

Debora Esposto

Le similitudini nella Divina Commedia

Una proposta di classificazione e di marcatura in TEI XML



Testo & Senso

n. 18, 2017

www.testoesenso.it

La similitudine è di per sé un perfetto dispositivo retorico, con fini descrittivi, narrativi, allegorici e anche anagogici, tutte caratteristiche che ben si adattano al tessuto intertestuale, polisemico ed enciclopedico della *Commedia*. Sulla base dell'individuazione di alcune caratteristiche comuni, questo contributo propone un raggruppamento delle similitudini per tipologia, secondo una struttura funzionale che vuole favorire una pluralità di ricerche automatizzate, basandosi su una marcatura secondo i canoni della *Text Encoding Initiative* (TEI).¹

La similitudine, per definizione una «figura retorica che mira a chiarire un concetto, presentandolo in parallelismo con un altro»², nel Medioevo godeva di controverso successo. Da una parte, i retori e i classicisti tendevano a sconsigliarla fermamente, perché ormai passata di moda nelle opere in volgare e poco adatta al gusto dei contemporanei, al punto che la similitudine «ampia e parallelistica»³, propriamente detta *per conlationem*, poteva essere addirittura omessa dalle traduzioni cortesi dell'*Eneide* e della *Tebaide*⁴. D'altra parte, se le similitudini digressive potevano non piacere nei poemi epici, abbinata al tema amoroso della lirica cortese erano invece molto utilizzate⁵. Gli stilnovisti amici di Dante, sulla scia dei provenzali, per i quali i figuranti erano tratti da campi semantici topici⁶, ripresero gli stessi temi convenzionali, ma scelsero di fare un uso modico della similitudine che, tra l'altro, divenne per la maggior parte *per brevitatem*.⁷ Pagliaro⁸, dopo aver definito la similitudine come un «fatto di linguaggio», specifica che «la similitudine dantesca appartiene al genere della *probatio*», ossia attribuisce ad essa, anziché la classica appartenenza al genere parabolico e all'*ornatus* del discorso retorico, un fine espressivo.⁹ Egli ritiene che Dante, dovendo descrivere un oltremondo mai visto, lontano dunque dall'esperienza comune, e dovendo trattare di materia dottrina e astratta, avesse trovato nella similitudine e nella sua affine compagna, la metafora, la possibilità di rendere comprensibile il tema del suo viaggio al lettore¹⁰, e anche di coinvolgerlo nella narrazione, sfruttando al massimo il bagaglio di esperienza delle cose terrene che ognuno possiede. Può accadere perciò che la similitudine e la metafora siano difficilmente distinguibili l'una dall'altra, poiché non di rado vi è una compenetrazione degli elementi dell'una nell'altra: a volte un discorso metaforico si estende

¹ <http://www.tei-c.org/index.xml> (14/09)

² ANTONINO PAGLIARO, *Similitudine*, «Enciclopedia dantesca», 1970

³ IGNAZIO BALDELLI, *Lingua e stile della «Commedia»*, *Lingua e stile delle opere in volgare di Dante*, «Enciclopedia dantesca», vol. IV, 1978, p. 146

⁴ *ibidem*, PATRICK BOYDE, *Retorica e stile nella lirica di Dante*, Napoli, Liguori, 1979, p. 367

⁵ Cfr. A. Pagliaro, *Similitudine*; Baldelli, *Lingua e stile*, p. 146; NICOLÒ MALDINA, *Osservazioni sulla struttura delle similitudini e sulle modalità di descrizione nella «Commedia»*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», XXXIV, 2009, pp. 69-70; P. Boyde, *Retorica e stile*, pp. 366-367. Per un riscontro presso i trattatisti medievali, si vedano l'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme e l'opera di Goffredo di Vinsauf, che attribuivano alla similitudine un ruolo digressivo, di *amplificatio* del discorso poetico. Per un valore argomentativo delle similitudini, si vedano Giovanni di Garlandia e Bene da Firenze, comunque influenzati dal *Fiore di Rettorica* di Bono Giamboni e il *Tresor* di Brunetto Latini, oltre che dalla pseudociceroniana *Rhetorica ad Herennium*.

⁶ Come il parallelismo tra bellezza femminile e pietre preziose, fiori o raggi di luce, oppure con una calamita, figurante tratto dalla scienza del tempo, che fornisce un ampio bacino di paragoni anche per la scuola siciliana (P. Boyde, *Retorica e stile*, pp. 367 - 368).

⁷ I. Baldelli, *Lingua e stile*, p. 146

⁸ Cfr. A. Pagliaro, *Similitudine*

⁹ *ibidem*

¹⁰ Troviamo questo concetto anche in N. Maldina, *Osservazioni sulla struttura*, p. 65: «È ormai noto che le similitudini sono tra i principali strumenti retorici impiegati da Dante poeta per dar conto dell'esperienza oltremondana vissuta da Dante personaggio nella *Commedia*». Poco oltre, si dice anche che questo «strumento irrinunciabile per la rappresentazione poetica dell'oltremondo» è anche «applicazione particolare di quella *forma mentis* analogica». A supporto di ciò vengono citati, tra gli altri, gli studi cardine di E. Auerbach (*Studi su Dante*) e A. Pagliaro (*Ulisse. Ricerche semantiche sulla «Divina Commedia»*).

al punto da essere considerato alla stregua di una similitudine con uno o entrambi i marcatori sintattici omissi.¹¹

