



# ATENEIO VENETO

*Rivista di scienze, lettere ed arti*  
*Atti e memorie dell'Ateneio Veneto*





ATENEIO VENETO onlus  
Istituto di scienze, lettere ed arti  
fondato nel 1812  
206° anno accademico

Campo San Fantin 1897, 30124 Venezia  
tel. 0415224459  
<http://www.ateneoveneto.org>

presidente: Gianpaolo Scarante  
vicepresidente: Caterina Carpinato  
segretario accademico: Giorgio Crovato  
tesoriere: Giovanni Anfodillo  
delegato affari speciali: Silvio Chiari



REGIONE DEL VENETO

Iniziativa regionale realizzata in attuazione  
della L.R. 5.9.1984, n. 51 – art. 11



1812

ATENEIO VENETO  
*Rivista semestrale di scienze, lettere ed arti*  
*Atti e memorie dell'Ateneio Veneto*  
CCV, terza serie 17/II (2018)

Autorizzazione del presidente  
del Tribunale di Venezia,  
decreto n. 203, 25 gennaio 1960  
ISSN: 0004-6558  
iscrizione al R.O.C. al n. 10161

direttore responsabile: Michele Gottardi  
segreteria di redazione: Marina Niero  
e-mail: [niero@ateneoveneto.org](mailto:niero@ateneoveneto.org)

comitato di redazione  
Gianpaolo Scarante, Shaul Bassi,  
Linda Borean, Simon Levis Sullam,  
Filippo Maria Paladini

comitato scientifico  
Bernard Aikema, Xavier Barral i Altet  
Antonella Barzazi, Fabrizio Borin,  
Giorgio Brunetti, Donatella Calabi,  
Massimo Contiero, Lucio Cortella,  
Rino Cortiana, Ilaria Crotti,  
Roberto Ellero, Giovanni Favero,  
Patricia Fortini Brown, Augusto Gentili,  
Michel Hochmann, Mario Infelise,  
Mario Isnenghi, Paola Lanaro,  
Stefania Mason, Letizia Michielon,  
Francesco Miggiani, Daria Perocco,  
Theodore K. Rabb, Dorit Raines,  
Antonio Alberto Semi, Xavier Tabet,  
Camillo Tonini, Alfredo Viggiano,  
Andrea Zannini, Guido Zucconi

Editing e impaginazione  
Omar Salani Favaro

Stampato dalla tipografia  
Grafiche Veneziane soc. coop.  
Spedizione in abbonamento

ATENEIO VENETO  
*Rivista di scienze, lettere ed arti*  
*Atti e memorie dell'Ateneo Veneto*

CCV, terza serie 17/II (2018)

---

I N D I C E

SAGGI E MEMORIE

- 9 Elena Svalduz, *Per una storia della città più inclusiva. Venezia dalla "Carità" alle Gallerie dell'Accademia*
- 19 Ludovica Galeazzo, *Storia e trasformazioni di uno spazio liminale. L'insula di Santa Maria della Carità tra XV e XX secolo*
- 53 Cosimo Monteleone, *Rappresentazione e nuove tecnologie nei musei. Esempi per l'arte, per la storia dell'architettura e della città*
- 71 Isabella Friso, *Costruire sull'acqua. La multimedialità della rappresentazione nella storia della città*
- 87 Guido Zucconi, *Giannantonio Selva e la nuova Accademia di Belle Arti*
- 99 Filippo Maria Paladini, *Tra notabilato e professionismo. Note su medici e avvocati all'Ateneo Veneto nella prima metà del XIX secolo*

PREMIO ACHILLE E LAURA GORLATO, VI EDIZIONE (2018)

- 127 Giacomo Bonan, *Temi e problemi di storia forestale nella montagna veneta dell'Ottocento*

PREMIO PAOLA RIGO (2018)

- 149 Gaia Tomazzoli, *Memoria classica e memoria biblica nel linguaggio figurato dantesco*



## TAVOLE

### ATTI DELL'ATENEO VENETO

I Quadro dell'attività accademica 2018

XX Assemblee e bilanci

APPENDICE: organigramma, pubblicazioni

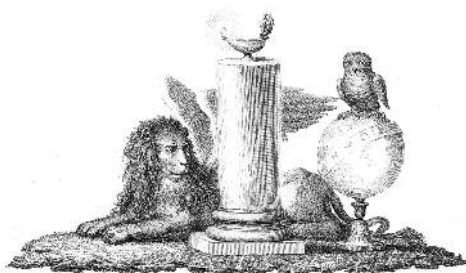


RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

# ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CCV, terza serie, 17/II (2018)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

Gaia Tomazzoli

MEMORIA CLASSICA E MEMORIA BIBLICA  
NEL LINGUAGGIO FIGURATO DANTESCO\*

Considerando da un lato il peso che la riflessione filosofica e retorica sulla metafora ha avuto nel corso del Novecento e, dall'altro, l'importanza rivestita dall'argomento all'interno dell'universo medievale, è parso a lungo sorprendente che gli studi danteschi avessero dedicato relativamente poco spazio al linguaggio figurato<sup>1</sup>. Il lavoro che ho svolto durante il mio dottorato di ricerca aveva perciò l'obiettivo di colmare almeno parzialmente questa lacuna, proponendo una ricerca ampia e articolata sulle metafore nella *Commedia* di Dante. Con un oggetto di studio tanto complesso mi è parso fondamentale procedere su due binari paralleli, ciascuno fondamentale per sostenere l'altro: da un lato ho cercato di ricostruire cosa fosse a livello teorico il linguaggio figurato agli occhi di Dante e, più in generale, di un intellettuale del tardo medioevo. L'argomento è affascinante di per sé, ma lo stimolo a portare avanti un'indagine così complessa deriva senz'altro dall'impatto, anche immediato, con la straordinaria ricchezza dell'apparato metaforico della *Commedia*. Per questo motivo ho affiancato all'indagine teorica una descrizione il più possibile sfaccettata delle

\* Il titolo del presente lavoro richiama ovviamente per omaggio quello del bellissimo volume di PAOLA RIGO, *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze, L.S. Olschki, 1994. Desidero esprimere tutta la mia gratitudine alla famiglia di Paola Rigo, che ha generosamente bandito un premio in onore della congiunta scomparsa, all'Ateneo Veneto, che ha portato avanti l'iniziativa con grande disponibilità e serietà, alla commissione che ha deciso di premiare il mio lavoro, e a tutti coloro che sono intervenuti in occasione della premiazione – primo tra tutti il professor Manlio Pastore Stocchi. Un pensiero di gratitudine e affetto, infine, va a Saverio Bellomo, non solo per avermi incoraggiata a candidarmi, ma anche e soprattutto per essere stato un maestro insostituibile, la cui memoria continuerà a nutrire i miei studi.

<sup>1</sup> I lavori più completi e notevoli sull'argomento, tutti pubblicati nell'arco degli ultimi vent'anni, sono DAVID GIBBONS, *Metaphor in Dante*, Oxford, Legenda, 2002; *La metafora in Dante*, a cura di Marco Ariani, Firenze, L.S. Olschki, 2009; SILVIA FINAZZI, *La metafora nella tradizione testuale ed esegetica della "Commedia" di Dante*, Firenze, Cesati, 2013. Per una panoramica critica di tutti gli interventi sul tema, mi permetto di rimandare a GAIA TOMAZZOLI, *La metafora in Dante: temi e tendenze della critica*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», LVI (2015), n. 46, pp. 41-60.

metafore del poema, esaminate a diversi livelli nel tentativo di rendere giustizia alla loro enorme ricchezza, varietà e novità. La ricostruzione teorica illumina di una nuova luce un'analisi empirica di questo tipo, perché permette non solo di misurare le innovazioni introdotte da Dante rispetto alla concezione medievale del linguaggio figurato, ma anche di comprenderne le implicazioni.

Così concepita, la mia ricerca si è dunque mossa su due assi: lo scavo teorico sulla concezione dantesca e medievale del linguaggio figurato – doppiamente diacronico, dal momento che ho cercato di tenere conto tanto di alcuni sviluppi del pensiero medievale sul tema, quanto dell'evoluzione individuale di Dante dalle opere giovanili fino a quelle della maturità – ha accompagnato un'analisi per lo più sincronica sul testo della *Commedia*, tesa a scoprire le strategie più ampie e più minute operanti dietro la scelta di un uso traslato del linguaggio al posto di quello proprio. Sebbene in relazione ad alcune caratteristiche particolari io abbia proposto dei confronti tra l'uso delle metafore fatto da Dante e quello dei suoi predecessori – al fine di dimostrare quanto profondamente innovativo tale uso fosse – un confronto di questo tipo non è stato né capillare né sistematico, limitandosi piuttosto alla ricerca di una comprensione generale dei principali punti di scarto. Sono consapevole del fatto che, come mi è stato giustamente ricordato dal professor Marco Ariani durante la discussione della mia tesi, ogni metafora elaborata da Dante si colloca all'interno di una filiera, di una tradizione mai inerte ma anzi, sempre viva e presente, rispetto alla quale e all'interno della quale si deve continuamente valutare l'invenzione poetica della *Commedia*. La ricerca dei precedenti di una singola metafora o similitudine apporta senza dubbio contributi fondamentali<sup>2</sup>, ma un lavoro di questo tipo sarebbe stato impensabile da portare a termine in relazione a ogni luogo figurato del poema.

