di quello egiziano. Mandūr, infatti, nell'illustrare al lettore quanto la gioia e l'ebbrezza di Dante nell'udire per la prima volta l'amata rivolgersi a lui direttamente avessero spinto il giovane a desiderare la solitudine e il raccoglimento, paragona questa sua esigenza a quella avvertita da una persona privata dell'affetto materno sin dall'infanzia e che cerchi un qualche conforto presso la matrigna (Mandūr 1997, p. 71).

Questo parallelismo è apparentemente fuor di luogo, non consono al discorso qui condotto, quasi fuorviante e dissonante, se non fosse per la notoria condizione di Dante rimasto orfano in tenera età, condizione che però non viene spiegata in questo scritto, ma evidentemente data per conosciuta al pubblico arabo. Anzi, Beatrice par essere qui metafora della madre dispensatrice d'amore, e quindi la mente corre al paragone madre-Beatrice presente in *Paradiso* XXII, 1-3. L'accennare alla condizione di orfano o comunque di giovane orfano da lungo tempo dell'affetto materno è anche in questo caso indice della volontà di Mandūr di esaltare la precipua caratteristica dell'opera d'arte eterna, la quale ha l'obiettivo di aiutare il fruitore a comprendere se stesso attraverso il contatto con le figure letterarie.

Mandūr continua raccontando che il sorriso di Beatrice avrebbe continuato ad apparire a Dante in sogno, quel sogno che lo avrebbe condotto a poetare nel nuovo stile. Il critico egiziano si sofferma dipoi sulla debolezza di Dante e il suo, stavolta, sorriso dinanzi alle domande della gente sul suo stato, visibilmente dovuto all'amore per una donna che, secondo le convenzioni poetiche, doveva rimanere sconosciuta. Vi è quindi un riferimento alla poesia di 'Umar b. Abī Rabī'ah il quale, famoso cantore dell'amore cittadino carnale e promiscuo, ma anche dell'amore totalizzante che nutriva nei confronti di Turayyā, nei suoi versi dimostra di adottare le regole e i modi che, secoli dopo, sarebbero stati propri dell'amor cortese (Colominas Aparicio, 2010-2011) e che implicavano, ad esempio, la presenza di una o più donne dello schermo (Mandūr, 1997, pp. 71-72)⁴.

Oltre a nutrire un profondo amore – sin dagli inizi sacro e chissà per quale ragione impossibile da concretizzarsi nella vita terrena, nonostante il grande legame di amicizia tra le famiglie dei due giovani – per Beatrice, che era in realtà già andata in sposa a Simone de' Bardi, Dante, che doveva essere fidanzato con la futura moglie Gemma Donati, non disdegnava di intrattenere relazioni con altre donne (Mandūr, 1997, p. 72). Di nuovo l'esistenza reale e concreta entra nell'arte e il critico crea una connessione tra il mondo occidentale e quello arabo-musulmano, dove il riferirsi all'istituzione del matrimonio combinato era un tasto estremamente sensibile ancora nel XX secolo, così come lo era quello dell'amore idealizzato e niente affatto realizzabile, l'unica evasione dalla realtà per due giovani destinati a non vivere pienamente il proprio amore. Mandūr spiega l'irrequietezza amorosa di Dante – che sarebbe iniziata dopo il matrimonio della *gentilissima* – con l'immenso suo dolore per l'impossibilità di concretizzare l'affetto che prova per Beatrice, e una delle donne a cui si lega è Pietra (Mandūr, 1997, p. 72).

Proseguendo con la usuale pacatezza e delicatezza, che sembrano rendere la sua prosa simile a quella sussurrata, Mandūr si dice sorpreso del fatto che il Fiorentino abbia ammesso di essere oltremodo infatuato di Pietra. Certo, sembra di poter chiosare, si trattava di due tipi ben diversi d'amore che egli provava per lei, da un lato, e per Beatrice, dall'altro, eppure è come se le parole di Mandūr volessero sottolineare una certa sua difficoltà nel riuscire a comprendere come Dante avesse avuto l'ardire, quasi, di deviare da un amore celeste per abbandonarsi a un tipo di relazione totalmente differente. Soprattutto, però, il critico egiziano pone l'accento su due fattori niente affatto irrilevanti nella vita di un amante, ossia il dolore e la tristezza, che sempre portano l'uomo a perdere la rotta, e ciò è quanto dovette provare Dante, quasi indotto così, dallo sconforto, a tradire Beatrice, la cui morte, avvenuta nel 1290, avrebbe «purificato il suo amore, mentre la giovane si sarebbe trasformata nell'angelo

indicante al poeta la strada verso il Bello» (Mandūr, 1997: pp. 72-73). Impossibile dire, commenta Mandūr, se ciò sia vero, ma certo Dante visse tribolazioni in amore e politica, come testimoniato dal celeberrimo *incipit* della *Commedia* (Mandūr, 1997, p. 73). La sua veemente personalità lo avrebbe portato a comporre le già menzionate *Rime petrose*, al cui interno sono per l'Egiziano di particolare interesse i vv. 66-78 da *Così nel mio parlar voglio esser aspro*. In questi versi, la descrizione è così cruda per parole e immagini che all'ascoltatore e al lettore la caduta giù per i "gradini" di platonica memoria che fanno progredire l'amante verso la contemplazione del Bello si offre con lampante plasticità che, in qualche maniera, sembra stordire e anche rattristare (Mandūr, 1997, p. 73).

Dante avrebbe sempre fatto dipendere la propria vita dal sorriso di Beatrice, la quale in eterno avrebbe conservato un'immagine virginale. Anche a tal proposito, ossia nel sottolineare che si possa trarre continua ispirazione poetica da una donna, il critico egiziano ricorre a esempi di poesia araba classica perché in questo modo si crei un legame palpabile e comprensibile ai lettori tra l'arte del vate occidentale e l'arte di grandi e ben note personalità del mondo arabomusulmano. Più in generale, per dimostrare anche ai lettori più restii la presenza di elementi comuni tra le due tradizioni poetiche che potrebbero indicare quanto fin dal più lontano passato la poesia e letteratura araba abbiano in sé quei caratteri di eternità ravvisabile nelle opere occidentali e, nel caso specifico, in quella del Fiorentino⁵.

Secondo l'interpretazione di Mandūr, sarebbe stata la forza di Dante a non permettergli di tenere celata lungamente la verità, continuando a ricorrere alle donne dello schermo, come dettava la tradizione dell'amor cortese occidentale, e quella araba similare. Questo perché avendo Dante seguito fedelmente tale pratica e avendo le cattive lingue informato Beatrice del suo presunto profondo attaccamento a un'altra donna, Beatrice, alla prima occasione, gli aveva tolto il saluto (Mandūr, 1997, pp. 73-74; VN, X). Il successivo incontro casuale con la *gentilissima* (VN, XIV) finalmente svela all'intera Firenze la verità, e il dolore di Dante lo porterà a scrivere il sonetto *Ciò che m'incontra nella mente more* (VN, XV), la cui sintesi in arabo viene presentata da Mandūr, il quale prima aveva offerto al lettore arabo anche la versione del momento del suddetto incontro tra i due amanti (Mandūr, 1997, p. 74). Ormai la verità è stata rivelata a tutte le donne che, ridendo di lui, gli chiedono, in sostanza, perché ami qualcuno/qualcosa di inarrivabile per lui (VN, XVIII), un episodio che dà l'agio al critico egiziano di ricordare ai propri lettori un episodio occorso tra le «donne degli arabi» e il celebre poeta dell'amore 'udrīta Ġamīl (Mandūr, 1997, p. 74). Come ben si sa, frutto delle riflessioni conseguenti di Dante è una delle più famose sue canzoni, ossia *Donne che avete intelletto d'amore* (VN, XIX), di alcuni versi (vv. 29-42) della quale viene da Mandūr proposta una traduzione/adattamento (Mandūr, 1997, pp. 74-75), perché questo è, nell'opinione del critico, il punto esatto in cui Beatrice si trasforma nel «simbolo del Bello e nella strada che a esso conduce [...]. E chi non sente che ora stiamo salendo i gradini di Platone e che nella giovane non si ravvisa più un corpo da desiderare, bensì la bellezza di uno spirito che è ormai evidente [...]?» (Mandūr, 1997, p. 75). In questo punto, dunque, si palesa quanto Dante avesse ben appreso gli insegnamenti platonici impartitigli da Brunetto Latini, ed è qui, ancora, che viene dal Fiorentino espresso egregiamente l'ideale cortese e della cavalleria. In pochi righe è condensato un intero universo: «In tal modo, si riuniscono nella nostra giovane [Beatrice] tutte le correnti spirituali diffuse nel Medioevo, concentrate

nell'animo di Dante, che rappresenta quell'epoca nei suoi aspetti più profondi [...]» (Mandūr, 1997, p. 75). Poi giungono la morte di Folco Portinari, padre di Beatrice; la malattia di Dante; il presagio della morte della *gentilissima*; la sua dipartita nel 1290; il dolore che colpisce l'intera città di Firenze e la notizia che rimbalza tra i grandi della Terra grazie a Dante (VN, XXII-XXX). Finalmente, il poeta trova un qualche conforto nella donna gentile, simbolo della filosofia (VN, XXXV-XXXVIII), e quindi il pentimento di Dante allorché ha la visione di Beatrice vestita di rosso come al primo incontro e la decisione di abbandonare il pensiero della donna gentile per ritornare alla sola «gentilissima Beatrice» (VN, XXXIX).

Ancora una volta, per il critico egiziano il dolore per la perdita dell'amata porta Dante a scegliere quasi delle "distrazioni", che egli trova nella politica, ma le sue scelte, come si sa, lo condurranno all'esilio e a prendere le distanze da una certa politica. Pertanto, scrive Mandūr, il poeta ritorna al suo Amore e, come Dante verga in VN, XLII, la nuova visione di Beatrice lo persuade a dedicarsi allo studio per poter «dire di lei quello che mai non fu detto d'alcuna» e spera, infine, di ricongiungersi un giorno con lei in Cielo, se Dio lo vorrà. Dante infatti nella *Commedia* parlerà di Beatrice, che dal *Purgatorio* lo guiderà verso il *Paradiso* (Mandūr, 1994, p. 77).

3. Conclusione

Beatrice e Dante nella *Vita Nuova*: Muḥammad Mandūr ne ha illustrato le caratteristiche peculiari in una maniera molto delicata e riuscendo a coglierne l'aerea natura. Al contempo, ha scritto di Beatrice e del suo significato all'interno della poetica dantesca in modo erudito e, insieme, chiaro, perché l'essenza del messaggio dal Fiorentino veicolato attraverso la propria amata potesse essere facilmente attingibile anche da chi per la prima volta a tale figura muliebre si accostasse. Un aspetto sul quale sembra opportuno tornare e rimarcare, è che la lettura di queste pagine rivela un profondo intento pedagogico che si esplicita attraverso un utilizzo di un linguaggio e uno stile elegante e tuttavia di facile comprensione; il ricorso a traduzioni/adattamenti e parafrasi di alcuni passaggi ritenuti fondamentali per riuscire a comprendere appieno la natura e peculiarità del rapporto Dante-Beatrice; il ricorso, poi, alla comparazione con autori, generi e tematiche ben note al pubblico arabo-egiziano con una conoscenza della tradizione letteraria classica, nonché una certa dimestichezza con la cultura dell'antica Grecia. Il lettore destinatario delle pagine di Muḥammad Mandūr è quindi colto, pertanto quella del critico egiziano può dirsi alta divulgazione, non scevra, tuttavia, di uno sguardo rivolto anche a un pubblico medio che desideri arricchire il proprio bagaglio culturale grazie a letture in cui l'erudizione, l'eleganza stilistica, l'umanità e profondità di analisi risaltano.

Il modo in cui Mandūr presenta l'universo dantesco e specialmente la relazione Dante-Beatrice è una scrittura originale che se da una parte si sostanzia di traduzione, compendio e sintesi/compilazione, dall'altra reca in sé una delicata poesia che rende questa presentazione una sorta di specchio in cui l'anima dei due protagonisti si riflette rivelandosi pienamente.

Notes

1. Diverse sono state le edizioni dell'opera. La prima sarebbe apparsa nel periodo 1943-1944 (al-'Umrānī, 1988, p. 69). Per la redazione di questo contributo è stata consultata l'edizione del 1997. Cfr. la Bibliografia.

1 Si veda anche la traduzione dall'originale greco a opera di Giovanni Reale: «[...] la giusta maniera di procedere da sé o di essere condotto da un altro nelle cose d'amore è questa: prendendo le mosse dalle cose belle di quaggiù, al fine di raggiungere quel Bello, salire sempre di più, come procedendo per gradini, da un solo corpo bello a due, e da due a tutti i corpi belli, e da tutti i corpi belli alle belle attività umane, e da queste alle belle conoscenze, e dalle conoscenze procedere fino a che non si pervenga a quella conoscenza che è conoscenza di null'altro se non del Bello stesso, e così, giungendo al termine, conoscere ciò che è il bello in sé» (Platone, 2001, p. 518).

