
L I T E R A T U R E

Solenoide Una proposta di lettura in chiave dantesca

MONICA FEKETE



MIRCEA CĂRTĂRESCU, *Solenoide*,
Milano: il Saggiatore, 2021.

Monica Fekete

Professore associato presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze, Facoltà di Lettere, Università Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca.

A PARTIRE DAL XX secolo assistiamo a una sostenuta presenza dantesca, a una sorta di *revival* di Dante nella letteratura italiana e straniera, nonché in vari altri campi artistici, che continua con lo stesso vigore anche nei nostri giorni, acquisendo le forme più svariate di rilettura, di riadattamenti, di rivisitazioni e di riuso che si rintracciano in ambiti sempre più estesi e, a volte, sorprendenti, come la musica pop, i giochi video, vale a dire l'impatto del Sommo Poeta e in particolare della sua *Commedia* si rivela piuttosto forte e di risonanza mondiale anche nell'epoca della globalizzazione, quindi incarna mirabilmente il senso calviniano del classico, cioè "un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire",¹ e forse va anche un po' oltre, offrendo sempre nuovi spunti e stimoli.

In un tale contesto, la letteratura romena, che in genere si è dimostrata abbastanza restia nell'accogliere l'influsso dantesco nella profondità del suo tessuto testuale, propone proprio nella sua ultima contemporaneità

un esempio alquanto insolito ma al contempo molto rappresentativo, si tratta dell'autore più noto e prolifico, e, di certo il più tradotto, quindi conosciuto e riconosciuto all'estero, vale a dire Mircea Cărtărescu, il quale diventa, anche nell'ambito della particolare accoglienza dantesca, una sorta di faro, di luce, a volte, "abbacinante". Ma, ancorché provocatoria in questo senso, non intendiamo soffermarci sulla famosa trilogia magistralmente tradotta da Bruno Mazzoni (sempre a lui si devono tutte le trasposizioni in italiano delle numerose opere cĂrtĂreschiane). Menzioniamo solo *en passant* che già la struttura tripartita del poderoso romanzo porta in sé un'eco dantesca, nonché la quasi corrispondenza del vocabolo che chiude le tre parti, vale a dire "abbacinante", che ci fa pensare alla perfetta simmetria dantesca scandita dal vocabolo "stelle", nell'autore romeno però si ripete in posizione finale solo nel secondo e terzo volume, mentre nel primo si annida, ben due volte, nell'ultimo paragrafo.

Il presente contributo, che prende spunto dalle pagine finali di un nostro recente articolo in cui abbiamo gettato uno sguardo complessivo sui riferimenti danteschi in varie opere dell'autore romeno, si incentra invece su un romanzo più recente, *Solenioide*, di cui proponiamo una lettura singolare nonché parziale, poiché dall'oceano degli *auctores* cĂrtĂreschiani, sapientemente fusi, dallo sfarzoso *melting pot* intertestuale cerchiamo di estrarre e recuperare solo una figura canonica – Dante, perché, di conseguenza, sarà una lettura filtrata attraverso la lente di un'italianista, perché è letteralmente impossibile raccontare, questa opera-mondo, nella quale, al pari della trilogia *Abbacinante*, sostanzialmente manca un *plot* vero e proprio, parziale perché i limiti imposti ci impediscono di illustrare tutti gli elementi danteschi in un'opera che supera le 800 pagine nell'edizione romena, in questo iper-romanzo uscito nel 2015, mentre la sua trasposizione in italiano è pubblicato proprio nel 2021, l'anno dedicato a Dante.

Come avevo già scritto altrove,² la presenza dantesca nella produzione letteraria complessiva cĂrtĂreschiana si dimostra sorprendentemente ricca, composta e proteiforme, spaziando dalle costruzioni basilari a quelle più astruse, dalla semplice menzione del nome dell'autore o dagli inserti dell'aggettivo che ne deriva fino a scelte lessicali di chiara matrice dantesca o fino a richiami più articolati di episodi, da temi e motivi facilmente riconducibili alle sue opere fino a inevitabili sovrainterpretazioni, dall'uso dell'allegoria fino alla configurazione tripartita di un'opera, dalle fugaci annotazioni nel diario fino a un intenso e complesso dialogo intertestuale e, non da ultimo, da una straordinaria creatività linguistica e dal plurilinguismo al potente senso visionario, da un raffinato enciclopedismo fino alla creazione di un'opera-mondo. E forse tale presenza si manifesta nelle forme più lussureggianti nella seconda *summa* cĂrtĂreschiana – *Solenioide*. Sia la *Commedia* che l'iper-romanzo *Solenioide* sono definibili in quanto opere-mondo,

che racchiudono in loro l'intero universo, delle *summe* delle conoscenze dei loro tempi, una sorta di enciclopedie che si muovono con agio in campi del sapere che normalmente superano le conoscenze degli uomini.

