



TONI MARINO

LA COMMEDIA COME MODELLO DI LETTURA
DEL NOVECENTO LETTERARIO
I casi di Virginia Wolf, Derek Walcott e Giorgio Pressburger

La *Commedia* di Dante rappresenta certamente uno dei grandi testi della cultura occidentale, e come tale ha avuto nel corso dei secoli un ruolo fondamentale nella trasmissione dei valori fondamentali in cui questa cultura si riconosce, oltre che come testo per la formazione dell'identità, come testo-fonte per la rigenerazione di altri testi, secondo un modello creativo tipico nel sistema letterario che potremmo definire dell'ispirazione intra-letteraria. Il modello intra-letterario nel corso del Novecento pare assestarsi come modello creativo dominante, tanto da far pensare a una creatività letteraria, e in particolare poetica, ripiegata su stessa e polemicamente incapace di trovare ispirazione nella realtà non mediata. La possibilità interpretativa del testo letterario, in molti casi, deve fare appello più che a enciclopedie cognitive¹ condivise da una comunità di lettori, a una ricostruzione del solipsismo culturale dell'autore². Non è un caso che in questo stesso periodo si sviluppino modelli teorici che estremizzano questa posizione³.

In questo gioco di simmetria e asimmetria tra le conoscenze dell'autore e del lettore, la *Commedia* di Dante gioca nella letteratura mondiale del Novecento un ruolo fondamentale soprattutto quando viene intesa dagli autori come fonte di un modello di lettura, cioè come testo contenente un insieme di regole per stabilire un contatto tra autore e lettore, siano esse

¹ UMBERTO ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

² Si pensi ai lavori di Joyce o a *The Waste Land* di Eliot, commentati dagli stessi autori in seconda battuta con un corredo di note esplicative, per permettere al lettore una corretta decodifica ed evitare vuoti interpretativi.

³ Il riferimento è a HAROLD BLOOM, *The Anxiety of influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973. Allo stesso modo, anche se in forma indiretta, il nascere di prospettive interpretative poststrutturaliste, come quella del Decostruzionismo, sembra voler denunciare una incomunicabilità tra autore e lettore fondata sull'asimmetria delle enciclopedie della conoscenza.





profondamente poetologiche, e quindi appartenenti al livello profondo del testo, o presenti a livello di superficie come regole stilistiche, narrative, cognitive e passionali.

Tra i casi che è possibile citare nella letteratura mondiale del Novecento, quelli che seguono appaiono particolarmente utili a stabilire una sorta di tassonomia del processo di riuso intertestuale e interdiscorsivo della *Commedia* come modello di lettura. Si va da quello inglese e poco conosciuto di Virginia Woolf, nella prima metà del Novecento, a quello molto noto e discusso del premio nobel Derek Walcott – negli anni novanta – che rende possibile stabilire un legame tra il riuso della *Commedia* come modello stilistico e i temi della letteratura postcoloniale, fino a quello recente dello scrittore italiano Giorgio Pressburger.

1. *La commedia come modello poetologico: i Diari di Virginia Woolf*

La relazione tra la scrittura di Virginia Woolf e la *Commedia* è legata in maniera stretta al circolo di Bloomsbury e ai rapporti tra scrittori, artisti e critici creatisi durante le discussioni delle famose *Thursday evenings of conversation*. In modo particolare essa nasce all'interno delle riflessioni sulla storia dell'arte e sulle poetiche del visivo. Insieme a quello di Roger Fry, estetologo e critico d'arte, il nome di Clive Bell e il suo concetto di "Significant Form" è da sempre associato, dai critici di Woolf, all'indagine sulle influenze del Post-impressionismo e in generale delle ascendenze pittoriche e visive nell'opera della scrittrice. La "Significant Form" è appunto il veicolo di un'emozione estranea alla vita; essa traduce 'quel particolare tipo di emozione provocato dai lavori di arte visiva' chiamata "emozione estetica". Scrive Bell⁴:

linee e colori combinati in un modo particolare, certe forme e relazioni di forme, muovono le nostre emozioni estetiche. Io chiamo queste relazioni e combinazioni di linee e colori, queste forme che commuovono esteticamente, "Significant Form"; la "Significant Form" è una qualità comune a tutti i lavori di arte visiva.

