

Roberto Antonelli, *Dante poeta-giudice del mondo terreno*, Roma, Viella, 2021, 275 pp. («La storia. Temi», 86)

Nella molteplicità di pubblicazioni che hanno visto la luce in concomitanza del centenario dantesco del 2021, *Dante poeta-giudice del mondo terreno* di Roberto Antonelli è riuscito a farsi spazio distinguendosi per un impianto razionale e un'impostazione metodologica valida ed efficace, che dovrebbero porlo al riparo dalla "forbice" del tempo, e ha contribuito a far ottenere al suo autore il premio di storia letteraria Natalino Sapegno 2023. Concepito all'insegna di un'interessante convergenza tra suggestioni diverse, che riecheggiano già nel titolo, il volume raccoglie, come chiarito dall'A. nella *Nota ai testi* (p. 13), saggi già pubblicati, «sottoposti a una profonda revisione o riscritti» (*ibid.*), e altri inediti o realizzati espressamente per l'occasione, nel tentativo di rendere chiaro il filo interpretativo che costituisce l'impianto concettuale della monografia, e può essere letto come uno dei frutti più maturi del celebre studio di Gianfranco Contini in cui si assumeva il canone del personaggio-poeta quale «criterio esegetico e insieme scandaglio euristico» (Contini 1958: 48).

Nel contributo esordiale, *Noi e la «Commedia»* (pp. 7-12), concepito come dichiarazione programmatica, l'A. esplicita il metodo e i fini della sua indagine e ne definisce l'oggetto: nel solco del magistero continiano, intende offrire «un'interpretazione complessiva del poema secondo una linea diegetica, "esecutiva", basata su alcune ipotesi-guida e continue proposizioni di testi, intervallata però da sondaggi e verifiche in profondità» (p. 8), che ha beneficiato anche di acquisizioni maturate in sedi non dantesche, come le ricerche intertestuali sulle "serie rimiche" nelle liriche di Giacomo da Lentini. L'idea di fondo muove da un'intuizione hegeliana – l'audacia di Dante nel proporsi come "giudice del mondo" all'interno del suo poema – che avrebbe ispirato De Sanctis e Auerbach, il quale, nel celebre studio *Dante poeta del mondo terreno* (1929), aveva evidenziato come la tensione del viaggio nell'Aldilà fosse «tutta rivolta alla terra» (*ibid.*) e, quindi, al ruolo, cui l'*agens* è chiamato, di riferire la propria esperienza all'umanità intera per ricondurla sulla *diritta via* una volta ritornato tra i vivi. Assunta la dialettica *agens-auctor* come «struttura fondamentale e fertilissima sia per l'autore che per l'interprete» (*ibid.*), lo studioso passa a definire la chiave di lettura che intende proporre: l'Aldilà dantesco è organizzato «secondo una visione del bene e del male necessariamente ignota nei risultati al personaggio, e in definitiva tutta dell'autore e soggettiva» (p. 9), che, per quanto plausibile nelle linee essenziali sul piano filosofico e teologico e «fatta dipendere ovviamente da Dio, quale Giudice supremo» (*ibid.*), trova in Dante-*auctor* l'effettivo regista della volontà e della Giustizia divina. Più specificamente, grazie alla concezione figurale rappresentata nei tre regni dell'Aldilà, il poeta diviene «*giudice di tutto* il mondo terreno, antico

e contemporaneo, che egli passa al pettine della sua discrezionalità e della sua tendenziosità ordinatrice e rivendicativa rispetto a quella città, Firenze, e a quella storia che lo avevano in-giustamente costretto all'esilio e a un duro cammino di vita "per l'altrui scale"» (*ibid.*). Il grande visionario – che, assolvendo all'alto compito attribuitogli dalla Grazia divina, si fa «compimento figurale, nella contemporaneità, di Mosè e Cristo» (*ibid.*) – e l'esule militante desideroso di riscatto si fondono, trovando il proprio risarcimento nella nuova missione affidata al poeta: la *Commedia* può essere letta, al contempo, in linea con le intuizioni di Singleton, «come visione ed esperienza esistenziale (*Io*) e come *exemplum* dedicato a ogni essere umano, a *Noi*» (*ibid.*); pertanto, è un'opera aperta, che ha nel Lettore il suo «terzo interlocutore fondamentale» (p. 10). È proprio la «straordinaria apertura sul mondo e gli esseri umani» (p. 16), insita nel poema, a farne, secondo l'A., «un'opera globale, un'opera-mondo» (*ibid.*) e a spiegare perché la *Commedia* sia ancora oggi tanto letta e studiata.

Più specificamente, come precisato nel secondo capitolo, *Dante poeta-giudice del mondo terreno: ovvero perché la «Commedia» oggi?* (pp. 15-29), la sua forza attrattiva risiederebbe nello statuto particolare del poema, capace di suscitare, in virtù dell'adesione a uno schema diegetico ed etico preciso, definito già in fase progettuale, un forte coinvolgimento del lettore, di ogni epoca storica e di ogni luogo, che è chiamato a riflettere tanto sulla collocazione delle anime quanto «sulla propria condotta morale e possibilità di salvezza» (p. 17). I singoli personaggi sono da considerarsi, dunque, come *exempla*, ovvero «"specchio" per un possibile comportamento del lettore» (*ibid.*) all'interno di un'opera che «è effettivamente leggibile come un gigantesco teatro della memoria dell'animo umano [...], ma è anche e soprattutto, ancora oggi, una gigantesca macchina elaboratrice di giudizi sui comportamenti morali dell'umanità» (*ibid.*). Il poeta-giudice, tuttavia, non si limita a descrivere e a giudicare i suoi personaggi attenendosi alla tradizione e al suo orizzonte culturale e religioso di riferimento, ma «interviene *attivamente* con la *propria soggettività emozionale e storico-politica*» (p. 19) e, in ragione della sua condizione privilegiata, si spinge al di là dei confini del diritto. L'impianto diegetico creato dall'*auctor*, dunque, induce il lettore a interagire con la narrazione e implicitamente lo chiama a giudicare e a partecipare al percorso di autocoscienza e di autoformazione che caratterizza l'*agens*, spingendolo a interrogarsi sugli altri e su di sé. Nel sottolineare lo statuto *interattivo* del lettore, Antonelli ridefinisce il concetto di polisemia del testo dantesco, applicandolo anche alla «possibile pluralità di valutazioni "oggettivamente" offerte al lettore» (p. 21). In tale prospettiva, l'idea di giustizia su cui si struttura il poema risulta fortemente problematica e se, da un lato, è filtrata dalle finalità dell'opera, tra cui l'autoaffermazione e il riscatto dell'autore rispetto alle *in-giustizie* del mondo, d'altro canto è anche affidata al punto di vista del lettore. Ciò si rivela con particolare evidenza dinanzi a

personaggi, come Ulisse, rispetto ai quali si realizza una forte divaricazione tra il giudizio dell'*agens* e il giudizio dell'*auctor* o nei casi in cui il poeta si attribuisce una considerevole *libertà giudiziale*. Tale libertà, agli occhi dello studioso, è legittima nella misura in cui si configura come corollario dell'investitura di Dante personaggio a poeta-teologo e profeta. Siamo, dunque, lontani dalla prospettiva di Manlio Pastore Stocchi, che, in un suo studio, sosteneva che nell'*Inferno* Dante avesse «di fatto usurpato la giurisdizione di quella suprema istanza imperscrutabile nei suoi disegni e nei suoi voleri» (Pastore Stocchi 2021: 113) e definiva «ardua, superba e forse arrogante» (*ibi*: 116) la fisionomia di giudice che il poeta si era assunto a partire da *If*V, in quanto, in diversi luoghi, si poneva al di sopra di fede o dottrina, «ignorando il savio criterio del *respice finem*» (*ibi*: 127). Per il filologo veneto, inoltre, le sorti ultraterrene di Manfredi o di Bonconte da Montefeltro erano da intendersi come «puntuale ritrattazione di temerari e troppo iniqui criteri di giudizio applicati nella prima cantica» (p. 149) e, contestualmente, come *exempla* dell'adozione di un criterio di giudizio ancorato ai principî di speranza e carità. Confrontando le posizioni dei due studiosi, emergono due concezioni diverse della fisionomia del giudice e, a monte, un'idea discordante della composizione della *Commedia*, in quanto per Antonelli la struttura del poema è ferrea ed è garanzia di unità dell'opera, mentre Pastore Stocchi optava per una composizione variata e discontinua che spiegherebbe l'evoluzione dell'atteggiamento giudicante dell'*auctor* nella direzione di una convergenza del "giudice pentito" con la dottrina della Chiesa.