La costruzione di tali opere-mondo ha sempre suscitato l'interesse degli esegeti nel decifrare le tecniche utilizzate che avevano agevolato il monumentale lavoro. Di certo, se mettiamo a confronto la configurazione strutturale delle due opere, osserviamo delle immense differenze, il notevole divario temporale si impone quale confine invalicabile, poiché le due opere diventano specchi delle proprie epoche, ma, al contempo, la nostra formazione di italianisti ci suggerisce che c'è forse un elemento condivisibile a livello essenziale, data l'estrema ricchezza contenutistica di uno stampo enciclopedico, vale a dire una sorta di teatro della memoria, e facciamo cadere l'accento su "una sorta". L'arte della memoria che aveva accostato la memoria a una sostenuta esperienza visiva era di largo impiego nel Medioevo (soprattutto nell'ambiente dei mistici e dei predicatori) e soprattutto nel Rinascimento (basti pensare al singolare *Teatro della memoria* di Giulio Camillo), mentre per ovvie ragioni è in disuso da secoli, grazie anche alle sempre più innovative tecnologie. Si trattava di

*una memoria legata all'immaginazione e quindi alla capacità di ricreare, di inventare. Si insegnava a plasmare la mente, a costruirvi complesse architetture, scale, alberi, giardini, tappe di un percorso che poteva condurre a una trasformazione interiore, fino a un incontro col divino.*³

Il recentissimo libro di Roberto Antonelli si incentra appunto, continuando e sviluppando le ricerche e gli spunti forniti da Frances A. Yates (*The Art of Memory*, 1972) e di Harald Weinrich (*La memoria di Dante*, 1994), su una lettura della *Commedia* come un "gigantesco teatro della memoria", poiché il viaggio di Dante-personaggio rispecchia implicitamente un viaggio nella memoria del mondo e di sé, quindi l'Aldilà diventa

*la rappresentazione di una memoria in sé, oggettivata, fisicamente cristallizzata [...] la memoria dell'intera umanità, dall'antichità più remota, pagana e cristiana, in cui Dante, personaggio e poeta, si muove con libertà creatrice, fra Passato, Presente e Futuro.*⁴

Per certi versi, anche il romanzo cãrtãreschiano si può definire come una sorta di (nuovo) teatro della memoria e del mondo, poiché costruito su un analogo meccanismo di ricche e fitte relazioni intertestuali come il capolavoro dantesco, il quale però, in questo caso, tradisce anche una evidente impostazione post-

moderna, ma ciò non toglie nulla a questo magnifico gioco intertestuale che lo scrittore romeno spinge, secondo Radu Vancu, fino a sottigliezze ipnotiche,⁵ e il quale rispecchia in fondo sempre una inusuale capacità mnemonica, addestrata con una quantità impressionante di letture e di riletture, poiché in quest'ultima risiede, precisa l'autore del romanzo, l'autentica lettura. Quindi il bagaglio e la memoria culturali filtrano con scioltezza immagini, sintagmi, vocaboli rappresentativi, appartenenti anche a Dante nonché a una nutrita schiera di *auctores*.

Un altro aspetto generale, da noi già menzionato altrove, che accomuna le due opere è indubbiamente la grande creatività linguistica. Dante è universalmente riconosciuto come padre della lingua italiana, colui che ha creato e, a volte, inventato una lingua letteraria, che ha impastato una diversità stilistica impensabile usando i registri linguistici più eterogenei, spalancando in questo modo la porta del volgare italiano verso altri settori disciplinari. Anche se lo scrittore romeno non può rivendicare la paternità della lingua romena letteraria, ci invita in *Solenioide* (e non solo), a un singolare spettacolo linguistico, dimostrando, così, la versatilità della lingua e dei suoi registri stilistici, premendo tutti i tasti, dal volgare al sublime, dal grottesco al raffinato, dal reale al metafisico. Al pari di Dante, non si accontenta della ricchezza della lingua letteraria, ma attinge con naturalezza ai linguaggi settoriali, a un armamentario tecnologico di scienze, quindi il lettore si ritrova ogni tanto un po' sconcertato in mezzo a vocaboli che esigono l'uso di un vocabolario, di un'enciclopedia, poiché derivanti dalla matematica, dalla fisica quantistica e astronomica, dalla geologia, dall'entomologia, dalla medicina, dalla teologia, dalla mistica.

