

IL CIRCOLO DI CAMBRIDGE: DANTISMO E FOLLIA

Anna Maria Cotugno

Abstracts

I dieci cerchi dell'Inferno dantesco, con le pene che ivi si scontano in eterno, fanno da sfondo al thriller dello scrittore spagnolo che attinge copiosamente alla fonte medievale e dialoga con Dante attraverso la mente folle del proprio protagonista che, all'interno di un perverso gioco di specchi, si identifica col poeta e ne assume la funzione di guida del mondo che mal vive.

The ten circles of Dante's Inferno, with the words that clash in eternity, are the background to the thriller of the Spanish writer who draws copiously from the medieval source and dialogues with Dante through the mad mind of his protagonist who, within a perverse play of mirrors, the poet is identified and assumes the function of guiding the world that ill-lives.

Parole chiave

Intertestualità, interpretazione, salvezza

Contatti

annamaria.cotugno@unifg.it

*Il circolo di Cambridge*¹ di Fernando Schwartz Llobera, pubblicato da Piemme nel 2006, è un thriller ispirato all'*Inferno* dantesco, l'ennesimo di una fitta serie di riscritture del poema.²

Il romanzo si apre con un prologo che, introdotto dal verso 9 del canto III («Lasciate ogni speranza voi ch'intrate»³), è speculare all'epilogo, che riporta la medesima citazione, quasi a voler chiudere la vicenda narrata entro una prospettiva esclusivamente infernale e a negarle, dunque, ogni possibile movimento di tipo ascensionale.

Ciascuno dei sei capitoli in cui è suddiviso il testo reca una citazione tratta dalla prima cantica: il primo capitolo inizia con i versi 25-27 del canto VII, («Qui vid'io gente più ch'altrove troppa, / e

¹ F. SCHWARTZ LLOBERA, *Il Circolo di Cambridge*, traduzione a cura di L. Carra, Piemme (gruppo Mondadori), Segrate 2006.

² Sulle riscritture novecentesche di Dante si guardino: A. CASADEI, *Dante oltre la Commedia*, Il Mulino, Bologna 2013; T. GARGANO, *Nuove presenze dantesche nella narrativa del terzo millennio*, in «Dante» V, 2008, pp. 127-144; ID., *Presenze dantesche nella narrativa. Parte III*, in «Dante», IX, 2012, pp. 105-123; V. MERLA, *La lezione dantesca nella scrittura di Davide Rondoni*, in «Dante», VIII, 2011, pp. 135-157; D.M. PEGORARI, *Il codice Dante. Cruces della 'Commedia' e intertestualità novecentesche*, Stilo, Bari 2012; V. PILONE, *Dante nella narrativa e nel teatro di Sanguineti*, in «Dante», VIII, 2011, pp. 105-133. Di Gargano si veda anche il primo contributo, apparso sul semestrale «Incrocio» (VI, 12, luglio-dicembre 2005, pp. 137-151), col titolo *Presenze dantesche nella narrativa del terzo millennio*. Si veda, inoltre, tra le pubblicazioni più recenti, A.M. COTUGNO e T. GARGANO, *Dante pop*, Edizioni Progedit, Bari 2016, in particolare il primo capitolo, *Romanzi danteschi*, pp. 3-98.

³ D'ora in poi le citazioni della *Commedia*, quando non appartengono al romanzo di Llobera, sono tratte dalla *Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Mondadori, Milano 1966; la citazione virgiliana è invece tratta dalla traduzione dell'*Eneide* di L. Canali, Mondadori, Milano 1991.

d'una e d'altra, con grand'urli, / voltando pesi per forza di poppa»); i versi cioè con cui Dante, che è appena giunto nel quarto cerchio, dà inizio alla descrizione della pena degli avari e prodighi.

Il secondo capitolo si apre, poi, con i versi 109-111 dello stesso canto, relativi agli iracondi («E io, che di mirare stava inteso, / vidi genti fangose in quel pantano, / ignude tutte, con sembiante offeso»); per introdurre il capitolo successivo l'autore sceglie i versi 118-120 del canto IX («chè tra li avelli fiamme erano sparte, / per le quali eran sì del tutto accesi, / che ferro più non chiede verun'arte»), che ritraggono gli avelli infuocati degli eretici; in seguito, i versi 13-15 del canto XIII («Ali hanno late, e colli e visi umani, / piè con artigli, e pennuto 'l gran ventre; / fanno lamenti in su li alberi strani») siglano il quarto capitolo. Essi riguardano, in particolare, le Arpie, che, come si ricorderà, mangiano le foglie degli alberi in cui sono state trasformate le anime dei suicidi.

In exergo al penultimo capitolo appare la prima terzina del canto XXVIII («Chi poria mai pur con parole sciolte / dicer del sangue e de le piaghe a pieno / ch'i' ora vidi, per narrar più volte?»), con cui si avvia la visione dantesca dell'orribile spettacolo della nona bolgia, in cui si trovano, crudelmente mutilati, i seminatori di discordia; il sesto e ultimo capitolo del romanzo, infine, incomincia con i versi 133-136 del canto XXXIV («Lo duca e io per quel cammino ascoso / intrammo a ritornar nel chiaro mondo; / e senza cura aver d'alcun riposo, / salimmo su, el primo e io secondo»), che sono anche gli ultimi dell'*Inferno* e si riferiscono al momento in cui Dante e Virgilio stanno ormai per uscire dal primo regno.

La maggior parte di queste citazioni, che – si sarà notato – corrispondono quasi sempre alle varie categorie dei dannati e alle relative pene, presentano un legame di analogia con gli omicidi raccontati nel romanzo, nel senso che, per mezzo di esse, l'autore fornisce, di volta in volta, delle informazioni di massima, sia sull'identità della vittima del crimine che sarà oggetto del capitolo, sia sulle modalità di esecuzione del crimine stesso, che recheranno sempre in qualche misura, come meglio si chiarirà in seguito, il segno delle modalità delle rappresentazioni dantesche.