La "Significant Form" traduce quindi l'emozione estetica suscitata da un tipo di visione esclusivamente estetico. Bell però non distingue una "visione creativa" da una "visione estetica" così come Fry⁵. Per Bell la visione estetica è necessariamente collegata a un prodotto artistico; se ne deduce

⁴ CLIVE BELL, *Art*, Oxford, Oxford University Press, 1987, p. 7.

⁵ ROGER FRY, *Vision & Design*, London, Chatto and Windus, 1921.





che la “*Significant Form*” attiene esclusivamente al campo dell’arte e che quindi artista e critico sono accomunati da una medesima sensibilità estetica. In definitiva il percorso teorico di Bell è quello di distinguere: prima la visione estetica dalla rappresentazione, esclusivamente intesa come rappresentazione di contenuti, culturale (quella che Fry traduce con il predicato “*to see*”); poi la visione estetica dalla visione naturale (quella che Fry chiama invece “visione estetica”). Per quel che riguarda quest’ultima distinzione, Bell non nega la possibilità che la realtà generi nell’autore un’ “emozione estetica”, ma sottolinea che tale rapporto è sempre e comunque il frutto di «una appassionata comprensione della forma». Scrive infatti Bell⁶:

nei momenti di esaltazione che l’arte può dare, è facile credere che noi siamo stati posseduti da un’emozione che viene dal mondo della realtà. Quelli che hanno questa visione dovranno dire che in tutte le cose c’è una sostanza per la quale l’arte è fatta – realtà; gli artisti... possono afferrarla soltanto dopo aver ridotto le cose alla loro condizione d’essere più pura – alla pura forma.[...] La contemplazione della pura forma conduce ad uno stato di straordinaria elevazione e completo distacco dalle cose della vita.

Il senso di questi affermazioni è sintetizzato da Bell in una citazione della *Divina Commedia*: Bella cita i versi 13-18 e 22-24 del canto XVII del *Purgatorio* di Dante, riportandoli nel corpo del suo testo *Art*, come esempio della mente ‘rapita in un misterioso senso di realtà’ assolutamente estraneo alla vita. I versi sono:

O immaginativa, che ne rube/ tal volta si di fuor, ch’uom non s’accorge/ perché d’intorno suonin mille tube;/ chi move te, se il senso non ti porge?/ Moveti lume, che nel ciel s’informa,/ per sé, o per voler che giù lo scorge./ .../ e qui fu la mia mente sì ristretta/ dentro da sé, che di fuor non venia/ cosa che fosse allor da lei recetta.

Allo stesso modo, e quasi in risposta a Bell, Virginia Woolf mentre scrive *The Waves*, appunta nel diario:

...the theme effort, effort, dominates: not the waves. & personality, & defiance...⁷

e ricopia sulla pagina del diario⁸ opposta a quella dell’annotazione citata, i

⁶ C. BELL, *Art*, cit., pp. 56-57, 68.

⁷ ANNE OLIVIER BELL (ed.), *The Diary of Virginia Woolf*, London, The Hogarth Press, 1977-84, 5 voll., vol. III, pp. 339 (trad. it. parz. GIULIANA DE CARLO (a cura di), *Diario di una scrittrice*, Milano, Mondadori, 1979, p. 217: «...il tema dominante è lo sforzo, lo sforzo: non le onde. E la personalità, la sfida».

⁸ Lo afferma Nadia Fusini nella nota n. 139 al romanzo *The Waves* di cui l’autrice ha curato





versi 94-102 del canto XXVI dell'*Inferno* di Dante, nei quali Ulisse confessa il suo irriducibile impulso alla conoscenza della vita. I versi sono:

Né dolcezza di figlio, né la pietà / del vecchio padre, né il debito amore/ Lo qual dovea Penelope far lieta/ Vincer poter dentro da me l'ardore/ Ch' i' ebbi a divenir del mondo esperto, / E degli vizi umani e del valore; / Ma misi me per l'alto mare aperto/ Sol con un legno e con quella compagna/ Picciola, dalla quale non fui deserto.