Il particolare estro linguistico dei due autori diventa determinante anche nella rappresentazione di un ricco mondo di visioni, che scandiscono ritmi diversi: il lungo percorso visionario dantesco va dalla "meravigliosa" alla "mirabile visione", nella *Vita nuova*, per arrivare fino alla visione di Dio nel *Paradiso*, mentre l'esperienza onirica cărtăreschiana, tradotta in visioni, sogni, allucinazioni (trittico, diremmo, tutto dantesco!), si declina soprattutto in chiave psichedelica e mistica. La fonte dantesca non è però diretta, come chiarisce l'autore stesso in un recentissimo dialogo con il suo traduttore, Bruno Mazzoni, nell'ambito della fiera del libro *Bookcity* di Milano (17-21 novembre 2021): secondo Cărtărescu, la *Commedia* è una delle opere che sta alla base della letteratura europea, perciò fa parte del nostro DNA letterario, vale a dire nessun autore può ignorarla, poiché è un libro fondamentale per l'intera umanità che ha unificato il destino umano e l'ha guardato dall'altezza delle stelle, e il nostro destino acquisisce senso solo se guardato dalle stelle dantesche.⁶ Infatti Cărtărescu aveva collocato Dante nella schiera privilegiata dei sacerdoti e dei santi della letteratura. Tramite loro, la letteratura sale sulle vette della conoscenza umana, dove si cancellano le differenze

tra scienza, arte, pensiero filosofico, in questo spazio si abbinano, si fondono le varie modalità di conoscenza.⁷

L'esperimento di una fugace e superficiale ricerca quantitativa di alcuni vocaboli, facilmente collegabili alla *Commedia*, nel corposo testo del romanzo cãrtãreschiano pare sufficiente per confermare il fitto dialogo intertestuale che il narratore romeno istituisce con uno dei suoi *auctores* per eccellenza. Così, ad esempio, scopriamo che il nome di Dante compare tre volte, le variazioni dell'aggettivo dantesco hanno cinque occorrenze, mentre inferno – 40, infernale/infernali – 9, guida – 2, Virgil/Virgilio – 42, bolgia – 3, visione/visioni – 44, allucinazione – 8, demone/demoni – 18, diavoli – 5, dannazione – 14, dolore/dolori – 84, sofferenza – 36, paradiso – 15, beatitudine – 2, beato/beati – 5, salvezza – 6, salvati – 4, angelo – 9. La presenza infernale è piuttosto significativa, e rinvia spesso alla *Commedia*, soprattutto se paragonata alla frequenza nonché al senso attribuito al paradiso, il quale, bensì presente 15 volte, non acquisisce mai il significato religioso e dantesco della salvezza; abbiamo un unico riferimento alla sola configurazione del paradiso dantesco in cerchi concentrici, usato però come semplice termine di paragone: “Le più affascinanti fra queste ruote dentate, mezzelune, croci e triangoli incrociati di un linguaggio *ad hoc* erano abitate in ciascuno dei loro cerchi concentrici, da paradiso dantesco”,⁸ mentre almeno tre volte viene inserito in costruzioni ossimoroniche e atipiche: “paradiso infernale e inferno celeste”,⁹ il paradiso “illuminato dalle fiamme dell’inferno”,¹⁰ una “solitudine del paradiso”,¹¹ data l'impossibilità della redenzione, e le occorrenze più numerose hanno un senso meramente metaforico. Il vocabolo “guida” appare due volte in stretta correlazione con il personaggio che incarna tale funzione, cioè Virgil, un Virgilio rivisitato, una guida che si dimostrerà in un certo senso mancata. In più, c'imbattiamo in innumerevoli visioni – che si dimostrano con alta frequenza strane, mostruose, crepuscolari, incredibili, terribili, fantastiche, dantesche, diaboliche, pieni di orrore, infernali.