In realtà, tuttavia, il romanzo di Fernando Llobera inizia con una citazione tratta dal sesto libro dell'*Eneide* di Virgilio.⁴ Infatti, nella pagina precedente il prologo – che si è detto aprirsi con l'epigrafe dantesca «Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate» – si leggono le ultime parole con cui la Sibilla, guida di Enea attraverso l'oltremondo, poco prima di varcare le porte dei Campi Elisi, riassume l'esperienza della discesa nel terribile Tartaro: «Se avessi cento lingue e cento bocche, / e una voce di ferro, non potrei abbracciare / tutte le varie forme dei delitti...».⁵

Sul piano del significato, i versi virgiliani e quelli danteschi si corrispondono; infatti, gli uni e gli altri alludono al viaggio all'*Inferno* – nel caso di Virgilio un viaggio concluso, nel caso di Dante ancora da iniziarsi – e collaborano in egual misura a suscitare la curiosità di chi si accinge a leggere la storia dell'imminente 'avventura'.

Evidentemente, però, nel lettore, che sa a priori di trovarsi di fronte ad un *thriller* e che, dunque, a prescindere da più o meno esplicite anticipazioni, si aspetta già che il romanzo tratti un certo genere di argomenti, quei versi inducono, piuttosto, a chiedersi non solo se il rimando al sesto libro dell'*Eneide* e quello all'*Inferno* costituiscano qualcosa di più che semplici citazioni dotte, finì a se stesse, ma anche se l'accostamento Virgilio-Dante non sia casuale, ma risponda, nelle intenzioni dell'autore, a un preciso intento.

In effetti, nel corso della lettura ci si accorgerà presto che il testo è ricco di altre citazioni della prima cantica e che l'intera vicenda, come si è già detto, è interamente pervasa dalle 'terrificanti' suggestioni infernali.

Quello che, invece, il racconto non chiarisce è la presenza di Virgilio che, di fatto, non costituisce, a differenza di Dante, una fonte di ispirazione per l'autore, ma che pure egli nomina per primo.

Se si tiene presente il ruolo esercitato da Virgilio e dall'*Eneide* nella *Commedia*, se si ricorda che Dante elegge Virgilio a sua guida, e che innumerevoli sono le presenze virgiliane nei versi danteschi, allora è assai probabile che, attraverso le due citazioni collocate in apertura del romanzo, una di seguito all'altra e in quel dato ordine, Llobera abbia voluto porsi rispetto a Dante nella stessa relazione in cui Dante si pose rispetto a Virgilio, e cioè come 'imitatore'.

⁵ SCHWARTZ LLOBERA, *op. cit.*, p. 8.

In tal modo, se questa ipotesi di lettura è plausibile, l'autore da una parte dichiara l'influenza dantesca sotto cui la propria opera si pone, dall'altra ne fornisce anche la chiave di lettura: come, infatti, nella *Commedia* si trovano le tracce dell'*Eneide* di Virgilio, così nel *Circolo di Cambridge* ci sono le tracce dell'*Inferno*. E se il rapporto con il modello dantesco si rende palese nel corso della narrazione sia in forma di citazioni, sia per mezzo di richiami meno espliciti, pure l'autore ritorna sul rapporto tra Dante e la sua fonte latina per ribadire, forse, ancora una volta, il proprio ruolo di ricettore.

In almeno due casi, infatti, le terzine dantesche poste ad epigrafe dei capitoli sono terzine che recano evidenti 'ricordi virgiliani'.⁶

Subito dopo la citazione dal terzo canto, («Lasciate ogni speranza voi ch'intrate») il prologo del romanzo riporta una data, il 29 marzo, Venerdì Santo⁷: si tratta, evidentemente, della data di inizio dell'intera vicenda narrata, specularmente a quella del 18 aprile, giovedì,⁸ che è l'ultima data segnalata, quella con cui, a indicare la durata della storia – tre settimane in tutto – il romanzo si conclude. È chiaro che l'autore, come ben si comprende leggendo il testo, non avrebbe mai potuto concentrare il suo racconto, a differenza di quanto avviene per la 'traversata' dantesca, nell'arco di ventiquattro ore.

Ma se pure egli ha inteso considerare il proprio romanzo come la storia di un percorso concluso, ha peraltro ritenuto insufficiente per narrarla persino lo spazio di una settimana – quello che Dante impiega complessivamente per il suo viaggio nei tre regni –; uno spazio che avrebbe forse nuociuto all'efficacia della narrazione, per la quale occorreva comunque una sia pur breve dilazione temporale.

Resta, tuttavia, la significativa indicazione cronologica del Venerdì Santo, che è ricalcata su quella della *Commedia* e che suggerisce chiaramente l'idea dell'espiazione e, più in generale, della salvezza. Proprio come nel poema dantesco, infatti, essa costituisce una chiara indicazione di senso, di cui il lettore deve avere costante consapevolezza.⁹

Gli omicidi 'commessi' nel *Circolo di Cambridge* sono nove.¹⁰ Essi seguono alla lettera lo schema dell'*Inferno* dantesco, a partire dal Limbo fino al nono cerchio, così da divenire prevedibili nel momento in cui gli investigatori si rendono conto della familiarità che intercorre tra il *modus operandi* dell'assassino e 'i modi' della prima cantica del poema.

In realtà, come si renderà evidente nel corso dello sviluppo delle indagini, gli assassini sono diversi, uno per ciascun omicidio, pilotati però tutti da un *deus ex machina*: Emiliano Del Campo, uno psichiatra che plagia alcuni suoi pazienti e li utilizza, poi, per mettere in opera un diabolico piano di vendetta.

Emiliano Del Campo fa parte del Circolo degli amici di Cambridge; un circolo filosofico composto da «sei eruditi, dei geni secondo qualcuno, che si riunivano due o tre volte alla settimana in un vecchio attico di calle del Barquillo per conversare di filosofia, matematica e scienze. Per cambiare il mondo, insomma».¹¹ Innamoratosi, molti anni addietro, di una sua paziente, affetta da una grave depressione, l'aveva tenuta in cura. La sua folle passione amorosa, però, aveva finito col confondere la povera donna che si era aggravata e alla fine si era tolta la vita.

