

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
www.ledipublishing.com
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	

UNA COMMEDIA PER VOCI DANESI.
IL ROMANZO *KOMEDIE I FIRENZE* DI POUL ØRUM

Andrea Meregalli

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Poul Ørum (1919-1997) è un autore significativo del panorama letterario danese del Secondo dopoguerra, cui ha contribuito con 39 romanzi pubblicati tra il 1953 e il 1992. Originario dello Jutland, ha dedicato parte consistente della sua opera a condannare la mentalità ristretta della società di provincia in romanzi di ispirazione realista, tra cui una celebre serie di gialli¹. La sua produzione comprende però anche testi che si allineano meno alla poetica del realismo e tra questi si può annoverare un romanzo dichiaratamente ispirato alla *Commedia* di Dante. Pubblicato la prima volta nel 1960 con il titolo *Komedie i Florens (Commedia a Firenze)*, il testo fu poi rielaborato e ridato alle stampe nel 1977 in una seconda edizione intitolata *Komedie i Firenze*, adottando il nome italiano della città, ormai d'uso corrente in danese. Come spiega l'autore stesso in una nota preliminare, il contenuto è identico, ma il testo è stato sottoposto a una revisione stilistica (Ørum 1977: 4)².

La vicenda principale prende le mosse da uno degli episodi più celebri della *Commedia*, la storia del conte Ugolino narrata in *If XXXII-XXXIII*, per elaborarne una originale continuazione. Ørum immagina che Anselmuccio, nipote di Ugolino, giunga a Firenze sotto il falso nome di Ansel Muccia, pittore, per compiere la sua vendetta nei confronti dell'ultimo degli aguzzini della sua famiglia ancora in vita, l'abate Ruggieri (qui inteso evidentemente come cognome), fratello dell'arcivescovo di Pisa, ora a capo del convento

1 Per un breve inquadramento dell'autore nel relativo contesto letterario vid. Houe 1992: 436-437; Schou 2006: 564-566. Nessuna sua opera è stata tradotta in italiano; tutte le traduzioni dei passi citati sono di chi scrive.

2 Tutti i rinvii sono alla seconda edizione del 1977.

francescano di Santa Croce³. La trama è arricchita da una serie di altri personaggi, tra cui è utile menzionare, per il prosieguo del nostro discorso, un eremita considerato santo, il locandiere Ginepro, Madonna Chiara, anch'ella alla ricerca di vendetta contro l'abate in quanto vedova di uno dei figli del conte.

La versione della *Commedia* utilizzata, come segnala lo stesso Ørum (1977: 4), è la traduzione di Christian Knud Frederik Molbech (1821-1888), pubblicata originariamente tra il 1851 e il 1862. Fu la prima traduzione danese della *Commedia* e all'uscita del romanzo, nel 1960, era ancora l'unica disponibile⁴. Molbech appronta una traduzione in pentametri giambici, che conserva la struttura metrica in terza rima con cadenze femminili (Frederiksen 1965: 193-194; Sørensen 1965: 145-149). Ørum utilizza la sesta edizione, del 1948, corredata di illustrazioni di Ebba Holm e preceduta da un'introduzione di Valdemar Vedel (1865-1943), autore della prima monografia critica su Dante in danese, apparsa nel 1892 (Frederiksen 1965: 197-198; Sørensen 1965: 142). L'unico intervento, nelle citazioni, è un adeguamento alle nuova norma ortografica danese.

Lo scopo del presente studio è indagare in quale modo la *Commedia* è inserita e rielaborata nel romanzo, osservando le diverse strategie messe in atto da Ørum: citazione diretta del poema; rievocazione dell'universo dantesco nei dialoghi dei personaggi; rielaborazione di temi, passi, motivi della *Commedia* in un nuovo contesto narrativo.