In questo senso l'insegnamento di studiosi come Paola Rigo o Roberto Mercuri ha mostrato come l'indagine sulle fonti non sia necessariamente da intendersi come ricerca di un precedente più o meno

<sup>2</sup> Ne offrono dimostrazioni esemplari molti dei contributi raccolti nel volume curato da Ariani, *La metafora in Dante*, che si concentrano su singole metafore o su gruppi di metafore semanticamente affini e ne ripercorrono la storia per mettere in luce tutte le trasformazioni operate da Dante.

diretto per uno specifico passo dantesco: un'operazione altrettanto interessante consiste nel riflettere sulle modalità complessive della rielaborazione operata da Dante, nell'indagare a più larghe campate quali particolari tesori di memoria sollecitino di volta in volta la creazione di un discorso, un episodio o un'immagine. Si tratta, secondo la bella dichiarazione di intenti che apre il volume di Paola Rigo, di

analizzare alcuni dei modi in cui memoria classica e memoria biblica convivono e interagiscono, interpretandosi a vicenda, nella scrittura di Dante. Non si propone alcuna individuazione di "fonti". Cerca piuttosto di cogliere in vari momenti del testo il centro dell'immaginazione dantesca: quel concetto che è principio e insieme polo di attrazione di immagini che da esso si generano e a loro volta lo esprimono, lo rivelano; quel punto insomma che conferisce ad ogni elemento coerenza con il tutto e funzionalità<sup>3</sup>.

Per di più i numerosi lettori che si sono cimentati nel commento del poema hanno già suggerito le fonti più prossime ed evidenti della maggior parte delle metafore e delle similitudini notevoli. Il materiale offerto dai commentatori si può ulteriormente integrare con le preziose voci dell'*Enciclopedia Dantesca*, che in più di un caso prendono in esame i significati letterali e figurati di un termine e suggeriscono utili rimandi ai precedenti di immagini e usi traslati del discorso. Le considerazioni che proporrò di seguito sono dunque tese a indagare la memoria classica e la memoria biblica attive dietro uno specifico gruppo di similitudini e metafore dantesche, ossia quelle relative alla vegetazione, senza la pretesa di fornire nuove fonti ma, al contrario, con la speranza di appoggiarmi sui precedenti già suggeriti dagli studiosi per compiere un piccolo passo ulteriore e discutere in maniera più generale il diverso uso che Dante fece dei suoi due principali serbatoi di immagini e parole.

La selezione di un campione di metafore e similitudini delimitato dal campo semantico a cui appartiene il termine di paragone del tralato è del resto assai consueta, se non predominante, negli studi danteschi sul linguaggio figurato. Se è vero che si perde così la possibilità di descrivere il fenomeno nella sua interezza, il vantaggio è che si ha

<sup>3</sup> RIGO, *Memoria classica*, p. 5.



l'opportunità di andare più a fondo nell'indagine, e soprattutto di integrare lo studio delle similitudini con quello delle metafore per capire come, anche all'interno dello stesso campo semantico, una diversa resa linguistica dell'analogia comporti diverse strategie e funzioni. Anche se lo schiacciamento del linguaggio figurato sulla dialettica immagine/idea appare un'operazione riduttiva, un'analisi semantica ha in effetti il pregio di gettare luce su una serie di associazioni concettuali che permettono di capire come linguaggio e pensiero si influenzino a vicenda.

Tra i vari campi semantici possibili, ho scelto di studiare quello legato alla vegetazione perché è un universo semantico importante ma di dimensioni ragionevoli, significativo ma non ancora ampiamente esplorato dalla critica<sup>4</sup>. Molti degli studi sull'argomento risalgono ai primi anni del Novecento<sup>5</sup>, e mirano per lo più a mettere in luce la percezione e la conoscenza, da parte di Dante, del mondo naturale, nonché le associazioni emotive tra il poeta e la natura. Al di là di osservazioni impressionistiche e di un certo scavo erudito, nella *Commedia* il mondo vegetale è un punto di riferimento frequente per quasi ogni aspetto della vita umana<sup>6</sup>. Uno studio più recente rileva che «su 94.200 quante sono le parole che compongono il testo della *Commedia*, 425 e più riservate alla vegetazione parrebbero indicare una presenza tutt'altro che trascurabile», ma anche che «le occorrenze campioni della vegetazione gravitano tutte attorno ad un'area tendenzialmente "bassa" con forte scarto verso i valori più alti, facendo

<sup>4</sup> I contributi principali sull'argomento sono DAVY A. CAROZZA, *The motif of maturation in the "Commedia"*, in *Lectura Dantis Newberryana*, I, a cura di Paolo Cherchi e Antonio C. Mastrobuono, Evanston, Northwestern University Press, 1988, pp. 57-70 e STEFANO PRANDI, *Il "diletto legno". Aridità e fioritura mistica nella "Commedia"*, Firenze, L. S. Olschki, 1994; più puntuale, ma comunque molto ricco di spunti, GIUSEPPE CRIMI, *Una metafora vegetale: il fico* (*Inf.* XV, 66 e XXXIII, 120), in *La metafora in Dante*, pp. 113-147.

<sup>5</sup> Per esempio PARIDE CHISTONI, *I simboli degli alberi e delle selve nella "Divina Commedia"*, Roma-Milano, Albrighi, Segati & c., 1910; GASTONE DI MIRAFIORE, *Dante Georgico. Saggio*, Firenze, G. Barbèra, 1898.

<sup>6</sup> «Non c'è, nel poema, immagine più frequente di quella imperniata su attributi vegetali: il seme, le radici, i rami, le foglie, i fiori, i frutti. Non c'è aspetto della vita che non sia paragonato a un fenomeno botanico; ogni operazione umana fondamentale trova spazio in un campo semantico dominato dalla fenomenologia della pianta. Si direbbe che per Dante questa sia il riassunto e il modello organico di ogni processo vitale» (FRANCO FERRUCCI, *Dante: lo stupore e l'ordine*, Napoli, Liguori, 2007, p. 156).

postulare l'ipotesi di una presenza, comunque rilevante numericamente, ma tutto sommato relativamente modesta»<sup>7</sup>. Il campione, dunque, ha il merito di essere concettualmente vario, di buona frequenza ma quantitativamente non troppo imponente.

Per quanto riguarda le similitudini della *Commedia*, diversi studi ne hanno identificate all'incirca 600<sup>8</sup>; quelle che coinvolgono un riferimento al mondo della vegetazione (piante, fiori, frutti, semi, radici e via dicendo) sono 28, e dunque all'incirca il 4% del totale. Leggermente più numerose, in proporzione, le metafore dello stesso campo semantico, che sono poco più del 5% del totale secondo la mia schedatura. Prima di proseguire con l'analisi, sarà però opportuno spiegare alcuni aspetti relativi appunto alla schedatura.

L'individuazione di una similitudine non pone particolari problemi: secondo qualunque definizione – classica, medievale e contemporanea – una similitudine è un paragone esplicito, e dunque introdotto da precisi marcatori sintattici (“quale ... tale”, “come ... così”, e via dicendo). Questa facilità di individuazione ha senz'altro favorito lo studio sulle similitudini della *Commedia*, che sono state frequentemente isolate, contate e descritte.

Assai più difficile è individuare una metafora: innanzi tutto le definizioni di cosa sia una metafora sono numerose e diverse, e impongono dunque una decisione preliminare circa il modello teorico a cui vogliamo fare riferimento. I due concetti più frequentemente adoperati nelle varie definizioni della metafora sono la traslazione o sostituzione e la comparazione: si mette generalmente in risalto come la metafora sia l'espressione di un concetto in termini di un altro, ovvero la sostituzione di un termine con un altro termine appartenente a un dominio diverso, dove la sostituzione è resa possibile da e fondata su un'analogia tra i due termini. Quale che sia la definizione di metafora

<sup>7</sup> SIMONETTA DI SANTO, *Nel giardino di Dante: il sistema della vegetazione nella "Commedia"*, Chieti, Solfanelli, 1993, p. 11.

<sup>8</sup> La mia tesi di dottorato comprendeva una schedatura completa delle metafore, ma non delle similitudini; per questo mi rifaccio ai dati contenuti nei seguenti contributi: FRANCESCO D'AQUINO, *Le similitudini nella "Commedia", trasportate verso per verso in lingua latina*, Roma, Komarek, 1707; GIOVANNI FRANCIOSI, *Dell'evidenza dantesca studiata nelle metafore, nelle similitudini e ne' simboli*, Modena, Luigi Gaddi, 1872; LUIGI VENTURI, *Le similitudini dantesche, ordinate, illustrate e confrontate*, Firenze, G.C. Sansoni, 1874; RICHARD LANSING, *From image to idea: a study of the simile in Dante's "Commedia"*, Ravenna, Longo, 1977.

che uno studioso decide di adottare, non si può eludere una separazione tra usi metaforici del discorso e usi non-metaforici: per quanto la distinzione sia spesso poco chiara e, di conseguenza, suggerisca di interpretare la metaforicità come uno spettro e non come un'opposizione binaria, tale continuità non ammette una terza via intermedia, ma si riferisce semplicemente alla difficoltà che si incontra in diversi contesti nello stabilire con certezza della letteralità o metaforicità di un'espressione.

Il primo passo della mia indagine sulle metafore della *Commedia* è stato dunque l'esame dei significati delle singole parole: per un'indagine analitica e non impressionistica si deve procedere misurando gli eventuali scarti e gli eventuali rapporti analogici tra il significato del termine nel contesto e il significato più comune del termine nell'italiano dell'epoca di Dante. Facendo ricorso a utilissimi strumenti che soccorrono il ricercatore – come il Tlio (Tesoro della lingua italiana delle origini), l'Ovi (il corpus dei testi dell'italiano delle Origini allestito dall'Opera vocabolario italiana), il Gdli (il Grande dizionario della lingua italiana diretto da Salvatore Battaglia) – mi sono interrogata su ogni parola del poema per valutare il suo grado di scarto rispetto agli usi più correnti. Una semplificazione di questo tipo è ovviamente arbitraria, perché la metafora si colloca piuttosto lungo uno spettro continuo che discreto, e perché la percezione della natura traslata di un termine dipende molto dalla sensibilità e dal giudizio dell'interprete. Per questo i dati che propongo sulle metafore – molto più di quelli relativi alle similitudini, che prevedono oscillazioni minime dovute a poco più di una decina di casi dubbi – sono per lo più indicativi, e devono essere presi non come statistiche valide di per sé, ma come dati da usare strumentalmente per mettere in luce alcune tendenze negli usi linguistici di Dante.

