

FENOMENOLOGIA DEL RIUTILIZZO: DANTE IN MATTEW PEARL E SEAN MEREDITH

Pirates. Damned literary pirates, every one of you.
(Matthew Pearl, *The Dante club*)

Parlando a un pubblico di studenti e insegnanti della presenza di Dante nella cultura contemporanea, Remo Ceserani si chiede provocatoriamente che cosa renda – in quella che Harold Bloom definisce *l'età del caos* – un poeta di ormai più di 700 anni, un autore ancora di successo.¹

Lo studioso individua tre questioni fondamentali per spiegare il successo dantesco presso il pubblico di oggi: la prima riguarda il ritorno del Medioevo nella nostra cultura, come dimostrato dai successi internazionali di bestseller quali *Il nome della rosa* o, più di recente, del *The Da Vinci Code* o di *Inferno* di Dan Brown; in seconda battuta, Cesarani richiama al multiculturalismo di Dante e alla sua abilità di far convivere tradizioni culturali differenti in una personalissima alchimia di elementi latini, greci, islamici e cristiani; da ultimo, il critico parla di un complessivo “ritorno all’allegoria”, specie in seguito ai contributi critici di Auerbach e Benjamin.

Questo articolo vuole offrire due illustrazioni recenti delle affermazioni di Ceserani, entrambe statunitensi: nella prima parte prenderò in considerazione il romanzo di esordio di Matthew Pearl, *The Dante club* (2004); nella seconda parte passerò invece a un curioso e meritevole esperimento cinematografico del regista Sean Meredith, *Dante's inferno* (2008).

¹ Ceserani 2009: 123-40.

1. UNA STRUTTURA NARRATIVA PRODUTTIVA

Nel film *Seven* (1995) il regista David Fincher racconta la storia di un serial killer in una grande città nordamericana. I due investigatori incaricati del caso capiscono presto che l'omicida sta componendo un puzzle in sette pezzi, in cui le vittime vengono uccise inscenando una punizione che corrisponda in qualche modo ai peccati di cui si sarebbero macchiate in vita: un uomo, già gravemente obeso, viene costretto a cibarsi fino letteralmente a scoppiare per espiare il suo peccato di gola; uno spacciatore di droga con passioni pedofile viene tenuto legato ad un letto per un anno intero per scontare la propria accidia. E così via, in un crescendo di crudeltà che arriverà a coinvolgere gli stessi investigatori.

Sebbene Dante venga esplicitamente citato una sola volta nel film² – insieme a San Tommaso e a John Milton – è tuttavia evidente come il regista e il suo sceneggiatore Andrew Kevin Walker abbiano sfruttato il meccanismo dantesco del contrappasso: i peccatori sono puniti secondo modalità che in qualche modo riproducono il peccato in sé.³

Nelle interviste rilasciate, Pearl non cita mai il film *Seven* con fonte di ispirazione per il suo lavoro: gli bastava forse la conoscenza di prima mano dell'opera dantesca per stimolare la propria fantasia. È tuttavia evidente come il giovane scrittore e il regista abbiano sfruttato l'efficacia e la produttività narrativa offerta dal dispositivo morale – e in questi due casi anche giallistico – del contrappasso.⁴

² In una rassegna delle eredità dantesche tra cultura alta e popolare – per usare i termini impiegati dagli autori – di area angloamericana, Deborah e Mark Parker dedicano qualche pagina proprio a questa pellicola. La coppia di studiosi parla di Dante come di una presenza “preminente” nel film (Parker–Parker 2013: 142) e propone paralleli a mio avviso azzardati tra l'originale medievale e la versione moderna di Fincher: ad esempio la coppia di detective, uno giovane e l'altro anziano riproporrebbe la medesima dinamica di rapporti fra Dante e Virgilio; la moglie del più giovane fungerebbe invece in qualche modo da nuova Beatrice. Spunti interessanti sono comunque offerti, specie nel rilevare il gusto grafico del regista e l'influenza che su di lui hanno avuto le celebri illustrazioni di Gustave Doré.

³ Anche i numerosi film della serie *Jigsaw* sfruttano insistentemente lo stesso meccanismo narrativo. L'enigmista – questo il titolo italiano – predispone una serie di torture via via più cruente per mettere alla prova quelli che considera dei peccatori ancora redimibili, proprio attraverso prove che riproducono in qualche modo i crimini delle vittime.

⁴ Non prendiamo qui in considerazione un aspetto formale su cui i coniugi Parker hanno richiamato l'attenzione: il romanzo è suddiviso in tre parti, definite canti-

Prendiamo ora in considerazione il romanzo piú da vicino. L'ambientazione è a Boston, all'indomani della conclusione della drammatica Guerra di Secessione (1860-1865). La città è sconvolta da una serie di omicidi efferati, la cui logica sembra sfuggire alla polizia. Un gruppo di studiosi di Harvard,⁵ guidati dal professor Longfellow, si accorge dell'evidente ispirazione dantesca di questi crimini. Alla fine delle indagini, l'assassinio sarà assicurato alla giustizia anche grazie all'aiuto dell'insolito team investigativo.

Ecco come le tre vittime vengono meticolosamente descritte dal narratore; iniziamo dalla prima:

During those cataclysmic days, during that autumn heat spell, Chief Justice Healey had slowly mumbled «Gentlemen of the jury...» again and again as hungry maggots bore by the hundreds through the wound into the quivering sponge of his brain, the fertile flies each birthing hundreds more flesh-eating larvae. First, Chief Justice Artemus Prescott Healey couldn't move one arm. Then he moved his fingers when he thought he was kicking his leg out. After a while his words weren't coming out right. «Jurors under our gentlemen...». He could hear it was nonsense but could do nothing about it. The portion of the brain that arranged syntax was being tasted by creatures who did not even enjoy their feeding, but needed it nonetheless.⁶

Ecco ora la seconda, invece:

che, in cui il numero dei capitoli è costate (Parker–Parker 2013: 150). La divisione sembra comunque un dato piuttosto periferico e di limitata rilevanza: non si riconoscono significativi cambi di stile, di *Stimmung* e forse nemmeno particolari svolte a livello di trama nelle diverse parti, così come avviene invece nell'originale. Se di omaggio si tratta, si attesta ad un livello puramente superficiale.

⁵ Si tratta, di fatto, delle uniche persone che avessero accesso all'opera dantesca negli Stati Uniti. Torniamo piú avanti sulla questione.

⁶ Pearl 2004: 31 («In quei giorni di cataclisma, durante quell'intervallo di caldo autunnale, il giudice Healey aveva lentamente continuato a bisbigliare “Signori della giuria...” mentre larve affamate premevano a centinaia attraverso la ferita su quell'impasto tremante del suo cervello, feconde mosche che a loro volta generavano altre larve che divoravano carne. Dapprima, il giudice Artemus Prescott Healey non riusciva a muovere un braccio. Poi muoveva le dita mentre pensava stesse scalcando. Dopo un po' erano le parole a non venire piú fuori correttamente: “Giuratori sotto i nostri signori...” Si accorgeva di parlare senza senso ma non poteva farci nulla. La porzione del cervello che regolava la sintassi veniva nel frattempo assaporata da creature che non si godevano nemmeno la pietanza, ma ne avevano comunque bisogno»; tutte le traduzioni presenti nell'articolo sono a cura di chi scrive).

