

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

UN GIALLO ITALIANO ALL'ORIGINE DELLA RIPRESA DEL CULTO DANTESCO

Anna Maria Cotugno

Abstracts

Nel saggio l'autrice conduce un'indagine intertestuale che evidenzia i termini del 'dialogo' tra antico e moderno, in cui la *Commedia* dantesca ritorna prepotentemente a costituire la fonte, sempre viva e attuale, a cui Giulio Leoni attinge copiosamente per la stesura del romanzo *I delitti della Medusa*, prima fatica del 'suo' ciclo dantesco, e importante 'apripista' per il rilancio del riuso dantesco nella narrativa contemporanea di genere.

In the essay, the author conducts an intertextual inquiry that highlights the terms of the 'dialogue' between ancient and modern, in which Dante's *Comedy* invariably returns a source the source, always alive and current, to which Giulio Leoni draws copiously for the writing of the novel *I crimes of the Medusa*, first effort of 'his' Dante cycle, and important 'apripista' for the revival of the reuse of Dante in contemporary genre fiction.

Parole chiave

Intertestualità, Dantismo, Letteratura di genere

Contatti

annamaria.cotugno@unifg.it

I delitti della Medusa del romano Giulio Leoni¹ uscito con Mondadori nel 2000, costituisce il primo esempio della riemersione del culto di Dante nella narrativa europea, dopo una pressoché totale assenza di attestazioni durata qualche decennio; una riemersione che avviene attraverso quella che si rivelerà, già entro uno stretto giro di anni, una fruttuosa miniera di riscritture dantesche, vale a dire la letteratura di genere.²

¹ Dopo una laurea in Lettere sui linguaggi della poesia visiva, si occupa per qualche anno di organizzazione aziendale. Nel frattempo si dedica a vari interessi, come l'esoterismo, l'astrologia, la chiromantica e l'illusionismo e, per quanto riguarda più specificamente il campo dell'italianistica, alla letteratura del Duecento e alle avanguardie artistiche del Novecento. Negli anni Ottanta fonda e dirige la rivista *Symbola*, dedicata alla poesia sperimentale e alla ricerca estetica contemporanea; successivamente si dedica alla narrativa, assumendo come suoi modelli, tra gli altri, Debenedetti, Citati, Borges, Eco, Calvino, Green, Mann, Salgari, Lovecraft, Howard, Poe, Melville, Manzoni, Gadda, Manganelli, Lombardi, Ripellino, Sanguineti, Dostoevskij, Bulgakov, ma anche le *Mille e una notte*. Come romanziere incontra un sorprendente e largo successo con il giallo storico *I delitti della Medusa* ("Premio Tedeschi" nel 2000), in cui fa indossare a Dante i panni del detective. Seguono ben altri cinque romanzi, l'ultimo dei quali è datato 2017, in cui il protagonista è ancora Dante-investigatore: *I delitti del mosaico*, *I delitti della luce*, *La crociata delle tenebre*, *La sindone del diavolo* e *Il manoscritto delle anime perdute*.

² Sulle riscritture novecentesche di Dante si guardino: A. CASADEI, *Dante oltre la Commedia*, Il Mulino, Bologna 2013; T. GARGANO, *Nuove presenze dantesche nella narrativa del terzo millennio*, in «Dante» V, 2008, pp. 127-144; ID., *Presenze dantesche nella narrativa. Parte III*, in «Dante», IX, 2012, pp. 105-123; V. MERLA, *La lezione dantesca nella scrittura di Davide Rondoni*, in «Dante», VIII, 2011, pp. 135-157; D.M. PEGORARI, *Il codice Dante. Cruces della «Commedia» e intertestualità novecentesche*, Bari, Stilo, 2012; V. Pilone, *Dante nella narrativa e nel teatro di Sanguineti*, in «Dante», VIII, 2011, pp.105-133. Di GARGANO si veda anche il primo contributo, apparso sul semestrale «Incroci» (VI, 12, luglio-dicembre 2005, pp. 137-151), col titolo

Si tratta, in modo particolare, di un giallo storico che in Italia, peraltro, rappresenta un fenomeno relativamente recente; solo all'inizio del ventunesimo secolo, infatti, dopo il grande successo del *Nome della rosa* di Umberto Eco, questo 'genere', del quale certo Giulio Leoni costituisce uno dei nomi più significativi, si afferma diffusamente anche nel nostro Paese.

Effettivamente, a parere di Leoni, la storia è elemento indispensabile dei 'gialli', venendo a costituire un opportuno antidoto contro il rischio di un pericoloso sconfinamento nella pura fantasia.

La scelta di Dante-detective, oltre ad essere legata all'interesse per il Medioevo e per la letteratura delle origini, nasce, nell'autore, dalla convinzione che il sommo poeta sia dotato di tutte le caratteristiche di un autentico eroe da romanzo giallo (la sagacia, il coraggio, la logica, il dinamismo, la passione morale e politica, la profonda conoscenza della natura umana e del male), e che, in tal senso, dalla *Commedia*, che rappresenta «uno straordinario compendio di criminologia applicata»,³ si possano ricavare innumerevoli spunti.

Se ne ha conferma a partire proprio dai *Delitti della Medusa*,⁴ del quale qui in particolare intendiamo occuparci, e nel quale si racconta la storia di un complotto ai danni di papa Bonifacio VIII, ordito dai membri della cerchia dei Fedeli d'amore allo scopo di aprire la strada al disegno ghibellino della rinascita dell'impero universale. Il capo dei cospiratori è Guido Cavalcanti, cui si accompagnano alcuni protagonisti della vita culturale e letteraria del tempo di Dante: Gianni Alfani, Lapo Gianni, Casella, Martino da Vinegia.⁵ Filippo Argenti e Giotto. Il loro progetto è quello di uccidere il pontefice durante la cerimonia, prevista in Santa Croce, per la sua imminente visita a Firenze. A questo fine Vana del Moggio, una cantatrice fiorentina, amante di Casella, viene plagiata e uccisa da Cavalcanti e poi decapitata, in modo che se ne possa utilizzare la tomba, che è collocata proprio dinanzi all'altare maggiore della chiesa, ovvero nel luogo più vicino al trono vescovile che sarebbe stato occupato dal papa nel corso dell'evento. Nella maschera bronzea della Medusa, usata come posticcio della testa mancante, viene infatti collocata della polvere da sparo (la Voce del Drago, di provenienza orientale),⁶ insieme con un meccanismo a tempo che la controlla e ne provoca l'esplosione. Vana del Moggio, però – ma i complottardi lo ignorano –, è anche una fedele informatrice della Chiesa di Roma e aggiorna costantemente il cardinale d'Acquasparta sulle possibili trame che a Firenze, nell'ambito del conflitto sotterraneo tra papato e impero, avrebbero potuto concepirsi ai danni del papa. Morta la donna, dunque, a Roma si decide prudentemente di annullare la visita del pontefice, con l'inevitabile conseguenza, per i congiurati, del fallimento del loro piano. Dante, poeta e già autore di alcune opere, in qualità di priore della città, ha il compito di investigare sulla intricata vicenda e di ricostruire, a partire proprio dall'uccisione di Vana del Moggio, la fitta trama di indizi che gli consentirà, infine, di giungere alla scoperta della verità.

La 'storia' si svolge in un lasso di tempo di otto giorni, tra il sedici e il ventitré luglio, durante l'ultimo periodo del priorato di Dante, che, durò, in effetti, dal 15 giugno al 15 agosto del 1300.