Un'ultima precisazione necessaria riguarda il fatto che tutti facciamo costantemente uso di metafore mentre parliamo, spesso in maniera inconsapevole. Per Dante, come emerge da un'attenta lettura dei rari passi delle sue opere in cui si adopera il linguaggio tecnico della grammatica o della retorica in relazione al linguaggio figurato, non doveva esserci una cesura netta o particolarmente chiara tra similitudine, metafora, allegoria e altre figure del discorso. Nonostante la smania classificatoria dei trattatisti medievali, infatti, le definizioni spesso si sovrapponevano, si contraddicevano, si integravano recipro-

camente, e del resto a un poeta non interessava probabilmente molto stabilire una nomenclatura esatta delle proprie strategie discorsive. Anche un lettore poco esperto può però rendersi conto di quanto vario, vasto e innovativo sia l'apparato di metafore e similitudini della *Commedia*. La tentazione di interpretare ciascuna di queste figure come meditata strategia del poeta è per questo felicemente bilanciata, come già si diceva, dal riconoscimento non solo locale, ma anche di ampio spettro, di quali precedenti letterari potessero agire nella memoria di Dante mentre dava al poema la forma che conosciamo.

### *Memoria classica delle similitudini dantesche*

La critica dantesca prima del Novecento non ha fatto che celebrare l'originalità delle similitudini dantesche, il dato vivido, la sensibilità del poeta osservatore; tramontato tale approccio estetizzante e impressionistico, gli studiosi si sono dedicati sempre più spesso all'indagine intertestuale, producendo opere monumentali. In sintesi, si può rilevare, con Serianni, che le similitudini della *Commedia*

hanno spesso un precedente, soprattutto nei poeti classici. Ma occorre distinguere in base al gradiente intertestuale, che può essere ridotto (se l'immagine è citata fedelmente e se sono confrontabili anche i relativi contesti), o elevato (se la riformulazione di Dante porta a un quadro sostanzialmente nuovo). La prima evenienza è rara<sup>9</sup>.

Appunto per questo dato Blomme ritiene che la similitudine sia un ambito privilegiato per osservare il procedimento messo in atto da Dante di «risemantizzazione in vista di una nuova semiotizzazione», ossia di metamorfosi della memoria poetica costruita dalla somma dei suoi antecedenti. Infatti nonostante le similitudini che hanno come termine di riferimento un dato propriamente culturale, vale a dire di provenienza biblica o classica, siano solo un decimo del totale, si può notare come già l'*incipit* del poema, luogo tradizionalmente considerato come deputato, contenga un numero elevatissimo di similitudini tratte dalle *auctoritates*, e in particolare da Virgilio, il che segnala fin da subito

<sup>9</sup> LUCA SERIANNI, *Sulle similitudini della "Commedia"*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», LI (2010), n. 35, pp. 25-43, a p. 35.

in modo chiarissimo la volontà, da parte di Dante, di inserire il proprio poema all'interno di una tradizione letteraria precisa<sup>10</sup>.

A conferma di questa lettura, il caso più evidente di rimando intertestuale a una fonte classica nell'ambito delle similitudini vegetali è collocato proprio nel III canto dell'*Inferno*, a conclusione di un blocco iniziale che celebra il magistero virgiliano con un numero elevatissimo di riferimenti al poeta latino. Si tratta dell'analogia tra le anime dannate e le foglie autunnali, che è una ripresa in alcuni momenti quasi letterale di un passo dell'*Eneide*:

Come d'autunno si levan le foglie  
l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo  
vede a la terra tutte le sue spoglie,  
similmente il mal seme d'Adamo  
gittansi di quel lito ad una ad una,  
per cenni come augel per suo richiamo.  
(*Inf.* III, 112-7)

Huc omnis turba ad ripas effusa ruebat [...]  
Quam multa in silvis autumnus frigore primo  
lapsa cadunt folia, aut ad terram gurgite ab alto  
quam multae glomerantur aves, ubi frigidus annus  
trans pontum fugat et terris immittit apricis.  
(*Aen.* VI, 305-12)

Il passo virgiliano, con i due paragoni in sequenza, è in perfetta simmetria con l'episodio dantesco anche perché collocato proprio nel momento in cui si rappresenta Caronte che traghetta le anime: dunque Dante opera un recupero non solo dell'immagine, ma dell'intero contesto narrativo, con il personaggio di Caronte e il fiume Acheronte. La prospettiva di osservazione, tuttavia, è parzialmente diversa: in Virgilio l'insistenza è soprattutto sulla quantità delle anime, mentre Dante si concentra piuttosto sul movimento con cui i dannati salgono sulla barca, portando in primo piano l'inevitabilità della pena. Inoltre, no-

<sup>10</sup> RAOUL BLOMME, *Il palinsesto della memoria: Osservazioni sulla similitudine dantesca*, in *Fi-  
lologia e critica dantesca: studi offerti a Aldo Vallone*, Firenze, L.S. Olschki, 1989, pp. 403-418, a  
pp. 404 e ss.

nostante l'associazione tra l'immagine principale e gli uccelli sia già nell'*Eneide*, Dante la sviluppa con un'estensione minore e con un taglio assai diverso, cancellando tutto il riferimento alla migrazione invernale e sostituendo i generici uccelli con un singolo uccello da caccia richiamato dal falconiere.

All'interno di questa similitudine, la personificazione dell'albero che guarda le proprie fronde cadute a terra è ripresa da un altro passo virgiliano: «miraturque novas frondes et non sua poma» (*Georg.* II, 82); tuttavia, come si vede, la stagione è invertita e il verso, innestato qui nella diversa atmosfera dell'autunno e della morte, segna l'apice della tensione nel paragone tra la vicenda delle foglie e degli uomini: "spoglie" si dice infatti dei corpi umani, ed è la parola di maggior forza inventiva, la più dantesca di tutto il passo<sup>11</sup>.

Un altro interessante caso di intertestualità con una fonte classica individuato dai commentatori è la similitudine dell'edera intorno all'albero, che sembra contenere la memoria di questo passo delle *Metamorfosi* ovidiane: «utve solent hederæ longos intexere truncos» (*Met.* IV, 365). La terzina dantesca, se è fondata su questo richiamo intertestuale, sviluppa più estesamente lo spunto di Ovidio e gli conferisce una maggiore carica evocativa tramite l'uso del verbo metaforico "avvicchiare", che prolunga il contatto con l'edera anche all'interno del comparato<sup>12</sup>:

Ellera abbarbicata mai non fue  
ad alber sì come l'orribil fiera  
per l'altrui membra avvicchiò le sue.  
(*Inf.* XXV, 58-60)

La vicinanza con il passo ovidiano potrebbe sembrare troppo debole per essere certi di un intento allusivo: l'associazione di edera e alberi è sicuramente un fatto di quotidiana e comunissima esperienza; ma il

<sup>11</sup> Lo segnala il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi: DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991-1997, *ad locum*.

<sup>12</sup> «Aviticchiò, idest ligavit: et sumptum est istud vocabulum a vite, que se ipsam ligat lignis, arboribus et virgultis» (GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose; declaratio super Comediam Dantis*, a cura di Michele Rinaldi, Roma, Salerno, 2013, *ad locum*). Di Guido da Pisa si è occupata anche PAOLA RIGO, *Il Dante di Guido da Pisa*, «Lettere italiane», 29 (1977), n. 1, pp. 196-207.

contesto indirizza prepotentemente la nostra lettura in direzione di Ovidio. Il canto infatti è dedicato alle metamorfosi, tema che non poteva non richiamare alla memoria di un qualsiasi lettore medievale il testo ovidiano, e per di più contiene una sfida esplicita di Dante ai due modelli principali su cui si sono fondati molti degli sviluppi del tema, Lucano e lo stesso Ovidio:

Taccia Lucano omai là ov' e' tocca  
 del misero Sabello e di Nasidio,  
 e attenda a udir quel ch'or si scocca.  
 Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio,  
 ché quello in serpente e quella in fonte  
 converte poetando, io non lo 'nvidio;  
 ché due nature mai a fronte a fronte  
 non trasmutò sì ch'amendue le forme  
 a cambiar lor matera fosser pronte.  
 (*Inf.* XXV, 94-102)

Il contesto mi sembra ancorare in maniera solida questa lettura intertestuale, che in altri canti potrebbe invece apparire debole o forzata: una dimostrazione di come sia impossibile estrapolare la similitudine dal proprio contesto senza limitarne gravemente la comprensione.

All'interno del campione delle figure legate alla vegetazione, una delle più belle e celebri è senz'altro quella della fronda che flette la cima:

Come la fronda che flette la cima  
 nel transito del vento, e poi si leva  
 per la propria virtù che la soblima,  
 fec'io in tanto in quant'ella diceva,  
 stupendo, e poi mi rifece sicuro  
 un disio di parlare ond'io ardeva.  
 (*Par.* XXVI, 85-90)

Il commento di Scartazzini individua un passo della *Tebaide* come ipotesto<sup>13</sup>:

<sup>13</sup> DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, col commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli, Milano, Hoepli, 1929, *ad locum*.