Il debito dell'autore nei confronti della sua fonte è esplicitamente riconosciuto con un rinvio all'*auctoritas* di Dante, mai menzionato per nome, ma ricordato come il 'Poeta' per eccellenza. Il locandiere Ginepro sta raccontando la visione degli inferi avuta durante un sogno, e quando si chiede chi mai abbia fatto un sogno simile, Ansel gli risponde: «Chi non ha fatto un sogno simile? [...] Il Poeta ha cantato del tuo sogno, Ginepro» (Ørum 1977: 50). L'affermazione è seguita dalla citazione diretta, per bocca dello stesso Ansel, dei vv. 22-30 di *If* III nella versione di Molbech, con i lamenti della prima schiera di dannati nell'Antinferno. Benché isolata, questa menzione del Poeta è significativa perché situa la vicenda in un contesto evidentemente successivo alla vita e all'opera di Dante, il cui testo è dunque noto ai personaggi.

Per la maggior parte, però, le nozioni tratte dalla *Commedia* e riferite nel romanzo non vengono apertamente attribuite alla penna di Dante, ma compaiono nei dialoghi dei personaggi come tasselli di un patrimonio di

3 Ørum usa, impropriamente, il termine danese *abbed* 'abate' per indicare il superiore della comunità francescana.

4 Una nuova traduzione, ad opera di Knud Hee Andersen, uscì nel 1963 (Rinaldi 1992). La traduzione danese più recente, pubblicata nel 2000, è di Ole Meyer. Per uno studio recente specificamente dedicato alla ricezione di Dante in Danimarca vid. Schwarz Lausten-Toftgaard 2016.

5 «Hvem har ikke haft en sådan drøm? [...] Digteren har sunget om din drøm, Ginepro».

conoscenze comune e di un immaginario condiviso. Questo riguarda non solo i contenuti della *Commedia*, ma talvolta anche i versi stessi del poema. Oltre alle citazioni in versi, di cui si è menzionato un esempio, ritroviamo sulle labbra di un mendicante, citate come modo di dire corrente, le parole di Francesca, riportate quasi letteralmente da *If* V, 121-123: «Come si dice, non c'è nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria»⁶ (Ørum 1977: 103).

Come anticipato, è soprattutto attraverso i discorsi dei personaggi che il lettore viene a conoscenza di una serie di dettagli relativi all'universo danese, come la struttura dei regni dell'oltretomba, l'inventario delle pene e singole figure incontrate da Dante, con cui il lettore medio danese ha certo meno familiarità di quello italiano. In particolare si incontrano numerosi riferimenti ai supplizi cui le anime dei dannati sono sottoposte nell'Inferno. Parlando della sua famiglia, Ginepro ritiene che, se il Creatore aveva in serbo per sua nonna «il terzo dei nove cieli, [...] la sfera di Venere»⁷ (Ørum 1977: 35), a suo padre augura invece di subire la pena inflitta in Caina ai traditori dei parenti: «possa la sua vergogna illividirsi congelandosi e i suoi occhi essere chiusi da lacrime di ghiaccio nel più basso lago ghiacciato dell'Inferno, dove spero che si trovi in compagnia di altri che hanno tradito il loro proprio sangue!»⁸ (30). Ritiene poi che l'anima dell'abate Ruggieri si trovi già all'Inferno, in Tolomea, mentre il suo corpo prosegue la vita terrena posseduto da un diavolo, che vede attraverso i suoi occhi e parla attraverso la sua bocca (160), come è spiegato in *If* XXXIII, 124-135.