⁶ Si confrontino i versi 25-27 del settimo canto dell'*Inferno*, posti in epigrafe del primo capitolo: («Qui vid'io gente più ch'altrove troppa, / e d'una e d'altra, con grand'urli, / voltando pesi per forza di poppa»), ma anche i versi 13-15 del XIII canto in epigrafe al quarto capitolo: («Ali hanno late, e colli e visi umani, / piè con artigli, e pennuto 'l gran ventre; / fanno lamenti in su li alberi strani») rispettivamente con i versi 610-611 e 616 del sesto libro dell'*Eneide* e con i versi 216-218 del terzo libro.

⁷ SCHWARTZ LLOBERA, *op. cit.*, p. 9. Il corsivo è nel testo e viene qui, come altrove, sempre rispettato.

⁸ Ivi, p. 362.

⁹ Il viaggio dantesco è collocato tra il 25 e il 31 marzo (così è, per esempio, per Natalino Sapegno), oppure, secondo altri studiosi, come Manfredi Porena e Vittorio Sermoni, tra l'8 e il 14 aprile del 1300. Cfr. N. SAPEGNO, *Commento alla Divina Commedia*, La Nuova Italia, Firenze 1955-57; *La Divina Commedia commentata* da Manfredi Porena, Zanichelli, Bologna 1951; *La Commedia di Dante*. Raccontata e letta da Vittorio Sermoni, Giunti Editore, Firenze 2012.

¹⁰ In realtà il caso relativo al Limbo, e cioè il ritrovamento di un bambino morto in un cassonetto, non è chiaro. Non si capiscono bene le circostanze della morte né come il bambino sia morto. Cfr. SCHWARTZ LLOBERA, *op. cit.*, p. 166.

¹¹ Ivi, p. 35.

Lo psichiatra non era mai riuscito ad accettare il fatto di non aver saputo curare quella patologia e, soprattutto, di non aver saputo evitare il tragico epilogo del suicidio. Per tale ragione, nel corso degli anni, aveva lavorato con gran lena al perfezionamento della terapia delle sindromi depressive. Ma in cuor suo, col tempo, aveva iniziato anche a coltivare un feroce sentimento di vendetta, sia nei confronti della donna amata che, secondo lui, non ricambiando il suo amore, lo aveva tradito, sia nei confronti del marito (successivamente morto anche lui), che non si era voluto arrendere alla sua passione e lo aveva ostacolato.

Le spire della follia attanagliano sempre più la mente del dottore, fino a fargli concepire un disegno malefico, che ha il duplice scopo da una parte di rimediare al suo fallimento di medico, dall'altra, attraverso il coinvolgimento del figlio della coppia, di vendicarsi del tradimento subito.

L'idea prende spunto dalla scoperta di un manoscritto dantesco da parte di uno dei componenti del Circolo: «un documento straordinario non tanto per il contenuto – che è interessante, certo, ma non è la formula della pietra filosofale – quanto per il suo autore, uno dei più grandi poeti italiani di tutti i tempi. Forse il più grande» (p. 69).

A questo manoscritto, e a Dante in particolare, l'autore dedica svariate pagine, in cui, entro lo spazio di una vera e propria digressione, offre al lettore una serie di informazioni relative, per esempio, alla nascita del poeta «in una piccola casa vicino alla Torre della Castagna», o alle sue nobili origini «dovute a un antenato, Cacciaguida, che fu armato cavaliere dall'imperatore Corrado III per le sue valorose gesta durante le crociate», o perfino al dibattuto mestiere del padre che «faceva il cambiavalute, sebbene le malelingue sostengano che fosse dedito all'usura», o, infine, al matrimonio combinato con Gemma Donati, al priorato e all'esilio.

Ma un particolare accento viene posto sull'amore di Dante per Beatrice; un amore che ispirò la composizione della *Vita nuova*, «che raccoglieva rime già composte collegandole e spiegandole con capitoli in prosa» nei quali «il poeta cantava la storia del suo amore per la giovane [...] Alla fine della *Vita nuova* ebbe una “mirabile visione”, in cui l'amata gli appariva in tutto il suo splendore. Fu allora che la *Divina Commedia* mise i suoi primi germogli». ¹²

Il contenuto del manoscritto riguarda un immaginario incontro di Dante con Paolo Gerardi, allievo di Leonardo Fibonacci, a Pisa, dove il poeta sarebbe giunto al seguito di Arrigo VII (p. 80 e ss.); ma non è tanto il manoscritto in sé a ispirare lo psichiatra, quanto piuttosto il nome di Dante, autore di quelle terrificanti rappresentazioni infernali che, ben presenti alla sua memoria di uomo dotto, si offrono come ideale fonte per il disegno criminale da lui concepito.

Nel romanzo, in effetti, il riferimento al modello della *Commedia*, e dell'*Inferno* in particolare, riguarda innanzitutto le modalità con cui vengono eseguiti gli omicidi; modalità che gli assassini applicano sulle vittime secondo le indicazioni ricevute dal dottore-mandante.

Si pensi, per esempio, al caso dell'omicidio di Juan Alacena, che è il primo di cui si parla nel romanzo, ma che in realtà è preceduto da altri tre casi (rispettivamente riferibili ai primi tre cerchi infernali), sui quali l'autore richiamerà l'attenzione nel successivo svolgimento della trama.

Alacena è un giocatore d'azzardo e viene punito per la sua prodigalità per mezzo della lapidazione. ¹³

Se si tiene presente che nel quarto cerchio dell'*Inferno* i prodighi, che sono puniti insieme agli avari, sono costretti per l'eternità a spingere col petto dei massi, nel romanzo, allora, il ricorso da parte dell'assassino, ma diremo meglio da parte della mente che ha orchestrato ogni cosa, alla lapidazione potrebbe costituire un chiaro rinvio ai «pesi». ¹⁴ mossi dai dannati; tanto più se si tiene conto del dettaglio relativo alla condizione della vittima, la cui testa rasata richiama esplicitamente i «crin mozzi» dei prodighi (*If VII 57*). ¹⁵

¹² Ivi, pp. 71-76.

¹³ Il giocatore d'azzardo è considerato prodigo; il gioco, cioè, è ritenuto dall'assassino una forma di incontinenza, in cui si sperpera irragionevolmente il proprio denaro.

¹⁴ *If VII 57*. «In eterno verranno a li due cozzi: / questi resurgeranno del sepulcro / col pugno chiuso, e questi coi crin mozzi».