La Firenze in cui il Dante di Leoni svolge le sue indagini è una città in decadenza, che risente dell'immigrazione delle famiglie del contado circostante e della trasformazione dell'economia, da feudale e terriera in mercantile e industriale. Si tratta, evidentemente, della stessa Firenze rievocata nella *Commedia*, che qui, come nel poema, viene di frequente fatta oggetto, da parte del protagonista, di risentite invettive che, peraltro, l'autore, a volte costruisce sul modello di quelle del poema. È quel che si verifica, per esempio, quando, condensati in un'unica pagina,⁷ vengono evocati almeno due luoghi danteschi, i versi 101-102 del canto XXIII del *Purgatorio* («a le sfacciate donne fiorentine / l'andar mostrando con le poppe il petto»),⁸ che riecheggiano nell'espressione «donne impudiche che

Presenze dantesche nella narrativa del terzo millennio. Si veda, inoltre, tra le pubblicazioni più recenti, A.M. COTUGNO e T. GARGANO, *Dante pop*, Edizioni Progedit, Bari 2016, in particolare il primo capitolo, *Romanzi danteschi*, pp. 3-98.

³ D. FRATI, *Intervista a Giulio Leoni*, (03/06/2004) www.lettera.com.

⁴ G. LEONI, *I delitti della Medusa*, Mondadori, Milano 2000, p. 10.

⁵ È possibile che qui l'autore abbia in mente Martino da Canal, autore di *Les Estoires de Venise*, una cronaca veneziana in lingua francese dalle origini al 1275, ripubblicata a Firenze (Olschki 1972) da Alberto Limentani.

⁶ LEONI, *op. cit.*, p. 168.

⁷ *Ivi*, p. 84.

⁸ Per quanto riguarda la *Commedia* si cita, ora e sempre, da *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Mondadori, Milano 1966.

giravano scoperte», e i versi 73-75 del canto XVI dell'*Inferno* («la gente nuova e i sùbiti guadagni / orgoglio e dismisura han generata, / Fiorenza, in te, sì che tu già ten piagni»), cui rimandano, invece, nel romanzo, le amare previsioni del protagonista: «erano loro, quella gente nuova, che avrebbero condotto a rovina Firenze».⁹

Nella stessa pagina l'invettiva prosegue nella forma attenuata del rimpianto della Firenze del passato, e, in particolare, del ricordo, da parte del priore, di Farinata degli Uberti, il capo ghibellino protagonista, nel canto X dell'*Inferno*, di uno di quegli episodi (un altro è quello dell'incontro con Marco Lombardo di *Pg XVI*) attraverso cui Dante, riferendosi al periodo immediatamente precedente, segna il confine tra due generazioni, con l'intento di rimarcare la tragica rapidità del processo degenerativo della società.

Effettivamente, il Dante di Leoni si rammarica di aver rischiato la propria vita a Campaldino per una città che è divenuta una «spelunca di barattieri» e nella quale non si trovano più personaggi del livello di Farinata, del quale ricorda, peraltro, la magnanimità nei confronti degli avversari;¹⁰ quella magnanimità che Farinata stesso si era orgogliosamente attribuito nell'episodio infernale.¹¹

La caratterizzazione di Dante è, nel romanzo, più che altro di tipo psicologico e culturale: del priore si evidenziano, infatti, piuttosto che i tratti somatici (l'abbigliamento e la corporatura), i sentimenti, gli stati d'animo, ma anche le letture, gli studi, le posizioni politiche e le convinzioni filosofiche. Coerentemente con la sua scelta, per così dire, deontologica «di non lacerare l'ordito dei fatti accertati, ma all'interno di questo cercare di inserire una trama che possa ammaliare il lettore proponendo una possibile spiegazione dei fatti»,¹² l'autore si muove dentro i confini della storia e della biografia dantesca e disegna il proprio personaggio lungo la via di intersecazione del piano storico con il piano della *fictio*, anche se di una *fictio* che mira a conservare larghe zone di plausibilità.

Di quanto sia importante per l'autore questa impostazione narratologica si ha contezza fin dalle primissime pagine del romanzo, che ritraggono il priore, chiuso nello studiolo della sua casa, mentre legge, avidamente, un libro di geomanzia araba comunemente considerato eretico. È costretto, però, a nascondere per l'improvvisa irruzione del Bargello, che gli chiede di recarsi subito sul luogo del ritrovamento del cadavere di Vana del Moggio. Ebbene, se, dal punto di vista della caratterizzazione del protagonista della storia, e, dunque, sul piano della finzione romanzesca, la lettura di un libro del genere è per un verso, senza dubbio, segno di curiosità e di apertura ideologica, qualità fondamentali per un investigatore quale egli è, per altro verso, ove si consideri la contestuale citazione del «grande Sigieri di Brabante, che era stato assassinato proprio per la sua eccessiva passione per le opere degli infedeli»,¹³ dà ragione di un Dante che, nella realtà storica, si era mostrato disponibile a confrontarsi con le diverse tradizioni di pensiero, e persino con alcuni territori 'proibiti', nel segno dell'eclittismo culturale che lo contraddistingue, inducendolo spesso, a ricombinare, nelle sue opere, e soprattutto nella grandiosa sintesi poetico-dottrinale della *Commedia*, le più varie tendenze culturali. E questo, nel romanzo, avviene non sempre senza contraddizioni, se è vero che, per esempio, proprio in riferimento al sorprendente interesse per la cultura islamica di cui si è appena detto,¹⁴ nel momento in cui l'attenzione di Leoni si concentra sul rapporto con Cavalcanti, Dante sembra prendere le distanze da quella presunta 'simpatia', quasi a replicare la palinodia che a tal proposito si registra anche nel corso della reale parabola del poeta, trovando, sul piano creativo, eloquente espressione nel canto di Ulisse, come ha rilevato Maria Corti.¹⁵

⁹ LEONI, *op. cit.*, p. 84.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *I*f X 91-93.

¹² A. ARDISSONE, *A tu per tu. Creare un rapporto con i lettori*, www.giulioleoni.it/interviste/bookshop.pdf.

¹³ LEONI, *op. cit.*, pp. 9-10.

¹⁴ Sui rapporti di Dante con il mondo arabo cfr. E. CERULLI, *Il «Libro della Scala» e la questione delle fonti arabo-spagnole della «Divina Commedia»*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1944 («Studi e testi», n. 110); B. NARDI, *Pretese fonti della Divina Commedia*, in «Nuova Antologia», XC, fasc. 1855, 1955, pp. 383-398; M. ASÍN PALACIOS, *Dante e l'Islam*, I, *L'escatologia islamica nella «Divina Commedia»*, II, *Storia e critica di una polemica*, Pratiche Editore, Parma 1994; M. CORTI, *La «Commedia» di Dante e l'oltretomba islamico*, in «L'Alighieri», n.s., 5, 1995, pp. 7-19.

¹⁵ Cfr. CORTI, *Scritti su Cavalcanti e Dante*, Einaudi, Torino 2003, pp. 255-283; 348-364.