Uno dei richiami più ampi e dettagliati si trova nell'episodio in cui Lapo, detto 'il Ladro', porta a Ginepro un calice d'oro rubato dalla chiesa di Santa Croce. Questi rifiuta di ricettare un oggetto sacro e gli intima di restituirlo prospettandogli la pena riservata ai ladri con una minuziosa descrizione che segue da vicino il testo dantesco (*If* XXIV-XXV), come si può osservare chiaramente anche in pochi stralci:

Sei dannato, Lapo. Tu stesso sarai disfatto nell'Inferno. Laggiù c'è un luogo chiamato Malebolge, e nella settima bolgia sono collocati i ladri come te, nudi e legati dietro con lacci costituiti da serpenti vivi annodati, per essere punti in eterno da pungiglioni velenosi e divorati senza sosta da vermi ripugnanti, dieci volte più grandi e cento volte più numerosi di tutti i chelidri, iaculi e

6 «Der er, som ordet siger, ej større sorg end at erindre lykkelige dage i vanheds stund» (cfr. *If* V, 121-123: «En større Sorge ej findes, / end at erindre lykkelige Dage / i Vanheds Stund»). Tutte le citazioni dalla *Commedia* in danese sono tratte da Alighieri 1948.

7 «den tredje af de ni himmelkredse, [...] Venus' sfære».

8 «mätte hans skam fryse isblå og hans øjne være lukket af istårer i det nederste Helvedes issø, hvor han nu forhåbentlig befinder sig i selskab med andre, som forrådt deres eget blod!».

faree e cencri con anfibena che pullulano nel deserto di Libia.⁹
(Ørum 1977: 62-63)

Il racconto prosegue rievocando la figura di Vanni Fucci e attribuendo a lui e a Lapo il castigo della metamorfosi:

No, no, Lapo, tu non riuscirai affatto a riconoscere lo stizzoso mastino della fazione dei Neri a Pistoia quando lo incontrerai nella settima delle Malebolge. In forma di serpe a quattro zampe si scioglie dall'intrico della fossa dei serpenti e corre incontro a te, che ha atteso con ansia; e si alza terribile, ma non per abbracciarti – oh no, Lapo! La sua ripugnante testa piatta avanza e ti punge il ventre, nell'ombelico, così veloce che non te ne rendi conto [...]. La coda del serpente si fende e allo stesso tempo le tue cosce e gambe si attaccano strette unendosi a formare una coda di serpente dalla pelle coperta di corni e squame, che si contorce sotto di te, mentre il serpente Vanni si solleva sulle tue gambe. Le sue corte zampe anteriori si allungano come braccia, le tue braccia si ritraggono nelle ascelle, e poi le zampe posteriori dell'animale si attorcigliano insieme e diventano il membro che l'uomo cela, quel membro che a te nello stesso istante si fende fino alla radice.¹⁰ (63)

La rappresentazione dell'Inferno ha il suo momento culminante in un episodio in cui Ørum ricorre a un'altra forma d'arte per mettere in scena visivamente il mondo dell'oltretomba. È ancora Ginepro che, raccontando ad Ansel la sua vita, descrive uno spettacolo teatrale cui ha assistito a dieci anni. Sul palcoscenico allestito in mezzo a una piazza ha luogo una sacra rappresentazione della vita e della passione di Cristo in cui è presente anche l'ingresso dell'Inferno, raffigurato da una testa di drago con le fauci spal-

9 «Du er fordømt, Lapo. Du skal selv smeltes om i Helvede. Dernede er et sted, dets navn er Sorgkældrene, og i den syvende kælder bliver ransmænd som du hensat, nøgne og bagbundne med bånd som er levende, knudebundne slanger, for i al evighed at blive stukket med giftbrodde og opædt påny og påny af hæsligt kryb, ti gange større og hundrede gange flere end samtlige de snoge og pilslanger, de dobbeltslanger, giftøgler og vipere, der vrimler i Libyens ørken».

