



# RENCONTRES DE L'ARCHET



Publicato in collaborazione con  
Lexis Compagnia Editoriale in Torino srl  
prima edizione: marzo 2017  
seconda edizione aumentata: giugno 2017  
ISBN 9788894206432



*Atti delle Rencontres de l'Archet  
Morgex, 14-19 settembre 2015*

Pubblicazioni della Fondazione  
«Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus»

*Le Rencontres de l'Archet* 2015 sono state realizzate con il contributo della



© 2017 «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus»

LA CONNESSIONE TRA LE SIMILITUDINI DELLA *COMMEDIA*

di Giuseppe Alvino

La similitudine nella *Commedia* è stata sempre oggetto di grande attenzione da parte dei lettori, su cui esercita da sempre grandi fascino e gradimento. Dante utilizza queste comparazioni in un momento in cui cominciano ad essere sconsigliate dai trattati di retorica, in quanto erano sentite come un'artificiosa amplificazione della materia poetica, che solo ai grandi poeti come Virgilio e pochi altri poteva essere perdonata. Allora, il loro copioso utilizzo in un'opera a cui Dante aveva affidato tutte le sue speranze di gloria eterna diventa un elemento tanto curioso quanto straordinario. Potrebbe ricollegarsi a una serie di esigenze poetiche: da un lato, il tanto celebrato sperimentalismo, che porterebbe l'Alighieri a servirsi di tecniche inusate a tanti altri poeti; dall'altro, il realismo e la straordinaria capacità di osservazione, in particolare degli aspetti psicologici e psicosomatici dei figuranti. Sul realismo insiste anche Pagliaro, secondo cui Dante usa la similitudine «per rappresentare o precisare processi reali o postulati che sono, più o meno, fuori dell'esperienza comune».<sup>507</sup>

Un'interessante prospettiva di analisi è quella strutturale, che spesso porta a dei risultati che sottolineano una funzione narratologica delle similitudini. Tra questi, si nota che una similitudine della *Commedia* su due è in qualche modo collegata a quella che la precede. Tale connessione può essere tematica o meramente strutturale, ma in ogni caso, «a cluster of similes interact to reinforce an underlying idea»,<sup>508</sup> come evidenzia Richard Lansing nella sua monografia, in cui mostra anche che un collegamento sembra addirittura possibile tra le similitudini di canti separati: in tal senso è interessante considerare le prime quattro similitudini estese del poema. Si noti come l'identità della struttura crei un ponte tra di esse:

E come quei che con lena affannata,  
uscito fuor del pelago a la riva,  
si volge a l'acqua perigliosa e guata,  
così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,  
si volse a retro a rimirar lo passo  
che non lasciò già mai persona viva. (Inf., I 22-27)

E qual è quei che volentieri acquista,  
e giugne 'l tempo che perder lo face,  
che'n tutti i suoi pensier piange e s'attrista;  
tal mi fece la bestia senza pace  
che, venendomi 'ncontro, a poco a poco,  
mi ripigneva là dove'l sol tace. (I 55-60)

E qual è quei che disvuol ciò che volle  
e per novi pensier cangia proposta,  
sì che dal cominciar tutto si tosse,  
tal mi fec'io in quella oscura costa,  
perché, pensando, consumai la 'mpresa  
che fu nel cominciar cotanto tosta. (II 37-42)

Quali fioretti dal notturno gelo,

<sup>507</sup> A. PAGLIARO, *Similitudine*, in *ED* (=Enciclopedia Dantesca, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976), p. 254.

<sup>508</sup> R.H. LANSING, *From Image to Idea. A study of the simile in Dante's Commedia*, Ravenna, Longo, 1977 («L'interprete», 8), p. 124.

chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca  
 si drizzan tutti aperti in loro stelo,  
 tal mi fec'io di mia virtude stanca,  
 e tanto buono ardire al cor mi corse,  
 ch'i' cominciai come persona franca. (II 127-32)