Dopo aver riflettuto sul grado di coinvolgimento del lettore nell'interpretazione della problematica idea di Giustizia sottesa alle vicende storiche e poetiche dei personaggi, nel terzo capitolo, *Come ha scritto Dante la «Divina Commedia»? (pp. 31-49)*, si svolge un'indagine più dettagliata sulle modalità di composizione del poema dantesco. Riprendendo e integrando alcune riflessioni precedenti sulla pianificazione e organizzazione della *Commedia*, l'A. si chiede se il «piano generale dell'opera, le tappe del suo viaggio, i personaggi che avrebbe incontrato, i sentimenti e le passioni, i vizi e le virtù, le "storie"» (p. 31) fossero già chiari nella mente del poeta e, quindi, se l'opera sia caratterizzata da «una "sceneggiatura di ferro" alla Eisenstein» (p. 32) o da «una sceneggiatura generica aggiornata e creata giorno per giorno, per ogni *singolo* canto» (*ibid.*), alla Fellini. A partire da alcune considerazioni di Harald Weinrich, cui riconosce il merito di aver sviluppato e applicato all'intera *Commedia* le intuizioni di Frances Yates sul rapporto tra l'*Inferno* dantesco e l'arte della memoria, lo studioso ipotizza che, a livello macrostrutturale, il poema sia frutto di una narrazione precisa e predeterminata in fase progettuale, mentre la rappresentazione delle singole vicende sarebbe il risultato di un lavoro paziente e ben regolato. Una simile ipotesi si addice perfettamente alle ragioni della scrittura: nella prospettiva dell'A.,

il poema non è una predica né un trattato morale, è appunto un'opera in cui profonde ragioni ideologiche ed emotive vengono rappresentate per via poetica, al fine (tutto agostiniano) di *movere* l'intero popolo cristiano. [...] La miscela fra volontà dell'autore (la sua missione) e attese del lettore (la possibilità di ricordare ed agire di conseguenza) sarà potentemente "memorabile" anche perché le aspettative dei lettori, grazie all'impiego dell'arte della memoria, saranno insieme soddisfatte e disattese, contrastate a volte, a seconda dei momenti del poema e del pubblico di riferimento.» (p. 36)

Nel gigantesco teatro della memoria che è la *Commedia*, agiscono contestualmente sia la *memoria rerum* che la *memoria verborum*: in particolare, i cinque principi della *memoria rerum* consentono di organizzare gli argomenti e gli incontri in modo da rendere comprensibile al lettore la struttura e il senso dell'opera, anche con il ricorso all'*actio* di Dante personaggio e alla drammatizzazione degli incontri; al contempo, l'organizzazione della materia avviene, sul piano macrostrutturale, formale e linguistico, attraverso il ricorso a corrispondenze numeriche e simboliche e all'uso di microstrutture verbali, spesso metricamente evidenziate. A sostegno di tale ipotesi sono addotti come prove testuali le correlazioni tematiche tra canti corrispondenti di ogni cantica, l'uso di alcune rime – collocate in punti strategici del poema, come la rima in *-aca* o in *-erca* (nella serie rimica *noverca: cerca: merca* di *Pd XVII* 47-51) –, o il ricorso al «principio retrogrado» (p. 41). La tendenza a inserire simmetrie e corrispondenze, qui contestualizzata nell'ambito dell'arte retorica appresa a scuola, che, come «*ruminatio*, rimasticamento memoriale» (*ibid.*), continuava a essere esercitata per tutta la vita, consentirebbe al poeta di offrire un filo con cui seguire lo svolgimento del suo pensiero, che andrebbe, così, a sedimentarsi nella memoria del lettore. Spesso «il richiamo fonico attiva quello semantico (e perfino viceversa)» (*ibid.*); già Contini si era reso conto di tale fenomeno, senza, tuttavia, connettere la scoperta alla *memoria verborum*. Prima di riportare alcuni esempi, l'A. ribadisce una sorta di cautela nell'individuazione di simmetrie e corrispondenze, sforzandosi di discernere quelle casuali da quelle intenzionali. Le argomentazioni proposte dallo studioso a sostegno della sua tesi riflettono il particolare approccio alla dimensione del lettore che caratterizza il microcosmo critico messo a punto da Antonelli negli anni, nonché la profonda attenzione alla metrica e alla retorica, che mostra la volontà di entrare in connessione con l'*habitus* mentale di un poeta che si accinge a esplorare le potenzialità metriche della lingua adottata anche in ragione della necessità di mettere in scena qualcosa di memorabile, coerentemente con la finalità pedagogica che informa l'opera. Proprio l'attenzione riservata alla memoria sembra offrirsi come uno dei tratti distintivi del volume e, al contempo, come punto di arrivo di riflessioni maturate dal filologo nel corso del tempo e punto di partenza per ulteriori indagini in tale direzione. Al di là di ciò, su un piano strettamente metodologico, vale

la pena elogiare l'invito alla cautela nella distinzione tra simmetrie casuali e intenzionali, che potrebbe essere interpretato quale definizione di un principio prudenziale nell'approccio alla *Commedia*, che, se adottato in modo sistematico, porrebbe al riparo da eccessi e interpretazioni fuorvianti.

Nella parte conclusiva del terzo capitolo, il discorso si sposta sul processo di selezione e gerarchizzazione del pubblico, messo in atto dal poeta mediante gli appelli diretti al lettore in luoghi chiave, per poi concentrarsi sul senso dell'opera alla luce di ciò che si è inteso dimostrare. La *Commedia*, in quanto finalizzata alla salvezza dell'umanità, deve essere caratterizzata da una lingua comprensibile ai più (il volgare) e, al contempo, da un alto grado di memorabilità, che solo la poesia può consentire, anche in virtù del legame esistente tra poesia e teologia. In tale orizzonte, Dante, poeta-teologo e profeta, si pone come creatore di «un *altro mondo*, non in quanto rappresentazione dell'Aldilà, ma in quanto alternativa *laica* alle difficoltà di questo mondo, pur se teologicamente fondata» (p. 47). Nell'economia di un poema in cui l'*auctor* si autorappresenta «come un legislatore della memoria e della parola» (p. 46), la memoria, intesa nel suo duplice statuto di *memoria rerum et verborum*, è un principio guida e diviene ancora più importante quando l'*auctor* «si preoccupa di legittimare al più alto livello, nell'appello finale (*Pd* XXXIII 67-75), la propria capacità di ricordare perfino le cose di Paradiso, quelle più difficili o impossibili da ricordare» (p. 47) in vista dell'alto fine che l'opera, alla stregua della Bibbia, si proponeva. A tal riguardo, si segnala come, in diverse circostanze, il filologo utilizzi a fini argomentativi l'*Epistola a Cangrande*, attribuendola integralmente a Dante e preoccupandosi di precisare preliminarmente che l'eventuale inautenticità non invaliderebbe la sostanza della sua tesi.