Se i versi della visione estatica citati da Bell riportano il senso di una totale chiusura – nella contemplazione – alle impressioni esterne, quelli riportati da Woolf rappresentano l'esatto opposto, la totale apertura alla vita attraverso i sensi. Si tratta di una contrapposizione tra due modelli di scrittura che si relazione in maniera diversa col lettore: il primo, quello di Bell, presuppone la totale esclusione del lettore che può solo per approssimazione interpretativa (una sorta di semiosi illimitata che procede però per approssimazione verso una forma di conoscenza ontologicamente vera); il secondo, quello di Woolf, è invece un modello di scrittura che dialoga costantemente col lettore (una semiosi illimitata nel senso di Peirce⁹, cioè aperta alle possibili interpretazioni del lettore, perché ontologicamente definibile come scambio tra autore, testo e lettore).

2. *La Commedia come modello stilistico: Omeros di Derek Walcott*

Meno nascosto nelle pieghe delle riflessioni diaristiche, il legame di Walcott con la *Commedia* è palesemente dichiarato¹⁰. Nel suo *Omeros* (1990), un poema epico contemporaneo ambientato in un'isola dei Caraibi, dove l'autore rilegge in chiave contemporanea le vicende dell'*Iliade*, Walcott usa una struttura che nelle sue intenzioni doveva imitare lo stile dei grandissimi maestri del poema epico: Omero da un lato e Dante dall'altro. Infatti, l'intero poema-epico è costruito in terzine. Ogni verso della terzina è quello che lo stesso autore ha chiamato un *roughly Hexametrical*, cioè una sorta di

l'edizione italiana con testo a fronte nella collana I meridiani (Nadia Fusini (a cura di), *Virginia Woolf. Romanzi*, Milano, Mondadori, 1998, p. 1398).

⁹ CHARLES S. PEIRCE, *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Charles Hartshorne, Paul Weiss, and A. W. Burks (eds.), Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1960.

¹⁰ Sull'argomento di vedano almeno JAHAN RAMAZANI, *The Hybrid Muse: Postcolonial Poetry In English*, Chicago, University of Chicago Press, 2001 e MARIA CRITINA FUMAGALLI, *Derek Walcott's Omeros and Dante's Commedia: Epics of the Self and Journeys into Language*, «Cambridge Quarterly», XXIX (1), 2000, pp. 17-36.





quasi-esametro, con una forte cesura nel mezzo. La terzina imita in maniera forte quella dantesca, anche se a volte si concede delle interpretazioni stilistiche più libere. Non sempre lo schema della terza rima (ABA BCB) viene rispettato e oltretutto si tratta di pseudo-rime definite da Leithauser¹¹ *anagrammatic, apocopated, macaronic, pararhyme, rime riche, double, triple, visual rhymes*. Del resto la terzina qui non vuole tradurre l'ordine cosmico ma è utilizzata come una sorta di ritmo narrativo, uno stile cadenzato che prepara il lettore all'informazione narrativa e gestisce in maniera misurata l'avanzamento della trama. Come ha detto il suo traduttore italiano per *Adelphi*, si tratta di un libro in versi che procede sul ciglio della prosa. Nell'inglese le rime sono più libere, il lettore inglese si accontenta di somiglianze tra suoni, ragione che ha reso la traduzione italiana non forzatamente alla ricerca di rime, che per il lettore italiano sarebbero state un freno alla trama.

La terzina nel caso di *Omeros* sembra molto più orientata a stimolare nella mente del lettore un ritmo che guida l'argomentazione morale, e che per farlo prende ad esempio quella dantesca, cioè l'esempio massimo di una tonalità epica fortemente intrisa di valori morali alla base della cultura occidentale, così da stimolare una sorta di autocritica nel lettore.

Si legga ad esempio il brano seguente:

*Così, al sorgere del sole, abbiamo tagliato quelle canoe
Filottete sorride per i turisti che cercano di rubargli
L'anima con le loro canon...*

[...]

*Il vento scosse le felci. Suonavano come il mare che nutre
Noi pescatori per tutta la vita, e le felci annuirono: Sì
Gli alberi dovevano morire. Così, coi pugni in tasca
Le cime erano fredde e il respiro si arricciava
In piume di nebbia, ci passiamo il rum. Chiuso
Il giro, ci da il coraggio di farci sterminatori.*

[...]