Ille autem, Alpini veluti regina cupressus  
 verticis urgentes cervicem inclinat in Austros,  
 vix sese radice tenens, terraeque propinquat,  
 iamdudum aetherias eadem reditura sub auras.  
 (*Theb.* VI, 854-7)

Anche in questa ripresa intertestuale Dante si rende stilisticamente indipendente rispetto allo spunto classico, pur avvalendosi di latinismi che sembrano proprio alludere alla provenienza del passo, e che invece sono assenti nel testo di Stazio («flette», «transito», «soblisma»). Come nota Mengaldo, se il passo di Stazio è tutto incentrato su un'immagine di tensione, di violenza contenuta, la similitudine del *Paradiso* raccoglie un'atmosfera del tutto diversa, frutto di una concezione della natura radicalmente altra: non più «regno della libertà, quindi dell'incontrollato conflitto di forze opposte», ma una natura descritta «con notazioni di lievità, di obbedienza lieta dell'elemento naturale alle sue leggi intrinseche, che di per se stesse alludono cristianamente alla natura come regno della necessità regolata, provvidenziale e armonica»<sup>14</sup>. Gli elementi ornamentali del passo latino sono eliminati a favore di una rappresentazione più essenziale, quasi scientifica, in cui l'accento cade soprattutto sulla virtù naturale della pianta, che le conferisce un movimento quasi autonomo.

Un ultimo caso di sicura citazione intertestuale nell'ambito delle similitudini vegetali si trova nello stesso canto del *Paradiso*, ed è anche uno dei più interessanti, perché il passo latino che funge da fonte contribuisce a strutturare un concetto molto importante per Dante. Si tratta dell'analogia che Adamo istituisce tra gli usi linguistici degli uomini e le fronde che si avvicendano sui rami con l'alternarsi delle stagioni:

Opera naturale è ch'uom favella;  
 ma così o così natura lascia  
 poi fare a voi secondo che v'abbella.  
 Pria ch'ì scendessi a l'infernale ambascia,  
 I s'appellava in terra il sommo bene

<sup>14</sup> PIER VINCENZO MENGALDO, *Linguistica e retorica di Dante*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978, p. 225.



onde vien la letizia che mi fascia;  
 e *El* si chiamò poi: e ciò convene,  
 ché l'uso d'i mortali è come fronda  
 in ramo, che sen va e altra vene.  
 (*Par.* XXVI, 130-8)

Pietro Alighieri per primo notò che la similitudine deve moltissimo ai versi di Orazio: «ut silve foliis pronos mutantur in annos, / prima cadunt, ita verborum vetus interit etas / et iuvenum ritu florent modo nata vigentque» (*Ars Poetica*, 60-62); Dante riprende dalla fonte classica non solo l'immagine delle foglie che si avvicendano sul ramo, ma soprattutto il contesto linguistico in cui è inserita e a cui fa da termine di paragone. L'idea di un'evoluzione diacronica della lingua è uno dei cardini del primo libro del *De vulgari eloquentia*, dove l'elaborazione di una teoria della differenziazione linguistica si fonda sull'idea che l'uomo sia un «instabilissimum atque variabilissimum animal» (*Dve* I, IX, 6) i cui prodotti non possono che manifestare la stessa natura instabile e variabile; è evidente come questa posizione, incredibilmente moderna e sviluppata in modo originale, potesse trovare agli occhi di Dante una conferma preziosissima nell'*auctoritas* di Orazio. Una citazione esplicita del discorso di Orazio sulla mutabilità delle lingue si trova in *Conv.* II, XIII, 10:

E queste due proprietadi hae la Gramatica: ché, per la sua infinitade, li raggi de la ragione in essa non si terminano, in parte spezialmente de li vocabuli; e luce or di qua or di là in tanto quanto certi vocabuli, certe declinazioni, certe construzioni sono in uso che già non furono, e molte già furono che ancor saranno: sì come dice Orazio nel principio de la Poetria quando dice: Molti vocabuli rinasceranno che già caddero.

Pochi versi dopo il passo riportato come fonte per la similitudine del *Paradiso*, infatti, Orazio scrive che «multa renascentur quae iam cadere, cadentque / quae nunc sunt in honore vocabula, si volet usus» (*Ars Poetica*, 70-1). Questi passi fanno sistema e si connettono tra di loro, rendendo comprensibile il motivo per cui nel *De vulgari eloquentia* una parte ampia e fondamentale dell'indagine sui volgari municipali sia strutturata sulla metafora degli sterpi da rimuovere all'interno della selva delle varietà linguistiche, a partire da questo passo

e poi estesamente per tutti i capitoli successivi: «et ut nostre venationi pervium callem habere possimus, perplexos frutices atque sentes prius eiciamus de silva» (*Dve* I, XI, 1).

C'è da aggiungere che questo motivo linguistico e poetico nella poesia di Dante si intreccia indissolubilmente con il motivo biblico della caducità delle cose umane, rappresentato, ad esempio, da questa terzina, che sviluppa in termini metaforici lo stesso tipo di immagine in riferimento alla fama terrena:

La vostra nominanza è color d'erba,  
che viene e va, e quei la discolora  
per cui ella esce de la terra acerba.  
(*Purg.* XI, 115-7)

Il precedente più immediato per questa terzina, come rilevato dai commentatori, è un passo di *Isaia*, libro sempre molto presente alla mente di Dante:

Vox dicentis: Clama. Et dixi: Quid clamabo? Omnis caro foenum, et omnis gloria eius quasi flos agri. Exsiccatum est faenum, et cecidit flos, quia spiritus Domini sufflavit in eo. Vere faenum est populus. (*Is.* 40, 6-7)

Entrambi i passi danteschi ed entrambe le fonti, quella biblica e quella oraziana, assimilano le cose umane all'erba e alle piante che muoiono e rinascono ciclicamente; la variazione è lieve, ma mi sembra assai significativo che Dante scelga un passo biblico come fonte più immediata per il discorso sulla fama, che sembrerebbe più legato al mondo classico, e specularmente un passo di Orazio per il discorso sulla lingua, che ha implicazioni cruciali per le Scritture (basti pensare all'importanza data al verbo, o anche solo al fatto che Dante adduce come motivo per la confusione linguistica l'episodio biblico della torre di Babele).

Si vede così come nelle similitudini il rimando più frequente è quello ad autori della latinità classica; nelle pagine precedenti è stato nominato l'intero canone dantesco dei poeti classici: Virgilio, Ovidio, Lucano e Orazio. Al contrario, quando lo stesso campo semantico entra nel testo tramite formulazioni metaforiche, è molto più frequentemente a motivi scritturali o patristici che Dante allude. Credo

che questo sia un elemento utile a definire una differenziazione di usi e precedenti a proposito di similitudini e metafore, come proposto da Mercuri:

molto probabilmente la concezione dantesca della similitudine è il frutto di una sintesi fra la funzione descrittiva che questa figura retorica aveva avuto nella letteratura classica e quella sostanzialmente metaforica che aveva nella Bibbia<sup>15</sup>.

Pur condividendo l'idea di base, la mia proposta è leggermente diversa: ritengo che questa differenza di funzioni e ascendenze sia attiva piuttosto a livello di distinzione tra un'ascendenza classica della funzione descrittiva della similitudine e un impianto più nettamente metaforico di derivazione biblica, che non all'interno della similitudine stessa.

Che le similitudini appartenessero soprattutto alla letteratura classica lo aveva sostenuto anche uno dei principali autori di *ars poetriae*, trattati composti tra XII e XIII secolo per insegnare all'aspirante poeta a comporre versi latini. Matteo di Vendôme nella sua *Ars versificatoria* suggerisce agli allievi che si stanno impadronendo della tecnica poetica di cominciare con la rielaborazione di una materia già trattata da altri autori: nel caso gli argomenti siano stati già affrontati, l'aspirante poeta deve andare subito al dunque e dedicarsi alla narrazione, senza arricchire inutilmente quest'ultima di *collateralialia* che distolgono l'attenzione dal proposito principale come fanno le similitudini. Il maestro precisa che le similitudini, che agli antichi erano concesse con una certa licenza per dare sostanza alla scarsità dei loro argomenti, devono invece essere adoperate con parsimonia dai poeti moderni, a cui è consigliato di non indugiare in simili ridondanze<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> ROBERTO MERCURI, *Il metodo intertestuale nella lettura della "Commedia"*, «Critica del Testo», XIV (2011), n. 1, pp. 111-151, a p. 133.

<sup>16</sup> «Amplius, materia de aliquis agere proponet aut erit illibata aut ab aliquo poeta primitus executata. Si executata fuerit, iuxta tenorem poetice narrationis erit procedendum, tali quidem consideratione, ut quedam collateralialia que non sunt de principali proposito, scilicet comparationes et poetice abusiones in tempore sillabarum et figurative constructiones, numquam inducantur. Non quia comparationum inductio penitus sit omittenda, sed parcius a modernis debet frequentari; poterit duci, quia scema deviat sine istis, et nunc non erit hic de hiis opus. Antiquis

Questo precetto è interessante non solo perché testimonia di un'orgogliosa rivendicazione di modernità e di un netto mutamento di gusto, ma anche perché si contrappone a quanto Matteo aveva detto sulla metafora (*metaphora*) nel libro precedente: quest'ultima, definita «alicuius verbi usurpata translatio» sulla scia di Isidoro di Siviglia, ha al contrario una prerogativa speciale rispetto agli altri tropi, e «maxime a versificatoribus debet frequentari», perché conferisce una particolare eleganza alla modulazione del verso (III, 19-24).

Il Dante precedente alla *Commedia* sembra aver seguito l'esortazione di Matteo de Vendôme a un parco uso delle similitudini, ma non l'invito a fare ampio ricorso alle metafore. Boyde ha seguito nel dettaglio gli sviluppi della poesia dantesca dai primi componimenti della *Vita Nova* alle rime petrose, mettendo in luce un progressivo aumento di metafore e similitudini, che da una quasi totale assenza e da un uso molto tradizionale arrivano ad assumere un ruolo più originale e notevole. Insomma, «Dante divenne un poeta metaforico, non lo era affatto sin dall'inizio»<sup>17</sup>.