Dopo aver definito i concetti chiave sottesi all'ipotesi interpretativa avanzata, nel quarto capitolo, *Di fronte al canone: il «sesto fra cotanto senno»?* (pp. 51-69), l'A. passa in rassegna episodi e luoghi testuali significativi del poema, rileggendoli in modo nuovo, a cominciare dal canto IV dell'*Inferno*, in cui Dante, riservando un particolare trattamento nel Limbo ai poeti del canone delineato nel cap. XXV della *Vita nuova*, inizierebbe «a proporre una visione dell'Aldilà come luogo nel quale le verità convenzionali del mondo possono subire una torsione inaspettata per *giudizio* autonomo dell'autore» (p. 54). Addentrandosi nella lettura del canto, si sofferma sull'apparente contraddizione del primato di Omero rispetto a Virgilio e, a séguito del riesame dell'incerta lezione *quel signor* (v. 95), alternativa a *quei/ que' signor* «di gran lunga superiore nella tradizione manoscritta» (p. 57), arriva ad affermare che la lezione ecdoticamente superiore è da preferirsi anche sul piano critico, a prescindere dall'eventuale inclusione nel plurale degli altri autori del canone, oltre a Omero e Virgilio. In particolare, il primato di Omero andrebbe inquadrato nell'ambito della tradizione culturale greca, rimasta «al di qua

della tradizione classico-cristiana, di Virgilio-Stazio, e di quella rappresentata ormai da Dante» (p. 62), di cui Virgilio sarebbe *figura* pagana; la *Commedia*, inoltre, oltre a sancire il distacco dagli *auctores*, si configurerebbe, in una prospettiva di “sopravanzamento” (*Überbietung*), come “vertice moderno” della poesia e «traslazione dell’*antico* in un nuovo sistema dei generi, all’interno del quale lo stesso genere epico, il sommo, viene ridefinito e sconvolto dalle fondamenta, alla luce della tradizione stilistica agostiniana» (p. 68), in cui lo stile non è determinato dalla materia trattata, ma dallo scopo che si intende perseguire, ovvero la salvezza delle anime. La volontà di segnare la distanza rispetto ai poeti celebrati in passato sarebbe, dunque, da intendersi come una tappa del processo di superamento delle concezioni tecnico-retoriche precedenti con la definizione di un nuovo canone (Omero, Virgilio, Stazio, Dante), coerente con l’impianto assiologico del poema. In tale contesto, la “funzione giudiziale” sarebbe esercitata dal poeta già a quest’altezza dell’opera – nell’architettura dell’ordinamento morale del Limbo e nella collocazione dei suoi abitanti – e coinvolgerebbe anche il lettore, indotto a prendere atto dello statuto privilegiato di un poeta cristiano che è destinato a superare i generi letterari più alti con il «poema sacro». Diversa è la prospettiva di Pastore Stocchi, il quale ritiene che le sequenze catalogiche di *If* IV non mostrino «ancora sino in fondo un’orgogliosa, totale ascesa di Dante alla severa tribuna di giudice» (Pastore Stocchi 2021: 115). In generale, a prescindere dall’eventuale condivisione delle posizioni di Antonelli in merito a *If* IV 95 – che, per quanto ben argomentate, non concordano con l’interpretazione che del verso propongono Saverio Bellomo, Giorgio Inglese ed Enrico Malato nei loro commenti<sup>1</sup> –, appare interessante l’idea di rileggere in chiave metapoetica e giudiziale il canto, anche in virtù del particolare approccio critico all’universo letterario che caratterizza il *De vulgari eloquentia* e tangenzialmente anche il *Convivio*; contestualmente, sembra altrettanto efficace la volontà di includere l’incontro con i poeti *regulati* all’interno del processo di *Überbietung* che si svolge all’interno del poema, anche in considerazione della forte continuità propria del sentire medievale tra il passato classico e il presente.

Successivamente, nel quinto capitolo, “*In limine*”, tra “*auctor*” e “*agens*”: *Francesca da Rimini* (pp. 71-84), l’A. si sofferma sul personaggio di Francesca. Colta nella sostanziale ambiguità che la caratterizza, nel suo duplice statuto di peccatrice e di donna cortese, e inserita in una dimensione di leggerezza e levità – che rivela «l’attenzione affettuosa dell’autore» (p. 75) e stabilisce «immediatamente

<sup>1</sup> Cf. Dante Alighieri, *Inferno* (Bellomo): 63, Dante Alighieri, *Inferno* (Malato): 129-30 e Dante Alighieri, *Inferno* (Inglese): 92.

un *sympathos* col lettore» (*ibid.*) – è qui illuminata di una luce nuova. Se, da un lato, Francesca esemplifica pienamente il conflitto che si svolge lungo l'intero poema tra il giudizio divino, il senso comune e «le convinzioni e determinazioni giudiziali soggettive di Dante» (p. 72), d'altro canto diviene «figura di Dante, in quanto poeta d'amore (e *amoroso*) come lo saranno poi proprio Guinizzelli penitente in *Purgatorio* e il vescovo trovatore Folchetto di Marsiglia in *Paradiso*, esempio di amore-*charitas*» (p. 79). La compiutezza del personaggio, condannato insieme all'amante a causa di una morte improvvisa – che riecheggia nel *modo* che ancora li offende, interpretato, in linea con Malato, come “impossibilità di un eventuale pentimento” e, quindi, di “una possibile salvezza” – si contrappone alla posizione di Dante *agens*, proiettato lungo un percorso «lineare e ascensionale» (p. 80), e diviene lo strumento necessario di cui l'*auctor* si serve, a scopo dimostrativo, per indirizzare l'*agens* verso la rivisitazione del proprio passato letterario. La condanna di Francesca, per quanto «in linea con le regole ecclesiali» (p. 83), si presenta come un'interpretazione autonoma di Dante-autore, che non giudica necessariamente nel solco di un diritto codificato, ma in ragione del «viaggio dimostrativo e penitenziale di autocoscienza» (p. 81); proprio in virtù di ciò, si assiste, nell'ultimo verso del canto, al «crollo psicofisico dell'Io» (p. 85).

Il sesto capitolo, *Tra Farinata e Guido Cavalcanti: “agens”, “auctor” e “actio”* (pp. 85-103), propone un'interessante lettura di *If X*, che, grazie all'acume critico e alla sensibilità rimica dello studioso, offre una serie di spunti rilevanti per l'esegesi del canto. La riflessione dell'A. muove da un'intuizione meritevole di attenzione: il riconoscimento dell'importante ruolo svolto dall'*actio* nella composizione della *Commedia*, in ragione della struttura formale di un'opera caratterizzata da un protagonista (l'*agens*), un deuteragonista (Virgilio), guida e interlocutore privilegiato del protagonista, e un elevato numero di personaggi che interagiscono con i primi due. In tale ottica, il canto X, coinvolgendo personaggi presenti sulla scena e altri assenti, come Guido e Beatrice, costituirebbe, anche in virtù delle forti emozioni rappresentate, una chiara esemplificazione di tale premessa «per la molteplicità e ricchezza dei dialoghi e per il loro intreccio» (*ibid.*) e, al contempo, potrebbe consentire di analizzare i rapporti tra l'*agens* e l'*auctor* nelle situazioni in cui si assiste a una loro possibile sovrapposizione. Più specificamente, nell'analisi di Farinata e Cavalcante, l'A. pone sotto la sua lente la ragione compositiva che ha indotto l'introduzione e l'agire (*actio*) dei due personaggi e, quindi, le ragioni genetiche e costitutive della *Commedia*. In tale prospettiva, attraverso Farinata, personaggio già menzionato nell'incontro con Ciaccio, Dante avrebbe voluto introdurre la politica, intesa quale «mostro distruttivo» (p. 90) della sua vita e ragione profonda della scelta di scrivere un poema volto «innanzitutto a restaurare la sua buona Fama e a garantirgli un ritorno trionfale proprio a Firenze, al termine del suo percorso» (*ibid.*). Ciò sarebbe impossibile per Farinata, che, tuttavia,