10 «Nej, nej, Lapo, du vil aldeles ikke kunne kende den arrige blodhund af de Sortes parti i Pistoia, når du mødes med ham i den syvende af Sorgkældrene. I skikkelse af en firbenet slange løsgør han sig fra ormegårdens mylder og iler dig i møde, som han har ventet med længsel; og han rejser sig frygtelig, men ikke for at omfavne dig – o, nej, Lapo! Hans hæslige flade hoved farer frem og stikker dig i bugen, i din navle, så hastigt at du ikke begriber det [...]. [S]langens hale kløves og samtidig dine lår og ben klæber sig tæt til hinanden og forenes med hornet og skællet hud til en slangehale, der vrider sig under dig, alt imens slangen Vanni rejser sig på dine ben. Dens korte forben gror ud som arme, dine arme kryber ind i armhulerne, og dernæst snor dyrets bagben sig sammen og bliver til det lem, som en mand bærer tildækket, det lem som hos dig i det samme øjeblik kløves til roden».

cate. In una scena in cui Lucifero balla con Maria Maddalena, si palesa agli occhi del bambino una vera e propria visione infernale:

Mentre la musica si faceva più concitata e il canto del coro elevava la sua invocazione, vidi l'Inferno aprirsi dietro la danzatrice. Le fauci spalancate della testa di drago emisero una nuvola di fumo di fuoco e vapore di zolfo, che faceva risaltare una figura vestita in un costume di colore fiammante: Lucifero, che mostra la sua vera persona nascondendosi dietro la maschera cornuta con il ghigno del Diavolo.¹¹ (Ørum 1977: 47)

In effetti Ginepro ritiene che a interpretare Lucifero non sia un attore bensì il demonio stesso, in viaggio sulla terra e alloggiato alla locanda, che nella sacra rappresentazione compare in vari ruoli, come il re magio etiope, fino a impersonare sé stesso, fingendo di rappresentare con una maschera quello che è in realtà.

L'episodio appare particolarmente significativo perché, da un lato, richiama attraverso l'espedito della sacra rappresentazione il tema della visione, riallacciandosi quindi anche al genere letterario medievale della *visio*, cui si può ricondurre la stessa *Commedia*. Non si tratta peraltro dell'unico riferimento all'esperienza della visione, ricordata anche a proposito dell'eremita, che pare vivere sui monti in contemplazione dei beati delle sfere celesti (Ørum 1977: 8), tanto che Ansel gli attribuisce il nome di Padre Saturno (*Fader Saturnus*), associandolo agli spiriti contemplanti del VII cielo.

D'altro canto, la sacra rappresentazione è rievocata nella prospettiva del narratore intradiegetico Ginepro, che narra un suo ricordo di bambino. Questo fa sì che l'irruzione fisica del demoniaco nella vita quotidiana, e quindi l'interazione materiale tra dimensione terrena e ultramondana, che arriverebbe fino a un rapporto sessuale tra Lucifero e la nonna di Ginepro (Ørum 1977: 41), sia filtrata e al contempo relativizzata da questa stessa prospettiva, che il lettore potrebbe legittimamente mettere in dubbio come rielaborazione fantasiosa della mente impressionabile di un fanciullo.

Questo aspetto si collega a un tema ricorrente dell'opera, ossia la riflessione sulla rappresentazione artistica e il suo rapporto con la realtà, o in altri termini sul rapporto tra realtà e sogno in quanto fonte d'ispirazione dell'opera d'arte, come Ansel spiega a Ginepro: «Tu sei un vero artista, che crea la realtà dai suoi sogni»¹² (Ørum 1977: 36). Il sogno, del resto, è anche uno degli espedienti di cui si serve la letteratura medievale delle visioni come chiave di accesso alla realtà ultraterrena. Che i confini tra le due dimensioni

¹¹ «Mens nu musikken blev heftigere og korsangen steg besværgende, så jeg Helvede åbne sig bag danserinden. Dragehovedets opspilede gab pustedede en sky af ildrøg og svovldampe, som udskilte en skikkelse klædt i en flammefarvet dragt: Lucifer, som viser sin sande person idet han skjuler sig bag den hornede maske med Djævelens grin».