Il discorso cambia radicalmente, per quanto riguarda le opere volgari<sup>18</sup>, con la *Commedia*, dove similitudini e metafore sono impiegate con grande estensione e novità. A sottolineare l'importanza straordinaria assunta dalle similitudini nel testo della *Commedia* fu già uno dei suoi primi commentatori, Guido da Pisa, che nelle sue *Expositiones* sull'*Inferno* dantesco le segnalò con precisione, annunciandone il numero all'inizio di ciascun canto insieme ai *notabilia* che si incontrano nel testo<sup>19</sup>. Nell'esposizione vera e propria le similitudini sono

siquidem incumbere materiam protelare quibusdam diverticulis et collateralibus sententiis, ut materie penuria poetico figmento plenius exuberans in artificiosum luxuriaret incrementum, hoc autem modernis non licet: vetera enim cessare novis supervenientibus» (MATHEI VINDOCINENSIS, *Ars versificatoria*, edidit Franco Munari, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1988, IV, 3-5).

<sup>17</sup> PATRICK BOYDE, *Retorica e stile nella lirica di Dante*, a cura di Corrado Calenda, Napoli, Liguori, 1979 (ed. originale 1971), p. 175.

<sup>18</sup> Per quanto riguarda le opere latine, un caso molto particolare è quello delle Epistole, che presentano un apparato figurativo ricchissimo e denso di richiami intertestuali; uno dei migliori contributi sul tema l'ha proposto PAOLA RIGO, *Tempo liturgico nell'epistola dantesca ai Principi e ai Popoli d'Italia*, «Lettere italiane», 22 (1980), n. 2, pp. 222-231 (poi confluito in RIGO, *Memoria classica*, pp. 33-44).

<sup>19</sup> Ripercorre gli studi sulle similitudini dantesche NICOLÒ MALDINA, *Gli studi sulle similitudini di Dante: in margine alla ristampa de "Le similitudini dantesche" di Luigi Venturi*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», XLIX (2008), n. 32, pp. 139-154.

isolate dal resto del commento e numerate sotto la rubrica *comparatio*, cui segue un'esposizione del senso letterale, arricchita in molti casi da ampi riferimenti agli *auctores* classici o ai passi scritturali che possono aver svolto un ruolo di fonte per la memoria dantesca. L'importanza attribuita alle comparazioni è ribadita in sede programmatica al principio del commento:

sed nota quod non est mea intentio procedere in hoc opere in omni passu vel loco more sermocinalis, seu naturalis, seu moralis scientie, singulariter et multipliciter dividendo, sed insistere circa licteram cuiuslibet scilicet cantus, summam summarie declarando, et demonstrando per quemlibet cantum qualem viam autor descendendo vel ascendendo facit, quot historias, quot questiones ac etiam prophetias, cum occurrerint, et quot comparationes sive similitudines ac etiam notabilia ponit<sup>20</sup>.

Insistendo sulla lettera e sulla narrazione, Guido ammette nel proprio commento solamente quelle intromissioni che, pur segnando una discontinuità all'interno di quello che oggi si chiamerebbe intreccio del poema, possono essere facilmente estrapolate e chiosate secondo la lettera. Mi sembra che si possa rintracciare già nel commento di Guido una prima espressione della tendenza a considerare le similitudini come porzioni di testo virtualmente autonome, incastonate nella narrazione principale allo scopo di arricchirla e variarla, non troppo distanti dai preziosismi alessandrini o dalle tradizionali digressioni ecfrastriche dell'epica. Una tendenza che trova la sua massima e sintetica espressione nella notissima caratterizzazione crociana delle similitudini della *Commedia* quali «piccole liriche perfettissime»<sup>21</sup>.

Un esempio paradigmatico di questo approccio è l'opera di Carlo D'Aquino, che nel 1707 stampò una raccolta delle similitudini dantesche tradotte in esametri latini. Nell'introduzione il compilatore celebra le similitudini come «l'ornamento senza fallo più splendido e ammirabile» della *Commedia*, la cui qualità è rimasta ineguagliata. Le

<sup>20</sup> GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose*, commento a *Inf.* I.

<sup>21</sup> BENEDETTO CROCE, *La poesia della "Divina Commedia"*, Bari, Laterza, 1956 (prima ed. 1920), p. 145.

tre motivazioni proposte da D'Aquino per giustificare tale elogio illustrano una modalità di ricezione della similitudine incredibilmente persistente: a contraddistinguerle è la «varietà affatto singolare» degli ambiti da cui sono tratti i veicoli, la «somma proprietà e evidenza» quasi pittorica delle immagini, la grande abbondanza delle occorrenze. A partire da queste premesse, il traduttore si impone di essere assolutamente fedele al «sentimento» di Dante, ma non alle sue «espressioni, figure e colori»; ne consegue una libertà assai ampia nella resa delle «forme», rivestite e colorate a piacimento nel segno di una conservazione del solo valore ornamentale della similitudine. L'esempio riportato dallo stesso D'Aquino nell'introduzione può essere illuminante. La similitudine virgiliana delle foglie cadute dall'albero, di cui si è detto poco sopra, è tradotta così:

Quales sponte cadunt Autumni tempore frondes  
Occulantque solum, donec male fertilis arbor  
Spectet humi stratos, tumuit quibus ante, capillos.

Ammettendo la scarsa fedeltà della traduzione, soprattutto per quanto riguarda il primo emistichio del secondo verso, il traduttore ribadisce che «pure non v'ha divario di sentimento. Imperocché volendo ivi esprimere il Dante, che le foglie cadute da' rami ricuoprono il terreno intorno alla pianta, l'istessa cosa si spiega da esso per la cagione, e da me per l'effetto»<sup>22</sup>. Si manifesta in questa considerazione come l'attenzione sia interamente occupata da un'istantanea della natura perfino approssimativa, dove il quadro di insieme appare per un attimo talmente breve da rendere irrilevante la disposizione, la struttura, il dettaglio. Per di più D'Aquino, che certamente doveva conoscere il passo virgiliano a cui questa similitudine dantesca si ispira, deliberatamente cancella quello che Sapegno e altri studiosi hanno individuato come il punto di maggior distacco tra Dante e la sua fonte classica, ossia l'insistenza sul movimento successivo delle molte anime («l'una appresso de l'altra», *Inf.* III, 113) piuttosto che sulla loro quantità.

L'estrema conseguenza di questa predilezione per il quadretto ri-

<sup>22</sup> D'AQUINO, *Le similitudini nella "Commedia"*, p. 12.

siede nella scelta, da parte di D'Aquino, di tradurre solo la figura senza includere la sua «applicazione», ossia il comparato che si trova nel testo, salvo nei casi in cui la similitudine sia distesa e priva di particelle introduttive, e quindi difficile da distinguere da una descrizione pura e semplice. Intimamente connessa con questa impostazione è la scelta di una traduzione tutto sommato libera, che non solo non preserva le ragioni per cui la similitudine è stata creata da Dante giacché ne elimina il contesto, ma che si concentra talmente sulla scena rappresentata da rendere irrilevante anche la realtà sintattica e semantica della frase. Un atteggiamento di libertà nei confronti della fonte che nemmeno Dante, che pure è spesso assai interventista nelle sue traduzioni, aveva portato a questi estremi, perché anzi, come abbiamo visto, spesso lo scopo dell'intertestualità è proprio quello di rimandare non solo al passo della fonte, ma anche al suo contesto<sup>23</sup>.

Il superamento di questo approccio catalogatore delle similitudini giunge finalmente con gli studi novecenteschi. Particolarmente interessante lo studio di Lewis, che suddivide le similitudini della *Commedia* in quattro gruppi: quelle di ascendenza omerica, quelle virgiliane, quelle più tipicamente “dantesche” – ossia quelle in cui un'emozione è paragonata a un'altra emozione – e quelle “metafisiche”, fondate su un'analogia filosofica profonda<sup>24</sup>.

La preponderanza dell'ispirazione classica, e soprattutto epica, si manifesta in modo ancor più chiaro agli occhi di un grande studioso come Pagliaro. Pur limitando queste osservazioni alle similitudini per parallelo o del tipo “quadretto” (quelle che la retorica classica chiamava *similitudines per conlationem*, ossia quelle in cui il paragone dà vita a una pausa nella narrazione, alla creazione di una scena solo virtualmente autonoma e laterale), Pagliaro riconosce che le similitudini dantesche che sviluppano un carattere «prevalentemente pittorico, sensoriale», e si allontanano quindi dall'evocazione metaforica per collocarsi nel solco del linguaggio epico, prendono a modello soprattutto Virgilio. Il critico stima che Dante, tuttavia, non imiti Virgilio

<sup>23</sup> Sul rapporto di Dante con le fonti, e in particolare sulle traduzioni più o meno libere, il contributo più ricco è MASSIMILIANO CHIAMENTI, *Dante Alighieri traduttore*, Firenze, Le Lettere, 1995.

<sup>24</sup> CLIVE STAPLE LEWIS, *Dante's Similes*, in *Studies in Mediaeval and Renaissance Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966, pp. 67-77.

o gli altri autori epici classici con grande frequenza, limitandosi più che altro a derivarne uno spunto iniziale che poi sviluppa in modo autonomo per dare alla similitudine un ruolo «di spinta e avanzamento nella sequenza narrativa»<sup>25</sup>.

Il definitivo riconoscimento del fondamentale valore connettivo delle similitudini della *Commedia* si deve a Richard Lansing, che con un attento studio morfologico, semiotico e strutturale della similitudine dantesca dimostra chiaramente, tra le altre cose, che pur dando vita a una discontinuità rispetto alla narrazione principale, questa discontinuità è sempre tesa a mettere il lettore a confronto, anche per un breve momento, con una realtà di ordine diverso che rimane però fortemente legata al discorso sviluppato nel canto.

La similitudine sembra essere, in definitiva, un espediente poetico che inserisce nel tessuto narrativo un'analogia con qualcosa che non può essere immediatamente incluso nell'intreccio principale, almeno in quel luogo; il richiamo può avere senz'altro lo scopo di far vedere o percepire al lettore un'esperienza del poeta-personaggio o di fargli visualizzare meglio un dato sensibile, ma anche quello di richiamare alla memoria altri passi dell'opera, o di intraprendere un dialogo con altri testi che veicolano quella stessa immagine. La pluralità di funzioni che può assumere una similitudine è spesso stratificata e legata anche alla sua interazione con altre similitudini o metafore contigue, così che in molte occasioni risulta assai riduttivo tanto esaminarne una sola quanto separarla dal contesto.

