

Intervista a Ole Meyer, traduttore danese di Dante

ANNA WEGENER

La *Commedia* è stata tradotta assai tardi in lingua danese. Soltanto nell'Ottocento i lettori danesi hanno potuto leggere per la prima volta il capolavoro di Dante nella propria lingua, il che non significa che i danesi dei secoli precedenti non conoscessero Dante. Si sa, ad esempio, che la maggior parte delle biblioteche nobili danesi del Seicento contenevano opere delle tre corone fiorentine (Lausten e Toftgaaard 2016, 150). La prima traduzione danese di Dante, a cura del poeta e professore di letteratura Christian Knud Frederik Molbech (1821-1888), fu pubblicata negli anni 1851-1863, mentre la seconda traduzione, ad opera del pastore luterano Knud Hee Andersen (1886-1964), risale al 1963. La differenza più evidente fra queste due traduzioni riguarda l'approccio dei due traduttori agli aspetti formali del poema. Mentre Molbech approntò una traduzione in pentametri giambici, che conservò la struttura metrica in terza rima con cadenze femminili, Andersen tradusse la *Commedia* in *blank verse*, in versi in pentametro giambico senza rime.

In un importante studio del 1987, Roberto Brunnicardi esaminò le differenze principali dal punto di vista metrico, stilistico e semantico tra queste due traduzioni e *L'Inferno* e tra le due traduzioni stesse. Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, pur indicando la presenza di numerose differenze fra le due opere, Brunnicardi riscontrò in entrambe le versioni danesi allora esistenti una tendenza arcaizzante e auspicò la pubblicazione di una nuova traduzione danese della *Commedia* (Brunnicardi 1987, 87).

Questa terza traduzione, ad opera di Ole Meyer (nato nel 1947), ha visto la luce nel 2000. Se fino al nuovo millennio Dante era stato un autore conosciuto ma poco letto dal pubblico, un autore con cui solo pochissimi lettori danesi avevano un rapporto diretto, la traduzione di Meyer, scritta in endecasillabi sciolti e concepita come un romanzo, ha contribuito a rendere Dante una figura quasi popolare nel paese

scandinavo. Il testo di Meyer, uscito a un prezzo contenuto e in un solo volume, è finora stato stampato in ben 20.000 copie e si è rivelato un *longseller* sul mercato librario danese e norvegese, diventando nel 2019 anche uno spettacolo teatrale a cura del regista Staffan Valdemar Holm e dell'attrice Stina Ekblad.

In questa intervista, Ole Meyer, che oltre ad essere traduttore e studioso di Dante ha lavorato per molti anni come insegnante di liceo ed è stato per alcuni anni lettore di danese presso l'Università di Firenze (dal 2003 al 2006), parla della propria concezione del genere letterario della *Commedia*, del suo rapporto con le numerose diverse traduzioni dell'opera in altre lingue europee – svedese, norvegese, tedesco, francese e inglese – e delle sfide poste da Dante a un traduttore che lavora in una lingua scandinava come quella danese. Ci rivela inoltre come la sua traduzione, che ha avuto un notevole impatto sull'immagine di Dante in Danimarca, sia in realtà nata come risposta a ciò che si è in seguito rivelata essere una burla da parte di un poeta dialettale romagnolo.

AW: Che cosa ti ha portato a tradurre *La Commedia* in danese?

OM: Per dirla in breve: la *fatwa* del febbraio 1989 contro lo scrittore Salman Rushdie e contro il suo romanzo *The Satanic Verses*. È passato molto tempo da allora per cui una spiegazione è sicuramente doverosa.

A marzo di quell'anno assistei a una conferenza all'Università di Copenaghen a cura di Roberto Brunicardi sulle due traduzioni danesi precedenti, ovvero quella di Christian Molbech del 1860 circa e quella di Knud Hee Andersen del 1963. Brunicardi menzionò di sfuggita che recentemente c'era stato un po' di scalpore a Ravenna poiché un gruppo che si autodefiniva I Guardiani della Rivoluzione Islamica aveva preteso che il sindaco di Ravenna ripudiasse Dante come "un falso poeta", altrimenti avrebbero fatto saltare in aria la tomba del poeta! Questo a causa del trattamento un po' brutale riservato a Maometto da parte di Dante in *Inf.*, XXVIII. Brunicardi riferì che la tomba era stata messa sotto sorveglianza dalle forze dell'ordine; tempo dopo, si era però scoperto che la lettera minacciosa inviata al sindaco di Ravenna

era opera di un poeta dialettale romagnolo di nome Vincenzo Strocchi. Fu, in altre parole, una burla ...