A guardare solo le cifre, senza calarci nei vari contesti delle occorrenze, che ovviamente non rimandano sempre a Dante, si può facilmente osservare che nel *Solenioide*, il quale peraltro non intende illustrare l'aldilà, in senso tradizionale, ergo la vita eterna dell'anima, non segue il percorso della *Commedia* che va dall'inferno al paradiso, quindi da un mondo terribile e pieno di orrore a un mondo serafico, diafano, illuminato dalla visione di Dio, sembra dominare un paesaggio cupo, infernale in stretta correlazione però con la vita terrena. Ciò nonostante neanche la narrazione di questo romanzo-finto diario è esente da un'asse verticale, ascensionale e trascendente, come conferma lo stesso autore,¹² che si traduce nella ricerca di una salvezza. Il paesaggio infernale è quasi intimamente legato alla città, che diventa una vera e propria protagonista, ma si tratta

ovviamente di uno spazio immaginario che non combacia con il disegno della carta urbanistica reale, ancorché ci siano degli edifici, degli scorci identificabili: si tratta di una Bucarest labirintica, sotterranea, in rovina, desolante, apocalittica. Ma al contempo la raffigurazione infernale si allaccia anche al mondo delle visioni, delle allucinazioni, intensamente vissute dal personaggio, alter-ego dello scrittore. Il testo è attraversato da una fitta rete di viaggi nelle profondità sotterranee, nelle viscere più sorprendenti e conturbanti che spaziano da gallerie, tunnel, grotte, sottopassaggi, labirinti ubicati sotto i vari edifici della città, a partire dal palazzo comunista in cui abita il protagonista alla sezione di polizia o all'obitorio, dove avviene una delle discese più spettacolari di un forte sapore dantesco.

Molto probabilmente, nell'autore romeno si annidano anche gli echi di un Italo Calvino risalenti alle *Città invisibili* (1972), vale a dire di un inferno dei viventi, un inferno quotidiano, esistente, da cui cerca l'evasione in un universo con, più dimensioni:

*L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e dargli spazio, e farlo durare.*¹³

Un'altra volta ancora, l'intervento di Cărtărescu porta dei chiarimenti importanti, che infatti confermano l'affinità con il pensiero calviniano, affermando che la realtà è sofferenza, esistere significa percepire in eccesso il mondo e tale eccesso è la sofferenza,¹⁴ da cui si aspira all'evasione in una quarta dimensione.

Menzioniamo solo *en passant* che Dino Buzzati, già nel suo *Viaggio agli inferni del secolo*, risalente al 1966, aveva collocato il suo inferno nelle grandi metropoli disumanizzanti, in cui alla fine si rende conto che non rappresenti un castigo, bensì forse il mistero del destino umano¹⁵ o in tempi più recenti Daniele Benati, nel suo romanzo *Cani dell'inferno* (2004), immagina il palazzo statunitense di Mystic Avenue e dintorni come una specie di inferno, un moderno aldilà, dove si va a scontare i propri peccati. Come possiamo quindi facilmente notare, la *Commedia* si presta a tantissime corrispondenze, quindi rimane sempre potenzialmente aperta e accogliente e si attiva quando viene riambientata “in paesaggi ipermoderni o postatomici, nei Lager e nei ghetti”,¹⁶ o nelle metropoli, in cui si insediano i nuovi inferni, ormai non necessariamente raffigurazione, ma simulacro, del mondo ultraterreno cristiano.

Secondo Radu Vancu, nel caso di Cărtărescu si tratta piuttosto di una teodicea, del tentativo di capire la ragione per cui il male esista, ma al contempo anche di una corsa sempre più accelerata verso la salvezza nonché verso l'apocalisse finale.¹⁷ Abbiamo a che fare quindi con un libro sulla salvezza in cui il protagonista non si salva, l'autore stesso aveva dichiarato in questo senso:

*Il mio eroe principale desidera per tutta la vita ottenere la Salvezza, uscire da questo mondo carcerario, ma quando finalmente ha l'opportunità di fuggire, ci rinuncia, perché ha scoperto un modo molto migliore: stare al mondo con le persone che ama, condividendone gioie e dolori.*¹⁸

Per la descrizione del male, del dolore e della sofferenza l'autore romeno ha indubbiamente bisogno del sostegno autoriale di Dante, ma al contempo un pizzico di sapore ludico, mitemente ironico lo induce a entrare in una sorta di gara in materia d'invenzione dell'orrido, in cui pare superare il maestro/i maestri:

*Né Dante, né Bosch, né Lautréamont avevano visto da vicino, quando hanno concepito i loro inferni, il volto bestiale del pidocchio, la figura della larva di mosca, le zampe flagellate dell'acaro. Non erano stati capaci d'inventare, per popolare con essi le caverne di fiamme e lacrime che stanno sotto il mondo dei vivi, demoni più terribili come le pulci e le zecche, come i lombrichi e la tenia, come il verme del globo oculare e come gli eserciti ciechi degli acari.*¹⁹

