

# DANTE NELLE LETTERATURE STRANIERE

## Dialoghi e percorsi

a cura di Emilia Perassi

in collaborazione con Simone Ferrari e Alice Nagini









# **DANTE NELLE LETTERATURE STRANIERE**

## **Dialoghi e percorsi**

**A cura di Emilia Perassi**

**in collaborazione con Simone Ferrari e Alice Nagini**

**di/egni**

**Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere**

**Facoltà di Studi Umanistici**

**Università degli Studi di Milano**

**Ledizioni**

© 2021 degli autori dei contributi e dei curatori per l'intero volume  
ISBN 978-88-5526-542-3

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

Opera calligrafica di Eyas Alshayeb presso il Centro di cultura italiana  
Dante Alighieri di Amman, Giordania.

Si riporta in calligrafia araba uno dei primi versi del Canto I della Divina Commedia:  
“...guardai in alto e vidi le sue spalle vestite già de’ raggi del pianeta...”.

نظرت إلى الأعلى فرأيت كلاً كشخبه مكسوين من قبل بشعاع الكوكب

n°38

Collana sottoposta a double blind peer review

ISSN: 2282-2097

**Grafica:**

Ratíl Díaz Rosales

**Composizione:**

Ledizioni

**Disegno del logo:**

Paola Turino

STAMPATO A MILANO  
NEL MESE DI NOVEMBRE 2021

[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
[www.ledipublishing.com](http://www.ledipublishing.com)  
[info@ledizioni.it](mailto:info@ledizioni.it)  
Via Boselli 10 – 20136 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.  
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza  
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web  
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



### **Condirettori**

Monica Barsi e Danilo Manera

### **Comitato scientifico**

Nicoletta Brazzelli    Andrea Mereggalli  
Marco Castellari    Laura Scarabelli  
Simone Cattaneo    Sara Sullam  
Raffaella Vassena    Nicoletta Vallorani  
Giovanni Iamartino

### **Comitato scientifico internazionale**

Albert Meier    Sabine Lardon  
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel)    (Université Jean Moulin Lyon 3)  
Luis Beltrán Almería    Aleksandr Ospovat - Александр Осповат  
(Universidad de Zaragoza)    (Высшая Школа Экономики – Москва)  
Patrick J. Parrinder  
(Emeritus, University of Reading, UK)

### **Comitato di redazione**

Elisa Alberani    Angela Andreani  
Valentina Crestani    Laila Paracchini  
Paola Mancosu





# Indice

<i>Introduzione</i> .....	13
RINO CAPUTO	
<i>Selve oscure: testimoni della Shoah nell'Inferno di Dante</i> .....	17
CARLO PAGETTI	
<i>Tra Juchitán e Oaxaca, sotto gli auspici di Dante</i> .....	33
MARIA CRISTINA SECCI	
<i>«Mon enfant à nous tous»: Dante nella poesia francese dell'estremo contemporaneo</i> .....	49
SILVIA RIVA	
<i>Svedesi che hanno letto Dante</i> .....	81
CONNY SVENSSON	
<i>Alla ricerca del sasso di Dante: la Firenze dantesca nelle memorie dei viaggiatori polacchi dell'Ottocento</i> .....	93
LUCA BERNARDINI	
<i>Cammei danteschi: George Eliot e la lingua della Commedia</i> .....	III
MARCO CANANI	

<i>James Thomson, City of Dreadful Night (1874): l'inferno dantesco nella metropoli moderna</i> .....	125
FRANCESCA ORESTANO	
<i>Incontro all'inferno. Strindberg e Dante</i> .....	143
CAMILLA STORSKOG	
<i>Dante, Beatrice e Remy De Gourmont</i> .....	155
MARCO MODENESI	
<i>Chi mettere all'inferno? Masters Eliot Pound</i> .....	179
MASSIMO BACIGALUPO	
<i>«Dante schwenkt / Den dürren hintern»: classico, poesia ed esilio in Bertolt Brecht</i> .....	189
MARCO CASTELLARI	
<i>Victoria Ocampo lettrice di Dante</i> .....	217
CAMILLA CATTARULLA	
<i>Una commedia per voci danesi. Il romanzo Komedie i Firenze di Poul Ørum</i> ....	231
ANDREA MEREGALLI	
<i>José Lezama Lima e Pier Paolo Pasolini: un dialogo dantesco</i> .....	241
FRANCESCA VALENTINI	
<i>L'itinerario borgesiano della Commedia</i> .....	253
PATRIZIA DI PATRE	
<i>Dante nella memoria creativa del romanzo Prilli i thyer di Ismail Kadare</i> .....	269
BLERINA SUTA	
<i>Grünbein e Dante sedendo et quiescendo anima efficitur sapiens</i> .....	285
ROSALBA MALETTA	
<i>Dante vivo</i> .....	305
PAOLO CHERCHI	

INCONTRO ALL'INFERNO.  
STRINDBERG E DANTE

Camilla Storskog  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

*Titeln Inferno har jag lånat – av Dante av den grund, att det svenska ordet helvete har förlorat den betydelse jag velat utfå av det missbrukade ordet.<sup>1</sup>*

