

elegante, questa lettura di Agostino si ricollega agli studi di Eugene Vance e Paul Ricoeur, e riesce a fornire al lettore delle *Familiars* un approccio interessante e produttivo. Tuttavia, tale approccio al testo agostiniano non viene sempre collocato storicamente, e nella sua veste di lettore di Agostino Petrarca non viene inserito con sufficiente chiarezza in un contesto esegetico o almeno confrontato con altri interpreti del suo periodo, ma piuttosto caratterizzato genericamente come un “grandissimo e geniale interprete delle *Confessioni* di Agostino” (111).

Il quarto capitolo, “Diacronia delle *Familiars*. Il percorso autobiografico”, tenta di sintetizzare le interessanti conclusioni dei capitoli precedenti in un’ipotesi di lettura da applicare a tutti i ventiquattro libri che compongono la raccolta petrarchesca. In questa lunghissima sezione del libro, la studiosa dimostra con grande efficacia come la dialettica di *intentio* e *distentio* sia riconoscibile dietro la struttura della raccolta e di singole lettere, come per esempio nel libro VII (160), nella discussione sul tempo che si trova nel libro X (191-93), oppure nella complessa architettura del libro XII (207). Di particolare utilità, inoltre, sono le considerazioni della Antognini riguardo a quei testi in cui Petrarca riflette sulla funzione e le caratteristiche della scrittura epistolare, come ad esempio nel libro V (153-54) o nel libro XII (208-09). Sacrificando l’analisi alla descrizione, tuttavia, questo lunghissimo capitolo rischia a tratti di far passare queste importantissime osservazioni quasi inosservate, accennando in forma cursoria a motivi certamente interessanti ma troppo numerosi e non sempre pertinenti alla tesi avanzata dal libro, come per esempio il rapporto tra Petrarca e gli uomini di potere (182, 199- 200, 205, 244, 254-57), le sue meditazioni sulla fortuna (284, 224-25, 239) e le sue sorprendenti analisi politiche (245).

Per concludere, la dimestichezza con i modelli classici e il pensiero agostiniano, assieme ad una conoscenza capillare del *corpus* petrarchesco, permettono alla Antognini di proporre un’interpretazione originale e persuasiva della scrittura epistolare di Petrarca. L’uso di categorie tratte dagli studi teorici sulla scrittura autobiografica, inoltre, consentono di rileggere le *Familiars* in modo attuale e innovativo e di riportare questo testo al centro del dibattito contemporaneo. Le tavole di consultazione poste in appendice, infine, costituiscono una solida base per la riscoperta dell’epistolario di Petrarca auspicata dalla studiosa.

Matteo Soranzo, *McGill University*

Marco Ariani, a. cura di. *La metafora in Dante*. Firenze: Leo Olschki Editore, 2009. Pp. V-VI+283.

Marco Ariani, già internazionalmente noto per i suoi studi petrarcheschi e sulla tragedia del sedicesimo secolo, dirige qui un prezioso lavoro collettaneo sul

linguaggio metaforico e sulle sue tecniche nella *Divina Commedia*, venendo così a colmare una lacuna abbastanza importante nel campo degli studi danteschi, come si segnala nella *Premessa* (V). Le ragioni di questa carenza sono indagate dall'Ariani stesso nel saggio inaugurale della raccolta, *I "metaphorismi" di Dante* (1-57), ove l'autore esamina in primo luogo la "terminologia retorica" (6) dantesca relativa al campo semantico della metafora, di cui viene giustamente sottolineata la "relativa idiosincrasia" (6). Viene in ogni caso individuata, soprattutto sulla scorta di prospezioni "paradisiache" (soprattutto il canto IV, benché si faccia riferimento anche all'*Epistola a Cangrande*), una tradizione di commentari critianizzanti al *Timeo* platonico, vivace, nel XII secolo, in seno alla Scuola di Chartres, da cui il poeta avrebbe tratto la sua concezione dell'*integumentum* (9-13). Ovviamente, e l'allusione al *Paradiso* è *pour cause*, è la problematica, dell'ineffabilità, della *verborum inopia*, a cui più volte Ariani allude, che spinge il poeta a riflettere sulla metafora ed a elaborare figure di carattere metaforico (17). L'autore fa poi un essenziale riferimento a San Paolo e all'interpretazione dell'esperienza del *raptus* data da Tommaso nella *Summa Theologiae* (22-29). Qui, anche sulla base dell'esempio fornito da Giovanni Scoto Eriugena, lo Pseudo Dionigi e Macrobio, la "funzione squisitamente gnoseologica" (19) della metafora viene certificata in quanto "vettore figurale dell'infigurabile divino" (28), secondo un insegnamento che, con grande acume, l'Ariani mostra poi attivo, in un'epoca più vicina a quella di Dante, nella pedagogia retorica di Boncompagno da Signa (29-30). La trattazione prosegue con un'interessante disamina dell'*acirologia* in Dante (41), cioè della sinestesia, una "tipologia di metafore che ha sempre trovato difficile posto nella retorica classica e medievale" (42), di cui Dante fa largo uso soprattutto nel *Paradiso* (43-44). Nell'interpretazione dell'Ariani, Dante giunge così a realizzare la "geniale fusione di due tipologie esegetiche intrinsecamente conflittuali" (48), applicando la "gnoseologia aristotelica (*phantasmata a sensibus*) e la mitopoiesi platonica" (49). Conclude il saggio una trattazione sistematica degli studi dedicati all'argomento (49-57), ove si sottolinea il primato della "cultura anglosassone, nutrita [...] dal grande esempio di Ernst Robert Curtius" (53), i cui dettami, ad avviso dello studioso, non sono stati "ancora superati, né, tantomeno, attuati" (57).