DANTE È autore e personaggio del suo poema sacro, in cui fonde autobiografismo con l'"alta" fantasia, con la straordinaria potenza visionaria dell'immagine, ma lo stesso Cărtărescu propone una fusione identica nel suo romanzo in cui, per di più, il protagonista si chiama Mircea ed è uno scrittore, però mancato, ma porta il nome di uno scrittore lontano e celebre – ingegnosa e ludica insinuazione dell'autore nel proprio romanzo. Il suo poema *La caduta*, il cui successo tra gli esperti sigla lo statuto di poeta di Cărtărescu nella vita reale, nel romanzo viene bocciato dalla stessa schiera di esperti del Cenacolo, ciò indurrà il protagonista, un professore di romeno in una scuola della periferia bucarestina, a rinunciare alla scrittura letteraria. La descrizione di questo suo poema, collocata all'inizio del romanzo, introduce già una discreta presenza dantesca:

Il mio componimento aveva sette parti che rappresentavano sette tappe della vita, sette colori, sette metalli, sette pianeti, sette chakra, sette scalini digradanti dal paradiso nell'inferno. Doveva essere una colossale, stupefacente cascata tra l'escatologico e lo scatologico, una scala metafisica su cui disponevo demoni e santi, labelli e astro-

*labi, stelle e ranocchie, geometria e cacofonia con l'impersonale rigore del biologo quando schizza il tronco e le arborescenze del regno animale. Era anche un enorme collage, poiché la mia mente era un puzzle di citazioni, era pure una summa di tutto ciò che è possibile sapere, un amalgama di patristica e fisica quantistica, di genetica e topologia.*²⁰

Il clamoroso fallimento del suo poema è il motore primo della nascita di questo diario concentrato sulle sue anomalie per capire il mondo e la propria vita, attraverso questo libro totale in cui si fonde sapientemente il mondo reale e quello onirico, in cui rielaborando i suoi ricordi e convertendoli in visioni, allucinazioni che si confondono con la realtà, cerca l'evasione. Il romanzo viene costruito su due livelli, quello superficiale, autobiografico, realistico, a volte grottesco e quello profondo, della narrazione metafisica, onirica e allucinatoria, che si completano a vicenda. Quindi non è solo un romanzo metafisico, ma anche il racconto molto realistico degli anni 1980-1989, in cui lo scrittore aveva davvero insegnato in una scuola di periferia della capitale, un periodo da lui²¹ definito come molto intenso e felice nonostante le grosse difficoltà quotidiane imposte dal regime dittatoriale comunista.

Un altro dettaglio non indifferente di questo raffinato dialogo e gioco intertestuale e della rilettura della *Commedia* riguarda l'età del protagonista: se Dante inizia il suo viaggio nell'oltretomba "nel mezzo del cammin di nostra vita," quindi a 35 anni, Mircea inizia il proprio viaggio e la scrittura della sua opera-mondo a 33 anni, un'altra cifra con un'alta valenza simbolica, l'età che segna la negazione dello statuto ufficiale di poeta, siamo nel 1989, tutto il contrario di quello che era avvenuto nella sua vita reale. Al pari di Dante, è un eletto, un prescelto, la cui missione è "quella di agrimensore e cartografo, esploratore delle protuberanze e dei sotterranei, delle botole e delle carceri della mia mente".²² Se nel caso di Dante, che si colloca sull'eccezionale scia degli illustri predecessori, Enea e San Paolo, tale condizione privilegiata viene concessa dalla grazia divina che autorizza il viaggio ultraterreno, nel caso del protagonista di *Solenioide* non è altrettanto chiara l'identità dell'istanza superiore. Ciò che salta agli occhi del lettore è invece l'insistenza con cui torna varie volte su questa condizione privilegiata – il vocabolo *eletto* ha ben 11 occorrenze. A mo' di esemplificazione, riportiamo tre brevi frammenti sparsi nel testo:

*Ho sentito che il gigantesco ganglio del mio cranio mi predestinava alla ricerca ossessiva dell'uscita. Ho capito di dovere utilizzare il cervello come un occhio, dischiuso e attento sotto la diafana calotta cranica, capace di vedere con un altro sguardo e di scoprire le crepe e i segni, gli artefatti nascosti e i legami oscuri del test di intelligenza, pazienza, amore e fede che è il mondo.*²³

Poco a poco, ho cominciato a provare una sorta di strana e masochistica fierezza, di sentirmi un eletto per non so quali operazioni mistiche o magiche, o teologiche o scientifiche o poetiche, pur non essendone sicuro, avevo una sensazione, potente e incontenibile, che ero stato eletto, che mi stava succedendo qualcosa di coerente, anche se incomprendibile.²⁴