ha diversi punti di contatto con Dante: un luogo e un tempo recente presenti nella memoria di entrambi, esperienze analoghe e la grandezza d'animo. Lo scarto principale risiede nelle diverse ragioni per cui entrambi si trovano nella Città di Dite e anche nell'atteggiamento dell'eretico rispetto all'inferno; la massima distanza tra i due si raggiunge nel confronto dialogico, che consente al poeta fiorentino di risaltare. Come chiarito nelle ultime pagine del capitolo, Farinata funzionerebbe per Dante come un «reagente rivelatore del proprio complesso percorso politico» (p. 102) e, piú in generale, insieme agli altri ghibellini eretici e al guelfo Cavalcante, disegnerebbe un mondo passato, che potrà essere restaurato solo «al di là della storia, *fuori del tempo*, nel “poema sacro”» (*ibid.*), grazie al pellegrinaggio spirituale dell'*agens*, capace di inglobare la storia in una dimensione piú alta per indirizzare il percorso dell'umanità.

Attraverso il personaggio di Cavalcante, che l'*auctor* introduce con «teatrale sagacia» (p. 93) nel momento di massima tensione tra Dante personaggio e Farinata, d'altro canto, si mostrerebbe al lettore non solo una «straordinaria rappresentazione dell'angoscia e dell'orgoglio di un padre» (*ibid.*), ma anche il pensiero dell'autore sull'*altezza d'ingegno* di Guido. Contestualmente, nell'economia narrativa di un poema che rappresenta l'autoformazione del protagonista, il confronto con Cavalcante diverrebbe un'occasione attraverso la quale l'*agens* è reso consapevole del senso profondo della domanda che il padre dell'amico gli rivolge. Proprio in ragione di ciò, Dante personaggio, dopo aver riconosciuto l'identità del suo interlocutore dalle parole e dal *modo de la pena* (*If* X 64), gli risponderebbe inscrendo il viaggio nel segno della Grazia, in una prospettiva incomprendibile per un averroista. Il *disdegno* di Guido è messo in relazione con l'atteggiamento *sdegnoso* e il *dispetto* dell'eretico Farinata, ed è considerato una prerogativa dei magnanimi, qualificati come *despectores* nel commento tomistico all'*Etica Nicomachea* di Aristotele.

Alla luce di tale ricostruzione, se da un lato Cavalcante appartiene a «un intero mondo di personaggi forti, averroisti e magnanimi “eretici”» (p. 95) e, perciò, non riconosce in Dante il titolare della Grazia concessagli da Dio, d'altro canto la sua presenza nel poema ha il compito di evocare quella del figlio, richiamato poeticamente mediante il ricorso alla *memoria verborum*, dalla serie rimica *nome : come : lume*, impiegata in *Donna me prega*, e una serie di rimandi rimici alle liriche del “primo de li *suoi* amici” all'altezza della *Vita nuova*. L'oggetto del *disdegno* di Guido è, secondo l'A., Beatrice, ma nel *forse* c'è il varco per una possibile salvezza *in extremis*; tuttavia, Dante sente il bisogno, come in *If* V, di prendere le distanze dalla sua poesia giovanile, segnata dalla presenza della cultura dell'amico, «chiarendo al contempo la nuova via che proprio la scoperta della dimensione *figurale* di Beatrice aveva consentito di aprire» (p. 97). Il rapporto tra Dante e Cavalcanti è oggetto di un intero capitolo, il nono, *Le due vie: Cavalcanti e Dante* (pp. 141-54),

che si rivela interessante per le conclusioni a cui lo studioso giunge. Indagando la presenza aleggiante «tanto più inquietante quanto più indiretta» (Contini) di Cavalcanti nella *Commedia* sulla base di «connettori memoriali interni» (p. 151), si arriva a presupporre, soprattutto nei luoghi in cui l'*auctor* intende definire la concezione dell'amore *charitas*, un recupero cosciente della poesia dell'amico in termini di «*intermemorialità*» (p. 152), di cui si cerca di ipotizzare le ragioni, in una prospettiva affine e, in un certo senso complementare, a quella di Malato nei suoi importanti contributi sull'argomento, cui Antonelli rimanda in nota a p. 126. «Guido, filosofo e “amoroso”, seguace di Andrea Cappellano e Averroè, [...] rappresenterebbe, dunque, in contrapposizione a Dante, poeta-teologo, l'*altro* “possibile” itinerario poetico e quello che comunque sarà ripreso» (p. 153) in seguito, ovvero il «versante per così dire “laico” della poesia e la lirica della morte» (*ibid.*), qui dialetticamente recuperato con l'obiettivo di esorcizzarlo o egemonizzarlo.

Nell'ottavo capitolo, *Il poeta-giudice e la tradizione poetica* (pp. 121-40), si condensano, invece, alcune riflessioni interessanti sui canti XVII-XXIII del *Purgatorio*, che consentono di aggiungere qualche tassello ulteriore, nella direzione interpretativa scelta dall'A., a questioni già ampiamente discusse dalla critica. In prima battuta, chiarite le ragioni fondative dell'opera, ovvero una nuova concezione dell'amore – che si definisce anche mediante un confronto con la tradizione lirica classica e romanza – e l'istanza storico-politica, Antonelli legge la risposta di Marco Lombardo ai dubbi di Dante in *Pg* XVI come espressione del punto di vista dell'*auctor*, che, attraverso la drammatizzazione dialogica (*actio*), può rimproverare il *viator* e contestualmente esprimere il proprio pensiero politico e la condanna della deleteria commistione tra potere temporale e spirituale, ottenendo il consenso dell'*agens*, che compie un altro passo in termini di autoconsapevolezza. Nei canti successivi, invece, il portavoce dell'*auctor* è Virgilio, che, nella sua trattazione dottrinale sull'amore, afferma la possibilità di esercitare un controllo razionale sul sentimento amoroso mediante il libero arbitrio, inducendo l'*agens* a prendere coscienza della propria distanza dai suoi predecessori e, in particolare, da Cavalcanti. L'incontro con Stazio, invece, è interpretato come «un punto di svolta nell'autobiografia ideale e poetica di Dante e del suo viaggio» (p. 130), in quanto, nella prospettiva dello studioso, al poeta latino l'*auctor* avrebbe riservato già in fase di pianificazione dell'opera la funzione che svolge alla fine del *Purgatorio*. Se, da un lato, come esponente della grande tradizione epica latina, si inserisce a pieno titolo nel canone definito in *If* IV, che si intende superare, d'altro canto, in qualità di cristiano, che, per giunta, ha completato il proprio percorso purgatoriale, può accompagnare l'*agens* fino all'immersione nell'Eunoè e, contestualmente, segnare con lui simbolicamente il distacco dall'universo romanzo e l'investitura ad *auctor* in nome di un primato poetico fondato sulla Gra-