Rispetto alle altre opere dantesche che ne fanno uso (la *Vita Nuova*, le *Rime* e il *Convivio*), la *Commedia* presenta delle differenze sostanziali nell'uso delle similitudini, sia nella loro ricorrenza, sia nella loro struttura, poiché il moltiplicarsi dei piani esperienziali (vista la coesistenza del Dante narratore con il Dante personaggio) fa sì che si moltiplichino e si complichino anche i rapporti tra figurante e figurato. Come si afferma nell'*Epistola a Cangrande*, lo scopo della *Commedia* sta nel «removever viuentes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis» (XIII, 15). Questo rende il poema «un'opera di persuasione concreta e pratica, in vista di un risultato morale»¹², pertanto si utilizzeranno le forme della «*rethorica utens*», e non solo della «*rethorica docens*», come era nel *Convivio*, dove le similitudini sono sempre «fortemente funzionali al contesto»¹³. Per cui, se nella *Vita Nuova* il volgare è soltanto una scelta per pochi, atto a confermare i 'proseliti' (e non farne di nuovi), mentre nel *Convivio* la retorica filosofica è più impegnata, utile ad ammaestrare, nella *Commedia* l'impianto retorico serve per redimere i molti, quindi il meccanismo della persuasione deve adattarsi ad un pubblico vasto. È un poema per tutti, dove la nobiltà non è più un discrimine, dove la retorica si fa biblica, agostiniana, e mescola gli stili per rivolgersi efficacemente ad un uditorio universale.

La funzionalità rappresentativa delle similitudini della *Commedia* parte dalla forma in cui si articolano i tre costituenti di una similitudine: il figurato (o tenore), il figurante (o veicolo), e i connettivi. In proposito, Nicolò Maldina, nei suoi due studi¹⁴, fornisce un'ampia panoramica dei loro rapporti, non sempre lineari a livello semantico, e dei dati strutturali rilevanti, come la modalizzazione, ossia l'esplicitazione e la distribuzione dei connettivi (*come ... così, tale ... quale*, ecc.). Il ruolo della modalizzazione è peculiare: quando è 'piena', vede la presenza di entrambi i connettivi in posizione non marcata (cioè all'inizio di verso), utili ad introdurre i rispettivi termini di paragone e ad ordinare le componenti interne¹⁵, stabilendo dove inizia il figurato e dove il figurante. L'esempio tipico che l'autore riporta è la celeberrima similitudine del naufrago del I canto dell'*Inferno* (vv. 22-27), con il figurante introdotto da *come* e il figurato da *così*:

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.

Oppure, tratta dal medesimo canto (vv. 55-60), con il figurante introdotto da *quale* e il figurato da *tale*:

E *qual* è quei che volentieri acquista,
e giugne 'l tempo che perder lo face,
che 'n tutti suoi pensier piange e s'attrista;
tal mi fece la bestia senza pace,
che, venendomi 'ncontro, a poco a poco

¹¹ Cfr. A. Pagliaro, *Similitudine*

¹² ANDREA BATTISTINI, *La retorica della salvezza. Studi danteschi*, Bologna, Il Mulino, 2016, p. 7

¹³ I. Baldelli, *Lingua e stile*, p. 147

¹⁴ Cfr. N. Maldina, *Osservazioni sulle similitudini, e 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

¹⁵ Cfr. RICHARD LANSING, *From Image to Idea. A study of the simile in Dante*. Ravenna, Longo, 1977, in Maldina, *Osservazioni sulla struttura*, p. 68

mi ripigneva là dove 'l sol tace.

Questa costruzione molto lineare porta la similitudine a divenire una pausa digressiva durante la narrazione, caratteristica che svela come Dante non aderisca alle prescrizioni delle *Artes* medievali, sebbene non ci sia mai una dichiarazione esplicita che le contrasti. Emilio Bigi¹⁶ fa notare come Dante non faccia mai cenno ai poeti o ai prosatori latini coevi, ma come si richiami sempre ai modelli latini, i quali, a loro volta, fungono da modelli anche per i trattatisti suoi contemporanei. Battistini, in un recentissimo contributo¹⁷, accosta il rapporto di Dante con la retorica greco-latina a quello di Sant'Agostino, che, nelle *Confessiones* e nel *De doctrina christiana*, sottolineava come non si dovesse «rinunciare alle ricchezze splendide e ammirevoli della retorica classica», ma «se ne doveva fare un uso solo strumentale, ancillare e integrativo, essendo frutto di una cultura pagana»¹⁸. Dante, sulla scia del Vescovo d'Ipbona, mette in chiaro fin dal I canto dell'*Inferno* il diverso peso delle parole “ornate” di Virgilio e quelle “vere” di Beatrice, che si fa paladina di un linguaggio non più cortese, bensì divino, figurale.