Mi sento di nuovo un eletto, anche se in vista del disastro e della follia. Sento di nuovo che non sono solo, poiché se sei un eletto, puoi sapere che esiste da qualche parte almeno un altro unico essere: quello che ti sceglie.²⁵

Uno degli elementi ripresi dalla sua precedente narrativa (*Abbacinante*) è quello di una setta misteriosa, questa volta quella dei manifestanti che protestavano contro la vecchiaia, la malattia e la morte, il cui leader si chiama Virgil, un nome che riporta nella nostra memoria quello di Virgilio. La consorteria dei manifestanti, una setta gnostica, diventa la parabola della esistenza umana, secondo quanto afferma l'autore stesso,²⁶ il cui scopo è quello di non lasciare non percepito il male, ma di sostenere il diritto dell'uomo di gridare al mondo questo dolore metafisico. La figura di Virgil, che assumerà la guida dei manifestanti nonché la funzione di guida nel sottoterra dell'obitorio, diverge parecchio da quella del suo famoso predecessore. Virgilio, figura rarefatta, entra in scena quale ombra "che dapprima sembra non concreta, quasi inesistente, come una fiammella debole" e si distingue per il lungo silenzio, un silenzio che "ha il potere di nascondere, mettere da parte o addirittura far sparire [...] perché chi non ha parole, chi tace, rischia di non esistere narrativamente",²⁷ per assumere con massima competenza e sapienza il ruolo di guida nell'Inferno e nel Purgatorio. Virgil invece è una presenza modesta, un personaggio "impacciato, privo di aura e di carisma, scialbo, un po' curvo, vestito in maniera trascurata, dall'aria di un ingegnere consumato dal lavoro in una fabbrica di provincia",²⁸ che assume lo stesso ruolo nella discesa infernale e nel mondo dei morti, ossia nel sottoterra dell'obitorio. La descrizione del massiccio portone d'ingresso, scolpito in altorilievo con immagini della morte, diventa degna eco dell'immaginario infernale dantesco:

cipressi e tombe, stuoli di scheletri erranti su strade che non conducono da nessuna parte, uomini disperati che cercano di uscire dal telaio del portone nero come l'ebano, allungando i loro volti urlanti verso le pareti vicine e protendendo le loro mani con dita divaricate perpendicolarmente all'asse della porta.²⁹

Arrivati davanti alla gigante statua della Dannazione, elevata al rango di divinità, Virgil presenta una lunga schiera di santi e illuminati, tra cui lo stesso Dante, che hanno formato la sua mente e modellato il suo interiore. In fondo nomina un

pantheon di scrittori, filosofi, artisti, scienziati, una lunga fila che non può non richiamare alla nostra memoria quella degli spiriti magni del Limbo, a cui appartiene Virgilio stesso. Tra i nomi citati ci sono Gesù, Platone, Omero, Pitagora, Dante, Shakespeare, Michelangelo, Leonardo da Vinci, Newton, Bach, Mozart, Rembrandt, Milton, Dostoevskij, Eminescu, Kafka, Wittgenstein, Freud, Proust, Rilke, Einstein, Virginia Woolf, De Chirico, Max Ernst, Faulkner, Ezra Pound, Lennon, Tarkovskij, Fellini ecc., un elenco questo di spiriti magni o eletti che per certi versi corrisponde a quelli che hanno maggiormente influito sulla formazione di Cărtărescu (e di cui parla nel diario, nelle interviste, nei suoi saggi), e i quali si annidano profondamente nel tessuto intimo della sua lirica e della sua narrativa, e in questo modo l'autore romeno riscrive, da bravo postmoderno (e oltre) la letteratura mondiale e romena, attraverso una sapiente contaminazione delle fonti, tra cui, di certo, il famoso esule fiorentino e il suo capolavoro.

Virgil offre il grande lascito delle civiltà e delle culture, che si è insediato nella sua pelle, nel suo cranio, a questa figura ciclopica affinché allontani la sua ombra dalle loro vite. La risposta di questa singolare divinità è metaforicamente e letteralmente schiacciante, vale a dire schiaccia con la pianta del piede il cervello di questa guida mancata. Perciò, nell'ultimo capitolo, prima dell'apocalisse, sarà il protagonista ad assumersi in un certo senso questo ruolo che spettava, per tradizione, a Virgilio.