1 Per una recentissima traduzione, cfr. quella effettuata dal Prof. Hussein Mahmoud nel 2021.

1 Cfr. anche Fawzy, 2021.

1 Mandūr cita 'Ubayd Allāh b. Qays b. al-Ruqayyāt e Umm al-Banīn; di 'Umar b. Abī Rabī'ah nella sua relazione con Sakīnah bt. al-Ḥusayn e 'Ā'isah bt. Ṭalḥah, e con la sorella e la figlia del Califfo 'Abd al-Malik b. Marwān.

Bibliografia

- Alighieri, D. (1918). *La Vita Nuova*. Commento per le scuole e per gli studiosi di Giovanni Federzoni. Nicola Zanichelli.
- Alighieri, D. (1966-1967). *Commedia*. A cura di Giorgio Petrocchi. 3 voll. Mondadori. http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_1/t317.pdf.
- Alighieri, D. (1995). *Rime*. A cura di Gianfranco Contini e con un saggio di Maurizio Pertugi. Giulio Einaudi editore. http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_1/t10.pdf.
- Alġiyīrī, D. (2021). *Ḥayāh ġadīdah*. Tarġamahu min al-īṭāliyyah D. Ḥusayn Maḥmūd. Dār al-Ma‘ārif.
- Colominas Aparicio, M. (2010-2011). ‘Umar ibn Abī Rabī‘a and Ṭurayyā in *Rawḍat al-qulūb wa-nuzhat al-muḥibb wa-al-maḥbūb*. *Quaderni di Studi Arabi, Nuova Serie, Vol. 5/6*. Arabic Poetry: Studies and Perspectives of Research, 187-198. <https://www.jstor.org/stable/41759374>.
- Fawzy, M. A. (2021). Ibn Hazm vs. Dante Alighieri, due amori a confronto. *Transcultural Journal of Humanities & Social Sciences. Volume 1, Issue 3, March*, 92-114. https://tjhss.journals.ekb.eg/article_160339.html.
- Mandūr, M. (1941). Bītrīs Beatrice. Sanat 1265 – sanat 1290. Fī ‘*Ahd al-ṣabāb Vita Nova*. *al-Taqāfah*, 30 *sībtimbir*, ‘*adad* 144, 1274-1279. <https://archive.alsharekh.org/Articles/155/14935/336114>.
- Mandūr, M. (1997). Bītrīs Beatrice. Sanat 1265 – sanat 1290. Fī ‘*Ahd al-ṣabāb Vita Nova*. In Mandūr, M. *Namādiġ bašariyyah*. Ṭab‘ah mazīdah wa munaqqāḥah (pp. 70-77). al-Qāhirah: Dār Nahḍat Miṣr li ‘l-Ṭibā‘ah wa ‘l-Našr wa ‘l-Tawzī‘. <https://ia803107.us.archive.org/31/items/ktp2019-bskn517/ktp2019-bskn517.pdf>.
- Mandūr, M. (2020). *Fī ‘l-mīzān al-ġadīd*. Mu‘assasat Hindāwī. <https://www.hindawi.org/books/90464240/>.
- Osman, H. (1955). Dante in Arabic. *Annual Report of the Dante Society, with Accompanying Papers. No. 73*, 47-52. <https://www.jstor.org/stable/40166020>.
- Platone (2001). Simposio. Presentazione, traduzione e note di Giovanni Reale. In Platone. *Tutti gli scritti*. A cura di Giovanni Reale (pp. 481-534). 3^a ed. Milano: Bompiani. https://giuseppicapograssi.files.wordpress.com/2015/03/platone_a_cura_di_giovanni_reale_tutti_gli_scribookzz-org.pdf.

al-‘Umrānī, F. (1988). *Taṭawwur al-naẓariyyah al-naqdiyyah ‘inda Muḥammad Mandūr*. al-Dār al-‘Arabiyyah li ’l-Kitāb. <https://www.noor-book.com/-كتاب-تطور-2763-كتاب-النظرية-النقدية-عند-محمد-مندور-pdf>.

Dante arabo : direzioni di indagine.

Giuseppe Cecere
Associate Professor of Arabic Language and Literature
Department of History and Cultures
University of Bologna
email: giuseppe.cecere3@unibo.it

Abstract

Although studies on possible Islamic influences in Dante's work appeared, both in Arab and European journals, since late nineteenth century, it was the publication of *La escatologia musulmana en la Divina Comedia* by Miguel Asín Palacios, in 1919, that symbolically marked the start of an international historiographical debate on the relationships between Dante and the Arab World. Since then, this debate has mainly focused on the "presence" of the Arab-Muslim world in Dante and in his culture. Conversely, the theme of Dante's "presence" in the modern and contemporary Arab world has been less explored until now, at least on the European shores of the Mediterranean, in spite of some praiseworthy exceptions. The present aims precisely at contributing to better investigate attitudes towards Dante in the Arab-speaking world, by proposing some guidelines for a comparative analysis of the translation approaches adopted in the most famous Arabic versions of the *Divine Comedy*: those by ‘Abbūd Abī Rāshid Bey (Tripoli of Libya, 1930-1933), Ḥasan 'Uthmān (Cairo, 1959-1969) and Kāzīm Jihād (Paris, 2002). Beyond the specific reasons of translational interest, this will hopefully pave the way to a broader work, aimed at reconstructing the main trajectories (ideological, cultural and aesthetic) of Dante's 'journey' in the modern and contemporary Arab World.

Keywords : Dante Alighieri ; Arabic translations of the Divine Comedy ; Issues of intercultural and inter-religious translation ; ‘Abbūd Abī Rāshid Bey ; Ḥasan 'Uthmān ; Kāzīm Jihād.

1. Dante e il mondo arabo: traiettorie di un dibattito storiografico

Il settimo centenario della morte di Dante coincide quasi perfettamente con un altro possibile “anniversario” dantesco: il primo centenario della pubblicazione del celebre *discurso* pronunciato da Miguel Asín Palacios presso la Real Academia Española su *La escatologia musulmana en la Divina Comedia* (1919)³³, evento che segna simbolicamente l’avvio, sul piano internazionale, del dibattito storiografico sui rapporti tra Dante e il mondo arabo³⁴.

³³ M. Asín Palacios, *La escatologia musulmana en la Divina comedia / discurso leído en el acto de su recepción por D. Miguel Asín Palacios, y contestación de D. Julián Ribera Tarragó, el día 26 de enero de 1919*, Madrid: Imprenta de Estanislao Maestre, 1919.

³⁴ Per un proficuo orientamento nella ormai sterminata bibliografia su tale dibattito, e per innovative prospettive di analisi tanto sulla questione delle influenze islamiche nella cultura dantesca, quanto sulla ricezione di Dante

In verità, studi su possibili influenze islamiche nell'opera dantesca erano già apparsi, in riviste arabe o europee, sin dagli ultimi decenni del XIX secolo. In particolare, sul versante arabo, la *Risālat al-Ghufrān* di Abū l-'Alā' al-Ma'arrī era stata indicata come una fonte di ispirazione del poema dantesco già nel 1886, in un articolo pubblicato nella rivista libanese *al-Muqataṭaf*, come segnalato dalla studiosa egiziana 'Ā'isha Bint 'Abd al-Raḥmān (Bint al-Shāṭī) nella sua edizione critica della celebre opera di al-Ma'arrī³⁵. Sul versante italiano, una significativa apertura all'ipotesi di influenze islamiche nella *Commedia* era stata espressa dal filologo romano Angelo De Fabrizio nel 1907, in un articolo in cui segnalava analogie tra il viaggio dantesco e alcune fonti medievali relative al *mir'āj* del Profeta Muḥammad³⁶. Inoltre, nello stesso anno 1919, subito dopo la pubblicazione del *discorso* di Asín Palacios, lo studioso algerino Mohammed Bencheneb (1869-1929) lo commentava favorevolmente in un articolo pubblicato nella *Revue Africaine*, la celebre rivista della Société Historique Algérienne³⁷, segnalando che egli stesso, già nel lontano 1894, traducendo il canto XXXI dell'Inferno,³⁸ si era soffermato sulla possibile origine araba di una delle celebri frasi enigmatiche del poema dantesco (*Rafel mai amec zabi almi*, Inf. XXXI, 67),³⁹ e che sin dalla sua prima lettura della *Risālat al-Ghufrān*, avvenuta nel 1907, aveva anch'egli rilevato alcune significative analogie con il viaggio di Dante nell'oltretomba⁴⁰. La questione, dunque, era nell'aria da tempo, e lo stesso Asín Palacios aveva effettivamente avanzato l'ipotesi di una influenza di idee mistiche e filosofiche musulmane sulla *Commedia* di Dante già nel 1914, in

nel mondo arabo moderno e contemporaneo, si rinvia al fondamentale studio di Elisabetta Benigni: E. Benigni, "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* (2017), pp. 111-138.

³⁵ 'Ā'isha 'Abd al-Raḥmān (Bint al-Shāṭī), *Al-Ghufrān li-Abī 'Alā' al-Ma'arrī: dirāsa naqdiyya*, Cairo: Dār al-Ma'ārif, 1954, p. 312, n. 1.

³⁶ A. De Fabrizio, "Il 'Mirag' di Maometto esposto da un frate salentino del secolo XV," *Giornale storico della letteratura italiana* 49 (1907), pp. 299-313.

³⁷ [M.] Bencheneb, «Sources musulmanes dans la 'Divine Comédie'», *Revue Africaine* 60 (1919), pp. 483-494. Nell'indice del volume, così come al termine dell'articolo (Ivi, p. 494), l'autore è indicato solo come "Bencheneb", senza specificazione del nome personale. Tuttavia, non sussistono dubbi sulla sua identificazione con il grande erudito Mohammed Bencheneb, allora professore alla Facoltà di Lettere di Algeri e membro della Société Historique Algérienne. Curiosamente, nella bibliografia di uno studio recente l'autore dell'articolo è indicato come "Saadeddine Bencheneb", ma si tratta con ogni evidenza di una interpretazione erronea: Saadeddine, che era figlio di Mohammed Bencheneb e fu anch'egli un noto intellettuale, nacque nel 1907, quindi assai difficilmente avrebbe potuto scrivere un articolo scientifico già nel 1919 ... e in ogni caso non avrebbe potuto menzionare sue letture avvenute nel 1894!

³⁸ Ivi, p. 483. Il riferimento a questo 'tradurre' è molto rapido, e non permette di stabilire se l'autore stia evocando una sua privata lettura del passo dantesco o una vera e propria traduzione concepita per la pubblicazione. In questo secondo caso, si tratterebbe della prima traduzione araba edita di un passo della *Divina Commedia*. Tuttavia, non è stato finora possibile trovare alcun riferimento chiaro alla esistenza di una tale pubblicazione; per questo motivo, allo stato attuale delle ricerche, sembra più prudente riferire l'espressione ad una attività di lettura personale del testo dantesco.

³⁹ **Sulle molteplici grafie e le differenti interpretazioni proposte per questa frase, gridata dal gigante Nimrod ("Nembrotto") nell'ottavo cerchio dell'Inferno, si rinvia alla specifica voce curata da Ettore Caccia per la *Enciclopedia Dantesca* (1970): https://www.treccani.it/enciclopedia/raphel-mai-amecche-zabi-almi_%28Enciclopedia-Dantesca%29/**

⁴⁰ [M.] Bencheneb, «Sources musulmanes dans la 'Divine Comédie'», op. cit., p. 483.

nota ad un passo del celebre saggio su *Abenmasarra y su escuela*⁴¹. Nell'opera, lo studioso spagnolo teorizzava una fondamentale influenza della filosofia religiosa 'neoplatonica' di Ibn Masarra (Abenmasarra), mistico musulmano andaluso del secolo X, e di successivi pensatori e mistici musulmani ed ebrei di Spagna - inclusi Ibn 'Arabī ed Ibn Gabirol - su alcune correnti della filosofia scolastica cristiana, precedenti o contemporanee all'affermazione della corrente 'aristotelica' di San Tommaso d'Aquino (m. 1274). Tra gli esponenti di queste correnti scolastiche 'neoplatoniche', Asín Palacios comprendeva alcuni tra i più grandi pensatori del cristianesimo medievale, come San Bonaventura (m. 1274), Ruggero Bacono (m. 1292), Duns Scoto (m. 1308) e Raimondo Lullo (m. 1315), che egli considerava direttamente imparentati ai pensatori musulmani di tendenza "illuminativa" (*ishrāqiyya*)⁴². Nel quadro di questo ragionamento, in una breve ma densa nota a piè di pagina, Asín Palacios collocava esplicitamente anche Dante Alighieri - pur tradizionalmente ritenuto un esponente dell'aristotelismo tomistico - tra gli intellettuali cristiani di tendenza neoplatonica e "ibnmasarriana"; a supporto della sua tesi, egli citava alcuni passi del *Paradiso* più intensamente connotati dalla simbologia della luce⁴³. Sempre nel medesimo quadro, e nella medesima nota a piè di pagina, Asín Palacios suggeriva inoltre una possibile influenza specifica di tematiche e simbologie ibnarabiane sull'opera dantesca, segnalando in particolare una fondamentale analogia strutturale tra l'ascensione narrata da Ibn 'Arabi nelle *Futūḥāt* e quella narrata da Dante nel *Paradiso*⁴⁴. Tuttavia, al momento della pubblicazione del saggio su Ibn Masarra (1914), quella breve nota a piè di pagina su Dante in un libro di islamistica dovette passare sostanzialmente inosservata agli specialisti di letteratura italiana. Al contrario, cinque anni più tardi, la pubblicazione de *La escatología musulmana en la Divina Comedia* portò la questione dei rapporti tra Dante e il mondo arabo-islamico all'attenzione degli studiosi di tutto il mondo, innescando un processo di confronto critico e di approfondimento filologico che, costantemente alimentato da sempre nuovi contributi, dura ancora oggi.