«In tutto l'universo non c'è davvero nulla sul quale quest'uomo non abbia una sua opinione assolutamente personale e diametralmente opposta a quella di qualunque persona normale»: con queste parole Thorild Wulff, giovane botanico, etnologo ed esploratore polare, fornì una stringata caratterizzazione di Johan August Strindberg (1849-1912) sulla rivista «Nordisk revy» nel 1896<sup>2</sup>. Sebbene la recensione si scagliasse contro lo Strindberg che posava nelle vesti di scienziato naturale, non occorre guardare lontano per trovare conferma della sentenza di Wulff anche riguardo al parere dello scrittore svedese su Dante e la *Divina Commedia*. Opinioni 'assolutamente personali' e 'diametralmente opposte a quelle di qualunque persona normale' si trovano ad esempio in *Jäsningstiden* (Strindberg 1989; *Età di fermenti*, Strindberg 1991), il secondo volume di un ciclo di quattro romanzi autobiografici usciti tra il 1886 e il 1909. In occasione di una discussione con il professore di estetica all'Università di Uppsala, lo studente universitario

---

1 «Il titolo *Inferno* l'ho preso in prestito – da Dante perché il termine svedese *helvete* ha perso il significato che avrei voluto trarre da quella parola abusata». La citazione è tratta dall'articolo *August Strindberg om sin egen bok* (cit. in Strindberg 1994; *August Strindberg sul proprio libro*), originariamente pubblicato in «Malmö-Tidningen» 20/11/1897. Tutte le traduzioni ove non diversamente segnalato sono mie.

2 «[I] hela världsallett finnes nu intet, om hvilket den mannen ej har sin absolut egenhändig uppfattning, stick i stäf mot hvarje annan normal människas», Strindberg 2010: 498.

Johan dà prova del suo gusto per la ribellione contro le autorità e finisce col dichiarare

che Dante non aveva significato poi tanto per l'umanità, e che veniva di norma sopravvalutato. [...]. Ci tenne, prima di tutto, a dire che la composizione della *Commedia* non era originale, ma era una forma molto comune, che era stata usata, poco prima di Dante, nella *Visione di Alberico*. Tenne poi a sostenere che Dante non poteva dare nel poema un quadro completo del suo tempo e del pensiero dell'epoca, dal momento che era tanto incolto da non conoscere il greco. Non era un filosofo, poiché subordinava il pensiero alla rivelazione, e quindi non era un precursore del Rinascimento né della Riforma. Non era un patriota, poiché acclamava un impero tedesco, con la grazia di Dio. Al massimo era un campanilista fiorentino. E non era nemmeno democratico, poiché aveva sempre auspicato l'unione al potere di papato e impero. Non aveva mai attaccato il papato, ma alcuni papi che avevano condotto una vita immorale, come del resto aveva fatto lui stesso in gioventù. Era un monaco, un vero idiota figlio del suo tempo; per niente progressista, dal momento che manda all'inferno dei bambini non battezzati. Era un gretto monarchico, dato che mette Bruto e Satana nel cuore stesso dell'inferno. Mancava di autocritica, quando metteva tra i peggiori crimini l'ingratitude verso gli amici e il tradimento verso la patria, dato che aveva sistemato nell'inferno il suo amico e maestro Brunetto Latini, e aveva appoggiato l'imperatore tedesco Enrico VII contro Firenze, la sua città. Aveva cattivo gusto, classificando tra i sei più grandi poeti del mondo Omero, Orazio, Lucano, Ovidio, Virgilio e... sé stesso.<sup>3</sup> (Strindberg 1991: 407-408)

---

3 «Dante tämligen betydelselös för mänskligheten och [...] överskattad. Han ville först säga att kompositionen i *Commedia* ej var originell, utan en mycket vanlig form, vilken blivit strax förut använd i *Albericus' vision*. Han ville påstå att Dante ej kunde giva hela sin tids bildning och tankar i detta poem då han var så obildad att han ej kunde grekiska. Han var ej filosof då han slog tanken i band under uppenbarelsen och därför var han icke heller någon föregångare till renässans eller reformation. Han var icke patriot, ty han hyllade ett tyskt kejsardöme med guds nåde. [...] Och demokrat var han ej heller, ty han drömde alltid om ett förenat påve- och kejsardöme. Han angrep ej påvedömet utan några påvar, vilka levat osedligt som han själv i sin ungdom. Han var en munk, ett sannskyldigt idiotiskt barn av sin tid, icke ett fjät framom, då han sänder odöpta barn till helvetet. Han var en inskränkt rojalist som sätter Brutus jämte Satan i helvetets brännpunkt. Han saknade all självkritik då han bland de värsta brott upptager otacksamhet mot vänner och förräderi mot fädernesland, själv förpassande sin vän och lärare Brunetto Latini i avgrunden och understödjande tyske kejsaren Henrik VII mot sin fädernestad Florens. Han hade dålig smak då han bland världens sex största skaldar sätter Homer, Horatius, Lucanus, Ovidius, Virgilius, och – sig själv», Strindberg 1989: 336-337.

