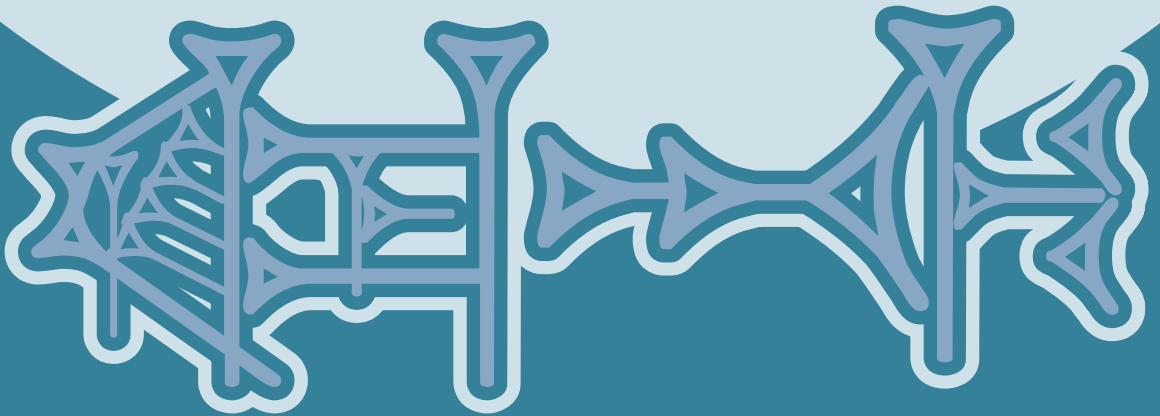


# Lezioni di Traduzione

3



**Traduzioni dantesche nel mondo**

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

**Bologna  
2024**



# Lezioni di Traduzione

## 3

### Traduzioni dantesche nel mondo

a cura di

Gabriella Elina Imposti  
e Nadzieja Bąkowska

LILEC • Bologna  
2024

# Lezioni di Traduzione

## DIRETTORE

Alessandro Niero

## COMITATO SCIENTIFICO

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

Rainer Grutman  
(*University of Ottawa*)

Waltraud Kolb  
(*Universität Wien*)

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

Carlo Saccone  
(*Università di Bologna*)

Teresa Seruya  
(*Universidade de Lisboa*)

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

## COMITATO DI REDAZIONE

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

## PROGETTO GRAFICO E LAYOUT EDITING

Nadzieja Bąkowska  
Alberto Alberti

## SEGRETERIA DI REDAZIONE, LAYOUT E COPYEDITING

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

## REVISIONE LINGUISTICA

Irina Marchesini

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



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

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

© 2024 Authors

ISBN 9788854971530  
DOI 10.6092/unibo/amsacta/8027



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

## IN COPERTINA



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

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

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



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA  
DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE  
E CULTURE MODERNE

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



# Indice

GABRIELLA ELINA IMPOSTI  
NADZIEJA BĄKOWSKA

*Traduzioni dantesche nel mondo*

5

CHIARA CONTERNO

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

11

NADZIEJA BĄKOWSKA

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

29

GABRIELLA ELINA IMPOSTI

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

53

**INES PETA**

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

81

**RICCARDO CAMPI**

*Voltaire traduttore di Dante*

99

**MICHAEL DALLAPIAZZA**

*Dante in Germania*

111



## TRADUZIONI DANTESCHE NEL MONDO

GABRIELLA  
ELINA IMPOSTI

NADZIEJA  
BĄKOWSKA

L'idea del presente volume di *Lezioni di Traduzione* nasce dalle celebrazioni del settimo centenario della morte di Dante, organizzate presso l'Università di Bologna, nell'arco di diversi mesi tra il 2021 e 2022, e curate da Giuseppe Ledda e Alessandro Zironi<sup>1</sup>. L'omaggio dell'ateneo bolognese al poeta fiorentino, dal titolo *Dall'Alma Mater al mondo. Dante all'Università di Bologna*, ha avuto una triplice articolazione: la mostra bibliografica allestita nella sede della Biblioteca Universitaria di Bologna (25 ottobre – 17 dicembre 2021)<sup>2</sup>, il catalogo della mostra pubblicato per Bologna University Press (Ledda, Zironi 2022) e la giornata di lavori *Alma Dantedi 2022* (25 marzo 2022)<sup>3</sup>. Ciascuno di questi eventi ha voluto unire due prospettive, quella locale e quella globale, focalizzandosi da un lato sul rapporto tra

- <sup>1</sup> Le varie iniziative hanno visto la collaborazione di Biblioteca Universitaria di Bologna, Dipartimento di Beni Culturali, Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, Dipartimento di Storia Culture Civiltà, Centro di Ricerca TAURI, nel contesto, inoltre, delle attività dei Dipartimenti di Eccellenza MIUR – FICLIT e LILEC.
- <sup>2</sup> Cfr. <<https://bub.unibo.it/it/bacheca/dall-alma-mater-al-mondo-dante-all-universita-di-bologna>> (ultimo accesso: 25-04-2024).
- <sup>3</sup> Cfr. <<https://site.unibo.it/tauri/it/agenda/alma-dantedi-2022-dall-alma-mater-al-mondo-dante-all-universita-di-bologna-presentazione-del-catalogo-e-della-mostra-virtuale>> (ultimo accesso: 26-04-2024).



Dante e l'Università di Bologna e sulla sua presenza bolognese (nonché ravennate) e dall'altro sulla sua ricezione estera.

Le iniziative elencate sopra hanno dunque proposto un percorso di ricostruzione dell'immagine di Dante e del suo patrimonio da diverse angolazioni: per parafrasare la metafora di Thomas Eliot, «da entrambe le parti di uno specchio», spostandosi cioè nello spazio e nel tempo. Si va dalla lunga tradizione degli studi danteschi bolognesi e il loro «contributo molteplice e decisivo allo sviluppo della moderna filologia e critica dantesca ma anche alla ricezione artistica, scolastica e popolare di Dante e delle sue opere» (Ledda 2022: 17), ai «significativi esempi della diffusione della poesia di Dante nelle lingue e nelle culture del mondo» (Ledda, Zironi 2022: quarta copertina). Ci limitiamo qui a ricordare che nel complesso di questi eventi celebrativi è stata presentata una selezione di traduzioni dantesche molto ricca, sia dal punto di vista geografico e linguistico sia cronologico: in arabo, basco, castigliano, catalano, francese, galiziano, giapponese, inglese, islandese, neerlandese, norvegese, portoghese, polacco, russo, tedesco e ungherese. Nello sforzo di abbracciare vari aspetti della ricezione del patrimonio dantesco sia in prospettiva regionale sia mondiale, ci si è mossi dunque in un ambito vicino ai presupposti della World Literature damroschiana, secondo i quali il poema dantesco cambia attraversando i confini e non solo diventa un'opera diversa all'estero, ma anche in Italia è un'opera diversa per Boccaccio nel secolo quattordicesimo, e diversa per Italo Calvino e Primo Levi nel ventesimo secolo (Damrosch 2003: 140).

I saggi raccolti in questo volume vogliono contribuire, a loro volta, all'omaggio dell'accademia bolognese a Dante, in linea con gli obbiettivi della collana *Lezioni di Traduzione*, proponendo una più ampia riflessione su traduzioni concrete in un'ottica divulgativo-didattica. «C'è una dantologia e c'è un dantismo. La prima è disciplina scientifica coltivata dagli studiosi, il secondo riguarda soprattutto artisti e scrittori e si sostanzia in riprese e rielaborazioni varie; i confini fra dantologia e dantismo non sono sempre netti, i traduttori per esempio sono tipicamente figure *in-between*» – afferma Andrea Ceccherelli (2024a: 1). Gli autori di questo volume si concentrano proprio sulla traduzione e sulla figura del traduttore nella loro posizione di confine, intermedia, nella loro duplice veste dantologica e dantistica.

E così i contributi di Chiara Conterno e Nądzieja Bąkowska mettono al centro la figura del traduttore, rispettivamente il tedesco Johann von Sachsen, “Philalethes, ovvero l'amico della verità”, e il polacco Jarosław



Mikołajewski, “traduttore reporter”, concentrandosi poi sul processo di traduzione e, in particolare, sulle strategie traspositive, che sembrano rivelare alcune somiglianze: ad esempio, criteri per ambedue importanti sono l'autenticità e la veridicità, nonché l'accuratezza fattuale e semantica. Entrambe le studiose portano il lettore nell'officina del traduttore per riflettere sul suo *modus operandi*, includendo nelle loro analisi paratesti e autocommenti. Nello specifico Conterno ricostruisce il percorso storico-biografico del traduttore tedesco e riflette sugli aspetti filologici e traduttologici della sua opera, mentre Bąkowska si sofferma sull'inquadramento teorico della metafora metatraduttiva del traduttore come reporter.

Gabriella Elina Imposti e Ines Peta partono dalla panoramica generale delle versioni della *Commedia*, rispettivamente in russo e in arabo, per poi presentare le analisi testuali delle traduzioni concrete. Imposti prende spunto dal concetto della “World Literature” per discutere in questo contesto le diverse interpretazioni e strategie traduttive adottate dai traduttori russi dal XIX al XXI secolo, soffermandosi in particolare su quella canonica e arcaizzante di Michail Lozinskij, per passare poi alla versione “deromanticizzante” di Aleksandr Iljušin, a quella di Vladimir Marancman che cerca di stabilire un nesso di contemporaneità con il testo, e giungendo fino al saggio di traduzione di Ol'ga Sedakova in versi liberi di alcuni canti di *Purgatorio* e *Paradiso* quanto più fedele possibile ai contenuti teologici del poema. Peta presenta, invece, l'analisi della traduzione araba di Kāzīm Ğihād, focalizzandosi sul Canto xxviii dell'*Inferno*, in cui Dante incontra Maometto e suo cugino Ali. La studiosa, ampliando e di fatto rovesciando la prospettiva rispetto agli altri contributori del volume, include nella sua ricerca, oltre all'immagine della *Commedia* nel contesto d'arrivo, anche il riflesso della cultura arabo-islamica nell'opera di Dante, per affermare l'importanza degli «influssi molteplici che si collocano a volte sul più generale piano della “interdiscorsività” ed altre su quello della “intertestualità” vera e propria» (Peta 2024: 84).

Seguono le riflessioni di Riccardo Campi sull'atteggiamento traduttivo di Voltaire a partire dall'analisi della versione francese di un frammento della *Commedia* eseguita e commentata dal filosofo francese (*Lettre sur le Dante*, 1756), e delle «vivaci e piccate» repliche dei letterati italiani «in difesa dell'onore nazionale oltraggiato» (Campi 2024: 99). Situazione, che ricorda molto la reazione indignata di Ungaretti allo scritto di Witold Gombrowicz *Su Dante*, contenente una traduzione e un commento, entrambi provocatori, delle prime due terzine del Canto III dell'*Inferno* (cfr. Cecche-

relli 2024b: 125-137). Le scelte traduttive di Voltaire e le ragioni della sua «vistosa infedeltà» nel tradurre l'italiano di Dante vengono inquadrare da Campi nell'ottica della poetica e della sensibilità rappresentate del pensatore illuminista che traducendo dà «prova, una volta di più, del proprio anticlericalismo e del proprio acuminatissimo spirito satirico; donde lo stile bernesco, o pulcinellesco, [...] al fine di suscitare quel “riso”» (Campi 2024: 101).

Nel volume il lettore troverà, infine, la traduzione declinata anche nella chiave dei riferimenti intertestuali, riletture, rifacimenti, adattamenti dell'opera e dell'immaginazione, come si vede nel saggio di Michael Dal-lapiazza sui legami di affinità tra alcuni autori tedeschi, come Peter Weiss, e Dante, sulla sua funzione nella storia umanistica e letteraria tedesca, in particolare quella novecentesca, quando, come dimostra lo studioso, gli autori tedeschi ritrovano nell'Inferno di Dante lo scenario dell'esilio, dei campi di concentramento, e della Germania degli anni Cinquanta e Sessanta.

Evocando, in conclusione, il giudizio di Andrea Battistini, secondo il quale «per nessun altro come per Dante vale il principio ermeneutico della cooperazione interpretativa tra autore e lettore» (Citti 2022: 11), possiamo aggiungere al centro di questa fondamentale cooperazione interpretativa tra l'autore e il lettore, la figura del traduttore, che di volta in volta, come dimostrano le riflessioni raccolte in questo volume, conferisce all'opera dantesca “una vita nova”.

## Bibliografia

- Campi R. (2024), *Voltaire traduttore di Dante*, in: G.E. Imposti, N. Bąkowska (a cura di), *Lezioni di Traduzione 3 (Traduzioni dantesche nel mondo)*, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne (LILEC), Università di Bologna, Bologna, pp. 99-110.
- Ceccherelli A. (2024a), *Inhuman, transhuman, posthuman: An introduction to Polish Danteism over the centuries*, in: A. Ceccherelli (a cura di), *Dante and Polish Writers. From Romanticism to the Present*, Routledge, New York, pp. 1-7.
- Ceccherelli A. (2024b), *From Parody to Polemical Pamphlet: Gombrowiczian Deformations of Dante*, in: A. Ceccherelli (a cura di), *Dante and Polish Writers. From Romanticism to the Present*, Routledge, New York, pp. 125-137.
- Citti F. (2022), *Prefazione*, in: G. Ledda, A. Zironi (a cura di), *Dall'Alma Mater al mondo. Dante all'Università di Bologna*, Bologna University Press, Bologna, pp. 11-13.

- Damrosch D. (2003), *What is World Literature?*, Princeton University Press, Princeton and Oxford.
- Ledda G. (2022), *Dante all'Università di Bologna*, in: G. Ledda, A. Zironi (a cura di), *Dall'Alma Mater al mondo. Dante all'Università di Bologna*, Bologna University Press, Bologna, pp. 15-20.
- Ledda G., Zironi A. (a cura di) (2022), *Dall'Alma Mater al mondo. Dante all'Università di Bologna*, Bologna University Press, Bologna.
- Peta I. (2024), *Il Muḥammad di Kāzīm Ğihād vs il Maometto di Dante nella versione araba del Canto xxviii dell'Inferno*, in: G.E. Imposti, N. Bąkowska (a cura di), *Lezioni di Traduzione 3 (Traduzioni dantesche nel mondo)*, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne (LILEC), Università di Bologna, Bologna 2024, pp. 81-97.





# PHILALETHERS, OVVERO IL RE DANTISTA JOHANN VON SACHSEN (1801-1873)

CHIARA  
CONTERNO

## 1. Introduzione

Dopo una breve presentazione storico-biografica di Johann von Sachsen *alias* Philalethes, atta a contestualizzare gli argomenti qui trattati nel panorama tedesco ed europeo, il presente contributo prende in considerazione l'attività traduttiva del principe (e poi sovrano) sassone, il quale traspose in lingua tedesca la *Divina Commedia* di Dante Alighieri. Una particolare attenzione viene dedicata ai paratesti dell'impresa di Philalethes, ossia alle introduzioni, agli approfondimenti e alle note a piè di pagina. Dal punto di vista metodologico si ricorre all'approccio storico-biografico, ai *cultural studies* e ai paradigmi del *Kulturtransfer* ('transfer culturale') tra Italia e Germania. Inoltre, vengono considerati gli aspetti filologici e traduttologici adottati da Johann von Sachsen nella realizzazione della sua esemplare traduzione. Scopo del lavoro è evidenziare la precisione e accuratezza filologica della traduzione in questione, un *modus operandi* da cui traspaiono la competenza e l'erudizione di colui che la svolse<sup>1</sup>.

La madre di Johann von Sachsen fu Carolina del casato dei Borboni (1770-1804), figlia del duca Ferdinando I di Parma e nipote dell'imperatrice Maria Theresia. Italiana era anche la madre adottiva, la principessa Luisa di Lucca, con cui il padre, il principe Maximilian (1759-1838), convolò in seconde nozze dopo la scomparsa prematura della prima consorte. Due sorelle

<sup>1</sup> Un sincero ringraziamento va alla Prof.ssa Maria Lieber (Dresda) e al suo *team* per il generoso supporto.



di Johann furono date in moglie a due duchi italiani, Maria a Ferdinando III e Maria Anna a Leopoldo II. Nel 1822, all'interno della maestosa *Hofkirche* ('cappella di corte') di Dresda, Johann sposò Amalie (1801-1877) del casato di Wittelsbach, figlia del re Ludwig von Bayern che, in realtà, sarebbe stata destinata al fratello Clemens (1798-1822). La cerimonia si svolse in latino e dall'unione nacquero nove figli e figlie. Due delle ragazze, Elisabeth (1830-1882) e Anna Maria (1836-1859), si unirono a reali italiani, rispettivamente al Granduca Ferdinando di Genova e a Ferdinando IV, Granduca di Toscana (Roddewig 1996: 215). Per tutti questi legami, i rapporti con l'Italia segnarono sia la formazione del giovane principe, sia la sua missione di re erudito (Kroll 2001).

Nel 1821 Johann compì il primo tour in Italia, favorito dal fatto che le due sorelle menzionate erano entrate a far parte della casa reggente di Toscana. Durante questo viaggio Johann e il fratello Clemens visitarono Milano, Torino, Genova, Venezia e Bologna<sup>2</sup>. Come annotò nelle sue memorie, in una viuzza di Pavia dove gli studenti acquistavano i libri alle bancherelle, il principe trovò un'edizione della *Divina Commedia*, opera che all'epoca gli era totalmente ignota, nell'edizione in tre volumi di Niccolò Giosafatte Biagioli, con un ricco commento e l'effigie di Dante sul frontespizio, uscita nel 1820 presso Silvestri a Milano (Johann von Sachsen 1958: 64-65).

Pur essendo un eccellente latinista e conoscendo sia il francese sia l'inglese<sup>3</sup>, Johann si accostava al testo e alle note della *Commedia* con fatica. Ciononostante, la scoperta fortuita del volume e la lettura giornaliera di alcuni passi delle cantiche dantesche durante il resto del viaggio assunsero le sembianze di una folgorazione sulla via di Damasco: il principe iniziò subito a studiare la lingua italiana e, contemporaneamente, si applicò con tanto ardore e zelo nella lettura dell'*Inferno* che in quello stesso anno ne tradusse i primi tre canti in tedesco.

Il secondo viaggio in Italia avvenne nel 1828, in compagnia del principe ereditario degli Hohenzollern, il futuro re Friedrich Wilhelm IV di Prussia, e consistette in un soggiorno in Toscana. Durante il terzo viaggio, svolto nel 1838, Johann vide Roma, venne ricevuto in udienza da Gregorio XVI e poté prendere in visione i manoscritti danteschi conservati nella Biblioteca Vaticana. Successivamente si recò a Napoli e Palermo e si fermò in Emilia-

<sup>2</sup> Sui rapporti di Johann von Sachsen e l'Italia si veda Zimmermann 1996.

<sup>3</sup> Johann von Sachsen conosceva anche il latino, il greco e il sanscrito (Günzel 2005: 216-217).

Romagna: a Ravenna visitò la tomba di Dante, a Bologna lo colpirono lo «studio anatomico» e il «gabinetto fisico» (Waentig 2010: 316-318).

Oltre a coltivare i suoi interessi letterari Johann adempiva anche ai compiti dinastici appoggiando il fratello Friedrich August II (1797-1854), diventato re di Sassonia nel 1836, in molti ambiti: dalla gestione finanziaria e dal riordinamento statale, fino all'industria mineraria e alla gestione del settore agricolo, passando per quello militare (Groß 2001). Descritto come responsabile, sensibile e ostile a qualsiasi forma di ingiustizia, Johann fu anche un marito fedele, un padre tenero e un amico sincero (Roddewig 1996: 218).

Nel 1851 Johann von Sachsen compì il quarto viaggio che lo portò in Piemonte e, una volta diventato re di Sassonia nel 1854, in seguito alla morte del fratello Friedrich August II, si recò altre due volte in Italia settentrionale. Oltre ai legami familiari, furono soprattutto l'eredità classica nonché la figura e l'opera di Dante a farlo sentire a suo agio (Zimmermann 1996: 91): per il re dantista, l'Italia era il paese in cui meglio che altrove poteva concretizzare i suoi interessi storico-culturali e bibliofili<sup>4</sup>.

Il regno di Johann von Sachsen fu caratterizzato sia da competenza giuridica – del resto il sovrano aveva studiato scienze giuridiche ed economico-politiche e aveva fatto esperienza nel servizio amministrativo pubblico –, sia dal suo senso della giustizia (Günzel 2005: 216 e 223; Wyduckel 2001a). L'elaborazione del Codice Civile, ad esempio, è opera di questo re esperto di diritto e di linguaggio e la cui erudizione sorprende costantemente gli esperti delle discipline più diverse (Günzel 2005: 224; Wyduckel 2001b). Sovrano spiccatamente pragmatico, Johann von Sachsen contribuì in maniera essenziale allo sviluppo della Sassonia nella seconda metà del XIX secolo, periodo in cui essa compì notevoli progressi in vari settori: dall'agricoltura e dall'industria, passando per le vie di comunicazione (strade e ferrovie), fino alla scuola e alla cultura. In politica estera Johann von Sachsen cercò di evitare l'impennarsi degli attriti tra Prussia e Austria, anche se il suo sforzo per la soluzione di una Grande Germania fu vanificato dalle mosse di Bismarck (Waentig 2010: 312-313; Roddewig 1996: 218-219). Sul piano religioso restò fedele alla confessione cattolica della dinastia sassone che era rientrata nella sfera della Chiesa di Roma quando Friedrich August I, detto «der Starke», 'il forte', (1670-1733), aveva abbandonato il protestantesimo per diventare re di Polonia<sup>5</sup>. Pur essendo un cattolico fervente, Johann von

<sup>4</sup> Sui viaggi si veda Neumeister 2001a.

<sup>5</sup> Fu re di Polonia con il nome di August II.

Sachsen fu comunque un sovrano molto tollerante (Waentig 2010: 313-314), *in primis* nei confronti dei numerosi sudditi di confessione luterana (Günzel 2005: 225)<sup>6</sup>.

## 2. La traduzione della *Divina Commedia* ad opera di Philalethes

Firmandosi con il nome di Philalethes, ossia l'amico della verità, scritto in caratteri greci<sup>7</sup>, nel 1827 Johann von Sachsen inviò a Friedrich Ludwig Breuer una prova di traduzione dei primi dieci canti dell'*Inferno*, da lui rivista varie volte, chiedendo di sottoporla a Carl August Förster. L'anno seguente, nel 1828, la prima edizione di Philalethes contenente i primi dieci canti dell'*Inferno* e curata da Breuer venne pubblicata *privatim* e mandata ad alcuni conoscenti esperti, tra cui Johann Wolfgang Goethe che, tuttavia, non parve entusiasta di una traduzione metrica sì, ma non rimata (Waentig 2010: 325)<sup>8</sup>. Ci furono, però, anche giudizi positivi, come quelli di Alexander von Humboldt, dei fratelli Grimm e di Rahel Varnhagen von Else, pareri che incoraggiarono e spronarono il principe a continuare nell'impresa (Waentig 2010: 324; Neumeister 2001b: 142-143). Nel 1830 uscì l'*Inferno* in versione manoscritta e nel 1833 la prima cantica venne data alle stampe dopo che fu attentamente discussa e revisionata nell'ambito di quello che Johann von Sachsen (Waentig 2010: 324), non senza ironia, definiva il suo «areopago» (Günzel 2005: 220)<sup>9</sup>.

Qui è necessario fare un *excursus* per spiegare di cosa si trattasse. Dal 1826 il principe soleva radunare attorno a sé un gruppo di eruditi per

<sup>6</sup> Per un inquadramento storico-sociologico della figura di Johann von Sachsen nel contesto tedesco ed europeo si veda Marburg 2008. Sul regno di Johann von Sachsen si veda anche Zimmermann 2001b.

<sup>7</sup> Johann von Sachsen usò lo pseudonimo Philalethes per la prima volta in una lettera a Friedrich Ludwig Breuer del 13 settembre 1837 (Zimmermann 2001a: 72). Secondo Silke Marburg il ricorso allo pseudonimo è dovuto al fatto che Johann von Sachsen non riteneva consono che la pubblicazione uscisse a firma di un principe (2008: 21-22).

<sup>8</sup> Sullo sviluppo delle traduzioni delle tre cantiche si veda Zimmermann 2000: 283-290 e Neumeister 2001b: 141-205.

<sup>9</sup> Sull'«areopago» si veda Waentig 2010: 320.



scambi di idee in un'atmosfera da salotto letterario. All'interno di questa *Abendgesellschaft* ('società serale') – che solitamente si ritrovava di lunedì – si incontravano studiosi, amici e personalità di spicco: scienziati, politici, economisti, ingegneri, medici, pedagogisti, oltre che letterati e artisti – tutti rigorosamente uomini. Inizialmente il luogo di incontro fu una villa sulle rive dell'Elba, in seguito il castello di Pillnitz in estate, e la residenza urbana a Dresda in inverno (Waentig 2010: 320). Oggetto e scopo degli incontri del circolo non furono solo conversazioni su arte e letteratura, ma anche discussioni su questioni di attualità politica, giuridica, economica e sociale. Nonostante la spiccata varietà tematica, la società serale – che esistette fino al 1844 – può essere considerata la cellula genetica di quella che sarebbe stata la *Società o Accademia dantesca* (Waentig 2010: 321)<sup>10</sup>. Rispetto alle accademie tradizionali, quella di Johann von Sachsen contava pochi membri, non era dotata di statuto, né di procedure formali per l'iscrizione, la partecipazione, le competenze e le mansioni degli iscritti. Si trattava di una cerchia di eruditi e di uomini di spirito che, spontaneamente, sotto la guida del principe, diedero progressivamente vita a una sorta di «comité di Dante» (Waentig 2010: 321). L'atmosfera in cui si svolgevano gli incontri era aperta e liberale. Johann von Sachsen era «*primus inter pares*» (*ibidem*). Di regola le sedute di studio comprendevano una lettura ad alta voce di uno o più canti della *Divina Commedia*, il successivo confronto delle traduzioni – tra cui quella di Johann von Sachsen – con l'originale, nonché un commento filologico e storico-culturale conclusivo. La socievolezza paritaria in cui si svolgevano le riunioni favoriva le discussioni dell'opera dantesca. Nota è la franchezza dei dibattiti di cui Philalethes teneva conto nelle rielaborazioni della sua traduzione (*ibidem*). Tra i suoi consiglieri<sup>11</sup> si ricordano il conte Wolf von Baudissin, Adolf Kühn e il citato Carl August Förster (1784-1841), professore all'Accademia militare e italianista di prim'ordine, che aveva a sua volta tradotto Tasso e pure dieci canti dell'*Inferno* di cui il quinto era stato pubblicato nella rivista "Teutscher Merkur" di Christoph Martin Wieland. Förster seguì scrupolosamente il lavoro di Philalethes dal Canto xi dell'*Inferno* fino al Canto vi del *Paradiso* e contribuì alle annotazioni sulla prosodia e a quelle di carattere storico-linguistico.

<sup>10</sup> Ulteriori informazioni sulla nascita e sullo sviluppo della società dantesca si ricavano da Neumeister 2001b e Neumeister 2004.

<sup>11</sup> Una presentazione dettagliata dei consiglieri di Philalethes si deve a Roddewig 1996: 220-221.

Per questioni legate alle scienze naturali Johann von Sachsen si rivolgeva a Wilhelm Gotthelf Lohmann (1796-1840), l'ispettore dell'istituto di fisica e matematica che ricalcolò la datazione del viaggio agli inferi e assistette il sovrano nei calcoli astronomici. L'altro astronomo a fungere da consulente fu August Bernhard von Lindenau (1779-1854), dal 1820 direttore dell'osservatorio astronomico di Gotha. Per gli aspetti botanici e zoologici Johann si consultava con Heinrich Gottlieb Reichenbach (1793-1853), capo del gabinetto naturale. L'inventore dell'acqua minerale artificiale, Friedrich August Struwe (1781-1840), mise a disposizione le sue competenze per i confronti delle pietre preziose del *Paradiso*, mentre Johann Ludwig Choulant, direttore dell'accademia medico-chirurgica (1791-1861) contribuì con le sue conoscenze di anatomia e medicina (Roddewig 1996: 220-221). Ma il più importante consigliere fu Carl Gustav Carus, medico personale di Johann von Sachsen e amico di Johann Wolfgang Goethe, Alexander von Humboldt e Caspar David Friedrich. Uomo di vastissima cultura, fu studioso di scienze naturali e di medicina, viaggiatore, critico d'arte e pittore (Waentig 2010: 322-323). A lui si devono, infatti, i primi disegni su tematiche della natura che decorano la traduzione della *Divina Commedia* di Philaethes<sup>12</sup>. Gratitudine gli dimostra il principe traduttore che lo ricorda, assieme a Lohrmann, già nell'introduzione all'edizione degli ultimi 24 canti dell'*Inferno*, uscita nel 1833 (Alighieri 1904: xvii).

Al cenacolo di Johann von Sachsen partecipava anche Ludwig Tieck che, conosciuto come «efficace declamatore», soleva leggere con enfasi la versione definitiva dei canti tradotti da Philaethes agli altri partecipanti degli incontri (Waentig 2010: 323). Passata alla storia è appunto la sua solenne lettura dell'edizione dell'*Inferno* uscita per la *Gärtnerische Buchdruckerei* di Dresda nel 1833. Tieck, che seppe riconoscere e valorizzare la rinuncia della rima e la scelta di adottare il *Blankvers*, ossia il pentametro giambico, incantava il pubblico per la sua capacità di immedesimazione e per la sua forza espressiva, nient'affatto patetica (Roddewig 1996: 221)<sup>13</sup>. A lui si devono anche dei commenti, redatti negli anni Trenta, alla traduzione

<sup>12</sup> Più tardi, invece, sarà G. P. Doré ad illustrare la *Göttliche Comödie* di Philaethes.

<sup>13</sup> Del resto, la resa tramite giambi non rimati contribuì a una migliore comprensione e influenzò le scelte dai traduttori successivi. Sebbene in tedesco si attestino anche valide traduzioni delle terzine in rima o miste (si pensi a August Wilhelm Schlegel, Karl Ludwig Kannegießer, Otto Gildemeister, Alfred Bassermann, August Vezin, Benno Geiger), molti nuovi interpreti danteschi seguirono l'esempio di Philaethes, come Johann Heinrich Friedrich Karl Witte, Karl Vossler, Hermann Gmelin, Ida e Walter von Wartburg.

dei canti VI-XXXIII del *Purgatorio*, cantica che Philalethes portò a termine il 21 maggio 1832<sup>14</sup> e la cui pubblicazione avvenne, però, solo nel 1840 presso la casa editrice Johann Christoph Arnold di Dresda e Lipsia, perché nel 1838 Johann von Sachsen firmò un contratto con questo editore che, nel 1939, pubblicò anche una versione rivista e corredata di commento dell'*Inferno*.

Il terzo viaggio italiano, avvenuto nel 1838, ha sicuramente accentuato l'entusiasmo di Philalethes, spronandolo a cimentarsi con la traduzione del *Paradiso*. Rientrato a Dresda, Johann iniziò il lavoro il 20 agosto 1839 e lo finì esattamente due anni dopo, il 20 agosto 1841<sup>15</sup>. Tuttavia, soltanto il 20 luglio 1848, a Pillnitz, Johann von Sachsen considerò conclusa la traduzione della *Divina Commedia* e completo ed esaustivo l'apparato critico. Nel 1849, l'anno in cui a Dresda scoppiò la Rivolta di Maggio, il *Paradiso* uscì per i tipi della *Arnoldsche Buchhandlung*. Si narra, che durante la fuga verso la rocca di Königstein, il principe sassone leggesse tutti i giorni qualche brano della sua traduzione alla figlia Sidonie ([Waentig 2010](#): 327).

All'inizio degli anni Sessanta l'opera di Philalethes nell'edizione Arnold andò esaurita, motivo per cui Johann von Sachsen, nel frattempo diventato re, trasferì i diritti editoriali al Teubner Verlag, il quale nel 1865 pubblicò una seconda edizione, completa e rivista, che contemplava oltre 1100 pagine redatte con caratteri minuti, della *Divina Commedia* del re sassone. Per la sua traduzione della *Divina Commedia*, nel 1869 Johann von Sachsen fu accolto nella *Friedensklasse für Wissenschaften und Künste des Ordens Pour le Merite*, un riconoscimento che, tuttavia, rientrava nella serie di cortesie politiche riservate, a partire dal 1866, dalla corte di Berlino a quella di Dresda, circostanza di cui era consapevole Philalethes stesso ([Marburg 2008](#): 22). Non solo in Germania, ma anche all'estero l'eco della sua impresa fu da subito notevole: in Italia, ad esempio, negli anni 1887-1889 uscì una traduzione del commento all'*Inferno* del Philalethes e le spiegazioni del re dantista incontrarono grande consenso anche in Inghilterra e in America nonché in Europa settentrionale e centrale ([Roddewig 1996](#): 217).

<sup>14</sup> Sorprendentemente tali annotazioni rimasero a lungo in forma manoscritta e furono pubblicate soltanto nel 1985 nel volume 60 del "Deutsches Dante-Jahrbuch" ad opera della germanista di Cambridge Elisabeth [Stopp](#) (1985: 7-72). Cfr. [Roddewig 1996](#): 221.

<sup>15</sup> Dapprima i testi del *Purgatorio* e del *Paradiso* vennero pubblicati in un unico volume, mentre i relativi commenti in due tomi separati. Le note del *Paradiso* impegnarono Philalethes per anni in un incessante lavoro di ricerca di nuovi spunti, spiegazioni e notizie da integrare nel commento.