From the mouth of an unevenly dug hole in the ground up ahead projected the two feet of a man, the legs visible as far as the calf, with the rest of the body jammed inside the hole. The soles of both feet were on fire. The joints quivered so violently that the feet seemed to be kicking back and forth in pain. The flesh of the man's feet melted, while the raging flames began to spread to the ankles. It took the sexton a moment to realize that the garment he had used to put out the fire was a minister's gown.⁷

E infine passiamo all'ultima:

Hanging on a hook meant for storing bags, a face stared at him. Or, more accurately, it had been a face. The nose was sliced away cleanly, all the way from the bridge to the mustached lip, causing the skin to fold over. Both cheeks were sliced in such a manner that the jaw dropped to a permanent position of openness, as if speech might come at any moment; but instead, blood poured black from his mouth. A straight line of blood was drawn between the heavily indented chin and the reproductive organ of man – and this organ, the only remaining confirmation of the monstrosity's gender, was itself split horribly in half, a dissection inconceivable even to the doctor. There were no hands.⁸

L'autore dei crimini,⁹ come si vede, ha riprodotto le punizioni dantesche rispettivamente degli ignavi, dei simoniaci e dei seminatori di di-

⁷ *Ibi*: 81 («Dalla bocca del buco scavato irregolarmente nella terra, emergevano verso l'alto i due piedi di un uomo, con le gambe visibili fino al polpaccio, con il resto del corpo incastrato nel buco. Le piante di entrambi i piedi stavano bruciando. Le articolazioni erano scosse così violentemente che i piedi sembrano scalciare avanti e indietro per il dolore. La carne dei piedi dell'uomo si stava sciogliendo, mentre fiamme vive cominciavano a risalire alle caviglie. Al sacrestano ci volle un momento per capire che il tessuto che aveva utilizzato per spegnere le fiamme era la veste di un ministro del culto»).

⁸ *Ibi*: 209 («Appesa a un gancio che in teoria doveva servire a tenere dei sacchi, una faccia lo stava fissando. O, più precisamente, quello che restava di una faccia. Il naso era stato rimosso con accuratezza, dalla fronte fino al labbro dove c'erano dei baffi, facendo in modo che la pelle si ripiegasse su se stessa. Entrambe le guance erano tagliate in modo che la mascella cadeva in una posizione di perenne apertura, come se potesse uscirne in ogni momento una parola; era invece sangue scuro a uscire da quellabocca. Una linea di sangue diritta era tracciata tra il mento, pesantemente colpito e l'organo riproduttivo maschile – e quest'organo, l'unica conferma rimasta del sesso di quella mostruosità, era a sua volta orrendamente tagliata a metà, con un taglio inconcepibile persino al medico. Le mani erano assenti»).

⁹ Riuscendo per altro a salvare un'ultima possibile vittima: un traditore, nella definizione dantesca. Non abbiamo preso in considerazione quest'ultima sequenza per-

scordie. L'assissino, dunque, non si sta limitando a punire con violenza dei misfatti risalenti ai tempi della guerra – come scopriremo alla conclusione del romanzo – ma sta piuttosto giudicando secondo i rigidi parametri del contrappasso dantesco,¹⁰ che non prevedono compassione o perdono.

Merita attenzione un confronto ravvicinato con l'ipotesto dantesco. Nella raffigurazione del tormento degli ignavi, ad esempio, Dante è notoriamente parco di parole: «Questi sciagurati, che mai non fur vivi, / erano ignudi e stimolati molto / da mosconi e da vespe ch'eran ivi. // Elle rigavan lor di sangue il volto, / che, mischiato di lagrime, a' lor piedi / da fastidiosi vermi era ricolto».¹¹ Dante non si sofferma, altrimenti, su dettagli macabri e disgustosi: rappresenta sinteticamente la punizione perché in fondo questi peccatori non meritano molta attenzione: «non ragioniam di lor, ma guarda e passa» (*If*, III, v. 51) è il celebre invito di Virgilio. Pearl al contrario concentra l'attenzione del lettore proprio su questi crudi primi piani: il cibarsi senza sosta delle larve, il loro istancabile riprodursi, la graduale compromissione delle capacità di elocuzione della vittima.¹² Due sono però le differenze più significative

ché l'attenzione del narratore, in questo caso, non è concentrata sulla pena in sé – come nelle tre punizioni precedenti – quanto sulla risoluzione finale del caso.

¹⁰ Usando questo termine in italiano all'interno del romanzo, uno degli studiosi afferma (Pearl 2004: 195): «a word for which we have no exact translation, no precise definition in English, because the word itself is its definition...[...]. I would say countersuffering... the notion that each sinner must be punished by continuing the damage of his own sin against him» («una parola per la quale noi non disponiamo di un'esatta traduzione o di una precisa definizione in inglese, perché è la stessa parola a portare la propria definizione... [...]. Potremmo dire controsofferenza... il concetto che ogni peccatore deve essere punito portando avanti il danno ricavato dal proprio peccato contro se stesso»).

¹¹ *If*, III, vv. 64-69.

¹² Senza dimenticare il compiacimento macabro della scelta lessicale: *portion* invece di *part*, parlando del cervello di cui si nutrono le larve. In questa descrizione sembra aver retroagito la riscrittura poundiana dell'episodio: nel quattordicesimo dei Cantos si parla di «profiteers drinking blood sweetened with sh-t» («speculatori che bevono sangue addolcito di merda») e di «the soil living pus, full of vermin, / dead maggots begetting live maggots» («pus vivo al suolo, pieno di vermi / larve morte che generano larve vive»; Pound 1993: 61-3. Le citazioni sono rispettivamente al v. 21 e ai vv. 71-71). Da ultimo: le larve inserite dall'assassino nelle ferite del giudice ucciso si riveleranno fondamentali alla risoluzione delle indagini: sono infatti originarie di una zona meridionale degli Stati Uniti e ciò indirizzerà le indagini verso qualcuno in contatto con quella parte del paese. Senza timore di forzare troppo l'interpretazione, non può sfug-

tra il testo dantesco e il romanzo: a. nel poema, il poeta sottolinea il grande numero di peccatori¹³ presenti nell'antinferno; in Pearl ne abbiamo invece solo uno, isolato nel suo tormento; per Dante questi peccatori non meritano un trattamento in esclusiva, in linea con l'opaco squallore della loro esistenza terrena; Pearl, qui nell'*ouverture* della sua opera, ha invece bisogno di un inizio ad effetto, con qualche compiacimento descrittivo che incontra i gusti del lettore moderno; b. la punizione dantesca è legata al movimento: «vidi una 'nsegna / che girando correva tanto ratta, / che d'ogne posa mi pareva indegna; // e dietro le venia sí lunga tratta / di gente».¹⁴ Il contrappasso è evidente: queste persone non si sono mai simbolicamente mosse per nulla. Nell'aldilà, dunque, saranno costrette a farlo in eterno.¹⁵ Pearl sembra omettere questa parte: punta solo a presentare una scena del crimine per così dire realistica e iconograficamente d'impatto: gli era probabilmente difficile associare a questa impostazione fondamentalmente statica una dinamica di qualche tipo.¹⁶

gire la citazione da quello che forse resta il giallo psicologico di maggior successo al cinema dei primi anni Novanta: *Il silenzio degli innocenti* (J. Demme, 1991, *The silence of the lambs*), dove l'allevamento di rari coleotteri condurrà la protagonista nella casa dell'assassino. Come si vede, suggestioni di natura assai diversa convergono nella fantasia dell'autore.