¹⁵ In realtà la vittima si presenta pure con le mani legate; un particolare che è anche presente nella pena degli avari nel Purgatorio (XIX 121-124: «Come avarizia spense a ciascun bene / lo nostro amore, onde operar perdési, / così giustizia qui stretti ne tene / ne' piedi e ne le man legati e presi»).

Le tracce del contesto infernale si estendono, però, ben oltre il modo dell'omicidio, e si rivelano, in forma quasi subliminale, e dunque meno facilmente individuabile, attraverso delle spie linguistiche volutamente disseminate dall'autore.

In effetti, quando l'assassino si avvicina alla vittima, lo aggredisce con «un colpo al petto, secco e violento»,¹⁶ e gli spruzza sul viso uno spray che lo rende «cieco»;¹⁷ infine, una volta in auto, sequestrato dal criminale e disteso forzatamente sul sedile posteriore, Alacena comincia a «gridare». ¹⁸

Dal momento che è difficile pensare che l'omicida abbia seguito le indicazioni del mandante anche nella precisa scelta della parte del corpo da colpire al momento dell'aggressione, è ipotizzabile allora che sia stato l'autore questa volta a sovrapporsi al suo personaggio, e a pensare ad un colpo al petto, piuttosto che al più scontato colpo alla testa o alle spalle, al fine di poter inserire nel contesto la parola 'petto', che richiama la «poppa» del verso 25 del canto dei prodighi.¹⁹

Un'analoga considerazione può farsi per lo spray usato allo scopo di immobilizzare il malcapitato: esso gli provoca un effetto di totale cecità, tale da riportare alla memoria del lettore la cecità mentale attribuita da Virgilio ai «guerci» del quarto cerchio.

Per ben tre volte, infine, Dante riferisce che questi dannati gridano: («e d'una parte e d'altra, con grand'urli» VII 26, «gridando: "Perché tieni" e "Perché burli?"» VII 30, «gridandosi anche loro ontoso metro» VII 33); un particolare, questo, che l'autore evidenzia, con l'espressione collocata in posizione rilevata proprio alla fine del prologo: «Gli tornò in mente la sensazione provata poco prima e cominciò a gridare».

Se, come già si è detto, l'omicidio del giocatore d'azzardo è il primo di cui si fa menzione nel romanzo, l'omicidio di Vanessa Poblacion, alias Mademoiselle Noir, che viene uccisa per la sua lussuria, è il primo in ordine di tempo.

L'assassino strangola la donna «utilizzando una corda di seta»,²⁰ e poi lascia sul suo cadavere uno stormo morto.

La presenza del volatile costituisce un chiarissimo riferimento al cerchio dei lussuriosi, e in particolare al verso 40 del canto V («E come li stornei ne portan l'ali»), come del resto viene precisato dagli investigatori stessi; meno evidente è, invece, il particolare della corda usata per stringere la gola della vittima, un particolare riconducibile forse, per via allusiva, a Minosse, il giudice infernale che «cignesi con la coda tante volte / quantunque gradi vuol che giù sia messa». (*If* V 11-12).

Llobera, inoltre, ha forse presente il lungo elenco di personaggi indicati a dito da Virgilio a Dante – e gravitanti eternamente intorno all'asse del secondo cerchio, («Ell'è Semiramis di cui si legge che succedette a Nino e fu sua sposa: / tenne la terra che 'l Soldano corregge. / L'altra è colei che s'ancise amorosa, [...] poi è Cleopatràs lussuriosa. / Elena vedi [...], vedi Paris, Tristano» V, 58-67) –, quando descrive l'appartamento della vittima: «Il suo appartamento, con vista sul ponte di Segovia, costituiva un inno al grottesco e all'assurdo, e gravitava intorno a una sala di tortura in cui trovava posto un armamentario eterogeneo: maschere e indumenti vari in pelle, cinghie e catene, fruste e strumenti di dolore, gabbie e cavalletti».²¹

Il secondo omicidio viene commesso ai danni di Julio Martinez, un avvocato, punito come goloso.

Una volta che l'ha tramortito con un colpo alla testa, l'assassino ne cosparge il viso con dell'azoto liquido che gli congela la bocca, la laringe e la faringe e gli causa orribili devastazioni cutanee. Infierisce, infine, sulla sua gola con un punteruolo e, prima di andar via, lascia «di fronte alla porta d'ingresso un cagnolino di peluche, come se dovesse restare lì a fare la guardia» (p. 59).

¹⁶ SCHWARTZ LLOBERA, *op. cit.*, p. 12.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, p. 13.

¹⁹ Questo contributo è stato condotto sulla base della lettura della traduzione italiana del romanzo di Llobera, a cura di Leopoldo Carra. Può essere dunque che, in qualche caso, le corrispondenze linguistiche che sono state da noi segnalate non vengano mantenute, tra le varie traduzioni del romanzo, e questo per mera difficoltà di riprodurre da una lingua all'altra lo stesso lemma; in ogni caso, però, le corrispondenze semantiche tra i rispettivi *loci* sono speculari e ben riprodotte. Questa precisazione vale anche, ovviamente, per gli ulteriori romanzi oggetto di questa nostra lettura critica.

²⁰ SCHWARTZ LLOBERA, *op. cit.*, p. 57.

²¹ Ivi, pp. 56-57.

Nell'Inferno dantesco i golosi sono esposti ad una «piova / eterna, maladetta, fredda e greve» (*If* VI 7-8) che provoca una maleodorante fanghiglia in cui essi si girano e rigirano senza posa, e sono vittime di orribili ferite e graffiature da parte di Cerbero, custode del cerchio. È evidente in questo caso come l'assassino sia stato istruito dal mandante sulla base degli effetti provocati sui golosi danteschi dagli attacchi del cane a tre teste, simbolicamente presente, del resto, sulla scena del crimine in forma di peluche. Cerbero, infatti, «graffia li spirti ed iscoia ed isquatra» (VI 18), e cioè toglie loro la pelle e li lacera proprio come l'azoto liquido ustiona e lacera il viso della vittima. In effetti, poi, lo stesso punteruolo, usato per ferirne e forarne la gola, potrebbe far pensare ad un artiglio. D'altro canto, però, il congelamento prodotto dall'azoto sembra voler riprodurre anche il freddo del terzo cerchio, che è parte integrante della pena infernale, come, peraltro, si riferisce nel romanzo stesso.²²