Nel caso delle similitudini vegetali la dipendenza dal contesto è particolarmente evidente: in controtendenza rispetto alla progressiva crescita di frequenza della figura nel corso del poema, le similitudini che fanno riferimento al mondo della natura si addensano soprattutto nel *Purgatorio*, e in particolare nei canti dell'Eden. La peculiarità delle similitudini appartenenti a questo campo semantico è probabilmente dovuta a una minore libertà rispetto al contesto: è certamente possibile mettere in relazione un'azione o un sentimento umano con un elemento della vita vegetale, e Dante lo fa in più di un'occasione, come nei casi che ho commentato. Questo tipo di associazione è però

<sup>25</sup> ANTONINO PAGLIARO, *Ulisse. Ricerche semantiche sulla "Divina Commedia"*, Messina-Firenze, D'Anna, 1967, p. 650.



meno immediato, e dunque meno frequente, della più semplice analogia tra diverse piante; per questo la similitudine vegetale è ancor più legata al contesto narrativo rispetto a quanto accade normalmente, proprio perché nella maggior parte dei casi non avrebbe ragione di esistere se non per descrivere elementi vegetali oltremontani tramite altri elementi vegetali terreni.

*Memoria biblica delle metafore vegetali*

Il discorso sulle metafore appartenenti allo stesso campo è invece molto diverso. Oltre alla difficoltà ermeneutica della loro individuazione, similitudini e metafore differiscono infatti ampiamente nell'uso e nelle funzioni a cui sono piegate, e di conseguenza nella loro interazione con il resto del tessuto narrativo. Lasciando implicita l'analogia che le similitudini invece esplicitano, le metafore si integrano in modo molto più fluido nella narrazione; inoltre la loro brevità – spesso sono circoscritte a un'unica parola o a un unico sintagma – ne rende possibile un impiego molto più abbondante e diffuso, che ha l'effetto di creare collegamenti in modo più frequente e più rapido, dando vita a dei veri e propri agglomerati metaforici che sviluppano un'interazione reiterata tra campi semantici e veicolano una certa rappresentazione nell'arco dell'opera intera<sup>26</sup>. Infine, un'ultima differenza è il diverso peso che l'intertestualità può assumere nella creazione e nella ricezione di una similitudine da una parte, e di una metafora dall'altra. Nel primo caso, infatti, l'articolazione generalmente più ampia e particolareggiata di un'analogia permette un confronto piuttosto semplice con le fonti; nel secondo, invece, è molto più difficile distinguere tra genesi autonoma e rimando intertestuale della singola metafora.

Il ciclo vegetale di una pianta si è imposto come modello archetipico di sviluppo in una civiltà per lo più fondata sulla coltivazione e sulla raccolta, come testimonia in massimo grado la Bibbia. Perciò è piuttosto naturale che il seme sia un referente immediato per figurare l'idea di principio, di potenzialità da sviluppare, di origine, e che molte di queste funzioni metaforiche siano assunte anche dal concetto

<sup>26</sup> Ho proposto un'analisi di questo tipo in GAIA TOMAZZOLI, *Le metafore nella Commedia: tre modelli di lettura*, in *Atti delle Rencontres de l'Archet* (Morgex, 14-19 settembre 2015), Morgex (Ao), pubblicazioni della Fondazione centro di studi storico-letterari Natalino Sapegno, 2017, pp. 180-187.

di radice; a seguire, fiori e frutti si dispongono all'interno dello stesso macro-campo semantico ed estendono il parallelismo tra le azioni umane e il ciclo naturale delle piante. Così il frutto assume il significato metaforico di azione, prodotto, risultato, il fiore quello della raggiunta perfezione. Questo grande campo di associazioni metaforiche tra vita vegetale e vita umana permette a Dante di seguire figurativamente un ideale archetipo di sviluppo a cui ricondurre le diverse realizzazioni di qualsiasi processo, astratto o concreto, storico o individuale, materiale o spirituale<sup>27</sup>.

In aggiunta a questo fenomeno più generale, la Bibbia agisce da vero e proprio serbatoio di immagini per metafore assai diffuse, soprattutto nel *Paradiso*. Esempio la metafora della vigna per indicare la Chiesa, che si trova in almeno due passaggi della *Commedia*: parlando dell'operato di san Domenico, Dante ricorda come in breve tempo divenne dottore e «si mise a circuir la vigna / che tosto imbianca, se 'l vignaio è reo» (*Par.* XII, 86-87). La vigna, che allude ovviamente alla Chiesa, si secca e si inaridisce se il vignaio, cioè il papa, non adempie al suo dovere pastorale. La stessa immagine è ripresa pochi canti più avanti in un altro brano di ammonimento nei confronti dei pontefici che tradiscono l'insegnamento petrino e non si curano della vigna a loro affidata:

Ma tu che sol per cancellare scrivi,  
 pensa che Pietro e Paulo, che moriro  
 per la vigna che guasti, ancor son vivi.  
 (*Par.* XVIII, 130-132)

I precedenti scritturali per l'immagine della vigna sono molti; i più consistenti sono senz'altro la parabola degli operai mandati nella vigna (*Mt.* 20, 1-16) e quella, immediatamente successiva, dei vigna-

<sup>27</sup> «Throughout the *Commedia*, garden and flower imagery symbolize the growth of man's soul and its progressive purification. From the very beginning of the poem when Dante summons enough courage to attempt the long journey to God ("Quali i fioretti..."), to the very end when he stands before the Mystical Rose which contains all of the blessed, such imagery conveys the idea of life and increased virtue in the soul. In the *Purgatorio* especially, the imagery of green plants and vegetation to symbolize progressive moral perfection abounds» (LANSING, *From image to idea*, p. 146).

ioli che uccidono i servi (*Mt.* 21, 33-41). Da queste parabole e da altri passi paralleli, anche grazie alla mediazione dei Padri della Chiesa, l'associazione tra la Chiesa e la vigna, e dunque tra il papa e il vignaiolo, si era diffusa a tal punto da rendere immediata la decifrazione della metafora.

A partire da queste metafore così note alla cultura cristiana medievale la *Commedia* costruisce spesso versi di raffinata costruzione retorica, dove diverse immagini si sovrappongono in maniera nuova, ma dove la comprensione è sempre garantita da un richiamo interdiscorsivo di vasto respiro. Esempiare questo sermoneggiare di Beatrice:

Ben fiorisce ne li uomini il volere;  
 ma la pioggia continua converte  
 in bozzacchioni le sosine vere.  
 [...]
   
 e vero frutto verrà dopo il fiore.  
 (*Par.* XXVII, 124-6; 148)

In questi versi Dante chiama in causa diverse metafore arboree e floreali: la buona volontà "fiorisce" negli uomini, si manifesta in forme pure ma fragili, cosicché la pioggia delle tentazioni guasta il frutto delle buone intenzioni, ma la rigenerazione dell'umanità che qui si annuncia renderà perfetto e maturo il frutto delle opere buone, sviluppatosi sul fiore del volere. Il passo richiama con tutta probabilità *Isaia* (5, 2), dove si dice «expectavit ut faceret uvas, et fecit labruscas», ma l'immagine era entrata nel patrimonio linguistico popolare, come dimostra un proverbio toscano assai vicino a questo passo: «quando piove la domenica di Passione, ogni susina va in bozzacchione».

Molte traslazioni legate al mondo vegetale si erano infatti a tal punto diffuse nel linguaggio comune, tramite la Bibbia e i Padri, da diventare proverbiali e sentenziose. Ne è un esempio la celebre espressione con cui Brunetto Latini ammonisce il poeta, ricordandogli che «tra li lazzi sorbi / si disconvien fruttare al dolce fico» (*Inf.* XV, 65-6). Questi due versi riallacciano la discordia tra Dante e i fiorentini a una norma di saggezza popolare; la sentenza è metaforica, perché il vero referente di cui Brunetto parla è appunto il rapporto di inimicizia tra Dante-dolce fico e i fiorentini-lazzi

sorbi<sup>28</sup>. Lo stesso campo semantico vegetale si mostra anche altrove familiare a simili espressioni di saggezza popolare: viene ad esempio chiamato in causa nell'amara constatazione di Rinieri da Calboli, che dopo aver spiegato il suo peccato commenta: «di mia semente cotal paglia mieto» (*Purg.* XV, 85), riprendendo un fortunato motivo scritturale, leggibile per esempio nel «*quae enim seminaverint homo, haec et metet*» (*Gal.* 6, 8)<sup>29</sup>. Analogo il caso dell'invito di Marco Lombardo a considerare gli effetti della confusione tra i poteri, cioè a porre mente «a la spiga, / ch'ogn'erba si conosce per lo seme» (*Purg.* XVI, 113-4): la metafora riprende da vicino l'evangelico «*unaquaeque arbor de fructu suo cognoscitur*» (*Lc.* 6, 44), entrato nell'uso comune come massima.

Se molte di queste metafore, soprattutto quelle più circoscritte, sono dunque talmente penetrate nell'uso di una cultura la cui *literacy* era ampiamente fondata sulla Bibbia, alcune conservano più netta la traccia della loro ascendenza scritturale. È il caso, per esempio, della solenne dichiarazione del grifone che appare a Dante e Beatrice alla fine del *Purgatorio*, e che, di fronte all'albero le cui fronde sono state spogliate, afferma: «sì si conserva il seme d'ogne giusto» (*Purg.* XXXII, 48), che è traduzione quasi letterale di un'espressione dei *Proverbi* (11, 21): «*semen iustorum salvabitur*».