¹³ T. S. Eliot si ricorderà di questo dettaglio descrivendo la massa dei pendolari di una stazione londinese di inizio Novecento: «I had not thought death had undone so many» («io non pensavo che la morte ne avesse disfatti così tanti»; Eliot 2006: v. 63).

¹⁴ *If*, III, vv. 52-55.

¹⁵ In una piacevole rilettura dell'opera dantesca in direzione esistenzialista – con un cauto, ma interessante parallelo con l'opera di Sartre – lo studioso americano Bellotti ritorna in più punti sugli ignavi: «la vasta orda di ignavi incapaci di ogni decisione rimane senza nome, in linea con le loro vite anonime» (Bellotti 2011: 23). Più in generale le punizioni infernali sono «metafora di quello che i peccatori hanno fatto di se stessi durante la propria vita. L'aldilà riflette infallibilmente quello che i peccatori sono diventanti in virtù delle proprie scelte. Per Dante, la legge del contrappasso opera sulla terra, non solo nell'aldilà» (*ibi*: 163). Quest'ultima osservazione sembra quasi suggerire un'interpretazione figurale del contrappasso: il peccato terreno anticipa il compimento del destino dell'anima dopo la morte. Fermo restando, si intende, l'intervento del libero arbitrio umano, che nel caso degli ignavi è stato però messo da parte.

¹⁶ Nel corso della storia si sono alternate concezioni dinamiche e statiche della punizione degli ignavi: gli affreschi del Bolognini all'interno di San Petronio a Bologna, ad esempio, mostrano questi peccatori tenuti prigionieri da diavoli che hanno forma di asini; sempre statica è anche la scelta di *Seven*, come si ricordava prima: in questo caso sono tuttavia puniti gli accidiosi: categoria morale comunque affine a

Riguardo al secondo omicidio, Pearl mostra un atteggiamento diverso: il testo della *Commedia* è ricordato in maniera quasi letterale. Ecco le parole dell'originale:

Fuor de la bocca a ciascun soperchiava d'un peccator li piedi e de le gambe infino al grosso, e l'altro dentro stava.	24
Le piante erano a tutti accese intrambe; per che sí forte guizzavan le giunte, che spezzate averien ritorte e strambe.	27
Qual suole il fiammeggiar de le cose unte muoversi pur su per la strema buccia, tal era lí dai calcagni a le punte. ¹⁷	30

La scena, come si può facilmente constatare, è riprodotta nel dettaglio: la gamba può essere vista «up to the calf» per Pearl, «infino al grosso» per Dante; le fiamme agitano i tendini in entrambe le sequenze. Il giovane scrittore americano, dunque, si limita in questo caso a citare alla lettera l'ipotesto medievale, senza allontanarsene: la perfetta scena del crimine era insomma già pronta.

La descrizione finale mostra, da ultimo, la più celebre esemplificazione del contrappasso: lo stesso Dante utilizzò, al proposito questo termine per la prima e unica volta nella *Commedia* per spiegare il senso della punizione. Dopo una descrizione dettagliata dei corpi mutilati, Betran de Born grida: «Perch'io parti' cosí giunte persone, / partito porto il mio cerebro, lasso!, / dal suo principio ch'è in questo troncone. // Cosí s'osserva in me lo contrappasso».¹⁸ Pearl, anche in questo caso, sembra portare memoria di dettagli anche minori del canto: l'uomo appeso sembra stia per parlare («if speech might come at any moment»), come una delle altre anime dannate del XXVIII canto: «Un altro, che forata avea la gola / e tronco 'l naso infin sotto le ciglia, / e non avea mai ch'una orecchia sola, // ristato a riguardar per meraviglia / con li

quella «di color che mai fur vivi»; più avanti parleremo invece dell'opzione dinamica del regista Sean Meredith. Un saggio ormai quasi centenario sugli affreschi bolognesi – e non tenero con l'artista – è disponibile online: www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArteIt/documenti/1343998458452_2_-_Francesco_Filippini_p._193.pdf.

¹⁷ *I*, XIX, vv. 22-30.

¹⁸ *I*, XXVIII, vv. 139-142. Il passo dantesco, come molti altri, è citato nel romanzo in traduzione inglese (Pearl 2004: 194).

altri, innanzi a li altri aprí la canna, / ch'era di fuor d'ogni parte vermiglia, / e disse [...]».¹⁹ Stesso primo piano cruento sul volto, stesso omaggio letterale a un ipotesto a cui anche un macabro giallista degli anni Duemila non ha dovuto aggiungere nulla.²⁰

2. RIADATTAMENTI DI PUBBLICO

Nel suo romanzo d'esordio, Pearl ha sfruttato la conoscenza diretta di Dante e della sua opera che i corsi universitari ad Harvard gli avevano fornito. In un'intervista riconosce di aver incontrato per la prima volta l'autore della *Commedia* attraverso la mediazione di due americani di nascita, ma europei di vocazione: T. S. Eliot ed E. Pound, oltre che ad altri scrittori modernisti.²¹ Il giovane scrittore ammette: «Penso che vedere come un poeta abbia usato Dante secondo modalità così ispirate, mi abbia fatto voler trovare un Dante mio, visto che non avevo mai letto Dante prima».²² Più avanti – continua Pearl – sarà il professor Lino Perutile a consigliare al suo studente un sotterfugio per passare dal dipartimento di inglese a quello di lingue romanze: lo studente avrebbe dovuto produrre una ricerca sui primi studiosi americani di Dante: questo avrebbe costituito poi il primo germe del romanzo.²³

¹⁹ *Ij*, XXVIII, vv. 64-70.

²⁰ Il romanzo, come vedremo più avanti, mostra spesso interesse per questioni che l'agenda politica americana odierna definisce di *diversity*: ovvero di dialogo interculturale e di rapporti con le numerose minoranze etniche, di genere e di orientamento sessuale. Il canto appena menzionato – quello in cui ad essere punito come seminatore di discordie è addirittura il profeta Maometto – non viene tuttavia sfruttato in questo senso dall'autore. Diversa sarà la scelta di Sean Meredith, che introdurrà nel suo film una scena esilarante e *politically* molto poco *correct*, in cui un tassista islamico prenderà Dante a brutte parole per aver offeso l'autore del Corano, diventando così anche lui uno dei tanti islamofobi occidentali.

²¹ «Forse nessun movimento letterario nella tradizione britannica e americana è tornata a Dante in maniera risoluta come il modernismo» (Parker-Parker 2013: 128). Tra i testi presi in considerazione e interpretati alla luce del "metodo mitico": *The love song of J. Alfred Prufrock* (1915) e la *Waste land* (1922) e i *Four quartets* (1943) di T. S. Eliot e il quattordicesimo dei *Cantos* (1948) poundiani.

²² http://www.bostonphoenix.com/boston/news_features/qa/documents/02844054.htm: l'articolo è in inglese.

²³ Sebbene lo scrittore ammetta nell'intervista citata alla nota precedente, di non aver ancora concepito il romanzo in quel momento.