All'accusa di mancanza di originalità avanzata dal suo alter ego per descrivere il capolavoro dantesco, Strindberg aggiunse nello stesso 1886 l'aggettivo «ridicolo» («löjligt»). Quell'anno fu pubblicato anche *Giftas II* (Strindberg 1982; *Sposarsi II*, Strindberg 1995), la seconda parte di una raccolta di novelle sul tema del matrimonio moderno, la morale sessuale e il dogma cristiano, il cui primo volume aveva visto Strindberg processato per blasfemia. Assolto ma distrutto, Strindberg esce da un processo che aveva polarizzato le opinioni e compone altre diciotto novelle sul tema del rapporto tra i sessi, testi dal tono ora amareggiato e cupamente misogino. In una parte della prefazione a *Giftas II*, poi esclusa dalla versione finale, Strindberg canzonava la *Divina Commedia* suggerendo che l'opera sia frutto di un processo di sublimazione della pulsione sessuale: «Dante attraversa il purgatorio e l'inferno alla ricerca di Beatrice, trovandola infine in paradiso. Se l'avesse trovata nel suo letto, quel ridicolo poema della *Divina Commedia* non sarebbe mai stato scritto»<sup>4</sup> (Strindberg 1982: 351). Nel contesto della prefazione dove la donna è sott'accusa e ritenuta artefice di tutti i mali di questo mondo (incluse le guerre e le persecuzioni per motivi religiosi) è solo logico che il significato dell'amore di Dante per Beatrice venga ribaltato e screditato come una distrazione che avrebbe potuto impedire la genesi di una – seppure risibile – opera letteraria. Una simile scelta tra la realizzazione degli affetti o di un compito più alto è d'obbligo per lo scienziato-protagonista del romanzo *Inferno*; tale bivio si ripresenta di fatto ciclicamente nel corso della narrazione e sin dalla prima pagina dove l'io narrante alla parigina Gare du Nord dice addio alla moglie, causticamente definita «la bella carceriera» (Strindberg 1972: 21; «min vackra fångvakterska», Strindberg 1994: 9), e nel salutarla vive un provvisorio momento di euforia e ritrovata libertà di pensiero (*ibidem*).

Al di là di ogni intento irriverente e provocatorio, le parole di Strindberg possono fornire qualche indicazione in merito a un possibile approccio d'analisi alla presenza di tracce dantesche nella sua produzione letteraria. Se la prima citazione con il suo giudizio sul poeta fiorentino come 'insignificante' e 'sopravalutato', e la conseguente svalutazione di Dante come modello intellettuale, politico e morale, può essere liquidata come un atto di ribellione giovanile, la seconda citazione, che suggerisce la necessità di rinunciare ai legami affettivi per realizzare una missione più alta, lascia già intravedere la dimensione autoreferenziale che l'esempio dantesco avrebbe assunto per Strindberg qualche anno più tardi. Il forte perturbamento psicologico, religioso e creativo noto come 'Infernokrisen' (la 'crisi d'Inferno') che Strindberg attraversa negli anni Novanta porta difatti lo svedese ad approfondire le sue conoscenze di Dante, soprattutto quelle relative alla prima cantica della *Commedia*. Scrive a questo proposito Conny Svensson: «Prima

---

4 «Dante letar Beatrice genom skärseld och helvete, och finner henne slutligen i himlen. Om han hittat henne i sin säng skulle det löjlige poemet *Divina Commedia* varit oskrivet».

della crisi d'Inferno l'interesse che Strindberg riserva a Dante non è che superficiale e discontinuo»<sup>5</sup> (2000: 173). Attorno al romanzo autobiografico *Inferno* del 1897, narrazione della crisi ed esito del nuovo e più profondo incontro di Strindberg con la *Commedia* negli anni Novanta, ruota pertanto il presente studio<sup>6</sup>.

In sede critica il rapporto tra *Inferno* di Strindberg e *Inferno* di Dante è stato affrontato in pochi ma significativi studi. L'articolo di Nils Norman, *Strindberg och Dante* (Norman 1964; *Strindberg e Dante*) inaugura la discussione a partire dalla constatazione che il legame intertestuale tra le due opere non si ferma alla coincidenza nominale ma che l'impulso stesso alla scrittura del romanzo scaturisce dalla complessa rete di corrispondenze tra l'inferno personale strindberghiano e quello dantesco (114-115). Seppur frammentaria, l'analisi proposta da Norman costituisce una prima localizzazione delle allusioni alla *Commedia* non solo nel romanzo del 1897, ma anche in altri testi risalenti alla fase post-Inferno. Una mappatura più minuziosa e una descrizione più dettagliata anche del significato dei riferimenti danteschi per la struttura compositiva del testo sono realizzate da Göran Stockenström nel volume *Ismael i öknen* (Stockenström 1972: 109-207; *Ismaele nel deserto*), dove il misticismo che caratterizza gli anni tra il 1896 e il 1900 nella vita di Strindberg è utilizzato come chiave di lettura del romanzo. Ulf Olsson, nello studio *Levande död* (Olsson 1996; *Morto vivente*), riconosce nella cornice strutturale dell'opera di Strindberg l'impianto formale della *Divina Commedia* ma accosta alla catabasi dantesca anche il modello dell'*Eneide* (334-338). Infine, alcune pagine in *Strindberg om världshistorien* (Svensson 2000: 172-175; *Strindberg sulla storia universale*) di Conny Svensson contengono informazioni preziose sul romanzo *Inferno* in relazione a Dante benché la parte più propriamente analitica restringa lo sguardo alla relazione tra la storiografia strindberghiana e la visione della storia propria del poeta toscano<sup>7</sup>. Da questo ambito di riflessione assai stimolante la presente indagine prende le mosse. L'obiettivo è di fornire un quadro, già delineato negli studi redatti in lingua svedese, dell'incontro di Strindberg con Dante ai tempi della 'crisi d'Inferno' descritto in termini

5 «Före Infernokrisen håller sig Strindbergs intresse för Dante [...] på en ytlig och snarast anekdotisk nivå».