In ogni caso, nel poema, la presenza di Sigieri, che Leoni, evidentemente, non cita per caso, è un sintomo, uno dei tanti, dell'atteggiamento di apertura culturale e ideologica di Dante. L'“aristotelico radicale”, in particolare, compare nel canto X del *Paradiso*, ai versi 134-135, annoverato tra gli spiriti sapienti della ghirlanda luminosa del quarto cielo; il poeta lo presenta attraverso la citazione entusiastica che ne fa Tommaso d'Aquino che, in vita, invece, lo aveva aspramente contestato. L'esaltazione dell'Aquinate, al di là delle indiscutibili ostilità tra teologi e filosofi, configurandosi quasi come un omaggio che la teologia rende alla filosofia, viene a costituire, in qualche modo, una testimonianza, appunto, del sincretismo di Dante, che, più che limitarsi a un atteggiamento di comprensiva tolleranza, persino verso le posizioni più eterodosse, si propone, in questo come in molti altri casi, un obiettivo di conciliazione delle contrastanti tendenze epistemologiche.¹⁶ A tal proposito, è forse il caso di sottolineare che, nel corso della narrazione, Leoni, sia pure senza mai oltrepassare i limiti dell'interpretazione tradizionale del pensiero di Dante, ritorna spesso su questa idea del poeta fiorentino come libero pensatore; lo vediamo in particolare quando, attingendo a un dato controverso della biografia dell'Alighieri, allude più volte a una sua possibile frequentazione dell'università di Parigi.¹⁷

L'impianto narratologico dei *Delitti della Medusa* si fonda su costanti rimandi alle opere dantesche; a volte essi sono assai evidenti e facili da individuare, altre volte, invece, l'autore preferisce nasconderli tra le pieghe della storia, quasi a voler coinvolgere il lettore in una lettura che sia un poco più impegnativa, nel caso in cui, almeno, essa potesse contare su una conoscenza meno generica del testo dantesco. Il *modus operandi* dell'autore, e cioè il suo modo di utilizzare la fonte dantesca, prevede almeno tre soluzioni: l'uso della citazione come semplice sintagma (è il caso emblematico del ricordo della *Vita Nuova*, «libro della memoria»);¹⁸ la menzione esplicita, da parte dello stesso protagonista, di una sua opera (è il caso del serventese, andato perduto, scritto in onore delle sessanta donne più belle di Firenze);¹⁹ la decontestualizzazione, e cioè l'uso della fonte all'interno di un contesto completamente diverso rispetto a quello originario, con la conseguenza di un significativo mutamento di senso (è quel che avviene con l'attribuzione di espressioni, e anche di comportamenti a dei personaggi che pur danteschi, non sono tuttavia gli stessi che nella *Commedia* hanno usato quelle date espressioni o assunto quei particolari comportamenti).

Ovviamente, è proprio da quest'ultima soluzione che nascono quelle più evidenti ‘riscritture’ dantesche di Leoni di cui ora si cercherà di individuare alcuni esempi particolarmente significativi.

Quando, per esempio, il priore si reca sul luogo del delitto e si trova al cospetto della donna decapitata, egli non è in grado di capire chi ella sia, ma, dopo essersi soffermato su un particolare fisico che gli permette di riconoscerla, ricorda che, solo poche settimane prima di morire, Vana lo aveva commosso e quasi sedotto con il canto di *Amor che ne la mente mi ragiona*,²⁰ la canzone del *Convivio*²¹ che viene evocata da Dante nel secondo canto del *Purgatorio*, durante l'incontro con l'amico Casella (cfr. vv. 109-112).

¹⁶ La posizione ‘conciliante’ di Dante viene riconosciuta, per esempio, da E. PASQUINI, *Dante e le figure del vero. La fabbrica della «Commedia»*, Mondadori, Milano 2001 (in particolare il cap. *Le favole antiche e la biblioteca di Dante: il mito delle «Atene celestiali»*, pp. 73-121) e da Z.G. BARANSKI, *Guido Cavalcanti tra le cruces di Inferno IX-XI, ovvero Dante e la storia della ragione*, nella raccolta di letture dantesche *Versi controversi*, a cura di D. Cofano e S. Valerio, Edizioni del Rosone, Foggia 2008, pp. 39-112.

¹⁷ Per quanto riguarda gli studi relativi al viaggio di Dante a Parigi si vedano almeno: F. LONGO, *Il viaggio di Dante a Parigi. Un mito biografico*, consultabile sul sito <http://www.disp.let.uniroma1>; A. FARINELLI, *Dante e la Francia*, 2 voll., Hoepli, Milano 1908; H. HAUVETTE, *La France et la Provence dans l'oeuvre de Dante*, F. Bovin 1929; A. ROSSI, *Viaggi danteschi oltr'alpe*, UTET, Torino 1893; G.A. SCARTAZZINI, *Dante*, Hoepli, Milano 1883; M. SANTAGATA, *Dante. Il romanzo della sua vita*, Mondadori, Milano 2012.

¹⁸ LEONI, *op. cit.*, p. 19.

¹⁹ Ivi, p. 22. Dante dà notizia di questo componimento nel *De vulgari eloquentia*, II, ii, 9. A tal proposito si rimanda alla voce *Serventese*, redatta da I. BALDELLI, nell'*Enciclopedia dantesca*, I, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1984², pp. 190-191.

²⁰ LEONI, *op. cit.*, pp. 19-23.

²¹ *Conv.*, III, i.

Nella critica dantesca questa canzone è al centro di una complessa discussione che riguarda sostanzialmente la sua natura: secondo alcuni studiosi,²² si tratterebbe di un componimento che, originariamente d'amore, e paragonabile, per contenuto e forma, alla stilnovistica *Donne ch'avete intelletto d'amore*, solo più tardi, nel *Convivio* appunto, sarebbe stata allegorizzata e avrebbe assunto una valenza filosofica. Proprio come canzone amorosa, e cioè nella sua veste originale, sarebbe stata riproposta da Dante nel canto del *Purgatorio*, con la funzione di costituire il primo fondamentale momento del recupero purgatoriale «dei miti più puri» della sua età giovanile; in questo senso la scelta della seconda canzone dottrinale del *Convivio* si rivela davvero significativa, giacché «il suo tema si adegua perfettamente al senso più intrinseco della legge morale e della struttura dottrinale del *Purgatorio*, che si fondano appunto sulla teoria platonico-cristiana dell'amore»; allo stesso tempo il componimento è risospinto verso la sua origine più schiettamente lirica, al tempo della sua nascita come “amoroso canto”, nel clima ancora sentimentale dell'esperienza stilnovistica e della *Vita Nuova*.²³

Altri emeriti dantisti, come John Freccero, invece, attribuiscono alla canzone la sola natura dottrinale e ne interpretano la presenza nella seconda cantica come una tappa del ripensamento della tesi del *Convivio* secondo cui l'amore della ‘sapienza’, la *philosophia*, sarebbe mezzo sufficiente a soddisfare il naturale desiderio di felicità; un ripensamento maturato nell'ambito della conversione del poeta, ormai convinto che la vera felicità, per l'uomo, consiste nel conseguimento di una dimensione metafisica e sovranaturale.²⁴

Quando Leoni cita *Amor che ne la mente mi ragiona* ha di certo in mente l'episodio del *Purgatorio*, in cui Dante chiede all'amico Casella di consolare la sua anima con il canto di quella canzone. Anche nel romanzo, infatti, come nel poema, il componimento viene ‘cantato’, con accompagnamento musicale, allo scopo di allietare il protagonista. È necessario, però, notare che l'atmosfera familiare che caratterizza il racconto purgatoriale muta qui completamente: non un amico, infatti, ma una donna intona per Dante la canzone, trascinandolo, addirittura, nelle spire sensuali del gioco della seduzione. Proprio la sensualità è, del resto, la caratteristica precipua di Vana, in parte appena smorzata, in queste pagine, dalla delicatezza delle movenze che l'autore, forse sotto la suggestione delle più comuni descrizioni iconografiche e letterarie della bellezza muliebre del Settecento, enfatizza indugiando sul dettaglio di un ricciolo che ‘sfugge’ alla cuffia dorata.²⁵

Se, da parte di Leoni, la collocazione del componimento poetico all'interno di un contesto inequivocabilmente erotico non è soltanto il risultato di quel gioco dell'invenzione, con cui egli si diverte qui, come altrove, a ricontestualizzare la fonte allo scopo, talvolta, di umanizzare la figura di Dante, e se è plausibile ipotizzare che l'autore, che non è un dantista, ma che è, comunque, un cultore di letteratura duecentesca, sia a conoscenza della *crux* relativa alla canzone, allora, forse, non sarà troppo fantasioso pensare che la sua variante romanzesca abbia voluto essere un modo per avvalorare la tesi secondo cui *Amor che ne la mente mi ragiona* è stata concepita per essere destinata a una donna reale.