Questa frequentazione diretta di Dante ha certamente aiutato Pearl: molto lavoro di ricerca era stato svolto; personaggi ed ambientazioni erano già state definite nella mente dell'autore. Questi, insieme ai suoi editori, era tuttavia cosciente di un potenziale rischio per il pubblico: un lettore senza qualche conoscenza di base dell'opera dantesca si sarebbe potuto facilmente trovare in difficoltà con un romanzo di dantesca ispirazione. Al proposito, l'autore afferma di voler: «fare in modo che [...] ogni lettore potesse farne esperienza, indipendentemente dalle conoscenze precedenti o dalla mancanza di conoscenze di quell'opera».²⁴

Per evitare dunque questo pericolo, Pearl fornisce al suo lettore, disseminandole qua e là per il romanzo, informazioni utili alla contestualizzazione e alla comprensione del suo discorso, formando così una sorta di introduzione molto essenziale a Dante.

Per quanto riguarda la Commedia, ad esempio, veniamo informati che «The year was 1300. Midway through the journey of his life, a poet named Dante awoke in a dark wood, finding that his life had taken a wrong path».²⁵ L'inferno, invece, è una sorta di montagna capovolta, scavata dentro la terra dalla «Lucifer's physical fall to earth after he is expelled from above» («caduta fisica di Lucifero sulla terra dopo che fu espulso da sopra»)²⁶ Una precisazione anche sul titolo, poi: sebbene la Commedia sia in realtà drammatica, violenta e macabra, porta comunque questo titolo «because it is written in his rustic Italian tongue instead of Latin and because it ends happily, with the poet rising to Heaven, as opposed to a tragedia».²⁷

²⁴http://www.bostonphoenix.com/boston/news_features/qa/documents/02844054.htm.

²⁵ Pearl 2004: 211 («L'anno era il 1300. A metà del cammino della sua vita, un poeta di nome Dante si svegliò in un bosco oscuro, rendendosi conto che la sua vita aveva preso un sentiero sbagliato»).

²⁶ *Ibi.*: 259.

²⁷ *Ibi.*: 31 («Perché è stata scritta nella lingua italiana rustica invece che in latino e perché finisce in maniera positiva, con il poeta che si innalza verso il Paradiso, al contrario di quanto avviene in una tragedia»). Qui l'autore sembra riprendere l'epistola a Cangrande, senza citarla, in aiuto al proprio lettore: sia sulla curvatura emotiva di una commedia rispetto a una tragedia: «Et est comedia genus quoddam poetice narrationis, ab omnibus aliis differens. Differt ergo a tragedia, in materia per hoc, quod tragedia in principio est admirabilis et quieta, in fine seu exitu est fetida et horribilis» (*Ep.* XIII, 29) sia rispetto a scelte linguistiche e stilistiche: «Similiter differunt in modo loquendi: elate et sublime tragedia; comedia vero remisse et humiliter» (*ibi.*: 30).

Non solo: anche qualche elemento biografico-sentimentale viene proposto al lettore. Espulso dalla sua città natale, egli

populated Hell with people of his own city, even his own. Longfellow often thought of the two things Dante must have yearned for the most: the first was to win a return to his homeland, which he would never succeed in doing: the second was to see his Beatrice again, which the poet never could. Every brook and river reminded him of the Arno; every voice he heard told him by its strange accent that he was an exile. Dante's poem was no less than his search for home.²⁸

Qualche volta, invece, le informazioni si fanno piú specifiche e legate alla trama. La precisione terminologica di Dante nell'ambito medico, ad esempio, viene spiegata facendo riferimento alla formazione del poeta. Il narratore ci ricorda infatti che nel Medioevo il curriculum di studi di un uomo di cultura era piuttosto ampio ed eterogeneo:

Dante was schooled in every field of science of his days, a master of astronomy, philosophy, law, theology, and poetry. Some, you know, have even said he went through medical school and that is how he could think so much of how the human body suffers.²⁹

Talvolta, però, le informazioni non si limitano a fornire semplicemente gli strumenti necessari alla comprensione della storia. Pearl fa in qualche caso riferimento a controversie interpretative del testo dantesco. Riguardo agli ignavi, cita la *vexata quaestio* dell'identificazione di «colui / che fece per viltade il gran rifiuto». Longfellow, al proposito, tiene una breve lezione:

²⁸ Pearl 2004: 87-88 («Riempito l'inferno di persone della sua città, anche gente sua. Longfellow ha spesso pensato alla due cose che Dante deve aver piú intensamente desiderato: la prima era quella di ottenere un ritorno in patria, cosa che mai gli riuscì; la seconda era vedere nuovamente Beatrice, cosa che mai poté fare. Ogni ruscello e ogni fiume gli ricordavano l'Arno; ogni voce che sentiva gli ricordava, con il suo strano accento, che si trovava in esiglio. La poesia di Dante non era altro che una ricerca di casa»).

²⁹ *Ibi*: 251 («Dante fu istruito in ogni campo del sapere dei suoi giorni, un esperto di astronomia, filosofia, legge, teologia e poesia. Qualcuno, pensate, ha anche detto che ha fatto studi medici e che è così che sarebbe riuscito a concepire così a fondo il dolore del corpo umano»).

A Dutch scholar has suggested this figure is not Pontius Pilate but rather the young man in Matthew 19:22 who is offered eternal life and refuses it, Mr. Greene and I both favor reading the great refusal as having been made by Pope Celestine the Fifth, another man who took a neutral path by turning down the papal throne, giving way to the rise of the corrupt Pope Boniface, who led ultimately to Dante's exile.³⁰

Accanto a questi sforzi didattici e in seconda battuta esegetici, dobbiamo comunque tenere presente che Pearl non sta lavorando semplicemente sulla *Commedia* in sé, ma sta anche indagando la ricezione di quest'opera in un preciso contesto storico e geografico. Il professor Longfellow, come visto, è il protagonista della storia, insieme al suo team di ricerca e indagine. Da studioso anziano qual è, si sente in dovere di sfruttare le proprie conoscenze in un'ultima grande avventura, proprio come l'Ulisse di Dante, che ricorda attraverso la mediazione di Tennyson «Come, my friends. 'T is not too late to seek a newer world...» («Venite, amici miei. Non è mai troppo tardi per cercare un mondo nuovo...»)³¹ Egli opera a Boston, in una città lacerata da molte tensioni: immigrati dall'Italia e dall'Irlanda si riversano nei giovani Stati Uniti d'America. Cattolici e protestanti si trovano così a condividere le stesse strade e a pregare, tecnicamente, lo stesso Dio, mantenendo tuttavia un atteggiamento di reciproco sospetto. Persino le letture richieste dalle università rappresentano materia di scontro: la stessa *Commedia* dantesca – piena di «striking odor, filth, excrement, blood, mutilated bodies, agonizing shrieks, mythical monsters of punishment» («odori pungenti, sporco, escrementi, sangue, corpi mutilati, gridi di agonia e mitici mostri punitori»)³² come puntualizza uno dei personaggi del romanzo – è messa in discussione. Le storie qui presenti sono troppo violente, il loro stile troppo volgare ed aggressivo per una società puritana che stava uscendo da cinque anni di bagno di sangue della Guerra di Secessione. Questa è la ragione per cui il rettore di Harvard ha dubbi

³⁰ *Ibì*: 133 («Uno studioso olandese suggerisce che questa figura non sia Ponzio Pilato, ma piuttosto il giovane uomo citato nel vangelo di Matteo, capitolo 19, verso 22, a cui viene offerta la vita eterna ma lui la rifiuta; io e il signor Greene preferiamo pensare invece che il grande rifiuto sia quello fatto da papa Celestino V, un altro individuo che ha preso una strada di neutralità rifiutando il seggio papale, dando così spazio per l'ascesa del corrotto Bonifacio, che in ultima analisi fu responsabile dell'esilio di Dante»).