In altri casi la reazione all'ipotesto biblico produce ulteriori avanzamenti nella traslazione. Ad esempio nell'ottavo canto del *Paradiso* Dante si chiede come da un «dolce seme» quale Carlo Martello possa derivare una discendenza tanto degenerare, e cioè un sovrano “parco” come Roberto d'Angiò:

Fatto m'hai lieto, e così mi fa chiaro,  
poi che, parlando, a dubitar m'hai mosso  
com'esser può, di dolce seme, amaro.  
(*Par.* VIII, 91-93)

La metafora del seme per indicare il capostipite di una famiglia è

<sup>28</sup> Per la metafora del fico si rimanda al già citato CRIMI, *Una metafora vegetale*.

<sup>29</sup> Propone il precedente Giorgio Inglese in DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2007-2016, *ad locum*.

consueta e comprensibile, ma in questa formulazione, ulteriormente complicata dalle metafore della dolcezza e dell'amarezza, richiama indubbiamente alcune note espressioni evangeliche secondo cui un albero buono non può dare che buoni frutti: di questo si stupisce Dante, scoprendo che la discendenza di Carlo Martello sembra tradire questo principio scritturale. Nel Vangelo di Matteo si legge, infatti, che «sic omnis arbor bona fructus bonos facit: mala autem arbor malos fructus facit. Non potest arbor bona malos fructus facere: neque arbor mala bonos fructus facere» (*Mt.* 7, 17-18). Più sintetico il Vangelo di Luca: «non est enim arbor bona, quæ facit fructus malos: neque arbor mala, faciens fructum bonum» (*Lc.* 6, 43). In questo caso l'ipotesi scritturale è adoperata non solo come repertorio per la metafora, ma anche come patrimonio di conoscenze rispetto al quale il pellegrino reagisce: proprio perché conosce questi passi, allusi dalla metafora, Dante può domandare come mai il principio evangelico sembri contraddetto dalla realtà dinastica di cui si parla nel canto.

Le corrispondenze tra vita umana e vita vegetale producono anche effetti retorici di grande straniamento, come accade in questo passaggio di grandissima carica polemica, dove le metafore si estendono e si intrecciano in maniera notevolissima:

La tua città, che di colui è pianta  
 che pria volse le spalle al suo fattore  
 e di cui è la 'nvidia tanto pianta,  
 produce e spande il maladetto fiore  
 c'ha disviate le pecore e li agni,  
 però che fatto ha lupo del pastore.  
 (*Par.* IX, 127-129)

Non ci sono precise fonti scritturali per questa metafora, ma immagini come quella del primo verso, in cui la metafora cosiddetta esplicita impone quella che linguisticamente è espressa come un'identità tra enti totalmente distinti (una città, a rigor di logica, *non* è una pianta), sono tipiche del dettato biblico. Un grande critico come Northrop Frye ha osservato infatti che «queste metafore sono profondamente illogiche, se non anti-logiche: esse affermano che due cose sono la stessa cosa, pur rimanendo distinte, il che è assurdo»; ma nei vangeli Gesù ricorre molto spesso ad asserzioni metaforiche di questo tipo

(ad esempio «io sono la porta», «io sono la vite, voi siete i tralci» – appena ricordata – «io sono il pane della vita», fino al fondamentale «io sono la via, la verità, la vita»), e tali asserzioni non sembrano rispondere a esigenze ornamentali, ma piuttosto a un sistema di controllo del pensiero. Secondo il critico, questo aspetto della Bibbia si riconnette all'essenza stessa del cristianesimo, che si fonda, linguisticamente, su affermazioni metaforiche: Cristo è Dio e uomo, nella Trinità le tre persone sono una, nella transustanziazione pane e vino sono il corpo e il sangue di Cristo<sup>30</sup>.

Questa incredibile potenzialità semantica della metafora è evidentissima nel caso delle metafore più ristrette, quelle che attraverso una sola parola riescono a produrre una traslazione che assume così effetti di grande impatto; ma questo non è sempre il caso. Se la similitudine mette in relazione due oggetti linguisticamente compresenti, ponendosi quindi su un piano orizzontale, la metafora, tranne nei casi in cui è esplicita, agisce invece per sostituzione, istituendo una relazione verticale tra un termine figurato e il suo equivalente proprio, che nella stragrande maggioranza dei casi è lasciato implicito.

Le similitudini, e soprattutto quelle cosiddette “a quadretto”, mettono infatti a confronto due immagini orizzontalmente contigue, entrambe presenti e con un'estensione più o meno analoga, tale che il termine di paragone potrebbe essere virtualmente autonomo e come tale è stato considerato nei cataloghi ricordati. Le metafore di parola, al contrario, si innestano su una relazione verticale che prevede la sostituzione di un solo termine all'interno di un quadro più ampio che invece conserva la sua tenuta letterale. Pertanto l'estensione di una metafora oltre la singola parola produce un effetto analogo a quello delle similitudini per quanto riguarda la potenziale autonomia del termine di paragone, che assume un'articolazione sufficiente a sostenere da solo il fuoco della raffigurazione; d'altro canto manca la compresenza delle immagini caratteristica delle similitudini, perché le metafore estese, salvo nei rari casi in cui sono rese esplicite, si fondano su una sostituzione. Un esempio chiarirà meglio il confronto:

<sup>30</sup> NORTHROP FRYE, *Il grande codice: la Bibbia e la letteratura*, Torino, Einaudi, 1986 (ed. originale 1982), pp. 84-85.

ché tu intrasti povero e digiuno  
 in campo, a seminar la buona pianta  
 che fu già vite e ora è fatta pruno.  
 (*Par.* XXIV, 109-11)

Questa terzina contiene una metafora estesa e compatta, che si sviluppa oltre la singola parola coinvolgendo più elementi, ma nello spazio di soli due versi (pur ponendosi in relazione con un discorso metaforico molto più ampio e di provenienza biblica, di cui già si è detto). Con questi versi Dante si riferisce all'opera di evangelizzazione portata avanti da Pietro e dai primi apostoli, che pur senza mezzi si cimentarono nel difficile compito della conversione (e credo che qui «campo», se per contiguità con l'immagine vegetale sembrerebbe legato alla metafora agricola, debba essere piuttosto messo in relazione con il verbo «entrare», e quindi considerato come un riferimento all'agone sportivo); la loro opera ebbe dapprima esiti miracolosi, poiché la buona pianta della fede si sviluppò rigogliosamente in una vite, la pianta fertile per eccellenza, ma poi si guastò e si fece sterile come un pruno. Tutti gli elementi degli ultimi due versi, pertanto, sono metaforici e fanno sistema: l'atto del «seminar» rappresenta la predicazione, la «buona pianta» la fede, la «vite» si contrappone al «pruno» nel figurare le due realizzazioni possibili di un processo potenziale quale la semina, ossia lo sviluppo fertile e la sterilità, e quindi i due alterni esiti della predicazione nella crescita spirituale dell'uomo.

Se la metafora di parola si costruisce sulla sostituzione di un termine proprio con uno figurato, che si trova evidentemente al di fuori del suo contesto di appartenenza e che produce pertanto un impatto molto forte ma localizzato, la metafora estesa attutisce lo straniamento dello spostamento semantico grazie al prolungamento della figurazione. Non più un solo atomo che sta in luogo di un altro, dunque, ma un'intera costruzione, più o meno articolata, che sostituisce un'altra costruzione. Gli effetti di immediatezza visiva o di scarto dinamico che si producono nelle metafore di parola, dunque, sono sostituiti da un prodotto più vicino al simbolo, alla figura: soggiace l'idea che coesistano una realtà apparente e una realtà vera, spirituale, di cui la prima può farsi figura e simbolo per facilitarne la comprensione.

Si è visto che Frye riconosce come tipicamente biblica una formulazione metaforica esplicita, in cui non agisce alcuna sostituzione ma

piuttosto si predica un'identità, imponendo così la coesistenza, all'interno della frase, del figurato e del figurante. Nel caso della metafora estesa della buona pianta, un tempo vite e ora pruno, ciò che Dante condensa in due versi metaforici nei vangeli è raccontato in una parabola più ampia, a cui segue un'esplicita dichiarazione delle connessioni allusive:

Egli parlò loro di molte cose in parabole. E disse: «Ecco, il seminatore uscì a seminare. E mentre seminava una parte del seme cadde sulla strada e vennero gli uccelli e la divorarono. Un'altra parte cadde in luogo sassoso, dove non c'era molta terra; subito germogliò, perché il terreno non era profondo. Ma, spuntato il sole, restò bruciata e non avendo radici si seccò. Un'altra parte cadde sulle spine e le spine crebbero e la soffocarono. Un'altra parte cadde sulla terra buona e diede frutto, dove il cento, dove il sessanta, dove il trenta. Chi ha orecchi intenda».

Gli si avvicinarono allora i discepoli e gli dissero: «Perché parli loro in parabole?». Egli rispose: «Perché a voi è dato di conoscere i misteri del regno dei cieli, ma a loro non è dato. Così a chi ha sarà dato e sarà nell'abbondanza; e a chi non ha sarà tolto anche quello che ha. Per questo parlo loro in parabole: perché pur vedendo non vedono, e pur udendo non odono e non comprendono. E così si adempie per loro la profezia di Isaia che dice: Voi udrete, ma non comprenderete, guarderete, ma non vedrete. [...]