zia. A Stazio spetta, inoltre, il compito di integrare il canone di *If IV* con altri autori comici e tragici, cui idealmente è ricondotta anche la *Commedia*, prima che sia presentata in quanto «poema sacro», come una *comedia* che congiunge comico e tragico, umile e sublime. A tal proposito, l'A. sottolinea come contestualmente sia rievocato il genere comico, nella sua versione piú bassa, da Forese Donati, che riconosce nell'*agens* il titolare della Grazia. In un clima di rinnovata concordia, sancita dal recupero palinodico della rima “stilnovista” *martiri : sospiri : giri* (Pg XXIII 86-90) e dalla scelta del personaggio-poeta di coinvolgere l'amico nella condanna dei comuni trascorsi letterari, la sorte di Forese incarnerebbe, inoltre, un'ulteriore esemplificazione del «potere giudiziale dell'*auctor*» (p. 135). Analogamente, l'incontro con Bonagiunta è letto in relazione al Dante-giudice, che «mette sotto inchiesta il personaggio-poeta e si vale di tale prerogativa per riscrivere anche la storia letteraria e poetica *esclusivamente* dal suo punto di vista» (p. 139), e consente di presentare la definizione di *stil novo* come una «determinazione storico-biografica da cui Dante-*auctor* si è ormai staccato e da cui si sta staccando anche il personaggio-poeta» (*ibid.*). A segnare lo scarto tra le diverse prospettive sarebbe, in Pg XXV, «vero e proprio bivio del lungo confronto con Cavalcanti» (p. 140), la presenza con funzione sia associativa che contrastiva della serie rimica in *-ira*, che, come quella in *-iri*, costituisce una “costellazione semiorimica” stilnovista, cui, significativamente, non appartiene *spira*, che diviene cifra costitutiva della novità dell'ispirazione dantesca.

Il decimo capitolo, *Il destino del personaggio-poeta* (pp. 155-76), che ripropone con lievi variazioni *Il destino del personaggio-poeta. Lettura del canto XXVI del «Purgatorio»*,<sup>2</sup> concepisce i canti XXIV-XXVI del *Purgatorio* come caratterizzati da una ferrea continuità e li analizza quale momento particolarmente significativo del «percorso di *Überbietung*, di “sopravanzamento”, che attraversa tutta la *Commedia* e che nel XXVI trova il suo punto piú alto» (p. 163). Dichiarando alla guida ancora anonima dei lussuriosi la propria condizione di “prescelto”, acquisita attraverso la mediazione di una *donna*, che Antonelli identifica con Beatrice, Dante-personaggio, recuperando la serie rimica in *-eco*, alluderebbe metapoeticamente alla sua distanza da Cavalcanti, «già introdotto quale referente oppositivo implicito nel canto XXV» (*ibid.*). Successivamente, il discorso metapoetico si infittisce, anche grazie alle rime rare utilizzate da Guinizzelli, e si apre a dichiarazioni esplicite di evidente portata emotiva, in cui *agens* e *auctor* risultano profondamente distinti. Relativamente a Pg XXVI 97-99, lo studioso, recupe-

<sup>2</sup> Apparso in «Rivista di studi danteschi» 12/1 (2012): 361-87 e successivamente confluito in Malato–Mazzucchi 2014: 775-800.

rando un'intuizione di André Pézard, che aveva considerato semanticamente debole l'interpretazione tradizionale – fragile, per l'A., anche su piano intratestuale –, propone di coordinare *miglior* (v. 98) con *padre* (v. 97), in iperbato: in tal modo, Dante riconoscerebbe la superiorità di Guinizzelli, oltre *la gloria de la lingua* di Pg XI 97-98, in quanto sarebbe stato lui a mostrargli «la strada verso Beatrice e la poesia, attraverso le “parole che lodano la donna sua”» (p. 169), oltre la poesia della morte di Cavalcanti. Il primato che Guinizzelli riconosce ad Arnaut, poi, andrebbe indagato alla luce della ripresa, da parte di Guido, di rime rare e rime esclusive dell'uso danielino, di cui si trova traccia nelle *petrose*; a partire da tale premessa, il filologo ipotizza che, forse, ciò potrebbe spiegare il senso ideale delle *petrose* nella carriera di Dante: non «volontà oltranzistica di sperimentazioni tecniche, ma approfondimento di un altro percorso “guinizzelliano”, che gli sarà rimproverato da Beatrice» (p. 174). Ad Arnaut, invece, andrebbe riconosciuto «il ruolo di coonestatore dell'eccellenza assoluta di Dante» (p. 175), che, proseguendo il suo cammino *al som de l'escalina*, otterrà l'incoronazione a poeta, «di una poesia passata attraverso la conquista decisiva del libero arbitrio» (*ibid.*).

L'incoronazione da parte di Virgilio, come evidenziato all'interno dell'undicesimo capitolo, *Giudice di se stesso, Beatrice* (pp. 177-97), se da un lato sancisce il passaggio a una nuova identità poetica, che, all'interno di un complesso e denso “gioco” tra *auctor* e *agens*, si fonda sull'effettiva consapevolezza da parte dell'*agens* del privilegio riservatogli, d'altro canto è il preludio a una tappa decisiva del viaggio di autocoscienza. Dinanzi alla *reprimenda* di Beatrice-giudice, in cui Dante *auctor* si incarna, si assiste al pentimento autentico dell'*agens*, che lo rende «degnò del ruolo profetico che Dio gli ha destinato» (p. 182), e gli concede di vedere il destino storico dell'umanità, offrendo all'*auctor* la possibilità di raccontarlo. La donna amata dal poeta assume, pertanto, un'ulteriore funzione, inserendosi come strumento attraverso il quale è amministrata la Giustizia divina, mentre il *viator* diviene «oggetto di un giudizio conclusivo» (p. 191), che non lascia spazio alla pietà o all'indugio. Dinanzi a un'ammissione di colpa ancora tiepida, in uno dei luoghi in cui si assisterebbe forse alla «maggior divaricazione tra Dante-autore e Dante personaggio e poeta» (p. 194), il giudizio si traduce in una nuova e più aspra rampogna, in cui si condanna la produzione poetica successiva alla *Vita nuova* e, contestualmente, si assiste al superamento della ballata cavalcantiana *Fresca rosa novella* – rievocata in filigrana in Pg XXVIII 47-51, mediante il recupero di stilemi stilnovistici e della rima *rivera : primavera* – e, con essa, della stessa Matelda.

Nel dodicesimo capitolo, *Fra proiezione e autolegittimazione: i canti del cielo del Sole* (pp. 199-223), è ricostruito uno snodo significativo dell'itinerario paradisiaco dantesco. Dopo aver chiarito quanto, nella terza cantica, il rapporto tra *agens* e *auctor* diventi complesso per la difficoltà del personaggio di ricordare l'esperienza eccezionale vissuta, sono presi in esame i canti X-XIII, concepiti come contras-