³¹ *Ibì*: 114.

³² *Ibì*: 30.

sull'opportunità di tradurre Dante, come invece sta facendo Longfellow, e di inserirlo nelle letture di riferimento dell'università.³³ Ecco un vivace scambio di battute tra il rettore e il professor Lowell, uno dei membri dell'esclusivo circolo dantesco di Longfellow:

«This idea of traveling through the afterlife, of recording Hell's punishments – that's downright harsh, Lowell. And a work like this so inaptly titled a "Comedy"! It's medieval, it's scholastic, and...». «Catholic». This shut Hill up. «This is what you mean, Reverend President. That it's all too Italian, too Catholic for Harvard College».³⁴

Il messaggio è chiaro: «Dante would be tainted with blood before Americans saw his words, and in a time when our country can bear no more death».³⁵

Non si tratta, comunque, solo di uno scontro tra protestanti e cattolici. Boston – e su scala più estesa, gli Stati Uniti in generale – è una città tormentata anche dalle tensioni con i neri, che combattono per essere riconosciuti nel lavoro, come dimostra il personaggio dell'investigatore della polizia assegnato al caso.

Come spesso avviene con i romanzi che più o meno accuratamente facciamo rientrare nella definizione di "storici", la società tardo ottocentesca descritta da Pearl – le sue tensioni, la sua intima violenza – non è però in fondo diversa da quella a lui contemporanea. Pubblicato nel 2004, il romanzo – specie nel finale – sembra avere ben presenti i drammi di un paese che si stava riprendendo dal trauma dell'11 settembre e che era già impegnato in due guerre, dagli altissimi costi finanziari e umani. Ricordando anche ferite di altre guerre – *in primis* quella del Vietnam –, Pearl offre un doloroso omaggio a quei soldati che, anche qualora dovessero tornare, non sarebbero stati più gli stessi.

³³ Ricordiamo appunto che Dante era essenzialmente sconosciuto in quei tempi negli Stati Uniti: questo sarà un dettaglio particolarmente significativo per le indagini.

³⁴ Pearl 2004: 31. (««Questa idea di viaggiare nell'aldilà, di ricordare le punizioni infernali – è decisamente ostica, Lowell. E un lavoro come questo, chiamarlo in maniera così inappropriata "Commedia". È medievale, è scolastica, e...». "Cattolica". Questo zitti Hill. "Questo è quello che vuole dire, rettore. È tutto troppo italiano e troppo cattolico per Harvard?"»).

³⁵ *Ibid.*: 105 («Dante si sarebbe macchiato di sangue prima che gli americani avessero visto le sue parole, in un'epoca in cui il nostro paese non può più sopportare altri morti»).

Il romanzo di Matthew Pearl offre in fondo una rilettura piuttosto scolastica dell'opera dantesca: il risultato è un prodotto di intrattenimento efficace, che poche volte però si solleva da una pura esercitazione di genere. Tuttavia il dramma di una città e di un paese lacerati da conflitti di ogni tipo e l'afflato etico con cui i protagonisti cercano di porvi rimedio rappresenta forse il migliore omaggio a Dante. La Boston del secondo Ottocento non è forse altro che una riedizione della Firenze e dell'Italia dantesche.

3. SEAN MEREDITH, *DANTE'S INFERNO*

Nel 2008 il giovane regista americano Sean Meredith ha prodotto una nuova e curiosa versione del capolavoro dantesco.³⁶ *Dante's inferno* costituisce un riadattamento moderno del poema medievale, stipato di «presidenti, politici, papi e icone della cultura pop, condannate a pene eterne insolite e crudeli»,³⁷ come riportato dal sito web del film. La tecnica scelta è particolarmente originale: in un'intervista rilasciata allo Slam-dance Film Festival, Meredith definisce il suo lavoro come una «graphic novel animata», visto che impiega «marionette di carta disegnate a mano e set in miniatura, senza l'utilizzo di effetti speciali».³⁸

³⁶ Meredith ricostruisce la genesi del suo lavoro (<http://www.dantefilm.com/filmnotes.html>: il testo è in inglese) e vede lo stimolo principale della propria opera nel lavoro dell'artista americano Sandow Birk. Questi dal 2003 al 2005 ha illustrato per intero la Commedia dantesca riadattandola al mondo contemporaneo e accompagnando le litografie ad una nuova ed integrale traduzione del testo, in un registro colloquiale, quando non slang. Prima di essere pubblicato come libro, il progetto ha girato per gli Stati Uniti in forma di mostra, principalmente nelle tre città in cui sono ambientate rispettivamente le tre cantiche: Los Angeles è l'inferno; San Francisco il purgatorio; New York, il Paradiso. Con un paragone ardito, ma efficace scrivono i Parker: «Il verso di Dante si muove tra il Dolce Stil Novo che lui e altri poeti hanno sviluppato per un raffinato pubblico di intenditori e un linguaggio arrabbiato preso dalla strada. L'inferno di Birk, a cavallo tra la cosiddetta cultura alta e quella bassa, ci invita a ritornare al poema di Dante per apprezzare le commistioni di stile di Dante stesso» (Parker–Parker 2013: 164).

³⁷ www.dantefilm.com/about/html.

³⁸ http://www.youtube.com/watch?v=-jmg_JuYYT8 (in inglese). Il regista, parlando dello stretto nesso tra sceneggiatura e realizzazione tecnica, sottolinea come la fase di scrittura del film dovesse essere particolarmente meticolosa per predisporre con precisione il materiale necessario a ciascuna scena.

Laddove Pearl sfrutta le proprie conoscenze di studioso di Dante per mettere in scena punizioni medievali in un’America lacerta e reduce da una guerra, Meredith opera dunque una scelta diversa nella ricerca del suo Dante personale: i suoi obiettivi sono politici, il suo approccio militante. Eccone una breve presentazione.

«Half way of my pathetic life I found myself in an unfamiliar place. I guess I had taken a few wrong turns»:³⁹ all’inizio del film, a metà tra la citazione e la parodia del celebre incipit, troviamo un giovane uomo che si sveglia nelle strade trafficate di una buia città americana. Non ricorda come sia arrivato lì: forse ha bevuto troppo la sera precedente e tutto ciò di cui ha ora bisogno è solamente un caffè e di qualcuno che lo riporti a casa. Neanche a dirlo, il giovane si chiama Dante. Subito dopo, compare un uomo anziano e Dante – chiamandolo «granpa» («nonnetto») – chiede il suo aiuto. L’uomo è ovviamente Virgilio, che promette di accompagnare Dante via da quel posto perché una giovane e bella donna gli ha così ordinato.