*per quattro soldi in più, sotto un mandorlo di mare,
mostra una cicatrice, marchio di un'ancora arrugginita,
arrotolandosi un calzone con il lento lamento
di una conchiglia. La cicatrice increspata come una corolla
di un riccio di mare. Filo non rivela la cura.
Ci sono cose, sorride, che contano più di un dollaro*

¹¹ BRAD LEITHAUSER, *Ancestral Rhyme*, «The New Yorker», February 11, 1991, pp. 91-94. Sullo stesso tema cfr. ROBERT D. HAMNER, *Epic of the Dispossessed: Derek Walcott's Omeros*, Missouri, University of Missouri Press, 1997.





Si tratta di una struttura letteraria che rende possibile stabilire un legame tra il riuso della *Commedia* come modello stilistico e i temi della letteratura postcoloniale. Il tema centrale del libro è propriamente l'ingerenza dei paesi colonialisti in una piccola isola dei caraibi, e la perdita dell'identità cultura che tale ingerenza comporta. Lo sradicamento culturale – sembra dirci l'autore – cioè la perdita dei costumi, dei rituali sociali, delle forme economiche tipiche, è una forma di alterazione della morale. Ecco allora che il richiamo stilistico alla terzina dantesca stabilisce un richiamo di ordine tematico, in modo particolare verso quei temi che hanno una forte carica morale: il viaggio, l'esilio, ma anche macro-temi come il peccato e la punizione, il peccato e il riscatto, la discesa e l'elevazione morale.

3. *La Commedia come modello di lettura: Storia umana e inumana di Giorgio Pressburger*

Il terzo caso riguarda uno scrittore ungherese naturalizzato italiano – Giorgio Pressburger – e rappresenta forse il caso più classico, oltre che il più contemporaneo, della diffusione del paradigma dantesco: quello della rielaborazione intertestuale della trama.

Nel caso di Pressburger abbiamo due romanzi ispirati dalla *Commedia* dantesca: *Nel regno oscuro* (2008) e *Storia umana e inumana* (2013). In entrambi l'autore si ispira alla *Commedia* di Dante, anzi inscena l'influenza che le reminiscenze dantesche derivate dalla lettura lascerebbero nella mente di chi scrive, sia consapevolmente che inconsapevolmente. E le esplora tutte: dal titolo che richiama personaggi danteschi citati come guida alla lettura di trame contemporanee, fino alle trame che provacano suggestioni dantesche, per mezzo di un nome, di un'allusione, di una citazione diretta o indiretta.

Nel caso di Pressburger il legame tra fonte e testo rielaborato non è quello istituito dall'operazione di riscrittura, ma è il derivato di una sorta di dialogo tra il passato di Dante e la contemporaneità. I romanzi di Pressburger sono una "commedia contemporanea", in cui il legame intertestuale tra testo fonte e testo derivato ha almeno quattro gradi:

- 1) l'imitazione cognitiva: si riprende l'idea dantesca di un viaggio nel tempo, nella storia, a tratti onirico ma con delle forti tracce di realtà. L'espedito del sogno è qui tramutato in un flusso di coscienza psicoanalitico.
- 2) L'imitazione passionale: si riprende la tonalità timica, passionale, emotiva della *Commedia*, come il senso di commossa partecipazione dell'autore, il sentimento e non l'idea dell'ordine, della regia, del senso del divino.





- 3) L'imitazione narrativa: si riprendono alcune trame dantesche e le si rivestono di una diversa superficie attoriale, spaziale e temporale.
- 4) L'imitazione stilistica: i testi, *Nel regno oscuro* prima e in maniera più accentuata *Storia umana e inumana*, sono intervallati da spazi bianchi, sorta di pause che mirano a far rivivere nella pagina narrata le pause del verso della terzina. Una procedura simmetrica e opposta alla scelta di Walcott, cioè una ripresa dell'effetto più che della forma.