Ma c'è di più: quando l'autore introduce Julio Martinez, lo descrive come «un uomo estremamente metodico, che poteva contare sulla stima dei suoi superiori. [...] I colleghi dello studio lo tenevano in grande stima: sul lavoro era un capo esigente ma giusto. Fuori dall'ufficio era un uomo allegro, cordiale, a cui piaceva mangiare, bere e fare baldorie» (pp. 58-59). L'accento posto sull'onestà dell'uomo ma, ad un tempo, anche sulla sua incapacità di contenersi, allude probabilmente e sottilmente, nelle intenzioni di Llobera, ai vv. 76-84 del sesto canto,²³ in cui Dante indugia sulla differenza tra azione civile e responsabilità morale; una differenza che giustifica qui la collocazione nelle zone più basse dell'Inferno delle anime di quei fiorentini della generazione passata, che pur avevano ben meritato dalla loro patria.

Dopo la lussuosa Mademoiselle Noir, il goloso Julio Martinez e il prodigo Juan Alacena è la volta, come l'ordinamento dell'Inferno dantesco lascia presagire, dell'iracondo Pablo Garcia: l'assassino lo tramortisce con un colpo di martello alla testa e poi l'affoga in una pozza di fango; infine, prima di abbandonarlo nel pantano in cui è immerso, gli mette in tasca un ferro di cavallo in argento (p. 103).

Il *modus operandi* dell'omicida è evidentemente ispirato alla pena che colpisce gli iracondi del quinto cerchio, che sono immersi nella palude Stigia e sono condannati per l'eternità a dimenarsi in superficie percuotendosi l'un l'altro. Tra questi peccatori si trova anche Filippo Argenti che, lordo di fango, si fa incontro a Dante: a questo episodio si richiama il particolare del ferro di cavallo d'argento, come esplicitamente viene riconosciuto nel romanzo quando uno dei personaggi ricorda la 'leggenda' che circolava all'epoca, forse attraverso Boccaccio, della vanità sfrenata di Filippo che si era fatto ferrare il suo cavallo col prezioso metallo (p. 122). Ma Llobera che, come già si è potuto notare, non si limita soltanto a riferimenti espliciti al testo della *Commedia*, in questo caso sceglie con particolare cura le parole da usare per descrivere la scena del delitto (pp. 101-103). Due spie sono particolarmente eloquenti in questo senso: 'fumo' e 'fango' compaiono per due volte, così come per due volte compaiono nella *Commedia*, sempre nell'ambito della visita al quinto cerchio dell'Inferno, «fummo» (VII 123, VIII 12) e «fango» (VII 129, VIII 32). Ma se il significato della parola fango è in Llobera sovrapponibile a quello che gli conferisce anche Dante, se cioè sia nel romanzo, sia nei canti infernali si intende per «fango» la materia melmosa e lorda in cui restano immersi rispettivamente la vittima dell'omicidio e gli iracondi, non può dirsi lo stesso per la parola «fumo». Mentre in Dante, infatti, essa assume una volta il significato metaforico di 'ottenebramento', e un'altra, invece, indica la nebbia che esala dall'acqua putrida della palude Stigia, nel nostro autore si riferisce sempre alla sigaretta accesa dell'assassino.

Il successivo omicidio si rivela collegato al sesto cerchio dell'Inferno, che è il cerchio in cui Dante confina gli eretici e che appare ai due viandanti come un vasto cimitero disseminato di sepolcri arroventati; i coperchi sono alzati e si sentono i gemiti e i pianti dei dannati che provengono dagli avelli.

²² Cfr. SCHWARTZ LLOBERA, *op. cit.*, p. 86, p. 98 e p. 132.

²³ Cfr. *If* VI 76-84: «Ancor vo' che mi 'nsegni / e che di più parlar mi facci dono. / Farinata e 'l Tegghiaio, che fuor si degni, / Iacopo Rusticucci, Arrigo e 'l Mosca / e li altri ch'a ben far puoser li 'ngegni, / dimmi ove sono e fa ch'io li conosca; / ché gran disio mi stringe di savere / se 'l ciel li addolcia o lo 'nferno li attosca».

In questo caso il crimine non è stato ancora commesso e gli investigatori, avvalendosi del prezioso aiuto del testo dantesco, cercheranno invano di evitarlo. In realtà è per essi assai difficile stabilire, o soltanto ipotizzare, con sufficiente precisione, il bersaglio che verrà colpito:

Si sarebbe limitato, Caino, a una definizione moderna cercando la sua vittima tra le sette con sede a Madrid? O avrebbe seguito i canoni medievali, secondo cui chiunque non seguisse il Cristo con fervore (e condotta irreprensibile) aveva i giorni contati? (p. 143);

ma tra le diverse possibilità essi mostrano di propendere, infine, per un attacco alla comunità islamica della città:

Sapete, nonostante l'Islam non influenzasse manifestatamente la società medievale, esercitava un peso notevole sulla vita intellettuale e scientifica dell'epoca. La matematica, l'algebra, la trigonometria, la medicina e l'astronomia conobbero un progresso impressionante quando si cominciò a tradurre i testi orientali. La Chiesa cattolica, invece, nutriva per vari motivi una forte avversione nei confronti del mondo musulmano; motivi che Dante condivideva pienamente. Di fatto, il poeta sentiva un profondo disprezzo per tale religione, non solo perché si allontanava dall'unica e vera fede cattolica, ma anche per lo scisma che aveva provocato in seno a quest'ultima. Dante la riteneva responsabile della perdita di molti credenti, sedotti in Oriente dalla dottrina di Maometto. Senza scendere nei particolari possiamo dire che il fondatore dell'Islam, considerato durante il medioevo un cristiano eretico, provava un enorme rispetto per il personaggio di Cristo, fino al punto di annoverarlo tra i grandi profeti. Tuttavia, quando nel 610 dell'era cristiana iniziò a predicare, la Chiesa cattolica lo condannò come apostata. [...] La prima volta che nell'*Inferno* si trova un riferimento al mondo musulmano è nel canto VIII, corrispondente al quinto cerchio. Dante e Virgilio arrivano di fronte alla città di Dite, dove si scorgono turrette costruzioni paragonate dal poeta a moschee incandescenti: *meschite vermiglie*. Il secondo accenno è nel canto XXVIII, in una delle bolge dell'ottavo cerchio, quella dei seminatori di discordia. Vi troviamo Maometto e Ali, suo genero, sottoposti ad atroci tormenti, squarciati il primo dal mento al deretano, il secondo dal mento alla fronte. Se io fossi l'assassino, mi sembrerebbe un suggerimento troppo palese per non accettarlo.²⁴

In effetti, l'assassino finisce col colpire un centro di accoglienza per immigrati arabi, dandogli fuoco con della benzina e uccidendo un certo numero di ospiti. Egli agisce di notte, mentre i poveri sventurati sono immersi nel sonno.