Probabilmente, a stimolare Johann von Sachsen nella continua revisione della traduzione furono anche i progressi fatti nella ricerca su Dante in Germania. Fondamentale fu il confronto con Karl Witte che nel 1862 pubblicò la prima versione critico-filologica della *Divina Commedia* (dopo aver collazionato al Collegio Santa Croce di Firenze i quattro manoscritti meglio conservati). Per il sesto centenario della nascita di Dante lo stesso Witte pubblicò un'eccellente traduzione della *Divina Commedia* in giambi liberi, dedicando l'opera a Johann von Sachsen. Risaputo è infatti che sin dal 1828 Witte aveva seguito con interesse e partecipazione i tentativi di traduzione di Philaethes. Inoltre, nel 1865, anno del giubileo dantesco, insieme agli italianisti Karl Bähr di Dresda, Adolph Mussafia di Vienna e Franz Xaver Wegele di Würzburg, Witte fondò la Società dantesca tedesca che si costituì il 14 settembre, anniversario della morte del sommo poeta. Il primo presidente fu Witte stesso che operava sotto l'«egida» di Johann von Sachsen e che pubblicò il primo *Annuario* di studi danteschi nel mondo (Waentig 2010: 328).

### 3. Come fu l'approccio di Philaethes alla *Divina Commedia*?

Johann von Sachsen ammirava sia l'organicità esaustiva della *Commedia* sia l'impalcatura filosofico-teologica del poema nella sua simmetria letterario-formale che, come lui stesso sottolinea già nell'introduzione alla prima edizione della traduzione dei primi dieci canti dell'*Inferno* del 1828, gli ricordava la struttura di un duomo gotico (Alighieri 1904a: xiv).

Dopo un iniziale tentativo di restituzione poetica in rima, Philaethes scelse – come brevemente anticipato – una traduzione non rimata, ma in linea con la struttura sillabica e ritmica dell'originale, trasformando gli endecasillabi italiani in giambi tedeschi di cinque piedi. In tal modo riuscì a compensare con precisione e chiarezza quello che la sua versione perdeva in adeguatezza formale (Waentig 2010: 329). Johann stesso non si considerava tanto 'un artista del linguaggio straordinariamente dotato' («ein begnadeter Sprachkünstler») o 'un poeta congeniale' («ein kongenialer Dichter»), ma 'un erudito che lavorava seguendo un metodo storico-filologico' («ein philologisch-historisch arbeitender Gelehrter»; Neumeister 2001b:

143). Tale approccio fu riconosciuto sin dalla pubblicazione dell'*Inferno*, tanto che Ludwig Gottfried Blanc, professore di romanistica ad Halle ed esperto dantista, commentò con affermazioni che ricordano la teoria di Friedrich Schleiermacher la traduzione della prima cantica ad opera del principe sassone (Blanc 1834: 577)<sup>16</sup>.

Sorprende che Blanc definisca il metodo seguito da Johann von Sachsen 'l'unico modo rimasto' nella resa in tedesco della *Divina Commedia* e, in più occasioni, consideri quella di Philalethes una delle poche, se non l'unica traduzione che avrebbe interpretato correttamente il capolavoro dantesco (Lieber 2002: 133-134). «Autenticità» e «veridicità testuale» (Waentig 2010: 329) furono i due criteri a cui Johann von Sachsen si attenne nella traduzione e che addusse nel commento alla sua traduzione corredata di un'appendice storica, filosofica e teologica con numerose note e appunti critici. In questo frangente egli distinse tra note «con funzione informativa», che appaiono numerate e istruiscono su questioni storiche, geografiche, letterarie, mitologiche, filosofiche, teologiche, e note «esplicative» (*ibidem*), contrassegnate da un asterisco, che affrontano problemi linguistici come parole rare, passi oscuri e difficoltà di traduzione.

Ad esempio, nel verso 54 del Canto III dell'*Inferno*, Johann von Sachsen inserisce un asterisco per spiegare la traduzione della parola «indegna» che, in linea con quanto suggerito da Biagioli, sarebbe propenso a considerare come una contrazione di «indegnata». Sebbene questo gli paia un po' azzardato, lo ritiene sempre meglio che definire una bandiera «indegna» di quiete. Pertanto, per rendere il termine in tedesco ricorre all'espressione «Dass jede Ruhe sie mir zu verschmähn schien» ovvero «che mi pareva disdegnare ogni tipo di tranquillità»:

Und ich, der hingeblickt, sah eine Fahne,  
Die wirbelnd so behend vorüberraute,  
Dass jede Ruhe sie mir zu verschmähn schien\*),  
Und ein so grosser Zug des Volkes folgte  
Ihr nach, dass nimmermehr geglaubt ich hätte,  
Dass ihrer schon der Tod so viel' entseelet.

(Alighieri 1904a: 17-18, vv. 52-57)

\*) Ich habe hier nach Biagioli's Erklärung übersetzt, der *indegna* für eine Zusammenziehung von *indegnata* erklärt. Obgleich dies gewagt scheint, so

<sup>16</sup> Blanc e Philalethes ebbero anche un carteggio su cui ha scritto Maria Lieber (2002: 123-144).

giebt es doch einen besseren Sinn, als wenn von einer Fahne gesagt wird, dass sie der Ruhe unwerth sei, oder die Unwürdigkeit der Nachfolge auf die Fahne selbst bezogen wird (*ibidem*: 17).

Nell'originale italiano si legge:

E io, che riguardai, vidi una 'nsegna  
che girando correva tanto ratta,  
che d'ogne posa mi pareva indegna;  
e dietro le venìa sì lunga tratta  
di gente, ch'ì non avrei creduto  
che morte tanta n'avesse disfatta.

(Alighieri 1995: 39, vv. 52-57)

La relativa nota a piè di pagina dell'edizione a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio ribadisce la polisemia del passo e la difficoltà dell'interpretazione: «che ... indegna: non suscettibile di fermarsi (*ogne posa*), cioè correva senza arrestarsi mai. È il significato più probabile del verso, anche se *indegna* può essere inteso in varie maniere ('impaziente, insofferente, incapace, non meritevole, disadatta', ecc.) interpretazioni tutte d'altronde che convengono nel senso generale proposto» (*ibidem*: 39).

A esempio di una nota informativa si rinvia a quanto Johann von Sachsen inserisce in merito a Paolo e Francesca nel Canto v dell'*Inferno*:

O Sänger! Sprach ich, mich verlangt zu reden  
Mit jenen Beiden, die vereint dort wallen  
Und von dem Wind so leicht getragen scheinen.

(Alighieri 1904a: 30-31, vv. 73-75)

I' cominciai: "Poeta, volentieri  
Parlerei a quei due che 'nsieme vanno,  
e paiono sì al vento essere leggieri".

(Alighieri 1995: 76-77)

Accanto a «wallen» Philalethes inserisce una lunghissima nota in cui spiega che si tratta di Francesca, la figlia di Guido Polenta, signore di Ravenna e Cervia, e moglie di Giovanni Malatesta il quale era un figlio di Malatesta, signore di Rimini, accanto al cognato e amante Paolo Malatesta. Segue una dettagliata relazione sulla storia del loro amore e della loro morte basata soprattutto sul commento incompiuto alla *Divina Commedia* redatto da Boccaccio. Stranamente, il principe sassone non spende molte

parole per spiegare il complesso concetto di amore introdotto dalle famose tre terzine:

“Liebe, die schnell an zarten Herzen haftet,  
Erfasste Diesen, durch das schöne Aessre,  
Das mir geraubt ward – noch betrübt die Art mich.  
Liebe, die Liebe nie erlässt Geliebten,  
Dass, wie du siehst, es noch nicht von mir weichet:  
Es führte Liebe uns zu einem Tode;  
Caina harrt dess, der uns schlug im Leben”.  
Das war’s, was uns von ihnen her ertönte.

(Alighieri 1904a: 32, vv. 100-108)

“Amor, ch’al cor gentil ratto s’apprende,  
prese costui de la bella persona  
che mi fu tolta; e ’l modo ancor m’offende.  
Amor, ch’a nullo amato amar perdona,  
mi prese del costui piacer sì forte,  
che, come vedi, ancor non m’abbandona.  
Amor condusse noi ad una morte  
Caina attende chi a vita ci spense”.  
Queste parole da lor ci fuor porte.

(Alighieri 1995: 79-81, vv. 100-108)

Le uniche note che Johann von Sachs acclude spiegano la brutale modalità con cui la persona amata è stata strappata all’amante<sup>17</sup> e la figura di Caina<sup>18</sup>. A confronto si pensi che per spiegare il motivo e il contesto storico dell’invettiva pronunciata contro i genovesi, di cui si legge alla fine del Canto xxxiii dell’*Inferno*, Johann von Sachsen stende ben sei pagine e mezzo in cui inserisce anche note esplicative ove illustra il significato e l’etimologia di alcuni termini usati (Alighieri 1904a: 266-273).

Notevoli per la chiarezza e la ricchezza di informazione sono gli *excursus* su alcuni motivi, aspetti o figure della *Divina Commedia*. Si pensi alle note storico-artistiche, come le informazioni su Giotto e Cimabue, nel Canto xi del *Purgatorio* (Alighieri 1904b: 102-103). A Tommaso d’Aquino il

<sup>17</sup> «Entweder wegen der Grausamkeit derselben, oder weil sie ihren Geliebten mit in ihr Unglück verwickelt, oder endlich, weil sie Beiden keine Frist zur Reue gestattet» (Alighieri 1904a: 32).

<sup>18</sup> «Caina ist eine Unterabteilung des tiefsten Kreises der Hölle, woselbst die Verräter an ihren Anverwandten (weshalb sie auch nach Cain genannt wird) bestraft werden» (*ibidem*).

sassone dedica la *Skizze der Psychologie des Thomas von Aquino zu Gesang XVI-XVIII des Purgatoriums* (*Schizzo della psicologia di Tommaso d'Aquino sui canti XVI-XVIII del Purgatorio*), un'originale digressione sulla psicologia dell'Aquinata da cui, per riflesso, risulta l'ineguagliabile acume psicologico di Dante (*ibidem*: 174-181). Di San Francesco leggiamo la *Lebensbeschreibung des Heiligen Franz von Assisi* (*Biografia di San Francesco di Assisi*), una lunga relazione posta in conclusione al Canto XI del *Paradiso* (Alighieri 1904c: 137-145). Di estrema importanza è l'inserto *Über Kosmologie und Kosmogenie nach den Ansichten der Scholastiker in Dante's Zeit, zu Gesang I des Paradieses* (*ibidem*: 12-21; *Sulla cosmologia e cosmogonia secondo le teorie degli scolastici al tempo di Dante, sul primo Canto del Paradiso*). Illuminanti sono poi i disegni che il re dantista allega al suo apparato di note, come l'illustrazione del vortice di Carridi che sta dinnanzi a Scilla, nel Canto VII dell'*Inferno* (Alighieri 1904a: 42) così come lo schema dei tre cerchi, l'Equatore, l'Eclittica e il Coluro equinoziale, che si congiungono in un punto nell'equinozio di primavera, a cui si aggiunge un quarto cerchio che si interseca con gli altri tre nel punto in cui il sole sorge all'orizzonte e che proprio da questo incontro deriva (Alighieri 1904c: 3). Significativo è poi il disegno delle orbite dei pianeti, che abbozza in conclusione del Canto XXII del *Paradiso* (Alighieri 1904c: 293) e su cui Johann si pone varie domande. L'apparato iconografico è nel complesso ricco e affascinante. In appendice all'edizione completa delle tre cantiche troviamo varie carte geografiche: una sezione dello spicchio terrestre compreso tra Gerusalemme e Firenze; lo schema dei cerchi dell'*Inferno*; una cartina della Toscana; la planimetria del Purgatorio; la pianta della città di Firenze; la struttura dell'Empireo; una carta dell'Umbria.

L'erudizione che sottende l'intera impresa era indissolubilmente legata all'appassionata e coinvolgente curiosità di Johann von Sachsen che desiderava scandagliare e approfondire le tematiche affrontate dalla *Divina Commedia* (Roddewig 1996: 227). Per la sistematicità filologica e la straordinaria ricchezza del commento, il suo lavoro fu considerato fonte di massima attendibilità e testo modello di studi danteschi da tutti i critici fino al primo Novecento, ossia fino all'opera del dantista tedesco Herrmann Gmelin (1900-1958). La fortuna delle note e delle spiegazioni di Philaethes sono dovute sia alla loro precisione e puntualità, sia al linguaggio usato, che, da un lato, prende le distanze da una tipologia di lessico esageratamente specialistico, al fine di essere compreso da tutti i lettori dell'epoca (Roddewig 1996: 225), e, dall'altro, rende giustizia allo spirito del linguaggio dan-



tesco, cercando di restituire la bellezza dell'originale con fedeltà filologica (Waentig 2010: 331). Questo fu anche possibile perché Johann si sforzò di recuperare tutte le informazioni indispensabili per tradurre in maniera adeguata, svolgendo numerose missioni in biblioteche e archivi al fine di recuperare le fonti necessarie in maniera sistematica<sup>19</sup>. Si legge, infatti, che Philalethes abbia consultato la maggior parte dei commenti della *Divina Commedia* redatti tra il XIV e il XVI secolo. Sicuramente contribuirono ad arricchire le sue competenze anche i numerosi viaggi in Italia e le visite ai luoghi danteschi a cui si è accennato in apertura. Per tutti questi motivi, il suo lavoro risulta essere una sorta di storia culturale dell'Italia (Roddewig 1996: 225).

#### 4. Conclusioni

In linea con Waentig possiamo affermare che la vita di Johann von Sachsen sia stata un esempio concreto di come il concetto humboldtiano della *Bildung*, ossia il «connubio di scienza oggettiva e di cultura individuale finalizzate ai valori morali e spirituali[,] possa formare caratteri straordinari» (Waentig 2010: 332). Philalethes, inoltre, non fu solo un erudito incline alle scienze, ma anche il «nestore della dantistica in Germania» (Waentig 2010: 315). Nonostante, da inizio Novecento, la sua traduzione sia stata un po' trascurata, si segnalano due riscoperte: nel 1991 il Diogenes Verlag di Zürich accolse la traduzione di Philalethes nel suo programma editoriale "Klassiker Buchreihe", scelta dovuta alla precisione filologica del lavoro del re di Sassonia (Zimmermann 2000: 286); nel 2009 Durs Grünbein<sup>20</sup>, poeta contemporaneo tedesco che ha ricevuto la laurea *honoris causa* dell'Università Alma Mater di Bologna il 29 settembre 2021, all'interno del saggio di *Per mare con Dante, nona parte di I bar di Atlantide. Quattordici passeggiate sott'acqua* fa riferimento al commento di Philalethes sul passo del *Paradiso* in cui si parla della nave Argo:

<sup>19</sup> Sulla sua passione per lo studio e sulla formazione autodidatta si veda Mühlner 2001.

<sup>20</sup> Sul significato di Dante per Grünbein si veda la recente intervista di Silvia Ruzzenenti (2021) al poeta tedesco.

Per questo passo più che oscuro, oggetto fino a oggi di molte interpretazioni, uno dei più insoliti traduttori di Dante, il re Giovanni di Sassonia (Johann von Sachsen) dallo pseudonimo di Philalethes nella sua edizione commentata del 1865 fa il seguente computo: "Un attimo ha cancellato nell'anima di Dante il ricordo del volto divino, gli ha dunque causato più oblio di quanto il corso dei secoli abbia fatto per i più antichi avvenimenti della storia del mondo a noi noti ... I 2500 anni dall'epoca di Dante fino a risalire a quell'avvenimento vengono calcolati come segue: 1300 anni fino alla nascita di Cristo, 750 anni fino alla fondazione di Roma, 431 anni fino alla distruzione di Troia, 42 fino alla spedizione degli Argonauti: la somma è 2523 anni (Grünbein 2009: 43).

## Bibliografia

- Alighieri D. (1820), *Divina Commedia*, con commento di Niccolò Giosafatte Biagioli, Silvestri, Milano.
- Alighieri D. (1904a), *Dante Alighieri's Göttliche Comödie, Metrisch übertragen und mit kritischen und historischen Erläuterungen versehen von Philalethes. Vierter unveränderter Abdruck der berichtigten Ausgabe von 1865-66, erster Theil, Die Hölle*. Mit einem Portrait Dante's, einer Karte und zwei Grundrissen der Höllte, Leipzig, Teubner.
- Alighieri D. (1904b), *Dante Alighieri's Göttliche Comödie, Metrisch übertragen und mit kritischen und historischen Erläuterungen versehen von Philalethes. Vierter unveränderter Abdruck der berichtigten Ausgabe von 1865-66, zweiter Theil, Das Fegefeuer*, Leipzig, Teubner.
- Alighieri D. (1904c), *Dante Alighieri's Göttliche Comödie, Metrisch übertragen und mit kritischen und historischen Erläuterungen versehen von Philalethes. Vierter unveränderter Abdruck der berichtigten Ausgabe von 1865-66, dritter Teil, Das Paradies*, Leipzig, Teubner.
- Alighieri D. (1995), *La Divina Commedia*, vol. 1: *Inferno*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, Le Monnier, Firenze.
- Blanc L.G. (1834), *Schöne Literatur*, "Allgemeine Literatur-Zeitung", August 1834, n. 149, pp. 577-580.
- Groß R. (2001), *Ein Prinz mit Beruf*, in: U. John (a cura di), *König Johann von Sachsen zwischen zwei Welten*, hrsg. von der Sächsischen Schlösserverwaltung und dem Staatlichen Schlossbetrieb Schloss Weesenstein, Verlag Janos Stekovics, Halle an der Saale, pp. 93-124.
- Grünbein D. (2009), *Die Bars von Atlantis*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Grünbein D. (2018), *I bar di Atlantide e altri saggi* (trad. di G. Cantarutti, S. Ruzzenenti, ed. or. *Die Bars von Atlantis*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2009).

- Günzel K. (2005), *König Johann von Sachsen. Der Gelehrte auf dem sächsischen Thron*, in: K. Nitzschke (a cura di), *Die Großen Dresdner. Sechszwanzig Porträts*, Insel, Frankfurt am Main, pp. 213-230.
- Lieber M. (2002), *Philalethes und Ludwig Gottfried Blanc – Übersetzer und Philologe im Wettstreit um Dantes Divina Commedia*, in: G. Fehrmann, H. Siepmann (a cura di), *Sprachkultur und Kultursprachen. Festschrift für Richard Baum zum 65. Geburtstag*, Romanistischer Verlag, Bonn, pp. 123-144.
- Johann von Sachsen (1958), *Lebenserinnerungen des Königs Johann von Sachsen. Eigene Aufzeichnungen des Königs über die Jahre 1801 bis 1854*, a cura di H. Kretzschmar, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Kroll F.-L. (2001), *Monarchen als Gelehrte. Zum Typus des «homme de lettre» in den deutschen Fürstenstaaten des 19. Jahrhunderts*, in: U. John (a cura di), *König Johann von Sachsen zwischen zwei Welten*, hrsg. von der Sächsischen Schlösserverwaltung und dem Staatlichen Schlossbetrieb Schloss Weesenstein, Verlag Janos Stekovics, Halle an der Saale, pp. 135-140.
- Marburg S. (2008), *Europäischer Hochadel. König Johann von Sachsen (1801-1873) und die Binnenkommunikation einer Sozialformation*, Akademie Verlag, Berlin.
- Mühlner M. (2001), *Ein gelehrter Autodidakt*, in: U. John (a cura di), *König Johann von Sachsen zwischen zwei Welten*, hrsg. von der Sächsischen Schlösserverwaltung und dem Staatlichen Schlossbetrieb Schloss Weesenstein, Verlag Janos Stekovics, Halle an der Saale, pp. 45-70.
- Neumeister S. (2001a), *Johanns Italienreisen*, in: U. John (a cura di), *König Johann von Sachsen zwischen zwei Welten*, hrsg. von der Sächsischen Schlösserverwaltung und dem Staatlichen Schlossbetrieb Schloss Weesenstein, Verlag Janos Stekovics, Halle an der Saale pp. 83-92.
- Neumeister S. (2001b), *Der königliche Übersetzer*, in: U. John (a cura di), *König Johann von Sachsen zwischen zwei Welten*, hrsg. von der Sächsischen Schlösserverwaltung und dem Staatlichen Schlossbetrieb Schloss Weesenstein, Verlag Janos Stekovics, Halle an der Saale, pp. 141-205.
- Neumeister S. (2004), *Philalethes: König Johann als Dante Übersetzer*, in: *Zwischen Tradition und Modernität. König Johann von Sachsen 1801-1873*, hrsg. von Wienfried Müller und Martina Schattkowsky, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig, pp. 203-216.
- Roddewig M. (1996), *König Johann von Sachsen und die Danteforschung*, in: F.-R. Hausmann, con la collaborazione di M. Knoche e H. Stammerjohann (a cura di), *Italien in Germanien. Deutsche Italien-Rezeption von 1750-1850. Akten des Symposiums der Stiftung Weimarer Klassik. Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Schiller-Museum 24.-26. März 1994*, Narr, Tübingen, pp. 215-231.
- Ruzzenenti S. (2021), *Dantes Stimme. Durs Grünbein im Gespräch mit Silvia Ruzzenenti*, "Deutsches Dante-Jahrbuch", vol. 96, no. 1, pp. 37-46.

- Stopp E. (1985), *Ludwig Tieck. Unveröffentlichte Aufzeichnungen zu Purgatorio VI – xxxiii anlässlich der deutschen Übersetzung von Philalethes, ediert u. erklärt*, "Deutsches Dante-Jahrbuch", 60, pp. 7-72
- Waentig P.W. (2010), *Giovanni di Sassonia – il re dantista*, "Atti Accademia Roveretana degli Agiati", 260, VIII, X, A, I, pp. 314-335.
- Wyduckel D. (2001a), *Prinz Johann als Jurist und Mitglied der Ersten Kammer des Sächsischen Landtages*, in: U. John (a cura di), *König Johann von Sachsen zwischen zwei Welten*, hrsg. von der Sächsischen Schlösserverwaltung und dem Staatlichen Schlossbetrieb Schloss Weesenstein, Verlag Janos Stekovics, Halle an der Saale, pp. 125-134.
- Wyduckel D. (2001b), *Johanns rechtliches Wirken als Monarch*, in: U. John (a cura di), *König Johann von Sachsen zwischen zwei Welten*, hrsg. von der Sächsischen Schlösserverwaltung und dem Staatlichen Schlossbetrieb Schloss Weesenstein, Verlag Janos Stekovics, Halle an der Saale, pp. 377-388.
- Zimmermann I. (1996), *Die Beziehungen des Königs Johann von Sachsen zu Italien*, "Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte", 12, 40, 4/94, pp. 87-91.
- Zimmermann I. (2000), *Sachsens Dante-König Philalethes*, in: B. Marx, *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.-19. Jahrhundert*, Verlag der Kunst, Dresden/Amsterdam, pp. 283-290.
- Zimmermann I. (2001a), *Johann von Sachsen. Philalethes. Die Zeit vor der Thronbesteigung*, Koehler & Amelang, München/Berlin.
- Zimmermann I. (2001b), *Der bedeutendste sächsische König des 19. Jahrhunderts*, in: U. John (a cura di), *König Johann von Sachsen zwischen zwei Welten*, hrsg. von der Sächsischen Schlösserverwaltung und dem Staatlichen Schlossbetrieb Schloss Weesenstein, Verlag Janos Stekovics, Halle an der Saale, pp. 25-44.

## Abstract

CHIARA CONTERNO

*Philalethes, or the 'Dante King' Johann von Sachsen (1801-1873)*

After a brief historical-biographical presentation of Johann von Sachsen alias Philalethes, this paper takes into consideration the translation activity of the Saxon prince (and then king), who transposed Dante Alighieri's *Divine Comedy* in German. Particular attention is paid to the paratexts of Philalethes' work, i.e. the introductions, in-depth analyses, and footnotes. From a methodological point of view, the historical-biographical approach, the theories of cultural studies and the paradigms of cultural transfer between Italy and Germany will be used. Furthermore, the philological and translation aspects adopted by Johann von Sachsen in the creation of his exemplary translation will be considered. The aim of the work is to highlight the precision and philological accuracy of the translation by Philalethes, from which King Johann von Sachsen's competence and erudition emerge.





## IL TRADUTTORE COME REPORTER

Jarosław Mikołajewski (ri)traduce Dante in polacco

NADZIEJA  
BĄKOWSKA

Nel 2021 il panorama delle traduzioni polacche della *Divina Commedia* si arricchisce di una nuova versione (Alighieri 2021a), che fin da subito suscita grande scalpore tra i lettori e tra i critici<sup>1</sup>. Questa volta il capolavoro di Dante viene tradotto da Jarosław Mikołajewski (n. 1960), poeta e scrittore di formazione italianistica, la cui opera, oltre alle traduzioni letterarie<sup>2</sup>, comprende poesia, prosa, opere teatrali (tra cui un adattamento teatrale della *Divina Commedia* per bambini – cfr. Alighieri 2021b – e un dialogo di Witold Gombrowicz con Beatrice – cfr. Mikołajewski 2022a), libri per l’infanzia, testi giornalistici, trasmissioni radiofoniche, e, negli ultimi anni, reportage dall’Italia<sup>3</sup>. Aggiungiamo che Dante è presente nell’opera di Mikołajewski non solo come oggetto di traduzione, ma anche per mezzo di un dialogo

<sup>1</sup> Nel 2022 la traduzione mikołajewskiana della *Divina Commedia* riceve il premio della rivista “Magazyn Literacki Książki” (“Rivista Letteraria del Libro”), nonché la medaglia d’oro assegnata dalla Società Dante Alighieri.

<sup>2</sup> Grazie all’attività e alla passione traduttiva di Mikołajewski i lettori polacchi possono conoscere le opere di autori come Giuseppe Ungaretti, Cesare Pavese, Pier Paolo Pasolini, Alda Merini, Primo Levi, Salvatore Quasimodo, Eugenio Montale, Sandro Penna, Valerio Magrelli o Mario Luzi. Mikołajewski ha al suo attivo anche traduzioni di testi antichi.

<sup>3</sup> Per le informazioni dettagliate sulla biografia e sull’opera di Jarosław Mikołajewski, si veda Misiewicz-Karpińska 2023: 196-270; e la voce biobibliografica, a cura di Barbara Tyszkiewicz, del dizionario online di scrittori e studiosi di letteratura polacca del xx e del XXI secolo – *Polscy pisarze i badacze literatury XX i XXI wieku*, cfr. <<http://www>



intertestuale, tramite vari riferimenti e adattamenti in diversi ambiti della sua opera (cfr. Masi 2024). Dante può, per così dire, essere letto attraverso Mikołajewski e viceversa. Citiamo, ad esempio, il volume *Rzymska komedia* (Mikołajewski 2011), frutto di una personale ricerca delle tracce di Dante nella capitale italiana contemporanea. Il libro è strutturato come la *Commedia* e diviso quindi in tre parti: *Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*, dove ogni capitolo corrisponde a uno dei cento canti dell'opera italiana, e si riferisce sia al contenuto del canto dantesco che alle vicende di Roma, dove Mikołajewski ha vissuto per molti anni, ricoprendo il ruolo di direttore dell'Istituto Polacco di Cultura. Il rapporto stretto, persino intimo, di Mikołajewski con Dante incide sulla sua strategia e sul suo atteggiamento traduttivo.

Le considerazioni presentate nelle pagine di questo articolo intendono fornire una rassegna delle caratteristiche dell'ultima versione polacca del poema dantesco e collocarla, a grandi linee, nel panorama delle precedenti traduzioni del capolavoro italiano in polacco, per poi, su questa base, formulare osservazioni sul "traduttore-reporter", una categoria che potrebbe trovare un'applicazione anche più universale e più ampia nella teoria della traduzione. La prospettiva di riflessione qui proposta è quella di concentrarsi sulla figura del traduttore. Di conseguenza, l'oggetto di studio non è solo il testo della traduzione, ma anche le numerose dichiarazioni del traduttore espresse in varie occasioni. È interessante notare che, da un lato, come verrà dimostrato, il traduttore nel testo tradotto è (e cerca di essere) invisibile, dall'altro lato è molto presente nel contesto del discorso e degli appuntamenti collaterali alla pubblicazione della sua traduzione, intervenendo durante numerosi incontri, in interviste e saggi, così che il suo nome viene fortemente inciso nella coscienza dei lettori.

In tutto il mondo la *Divina Commedia* viene continuamente ritradotta: «solo dal 2010 sono uscite, per esempio, quattro traduzioni integrali e quattro traduzioni del solo *Inferno* in inglese, sei traduzioni francesi e una nuova traduzione tedesca»<sup>4</sup> – ricorda Piotr Salwa (2023). Anche in Polonia il poema ha goduto di un numero discreto di traduzioni<sup>5</sup> (ben-

[ppiblibl.waw.pl/mediawiki/index.php?title=Jarosław\\_MIKOŁAJEWSKI](http://ppiblibl.waw.pl/mediawiki/index.php?title=Jarosław_MIKOŁAJEWSKI)> (ultimo accesso: 12-02-2023).

<sup>4</sup> Le traduzioni dei testi critici dal polacco all'italiano, se non indicato diversamente, sono mie – N.B.

<sup>5</sup> Luigi Marinelli nell'articolo sul "dantismo polacco" osserva che la quantità così rilevante delle traduzioni polacche «risulta tanto più sorprendente se la si confronta con



ché l'interesse per il capolavoro dantesco da parte dei traduttori polacchi risalga solo all'inizio del XIX secolo e sia legato alla predilezione romantica per il mistero, per l'orrore, e per generi letterari come il romanzo gotico)<sup>6</sup>, tanto che possiamo parlare di una serie traduttiva<sup>7</sup>, per alcuni aspetti internamente diversificata, per altri, invece, caratterizzata da una certa coerenza. La prima versione integrale in polacco è di Julian Korsak e risale al 1860, mentre la traduzione più recente, che sarà oggetto di studio in questo saggio, è uscita all'inizio della terza decade del ventesimo secolo. I tentativi di tradurre Dante sono stati intrapresi da persone di diversa formazione, di diverse competenze e di vario talento poetico (nella traduzione della *Divina Commedia* si sono cimentati alcuni dei più eminenti scrittori e poeti polacchi): Ignacy Krasicki, Józef Sękowski, Adam Mickiewicz, Józef Ignacy Kraszewski, Julian Korsak, Antoni Stanisławski, Jan Guszkiwicz, Felicjan Faleński, Cyprian Kamil Norwid, Adam Asnyk, Stefan Rawicz Dembiński, Bernard Antochewicz, Tomasz Łubieński, Edward Porębowicz, Jan Maria Michał Kowalski, Alina Świdorska, Stanisław Barańczak, Agnieszka Kuciak, Tadeusz Ziśper e Jarosław Mikołajewski. Tra le traduzioni polacche possiamo trovare traduzioni parziali e integrali, traduzioni pubblicate e inedite, traduzioni rimaste in manoscritto e anche quelle di cui non si è conservata alcuna copia, traduzioni senza rima (Kraszewski), traduzioni in endecasillabo

il numero di traduzioni in altre culture e lingue molto vicine alla cultura italiana, come, ad esempio, nella cultura romena, dove si contano "solo" cinque traduzioni dell'intero poema» (Marinelli 2011: 270). *Notabene*: riporto qui, seguendo Marinelli, le cifre aggiornate al 2011, ovvero all'anno in cui è stato pubblicato il suo articolo.

- 6 Sulle traduzioni della *Divina Commedia* in Polonia, si veda ad esempio: Czaja 2018: 13-30, Litwornia 2005, Marinelli 2022, Miszalska et al. 2007, Preisner 1957, Salwa 2011: 187-202.
- 7 Viene da domandarsi perché i traduttori vogliano proporre la loro versione del poema dantesco ai lettori polacchi, nonostante qualcuno lo abbia fatto, addirittura più volte, prima di loro. Da un lato, come sottolineano giustamente Jadwiga Miszalska e Monika Woźniak, le traduzioni invecchiano (Miszalska, Woźniak 2022: 178). Potremmo qui aggiungere, seguendo quanto affermato da Edward Balcerzan, esponente della cosiddetta scuola traduttologica semiotico-strutturalista di Poznań, che, mentre l'originale è l'unico, le traduzioni possono essere, almeno potenzialmente, molteplici. Infatti, lo studioso di Poznań propone il concetto di "serie traduttiva", individuando proprio la serialità come la principale caratteristica ontologica della traduzione. Questo vuole dire che non solo ogni originale, ma anche ogni traduzione può innescare molte altre traduzioni (Balcerzan 2009a: 17-38). Proprio questo è accaduto (e accade tuttora), in tutto il mondo, nel caso della *Divina Commedia*.

sciolto (Stanisławski)<sup>8</sup>, traduzioni in terzina regolare (per esempio: Korsak, Porębowicz, Świdarska, Kuciak)<sup>9</sup>, traduzioni – «curiosità letterarie, prive di valori artistici o da considerare, addirittura, forme di grafomania» (Miszalska *et al.* 2007: 19) – per esempio quella di Guszkievicz<sup>10</sup>, traduzioni «linguisticamente goffe»<sup>11</sup> (Kowalski), traduzioni che «si avvicinano il più possibile alla lettera dell'originale» (*ibidem*: 22) – per esempio quella di Świdarska, traduzioni arcaiche e ricercate dal punto di vista lessicale-stilistico (Porębowicz), traduzioni modernizzanti (Kuciak), e, infine, traduzioni letterali, poco poetiche e – come dichiara il traduttore stesso – «brutte» (Mikołajewski).

Il lavoro di Mikołajewski viene spesso confrontato da una parte con la traduzione canonica di Edward Porębowicz (1862-1937), traduttore di indubbio talento poetico, che adotta la terzina dantesca, si rifà ad un linguaggio complesso, arcaico, ricco di neologismi, ma il cui stile, essendo fortemente ermetico e antiquato, per il lettore contemporaneo non sempre risulta chiaro<sup>12</sup>. E dall'altra parte con la traduzione direttamente precedente alla versione di Mikołajewski ed eseguita da Agnieszka Kuciak (n. 1970)<sup>13</sup>, che da un lato cerca di rimanere fedele all'originale a tutti i livelli, adotta l'endecasillabo in terza rima e spesso adopera assonanze sofisticate, ma dall'altro traduce la *Divina Commedia* in un polacco contemporaneo e vivo, non solo offrendo una traduzione consona all'originaria comicità dantesca (cfr. Kuciak 2002: 5-9), ma anche decisamente più accessibile per le giovani generazioni di lettori rispetto a quella di Porębowicz.