Voi dunque intendete la parabola del seminatore: tutte le volte che uno ascolta la parola del regno e non la comprende, viene il maligno e ruba ciò che è stato seminato nel suo cuore: questo è il seme seminato lungo la strada. Quello che è stato seminato nel terreno sassoso è l'uomo che ascolta la parola e subito l'accoglie con gioia, ma non ha radice in sé ed è incostante, sicché appena giunge una tribolazione o persecuzione a causa della parola, egli ne resta scandalizzato. Quello seminato tra le spine è colui che ascolta la parola, ma la preoccupazione del mondo e l'inganno della ricchezza soffocano la parola ed essa non dà frutto. Quello seminato nella terra buona è colui che ascolta la parola e la comprende; questi dà frutto e produce ora il cento, ora il sessanta, ora il trenta. (*Mt* 13, 3-23)

La metafora dantesca commentata poc'anzi conserva in forma estremamente sintetica tutti gli elementi esplicitati dal passo del Vangelo, ovviamente anche grazie all'allusione intertestuale che permette al lettore di integrare la lettura del passo dantesco con la propria conoscenza della parabola biblica. Ma il meccanismo della parabola si sviluppa in modo assai diverso: in un primo momento Gesù parla



con i duri di orecchi attraverso una parabola, il cui senso figurato viene poi illustrato ai discepoli, i quali invece possiedono la vera vista e il vero udito e possono accedere direttamente ai misteri del regno dei cieli, senza la mediazione del linguaggio parabolico e figurato. Il testo si trova in questo modo a contenere sia la parabola, sia la sua spiegazione, strutturandone la coesistenza sull'asse di opposizione tra comprensione imperfetta e comprensione perfetta. Dando per scontata la conoscenza di questo passo, e quindi la corretta interpretazione del lettore, Dante è libero di elevare la parabola a un livello tutto metaforico. I lettori del *Paradiso* non sono «in piccioletta barca», non sono duri d'orecchi, e avranno perciò intelligenza della terzina anche senza la chiosa; la coesistenza dell'enunciazione letterale e di quella figurale è superflua, perciò Dante sceglie di lasciare implicito il confronto e di privilegiare una dimensione verticale e sostitutiva, dove l'immagine semplicemente sta in luogo del suo significato letterale.

La differenza di struttura profonda che intercorre tra le similitudini e parabole da una parte, e metafore dall'altra, produce dunque effetti opposti, conseguenza dell'opposizione tra le funzioni descrittive delle similitudini e quelle allusive delle metafore. Parlando delle similitudini si è detto che, a differenza di quanto a lungo ritenuto, esse non hanno un valore meramente esornativo e spesso, anzi, si fanno portatrici di significati ulteriori rispetto al contesto in cui sono collocate. Lo sviluppo orizzontale della similitudine non può prescindere, tuttavia, da una funzione descrittiva di qualche tipo, poiché solo un procedimento digressivo nel senso più ampio del termine (e non nel senso ristretto, di *collateralia*, con cui era inteso da un Matteo di Vendôme) può permettere l'inclusione nel testo di un elemento estraneo che resta compresente alla narrazione. La metafora, al contrario, può svincolarsi dalle descrizioni e avvalersi di quel linguaggio rarefatto, tutto allusivo, che sembra caratteristico della scrittura biblica.

Abbiamo visto che diversi studiosi fin dal Settecento si sono impegnati a catalogare le similitudini della *Commedia* e a riconoscerne le fonti; lo stesso non è stato fatto per le metafore. La ragione principale è probabilmente la già citata difficoltà che si incontra non solo a individuare le metafore, ma anche e soprattutto a separarle dal contesto, specie quando si tratta di metafore brevi e che agiscono per semplice sostituzione del termine proprio con un termine traslato.

Friedrich Beck, autore di un intelligente e pionieristico studio sull'argomento pubblicato alla fine dell'Ottocento, fu l'unico a raccogliere in un volumetto con pretesa di esaustività molte metafore della *Commedia*, organizzandole in una griglia di campi semantici concatenati tra loro e individuando per ciascun campo una serie di possibili fonti<sup>31</sup>. Il principio che governa l'analisi di Beck è quello di riportare alla luce un sistema di corrispondenze tra microcosmo umano e macrocosmo: le manifestazioni naturali scelte come base per l'analogia metaforica rivelerebbero dunque il mondo interiore e intellettuale di Dante, ancor più di quanto non rivelino l'atteggiamento del poeta nei confronti delle proprie fonti, che rischiano di finire ridotte a mero palinsesto o strumento di mediazione rispetto all'esperienza individuale. Un approccio di questo tipo è stato a lungo dominante all'interno degli studi sul linguaggio figurato dantesco, e ancor più in relazione a metafore e similitudini legate al mondo naturale. C'è tuttavia un'intuizione notevole nel libro di Beck, pur così condizionato da una certa temperie romantica: gli intertesti chiamati a giustificare la nascita delle metafore dantesche provengono tutti, o quasi, dall'universo biblico e patristico.

Questa profonda differenza tra similitudini e metafore era stata già notata da Marzot, che tuttavia mancò di riconoscere la derivazione classica delle similitudini dantesche e le collegò piuttosto all'osservazione della natura:

la fantasia agreste di Dante è realistica quando si colloca, come in sede propria, nell'ambito della comparazione; e allora raccoglie impressioni vive, ora vigorosamente scorciate, ora di leggiera e minuta grazia analitica e aneddotica. Tali schietti incontri con la natura favoriscono la riapparizione di elementi e favole pagane, che armonizzano con le cose mediante un bel gioco di illusioni e di elementi reali. Invece la metafora dantesca dell'orto, della vigna, del giardino, del terreno – nel tema gnomico e sacro – distoglie gli occhi dal nostro mondo e si chiude nel mistico cerchio della Bibbia: il sentimento della natura diventa concetto, considerazione pratica, materiale richiamo ad un linguaggio che fu già vivo sulla bocca di un popolo e di una età, quando gli uomini si presentavano quasi sempre in abito di pastori, di

<sup>31</sup> FRIEDRICH BECK, *Die Metapher bei Dante, ihr System, ihre Quellen*, Neuburg, Griessmayer, 1895-1896.

lavoratori dei campi, di cultori di vigne, e la semplicità di quella vita pare la più atta ad accogliere la nuova dottrina<sup>32</sup>.

Aggiornando questa lettura alla luce di quanto visto fin qui, credo si possa confermare quello che si è detto a proposito dell'ascendenza classica della funzione descrittiva della similitudine e della derivazione biblica dell'impianto metaforico. Se la metafora non è certo estranea alla poesia classica, sembra però essere forma privilegiata della letteratura religiosa e morale, e questo in virtù del fatto che gli usi metaforici ampliano il semplice uso referenziale del linguaggio in direzione di una stratificazione simbolica di significati. La Bibbia parla continuamente per metafore, e questa caratteristica è stata consolidata non solo dalle varie teorie medievali del linguaggio figurato e dalle minutissime esegesi dei sensi delle Scritture, ma anche dalla letteratura densamente allegorica prodotta in questo periodo.

La profonda differenza di impostazione è stata descritta in maniera esemplare dallo splendido saggio di apertura di *Mimesis*. Secondo Auerbach l'epica omerica non trascura alcun dettaglio, non favorisce sovrapposizioni di piani, riempie con la descrizione dell'immagine presente tutta l'attenzione del narratore e del lettore, e anche per questo favorisce la proliferazione di piccole scene autonome. Al contrario, la scrittura biblica lascia in ombra vastissime porzioni del discorso, soprattutto a livello di connotazioni spazio-temporali e di descrizione dei personaggi, favorendo una strategia di tensione simbolica tutta protesa verso uno scopo unitario ed enigmatico, che è poi il messaggio religioso dell'opera<sup>33</sup>. Un momento di grande evoluzione è segnato dall'epica virgiliana, il cui istituto retorico principale è la similitudine, elegante e armonico ornamento all'interno di una narrazione già favolosa e indeterminata, ricca di delicate risponderie psicologiche, quella che Gian Biagio Conte ha definito un'epica del sentimento<sup>34</sup>. Per questo, sempre secondo Auerbach, la tecnica delle similitudini dantesche è antica, e spesso debitrice nei confronti di Virgilio, ma

<sup>32</sup> GIULIO MARZOT, *Il linguaggio biblico nella "Divina Commedia"*, Pisa, Nistri-Lischi, 1956, pp. 265-266.

<sup>33</sup> ERIC AUERBACH, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1967 (ed. originale 1946), I, pp. 3-29.

<sup>34</sup> GIAN BIAGIO CONTE, *Virgilio: l'epica del sentimento*, Torino, Einaudi, 2002.

non si risolve mai in un semplice sfoggio di osservazione naturalistica: sono immagini che servono a rendere evidente quel che viene narrato dal poema, a chiarirne la vera realtà<sup>35</sup>.

Si capisce allora come questi due tesori di memoria agiscano in maniera diversa per Dante: dalla classicità, e da Virgilio su tutti, la *Commedia* deriva alcune memorabili similitudini tradotte in maniera spesso non fedele, ma aggiornata rispetto alle esigenze dell'opera e, soprattutto, con una maggiore connessione rispetto al brano in cui sono inserite. La memoria biblica offriva invece un patrimonio di analogie più semplici e generiche, non sviluppate in vivi quadretti ma adoperate in più momenti del testo sacro e della sua esegesi, e perciò utilissime per dar vita a un linguaggio semplice ma figurativamente efficace, entrato nell'uso linguistico più comune e capace di essere rielaborato e amplificato dal poeta sfruttando le risonanze offerte dal testo sacro.

#### ABSTRACT

L'articolo presenta una riflessione sulle diverse maniere in cui la memoria classica e la memoria biblica agiscono sulla creazione delle metafore e delle similitudini della *Commedia*. Il caso studio analizzato è quello delle similitudini e metafore legate al mondo della vegetazione, che vengono commentate in relazione alle loro fonti, al modo in cui Dante interagisce con l'ipotesto e alle diverse strategie in cui sono inserite.

The article investigates the different ways in which the memory of classical and biblical texts shapes the creation of metaphors and similes in Dante's *Commedia*. The case study concerns similes and metaphors linked to the semantic field of trees, flowers and seeds: they are commented with respect to their sources, to the way in which Dante interacts with these latter, and to the diverse strategies in which they are created.

<sup>35</sup> ERICH AUERBACH, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1963.