Coerentemente con la sua genesi, il dibattito si è prevalentemente concentrato sulla "presenza" del mondo arabo-musulmano in Dante o, in linea con più recenti orientamenti critici sulle nozioni di influenza o di ricezione, nella cultura stessa in cui Dante era immerso. Per contro, il tema della "presenza" di Dante - e in particolare della *Divina Commedia* - nel mondo arabo moderno e contemporaneo risulta essere stato meno esplorato, almeno sulle sponde europee del Mediterraneo, pur con alcune lodevoli eccezioni. In particolare, tra i rari studi in lingua italiana su questo tema, si segnano in primo luogo opere di arabisti: oltre al già citato pregevole studio di Elisabetta Benigni (2017), alcuni interventi 'pionieristici' di Martino Mario Moreno, Francesco Gabrieli e Umberto Rizzitano, nei primi Anni Sessanta, sul tema delle traduzioni dantesche in arabo⁴⁵; poi, alcuni riferimenti agli studi su Dante in

⁴¹ M. Asín Palacios, *Abenmasarra y su escuela. Horigenes de la philosophia hispano-musulmana (Discurso de ingreso en la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas)*, Madrid: Imprenta Ibérica - E. Maestre, 1914.

⁴² Asín Palacios, *Abenmasarra*, op. cit. p. 120.

⁴³ Ivi, p. 120, nota 2 (che continua nella pag. 121).

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ In particolare: M.M. Moreno, "L'Inferno di Dante di Hasan 'Utman", *Levante*, VII/3 (1960), pp. 48-50, F. Gabrieli "Dante in arabo", in Id., *Saggi Orientali*, Caltanissetta-Roma: S. Sciascia, 1960, pp. 161-165; F. Gabrieli, "Il nuovo Dante in arabo", *Levante* XI/3-4 (1964), pp. 81-83; U. Rizzitano, "Dante e il mondo arabo",

una serie di articoli che Adalgisa De Simone, tra fine anni Sessanta e primi anni Settanta, dedicò all'operato di alcuni pionieri dell'italianistica nel mondo arabo, quali Ṭaha Fawzī⁴⁶, 'Isā al-Na 'ūrī⁴⁷ e Ḥasan 'Uthmān⁴⁸; infine, assai più recentemente, un fondamentale studio di Bartolomeo Pirone, che tenta una ricognizione sistematica ed una recensione critica – necessariamente incompleta, ma straordinariamente ricca e documentata - di tutta la produzione di ambito 'dantesco' (saggi, articoli, monografie, traduzioni) in lingua araba⁴⁹. Nel contempo, sul versante propriamente dantistico ed italianistico, si è registrato in anni recenti un prezioso contributo dell'illustre italianista egiziano Mahmoud Salem El-Sheikh, membro dell'Accademia della Crusca, che ha analizzato gli atteggiamenti assunti dai principali traduttori arabi nei confronti del controverso passo di Inferno XXVIII contenente riferimenti al Profeta Muḥammad, ponendo così le basi per una più adeguata comprensione di questo delicato problema traduttologico e storico-culturale⁵⁰.

Su questo sfondo, il presente articolo intende offrire un nuovo contributo all'esplorazione della "presenza" di Dante nel mondo arabofono, proponendo alcune direttrici per un'analisi comparativa degli approcci traduttologici adottati nelle più note versioni arabe della *Divina Commedia*: quelle di 'Abbūd Abī Rāshid Bey (Tripoli di Libia, 1930-1933)⁵¹, Ḥasan 'Uthmān (Il Cairo, 1959-1969)⁵² e Kāzīm Jihād (Parigi, 2002)⁵³. Indubbiamente, un tema di così vasta portata dovrà essere approfondito in lavori di ben maggiore estensione, ma in questo primo articolo intendiamo almeno condividere alcune osservazioni che riteniamo possano essere utili per un inquadramento di questa complessa problematica. Al di là degli specifici motivi di interesse traduttologico, la presente proposta di analisi vuol contribuire a definire le coordinate fondamentali per un lavoro di più ampio respiro, volto alla ricostruzione delle principali traiettorie (ideologiche, culturali ed estetiche) del 'viaggio' di Dante nel mondo arabo moderno e contemporaneo.

2. Le prime traduzioni della *Commedia* e l'opera di 'Abbūd Bey

Sebbene, come accennato sopra, l'interesse di intellettuali del mondo arabo per la *Divina Commedia* risalga almeno al diciannovesimo secolo, le prime traduzioni storicamente documentate del poema dantesco sono da collocarsi agli inizi del ventesimo secolo. Più

in Vittore Branca & Ettore Caccia (a c. di), *Dante nel mondo*, Firenze: L.S. Olschki, 1965, pp. 1-17 (in particolare pp. 13-17).

⁴⁶ A. De Simone, «Notizie bio-bibliografiche su Ṭaha Fawzī», *Oriente Moderno* 49 /4-5 (1969), pp. 288-292.

⁴⁷ A. De Simone, «Notizie bio-bibliografiche su 'Isā al-N 'ūrī », *Oriente Moderno* 50/2 (1970), pp. 589-592.

⁴⁸ A. De Simone, «Notizie bio-bibliografiche su Ḥasan 'Uthmān», *Oriente Moderno* 54/1-3 (1974), pp. 23-27.

⁴⁹ B. Pirone, «Dante nell'editoria araba», in Anna Cerbo, Mariangela Semola (a c. di), *Lectura Dantis 2002-2009*, Napoli: Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2011, pp.

⁵⁰ M. S. Elsheikh, "Lettura (faziosa) dell'episodio di Muhammad: Inferno, XXVIII", *Quaderni di Filologia Romanza* 23 (2015), pp. 5-34.

⁵¹ 'Abbūd Bak Abī Rāshid, *al-Rihla al-Dāntiyya ilā l-mamālik al-ilāhiyya: wa-hiya ta'rīb "La Divina Comedia" lil-shā'ir al-īālī Dante Alighieri bi-qalam al-Kawalir al-Ustadh 'Abbūd Bak Abī Rāshid*, Tripoli: «Tipolit. Scuola di Arti e Mestieri» di P. Maggi, 3 voll., 1930-1933.

⁵² Ḥasan 'Uthmān, *Kūmīdiyā Dāntī Alījīyīrī / al-Flurānsī mawlid^{an} lā khuluq^{an} / al-Nashīd al-awwal: al-Jahīm*, Cairo: Dār al-Ma'ārif, 1959; *al-Nashīd al-thānī: al-Maṭhar*, Cairo: Dār al-Ma'ārif, 1964; *al-Nashīd al-thālith: al-Firdaws*, Cairo: Dār al-Ma'ārif, 1969.

⁵³ Kāzīm Jihād, *Dāntī Alīghīyīrī, al-Kūmīdiyā al-ilāhiyya: naqla-hā ilā l-'arabiyya wa-qaddama-hā wa-a'adda ḥawāshī-hā Kāzīm Jihād*. Parigi: Unesco, 2002.

precisamente, allo stato attuale delle ricerche, la prima traduzione araba mai pubblicata di un passo della *Commedia* sembra essere stata quella dell'autore libanese Giuseppe Sachr, limitata ai versi iniziali del canto XI del Purgatorio (1-24), ovvero la 'orazione domenicale' che le anime purganti pronunciano in favore di coloro che ancora sono sulla Terra⁵⁴. Si tratta di un testo di grande importanza religiosa, nel quale Dante aveva 'tradotto' e commentato, in lingua volgare e in forma poetica, i contenuti del *Pater Noster*, la prima preghiera cristiana. Nel 1911 l'erudito ed imprenditore italiano Marco Besso (1843-1920), fortemente animato da sentimenti patriottici e risorgimentali, volle scegliere questo passo del Purgatorio - probabilmente anche perché, a differenza di altri passi danteschi, non conteneva riferimenti teologici incompatibili con le altre religioni monoteistiche - come base per una memorabile impresa editoriale, legata alle celebrazioni per il cinquantesimo anniversario dell'Unità d'Italia e della proclamazione di Roma come capitale del regno: la pubblicazione della 'orazione domenicale' in oltre venti lingue di tutto il mondo, dal latino al cinese, dal gaelico al russo, dal copto al giapponese⁵⁵. Una iniziativa volta a dimostrazione il carattere potenzialmente universale dell'arte di Dante, che egli esaltava come "poeta dell'umanità"⁵⁶ oltre che padre della lingua italiana e precursore dell'aspirazione all'unità nazionale. Ed è appunto in questo contesto che va collocata la versione araba dell'orazione domenicale da parte di Giuseppe Sachr, eseguita dal dotto libanese su richiesta di Marco Besso, il quale non aveva potuto trovare alcuna traccia dell'esistenza di traduzioni arabe del poema dantesco.

Tuttavia, al di là di questo esperimento limitato ai primi versi di Purgatorio XI, la *Divina Commedia* rimase in attesa di un tentativo di traduzione integrale ancora per diversi anni. Il primo a cimentarsi nell'impresa fu un erudito italo-arabo dalla complessa formazione culturale: il Cavalier 'Abbūd Abī Rāshid Bey (1870-1955)⁵⁷, cattolico maronita di origine libanese, ma naturalizzato italiano, che prestava la sua opera nell'amministrazione coloniale in Libia⁵⁸. Dalla metà degli anni Venti, 'Abbūd Bey si dedicò a tradurre in arabo (*ta'rib*) il poema dantesco, volgendolo integralmente in prosa, e pubblicando le tre cantiche separatamente, tra il 1930 e il 1933, a Tripoli di Libia. 'Abbūd Bey era un convinto sostenitore del progetto imperiale dell'Italia, uscita vittoriosa dalla Grande Guerra, e con questi sentimenti si impegnò sia in imprese di carattere culturale (come la redazione di manuali per l'insegnamento della lingua italiana agli studenti arabofoni) sia in iniziative di più immediata connotazione politica, come la nota lettera con cui, nel 1925, invitò (senza successo) il celebre capo della resistenza libica 'Umar al-Mukhtār ad accettare la presenza

⁵⁴ G. Sachr, [*Yā Abānā al-muqīm bi-l-samāwāt*]. In M. Besso, *La fortuna di Dante fuori d'Italia*, Roma: Biblioteca Besso Editrice, 1912, p. 307.

⁵⁵ L'elenco delle lingue è in M. Besso, *La fortuna di Dante fuori d'Italia*, op. cit., pp. 328-329.

⁵⁶ M. Besso, *La fortuna di Dante fuori d'Italia*, op. cit., p. III.

⁵⁷ **Le date di nascita e di morte sono indicate in Badr al-Dīn al-Mukhtār, « 'Abbūd Bak wa-al-Rihla al-Dāntiyya wa-'Umar al-Mukhtār», *Tuyūb*, 03/11/2019, 10.33 am. Consultato online il 25 ottobre 2021**
<https://tieob.com/archives/40886>

⁵⁸ Alcune informazioni su di lui sono fornite nella recensione di Laura Veccia Vaglieri alla sua traduzione della prima cantica. L. Veccia Vaglieri, «Abbud Abi-Rascid Bey. *La Divina Commedia di Dante Alighieri, versione in prosa araba: Inferno*. [...] Tripoli, Tipolit. Scuola Arti e Mestieri di P. Maggi, 1930-A. VII E. F., in-8°, 296 + [8] pp. e due tavole fuori testo», *Oriente Moderno* XI/2 (1931), pp. 112-114.

coloniale italiana⁵⁹. In questo quadro, risulta difficile valutare se la decisione di tradurre integralmente la *Divina Commedia* in lingua araba rispondesse principalmente, per ‘Abbūd Bey, a motivazioni di ordine culturale o ad esigenze di carattere politico, o ad una combinazione di entrambe le dimensioni. Per un primo orientamento in merito, sembra utile analizzare non soltanto le prefazioni ai tre volumi dell’opera, ma anche alcune scelte traduttologiche potenzialmente significative sul piano ideologico.