<sup>8</sup> La scelta di tradurre la *Commedia* in endecasillabo sciolto ha permesso a Stanisławski «in molti casi una maggiore fedeltà semantica» (Miszalska *et al.* 2007: 20).

<sup>9</sup> L'impegno di Korsak a rendere la terzina regolare comporta non di rado un allontanamento «dai significati del testo di partenza» (*ibidem*: 20).

<sup>10</sup> La traduzione è conservata in manoscritto. Il titolo del poema dantesco nella curiosa resa di Guszkievicz: *Wieśnianka Dantego Alidżeri Florenczanina*. Sulla traduzione di Guszkievicz, si veda Wasyleńko 1993.

<sup>11</sup> Secondo le autrici del volume *Bibliografia polskich przekładów włoskiej poezji i tekstów teatralnych*, la traduzione di Kowalski è da considerare una curiosità letterario-traduttiva, particolarmente sorprendente per «i suoi ampi commenti, fortemente antipapali e che hanno poco a che fare con il senso dell'originale» (Miszalska *et al.* 2007: 21-22).

<sup>12</sup> Si veda una sintetica descrizione della traduzione di Porębowicz in Bąkowska 2022a: 328-329.

<sup>13</sup> Si veda una sintetica descrizione della traduzione di Kuciak in Bąkowska 2022b: 330-331.

Fin dalle prime righe si nota che la traduzione di Jarosław Mikołajewski è diversa dalle precedenti:

ciò che la caratterizza è infatti la discontinuità, discontinuità assoluta e totale rispetto alla precedente tradizione traduttiva già nella scelta strategica essenziale, quella che possiamo chiamare la dominante traduttiva: mentre le altre sei sono traduzioni poetiche (endecasillabi, talora rima, talora terza rima), questa è una traduzione letterale (Ceccherelli 2022).

Piotr Salwa sostiene addirittura che «la traduzione proposta da Mikołajewski non è solo nuova, ma nella tradizione polacca è innovativa “da far male”» (Salwa 2023). Ogni ritraduzione significa una nuova lettura, una nuova interpretazione, un’apertura di orizzonti di lettura finora sconosciuti (cfr. Miszańska, Woźniak 2022: 180-181). Nel caso della strategia traduttiva di Mikołajewski non si tratta però soltanto di una nuova lettura e di una nuova interpretazione del testo, ma anche di un nuovo modo di raggiungere la realtà rappresentata nell’originale e di riprodurla nella traduzione.

Dunque, mentre l’obiettivo prevalente dei predecessori di Mikołajewski è stato quello di mantenere la forma poetica dell’originale, ovvero l’endecasillabo in terza rima, cosa che riescono a raggiungere in varia misura (è ovvio che «l’adozione di un rigido schema di rime [...] abbia un prezzo da pagare, costringendo il traduttore a compromessi sul piano lessicale e sintattico» cfr. *ibidem*: 181), l’intento di Mikołajewski è quello di tradurre con accuratezza il livello semantico del poema<sup>14</sup>, rinunciando, per principio, alla resa di ritmo e rime. Nella prefazione all’edizione del 2021 Mikołajewski illustra *apertis verbis* la sua strategia:

nel disegno e nella struttura del poema mantengo la terzina. Non misuro la lunghezza dei versi. Mi preoccupo marginalmente del ritmo e della melodia, ricordando solo occasionalmente che si tratta di un testo arcaico, dove l’inversione era la norma. Mi preoccupo della musica solo quando si compone quasi involontariamente. Se cambio l’ordine delle parole, lo faccio solo all’interno dello stesso verso. Cioè, non sposto – nemmeno per facilitare la comprensione – quello che c’è in un verso nell’altro (Mikołajewski 2021a: 10, cfr. Mikołajewski 2004).

Mikołajewski attribuisce un’incondizionata «priorità alla narrazione e alle considerazioni intellettuali» (Wierzbicki 2021), rinunciando, a differen-

<sup>14</sup> Alfred Wierzbicki sottolinea l’accuratezza di Mikołajewski «nel rendere l’immaginazione intellettuale e morale del poeta toscano» (Wierzbicki 2021).

za di chi lo ha preceduto, all'«attenzione allo stile poetico» (Salwa 2023) e al «rispetto per le convenzioni e per le norme della lingua letteraria formatesi in Polonia tra il XIX e il XX secolo» (*ibidem*). Lo stesso traduttore, confrontando la sua traduzione con le versioni eseguite dai suoi predecessori (e anche con i frammenti in polacco della *Commedia* eseguiti a suo tempo da lui stesso<sup>15</sup>), scrive:

Mi sono reso conto che [...] i lettori polacchi hanno, sì, versioni polacche che sono bellissime, a volte avvincenti, ma sanno solo approssimativamente quello che, per il Dante poeta, non era meno importante della poetica o del poetismo, ovvero [...] quello che *egli vide, conobbe, udì, visse* nell'aldilà (Mikołajewski 2021a: 8 – corsivo mio, N.B.).

Mikołajewski legge il poema dantesco come un reportage dall'aldilà, e in Dante vede, appunto, un reporter. Secondo un aneddoto che al traduttore polacco piace raccontare durante gli incontri sulla *Divina Commedia*, Ryszard Kapuściński, il padre del reportage letterario in Polonia, dopo aver letto un pezzo della traduzione di Mikołajewski, avrebbe detto: «Ho letto la tua traduzione e finalmente ho capito che cos'è. È un reportage dall'inferno. Finalmente so che aspetto ha Caronte, la sua barca, e quelle anime sulla riva...» (*ibidem*: 9). E così Mikołajewski stabilisce come elemento dominante della sua traduzione «i dettagli rilevanti per il reportage» (*ibidem*).

Senza entrare troppo nella teoria e nelle particolarità del genere reportage, ci limitiamo a ricordare che «i dettagli rilevanti per il reportage» (*ibidem*) sono, in termini più generali, l'attenzione ai fatti e ai loro protagonisti, l'accuratezza e l'attendibilità nella rappresentazione degli eventi,

<sup>15</sup> *Notabene*: Mikołajewski ha lavorato alla traduzione della *Divina Commedia* per ben 30 anni e, nel corso del tempo, la sua strategia è evoluta. Infatti, l'evoluzione della sua strategia traduttiva nel corso degli anni è una linea di analisi rilevante da sviluppare. È interessante che Mikołajewski non fin dall'inizio rinuncia alla rima e alla terzina. Tra le prime versioni della sua traduzione, per citare ad esempio il frammento dell'*Inferno* pubblicato nel 1991 nel "Tygodnik Literacki", troviamo il dodecasillabo rimato. Mentre nella traduzione pubblicata dieci anni dopo nella rivista "Arkuszy" (cfr. Mikołajewski 2001) il traduttore al posto delle rime adotta le assonanze (cfr. Miszańska, Woźniak 2022: 181-182). Nell'edizione del 2021, Mikołajewski sposta definitivamente la sua attenzione dal ritmo, dal tono e dalla forma poetica, alla cura e alla lealtà reportagistica e fotografica verso ciò che Dante «vide, incontrò, udì, provò nell'aldilà» (Mikołajewski 2021a: 10). In un certo senso, nella strategia traduttiva di Mikołajewski avviene una specie di svolta reportagistica, un *Reporter's Turn*, se vogliamo.

l'impegno ad aderire il più possibile alla realtà riferita mediante il testo<sup>16</sup>. In altre parole, è un resoconto della realtà. Monika Wiszniowska, studiosa della letteratura non-fiction, ha intitolato il suo libro sul reportage letterario *Zobaczyć, opisać, zrozumieć: polskie reportaże literackie o rosyjskim imperium (Vedere, descrivere, comprendere: i reportage letterari polacchi sull'impero russo)* – cfr. [Wiszniowska 2017](#). Questo è, in effetti, il credo fondamentale del reportage che, nel caso di Mikołajewski come traduttore-reporter, andrebbe forse solo leggermente riformulato: *vedere, riprodurre, sentire*, in quanto il traduttore polacco cerca di vedere e sentire ciò che ha visto e provato Dante, e di riprodurlo per il lettore polacco, in modo che anch'egli possa provare le stesse impressioni visive, uditive ed emotive. Si tratta di un rapporto tra Dante, Mikołajewski e il lettore polacco fondato su una sorta di empatia.

Per Mikołajewski, che vuole mostrare al lettore polacco quello che Dante ha visto durante il suo viaggio, la topografia dell'aldilà è molto importante (cfr. [Wierzbicki 2021](#)), pertanto si impegna a renderla nel modo più scrupoloso possibile. In una delle prime recensioni della traduzione, Alfred Wierzbicki, sacerdote e teologo, sottolinea

l'impegno del traduttore per rendere fedelmente gli stati mentali e fisiologici descritti da Dante con realismo e espressività, come la scena in cui uno dei condannati «si piangeva con la zanca». I “reportage” danteschi dall'inferno, dal purgatorio e dal paradiso, ritraggono il destino umano nella sua complessità. Mikołajewski, aderendo ai principi di lealtà e di accuratezza reportagistiche, sceglie quindi di adottare massima letteralità, quasi fotografica (*ibidem*).

Per Mikołajewski, in quanto traduttore-reporter, «quello che conta di più sono i fatti e i personaggi che l'autore ha incontrato e descritto [...]» ([Miszalska, Woźniak 2022](#): 182), «la descrizione più accurata del paese che [l'autore] ha attraversato e la descrizione più fedele delle sue impressioni» (*ibidem*), e, infine, «seguire quasi parola per parola l'originale» (*ibidem*). Mikołajewski vuole trasmettere «quello che Dante ha veramente detto» (*ibidem*: 186). Non corregge il poeta toscano<sup>17</sup>, non lo piega né alla lingua

<sup>16</sup> Sulla teoria e sulle caratteristiche del genere di reportage, si veda [Balcerzan 2013](#) (e, in inglese, [Balcerzan 2016](#)), [Czermińska 2020](#): 15-24, [Kąkolewski 1996](#): 930-935, [Maziarski 2012](#): 934-935, [Pleszkun-Olejniczkowa 2005](#): 3-27.

<sup>17</sup> Nella prefazione alla traduzione, Mikołajewski spiega: «[...] Dante è solo un essere umano. [...] Ci sono momenti in cui il corsetto della sua terzina e del suo metro si rompe sotto la pressione delle cose che il poeta vuole dire. [...] Spesso non riesce a rag-

né al lettore polacco, sottolinea di «voler interpretare le parole di Dante nella misura del minimo indispensabile, per non rischiare di incorrere in fraintendimenti» (Salwa 2023). Il minimo di interpretazione, il massimo di letteralità<sup>18</sup>. Si dice che nel processo di traduzione «la significazione trascende costantemente la designazione» (cfr. Levinas 1961, Steiner 1992: 334). Il traduttore-reporter cerca di contrastare questo processo.

Alla strategia di seguire Dante parola per parola e immagine per immagine, si lega anche la rinuncia alle note a piè di pagina. Così come mancano altri segnali della presenza del traduttore (a parte il suo nome sulla copertina e l'introduzione)<sup>19</sup>. Questo può sorprendere il lettore, in quanto le traduzioni della *Divina Commedia* sono di solito accompagnate da ampie note a piè di pagina e commenti. Nella versione di Mikołajewski la voce da dietro le quinte (ovvero dalle note) non spiegherà

cosa c'è di comico in questa commedia, perché Virgilio fa da guida nell'inferno, da dove viene Beatrice... Ma d'altra parte, non verremo travolti da decine

giungere [...] le rime, quindi crea nuove parole, con le desinenze che gli servono – nella lingua italiana del primo Trecento, che sta appena acquisendo consistenza, l'autore non poteva limitarsi solo a scolpire in essa. Aveva il diritto anche di modellarla. A volte, non solo per la creazione dei personaggi, ma anche per artefare la rima e la lunghezza della parola, mescola i dialetti, tronca. La traduzione, ove possibile [...], lo segue anche in questi sforzi» (Mikołajewski 2021a: 10-11).

<sup>18</sup> Curiosamente, come mostrano Miszalska e Woźniak, «l'idea di una traduzione letterale e vicina all'originale della *Divina Commedia* era già apparsa da noi [in Polonia] prima. Esiste un manoscritto di una traduzione integrale della *Commedia* del sacerdote Jan Guskiewicz, risalente al 1862-64, e conservato nella Biblioteca dell'Ossolineum di Breslavia [...]. È un testo strano, poco leggibile, perché caratterizzato da una forte predilezione per gli esperimenti con i neologismi, in parte incomprensibili, probabilmente anche per i lettori contemporanei all'autore» (Miszalska, Woźniak 2022: 183). Le due studiose polacche presentano i primi dodici versi del Canto v dell'*Inferno* nella versione originale, nella traduzione di Guskiewicz e in quella di Mikołajewski.

<sup>19</sup> Sulla presenza e sull'(in)visibilità del traduttore, si veda Balcerzan 2009a: 17-38, Chesterman 2009: 13-22, Dąbbska-Prokop 1997, Skibińska 2009: 7-19, Venuti 1999, Pym 2009: 23-48. *Notabene*: una strategia di estremo opposto rispetto alla rinuncia completa alle note scelta da Mikołajewski, è quella adottata da Vladimir Nabokov nella sua versione inglese di *Evgenij Onegin*. L'autore di *Lolita* decide di tradurre la celebre opera di Puškin letteralmente, ma in compenso fornisce ampissimi e molto minuziosi commenti, di straordinaria erudizione (ricordiamo solo, che la traduzione nabokoviana è accompagnata, oltre a un'introduzione, da due volumi separati con le note del traduttore) – cfr. Loison-Charles, Shvabrin 2021, Loison-Charles 2022: 93-154, Müller-Lyaskovets 2018, Rosengrant 1994: 13-27.

di dettagli eruditi: è davvero così importante per la ricezione del poema sapere che Francesca da Rimini, la celebre protagonista del Canto v dell'*Inferno*, nacque intorno al 1255? (Salwa 2023).

Mikołajewski non aiuta il lettore, lasciandolo, in effetti, proprio in una «selva oscura», senza indizi di alcun tipo, ma gli dà, forse, la più vicina visione dantesca possibile: «in misura molto maggiore rispetto ai suoi predecessori, pone il lettore direttamente di fronte alla visione travolgente di Dante» (*ibidem*). Mikołajewski confessa:

mi pesa guardare le note a piè di pagina, che – come spesso accade – mi distraggono, mi irritano, mi allontanano dalla poesia. E spero che per i lettori di questa traduzione Dante sarà un campo di osservazione, dove sarà meno importante sapere chi fossero, per esempio, i personaggi storici di Paolo e Francesca, gli amanti del Canto v dell'*Inferno*, ma invece notare con quali tensioni e parole il poeta li abbia costruiti (Mikołajewski 2021a: 14).

Le note a piè di pagina interromperebbero l'immersione nella lettura, segnalando la presenza di un traduttore, un commentatore o un curatore. Mikołajewski non vuole commentare, vuole dare voce a Dante. Si pone come un alleato di Dante, e a lui vuole rimanere fedele. Mikołajewski, come traduttore, è qui un cronista; mostra i "fatti", non le loro spiegazioni o interpretazioni. Senza le note il testo della traduzione risulta ancora più aderente alla realtà rappresentata nell'originale. Nello stesso momento il traduttore diventa meno visibile. Il traduttore è il *porte-parole* di Dante, si immedesima nei suoi occhi, nelle sue orecchie, nella sua lingua. Nell'atto della traduzione, Mikołajewski diventa il Dante polacco (ma non polonizzato!). La mancanza delle note a piè di pagina, da un lato non facilita la comprensione del testo, ma dall'altro incoraggia il lettore a intraprendere dei nuovi percorsi di lettura e di interpretazione.

La strategia di non cercare di rendere il poeta toscano più accessibile, familiare e vicino all'estetica dei lettori di arrivo, di non addomesticarlo, si nota anche nella lingua e nello stile della traduzione. Gli studiosi e i critici indicano, piuttosto coralmemente, «ruvidezza stilistica» (Wierzbicki 2021), «linguaggio ruvido» (Salwa 2023), «frasi complicate» (*ibidem*), «metafore sconvolgenti e – a primo sguardo – incomprensibili» (*ibidem*), «mancanza di ritmo, rime, strumentazione sonora» (Miszańska, Woźniak 2022: 187), «strategia di estrema esotizzazione della lingua, soprattutto a livello grammaticale» (*ibidem*), «stridori» (*ibidem*: 182), e, come aggiunge lo stesso Mikołajewski, «bruttezza linguistica, goffaggine dello stile» (Mikołajewski 2021a: 9). Allo

stesso tempo, viene osservato che le scelte linguistiche di questo tipo inducono «a riflettere sulle regole della lingua polacca, sulle sue possibilità e sui suoi limiti, sulle peculiarità di alcuni suoi meccanismi» (Miszałska, Woźniak 2022: 187), che «Mikołajewski segue la propria strada, distanziandosi dai presupposti che hanno inciso sulle prime versioni della sua traduzione, probabilmente [...] perché le convenzioni tradizionali, che funzionano da decenni nella nostra cultura, non gli permettevano di esprimere ciò che riteneva più rilevante» (Salwa 2023), che il traduttore polacco contribuisce, da un lato, a «un ampliamento del linguaggio teologico» (Wierzbicki 2021), dall'altro, ad esempio grazie ai neologismi, porta al rinnovamento della lingua. Miszałska e Woźniak concludono: «gli stridori, l'inadeguatezza delle forme apparentemente equivalenti, distruggendo la trasparenza della lingua, possono diventare uno stimolo a guardare la lingua polacca in un modo nuovo, a guardare e a comprendere meglio la nostra lingua quotidiana» (Miszałska, Woźniak 2022: 188). La strategia traduttiva di Mikołajewski comporta dunque una «ruvidezza stilistica» (Wierzbicki 2021) e porta all'effetto di estraneità e di esotismo<sup>20</sup>, ma è proprio questa "ruvidezza" che permette al lettore di «entrare in contatto con la materia autentica delle parole» (*ibidem*).

Nelle recensioni leggiamo dei tentativi del traduttore di «avvicinare il lettore polacco al poeta toscano» (*ibidem*), della sua intenzione di «avvicinarsi a Dante» (Miszałska, Woźniak 2022: 183), di «piegare la lingua polacca a Dante» (*ibidem*: 184), e, infine, della sua «strategia di estrema eso-

<sup>20</sup> Lawrence Venuti contrappone due strategie traduttive, ovvero l'addomesticamento (*domestication*), che comporta l'avvicinamento del testo e del contesto di partenza al lettore della traduzione, e, dall'altra parte, lo straniamento o l'esotizzazione (*foreignization*), che, a sua volta, conservando gli elementi linguistici e culturalmente specifici del testo di partenza, porta a un effetto di estraneità nella lingua e nella cultura d'arrivo (cfr. Venuti 1999). Venuti riprende qui le distinzioni proposte da Friedrich Schleiermacher, che nei suoi studi discuteva le strategie di alienazione e di naturalizzazione, auspicando ai traduttori l'adozione della prima delle due (cfr. Schleiermacher 1993). Dunque, nella traduzione, l'originale può essere avvicinato al destinatario della traduzione (e quindi alcuni elementi dell'originale saranno neutralizzati, ridotti), oppure è il destinatario della traduzione che dovrà avvicinarsi e piegare i propri orizzonti all'originale. Così, la strategia dell'esotizzazione consiste, essenzialmente, nel «portare il destinatario della traduzione nel paese dell'originale» (Lewicki 2000: 193) e nell'esporlo, come durante un viaggio in terre lontane, all'impressione di estraneità (sulla categoria di estraneità nella traduzione, si veda Berman 1997, Lewicki 2000, Lewicki 2002: 43-52). Così, nel caso della traduzione di Mikołajewski, sono la lingua polacca e i lettori polacchi a doversi piegare a Dante, e non il contrario.



tizzazione della lingua» (*ibidem*: 187). Colpisce che sono il testo polacco, la lingua polacca, il lettore polacco, l'immaginazione linguistica e culturale polacca, a doversi adeguare a Dante, e non il contrario. Mikołajewski non polonizza, non facilita, non spiega. La traduzione di Mikołajewski è, in questo senso, «una massima realizzazione dei postulati della recente traduttologia, ovvero: preservare l'estraneità del testo, lasciare le dissonanze, non illudere il lettore di avere davanti un'opera originale scritta nella sua lingua» (*ibidem*: 182)<sup>21</sup>. Mikołajewski, seguendo il principio della lealtà e dell'accuratezza a ciò che Dante ha visto, udito e provato durante il suo viaggio nell'aldilà, non risparmia ai lettori polacchi il senso di stranezza e di esotismo. È una strategia da reporter vero e proprio. Il traduttore assume una missione reportagistica, conserva quindi l'alterità, e non porta l'autore (del testo di partenza) nel paese del lettore del testo di arrivo, ma, all'incontrario, fa partire il destinatario della traduzione per l'estero (cfr. [Venuti 1999](#)). Mikołajewski non solo avvia il lettore polacco verso l'estero, ma gli fa fare anche un viaggio nel tempo, e, in un certo senso, tra i mondi: lo fa andare, per così dire, nell'aldilà. Salwa così conclude le sue riflessioni sulla traduzione di Mikołajewski: «“Pare che ci sia vita anche su altri pianeti, ma a una certa età lo sguardo non raggiunge le orbite dai nomi sconosciuti” [...]. Grazie a Jarosław Mikołajewski, il pianeta Dante – dal nome ben noto, ma dalle forme sfocate – si avvicina a noi con la sua orbita» ([Salwa 2023](#)). Sembra, tuttavia, alla luce delle considerazioni finora presentate, che non sia tanto il pianeta Dante ad avvicinarsi ai lettori polacchi, quanto piuttosto i lettori polacchi vengono mandati da Mikołajewski nel cosmo, verso il pianeta Dante.

Un po' come grazie alle relazioni dei corrispondenti possiamo “visitare” luoghi più lontani. Un fatto interessante e significativo per le nostre considerazioni, è, infatti, che negli ultimi anni Mikołajewski si è fatto conoscere sul mercato editoriale polacco come autore di reportage letterari dall'Italia. Tra questi vanno ricordati: *Czerwony śnieg na Etnie* (insieme a Paweł Smoleński, 2021), *Syrakuzańskie* (2019), *Terremoto* (2017) e *Wielki przyptyw* (2015). Il suo atteggiamento come reporter è caratterizzato

<sup>21</sup> In questo contesto, Mikołajewski appare, per certi versi, una figura opposta rispetto all'“artigiano dell'universale”, come Pascale Casanova chiama i traduttori, che cercano di mitigare le peculiarità del testo tradotto in modo che diventi accessibile a un pubblico più ampio (cfr. [Casanova 2023](#)).

dall'impegno etico e dalla necessità di raccontare<sup>22</sup>. Inoltre, come notano i critici, «la descrizione superficiale non soddisfa Mikołajewski» (Warnke 2015), egli «cerca di mettere in parole le più fugaci impressioni» (*ibidem*), e «accede, o almeno dà l'impressione di farlo, ai pensieri profondamente nascosti. Non solo ascolta, ma sente» (*ibidem*). La missione reportagistica è al centro dell'opera di Mikołajewski, sottolineiamo, sia poetica che traduttiva. Il suo atteggiamento come reporter è legato alle sue convinzioni sul ruolo del poeta e del traduttore, nonché al suo concetto di lealtà<sup>23</sup>.

Nelle riflessioni di Mikołajewski compare spesso la nozione di lealtà (distinta dalla fedeltà)<sup>24</sup>, importante per lui sia come poeta che come traduttore. Lo scrittore polacco afferma: «Nella poesia, l'atto di lealtà del poeta consiste nello stare dalla parte di quello che la poesia crea e di quello che può diventare poesia. In primo luogo, si tratta della lealtà verso [...] il mondo e verso la vita (sono termini intercambiabili)» (Mikołajewski 2020: 10). Secondo Mikołajewski, il poeta guarda, raccoglie e conserva, perché le parole, le immagini, i suoni, i sentimenti, le intuizioni, le sensazioni vengano salvate: «Il poeta guarda come se fosse l'unico testimone e custode. La prima risoluzione del poeta è quindi quella di non scartare. Non staccarsi dalla materia del vissuto, del visto [...]» (*ibidem*: 10). Il poeta deve (ri)vivere tutto quello che raccoglie, quello che racconta: «Sono leale, quindi (ri)vivo» (*ibidem*).

Il concetto di lealtà, secondo Mikołajewski, riguarda anche il lavoro del traduttore: «La lealtà del traduttore significa la rinuncia alla fedeltà a favore della determinazione di stare sempre e semplicemente dalla parte dell'opera letteraria originale. Niente di più» (*ibidem*: 18). Si può concludere che nel suo lavoro, sia come reporter che come poeta e traduttore, Mikołajewski aderisce al principio della lealtà reportagistica verso il mondo e verso la vita. Lo possiamo vedere chiaramente nel caso della traduzione della *Divina Commedia*:

<sup>22</sup> Si veda Mikołajewski 2017.

<sup>23</sup> Occorre qui, per forza, ricordare le affermazioni formulate in merito della fedeltà e della lealtà nel contesto della traduzione da Umberto Eco: «La fedeltà è piuttosto la tendenza a credere che la traduzione sia sempre possibile se il testo fonte è stato interpretato con appassionata complicità, è l'impegno a identificare quello che per noi è il senso profondo del testo, e la capacità di negoziare a ogni istante la soluzione che ci pare più giusta. Se consultate qualsiasi dizionario vedrete che tra i sinonimi di fedeltà non c'è la parola esattezza. Ci sono piuttosto lealtà, onestà, rispetto, pietà» (Eco 2003: 364).

<sup>24</sup> «La fedeltà è un concetto a me estraneo. È al di fuori della mia soggettività. È lei che sceglie me – non io che scelgo lei» (Mikołajewski 2020: 7).

«Dante è l'unico uomo in tutta la storia che ha percorso l'intero viaggio dall'anticamera dell'inferno al volto di Dio, e io dovrei perdere le sue immagini per mantenere la misura del verso?»... E dopo un breve tentativo di traduzione con l'assonanza, ho preso la decisione radicale di fare una traduzione letterale. Cioè, una traduzione brutta. Una traduzione che ha come obiettivo la resa della verità del mondo e del viaggio. Cioè, di quello che Dante ha visto, visto, udito. Tale decisione dà al lettore [polacco] la possibilità di vivere un'esperienza simile a quella vissuta dal lettore italiano? Certamente no. Tale decisione è un atto di capitolazione. È una dichiarazione del tipo: «Non credo che sarà possibile conciliare il contenuto e la forma, perché nessuno ci è riuscito finora, e nemmeno io posso di certo farlo. L'unica cosa che posso fare, e solo in una certa misura, è guidare il lettore polacco per il livello dei significati». [...] Ho deciso di mantenere la letteralità di ciascun verso, con la possibilità – ma solo all'interno di ogni riga – di inversione [...] (*ibidem*: 21-22).

Vale notare che per le sue traduzioni (non solo per la *Divina Commedia*, ma anche per le sue precedenti traduzioni di poesia italiana) Mikołajewski è stato più volte criticato, perché, appunto, ha deciso di rinunciare alla resa della forma e della rima a favore dell'accuratezza semantica (cfr. [Surma 1997](#): 127-132, [Woźniak 1999](#): 315-321, [Woźniak 2000](#): 171-179). Citiamo, ad esempio, le parole di Woźniak, secondo la quale «il problema principale è la scelta di una strategia di traduzione inadeguata alla poesia tradotta, la tendenza a sacrificare la struttura sonora, sintattica e versificatoria a favore della fedeltà semantica» ([Misiewicz-Karpińska 2023](#): 269, cfr. [Woźniak 1999](#): 319). Le critiche sono relative, dunque, proprio all'atteggiamento reportagistico di Mikołajewski nei confronti della traduzione: Mikołajewski è disposto a sacrificare livelli del testo come il suono, la sintassi, la versificazione o la rima, a favore della precisione semantica, per salvare il mondo tradotto. Chiaramente, in questo modo il lettore viene privato di certi valori e di certe sensazioni estetiche, ma in compenso può provare il senso più profondo possibile di contatto con il mondo tradotto, con tutte le sue immagini, colori, suoni ed emozioni.

Infine, proviamo a formulare qualche riflessione teorica, anche se di fatto solo preliminare, sulla figura del traduttore come reporter. I commenti alla traduzione di Mikołajewski, a cominciare dagli appunti del traduttore stesso, si rifanno spesso al termine di reportage, riferito all'autore fiorentino e alla sua opera. Dunque, Dante viene visto come un reporter (dall'aldilà). Questa convinzione incide fundamentalmente sulla scelta della strategia traduttiva e sulla dominante della traduzione dell'italianista di Varsavia. Sembra, tuttavia, che non solo Dante possa essere visto come un

reporter, ma anche il traduttore polacco (e quindi il traduttore come un reporter e la traduzione come un reportage). Mikołajewski adotta un approccio da reporter, aderendo al principio della lealtà reportagistica verso il mondo rappresentato. In questo senso, la traduzione della *Divina Commedia* di Mikołajewski può essere definita un reportage di secondo grado: Mikołajewski riferisce lo stesso mondo che veniva riportato da Dante, ma a un pubblico diverso.

Nel caso della traduzione mikołajewskiana della *Divina Commedia*, lo stesso testo tradotto – come sottolineato da Mikołajewski in diverse occasioni – è di natura reportagistica. Ma forse ogni traduttore assomiglia un po' a un reporter e ogni traduzione a una relazione, o a una specie di reportage, dal mondo rappresentato nel testo tradotto? La traduzione intesa in questo modo non fornisce un perfetto equivalente del testo di partenza, ma è un lasciapassare, ovvero un modo per entrare nella realtà e nelle emozioni che il testo originale presenta attraverso determinate forme linguistiche e strutture letterarie (o poetiche).

Nella riflessione traduttologica troviamo tutta una serie di tropi stilistici attraverso i quali si cerca di definire l'essenza della traduzione (come processo e prodotto) e del suo soggetto (traduttore). Edward Balcerzan si riferisce a questi tropi come a «metafore che sanno cos'è la traduzione» (Balcerzan 2009b: 165). Ma sanno anche – verrebbe da aggiungere – chi è il traduttore. Queste metafore non si ricollegano all'arte verbale, ma alle altre attività, competenze e mestieri esercitati dall'uomo. E così incontriamo metafore musicali, pittoriche, artigianali, spiritistiche, mediche, belle, di catastrofe e di salvezza, di trasporto, e persino di gastronomia, che ci permettono di scoprire che il traduttore può avere qualcosa in comune con un amante infedele, chirurgo, scultore, pianista, ritrattista, regista teatrale, ambasciatore, giudice, pompiere, sarto, barista, con chi entra in contatto con gli spiriti, o – addirittura – con chi fa l'autopsia. Alcune di queste metafore si riferiscono alla bravura del traduttore, altre alla questione dell'autorialità o all'atteggiamento verso il canone della letteratura tradotta, altre ancora cercano di illustrare certe caratteristiche specifiche della strategia traduttiva. Balcerzan divide le metafore in assiologiche, ovvero valutative (ad esempio, il famoso aforisma-calembour “traduttore-traditore”) ed epistemologiche, ovvero cognitive, precisando, tuttavia, che tra i due tipi di metafore non si vede un confine netto, perché ogni volta che la valutazione metaforica va oltre lo stereotipo e non si limita a un gioco di parole, diventa, in effetti, un modo per spiegare l'essenza della

traduzione (Balcerzan 2009b: 169). Varrebbe la pena aggiungere alle metafore elencate sopra anche quella (epistemologica) del traduttore come reporter che, pur avendo alcuni punti in comune con quelle già descritte, presenta certe caratteristiche ben distinte. Lo scopo di questa metafora non è quello di giudicare, bensì quello di esplicitare l'essenza di uno specifico comportamento traduttivo, cercando le sue fonti nella sensibilità e nell'atteggiamento del traduttore verso la lingua, il mondo, la letteratura, nonché l'arte della traduzione. La riflessione sulla figura del traduttore come reporter si avvicina anche alla branca di studi denominata *Translator Studies* (cfr. Ivancic 2022: 105-122).

Le metafore come quella del traduttore-autore (per esempio, il traduttore come secondo autore – Legeżyńska 1999 – o come autore ausiliario – Balcerzan 2009c: 114-125), o quella del traduttore come giudice, complice e fratello (Magris 1996: 277-283), sono tra quelle che ritornano spesso nella riflessione traduttologica. Douglas Robinson discute due possibili atteggiamenti del traduttore (cfr. Szymańska 2013: 183-194). Il primo riguarda la traduzione metonimica che si concentra sui singoli elementi del testo e segue l'autore dell'originale. Il secondo riguarda, invece, la traduzione metaforica, che vuole essere uguale all'originale, e in questo caso il traduttore cerca di diventare l'autore. Similmente, Clive Scott, contrappone il traduttore-coautore, che traducendo vuole creare insieme all'autore, con il traduttore che a sua volta cerca di essere l'autore stesso (*ibidem*). Anche Anna Legeżyńska propone un approccio teorico che vede il traduttore come secondo autore. La studiosa propone di spostare l'accento dal ruolo secondario del traduttore al suo ruolo come coautore. Infine, Jerzy Świech descrive le situazioni in cui il traduttore, non volendo limitarsi al ruolo di un mediatore privo di soggettività personale, formula dichiarazioni e commenti per conto proprio (si tratta dunque di autocommenti, saggi, note a piè di pagina, prefazioni, postfazioni, incontri "d'autore" con i traduttori), cercando così di legittimare il diritto di esprimersi come "io stesso"/"io che traduco" e non solo in quanto rappresentante dell'autore (Świech 2013: 195). In questo contesto, il traduttore-reporter ha una posizione distinta. Da un lato, si permette di presentare dichiarazioni sul proprio lavoro come traduttore, sulla propria strategia, sul proprio atteggiamento nei confronti dell'opera tradotta, dell'autore, del mondo rappresentato, nonché dell'arte di tradurre<sup>25</sup>, dall'altro, la sua

<sup>25</sup> Si veda: Mikołajewski 2002a, 2002b, 2021b, 2021c, 2021d, 2021e, 2022b, 2022c, 2022d.

strategia si basa non sulla competizione con l'autore, non sull'assunzione della competenza autoriale, ma su una più profonda identificazione con ciò che l'autore ha visto e sentito, e che sta descrivendo nella sua opera. Mikołajewski diventa Dante, ma non nel senso di diventare un autore alla pari con lui, non nel senso di assumere una competenza autoriale, bensì nel senso di diventare gli occhi e la voce di Dante, ovvero di immedesimarsi con l'autore in quanto cronista dall'aldilà.