Mutatis mutandis, il Dante originale e il suo gemello postmoderno condividono la stessa confusione e stanchezza all’inizio del proprio viaggio: sono entrambi alla disperata ricerca di un aiuto per salvarsi dallo smarrimento in cui si trovano; il sostegno si presenta nelle forme rassicuranti e calme di un padre spirituale, la cui età avanzata è leggermente più evidenziata nel film rispetto al poema.

Il viaggio dunque inizia: i due uomini entrano in una stazione dismessa della metropolitana: segnali stradali mettono in guardia i personaggi che quella è la strada verso l’inferno.⁴⁰ Scena dopo scena Dante viene così condotto da un Virgilio talvolta rude⁴¹ nelle viscere della terra ad incontrare i vari peccatori dei gironi infernali: ignavi, pagani e personaggi veterotestamentari non battezzati, lussuriosi, gelosi, omosessuali, eretici, suicidi, omicidi, indovini, simoniaci, falsificatori, ipocriti e così via.

³⁹ «A metà della mia patetica vita, mi sono trovato in un luogo poco familiare. Immagino di aver sbagliato strada».

⁴⁰ Nella storia del cinema questi dispositivi non sono certo nuovi: per limitarsi ad un esempio relativamente recente, il regista australiano Baz Luhrmann ricorre a questo espediente nel suo *Romeo + Juliet* (1995) per disseminare la sua opera di citazioni shakespeariane.

⁴¹ Tratto certamente condiviso con l’originale; qui però Virgilio arriva a sparare colpi di pistola contro Cerbero.

Rispetto agli incontri, qualche volta il regista si limita a riprodurre alla lettera la trama dell'ipotesto di partenza: tra i peccatori di lussuria, ad esempio, il giovane Dante incontra Paolo e Francesca e ascolta con attenzione la loro storia. Così come avviene nel canto, anche nella pellicola il pellegrino sviene per sovraccarico emotivo. Ancora: piú avanti, incontrando i simoniaci, Meredith opta per gli stessi papi scelti da Dante nella secolare storia di corruzione ecclesiastica: Niccolò II diventa però *pope Niki*, che si chiede se il suo successore sia già stato condannato. Per venire incontro a un pubblico poco edotto in storia medievle, il Virgilio del film suggerisce di «go forth and google it» («andarselo a cercare su google») chi fossero questi personaggi.⁴²

La maggior parte delle volte, però, il regista sceglie di operare un leggero riadattamento sulla fonte originale. Tra i peccatori contro natura, come noto, il lettore del poema incontra Brunetto Latini, il maestro di Dante, costretto a correre sotto una pioggia di fuoco. Nel film il pellegrino del ventunesimo secolo incontra a sua volta il proprio insegnante gay: il signor Latini, in particolare, è costretto a danzare per l'eternità in un affollatissimo club notturno a fianco del senatore McCarthy, il fondatore dell'FBI J. Edgar e «the guy that killed Versace» («il tizio che ha ucciso Versace»)⁴³ Sempre su un livello personale, poco prima Filippo Argenti – intravisto da un motoscafo con cui Dante e Virgilio stanno attraversando lo Stige – altri non è che l'irascibile maestro di nuoto del protagonista narratore.

In qualche altro caso, poi, il film introduce nuovi tipi di peccato: nelle profondità piú recondite, ad esempio, sono puniti quanti si sono macchiati di insider trading; i riciclatori di denaro sporco;⁴⁴ e i ladri, che

⁴² A mo' di *variatio*, di contro, il suicida Pier delle Vigne è sostituito da due attori: George Sanders e Marilyn Monroe.

⁴³ La scena si rivela tuttavia piú vicina allo spirito dell'originale di quanto sembrerebbe a prima vista: come nel testo dantesco, anche nel film il pellegrino non riconosce da subito il professore di un tempo; al momento del congedo, poi, un medesimo tributo di stima: il Brunetto Latini originale si allontanava come «quelli che vince, non colui che perde» (*If*, XV, v. 124); il professore di qualche secolo piú giovane è «by far the best dancer on the dancefloor» («di gran lunga il migliore ballerino sul *dancefloor*»).

⁴⁴ Queste due tipologie di peccatori vengono introdotte in una scena dai toni grotteschi: Dante e Virgilio si stanno inoltrando sempre piú in basso nell'inferno in ascensore. Ad ogni piano il poeta latino rivolge delle domande al giovane pellegrino come se si trattasse di un quiz televisivo, con tanto di cronometro e campanello per prenotarsi la risposta: in base alla punizione, Dante deve risalire al peccato, sfruttando

in età 2.0. rubano oramai le identità delle persone piuttosto che semplici gioielli e denaro.

Come nel poema, infine, l'ultimo incontro è con Satana. Se nel poema Dante e Virgilio si arrampicano sul demonio per entrare nella natural burella per uscire a riveder le stelle, nel film il passaggio finale è meno gradevole: si tratta di lasciarsi cadere, in sostanza, nell'ano di Lucifero.⁴⁵

4. INFERNALI FORDISMI

Prendiamo ora in considerazione più da vicino le punizioni. Meredith, proprio come Pearl in *The Dante club*, sfrutta i meccanismi crudeli, ma efficaci del contrappasso: gli ignavi sono costretti a correre per sempre per non aver mai preso una posizione in vita;⁴⁶ i suicidi, avendo rinunciato al proprio corpo terreno, sono trasformati in alberi; gli indovini, avendo speso la loro esistenza di peccatori a spingere lo sguardo oltre i limiti consentiti agli uomini, hanno la testa eternamente girata all'indietro. Come si vede, molte delle punizioni sono ricavate direttamente dalla *Commedia*.⁴⁷ Tuttavia il regista apporta talvolta lievi modifiche, come nel caso degli avari: nel settimo canto dell'*Inferno*, queste anime sono condannate a muovere enormi massi in eterno; nella pellicola le rocce sono sostituite da costose automobili, rendendo più chiara la critica anticonsumistica.⁴⁸

gli ormai assimilati meccanismi del contrappasso. *L'insider trading* è – quasi etimologicamente – punito con un eterno scambio di organi interni tra i condannati.

⁴⁵ Il regista perde in questo modo il valore simbolico e spirituale dell'ascesa, ma è ormai chiaro che i suoi obiettivi sono altri, come cercherò di evidenziare nelle conclusioni.

⁴⁶ Vd. nota 16.

⁴⁷ Questo anche a costo di risultare poco chiaro allo spettatore poco esperto: la punizione dei simoniaci – peccato che già richiede un intervento esegetico da parte dei personaggi – è poco decifrabile: i condannati sono a testa in giù perché è verso la terra che hanno rivolto le proprie attenzioni; il simbolo della terza persona della trinità non benedice queste anime, ma ne brucia i piedi. Un aiuto interpretativo non è però offerto in questo caso, come se bastasse l'efficacia grafica della descrizione.

⁴⁸ A invitare all'acquisto sono per altro delle procaci e disinibite commesse: postmoderne ed erotizzate sirene.