Altri esempi di modalizzazione piena, slegati dalla misura di una terzina per il figurante e una per il figurato, possono essere:

E *come* li stornei ne portan l'ali
nel freddo tempo, a schiera larga e piena,
così quel fiato li spiriti mali
di qua, di là, di giù, di sù li mena;
(*Inf.* V, vv. 40-43)

Ma *come* al sol che nostra vista grava
e per soverchio sua figura vela,
così la mia virtù quivi mancava.
(*Purg.* XVII, vv. 52-54)

Come per sostentar solaio o tetto,
per mensola talvolta una figura
si vede giugner le ginocchia al petto,
la qual fa del non ver vera rancura
nascere 'n chi la vede; *così* fatti
vid'io color, quando puosi ben cura.
(*Purg.* X, vv. 130-135)

La tendenza, che negli esempi citati emerge chiaramente, a far coincidere la struttura sintattica con le pause metriche, è generalmente rispettata, sebbene spesso delle esigenze di *variatio* impediscano di avere una successione di similitudini tutte uguali per cadenza e struttura, soprattutto se nello stesso canto.¹⁹ Tuttavia, non mancano i casi in cui alla misura del verso non corrispondono gli elementi di una similitudine, come nelle pseudo-similitudini, «sovente inferiori alla misura dell'endecasillabo»²⁰, di cui un chiaro esempio è:

[...] stetti *come* l'om che teme
(*Inf.* XIII, v. 45)

Nell'attuare una modalizzazione parziale, invece, Dante aderisce al gusto tardomedievale che, contrastando il tipo di similitudine *per conlationem*, consigliava di omettere la

¹⁶ Cfr. EMILIO BIGI, *Caratteri e funzioni della retorica nella «Divina Commedia»*, «Lecture Classensi», IV, 1973, pp. 183-203

¹⁷ A. Battistini, *La retorica della salvezza*

¹⁸ *Ivi*, p. 36

¹⁹ Cfr. N. Maldina, *Le similitudini*, p. 88

²⁰ LUCA SERIANNI, *Sulle similitudini della «Commedia»*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», XXXV, 2010, p. 29

modalizzazione per il raggiungimento dello stesso scopo, in modo che il paragone nascesse in modo più naturale dalla narrazione, senza interromperla. I casi, tutt'altro che infrequenti, di modalizzazione parziale nella *Commedia*, coinvolgono in maniera diversa il lettore, a seconda che l'elemento sintatticamente più libero sia il figurante o il figurato. Nel caso del figurante non modalizzato, non ci si accorge di essere entrati in una similitudine, per cui il senso di smarrimento e *suspense* protratta si troverà ad essere proporzionale alla lunghezza del figurante. Si veda l'ampia similitudine del villanello (*Inf.* XXIV, vv. 1-18):

In quella parte del giovanetto anno
che 'l sole i crin sotto l'Aquario temprà
e già le notti al mezzo di sen vanno,
quando la brina in su la terra assempra
l'immagine di sua sorella bianca,
ma poco dura a la sua penna temprà,
lo villanello a cui la roba manca,
si leva, e guarda, e vede la campagna
biancheggiar tutta; ond'ei si batte l'anca,
ritorna in casa, e qua e là si lagna,
come 'l tapin che non sa che si faccia;
poi riede, e la speranza ringavagna,
veggendo 'l mondo aver cangiata faccia
in poco d'ora, e prende suo vincastro
e fuor le pecorelle a pascer caccia.
Così mi fece sbigottir lo mastro
quand'io li vidi sì turbar la fronte,
e così tosto al mal giunse lo 'mpiastro;

Oltre a trattarsi di un figurante estremamente lungo, si noti come sia un esempio di similitudine multipla, ossia di una similitudine principale (in questo caso, *per conlationem*) che ne racchiude delle secondarie (qui, *per brevitatem*, riferita al figurante “villanello”), in un intrecciarsi continuo di paragoni attorno allo stesso argomento. Rispetto ad una sequenza di similitudini, come poteva essere la serie degli ‘stornei’ e dei ‘gru’ del V canto, questo tipo differisce perché tutte le similitudini fanno parte dello stesso lungo periodo, in modo che quelle secondarie esistono in quanto riferite agli elementi di quella primaria. In questo caso, il villanello, figurante dello sbigottimento del pellegrino descritto nell’ultima terzina, viene a sua volta paragonato al ‘tapin’ per via dell’atteggiamento dubbioso; inoltre, così come nel figurante si succedono tre momenti, uno di calma, seguito da uno di agitazione, per poi lasciar spazio alla nuova calma, anche in Dante avviene lo stesso, lasciando il lettore in sospeso su ciò che sta per accadere. Notiamo come lo smarrimento provocato sia proporzionale alla lunghezza del figurante, ma anche come la posizione incipitaria di questa similitudine contribuisca sensibilmente alla creazione di un’atmosfera carica di dubbio e aspettativa. Il saggio di Maldina di tre anni dopo prende in esame proprio l’intreccio delle similitudini nel tessuto narrativo della *Commedia*, richiamando l’attenzione su quanto spesso Dante inserisca delle similitudini in maniera strategica.²¹

Quando invece è il figurato a mancare del connettivo, l’enfasi ricade su di esso, producendo una sensazione di continuità nella narrazione; si veda *Inf.* III (vv. 25-30):

Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle
facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell'aura senza tempo tinta,
come la rena quando turbo spira.

²¹ Cfr. N. Maldina, *Le similitudini*, e L. Serianni, *Sulle similitudini*

Sia che il figurante o il figurato siano privi del connettivo, in entrambi i casi vi è sproporzione verso uno dei due elementi della similitudine, poiché uno è rilevato rispetto all'altro. La medesima sproporzione, però, la si può ottenere anche marcando uno dei due modalizzatori, isolando così l'elemento semanticamente centrale, come nel caso di *Par. XXIII* (vv. 40-45), in cui tutto ruota attorno a 'la mente mia':

Come foco di nube si diserra
per dilatarsi sì che non vi cape,
e fuor di sua natura in giù s'atterra,
la mente mia *così*, tra quelle dape
fatta più grande, di sé stessa uscio,
e che si fesse rimembrar non sape.