6 A Lund, in Svezia, Strindberg scrive *Inferno* in francese nei mesi di maggio e giugno del 1897. La traduzione svedese ad opera di Eugène Fahlstedt esce nello stesso 1897, ancor prima della versione francese pubblicata nel 1898. Nel 1897 Strindberg sta già lavorando sulla continuazione di *Inferno*, il romanzo autobiografico noto con il nome svedese *Legender* (*Leggende*), suddiviso in due parti: *Légendes* (scritta in francese) e *Jakob brottas* (*Giacobbe lotta*), iniziata in francese ma conclusa in svedese. Si veda Strindberg 1994: 321 e Strindberg 2001: 275 per la genesi dei testi. L'edizione italiana di Adelphi (Strindberg 1972) riunisce le tre narrazioni di contenuto autobiografico scaturite dalla crisi d'Inferno nella traduzione dal francese di Luciano Codignola.

7 Nel recente volume dello studioso, *De läste Dante* (Svensson 2020; *Leggevano Dante*), che passa in rassegna numerosi lettori svedesi di Dante, è invece escluso il nome di Strindberg.

di «ossessione» nell'omonimo romanzo (Strindberg 1972: 149; 1994: 207). La speranza è di ampliarne, per quanto possibile, le prospettive, attraverso l'osservazione di alcune peculiarità che riguardano sia il disegno compositivo sia il contenuto dell'opera. Punto di partenza è, da una parte, la distinzione tra autore, narratore e personaggio, ovvero l'idea che i riferimenti intertestuali alla cantica dantesca assumano per l'autore-narratore funzione strutturante in un tessuto narrativo caotico e incomprensibile all'io narrato; dall'altra, la convinzione che la figura di Dante venga invocata per contribuire alla costruzione del ritratto che l'io narrante desidera presentare di sé. Con funzioni dunque sia compositive sia contenutistiche, ciascuna delle due componenti identificate sembrano collaborare allo sforzo del narratore di interpretare lo smarrimento e le sofferenze dell'io narrato e, in aggiunta, conferire un senso 'superiore' agli eventi eccezionali che formarono l'orientamento dell'autore negli ultimi anni dell'Ottocento.

Il periodo in questione corrisponde a una fase particolarmente difficile nella movimentata vita dello scrittore svedese. Dal 1883 al 1899 Strindberg vive sostanzialmente all'estero in un esilio autoinflitto provocato in parte dalla sensazione, intensificatasi dopo il processo a *Giftas*, di essere incompreso e perseguitato in patria, in parte dal desiderio di conquistare un pubblico di lettori europei e stringere contatti con i cenacoli di artisti e intellettuali nelle grandi città continentali. Gli anni trascorsi a Parigi a partire dall'autunno del 1894 corrispondono a una fase in cui Strindberg si dedica a esperimenti scientifici e alchemici, interrotta con la pubblicazione di *Inferno* che segna il ritorno alla narrativa. Il fallimento del progetto di affermarsi come scienziato è stato indicato (Cullberg 1992) come una delle possibili cause che contribuirono, intorno al 1896, allo scoppio della crisi d'*Inferno*, altrove spiegato come psicosi (Brandell 1950) o paranoia (Hedenborg 1961), come una crisi religiosa oppure come adesione a una moda del tempo, quella di essere modernamente *détraqué*, pazzo ma geniale (Dahlkvist 2016; Olsson 2002). Se *Inferno* è la rappresentazione di uno stato mentale (come suggerito nella citazione in esergo dove il termine svedese per designare gli inferi, *helvete*, è ritenuto inadatto per caratterizzare la condizione in cui versa il protagonista), si tratta di uno stato che prende vita in alcune delle pagine più belle e incisive del romanzo, in particolare nelle descrizioni di passeggiate frenetiche e angosciose per le strade di Parigi. Nonostante la struttura vorticosa dell'opera vi è alla base della narrazione un'organizzazione fatta con coerenza e criterio organico, un ordine nel disordine forse attribuibile allo sguardo retrospettivo con cui Strindberg, nella primavera del 1897, può ormai abbracciare gli anni di crisi. Ne troviamo traccia in una lettera del 1 marzo 1897, scritta a Lund e indirizzata alla suocera austriaca Marie Uhl, in cui lo scrittore annuncia di aver trovato una non meglio precisata 'forma' da dare al nuovo progetto letterario: «Il mio "Inferno" è stato pianificato, ne