Nel corso dei numerosi incontri tra il priore e i diversi personaggi coinvolti nella vicenda narrata nei *Delitti della Medusa*, la trama delle citazioni dantesche si infittisce, come pure si amplia il quadro dei riferimenti storici, inerenti soprattutto alla biografia del poeta.

Biografica e storicamente nota è, per esempio, la conflittualità del rapporto tra Dante e Guido Cavalcanti; una conflittualità su cui Leoni pone subito l'accento quando connota di una finta cortesia e

²² Ci si limita qui a segnalare M. MARTI, *Il canto II del Purgatorio*, in «Lectura Dantis Scaligeræ», Le Monnier, Firenze 1963, pp. 43-73.

²³ V. RUSSO, *Esperienze e di letture dantesche (tra il 1966 e il 1970)*, Liguori, Napoli 1971 (in particolare il capitolo su *Il canto II del Purgatorio*, pp. 53-99: 97-98. Ma, per l'approfondimento di questi aspetti complessi e controversi del canto, sui quali non è il caso, in questa sede, di ulteriori dettagli, si rinvia, tra i tanti, anche a MARTI, *Studi su Dante*, Congedo, Galatina 1984: *Dolcezza di memorie ed assoluto etico nel Canto di Casella (Purg. II)*, pp. 81-99, e *Da Dante a Croce: proposte consensi dissensi*, Congedo, Galatina 2005; T. BAROLINI, *Autocitazione e autobiografia*, in ID., *Il miglior fabbro. Dante e i poeti della Commedia*, Bollati Boringhieri, Torino 1993, pp. 15-76; L. SCORRANO, *Casella e il dramma della volontà imperfetta (il canto II del Purgatorio)*, in *Versi controversi*, cit., pp. 159-181.

²⁴ È la convinzione di J. FRECCERO, *Dante. La poetica della conversione*, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 251-260.

²⁵ LEONI, *op. cit.*, p. 23.

di un evidente imbarazzo il loro primo incontro. Nel romanzo l'occasione è data dalla necessità, da parte del priore, di interrogare il vecchio amico a proposito del banchetto, che si era tenuto in casa sua la notte prima del ritrovamento del cadavere di Vana, e al quale anche la donna aveva partecipato; ma, nel momento in cui i due si fanno avanti, come a volersi abbracciare, né l'uno né l'altro riesce a «colmare il breve spazio che li separava nella grande sala al piano terra del palazzo».²⁶

La scena ricorda molto da vicino quella dell'abbraccio mancato fra Dante e Casella, quando il musicista si trae avanti e muove Dante «a far lo somigliante»; ma, se lì è l'evanescenza del corpo di Casella a impedire il contatto, qui sono le diverse scelte ideologiche a frapponersi tra i due amici.

In realtà, come risulta dai loro reali rapporti,²⁷ su cui evidentemente Leoni si è ben documentato, tra l'Alighieri e il Cavalcanti, dedicatario della *Vita Nuova*, si stabilisce, ai tempi della giovinezza del poeta, un importante sodalizio intellettuale, e anche affettivo, fondato essenzialmente sul comune interesse, condiviso peraltro da tutti i rimatori del tempo, per l'origine e la natura d'amore e per i suoi effetti sull'amante. Anche se in gioventù subisce fortemente l'influenza del più anziano e autorevole amico, in seguito Dante elabora una personale visione dell'amore; di qui, presumibilmente, il loro inevitabile e irriducibile conflitto ideologico.

Se, infatti, da un lato, Cavalcanti, influenzato dall'averroismo, sostiene che l'amore è una passione travolgente e ottenebrante, che provoca la morte intellettuale e morale dell'uomo, dall'altro, invece, Dante, orientato in direzione metafisica, perviene addirittura, attraverso la sublimazione dell'amore-*passio* in amore-*virtus*, all'idea di un amore salvifico.

È, infatti, proprio l'insana 'simpatia' per le opere del filosofo arabo, di cui si «era fatto acceso banditore», ciò che il Dante di Leoni addebita a Guido, per il quale, ormai, «sola abitatrice del mondo era divenuta la materia, animata sì da forze misteriose, ma definitivamente disertata da Dio».²⁸ Ed è proprio dal pericolo di questa possibile simpatia per Averroè che lo stesso priore sostiene di essere scampato, quando afferma che «aveva creduto per un certo tempo alla possibilità di un Dio conoscibile per la sola forza di intelletto». Aveva, infatti, «respinto da sé il bisogno di Grazia, mentre correva libero e leggero sulle strade di Francia, sentendosi onnipotente, in cerca di altre parole che dessero fondamenti alle sue convinzioni. Ma si era arrestato sul limite, mentre Guido lo aveva varcato».²⁹

Come è ben risaputo, la divergenza ideologica fra i due poeti sulla natura d'amore trova la sua più eloquente testimonianza in due canzoni-manifesto: la cavalcantiana *Donna me prega perch'eo voglio dire* e la dantesca *Donne ch'avete intelletto d'amore*.³⁰

In particolare, Leoni, nel romanzo, ricorda la canzone cavalcantiana, nella quale venivano analizzate «le oscurità della passione» e che, appunto, era stata terreno di scontro tra i due poeti.³¹

²⁶ Ivi, p. 30.

²⁷ Non è possibile dare qui conto degli innumerevoli studi sui rapporti fra Dante e Cavalcanti e sull'averroismo di Guido. È però il caso di segnalare, al di là del rinvio alla relativa voce, redatta da Marti, dell'*Enciclopedia dantesca* (I, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1984², pp. 891-896), alcuni dei contributi più rilevanti, ai quali si rimanda anche per un ulteriore aggiornamento bibliografico: E. MALATO, *Dante e Guido Cavalcanti: il dissidio per la «Vita nuova» e il «disdegno» di Guido*, Salerno editrice, Roma 1997 (2004², con una Postfazione: *Nuove prospettive degli studi danteschi*, pp. 75-109); M. CURSIETTI, *Dante, Guido e l'«annoiosa gente»*. (A proposito della «paternale», di un presunto sonetto di Guido Cavalcanti e di un libro recente), «L'Alighieri», n.s., 11, 1998, pp. 105-112; FRECCERO, *Ironia e mimesi: il disdegno di Guido*, in *Dante e la Bibbia*, Atti del convegno internazionale promosso da Bibbia (Firenze, 26-27-28 settembre 1986) a cura di G. Barblan, Olschki, Firenze 1988, pp. 41-54 e *Ancora sul «disdegno» di Guido*, in «Lettture Classensi», XVIII, 1989, pp. 79-92; PASQUINI, *Fra Dante e Guido: la neve e i suoi segreti*, in Id., *Dante e le figure del vero*, cit., pp. 49-72; CORTI, *Scritti su Cavalcanti e Dante*, Einaudi, Torino 2003; M. PICONE, «Jacob dilexi...»: *Dante, Cavalcanti e la predestinazione*, «L'Alighieri», n.s., 27, 2006, pp. 5-23; BARANSKI, *Guido Cavalcanti tra le cruces di Inferno IX-XI, ovvero Dante e la storia della ragione*, nella raccolta di letture dantesche *Versi controversi*, cit.; M. GRAGNOLATI, *Trasformazioni e assenze: la performance della «Vita Nova» e le figure di Dante e Cavalcanti*, «L'Alighieri», n.s., 35, 2010, pp. 5-23; F. TATEO, «Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno». *L'assoluzione di Guido*, in Id., *Oratoria e didattica. Rileggendo la «Divina Commedia»*, Edizioni del Rosone, Foggia 2012, pp. 127-129.