Anche le osservazioni di John Dryden, che a sua volta vede il traduttore come un disegnatore («Translation is a kind of drawing after life» - Dryden 1974: 96), possono risultare interessanti nel contesto della vocazione reportagistica dell'opera traduttiva. Mikołajewski, come traduttore-reporter, copia il disegno della realtà rappresentata nell'opera dantesca. E in ciò facendo, cerca di non andare oltre le linee disegnate dallo scrittore italiano. Quasi come se stesse usando la carta carbone. Per il traduttore-reporter la lingua deve sempre aderire al mondo e il cambiamento della lingua non dovrebbe comportare il cambiamento dell'immagine (linguistica) della realtà. Ecco la filosofia del traduttore-reporter.

Proviamo ora a confrontare la figura del traduttore-reporter con quelle del traduttore-ambasciatore e del traduttore-legislatore proposte dal teorico della traduzione, nonché traduttore dall'inglese e poeta polacco Jerzy Jarniewicz (2002: 35-42). Sembra che il traduttore-reporter (almeno nella realizzazione di Mikołajewski) sia una categoria a sé stante, che potrebbe affiancare quelle del traduttore-ambasciatore e del traduttore-legislatore. Secondo Jarniewicz, il traduttore-ambasciatore è colui che vuole portare alla cultura di arrivo i frutti più importanti della letteratura di partenza. Il suo intento è quello di «rappresentare gli interessi della cultura che traduce» (*ibidem*: 35)<sup>26</sup>; di «rendere nella sua lingua ciò che considera come più rappresentativo per quella cultura» (*ibidem*), mentre non gli interessa presentare «una sua storia della letteratura inglese, francese, tedesca o russa» (*ibidem*), nondimeno «si arrischia a proporre nuove gerarchie» (*ibidem*). Invece, il traduttore-legislatore cerca nella letteratura straniera un'ispirazione per la produzione letteraria del proprio paese d'origine, a volte, di fatto, per la propria opera (spesso i traduttori-legislatori sono poeti e scrittori), nonché crea il canone della letteratura tradotta (*ibidem*: 37). Semplificando, quindi, si può dire che

<sup>26</sup> I frammenti del testo di Jarniewicz sono riportati nella traduzione italiana di Justyna Łukaszewicz (2017: 45-46).

i due atteggiamenti descritti da Jarniewicz riguardano in generale l'atteggiamento del traduttore nei confronti della letteratura tradotta e la sua visione del proprio posto e del proprio ruolo nella cultura d'arrivo, mentre la categoria del traduttore-reporter si riferisce all'atteggiamento specifico del traduttore nei confronti della realtà che è oggetto del testo tradotto (dunque, nel caso di questa strategia traduttiva, l'opera letteraria tradotta e il suo autore sono trattati come intermediari, che fanno da tramite con il mondo rappresentato nel testo di partenza).

Il traduttore-reporter presenta anche alcune caratteristiche vicine al traduttore-medium. Balcerzan osserva che la metafora mediumistica si differenzia dalle altre metafore della traduzione, in quanto suggerisce che la traduzione non è un semplice fatto culturale, come la medicina, l'artigianato o la musica, ma appartiene a una pratica segreta in cui il traduttore comunica con gli spiriti (dell'opera originale), e – se conosce bene il proprio mestiere – può evocarli e addomesticarli (Balcerzan 2009b: 173). Un potere simile, ovvero quello di ridare la vita agli spiriti dell'opera e dell'autore originale, attribuisce ai traduttori Dryden (1974: 97). Citiamo anche Luigi Marinelli, che nel suo articolo sulla traduzione del teatro di Tadeusz Kantor, celebre regista teatrale polacco, descrive la figura del traduttore-medium. Lo studioso discute l'atteggiamento mediatico del traduttore letterario

impegnato nella sua “seduta traduttiva” in una sorta di *transe* e immedesimazione con le voci e i gesti (verbali) dei personaggi attori del suo “dramma”, a cominciare dalla voce e dai gesti dell'autore implicito e ovviamente anche dell'autore vero e proprio, dello scrittore (narratore, poeta o drammaturgo) dell'opera che sta traducendo (Marinelli 2013: 10).

Marinelli cita Agostino Lombardo «Quando traduco Shakespeare arriva un momento in cui io sono Shakespeare» (*ibidem*). Nello stesso modo, il traduttore-reporter (in particolare se, diventando l'autore nell'atto e per la durata del processo del tradurre, esegue una relazione dall'aldilà) è una sorta di medium che, sulla base di un patto di amicizia, lealtà e simbiosi, entra nel mondo descritto nel testo di partenza e lo (ri)rappresenta, con tutto il suo colore locale, ai lettori della traduzione.

In un'intervista, Mikołajewski ha espresso il suo *credo* di poeta, che sembra determinare anche il suo atteggiamento di traduttore-reporter (e cronista): «Essere un poeta vuole dire guardare con attenzione il mondo, ed essere colpito da un'immagine, sapendo che significa qualcosa, anche

se io non so bene che cosa. Ed è la consapevolezza di dover cogliere questa immagine, perché ciò che io non capisco può significare qualcosa per gli altri» (Mikołajewski 2017). Vedere, sentire, cogliere. E conservare, salvare «tutta la fragilità del mondo amato»<sup>27</sup>.

## Bibliografia

- Alighieri D. (2021a), *Boska komedia*, trad. di J. Mikołajewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Alighieri D. (2021b), *Boska komedia*, adattamento di J. Mikołajewski, direzione di J. Kilian, musica di G. Turnau, prima 4-12-2021, Teatr Lalka, Warszawa, cfr. <<https://teatralka.pl/pl/spektakle/boska-komedia>> (ultimo accesso: 11-02-2023).
- Bąkowska N. (2022a), *Dante Alighieri, Boska komedia [Divina Commedia], traduzione di Edward Porębowicz, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959*, in: *Dall'Alma Mater al mondo. Dante all'Università di Bologna*, Bologna University Press, Bologna, pp. 328-329.
- Bąkowska N. (2022b), *Dante Alighieri, Piekło: Boskiej komedii część pierwsza [Inferno: parte prima della Divina Commedia], traduzione di Agnieszka Kuciak, Poznań, Klub Książki Katolickiej: Biblioteka Telgte, 2002*, in: *Dall'Alma Mater al mondo. Dante all'Università di Bologna*, Bologna University Press, Bologna, pp. 330-331.
- Balcerzan E. (2009a), *La poetica della traduzione artistica*, trad. di L. Constantino, in: L. Costantino (a cura di), *Teorie della traduzione in Polonia*, Sette Città, Viterbo, pp. 17-38.
- Balcerzan E. (2009b), *Metafory, które "wiedzą", czym jest tłumaczenie*, in: Id., *Tłumaczenie jako wojna światów*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań, pp. 165-182.
- Balcerzan E. (2009c), *Tłumacz jako autor pomocniczy*, in: Id., *Tłumaczenie jako wojna światów*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań, pp. 114-125.
- Balcerzan E. (2013), *Literackość: modele, gradacje, eksperymenty*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Toruń, cfr. Balcerzan E. (2016), *Literariness: models, gradations, experiments*, transl. S. Gauger, PL Academic Research, Frankfurt am Main.

<sup>27</sup> Mikołajewski dichiara: «Esiste anche un programma poetico più alto sul piano della sopravvivenza, della lotta: conservare in una poesia, salvare in essa, tutta la fragilità del mondo amato» (Mikołajewski 2002a: 12).



- Berman A. (1997), *La prova dell'estraneo: cultura e traduzione nella Germania romantica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, a cura di G. Giometti, Quodlibet, Macerata.
- Casanova P. (2023), *La repubblica delle lettere*, Nottetempo, a cura di C. Benaglia, postfazione di F. Moretti, Milano.
- Ceccherelli A. (2022), *Dante reporter? Su una traduzione polacca letterale della "Commedia" e le sue ragioni*, Alma Dantedì 2022 "Dall'Alma Mater al mondo. Dante all'Università di Bologna". Presentazione del catalogo e della mostra virtuale, 25-03-2022, Università di Bologna [relazione al convegno, inedita]
- Chesterman A. (2009), *The Name and Nature of Translator Studies*, "Hermes", 42, pp. 13-22.
- Czaja F.E. (2018), *Między stylem Dantego a stylem własnym. Wokół przekładów "Boskiej Komedii"*, in: E. Mikuła (a cura di), *Tekst, słowo, obraz*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, pp. 13-30.
- Czerwińska M. (2020), *Obszar prozy niefikcyjnej*, in: Ead., *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, Kraków, pp. 15-24, 2<sup>a</sup> ed. (1<sup>a</sup> ed. 2000).
- Dąmbska-Prokop U. (1997), *Śladami tłumacza. Szkice*, Educator-Viridis, Częstochowa.
- Dryden J. (1974), *On Translation*, in: *Specimens of English Poetry and Prose*, ed. S. Helsztyński, v. 2, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, pp. 96-98.
- Eco U. (2003), *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano.
- Ivancic B. (2022), *Diamo spazio ai Translator Studies. Il traduttore letterario come soggetto e oggetto di studio*, in *Lezioni di Traduzione 1*, a cura di N. Bąkowska, A. Alberti, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne (LILEC), Università di Bologna, Bologna, pp. 105-122.
- Jarniewicz J. (2002), *Tłumacz jako twórca kanonu*, in: R. Lewicki (a cura di), *Przekład – język – kultura*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, pp. 35-42.
- Kąkolewski K. (1996), *Reportaż*, in: A. Brodzka et al. (a cura di), *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, pp. 930-935, 2<sup>a</sup> ed. reprint (1<sup>a</sup> ed. 1992).
- Kuciak A. (2002), *O "Boskiej komedii" nie strasząc*, in: D. Alighieri, *Piekło*, trad. di A. Kuciak, Telgte, Poznań, pp. 5-9.
- Legeżyńska A. (1999), *Tłumacz i jego kompetencje autorskie: na materiale powojennych tłumaczeń z A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa, A. Błoka*, Wydawnictwo PWN, Warszawa.
- Lewicki R. (2000), *Obcość w odbiorze przekładu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.

- Lewicki R. (2002), *Obcość w przekładzie a obcość w kulturze*, in: Id. (a cura di), *Przekład, język, kultura*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie Skłodowskiej, Lublin, pp. 43-52.
- Litwornia A. (2005), *„Dante go któż się odważy tłumaczyć”*. *Studia o recepcji Dantego w Polsce*, Instytut Badań Literackich, Warszawa.
- Loison-Charles J., Shvabrin S. (a cura di) (2021), *Vladimir Nabokov et la traduction*, Artois Presses Université, Arras.
- Loison-Charles J. (2022), *Nabokov and the Author Behind the Translator*, in: Ead., *Vladimir Nabokov As an Author-Translator: Writing and Translating Between Russian, English and French*, Bloomsbury Academic, London-New York, Dublin, pp. 93-154.
- Łukaszewicz J. (2017), *Traduttori dall'italiano nella Polonia del secolo dei Lumi: ambasciatori o legislatori?*, in: E. Jamrozik, D. Prola (a cura di), *Il traduttore errante. Figure, strumenti, orizzonti*, Instytut Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa, pp. 45-54.
- Magris C. (1998), *Traduttore – giudice, complice e fratello*, in: *Verso un'Unione Europea allargata ad est: quale ruolo per la traduzione? Atti del convegno*, Trieste, 27-28 maggio 1996, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni librari, le istituzioni culturali e l'editoria, Divisione editoria, Roma, pp. 277-282.
- Marinelli L. (2011), *Epica e etica: oltre il dantismo polacco*, in: *Dante nella letteratura italiana del Novecento e in Europa*, „Critica del Testo”, XIV, 3, pp. 253-292.
- Marinelli L. (2013), *Il traduttore (teatrale) come medium. Evocando gli spiriti di Kantor*, „Rivista Tradurre”, 5, pp. 1-12.
- Marinelli L. (2022), *Noster hic est Dantes. Su Dante e il dantismo in Polonia*, Lithos, Roma.
- Masi L. (2024), *Dante in twenty-first-century Poland. The case of Jarosław Mikołajewski*, in: *Dante and Polish Writers. From Romanticism to the Present*, a cura di A. Ceccherelli, Routledge, New York-London, pp. 159-175.
- Maziarski J. (2012), *Reportaż*, in: G. Gazda (a cura di), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, pp. 934-935.
- Mikołajewski J. (2001), *Od tłumacza*, „Arkusz”, 4 (113), p. 8.
- Mikołajewski J. (2002a), *Nie wierzę w jakąkolwiek misję*, „Studium”, 5, pp. 9-16 [intervista di Paweł Krupka a Jarosław Mikołajewski].
- Mikołajewski J. (2002b), *Piekło, Alighieri, Dante*, „Gazeta Wyborcza”, <<https://wyborcza.pl/7,75517,862283.html>> (ultimo accesso: 11-02-2023).
- Mikołajewski J. (2004), *Tradurre Dante in polacco*, trad. di S. De Fanti, Udine.
- Mikołajewski J. (2011), *Rzymska komedia*, Agora, Warszawa.
- Mikołajewski J. (2017), *Wstyd dobrobytu*, „Przewodnik Katolicki”, 34, cfr. <<https://www.przewodnik-katolicki.pl/Archiwum/2017/Przewodnik-Katolicki-34-2017/Spoleczenstwo/Wstyd-dobrobytu?fbclid=IwAR2RrJ9TN->

GorBAZm\_1uXsR2sygWjx7L9gYlQ\_Y7N8e\_n6PYimyD14aI9oIQ> (ultimo accesso: 21-03-2023) [intervista di Monika Białkowska a Jarosław Mikołajewski].

Mikołajewski J. (2020), *Lojalność poety i tłumacza*, Wydawnictwo Prymat, Białystok.

Mikołajewski J. (2021a), *O tłumaczeniu kilka słów niezbędnych*, in: D. Alighieri, *Boska komedia*, trad. di J. Mikołajewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków, pp. 7-17.

Mikołajewski J. (2021b), *Tęsknota za czymś wielkim. Rozmowa z Jarosławem Mikołajewskim*, "Przekrój", 11, cfr. <<https://www.dwutygodnik.com/artykul/9786-tesknota-za-czysms-wielkim.html>> (ultimo accesso: 09-02-2023) [intervista di Adam Pluszka a Jarosław Mikołajewski].

Mikołajewski J. (2021c), *Boska komedia. Spotkanie z Jarosławem Mikołajewskim*, Faktyczny Dom Kultury, cfr. <<https://www.youtube.com/watch?v=s8iAU90pyuY>> (ultimo accesso: 08-02-2023) [incontro con Jarosław Mikołajewski].

Mikołajewski J. (2021d), *WLot 17 Jarosław Mikołajewski o nowym tłumaczeniu Boskiej komedii*, Wydawnictwo Literackie, cfr. <[https://www.youtube.com/watch?v=OI05j\\_AFMfE](https://www.youtube.com/watch?v=OI05j_AFMfE)> (ultimo accesso: 08-02-2023) [incontro con Jarosław Mikołajewski].

Mikołajewski J. (2021e), *PEN Club oraz Wydawnictwo Literackie zapraszają na Rozmowę o Dantem (Polski PEN Club)*, cfr. <<https://www.youtube.com/watch?v=vpjNB0DuyAw>> (ultimo accesso: 08-02-2023) [incontro con Jarosław Mikołajewski].

Mikołajewski J. (2022a), *Niezmordowani – dialog sceniczny Witolda Gombrowicza i Beatrycze o Dantem*, adattamento scenico di M. Bonaszewicz, Festiwal "Opętani Literaturą", Radom, cfr. <[https://ne-np.facebook.com/100057832701275/videos/667951651717974/?\\_\\_so\\_\\_=permalink](https://ne-np.facebook.com/100057832701275/videos/667951651717974/?__so__=permalink)> (ultimo accesso: 12-02-2023).

Mikołajewski J. (2022b), *Reportaż z zaświatów, czyli nowy Dante. Rozmowa z Jarosławem Mikołajewskim*, "Przekrój", cfr. <<https://przekroj.pl/kultura/reportaz-z-zaswiatow-czyli-nowy-dante-paulina-malochleb>> (ultimo accesso: 09-02-2023) [intervista di Paulina Małochleb a Jarosław Mikołajewski].

Mikołajewski J. (2022c), *Jarosław Mikołajewski i Michał Nogaś o nowym przekładzie Dantego*, Muzeum Literatury, cfr. <<https://www.youtube.com/watch?v=ZhmCg9GTeZo>> (ultimo accesso: 08-02-2023) [incontro con Jarosław Mikołajewski].

Mikołajewski J. (2022d), *Porozmawiajmy o Boskiej komedii. Spotkanie z Jarosławem Mikołajewskim i Piotrem Salwą*, Muzeum Literatury, cfr. <<https://www.youtube.com/watch?v=tnwJtFaz-GA>> (ultimo accesso: 08-02-2023) [incontro con Jarosław Mikołajewski].

- Misiewicz-Karpińska K. (2023), *Jarosław Mikołajewski. Poeta. Tłumacz. Italianista*, in: Ead., *Przekłady włoskiej poezji współczesnej w Polsce po 1989 roku*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa, pp. 196-270 [tesi di dottorato, inedita].
- Miszalska J. et al. (2007), *Bibliografia polskich przekładów włoskiej poezji i tekstów teatralnych*, Collegium Columbinum, Kraków.
- Miszalska J., Woźniak M. (2022), *Dante: Nowa odsłona. Recenzja na cztery ręce*, "Italia Wratislaviensia", XIII, 2, pp. 179-191.
- Müller-Lyaskovets T. (2018), *Footnotes reaching up like Skyscrapers: Open Textual Spaces in Nabokov's Translation of Eugene Onegin*, "Nabokov Online Journal", 12, cfr. <[http://www.nabokovonline.com/uploads/2/3/7/7/23779748/4\\_onegin\\_mu%CC%88ller.pdf](http://www.nabokovonline.com/uploads/2/3/7/7/23779748/4_onegin_mu%CC%88ller.pdf)> (ultimo accesso: 28-07-2023).
- Levinas E. (1961), *Totalità e infinito: saggio sull'esteriorità*, Jaca Book, Milano.
- Pleszkun-Olejniczakowa E. (2005), *Reportaż: wokół pochodzenia, definicji i podziałów*, "Acta Universitatis Lodzianae. Folia Litteraria Polonica", 7/2, pp. 3-27.
- Preisner W. (1957), *Dante i jego dzieła w Polsce: bibliografia krytyczna z historycznym wstępem*, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Toruń.
- Pym A. (2009), *Humanizing Translation History*, "Hermes", 42, pp. 23-48.
- Rosengrant J. (1994), *Nabokov, Onegin, and the Theory of Translation*, "The Slavic and East European Journal", xxxviii, 1, pp. 13-27.
- Salwa P. (2001), *Dante in Polonia: una presenza viva?*, "Dante Studies", 119, pp. 187-202.
- Salwa P. (2023), *Jego przekład "Boskiej komedii" jest nowatorski aż do bólu. Polski tłumacz Dantego z ważną zagraniczną nagrodą*, "Gazeta Wyborcza", cfr. <<https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,29416467,jego-przeklad-boskiej-komedii-jest-nowatorski-az-do-bolu.html>> (ultimo accesso: 09-02-2023).
- Schleiermacher F. (1993), *Sui diversi metodi del tradurre*, trad. di G. Moretto, Bompiani, Milano.
- Skibińska E. (2009), *O przypisach tłumacza: wprowadzenie do lektury*, in: E. Skibińska (a cura di), *Przypisy tłumacza*, Księgarnia Akademicka, Wrocław-Kraków.
- Steiner G. (1992), *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano.
- Surma M. (1997), *Nieobecna obecność – współczesna poezja włoska po polsku*, in: M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa, M. Stoch (a cura di), *Między oryginałem a przekładem III. Czy zawód tłumacza jest w pogardzie?*, Universitas, Kraków, pp. 127-132.

- Świech J. (2013), *Przekłady i autokomentarze*, in: P. de Bończa Bukowski, M. Heydel (a cura di), *Polska myśl przekładoznawcza. Antologia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, pp. 193-216.
- Szof P. (2023), [Recensione a] *Dante Alighieri, Boska komedia, tł. Jarosław Mikołajewski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2021, "Odrodzenie i reformacja w Polsce", LXVII, pp. 289-294.
- Szymańska K. (2013), *Rola tłumacza wobec iluzji przekładu*, in: M. Ganczar, P. Wilczak (a cura di) *Przekład. Tłumacz i przekład – wyzwania współczesności*, SIW, Katowice, pp. 183-194.
- Tyszkiewicz B., *Jarosław Mikołajewski*, in: *Polscy pisarze i badacze literatury xx i xxi wieku*, cfr. <[http://www.ppihl.ibl.waw.pl/mediawiki/index.php?title=Jarosław\\_MIKOŁAJEWSKI](http://www.ppihl.ibl.waw.pl/mediawiki/index.php?title=Jarosław_MIKOŁAJEWSKI)> (ultimo accesso: 12-02-2023).
- Varga K. (2021), *Średniowiecze sprośne i okrutne*, "Newsweek. Historia", pp. 39-41, cfr. <<https://www.newsweek.pl/historia/dante-alighieri-boska-komedia-czyli-sredniowiecze-sprosne-i-okrutne-prawdziwa/nd3123c>> (ultimo accesso: 19-11-2024).
- Venuti L. (1999), *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, trad. di M. Guglielmi, Armando, Roma.
- Warnke A. (2015), *Jarosław Mikołajewski, "Wielki przypyływ"*, cfr. <<https://culture.pl/pl/dzielo/jaroslaw-mikolajewski-wielki-przyplyw>> (ultimo accesso: 12-02-2023).
- Wasylenko W. (1993), *Polskie losy Dantego w wieku XIX: prolegomena do "Zaginionego" tłumaczenia "Boskiej komedii" dokonanego przez J.I. Kraszewskiego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań.
- Wielgucka M. (2022), *"Vita nuova" "Boskiej komedii" Dantego Alighieri (1321-2021)*, "Rocznik Przemyski. Literatura i język", LVIII, 2, pp. 219-226.
- Wierzbicki A. (2021), *"Boska komedia" w nowym przekładzie to reportaż*, "Gazeta Wyborcza", cfr. <<https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,27742925,ks-wierzbicki-boska-komedia-w-nowym-przekladzie-to-reportaz.html>> (ultimo accesso: 09-02-2023).
- Wiszniowska M. (2017), *Zobaczyć, opisać, zrozumieć: polskie reportaże literackie o rosyjskim imperium*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Woźniak M. (1999), *Umiarkowana "Radość rozbitków"*, "Literatura na Świecie", 12, pp. 315-321.
- Woźniak M. (2000), *Odpowiedzialność wydawcy – odpowiedzialność tłumacza. Mapa poezji włoskiej w Polsce w ostatnim półwieczu*, in: M. Filipowicz-Rudek, I. Kaluta, J. Konieczna-Twardzikowa, N. Pluta (a cura di), *Przekład jako promocja literatury*, Księgarnia Akademicka, pp. 171-179.

Abstract

NADZIEJA BĄKOWSKA

*The Translator as a Reporter.*

*Jarosław Mikołajewski (Re)translates Dante into Polish*

This paper aims to discuss the recent Polish translation of the *Divine Comedy*, published in 2021 by the Cracovian Wydawnictwo Literackie, and carried out by Jarosław Mikołajewski – poet, writer, reporter, and translator of Italian Literature into Polish. The first part of the essay is devoted to a comparison of the main features of Mikołajewski’s translation with the previous Polish versions of the Dante’s poem. This analysis of Mikołajewski’s translation strategy enables a theoretical reflection on the figure of the translator-reporter, here investigated with reference to different concepts of Translation Theory, such as “translation series” (Balcerzan 2009a), “translator’s visibility” (Venuti 1999), “foreignization” and “domestication” (Venuti 1999), “the experience of the foreign” (Berman 1997), “the translator as the second author” (Legeżyńska 1999), “the translator-legislator” and “the translator-ambassador” (Jarniewicz 2002), and the “translator as a medium” (Marinelli 2013).



# LE TRADUZIONI IN RUSSO DELLA *DIVINA COMMEDIA* COME PARTE DELLA “WORLD LITERATURE”

GABRIELLA ELINA  
IMPOSTI

## 1. Dante e la “World Literature”

Come sottolinea [Lawrence Venuti \(2013: 193\)](#) «World literature cannot be conceptualized apart from translation [...] [it] consists not so much of original compositions as of translations [...] Translation thus enables the international reception of literary texts». Ciò, a sua volta, comporta una ridefinizione della “world literature” non come un canone di opere infinito e inafferrabile, «but rather a mode of circulation and of reading» ([Damrosch 2003: 5](#)).

Com'è noto, la traduzione non restituisce il testo di partenza in quanto tale, ma «una forma mediata di esso, una sua ‘rappresentazione’» ([Venuti 2013: 200](#)) che risente dei valori e delle norme della cultura ricevente.

Translation is an inscription of the foreign text with intelligibilities and interests that are fundamentally domestic, even when the translator maintains a strict semantic equivalence with the foreign text and incorporates aspects of the foreign-language cultural context where that text first emerged ([Venuti 2004: 25](#)).

La scelta stessa di un testo da tradurre può comportare nella cultura ricevente la creazione di un “canone” che raramente corrisponde a quello della cultura di partenza e comunque ne dà un’interpretazione parziale. È il caso delle traduzioni della *Divina Commedia*, parziali o complete, che nel corso dei secoli sono state fatte in diversi paesi del mondo.



Nel 2017 Jacob Blakesley del Centre for Translation Studies della Università di Leeds ha lanciato un progetto «that aims to catalogue and investigate all book-length translations of Dante's *Divine Comedy* in 100 countries. [...] the first project to map the circulation and translation of Dante's *Commedia* across the globe using statistics and analysis» (Blakesley 2017: 65). Infatti, nonostante la plurisecolare tradizione di studi danteschi, non c'era ancora una bibliografia comprensiva di tutte le traduzioni esistenti; questo progetto combina gli strumenti offerti da «distant reading (aka large-scale literary analysis)» e dalle Digital Humanities (Blakesley 2022: 153) per compilare

a comprehensive catalogue of all the worldwide complete translations of the *Commedia* (or single canticles such as *Inferno*, *Purgatorio* and *Paradiso*), published from the 16th century until 2021; *Commedia* holdings, in both Italian and translation, in all national libraries with online searchable catalogues; and readership data pertaining to all the Wikipedia entries dedicated to Dante's biographical entry and his works (Blakesley 2022: 154).

In tal modo si può vedere in quale paese il testo dantesco è stato tradotto di più e dove ha maggiore circolazione utilizzando tre criteri: traduzioni in volume, distribuzione nelle biblioteche, dati di lettura delle relative pagine di Wikipedia tra il 2017 e il 2021. Si stabiliscono così diversi livelli di canonicità: diacronico, prendendo in esame almeno 500 anni di traduzioni, e sincronico, cioè le dotazioni librarie delle biblioteche al 2021 e le pagine di Wikipedia consultate nel periodo indicato.

Da questa ricerca emergono dati sorprendenti, e cioè che a livello mondiale la *Commedia* non è stata tradotta, neanche in parte, nel 75% delle 200 lingue con numero maggiore di parlanti, distribuite principalmente in Asia e in Africa, che ammontano a circa 4,3 miliardi di parlanti (Blakesley 2022: 160-161). Tale dato ridimensiona notevolmente il concetto di canonicità del testo dantesco e lo delimita a specifiche parti del Globo, vale a dire Europa, America, Cina e Giappone, Australia e Nuova Zelanda. Un quadro analogo emerge dalla presenza di edizioni tradotte o in lingua originale della *Commedia* nelle biblioteche nazionali dei diversi paesi, come pure di varianti in lingue locali di articoli di Wikipedia su Dante. Da quest'ultimo dato emerge che la maggior parte delle lingue native (anche delle Americhe) non sono rappresentate in Wikipedia e tanto meno quindi possono avere articoli su Dante, che infatti è presente in 180 edizioni di Wikipedia, mentre è totalmente assente in altre 130 che rappresentano altrettante lingue (Blakesley 2022: 178-179). Per quanto riguarda le visite alle pagine su Dante in Wikipedia, risulta che la maggioranza è detenuta da quelle in inglese, proba-



bilmente per la sua funzione di lingua franca a livello internazionale. Un dato interessante dal nostro punto di vista è che le pagine di Wikipedia su Dante in russo raggiungono circa un milione di visite all'anno, collocandosi al quarto posto dopo le edizioni in inglese, italiano e spagnolo (Blakesley 2022: 173).

Dalla ricerca di Blakesley emerge un quadro molto variegato della fortuna di Dante nel mondo e della sua "canonicità" e anche all'interno di un medesimo stato; in presenza di diverse lingue locali la sua ricezione può variare di molto, ad esempio in Sud Africa dove, essendo stato Dante tradotto solo in afrikaans e inglese, poco meno della metà della popolazione ha accesso alla sua opera (Blakesley 2022: 181).

Ma se senza traduzioni non si può parlare di "world literature", è anche vero che «the 'world' of world literature looks different from different locations», come sottolinea D'haen (2013: 166). Potremmo tranquillamente sostituire la parola 'locations' con 'languages' e da ciò se ne deduce che ciascuna incarnazione della "world literature" esiste, teoricamente, in ciascuna delle oltre 7000 lingue parlate nel mondo e che la "world literature" appare diversa a Roma da come viene vista a Mosca o Tokyo o, per tornare all'esempio precedente, in Sud Africa dove il multilinguismo è un tratto fondamentale dell'essere sudafricano. Si dovrebbe allora correggere la formula di Venuti citata all'inizio e usare al plurale l'espressione "world literature", perché le dinamiche di traduzione e canonizzazione, persino di un autore ritenuto "globale" come Dante, variano profondamente da lingua a lingua e da paese e paese, come del resto anche nel caso della Russia del xx e XXI secolo<sup>1</sup>.

## 2. Le traduzioni in russo della *Divina Commedia* nel XIX secolo, una rassegna

La prima traduzione in russo di un passo della *Divina Commedia* fu opera di un anonimo che sulla rivista "Priyatnoe i poleznoe preprovoždnie vremeni" (Passatempo piacevole e utile, parte 17, pp. 177-182) pubblicò

<sup>1</sup> In italiano sono usciti alcuni contributi sulle traduzioni russe di Dante, tra cui [Baselica 2021](#), [Colucci 1984](#), [Colucci 1992](#), [Colucci 1995](#), [De Michelis 2011](#), [Guidubaldi](#) (a cura di) [1989](#), [Lobodanov 2018](#), [Popova-Rogova 2017](#); fondamentale la recente monografia in russo di [Landa 2020a](#).

la scena di Matelda nel Giardino terrestre del Canto xxviii del *Purgatorio*, evidentemente ripresa dalla versione francese, lingua che a lungo costituì il tramite della conoscenza della letteratura italiana tra fine Settecento e inizio Ottocento (Pilščíkov 2003: 116). Ad esempio, Aleksandr Puškin (1799-1837), il quale aveva appreso qualche rudimento dell'italiano durante il suo soggiorno ad Odessa, conosceva anche lui l'opera di Dante attraverso le traduzioni francesi di Balthasar Grangier (1597), il volume dedicato a Dante di Antonio Buttura del 1823, le traduzioni francesi di Alexis-François Artaud de Montor pubblicate nel 1811-1813, molto apprezzate dai contemporanei, e quelle di Émile Deschamps de Saint-Amand (1829) (Goleniščev-Kutuzov 1971: 456-457). A destare l'interesse di Puškin per il poeta italiano fu probabilmente la pubblicazione da parte di Avraam Norov (1795-1869) sulla rivista "Syn Otečestva" (Il Figlio della Patria, n. xxxix, parte 87, pp. 183-188) del 1823 di una traduzione del Canto III dell'*Inferno* in alessandrini, seguita l'anno dopo da una elegia dal titolo *Proročestvo Dante* (La profezia di Dante) in terzine infarcite da arcaismi. Ci furono all'epoca anche adattamenti teatrali di episodi della *Commedia*, come ad esempio quello di Ugolino ad opera di Nikolaj Polevoj (1838) (Goleniščev-Kutuzov 1971: 459).

Puškin espresse grande apprezzamento anche per la traduzione dei primi tre canti dell'*Inferno* da parte di Pavel Katenin (1792-1853) del 1832, preceduta nel 1817 dalla traduzione in versi di un frammento del Canto xxxiii dell'*Inferno* dedicato ad Ugolino. Si può affermare che Katenin inaugurò un approccio traduttivo al poema di Dante che sarebbe stato seguito anche da altri tra cui, come vedremo, Dmitrij Min, Michail Lozinskij e Vladimir Marancman (Landa 2020a: 23-24). Innanzi tutto, va menzionata la scelta della pentapodia giambica come equivalente equiritmico russo dell'endecasillabo italiano, che nella traduzione del 1817 è in versi sciolti, ma in quella del 1832 si articola in terzine con la rima incatenata a cui si aggiunge l'alternanza di clausole femminili e maschili. Inoltre, Katenin a frequenti slavonismi associa espressioni tratte dal linguaggio popolare, inversioni di aggettivo e sostantivo, un grande uso di gerundi e participi e di periodi complessi volti a riprodurre la sintassi dantesca (Landa 2020a: 23-28).