I sei saggi seguenti riguardano un campo metaforico particolare, a cominciare da quello bellico (59-112), di cui Luca Marcozzi mostra l'"efficacia generativa" (59) per l'intera *Commedia*, e non per la sola prima cantica, ove per altro esso sembra essere più esplicitato (60). La prima veste che la metafora bellica assume nel poema dantesco è quella della *Militia Christi* (66-73), declinata sia in senso autoreferenziale sia con riferimento ad alcuni dei personaggi incontrati nel suo viaggio dal pellegrino (per esempio, l'avo Cacciaguada, *Par.*, XV 140, 67). Giustamente, Marcozzi rileva la "sterminata fortuna" (66) di questa metafora, a partire dalla *Psychomachia* prudenziana, in cui gli "ordini monastici mendicanti si presentavano sotto le vesti di *milites*

armati [...], ed esprimevano una forte adesione ai valori della cultura cavalleresca” (66-67). In seguito, il riferimento è alla guerra civile che ispira numerosi quadri storici nella *Commedia* (73-83), fra cui lo studioso esamina soprattutto l'incontro fra il poeta e Bertran de Born nel canto XXVIII dell'*Inferno* (79-83). Dopo le sottosezioni relative a *I nemici* (84-89), le *Milizie angeliche* (90-97), le *armi* e le *ferite* (97-100), la parte conclusiva e più ricca del saggio è dedicata alla *guerra della lingua* (100-12) in quanto è proprio nella “rappresentazione attraverso le metafore belliche dei termini relativi alla precisione delle parole, alla difficoltà dell'espressione, alla fatica necessaria a esprimere o cogliere il senso di un concetto complesso, che la metafora bellica trova il suo più acuto compimento di carattere semantico.” (100) In particolare, l'autore esamina ivi i diversi impieghi della metafora dell'arco nel poema dantesco (107-12).

Lo studio di Giuseppe Crimi è invece dedicato alla metafora del *fico* (113-47) ed all'interpretazione delle sue due sole occorrenze nei versi della *Commedia* (*Inf.*, XV 61-78 e *Inf.*, XXXIII 115-20). Per quanto riguarda il primo impiego, nella profezia di Brunetto (ove il *dolce fico*, v. 66, è coordinato con i *lazzi sorbi*, v. 65), l'autore ipotizza, al termine di un'attenta ed erudita analisi (con plurimi riferimenti alla letteratura dei padri della Chiesa), che “Dante descriva se stesso come *homo bonus* [...], e che, nello stesso tempo, in modo sprezzante, riservi sui suoi concittadini disonesti [...], molte delle qualità negative che, sotto forma di luoghi comuni, allora erano riservate allo strato sociale più basso e negletto” (132). Per il secondo, invece, concernente uno dei peggiori peccati puniti nell'*Inferno*, quello del tradimento degli ospiti, riservato qui a frate Alberigo, la *crux* interpretativa viene a proposito del verso 120 in cui l'idea del contrappasso è espressa attraverso la coordinazione di *dattero* e *figo*. Dopo un'analisi altrettanto erudita della prima, il Crimi conclude sottolineando come nell’“immaginario comune [...] i due frutti fossero fortemente legati [...] [al fine di evocare dolcezza ed amicizia], come in una sorta di dittologia sinonimica. [...] [tant'è che] lo stesso Dante non poteva sottrarsi dall'associarli” (146).