²⁸ LEONI, *op. cit.*, p. 58.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Cfr., a questo riguardo, MARTI, *Da «Donna me prega» a «Donne ch'avete»: non viceversa*, in Id., *Da Dante a Croce: proposte consensi dissensi*, Congedo, Galatina 2005, pp. 7-15.

³¹ LEONI, *op. cit.*, p. 35.

Esiste in realtà anche un altro testo rivelatore di questo dissidio, il sonetto polemico *I' vegno 'l giorno a te 'nfinite volte*, in cui Cavalcanti accusa Dante di frequentare certa *annoiosa gente*, che non merita il suo interessamento, e, di essersi così allontanato da quella letteratura raffinata e da quella cultura aristocratica delle quali egli ancora si faceva interprete per volgersi, in coincidenza con l'arruolamento politico seguito ai secondi Ordinamenti di Giustizia,³² a una poesia civile e morale, lontana dai modi e dai 'miti' dello stilnovo.

È molto probabile che Leoni, pur non citando direttamente il sonetto, vi faccia riferimento proprio quando fa constatare a Cavalcanti il fatto che Dante ha diradato i suoi rapporti con i Fedeli d'amore, ha abbandonato «gli uomini che hanno dato vita con il loro coraggio alla vera Corte d'Amore che per tutta Italia incorona i puri di cuore, e lotta per la salvezza di questa terra martoriata dalle divisioni e dagli odi», e, infine, si è incanaglito, parteggiando come un villano inurbato e concorrendo alle cariche pubbliche,³³ con i peggiori manigoldi della città.

Nondimeno, dietro il rammarico di Cavalcanti è possibile scorgere una ulteriore motivazione; una motivazione che si chiarisce alla luce del complotto contro Bonifacio VIII, ordito proprio in seno alla cerchia dei Fedeli d'amore; complotto al quale, evidentemente, Guido – ma, come si vedrà, non solo lui – avrebbe voluto che anche Dante avesse partecipato.

In effetti, nel romanzo di Leoni, quello dei Fedeli d'amore non si presenta soltanto come un semplice sodalizio poetico, ma come una vera e propria setta di ispirazione mistica o politica, impegnata in un serio programma di riforma, se non addirittura di stravolgimento, delle condizioni della società contemporanea, eccessivamente condizionata dalla ingombrante presenza dell'autorità papale.

La fonte di questo tipo di interpretazione è quella della lettura esoterica della poesia d'amore del Medioevo e dell'opera dantesca in particolare, secondo la quale il gergo usato dai poeti è un gergo convenzionale, per cui, mentre all'apparenza si 'ragiona' d'amore, in realtà si esprimono idee di tutt'altra natura, condivise soprattutto da una schiera di iniziati, appunto i Fedeli d'amore. Le donne che essi cantano sono, a ben considerare, manifestazioni di una sola donna, simbolo di quella Sapienza Santa che è ritenuta la vera essenza della rivelazione cattolica, e in nome della quale è necessario combattere contro la Chiesa carnale e corrotta, detta convenzionalmente «la Morte», o «la Pietra», avversaria della setta e occultatrice proprio della Sapienza Santa.³⁴

Leoni parla esplicitamente di Sapienza Santa durante l'incontro tra Dante e Gianni Alfani: costui, infatti, rinfaccia al priore di aver dimenticato l'amore per la loro donna che è «giustizia che si invera nel saggio dominio dell'incaricato di Dio, *Dei potestas in terra*», e profetizza l'avvento di un Veltro «che ricaccerà in Inferno l'arroganza e la ferocia della Puttana di Babilonia, papa Bonifacio [...], lui vera e sola Morte in terra».³⁵

Ma Dante «lo ascoltava con attenzione apparente, sorridendo e cercando di rispondere a senso con dei monosillabi, mentre in realtà rifletteva sui possibili significati occulti di quanto quello andava dicendo. Pareva, dalle parole dell'altro, che la *Sapienza Santa* non fosse la filosofia illuminata dalla fede, come aveva inteso ogni volta che aveva trovato questa espressione nelle lettere e negli scritti dei suoi compagni d'arte. Nel tono di Gianni gli sembrava adesso di leggere un senso riposto, come se quello intendesse qualcosa di diverso, non più un concetto ma una sorta di pratica operativa, in qualche modo paradossalmente in conflitto con la Chiesa cristiana di Roma».³⁶

Se le considerazioni di Gianni Alfani, insieme a tutta una serie di altri motivi presenti nel romanzo, altrettanto inequivocabili, rilevano la conoscenza, da parte dell'autore, del filone esoterico della critica dantesca, l'atteggiamento di stupore che egli attribuisce a Dante conferma la sua scelta di

³² A parte il contributo di Cursietti, già citato alla nota 28, con la relativa bibliografia, si veda almeno M. PAZZAGLIA, *I' vegno il giorno a te 'nfinite volte*, voce dell'*Enciclopedia dantesca*, III, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1984², pp. 536-537.

³³ LEONI, *op. cit.*, p. 31. Premesso che sul sonetto cavalcantiano si è variamente esercitata l'industria dei commentatori, si deve almeno riferire che alla lettura 'politica' di *I' vegno 'l giorno a te 'nfinite volte* si accompagna anche quella 'amorosa' (si veda D. DE ROBERTIS, che, in «Studi di filologia italiana», XXXVI, 1978, pp. 39-65, ipotizza che il sonetto sia stato scritto da Cavalcanti in persona di Amore).

³⁴ Cfr. G. ROSSETTI, *La Beatrice di Dante*, stampata a spese dell'autore, Londra 1842; ma, in particolare: L. VALLI, *Il linguaggio segreto di Dante e dei "fedeli d'amore"*, Fratelli Melita Editori, Genova 1988, pp.15-26.

³⁵ LEONI, *op. cit.*, pp. 58-59.

³⁶ Ivi, p. 59.

voler consegnare al lettore un personaggio sostanzialmente in linea con la tradizione esegetica. A questa scelta, in effetti, Leoni non derogherà mai, non solo nei *Delitti della Medusa*, ma anche nei successivi romanzi danteschi, citati nella nota 1, alla quale rinviamo.

Addirittura, ad ulteriore conferma della sostanziale estraneità del Dante di Leoni a quel tipo di suggestioni, a un certo punto l'iniziale disorientamento del priore si trasforma in una vera e propria difficoltà di comunicazione, di modo che il dialogo viene interrotto da Gianni Alfani con un brusco «più non ti dico e più non ti rispondo»,³⁷ che sposta la conversazione su un altro piano.

Anche Lapo Gianni con Dante parla della 'morte' nello stesso senso metaforico che si ritrova nel gergo settario dei Fedeli d'amore; e anche in questo caso il priore si mostra confuso.