Nella prefazione al primo volume, datata 25 luglio 1926 (anche se il volume uscì nel 1930), l’autore presenta esplicitamente l’opera di Dante sotto due dimensioni fondamentali: una dimensione specificamente letteraria (*adabī*), che esprime valori e contenuti potenzialmente universali, e una dimensione politica (*siyāsī*), incentrata specificamente sull’aspirazione all’unità nazionale italiana⁶⁰. Questa lettura di Dante come vate della nazione italiana, che risulta in linea peraltro con tutta la tradizione risorgimentale, era in particolare sintonia con la politica coloniale del tempo, in cui “universalità” e “italianità” di Dante potevano confluire in una visione dell’Italia come centro propulsore di una nuova idea imperiale. In tale prospettiva, risultano di particolare interesse alcune scelte traduttologiche dell’autore, che appaiono ispirate ad una singolare combinazione tra una forte attenzione per la sensibilità della comunità musulmana ed una esaltazione quasi religiosa del poema dantesco. Al primo ambito deve ricondursi innanzitutto, per espressa dichiarazione dell’autore, la scelta di non tradurre il noto e controverso passo di Inferno XXVIII, motivata esplicitamente con la volontà di non recare offesa ai sentimenti della nobile comunità (*umma karīma*) dei fedeli musulmani⁶¹. Analogamente, è possibile che a tale atteggiamento di rispetto si debba ricondurre anche la scelta di tradurre il titolo del poema con una elaborata perifrasi: *Al-Riḥla al-Dāntiyya ilā al-mamālik al-ilāhiyya* (“Il viaggio di Dante nei Regni Divini”). Una traduzione che, se da un lato poteva trovare una pratica motivazione nel suo carattere più immediatamente descrittivo rispetto al termine tecnico *Kūmīdiyā*, potenzialmente oscuro al di fuori della ristretta cerchia dei letterati, d’altro lato offriva il non trascurabile vantaggio, sul piano ideologico, di associare l’aggettivo “divino” (*ilāhiyya*) esclusivamente alle realtà sovrasensibili descritte nel poema (i regni dell’oltretomba) e non anche al poema stesso; in tal modo, l’opera dantesca veniva (implicitamente ma efficacemente) ricondotta entro i limiti dell’ingegno umano, prevenendo in tal modo problemi o incomprensioni di carattere teologico. Tuttavia, se il titolo scelto sembra appunto volere scongiurare ogni rischio di “divinizzazione” del poema e/o del genio dantesco, altre scelte compiute dall’autore sembrano invece indicare il riaffiorare, più o meno consapevole, di una tendenza ad esaltare Dante e la *Divina Commedia* oltre i limiti dell’umano⁶². In particolare, appare di notevole interesse, ancora nella Prefazione al primo volume, l’uso del termine *mu’jiza* per qualificare il capolavoro dantesco, che probabilmente esprime qui semplicemente una nozione di “inimitabilità” e “inarrivabilità” rispetto ad altre opere puramente umane, ma che non può

⁵⁹ Su questa lettera, oltre a Badr al-Dīn al-Mukhtār, « ‘Abbūd Bak », op. cit. (che cita anche la risposta di ‘Umar al-Mukhtār), si veda Faraj Bū al-‘Assha, «Sīrat ‘Umar al-Mukhtār usṭurat al-zamān», *Lībiyā al-Mustaqbal*, 19/12/2019. Consultato online il 26 ottobre 2021. https://archive.libya-al-mostakbal.org/Articles1209/farag_buelesha_191209.html

⁶⁰ ‘Abbūd Bak Abī Rāshid, *al-Riḥla al-Dāntiyya*, op. cit., vol. 1, pp. 7-8.

⁶¹ Ivi, p. 11.

non suscitare un immediato richiamo alla nozione di inimitabile miracolo profetico (*mu'jiza*, معجزة) e più specificamente al carattere inimitabile e ineguagliabile (*i'jāz*, إعجاز) del Corano stesso, che in ambito islamico è generalmente considerato il principale miracolo (*mu'jiza*) del Profeta Muḥammad. In tal modo, l'autore sembra non soltanto innalzare l'opera di Dante al di sopra di ogni altro prodotto dell'ingegno umano, ma anche al di sopra dello stesso intelletto umano. Senza poter qui formulare alcuna ipotesi conclusiva su un problema tanto importante e delicato, che sarà oggetto di nostre più approfondite analisi in ulteriori studi, sembra però importante segnalare che almeno in un punto cruciale il testo prodotto da 'Abbūd comporta un richiamo diretto al linguaggio coranico: la traduzione dell'espressione dantesca "diritta via", nel terzo verso del canto proemiale della *Commedia* (dunque in uno spazio testuale di grande rilevanza) con l'espressione coranica *al-ṣirāṭ al-mustaqīm*:

⁶³ فلما بلغت نصف طريق الحياة ضللت الصراط المستقيم

L'adozione di un termine così fortemente connotato in senso islamico, che evoca peraltro una fondamentale nozione dell'escatologia musulmana e che richiama immediatamente, alla mente di qualsiasi persona di cultura araba, un verso della Prima Sura del Corano, indica indubbiamente una scelta consapevole di mimetismo da parte dell'autore (che non sarà seguita dai successivi traduttori arabi della *Commedia*). Tuttavia, il significato di una simile scelta non è immediatamente chiaro: si deve interpretare il riferimento al *ṣirāṭ al-mustaqīm* come un semplice 'omaggio' dell'autore, arabo di religione cristiana, ai suoi confratelli arabi di religione islamica? Oppure come un più sottile desiderio di 'emulazione' sul piano religioso? O infine si tratta di un tentativo di 'coranizzare' il linguaggio dantesco e l'atmosfera generale del poema ai fini di una più agevole 'inculturazione' del messaggio di Dante, e quindi anche di una più facile realizzazione dell'opera di 'missionario' dell'idea imperiale italiana che 'Abbūd Bey sembra assegnare a Dante Alighieri?

Le risposte a tali quesiti potranno venire soltanto da uno studio sistematico della traduzione di 'Abbūd Bey e da un ampio sforzo di contestualizzazione di questa opera, non soltanto dal punto di vista della storia politica e culturale del suo tempo, ma anche dal punto di vista della storia letteraria araba, per valutare più adeguatamente le varie implicazioni possibili delle scelte traduttive operate dall'autore nei punti sopra citati e in molti altri passaggi potenzialmente problematici sul piano ideologico e religioso. In questa sede, ci limitiamo a segnalare l'esistenza di tali questioni interpretative, ed a sottolineare l'interesse specifico della traduzione dantesca di 'Abbūd Bey per la storia delle relazioni interculturali nel Mediterraneo, ben al di là della limitata attenzione che essa ha ricevuto, fino ai giorni nostri, sia in ambito italianistico sia in ambito arabistico.

Pochi anni più tardi, nel 1938, a Gerusalemme, Amīn Abū Sha'r pubblicò una nuova versione araba in prosa, ma limitata alla prima cantica (l'Inferno) e talora dipendente dalla traduzione inglese di Henry Francis Cary⁶⁴. Per questi motivi, non sembra opportuno

⁶³ 'Abbūd Bak Abī Rāshid, *al-Riḥla al-Dāntiyya*, op. cit., vol. 1, p. 14.

⁶⁴ Hassan Osman [= Ḥasan 'Uthman], «Dante in Arabic» *Annual Report of the Dante Society, with Accompanying Papers* 73 (1955), pp. 47-52; qui, p. 51.

soffermarsi in questa sede su tale opera, che peraltro non sembra aver esercitato alcun impatto significativo sulla scena culturale del tempo.

3. Ḥasan ‘Uthmān : la traduzione come opera storico-filologica

Se le imprese di traduzione dantesca sin qui citate sono rimaste in qualche modo esperimenti privi di successivi sviluppi nel mondo arabo, ben più vasta e profonda è stata e continua ad essere l’influenza esercitata dalla traduzione dello storico ed italianista egiziano Ḥasan ‘Uthmān.

Questa traduzione, avviata nel 1951⁶⁵, fu portata a termine nell’arco di quasi venti anni di studio, di ricerche, di viaggi nei luoghi danteschi o nelle biblioteche in cui fossero custoditi documenti rilevanti per la storia della *Commedia*, di Dante, della cultura medievale nel suo complesso. Un’impresa titanica, che si concretizzò in numerosi articoli su Dante o su aspetti e personaggi particolari del poema, e che condusse infine alla pubblicazione, in fasi distinte, di una traduzione integrale in prosa delle tre cantiche, corredata da ponderosi apparati critici. L’Inferno (*al-Jahīm*) vide la luce nel 1959, il Purgatorio (*al-Maṭhar*) nel 1964, il Paradiso (*al-Firdaws*) nel 1969. In questa vasta opera, alla quale dedicò metà delle sue settimane di lavoro per gran parte della sua vita⁶⁶, Ḥasan ‘Uthmān non si limitò ad ‘arabizzare’ il testo dantesco come aveva fatto (in forme che meritano comunque un attento studio) il suo predecessore ‘Abbūd Bey, ma ne ricostruì il contesto, ne analizzò i contenuti e le modalità espressive, ne discusse aspetti filologici, ideologici, filosofici, teologici, storico-culturali, elaborando infine scelte traduttive profondamente consapevoli, e spesso da lui esplicitamente motivate nelle prefazioni alle singole cantiche o in specifici passi del testo. In attesa di poter condurre una indagine sistematica sull’intero testo di Ḥasan ‘Uthmān, alcune di queste scelte traduttive sembrano già fornire indicazioni di grande importanza in relazione al senso complessivo dell’operazione svolta dallo studioso egiziano.

In primo luogo, merita particolare attenzione la scelta della forma di traduzione: poesia o prosa? Come già avevano fatto ‘Abbūd Bey e Amīn Abū Sha‘r, anche Ḥasan ‘Uthmān opta per una traduzione in prosa. Tuttavia, nel suo caso la scelta sembra da ricondurre non tanto ad una ricerca di facilità espositiva o compositiva, quanto a precise considerazioni di carattere traduttologico, che egli espone nella corposa introduzione alla prima cantica: la convinzione della sostanziale intraducibilità della poesia, e l’altissimo rispetto per l’opera-fonte, che egli considera un capolavoro poetico di livello assoluto, compiutamente apprezzabile soltanto nella sua forma – e dunque nella sua lingua – originale. In questo quadro, Ḥasan ‘Uthmān esprime anzi l’auspicio che la sua traduzione spinga il lettore arabo ad apprendere la lingua italiana, proprio al fine di poter gustare l’opera dantesca nella pienezza dei suoi valori estetici e nella ricchezza dei suoi contenuti⁶⁷. Lungi dal voler in alcun modo ‘sostituire’ l’opera tradotta, per Ḥasan ‘Uthmān la traduzione deve dunque porsi come una ‘introduzione’ ad essa, in un’ottica di servizio che sembra essere ispirata, oltre che dalla specifica ammirazione per il capolavoro di Dante, anche da una più generale visione

⁶⁵ Ḥasan ‘Uthmān, *Kūmīdiyā Dāntī Alījīyīrī*, op. cit., vol. 1, p. 8.

⁶⁶ A. De Simone, «Notizie bio-bibliografiche su Ḥasan ‘Uthmān», op. cit., p. 25.

⁶⁷ Ḥasan ‘Uthmān, *Kūmīdiyā Dāntī Alījīyīrī*, op. cit., vol. 1, p. 68.

della traduzione come attività eminentemente storica e filologica: il ‘testo-meta’ (o *term-text*) non vuole porsi in competizione con il ‘testo-fonte’ (*source-text*) né rivendicare un proprio valore di opera letteraria autonoma, ma vuol essere innanzitutto, e soprattutto, una vasta opera di supporto e di commento al testo-fonte.

Per questi motivi, la sua traduzione è concepita come una parafrasi discorsiva del testo dantesco (del quale egli cerca comunque di riprodurre in parte, almeno sul piano grafico, le strutture formali, presentando il contenuto di ogni terzina in un periodo singolo) ed è integrata da un vastissimo apparato di indicazioni critico-testuali e di informazioni storiche, linguistiche e storico-culturali. A queste informazioni si uniscono, ogni qualvolta l'autore lo ritenga necessario, considerazioni di carattere più personale, che spaziano dal ricordo affettuoso dei propri incontri con i luoghi danteschi (basti pensare alla vibrante descrizione di Assisi fornita in nota al celebre passo su San Francesco in Paradiso XI)⁶⁸, alla formulazione di giudizi critici ed estetici, fino alla discussione di fondamentali questioni di carattere teologico ed ideologico.