Maurizio Fiorilla si cimenta nell'analisi delle occorrenze metaforiche del latte nella *Commedia*, oltre che nella prima egloga dantesca a Giovanni del Virgilio (149-65), con particolare attenzione al *Paradiso*, segnalandone le fonti bibliche, mediolatine e classiche. Dopo aver indagato la celebre leggenda della *lactatio Bernardi* (159-61), risalente alla fine del XIII secolo, l'autore giunge così alla conclusione secondo cui, per quel riguarda questa specifica sfera semantica, “immaginario classico e [...] tradizione biblica in Dante tendono [...] a sovrapporsi, a coincidere” (163).

Silvia Finazzi si occupa delle metafore scientifiche nella *Commedia*, con speciale attenzione alla rappresentazione della *corporeitas* luminosa (167-92). Dopo aver fatto allusione alle due teorie sulle luce più diffuse in epoca dantesca (quelle, in conflitto, di Roberto Grossatesta e di Tommaso), la studiosa

concentra la sua analisi sulle espressioni che suggeriscono l'idea di bianchezza e quelle indicanti la diffusione della luce, presenti soprattutto, ma non solo, nella terza cantica. Andando all'incontro di quanto la scienza ottica dell'epoca stabiliva (173-76), Dante infatti arriva a conciliare in vari passi del suo poema, utilizzando sempre un linguaggio estremamente preciso e tecnico, "corporeitas luminosa e luce immateriale" (182) od, in altre parole, "i corpi di luce eminentemente materiale (gli astri), [...] [e] gli spiriti beati" (182). Lo "spazio intermedio" (192) tra le due teorie scientifiche diventa insomma, per il poeta, "luogo privilegiato per la creazione di metafore" (192).

Nel suo secondo studio della raccolta, l'Ariani studia le sinestesi inerenti al fluire della luce, di cui una delle più straordinarie rappresentazioni è costituita dal canto XXX del *Paradiso*, in relazione alle teorie emanazionistiche di origine neoplatonica diffuse nella tradizione tomistica, grazie soprattutto alla mediazione di Dionigi l'Aeropagita e Boezio (193-219). Egli ricostruisce così il complesso percorso tracciato dalle rappresentazioni dell'*emanatio lucis* nel senso di flusso e scorrimento equoreo, dal capostipite Plotino fino ad Alberto Magno e Tommaso (198-201), senza dimenticare le occorrenze bibliche (201-02) né quelle classiche (202-03). Lo studioso viene così a sottolineare il "sincretismo" (197) dantesco nell'elaborazione delle metafore "luminose", secondo quanto emerge chiaramente nell'analisi di alcuni passi del *Paradiso* (204-19). Ivi, l'Ariani esamina soprattutto i verbi e le espressioni che indicano le modalità di diffusione della luce e della sua percezione. Si veda, a questo proposito, in particolare la fine analisi di *Par.*, XXX 61-90, in cui, nota lo studioso, i "sensi spirituali funzionano come quelli corporali nell'attingere alla luce equorea che scaturisce direttamente dalla fonte divina." (218-19).

Conclude la raccolta lo studio di Mario Paolo Tassone sulla percezione, da parte dei primi commentatori della *Commedia*, della sua *magnanimità metaforica* (221-262), cioè delle sue "metafore particolarmente audaci" (229), sia nella veste di metafore singole (229-50), sia in quella di metafore "continue", ovvero *transuptiones*, particolarmente presenti nella terza cantica (250-62). Egli prende così in esame *Inf.*, I 58-60 (229-34), *Par.*, XXX 88-90 (234-37), *Purg.*, II 122-23 (238-40) e *Purg.*, XIV 22-24 (240-43), ma anche *Inf.*, XXIV 145-50 (252-55) e *Inf.*, XXVII 79-81 (255-62). Lo studioso osserva infine come le *transuptiones* fossero molto più apprezzate dagli antichi, per la loro *pulchritudo* (251), rispetto alle metafore singole, sempre a rischio di *improprietas* (262).

Enrico Minardi, *University of Wisconsin, Madison*