Nella mente assassina, che continua a strutturare gli omicidi secondo le pene dantesche, è stata forte, questa volta, la suggestione derivante dalla visione d'insieme del sesto cerchio. In effetti, le numerose brande che costituiscono le camerate del centro di accoglienza e che sono state infuocate insieme coi loro occupanti dalle fiamme dell'incendio ricordano, molto da vicino, la landa infernale costellata di avelli roventi.

Degna di nota è, inoltre, la descrizione da parte dell'autore della scena che si para davanti agli occhi di chi dalla strada vede il fuoco divampare: «da ogni finestra dell'edificio spuntavano ondeggiando lingue di fuoco... [...]. Piccole falde di cenere volteggiavano in aria, simili a fiocchi di neve».²⁵ È evidente che qui, diversamente dal solito, i rimandi al testo dantesco non riguardano soltanto un luogo particolare, in questo caso il sesto cerchio, ma si estendono anche ad altri luoghi della prima cantica.

Le lingue di fuoco ondegianti, per esempio, ricordano i consiglieri fraudolenti dell'ottava bolgia, ma in particolare la figura di Ulisse che è completamente avvolta da una fiamma che è appunto simile a una lingua di fuoco.²⁶ Le falde di cenere che volteggiano nell'aria come fiocchi di neve

²⁴ SCHWARTZ LLOBERA, *op. cit.*, pp. 173-174 e p. 197. Sui rapporti di Dante con il mondo arabo cfr. E. CERULLI, *Il «Libro della Scala» e la questione delle fonti arabo-spagnole della «Divina Commedia»*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1944 («Studi e testi», n. 110); B. NARDI, *Pretese fonti della Divina Commedia*, «Nuova Antologia», XC, fasc. 1855, 1955, pp. 383-398; M. ASÍN PALACIOS, *Dante e l'Islam*, I, *L'escatologia islamica nella «Divina Commedia»*, II, *Storia e critica di una polemica*, Pratiche Editore, Parma 1994; M. CORTI, *La «Commedia» di Dante e l'oltretomba islamico*, «L'Alighieri», n.s., 5, 1995, pp. 7-19.

²⁵ SCHWARTZ LLOBERA, *op. cit.*, p. 231.

²⁶ Cfr. *If* XXVI 85-89.

sembrano ricalcate sulle «di foco dilatate falde» che piovono sui violenti contro Dio nel settimo cerchio «come di neve in alpe senza vento».²⁷

Inoltre, nelle pagine in cui Llobera descrive le fasi preparatorie dell'incendio è degna di nota la puntuale descrizione del luogo in cui l'attentatore viveva e della sua condizione psicologica. Si apprende, allora, che egli si sentiva svuotato «di tutta la forza d'animo» e che era ossessionato da tante facce «bianche, smorte e beffarde» che «gli apparivano in sogno, nei bagliori della notte, nelle pozzanghere sull'asfalto ...». E che abitava, infine, in una casa in cui poteva restare soltanto di notte, perché al mattino arrivava «un nero gigantesco» che «lo svegliava dando pesanti manate alla porta finché quella non cedeva» (pp. 138-140).

Si ricorderà che quando Dante e Virgilio, tra l'ottavo e il nono canto dell'*Inferno*, arrivano presso Dite incontrano l'ostilità dei diavoli che ne impediscono l'ingresso. Nel momento che precede il provvidenziale intervento del messo celeste che aprirà la porta della città con una verghetta si determina nei due viandanti uno stato di preoccupazione, e addirittura, in Dante, di vero e proprio scoraggiamento.

Non è difficile, allora, riconoscere nella scena descritta da Llobera una certa analogia con quella dantesca.

Effettivamente, ferme restando le ovvie differenze che pertengono al significato, come pure al contesto, il personaggio di Dante e quello dell'assassino risultano accomunati da un profondo stato di prostrazione; inoltre le facce che ossessionano il criminale sembrano alludere ai diavoli che si parano dinanzi a Dante e Virgilio e ne ostacolano il cammino, come pure, l'omaccione che apre la porta a manate fa pensare ad una grottesca caricatura del messo celeste.

Secondo lo schema dantesco il prossimo omicidio deve riguardare il VII cerchio:

È il cerchio dei violenti, ripartiti in violenti contro il prossimo, contro se stessi e contro Dio. I primi, immersi nel Flegetonte, un fiume di sangue bollente, sono i tiranni e gli omicidi. I secondi sono i suicidi, trasformati in alberi su cui fanno il nido le mostruose Arpie, e gli scialacquatori, inseguiti da cagne infernali. E infine vengono i violenti contro Dio, abitatori del terzo girone, condannati a patire una pioggia di fuoco: bestemmiatori, sodomiti e usurari. (p. 280)

Nell'ampia gamma dei dannati danteschi gli inquirenti credono di poter individuare il prossimo bersaglio in: «qualcuno che aveva tentato di togliersi la vita senza riuscirci» (p. 280).

Ancora una volta, ma sempre senza risultato, si tenta di anticipare le mosse dell'assassino e ci si mette sulle tracce della potenziale vittima, scelta nella lista di alcuni nomi verosimilmente ammissibili. Sulla base dell'ambientazione del settimo cerchio dell'*Inferno* che, al di là della sua complessa varietà determinata dai molteplici tipi di pena, prevede la presenza costante del Flegetonte, si individua Trinidad Pelayo, una depressa cronica che in passato ha tentato di suicidarsi, e che abita nei pressi del fiume della città.