¹² «Du er en sand kunstner, som skaber virkeligheden af dine drømme».

non siano netti è sottolineato anche dal fatto che talvolta i personaggi sono descritti come ombre, proprio come le anime che Dante incontra nel suo viaggio. Chiede ancora Ansel a Ginepro:

Che cos'è il sogno, e che cos'è la realtà? Il sogno è solo una specie di luce che rende ciechi davanti alla realtà? Oppure è così, che quando tu vedi me, Ginepro, seduto qui, vedi un'ombra, un'ombra ripugnante e grottesca cresciuta sulla parete del tempo? E se potessi distoglierne lo sguardo, vedresti che quest'ombra è gettata da un bel bambino sognante.¹³ (38-39)

La realtà è ambigua, la verità si rivela sfuggente e duplice come un'idra a due teste (138). Queste considerazioni hanno una portata non solo gnoseologica ma anche etica, per esempio nei dubbi sui concetti di vendetta e giustizia che muovono le azioni di Ansel nel perseguire l'assassino della sua famiglia:

Un uomo parte alla ricerca della vendetta e così cammina sulle vie del Diavolo. Ma non ha forse con sé Dio nel momento in cui la vendetta è un mezzo per fare giustizia? [...] Ma tu sai forse dirmi, Padre, perché deve essere così, perché un uomo non può distinguere in sé stesso Dio e il Diavolo?¹⁴ (22)

Ma qui interessa concentrarsi soprattutto sulla dimensione della creazione artistica, che è essa stessa oggetto di narrazione. Si è già visto come si faccia esplicita menzione del sommo Poeta e come si riportino citazioni di passi letterari, tratti non solo dalla *Commedia*, ma anche, in un caso, dal *Cantico delle creature* di Francesco d'Assisi nella traduzione di Johannes Jørgensen (Ørum 1977: 137-138). Anche altre forme d'arte, oltre alla letteratura, sono oggetto d'attenzione, come il teatro, già menzionato, e la pittura, soprattutto nella descrizione di un affresco che Ansel sta restaurando in casa di Madonna Chiara e che rappresenta la vicenda di Giuditta, simbolica prefigurazione della vendetta che i due si accingono a compiere. L'elemento che manca è la testa di Oloferne, per la quale l'abate Ruggieri appare un modello perfetto (118). Ma Ansel non è l'unico artista, anche Ginepro è considerato tale per la sua abilità narrativa:

¹³ «Hvad er drøm, og hvad er virkelighed? Er drømmen kun som et lys, der blænder for virkeligheden? Eller er det således, at når du ser mig, Ginepro, sidde her, ser du en skygge, en hæsliq og grotesk skygge groet op på tidens væg! Og kunne du vende dig bort fra den, ville du se, at denne skygge kastes af et smukt og drømmende barn».

¹⁴ «En mand går ud for at søge sin hævn og færdes dermed på Djævelens veje. Men har han ikke Gud med sig, når hævnen tilvejebringer retfærdighed? [...] Men kan du så sige mig, Fader, hvorfor det skal være således, at et menneske ikke kan adskille Gud og Djævelen i sig?».

Dopo migliaia di ripetizioni il resoconto di Ginepro era diventato un'opera d'arte compiuta, che si poteva paragonare a uno spettacolo ben allestito. Solo in rare occasioni deviava dal testo ripetuto parola per parola con improvvisazioni di poco conto, come può accadere anche su un palcoscenico. [...] Dagli spettatori di turno tra gli avventori abituali esigeva altrettanta fedeltà al ruolo di ascoltatori, come una condizione indispensabile perché l'opera potesse essere creata e portata a compimento.¹⁵ (32)

È forse proprio per questa sua abilità che, come s'è visto, la rievocazione dell'universo ultraterreno di Dante è affidata, se non esclusivamente, in via decisamente prioritaria alla sua voce.