Volevo commentare l'accaduto sul quotidiano danese *Information*, cioè non volevo parlare del caso specifico di Ravenna, ma di Dante e Maometto e di che cosa sia un romanzo, a proposito di Rushdie, in quanto considero *La Commedia* un romanzo in cui l'autore non va identificato con le varie voci del testo; ma scoprii ben presto che nessuna delle due traduzioni esistenti erano adatte a questo scopo: erano troppo polverose, pretenziose e troppo poco orali.

In un paio di giorni, quindi, realizzai una traduzione del canto XXVIII e dell'inizio del canto XXIX, una traduzione che era senz'altro più orale e più diretta, e questa versione è stata pubblicata sull'*Information* il 31 marzo 1989. Era un invito a continuare ...

AW: Parli del carattere "polveroso" delle traduzioni di Christian Molbech e Knud Hee Andersen. Che cosa intendi? Ti sei confrontato con queste due traduzioni durante il tuo lavoro?

OM: Come sottolinea Brunnicardi nel suo libro, sia Molbech che Hee Andersen sono figli dell'Ottocento e della poesia romantica (Brunnicardi 1987, 86). Si può dire che hanno portato Dante sia "all'indietro" sia "all'insù", usando entrambi una dizione molto più solenne e monocromatica rispetto a quella che si trova in Dante. La risposta quindi è no, non mi sono confrontato con loro se non per sostenere che una nuova traduzione era necessaria.

Ho comunque consultato abbastanza frequentemente le più recenti traduzioni in altre lingue, in parte per trarne direttamente o indirettamente ispirazione, in parte per verificare e controllare la mia comprensione del testo. Sono consapevole del fatto che non piace a tutti i traduttori lavorare in questo modo, ma l'ho sempre fatto, almeno per testi antichi, anche quando alcuni anni dopo ho tradotto le elegie di Goethe (2012) e di Properzio (2021) in danese. Il lavoro degli altri ti fa pensare in nuovi modi, in modi che non ti sono passati per la testa prima di allora, anche se solo raramente prendi da loro qualcosa in prestito.

Il mio punto di partenza nel 1989 fu in realtà la traduzione svedese

di Ingvar Björkeson, che è, così come la mia, in endecasillabi con una chiara indicazione delle terzine. In seguito, ho però capito che stavo facendo una cosa completamente diversa di Björkeson, che traduce in un modo molto letterario per non dire aulico, ed è solennemente uniforme, mentre io sono più orale e polifonico, con più livelli di stile come in un romanzo moderno, sempre però in versi ritmati.

AW: Ti eri fatto un'idea precisa del pubblico della tua traduzione?

OM: No, a parte il fatto che avevo ben chiaro che Dante partiva dalla lingua parlata e che il testo doveva quindi stare bene in bocca, per così dire, e provocare un senso di benessere nel corpo per quanto riguarda il ritmo e il fraseggio. *You need to walk the verse*, come diceva qualcuno. Doveva in altre parole essere un testo leggibile e accattivante anche per i lettori privi di prerequisiti speciali, chiunque essi fossero, un testo che poteva essere letto sia come poesia che come prosa narrativa.

In questo sono forse tipico della mia generazione per la quale la poesia è percepita come qualcosa che emana dalla lingua parlata. In Danimarca questa concezione della poesia è nata intorno al 1960, cioè non moltissimo tempo fa, con lo scrittore Klaus Rifbjerg e la sua generazione.¹ Non so come la situazione sia al riguardo in Italia. Inoltre, ho pensato che ci dovessero essere note abbastanza esaurienti e un'introduzione così che il libro avrebbe potuto essere usato anche in contesti universitari. Anche se gli studenti non sono il mio pubblico principale, c'è sempre una richiesta costante del volume all'inizio di ogni anno accademico, in Danimarca come in Norvegia.

AW: Molbech cercò con molta cura di ricreare gli aspetti formali del testo dantesco in lingua danese, un progetto molto difficile per non dire impossibile. Sebbene la sua traduzione sia considerata arcaica viene comunque anche vista come un lavoro titanico e per molti aspetti

¹ Klaus Rifbjerg (1931-2015) è stato uno degli autori più importanti e influenti della seconda metà del XX secolo in Danimarca. Rifbjerg ha recensito la traduzione di Ole Meyer, trovando i versi "sublimi" e lodando la traduzione con le seguenti parole: "Ciò che Ole Meyer cerca e trova è un parlando lirico che non tradisce i presupposti, ma al contrario li fa vivere nello spirito di Dante". Rifbjerg 2000.

degnò di ammirazione. Per te è stata una perdita dover abbandonare le rime di Dante?