In altri casi gli interventi del regista e degli sceneggiatori sono piú invasivi, per portare altrove l'attenzione dello spettatore. Nel canto dei lussoriosi originale, le anime sono sbattute da una violenta tempesta, facile correlativo del tormento delle passioni: «la bufera infernal, che mai non resta, / mena li spirti con la sua rapina; / voltando e percotendo li molesta».⁴⁹ Nel film questo aspetto manca: Dante vede Paolo e Francesca in una vetrina; inserisce una moneta e i due amanti cominciano a raccontare la propria storia.⁵⁰ Nel farlo, però, continuano a fare sesso ininterrottamente. Dante sembra divertito da una simile punizione, ma gli viene presto spiegato che la vera punizione sta proprio in questo: nell'impossibilità di smettere di riprodurre all'infinito il proprio peccato, divenendo così reificati come *sex toys* umani.⁵¹ Anche Cleopatra, Elena di Troia, il presidente Kennedy e Paul Gaugin scontano la medesima pena.

Ritroviamo qualcosa di analogo con Ulisse. Nel poema, l'eroe greco brucia in eterno con l'amico Diomede in punizione dei suoi inganni. Nel film, Ulisse è costretto a raccontare le proprie avventure in eterno, all'interno di uno spettacolo di marionette: coraggioso e talentuoso marinaio e uomo di avventura, non poteva certo stare a casa da una moglie petulante e da un figlione «weeping» ('piagnucolone'); aveva ben altro da fare («I had bigger fish to fry»), come ammette compiaciuto all'inizio della sua eternamente ripetuta performance. Come sappiamo, però, la sua vita avrebbe avuto fine davanti al monte del Purgatorio.⁵² Il nuovo Dante però non sembra davvero capire in che cosa consista la punizione di Ulisse e rivolge allora la domanda al polytrope antropos che in tut-

⁴⁹ *I*, V, vv. 31-33.

⁵⁰ Come nell'originale medievale, a parlare è la donna: la cui voce, significativamente, suona però come quella di una bambola meccanica, in netto contrasto con il dramma narrato.

⁵¹ Un riutilizzo recente di questa ripetizione ininterrotta della punizione – che coincide appunto con il peccato commesso – si ha nella terza serie della popolare serie tv statunitense *American Horror Story (Coven)*, trasmessa tra il 2013 e il 2014. La protagonista, una volta morta, è costretta a rimanere prigioniera del suo peggiore incubo: nel caso specifico, una anonima vista di moglie poco innamorata nella provincia americana.

⁵² Accenniamo solo al fatto che la storia di Ulisse, nel film, fornisce il pretesto per un interessante inserto di polemica politica e storica: l'eroe greco, nei suoi viaggi, è descritto come un antesignano del colonialismo occidentale di epoca moderna e contemporanea.

ta risposta lo apostrofa: «Are you fucking kidding me? I get to do this puppet show for the rest of eternity» («Mi prendi in giro, cazzo? Devo ripetere questo spettacolo di marionette per il resto dell'eternità»).

Quest'ultima affermazione è di particolare rilevanza. Nella *Commedia* Dante condanna Ulisse come fraudolento; nel canto, però, il poeta medievale mette in chiaro che l'eroe greco ha oltrepassato i limiti fisici e metaforici dell'esistenza umana: le colonne di Ercole. Il suo viaggio è stato dunque troppo ambizioso e sconsiderato: è stato un «alto passo» (*If*, XXVI, v. 132), espressione che Dante usa anche per parlare del proprio viaggio nell'aldilà all'inizio della prima cantica (*If*, II, v. 12).

La critica ha messo in luce come l'esperienza di Ulisse rispecchi quella di Dante. Il ventiseesimo è in fondo un canto autobiografico, di autoriflessione e persino metanarrativo.⁵³ Meredith sembra cogliere questo aspetto e lo riproduce all'interno del suo film: Ulisse maledice la sua punizione seriale e senza fine, che ha tutto l'aspetto di un film nel film che impiega la medesima tecnica di marionette animate disegnate a mano. Il regista sta qui cercando di portare la nostra attenzione sull'affinità stilistica tra i due piani narrativi per rivelare il messaggio implicito nelle sue scelte formali: marionette riprodotte serialmente per rappresentare il logoramento e il consumo impersonale, freddo e fordistico che le anime condannate devono conoscere, al pari forse degli uomini delle donne a cui l'opera si rivolge. Meredith riesce dunque a trovare un modo per far coincidere mezzo e messaggio: la *Commedia* è ora pronta per entrare nel mondo (post)industriale.⁵⁴

Possiamo individuare anche prove *e contrario* delle implicazioni delle scelte tecniche del regista in due personaggi che significativamente non appartengono al mondo infernale. All'inizio del film – come ricordato sopra – Virgilio spiega di essere stato mandato da Beatrice a salvare Dante. La donna appare nel film all'interno di un ritratto posto in una cornice – in legno, non disegnato su carta – che entra in scena dall'alto, calato da un filo. La stessa cosa accade con la mano di Cristo: ancora una volta discende dall'alto a salvare quelle anime dei profeti biblici che

⁵³ Cf. D'Agostino 2009: 255-73.

⁵⁴ A onor del vero, il regista riconduce la propria scelta tecnica a questioni di semplicità e libertà creativa: «L'impiego di attori non rappresentava un'opzione interessante, in quanto troppo limitante. Il teatro di marionette, invece, aveva il vantaggio di essere praticamente illimitato nei modi in cui avremmo potuto creare ed esprimerci per un pubblico ignaro» (<http://www.dantefilm.com/filmnotes.html>).

non potevano essere accolte in Paradiso prima della sua incarnazione e della sua passione. Anche in questo caso la mano è reale, in carne ed ossa, senza il ricorso a marionette disegnate. Cristo e Beatrice appartengono a un mondo altro: per questo non possono essere rappresentati alla maniera del fordismo infernale che abbiamo sopra descritto.

Un'altra significativa eccezione: Lucifero. Il re degli inferi è rappresentato da un attore in carne ed ossa:⁵⁵ intinge Bruto e Giuda nella salsa nachos e se li mangia davanti alla TV.⁵⁶ Esattamente come nell'originale, Lucifero non parla con i viaggiatori, ma cerca tuttavia di ucciderli con una forchetta, senza riuscirci. L'incarnazione del male è concreta e reale: non stinge in una rappresentazione seriale di se stessa in marionette di carta: come Cristo e Beatrice sembra godere di una natura diversa.

5. UN'ALTRA AMERICA

Sebbene Meredith non si focalizzi sull'accuratezza per così dire accademica del proprio lavoro, tuttavia dissemina qua e là informazioni e dati utili per il suo pubblico. Ad esempio, introduce segni per indicare il canto di riferimento di una determinata sequenza;⁵⁷ nel parlare delle tappe del suo percorso, cita i nomi originali: limbo, Stinge, Cocito, qualche volta ironizzando sugli stessi.⁵⁸ Prende spunto da Dante anche per aprire delle pause didattiche, come nell'undicesimo canto, dove Virgilio spiega la distribuzione dei peccatori all'inferno. Dante personaggio, poi, si fa carico di dubbi e lacune storiche dello spettatore anticipando po-

⁵⁵ Non sono riuscito a ricavare il nome dell'attore dai titoli di coda del film.

⁵⁶ Alla fine del viaggio, Dante è definitivamente riuscito a capire il senso delle punizioni e la loro eterna riproduzione: parlando di Lucifero che si ciba dei peggiori fra i traditori, anticipa che il diavolo li avrebbe «crap them out and eat them over and over again» («cagati fuori e se li sarebbe rimangiati ogni volta»). Virgilio si complimenta con lo studente: «You're getting the hang of this» («Stai afferrando la cosa, eh?»).