A Dante, che, «ad alta voce, scandendo le parole con precisione e pausando leggermente al termine di ogni verso, secondo le regole della *locutio* che aveva appreso dal maestro Brunetto»,³⁸ declama, dell'amico, la canzone *O Morte, della vita privatrice*, Lapo, volendo illustrargli la precisa identità della "Morte", chiarisce che si tratta di colei che gli ha strappato Beatrice, impedendogli di congiungersi con la Sapienza Santa; e aggiunge ancora che «la morte deve essere uccisa», e che «questo è il dovere di ogni uomo di intelletto e di cuore nobile». Dunque, in virtù del patto che lega i Fedeli d'Amore, è anche compito di Dante «spacciare la bestia e farne vendetta».³⁹

Ma per il Dante di Leoni i Fedeli d'amore sono solo un gruppo di poeti, senza implicazioni d'altro genere; lo conferma la breve 'sintesi di storia della letteratura' attraverso cui egli, nel romanzo, ricorda gli anni della giovinezza, che lo avevano visto, insieme a numerosi sodali, «imitare i modi di altri poeti più famosi, che erano giunti dalla Sicilia dopo la morte del grande Federico». Successivamente, il più anziano di loro, Guido Guinizzelli, a Bologna, aveva colto i segni dei nuovi tempi e aveva dato inizio a una nuova maniera di 'rimare d'amore', sulla scia della quale si era costituito, poi, in Toscana proprio il sodalizio dei Fedeli ed era nato il 'dolce stile', nel quale proprio Dante era riuscito, per primo, non solo ad eguagliare, ma anche a superare Cavalcanti.⁴⁰

Effettivamente, come è noto, Dante, dopo la fase guittoniana, imita a lungo i modi di Cavalcanti, riprendendone sia lo stile, piano e scorrevole, sia la concezione 'disforica' dell'amore, sia la dolente introspezione. Sono molti i componimenti danteschi che recano, chiara, l'impronta cavalcantiana e che testimoniano il lungo e fruttuoso periodo di intesa che precedette il loro definitivo distacco. Ebbene, Leoni, che nel romanzo, come si è già osservato, in ogni occasione utile, insiste sull'aspetto conflittuale del rapporto tra Dante e Cavalcanti, per completare, forse, il quadro dei riferimenti biografici che riguardano il loro rapporto, trova il modo di citare due componimenti danteschi che testimoniano invece la loro consonanza sul piano delle scelte spirituali e della tecnica espressiva: la ballata *Deh Violetta*,⁴¹ significativamente ricordata subito dopo aver parlato di *Donna me prega*, e la canzone *Donna pietosa*.⁴²

Fitte di riferimenti all'*Inferno*, e all'ottavo cerchio in particolare, sono, nel romanzo, le pagine dedicate alla visita del priore, in relazione alle indagini sull'omicidio di Vana del Moggio, alla taverna del Bandinello, allusivamente denominata "Mala Bolgia".

Il grosso cane posto a guardia della taverna è, per esempio, molto simile a Cerbero che guarda l'ingresso del cerchio dei golosi: come Cerbero, infatti, ha un aspetto terrificante e un comportamento aggressivo e minaccioso. D'altra parte, la reazione del priore al tentativo della bestia di morderlo – raccogliere una manciata di fango, avvicinarsi al cane e gettargliela in bocca⁴³ – è identica a quella

³⁷ L'espressione è tratta da *If* VI 90.

³⁸ LEONI, *op. cit.*, pp. 77-78.

³⁹ *Ivi*, p. 78.

⁴⁰ *Ivi*, p. 57.

⁴¹ *Ivi*, p. 36.

⁴² Cfr. *ivi*, p. 47: «Sapeva bene la follia che può scatenare nella mente il tormento d'Eros: lui stesso era stato vicino a morte per male d'amore. Per nove giorni il suo corpo era giaciuto sul limitare del regno delle ombre, finché nel turbamento del sogno non gli era parso che tutti i suoi spiriti lo avessero abbandonato, mentre una visione giungeva ad annunciarli di esser morto. Aveva narrato quell'esperienza nella *Vita Nuova*». In realtà, come si vede, non si ha qui una esplicita citazione della canzone; ma una parafrasi di tale evidenza da non lasciare alcun dubbio.

⁴³ LEONI, *op. cit.*, p. 88.

avuta da Virgilio nei confronti della bestia,⁴⁴ ed è descritta quasi con le stesse parole del testo dantesco.

Non ci sono dubbi, poi, sulla ripresa, da parte di Leoni, del gusto teatrale e realistico della rappresentazione dantesca di Malebolge nella descrizione del quadretto che gli si para davanti agli occhi quando entra nella taverna e che viene a configurare, per così dire, una sorta di ‘commedia’ in cui personaggi triviali e plebei si accapigliano e si beffeggiano gli uni con gli altri.⁴⁵

Ma se in Malebolge Dante si limita a fare da spettatore e resta al di fuori della scena, nel romanzo vi si ritrova totalmente immerso, fino a diventare egli stesso ragione dell’effetto esilarante delle situazioni che si vengono a creare. È quel che avviene, per esempio, quando corre il rischio di essere malmenato dai manigoldi che si trovano nella locanda, o quando, addirittura, è sul punto di essere morso, sul didietro, dal cagnaccio.⁴⁶

Nel gioco di corrispondenze e analogie con il testo dantesco, che si è visto essere assai fitto, non manca neppure il paragone con il famoso arsenale veneziano del canto XXI dell’*Inferno*. Con la sola differenza che, mentre il pellegrino infernale utilizza il paragone della pece per produrre un effetto visivo, e cioè quello dell’oscurità che incombe sulla quinta bolgia, il Dante di Leoni lo usa per produrre, invece, un effetto uditivo, e cioè il rumore del ribollire dei tre paioli nella cavità del camino della taverna.⁴⁷

L’autore ripropone qui, addirittura, l’anafora dello stesso pronome indefinito: «chi saltava su una gamba al di là di una panca, chi si combatteva a braccio di ferro, chi si abbracciava al vicino di tavola in una presa gladiatoria, tra l’ammirazione di tutti» nel romanzo;⁴⁸ «chi fa suo legno novo e chi ristoppa / le coste a quel che più viaggi fece; / chi ribatte da proda e chi da poppa / altri fa remi e altri volge sarte; / chi terzeruolo e artimon rintoppa» ai vv. 11-15 del canto infernale.

Anche l’incontro con Filippo Argenti e le caratteristiche attribuite da Leoni al personaggio risentono fortemente del ‘peso’ della fonte dantesca.

Effettivamente, il canto VIII dell’*Inferno* – e, in particolare, il rapidissimo e serrato duello verbale che si svolge tra i due protagonisti della scena – è ben presente alla memoria del romanziere, che descrive Filippo come un ‘cane’ che Dante avrebbe desiderato fare a pezzi.⁴⁹

Nel bel mezzo del diverbio, poi, Filippo Argenti, che perde l’equilibrio e finisce in una pozza di fango, appare completamente imbrattato, mentre gli astanti gridano, soddisfatti e compiaciuti: «A Filippo Argenti!»; la scena si conclude con l’aggressione fisica di Filippo, morso a un orecchio da un Dante che è al limite di un parossistico eccesso d’ira.⁵⁰

Allo stesso modo, ai versi 32-63 del canto, mentre Dante e Virgilio percorrono la palude Stigia, si para loro innanzi un personaggio, riconosciuto in seguito appunto come l’Argenti, interamente «pieno di fango» (v.32), che cerca di capovolgere la barca, ma viene respinto da Virgilio («via costà con li altri cani!» v. 42). In seguito tutte le anime si scagliano contro il dannato e ne fanno strazio chiamandolo per nome («A Filippo Argenti!» v. 61) mentre questi sfoga la sua ira mordendo se stesso.