All'inizio degli anni Trenta si registrano i primi studi accademici in Russia su Dante, in particolare quelli di Stepan Ševyrëv (1806-1864), il quale si basava sulle ricerche più recenti su Dante uscite in Europa e aveva anche lavorato sulle concezioni linguistiche espresse nel *De vulgare eloquentia* (Goleniščev-Kutuzov 1971: 461). Nel 1833 discusse una dissertazione dotto-rale dal titolo *Dante i ego vek* (Dante e la sua epoca), che poi pubblicò sugli

“Učënye zapiski Imperatorskogo Moskovskogo Universiteta” (Note scientifiche della Imperiale Università di Mosca), in cui, anche sotto l’influsso dei romantici tedeschi degli anni Venti, sottolineava la natura spirituale, mistica della sua opera, che definiva «poema lirico-simbolico» come sintesi di poesia e religione, pur sostenendo l’importanza di studiare Dante anche in una prospettiva storica (Landa 2020a: 58). Dopo un primo saggio del 1833 di traduzione del Canto III dell’*Inferno* usando il verso sillabico, endecasillabi e decasillabi<sup>2</sup>, dieci anni dopo lo studioso torna alla *Commedia* pubblicando nel 1843 sulla rivista “Moskvitjanin” (Il Moscovita) i canti II e IV dell’*Inferno* «con il metro dell’originale», che non è tuttavia quello sillabico del primo esperimento traduttivo, bensì la pentapodia giambica con rima incatenata già adottata da Katenin ed evidentemente a questo punto percepita come l’equivalente russo del verso dantesco (Landa 2020a: 73). Pur abbandonando l’esperimento di riforma metrica del verso russo, Ševyrëv mantiene il medesimo approccio a livello lessicale e sintattico cercando di rendere la sintassi dantesca e usando slavonismi ed espressioni colloquiali contemporanee e rime imperfette e composte per scardinare l’invalsa tendenza ad uno stile scorrevole ed eufonico di tradizione karamziniana. Pur ampliando in certi passi il testo originale, si attiene essenzialmente al sistema di immagini e metafore dantesche, ma non correde il testo della traduzione con un vero e proprio commentario come era ormai d’uso nelle edizioni accademiche dantesche a livello europeo, limitandosi ad alcune brevi note esplicative di carattere storico-biografico.

Ševyrëv non proseguì il lavoro di traduzione della *Commedia*, forse perché il suo esperimento fu completamente ignorato dalla critica e oscurato dalla pubblicazione a Pietroburgo tra il 1842 e il 1843 della prima traduzione in prosa completa dell’*Inferno* per opera di Elizaveta Vasil’evna Kologrivova (1809-1884) sotto lo pseudonimo di F. Fan-Dim<sup>3</sup>. Si trattava di una traduzione interlineare in prosa che mirava a trasmettere non tanto la forma metrica e versale del testo dantesco quanto il suo contenuto. La traduzione ricevette diverse recensioni favorevoli proprio per il suo carattere di interlinearità e perché «[Fan-Dim] trasmetteva le bellezze epiche e comiche [del poema dantesco] con la nobile prosa russa» (cit. in Landa

<sup>2</sup> Questo esperimento di traduzione fu poi ampiamente commentato da Iljušin nella sua monografia *Russkoe stichosloženie* (La versificazione russa, 2004).

<sup>3</sup> Fan-Dim era anche lo pseudonimo sotto il quale Elizaveta Kologrivova scriveva romanzi, novelle e poesie, che all’epoca avevano un certo successo.

2020a: 88). Non mancarono tuttavia voci critiche, tra le quali vale la pena citare quella, puntuale e netta, del già menzionato Stepan Ševyrëv, il quale contesta alla traduttrice, che sospetta non abbia letto tutto il poema in lingua originale, una conoscenza superficiale dell'opera, del pensiero di Dante e delle sue premesse teologiche, nonché della struttura globale della *Commedia*. Il critico rileva infatti nella traduzione numerose inesattezze, se non addirittura degli errori gravi o la completa incomprensione di taluni passi. Ciò, a suo giudizio è tanto più imperdonabile in quanto si è adottata la prosa, che permette di rendere con più precisione il contenuto rispetto alla poesia, dove spesso per ragioni di rima e di metro si è costretti a modificare il dettato dell'originale (Asojan 2015: 130-131; Landa 2020a: 89-92).

Giudizio nettamente favorevole Ševyrëv espresse invece per la traduzione di Dmitrij Min del Canto v dell'*Inferno*, dove compare l'episodio di Paolo e Francesca, pubblicata sulla rivista "Moskvitjanin" (Il Moscovita) nel 1843. Dmitrij Min (1818-1885) era professore di medicina legale all'Università di Mosca, dove fu anche prorettore, ma si dedicò anche alla traduzione letteraria di autori tedeschi (Schiller), inglesi (Milton, Byron, Wordsworth, Shelley, Tennyson) e italiani (Petrarca); l'opera della sua vita (circa un quarantennio) fu però la traduzione integrale della *Divina Commedia*, il primo volume dedicato all'*Inferno* uscì nel 1855 dopo la pubblicazione di singoli canti in rivista. Discorso analogo per il *Purgatorio* e il *Paradiso* che assieme all'*Inferno*, quasi un ventennio dopo la morte del traduttore, furono pubblicati in tre volumi separati nel 1902-1904 dall'editore Suvorin, mentre in volume singolo le tre cantiche uscirono nel 1909. Su iniziativa del figlio, a Min l'Accademia delle Scienze attribuì postumo il premio Puškin nel 1907 per la sua impresa traduttiva. Come osserva Jurij Levin (1985: 214), dopo gli anni Quaranta il mercato delle traduzioni in Russia si era molto esteso e il loro «valore e successo dipendevano dallo studio attento dell'autore tradotto», requisito al quale Min corrispondeva perfettamente. Non a caso per l'edizione in volume egli propone un apparato di commenti che si basano sulle edizioni curate da specialisti tedeschi contemporanei di Dante e in particolare di Philalethes, pseudonimo del re della Sassonia Giovanni (1801-1873), fondatore della Società Dantesca Tedesca (Landa 2020a: 108-109). L'apparato di note che correda la traduzione delle tre cantiche dantesche all'epoca costituì una vera novità per la ricezione russa della *Commedia*, inserendosi a pieno titolo nell'ambito degli studi danteschi più aggiornati a livello europeo. La traduzione di Min avrebbe poi esercitato un'influenza notevole sull'impresa traduttiva di Lozinskij prima e Marancman poi, costituendo

anche un punto di riferimento prezioso per gli esperimenti traduttivi di simbolisti come Brjusov e Ivanov (Landa 2020a: 131).

Verso la fine del XIX sec. la platea delle persone alfabetizzate diventa più ampia e il mestiere di traduttore viene esercitato da modesti letterati che sono più attenti alla scorrevolezza e all'eleganza dello stile piuttosto che a questioni dottrinali e stilistiche astratte; ci si orienta verso i gusti del pubblico e diventa cruciale riuscire a produrre in tempi ridotti traduzioni di discreta qualità. Compaiono diverse traduzioni complete della *Commedia* che utilizzano lingue intermedie come il francese, nel caso di Dmitrij Minaev (1835-1889), distintosi innanzi tutto come poeta satirico e autore di feuilletons, un "mestierante" per il quale la traduzione non costituiva un mezzo per rinnovare le lettere patrie o portare avanti un'attività educativa o di ricerca su un particolare autore, ma piuttosto un mezzo per mantenere la famiglia. Non conoscendo bene le lingue, si basava soprattutto su traduzioni interlineari o su edizioni francesi, cosa che gli permise di pubblicare nello spazio di pochi anni (tra il 1874 e il 1879) le tre cantiche in un'edizione di lusso, corredate da illustrazioni di Gustavo Dorè dimostrando un vero talento come versificatore agile e piacevole (Levin 1987: 136-137), che tendeva ad appiattare lo stile di Dante su uno standard gradevole e scorrevole banalizzando tuttavia i contenuti teologici della *Commedia*.

Anche la poetessa Ol'ga Čjumina (1864-1909), traduttrice e autrice di numerosi poemi, *pièces*, racconti e pezzi satirici scritti sotto pseudonimo, si cimenta nell'impresa di tradurre la *Commedia*, e come Minaev lo fa sulla base di traduzioni in francese, probabilmente quella in terzine di Louis Gustave Fortuné Ratisbonne (1827-1900), pubblicata tra il 1852 e il 1859 (Landa 2020a: 242). La traduttrice russa, tuttavia, rinuncia alla terzina e preferisce le pentapodie ed esapodie giambiche con schemi rimici piuttosto liberi, appiattendolo e indebolendo in tal modo il dettato dantesco in favore di uno stile elegante e scorrevole volto a compiacere il lettore contemporaneo; anche le scelte lessicali si risolvono in una semplificazione, se non addirittura deformazione del tessuto semantico dell'originale. In definitiva si trattava di un'operazione di addomesticamento che incontrò all'epoca un certo successo di pubblico<sup>4</sup> e anche la menzione d'onore del premio Puškin nel 1905 (Landa 2020a: 239).

<sup>4</sup> La traduzione della *Commedia* della Čjumina è stata ripubblicata anche di recente nel 2011 e nel 2013.

Un approccio straniante, *source oriented*, invece viene adottato da altri traduttori della *Commedia*, come Michail Akimovič Gorbov (1826-1894), il quale non era un letterato di professione, ma un ricco commerciante di vini che nel tempo libero si dedicava allo studio delle lingue straniere e collezionava libri. Lavorò a lungo alla traduzione della seconda cantica della *Commedia* che, dopo un paio di pubblicazioni su rivista, nel 1898<sup>5</sup> a cura del figlio uscì postuma in volume con un'introduzione ad ogni canto in cui se ne riassume il contenuto e si espongono le interpretazioni degli studiosi più autorevoli e un apparato di note esplicative<sup>6</sup>. Gorbov opta per una traduzione in prosa per poter rendere con la maggiore precisione possibile la lingua, le metafore e le figure retoriche dantesche senza nulla concedere al gusto corrente, egli tuttavia imprime al periodo in prosa un impulso ritmico che imiti l'andamento della terzina dantesca con ampio uso di slavonismi e vocaboli arcaicizzanti<sup>7</sup> (Landa 2020a: 176-177). È interessante il fatto che Gorbov abbia scelto di tradurre la seconda cantica invece dell'*Inferno*, che godeva allora e continua ancor oggi a godere di maggior popolarità tra il pubblico. Nella introduzione alla sua versione della cantica, Gorbov osserva che proprio nel *Purgatorio* Dante deve assumersi un ruolo più attivo e personale nel percorso di purificazione che gli permetterà di accedere al Paradiso, un impulso etico che pare fosse condiviso dal traduttore stesso e dal figlio che, come s'è detto, si adoperò molto per diffondere la conoscenza dell'opera del padre.

Anche Nikolaj Nikolaevič Golovanov (1867-1938), poeta, drammaturgo e traduttore dal tedesco (Goethe, Schiller) e dall'inglese (Shakespeare), nonché dei Salmi e della liturgia, lavorò alla versione russa della *Divina Commedia* per nove anni per pubblicare in volume le tre cantiche tra il 1896 e il 1902. Per quanto riguarda la forma metrica, adottò la ormai tradizionale pentapodia giambica, mantenendo la terzina e la rima incatenata, pur variando liberamente clausole maschili e femminili e sperimentando con rime imperfette e composte. Il suo approccio è decisamente straniante nei confronti del testo dantesco che intende seguire "alla lettera", anche a costo della scorrettezza e dell'eleganza della forma russa; utilizza numerosi arcaismi, slavo-

<sup>5</sup> Da notare la traduzione completa del *Purgatorio* di Min non era ancora uscita all'epoca.

<sup>6</sup> Il volume contiene anche la traduzione di biografie italiane di Dante e di un saggio di Philaethes (Landa 2020a: 183).

<sup>7</sup> Gorbov introduce la numerazione delle terzine in quanto nella traduzione in prosa cerca di mantenere una corrispondenza a livello di terzine e non di singoli versi, cosa non sempre possibile.

nismi e addirittura espressioni tratte dal folclore, come pure registri bassi dove necessario, pur sempre sullo sfondo di un tono solenne che tiene conto anche di una prospettiva teologica e biblica. In questo senso, Golovanov dichiara di seguire le concezioni del lessicografo e filosofo francese Émile Littré (1801-1881) che aveva fatto un esperimento di traduzione dell'*Inferno* con la lingua francese del XIII secolo per meglio renderne la ricchezza e le sfumature. Questo approccio storicizzante e arcaicizzante è condiviso da Golovanov e fu approvata dal filologo Buslaev, all'epoca considerato uno dei maggiori esperti russi di Dante. Il componimento poetico di Golovanov dedicato a Dante, che funge da introduzione alla sua traduzione, costituisce una singolare autorappresentazione poetica del traduttore il quale, come un antiquario che toglie la polvere dagli oggetti sacri della chiesa, fa "risorgere" il poema trecentesco restituendogli l'aureola di antichità e distacco storico e facendo percepire anche al lettore russo la stessa distanza che il lettore italiano di oggi sente nei confronti del testo dantesco (Landa 2020a: 227 e sgg).

Come si vede da questa rassegna delle traduzioni russe della *Commedia*, durante l'Ottocento si alternano momenti in cui la traduzione viene vista come uno strumento per rinnovare le lettere russe e la sua versificazione, per cui è importante porre il testo tradotto in prospettiva diacronica, straniandolo e storicizzandolo (Katenin, Ševyrëv, Min, Gorbov, Golovanov), a momenti in cui il testo dantesco viene completamente omologato ai gusti e alle aspettative del pubblico, lasciando in secondo piano o ignorando del tutto un approccio filologico al testo (come nel caso di Fan-Dim, Minaev, Čjumina che addirittura si basano su traduzioni in francese) (Landa 2020a: 250-251). Tutto ciò, come pure il crescere e il diffondersi degli studi danteschi anche in Russia, con i lavori di A.N. Veselovskij e la creazione della Società filologica romano-germanica a Pietroburgo, prepara il terreno per l'opera di traduzione delle tre cantiche dantesche che verrà intrapresa negli anni Trenta del Novecento da Michail Lozinskij, per molto tempo considerata "canonica".

### 3. Le traduzioni della *Divina Commedia* nel xx-inizio XXI secolo

Nel primo decennio del Novecento, durante il cosiddetto Secolo d'argento (*serebrjanyj vek*) della letteratura russa, dominato dai Simbolisti russi, si pone nuovamente la questione di come rendere il verso dantesco in

russo alla luce di una ripresa degli studi sull'arte della traduzione e l'elaborazione di una nuova estetica della traduzione letteraria dopo il periodo di eclettismo traduttivo degli ultimi anni del secolo precedente. I poeti del Secolo d'argento tradussero molto per diverse case editrici che si prefiggevano di pubblicare i classici della letteratura mondiale; per alcuni, come nel caso di Annenskij, la traduzione faceva parte integrante della loro creazione letteraria adattandosi spesso all'indole del traduttore, mentre altri, come Brjusov e Gumilëv, adottavano un approccio più obiettivo, quasi scientifico (Venclova 2012: 127-128). Un atteggiamento simile si manifestava anche nelle loro traduzioni di Dante; fin dal 1904 Valerij Brjusov (1873-1924) aveva accolto la proposta di Semën Vengerov (1855-1920) di tradurre l'*Inferno* per l'editore Brockhaus Efron che prevedeva un'opera collettiva di traduzione affidata ad altri celebri poeti dell'epoca, mettendosi per questa ragione a studiare approfonditamente l'opera di Dante e la letteratura su di lui. Il progetto venne però accantonato dalla casa editrice già alla fine del 1905 e, nonostante tornasse più volte a sollecitarne la ripresa, Brjusov ultimò la traduzione solo del Canto I dell'*Inferno*, che fu pubblicata solo nel 1955 in una edizione in due volumi delle sue opere scelte (Goleniščev-Kutuzov 1971: 467)<sup>8</sup>. Dall'analisi di questo primo canto emerge un quadro piuttosto equilibrato, ovvero di «aurea mediocritas» (Gasparov 1971: 102), rispetto al rigoroso "letteralismo" (*bukvalizm*) che il poeta più tardi avrebbe teorizzato come metodo da adottarsi per la traduzione. Brjusov adotta la pentapodia giambica e la terzina con la rima incatenata, ormai tradizionali per le traduzioni della *Commedia* in russo; il traduttore usa con una certa parsimonia gli slavonismi e gli arcaismi, pur rispettando l'equilinearità e cercando di mantenersi quanto più vicino alla sintassi dell'originale e riprodurre le metafore originali, le rende un poco più astratte, sostituendo ad esempio "anima" a "cuore" (v. 14), e utilizzando ampiamente una parola come "sogno", tipica della poetica romantica, ma estranea a quella dantesca. In definitiva Brjusov utilizza un linguaggio più moderno e avvicina il testo dantesco al lettore contemporaneo optando per una strategia di at-

<sup>8</sup> Ci restano frammenti di altri canti dell'*Inferno* tradotti da Brjusov in tempi e circostanze diverse e pubblicati nell'ambito delle ricerche sulla fortuna di Dante in Russia (cfr. Landa 2020a: 270-271).



tualizzazione che permetta al lettore di provare innanzi tutto il «piacere estetico» (*estetičeskoe naslaždenie*)<sup>9</sup> del testo.

Vjačeslav Ivanov (1866-1946), che era un profondo conoscitore di Dante e della sua opera, era stato coinvolto inizialmente nel progetto di traduzione collettiva della *Divina Commedia*, ma anche nel suo caso, oltre a una parziale traduzione del Canto I del *Purgatorio* non procedette né la pubblicazione, benché Geršenzon, che ebbe la possibilità di seguire il lavoro di Ivanov “in diretta” nell’estate del 1920, nella *Corrispondenza da un angolo all’altro* la menzioni e la critichi sottolineando il fatto che nella sua versione Ivanov ha reso «pallidi [...] e avvolti in una ragnatela» i pensieri e le parole così fresche e vivide nel Quattordicesimo secolo (Ivanov, Geršenzon 2006: 22). In effetti Ivanov fa ampio uso di slavonismi, pseudoslavonismi e arcaismi, come del resto nella sua poesia originale, amplia molto il testo dantesco, spesso rendendo più complessa e involuta la sintassi, aggiungendo enjambements anche laddove nell’originale sono assenti. Di fatto, come osserva Davidson, nella traduzione di Ivanov, Dante si trasforma in un simbolista, e in ciò si realizzava la concezione che il “maestro” aveva del poeta italiano (Davidson 1989: 273).

Per completare il quadro dei poeti simbolisti che tradussero Dante, oltre a farne oggetto di saggi e componimenti poetici originali, citeremo Ellis (pseudonimo di Lev Kobylinskij, 1879-1947), il quale tra il 1904 e il 1906 tradusse dall’*Inferno* i Canti I, III, V e XXXII, dal *Purgatorio* l’episodio di Matelda dal Canto XXVIII, e dal *Paradiso* i Canti I, XXXI e XXXIII. Non è chiaro se Ellis si servisse di traduzioni francesi oppure tedesche, e quanto fosse in grado di comprendere l’originale italiano; inizialmente le traduzioni dei passi più celebri dell’*Inferno*, l’episodio di Paolo e Francesca e quello del Conte Ugolino, sono influenzate dalle concezioni di Baudelaire e altri poeti francesi e belgi dell’epoca, mentre l’immagine di Dante, dei suoi personaggi e del Medioevo viene recepita attraverso la mediazione dei quadri di Dante Gabriel Rossetti e nella sua versione del *Paradiso* pare risentire anche dell’influenza di Wagner quando al testo originale del Canto XXXI (versi 11-12) aggiunge un riferimento alla «fine dei secoli» (*gibel’ vekov*) (Landa 2020a: 301, 313). Ellis presenta i brani dal *Paradiso* da lui tradotti all’interno di un saggio in prosa che illustra la sua concezione della *Commedia* come visione miracolosa e di Dante come mistico e figura quasi santa. Da segnalare la scel-

<sup>9</sup> Dalla seconda versione dell’introduzione di Brjusov alla sua traduzione del Canto I dell’*Inferno*, pubblicata da Belza nel 1965 e citata in Landa 2020a: 278-279 e *passim*.

ta dell'esapodia giambica, peraltro usata sporadicamente anche all'inizio dell'Ottocento, invece dell'ormai tradizionale pentapodia, sono mantenute tuttavia le terzine e la rima incatenata; la lingua presenta pochi slavonismi ed è vicina a quella contemporanea, prevale tuttavia un registro solenne e alto anche quando nell'originale è neutrale; nella resa poi delle metafore e delle immagini si sente il riflesso delle concezioni estetiche e mistiche di Ellis che, come Ivanov, tende a rendere più astratte, mistiche ed esoteriche le immagini e i concetti di Dante. La critica fu molto dura nei confronti delle traduzioni di Ellis, in particolare Aleksandr Blok lo definì poeta mediocre e pessimo traduttore (Landa 2020a: 309, 315).

Su questo sfondo culturale e poetico si forma Michail Leonidovič Lozinskij (1886-1955), il quale ha modo di frequentare la "Torre" di Ivanov e dal 1914 al 1917 fa parte della redazione della rivista letteraria "Apollon", pubblicando nel 1916 un libro di versi di impronta acmeista *Gornyj ključ* (Sorgente di montagna). Nel 1911 e 1913 compie due viaggi in Italia dove perfeziona la sua conoscenza dell'italiano, visita anche Germania e Francia. Terminati dapprima gli studi giuridici e poi quelli letterari, nel 1914 inizia a lavorare nella Biblioteca Pubblica di Pietroburgo dove resterà fino al 1937. Dopo la Rivoluzione inizia a dedicarsi alle traduzioni letterarie collaborando con la casa editrice fondata nel 1919 da Gor'kij "Vsemirnaja literatura" (Letteratura mondiale) il cui scopo era pubblicare in russo tutte le opere principali delle letterature europee e orientali<sup>10</sup>; dall'italiano, traduce tra l'altro delle canzoni di Boccaccio, una fiaba di Gozzi, l'autobiografia di Benvenuto Cellini. Nel febbraio del 1936 inizia a tradurre *l'Inferno* di Dante e lo completa nel gennaio del 1938, pubblicandolo dapprima in rivista e poi nel 1939 in volume. Negli anni 1939-1940 lavora alla traduzione del *Purgatorio* e alle note, di cui escono alcuni canti in rivista nel 1940, ma a causa della guerra l'edizione in volume sarà pubblicata solo nel 1944 con l'introduzione di Dživelevov e le note di Lozinskij stesso. All'inizio dell'assedio di Leningrado lo studioso viene evacuato a Kazan' e poi a Elabuga, l'unico bagaglio che riesce a portare via è una valigia di libri e appunti, il resto del suo archivio viene nascosto nei sotterranei dell'Ermitage<sup>11</sup>. Nel 1942, durante il soggiorno a Elabuga, in condizioni molto disagiate, traduce il *Paradiso* e

<sup>10</sup> Nel 1924 si fuse con la casa editrice Lengiz, la quale nel 1938 venne rinominata Lenizdat.

<sup>11</sup> Dettagli sull'evacuazione da Leningrado e le condizioni in cui lavorava Lozinskij a Elabuga vengono date dalla figlia Natal'ja Lozinskaja nell'intervista di Tolstoj 2005 e in Ivanovskij 2005.

prepara le note al testo, viene poi trasferito a Mosca dove porta a termine il lavoro. Nel 1945 la versione del *Paradiso* esce prima in rivista e poi in volume, le recensioni sono molto favorevoli e nel 1946 gli viene conferito il Premio Stalin di I grado per la traduzione della *Commedia*; pare addirittura che Stalin avesse fatto cambiare le regole del premio in modo da includere anche opere di traduzione, oltre a quelle originali, che inizialmente erano le uniche ammissibili (Ivanovskij 2005). Potrebbe sembrare strano che questo premio prestigioso sia stato conferito proprio per la traduzione di uno dei capolavori della letteratura medievale cristiana, ma dall'inizio degli anni Trenta in URSS la figura di Dante era stata reinterpretata alla luce delle idee di Engels, il quale aveva attribuito ad Alighieri un ruolo progressista in quanto primo poeta della nuova era che avrebbe condotto al capitalismo. Alla "normalizzazione" di Dante nell'ambito della cultura sovietica aveva contribuito anche una biografia del poeta uscita nel 1933 ad opera dell'autorevole dantista sovietico Aleksej Dživelegov, che avrebbe poi svolto un ruolo importante di recensore estetico e scientifico della traduzione di Lozinskij; in seguito, il capo dell'Unione degli scrittori, Aleksandr Fadeev, avrebbe addirittura descritto Dante come un modello di scrittore per il nuovo realismo socialista (Landa 2020a: 350-352). Il lavoro sulla traduzione integrale della *Commedia*, che diventa per Lozinskij l'impresa del resto della sua vita, derivava dunque da una committenza ufficiale del governo sovietico il quale, attraverso la pubblicazione dei classici della letteratura mondiale, si proponeva non solo scopi educativi nei confronti delle masse da poco alfabetizzate, ma anche un'appropriazione di tale patrimonio culturale al fine costruire un nuovo canone estetico e normativo organico ai propri obiettivi ideologici. Il premio Stalin suggellò dunque per la traduzione della *Commedia* da parte di Lozinskij l'assunzione allo status di opera canonica e definitiva che, nelle intenzioni, doveva andare a sostituirsi all'originale nella coscienza del lettore sovietico di media cultura (Torop 1995: 52).

Il progetto traduttivo di Lozinskij insisteva sul valore estetico a cui la traduzione deve innanzi tutto tendere senza lasciarsi imprigionare dall'originale come pure da un ingannevole letteralismo che non garantisce affatto una equivalenza artistica, la quale si basa invece su un linguaggio «semplice ed espressivo»<sup>12</sup>. Dal punto di vista della scelta del metro e della

<sup>12</sup> Cfr. lo schema per una relazione sull'arte della traduzione del 1935 in Lozinskij 1935 (online).

forma strofica e rimica, Lozinskij si colloca all'interno di una tradizione ormai consolidata delle traduzioni dantesche in Russia: pentapodia giambica, terzine, rima incatenata con in più alternanza di clausole femminili e maschili. Il traduttore si prepara in modo meticoloso studiando l'opera di Dante, i saggi e i commenti critici fondamentali e quelli più recenti pubblicati in patria e all'estero, lavorando sul lessico e il repertorio di rime, tenendo nota puntuale di tutte le possibili varianti traduttive (cfr. [Ėtkind 1959](#) e [Lozinskij 1987](#)). Consapevole della distanza culturale tra il testo dantesco e i suoi lettori contemporanei, attua una strategia di moderato straniamento con l'uso di arcaismi e slavonismi che spesso trae dal patrimonio letterario russo classico, anticorosso e dalla traduzione sinodale della Bibbia; in questo si avvicina a Ivanov, come lui tende a rendere più astratto il linguaggio nella traduzione rispetto all'originale dantesco, uniformando in genere il registro ad un livello più alto rispetto alla multiforme varietà presente nel prototesto, specie nella prima Cantica. Lozinskij mantiene in originale le espressioni in latino facendo addirittura rimare parole latine e russe tra di loro, cosa che aumenta l'effetto straniante che ben si inquadra, seppur forse in modo inconsapevole, nell'ambito del «culture planning» del committente, volto a sottolineare quanto più possibile la distanza e l'estraneità del lettore sovietico rispetto ai contenuti espressamente religiosi del testo ([Landa 2020a](#): 414).

Lozinskij iniziò la sua carriera di traduttore letterario all'età di trent'anni circa e nei successivi trentacinque anni si è stimato che abbia tradotto circa ottantamila versi e il corrispondente di trentatremila cartelle di prosa ([Ivanovskij 2005](#)), ma è senz'altro per la traduzione della *Divina Commedia* che si è meritato l'ammirazione dei contemporanei e dei posteri. Secondo lo studioso di storia della traduzione Efim Ėtkind, è stato «il più grande poeta-traduttore sovietico», un «maestro dell'arte della traduzione» ([Ėtkind 1959](#): 394), [Anna Achmatova \(1990](#): 135) parla della sua versione della *Commedia* come di un «podvig» (atto eroico, prodezza) portato a termine «vittoriosamente». Indubbiamente, è stato grazie a lui che la *Divina Commedia* nella sua traduzione è entrata stabilmente a far parte del canone letterario nazionale russo ed è considerata insostituibile e irripetibile, come se fosse essa stessa l'originale; ed è proprio con questo canone che si sono dovuti confrontare quanti in Russia nello scorcio del xx secolo e all'inizio del XXI hanno affrontato la *Divina Commedia*.

Aleksandr Anatolovič Iljušin (1940-2016), ricercatore all'Istituto di slavistica e balcanistica dell'Accademia delle Scienze di Mosca, professore

all'Università Statale di Mosca, filologo, esperto del Rinascimento e di versificazione<sup>13</sup> e grande pedagogo, entrò a far parte della Commissione dantesca russa dalla sua fondazione nel 1966 e pubblicò regolarmente sulla sua rivista "Dantovskie čtenija" (Lecture dantesche), esordendo nel 1967 con un saggio in cui tratta la ricezione di Dante da parte degli autori russi. In altri saggi successivi Iljušin comincia ad esplorare un approccio straniente alla traduzione della *Commedia* che riprende l'idea del "letteralismo" (*bukvalizm*), riabilitato dal citato saggio di Gasparov (1971) su Brjusov, superando l'invalso e ormai normativo approccio addomesticante che tende ad avvicinare il testo tradotto al lettore per ritornare sostanzialmente alle note posizioni di Friedrich Schleiermacher (1813) per cui è il lettore che deve sforzarsi di avvicinarsi all'autore e non viceversa. Centrale in questo senso appare la questione di come riprodurre nel modo più esatto possibile i ritmi del testo dantesco, utilizzando la lingua russa, a tale scopo uno strumento possibile potrebbe essere il coriambico. Occorre anche recuperare l'importanza semantica della rima mantenendo quanto più possibile le combinazioni presenti nel testo dantesco compresi i nessi etimologici e semantici tra di esse e allargando a tal scopo il diapason delle rime ammesse (cfr. in merito Popova-Rogova 2014: 53). In un suo contributo a "Dantovskie čtenija" del 1976 Iljušin propone un primo saggio di traduzione dell'episodio di Ugolino con un endecasillabo russo equimetrico del verso italiano; per circa un ventennio pubblicherà altri articoli in cui a saggi di traduzione equimetrica di canti della *Commedia* mescola le proprie considerazioni e osservazioni di carattere stilistico, linguistico e culturale sul testo dantesco (Landa 2020a: 472). Nel 1995 per i tipi dell'Università Statale di Mosca (MGU) esce in volume la traduzione completa delle tre cantiche con versi sillabici russi che costituisce una sfida alla "classica" traduzione in pentapodie giambiche di Lozinskij (cfr. la intervista a Iljušin in Kalašnikova 2015), riprendendo le teorie di Ševyrëv sulla possibilità di esplorare nuove vie di evoluzione del verso russo (Popova-Rogova 2014: 50). Iljušin (1979: 213-214) obietta anche allo stile levigato e scorrevole di Lozinskij che può contare su una consolidata tradizione letteraria e che usa in modo moderato e stilizzato arcaismi e slavonismi, mentre Dante al suo tempo era decisamente un innovatore in tale campo e procedeva per esperimenti, da qui la necessità di rendere nella traduzione questa "scabrosità" sintattica e lessicale del dettato dantesco. Per tale motivo Iljušin propone di allar-

<sup>13</sup> Dedicò alla versificazione sillabica la sua tesi per il titolo di "doktor nauk".

gare anche il diapason lessicale ad arcaismi e slavonismi più rari e poco comprensibili al lettore medio, come pure ad espressioni colloquiali «antiestetiche» (Iljušin 1979: 214) e addirittura ad espressioni e procedimenti utilizzati dai futuristi<sup>14</sup> per rendere il plurilinguismo della *Commedia*, a tal fine è anche possibile lasciare in lingua originale certi passi o le espressioni latine, senza ricorrere come d'uso agli equivalenti in slavo ecclesiastico (Landa 2020a: 476-478).

In definitiva, Iljušin adotta una precisa strategia traduttiva con il suo rifiuto del verso sillabo-tonico russo “classico”, di rime eufoniche e regolari, di uno stile e un linguaggio uniformi e scorrevoli a favore del plurilinguismo della varietà di registri nonché di interpretazioni meno accreditate di certi passi. Egli mira non soltanto a testare all'estremo le possibilità della lingua russa, ma anche a scardinare il canone dantesco ormai consolidatosi nella cultura russa grazie alla traduzione di Lozinskij: «Ogni nuova traduzione di un'opera in un'altra lingua deve, evidentemente, costituire anche una nuova interpretazione, una nuova lettura di essa» (Iljušin 1979: 216).

Occorre allora decostruire la consolidata immagine romantica di un Dante esule e pellegrino e di una Beatrice eterea e angelicata restituendo ad essi una concretezza basata su un approccio più diretto alla realtà storica, che può anche essere scomodo, poco edificante (Landa 2020a: 482-486), se non inaccettabile per il lettore medio, il quale preferisce vedere confermate le proprie aspettative. In questo Iljušin segue i punti fondamentali della *Conversazione su Dante* di Mandel'stam, persino nel modo in cui inizialmente propone alla cerchia di lettori specializzati i propri esperimenti di traduzione all'interno di saggi in cui tale approccio viene discusso a fondo (Landa 2020a: 490-495). È evidente che il bacino di utenza di questa nuova traduzione completa della *Commedia* non può essere ampio e che essa si rivolge soprattutto a specialisti che possono apprezzare (o meno) le scelte innovative, secondo alcuni paradossali, operate dal traduttore. Le critiche, anche aspre, non sono mancate e si sono concentrate sugli effetti a volte comici del verso sillabico, che suonerebbe come una pentapodia giambica zoppicante, su interpretazioni non in linea con la tradizione degli studi danteschi e su un linguaggio poco comprensibile al lettore che pare in conflitto con l'intento del traduttore di rendere con esattezza il testo originale (cfr. Landa 2020a: 500-503 *passim*).

<sup>14</sup> Idea peraltro espressa anche nel celebre saggio di Mandel'stam su Dante che Iljušin conosceva bene, cfr. Landa 2020a: 491-492.