La discussione sull'arte, sulla sua funzione e sul suo rapporto con la realtà conferisce al romanzo una stratificazione metaletteraria, quasi una *mise en abyme*, che appare particolarmente rilevante per comprendere l'ultima strategia con la quale Ørum inserisce nella propria narrazione elementi della *Commedia*, che è anche la più raffinata e interessante sul piano compositivo e narrativo. Questa tecnica, più difficile da riconoscere per chi non abbia familiarità con l'ipotesto, consiste nel rielaborare episodi danteschi inserendoli direttamente nella narrazione, adattati a un nuovo contesto e a nuove funzioni. In questi casi i personaggi del romanzo vivono nella loro 'realtà' le vicende della *Commedia*, benché l'opera, come s'è visto, sia loro nota anche nella sua dimensione prettamente letteraria: il poema di Dante è al tempo stesso 'letto' e 'vissuto', opera letteraria e realtà nella finzione narrativa.

Un esempio di questa strategia s'incontra nella sezione iniziale del romanzo, quando viene introdotto il protagonista Ansel nel suo incontro con l'eremita. L'uomo ci viene presentato mentre, a dorso di un asino, s'aggira sui rilievi intorno a Firenze perché ha smarrito la strada per arrivare in città. La condizione del viandante smarrito rimanda immediatamente al Dante personaggio nel canto I dell'*Inferno*, un rinvio confermato da una serie di ulteriori dettagli: l'oscurità (qui dovuta al crepuscolo), la foresta, i monti in sostituzione del colle, fino all'incontro con l'eremita che farà da guida ad Ansel, così come Virgilio a Dante. Il parallelo con il testo dantesco è evidenziato anche a livello linguistico perché Ørum riprende una serie di termini direttamente dalla traduzione danese, come dimostrano i seguenti passi (la voce narrante in terza persona si alterna al discorso diretto di Ansel in prima persona)¹⁶:

¹⁵ «Efter tusinde gentagelser var Ginepros beretning blevet til et endegyldigt kunstværk, der kunne sammenlignes med et veliscenesat skuespil. Han fraveg kun en sjælden gang den ordrette tekst med ubetydelige improvisationer, som det også kan ske på en scene. [...] [Han] krævede af sine skiftende tilhørere blandt stamgæsterne en tilsvarende troskab mod tilhørerrollen som en nødvendighed for, at værket kunne skabes og fuldkommengøres».

¹⁶ Per evidenziare il parallelismo con il testo dantesco, nei passi riportati di seguito in traduzione italiana si utilizzano i termini della *Commedia*, segnalati in corsivo, quando questo

Nell'oscurità veniva un uomo, cavalcando da est oltre la montagna.¹⁷ (Ørum 1977: 14; cfr. v. 2)

Se avessi perso anche te, sarei in una situazione peggiore di questa, in cui ci siamo solo *smarriti* dalla *via* intrapresa.¹⁸ (15; cfr. v. 3)

[...] mi sono *smarrito* in queste *selve* e montagne. Vuoi indicarmi la *diritta via* per Firenze?¹⁹ (16; cfr. vv. 2-3, 12)

[...] sul cui dorso [dell'asino] ero caduto in un *sonno*²⁰ (20; cfr. v. 11)

Anche l'ambiente montuoso può ricordare il colle ai cui piedi giunge Dante. Nella resa italiana questo appare poco evidente, ma è opportuno sottolineare che il «colle» di *If* I, 13 è tradotto in danese con il termine «Fjeld» (qui al v. 15), che indica piuttosto un'alta montagna, tanto che da qui potrebbe essere derivata a Ørum l'idea del contesto montuoso, per il quale usa però la parola danese più comune *bjerg* (es. 1977: 14, *passim*). Anche la «valle» di *If* I, 14 (dan. «Dalen») è richiamata dalla valle dell'Arno in cui si trova Firenze, osservata dall'alto del rifugio dell'eremita.