Si provi a mettere a confronto, ad esempio, il breve capitolo denominato *La quinta balza (scienza e amore)* – che qui trascriviamo parzialmente, privo degli spazi bianchi che, come detto sopra, l'autore inserisce nella prosa per dare alla lettura un andamento ritmico tipico del verso poetico – con il canto V dell'*Inferno* dantesco.

La quinta balza (Scienza e amore)

Salire nella materia. La nuda vista umana. Una donna bionda e gentile. Con feroce determinazione. Maria Sklodovska. Raggi. I francesi li chiamano "immortali". In una bara di piombo. Langevin. Ributtante mattatoio. La maggior gioia. Automobile a raggi X. Toglietevi dalla terra.

Era la quindicesima ora del 9 maggio¹. “Tu hai deciso di salire alla materia, hai deciso davvero di fare questo volo?” “sì, ho deciso di farlo, e farlo ora?”. “Sai come farlo, da dove cominciare? Lo sai che su di me non potrai contare? Io sono ascesa nell'animo umano, e nella fede che cerca di andare al di là della materia e del tempo: il mio sapere, la mia ignoranza cercano lì il senso di tutto.”

“Lo so. E sette notti ho meditato su chi mi potrà aiutare in questa impresa. Di vedere la vera radice di tutto. E alla fine ho capito che eri tu”, dissi, e chiusi gli occhi per vedere².

A poco a poco vidi allora sorgere un universo intorno a me, quale nessuno avrebbe sospettato che si potesse vedere, vedere con la vista, la nuda vista umana che in me crebbe a dismisura, e io guardai girare, volteggiare intorno a me tutta la materia più piccola dell'atomo: intorno una pioggia fitta, più fitta di un angstrom, cadeva, girava, scendeva, risaliva con un moto che lì sembrava eterno, e io sapevo che non lo era affatto. Ma come sono entrato così a fondo nella materia per vederne il tumulto, chi mi aveva portato a quella soglia? “Una donna può portarti a quella soglia,” m'ha detto Simone, sorridendo, come si fa con un bambino per incoraggiarlo. “Una donna, e io ti ho portato da lei.” Un nome risuonò nella mia mente. Un nome comune, per qualunque donna. “Maria,” alitati a fior di labbra. In quel tuonare della materia subatomica vidi una donna bionda e gentile³, avvolta dal volo delle particelle che lei guardava assorta, quasi in estasi. Raggi invisibili ne uscivano, raggi che la facevano risplendere e ne mostravano non come a Hans Castorp⁴ di Thomas Mann⁵ lo scheletro della misteriosa donna asiatica⁶, ma ogni parte del suo corpo vivente, ogni elemento che lo componeva, ogni atomo, ogni particella. “Maria Sklodowska!” dissi di slancio, “Marie Curie⁷, l'orologio del tuo secolo, l'unica donna





seppellita ora tra coloro che con ingenua retorica i francesi chiamano ‘Immortali’⁸.”