Proprio nell'ambito teologico e ideologico, con ogni evidenza il più delicato in ogni opera traduzione interculturale, è possibile cogliere un altro aspetto fondamentale dell'approccio traduttologico di Ḥasan ‘Uthmān. Su questo terreno, infatti, il ‘traduttore’ mostra nel contempo una notevole indipendenza di giudizio nei confronti della fonte ed un altissimo rispetto per l'individualità storica della fonte stessa, che trova espressione nella sempre viva attenzione alla precisione filologica e alla contestualizzazione storica. Da un lato, Ḥasan ‘Uthmān esalta in Dante uno dei più grandi artisti che l'umanità abbia mai conosciuto (insieme a Michelangelo ed a Beethoven, dunque al di là di ogni barriera temporale o culturale)⁶⁹. Dall'altro lato, però, egli non dissolve mai la figura storica di Dante in un indistinto e anacronistico afflato umanitaristico, ma ne delinea fedelmente i contorni storici, inquadrandola nella cultura e nella vita intellettuale, sociale, politica del Medioevo europeo. Con questo atteggiamento, pur nella massima ammirazione per il genio poetico di Dante, per la sua intensa vita spirituale, per la sua dirittura morale e per il suo profondo rifiuto delle ingiustizie (un aspetto che egli sente intimamente consono alla propria stessa sensibilità)⁷⁰, Ḥasan ‘Uthmān registra puntualmente - e contesta apertamente - teorie o posizioni di Dante che risultino incompatibili con la religione islamica, pur riconoscendo come queste derivassero, più da che personali convincimenti del poeta, dalla cultura in cui Dante era immerso. In questo senso, risulta di particolare interesse la motivazione che Ḥasan ‘Uthmān adduce per spiegare la sua scelta di non tradurre i versi 22-64 di Inferno XXVIII:

«Ho espunto da questo canto alcuni versi che ho trovato non meritevoli di traduzione, riguardanti il Profeta Muḥammad, su di lui la Benedizione e la Pace di Dio. In tali versi,

Dante commette un gravissimo errore, influenzato in ciò dalle idee dominanti al suo tempo,

⁶⁸ Ḥasan ‘Uthmān, *Kūmīdiyā Dāntī Aljīyīrī*, op. cit., vol. 3, p. 233, nota 49.

⁶⁹ Ḥasan ‘Uthmān, *Kūmīdiyā Dāntī Aljīyīrī*, op. cit., vol. 1, p. 13.

⁷⁰ A. De Simone, «Notizie bio-bibliografiche su Ḥasan ‘Uthmān», op. cit., p. 25.

nell'opinione comune così come nelle opere (dei dotti), riguardo all'Inviato di Dio»⁷¹.

Se già il suo precursore 'Abbūd Bey aveva scelto di non tradurre quel passo per rispetto della comunità musulmana, Ḥasan 'Uthmān mostra, con queste parole, di essere mosso da una duplice forma di rispetto: non soltanto verso il lettore musulmano di oggi, ma anche verso il poeta stesso, quasi a voler liberare l'immagine di Dante dall'associazione con idee che non sono specificamente sue ma che egli ha inevitabilmente 'assorbito' dalla cultura religiosa del suo tempo. Per converso, e con analoga attenzione al contesto storico, Ḥasan 'Uthmān sottolinea con favore la capacità di Dante di superare in parte i limiti di quella stessa cultura, almeno in relazione ad aspetti meno sensibili dal punto di vista teologico, e di andare verso il riconoscimento di valori positivi anche in altre culture, come quando egli esalta, collocandoli nel Limbo, alcuni personaggi emblematici della civiltà arabo-musulmana, da Ibn Sīnā (Avicenna) ed Ibn Rushd (Averroè) fino a Ṣalāḥ al-Dīn al-Ayyūbī (Saladino)⁷².

In questo ambito, risulta di particolare interesse l'originale – e isolata – scelta traduttiva che Ḥasan 'Uthmān compie in relazione ad un passo di grande rilievo 'inter-religioso': la rappresentazione dell'incontro che San Francesco d'Assisi avrebbe avuto con il Sultano al-Malik al-Kāmil (Paradiso XI, 100-105). Come noto, Dante esalta in quell'incontro lo spirito missionario di Francesco, che non viene meno alla sua predicazione cristiana neppure "alla presenza del Soldan superba" (Paradiso XI, 105); in questo quadro, l'aggettivo "superba" è stato tradizionalmente interpretato in un senso negativo, come l'attribuzione al Sultano di un atteggiamento, appunto, di superbia, che teologicamente costituirebbe un grave peccato, e che sarebbe la ragione profonda della mancata 'conversione' del Sultano stesso nonostante la predicazione di Francesco. Contro tutta la tradizione esegetica consolidata, Ḥasan 'Uthmān traduce però "superba" con *'aẓīma* (عظيمة), cioè "grandiosa, magnifica", valorizzando così un possibile significato alternativo del termine stesso. Con tale operazione, ardita ma filologicamente plausibile, 'Uthmān ribalta la prospettiva attribuita a Dante: come nel caso degli *spiriti magni* presentati nel Limbo, il poeta evocerebbe qui in termini elogiativi un grande personaggio della civiltà islamica, riconosciuto come spiritualmente nobile, anche in virtù del trattamento ospitale e rispettoso da lui accordato a San Francesco, pur nella ribadita affermazione della differenza religiosa. Un'interpretazione decisamente controcorrente, che suggerisce la possibilità di nuove prospettive di analisi sull'atteggiamento complessivo di Dante nei confronti della civiltà musulmana, e che soprattutto indica la complessità e la ricchezza del rapporto che Ḥasan 'Uthmān intrattiene con la figura storica di Dante e con la cultura del Medioevo europeo. Una tale ricchezza di prospettive e una tale finezza di analisi sono rese possibili non soltanto dalla personale sensibilità del 'traduttore' e dal suo sentimento di affinità elettiva nei confronti di un poeta pur così lontano nel tempo e nello spazio, ma anche e soprattutto dalla vastità e profondità della cultura storica, linguistica e filologica di Ḥasan 'Uthmān: competenze che gli consentono di colmare, almeno in parte, la distanza storico-culturale dall'uomo-Dante e di addentrarsi con strumenti affidabili

⁷¹ Ḥasan 'Uthmān, *Kūmīdiyā Dāntī Aljīyīrī*, op. cit., vol. 1, p. 371 (traduzione nostra).

⁷²

nell'esplorazione di quella sterminata "selva", oscura e insieme luminosa, che è la *Commedia*.

Per questi motivi, l'impresa compiuta da Ḥasan 'Uthmān resta una pietra miliare nella storia della traduzione scientifica, ed ha ispirato profondamente le più significative esperienze di traduzioni dantesche in lingua araba, fino alla recente versione della *Commedia* di 'Abd Allāh al-Najjār e Al-Sayyid 'Alī (2019)⁷³, ed alla ancor più recente traduzione di *Vita Nuova* ad opera del Professor Hussein Mahmoud (2021)⁷⁴.

4. Kāzīm Jihād e la sfida della poesia

Se l'opera di Ḥasan 'Uthmān rappresenta un modello insuperato di traduzione scientifica del poema dantesco, una impostazione prevalentemente estetica ispira invece la traduzione di Kāzīm Jihād, pubblicata nel 2002 a Parigi nel quadro di un programma dell'Unesco per la promozione del dialogo interculturale. Contrariamente ai suoi predecessori, Kāzīm Jihād, scrittore, poeta e critico letterario di origine iraqena da tempo attivo sulla scena culturale francese, ha infatti optato per una traduzione in forma poetica, portando il confronto con il testo-fonte direttamente sul terreno della creazione letteraria. Una scelta coraggiosa, resa ancor più complessa dalla sfida, che il poeta-traduttore ha posto a se stesso ed alla tradizione letteraria araba, di riprodurre in qualche modo la struttura delle terzine dantesche pur in un contesto metrico e fonetico profondamente differente⁷⁵.

In questa impresa, l'autore punta innanzitutto a valorizzare le dimensioni estetico-letterarie dell'opera dantesca, avvalendosi, accanto alla lettura diretta della *Commedia*, del confronto con molteplici traduzioni artistiche in diverse lingue, in primo luogo il francese e lo spagnolo (ed in particolare la traduzione poetica francese di Jacqueline Risset), e delle riflessioni critiche di grandi figure della letteratura contemporanea, da Giuseppe Ungaretti a Jorge Luis Borges⁷⁶. Per converso, probabilmente per ragioni di carattere estetico (determinate in primo luogo dalla scelta di tradurre la *Commedia* in poesia anziché in prosa) egli sembra invece dedicare solo una limitata attenzione alle traduzioni arabe precedenti, inclusa quella di Ḥasan 'Uthmān, della quale egli dichiara di aver consultato le prime due cantiche ma non la terza, per impossibilità di procurarsi una copia del testo⁷⁷. Un atteggiamento che conferma come il centro dell'interesse di Kāzīm Jihād consista nella sfida letteraria con il testo-fonte, piuttosto che nella possibilità di contribuire ad una migliore conoscenza dei contenuti e delle problematiche del testo medesimo presso il pubblico arabofono.

Coerentemente con questa impostazione prevalentemente estetico-letteraria, il lavoro di contestualizzazione storica e di analisi critica risulta assai più limitato rispetto all'impresa

⁷³ 'Abd Allāh 'Abd al-'Āṭī al-Najjār & 'Iṣṣām Al-Sayyid 'Alī, *al-Kūmīdiyā al-ilāhiyya - al-Jahīm - Dāntī Alījīyīrī*, Dubai: Medad Publishing & Distribution, 2019.

⁷⁴ Dāntī Alījīyīrī, *Ḥayyāt jadīda / Vita Nuova: tarjama-hu min al-īṭāliyya D. Ḥusayn Maḥmūd*. Cairo: Dār al-Ma'ārif, 2021.

⁷⁵ Kāzīm Jihād, *Dāntī Alījīyīrī, al-Kūmīdiyā al-ilāhiyya*, op.cit., p. 9.

⁷⁶ Kāzīm Jihād, *Dāntī Alījīyīrī, al-Kūmīdiyā al-ilāhiyya*, op.cit., pp. 9-10.

⁷⁷ Kāzīm Jihād, *Dāntī Alījīyīrī, al-Kūmīdiyā al-ilāhiyya*, op.cit., p. 9.

svolta da Ḥasan ‘Uthmān, e non sembra apportare prospettive originali o proposte innovative sul piano storico, linguistico o filologico.

Per tali ragioni, al di là dei suoi meriti letterari, e del suo potenziale contributo al dialogo tra le civiltà, la pur importante opera di Kāzīm Jihād non sembra aver esercitato una particolare influenza sul dibattito culturale, mentre le audaci soluzioni formali da lui elaborate sembrano restare, al momento, un esperimento isolato, senza ripercussioni dirette sull’attività di altri letterati che si sono cimentati con la traduzione della *Commedia* in lingua araba.

5. Conclusioni.

Un tentativo di ricostruzione delle concrete esperienze storiche di traduzione del poema dantesco in lingua araba richiede, con ogni evidenza, un lavoro di ampio respiro, basato sull’analisi integrale di ciascuna traduzione, sul confronto delle scelte traduttive compiute dai diversi autori in passaggi filologicamente e/o ideologicamente problematici del testo-fonte, su uno sforzo ampio di contestualizzazione storica dell’opera di ciascun traduttore considerato, al fine di contribuire alla definizione delle principali traiettorie nella ricezione della figura di Dante nella cultura araba moderna e contemporanea. Un lavoro che, nello spazio di questo breve articolo preliminare, non può essere neppure iniziato, ma solamente evocato o ‘auspicato’ come obiettivo di una ricerca futura.

Tuttavia, la pur rapida escussione delle principali traduzioni arabe della *Divina Commedia* tentata nei paragrafi precedenti ha comunque fatto emergere, a nostro avviso, alcuni elementi utili a delineare alcune direzioni di indagine per una tale ricerca. In primo luogo, essa ha consentito di individuare tre distinti approcci traduttologici nelle tre diverse opere prese in considerazione: in ‘Abbūd Bey, un tentativo di ‘arabizzare’ e quasi ‘coranizzare’ il poema dantesco, con modalità e motivazioni che dovranno essere oggetto di approfondita analisi anche sul piano storico-culturale; in Ḥasan ‘Uthmān, un immane sforzo di ricostruzione della ‘individualità’ storica della *Commedia*, del suo autore, del suo tempo, in un’ottica di ‘introduzione’ e di ‘servizio’ al testo-fonte; in Kāzīm Jihād, infine, una sfida lanciata al testo-fonte, nell’eterno presente dello spazio letterario, come stimolo e modello per la produzione di un’opera traduttiva ‘fedele’ ma dotata di autonomo valore estetico.

Nel contempo, le pur limitate informazioni fornite nel presente articolo permettono già di evidenziare il diverso livello di impatto esercitato da queste traduzioni sul contesto culturale e letterario arabo. A questo proposito, senza poterci addentrare in una dettagliata analisi comparativa, ci limitiamo qui a segnalare il ruolo essenziale svolto dall’opera di Ḥasan ‘Uthmān nella ricezione della *Commedia* nella cultura araba contemporanea. Al di là di specifiche motivazioni di carattere ‘contestuale’ che potranno essere eventualmente rilevate nel prosieguo della ricerca, la vasta e profonda influenza di Ḥasan ‘Uthmān, risulta facilmente comprensibile alla luce del metodo di lavoro e del complessivo approccio storico-filologico adottati dallo studioso egiziano. Un metodo ed un approccio che rendono ancora oggi la sua opera un punto di riferimento ineludibile per chi voglia tentare nuove traduzioni arabe del poema dantesco, come per chiunque nel mondo voglia accostarsi, con atteggiamento filologicamente e storicamente consapevole, alla traduzione di un’opera letteraria che provenga da un orizzonte culturale lontano nel tempo e nello spazio.