Prima di illustrare la scena apocalittica di evidente sapore dantesco, che chiude il romanzo, ci soffermiamo per un istante su un famoso episodio dell'*Inferno* che pare abbia molto colpito Cărtărescu, poiché lo rivisita e lo riusa in varie circostanze, vale a dire la suggestiva descrizione della bolgia dei ladri, dove i dannati sono sottoposti a sorprendenti e terribili metamorfosi. Nel *Solenioide* appare due volte, come termine di paragone, in due contesti radicalmente diversi:

*Ho vagato a lungo fra i diorami dei parassiti, in quella luce crepuscolare. Ho guardato negli occhi il pidocchio e la larva dell'icneumonide. Ho visto in che modo, come nella bolgia dei ladri dell'altro Inferno, l'ospite e il parassita si fondono in un abbraccio agonico, passano l'uno nell'altro, diventano organi e membri l'uno a favore dell'altro.*³⁰

*La porta della camera si è scagliata su di noi con una velocità terrificante, l'abbiamo superata avendo l'impressione di mandarla in mille pezzi e all'improvviso eravamo sul letto, mescolati l'uno con l'altra in un mandala inestricabile, sforzandoci di passare l'uno nell'altra, come i dannati danteschi del girone dei ladri, fusi l'uno nell'altro come la plastilina e uscendo, dall'altro lato del letto, io nel corpo di Irina e Irina nel mio corpo, dopo che mi ero rannicchiato nel suo utero e lei era fluitata dentro il mio cranio nell'aria dorata dell'orgasmo.*³¹

SIN DALLE prime pagine dell'ultimo capitolo, i riferimenti danteschi irrompono con forza e il lettore si imbatte in vocaboli alludenti all'inferno: voragine, burrone, luogo della dannazione eterna, buca infernale, terribile visione. L'immagine di un immenso abisso dalla profondità sconfinata rispecchia la città sradicata dalle sue fondamenta, che levitava a centinaia di metri sopra il protagonista come un vassoio immenso di edifici decrepiti, da cui pendeva un intricato sistema di tubi flessibili a rappresentare le arterie e le vene "dell'aorta del dolore", cioè "il canale collettore della sofferenza umana",³² pane quotidiano del

*popolo crepuscolare del centro della terra, le creature fragili, lunatiche, mutilate, con occhi enormi da insetto, quelli che salivano di notte attraverso gli stessi tubi ramificati, simili ai salmoni controcorrente, per apparirci nel corso di sogni e allucinazioni.*³³

Quest'ultima immagine sembra, peraltro, ritagliata dal romanzo di esordio di Ermanno Cavazzoni, *Il poema della luna*, e tradisce, secondo la nostra opinione, una velata affinità con l'esercizio di fantasticazione del narratore italiano. Orbene è un fatto noto che la scrittura cavazzoniana abbonda di personaggi lunatici e di voli onirici, per non parlare della *quête* inseguita, identificabile anche nel romanzo cãrtãreschiano, vale a dire la ricerca di una salvezza, ma il protagonista non si salva, almeno non in una dimensione trascendente, ancorché, scopre, si rende cosciente, sulle orme dell'illustre predecessore italiano, ovvero Dante, di ciò che muove tutto l'universo, cioè l'amore.

La seconda discesa nell'Obitorio precede la scena apocalittica che conclude il romanzo, ora però i manifestanti sono guidati dal protagonista, dato che "non c'era più nessuno che ci accompagnasse nell'inferno, [...] poiché Virgil era stato messo sotto, sbadato e senza rancore, come si schiaccia una mosca"³⁴ dalla terrificante statua della Dannazione. Perciò il protagonista avanza "nella debolissima luce di una lampadina sospesa al di sopra della piazza, fino al centro del cerchio in cui, come creazioni dantesche di ombre e luci, camminavano i manifestanti",³⁵ che saranno condotti da lui davanti alla stessa divinità della distruzione e della morte, in una sorta di scena di giudizio universale. Il protagonista davanti a cui si aprono le fiamme dell'inferno è costretto a scegliere tra il suo manoscritto e la figlia. L'esito della sua scelta riecheggia il finale del sacro poema, poiché la salvezza, anche se non quella individuale trascendentale, viene conferita dall'amore che muove l'universo, che è il meccanismo del mondo e di tutta la vita: "Da questo momento, la dea poteva tranquillamente alzare il piede e schiacciarci tutti: vivevamo nell'amore, e questo non poteva più togliercelo nessuno."³⁶ Il

personaggio sceglie di stare con le persone che ama, rinunciando alla possibilità di evadere da solo dal mondo della sofferenza in uno spazio dello spirito.³⁷

All'improvviso la città si alza sollevata dai solenoidi e scompare nell'universo, mentre nello spazio rimasto vuoto si disvela la precisa geografia dantesca dell'Inferno e del Purgatorio, lo stesso sconvolgimento geologico, vale a dire un

*cono di una fossa senza fondo, che arrivava forse fino al centro della Terra e che aveva in corrispondenza, nell'altro emisfero, una montagna bianca come il latte, spuntata forse da onde verdi e limpide.*³⁸

La stessa visione infernale apre e chiude il capitolo, la “smisurata profondità della voragine aperta” si riecheggia perfettamente nel “cono di una fossa senza fondo” e nella “sacca infernale” dove si vede la folta schiera dei demoni che si nutrivano dalla sofferenza umana.