OM: No, per niente. Parlando di equivalenza fra il testo fonte e la traduzione (in gergo *source text – target text*) ritengo che sarebbe addirittura sbagliato cercare rime laboriose in traduzione, voglio dire in una lingua molto meno ricca di rime. Se prendiamo l'esempio della parola *stelle* che chiude ogni cantica, ci sono, penso, circa ottanta rime con *-elle* nella *Commedia* (e Dante avrebbe senz'altro potuto farne altre ottanta). Le rime nella *Commedia* danno l'effetto di *flow*, quasi non si fanno notare mentre la narrazione va avanti. Invece in danese, per *stjerner* trovo solo tre o quattro rime: *kerner* (chicchi), *værner* (proteggere), *fjerner* (allontana), *terner* (quadrati, oppure donne di servizio!). Difficile far quadrare queste rime senza che il risultato suoni strambo o addirittura ridicolo. Una traduzione rimata darebbe l'impressione di essere quello che proprio non deve sembrare: una traduzione, un testo di seconda mano, in cui le rime salterebbero molto più all'occhio che nel testo originale. Detto questo, trovo la versione inglese di Peter Dale molto leggibile e divertente.

AW: Come si è svolto il processo di traduzione? Hai lavorato come insegnante mentre traducevi o hai dovuto andare in congedo?

OM: Come detto, ho iniziato nel 1989 e *La Commedia* è uscita alla fine dell'anno 2000. Durante questo periodo ho preso circa quattro anni di congedo dal mio lavoro da insegnante; i primi anni solo per un paio di mesi alla volta, ma verso la fine del periodo mi sono preso un congedo più lungo per lavorare per tre anni come ricercatore a tempo determinato alla Biblioteca Reale a Copenaghen. Sono quindi diventato non solo un traduttore di Dante ma anche uno studioso di Dante; non ci sono molti altri che ricoprono questo doppio ruolo.

Tutto sommato sono contento del fatto che il processo di traduzione sia durato per così tanti anni: credo di essere diventato più saggio durante questo percorso e il risultato finale migliore.

AW: Sei quindi sia uno studioso di Dante che un traduttore di Dante.

Quanto è stata importante per te la critica dantesca per il tuo lavoro di traduttore?

OM: Ti do una risposta breve: molto per quanto riguarda i dettagli del testo, invece molto meno per la mia visione complessiva del testo come romanzo. Lì mi sono servito invece di alcuni teorici del romanzo, soprattutto Bachtin ma anche Pamuk. Tutti e due citano Dante solo di sfuggita, ma in sintesi: mi hanno aiutato a farne un racconto energico e polifonico piuttosto di una predica lirica in un mono-registro, anche se ovviamente la *Commedia* contiene anche passaggi lirici.

AW: Questo ci porta alla tua concezione del genere letterario della *Commedia*. Hai più volte affermato che si deve leggere il testo come il primo romanzo europeo in prima persona. Che cosa intendi?

OM: È chiaro già dalle prime righe che si tratti di un narratore in prima persona: “mi ritrovai,” ecc. In danese e in effetti in tutte le lingue che conosco questo è accentuato dal fatto che, a differenza dell’italiano, è obbligatorio scrivere i pronomi personali – *jeg, ich, I*, ecc. – per cui la parola ‘io’ viene ripetuta molte volte. Si tratta di un ‘io’ che solo lentamente e gradualmente guadagna una visione e una comprensione generale del mondo in cui si trova; lo fa attraverso il processo narrativo stesso.

Sarà difficile spiegare qui come ho fatto in danese, ma se guardiamo ai traduttori inglesi è abbastanza evidente come Kirkpatrick (“I came around, ecc.”) e soprattutto Carson (“I came to a gloomy wood”) danno risalto alla stessa situazione narrativa e il dramma interiore, mentre un traduttore più *stiff* come Sisson vede solo l’allegoria e trascura così la narrazione concreta (“I found myself obscured in a great forest”). Molto poco orale, e con poca efficacia visiva.

Idem in tedesco Vossler, in parte anche Zoozmann. Lascio qui da parte Borchardt, che sceglie un approccio particolare: tradurre Dante in un tedesco medievale mezzo inventato. Non conosco altri esempi simili.

La stessa preziosità affettata si vede nella versione francese di Martin-Saint-René (che sceglie per metrica l’*alexandrin* sei-settecentesco del

barocco e del classicismo, trasformando il testo di Dante in qualcosa di accademico e solenne) e ancora in tempi moderni da Vegliante (“je me retrouvai dans une sylve obscure”). Se non è kitsch (e, secondo me, lo è) è certamente un *pastiche*. Sembra quasi copiare la versione accademica di André Pézard, uscita dalla Pléiade nell’anno dantesco 1965, ma che suona vecchia di almeno cento anni. E mi sembra che si possa dire lo stesso anche per Vegliante. In Mićević c’è soprattutto allegoria pe-dantesca, se mi permetti il gioco di parole, anche se la rima *existence ... perdit le sens* è abbastanza ingegnosa.