Effettivamente, la donna viene trovata morta nella vasca da bagno della sua casa proprio nel momento in cui l'assassino, che riesce poi a scappare, sta ancora infierendo sul cadavere, strappandogli la pelle a strisce.

Questa volta Llobera, diversamente dal solito, non fornisce una descrizione completa della scena del delitto che, infatti, si va ancora componendo quando l'assassino viene interrotto, senza che però egli possa evitare di lasciare un indizio – quello dello scuoiamento e della lacerazione del corpo – che sollecita il lettore ad esercitare la propria fantasia.

A ripensare alla pena dei suicidi, si ricorderà che, per effetto del contrappasso, essa consiste, in pratica, nella privazione di quel corpo a cui essi rinunciarono volontariamente togliendosi la vita. Persino nel giorno del Giudizio universale, quando anche i suicidi andranno, come gli altri, a riprendere i loro corpi, non potranno rivestirsene, ma li trascineranno per la selva e li appenderanno al proprio albero.

Ebbene, è plausibile pensare che la pelle sia stata assunta nel nostro caso dall'autore proprio come simbolo del corpo e che dunque il fatto di strapparla voglia accennare, dantescamente, alla sua perdita.

²⁷ Cfr. *If* XIV 29-30.

Eppure, l'azione compiuta dall'assassino potrebbe alludere anche a qualcos'altro: nel tredicesimo canto, infatti, vi sono ancora alcuni dettagli da cui l'autore e con lui il suo personaggio avrebbero potuto trarre ispirazione; dettagli che richiamano, appunto, l'idea del separare e del lacerare.

In effetti, quando Dante, che si trova tra gli alberi della selva dei suicidi, manifesta il proprio smarrimento a causa dei lamenti che ode e di cui non riesce a cogliere la provenienza, Virgilio lo invita a 'troncare' un ramo di uno di essi (XIII 28), al ch  la pianta in cui   stata trasformata l'anima gli chiede ragione dello strazio subito («Perch  mi scerpi?», XIII 35).

Inoltre, non dimentichiamo che anche le Arpie, peraltro gi  presenti nelle terzine introduttive del capitolo 4, che   esattamente quello che contiene l'episodio cui ci stiamo riferendo, tormentano i suicidi mangiando, dopo averle evidentemente 'strappate', le foglie dei loro alberi.

Completa il quadro delle suggestioni dantesche, forse, il particolare del «gorgoglio prolungato» (p. 324), emesso dall'assassino, che l'investigatore, «con il cuore che gli martellava nel petto» (p. 324), ode senza capirne l'origine, subito prima di ritrovarsi di fronte all'agghiacciante spettacolo. Considerata l'evidenza del richiamo al contesto infernale   qui il caso di accennare soltanto all'analogia con i lamenti uditi da Dante nella selva e con lo smarrimento che ne deriva.

Sull'ottavo omicidio, che rimanda a Malebolge, l'autore non si sofferma come sugli altri, non offre cio  al lettore quei dettagli relativi a luoghi e personaggi che sono stati utili fin'ora a riconoscere le corrispondenze tra i delitti commessi e la fonte dantesca. Solo la citazione tratta dal canto XXVIII dell'*Inferno*, posta all'inizio del quinto capitolo, chiarisce che la donna ritrovata morta alla fine della storia   l'ottava vittima, di certo uccisa poich  ritenuta colpevole di aver causato in qualche modo discordie nel corso della sua vita.

In realt , la scarsa chiarezza su questo caso, che, ovviamente,   anche il caso che contiene meno riferimenti al testo della *Commedia*, soprattutto se paragonato ai precedenti, come pure al nono e ultimo, rivela presto di avere, sul piano della narrazione, la funzione di depistare le indagini che, intanto, hanno cominciato a produrre alcuni risultati che rischiano di interferire con i piani dell'assassino.

La nona e ultima vittima, che perch  riesce a salvarsi,   proprio uno degli investigatori, Sebastiao Silveira, professore universitario, che collabora con la polizia e che   anche il figlio della donna di cui il dottore si era innamorato molti anni prima; la donna che, come si   gi  rilevato, era morta suicida a causa di una depressione che lui non era riuscito a curare. La perdita dell'amata lo psichiatra in modo irreparabile, condannandolo a una vita svuotata di ogni scopo, fatto salvo il desiderio di vendicarsi, attraverso il figlio, erede sostanziale di quel tradimento.

Ma la brama di vendetta   solo una delle motivazioni per cui   stato elaborato un piano cos  tortuoso. Infatti, guardando alla vicenda da una prospettiva d'insieme, si osserva che gli uomini scelti per commettere i delitti, quelli almeno di cui nel romanzo si d  esplicita notizia, sono pazienti dello psichiatra, affetti tutti da depressione cronica e inclini al pensiero del suicidio, e, in pi , sempre colpevoli dello stesso peccato di cui si sono macchiate le loro vittime.

Egli li plagia e li persuade a compiere, secondo le sue indicazioni, i crimini al fine di riuscire a guarire e a salvare se stessi.

Effettivamente, la specularit  che esiste tra l'esecutore del mandato omicida e la vittima (entrambi, si   detto, hanno lo stesso vizio), crea, in colui che uccide, l'illusione di uccidere se stesso. In questo modo egli 'si salva', appunto, non solo dai propri peccati, ma anche da quella inclinazione al suicidio, dalla quale, presumibilmente, rimarr  immune perch    come se in qualche modo l'avesse ormai 'assecondata' attraverso la sua intensa identificazione, quasi catartica, con la vittima. Non a caso i bigliettini che gli assassini lasciano sui cadaveri, d'altro canto, sembrerebbero scritti dalle vittime stesse che confessano la necessit  di togliersi la vita per porre fine alle proprie sofferenze.

Se ricordiamo che lo psichiatra aveva perduto la donna amata poich  non era riuscito ad evitare che lei si uccidesse, possiamo allora riconoscere in ci  che egli ha macchinato il pazzesco tentativo di porvi rimedio in qualche modo.