Note

1. Italo Calvino, *Perché leggere i classici* (Milano: Mondadori, 2002), 7.
2. Monica Fekete, “L’occhio della mente: appunti sull’interesto dantesco nell’opera di Mircea Cărtărescu”, articolo in corso di pubblicazione.
3. Lina Bolzoni, “La memoria visiva di Dante”, *Il Sole 24 Ore*, 25 settembre 2011, <https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2011-09-21/memoria-visiva-dante-165156.shtml?uuid=AaQqQO6D>.
4. Roberto Antonelli, *Dante poeta-giudice del mondo terreno* (Roma: Viella, 2021), 38.
5. Radu Vancu, *Elegie pentru uman. O critică a modernității poetice de la Pound la Cărtărescu* (București: Humanitas, 2016), 274.
6. *Visioni*. Mircea Cărtărescu in dialogo con Bruno Mazzoni (16 novembre 2021), in <https://www.youtube.com/watch?v=KuTfr52PRT0>
7. Mircea Cărtărescu, “Locul Solenoidului în scrisul meu”, in id., *Creionul de tâmplărie* (București: Humanitas, 2020), 148-154.
8. Mircea Cărtărescu, *Solenoid*, trad. B. Mazzoni (Milano: il Saggiatore, 2021), 847.
9. *Ibid.*, 403.
10. *Ibid.*, 665.
11. *Ibid.*, 405.
12. *Visioni*, cit.
13. Italo Calvino, *Le città invisibili* (Torino: Einaudi, 1972), 170.
14. *Visioni*, cit.
15. Monica Fekete, “L’«oltretomba» buzzatiano. Lettura di *Viaggio agli inferni del secolo*”, *Narrativa*, 23 (2002): 73-84.

16. Alberto Casadei, *Dante. Storia avventurosa della Divina commedia dalla selva oscura alla realtà aumentata* (Milano: il Saggiatore, 2020), 185.
17. Radu Vancu, “Mircea Cărtărescu, ‘Solenoid’. ‘Mesia printre sarcopți’”, <https://www.contributors.ro/mircea-cartarescu-solenoid-mesia-printre-sarcop%C8%9Bi/>
18. “I miei libri non sono solo letteratura,” intervista a Mircea Cărtărescu di Alessandro Raveggi (3 agosto 2021), https://www.esquire.com/it/cultura/libri/a36953181/cartarescu-intervista-solenoid-libro/?fbclid=IwAR03dlBqt9ttWJPSu6NReuFI9r9wCAvd1v_Qw0M8NC1n7HoIIEt-z1QmT1U.
19. Cărtărescu, *Solenoid*, 164.
20. *Ibid.*, 39-40.
21. *Visioni*, cit.
22. Cărtărescu, *Solenoid*, 113.
23. *Ibid.*
24. *Ibid.*, 335.
25. *Ibid.*, 478.
26. *Visioni*, cit.
27. Luigi Tassoni, *I silenzi di Dante* (Bologna: Pàtron Editore, 2016), 11.
28. Cărtărescu, *Solenoid*, 425.
29. *Ibid.*, 425-426.
30. *Ibid.*, 168.
31. *Ibid.*, 577.
32. *Ibid.*, 915.
33. *Ibid.*
34. *Ibid.*, 921.
35. *Ibid.*, 922-923.
36. *Ibid.*, 934.
37. *Visioni*, cit.
38. Cărtărescu, *Solenoid*, 936.

Abstract

Solenoid: A Proposition for Dantean Reading

The presence of Dante in literature and in other cultural fields still holds a privileged position nowadays, when rereadings and reuses acquire surprising, innovative and stimulating forms. Within this context, we propose a Dantean reading of Mircea Cărtărescu’s super-novel, *Solenoid*, which is a representative and appropriate example to showcase a dense inter-textual dialogue between the two authors irrespective of the 700 years separating them.

Keywords

Dante, rereading, reinterpretation, theater of memory, guide, infernal landscape, *Solenoid*