“Non essere così sicuro che sia solo retorica, quell’‘Immortali’,” disse Simone. “Durante il tuo cammino vedrai che non è così, non è così.” “Immortali! Chi è immortale? La materia, l’universo lo è, da Marie Curie ne comincia la coscienza,” dissi esitante e incerto. “Il sapere e la conoscenza, che vittoria, e quale nuova pena⁹!” disse Marie con le lacrime agli occhi. “Il sapere di fronte a ciò che ne viene vale la pena che esista, o no? Il sapere che io ho perseguito con feroce determinazione¹⁰, lavorando giorno e notte con Pierre, ha condotto alla bomba atomica¹¹, e io sapevo che sarebbe finita così.” Nella tempesta di neutroni¹² stette ferma, il viso rivolto a me: i suoi capelli biondi erano luce, i suoi occhi azzurri lo erano mille volte. “Marie,” sussurrai. “Marie, che deve fare la benedetta e dannata umanità?” “Il nostro dovere, perché c’è un dovere, è perseguire la mente quanto la materia permette di palesare di se stessa a se stessa, e cioè a noi. E amare, perché anche questo ci è dato percepire dentro noi stessi. Come la massa produce energia che attrae verso di sé un’altra massa, così noi sentiamo il meraviglioso trasporto gli uni verso gli altri, sempre, ci attraiamo in modo irresistibile, e questo è il fatto forse più alto che l’universo attraverso la materia produce. Sì, questo è l’amore che mi ha preso, insieme alla scienza, e non mi ha lasciato più a me stessa.” Simone mi sussurrò: “Qui ti ho portato, qui perché sentissi queste parole. Con me, attraverso di me, in me.” Io mi volsi ancora verso Marie. “Amore, amore per la scienza?” domandai con timore e rispetto. “Non solo quello. Anche l’amore per l’uomo, sì, per il mio simile maschile e femminile, per mia figlia, nata da me, mia figlia Irène, la mia stella, e poi per tutta, tutta l’umanità. Amore: questo è il nome del nostro moto verso l’altro essere umano o animale o vegetale, o verso la materia, e questo potrà durare quanto l’universo. Io l’ho provato e ora sono in una bara di piombo¹³ per non contaminare chi visiterà la mia tomba.” “Le tue idee, i tuoi amori, no, non sono chiusi nel piombo: sono ancora tra gli esseri umani, e questo forse ti consola del fatto d’aver infettato con le radiazioni il tuo bel corpo di donna.” “Le mie idee... sono anche loro chiuse in spesse scatole di piombo, le carte che io stessa ho vergato sono come si dice ‘radioattive’. Questa parola viene da me, l’ho pensata una notte e oggi tutti sanno che cos’è.

[..]

“L’amore. Ma tu credi che si possa unire l’amore, l’emozione cieca animale-sca¹⁵, con l’alto sapere? Non credi che dopo la morte di tuo marito l’unione con il suo migliore amico¹⁶ nulla avesse a che fare con il sapere e, in fin dei conti, nemmeno con l’amore?”

“ma cosa dici, tu che ignori tutti e due, il sapere e l’amore? Che cosa ne puoi sapere tu di questo? Come un cieco hai camminato nel mondo, guarda almeno ora, finché puoi¹⁷. Per Langevin¹⁸ che ho amato con trasporto, uomo con moglie e figli e famiglia, ho nutrito lo stesso amore che mi aveva unita a mio marito.

[..]

Marie allora scomparve, e la mia vista tornò a percepire solo quello che aveva sempre veduto: il nostro mondo di quotidiana assurdità e pazzia.

[..]





¹ Data misteriosa di cui non siamo riusciti ad avere notizie. Può avere un significato esoterico, oppure essere una scelta casuale. Ma questa ipotesi è molto improbabile. Potrebbe esserci un'allusione angelologica.

² Vedi la nota versione dei veggenti e dei profeti (*Edipo re* di Sofocle, il ruolo di Tiresia, santa Lucia). È dentro di sé che si vede veramente e non con gli occhi.

³ Rimando letterario piuttosto banale (volutamente?). vedi Giosuè Carducci, Dante, Dante Gabriele Rossetti ecc. Perché questa caduta di tono? Per adulare il lettore o la lettrice? Per creare un'aura romantica?

⁴ Protagonista del celebre – un tempo – romanzo di Thomas Mann intitolato *La montagna incantata*, o come l'hanno più recentemente tradotto *La montagna magica* (*Der Zauberberg*).

⁵ Thomas Mann, scrittore tedesco (1875-1955), uno dei romanzieri più noti della prima metà del Novecento.

⁶ Si tratta di Madame Chauchat, protagonista femminile del romanzo di Mann *La montagna incantata*. Hans Castorp la vede a raggi X. E se ne innamora. Amore e morte (lo scheletro, ai raggi).

⁷ Ecco chi incontra l'Autore nel cosmo, la scienziata polacco-francese Marie Curie (Maria Sklodowska: 1867-1934), studiosa, insieme al marito – Pierre Curie, vedi oltre – dei metodi di misurazione della radioattività.

⁸ Nel Pantheon di Parigi sono seppelliti alcuni dei personaggi più illustri della storia della Francia, che vengono chiamati, con inutile e infondata retorica, "Immortali".

⁹ Dai tempi più antichi, da ben prima della redazione della bibbia, dall'alba della coscienza, questo è il tema principale e il maggior conflitto dell'essere umano. Questo romanzo ha per argomento principale proprio ciò.