Oppure, lo si può ottenere lasciando emergere il *tertium comparationis*, come nel caso di *Purg. XV*, vv. 67-69:

Quello infinito e ineffabil bene
che là su è, *così* corre ad amore
con'a lucido corpo raggio vene.

Questo palesare il *tertium comparationis* è «funzionale alla gerarchizzazione delle *propriates* in gioco»²², in modo che emergano più forme di analogia: da una parte, quella letterale tra i due termini (in questo caso, il movimento), dall'altra, quella allusiva e secondaria, che crea un parallelismo tra il figurato e il *tertium comparationis* (qui, l'accostamento tra Dio e la luce). Nella similitudine che segue, il connettivo che dovrebbe introdurre il figurato (*così*) è posposto di un intero verso:

Come le rane innanzi a la nimica
biscia per l'acqua si dileguan tutte,
fin ch'a la terra ciascuna s'abbica,
vid'io più di mille anime distrutte
fuggir *così* dinanzi ad un ch'al passo
passava Stige con le piante asciutte.
(*Inf.*, IX, 77-82)

Si vengono ad isolare, in tal modo, le anime che fuggono («vid'io più di mille anime distrutte / fuggir») da colui che le fa fuggire («dinanzi ad un ch'al passo / passava Stige con le piante asciutte»), sottolineando la struttura della similitudine. Il figurante, infatti, vede l'enunciazione del soggetto dell'azione (le rane), poi il movente (la biscia), infine l'azione (la fuga), mentre il figurato, parallelamente al figurante, contiene prima il soggetto (le anime distrutte), poi, a chiasmo, inserisce prima l'azione (la fuga) e poi il movente (Cerbero). Colpisce, inoltre, come al primo verso di ogni terzina vi sia un forte *enjambement*, che crea un ulteriore parallelismo tra i due termini di paragone, ben diversi, tuttavia, per via di una struttura sintattica che privilegia un ambito più piano e descrittivo nel figurante, contrapposto ad un movimento convulso nel figurato, dove in posizione incipitaria pone sempre un verbo ('vid'io', 'fuggir', 'passava'), oltre che una posizione rilevata del connettivo. Un altro modo, molto frequente, di rilevare i connettivi, è quella di porli al centro di un verso, a metà tra il figurante ed il figurato, lasciando che il lettore entri nella similitudine pian piano, non facendogli individuare subito la presenza di un paragone:

Un amen non saria possuto dirsi
tosto *così con*'e' fuoro spariti;
(*Inf.* XVI, vv. 88-89)

²² N. Maldina, *Osservazioni sulla struttura*, p. 77

È possibile sottolineare un elemento anche attraverso la rottura sintattica della similitudine, che comporta l'isolamento del figurante o del figurato. Ciò può avvenire attraverso un iperbato, oppure inserendo nel figurante delle ulteriori specifiche, come nella similitudine incipitaria di *Paradiso* XXIX (vv. 1-9):

Quando ambedue i figli di Latona,
coperti del Montone e de la Libra,
fanno de l'orizzonte insieme zona,
quant'è dal punto che l'cenit inlibra
infin che l'uno e l'altro da quel cinto,
cambiando l'emisperio, si dilibra,
tanto, col volto di riso dipinto,
si tacque Bèatrice, riguardando
fiso nel punto che m'avèa vinto.

L'analisi del periodo²³ lascia emergere come tra il figurante, enunciato nel quarto verso, e il figurato, introdotto nel settimo, non solo vi siano altre subordinate (come del resto comunemente accade in tutta la *Commedia*), ma ve ne siano d'ulteriori anche prima e dopo, necessarie per la comprensione del figurante, tuttavia spaesanti per una rapida individuazione dei termini di paragone, nonostante la piena modalizzazione. Questo dimostra come «le particolarità strutturali della similitudine sono giocate non solamente sulla presenza e sulla posizione dei connettivi, ma anche sull'interazione strutturale tra tenore e veicolo»²⁴. Questa considerazione permette di distinguere delle similitudini con un riferimento biunivoco tra i due termini, definibili *per brevitatem*; altre con degli elementi che, «non trovando esplicito riferimento nel veicolo, devono essere riferiti, a livello di idea, al contesto generale»²⁵, che Maldina chiama *per conlationem* oppure *extensae*. In questo secondo tipo, possono riscontrarsi molteplici livelli di corrispondenze tra i due termini, quali, nell'esempio della similitudine del naufrago del I canto infernale, possono essere il parallelo principale del girarsi di Dante come un naufrago, e quelli secondari del pelago come la selva, e della riva come le pendici del colle. Queste corrispondenze, in questo caso esplicitate, rendono la similitudine statica e digressiva. Il dinamismo, invece, lo si ritrova in strutture come quella della già citata similitudine delle gru del V canto, in cui vi è un chiasmo dei due *tertia comparationis* (uno riferito al moto, l'altro al suono) tra figurante e figurato, oltre che non avere tutti gli elementi del paragone esplicitati in entrambi i termini (come avviene, in modo estremo, nelle pseudo-similitudini, in cui il solo figurante non è neppure sintatticamente indipendente).²⁶ Il figurante può così assumere un valore integrativo per un figurato che non basta da sé, completandolo, o addirittura portando avanti la narrazione, come in *Inferno* XXI (vv. 52-57), in cui i dannati vengono paragonati a pezzi di carne che vengono spinti con degli uncini dentro al calderone durante la cottura, come i diavoli fanno loro nella pece bollente:

Poi l'addentar con più di cento raffi,
disser: "Coerto convien che qui balli,
sì che, se puoi, nascosamente accaffi".
Non altrimenti i cuoci a' lor vassalli
fanno attuffare in mezzo la caldaia
la carne con li uncin, perché non galli.