⁵⁷ Ciò avviene senza un'apparente utilità narrativa o espositiva. Verrebbe da interpretarlo, forse, come un dispositivo di *Verfremdungseffekt* di ascendenza brechtiana, tanto più in un film che già di per sé è immaginato come uno spettacolo teatrale: in apertura e in chiusura dell'opera, infatti, si apre e si chiude il sipario.

⁵⁸ Quando sulla metropolitana appare il nome *Cocitus* come capolinea, Virgilio si chiede: «Who names this shit?» («Ma chi li decide questi cazzo di nomi?»).

tenziali domande.⁵⁹ Meredith decide inoltre di esplicitare il valore simbolico di Virgilio, che alla fine del film si autodefinisce «la voce della ragione». Alcune semplici allegorie sono invece decriptate dal protagonista, che gradualmente capisce il funzionamento del luogo in cui si trova: davanti a Mussolini, Stalin e all'imperatore Hirohito, capisce che più in fondo ci si spinge, più gravi saranno i peccati lì puniti.

Gli obiettivi di Meredith sono comunque più squisitamente politici.⁶⁰ Il film è colmo di riferimenti sociali e politici dell'America contemporanea e, più nello specifico, all'amministrazione Bush.⁶¹ L'ex segretario di Stato Condoleezza Rice viene detenuta all'inferno per aver mentito sulle armi di distruzione di massa di Saddam Hussein; oltre a lei, più in fondo nell'inferno, troviamo anche l'ex vicepresidente Dick Cheney: la sua anima è a tal punto malvagia e corrotta, che è condannata persino prima della sua orte terrena, secondo la spiegazione di Virgilio.⁶² L'intero mondo della politica è in generale sempre presente: per visitare i ruffiani, i due pellegrini sono condotti a Capitol Hill, dove senatori danzanti si cambiano rapidamente d'abito per nascondere le proprie misfatte, mentre cantano la loro corruzione come in un musical.

Ma non ci sono solo politici. Anche i media sono coinvolti in questo attacco frontale alla società americana: un elicottero della rete televisiva *Fox news* – notoriamente vicina ai repubblicani – sostituisce il gigante Gerione nella discesa dei pellegrini nelle cavità infernali. Il mondo degli affari e della finanza non passa indenne, ovviamente: uomini della Parmalat, del Banco Ambrosiano, della Goldman Sachs sono tutti raccolti in un gigantesco edificio: gli uomini della Enron hanno un gratta-

⁵⁹ Abbiamo già citato il caso dei simoniaci (vd. nota 47); per spostarsi alla contemporaneità, Virgilio ci ricorda che il signor Godse è «the guy that shot Gandhi» («il tizio che ha sparato a Gandhi»).

⁶⁰ Curioso che in questo senso Meredith abbia comunque lasciato una sequenza relativa al canto quarto: piuttosto distante rispetto ai suoi obiettivi e certo di non facile lettura per un pubblico poco addentro a questioni letterarie. La scena merita comunque per alcune trovate drammaturgiche e letterarie: Ovidio è presentato come un ubriaccone dal pesante accento britannico, sempre alla ricerca di sigarette; Orazio, invece, è «the saddest of the crew» («il più triste della compagnia»).

⁶¹ Un breve riferimento è rivolto anche all'amministrazione Bush senior: nel film il vicepresidente Agnew viene interrogato e malmenato dalla polizia; Barack Obama avrebbe poi vinto le elezioni nel novembre dell'anno di produzione del film.

⁶² Esattamente come succede a Branca Doria nel penultimo canto dell'*Inferno*. Il corpo di Dick Cheney, precisa il film, è stato preso durante sedute bibliche nei palazzi del governo.

cielo tutto per loro, viene poi precisato. La società nel suo complesso non è in generale risparmiata: incontrando i peccatori di gola, Dante parla a una statua della libertà gravemente obesa che, nella conversazione, rutta in faccia al pellegrino; la città di Dite, da ultimo, è una sorta di *gated community* le cui porte si aprono davanti alla parola *cash*.

Come abbiamo visto, Matthew Pearl ha usato Dante per creare un giallo a tinte fosche in una sorta di romanzo storico che rispecchia ferite e divisioni del mondo americano. Ha sfruttato – troppo scolasticamente, a nostro avviso – il *pattern* narrativo del contrappasso e ha fatto tenere delle piccole lezioni-conferenze ai suoi personaggi per aiutare il lettore poco esperto.

Dal canto suo, Sean Meredith è per certo un lettore meno conservatore di Pearl. Come abbiamo visto, egli porta avanti un attacco a 360 gradi contro l'establishment americano e una società avvertita nel suo complesso come marcia. Il suo è l'approccio di un militante: politicissimo e scomodo come l'originale trecentesco che l'ha ispirato.

Alberto Gelmi
(City University of New York)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Dante Alighieri (Petrocchi) = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, edizione critica a c. di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1975.
 Dante Alighieri (Pistelli) = Dante Alighieri, *Epistole*, in *Le opere di Dante*, a c. di Ermenegildo Pistelli, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1960.
 Eliot 2006 = Thomas Stearns Eliot, *The annotated waste land with Eliot's contemporary prose*, New Haven, Yale University Press, 2006.
 Pearl 2004 = Matthew Pearl, *The Dante Club: a novel*, New York, Random House, 2004.
 Pound 1993 = Ezra Pound, *The cantos of Ezra Pound*, New York, New Directions Pub. Corp., 1993.

LETTERATURA SECONDARIA

Bellotti 2011 = Angelo R. Bellotti, *Dante's deadly sins: Moral philosophy in Hell*, Hoboken, Wiley · Blackwell, 2011.

Ceserani 2009 = Remo Ceserani, *Dante e il canone occidentale*, in Barbara Peroni (a c. di), *Leggere e rileggere la Commedia dantesca*, Milano, Unicolpi, 2009: 123-40.

D'Agostino 2009 = Alfonso D'Agostino, *I consiglieri fraudolenti*, in Barbara Peroni (a c. di), *Leggere e rileggere la Commedia dantesca*, Milano, Unicolpi, 2009: 255-73.

Parker–Parker 2013 = Deborah Parker, Mark Parker, *Inferno revealed: from Dante to Dan Brown*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

RIASSUNTO: Partendo da alcune riflessioni di Ceserani, il saggio propone l'analisi di due recenti rielaborazioni americane del capolavoro dantesco: il romanzo *The Dante club* di M. Pearl e il film indipendente *Dante's inferno*, di S. Meredith. In entrambe le opere si mettono in luce l'efficacia del dispositivo del contrappasso in termini diegetici e il discorso politico implicito nelle due narrazioni.

PAROLE CHIAVE: Inferno, Pearl, Meredith, cinema.

ABSTRACT: Starting with some brief remarks by Cesarani, the essay focuses on two recent American re-adaptations of Dante's masterpiece, i.e. M. Pearl's novel *The Dante club* and *Dante's inferno*, an independent movie by S. Meredith. In each work, the author traces the effectiveness of the pattern of contrappasso in diegetic terms, along with their implicit political narratives.

KEYWORDS: Inferno, Pearl, Meredith, cinema.