La schermaglia infernale tra Dante e Filippo Argenti risente della tecnica della ‘tenzone’, che, peraltro, non manca di altri esempi nell’opera dantesca, ove si ricordi il giovanile scambio con Forese Donati, nel corso del quale botte e risposte si alternano continuamente, senza perdere virulenza, per ben sei sonetti (tre per ciascuno degli interlocutori); ma si ricordino anche il diverbio tra Maestro Adamo e Sinone (*If* XXX 100-129) e quello, più breve, tra Dante stesso e Bocca degli Abati (*If* XXXII 87-102).

Inoltre, tra le diverse accuse che nel romanzo i due personaggi si scambiano, oltre a quella di sodomia, mossa da Dante all’Argenti – che però non trova riscontro nel canto VIII – vi è quella che l’Argenti muove a Dante quando lo identifica come figlio di un usuraio. In realtà, in questo caso, con uno dei suoi frequenti giochi di ricollocazione e manipolazione della fonte, Leoni attribuisce a Filippo

⁴⁴ Cfr. *If* VI 26-27.

⁴⁵ LEONI, *op. cit.*, p. 89.

⁴⁶ *Ivi*, p. 95. Qui l’espressione «vento d’Aquilone» rimanda a *Pg* XXXII 99.

⁴⁷ LEONI, *op. cit.*, p. 89.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ LEONI, *op. cit.*, p. 85.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 85-102.

Argenti l'ingiuria che Forese, e non l'Argenti, rivolse a Dante nella citata tenzone, qui rievocata, dunque, in modo indiretto e implicito, ma altrettanto inequivocabile.

È noto che alla tenzone, che costituisce un documento importante della produzione giovanile di Dante, segue, anni dopo, nel canto XXIV del *Purgatorio*, una palinodia in cui il poeta torna a riflettere sulla vita dissipata della giovinezza e sulla letteratura che la rifletteva; della natura palinodica dei versi purgatoriali è una chiara spia la 'metamorfosi' di Forese che porta al capovolgimento del ritratto che emerge dai sonetti giovanili.⁵¹ Ebbene, non è improbabile che Leoni voglia riferirsi proprio al canto XXIV quando, dopo l'ingiuria di Filippo, sottolinea, con le parole del priore, che nessuno, tranne quel «poveretto del suo amico Forese»,⁵² si era mai permesso di fare allusioni al mestiere di Alighiero.

In occasione dell'incontro del priore con la giovane Pietra, nei *Delitti della Medusa*, i rimandi alle opere dantesche si estendono, ancora una volta in forma allusiva, anche al *Fiore*⁵³ e alla canzone *Così nel mio parlar voglio esser aspro*.

Nella *fictio* romanzesca la musa ispiratrice del ciclo delle 'petrose', di cui fa parte, appunto, la canzone, è diventata una prostituta. Ella lavora al Paradiso, il postribolo fuori le mura di cui Monna Lagia, che non è più la donna amata da Lapo Gianni, è la tenutaria.

Il priore, lussuoso incallito, è un assiduo frequentatore del posto e ha una particolare predilezione proprio per Pietra, la quale, ogni volta che Dante si reca da lei, lo accoglie sempre con la domanda «Ho ancora qualche grazia, presso di voi?», a cui, puntualmente, segue la prevedibile risposta: «Sempre meravigliose».⁵⁴

Sono due espressioni riprese ovviamente, quasi alla lettera, dal canto XVIII dell'*Inferno* («Ho io grazie / grandi apo te? Anzi meravigliose!», vv. 134-135).

Leoni descrive Pietra attribuendole le stesse caratteristiche di freddezza e di indifferenza della donna a cui si rivolge in *Così nel mio parlar*: se quest'ultima, infatti, «ognora impetra / maggior durezza e più natura cruda» (vv. 3-4), l'altra è «Pietra feroce come pietra, Pietra di pietra intagliata»;⁵⁵ inoltre, nel romanzo, il priore desidera affondare le mani nelle trecce nere di lei fino a strappargliele,⁵⁶ così come nella canzone Dante immagina di acciuffare le trecce di Pietra (che, però, sono bionde) e di continuare a tirargliele per un giorno intero (vv. 66-69).

Durante gli incontri carnali veri e propri, poi, Pietra diviene Madonna Bellaccoglienza, assumendo così il nome della donna cantata nel *Fiore*. Addirittura, nella breve descrizione dell'amplesso (p.123) è possibile riconoscere tracce del lessico e delle figure dei sonetti della raccolta.⁵⁷

Un 'capitolo' particolarmente interessante dei *Delitti* riguarda il rapporto di Dante con gli ebrei. L'occasione per parlarne è data, nel romanzo, dall'arresto, da parte del Bargello, del rabbino e degli altri uomini delle sette famiglie ebraiche presenti in Firenze, con l'accusa di aver assassinato Vana del Moggio. Il priore, chiamato al compito di interrogare i presunti responsabili, ha modo di avere, con il rabbino, un incontro, da cui, poi, scaturirà l'ordine di scarcerazione.

Se risulta subito chiara la connotazione negativa di questo «popolo reietto», di questa razza di usurai e di eretici, che prima aveva tradito Dio, poi lo aveva rifiutato per secoli, e che ancora

⁵¹ Cfr. PASQUINI, *Dante e le figure del vero*, cit., pp. 41-43. Sulla tenzone (se non si accoglie la tesi della sua falsità, sostenuta da studiosi come A. Lanza, M. Cursiotti, R. Stefanini, D. Simoncini, per i quali è il caso di rimandare alla bibliografia, accessibile per via informatica, della Società Dantesca) e sui rapporti fra Dante e Forese, è opportuno fare riferimento (per limitarsi ad alcuni dei più rilevanti studi apparsi in anni relativamente recenti) a C. CUDINI, *La tenzone tra Dante e Forese e la «Commedia»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 99, CLIX, 1982, 505, pp. 1-25; BAROLINI, *Autocitazione e autobiografia*, cit.; A. STAÜBLE, *La tenzone di Dante con Forese Donati*, «Letture classensi», 24, 1995, pp. 151-170; TATEO, «Qual fosti meco e qual io teco fui». *Dell'amicizia*, in ID., *Oratoria e didattica*, cit., pp. 85-102; M. ZACCARELLO, *L'uovo o la gallina? Purg. XXIII e la tenzone di Dante e Forese Donati*, in «L'Alighieri», n.s., 22, 2003, pp. 5-26.

⁵² LEONI, *op. cit.*, p. 100.

⁵³ Se ne deduce che Leoni accoglie l'idea della paternità dantesca dell'opera.

⁵⁴ LEONI, *op. cit.*, p. 122.

⁵⁵ Ivi, p. 124.

⁵⁶ Ivi, p. 118.