Vladimir Georgievič Marancman (1932-2007), dopo aver lavorato per diversi anni come insegnante nella scuola, dal 1963 insegna presso la cattedra di metodologia dell'insegnamento della lingua russa dell'Istituto pedagogico Herzen di Leningrado, cattedra di cui è il direttore dal 1989 alla morte. Già a metà degli anni Ottanta propone alla Commissione dantesca la sua traduzione di alcuni canti della *Divina Commedia* e, dopo circa vent'anni di lavoro, nel 1999 pubblica in volume le tre cantiche in traduzione integrale. Marancman era estraneo all'ambiente degli studi italianistici e dantistici, si era specializzato in metodologia dell'insegnamento della letteratura che allo studio intellettuale del testo letterario affiancava anche un approccio emotivo stimolato in modo adeguato dall'insegnante che ne permettesse l'appropriazione da parte degli studenti, per i quali la lettura diventava così un atto di compartecipazione alla creazione artistica. Un ruolo importante nella didattica come strumento creativo di interpretazione dei testi lo svolgevano anche le traduzioni di cui venivano proposte agli studenti diverse versioni di un medesimo testo da confrontare con l'originale, del quale essi erano stimolati a fare anche una propria traduzione per approfondire la conoscenza della lingua e della poetica dell'autore (Landa 2020a: 505-506). Nonostante la nuova traduzione della *Divina Commedia* di Marancman fosse stata accolta con un po' di perplessità dagli specialisti, Michail Gasparov, nella prefazione all'edizione del 2006, ne scrisse una recensione molto favorevole in cui sottolinea l'importanza che esistano molteplici traduzioni di una medesima opera, proponendo un metodo per valutarne statisticamente il coefficiente di esattezza, che è inversamente proporzionale a quello di libertà. Secondo i suoi calcoli, in definitiva sia la traduzione di Iljušin che quella di Marancman hanno un elevato coefficiente di precisione (cfr. anche Polilova 2011). E proprio sulla precisione e sul desiderio di «esattezza» insiste Marancman nella sua introduzione «V poiskach sozvučij» (Alla ricerca di consonanze) in cui spiega le motivazioni che lo hanno spinto a intraprendere la nuova traduzione della *Divina Commedia* alla ricerca di una «esattezza» che non si ritrova nemmeno nella canonica traduzione di Lozinskij, la cui «solenne classicità, l'intenzionale arcaicizzazione e a volte il pathos romantico dello stile [...] sono abbastanza lontani da Dante. Forse perché questa traduzione è stata effettuata non solo in un'altra lingua nazionale, ma anche nella lingua di un tempo determinato» (Marancman 2006: 10), vale a dire, quella del Secolo d'argento. Si sente allora l'esigenza di una nuova traduzione che non cada negli eccessi della pedanteria ma neanche segua l'approccio estremamente libero di un Pasternak traduttore di

Shakespeare (Marancman 2006: 11). Marancman individua alcuni principi che lo guidano nel suo lavoro di traduzione:

1. L'esattezza della traduzione è garantita non solo dalla verità delle parole, ma anche dalla verità dei sentimenti. Il filo d'Arianna deve essere non solo il significato letterale della parola, ma anche la fedeltà dell'intonazione, la specificità delle immagini del testo dantesco, l'autenticità dei tropi. 2. Nel poema devono essere distinguibili le contrastanti intonazioni di Dante e Virgilio [...] 3. Nonostante la nitidezza del chiaroscuro, nei diversi episodi di ciascun canto c'è un motivo comune, una tonalità particolare che dà ad esso unità emotiva. [...] Accanto allo stile elevato della filosofia troviamo il linguaggio vernacolare della strada. Nella traduzione, una volta rimossa la patina artificiale degli arcaismi [...], si dovrebbe evitare l'abbinamento parodico di espressioni antiche e modernismi, come avviene nella traduzione di Iljušin (Marancman 2006: 11).

Dal punto di vista della versificazione, tuttavia, Marancman non si discosta dalla tradizionale pentapodia giambica in terzine con alternanza di clausole femminili e maschili, e nonostante quanto detto a proposito degli arcaismi, ne fa uso, pur limitato, come stilemi propri del testo dantesco nella tradizione russa; sono frequenti inoltre le rime imperfette e la sintassi è complessa e non sempre segue la norma grammaticale. Ciò ha suscitato critiche di «cacofonia», «difficoltà a costruire la frase», scarsa competenza nella versificazione e di aver fallito nello scopo dichiarato di voler coinvolgere il lettore nel testo (Vizel' 2006: 19). Di fatto Marancman mira ad attualizzare il testo dantesco avvicinandolo al lettore di oggi e inserendolo nella tradizione letteraria russa, egli infatti ignora volutamente la tradizione degli studi danteschi (Marancman 2006: 11; Landa 2020a: 513) ed esorta ad avvicinarsi direttamente al testo senza commentari dotti, preferendo ricorrere nelle introduzioni dei singoli canti a parallelismi con autori della tradizione letteraria russa, ad esempio confronta l'esperienza di Dante sperduto nella selva del Canto I con quella del monaco di *Mcyri* di Lermonov (Marancman 2006: 27). In definitiva, nonostante gli sforzi e le dichiarazioni programmatiche, né Iljušin né Marancman sono riusciti a scalfire il canone di Lozinskij e ad opporvi un'alternativa altrettanto universalmente riconosciuta.

Un approccio molto diverso è stato proposto nel secondo decennio degli anni Duemila da Ol'ga Aleksandrovna Sedakova (n. 1949), poetessa, saggista, filologa, docente di teoria e storia della cultura mondiale all'Università statale di Mosca, che ha intrapreso la traduzione di alcuni can-



ti della *Divina Commedia* piuttosto tardi nella sua carriera letteraria e su stimolo di colleghi dantisti italiani, pur essendosi da tempo dedicata allo studio di Dante e avendone tradotto brani per scopi didattici anche in precedenza, come lei stessa riferisce (Sedakova 2017b). Esordisce nel 2017 con una traduzione del Canto 1 del *Purgatorio*, pubblicata sul n. 2 della rivista “Znamja” e corredata da un ampio commento-saggio in cui argomenta le proprie scelte traduttive (Sedakova 2017a)<sup>15</sup>. Non si prefigge di competere con la traduzione di Lozinskij, che rispetta e di cui apprezza il valore come fatto letterario e culturale, ma parte da presupposti metodologici diversi: «Ci serve non un'altra traduzione in versi, bensì una semplice traduzione interlineare della *Divina Commedia*, quanto più letterale possibile» (Sedakova 2017a).

È un lavoro, questo, «incredibilmente difficile» (*ibidem*) perché in russo mancano gli equivalenti di certe parole ed espressioni e la scrittura di Dante è estremamente laconica e compatta ed è difficile non cedere alla tentazione di spiegarla ed esplicitarla. Ma in tal modo si sconfinava con la parafrasi (Sedakova 2017b): la scelta di Lozinskij di una traduzione metrica che mantiene lo schema delle terzine lo ha costretto a molte operazioni di manipolazione del testo dantesco che, come dimostra con diversi esempi Sedakova, rischiano di alterarne profondamente anche il senso (Sedakova 2017a). Sedakova ritiene invece di dover cercare di rendere nella traduzione la varietà di registri e di stili dell'originale senza abbellimenti e censure.

La traduzione è «un lavoro altruistico», non serve al traduttore che ovviamente è perfettamente in grado di leggere l'originale, ma è per quanti non possono farlo. Anzi, serve alla lingua e alle lettere russe stesse (Sedakova 2017b). Pur definendo «interlineare» la sua traduzione e rifiutando la tradizionale, per la cultura russa, pentapodia giambica rimata in terzine, Sedakova non rinuncia alla forma versale, preferendo il verso libero (*verlibr*) (*ibidem*), che le permette di rispettare quanto più possibile la sintassi dantesca e di rendere non soltanto il senso, ma anche la forza e la lapidarietà del

<sup>15</sup> Nel 2019 Ol'ga Sedakova ha poi pubblicato la traduzione del Canto XIV del *Paradiso* con nota introduttiva e ampio commento pubblicato sulla rivista letteraria “Inostrannaja Literatura”, n. 5; nel 2020 è uscito il volume *Perevesti Dante*, Moskva, Izdatel'stvo Ivana Limbaha che, oltre ai due canti precedenti, comprende anche *Purgatorio* XXVII con introduzione e relativo commento. Una seconda edizione del libro è uscita nel 2022. Ol'ga Sedakova non si prefigge il compito di tradurre per intero tutte e tre le cantiche, lavoro per il quale, come ella stessa ammette, «non basterebbero due vite intere» (Sedakova 2017b).

detto dantesco, nello spirito della sentenza di San Girolamo in merito alle Scritture nelle quali «et verborum ordo mysterium est» (Sedakova 2017a).

Una traduzione alla lettera ovviamente può risultare goffa e incomprendibile, ma il traduttore deve tendere ad essere il più letterale possibile. Sedakova obietta allo stile arcaicizzante e aulico della traduzione di Lozinskij che livella verso l'alto le asperità e la varietà di registri della lingua di Dante. Lozinskij, infatti, si è inventato uno speciale idioletto per la *Divina Commedia* che affonda le sue radici nella cultura letteraria del Secolo d'argento della letteratura russa (Sedakova 2017a). L'esattezza terminologica e concettuale della traduzione dei termini usati da Dante compensa tuttavia l'apparente perdita del ritmo e della bellezza dell'originale. L'edizione del 1950 della traduzione di Lozinskij ridusse della metà il corposo apparato di note che egli aveva approntato, tuttavia, secondo Sedakova, queste note restavano alla superficie del complessissimo mondo medievale che è espresso nella *Commedia*. Secondo la poetessa, traduzione e commento vanno di pari passo ed hanno il compito di introdurre il lettore russo al mondo del Medioevo italiano che è per lui ignoto, per questo motivo note e commenti a corredo della traduzione sono indispensabili per la comprensione di Dante che appartiene ad una cultura molto lontana da quella attuale, specialmente da quella russa.

I versi della *Divina Commedia* sono scritti su fogli dai margini incredibilmente ampi. E questi margini sono riempiti, un secolo dopo l'altro, non solo dalla prosa di innumerevoli note, ma anche da commenti visivi (Sedakova 2017a).

In Russia Dante è associato soprattutto all'*Inferno*, ma questa è una visione riduttiva e fuorviante consolidata anche dalla poesia del Secolo d'Argento; l'*Inferno* di Dante ha invece il suo inizio proprio nel *Paradiso* dove il suo viaggio viene concepito e approvato. È il *Paradiso* il centro della *Commedia*, che è costruita tutta attorno a questa cantica. Al "Dante russo" manca, secondo Sedakova, «ciò che manca a tutta la società contemporanea e cioè un Dante che è uscito dall'*Inferno*» (Sedakova 2015a).

Penso che questo sia il compito più attuale: far sentire Dante in russo senza perderne la voce personale. L'arte della traduzione è l'arte di perdere. Nel caso di Dante preferisco perdere la forma in versi per conservare il tono e le sfumature del senso. A proposito di senso: per il lettore russo le note sono indispensabili. Tutti i fondamenti dell'universo dantesco – teologici, filosofici... – sono sconosciuti da noi. Sceglierò le note migliori italiane per tradurre anche quelle. Non posso ancora prevedere i tempi del mio lavoro: la difficoltà principale consiste nel riprodurre la concisione, la lapidarietà del parlare

dantesco. L'esattezza latina della sua parola. La traduzione deve essere fedele a questo. Non vorrei raccontare "a senso" ciò che invece Dante dice direttamente: lui non ha paura di essere poco comprensibile. Non vorrei usare dieci parole dove lui ne usa tre. E la lingua russa mi "resiste" (Sedakova 2015b).

L'esperimento di traduzione di Sedakova costituisce in definitiva un passo in avanti nel percorso di superamento del canone di Lozinskij e dell'enfasi attribuita all'effetto estetico della traduzione, pur non mettendone in discussione il valore e la maestria; il suo scopo è un altro, non tanto quello di restaurare un monumento culturale, ma di far risuonare di nuovo la *Commedia* come un messaggio etico, profondamente cristiano indirizzato alla cultura nostra contemporanea, come del resto lo stesso Dante affermava nella sua *Epistola a Cangrande della Scala*. Dall'approccio estetico si passa dunque a quello etico, per cui la traduttrice si sforza di attualizzare appunto il contenuto etico e filosofico della *Commedia* per il lettore di oggi (Landa 2020b: 309).

#### 4. Conclusioni

Come si è visto, nel corso di più di due secoli, in Russia la *Divina Commedia* è stata oggetto di numerose traduzioni fino a quando a metà degli anni Quaranta del xx secolo l'impresa traduttiva Michail Lozinskij si è affermata come canonica rimanendo tale per oltre un quarantennio. Tuttavia, l'addensarsi in un breve periodo di tempo, negli anni Novanta e le prime due decadi del XXI secolo di tre diverse proposte di traduzione<sup>16</sup>, pone all'attenzione una questione a cui qui intendiamo solo accennare. Quella, cioè, della ritraduzione e sulle ragioni per cui in certi periodi se ne sente particolarmente la necessità, necessità che può essere individuata nel carattere ormai antiquato della precedente, o al contrario nella sua eccessiva "classicità", ragione per cui si intende dare una rappresentazione più adeguata, completa, esatta, filosoficamente e teologicamente approfondita e così via del prototesto. Potremmo allora azzardare l'ipotesi che assieme alla traduzione considerata canonica di Lozinskij, siano state messe in discussione anche le istituzioni che in passato avevano fissato certi criteri

<sup>16</sup> Non prendo in considerazione la traduzione dello scultore Vladimir Lempert (1922-2001), uscita nel 1997 di cui non sono riuscita a trovare copie, cfr. [Umnov 1997](#).

di canonicità a lungo considerati inattaccabili. D'altronde a suo tempo, la (ri)traduzione di tutta la *Commedia* da parte di Lozinskij si iscriveva in una strategia volta ad affermare una interpretazione istituzionale e accademica del testo dantesco come parte della letteratura mondiale che doveva iscriversi all'interno della cultura sovietica. E dunque potremmo concludere con le parole di Lawrence Venuti (2004: 36):

Retranslations reflect changes in the values and institutions of the translating culture, but they can also produce such changes by inspiring new ways of reading and appreciating foreign texts. To study retranslations is to realize that translating can't be viewed as a simple act of communication because it creates values in social formations at specific historical moments, and these values redefine the foreign text and culture from moment to moment. To retranslate is to confront anew and more urgently the translator's ethical responsibility to prevent the translating language and culture from effacing the foreignness of the foreign text.

## Bibliografia

### Traduzioni russe della *Divina Commedia* (in ordine alfabetico del traduttore):

- Brjusov V. Ja. (1955), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija. Ad. Pesn' pervaja*, in: V. Ja. Brjusov, *Izbrannye sočinenija v 2-ch t.*, vol. 2, GICHL, Moskva, pp. 19-23.
- Čjumina O. (1900), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija. Poëma v novom stichotvor-nom per. O.N. Čjuminoj, s 135 bol'simi ris. chud. G. Doré i mnogočislennymi politipžami v tekste*, Kaspari, Sankt-Peterburg.
- Èllis (1904a), *Božestvennoj komedii. Pesn' I. Dante i Vergilij. Pesn' III. Nadpis' na vratach Ada. Paolo i Frančeska. Iz 5-oj pesni. Povest' grafa Ugolino. Iz pesni 32-j*, per. Èllisa, in: Id., *Immorteli*, vol. 2, Tip. Mosk. Arnol'do-Tret'jakovsk-go uč. gluchonemych, Moskva, pp. 84-87, 88-89, 90-93, 94-98.
- Èllis (1904b), *Iz Božestvennoj komedii Dante. Pesn' 28-aja Čistilišča. Dante v zemnom Raju. Javlenie svjatoj Matil'dy*, per. Èllisa, "Russkaja mysl", 10, pp. 134-138.
- Èllis (1906), *Svjataja Roza. Iz pesni 31-j Raja. Molitva Sv. Bernarda k Deve Marii. Iz 33-j pesni Raja*, in: Id., *Svobodnaja sovest'*, Tipografija Sytina, Moskva, pp. 131-133, 135-136, 138.
- Fan-Dim F. (1842-1843), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija. Ad. S očerkami Flaksmana i ital'janskim tekstom v 6-ti vypuskach*, per. F. Fan-Dim, vvedenie i biografija Dante D. Strukova, Fischer, Sankt-Peterburg.

- Golovanov N. (1896), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija. Čast' 1, Ad*, per. razmerom podlinnika (tercinami) N. Golovanova, red. F.I. Buslaev, Tip. Kušnereva, Moskva.
- Gorbov M. (1898), D. Alig'eri, *Božestvennoj komedii čast' vtoraja. Čistilišče*, per. M.A. Gorbova, s ob"jasnenijami i primečanijami, Tip. Kušnereva, Moskva.
- Iljušin A. (1995), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija*, per. A.A. Iljušin, MGU, Moskva.
- Ivanov V. (1982), *Dlja plavan'ja na blagostnom prostore. Čistilišče I, 1-67*, in P. Davidson, *Vyacheslav Ivanov's Translations of Dante*, "Oxford Slavonic Papers", n. 15, pp. 128-129.
- Lozinskij M. (1939), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija. Ad*, per. M. Lozinskogo, vstup. stat'ja A.K. Dživelegova, komment. I.M. Grevsja, ris. S. Bottičelli, Goslitizdat, Moskva.
- Lozinskij M. (1940), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija. Ad*, per. M. Lozinskogo, vstup. stat'ja A.K. Dživelegova, komment. A.I. Beleckogo, il. G. Dorè, GICHL, Moskva.
- Lozinskij M. (1944), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija. Čistilišče*, per. i primeč. M. Lozinskogo, vstup. stat'ja A.K. Dživelegova, Goslitizdat, Moskva.
- Lozinskij M. (1945), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija. Raj*, per. i primeč. M. Lozinskogo, Goslitizdat, Moskva.
- Lozinskij M. (1950), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija*, per. M. Lozinskogo, Goslitizdat, Moskva-Leningrad.
- Lozinskij M. (1967), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija*, per. M. Lozinskogo, red. M.P. Alekseev, I.N. Goleniščev-Kutuzov, Nauka, Moskva.
- Marancman V. (1999), Dante, *Božestvennaja komedija*, per. V.G. Marancmana, Special'naja literatura, Sankt-Peterburg.
- Marancman V. (2006), Dante, *Božestvennaja komedija. Ad, Čistilišče, Raj*, Amfora, Sankt-Peterburg.
- Min D. (1855), *Ad Danta Aligieri*, Izdanie M.P. Pogodina, Moskva.
- Min D. (1902a), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija. Ad*, per. D.E. Mina, Izd-e A.S. Suvorina, Sankt-Peterburg.
- Min D. (1902b), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija. Čistilišče*, per. D.E. Mina, Izd-e A.S. Suvorina, Sankt-Peterburg.
- Min D. (1904), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija. Raj*, per. D.E. Mina, Izd-e A.S. Suvorina, Sankt-Peterburg.
- Min D. (1909), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija. Ad, Čistilišče, Raj*, per. D.E. Mina, Izd-e A.S. Suvorina, Sankt-Peterburg.
- Minaev D. (1874), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija. Ad*, per. D. Minaeva, ris. G. Dorè, Wolf, Leipzig.
- Minaev D. (1876), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija. Čistilišče*, per. D. Minaeva, ris. G. Dorè, Wolf, Leipzig.

- Minaev D. (1879), D. Alig'eri, *Božestvennaja komedija. Raj*, per. D. Minaeva, ris. G. Doré, Wolf, Leipzig.
- Norov A. (1823), *Otryvok iz III pesni Poëmy Ad Danta Aligieri*, "Syn Otečestva", 30, pp. 193-188.
- Sedakova O. (2017a), *Perevesti Dante. Čistilišče. Pesn' pervaja*, "Znamja", 2, pp. 151-185.
- Sedakova O. (2019), *Raj. Pesn' četyrnadcataja*, *Perevod, vstuplenie i komentarii Ol'gi Sedakovej*, "Inostrannaja literatura", 5, pp. 236-249.
- Sedakova O. (2020), *Perevesti Dante*, Izd. Ivana Limbacha, Sankt-Peterburg, [comprende i Canti I e xxvii del *Purgatorio* e xiv del *Paradiso*, nel 2022 è uscita la seconda edizione].
- Ševyrëv S. (1843), *Dve pesni iz Dantova Ada. Perevedeny razmerom podlinnika*, per. S. Ševyrëva, "Moskvitjanin", 1, pp. 1-12.

#### Fonti secondarie:

- Achmatova A. (1990), *Slovo o Dante*, in: Eadem, *Sočinenija v dvuch tomach*, "Pravda", vol. 2, Moskva, pp. 109-110.
- Alvstad C., Assis Rosa A. (2015), *Voice in Retranslation: An Overview and some Trends*, "Target", xxvii, 1, pp. 3-24.
- Andreev M.L. (2008), *Novye russkie perevody "Božestvennoj komedii" v svete odnoj idei M.L. Gasparova*, "Novoe Literaturnoe Obozrenie", 4, cfr. <<https://magazines.gorky.media/nlo/2008/4/novye-russkie-perevody-bozhestvennoj-komedii-v-svete-odnoj-idei-m-l-gasparova.html>> (ultimo accesso: 10-10-2024).
- Asojan A. (2015), *Dante v russkoj kul'ture*, Universitetskaja kniga, Moskva.
- Baselica G. (2021), *Dante e la Russia: le traduzioni novecentesche della Divina Commedia*, "Tradurre – pratiche, teorie, strumenti", 21, cfr. <<https://rivista-tradurre.it>> (ultimo accesso: 10-10-2024).
- Blakesley J. (2017), *Distantly Reading Dante Translations*, "Vertimo studijos / Studies in Translation", x, pp. 65-75, cfr. <<https://www.journals.vu.lt/vertimo-studijos/article/view/11282>> (ultimo accesso: 10-10-2024).
- Blakesley J. (2022), *The Global Popularity of Dante's "Divina Commedia": Translations, Libraries, Wikipedia*, "Bibliotheca Dantesca: Journal of Dante Studies", v, pp. 153-181, cfr. <<https://repository.upenn.edu/bibdant/vol5/iss1/8>> (ultimo accesso: 10-10-2024).
- D'haen T. (2013), *The Routledge Concise History of World Literature*, Routledge, London.
- Damrosch D. (2003), *What is World Literature?*, Princeton University Press, Princeton.

- Davidson P. (1982), *Vyacheslav Ivanov's Translations of Dante*, "Oxford Slavonic Papers", xv, pp. 128-129.
- Davidson P. (1989), *The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. A Russian Symbolist's Perception of Dante*, Cambridge University Press, Cambridge.
- De Michelis C. (2011), *Dante in Russia nel xx secolo*, "Critica del testo", xiv, 3, pp. 243-251.
- Colucci M. (1984), *Note alla Conversazione su Dante di Mandel'stam*, in: F. Čale (a cura di), *Dante i slavenskij svijet. Razred za suvremenu književnost (Dante e il mondo slavo. Atti del Convegno Internazionale, Dubrovnik 26-29 x 1981)*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, pp. 63-70.
- Colucci M. (1992), *Dante e la Russia*, in: E. Esposito (a cura di), *L'opera di Dante nel mondo: edizioni e traduzioni nel Novecento. Atti del Convegno internazionale di studi, Roma, 27-29 aprile 1989*, Longo, Ravenna, pp. 183-187.
- Colucci M. (1995), *Dante in Russia e nella russistica occidentale negli ultimi venticinque anni*, in: E. Esposito (a cura di), *Dalla bibliografia alla storiografia. La critica dantesca nel mondo dal 1965 al 1990*, Longo, Ravenna, pp. 177-184.
- Ėtkind E. (1959), *Archiv perevodčika (Iz tvorčeskoj laboratorii M.L. Lozinskogo)*, in: *Masterstvo perevoda*, Sovetskij pisatel', Moskva, pp. 394-403.
- Gasparov M.L. (1971), *Brjusov i bukvalizm (Po neizdannym materialam k perevodu "Eneidy")*, in: *Masterstvo perevoda*, vol. 8, Sovetskij pisatel', Moskva, pp. 88-128.
- Gasparov M.L. (2006), *O novom perevode "Ada", vypolnennom V.G. Marancmanom*, in: V.G. Marancman (trad.), *Dante, Božestvennaja komedija. Ad, Čistilišče, Raji*, Amfora, Sankt-Peterburg, pp. 5-8.
- Goleniščev-Kutuzov I.N. (1971), *Dante v Rossii*, in: Id., *Tvorčestvo Dante i mirovaja kul'tura*, Nauka, Moskva, pp. 454-486.
- Guidubaldi S.J. (a cura di) (1989), *Dantismo russo e cornice europea*, 2 voll., Olschki, Firenze.
- Iljušin A. (1979), *Pesni Zemnogo Raja (Sillabičeskij perevod i nabljudenija nad tekstom)*, in: *Dantovskie čtenija 1979*, Nauka, Moskva, pp. 213-259.
- Ivanov V., Geršenzon M. (2006), *Perepiska iz dvuch uglov*, Vodolej Publishers-Progress Plejada, Moskva.
- Ivanovskij I. (2005), *Vospominanija o Michaile Lozinskom*, "Neva", 7, cfr. <<https://magazines.gorky.media/neva/2005/7/vospominaniya-o-mihaile-lozinskom.html>> (ultimo accesso: 21-10-2024).
- Kalašnikova A. (2015), *Dante, razmerom podlinnika. Interv'ju Eleny Kalašnikovoj s A. Iljušinym*, "God literatury", 18-12-2015, cfr. <<https://godliteratury.ru/articles/2015/12/18/dante-razmerom-podlinnika>> (ultimo accesso: 21-10-2024).

- Karafillidis I. (2022), *Dalla Vita Nova al Paradiso: alcune riflessioni sul percorso poetico-traduttorio di Ol'ga Sedakova*, in: G. Siedina (a cura di), *Itinerari danteschi nelle culture slave*, Firenze University Press, Firenze, pp. 113-128.
- Landa K. (2020a), *“Božestvennaja komedija” v zerkalach russkich perevodov. K istorii recepcii dantovskogo tvorčestva v Rossii*, Izdatel'stvo RCHGA, Sankt-Peterburg.
- Landa K. (2020b), *Perevod kak étičeskaja zadača. K istorii perevodov “Božestvennoj komedii” Dante v Rossii*, “Novyj Filologičeskij Vestnik”, LII, 1, pp. 299-312.
- Levin Ju. (1985), *Russkie perevodčiki XIX veka i razvitie chudožestvennogo perevoda*, Nauka, Moskva.
- Lobodanov A. (2018), *Dante parla russo (Il poeta della Commedia e la cultura russa)*, “Teorija i istorija iskusstva”, 1-2, pp. 93-108.
- Lozinskij M. (1935), *Tezisy doklada. Iskusstvo perevoda*, steklograf, Moskva, pp. 1-3, cfr. <[https://vsemirka-doc.ru/images/perevod/Lozinsky\\_perevod\\_1935.pdf](https://vsemirka-doc.ru/images/perevod/Lozinsky_perevod_1935.pdf)> (ultimo accesso: 21-10-2024).
- Lozinskij S.M. (1987), *Istorija odnogo perevoda “Božestvennoj komedii”*, in: *Dantovskie čtenija*, pod red. I. Belzy, Nauka, Moskva, pp. 10-17.
- Mandel'stam O. (1967), *La quarta prosa; Sulla poesia; Discorso su Dante; Viaggio in Armenia*, presentazione di A.M. Ripellino, trad. it. M. Olsoufieva, De Donato, Bari.
- Pil'sčikov I. (1999), *O “Božestvennoj komedii” v perevode A.A. Iljušina*, “Russkij žurnal”, 12-04-1999, cfr. <<http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/italy/pilschikov-o-bozhestvennoj-komedii.htm>> (ultimo accesso: 10-10-2024).
- Pil'sčikov I. (2003), *Batjuškov i literatura Italii. Filologičeskie razyskanija*, Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moskva.
- Polilova V. (2011), *Perevodčeskaja tehnika M. Lozinskogo i A. Iljušina: popytka izmerenija*, in: *Alexandro Il'ušino septuagenario oblata*, Novoe izdatel'stvo, Moskva, pp. 191-195.
- Popova-Rogova N. (2014), *K voprosu peredači rifmy v russkich perevodach Božestvennoj komedii, M.L. Lozinskogo i A.A. Iljušina (na materiale III pesni Ada)*, “Studi Slavistici”, XI, pp. 49-63.
- Popova-Rogova N. (2017), *Le traduzioni della Commedia in Russia dal XVIII secolo ai giorni nostri: una rassegna*, “La parola del testo”, XXI, 1-2, pp. 159-168.
- Schleiermacher F. (1813), *Sui diversi modi del tradurre*, trad. it. G. Moretto, in: S. Nergaard (a cura di) (1993), *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano, pp. 143-179.
- Sedakova O. (2015a), *Dantovskoe vdochnovenie v russkoj poézii*, “Prosōdia”, 3, cfr. <<https://magazines.gorky.media/prosodia/2015/3/dantovskoe-vdochnovenie-v-russkoj-poezii.html>> (ultimo accesso: 21-10-2024).



- Sedakova O. (2015b), *Dante contro Putin. Intervista con Martino Cervo*, "Il Foglio", 14-06-2015, cfr. <<https://www.ilfoglio.it/cultura/2015/06/14/news/dante-contro-putin-84765/>> (ultimo accesso: 21-10-2024).
- Sedakova O. (2017b), *Ol'ga Sedakova: "Dante – trud sovesti dlja stichotvorcev"*, intervista con O. Balla-Gertman, "Literratura", 209, 11-05-2017, cfr. <<https://literratura.org/non-fiction/2269-olga-sedakova-dante-trud-sovest-idlya-stihotvorcev.html>> (ultimo accesso: 21-10-2024).
- Tolstoj I. (2005), *Iskusstvo perevoda: k 50-letiju so dnja smerti Michaila Lozinskogo*, Radio Svoboda 30-01-2005, avtor i veduščij I. Tolstoj, cfr. <<https://www.svoboda.org/a/127137.html>> (ultimo accesso: 21-10-2024).
- Torop P. (1995), *Total'nyj perevod*, Izdatel'stvo Tartuskogo universiteta, Tartu (*La traduzione totale: tipi di processo traduttivo nella cultura*, ed. italiana a cura di B. Osimo, Hoepli, Milano 2010).
- Umnov M. (1997), *Vyšel v svet novyj perevod "Božestvennoj komedii" Dante*, "Kommersant", 16-07-1997, cfr. <<https://www.kommersant.ru/doc/181059?ysclid=m2rtfiolo7679473536>> (ultimo accesso: 21-10-2024).
- Venclova T. (2012), *Sobesedniki na piru. Literaturovedčeskie raboty*, NLO, Moskva.
- Venuti L. (2004), *Retranslations: The Creation of Value*, "Bucknell Review", XLVII, 1, pp. 25-38.
- Venuti L. (2013), *Translation Studies and World Literature*, in: Id., *Translation Changes Everything*, Routledge, London, pp. 193-208.
- Vizel' M. (2006), *Božestvennaja komedija i čelovečeskie perevody. "Božestvennaja komedija" v novom perevode V.G. Marancmana*, "Knižnoe obozrenie", 31-32, cfr. <[http://www.viesel.ru/texts/dante\\_marantsman.html](http://www.viesel.ru/texts/dante_marantsman.html)> (ultimo accesso: 21-10-2024).

Abstract

GABRIELLA ELINA IMPOSTI

*The Translations into Russian of the Divine Comedy as part of “World Literature”*

Translations are essential to the concept of “world literature” (Venuti 2013: 193), which, in turn, «is not an infinite ungraspable canon of works but rather a mode of circulation and of reading» (Damrosch 2003: 5). Dante’s *Divine Comedy* is considered a canonical text par excellence and it has been translated into many languages of the world. A recent project by J. Blakesley of the University of Leeds (2017, 2022) on a concrete statistical basis has reduced the “canonicity” of this work, which has not yet been translated into seventy-five per cent of the most widely spoken languages in the world. In the second and third parts we review the various translations, partial or complete, of the *Divine Comedy* in Russia from the eighteenth century to the present. Two main types of approach emerge. The first is foreignizing and favours the source text and its lexical and stylistic characteristics in order to renew and enrich the Russian literary and cultural heritage. The second is a domesticating approach that aims to enhance the aesthetic effect of the text by euphony, elegance of style, and simplicity of concepts. There are also mixed solutions, such as that of the now canonical translation by Michail Lozinsky completed in the mid-forties. On the one hand it has a foreignizing approach thanks to a careful use of archaic expressions and Slavonisms and the rigid cage of the verse and strophic form, while on the other it fully fits into the Russian poetic tradition thanks to its flowing, euphonic and elegant style and the constant “attenuation” of the conceptual and linguistic asperities of the original text. After a long period in which Lozinsky’s canonical translation remained undisputed, towards the end of the twentieth century two new complete translations of the *Divine Comedy* into Russian were published. Aleksandr Iliushin’s translation (1995) adopts the syllabic meter instead of the traditional iambic pentameter. The translation by Vladimir Marantsman (1999), in controversy with Lozinsky aims at the «greatest possible precision», valuing the linguistic variety of the original, but avoiding the use of archaisms and offering contemporary readers a text they are invited to explore freely. Finally, already in the twenty-first century, Ol’ga Sedakova translated two cantos of *Purgatorio* and one of *Paradiso*, renouncing a metric version in order to give «an interlinear translation as faithful as possible» of the theological contents of the poem, often ignored or trivialized in previous translations. It is evident at this point that against the background of the discussion about “world literature” there also arises the problem of the re-translation of Dante’s text, or of the revision of its pre-existing canon or canons in Russian culture.