Il figurante può contenere anche dei riferimenti ad altri momenti del canto, come nella seguente:

Noi eravamo ancora al tronco attesi,

²³ Cfr. *Dante Search*, <http://www.perunaenciclopediadantescadigitale.eu:8080/dantesearch/> (14/09)

²⁴ N. Maldina, *Osservazioni sulla struttura*, p. 78

²⁵ *Ibidem*

²⁶ Cfr. N. Maldina, *Osservazioni sulla struttura*, p. 80 - 81, per un'analisi puntuale e per ulteriori esempi.

credendo ch'altro ne volesse dire,
 quando noi fummo d'un romor sorpresi,
similmente a colui che venire
 sente 'l porco e la caccia a la sua posta,
 ch'ode le bestie, e le frasche stormire.
 Ed ecco due da la sinistra costa,
 nudi e graffiati, fuggendo sì forte,
 che de la selva rompieno ogni rosta.
 (*Inf. XIII*, vv. 109-117)

Qui il figurante, legato ad un figurato relativamente al rumore, ha funzione anticipatoria per la terzina successiva, poiché contiene elementi, come il muoversi delle frasche e la caccia, che sono propri della fuga dei due dannati che sbucano dalla macchia inseguiti da nere cagne.²⁷

Occorre infine considerare quelle similitudini che si presentano del tutto prive di modalizzazione. In proposito, ci rivolgiamo innanzitutto al saggio di Sacchetto²⁸, che mette da parte le similitudini 'regolari', ossia quelle precedentemente discusse, focalizzandosi su tre categorie problematiche: similitudini anormali, similitudini implicite e dissimilitudini. La prima categoria così individuata riguarda le similitudini mancanti, in tutto o in parte, di particelle di correlazione, ossia quelle che Maldina definisce con modalizzazione parziale o nulla. Questa mancanza di uno dei connettivi «pone in una particolare situazione d'indipendenza i due termini della similitudine»²⁹, come nell'esempio suggerito, in cui il figurato è addirittura sintatticamente separato dal figurante:

Io vidi per le coste e per lo fondo
 piena la pietra livida di fóri,
 d'un largo tutti e ciascun era tondo.
 Non mi parean men ampi né maggiori
 che que' che son nel mio bel San Giovanni,
 fatti per loco d'i battezzatori;
 (*Inf. XIX*, vv. 13-18)

La seconda categoria, invece, la si riscontra quando i due termini tendono ad unirsi, «cosicché la imagine diventa, per la completa aderenza dei termini analogici, tutt'uno con la idea³⁰». Sacchetto cita due esempi, in cui il secondo è indicato come metafora:

Poi, sì cantando, quelli ardenti soli
 si fuor girati intorno a noi tre volte,
come stelle vicine a' fermi poli,
 (*Par. X*, vv. 76-78)

Poi, con dottrina e con volere insieme,
 con l'officio apostolico si mosse
quasi torrente ch'alta vena preme;
 (*Par. XII*, vv. 97-99)

Ci permettiamo, in proposito, un parere discordante rispetto allo studioso. Come si vedrà in seguito, abbiamo incluso i due esempi precedenti tra le similitudini *per brevitatem* parzialmente modalizzate (poiché sia quest'uso del *come* sia del *quasi* è ritenuto sufficiente come connettivo demarcante il figurante), entrambe ben lontane da una deriva metaforica, la quale invece si può riscontrare, ad esempio, in *Paradiso XXVI* (vv. 10 - 12):

²⁷ N. Maldina, *Osservazioni sulla struttura*, 2009, p. 82 - 83.

²⁸ ALEARDO SACCHETTO, *Similitudini e dissimilitudini*. «Giornale dantesco», XXVIII, 1925, p. 274-281

²⁹ A. Sacchetto, *Similitudini e dissimilitudini*, p. 275

³⁰ *Ivi.*, p. 276

perché la donna che per questa dia
region ti conduce, ha ne lo sguardo
la virtù *cliebbe* la man d'Anania.

Ci troviamo d'accordo, invece, con la terza categoria, dedicata alle dissimilitudini, in cui non c'è un paragone per somiglianza, bensì per differenza, come nei rumori del XXXI dell'*Inferno*:

ma io senti' sonare un alto corno,
tanto ch'avrebbe ogne tuon fatto fioco,
(vv. 12-13)

Non fu tremoto già tanto rubesto,
che scotesse una torre *così* forte,
come Fialte a scuotersi fu presto.
(vv. 106-108)

O ancora nella rapidità dell'avvampare delle fiamme nel XXIV dell'*Inferno*:

Né O sì tosto mai *né* I si scrisse,
com'el s'accese e arse,
(vv. 100-101)