Bibliografia

- ‘Abbūd Bak Abī Rāshid, *al-Rihla al-Dāntiyya ilā l-mamālik al-ilāhiyya: wa-hiya ta‘rīb “La Divina Commedia” lil-shā‘ir al-īṭālī Dante Alighieri bi-qalam al-Kawālīr al-Ustādh ‘Abbūd Bak Abī Rāshid*, Tripoli: «Tipolit. Scuola di Arti e Mestieri» di P. Maggi, 3 voll., 1930-1933.
- ‘Abd Allāh ‘Abd al-‘Āṭī al-Najjār & ‘Iṣṣām Al-Sayyid ‘Alī, *al-Kūmādiyā al-ilāhiyya - al-Jahīm - Dāntī Alījiyīrī*, Dubai: Medad Publishing & Distribution, 2019.
- Mahmoud, Hussein, *Dāntī Alījiyīrī, Ḥayyāt jadīda / Vita Nuova: tarjama-hu min al-īṭāliyya D. Ḥusayn Maḥmūd*. Cairo: Dār al-Ma‘ārif, 2021.
- ‘Ā’isha ‘Abd al-Raḥmān (Bint al-Shāṭī), *Al-Ghufrān li-Abī ‘Alā’ al-Ma‘arrī: dirāsa naqdiyya*, Cairo: Dār al-Ma‘ārif, 1954.
- Asín Palacios, Miguel, *Abenmasarra y su escuela. Horigenes de la philosophia hispano-musulmana (Discurso de ingreso en la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas)*, Madrid: Imprenta Ibérica – E. Maestre, 1914.
- Asín Palacios, Miguel, *La escatologia musulmana en la Divina comedia / discurso leído en el acto de su recepción por D. Miguel Asín Palacios, y contestación de D. Julián Ribera Tarragó, el día 26 de enero de 1919*, Madrid: Imprenta de Estanislao Maestre, 1919.
- Badr al-Dīn al-Mukhtār, « ‘Abbūd Bak wa-al-Rihla al-Dāntiyya wa-‘Umar al-Mukhtār», Tuyūb, 03/11/2019, 10.33 am. Consultato online il 25 ottobre 2021 <https://tieob.com/archives/40886>
- Bencheneb [Mohammed], «Sources musulmanes dans la ‘Divine Comédie’», *Revue Africaine* 60 (1919), pp. 483-494.
- Benigni, Elisabetta, «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* (2017), pp. 111-138.
- Besso, Marco, *La fortuna di Dante fuori d’Italia*, Roma: Biblioteca Besso Editrice, 1912.
- De Fabrizio, Angelo, «Il ‘Mirag’ di Maometto esposto da un frate salentino del secolo XV», *Giornale storico della letteratura italiana* 49 (1907), pp. 299-313.
- Caccia, Ettore, «Raphel mai amecche zabi almi», in *Enciclopedia Dantesca* (1970): https://www.treccani.it/enciclopedia/raphel-mai-amecche-zabi-almi_%28Enciclopedia-Dantesca%29/
- De Simone, Adalgisa, «Notizie bio-bibliografiche su Ṭaha Fawzī», *Oriente Moderno* 49 /4-5 (1969), pp. 288-292.
- De Simone, Adalgisa, «Notizie bio-bibliografiche su ‘Isā al-N ‘ūrī », *Oriente Moderno* 50/2 (1970), pp. 589-592.
- De Simone, Adalgisa, «Notizie bio-bibliografiche su Ḥasan ‘Uthmān», *Oriente Moderno* 54/1-3 (1974), pp. 23-27.
- Elsheikh, Salem Mahmoud, «Lettura (faziosa) dell’episodio di Muhammad: Inferno. XXVIII», *Quaderni di Filologia Romanza* 23 (2015), pp. 5-34.

- Faraj Bū al-‘Assha, «Sīrat ‘Umar al-Mukhtār ustūrat al-zamān», *Lībiyā al-Mustaqbal*, 19/12/2019. Consultato online il 26 ottobre 2021. https://archive.libya-al-mostakbal.org/Articles1209/farag_buelesha_191209.html
- Hassan Osman [= Ḥasan ‘Uthman], «Dante in Arabic» *Annual Report of the Dante Society, with Accompanying Papers* 73 (1955), pp. 47-52 ; qui, p. 51.
- Gabrieli, Francesco, «Dante in arabo», in Id., *Saggi Orientali*, Caltanissetta-Roma: S. Sciascia, 1960, pp. 161-165.
- Gabrieli, Francesco «Il nuovo Dante in arabo», *Levante* XI/3-4 (1964), pp. 81-83.
- Ḥasan ‘Uthmān, *Kūmīdiyā Dāntī Alīghiyūrī / al-Flurānsī mawlid^{an} lā khuluq^{an} / al-Nashīd al-awwal: al-Jaḥīm*, Cairo: Dār al-Ma‘ārif, 1959; *al-Nashīd al-thānī: al-Maṭhar*, Cairo: Dār al-Ma‘ārif, 1964; *al-Nashīd al-thālith: al-Firdaws*, Cairo: Dār al-Ma‘ārif, 1969.
- Hassan Osman [= Ḥasan ‘Uthman], «Dante in Arabic» *Annual Report of the Dante Society, with Accompanying Papers* 73 (1955), pp. 47-52.
- Kāzīm Jihād, *Dāntī Alīghiyūrī, al-Kūmīdiyā al-ilāhiyya: naqla-hā ilā l-‘arabiyya wa-qaddama-hā wa-a‘adda ḥawāshī-hā Kāzīm Jihād*. Parigi: Unesco, 2002
- Moreno, Martino Mario, «L’Inferno di Dante di Hasan ‘Utman» *Levante*, VII/3 (1960), pp. 48-50,
- Pirone, Bartolomeo, «Dante nell’editoria araba», in Anna Cerbo, Mariangela Semola (a c. di), *Lectura Dantis 2002-2009*, Napoli: Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, 2011, Tomo I, pp. 104-128.
- Rizzitano, Umberto, «Dante e il mondo arabo», in Vittore Branca & Ettore Caccia (a c. di), *Dante nel mondo*, Firenze: L.S. Olschki, 1965, pp. 1-17.
- Sachr, Giuseppe [*Yā Abānā al-muqīm bi-l-samāwāt*]. In Marco Besso, *La fortuna di Dante fuori d’Italia*, Roma: Biblioteca Besso Editrice, 1912, p. 307.
- Veccia Vaglieri, Laura, «Abbud Abi-Rascid Bey. *La Divina Comtnedia di Dante Alighieri, versione in prosa araba: Inferno*. [...]. Tripoli, Tipolit. Scuola Arti e Mestieri di P. Maggi, 1930-A. VII E. F., in-8°, 296 + [8] pp. e due tavole fuori testo», *Oriente Moderno* XI/2 (1931), pp. 112-114.

Dante e il paradosso femminile nell'immaginario medievale

Christine Samir Girgis
Lecturer of Italian Literature
Department of Italian Language
School of Linguistics, Badr University in Cairo
Email: christine.girgis@buc.edu.eg

Abstract

This study analyzes the position of the father of the Italian language, Dante Alighieri, towards the ambivalence of the female figure, produced by the medieval imagination. The purpose of this writing is to show the paradox that enveloped this figure in the course of the Dark Ages and of which Dante himself is an emblem, through a study that, in addition to framing the context of the time, goes from the 'Dolcestilnovo' to the 'stony rhymes'. The Middle Ages is par excellence the century of the predominance of religion over reason, yet it is at this point that the theological paradox that surrounds the figure of woman appears: to which female model does the medieval world refer, that of Mary or Eve? Is the Virgin, the one who intercedes for mankind before the Creator, the representation of the medieval woman or Eve, the one who first violated God's law? The Italian writer himself represents this paradox both in the 'stony rhymes' (anticipating the figure of the femme fatale of nineteenth-century literature) as well as in the various female figures inserted in Hell, and in the angelic figure of Beatrice. Therefore, if on the one hand the world of medieval literature presents the angelic features of the female figure, on the other it condemns this same figure in as many literary and artistic representations, up to blossom in repressive attitudes that culminate in the sad historical chapter of the court of Inquisition.

Keyword: Woman - condemnation - Inquisition - redemption - paradox

Abstract

Il presente studio analizza la posizione del padre della lingua italiana, Dante Alighieri, nei confronti dell'ambivalenza della figura femminile, prodotta dall'immaginario medievale. Lo scopo di tale scritto è di mostrare il paradosso che avvolge tale figura nel corso dei secoli bui e di cui Dante stesso ne è emblema, attraverso uno studio che, oltre ad inquadrare il contesto dell'epoca, va dalle rime stilnovistiche a quelle petrose.

Il Medioevo è per antonomasia il secolo del predominio della religione sulla ragione, eppure è in questo punto che appare il paradosso teologico che avvolge la figura della donna: a quale modello femminile si rifà il mondo medievale, quello di Maria o di Eva? La Vergine, colei che intercede per il genere umano davanti al Creatore, è la raffigurazione della donna medievale o Eva, colei che per prima violò la legge di Dio?

Lo scrittore italiano rappresenta egli stesso questo paradosso tanto nelle Rime petrose, (anticipatrici della figura della femme fatale della letteratura ottocentesca) quanto nelle diverse figure femminili inserite nell'Inferno, e nella figura angelica di Beatrice.

Dunque, se da un lato il mondo della letterature medievali presenta le sembianze angeliche della figura femminile, dall'altro ne condanna questa medesima figura in altrettanti raffigurazioni letterarie ed artistiche, fino a sbocciare in atteggiamenti repressivi che culminano nel triste capitolo storico del tribunale dell'Inquisizione.

Parole-chiave: Donna – condanna – male – riscatto - paradosso

Le vicende dell'amore costituiscono un tema di grande rilevanza antropologica e di lunga durata. Nell'immaginario medievale, rinascimentale e dei secoli successivi, l'amore si identifica con il tema della donna. Non solo, ma la figura femminile diventa luogo di proiezione simbolica di molteplici significati filosofici, etico-religiosi e sociali.

Il Medioevo è per antonomasia il secolo del predominio della religione sulla ragione, eppure è in questo punto che appare il paradosso teologico che avvolge la figura della donna: a quale modello femminile si rifà il mondo medievale, quello di Maria o di Eva? La Vergine, colei che intercede per il genere umano davanti al Creatore, è la raffigurazione della donna medievale o Eva, colei che per prima violò la legge di Dio?

In un dialogo immaginario, contenuto nel *Tractatus quaestionis ventilatae coram domino nostro Iesu Christo inter Virginem Mariam ex una parte, et diabolum ex altera parte attribuito*, il giurista, qualunque sia la sua identità, immagina lo svolgimento di un processo civile, avviato dall'azione del diavolo che – testimoni Maometto e Cerbero – chiede la restituzione del genere umano: un'umanità che affida la sua difesa, di fronte a Cristo Giudice, alla Vergine Maria. Tuttavia questa sua capacità di assumere il ruolo di avvocata e difensore, in quanto donna, viene eccepita e contrastata da Satana il quale sostiene il suo punto di vista proprio sulla base delle fonti normative tratte dal Decreto di Graziano⁷⁸(contenente decisioni sia in materia giuridica sia in materia teologica), nel quale si affermava la debolezza e la conseguente inferiorità della donna in quanto fu la prima a cedere alla tentazione del serpente.

L'identità femminile per tutto il corso dei secoli bui rimane così sempre in bilico tra Eva e Maria, nonostante, infatti, da un lato la Chiesa proclami l'uguaglianza tra gli uomini (intesi con genere umano e non come differenziazione tra i sessi) e veda nella figura di Maria l'unica porta di accesso alla grazia divina, dall'altro troviamo perennemente una condanna che sembra pesare senza lasciare spazio ad alcuna forma di riscatto per la donna, alla quale non resta che soggiacere al ruolo di dominus maschile.

⁷⁸ cfr. D. Quagliani., *La Vergine e il diavolo. Letteratura e diritto, letteratura come diritto*, in *Laboratoire italien. Politique et société* 5, Open Edition Journal, Université de Lion, 2005, pp. 39-55.

Questa ambivalenza presente nel pensiero medievale appare nel pensiero teologico ed intellettuale dell'epoca, attraverso raffigurazioni artistiche e letterarie che divengono emblemi e portatori di tale paradosso: trovano nella figura della donna, e di conseguenza nel suo rapporto con il diavolo, il capro espiatorio a tutti i mali che affliggevano l'epoca. Tutto ciò per cui non si trovava un'immediata spiegazione, infatti, era colpa della subdola tentazione del diavolo e di chiunque si fosse alleato con esso; e da questo avrà origine un altro concetto che sarà tanto caro alla letteratura ottocentesca del Dottor Faust: il patto con il diavolo che porta l'uomo ad una dannazione che esclude il raggiungimento della pace eterna.