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

INES  
PETA

## 1. Dante e le fonti islamiche

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

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

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



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

I primi studi arabi si incentraronο soprattutto sul confronto tra la *Commedia* dantesca e la famosa *Risālat al-ġufrān* (*Epistola del perdono*) di Abū 'l-'Alā' al-Ma'arrī (m. 1057), anch'essa basata sul viaggio nell'oltretomba<sup>3</sup>. Secondo Nallino, l'analogia tra queste due opere fu rinvenuta nel 1897 da 'Abd al-Raḥīm Aḥmad in un testo dal titolo *Notice biographique concernant l'illustre poète philosophe Aboul-el-ala-el-Maarry* (Nallino 1940: 439 n. 1), ma 'Ā'iṣa 'Abd al-Raḥmān fa risalire il primo confronto già al 1886, in un articolo uscito sulla rivista "al-Muqṭaṭaf" ('Abd al-Raḥmān 1954: 312 n. 1). Come sottolinea Elisabetta Benigni, questi primi tentativi di analisi non brillavano per rilievo scientifico ma sono interessanti perché restituiscono il clima in cui ci si approssiava alla *Commedia*. Si trattava di un periodo caratterizzato dall'«emergere di una coscienza nazionalista», da intendersi come «un diffuso sentimento panarabo, anti coloniale e di rilettura del proprio patrimonio attraverso il confronto con un "canone" europeo», cosa che «spiega anche il forte coinvolgimento emotivo, che sfumò a tratti nella rivendicazione, con cui in alcuni casi fu difeso il primato della fonte araba su quella occidentale» (Benigni 2011: 394-395).

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

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

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

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

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

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

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

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

## 2. Le traduzioni in arabo della *Commedia*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

### 3. La traduzione di Ĝihād dei versi 22-63

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

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

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

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

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

TABELLA 1  
Inferno XXVIII, 22-63

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

TABELLA 1  
Inferno XXVIII, 22-63  
(segue)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

## Bibliografia

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

- Caccia E. (1970), *Pape Satan, pape Satan aleppe*, in: U. Bosco (a cura di), *Enciclopedia dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, cfr. <[https://www.treccani.it/enciclopedia/pape-satan-pape-satan-aleppe\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pape-satan-pape-satan-aleppe_%28Enciclopedia-Dantesca%29/)> (ultimo accesso: 20-06-2023).
- Cecere G. (2022), *Dante arabo: direzioni di indagine*, "Transcultural Journal for Humanities and Social Sciences", III, 1, pp. 65-79, cfr. <[https://tjhss.journals.ekb.eg/article\\_217291.html](https://tjhss.journals.ekb.eg/article_217291.html)> (ultimo accesso: 28-06-2023).
- Cerulli E. (a cura di) (1949), *Il «Libro della scala» e la questione delle fonti arabo-spagnole della «Divina Commedia»*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.
- Corti M. (1995), *La «Commedia» di Dante e l'oltretomba islamico*, "Belfagor", C, 3, pp. 301-314.
- D'Ancona A. (1889), *La leggenda di Maometto in Occidente*, "Giornale storico della letteratura italiana", V, 13, pp. 199-281.
- Einboden J. (2008), *Voicing an Islamic Dante: The Problem of Translating the Commedia into Arabic*, "Neophilologus", 92, pp. 77-91.
- Elsheikh M.S. (2022), *Dante. Non solo Muḥammad ma anche musicisti e scialacquatori*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Ġihād, Kāzim (2002), *Dāntī Alīġiyīrī, al-Kūmīdiyā al-ilāhiyya*, al-Mu'assasa al-'arabiyya li-l-dirāsāt wa-l-našr / Unesco Collection of Representative Works, Beirut.
- Lane E.W. (1863), *f-z-z*, in: *An Arabic-English Lexicon*, Williams & Norgate, London, cfr. <<http://arabiclexicon.hawramani.com/search/%D9%81%D8%B8%D8%B8?cat=50>>.
- (al-)Ma'arrī, Abū l-'Alā' (2011), *L'epistola del perdono. Il viaggio nell'aldilà*, a cura di M. Diez, Einaudi, Torino.
- Modi J.J. (1914), *Dante Papers*, Fort Printing Press, Mumbai.
- Monneret de Villard U. (1944), *Lo studio dell'Islam in Europa nel XII e nel XIII secolo*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma.
- Monnot G. (2012), *Şirāt*, in: P. Bearman, Th. Bianquis, C.E. Bosworth, E. van Donzel, W.P. Heinrichs (eds.), *Encyclopaedia of Islam, Second Edition* (1<sup>a</sup> ed. online, 1<sup>a</sup> ed. cartacea 2007).
- Muñoz Sendino J. (a cura di) (1949), *La Escala de Mahoma. Traducción Del Árabe Al Castellano, Latín Y Francés, Ordenada Por Alfonso x El Sabio*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.
- Nallino C.A. (1940), *Raccolta di scritti editi ed inediti*, vol. 2 (*L'Islam*), a cura di M. Nallino, Istituto per l'Oriente, Roma.
- Peirone L. (1970), *Merda*, in: U. Bosco (a cura di), *Enciclopedia dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, cfr. <[https://www.treccani.it/enciclopedia/merda\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/merda_%28Enciclopedia-Dantesca%29/)> (ultimo accesso 30-06-2023).

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

## Abstract

INES PETA

### *Ğihād's Muḥammad vs. Dante's Muḥammad in the Arabic version of Inferno's Canto xxviii*

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





## VOLTAIRE TRADUTTORE DI DANTE

RICCARDO  
CAMPI

Avendo Voltaire dominato per oltre mezzo secolo il panorama letterario europeo con il proprio genio indiscusso e la propria fama sulfurea, non sorprenderà che persino un suo testo men che minore quale la *Lettre sur le Dante* di appena poche pagine, apparsa nel 1756, possa aver suscitato da parte di qualche letterato italiano, più o meno noto e pedante, vivaci e piccate reazioni in difesa dell'onore nazionale oltraggiato. In effetti, in essa, oltre a presentare un breve saggio di traduzione di una cinquantina di versi del Canto xxvii dell'*Inferno*, Voltaire esprimeva sullo stile e il poema di Dante giudizi che suonarono da subito irriguardosi e affrettati<sup>1</sup>.

Fin dal 1758, Vincenzio Martinelli replicò all'«inetta critica, o piuttosto insipida maldicenza che Voltaire in quella sua mal connessa lettera ebbe la semplicità di dare alle stampe» (Martinelli 1758: 225). Fu invece solo con quasi vent'anni di ritardo, nel 1776, nelle *Lettres chinoises, indiennes et tartares* (Voltaire 2014: 202-207), che Voltaire si degnò di rispondere alle criti-

<sup>1</sup> Il breve scritto apparve in un volume di *Mélanges* pubblicato presso Cramer, l'editore ginevrino di Voltaire. Per il testo e la traduzione seguiamo: Voltaire 2013. Per l'edizione critica, cfr. Voltaire 2010. Per completezza, si ricordi che, all'incirca negli stessi anni in cui appariva la *Lettre*, Voltaire andava pubblicando l'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, il quale contiene l'unico altro saggio di traduzione dantesca di Voltaire: un paio di terzine tratte dal *Purgatorio* (xvi, 106-111). Cfr. Voltaire 1963, 1: 764 e 2: 823 (*Appendice*) – trad. it. Voltaire 2017, 1: 628 e 2: 666 (*Appendice*). Sono pagine databili attorno al decennio 1745-1755.



che – e alle contumelie – del *pauvre homme nommé Martinelli*, ripagandolo, beninteso, con la stessa moneta. Anche Giuseppe Baretto, fedele al proprio ruolo di fustigatore, non mancherà di condannare, di sfuggita, le traduzioni voltairiane di Dante nel *Discours sur Shakespeare et Monsieur de Voltaire* apparso nel 1777 (Baretto 1951: 601-650). E, ancora dopo la morte di Voltaire, Giuseppe Torelli darà alle stampe nel 1781 un opuscolo di una trentina di pagine, in cui il testo della *Lettre* viene sottoposto, letteralmente frase per frase, a una critica meticolosa, d'impareggiabile pedanteria (Torelli 1781)<sup>2</sup>.

In sostanza, tutti i critici concordano nel rimproverare a Voltaire che la sua *petite traduction très libre* (Voltaire 2013: 1090) del discorso di Guido da Montefeltro travisa gravemente il testo dantesco, e di conoscere poco e male l'italiano, d'ignorare i dettagli della storia fiorentina... Di tutta questa minuscola polemica polverosa<sup>3</sup>, ciò che può ancora presentare un qualche motivo d'interesse è, forse, un rimprovero che ritorna in tutti i critici e la cui fondatezza – bisogna riconoscerlo – è incontestabile: Voltaire, in effetti, ha tradotto il passo dantesco adottando un registro stilistico estraneo a quello dell'originale. Martinelli rilevò da subito l'arbitrarietà della scelta traduttiva voltairiana, tanto deliberata quanto indebita, di «trattare il suo soggetto burlescamente», ossia «in uno stile pulcinellesco» (Martinelli 1758: 231); anni più tardi, Baretto riprenderà il medesimo rimprovero, denunciando come Dante fosse stato vestito *en Polichinelle* (Baretto 1951: 615). Torelli, infine, lo ribadirà rivolgendosi retoricamente a un Voltaire ormai defunto da tre anni: «Per ciò, che appartiene a' modi di dire, prima di tutto vi si domanda, per qual cagione abbiate cangiato lo stile serio in Marotico o, come diciamo noi, Bernesco» (Torelli 1781: 27; punteggiatura e maiuscole riproducono quelle dell'originale). E si può aggiungere che, a distanza di oltre un secolo, pur in una diversa temperie culturale, la medesima idea si ritroverà ancora in Arturo Farinelli, il quale obietterà che Voltaire, prestando «a Dante il suo spirito, il suo capriccio, il suo riso, la sua ironia» (Farinelli 1908, 2: 170), mostra di peccare di senso storico. In effetti, è certamente plausibile pensare che il discorso di Guido da Montefeltro fosse stato scelto

<sup>2</sup> Nato a Verona nel 1741, pur non essendosi mai spostato dalla sua città natale (dove morì nel 1781), Giuseppe Torelli incarna la figura dell'intellettuale settecentesco di provincia, erudito e aperto alle novità che gli provenivano dall'estero; la sua vastissima produzione, che spazia dalle materie scientifiche (dall'idraulica alla geometria) alla critica letteraria e alla filologia, comprende altresì versi e traduzioni dal greco, dal latino e dall'ebraico, nonché dall'inglese; su questo aspetto in particolare, cfr. Forner 2011.

<sup>3</sup> Per una esaustiva sintesi della polemica, si consulti Del Beccaro 1976.

da Voltaire proprio perché, in primo luogo, gli offriva la possibilità – traducendolo con la massima licenza come egli non si perita di fare – di dar prova, una volta di più, del proprio anticlericalismo e del proprio acuminatissimo spirito satirico; donde lo stile bernesco, o pulcinellesco, che si rimproverava alla sua versione, ma che gli permetteva di fare sfoggio, una volta di più e senza troppo curarsi del senso storico, della propria famigerata «ironia», al fine di suscitare quel «riso» che, com'è risaputo, fu sempre una delle armi polemiche voltairiane più temute dai suoi avversari in ogni campo. E, d'altronde, era lui il primo a sapere che il ridicolo è «la più forte delle armi», perché esso «viene a capo di tutto» (Lettera del 26 giugno 1766 a d'Alembert, cfr. [Voltaire 1983](#): 516).

Tuttavia, sarà lecito ipotizzare che le ragioni della vistosa infedeltà di Voltaire nel tradurre l'italiano di Dante avessero ragioni meno occasionali, e ben più profonde – più giusto sarebbe, anzi, parlare di un'incomprensione o, meglio, di una vera e propria impossibilità da parte sua di comprendere Dante e la sua poesia. Innovatore, rivoluzionario, sovversivo all'occorrenza, rispetto a tanti aspetti della cultura del suo tempo, su questioni religiose, filosofiche, storiche, magari scientifiche (contribuì alla diffusione della scienza newtoniana in Francia), Voltaire, per tutta la vita, fu il tutore più severo e inflessibile della tradizione poetica classicista del secolo precedente, le cui tavole della legge erano state dettate, una volta per tutte, dall'*Art poétique* di Boileau – che, per Voltaire, rimarrà sempre il *judicieux Despréaux qui a presque toujours raison* di cui parlava nell'*Essai sur la poésie épique* ([Voltaire 1996](#): 486)<sup>4</sup>. Da tale pregiudizio, Voltaire non volle – o non seppe – discostarsi a nessun costo e in nessuna circostanza, malgrado ripetute tentazioni: la sua intelligenza aveva infatti saputo riconoscere nel teatro di Shakespeare l'opera di un genio superiore e in quella di Rabelais l'espressione di uno spirito critico e mordace affine al proprio, eppure, in definitiva, Voltaire non fu mai disposto ad ammettere che la licenza e l'irregolarità del loro stile – in breve, il loro “cattivo gusto” – potessero dar luogo a forme di espressione letterariamente legittime e giustificabili. Uno degli esiti nefasti di questa rigida ortodossia classicista fu, tra l'altro, la sua condanna della poesia e dello stile di Dante.

Per Voltaire, il capolavoro dantesco, non diversamente da quelli di Shakespeare o di Rabelais – ai quali si potrebbe eventualmente aggiungere

<sup>4</sup> Composto originariamente in inglese nel 1724, il saggio fu rielaborato in francese, con notevoli varianti, da Voltaire medesimo nel 1726.

quello di Milton –, non appartiene propriamente né al genere comico né a quello eroico, in quanto non si conforma in alcun modo a quella divisione gerarchica di generi e stili che la poetica classicista prescriveva normativamente: sconcertato, egli ne concludeva che la *Commedia* è scritta *dans un goût bizarre* ('in un gusto bizzarro', [Voltaire 2013](#): 1092-1093; cfr. [Naves 1938](#): 341), tanto che, per lui, Dante rimase sempre un *étrange poète* (Lettera del 2 maggio 1776 a un destinatario ignoto, [Voltaire 1988](#): 529). In sostanza, agli occhi di Voltaire, del tutto insensibile all'architettura teologica e alla polisemia allegorica del «sacrato poema» (*Paradiso*, xxiii, 62), questo non appariva altro che un *salmigondis* (un 'guazzabuglio', [Voltaire 2013](#): 1090 e 1091; un «mescuglio», [Torelli 1781](#): 13) o, come Voltaire ripeterà ancora una ventina d'anni più tardi, una *bigarrure* (un'«accozzaglia» – propriamente, di colori; [Voltaire 2014](#): 205). Non erano, quindi, parole di mera cortesia quelle con cui egli ringraziava Saverio Bettinelli, che gli aveva inviato un esemplare delle *Lettere virgiliane*, nelle quali, nel 1757, il gesuita mantovano, «mettendosi solo contro della corrente»<sup>5</sup>, aveva aspramente criticato l'irregolarità della poesia dantesca e il culto secolare di cui in Italia essa era fatta oggetto. Scriveva, infatti, Voltaire all'autore: «Apprezzo molto il coraggio con cui lei ha osato dire che Dante era un folle e che la sua opera una mostruosità [*un monstre*]» (Lettera del 18 dicembre 1759 a Bettinelli, [Voltaire 1980](#): 724). A dire il vero, la "follia" di Dante sembra essere un'aggiunta di Voltaire, giusto per rincarare la dose, ma, in effetti, da Bettinelli la *Commedia* veniva detta, letteralmente, «mostruosa» ([Bettinelli 1969b](#): 643)<sup>6</sup>.

Con i suoi innumerevoli personaggi di disparata provenienza, tratti dalla mitologia pagana, dalla cronaca fiorentina e toscana, o dalla storia antica, la *Commedia*, per Voltaire, poteva essere tutt'al più una satira, una galleria di ritratti satirici, e Voltaire poteva sentirsi legittimato a far mostra della propria ironia: «Scacciato da Firenze dai suoi nemici, Dante non manca d'incontrarli all'inferno e di farsi beffe della loro dannazione. Questo è ciò che ha reso interessante il suo poema per la Toscana. La lontananza nel tempo ha finito per nuocere alla chiarezza, tanto che oggi si è costretti a spiegare il suo *Inferno* come se fosse un libro classico. Per il resto dell'Euro-

<sup>5</sup> Così si esprimeva Bettinelli stesso nel 1766, nelle *Lettere sopra vari argomenti di letteratura, scritte da un Inglese a un Veneziano* ([Bettinelli 1969a](#): 744).

<sup>6</sup> Anche i giudizi irrispettosi di Bettinelli nei confronti del sommo poeta suscitarono acerbe reazioni in Italia, accendendo una polemica che si trascinò per anni (cfr. [Barbi 1975](#)). Su Dante nel XVIII secolo in Italia, si consulti, per la ricca e aggiornata bibliografia, [Venturelli 2021](#).



pa i suoi personaggi non sono altrettanto appassionanti. Non so come, ma Agamennone figlio di Atreo, Achille dal piè veloce, il pio Ettore, il bel Paride hanno sempre goduto di una più grande reputazione che il conte di Montefeltro, Guido da Polenta, e Paolo Lancillotto». E questo basta a Voltaire per ritenere di poter liquidare l'intero poema con un'altra spiritosaggine: la *Commedia* potrebbe offrire qualcosa di *piquant* – egli si dichiara disposto ad ammettere –, «se quest'accozzaglia [*bigarrure*] fosse condotta con arte, se fosse possibile introdurre una qualche verosimiglianza in quel misto di cristianesimo e paganesimo, e soprattutto se l'autore avesse saputo ordire la trama di un intrigo [*fable*] e inserirvi qualche eroe che suscitasse interesse, come in seguito fecero Ariosto e Tasso. Ma Virgilio dev'essere tanto sbalordito di trovarsi tra Cerbero e Belzebù, e di vedersi sfilare davanti una folla d'individui sconosciuti, che potrebbe anche finire per seccarsene, e il lettore ancor di più» (Voltaire 2014: 204-205).

D'altro canto, la scelta traduttiva di Voltaire, nella sua radicale infedeltà al testo dantesco, non era né casuale né arbitraria: essa rispondeva all'esigenza – che s'imponesse anche in una traduzione – di conferire al verso francese omogeneità stilistica e uniformità di registro lessicale. Prima ancora che di ordine "ideologico", l'ostacolo che impediva a Voltaire di apprezzare la poesia dantesca era di ordine stilistico e lessicale, ovvero retorico: la scelta voltairiana di adottare per la propria versione uno stile burlesco («pulcinellesco») era determinata dai vincoli che le norme della poetica classica ancora imponevano al francese letterario. Nel 1746, in occasione del rituale discorso pronunciato in occasione della propria elezione all'*Académie française*, Voltaire dimostrava di riconoscere la validità di tali norme – non senza qualche perplessità, invero («Come potremmo imitare, oggi, l'autore delle *Georgiche*, il quale nomina senza circonlocuzioni tutti gli strumenti dell'agricoltura?»). E proprio in Dante egli indicava colui che aveva abituato «gli Italiani a dire ogni cosa [*à tout dire*]», come se anche in poesia non ci fossero limiti al dicibile, per cui, nel suo poema, «non v'è nulla che Dante, sull'esempio degli Antichi, non esprimesse» (Voltaire 2003: 24). Dichiarazione non di circostanza, anzi ripetuta instancabilmente per tutta la vita. Una decina di anni prima, a Louis Racine, figlio del ben altrimenti celebre Jean, Voltaire già scriveva infatti: «Se tutta Europa va dicendo che noi [francesi] non abbiamo poeti, è a causa di questi sciagurati vincoli, poiché il linguaggio del teatro, nel quale i Francesi si sono distinti, non è la vera poesia, e le epistole in versi di Boileau sono ragione messa in rima senza fantasia né molto ingegno né grazia. Che ricchezza d'immagini

presso gli Inglesi e gli Italiani! Ma loro sono liberi, della loro lingua fanno quello che vogliono» (Lettera del 12 maggio 1736 [?] a Louis Racine, *Voltaire* 1977: 779). E una trentina d'anni più tardi, a Melchiorre Cesarotti, che gli aveva inviato la propria traduzione di *Mahomet* e di *La mort de César*, Voltaire, largheggiando in complimenti al traduttore, ribadiva quella che, come s'è visto, era una sua convinzione profonda: «Leggendola, scorgo la superiorità della lingua italiana rispetto alla nostra; essa dice tutto ciò che vuole, mentre la lingua francese dice solamente quello che può» (Lettera del 10 gennaio 1766 a Melchiorre Cesarotti, *Voltaire* 1983: 325)<sup>7</sup>.

Pertanto, per conservarsi fedele alle *bienséances* e rispettosa degli interdetti imposti dal gusto classico, la versione francese del passo dantesco approntata da Voltaire non solo ne tradisce lo spirito, nonché il contenuto stesso, accentuandone oltre misura i tratti anticlericali e i toni burleschi, ma, quel ch'è peggio, ne impoverisce altresì il dettato poetico. Da un lato, nella convinzione – certo, pregiudiziale – che *ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement* (*Art poétique*, I, 153), Voltaire non esita a omettere comparazioni che non potevano che apparire oscure e artificiose a chi coltivava il culto classicista e razionalista della *simplicité* e della *clarté*; pertanto, nella versione voltairiana del discorso di Guido da Montefeltro, scompaiono i versi 94-97 del testo dantesco, nei quali, per descrivere Bonifacio VIII che gli chiede di guarirlo dalla febbre di superbia, che è febbre di potere («superba febbre»), Guido assume come termine di paragone la leggenda di Costantino che, afflitto dalla lebbra, si rivolge a papa Silvestro I, il quale viveva in clandestinità nelle grotte del monte Soratte per sfuggire alle persecuzioni anticristiane e che guarisce istantaneamente l'imperatore battezzandolo – leggenda che doveva essere perfettamente nota ai primi lettori di Dante, ma certamente non era altrettanto familiare a quelli di Voltaire. D'altra parte, traducendo il passo di *Purgatorio*, XVI (dove Marco Lombardo espone la dottrina dei «due soli»), Voltaire non esita ad amplificare in tre versi, sempre al fine di renderlo più “chiaro”, un emistichio, «L'un l'altro ha spento» (v. 109), che in francese diviene: *L'un des soleils de vapeurs surchargé / En s'échappant de sa sainte carrière / A su de l'autre absorber la lumière* («Uno dei soli,

<sup>7</sup> D'altronde, sarà bene ricordare che, come in quegli stessi anni ricordava Bettinelli richiamandosi alla sua autorità, anche Pietro Bembo, più di due secoli prima, intorno al 1525, aveva deprecato che Dante si lasciasse «cadere molto spesso a scrivere le bassissime e le vilissime cose»; cfr. *Bettinelli* 1969a: 737, dove il passo, tratto dalle *Prose della volgare lingua* (II, 20), viene citato per esteso.

carico di vapori / Discostandosi dalla propria orbita / Ha potuto assorbire la luce dell'altro», [Voltaire 1963](#), 1: 764). E, come ulteriore esempio delle licenze che Voltaire si prende con il testo italiano, basterà vedere il modo in cui egli trasforma il discorso del diavolo che ha strappato a san Francesco l'anima di Guido ormai morto (v. 112) per trascinarla all'inferno; ancora una volta, Voltaire approfitta dell'occasione per irridere ai sacramenti della Chiesa (confessione e assoluzione), evitando di tradurre un'intera terzina (vv. 118-120): «ch'assolver non si può chi non si pente / né pentere e volere insieme puossi / per la contradizion che non consente», cui, nell'originale, segue la sarcastica battuta del diavolo: «tu non pensavi ch'io loico fossi» (v. 123). Nel testo francese di Voltaire, viene introdotta invece anche la voce di Guido che dialoga col diavolo, e, in uno stile molto familiare, vengono inoltre aggiunte pennellate divertite e, manco a dirlo, irriverenti, e anch'esse assenti nell'originale: benché non si possa certo dire che il senso dei versi italiani sia completamente stravolto, è nondimeno l'intero scambio di battute tra Guido e il diavolo che nel francese di Voltaire assume l'andamento naturale di un dialogo da commedia, estraneo all'asprezza del passo dantesco; per tacere del sarcasmo diabolico che lascia il posto a uno sberleffo all'indirizzo dei teologi della Curia romana:

Lors, tout penaud, le bonhomme d'Assise  
M'abandonnait au grand diable d'enfer.  
Je lui criai: «Monsieur de Lucifer,  
Je suis un saint, voyez ma robe grise ;  
Je fus absous par le chef de l'Église».  
«J'aurai toujours, répondit le démon,  
Un grand respect pour l'absolution.  
On est lavé de ses vieilles sottises,  
Pourvu qu'après autres ne soient commises.  
J'ai fait souvent cette distinction  
A tes pareils; et grâce à l'Italie,  
Le diable sait de la théologie».  
Il dit, et rit: je ne répliquai rien  
A Belzébuth ; il raisonnait trop bien<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> La versione voltairiana letteralmente suona: «Il brav'uomo d'Assisi, allora, mogio mogio, / M'abbandonò al gran diavolo infernale. / Gli gridai: «Signor Lucifero, sono un santo, / Guardate il mio abito grigio; / Il capo della Chiesa mi ha assolto». / «Sempre avrò – disse il demonio – / Il massimo rispetto per l'assoluzione. / Essa lava le vecchie sciocchezze, / Purché, poi, non se ne commettano altre. / È una distinzione che ho

Nel 1783, Rivarol, che aveva tradotto in prosa tutta la prima cantica del poema dantesco, nelle note alla sua versione dimostrava, rispetto ai critici italiani, una ben diversa comprensione nei confronti della traduzione voltairiana dell'episodio di Guido da Montefeltro, e non solo perché, ancora alla fine del secolo, la poetica classicista continuava a fare autorità in Francia, come la farà per almeno un'altra quarantina d'anni<sup>9</sup>. Gli argomenti che Rivarol adduceva a giustificazione della versione voltairiana meritano di essere riferiti in quanto, al di là delle questioni di principio o, peggio, di orgoglio nazionale, essi toccano un aspetto concreto delle scelte traduttive di Voltaire: «Egli si è divertito a tradurre questo episodio nello stile della propria *Pucelle*. Soltanto questo passo e quello dei diavoli [*Inferno*, XXI, 64-139] possono tollerare di essere resi in tale stile, almeno se si vuole esprimere la vera intenzione di Dante. Voltaire non pretendeva di fare un *Inferno* burlesco»; e, dimostrando una notevole sensibilità per i mutamenti del gusto in materia letteraria, osservava che «nel Tredicesimo secolo la lingua toscana era repubblicana e ogni parola in essa partecipava della sovranità; tuttavia, a quattro o cinque secoli di distanza, la familiarità che col tempo acquistiamo con certe espressioni e, soprattutto, il cambiamento di regime politico hanno fatto di una lingua repubblicana un linguaggio plebeo [*langage de populace*]» – si tratta ancora di un modo per difendere le *bienséances* imposte dalla poetica classicista, che però, ora, non vengono più assunte come un valore assoluto, bensì in relazione a pratiche linguistiche e letterarie storicamente determinate, e dunque necessariamente soggette a mutamenti. E, come ultimo argomento Rivarol, pur riconoscendo sempre gl'interdetti classicisti che letterariamente non tollerano uno “stile misto”, osservava quindi che il poema di Dante, «per produrre tutto il suo effetto, doveva presentarsi [nella lingua francese] quale esso si presentò un tempo nella propria» (Alighieri 1868, 2: 88); che è come dire che, tradotta fedelmente in francese, la lingua composita (“mista”) di Dante sarebbe suonata meramente plebea presso un pubblico abituato alle censure e agli eufemismi della poetica classica, e che, quanto al passo dell'*Inferno* tradotto da Voltaire, era quindi ragionevole conferirgli un tono familiare, cioè “burlesco”, che fosse riconoscibile come tale e, come tale, ammesso dalle regole e dal gusto classici.

fatto spesso / Con i tuoi simili; e, grazie all'Italia, / Il diavolo s'intende di teologia». / Così disse, e rise: io non risposi nulla / A Belzebù: ragionava troppo bene» (riprendiamo il testo della traduzione che abbiamo proposto in [Voltaire 2013](#): 1093-1095).

<sup>9</sup> Sulla traduzione di Rivarol e un paio di altre coeve, cfr. [Brignoli 2007](#); più in generale, si veda [Piva 2009](#).

Detto questo, si resta nondimeno alla superficie della questione che solleva, oggi, l'evidente incapacità di Voltaire di cogliere il significato dell'opera di Dante e il valore della sua poesia – ovvero ci si ferma a quelli che sono gli aspetti più contingenti e ovvi di qualunque relazione tra autori di epoche e culture lontanissime tra loro.

Ciò che dell'incomprensione dimostrata da Voltaire nei confronti dell'universo poetico dantesco potrebbe presentare un motivo d'interesse più ampio e sostanziale è il fatto lampante, e ben noto a chiunque abbia una qualche familiarità con l'insieme dell'opera voltairiana, che il poeta che si mostrò sempre ligio nel tenere separati generi e stili, componendo migliaia di alessandrini, tragici ed epici, poemi didascalici, decine di odi d'impianto classico, commedie in versi regolari, ma da cui il riso sembra bandito, sia il medesimo scrittore che, nei suoi libelli polemici, nei suoi articoli di dizionario, nei suoi saggi, nelle sue lettere, nei suoi romanzi e racconti detti "filosofici", ha inventato e praticato una forma di scrittura, la cui incomparabile chiarezza nulla toglie alla sua forza espressiva, la cui elegante brevità (*brevitas*) nulla ha da invidiare all'oscura densità del verso dantesco, la cui libertà e varietà d'invenzione verbale non sono in nulla inferiori a quelle di Dante. E, per di più – e certo non per caso – si tratta di testi scritti in quella prosa che, una volta, Voltaire definì «vile» (*vile prose*, lettera a Cideville del 14 agosto 1733, [Voltaire 1977](#): 454), tanto vile ch'egli sempre si attese di raggiungere la gloria letteraria grazie alla composizione di versi che già alla fine del suo stesso secolo cominciarono a suonare falsi e apprettati, e che, oggi, solo incalliti settecentisti di professione possono trovare un qualche gusto a leggere (se mai effettivamente lo trovano).

Nella loro evidente modestia poetica e inadeguatezza a rendere gli endecasillabi danteschi, i due brevi saggi di traduzione offerti da Voltaire non fanno che porre, in un'altra prospettiva, la stessa (non marginale) questione di estetica della letteratura che un più ampio confronto tra la prosa "filosofica" voltairiana e la poesia dantesca potrebbe sollevare; in tal caso, tornerebbe utile rimeditare quella pagina della *Teoria estetica* adorniana nella quale si legge che «la riuscita estetica dipende essenzialmente dal fatto che quanto è formato sia in grado o meno di destare il contenuto precipitato nella forma» ([Adorno 2009](#): 186)<sup>10</sup>. Pare indiscutibile che in queste parole di Adorno riecheggino il ricordo di quelle di Hegel, il quale, più di un secolo prima, nelle proprie lezioni di estetica aveva affermato che «da un

<sup>10</sup> Per una riflessione un po' più articolata su questi temi, cfr. [Campi 2020](#).

contenuto determinato è anche determinata la forma ad esso adeguata» (Hegel 1978, 1: 21), dato che in arte (in poesia) la forma non è predeterminata da un sistema di norme e convenzioni, cui piegare il «contenuto concreto» che, di volta in volta, storicamente, si offre all'artista: «infatti l'arte non sceglie questa forma perché la trova già dinanzi a sé, né perché non ve ne sia alcun'altra; ma nel contenuto concreto vi è anche il momento stesso di una apparenza esterna e reale e anzi sensibile» (*Ibidem*: 97), il quale non è altro che il momento della conformazione estetica dell'opera.

In Francia, evidentemente, a metà del Settecento, a differenza di quanto avveniva nella forma della prosa polemica e "filosofica", in quella degli alessandrini (o decasillabi) che Voltaire era uso tornire con impeccabile maestria e gusto fedele alle norme della poetica classicista non si trovava più depositato («precipitato») alcun contenuto concreto, vivo e vitale, da destare: c'è da credere che all'epoca, all'insaputa di Voltaire, tale contenuto si fosse depositato proprio nella forma «vile» della prosa, così come, cinque secoli prima, la forma «di un gusto bizzarro» della scrittura dantesca aveva potuto destare un contenuto reale di cui Voltaire non volle mai tenere alcun conto, condannandosi in tal modo a una totale incomprendimento – per noi, difficilmente comprensibile e giustificabile – tanto del contenuto che della forma della poesia dantesca (cfr. Campi 2019: 136-141).

## Bibliografia

- Adorno T.W. (2009), *Teoria estetica*, Einaudi, Torino.
- Alighieri D. (1868), *L'Infer*, trad. di Rivarol, Aux bureaux de la publication, Paris.
- Barbi M. (1975), *La fama di Dante nel Settecento*, in: Id., *Problemi di critica dantesca. Prima serie (1893-1918)*, Sansoni, Firenze, pp. 127-149.
- Baretti G. (1951), *Discours sur Shakespeare et Monsieur de Voltaire*, in: E. Bonora (a cura di), *Letterati, memorialisti e viaggiatori del Settecento*, Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli, pp. 601-659.
- Bettinelli S. (1969a), *Lettere sopra vari argomenti di letteratura, scritte da un Inglese a un Veneziano*, in: E. Bonora (a cura di), *Illuministi italiani*, Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli, pp. 597-789.
- Bettinelli S. (1969b), *Dieci lettere di Publio Virgilio Marone scritte dagli Elisi all'Arcadia di Roma sopra gli abusi introdotti nella poesia italiana*, in: E. Bonora (a cura di), *Illuministi italiani*, vol. 2, Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli, pp. 592-681.