Diversamente da questi abbiamo, sempre in francese, il tono narrativo più sobrio e diretto di Risset e Scialom, in parte anche de Ceccatty – anche se quest’ultimo cade forse un po’ troppo nell’allegoria pontificante quando traduce “la verace via abbandonai” (v. 12) solo con “j’ignorais la vérité”.

Forse le loro scelte dipendono anche delle loro metriche diverse: *vers libres* in Risset, il *décasyllabe* forse rinascimentale in Scialom, e il medievale *octosyllabe* in de Ceccatty.

Comunque, il mio preferito in francese rimane Scialom, col suo modo di narrare diretto ed energico. Lo leggo sempre con piacere. Ma torniamo a Dante stesso.

Una cosa fondamentale che la traduzione deve sottolineare già dall’inizio è il doppio focus del narratore: da un lato sul viaggio narrato e dall’altro sul narratore stesso che narra del viaggio. Questa duplicità è presente fin dall’inizio: “Ahi quanto a dir qual era” (v. 4), ecc. Qui René de Ceccatty fa una scelta interessante, forse controversa, riguardante l’aggettivo *amara*, v. 7: “Tant’è amara che poco è più morte”. La sua scelta traduttiva “C’est plus amer ...” mi sembra possa riferirsi solo a “Il est si dur de raconter” (v. 4). Ecco una questione non del tutto risolta nei commenti dal Quattrocento in poi: se *amara* va collegato alla *selva* (v. 2), alla *cosa dura* (v. 7 = descrivere la selva) o alla *paura* (v. 7 = il pensiero o il ricordo della selva).

Ritengo inoltre, ma forse sono l’unico a pensarlo, che qui sentiamo un’eco dei cosiddetti *Modistae*, cioè i grammatici-filosofi scolastici del Duecento che distinguevano fra *modus essendi* (che qui sarebbe *la selva* in sé, a quel punto), *modus intelligendi* (il ricordo della selva, *il pensier*, *la paura*) e *modus significandi* (*a dir qual era*). Forse Dante

ha letto il nostro grande connazionale parigino Boëthius de Dacia o Boezio Il Danese – o almeno così ritenne anni fa Maria Corti, anche se lei non si è interessata alla teoria linguistica di Boezio. Comunque, questa triplicità dinamica fra (1) la cosa, (2) l'esperienza della cosa, e (3) l'enunciazione di queste due, è un motivo che ricorre più volte nella *Commedia*, fino alla fine.

AW: Consideri il testo un testo polifonico. Quali mezzi espressivi hai dunque usato in danese per rappresentare questa polifonia?

OM: Ma, semplicemente ho fatto parlare le persone narrate in modi diversi e soprattutto sono stato attento a separare la voce narrante da quelle narrate, compresa quella del protagonista. Citiamo due esempi:

Anche Dante sa scrivere kitsch, ma lo fa volutamente per caratterizzare i personaggi o per lasciar loro smascherare in qualche modo se stessi: Francesca nel canto V dell'*Inferno* è innamorata di sé stessa o, meglio, dell'innamoramento stesso: “Quando leggemmo il disiato riso / esser baciato di cotanto amante”; è un kitsch presuntuoso e *précieux*, una vera e propria parodia inscenata da Dante.

Un esempio invece più sottile e complesso è lo scontro fra due voci, rispettivamente quella di Virgilio e quella di Ulisse nel famoso canto *Inf.*, XXVI, che si chiude solo all'inizio del canto seguente quando arriva Guido da Montefeltro che ci racconta la risposta breve di Virgilio al lungo monologo di Ulisse. Di questo episodio ho fatto un'analisi più ampia altrove; qui posso solo riassumere qualche punto centrale (Meyer 2004, 2011).

Virgilio prima spiega a Dante il destino di Ulisse e Diomede, ma lo fa in uno stile formale, quasi giuridico-penale dominato da costruzioni impersonali e passive: “si martira”, “si geme l'agguato del caval”, “piangevisi, pena vi si porta”, ecc., vv. 55-63. Sembra di voler dimostrare la sua autorità, parlando *ex cathedra*. Avendo poi precisato che dev'essere lui, Virgilio, a prendere la parola, “ch'ei sarebbero schivi, / perché fuor greci, forse del tuo detto”, e che invece Dante deve star zitto, si rivolge a loro in uno stile altamente retorico e solenne che nel contesto diventa quasi parodico: “O voi che siete due dentro ad un foco / s'io meritai

di voi mentre ch'io vissi/ s'io meritai di voi assai o poco / quando nel mondo li altri versi scrissi..." (vv. 79-82), ecc.

AW: Perché quasi parodico?