Infine, l'apparizione dell'eremita alla fioca luce del falò circondato dall'oscurità fa sì che, di primo acchito, il cavaliere lo scambi per un'ombra dell'aldilà: «Sei dunque un uomo e non, come ho temuto all'inizio, un'ombra dal mondo dei morti, disse»²¹ (16), riecheggiando il dubbio di Dante alla vista di Virgilio (*If* I, 66). E come Dante dovrà «tenere altro viaggio» (*If* I, 91), così l'eremita sottolinea, passando dal piano geografico a quello spirituale, che non c'è una 'diritta via' per Firenze in quanto la città è in preda ai vizi: «O dovrebbe esserci una diritta via per il postribolo, per la lussuria e l'avidità?» (16)²², con una domanda retoricamente costruita su tre elementi, che forse adombrano le tre fiere.

In generale, al di là dei singoli dettagli, risulta evidente la memoria del passo dantesco di cui è intessuta, a livello sia contenutistico sia stilistico, tutta la costruzione di questa scena, che fa da proemio al romanzo come il I

avviene nel romanzo danese, anche a costo di una resa italiana meno scorrevole rispetto all'originale. Tra parentesi si rinvia ai rispettivi versi di *If* I. I passi in lingua originale citati nelle note successive sono seguiti tra parentesi dai versi del I canto nella traduzione danese (Alighieri 1948); il corsivo evidenzia le corrispondenze lessicali.

17 «I mørket kom en mand ridende østfra over bjerget» (cfr. *If* I, 2: «jeg fandt mig i en Skovs bælgmørke Sale»).

18 «Hvis jeg havde tabt dig med, var jeg værre stillet end nu, hvor vi blot har *forvildet* os bort fra den slagne *vej*» (cfr. *If* I, 3: «*forvildet* fra den *Vej*, som var mig givet»).

19 «[...] jeg er faret *vild* i disse *skove* og bjerge. Vil du sige mig *den rette vej* til Firenze?» (cfr. *If* I, 2 alla nota 17 per «Skov»; e I, 12: «at fra *den rette Vej* den lod mig vige»). In questo caso l'espressione «den rette vej» è ripresa dal v. 12 danese, ma si preferisce tradurla con «la diritta via» del v. 3 italiano per una resa linguisticamente più prossima.

20 «[...] på hvis ryg jeg faldt i *søvn*» (cfr. *If* I, 11: «saa mægtig havde *Søvn* mig overvældet»).

21 «Så er du vel et menneske og ikke, hvad jeg først frygtede, et skygebillede fra de døde, sagde han».

22 «Eller skulle der føre en ret vej til skøgens hus, til vellysten og griskheden?».

canto alla *Commedia*. Alla luce di questo, non stupisce che anche Ansel invochi le Muse, citando *If* II, 7: «O muse, o alto ingegno, or m'aiutate» (15)²³.

Se nell'esempio ora analizzato il parallelo tra il romanzo e la *Commedia* si fonda su una situazione simile dei due protagonisti, la stessa strategia, consistente nell'adattamento di immagini e motivi del poema all'interno della narrazione, s'incontra anche in altri passi con effetti diversi. Per esempio, in una scena ambientata lungo la sponda dell'Arno una folla s'accalca attorno a un traghettatore che porta sulla sua imbarcazione il santo eremita, oggetto della venerazione popolare. Il modello è chiaramente la calca delle anime sulla riva dell'Acheronte per imbarcarsi sul vascello di Caronte (*If* III, 82-120), ma qui l'episodio è rievocato al solo scopo della rappresentazione retorica, senza che si possa istituire un parallelo tematico. I dannati sono sostituiti da una folla indistinta di poveracci, derelitti e malfattori, che l'autore paragona a uno stormo di storni neri (Ørum 1977: 146). Sono raccolti intorno a una barca tirata in secco, su cui si erge come un gigante uno dei traghettatori in servizio sul fiume, che li minaccia come un cane infuriato cui si voglia rubare un osso. Quando vede arrivare una prostituta, inveisce contro di lei intimandole di allontanarsi per non farla avvicinare all'eremita, anche se poi questi la accoglie benevolo. Per quanto differente nell'elaborazione dei dettagli, il modello è facilmente riconoscibile ed è peraltro dichiarato esplicitamente quando la donna si rivolge al traghettatore chiamandolo per nome: «Charon», Caronte (*Ibidem*).