segnati da una forte continuità diegetica orizzontale, cui si aggiungerebbe, come sagacemente osservato dall'A., una continuità verticale tra *Pd X* e *If X*, che consentirebbe di contrapporre i teologi aristotelici riconosciuti dalla Chiesa con gli averroisti di *If X*. Antonelli, inoltre, propone di leggere *banco* di *Pd X* 22 sia come 'banco da lettura' che come 'desco', nella direzione di una riattivazione da parte del poeta della metafora del sapere come nutrimento di *Cv* I 1. In tal modo, la funzione di *scriba Dei* sarebbe da considerarsi come «il suggello e la legittimazione dell'operazione suggerita dalla metafora del banchetto» (p. 209) e l'*auctor* si configurerebbe agli occhi del lettore, qui richiamato all'attenzione e alle sue responsabilità, come «mediatore dell'ineffabile» (*ibid.*), investito di un compito mai sperimentato da altri, guadagnandosi una collocazione tra i grandi sapienti cristiani. Il recupero di «spira» a *Pd X* 51 rimanderebbe alla dicotomia tra Dante e Cavalcanti, per cui l'amore trinitario sarebbe da intendersi in contrapposizione all'amore pagano e a quello epicureo dell'averroismo cavalcantiano. Relativamente agli elogi degli ordini domenicano e francescano, culturalmente distanti dal poeta, si ipotizza, invece, che debbano essere letti come un «ampliamento dei propri orizzonti, in una visione diversa e più generale del destino dell'uomo e della salvezza» (p. 218). La disamina degli spiriti sapienti si sofferma maggiormente su quanti sembrano configurarsi come proiezioni dell'autore: Salomone, il "re giusto" incarnazione dell'unione tra sapienza e politica, erroneamente considerato nel Medioevo l'autore del *Cantico dei cantici*, Boezio, *figura* di Dante in quanto ingiustamente perseguitato, e Sigieri di Brabante, «forse figura dello stesso Dante, in quanto ricercatore acerrimo del *verum*» (p. 220), la cui salvezza inattesa conferma «la distanza fra l'opinione comune e il consiglio divino» (p. 222). Risultano interessanti l'accostamento sul piano del significato dell'espressione *li parve venir tardo* di *Pd X* 135 a *li parve esser tardo* di *Pd XI* 81, la proposta di intendere *gravi* di *Pd X* 135 sia come 'difficili' e 'ardui' che come 'pesanti' e 'tormentosi', e il rimando alle *Etymologiae* di Isidoro e alle *Derivationes* di Uguccione nell'analisi dell'aggettivo «invidioso», in riferimento ai *veri* di *Pd X* 138, in linea con il significato attribuito anche all'aggettivo latino corrispondente in *Ep* V 2 e in *Questio* 3, come evidenziato in nota nell'edizione delle *Epistole* della NECOD (Azzetta et alii 2021: 109).

Il riconoscimento sapienziale e il successivo approfondimento dei caratteri della giustizia divina rappresentano un presupposto dell'investitura officiata da Cacciaguida nel canto centrale della cantica, come mostrato nel capitolo tredicesimo, *Predestinazione e missione: l'investitura* (pp. 225-48). Il rituale, in cui si assiste all'unificazione tra *agens* e *auctor*, costituisce, per lo studioso, la chiave di volta del poema, in quanto rivelatore del senso dell'opera e del suo processo genetico in relazione all'*ars memoriae* quando si allude alla necessità di concentrarsi su personaggi noti perché si imprimano effettivamente nella memoria e nell'animo dei

lettori. Nell'incontro con l'avo, l'*Io* titubante di *If* II cede il passo al *Tu* asseverativo di Cacciaguida, che si fa portavoce del punto di vista dell'*auctor* e ribadisce anaforicamente il pronome allocutivo perché si fissi nella mente dell'*agens*. Al destino storico del poeta si aggiunge il destino letterario e, proprio in quel momento, si assiste a un cortocircuito che porta all'unificazione dell'*agens* e dell'*auctor*, non a caso nel Cielo di Marte, sotto il segno della croce, simbolo del sacrificio di Cristo e, insieme, «esempio divino dell'*imitatio Christi*» (p. 231). Di lì a poco, come chiarito anche nel capitolo conclusivo, *Da poeta-giudice a poeta-profeta* (pp. 249-58), l'*agens* sarà riconosciuto come poeta-teologo, nei canti XXIV-XXVI del *Paradiso*, e investito come profeta e, quindi, giudice, in *Pd* XXVII, in qualità di portavoce di san Pietro nella condanna della Chiesa contemporanea, legittimando, agli occhi del lettore, la precedente investitura a “giusto”, tributatagli dall'avo paterno; in quella sede, l'*auctor*, attraverso rimandi intertestuali alla poesia di Cavalcanti, come la serie rimica *esperto : certo : merto* di *Pd* XXV 65-69, segnerà definitivamente la distanza dall'amico, strategicamente collegato «all'“esperto” e magnanimo Ulisse» (p. 258), a sua volta antonimo di Dante. Inoltre, l'invettiva di san Pietro contro il suo successore, in linea con quanto affermato dal filologo nel settimo capitolo, *Giubileo “simoniaco” e giubileo “spirituale”: Bonifacio VIII e Dante* (pp. 105-20), consentirebbe ancora una volta all'*auctor* di contrapporre il proprio viaggio interiore – un autentico “giubileo spirituale”, che comporta «il riconoscimento da parte della “vera” Chiesa, quella celeste» (p. 257) – al viaggio giubilare di Bonifacio VIII. In particolare, il pellegrino penitente per Grazia divina, in forte opposizione alla politica temporale della Chiesa, interpreterebbe il giubileo nei termini di un “giubileo simoniaco” – come si evince da una serie di rimandi interni, tra cui anche «una sorta di parallelo o richiamo antifrastrico fra la Roma del giubileo e il pozzo infernale» (p. 114) di *If* XVIII 25-33 –, assumendo una prospettiva vicina a quella degli spirituali. *In nuce* c'è la condanna di una Chiesa corrotta e di un pontefice considerato responsabile dell'esilio di Dante, evento a cui si può far risalire la «svolta culturale testimoniata dai due trattati (*De vulgari eloquentia* e *Convivio*), volti a restaurare la propria fama macchiata dalla condanna» (p. 113), e la successiva composizione della *Commedia*, vera resa dei conti di un poeta-profeta pronto a passare al vaglio del suo giudizio passato e presente «in un circuito atemporale garantito dal tempo divino» (*ibid.*).

Volendo riflettere tangenzialmente sull'itinerario critico che ha condotto lo studioso all'elaborazione della monografia, si offrono in questa sede alcune considerazioni che non presumono di essere esaustive e sono da intendersi come mere suggestioni derivanti da un'analisi dei saggi che, rivisti e ampliati, sono confluiti nel volume. Più specificamente, si è scelto di attuare un confronto tra il terzo capitolo, *Come ha scritto Dante la «Divina Commedia»?*, e i due studi che lo hanno

preceduto: il contributo “*Memoria rerum*” et “*memoria verborum*”. *La costruzione della «Divina Commedia»*, apparso in «*Criticón*» 87-88-89 (2003): 35-45, e il saggio *Come (e perché) Dante ha scritto la «Divina Commedia»?* pubblicato in «*Critica del testo*» 14/1 (2011): 3-23, nella cui nota introduttiva si chiariva che la prima versione del testo, concepito come «omaggio a H. Weinrich» (Antonelli 2011: 3), era stata proposta in una «sede poco frequentata dai dantisti» (*ibid.*) e che, pertanto, era ripubblicata in una versione «riveduta e ampliata» (*ibid.*). Dal confronto, al di là della piena assimilazione della lezione di Weinrich e di un’evidente volontà di inserire precisazioni e chiarimenti a scopo esplicativo, ancorando in modo più stringente le proprie riflessioni a quelle continiane, sono emersi alcuni particolari che potrebbero risultare interessanti sia sul piano metodologico sia ai fini dell’ipotesi-guida che, nel volume, si intende dimostrare. Sul primo versante, si segnala la disponibilità dello studioso a intervenire su alcune considerazioni precedentemente esposte in due circostanze, come di séguito evidenziato:

“*Memoria rerum*” et “*memoria verborum*”. *La costruzione della «Divina Commedia»*: 38.

La rappresentazione dei vizi e delle virtù, dei castighi e dei premi, dei sentimenti sarà svolta da Dante tenendo conto **oltre che delle ragioni dell’autore** (le proprie passioni, le proprie ragioni a voler comporre un poema “sacro”), **anche di quelle del pubblico** (l’orizzonte d’attesa dei contemporanei in relazione ai castighi e alle pene, secondo il pensiero teologico più accreditato), magari per sorprenderlo e spiazzarlo: la miscela sarà potentemente “memorabile”, perché le aspettative saranno insieme soddisfatte e disattese, contrastate anche, a seconda dei lettori.