¹⁰ Marie Curie sacrificò la sua vita alle scoperte scientifiche. In questo senso può essere annoverata tra i martiri degli ultime tre o quattro millenni.

¹¹ Purtroppo questa è la logica della storia e della conoscenza. C'è un modo di sfuggire a questa logica? L'uomo tenta di dire di sì, credendo nei miracoli.

¹² Si tratta dell'influenza del collasso di una stella di neutroni: da questo si originano i buchi neri, che tutto inghiottono – materia, spazio, tempo –, gettandolo al proprio interno.

¹³ La bara di Marie Curie è avvolta in un rivestimento di piombo per difendere i visitatori del Pantheon di Parigi dalla contaminazione radioattiva per la quale la scienziata è morta.

¹⁵ Qui l'Autore usa il significato della parola nel senso puramente biologico-istintuale. Lo fa deliberatamente, rifiutando qualsiasi altra speculazione al riguardo, sia religiosa che psicologica. Ricorda l'uscita di Samuel Beckett durante una disputa sull'amore: "Non c'è che la scopata."

¹⁶ Paul Langevin (1874-1946), fisico francese, amante di Marie Curie.

¹⁷ Intorno ai settantacinque anni, l'Autore fu affetto da parziale cecità. Vedi lo scritto autobiografico *La voluttà di essere ciechi* (ancora inedito).

¹⁸ Vedi la pettegola nota 16, anticipatrice del nome.





Come si può notare l'intero capitolo sembra trarre ispirazione dal canto dantesco, o quasi tematizzarlo *a posteriori*, riprendendo la tematica amorosa (*Amor, che al cor gentil ratto s'apprende*) e il confronto tra ragione e passione (*che la ragion sommettono al talento*) che apre il canto. Ma quello che più di ogni altra cosa colpisce non è l'allusione più o meno esplicita, in alcuni casi spinta fino a vere e proprie forme di citazione, quanto l'imitazione del modello di lettura contemporaneo della *Commedia*, con la sua necessità di corredare il testo di note esplicative di tipo filologico-critico. Più che un parallelismo tra Marie Curie e Francesca da Rimini, ad esempio, è interessante il parallelismo tra la struttura interpretativa della *Commedia* e quella del romanzo di Pressburger: l'apparato di note come elemento più evidente di ogni altro, ma anche la spaziatura del testo in prosa che imita quella dei versi, o la simulazione ironica di possibili interpretazioni sull'*intentio auctoris* (come quando nelle note l'autore afferma: «Data misteriosa di cui non siamo riusciti ad avere notizie. Può avere un significato esoterico, oppure essere una scelta casuale. Ma questa ipotesi è molto improbabile. Potrebbe esserci un'allusione angelologica»; «Qui l'Autore usa il significato della parola nel senso puramente biologico-istintuale»; «Intorno ai settantacinque anni, l'Autore fu affetto da parziale cecità»). Pressburger sembrerebbe quasi spinto dalla volontà di imitare la condizione contemporanea del lettore della *Commedia*, cioè la condizione di chi legge e cerca di interpretare un testo esoterico sulla base dell'asimmetria tra le proprie enciclopedie di lettura e quelle dell'autore. Il romanzo di Pressburger, alla stregua di molti lavori della prima metà del Novecento, aderirebbe a un modello di ispirazione intraletteraria fondata sull'intertestualità, di cui la *Commedia* rappresenterebbe l'architetto, o meglio il modello architettuale¹².

Conclusioni

I casi citati esemplificano tre differenti rivisitazioni della *Commedia* dantesca. Virginia Woolf rivede alla luce della *Commedia* il senso profondo

¹² Il riferimento al lessico scientifico sembra mediato da quello di un altro lettore e imitatore della *Commedia*, Wilcock. Si vedano ad esempio i seguenti versi: «Ah no, sono ridotto all'ineffabile / come Dante alle prese con le lucciole, / respiro quel che basta per sopravvivere, /non mangio, manco dormo, sto in un angolo / con la benda sugli occhi per non vedere / che non sei dove sono o peggio ancora / che ci sei e lo spazio è disciolto, / diventato rovente, radioattivo, / insomma un buco fuso di universo! / Puoi forse attraversare come il neutrino / tutta la terra come niente fosse? / Puoi viaggiare per l'orlo della galassia / e ritornare più giovane di prima? / Puoi, per esempio, sfiorarmi con la mano / senza causare una catastrofe cosmica?», in RODOLFO WILCOCK, *Poesie*, Milano, Adelphi, 1980.