Accanto alla struttura, vi sono poi le questioni contenutistiche e interpretative, riguardanti la funzione delle similitudini. Senza pretendere di essere esaustivi sulla bibliografia al riguardo in questa sede³¹, segnaliamo l'unico regesto completo di tutte le similitudini individuate da Luigi Venturi, risalente al 1874, dal titolo *Le similitudini dantesche ordinate, illustrate e confrontate*.³² Venturi individua 221 similitudini nel *Paradiso*, 207 nel *Purgatorio*, e 169 nell'*Inferno*, con una distribuzione nei canti tutt'altro che omogenea. L'autore si preoccupa di fornire una spiegazione per ogni similitudine, che guardi ai soggetti coinvolti e ai richiami con l'antichità classica, le Sacre Scritture e i Padri della Chiesa, e anche un indice tematico, ma tralascia di raccogliere organicamente tutte le osservazioni che da una simile raccolta possano derivare. Luca Serianni³³, basandosi sui dati di Venturi, nota come nel *Purgatorio* i primi undici canti contengano 56 similitudini, nei successivi undici ve ne siano altre 50, per poi raggiungere il numero di 100 solo negli ultimi undici canti, dove a Dante viene dischiuso il Paradiso Terrestre³⁴. È un dato importante, perché rivela come l'aumento dell'uso delle similitudini sia legato alla complessità della materia, che, più ci si approssima a Dio, più si fa complessa, passando da un piano puramente esperienziale come nell'*Inferno*, ad uno concettuale e mistico come nel *Paradiso*. Dei vari modi di raggruppare le similitudini, ossia secondo un criterio formale, «secondo il modulo con cui viene introdotto il secondo elemento della comparazione»³⁵, oppure «quello di distinguerle secondo i vari campi dai quali è attinta la materia del raffronto»³⁶, o ancora « quello

³¹ Si rimanda alla tesi magistrale *Le similitudini nella Divina Commedia. Creazione di un'ontologia codificata secondo il markup language TEI*, disponibile su Academia.edu.

³² Precedente a Venturi, segnaliamo G.J. Franciosi, *Dell'evidenza dantesca studiata nelle metafore, nelle similitudini e ne' simboli*, precedente di appena due anni, che suddivideva le similitudini in tre gruppi: quelle "tratte dalle cose inanimate", quelle "tratte dai bruti", e quelle "tratte dall'uomo e dalle manifestazioni dell'umana natura". Esiste anche l'elenco di similitudini stilato da Carlo D'Aquino nel 1707, finalizzato ad una traduzione in latino delle stesse, e un'edizione Cartallier del 1837 dal titolo *Similitudini: tratte dalle tre cantiche della Divina Commedia*, regesti che sono stati visionati, ma non presi in considerazione, vista l'assenza di sistematizzazione e l'approssimazione della raccolta.

³³ L. Serianni, *Sulle similitudini*, 2012. Questo contributo si pone come pietra miliare nello studio delle similitudini dantesche, poiché fornisce una rassegna critica di tutti gli studi più rilevanti anche recenti, rielaborandoli però alla luce di una sapiente sistematizzazione dei contenuti.

³⁴ L. Serianni, *Sulle similitudini*, p. 27

³⁵ Cfr. A. Pagliaro, *Similitudine*

³⁶ *Ibidem*

fondato sulla diversa natura del primo termine, cioè del dato che la s. è chiamata a porre in evidenza nei suoi particolari caratteri»³⁷, Venturi sceglie il secondo, e, così facendo, distingue dieci serie, nell'ordine: I) il cielo e le sue apparenze; II) l'aria e i suoni; III) il fuoco e i metalli infocati; IV) l'acqua e le sue trasformazioni; V) la terra, le piante e i fiori; VI) i raggi e i colori; VII) l'uomo e le sue operazioni corporee, morali e intellettuali; VIII) gli animali; IX) numero, tempo, spazio, altezza e arduità; X) Bibbia, mitologia, storia, tradizioni ecc.

Come fa notare Pagliaro³⁸, i nove decimi si riferiscono a dati reali, sensitivi, anche quando si tratta del tempo o dello spazio, mentre il dato culturale è piuttosto circoscritto rispetto al resto. Questo fatto è rilevante non solo per l'interpretazione del poema, ma anche perché è in grado di svelare dei dettagli biografici di Dante, dal momento che «da un lato, risulta illuminata la sua posizione nei confronti del mondo della natura e di quello degli uomini; dall'altro, le similitudini di origine colta e letteraria aprono uno spiraglio sulla formazione intellettuale e su indirizzi e predilezioni nei confronti della tradizione colta.»³⁹ Appartiene ad Enzo Noè Girardi l'aver dedotto dalla classificazione di Venturi che «l'unica [serie] che contenga esclusivamente similitudini appartenenti al *Paradiso* è quella delle "scienze", divisa nelle quattro sottocategorie di "dialettica", "geometria", "aritmetica" e "discepoli"⁴⁰, a cui si possono aggiungere altre similitudini delle altre serie che però si prestano ad essere raggruppate sotto l'etichetta di "dialettica". Questo comporta che il dominio principale delle similitudini della prima metà del *Paradiso* sia riferibile alle arti del Quadrivio e all'ultima arte del Trivio, con un evidente richiamo all'enciclopedismo del secondo trattato del *Convivio*.