OM: Perché subito dopo ci rendiamo conto che le voci rispettivamente di Virgilio e di Ulisse non riescono a dialogare, anche se una risponde alle domande dell'altra. Lo stile alto, retorico e formale di Virgilio si scontra con la risposta di Ulisse, che parte dal concreto: "Quando / mi dipartì da Circe..."; la sua voce suona del tutto diversa da quella di Virgilio e da quello che il lettore si sarebbe aspettato di sentire come risposta. Uno choc per chi legge questa scena per la prima volta! La sorpresa del povero Virgilio diventa evidente all'inizio del canto successivo: si scompone, cadendo in un bizzarro dialetto lombardo: "Istra ten va, più non t'adizzo" (Vattene, io non ti chiedo altro).

Così vediamo – o meglio: sentiamo – come l'autorità narrativa di Virgilio stia crollando: credendosi di essere in un'epopea, in una posizione narrativa privilegiata verticale, si ritrova invece in un romanzo, dove è solo una voce narrata fra tante altre – e come tale viene per la prima volta narrata da un'altra voce narrata, quella di Guido da Montefeltro, che ci fa sentire quello che ha detto Virgilio. La cui voce suona quasi kitsch: si era assunto un'autorità che poi viene smascherata ... *He falls from narrative grace* – come dirlo in italiano? In sintesi: il principio orizzontale del romanzo (Bachtin) vince su quello verticale dell'epopea.

AW: E cosa ne fanno i traduttori?

OM: Sono pochi quelli che rendono bene questo passaggio. Ne cito solo due: in francese Scialom fa parlare Virgilio improvvisamente in *québécois*, il francese del Canada orientale: "Va! Je te tiens quitte asteure" (*à cette heure* = ora); nel vigoroso *street talk* ulsteriano di Carson invece sentiamo una frase in *broad Scots*: "Aff ye gang, ah need nae mair advice". Per me tutte e due suonano bene; inoltre c'è in Carson anche un certo effetto umoristico e robusto. In più, lui (e forse anche Scialom) ci fa capire e sentire l'aspetto fisico-auditivo del parlare, cioè come Guido dentro la fiamma riesce a parlare solo con affanno e do-

lore, forzando la fiamma a piegarsi come una lingua, come ha fatto prima di lui Ulisse: “Oh you at whom I throw my voice”; “toi vers qui j’élèves ma voix”, v. 19.

Gli altri traduttori, in tedesco, inglese e francese, o non provano o sbagliano l’effetto. Prendiamo Risset: “O toi à qui ma voix s’adresse”, de Ceccatty: “Ô toi à qui je parle”, o in tedesco Vossler: “An dich ergeht mein Wort”.

Queste per me sono cose fondamentali per una buona traduzione moderna di Dante: la *Commedia* non è scritta in uno stile omogeneo e alto, ma eterogeneo, con più registri e colori diversi. Tutto sommato, Dante scrive un romanzo, anche se per lui questa parola aveva un significato un po’ diverso, e così ha scelto di chiamarlo *Comedia*, non trovando altri termini adatti.

AW: Hai già nominato molti traduttori della *Commedia* in altre lingue. Quale tra le traduzioni nelle lingue europee è, dal tuo punto di vista, più vicina alla tua traduzione?

OM: Qui bisogna dire che conosco alcune lingue meglio di altre e sono ad esempio più abile nel valutare testi in inglese rispetto a testi in francese. Per quanto riguarda l’inglese: mi piace Musa in inglese americano, Kirkpatrick in inglese britannico e Carson (purtroppo solo *L’Inferno*) in inglese di Belfast, anche se quest’ultime due sono, diciamo, un po’ idiosincratiche: nelle lingue grandi c’è spazio per traduzioni di questo genere siccome esistono tante versioni anche contemporanee – a differenza del danese dove iniziative di questo tipo sarebbero meno lecite.

E poi devo citare la versione inglese per me più bella di tutte, quella britannica di Tom Phillips, che è un pittore e grafico piuttosto che un letterato. Purtroppo, anche lui ha fatto solo *L’Inferno*, ma ha realizzato delle illustrazioni grafiche molto intelligenti ed interessanti, per me sono le migliori di tutte: c’è stata una mostra bellissima due o tre anni fa al Palazzo Blu di Pisa e penso che vendano ancora il catalogo.

Poi voglio citare il mio amico norvegese Erik Ringen, che è uscito nel 2017 con un bellissimo *Inferno*, in *bokmål*,² e un *Purgatorio* altrettanto

² La Norvegia ha due varianti scritte della lingua norvegese: il *bokmål* (la lingua del

convincente, mi pare l'anno scorso: a questo volume ho potuto contribuire con una traduzione in danese dell'Ottocento dei versi in *langue d'oc* detti o cantati dal trovatore Arnaut Daniel che chiudono il canto XXVI. Nella mia versione danese lui si esprime in uno svedese di ben cento anni fa – *what else?* Anche questo fa parte del plurilinguismo, o polifonia, della *Commedia*.