*Come (e perché) Dante ha scritto la «Divina Commedia»?*: 8.

La rappresentazione dei vizi e delle virtù, dei castighi e dei premi, ovvero dei sentimenti umani, sarà perciò svolta da Dante tenendo conto – **se è possibile in un caso come la *Commedia* distinguere a fini critici due aspetti** –, **oltre che delle ragioni del lettore** (l’orizzonte d’attesa dei contemporanei in relazione ai castighi e alle pene, secondo il pensiero aristotelico e teologico più accreditato), magari per sorprenderlo e spiazzarlo, **anche e soprattutto di quelle dell’autore** (le proprie passioni, le proprie ragioni nel voler comporre un poema “sacro”, la propria gerarchia delle passioni, dei vizi e delle virtù).

*Come ha scritto Dante la «Divina Commedia»?*: 35-6.

La rappresentazione dei vizi e delle virtù, dei castighi e dei premi, ovvero dei sentimenti umani, sarà perciò svolta da Dante tenendo conto – se è possibile distinguere a fini critici i due aspetti in un caso come la *Commedia* –, oltre che delle ragioni del lettore (l’orizzonte d’attesa dei contemporanei in relazione ai castighi e alle pene, secondo il pensiero aristotelico e teologico più accreditato), magari per sorprenderlo e spiazzarlo, anche e soprattutto di quelle dell’autore, narrate attraverso il personaggio-Dante, colui che dice “Io” sin dai primi versi del poema: le *proprie* passioni, le proprie ragioni nel voler comporre un poema “sacro”, la *propria gerarchia* delle passioni, dei vizi e delle

virtú, pur in rappresentanza di tutta l'umanità storica e contemporanea che quelle passioni aveva già sperimentato («Noi», «nostra vita»).

“*Memoria rerum*” et “*memoria verborum*”. La costruzione della «*Divina Commedia*»: 35-45.

[Assente]

Come (e perché) Dante ha scritto la «*Divina Commedia*»? 16.

Se Dante, ad esempio, in un verso famoso di *Pg* 24, 58 impiega *penne* in rima («Io veggio ben come le vostre penne / di retro al dittator sen vanno strette / che de le nostre certo non avvenne»), **non sarà per nulla scontato** che in un canto pur vicinissimo, *Pg* 27, 123 («al volo mi sentia crescere le penne»), il rimante sia reimpiegato da Dante con fini allusivi, pur trattandosi di un discorso in filo continuo, a livello profondo, con il precedente (la superiorità prima della poesia stilnovistica e dantesca sui predecessori; poi l'ascesa di Dante al paradiso terrestre e alla felicità terrena, invano cercata anche dai suoi sodali, e quindi la superiorità su tutti i predecessori, in *Pg* 27); **meno ancora che la stessa strategia memoriale scatti anche in *Pd* 27, 15**, pur legatissimo al nostro sia a livello macrostrutturale che ideologico (l'abbiamo appena visto), e per di più

Come ha scritto Dante la «*Divina Commedia*»? 42-3.

Se Dante, ad esempio, in un verso famoso di *Pg* XXIV, 58 impiega *penne* in rima («Io veggio ben come le vostre penne / di retro al dittator sen vanno strette / che de le nostre certo non avvenne»), **non sarà scontato ma non improbabile** che in un canto vicinissimo, *Pg* XXVII, 123 («al volo mi sentia crescer le penne»), il rimante sia impiegato da Dante con fini allusivi, trattandosi di un discorso in filo continuo, a livello profondo, con il precedente: la superiorità prima della poesia stilnovistica e dantesca sui predecessori, in *Pg* XXIV, poi, in *Pg* XXVII, l'ascesa di Dante al Paradiso terrestre e alla felicità terrena, invano cercata anche dai suoi sodali classici, e quindi la sua superiorità su tutti i predecessori. **Improbabile invece che la stessa strategia memoriale scatti anche in *Pd* XXVII, 15** pur legatissimo al nostro sia a livello macrostrutturale che ideologico

in un altro momento decisivo (l'ira di S. Pietro, preludio all'investitura di Dante a poeta sacro): «e tal per sembianza sua divenne / qual diverrebbe Iove, s'elli e Marte / fosser augelli e cambiassersi penne»; **così come avviene, quasi a coronamento di un percorso centrato su *penne*** (e forse anche ricordo del folle volo di Ulisse), **proprio negli ultimi versi della *Commedia*.**

(l'abbiamo appena visto) e per di più in un altro momento decisivo (l'ira di san Pietro, preludio all'investitura di Dante a poeta sacro): «e tal per sembianza sua divenne, / qual diverrebbe Iove, s'elli e Marte / fossero augelli e cambiassersi penne». **Probabilmente diverso, invece, quasi a coronamento di un percorso centrato su *penne*, il caso di *Pd XXXIII, 139*** (forse anche ricordo dell'impossibile «folle volo», e delle penne, *ali*, di Ulisse, *If XXVI, 125*, «de' remi facemmo ali al folle volo»), proprio negli ultimi versi della *Commedia*.

Relativamente all'idea-guida che informa la monografia, invece, vale la pena segnalare alcuni luoghi in cui lo studioso fa riferimento al ruolo di giudice dell'*autor*, che sembrano spie di un'ipotesi che, sulla scia dell'intuizione hegeliana – ripresa da Nino Borsellino (2011: 15-25) con diversa prospettiva –, inizia a farsi spazio a livello embrionale nella mente del critico, già nella prima versione, proponendosi come cardine delle ricerche successive. Nel capitolo del volume, l'A. ha ormai chiaro l'itinerario del poeta-giudice e piega con lievi interventi il testo della seconda versione con puntualizzazioni che consentano di esplicitarlo al meglio. Più specificamente, potrebbero essere lette in tal senso la precisazione «Quasi un'autoinvestitura, consapevole della propria missione e della propria grandezza» (Antonelli 2011: 47), assente nella versione precedente (Antonelli 2003: 35-45), e la sostituzione, nel capitolo, dell'aggettivo «precisa» della seconda versione con gli aggettivi «strategica e lungimirante» all'interno della frase «la scelta della poesia e non della prosa [...] risponde ad una scelta precisa» (p. 20). Analogamente, tracce di tale processo sono presenti in altri luoghi testuali, come si evidenzia nella tabella sottostante:

“*Memoria rerum*” et “*memoria verborum*”. *La costruzione della «Divina Commedia»*: 38, 43.

Dunque *dopo* la morte: per questo il significato «letterale del poema» per Dante è lo *status animarum post mortem* di cui la figura terrena è solo anticipazione, prefigurazione.

*Come (e perché) Dante ha scritto la «Divina Commedia»?*: 8-9, 21.

Dunque *dopo* la morte, quando la *figura* di ogni uomo è completamente realizzata e svelata, anche contro quel che appare nel mondo terreno (**ovviamente secondo il giudizio di Dante-autore**): per questo il significato “letterale del poema” per Dante è giustamente (e non erroneamente, come è apparso a qualche critico, anche notevole) lo *status animarum post mortem*, di cui la figura terrena è solo anticipazione, prefigurazione.

*Come ha scritto Dante la «Divina Commedia»?*: 36, 46-7.

Dunque *dopo* la morte, quando la *figura* di ogni uomo è completamente realizzata e svelata, anche *contro* quel che appare nel mondo terreno (ovviamente secondo il giudizio di Dante-autore): per questo il significato letterale del poema per Dante è giustamente (e non erroneamente, come è apparso a qualche critico) lo *status animarum post mortem*, di cui la figura terrena è solo anticipazione, prefigurazione.

[...] visto che si era attribuito il ruolo di giudice che «giudica e manda secondo ch'avvinghia», come Minosse, e non solo nell'*Inferno*.