Girardi, in un contributo comprensivo di tutta l'opera (senza tuttavia segnalare le similitudini ad una ad una), stabilisce un raggruppamento delle similitudini considerando dati meno empirici (ossia non in base al primo o al secondo termine), per cui, dopo aver specificato nelle similitudini non c'è un *verum* paragonato a un *factum*, ma tutto è *factum*, sebbene sia descritto come *verum*, individua tre possibili gruppi di similitudini. Il primo contiene le «verticali o soggettive», ossia quelle che coniugano gli atteggiamenti del pellegrino in relazione al viaggio, con la struttura dinamica del poema, per cui ne faranno parte tutte quelle che descrivono lo stato interiore di Virgilio e delle anime e gli stati conoscitivi di Dante. Il secondo gruppo contiene invece le similitudini «orizzontali o oggettive», che collegano la dimensione statica del poema con la descrizione dei regni e di ciò che accade. Descrivono la gradualità dell'ascesa dall'umano al divino, gradualità espressa non solo dai contenuti (cose visibili nell'*Inferno*, cose relative alla sfera interiore nel *Purgatorio*, cose simboliche nel *Paradiso*), ma anche dallo scopo, che tende a riguardare il mezzo nell'*Inferno*, e il fine nel *Purgatorio* e *Paradiso*, al punto tale da far fondere i due termini di comparazione. Infine il terzo gruppo, ovvero quello delle similitudini «paradisiache o del divino», muovono la loro esistenza dal fatto che Dio stesso è similitudine, dunque tutte le similitudini che lo rappresentano si ritrovano ad essere una similitudine 'al quadrato', sia retoricamente, sia come segno linguistico. Il *tertium comparationis* diviene immanente, viene determinato dall'immagine intrecciata-che a volte rende anche il paragone in maniera erronea-dei due termini, affinché questa caratteristica delle similitudini paradisiache venga assunta come rappresentazione della compresenza della diversità e dell'unità del *Paradiso*, dove tutto il molteplice confluisce nell'Uno e lì trova il suo significato. Da questo si deduce come la similitudine dantesca sia ben lungi dall'essere un mero fatto di *ornatus*, bensì rivesta anche un valore etico-religioso.

Una classificazione delle similitudini può passare anche attraverso l'individuazione della loro funzione all'interno del canto, e, talora, nella cantica, come sostiene Pagliaro⁴¹, secondo cui

³⁷ *Ibidem*

³⁸ *Ibidem*

³⁹ *Ibidem*

⁴⁰ ENZO NOÈ GIRARDI, *Le similitudini nella Divina Commedia*, «Nuovi studi su Dante», Milano, Ed. di Teoria e Storia letteraria, 1987, p. 140

⁴¹ Cfr. A. Pagliaro, *Similitudini*

avremo così una similitudine ‘descrittiva’, che sfrutta l’analogia con il mondo reale per caratterizzare e lasciar immaginare meglio il regno oltremondano, oppure una similitudine ‘esplicativa’, che «mira a rendere apprendibile o, comunque, chiara, mediante il riferimento a un fatto di esperienza, una nozione astratta, come una norma etica o un sapere scientifico», e che tra tutte è quella che «più si lega e fa corpo con il tessuto narrativo».

Seguendo una scia che muove sempre più verso sottintesi allegorici, un lavoro abbastanza recente che lascia emergere un’interpretazione allegorica delle similitudini è quello di Varela-Portas de Orduña⁴² che afferma, rifacendosi agli studi di Lopez Cortezo, che ogni similitudine ha sempre un senso allegorico, il quale «non è una vaga associazione e nemmeno una corrispondenza fossilizzata, ma, al contrario, è un’allegoria analitica in cui ogni elemento del ‘quadretto’ ha un preciso significato non letterale, e in cui ci sono elementi impliciti che rinviano anche a questo significato allegorico»⁴³. Questo assunto è suggerito dalla dismisura verbale delle similitudini e dal loro essere slegate dagli altri elementi testuali. Siccome, è stato detto, nulla è lasciato al caso, si tratterà di un’«allegoria analitica», ossia misurata e razionale, capace di rendere polisemica una similitudine, che dunque non può essere compresa se non riferendola al suo contesto. Uno studio altrettanto incentrato sull’allegoria che si trova alla base dei processi retorici danteschi è anche quello di Monica Cerroni⁴⁴. Nell’analizzare le figure dell’analogia, ossia la metafora e la similitudine, individua diverse funzioni per quest’ultima, quali:

- ‘narrativa’, ossia gli elementi di una similitudine sono funzionali ad introdurre l’allegoria della narrazione (ad esempio, la selva introduce all’aldilà, le gru descrivono il moto e introducono alla lirica cortese...)⁴⁵;
- ‘dottrina’, che si ha quando la descrizione ricalca delle immagini delle Sacre Scritture (come il messo celeste che arriva alla città di Dite, e, attraverso il dettaglio fonico del rombo, si sottintende la messa in fuga di tutti i demoni);
- ‘etica’, che si può rilevare quando il figurante richiama il contrappasso del canto (ne sono esempi la similitudine dei cani per gli usurai, o dei frati per gli ipocriti, visto che la maggior parte delle anime ivi contenute appartenevano al clero);
- la funzione di «simmetria tra mondo e oltremondo», invece, avviene quando si stabilisce un legame con qualcosa di quotidiano, che rimandi al suo significato (come l’accostamento tra i buchi dei simoniaci e i battezzatori);
- il «rimando alla realtà del viaggio» (come Guido da Montefeltro che viene ingannato dalla sua stessa frode, o Perillo dal bue siciliano da lui ideato);
- la funzione di “riuso del mito e costruzione del *mythos* della Commedia” si osserva quando Dante attribuisce ad episodi mitici una verità e una corrispondenza con la sua realtà infernale, oppure pone in relazione dei personaggi mitici (come Vanni Fucci con la fenice), oppure cristianizza un mito pagano;

⁴² JUAN VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, *Introducción a la semántica de la Divina Commedia: teoría y análisis del *simil**, Alpedrete, Ediciones de La discreta, 2002. Il contenuto di questo testo è stato desunto da una traduzione in italiano degli atti di un convegno al quale l’autore partecipò, dal titolo *Le similitudini della “Commedia”: bilancio e prospettive*. («Per correr miglior acque...», Atti del Convegno di Verona-Ravenna, 1999, tomo II). Inoltre, come ulteriore supporto, è stata utilizzata la recensione italiana di Raffaele Pinto, pubblicata sulla rivista online «Tenzione», n° 4 (2003), pp. 305 - 308.