⁵⁷ Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Il Fiore e Il Detto d'Amore*, a cura di G. Contini, Classici Ricciardi Mondadori, Milano-Napoli 1995; in particolare i sonetti XVII, XLI, LXV, LXVII, CXLV, CCXXVII.

persisteva «nell'empietà dell'attesa di un altro messia falso e bugiardo»,⁵⁸ nondimeno, durante il colloquio tra il priore e il rabbino sulla possibilità o meno da parte degli uomini di superare i limiti imposti da Dio, è proprio l'ebreo a sottolineare la folle presunzione di oltrepassare il segno, laddove, al contrario, il priore sostiene, invece, che, se «un limite viene posto esso può essere superato», dal momento che «se non lo si potesse, non avrebbe senso vietarne l'oltrepasso».⁵⁹

A ben guardare, nella considerazione, apparentemente semplice, del rabbino, si condensa una delle conquiste fondamentali che il Dante della *Commedia* compie lungo il percorso della conversione, e cioè la conquista dell'umiltà. Se, infatti, il dovere di conoscere e di elevarsi è importante per l'uomo, è altrettanto importante e necessario per la sua salvezza spirituale sapersi fermare a un certo punto. Tra i personaggi del poema in cui il monito dantesco all'umiltà si esprime al massimo grado figura senz'altro quello del magnanimo Ulisse, con il quale Dante condivide l'ardore di conoscenza, ma non la presunzione di poter fare a meno della Grazia.⁶⁰

Nel romanzo di Leoni, mentre il poeta si presenta come un Ulisse impenitente, è il rabbino ad assumere un atteggiamento umile e, dunque, ad interpretare la parte che nella *Commedia* viene assegnata allo stesso Dante. Nella contraddizione tra l'opinione negativa che il priore ha degli ebrei e il buon giudizio che invece se ne può ricavare dalle sagge parole attribuite al rabbino, si può forse scorgere l'intenzione, da parte dell'autore, di far riflettere sul pregiudizio razziale di Dante, che non si può in alcun modo condannare, come pure da qualcuno è stato fatto,⁶¹ ma che si deve, invece, inserire e giustificare all'interno del contesto storico di riferimento.

Prima di concludere questa breve ricognizione della presenza di Dante nei *Delitti della Medusa*, non si può fare a meno di segnalare l'attenzione rivolta da Leoni a Bonifacio VIII⁶² e al legato apostolico, il cardinale d'Acquasparta. Ancora una volta i personaggi sono tratti direttamente dalla biografia e dall'opera di Dante e, poiché vengono presentati dal punto di vista del poeta, sono, di conseguenza, connotati in senso negativo.

In effetti, pur riconfermando la reverenza all'ufficio papale, che non è in discussione, il priore mostra un'avversione profonda per colui che ha usurpato la cattedra di Pietro dopo l'abdicazione di Celestino:

Tra l'altro correva voce che il sant'uomo fosse stato fatto assassinare proprio da Bonifacio subito dopo l'atto di rinuncia, per coprire lo scandalo di due papi viventi. Sì, Bonifacio era tipo da non fermarsi davanti a niente, per dare corpo ai suoi piani. Nei cinque anni di pontificato aveva assoggettato o condotto a rovina mezza Italia, e non era un segreto come proprio Firenze, con il suo tesoro di fiorini nelle casse del Comune e delle arti, fosse il suo prossimo obiettivo. C'era solo da sperare che qualcuno dei tanti nemici che si era creato nella sua stessa Curia provvedesse ad avvelenarlo al più presto, liberando la Chiesa dalla sua devastazione, la sua morte sarebbe stato il vero segno del secolo nuovo, e avrebbe indebolito quei maledetti francesi che cominciavano a spadroneggiare anche in Toscana. E allora avrebbe messo anche lui nel gran poema, al quaderno dei falsi profeti, squartato. O dei simoniaci, confitto con la testa in giù nella merda. O nel fuoco. O nella merda. O nel fuoco.⁶³

Il Dante di Leoni riassume, in questo passaggio, i primi cinque anni dei nove che costituirono il pontificato di Bonifacio (1295-1303), e ne sottolinea l'idea di supremazia assoluta che effettivamente li caratterizzò; un'idea che trovò la sua concreta applicazione nella politica di ingerenza negli affari del Regno di Napoli e della Francia, e poi nelle vicende interne di Firenze. Addirittura, nel romanzo, l'invettiva contro il papa degenerare si spinge fino alla speranza di un giusto assassinio.

Anche nella *Commedia* le colpe di Bonifacio investono soprattutto Firenze e Dante stesso, che lo ritiene responsabile del suo esilio. L'accusa più grave mossa al pontefice è senz'altro quella di simonia, che il poeta prima ratifica con la collocazione del papa nella terza bolgia, nel canto XIX

⁵⁸ LEONI, *op. cit.*, p. 140.

⁵⁹ *Ivi*, p. 145.

⁶⁰ Si vedano, a tal riguardo, CORTI, *Scritti su Cavalcanti e Dante*, cit., e FRECCERO, *Dante. La poetica della conversione*, cit., pp. 195-210.

⁶¹ Gherush 92, «Dante antisemita e islamofobo. La Divina Commedia va tolta dai programmi scolastici», «Corriere della Sera» online, 12 marzo 2012.

⁶² Cfr. S. SARTESCHI, *Canto di Guido da Montefeltro o di Bonifacio? Lettura di Inferno XXVII*, in «L'Alighieri» n.s., 2012, pp. 90-108

⁶³ LEONI, *op. cit.*, pp. 132-133.

dell'*Inferno* (in realtà si tratta del preannuncio del suo arrivo dopo la morte non ancora avvenuta), e che poi non trascura di rinnovare nel canto XVII del *Paradiso* (v.51). Diversamente da quanto avviene nel romanzo, nell'*Inferno* il poeta, però, non fa alcun accenno a possibili responsabilità da parte del papa nella morte di Celestino, e si limita a riferire solo della presunta azione fraudolenta perpetrata ai danni del predecessore, indotto con l'inganno ad abdicare.⁶⁴

Dal suo canto, il cardinale d'Aquasparta è, nei *Delitti*, «l'uomo più pericoloso che camminasse per la città in quei tempi»; il priore lo giudica torbido e ipocrita, è ammonisce a stare in guardia da lui.⁶⁵

Ma il disprezzo è reciproco, perché anche il cardinale non ha una buona opinione di Dante, contro il quale scaglia una serie di terribili accuse, tra cui soprattutto, accanto a quella di eresia, quella di baratteria, che è, poi, l'appiglio per l'esilio del Dante storico.⁶⁶

Matteo d'Acquasparta è citato nel canto XII del *Paradiso* (v. 124), da san Bonaventura, come capo dei Conventuali, inclini, come ben si sa, ad una più blanda interpretazione della Regola. Egli rappresenta a pieno quella decadenza e quella degenerazione dell'Ordine francescano di cui il santo si rammarica. Certamente, il luogo dantesco deve aver costituito materia di ispirazione per Leoni che, tuttavia, sembra costruire il personaggio di Acquasparta piuttosto come una specie di 'doppio' dello stesso Bonifacio.

Come si è già evidenziato, nella nota 1, a cui rinviamo, ai *Delitti della Medusa* fanno seguito ben altri cinque romanzi in cui Leoni, che ha pubblicato il sesto romanzo del suo 'ciclo dantesco' nel 2017, continua, instancabile, ad impegnare il suo Dante in sempre più intricate vicende politico-criminali all'interno di un dialogo fittissimo con la *Commedia*, e non solo con essa. Un dialogo, quello tra i romanzi di Leoni e l'opera dantesca, i cui termini si affidano sempre meno al puro citazionismo – che visibilmente si è ridotto molto a partire dal terzo romanzo – per rivolgersi sempre più all'approfondimento, da un lato, di questioni che attengono alla cultura politica e religiosa dell'epoca dantesca; e, dall'altro, di alcune *crucis* che ancora oggi affannano la critica dantesca, e rispetto alle quali, pur rimanendo prudentemente all'interno del confine segnato dalla *fictio* narrativa, Leoni sembrerebbe a volte volere, addirittura, prendere posizione.⁶⁷

⁶⁴ *I*f XIX 56-57.

⁶⁵ LEONI, *op. cit.*, p. 147.

⁶⁶ *I*vi, p. 189.

⁶⁷ Segno, in ogni caso, nell'uno e nell'altro esempio, di una vitalità dantesca di terzo Millennio che investe, evidentemente, non solo il versante creativo, ma anche quello critico, storico e filologico.