Come si sarà notato, gli esempi citati per le varie strategie mostrano come Ørum tragga il suo materiale principalmente dai canti dell'*Inferno*. E in effetti a un girone dell'*Inferno* pare simile la stessa Firenze ritratta nel romanzo, novella Babilonia abitata da ladri e prostitute, mendicanti e religiosi corrotti, sede di crimini e scelleratezze, nella quale, proprio nelle stesse ore in cui si svolge la trama, inizia a diffondersi la peste, una memoria più boccacciana che dantesca. Del resto, anche se non così presente nel tessuto testuale, non è forse estranea all'autore la lezione del *Decameron*, accanto a quella della *Commedia*, quando rappresenta diversi tipi di corruzione e vizi. La critica colpisce non da ultimo la Chiesa, in particolare nel contrasto tra i francescani conventuali, rappresentati dall'abate, e il movimento spirituale, simboleggiato dall'eremita, visto come un messo della giustizia divina.

Dopo che l'azione si è sviluppata lungo una trama di complotti, crimini, soprusi, tra sete di vendetta e anelito alla giustizia, quando alla fine i protagonisti escono di notte dalla città e riprendono la strada per i monti, dalla quale erano giunti all'inizio, lasciandosi alle spalle la nebbia che avvolge la valle dell'Arno, Ansel, artista definito «esperto di versi» («den verskyndige», Ørum 1977: 178), non può che concludere con le parole del Poeta, citate letteralmente dalla versione danese della *Commedia*: «Så steg vi ud og genså Himlens stjerner» (*Ibidem*), «E quindi uscimmo a riveder le stelle».

23 «Nu, hørje Genius! Muser! Hjælp I sende!».

Bibliografia

- Alighieri D., ⁶1948, *Dante Alighieris Guddommelige Komedie*, trad. di Chr.K.F. Molbech, introduzione di Valdemar Vedel, 108 illustrazioni di Ebba Holm, København, Gad, (1851-1862).
- Frederiksen E., 1965, *Dante e la Danimarca*, «Analecta Romana Instituti Danici» III: 183-205.
- Houe P., 1992, *Danish Literature, 1940-1990*, in S.H. Rossel (a cura di), *A History of Danish Literature*, Lincoln-London, University of Nebraska Press: 387-543.
- Rinaldi M., 1992, *Dante in Danimarca*, 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)*, Ravenna, Longo: 245-250.
- Schou S., 2006, *Konkretion og myte i prosaen*, in S. Schou-L. Horne Kjældgaard et al. (a cura di), *Dansk litteraturs historie*, vol. 4, 1920-1960, København, Gyldendal: 548-570.
- Schwarz Lausten P.-Toftgaard A., 2016, *La fortuna di Dante in Danimarca. Leggere, tradurre, studiare e collezionare Dante*, in E. Garavelli (a cura di), "Quando soffia Borea." *Dante e la Scandinavia nel 750esimo anniversario della nascita del Poeta (1265-2015). Atti dell'VIII seminario di Letteratura italiana (Helsinki, 26 ottobre 2015)*, Université de Helsinki: 149-180.
- Sørensen H., 1965, *Dante in Danimarca*, in V. Branca-E. Caccia (a cura di), *Dante nel mondo. Raccolta di studi promossa dall'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana*, Firenze, Olschki: 129-150.
- Ørum P., ²1977, *Komedie i Firenze*, København, Fremad, (I ed.: *Komedie i Florens*, 1960).