AW: Essendo bilingue danese-svedese stai anche traducendo la *Commedia* in svedese in questi anni. Trovi che ci siano delle differenze sostanziali fra tradurre l'opera in danese e in svedese?

OM: Non lo so dire con precisione, a parte del fatto che il mio rapporto con le due lingue non è lo stesso: una la parlo ogni giorno e ho imparato a scriverla, l'altra invece no. Ero in realtà in dubbio se possedevo una lingua scritta svedese prima di iniziare. Vedremo poi se sono capace di terminare il progetto – certo non senza un complice svedese che non ho ancora trovato (l'editore ce l'ho già, a Stoccolma). Ma quando si lavora con una metrica sillabica (che penso di aver introdotto in danese) è ovviamente un vantaggio che *amor* ha due sillabe in svedese, *kärlek*, e non tre come in danese, *kærlighed* ...

Colgo però l'occasione di indicare una difficoltà comune a entrambe queste lingue scandinave: così come in inglese, il danese e lo svedese non hanno il maschile e il femminile per il genere dei sostantivi, ma invece il genere comune e il genere neutro. Da un lato è un vantaggio che il traduttore non sia costretto a designare un angelo come "lui" (o "lei", volendo), ma in altri contesti bisogna aggiungere un pronome personale maschile o femminile per non perdere delle sfumature importanti. Questo è particolarmente chiaro in *Inf.*, I, dove la scena con i tre animali porta connotazioni di genere molto esplicite a questo forse possiamo tornare dopo.

AW: Certamente. Si dice spesso che il processo di traduzione è collet-

libro, vicino al danese) e il *nynorsk* (il neonorvegese, basato sui dialetti rurali occidentali). Il *bokmål* è la variante più diffusa, in quanto all'incirca il 90 per cento dei norvegesi la usa nello scritto.

Anna Wegener

tivo anziché individuale e che coinvolge più attori e non solo il traduttore. Collaboravi con qualcuno? La casa editrice è stata coinvolta nel tuo lavoro?

OM: Avevo un paio di consulenti privati, tra cui dei docenti universitari, con cui ero ogni tanto in contatto. A loro devo il due o il tre per cento dei versi della mia traduzione. La casa editrice si è immischiata molto poco nel processo traduttivo.

AW: Le molte illustrazioni alla *Commedia* ti hanno in qualche modo influenzato nel processo di traduzione?

OM: No, ma ho utilizzato alcune illustrazioni antiche del Trecento in avanti in conferenze e in articoli redatti in lingua danese per far vedere di che cosa parla la *Commedia* e come la duplicità di narratore/personaggio narrato – ciò che viene tradizionalmente, con un termine forse un po' discutibile, chiamato Dante autore/personaggio – sia stato interpretato nel Medioevo e nei secoli successivi.

Vale la pena osservare come il romantico Doré, avendo un'idea dell'immagine post rinascimentale, non sia stato in grado di riprodurre la complessità della *Commedia* in quanto il suo spazio visivo può rappresentare solo uno stato e un momento alla volta. Questo problema non si pone nel Medioevo; sorge nel Rinascimento (la grande eccezione è ovviamente Botticelli) e si mantiene per dei secoli. Solo nel Ventesimo secolo sarebbe diventato di nuovo possibile rappresentare la complessità dell'opera di Dante, forse grazie ai fumetti che hanno stabilito una nuova norma per narrazioni per immagini.

Se dovessi individuare un artista visivo contemporaneo per me molto importante, indicherei di nuovo Tom Phillips, che ho già menzionato come traduttore dell'*Inferno*. Peter Greenaway ha utilizzato questa traduzione in *A TV Dante* (1990) che è anche un esempio molto interessante di visualizzazione della *Commedia*.

AW: Esaminiamo un po' più attentamente il primo canto dell'*Inferno* a cui accennavi prima?

OM: Bene, abbiamo parlato della voce di Virgilio nel canto XXVI dell'*Inferno*. È significativo come compaia nel primo canto, uscendo dal buio, con una frase assai particolare e bizzarra: “Non omo, omo già fui” (v. 67), che si stacca sia dalla voce narrante sia delle altre voci narrate, compreso quella di Dante, il personaggio. È una frase stramba, magica, magari un po’ titubante, che solo pochi traduttori hanno reso bene. Non mi ricordo quale traduttore tedesco sia che scrive “«Mensch?» gab er zurück: «Mensch war ich schon»”; è certamente una soluzione migliore rispetto alla frase piatta di Gmelin: “«Nicht ein Mensch, das war ich»”. Similmente troviamo in francese Scialom: “«Homme?» dit-il. «Homme je fus jadis»” contro Risset: “«Homme ne suis, homme plutôt je fus»” – tutte e due le traduzioni con un tocco arcaico *à la Villon*, ma una ci fa sentire una voce sorpresa e forse esitante, l’altra suona placata, quasi pontificante e priva di fascino. Poi mi piace molto la versione di Tom Phillips: “I am no man, though man is what I was”, piena di autorità serena, soprattutto quando detta con enfasi ritmico da John Gielgud in Greenaway: “I AM no man, though MAN is what I WAS.” Proprio così!