ho trovato la forma e mi metterò ora a scrivere. *Ad Majorem Dei Gloriam!*»<sup>8</sup> (Strindberg 1970: 85). La locuzione latina, celebre motto della Compagnia di Gesù, sembra anticipare la conversione al cattolicesimo ponderata dall'io narrante a conclusione del romanzo, meta del cammino attraverso l'inferno. Per contro, il percorso dell'io narrato, lungo tutta la narrazione sottoposto a prove oscure sempre nuove, sembra rispondere a un ordine tortuoso ma altrettanto funzionale: in maniera ciclica il protagonista si smarrisce e si ritrova come in una serie di ripetute *mises en abîme* che riproducono, in miniature vertiginose, la discesa e il tormento in un inferno presente su questa terra, la risalita, e la ricerca di una verità che non è amore terreno o sapere scientifico ma fede cattolica. Come ha giustamente osservato Göran Stockenström (1972: 516, nota 77) a proposito delle somiglianze compositive che il romanzo intreccia con la prima cantica della *Commedia*, è arduo riconoscere delle corrispondenze esatte ai nove cerchi (o alle dieci bolge) infernali di Dante nei nove (o dieci) luoghi caratterizzati dal narratore come 'infernali' – Quartier Latin, l'ospedale Saint-Louis, Sorbonne, Hôtel Orfila, Rue de la Clef e Dieppe in Francia, Klam e Dornach in Austria, Ystad e Lund in Svezia – stazioni tra le quali il protagonista si sposta in base a indicazioni che giungono dall'alto, non del tutto intelligibili ma spesso interpretate come punizioni per atti di *hybris*:

può difficilmente trattarsi in senso stretto di un parallelo strutturale con i nove cerchi, bolge... ecc di Dante; il collegamento va, più in generale, cercato nell'idea dell'inferno in combinazione con il cammino di formazione, sebbene Strindberg abbia cura di alludere a Dante anche per quanto riguarda quest'ultimo aspetto.<sup>9</sup> (*Ibidem*)

Se il motivo del pellegrinaggio di per sé è di derivazione dantesca, lungo il viaggio il protagonista di Strindberg attraversa numerosi episodi densi di allusioni implicite ed esplicite alla *Commedia*. Riferimenti diretti sono offerti dagli elementi paratestuali, a cominciare dal titolo, ma anche negli intitolati di alcuni capitoli: secondo un principio di crescendo (Stockenström 1972: 123), il capitolo chiamato *Il purgatorio* (*Skärselden*) precede quello denominato *Inferno*, cui fa seguito *Beatrice*, figura metonimica per il Paradiso, nel romanzo corrispondente alla figlia di Strindberg, Kerstin/Christina di soli due anni. Per Stockenström (1972: 203) la discesa negli inferi corrisponde alla descrizione iniziale di Parigi, un movimento controbilanciato dalla

8 «Mein "Inferno" ist geplant, ich habe die Form gefunden, und will ihn jetzt schreiben. *Ad Majorem Dei Gloriam!*».

9 «[D]et [kan knappast] vara fråga om någon genomförd strukturell parallell till Dantes nio kretsar, syndsäckar etc., utan föreningspunkten ligger allmänt i infernotanken i förening med bildningsvandringen även om Strindberg är mån om att även i detta avseende alludera till Dante».



salita sul monte 'del Purgatorio' a Klam, in Austria. Tra i motivi danteschi lo studioso indica (1972: 125) la crisi religiosa di mezza età e le guide concesse all'io narrato (San Martino, San Luigi, Orfila, Swedenborg, Beatrice/Kerstin), il simbolo della rosa presente come segno celeste (131, 133) e nella simbologia di *rosenrummet*, la stanza delle rose dedicata alla Vergine e assegnata al protagonista durante il soggiorno austriaco (133), il paesaggio infernale a Klam con le sue gole e la valle a forma di imbuto (134), la salita sul monte nello stesso luogo, dove l'io narrante spezza un ramoscello di vischio per la sua Beatrice prima di ridiscendere a valle, episodio che lo studioso commenta con le seguenti parole: «è difficile che Strindberg non abbia avuto in mente Virgilio che spezza il ramoscello dorato prima della discesa negli inferi»<sup>10</sup> (Stockenström 1972: 142).

Con la convinzione che il ricorso a motivi ed episodi di derivazione dantesca fosse per Strindberg un modo per fare i conti con la propria condizione durante gli anni della crisi e inserirla in una narrazione letteraria, restringeremo l'indagine alla rivalutazione del motivo della selva allo scopo di esemplificare l'uso dell'ipotesto dantesco come principio ordinatore all'interno di un maelstrom che si replica ciclicamente e in miniatura fino a dissolversi nell'idea della conversione religiosa<sup>11</sup>.