Tre delle quattro similitudini considerate hanno il modulo della pseudosimilitudine (*e come quei, e qual è quei, e quale è quei*), come a sottolineare l'esperienza universale di Dante, che è il tenore di queste comparazioni. Addirittura, nelle ultime tre, si ripete il modulo *tal mi fece* all'inizio della seconda terzina. Questi luoghi del poema, costituendo le uniche similitudini analitiche dei primi due canti, instaurano tra loro un rapporto particolare, che crea un sostrato di significati da rapportare alla narrazione principale: le quattro similitudini correlate non solo riportano a un tema principale su cui la narrativa dell'intera cantica è basata, ma serve anche a dare coerenza strutturale alla presentazione dell'iniziale esperienza del pellegrino. E infatti il tema di questo quartetto, che è anche il tema dell'inizio del poema, è, citando ancora Lansing, «the pilgrim's fear and his struggle to overcome fear»,<sup>509</sup> costituendo uno schema chiasmico del tipo «speranza / paura, paura / speranza».<sup>510</sup>

Un uso di questo genere di un gruppo di similitudini ricorre molto frequentemente: nei canti XXIII e XXIV del *Purgatorio*, un gruppo di similitudini struttura il colloquio di Dante con Forese Donati: «Each simile underscores the motif of movement, the first describing the manner of the sinners appearance».<sup>511</sup> Lo sguardo del poeta-pellegrino si sposta proprio tramite le similitudini. Ciò accade soprattutto quando siamo di fronte a due similitudini consecutive, di cui, nella normalità, la seconda è introdotta dalla congiunzione *e*. Nel canto di Ulisse, la seconda similitudine (*Inf.*, XXVI 34-42) implica – rispetto alla similitudine precedente – un avvicinarsi dello spettatore alle fiamme, in cui esse erano paragonate a delle piccole *luciole*:

Quante 'l villan ch'al poggio si riposa,  
 nel tempo che colui che 'l mondo schiara  
 la faccia sua a noi tien meno ascosa,  
 come la mosca cede a la zanzara,  
 vede lucciole giù per la vallea,  
 forse colà dov'e' vendemmia ed ara,

di tante fiamme tutta risplendea  
 l'ottava bolgia, sì com'io m'accorsi  
 tosto che fui là 've 'l fondo pareo.

Ed ecco invece il tenore della similitudine successiva: «tal si move ciascuna per la gola / del fosso, ché nessuna mostra 'l furto, / e ogni fiamma un peccatore invola».

Ma la connessione tra similitudini può essere anche di carattere tematico, se hanno in comune il tenore (caso sopra affrontato), il veicolo, il *tertium comparationis* o, soprattutto, l'*imagery*. Esistono canti in cui l'*imagery* è costante, in modo che si crea una catena di figure che stabiliscono un rapporto inscindibile tra i figurati. Questo avviene soprattutto nell'*Inferno*: oltre al celebre susseguirsi di similitudini ornitologiche del canto V, che serve a mostrare in volo i peccatori, magari travolti dalla *bufera infernal che mai non resta*, possiamo prendere in considerazione quelle a carattere architettonico del canto XXXI. Siamo nel pozzo dei giganti, e Dante usa dei figurati di dimensioni considerevoli per proporzionarsi alla grandezza di Fialte, Nembrot e Anteo. Inoltre l'Alighieri sembra voler usare queste magnifiche costruzioni dell'uomo come veicoli anche per

<sup>509</sup> *Ibidem*.

<sup>510</sup> Ivi, p. 131.

<sup>511</sup> *Ibidem*.

descrivere la robustezza, considerando che sono quasi tutte torri e fortificazioni. Così è per la prima di queste, che riprende i giganti nel loro complesso:

Però che, come su la cerchia tonda  
 Montereccion di torri si corona,  
 così la proda che 'l pozzo circonda  
 torreggiavan di mezza la persona  
 li orribili giganti, cui minaccia  
 Giove del cielo ancora quando tuona. (Inf., XXXI 40-45)

Poi, con un procedimento che abbiamo già notato per le similitudini dell'ottava bolgia, l'attenzione di Dante sui giganti presi singolarmente si palesa tramite il consueto zoom proposto dalla similitudine seguente: «La faccia sua mi pareva lunga e grossa / come la Pina di San Pietro a Roma, / e a sua proporzione eran l'altre ossa» (vv. 58-60). Questa è l'unica similitudine del gruppo che non parla di una fortificazione o di una costruzione di difesa, ma Dante può usarla per due motivi: da un lato, per la forma della Pigna, che ricorda quella di un volto capovolto e – non a caso – *lungo*; dall'altro, per la durezza del materiale con cui essa è costruita, che conferisce robustezza all'intera figura di Nembrot. La figura della torre torna però nella similitudine successiva: «Non fu tremoto già tanto rubesto / che scotesse una torre così forte, / come Fialte a scotersi fu presto» (vv. 106-108).