dell'estetica postimpressionista. Derek Walcott si confronta con il ritmo della terzina dantesca per forgiare lo stile epico e cadenzato del suo *Omeros*. Giorgio Pressburger si ispira alla *Commedia* fino a tradurre nella contemporaneità la struttura profonda della sua trama.

In ognuno di essi il concetto di riuso, e quello più tecnico dell'intertestualità, si mostrano come matrice creativa dell'opera, intervenendo però su aspetti ogni volta diversi del testo: il senso generale, lo stile, le storie raccontate. In ognuno di essi il rimando al testo-fonte non si formalizza mai in un'operazione di citazione, sia pure non dichiarata. Più spesso si allude alla *Commedia* come modello, e più spesso ancora si allude alla rappresentazione della *Commedia* che è nella mente del lettore contemporaneo, filtrata, come nel caso di Walcott, che rilegge Omero anche attraverso l'interpretazione medievale dei Poemi di Dante o alla luce di casistiche letterarie legate a grandi reti intertestuali, come quella dell'*Ulysses* di Joyce o di *Station Island* di Seamus Heaney.

Quello che è interessante notare, però, è che nella letteratura, a differenza delle traduzioni dei testi classici per il teatro o il cinema – che possono fare appello a codici diversi (il più delle volte visivi) per creare l'effetto straniante di un testo del passato incarnato nella contemporaneità – le riscritture conservano elementi delle “scritture” utili a richiamare non tanto l'universo di senso generato da una lettura filologica, ma i rimandi a universi semantici determinati dal contesto spazio-temporale della lettura, cioè dal contesto contemporaneo all'autore che rielabora i materiali del passato. Detto altrimenti, le riscritture letterarie dei classici assumono sempre una caratterizzazione metaletteraria o più generalmente metatestuale: la scrittura contemporanea mostra il lavoro di confronto con i testi del passato e il processo di traduzione e assorbimento di questi in un'opera contemporanea. Woolf, Walcott, Pressburger, comunicano al lettore il senso profondo della vertigine del passato unita all'atto pragmatico della lettura contemporanea. Essi parlano dei lettori contemporanei di Dante, e più a fondo del concetto di lettura dei classici.

Si tratta di operazioni di riscrittura che stimolano nel lettore sempre lo stesso tipo di inferenza, abduzione, che cioè aumenta la conoscenza – contemporanea – per mezzo di ipotesi interpretative: una regola del passato, una regola stilistica, un valore morale, un aggregato tematico, funge per approssimazione da regolatore di una materia tematica presente.

Ancora più a fondo, questi lavori esibiscono un'azione irreali: la ricostruzione del punto di vista del passato sul presente. Chi siamo noi agli occhi di Dante? Più si traducono le trame del passato (tipologie di attori, spazi, tempi) più si esibisce la prospettiva della contemporaneità che usa





Dante come ipotesi di lettura di una casistica presente di cui ha poca esperienza e che conosce ancora poco (Woolf o Pressburger) – si pensi al caso estremo delle note di commento in Pressburger. Più l'asse allusivo si sposta sul piano della forma (l'uso della terzina in Walcott, ad esempio), più l'effetto semantico generato è quello di una visione del passato sul presente che vuole usare Dante per contrapporlo a un sistema di conoscenza (valori, temi) attuale. Nel primo caso si tratta di un processo logico-pragmatico applicato al sistema della letteratura, intesa come sistema in cui si esplica il circolo tra scrittura e lettura (autore-lettore). Nel secondo caso si tratta di un processo passionale o logico-retorico, che stimola nel lettore un'abduzione in cui l'incremento di conoscenza avviene sul piano emotivo (la lettura stimola paura, disapprovazione o altro), e può essere orientato verso una polarità euforica o disforica.