- Brignoli L. (2007), *Fra spiritualità e materialismo. Sulle traduzioni settecentesche dell'Inferno dantesco*, "Studi francesi", LII, 2 (152), pp. 378-389.
- Campi R. (2019), *Uno stile di pensiero. Voltaire tra critica stilistica e teoria estetica*, in: Id., *Filosofia e stile. Studi settecenteschi*, I libri di Emil, Bologna, pp. 125-141.
- Campi R. (2020), *L'œuvre d'art entre «perfection» et «réussite». Remarques sur la terminologie esthétique d'Adorno*, "Revue Proteus", 16, pp. 17-25, cfr. <<http://www.revue-proteus.com/Proteus16.pdf>> (ultimo accesso: 05-05-2023).
- Croce B. (1949), *Un letterato italiano in Inghilterra: Vincenzo Martinelli*, in: Id., *Letteratura italiana del Settecento. Note critiche*, Laterza, Bari, pp. 165-188.
- Del Beccàro F. (1976), *Voltaire*, in: *Enciclopedia dantesca*, vol. 5, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 1142-1144.
- Farinelli A. (1908), *Dante e la Francia. Dall'Età Media al secolo di Voltaire*, Hoepli, Milano.
- Forner F. (2011), *Giuseppe Torelli traduttore: dall'erudizione solitaria alla traduzione condivisa*, in: G. Massariello Merzagora, S. Dal Maso (a cura di), *I luoghi della traduzione: le interfacce*, Bulzoni, Roma, pp. 213-254.
- Hegel G.W.F. (1978), *Estetica*, 2 voll., Feltrinelli, Milano.
- Martinelli V. (1758), *Lettere familiari e critiche*, presso Giovanni Nourse, Libraio nello Strand, Londra.
- Naves R. (1938), *Le goût de Voltaire*, Garnier, Paris.
- Piva F. (2009), *Dante in Francia tra Sette e Ottocento*, "Quaderni di lingue e letteratura", xxxiv, pp. 61-76.
- Torelli G. (1781), *Lettera del Signor Giuseppe Torelli, veronese, sopra Dante Alighieri contro il Sig. di Voltaire*, per gli eredi di Marco Moroni, Verona.
- Venturelli P. (2021), *Un ammiratore di Dante nel XVIII secolo. Agostino Paradisi il Giovane*, "Montesquieu.it", XIII, pp. 167-193.
- Voltaire (1963), *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, 2 voll., Garnier, Paris.
- Voltaire (1977), *Correspondance*, vol. 1, Gallimard, Paris (= Bibliothèque de la Pléiade).
- Voltaire (1980), *Correspondance*, vol. 5, Gallimard, Paris (= Bibliothèque de la Pléiade).
- Voltaire (1983), *Correspondance*, vol. 8, Gallimard, Paris (= Bibliothèque de la Pléiade).
- Voltaire (1988), *Correspondance*, vol. 12, Gallimard, Paris (= Bibliothèque de la Pléiade).
- Voltaire (1996), *Essai sur la poésie épique*, in: *Œuvres complètes de Voltaire*, vol. 3B, Voltaire Foundation, Oxford, pp. 421-536.

- Voltaire (2003), *Discours de Monsieur de Voltaire à sa réception à l'Académie française*, in: *Œuvres complètes de Voltaire*, vol. 30A, Voltaire Foundation, Oxford, pp. 9-46.
- Voltaire (2010), *Lettre sur le Dante*, a cura di D. William, in: *Œuvres complètes de Voltaire*, vol. 45B, Voltaire Foundation, Oxford, pp. 177-198.
- Voltaire (2013), *Dante (Le)*, in: Id., *Dizionario filosofico. Tutte le voci del Dizionario filosofico e delle Domande sull'Enciclopedia*, con testo a fronte, Milano, Bompiani, pp. 1090-1095.
- Voltaire (2014), *Lettres chinoises, indiennes et tartares*, in: *Œuvres complètes de Voltaire*, vol. 77B, Voltaire Foundation, Oxford, pp. 178-289.
- Voltaire (2017), *Saggio sui costumi*, 2 voll., Einaudi, Torino.

## Abstract

RICCARDO CAMPI

### *Voltaire Translating Dante*

Considering the authority that Voltaire enjoyed in his time, it should not be surprising that even one of his most negligible texts such as the *Lettre sur le Dante*, which appeared in 1756, aroused very lively reactions from some Italian men of letters, who set themselves up as defenders of outraged national honor. In fact, in addition to presenting a short translation essay of around fifty verses of *Inferno's* Canto xxvii, here Voltaire expressed judgments on Dante's style and poem that sounded disrespectful and hasty. The aim of this paper is to understand the reasons and the stakes of this dusty controversy.





## DANTE IN GERMANIA

MICHAEL  
DALLAPIAZZA

Dante ha avuto un'influenza fondamentale sulla storia umanistica e letteraria tedesca come probabilmente nessun altro autore straniero, Shakespeare forse escluso. Questa rilevanza di Dante e della *Divina Commedia* assume nel corso del xx secolo dimensione e qualità precipue e, a partire dagli anni Trenta, essa si rapporta quasi esclusivamente ad un momento cruciale dell'esperienza letteraria tedesca: l'esilio, visto come esperienza esistenziale di espulsione, persecuzione, minaccia di sterminio ed estinzione nei lager. I maggiori poeti tedeschi del xx secolo che si rifanno all'opera di Dante sono loro stessi esiliati, perseguitati politici e religiosi assassinati nei lager o traumatizzati a vita da Auschwitz, tutti uniti da un comune denominatore: la consapevolezza che fra loro e il poeta dell'*Inferno* c'è un profondo legame di affinità.

Tuttavia, la presenza e l'impatto di Dante negli eventi di lingua tedesca iniziano notevolmente tardi. Ci si sarebbe dovuti aspettare di conoscerlo già nel cosiddetto primo umanesimo tedesco, nella seconda metà del xv secolo, quando la letteratura e la filosofia italiane determinarono sempre più il dibattito intellettuale. Le opere italiane, quasi esclusivamente in lingua latina, che si trovano in numero crescente nelle biblioteche tedesche, sono espressione del fatto che le università italiane divennero meta prioritaria degli studenti tedeschi al più tardi dalla fine del XIII secolo. Anche tali opere vengono sempre più tradotte, pur essendo le traduzioni dal volgare l'eccezione, esistono. In particolare, va ricordato Boccaccio: qui vengono tradotte



e stampate anche le sue opere latine, ma nel 1476 compare anche il *Decamerone*, tradotto da Arigo<sup>1</sup>, che si diffuse rapidamente e fu accolto intensamente, ad esempio, nell'opera di Hans Sachs (1494-1576). Gli intellettuali tedeschi che studiavano in Italia entrarono inevitabilmente in contatto con la *Divina Commedia* di Dante. *L'editio princeps* fu finita di stampare a Foligno l'11 aprile 1472 proprio dal tedesco Johannes Neumeister, e Johannes de Serravalle traduce nel 1412 Dante in latino (*Translatio et comentum totius libri Dantis Aligherii cum textu italico fratris Bartholomæi*). Tuttavia, le tracce di ricezione dell'opera di Dante sono estremamente rare e non sarebbero nemmeno paragonabili all'impatto del *Decamerone*. Dopotutto, personalità importanti del primo umanesimo tedesco possedevano copie della *Divina Commedia*. Sebbene si sia considerato l'interpretazione di alcune di queste tracce come un primo tentativo di traduzione, questo può rimanere qui non commentato<sup>2</sup>. A volte si è ipotizzato che anche il poeta altoatesino Oswald von Wolkenstein (ca. 1377-1445), che aveva familiarità con la letteratura italiana, usasse Dante nella sua poesia, ma questo rimane indimostrabile.

La prima traduzione integrale della *Divina Commedia* esce tra il 1767 e 1769 ad opera di Lebrecht Bachenschwanz, in prosa ([Bachenschwanz 1767-1769](#)); solo alcuni passi della *Commedia*, tradotti da Johann Nikolaus Meinhard, traduzione interlineare, in prosa, circolavano già il 1764. Tutti e due senza notevole diffusione. Solo 30 anni dopo, mediato dai fratelli Schlegel, Dante diventa rapidamente uno dei punti di riferimento per la letteratura tedesca.

Con i fratelli Schlegel, August Wilhelm (1767-1845) e Friedrich (1772-1829), il primo romanticismo sviluppò la «formula della poesia universale progressiva» («Formel von der Progressiven Universalpoesie») e con la «dichiarazione della poesia come idea illimitata» («Erklärung der Poesie zu einer grenzenlosen Idee», [Matuschek 2021](#): 302) fondò la concezione moderna della letteratura e dell'arte. Per rendere plausibili le loro illimitate aspettative di poesia, pongono al centro della loro teoria la *Divina Commedia*. Essi vedono nell'opera dantesca, da un punto di vista e di coinvolgimento personale, soggettivo, niente meno che un quadro complessivo del mondo

<sup>1</sup> L'autore non è verificabile storicamente.

<sup>2</sup> Tutti i dettagli si trovano in [Adolf-Altenberg 1958](#): 518-519. Con riferimenti a altri testi di critica. Il primo cenno di una conoscenza lo troviamo nell'opera del cardinale Niccolò Cusano (1440); nel 1479, in un manoscritto, si trova in lingua tedesca e italiana il principio del Canto III ([Bartsch 1882](#): 387). Secondo queste fonti Hartmann Schedel e Willibald Pirckheimer ne possedevano un esemplare.

cristiano, della sua storia, del suo sapere e della sua fede, non in un senso universale collettivo e vincolante, ma rivolto all'individuo e la sua volontà di affermarsi come generale, universale. Così, nella *Divina Commedia*, la caratteristica distintiva della modernità diventa più chiaramente visibile. Per Schelling, è proprio qui che risiede il suo «carattere archetipico per tutta la poesia moderna» («Urbildlichkeit für die ganze moderne Poesie»). Per dirla in modo più patetico: Dante, «il più grande individuo del mondo moderno» («das größte Individuum der modernen Welt»), consacrò «tutta l'arte moderna al suo destino» («die ganze moderne Kunst für ihre Bestimmung ein», Matuschek 2021: 303). Per Friedrich Schlegel è, già nel 1797, «il grande Dante, il santo fondatore e padre della poesia moderna» («der große Dante, der heilige Stifter und Vater der modernen Poesie», Schlegel 1967: 296).

Le traduzioni tedesche e le traduzioni parziali dal 1808 (cfr. Adolf-Altenberg 1958, come nota 2, *passim*) sono particolarmente numerose<sup>3</sup>, anche se solo poche furono decisive per il consolidamento del ruolo di Dante all'interno della storia letteraria tedesca.

Ne *Il mondo come volontà e rappresentazione* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, pubblicato per la prima volta nel 1819), Arthur Schopenhauer esprime quell'ideale dantesco che già nel XIX secolo era stato recepito dai suoi lettori grazie alla sola voce delle sue opere:

Se finalmente a ciascuno si volessero porre sott'occhio gli orrendi dolori e strazi, a cui la sua vita è perennemente esposta, lo coglierebbe raccapriccio: e se si conducesse il più ostinato ottimista attraverso gli ospedali, i lazzaretti, le camere di martirio chirurgiche, attraverso le prigioni, le stanze di tortura, i recinti degli schiavi, pei campi di battaglia e i tribunali, aprendogli poi tutti i sinistri covi dalla miseria, ove ci si appiatta per nascondersi agli sguardi della fredda curiosità, e da ultimo facendogli ficcar l'occhio nella torre della fame di Ugolino, certamente finirebbe anch'egli con l'intendere di qual sorte sia questo *meilleur des mondes possibles*. Donde ha preso Dante la materia del suo *Inferno* se non da questo nostro mondo reale? (Schopenhauer 1989: 428).

Come se avesse presagito Auschwitz, Schopenhauer aggiunge inoltre con tono pessimistico che in fondo *l'Inferno* di Dante non è poi così mal riscuoto: «E nondimeno ne è venuto un inferno bell'e buono», probabilmente

<sup>3</sup> Dal 1809, con la traduzione di Karl Ludwig Kannegießer (terzine con rime femminili) fino al 1907, la pagina tedesca di wikipedia elenca 20 traduzioni integrali. Cfr. per dettagli l'elenco sul sito della Deutschen Dante-Gesellschaft: *Übersetzungen der Göttlichen Komödie*, <<https://web.archive.org/web/20150404220013/http://www.dante-gesellschaft.de/dante-alighieri/divina-commedia/>> (ultimo accesso: 08-03-2024).

se paragonato a quello che Schopenhauer ed i suoi contemporanei vivevano quotidianamente.

Quest'apprezzamento di Schopenhauer per Dante, con il suo rimando allo sconvolgente episodio di Ugolino, caratterizzerà dopo di lui il punto di riferimento principe della ricezione dantesca in Germania, laddove oggetto e fulcro del pensiero dantesco non sono, né per Schopenhauer né per gli autori successivi, quell'eterna ed ineluttabile *condition humaine*. Le parole di Schopenhauer si riferiscono a «prigioni, schiavi, stanze di tortura, campi di battaglia»: la *condition humaine* sotto accusa in questo caso è una creazione tutta umana.

Se si prescinde dalla prima, enfatica accoglienza di Dante messa in atto dai fratelli Schlegel, la cui forza infine era visibile solo nella breve fase fino al Congresso di Vienna del 1815, come inizio della fase di restaurazione o poco dopo, la ricezione di Dante ha raggiunto il suo apice successivo solo nel xx secolo: all'interno della *Exilliteratur* di lingua tedesca, dal 1933 al 1945<sup>4</sup>. Non è possibile presentare questo in poche pagine, motivo per cui mi limiterò ai tre poeti più importanti: Bertolt Brecht, Peter Weiss e Franz Werfel, tra cui Peter Weiss merita la massima attenzione.

Invece di parlare di letteratura dell'esilio, forse sarebbe più adeguato chiamarla "letteratura degli esiliati", visto che, come nel caso di Peter Weiss, l'opera di molti autori è nata solo dopo il periodo vissuto in esilio. Inoltre bisognerebbe anche ricordare che per molti esiliati l'esilio in sé non finì assolutamente con la venuta dell'anno 1945. Ritornati in patria, trovano ad attenderli una terra straniera in cui continuarono a muoversi come estranei e in molti casi la loro opera fu circondata da un silenzio assoluto che si ruppe solo al momento della loro morte fisica. Peter Weiss, drammaturgo e romanziere, ma anche pittore e autore cinematografico, cominciò a scrivere solo dopo la guerra, e non in tedesco bensì in svedese. All'inizio della sua carriera, in quanto autore dell'Avanguardia, era noto a pochi, ma a partire dagli anni Sessanta il suo nome acquista fama internazionale.

Lo stesso Peter Weiss, che trascorse la sua vita creativa in continuo movimento tra le culture, da quella tedesca alla svedese, da quella inglese alla danese, visse comunque fino alla sua morte in un certo senso in esilio. Probabilmente nessun'altra opera all'interno della letteratura tedesca per-

<sup>4</sup> Vanno sicuramente citati anche Stefan George e Rudolf Borchardt. Nel 1909 George pubblicò una delle traduzioni parziali che viene ristampata fino ad oggi (George 1909). Rudolf Borchardt, un tempo appartenente alla cerchia di George, pubblica nel 1930 l'intera *Divina Commedia* in terzine e con rime prevalentemente femminili (Borchardt 1930).

mette di osservare in presa diretta il tentativo e l'impegno di un autore di fare propria un'altra opera e di amalgamarla alla propria come nel caso del *Progetto Dante (Dante-Projekt)* di Peter Weiss. Del suo *Divina Commedia-Projekt* erano stati pubblicati fino al 2007 solo alcuni frammenti. Due delle sue opere più significative, tradotte anche in italiano, sono inoltre anch'esse il risultato dei suoi lunghi anni di confronto con Dante e la sua opera, come anche del suo studio sulla relazione fra il poeta fiorentino e Beatrice o il suo rapporto con la pittura di Giotto.

L'opera di Peter Weiss, altrettanto monumentale e radicale quanto quella di Dante, è da considerare il più importante di tutto il secolo, ed è possibile riuscire tramite lui a cogliere l'importanza del poeta fiorentino per gli autori esiliati. Al cospetto dei suoi lavori, l'animo di ogni perseguitato si sente coinvolto in prima persona (pensiamo per esempio a Primo Levi) e ne è conseguentemente scosso.

La struttura portante degli *Schizzi dall'Inferno (Inferno-Entwürfe)* è la seguente: Dante torna nella sua città natale all'età di 48 anni dopo esserne stato lontano per tre decenni. Già queste parole permettono di constatare quanto Weiss si sia dedicato a imprimere forza poetica alla propria lingua senza però tentare di imitare le terzine dantesche, bensì incentivando il ritmo del verso tedesco:

Mi chiamo Dante Alighieri / sono tornato in una città / che avevo abbandonato trent'anni prima / In questa era stata proclamata la mia condanna a morte / Ho vissuto in esilio per trent'anni / Sono vent'anni adesso e da tre decenni / continuo a sfuggirvi / ora sono tornato in mezzo a voi / vi vedo / ve ne state lì / vent'anni fa mi avreste spedito su per il camino.

In seguito a un invito dell'Accademia delle Scienze / il poeta Dante Alighieri torna nella sua città di nascita, che aveva / abbandonata trent'anni prima: / eccomi, sono tornato qui trent'anni dopo / per presentarmi ai vivi e ai morti della mia vita / in questo posto.

Non bastò dunque / che io allora fuggissi da qui / che mi riuscì / di scappare alla peggiore delle umiliazioni / Non posso dunque riuscire a liberarmi da questo luogo / che null'altro voleva offrirmi / che la mia uccisione (Weiß 2000: 60)<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Mein Name ist Dante Alighieri / ich bin zurückgekehrt in eine Stadt / die ich vor drei Jahrzehnten verlassen hatte / Dort war das Todesurteil über mich verhängt worden / Dreißig Jahre lebte ich im Exil / Es ist jetzt zwanzig Jahre her / und drei Jahrzehnte, dass ich euch entkam / jetzt bin ich wieder da / bei euch / ich sehe euch / da steht ihr / vor zwanzig Jahren hättet / ihr mich durch den Kamin gejagt.

Se sostituissimo il nome di Dante con quello di Peter Weiss, ci ritroveremmo a leggere della sua vita, visto che anche i numeri degli anni (20, 30, 48) corrispondono a quelli della sua biografia. Nato nel 1916, fuggito nel 1934 in esilio in quanto figlio di un ebreo convertito al cristianesimo, Weiss torna nel 1946 in Germania da Stoccolma, ora cittadino svedese. In Germania vengono pubblicate le sue opere e messi in scena i suoi drammi, ma è la Germania occidentale degli anni Sessanta in cui Peter Weiss alias Dante ha fatto ritorno: «L'inferno è la Germania di oggi [...]. Gli assassini di ieri sono alla guida dell'economia, dell'industria e della cultura moderna»<sup>6</sup> (Weiß 2000: 61).

Gli autori tedeschi del xx secolo hanno ritrovato nell'*Inferno* di Dante lo scenario infernale dell'esilio e dei campi di concentramento ma Peter Weiss vede l'inferno anche nella Germania degli anni Cinquanta e Sessanta.

Nel 1964 si confrontò intensamente con quell'evento che nel decennio seguente avrebbe scosso e messo a sgomento l'opinione pubblica tedesca occidentale e che consentì all'allora ancora giovane Repubblica Federale di mettere in moto le dolorose discussioni sui recenti avvenimenti storici che erano rimasti abbandonati all'ombra e al silenzio: il regime nazista e l'Olocausto. Persino le sommosse liberatorie del Sessantotto furono direttamente influenzate dall'avvenimento principe di quegli anni: l'*Auschwitz-Prozess* degli anni 1963-1965. Questo processo epocale fu il risultato dello zelo caparbio e instancabile del procuratore generale dello stato dell'Assia, Fritz Bauer, egli stesso ebreo che era riuscito a superare numerose resistenze e ad inaugurare a Francoforte sul Meno il processo contro i responsabili principali di Auschwitz. Proprio sulla base degli atti del processo e delle dichiarazioni di vittime e accusati, nasce nel 1965 il dramma documentaristico *Die Ermittlung. Oratorium in acht Gesängen* (*L'istruttoria. Oratorio in undici canti*), in cui Weiss alterna le voci di vittime e carnefici in un'ambientazione che ha per sfondo la *Divina Commedia*.

Aufgrund einer Einladung der Wissenschaftlichen Akademie / besucht der Dichter Dante Alighieri seine Geburtsstadt, die er / vor dreißig Jahren verlassen hatte / So bin ich hierhergekommen / dreißig Jahre später / um mich den Lebenden und Toten meines Lebens / an diesem Ort zu stellen.

Genügte es denn / nicht dass ich damals von hier entkam / dass es mir glückte / der äußersten Erniedrigung zu entgehen / Soll ich denn nicht loskommen von diesem Ort / an dem nichts anderes über mich bestimmt worden war / als meine Vernichtung (trad. mia, M.D.)

<sup>6</sup> «Inferno ist das Deutschland von heute [...] die Mörder von damals an den Schaltwerken der modernen Wirtschaft Industrie Kultur».

L'istruttoria però non è semplicemente un dramma a carattere documentaristico, senza volontà poetica o effetti teatrali. È altresì un'opera costruita sul destino dei prigionieri che segue, partendo dalla rampa, il binario dove vengono caricati i deportati sui treni, proseguendo fino a giungere nella camera della morte.

Nonostante non sia stato portato a termine, gran parte del *Dante-Projekt* risale al 1964 e influenzò in seguito il grande romanzo dello stesso autore *Die Ästhetik des Widerstands* (*L'Estetica della Resistenza*, 1975-1981). In un numero della rivista "Zürcher Weltwoche" del 1964 c'è un resoconto sul dramma di Weiss in cui si evidenzia che l'autore utilizza la *Divina Commedia* come modello «ma con intento contrario. L'inferno – è il presente» («allerdings in umgekehrter Wertung [...]», [Weiß 2000](#): 57). Nell'autunno del 1964 Weiss stesso si pronuncia sul suo progetto:

Il pezzo su cui sto lavorando in questo momento, in un certo senso procede nella stessa direzione dell'opera su Marat e ha come punto focale la questione della violenza e della situazione disperata dei singoli del nostro tempo. [...] La prima parte è l'*Inferno*, la seconda il *Purgatorio* e la terza il *Paradiso*. Appaiono anche gli stessi personaggi dell'epopea di Dante – ovviamente adattati alla nostra modernità [...]. Nell'*Inferno* i peccatori vengono puniti e sottoposti a pene eterne, proprio come vuole l'immaginario dantesco. Ma oggi invece i colpevoli non vengono puniti e non sono nell'*Inferno*, ma continuano piuttosto a vivere in questo mondo e rimangono impuniti. Questi rei vivono in mezzo a noi e se la godono: sono infatti i potenti e coloro che comandano. E coloro che invece dovrebbero essere in *Paradiso* vivono eternamente nella miseria che da sempre conoscono. [...] Ma non sarà un pezzo su Auschwitz. [...] Nelle mie intenzioni la parte sul *Paradiso* dovrebbe parlare di un mondo in cui gli oppressi vivono e parlano delle loro sventure. [...] Il *Purgatorio* [...] è il mondo in cui viviamo noi, [...] e cerco di rappresentarvi qualcosa della mia attuale esperienza personale ([Weiß 2000](#): 57)<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> «Das neue Stück, an dem ich gerade arbeite, setzt in gewisser Weise das Marat-Stück fort; auch in ihm geht es um die Frage der Gewalt und der hoffnungslosen Situation des Einzelnen in unserer Zeit. [...] Der erste Teil ist das *Inferno*, der zweite das *Purgatorio*, der dritte das *Paradiso*. Es treten auch die gleichen Figuren wie in Dantes Epos auf – natürlich in unsere moderne Zeit versetzt. [...] Im *Inferno* werden nach Dantes Vorstellung die Sünder mit ewigen Höllenqualen bestraft. Aber heute werden sie nicht bestraft und sind nicht in der Hölle. Sie leben in dieser Welt weiter mit ihrer Schuld und werden nicht bestraft. Diese Menschen, die an sich bestraft werden müssten, leben sehr bequem unter uns, als Herrschende und Machthaber. Und die im *Paradies* leben sollten, leben ewig in dem Elend, das sie durchgemacht haben. [...] Aber es wird kein Stück über Auschwitz. [...] Der *Paradies*-Teil soll ein Stück werden, in dem

L'*Istruttoria* invece parla proprio di Auschwitz e usa Dante e la sua visione dell'*Inferno*. Le obiezioni più ovvie che una tale impresa porta con sé furono sottolineate allora da Martin Walser:

Paragonare Auschwitz all'*Inferno* di Dante è quasi un'impertinenza, a meno che non la si voglia sminuire addebitandola a mancanza di conoscenza. [...] Nell'*Inferno* in fondo vengono scontate le 'colpe' dei peccatori (Walser 1965: 191)<sup>8</sup>.

Weiss stesso era senza dubbio cosciente di questa problematica e l'ha tematizzata in entrambi i testi pubblicati in preparazione al *Dante-Projekt*<sup>9</sup>. La differenza fondamentale rispetto all'opera dantesca è chiara per Weiss: «Il nostro inferno è popolato da innocenti, i quali non hanno nessuna colpa da scontare» (Weiss 1968: 146)<sup>10</sup>.

Proprio come per Kafka e Beckett, e altri, la forza di Dante sta nella distanza concessagli dalla poesia. Weiss afferma in un'intervista:

I demoni e i mostri che Dante descrive non possono fargli del male. Egli è protetto dallo scudo della poesia, [...] Dante rappresenta tutte le sofferenze, cataloga ogni peccato, trema persino e versa lacrime, eppure si mantiene sempre a distanza e conserva la capacità di procedere nel cammino. Con la conoscenza che possiede su disgrazia e disperazione, Dante avanza e il suo inoltrarsi lento ma consapevole lo vediamo rispecchiato nei movimenti degli angeli dipinti dal suo contemporaneo Giotto (Weiss 1968: 45)<sup>11</sup>.

die unterdrückten Menschen leben und ihre Erfahrung zum Ausdruck bringen. [...] Das *Purgatorio* [...] ist die Welt, in der wir leben, [...] und ich versuche, darin etwas von meiner eigenen jetzigen Situation auszudrücken" (trad. mia, m.D.).

<sup>8</sup> «Auschwitz mit Dantes *Inferno* zu vergleichen ist fast eine Frechheit, falls nicht Unwissenheit mildernd ins Feld geführt werden kann [...] Im *Inferno* werden schließlich die 'Sünden' von Schuldigen gesühnt» (cfr. anche Taterka 1999: 17).

<sup>9</sup> *Vorübungen zum dreiteiligen Drama Divina Commedia* (Weiss 1968: 125-141) e *Gespräch über Dante* (*ibidem*: 142-169).

<sup>10</sup> «In unserer Hölle liegen doch die Unschuldigen. Sie haben nichts abzubüßen, denen er dort begegnen würde».

<sup>11</sup> «Die Dämonen und Ungeheuer, die er schildert, können ihm – Dante – nichts anhaben. Er steht unter dem Schutz der Poesie, [...] Er führt uns alle Leiden vor, er katalogisiert alle Sünden, er zittert auch und vergießt Tränen bei ihrem Anblick, doch stets behält er den Abstand und die Fähigkeit, weiterzuschreiten. Mit all seinen Kenntnissen des Unglücks und der Verzweiflung schreitet Dante dahin. Es ist dieses langsame zielbewusste Schreiten, das in den Bewegungen der Engel festgehalten ist, die sein Zeitgenosse Giotto malte».



Weiss dunque legge Dante “contropelo”, *gegen den Strich*, per citare Walter Benjamin (2006: 486)<sup>12</sup>. Lo legge seguendo un percorso inverso rispetto al normale: la sua lettura parte altrove e si muove verso l’origine di incertezza e dubbi. Una lettura eretica dell’opera dantesca, se vogliamo (Weiss 1968: 148). E non occorre chiedersi se ciò gli sia permesso: è ovvio che Weiss può permettersi di farlo, perché questa libertà è una prerogativa dell’arte. E anche chiedersi se tutto ciò che Weiss e altri hanno voluto leggere in Dante sia veramente presente nelle sue opere, se Dante abbia poi veramente pensato in questa maniera o se addirittura abbia autorizzato una lettura di questo tipo, non è necessario. La sua opera possiede quella forza immensa, freschezza e attualità che gli permettono di influenzare altri autori e le loro opere ben settecento anni dopo essere stata scritta e di affascinare un pubblico assolutamente diverso da quello dei suoi tempi e che addirittura conosce Dante poco o nulla.

Altri autori dell’esilio tedesco si sono lasciati ispirare da altri aspetti della *Divina Commedia* o della *Vita Nuova*. Per nominarne giusto alcuni, basti pensare al Thomas Mann del *Doktor Faustus* (1947) o a Franz Werfel, per esempio, il cui grande romanzo *Stern der Ungeborenen* (1945, *La Stella degli uomini futuri*), ambientato in un futuro lontano, evidenzia già solo nella sua struttura una chiara dipendenza dall’opera di Dante. E certamente va nominato Brecht.

Sebbene Bertolt Brecht e Franz Werfel siano poeti dell’esilio, ci sono tracce di una consapevole ricezione di Dante nella loro opera molto prima dell’esilio. A titolo di esempio, può bastare qui la poesia di Brecht *Terzinen über die Liebe* (1928, *Terzine sull’amore*), una delle poesie d’amore più belle di tutta la letteratura tedesca, scritta in un’epoca in cui Dante era percepito principalmente negli ambienti culturali conservatori, della cosiddetta “rivoluzione conservatrice”, come quello del poeta Stefan George.

Dante è tra le fonti che hanno ispirato il realismo di Brecht e la forma dei suoi sonetti, «così come la forma delle sue terzine. Diversi critici hanno dedicato i loro studi alle relazioni intertestuali tra le *Terzinen über die Liebe* e la *Divina Commedia*», dalla quale Brecht mutua la «forma delle strofe e riprende l’immagine delle gru che si trova nel v Canto dell’*Inferno* (v. 46) e nel xxvi Canto del *Purgatorio*» (Montironi 2011)<sup>13</sup>. La critica legge le terzine sull’amore di Brecht come una libera rielaborazione della scena di Paolo e Francesca (*ibidem*: 109) che Brecht cita anche in altri suoi scritti.

<sup>12</sup> «Spazzolare la storia a contropelo».

<sup>13</sup> Montironi indica ulteriore critica su questa poesia.

Franz Werfel (1890-1945). Il suo romanzo *Stern der Ungeborenen* (tradotto due volte in italiano: *Il pianeta dei nascituri*, 1949; *La stella degli uomini futuri*, 2016) è ambientato nell'anno 101943, in un mondo dopo la «catastrofe solare» («Sonnenkatastrophe») la «grande trasparenza del sole», descritta come il giorno del giudizio e della salvezza che seguì. La terra in gran parte è piatta, coperta da un prato grigio, tutti gli uccelli sono scomparsi. Se prima appare come un mondo utopico, presto si rivela come distopia, come mondo parallelo di Auschwitz (Dallapiazza 2013). La *Divina Commedia* funge come pretesto, il romanzo è pieno di riferimenti espliciti a Dante. Il viaggiatore dell'anno 1943, portato lì da un amico, visita tre mondi: il *Paradiso* all'inizio, poi la *Hölle*, l'*Inferno* come vero carattere del *Paradiso*. Il romanzo raggiunge alla fine 26 capitoli, ma anche un ventisettesimo era previsto.

L'elenco degli adattamenti tedeschi di Dante nel solo Novecento è indubbiamente molto più lungo, ma questi tre autori possono essere considerati i più importanti e interessanti, e soprattutto le loro opere esprimono nel modo più chiaro ciò che Dante significava nel mondo di lingua tedesca nella prima metà del secolo per poeti e intellettuali.

## Bibliografia

- Adolf-Altenberg G. (1958), *La figura di Dante nei paesi germanici*, "Aevum", xxxii, 5-6, pp. 517-536.
- Bachenschwanz L. (1767-1769), *Dante Alighieri, von der Hölle: von dem Fegefeuer: von dem Paradise, Aus dem italienischen übersetzt*, 3 voll., auf Kosten des Uebersetzers, Leipzig, cfr. <<http://www.dantealighieri.dk/uebersicht.htm>> (ultimo accesso: 04-03-2024).
- Bartsch K. (1882), *Aeltester Versuch einer deutschen Dante-Übersetzung*, "Zeitschrift für romanische Philologie", vi, p. 387.
- Benjamin W. (2006), *Sul concetto di storia*, trad. it. di G. Bonola e M. Ranchetti, in: *Opere complete*, vii (Scritti 1938-1940), Einaudi, Torino, pp. 483-493.
- Borchardt R. (1930), *Dante deutsch*, Verlag der Bremer Presse-Rowohlt, München-Berlin.
- Dallapiazza M. (2013), "Lebe ich noch und schon wieder". *Franz Werfels Roman Stern der Ungeborenen*, in: A. Simonis, M. Dallapiazza, *Dante Deutsch. Die deutsche Dante-Rezeption im 20. Jh. in Literatur, Künsten und Medien*, Peter Lang, Bern et al.
- George S. (1909), *Dante. Stellen aus der Göttlichen Komödie*, Otto von Holtzen, Berlin.

- Matuschek S. (2021), *Der gedichtete Himmel. Eine Geschichte der Romantik*, C.H. Beck, München 2021.
- Montironi M.E. (2011), *... è duro calle / lo scendere e 'l salir per l'altrui scale. La ricezione di Dante nella letteratura dell'esule Brecht*, in: R. Unfer-Lukoschik, M. Dallapiazza, *La ricezione di Dante Alighieri: Impulsi e tensioni. Atti del convegno internazionale di Urbino*, Martin Meidenbauer, München 2011 (= Peregre, 2), pp. 109-128.
- Schlegel F. (1967), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung: Kritische Neuauflage*, vol. 2, a cura di H. Eichner, Thomas, München-Paderborn-Wien-Zürich.
- Schopenhauer A. (1989), *Il mondo come volontà e rappresentazione*, intr. di C. Vasoli, vol. 2, Laterza, Roma-Bari.
- Taterka T. (1999), *Dante Deutsch. Studien zur Lagerliteratur*, Erich Schmidt Verlag, Berlin.
- Weiß C. (2000), *Auschwitz in der geteilten Welt. Peter Weiss und die "Ermittlung" im kalten Krieg*, vol. 1, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert.
- Weiss P. (1968), *Rapporte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Walser M. (1965), *Unser Auschwitz, "Kursbuch"*, 1, pp. 189-202.

## Abstract

MICHAEL DALLAPIAZZA

### *Dante in Germany*

The article traces the fundamental importance that Dante's *Divine Comedy* has acquired for German literature, philosophy, and culture since the 15th century. Particular importance is given to the reception of the *Divine Comedy* in the German-language literature of the exile. A prime example of this process is the unique work of Peter Weiss, who has appropriated Dante's *Commedia* like no other and adapted it in various forms. In his *Dante-Projekt*, his drama *Die Ermittlung / The Investigation*, set in the Frankfurt Auschwitz trials, is of great relevance.

# Lezioni di Traduzione • 3

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

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

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



ISBN 9788854971530  
DOI 10.6092/unibo/amsacta/8027