Tornando allo stretto rapporto esistente tra donna e diavolo nell'immaginario medievale, tale pensiero iniziò a diffondersi in modo così articolato al punto che molti quadri dell'epoca, tra cui il celebre dipinto di Niccolò di Tommaso, intitolato 'Tentazione di Adamo ed Eva' (eseguito nella seconda metà del XIV secolo e conservato a Pistoia), dipingono il serpente con le sembianze femminili di una fanciulla. O ancora nel quadro di Giotto, 'Giudizio Universalè' (eseguito tra il 1304 e il 1306 e conservato a Padova, nella Cappella degli Scrovegni), dove ritroviamo riprodotta una movimentata scena infernale, in cui i diavoli armati di seghè, rastrelli e bastoni si accaniscono unicamente contro dei corpi femminili, tanto concreti quanto sensuali.

Niccolò di Tommaso, *Tentazione di Adamo ed Evà* (seconda metà del XIV secolo, Pistoia)



Giotto, *Giudizio Universalè* (tra il 1304 e il 1306, Cappella degli Scrovegni, Padova)



In aggiunta a ciò, la nascita del monachesimo nei primi secoli dopo l'anno Mille in Europa, alimentò ancor di più l'ossessione per i peccati carnali, di cui Eva fu la causa primaria.

Il giurista cartaginese Tertulliano⁷⁹, rifacendosi agli scritti paolini, accusa la donna di aver violato per prima la legge di Dio, per questo essa deve necessariamente sentirsi addosso il peso della colpa per aver gettato l'intero genere umano nel peccato. La donna è descritta come una porta attraverso la quale accedere a Satana e in quest'ottica sembra chiaro come, in pieno Trecento, Raimondo da Capua, appartenente alla famiglia di Pier delle Vigne¹⁹ (quest'ultimo inserito nella selva dei suicidi nel XIII canto dell'*Inferno*), intriso della cultura medievale e teologica dell'epoca, abbia potuto provare perplessità di fronte alla grandiosità delle opere letterarie e alla condotta religiosa di Caterina da Siena (1347-1380). Egli stesso infatti affermò questo a riguardo della donna:

“Cercavo tutti i mezzi e tutte le vie per accertarmi se il suo modo di fare procedeva da Dio o no: se c'era della sincerità, o della finzione... Le donne, perdendo facilmente la testa, cadono con molta facilità negli inganni del nemico, come avvenne alla prima madre di tutti..”⁸⁰

⁷⁹ Quinto S. Tertulliano, *L'eleganza delle donne. De cultu femianrum*, a cura di Sandra Isetta, Bologna, EDB, 1986 in Hannah Bianca Schiavano, *L'io Femminile nella Letteratura Romanza Medievale*, (Tesi di laurea), Pisa, 2015-2016, Fabrizio Cigni, Maria Grazia Capusso, p. 10.

⁸⁰ G. Minucci, *La donna giudice, Innocenzo III e il sistema del diritto commune*, Universidad Católica di Murcia, il 15 dicembre 2016, in occasione della “II International Conference: Justice, Mercy and Law. From Revenge to Forgiveness in the History of Law”, organizzata dalla “Cátedra Internacional conjunta Inocencio III”, pp. 85-86.

Dunque ancora una volta, la figura femminile sembra non potersi riscattare ed uscire dal ventre della “mater grandeva omnium nostrorum”, nel quale rimane imprigionata. E questa prigione in cui è rinchiusa sembra essere la giusta sentenza che i teologi e i dotti dell’epoca hanno emanato per poter ricreare un ordine sociale che altrimenti andrebbe perduto.

La questione del paradosso della figura femminile però non si limita solo alla contrapposizione dell’immagine di Eva, facilmente ingannabile da Satana, con quella di Maria, la Santa Vergine che prega incessantemente per la salvezza del genere umano. La cultura medievale infatti arriva a vedere il corpo femminile come instrumentum del diavolo e fu proprio da questo snodo che iniziò ad aprirsi il triste capitolo della caccia alle streghe.

Si iniziò a pensare che alcune donne offrivano volontariamente il proprio corpo al diavolo e con lui stringevano un patto scellerato, qualificandosi così inequivocabilmente e pericolosamente come streghe; ed è proprio con l’uscita di questo pensiero che le streghe passarono dall’essere criminali, al pari di ladri e assassini, all’essere «eretici e apostati, individui intrinsecamente malvagi che avevano rifiutato la fede cristiana e deciso di servire il nemico di Dio»⁸¹. In tal maniera, veniva a crearsi «uno stereotipo dell’eretico come di un adoratore, segreto, notturno, sessualmente promiscuo del Diavolo», contro cui l’intera società medievale si scagliò con tutta la propria forza nel corso dei secoli.

In questo modo, nell’immaginario medievale inizia a farsi strada l’idea che il diavolo possedeva altri poteri che non si estendevano solo all’Inferno, ma anche sulla Terra, dove «mossi dalla vanità o dall’odio, maghi, stregoni e streghe si mettevano al suo servizio, attendendo difesa e protezione in cambio del totale dono di sé».⁸² Si credeva che le streghe, offrendosi totalmente al diavolo, contraevano con esso un patto di devozione e sottomissione dal quale ottenevano però un immenso potere da cui generavano i loro malefici.

Di questa nuova immagine, derivante dal topos medievale della colpevolezza della donna della caduta del genere umano, Dante ne parla nel XX cerchio infernale, dove sono puniti gli indovini e i maghi.

La strega si ritrova punita, a fianco degli indovini, nella quarta bolgia dell’ottavo cerchio. All’arrivo in questo cerchio, il poeta viene colpito profondamente dalla condizione delle anime di indovini e streghe, che subiscono la medesima pena: esse camminano a ritroso, piangendo in silenzio, «con il corpo travolto»⁸³ di modo che la testa sia rivolta all’indietro, facendo «petto de le spalle».⁸⁴ Ovviamente la costrizione di poter guardare solo indietro è il chiaro contrappasso per chi, come maghi e indovini, volle vedere troppo in là, tentando di prevedere il futuro. L’immagine dell’uomo, così distorta e snaturata dal reale semiante, tanto da umiliare l’essere umano togliendogli la propria dignità, provoca un triste pianto in

⁸¹ Brian P. Levack, *La caccia alle streghe*, trad. it. di Alberto Rossati e Sandro Liberatore, Bari, Laterza, 1993 (London 1987), p. 11.

⁸² C. Arnould, *La stregoneria. Storia di una follia profondamente umana*, trad. it. di Vito Carrasi, Bari, Edizioni Dedalo, 2011 (Paris 1992), p. 35.

⁸³ D. Alighieri, *Inferno*, commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Oscar Mondadori, 2013, Introduzione al canto xx, p. 593.

⁸⁴ Ivi, canto xx, v. 37, p. 604.

Dante che vede rappresentata in tale pena fisica la condizione simbolica di tutto l'Inferno. Virgilio, notando il pianto del proprio compagno, lo riprende per l'eccessiva pietà dimostrata nei confronti di questi peccatori e inizia a presentargli le anime che procedono in processione di fronte ai loro sguardi: apre le fila il mitico re di Argo Anfiarao, seguito dal celebre indovino Tiresia e da Arunte. Vi è poi una lunga digressione su Manto, figlia di Tiresia, maga tebana fondatrice della città di Virgilio: Mantova.

Il poeta latino narra a Dante che Manto, giunta in Italia alla ricerca di un luogo isolato in cui stabilirsi per fuggire ad ogni contatto umano, decise d'insediarsi lungo il Mincio, nel mezzo di una palude secca ed arida e senza abitanti. Una volta sicura di essere isolata e lontana da sguardi indiscreti, iniziò quindi a praticare le arti magiche e lì rimase fino alla sua morte, protetta e riparata naturalmente dal fiume. Dopo la sua dipartita, gli uomini nelle vicinanze decisero di stanziarvisi al suo posto, sfruttando le difese naturali della palude e vi fondarono una città, dandole il nome di colei che per prima vi aveva abitato.

Dunque pare evidente che la donna è senza ombra di dubbio rappresentabile come strega: cerca luoghi isolati, addirittura poco confortevoli o adatti alla vita umana, in cui stanziare, pratica arti magiche nascondendosi dagli altri individui e viene definita da Dante "vergine cruda". Proprio tale definizione pare essere un indizio della natura stregonessa della donna. Infatti indicando la donna come "vergine", Dante si richiama a una qualità che si credeva propria delle maghe; non di rado infatti, nell'antichità le sacerdotesse e le fanciulle dedite al culto di Artemide (poi Diana nella cultura romana), dea vergine della caccia, praticavano la castità.

Dopo questa breve parentesi, Dante giunge finalmente alla terzina sulle streghe:

Vedi le triste che lasciaron l'ago,

la spuola e 'l fuso, e fecersi 'ndivine; fecer malie con erbe e con imago.

Nella processione di queste anime, dunque, si accompagnano anche le empie donne che lasciarono i loro compiti femminili, rappresentati dagli attrezzi della filatura, pratica prettamente riservata alle donne, per dedicarsi, invece, alle arti magiche e divinatorie.

Il motivo per cui Dante dedica una breve sequenza a questa figura femminile della strega è a mio parere un punto di discussione molto ampio. Alcuni critici infatti ritengono che lo scrittore non si sia dilungato in questo passo e non abbia specificato il rapporto diretto tra donna-strega e diavolo, poichè la bolla papale che riconoscerà la stregoneria come nuova eresia giungerà solamente nel 1326⁸⁵. Tuttavia, come si è dimostrato inizialmente, la figura femminile fu caratterizzata da questo stretto rapporto con il diavolo anche prima dell'emanazione della condanna per stregoneria, dunque era chiara agli uomini dell'epoca, ed inevitabilmente anche allo scrittore italiano, la colpevolezza di Eva e di conseguenza della figura femminile in sè. Ritengo che forse, il voler dedicare una terzina a queste figure

⁸⁵ Di Gesaro P., *Streghe*, Bolzano, Praxis 3 Editore, 1988, pp. 6-7.

femminili nell'Inferno dantesco, potrebbe forse essere una volontà dell'autore di discostarsi, in misura minima, dal pensiero comune di colpevolezza della donna.

Dico in misura minima, non a causa dell'immagine di Beatrice che il poeta ha ricreato nelle sue opere stilnovistiche e nella Divina Commedia e nemmeno a causa dell'immagine della Vergine Maria dantesca, la forza motrice che spingerà Virgilio ad intraprendere il viaggio con Dante e porgerà la sua preghiera a Dio per la salvezza del poeta, ma perchè lo scrittore è egli stesso emblema del paradosso della figura femminile medievale: da una lato abbiamo Beatrice e la Santa Vergine, ma dall'altro (anche se solo in quattro componimenti) abbiamo la figura di 'petra' nelle Rime petrose.

Tale definizione (rime petrose) appartiene ai commentatori, e fa riferimento all'amore dell'autore per una petra che compare in quattro componimenti affini per poetica e per argomento. La composizione risale, secondo indicazioni dello stesso Dante, ai mesi che seguono il dicembre 1296.

Ispiratrice è una donna sensuale e crudele, indifferente all'amore del poeta e anzi lieta solo di conquistarlo con il proprio fascino; il termine chiave 'petrà' è probabilmente *senhal*⁸⁶ allusivo alla durezza della donna, benchè non sia da escludere che possa trattarsi di nome proprio

Alla violenza della passione e alla ostinata crudezza dell'amata corrisponde uno stile violentemente realistico, irto di dati concreti e persino brutali⁸⁷. Coerente con il clima di esasperazione formale (e psicologica) è il corso a suoni aspri e duri.

'Così nel mio parlar voglio esser aspro' è uno dei quattro componimenti in cui appare la posizione del poeta verso la donna. Le immagini e lo stile qui presenti definiscono una materia e una disposizione psicologica violente ed esasperate. Nella parte iniziale del componimento, domina nel poeta la consapevolezza che la donna è invulnerabile all'amore; successivamente il poeta ha come un proposito di vendetta ed infine ci viene presentato il desiderio dello scrittore nei confronti di tale figura. Il sogno del poeta però non è di realizzare i propri desideri, ma di rovesciare le posizioni e veder soffrire la donna. Egli sogna di aggredire fisicamente la donna, esattamente nelle parti che avevano tanto lodato gli stilnovisti: gli occhi. È come se fosse avvenuto un vero e proprio effetto di profanazione di quegli elementi della figura femminile tanto cari all'amor cortese.

S'io avessi le belle trecce prese,
che fatte son per me scudiscio e ferza,
pigliandole anzi terza,

⁸⁶ <https://www.treccani.it/vocabolario/senhal/>. *Senhal*: *senhal* <sen'ál> s. m., provenz. [lo stesso etimo dell'ital. segnale]. – Il nome fittizio con cui nella poesia provenzale era designata la persona, spec. la dama, di cui il trovatore trattava, o quella a cui la lirica era indirizzata. Nel linguaggio critico e filologico, si indicano col termine provenzale anche i nomi fittizi usati da poeti italiani sull'esempio provenzale.

⁸⁷ R. Luperini, P. Cataldi, L. Marchiani, F. Marchese, *Medioevo e Rinascimento (dalle origini al 1610)*, Palumbo Editore, Palermo, 2007, p. 123.

con esse passerei vespero e squille:
e non sarei pietoso né cortese,
anzi farei com'orso quando scherza;
e se Amor me ne sferza,
io mi vendicherei di più di mille.
Ancor ne li occhi, ond'escon le faville
che m'infiammano il cor, ch'io porto anciso,
guarderei presso e fiso,
per vendicar lo fuggir che mi face;
e poi le renderei con amor pace.