L'immagine della selva oscura viene usata non solo come metafora per quei percorsi che, nell'ottica retrospettiva del narratore, conducono l'io narrato a deviare dal suo cammino verso la croce ma anche come rappresentazione di luoghi topografici concreti, che si tratti del paesaggio urbano di Parigi o del lugubre bosco intorno a Klam. Nella versione del testo redatta in francese, il riferimento alla selva dantesca è ancor più evidente per la presenza del capitolo *Sylva sylvarum* (escluso dall'edizione svedese) che in apertura cita l'incipit di Dante<sup>12</sup>. Alludendo alla crisi personale di Strindberg, scrittore quarantacinquenne esiliato, *Sylva sylvarum* si apre con le parole «Arrivé a moitié chemin de ma vie» che fungono, per Nils Norman, come «un pro-

<sup>10</sup> «Strindberg kan knappast ha undgått att tänka på Virgilius, som bryter den gyllne kvisten före nedstigandet i underjorden». Anche Olsson (1996: 337) ritiene che si tratti di un riferimento all'*Eneide*.

<sup>11</sup> Non sarà possibile soffermarsi su altre corrispondenze, seppur interessantissime. Nel romanzo ci sono personaggi che si raddoppiano, si sciolgono e si ricompongono con nuove identità, ad es. 'il pittore danese' (Edvard Munch), 'Popoffsky, il russo' (lo scrittore polacco Stanislaw Przybyszewski), dei *Doppelgänger* come Franz Schlatter e la sua sosia, il pittore Paul Herrmann, oppure la suocera Marie Uhl e la sua gemella, presenze che potrebbero essere messe in relazione con la lettura strindberghiana della bolgia dei ladri di Dante: «Nell'*Inferno* Dante parla di ladri tanto recidivi da finire col rubarsi le personalità e le sembianze» («Dante talar om tjuvar i helvetet, som äro så oförbätterliga att de slutligen stjåla varandras personer och utseenden», Strindberg 1988: 100).

<sup>12</sup> *Sylva sylvarum* così come *La Tête-de-Mort* ed *Études funèbres* (rispettivamente cap. V, VI e VII nell'*Inferno* francese) provengono da *Jardin des Plantes*, una pubblicazione basata su studi condotti nel giardino botanico parigino. Nella drammatica catena di eventi del romanzo, questi capitoli di natura pseudoscientifica e occultista costituirono un'interruzione utile per presentare l'autore come pensatore esoterico ai lettori francesi.

logo rivelatore al periodo d'Inferno nella vita e nell'opera di Strindberg»<sup>13</sup> (Norman 1963: 105).

Quando compare per la prima volta, il motivo del bosco oscuro viene usato per raccontare la città-selva. Se inizialmente, dalla finestra del Hôtel Orfila, Parigi appare agli occhi dell'io narrato come una foresta di comignoli (1994: 65; «en skog av skorstenar»), sotto lo sguardo del narratore informato lo stesso scorcio urbano, per via di una serie di dettagli leggibili solo a posteriori (gabinetti, latrine, un vaso da notte), si trasforma invece in una particolare variante dell'inferno, quello escrementizio (*träckhelvetet*), indicato da Swedenborg in *Arcana Coelestia* come destinazione per coloro che cercano il piacere dei sensi. La passeggiata nel quartiere di Saint-Martin, che precede il trasferimento all'Hôtel Orfila, aveva d'altronde già rivelato il volto di una città infernale, luogo di smarrimento e peccati (cf. Olsson 1996: 337). A proposito di questo brano, altro esempio di come una sequenza minima condensi in sé la macrostruttura del testo, Stockenström rileva (1972: 126) come i nomi delle vie nel labirinto urbano dove il viandante si perde indichino gli ostacoli alla salvezza, similmente alla funzione delle fiere nella selva dantesca: rue Alibert promette gloria e immortalità allo scienziato; le prostitute e i teppisti che affollano rue Beaurepaire e rue de Bondy annunciano la sua perdizione mentre rue de Dieu lo riporta sulla retta via, come confermata al termine della passeggiata che sfocia sotto il portale dedicato a San Martino. Il collegamento tra città-selva, falso sapere e attività illecite si ripresenta durante gli esperimenti alchemici condotti presso lo stesso Hôtel Orfila quando sulle pareti della bacinella usata per produrre oro appare l'immagine oscura di un paesaggio boschivo e montuoso disegnato dal deposito di ossido di zinco. Solo dopo la ricongiunzione con la piccola famiglia a Klam, il narratore è in grado di riconoscere come quel disegno avesse proletticamente annunciato il paesaggio austriaco con la valle a forma di imbuto circondata da un lugubre bosco d'abeti (1994: 205; «den dystra granskogen») e alture simili a crateri, con gole che ricordano l'ingresso all'inferno descritto da Dante (195)<sup>14</sup>. Il paesaggio della bacinella dell'alchimista si carica di significato quando riappare dal vivo, nel contesto del ricongiungimento con la famiglia il timore è, nuovamente, di essere nel posto sbagliato, «[s]marrito in una selva oscura» (Strindberg 1972: 177; «[v]ilsegången i en mörk skog») dove è stato condotto prima dall'alchimia poi dagli affetti. L'allontanamento dalla fede porta con sé la sensazione di essere «[s]perduto nella foresta delle esitazioni» (1972: XX; «vilse i en skog av ovissheter», Strindberg 1994: 263) e l'inferno si scatena.

<sup>13</sup> «[E]n aningsfull prolog till Infernoepoken i Strindbergs liv och diktning».