Un’altra cosa riguarda il confronto del protagonista con le tre fiere, la lonza, il leone e la lupa. I commenti citano sempre come modello due passi ben noti nel Vecchio Testamento, ma stranamente la critica dantesca non sembra aver mai notato una cosa che per me salta agli occhi: che tutta la scena sembra poggiare su una struttura fiabesca tradizionale secondo cui l’eroe nella sua *Lebensreise* incontra in un posto selvaggio tre Oppositori, qui nella forma forse insolita di animali – insolita perché in genere nelle fiabe gli animali non sono avversari – che riesce a superare solo grazie all’intervento di un Aiutante più maturo e saggio, cioè Virgilio. Altrove ho cercato di dimostrare quali fiabe avrebbero potuto servito come ispirazione per Dante (Meyer 2015; Meyer 2020).

Nel Vecchio Testamento (Geremia V, 5-6, Isaiah XV, 4-6) gli animali (*leo, lupus, pardus*) non hanno un loro genere, oltre a quello grammaticale e rappresentano tutti e tre lo stesso tipo di minaccia, magari più o meno grave. In Dante, invece, il genere di ciascun animale viene enfatizzato e la sfida o minaccia viene diversificata.

La lonza, “leggera e snella, alla gaetta pelle” che “non mi si partia dinanzi al volto” è una presenza androgina e scomoda, più affascinante

che minacciosa. Invece il leone, con “la testa alta e con rabbiosa fame” è collerico e vuole mangiare subito, sennò...! Siamo di fronte ad uno stereotipo maschile negativo: il Padre prepotente, o l’orco della fiaba, il quale è però anche facilmente ingannabile: dagli da mangiare e si calma! E nella lupa “che di tutte brame sembiava carca ne la sua magrezza” e la cui “bramosa voglia” mai si placa, siccome “dopo ‘l pasto ha più fame che pria” (vv. 98-99) possiamo vedere la Madre malvagia e divorante, la strega della fiaba: una presenza più tenace, più difficile di vincere.

E ovviamente contro questi si presenta il Genitore buono, Virgilio, che ha tratti sia paterni-severi sia materni-protettivi che si manifestano più avanti.

Il genere è dunque un tema essenziale nel primo canto, anche se finora è rimasto inosservato dalla critica dantesca. Strano, no? Ma qui sorge un problema per una traduzione in lingue che non distinguono fra il maschile e il femminile, come quelle scandinave, oltre che l’inglese. Come si sa, in danese e svedese si distingue fra il genere comune, *fælleskøn*, e il neutro, *intetkøn*. Seguire solo il genere grammaticale porterebbe a imprecisioni o addirittura assurdità: in svedese il leone, *lejonet*, è neutro: *ett lejon*. E nel *nynorsk* (l’idioma minoritario, ma pur sempre importante, del norvegese moderno che ha tre generi grammaticali, come anche precedentemente in danese) è perfino femminile: *ei løve*, a cui si riferisce con *ho*, lei! Così nella traduzione di Magnus Ulleland degli anni Novanta: “Ho tyktest kome skridande imot meg” (v. 46), mentre la lupa stranamente diviene maschile, anche nel pronome: “Så kom ein ulv: i all sin magre skapnad / han (lui!) syntest full av gir og grådig hækne” (vv. 49-50).

Il problema è semmai minore in danese, dove tutti e tre gli animali sono del genere comune: *en los* (una lince), *en løve* (un leone) ed *en (hun)ulv* (una lupa). Grammaticalmente ci si riferisce a tutti e tre col pronome personale *den* (= in inglese *it*), che è il pronome che si usa per animali o esseri inanimati di genere comune. Qui bisogna però introdurre qualche pronome personale che indica il sesso dell’animale: mentre la lonza androgina sta bene con il pronome *den*, il leone dev’essere un *han/ham*, pronome personale di terza persona singolare riferendosi a persone di sesso maschile, e la lupa una *hun/hende*, pro-

nome personale che si riferisce invece a persone di sesso femminile. Se no, il lettore perde il punto e l'intero senso dello psicodramma.