A questo punto, allora, si rende evidente che nel *Circolo di Cambridge* l'*Inferno* dantesco non funziona soltanto come il palcoscenico d'eccezione per una storia cruenta, ma anche come ci  che massimamente fu nelle intenzioni di Dante stesso, e cio  come un viaggio nella coscienza verso una risposta ultima; un viaggio di cui la donna amata, per Dante come per Llobera,   il principio ispiratore.

Eloquente a questo riguardo è, del resto, il fatto che la parola d'accesso al computer dello psichiatra sia proprio Beatrice, significativo *senhal* della donna amata. Ma se la morte di Madonna era stata per il poeta l'occasione della rinascita e della salvezza spirituale, ben oltre le porte dell'Inferno, per il personaggio del romanzo perdere l'amata ha significato soltanto dannazione.

Sembra, insomma, che il viaggio moderno non possa che iniziare e finire con l'Inferno, come è evidenziato dall'apoteama dantesco – «Lasciate ogni speranza voi ch'intrate» – che apre e chiude il romanzo; e che il viandante moderno sia inesorabilmente condannato a perdersi, come si conferma apparentemente nel romanzo stesso:

La Divina Commedia è la sua privata discesa agli inferi. [...] Vede se stesso come un moderno Dante che scende da un cerchio all'altro alla ricerca della sua amata gettandosi in atrocità sempre più orrende. Non dico che l'analogia non sia azzeccata. Ciò che è sbagliato è il personaggio. Lei non è il poeta protagonista, ma la bestia imprigionata nel nono e ultimo cerchio: nel suo subconscio più profondo si sente Lucifero. E questa discesa, dottore, non è altro che la sua sistematica autodistruzione. (p. 382)

Nondimeno, esiste, forse, nel romanzo un altro pellegrino e un altro viaggio con un esito diverso. È quello che compie Sebastiao, il professore che collabora alle indagini, l'uomo che lo psichiatra designa come ultima sua vittima e che cerca di far uccidere come traditore.

Si tratta, a ben vedere, del vero protagonista della storia, di colui che ricostruisce, tessera dopo tessera, l'intricato mosaico della agghiacciante serie di delitti, che ne intuisce la chiave dantesca, e che, infine, smaschera il colpevole.

Quest'ultimo, ricorderemo, lo coinvolge nel suo macabro gioco,²⁸ ma, alla fine, il professore si salva, mentre lo psichiatra si spara un colpo alla testa.

E quando Llobera, come emerge dalla precedente citazione, evidenzia quanto sbagliato fosse stato per l'assassino credere di potersi identificare con Dante, sceglie di attribuire tale considerazione proprio al professore, e non ad altri, inducendo così il lettore accorto a interrogarsi se per caso non si possa invece ritenere più giusta l'analogia tra Dante e il professore stesso.

Del resto, si comprende bene nel racconto come quest'ultimo, mentre si muove sulle tracce dell'assassino e, di cerchio in cerchio, tenta di risolvere il caso, stia compiendo a sua volta un viaggio di discesa nella propria coscienza, alla ricerca sì dell'identità dell'assassino, ma anche della propria, e come, pian piano, ad un certo punto, inizi a risalire.

In effetti, questo personaggio evolve progressivamente sotto gli occhi del lettore acquisendo una nuova consapevolezza di sé; una consapevolezza che lo porta a recuperare il rapporto con il padre morto, e alla fine, addirittura, a cambiare vita. E tutto questo con la guida di una donna il cui nome è, ovviamente, Beatrice (nel testo Beatrix).

A differenza del viaggio infernale dello psichiatra, dunque, quest'altro viaggio, forse l'unico che l'autore avesse in mente fin dall'inizio, si conclude con un esito che potremmo definire purgatorio, un esito cioè che, sia pur limitato rispetto alla conclusione paradisiaca dantesca, prevede però la proiezione verso un oltre possibile. Significative di questa possibilità, ma soprattutto della sua limitatezza tutta moderna, sono proprio le ultime parole del romanzo: «Riusciremo mai a vincere?» «La guerra no. Soltanto qualche battaglia [...]. Dovremo accontentarci».²⁹

'Tracce di purgatorio' del resto, nel suo romanzo, l'autore ne lascia più d'una: si pensi, per esempio, alla citazione che precede l'inizio dell'ultimo capitolo, la citazione cioè delle ultime parole pronunciate all'Inferno prima della risalita;³⁰ ma non si trascuri nemmeno la data in cui Llobera colloca l'inizio della sua storia, il 29 marzo. Questa data, se si assume la cronologia che pone il viaggio dantesco nel mese di marzo, e non nel mese di aprile, non coincide affatto con il Venerdì

²⁸ Nel romanzo si parla di gioco in modo esplicito a proposito dei messaggi lasciati dall'assassino sui cadaveri, messaggi che contengono, ciascuno, almeno una parola che richiama l'*Inferno* dantesco: «E poi c'è un'altra cosa che non capisco. Perché questa trovata degli indovinelli? Perché l'assassino non parla più chiaro nei suoi messaggi? È un gioco d'astuzia, e lui pensa che sia sufficientemente facile da capire per un investigatore un minimo sveglio, che sia alla sua altezza. I suoi avversari devono essere abbastanza furbi da captare il messaggio. Altrimenti non c'è sfida». Cfr. SCHWARTZ LLOBERA, *op. cit.*, pp. 49, 57, 60, 131, 166.

²⁹ Ivi, p. 393.

³⁰ *If XXXIV* 133-136.

Santo dell'immaginario viaggio di Dante, che sarebbe dovuto cadere in tal caso il 25, bensì con il quinto giorno del viaggio, quando Dante ormai si trova, appunto, in Purgatorio. Ad ulteriore conferma di questa apertura 'purgatoriale', che è presente ormai, per ragioni che non è il caso qui di approfondire, anche in molte recenti riscritture della *Commedia*, giova ripensare al caso dell'omicidio di Juan Alacena, che si è già esaminato per altri aspetti, ma che qui viene riproposto per segnalare, accanto al dettaglio del capo rasato, quello, che potrebbe sembrare una svista da parte di Llobera, delle mani legate; dettaglio che a questo punto, a nostro parere, introduce invece intenzionalmente e forzatamente, rimandando alla pena degli avari del secondo regno, un elemento purgatoriale in un ambito segnatamente infernale.