<sup>14</sup> Il collegamento con l'immaginario dantesco è confermato in una lettera a Marie Uhl datata 23 gennaio 1897: «La gola mi ha sempre ricordato l'ingresso all'Inferno di Dante o perlomeno il Purgatorio» («Der Schluchtweg erinnerte mir immer vom Eingang zur Hölle Dantes oder Fegefeuer am wenigsten», Strindberg 1970: 44).

Se è il motivo del viaggio attraverso l'inferno ad avvicinare maggiormente l'io narrato di *Inferno* alla figura di Dante-pellegrino, i due autori-narratori hanno invece in comune la condizione di esiliati. Gli studi di Conny Svensson hanno tuttavia dimostrato che l'*Inferno* dantesco continuò a interessare Strindberg anche dopo il ritorno in Svezia data la presenza, nella biblioteca privata dell'autore, di una edizione svedese della *Divina Commedia* pubblicata nel 1902, tradotta e curata da Edvard Lidforss<sup>15</sup>. Svensson osserva infatti che rispetto alle annotazioni apportate in margine al *Purgatorio* e al *Paradiso*, particolarmente frequenti sono le sottolineature e i commenti relativi alla prima cantica:

Con un *NB!* vigoroso mette in evidenza un brano nel commento che rimandava chiaramente alla sua stessa esperienza di scrittore esiliato: "Poiché a Firenze vivevano ancora amici e nemici di coloro di cui Dante scriveva, ogni nome da lui citato dovette procurargli un centinaio di nemici. Qui va forse cercato il vero motivo per cui i fiorentini non riuscirono a conciliarsi con Dante finché era in vita".<sup>16</sup> (Svensson 2000: 175)

L'ostilità e l'opposizione del pubblico in patria sembrano dunque costituire un forte legame tra lo scrittore svedese e Dante-autore, identificazione accresciuta dalla condizione di esiliato che al momento della scrittura di *Inferno* Strindberg condivide con il poeta fiorentino. La figura biografica di Dante Alighieri rientra così in una serie di personaggi mitologici, biblici, leggendari e letterari che collaborano a formare un ritratto del protagonista come capro espiatorio, un personaggio messo a dura prova che sperimenta, non da osservatore ma da protagonista, le pene infernali: le malattie che colpiscono gli alchimisti nel Canto XXIX dell'*Inferno* di Dante sono

<sup>15</sup> Negli anni universitari a Uppsala Strindberg si era avvicinato per la prima volta alla *Commedia*, acquisendo anche i rudimenti della lingua italiana. Sebbene lo scrittore in alcuni testi autobiografici millanti una pronuncia migliore di quella difettosa del suo professore di lettere (2000: 1368), o nel reportage di viaggio *Från det vaknande Italien* (Strindberg 2009; *Dall'Italia che risorge*) e nel diario *En blå bok III* (Strindberg 2000; *Un libro blu III*), vanta una conoscenza dell'italiano dantesco che gli rende difficoltosa la conversazione con i doganieri che invece masticano un comune dialetto piemontese (2009: 73) è probabile che Strindberg (che nelle lettere confessa di parlare male l'italiano, 2009: 403) avesse una conoscenza soprattutto passiva dell'italiano. In *Ockulta dagboken I* (Strindberg 2012; *Il diario occulto I*), composto tra il 1896 e il 1908, scrive che è occupato nella lettura della *Commedia* illustrata da Doré (2012: 225) altresì presente nella biblioteca personale di Strindberg. Stockenström (1972: 123) riporta inoltre che Strindberg nell'aprile del 1897 leggeva la *Commedia* nella traduzione svedese di Nils Lovén del 1856-57.

<sup>16</sup> «Med ett kraftfullt 'Obs!' framhävs ett kommenterande textavsnitt, som uppenbarligen aktualiserade Strindbergs egna erfarenheter som författare i exil: 'Men i Florens lefde ännu vänner och fränder till dem, om hvilka han skref sådana saker, och hvarje af honom sålunda nämndt namn måste hafva skaffat honom hundra fiender. Däri torde man måhända kunna se den egentliga anledningen, hvarför florentinarne voro så oförsonliga mot Dante så länge han lefde'».

ad esempio visibili sulle stesse mani dell'io narrato, desquamate, annerite e sanguinanti. Diversamente dai suoi maestri, Dante e Swedenborg, che collocano amici e nemici negli inferi e si limitano alla descrizione dei loro tormenti per poi risalire all'altura del Paradiso, il pellegrino di Strindberg non è di passaggio e non si eleva, anzi, si fa vanto di aver riservato un posto in Purgatorio agli altri, scendendo solitario in mezzo ai fuochi infernali («glödhögarna i Inferno», Strindberg 2001: 145), un inferno corrispondente alla realtà terrena, non all'oltretutto.

Dante-pellegrino si aggiunge dunque alla schiera di figure che fanno le veci dell'io narrato e contribuiscono a creare una «mitologia incentrata sulla sofferenza» (Norman 107; «ett lidandets mytologi»), alcuni dei quali sono del resto anche presenti nell'*Inferno* dantesco: Flegias, Prometeo, Edipo, Caino, Ismaele, Giacobbe, Giobbe, Giasone, Saul, Bhrigu, Robert le Diable, Merlino, Faust.