Certo, è strano che nessuno sembra aver sollevato questo tema per me fondamentale. Ma mi permetto di rimandarvi ai miei saggi a questo proposito ...

Riferimenti bibliografici

- Brunnicardi Roberto (1987) *Dante på dansk. Et praktisk eksempel på anvendelse af en moderne oversættelseskritisk metode*, København, Museum Tusulanum.
- Lausten Pia Schwartz, Toftgaard Anders (2016) "La fortuna di Dante in Danimarca. Leggere, tradurre, studiare e collezionare Dante", in Garavelli Enrico (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, Publications Romanes, 149-180.
- Meyer Ole (2004) "Dante's Divine Comedy: Epic or Novel? A Discussion of Translation Strategies" in Lanza, Antonio (a cura di) *Letteratura italiana antica*, Roma, Moxedano, 325-356.
- Meyer Ole (2011) "Dialogismo nella Com(m)edia originale e tradotta" in Vigh, Eva (a cura di) *Leggere Dante oggi: interpretare, commentare, tradurre alle soglie del settecentesimo anniversario. Atti del Convegno Internazionale 24-26 giugno 2010, Accademia d'Ungheria*, Roma, Aracne, 293-315.
- Meyer Ole (2015) "Is There a Fairy Tale Matrix in Inferno I? Or: Märchen in the Middle Ages – Absence of Evidence or Evidence of Absence?" in Baranski, Zygmunt *et al.* (eds.) *I luoghi nostri: Dante's Natural and Cultural Spaces*, Tallinn, Tallinn Ülikooli Kirjastus, 85-105.
- Meyer Ole (2020) "Inferno I and the Three Beasts: Two New Sources or Parallels", *Dante. Rivista Internazionale di studi su Dante Alighieri*, 16, 25-39.
- Rifbjerg Klaus (2000) "Himmel og Helvede!", *Information*, 9 dicembre.

Traduzioni menzionate da Ole Meyer

- Andersen, Knud Hee (1963) *Den guddommelige Komædie*, København, Gad.
- Björkeson, Ingvar (1983) *Den gudomliga komædin*, Stockholm, Natur & Kultur.
- Borchardt, Rudolf (1921) *Comædia*, München, [Verlag der] Bremer Presse.

Anna Wegener

- Carson, Ciaran (2004) *The Inferno of Dante Alighieri*, London, Granta.
- de Ceccaty, René (2017) *La Divine Comédie*, Paris, Points.
- Dale, Peter (1996) *The Divine Comedy. A Terza Rima Version*, London, Anvil Press.
- Gmelin, Hermann (1954) *Die Göttliche Komödie*, Stuttgart, Ernst Klett.
- Kirkpatrick, Robert (2006) *The Divine Comedy*, London, Penguin.
- Martin-Saint-René (1935/38, 1966), *La Divine Comédie de Dante, traduite littéralement et entièrement en terza rima françaises par M. S-R* (pseud. per Gustave Lucien René Martin), Paris, Bibliothèque des Études Poétiques.
- Meyer, Ole (2000/ 6. ed. 2022) *Den guddommelige komedie*, København, Multivers.
- Mičević, Kolja (1988) *La Comédie. Nouvelle traduction nouvelle* [sic] selon K. M., Paris, Ésope.
- Molbech, Christian (1851-1863) *Dante Alighieris Guddommelige Komedie*, Deel 1-3, København, Gyldendal.
- Musa, Mark (1972/1985) *The Divine Comedy 1-3*, Bloomington, Indiana University Press / London, Penguin.
- Pézar, André (1965) *Dante. Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade.
- Phillips, Tom (1983) *Dante's Inferno*, London, Talfourd Press.
- Ringen, Erik (2017) *Inferno. Den guddommelige komedie*, Oslo, Cappelen Damm.
- Ringen, Erik (2023) *Purgatoriet. Den guddommelige komedie*, Oslo, Cappelen Damm.
- Risset, Jacqueline (1985) *La divine Comédie. L'Enfer*, Paris, Flammarion.
- Scialom, Marc (1996) *La divine comédie*, in: *Dante, Œuvres complètes. Traduction nouvelle sous la direction de Christian Bec*, Paris, La Pochotèque.
- Sisson, C. H. (1993) *The Divine Comedy*, Oxford, Oxford University Press.
- Ulleland, Magnus (1993) *Den guddommelege Komedie*, Oslo, Gyldendal.
- Vegliante, Jean-Charles (1996-2007) *La Comédie: Poème sacré*, Paris, Gallimard.
- Vossler, Karl (1907-1910) *Die Göttliche Komödie*, Zürich, Atlantis.
- Zoozmann, Richard (1908-1921) *Dante. Die Göttliche Komödie neu übertragen in deutschen Terzinen*, Leipzig, Hesse und Becker.