Il tenore ora è il secondo gigante, Fialte, disegnato nello svolgersi di una sua azione. In questo caso l'immagine serve a restituire l'idea dell'impotenza e della rigidità, oltre a quella dell'altezza del gigante. E ancora una torre appare nell'ultima similitudine del gruppo:

Quale pare a riguardar la Carisenda  
 Sotto 'l chinato, quando un nuvol vada  
 sovr'essa sì, ched ella incontro penda;  
  
 tal parve Anteo a me che stava a bada  
 di vederlo chinare, e fu tal ora  
 ch'i' avrei voluto ir per altra strada. (vv. 136-41)

Anche il terzo gigante, dunque, è stato raffigurato da una similitudine di *imagery* architettonica, e qui addirittura l'immagine dell'impotenza è evidenziata dalla figura della nuvola, che appare come l'unico elemento davvero mobile. Rileggendo le quattro similitudini, ci accorgiamo che tre di esse riportano un preciso toponimo: prima *Montereccion*, poi *Roma*, infine la *Carisenda* di Bologna. Tutto ciò non solo unisce ancor di più le comparazioni, ma ci spinge anche a fare una considerazione. Infatti, si esprime l'idea della limitatezza dei giganti e delle creature infernali, dato che il lettore può calcolare la grandezza di luoghi che conosce bene e rapportarla alle creature: non a caso, Dante non dice che i mostri sono più grandi di quelle costruzioni, ma che ne hanno la stessa grandezza. L'unica eccezione è rappresentata proprio dall'unica comparazione in cui non si riporta alcun toponimo («Non fu tremoto già tanto rubesto / che scotesse una torre così forte», vv. 106-107). In conclusione, anche in questo caso il gruppo di similitudini esprime un'idea di fondo: la grandezza di Satana (e delle creature infernali) è solo apparente, dato che è impotente e vacuo rispetto al vero essere onnipotente, cioè Dio. Questa idea è confortata dal fatto che non appaiono mai similitudini architettoniche in tutto il *Paradiso*.

Per prestare la giusta attenzione alle similitudini dantesche, dunque, occorre metterle in rapporto con le altre: in molti casi, si possono così comprendere le idee che Dante ci comunica rispetto al livello letterale della narrazione. Tuttavia «sarebbe arbitrario pensare di collegare tra loro tutte le similitudini disperate in un singolo canto, così da disegnare un sistema simbolico o retorico

coerente».<sup>512</sup> Ma in molti casi, questo sistema simbolico è evidente se Dante propone al lettore due o più similitudini consecutive con comune *imagery* o struttura.

### *Bibliografia*

D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, Milano, Mondadori, vol. I. *Introduzione*, 1966; vol. II. *Inferno*, 1966; vol. III. *Purgatorio*, 1967; vol. IV. *Paradiso*, 1968: «Ediz. Naz. delle Opere di Dante», a cura della Soc. Dantesca Italiana, VII; «Seconda ristampa riveduta», Firenze, Le Lettere, 1994.

R.H. LANSING, *From Image to Idea. A study of the simile in Dante's Commedia*, Ravenna, Longo, 1977 («L'interprete», 8).

A. PAGLIARO, *Similitudine*, in *ED* (=Enciclopedia Dantesca, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976).

L. SERIANNI, *Sulle similitudini della "Commedia"*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 51, n.s., XXXV (2010), pp. 25-43.

Per un'analisi narratologica e strutturale della similitudine si veda anche:

N. MALDINA, *Le similitudini nel tessuto narrativo della "Commedia" di Dante. Note per un'analisi strutturale*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», LXXXIV (2012), pp. 85-109.

---

<sup>512</sup> L. SERIANNI, *Sulle similitudini della "Commedia"*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 51, n.s., XXXV (2010), pp. 25-43, p. 29.