Iniziato come un parricidio a parole dal tono canzonatorio, il rapporto di Strindberg con Dante può essere descritto come uno scontro tramutato in incontro. Superata la crisi d'Inferno, la riscoperta del testo dantesco e l'identificazione con il poeta toscano diventano funzionali per spiegare le eccezionali esperienze di Strindberg nella realtà materiale degli anni Novanta ed inserire il vissuto autobiografico in una narrazione: l'esigenza è di creare, dal caos, un cosmo romanzesco, attraverso la cosmografia in parte di Dante, in parte di Swedenborg. I molti paralleli tra i due pellegrini che scendono all'inferno possono essere esemplificati dal motivo ricorrente dello smarrimento nella selva, immagine nella quale convergono i diversi tipi di deviazione dal cammino verso la conversione religiosa di cui si rende colpevole il protagonista di Strindberg senza esserne pienamente consapevole, consegnato com'è al turbine della vita «come certi dannati dell'inferno di Dante» (1972: 202; «liksom vissa fördömda i Dantes helvete», Strindberg 1994: 307). Se nel vortice in cui precipita l'io narrato è possibile vedere una regia formale lo si deve all'intervento dell'autore-narratore, commentatore degli eventi del passato, capace di interpretare tutte le curiose corrispondenze che investono l'io narrato, orientare la narrazione e definirne la struttura anche in base a coordinate dantesche.

## Bibliografia

- Brandell G., 1950, *Strindbergs infernokris*, Stockholm, Bonnier.
- Cullberg J., 1992, *Strindbergs inferno och Dagermans*, Stockholm, Natur och Kultur.
- Dahlkvist T., 2016, *Strindberg som vansinnigt geni. Strindberg, Lombroso och frågan om geniets patologi*, in M. Ciaravolo (a cura di), *Strindberg across Borders*, Roma, Istituto italiano di Studi Germanici: 83-92.
- Hedenborg S., 1961, *Strindberg i skärselden. En psykiatrisk studie*, Göteborg, Akademiförlaget Gumpert.
- Norman N., 1964, *Strindberg och Dante*, «Svensk litteraturtidsskrift» 27.3: 103-115.
- Olsson U., 1996, *Levande död. Studier i Strindbergs prosa*, Eslöv, Brutus Östlings bokförlag Symposium.
- , 2002, *Jag blir galen. Strindberg, vansinnet och vetenskapen*, Eslöv, Brutus Östlings bokförlag Symposium.
- Stockenström G., 1972, *Ismael i öknen. Strindberg som mystiker*, Uppsala, Uppsala Universitet.
- Strindberg A., 1970, *August Strindbergs brev 12 december 1896 - augusti 1898*, T. Eklund (ed.), Stockholm, Bonnier.
- , 1972, *Inferno. Leggende. Giacobbe lotta*, trad. dal francese di L. Codignola, Milano, Adelphi.
- , 1982, *Giftas I-II*, in U. Boëthius (ed.), *Samlade Verk 16*, Stockholm, Almqvist & Wiksell.
- , 1988, *Ur-tjuva*, in B. Mejdal (ed.), *Samlade Verk 68. Tal till svenska nationen. Folkstaten. Religiös renässans. Tsarens kurir*, Stockholm, Norstedts: 99-103.
- , 1989, *Jäsningstiden. En själs utvecklingshistoria (1867-1872)*, in H. Lindström (ed.), *Samlade Verk 20: Tjänstekvinnans son I-II*, Stockholm, Norstedts: 169-341.
- , 1991, *Età di fermenti. Autobiografia*, in L. Koch (ed.), *Romanzi e racconti. Vol. 1: Il 'ciclo autobiografico'*, Milano, Mondadori: 199-412. Trad. dallo svedese di S. Renzetti.
- , 1994, *Inferno*, in A-C. Gavel Adams (ed.), *Samlade Verk 37*, Stockholm, Norstedts.
- , 1995, *Sposarsi: diciotto storie coniugali*, trad. dallo svedese di C. Giorgetti Cima, a cura di F. Perrelli, Milano, Mursia.
- , 2000, *En blå bok. Avdelning III*, in G. Ollén (ed.), *Samlade Verk 67: En blå bok. Avdelning III. En extra blå bok. Register till En blå bok*, Stockholm, Norstedts: 1229-1454.
- , 2001, *Samlade Verk 38. Legender*, A-C. Gavel Adams (ed.), Stockholm, Norstedts.
- , 2009, *Från det vaknande Italien*, in C. Svensson (ed.), *Samlade Verk 18: Kvarstadsresan, Fabler och Societeten i Stockholm sam andra prosatexter 1880-1889*, Stockholm, Norstedts: 71-107.
- , 2010, *Samlade Verk 35. Naturvetenskapliga skrifter I: Antibarbarus, Sylva sylvarum, Jardin des Plantes*, P. Stam & E. Bladh (eds.), Stockholm, Norstedts.
- , 2012, *Samlade Verk 59.1. Ockulta dagboken I*, K. Petherick & G. Stockenström (eds.), Stockholm, Norstedts.

Svensson, C., 2000, *Strindberg om världshistorien*, Hedemora, Gidlund.  
—, 2020, *De läste Dante. Från Boccaccio till Tage Danielsson*, Stockholm, Carlssons.