(Così el mio parlar voglio esser aspro Così el mio parlar voglio esser aspro, vv. 66-79.)

Dunque siamo ben lontani dalla figura dell'angelica Beatrice delle rime stilnovistiche e della Santa Vergine del Paradiso della Commedia.

La descrizione di Petra assume connotazioni negative, simili a quelle che hanno avvolto la figura di Eva: una donna che merita asprezza e durezza (per riprendere i termini usati dal poeta nel titolo del componimento) perchè colpevole di aver dannato il poeta con una forma d'amore tanto lontana da quello cortese, al punto da spingerlo a colpirla; e di nuovo una volta, il topos di Eva, la causa prima della caduta del genere umano, si ripresenta.

Osservando più attentamente il componimento si noterà una lieve somiglianza, o meglio un'anticipazione di quella che sarà una delle protagoniste della letteratura di fine Ottocento: la femme fatale.

In realtà il modello di femminilità malvagia ha radici antiche: da Lilith, il demone ebraico divoratore di bambini, a Circe e Medea, donne sensuali e letali, della letteratura classica. L'archetipo della donna malvagia, dopo essere passato attraverso fiabe e trattati giuridici, giunge alla fine dell'Ottocento in una nuova veste. Seducente, ammaliante, caratterizzata da una bellezza tanto intrigante quanto inquietante: è così che appare la donna fatale del XIX secolo.

L'immagine della femme fatale viene presentata come figura negativa di fronte alla quale l'uomo finisce spesso per soccombere, esattamente come il poeta fiorentino nelle rime petrose. Essa è presentata come una bella donna senza pietà, dai lunghi capelli e dagli occhi profondi (ancora una volta si ripresenta il topos dell'amor cortese dei capelli e degli occhi, ma con un pieno rovesciamento, come quello avvenuto in 'Così nel mio parlar voglio esser asprò).

Il critico Osvaldo Duilio Rossi definisce la figura della donna fatale come «affascinante e seduttrice, lussuriosa e dissanguatrice di uomini». ⁸⁸ E queste parole tanto care alla poetica del Decadentismo, in particolar modo alla figura dell'Elena dannunziana de *'Il piacere* (1889), non possono che rimandare all'immagine di Eva, colei che si fece sedurre dal serpente, e sedusse a sua volta Adamo, portando l'intera umanità alla dannazione.

Dunque il paradosso della figura femminile, tipico dell'epoca medievale, si presenta nel contrapporre la pietra delle rime petrose a Beatrice, appartenente alla ben nota produzione stilnovistica dello scrittore.

Tuttavia tale atteggiamento di asprezza da parte del poeta, non si presenta nei confronti di Francesca da Paolenta (inserita, insieme a Paolo Malatesta, nel quinto canto dell'*Inferno*, nel cerchio dei lussuriosi), che nonostante fosse una figura infernale, suscita nello scrittore sentimenti di pietà e di compassione, ben lontani da quelli suscitati nel componimento petroso.

Ascoltando la triste storia dei due innamorati, in cui s'immedesima con tutte le sue fibre, Dante sviene poichè ha il coraggio di condannare e forse proprio per questo suo di comprensione verso quell'amore che decide di non condannare le due anime alla separazione eterna, ma le pone l'una abbracciata all'altra, anche se travolti incessantemente dalla bufera.

La poesia di Dante, per paradosso, è tanto lontana dall'asprezza dimostra nei confronti di pietra, e per un momento sembra di essersi allontanati dal clima infernale. Si susseguono molti vocaboli che fanno rivivere la dolcezza di quell'incontro d'amore tra Paolo e Francesca: i "dolci pensier", il tenero "disio", i "dubbiosi disiri", i "dolci sospiri", gli "sguardi innamorati". D'altronde è proprio nel contrasto fra la dolcezza di quegli attimi felici e la durezza della pena inesorabile ed eterna che sta il doloroso dramma dei due amanti: "nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria", afferma Francesca. ⁸⁹

Si può affermare che il riscatto che ebbe la figura femminile nel Medioevo iniziò con la nascita della letteratura dell'amor cortese, il quale anche in questo caso si intrecciò con le vicende politiche e teologiche che riguardarono la Chiesa medievale. Si osservi il caso del catarismo e della sua conseguente influenza sulla letteratura provenzale.

I catari, appartenenti al catarismo, condannavano ogni atto della carne, e preferivano l'amore spirituale a discapito di quello fisico. Tale movimento dei catari attecchì soprattutto nel sudovest della Francia, nei domini dei conti di Tolosa, in particolare nella regione di Albi, per questo motivo, i catari sono conosciuti anche con il nome di albigesi. Essi inoltre basavano la loro dottrina religiosa basata sull'opposizione del bene e del male. Questa dualità viene rappresentata dal corpo, che incarna il Male, e dall'anima che, invece, purificandosi attraverso una serie di reincarnazioni e di rigida osservanza delle regole della vita catara, è capace di

⁸⁸ O. D. Rossi, *Femmes Fatales, seduzione letale e mito meduseo*, in «Gorgona, rivista di cultura polimorfa», novembre 2009, p. 20.

⁸⁹ Cfr. F. Cavalli, *La Figura Femminile Nella Divina Commedia di Dante Alighieri*, *Revista de Letras*, Vol. 7 (1965), pp. 121-134.

raggiungere il Bene, senza dunque far riferimento all'origine del Male, in quanto conseguenza dell'atto di Eva. La crociata albigese bandita da papa Innocenzo III portò alla cosiddetta diaspora trobadorica: molti trovatori fuggirono e vennero accolti in altre corti, soprattutto nei comuni liberi e nelle corti ghibelline dell'Italia settentrionale, dove i poeti ebbero la possibilità di esercitare la loro arte. Ciò generò la fioritura di una lirica italiana che imitava quella provenzale, in varie zone della penisola, in modo particolare nella Sicilia di Federico II, e la nascita di numerosi ateliers che si specializzarono nella produzione di raccolte di poesie trobadoriche⁹⁰.

Un altro elemento che portò al riscatto dell'immagine femminile fu l'avvento della cavalleria, grazie al quale si diffonde nella Chiesa, e diventa popolarissimo, il culto di Maria. Inizia inoltre a subentrare l'immagine della figura femminile creata dall'aristocrazia e il rapporto di amore si modella secondo il codice del vassallaggio feudale.

La nuova letteratura laica in volgare nasce come letteratura d'amore e mette in crisi l'egemonia del clero sulla cultura. Lo dimostra la teoria dell'amor cortese, dove l'amore da passione negativa diventa fonte di nobilitazione e di virtù. Andrea Cappellano definisce un codice di comportamento in cui il rapporto innamorato-donna riflette quello feudale fra vassallo e signore (*sevitium-privilegium*) ed infine si afferma l'esistenza di uno stretto rapporto fra gentilezza e amore: la gentilezza, cioè la purezza e la nobiltà di costumi e di sentimenti, non dipende dalla nobiltà di sangue, ma dalla nobiltà d'animo e si associa al bisogno di amore⁹¹.

Ed in tutto questo non può che inserirsi la poetica stilnovistica di Dante, eppure non si tratta di una posizione identica a quella dell'amor cortese e dolcestilnovista contemporaneo all'autore.

Già dalla Vita Nova, Dante mostra una posizione originale all'interno dello schieramento stilnovista. Egli riusa gli insegnamenti dei maestri costruendo però una nuova poetica: al centro dell'attenzione non sta più la descrizione degli effetti dell'amore sull'interiorità del poeta, ma la rappresentazione della donna amata, le cui lodi costituiscono il primo scopo della scrittura. Inoltre l'immagine della donna-angelo assume un senso proprioamente teologico: Beatrice è colei che dà beatitudine, il tramite fra il mondo terreno e la verità divina.

Nella Divina Commedia, Beatrice ha una funzione attiva di primo piano. Apre il poema scendendo all'Inferno per invocare il soccorso di Virgilio. Ha ancora gli attributi della bellezza stilnovistica ("lucevan gli occhi suoi più che la stella), ma il suo ruolo è cambiato. La funzione salvifica non è più effetto immediato della sua apparizione; la donna non è oggetto passivo di amore e dunque figura statica, ma figura in movimento, è personaggio che ama e che agisce:

'Amor mi mosse, che mi fa parlare'.

⁹⁰ H. B. Schiavano, Op. Cit., p. 25

⁹¹ R. Antonelli, M.S. Sapegno, *Il senso e le forme. Le origini e il Duecento*, La Nuova Italia, Venezia, 2011, p. 1.

La donna non è più un semplice stimolo a un processo di nobilitazione interiore, ma assume nella Commedia una funzione dottrinarica, ella infatti spiega al poeta l'ordine provvidenziale dell'universo.

Al termine del viaggio, alle soglie della visione divina, Dante ricapitola il ruolo svolto dall'amata nel suo cammino da 'servò a uomo 'liberò dal peccato e così si esprime in un commosso ringraziamento finale, suggellato da un ultimo, amoroso sguardo di Beatrice:

“Tu m’hai di servo tratto a libertate

Per tutte quelle vie, per tutt’i modi

Che di ciò fare avei la potestate.

La tua magnificenza in me custodi,

Sì che l’anima mia, che fatt’hai sana,

Piacente a te dal corpo si disnodì’.

Così orai; e quella, sì lontana

Come pareva, sorrise e riguardommi,

Poi si tornò all’eterna fontana.

(Par. XXXI, 85-93)

Tuttavia la produzione delle rime petrose è successiva a quella delle rime stilnovistiche e quindi pare improbabile che un cambio rotta da parte dell'autore, in cui si sostituirebbe ad un'immagine colpevole come quella di pietra, derivante per alcuni tratti da quella di Eva, un'immagine angelice e beata di Beatrice.

Sulla scia dell'immagine femminile, che sembra ben lontana da quella dell'Eva medievale o della pietra delle rime petrose, appare l'immagine della Vergine Maria, la quale vede il poeta in pericolo e interviene con rapida sollecitudine (If II) poichè spinta dalla compassione materna, interviene a chiedere la grazia al Signore, per aiutare Dante.

E difatti è questo il ruolo che agli occhi del poeta ricopre Maria: alla Vergine Maria Dante rivolge una splendida preghiera, che mette in bocca a Bernardo di Chiaravalle alla fine del viaggio (Pd XXXIII, 1-39), in cui il santo chiede a Lei che interceda presso Dio affinché il poeta abbia la visione mistica di Lui. Ed Essa ottiene la grazia.

Per concludere, il paradosso della figura femminile esistente nell'immaginario medievale non può dirsi risolto nella letteratura dantesca, anzi è lo scrittore stesso a farsi portatore e specchio di tale ambivalenza, caratterizzante l'immagine della donna nel Medioevo.

BIBLIOGRAFIA

- Alighieri D., *Inferno*, Oscar Mondadori, Milano, ss2013
- Antonelli R., Sapegno M. S., *Il senso e le forme. Le origini e il Duecento*, La Nuova Italia, Venezia, 2011
- Arnould C., *La stregoneria. Storia di una follia profondamente umana*, trad. it. di Vito Carrasi, Bari, Edizioni Dedalo, 2011.
- Cavalli F., *La Figura Femminile Nella Divina Commedia di Dante Alighieri*, Revista de Letras, Vol. 7, 1965.
- Di Gesaro P., *Streghe*, Bolzano, Praxis 3 Editore, 1988.
- Levack B. P., *La caccia alle streghe*, trad. it. di Alberto Rossatti e Sandro Liberatore, Bari, Laterza, 1993 (London 1987)
- Luperini R., Cataldi P., Marchiani L., Marchese F., *Medioevo e Rinascimento (dalle origini al 1610)*, Palumbo Editore, Palermo, 2007.
- Minucci G., *La donna giudice, Innocenzo III e il sistema del diritto commune*, Universidad Católica di Murcia, il 15 dicembre 2016, in occasione della “II International Conference: Justice, Mercy and Law. From Revenge to Forgiveness in the History of Law”, organizzata dalla “Cátedra Internacional conjunta Inocencio III”.
- Montesano M., *Caccia alle streghe*, Roma, Salerno Editrice, 2012.
- Quaglioni D., *La Vergine e il diavolo. Letteratura e diritto, letteratura come diritto*, in Laboratoire italien. Politique et société 5, Open Edition Journal, Université de Lion, 2005.
- Rossi O. D., *Femmes Fatales, seduzione letale e mito meduseo*, in «Gorgon α, rivista di cultura polimorfa», novembre 2009.
- Schiavano H. B., *L'Io Femminile nella Letteratura Romanza Medievale*, (Tesi di laurea), Pisa, 2015-2016, Fabrizio Cigni, Maria Grazia Capusso.
- Tertulliano Q. S., *L'eleganza delle donne. De cultu femianrum*, a cura di Sandra Isetta, Bologna, EDB, 1986.
-