[...] **visto che si era attribuito, in quanto autore** (non in quanto personaggio, ovviamente) il ruolo di giudice che «giudica e manda secondo ch'avvinghia», come Minosse, e non solo nell'*Inferno*.

[...] visto che si era attribuito, in quanto autore (non in quanto personaggio, ovviamente, **che reagisce sulla scena a ciò che l'autore ha ordinato per lui**) il ruolo di giudice che «giudica e manda secondo ch'avvinghia», come Minosse, e non solo nell'*Inferno*.

In definitiva, leggendo il volume di Antonelli, si ha l'impressione che la capacità di attuare un'esplorazione globale e, al contempo, analitica all'interno della *Commedia*, coniugando abilmente – in linea con quanto Contini affermava riguardo alla sola «esegesi ideologica» che potesse essere considerata «buona» (Contini 1965: 117) – una solida impostazione concettuale con puntuali verifiche testuali, sia il pregio maggiore di un volume ben pensato, che si offre agli occhi del lettore, attratto all'interno della trama ordita dallo studioso, proponendo questioni e possibili soluzioni, sempre aperte a nuove ipotesi e ulteriori integrazioni. In particolare, il ricorso alle interrogative dirette nei titoli di alcuni capitoli o in altri luoghi testuali appare, più che retorico, emblematico di una tendenza a problematizzare, suggerendo chiavi interpretative alternative alle tradizionali. In tali

circostanze, in cui risultano evidenti ancora l'acume e la cautela del filologo, si ha modo di cogliere dietro lo studioso il maestro, che contribuisce all'esegesi dantesca, aprendo spiragli di riflessione che qualcun altro potrebbe percorrere, in un passaggio di testimone particolarmente proficuo. Più specificamente, a proposito dell'aquila di *Pd XVIII*, l'A. scrive: «Il personaggio-Dante può così rivolgersi all'aquila, che dice "Io" come fosse una sola persona, mentre in realtà – si sottolinea – è un "Noi", in quanto composta dalle anime dei Giusti beati (e non è un "Io" che rappresenta un "Noi" anche il primo ingresso di Dante, il Giusto, *agens* e *auctor*, all'inizio dell'*Inferno*?)» (p. 233). Tale considerazione, pur inserendosi perfettamente nel mosaico ermeneutico composto nel volume, è presentata come una possibilità e, se da un lato, reca su di sé le tracce del magistero continiano, d'altro canto sembra offrire uno spunto per altre possibili indagini. Analogamente, a p. 255, dopo aver messo in discussione l'interpretazione tradizionale della *fortuna* di *Pd XXVII* 145 – 'fortunale', 'tempesta' o 'buona fortuna', 'tempo felice' – proponendo di intenderla come 'Fortuna- Provvidenza', anche in ragione del fatto che la Fortuna è spesso rappresentata iconograficamente come figura femminile che va per mare su una nave, Antonelli suggerisce di considerare il *vero frutto* di *Pd XXVII* 148 come riferimento alla "poesia del Vero" di Dante. Successivamente, al rimando a *Cv III* 7 6, recuperato per avvalorare la sua ipotesi e suggerire che il poeta potrebbe essersi attribuito un ruolo di mediatore analogo a quello degli angeli, aggiunge: «E cioè Dante, come gli angeli nel *Convivio*, almeno analogicamente, mediatore fra l'alto e il basso, come in *Cv I*, per pensiero sia pur fugace?» (*ibid.*).

Un riferimento al viaggio e alla funzione privilegiata del personaggio-poeta è presente anche in un altro luogo testuale (p. 69) – a conclusione del quarto capitolo – che sembra ben integrarsi con il passo appena citato e che sintatticamente è concepito come due periodi retti da interrogative dirette con valore dubitativo:

Ma tutto ciò non ha nulla a che fare con le ragioni per cui Dante-*auctor* ha scelto proprio Dante-personaggio (ovvero se stesso, alla fine) per un confronto con i grandi classici che lo riconoscessero *Poeta* e per un viaggio così unico da avere quali precedenti cristiani solo Paolo e Cristo? Se i poeti sono *diis geniti*, sia pure *transumptive*, "metaforicamente", non è possibile pensare che sia questa la ragione primigenia per la quale il cristiano Dante, *Poeta*, si è proposto in quanto personaggio ma inevitabilmente, alla fine, anche quale autore, come Prescelto da Dio e protagonista di un viaggio così unico, nel teatro del Giudizio finale sul bene e sul male?

Forse, non casualmente, il punto interrogativo con valore dubitativo è presente anche nel capitolo undicesimo, a proposito dell'apparizione di Beatrice: in par-

ticolare, accennando al *Benedictus qui venis* di Pg XXX 19, l'A. scrive: «canto rivolto a Cristo (con temeraria allusione a Dante-personaggio?)» (p. 190). Sugerendo, dunque, con prudenza possibili chiavi di lettura, che, in alcuni casi, hanno come denominatore comune una riflessione sui delicati confini entro cui Dante poeta-profeta “giusto” intenda muoversi, lo studioso si inserisce nell’esegesi dantesca con nuove e interessanti considerazioni che, in alcune circostanze, aprono varchi ermeneutici possibili, conquistando, in tal modo, alla sua monografia una collocazione privilegiata che dovrebbe porla, come accennato all’inizio, al riparo dalla “forbice” del tempo.

Teresa Piciocchi

(Università degli Studi di Napoli “Federico II”)

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

##### LETTERATURA PRIMARIA

Azzetta *et alii* 2021 = Dante Alighieri, *Epistole, Egloge, Questio de aqua et terra*, a c. di Marco Baglio, Luca Azzetta, Marco Petoletti, Michele Rinaldi inaldi, introduzione di Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2021<sup>2</sup>.

Dante Alighieri, *Inferno* (Bellomo) = Dante Alighieri, *Inferno*, a c. di Saverio Bellomo, Torino, Einaudi, 2013 («Nuova raccolta di classici italiani annotati», 22).

Dante Alighieri, *Inferno* (Inglese) = Dante Alighieri, *Commedia. I. Inferno, Revisione del testo e commento di Giorgio Inglese*, Roma, Carocci, 2016, p. 62.

Dante Alighieri, *Inferno* (Malato) = Dante Alighieri, *Le Opere. VI. La Divina Commedia. Tomo I. Inferno*, a c. di Enrico Malato, Roma, Salerno, 2021.

##### LETTERATURA SECONDARIA

Antonelli 2003 = Roberto Antonelli, “*Memoria rerum*” et “*memoria verborum*”. *La costruzione della «Divina Commedia»*, «*Criticón*» 87-88-89 (2003): 35-45.

Antonelli 2011 = Roberto Antonelli, *Come (e perché) Dante ha scritto la «Divina Commedia»?*, «*Critica del testo*» 14/1 (2011): 3-23.

Borsellino 2011 = Nino Borsellino, *Il poeta giudice* (2001), in Id., *Il poeta giudice. Dante e il tribunale della «Commedia»*, Torino, Aragno, 2011: 15-27.

Contini 1958 = Gianfranco Contini, *Dante come personaggio-poeta della «Commedia»*

- (1958) in Id., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976: 33-62.
- Contini 1965 = Gianfranco Contini, *Filologia ed esegesi dantesca* (1965), in Id., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976: 113-42.
- Malato–Mazzucchi 2014 = Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a c. di), *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, vol. II/2, Roma, Salerno, 2014: 775-800.
- Pastore Stocchi 2021 = Manlio Pastore Stocchi, *Dante giudice pentito e altri studi danteschi*, Roma, Salerno, 2021; 113-50; prima in Id., *Dante giudice pentito*, «Rivista di studi danteschi» 15/1 (2015): 28-65.