⁴³ J. Varela-Portas de Orduña, *Introducción*, p. 1114

⁴⁴ MONICA CERRONI, *‘Li versi strani’. Forme dell’allegoria nella Commedia di Dante*. Pisa, ETS, 2003

⁴⁵ Cfr. J. Valera-Portas, *Introducción*

- la funzione di «rimando alla verità-corrispondenza», che trova un esempio nelle anime purganti: come chi desidera ascoltare si accalca, così quelle anime si stringono intorno al traghettatore.

Considerando quanto riportato finora, si potrebbe pensare ad una classificazione delle similitudini secondo molteplici aspetti. Il più efficace da un punto di vista rappresentazionale, pensando alle attuali risorse digitali, è senz'altro quello strutturale. In un'ontologia computazionale, infatti, è necessario organizzare le componenti, o *entità*, «into *concepts* and *relations*, being represented, respectively, by unary and binary predicates.»⁴⁶ Sono questi *concetti* (ossia gli elementi che fanno parte di un'ontologia) e queste *relazioni* (ossia i rapporti tra elementi) che hanno bisogno di essere esplicitati e adattati ad un linguaggio *formale*, quale quello di un calcolatore. Una rappresentazione formale ha bisogno di un linguaggio *esplicito*, ossia che elimini ogni ambiguità di significato o relazione, per cui il primo passo verso una sistematizzazione delle similitudini deve essere l'assunzione di un punto di vista, che formalmente parlando diviene una *concettualizzazione*, ossia «una vista astratta e semplificata del dominio di interesse»⁴⁷. Il grande vantaggio che un'ontologia digitale porta con sé, nonostante tutti i limiti che pone dappprincipio, è quella di poter gestire facilmente amplissimi *corpora* che possono essere analizzati anche in momenti differenti, permettendo di tornare sui propri passi per correzioni, aggiornamenti o ampliamenti, i quali entrano a far parte della risorsa in maniera organica (non come i sistemi attuali cartacei, che prevedono la pubblicazione di volumi aggiuntivi per gli aggiornamenti). Il cartaceo, in quanto canale tangibile d'informazione, non potrà mai essere rimpiazzato dagli strumenti digitali, tuttavia, soprattutto per i progetti più complessi, un supporto digitale può elevare immensamente il valore di una ricerca⁴⁸. Siccome, tuttavia, è piuttosto complicato e laborioso utilizzare gli attuali strumenti per ontologie digitali (come OWL o RDF), si è deciso di lasciare da parte, per il momento, una lavoro di tipo interpretativo, preferendo iniziare da una classificazione delle similitudini su base strutturale, con conseguente marcatura in XML, sicuramente più abbordabile in termini di tempo, e dalla consultabilità molto più snella. Questo linguaggio formale, adottato da un progetto di standardizzazione di linguaggi di marcatura, ovvero la *Text Encoding Initiative* (TEI), presenta la possibilità di strutturare un testo come una gerarchia di concetti (elementi), riducendo le relazioni a degli attributi che possono far parte degli elementi, senza assegnare a questi elementi alcun significato⁴⁹.

Con questa consapevolezza, e a seguito degli studi esposti nei precedenti capitoli, si è giunti ad isolare non più 597 similitudini in totale (come si evinceva dal regesto di Venturi), bensì 669, di cui 200 nell'*Inferno*, 224 nel *Purgatorio*, e 245 nel *Paradiso*. Se di tanto in tanto è possibile che sia capitato di trovare una similitudine non indicizzata, altre volte, per esigenze relative alla classificazione prescelta, si è deciso di non indicare come un'unica similitudine un insieme di versi contigui che ne contenevano molteplici, oppure di non riconoscere come tale, ma piuttosto come metafora, perifrasi, o simili, altri passi indicati come similitudini. Da qui la differenza nel numero fra i due elenchi di similitudini. Il criterio basilare seguito per ontologizzare le similitudini non ha guardato al contenuto del figurante (dunque all'ambito del paragone), come fatto da

⁴⁶ NICOLA GUARINO, *What is an ontology?*, 2009,

http://iaoa.org/isc2012/docs/Guarino2009_What_is_an_Ontology.pdf, p. 2 (14/09)

⁴⁷ TOMMASO DI NOIA, *Semantic Web. Tra ontologie e Open Data*, Milano, Apogeo, 2013, p. 20

⁴⁸ Si pensi agli atlanti linguistici: attraverso gli ipertesti, sarebbe possibile caricare filmati e audio per la pronuncia di termini dialettali, da accompagnare alla notazione IPA, oltre che aggiungere cartine interattive, indicizzare i fenomeni linguistici più facilmente, e molto altro.

⁴⁹ Come riporta FABIO CIOTTI (*Il testo e l'automa. Saggi di teoria e critica computazionale dei testi letterari*, Roma, Aracne, 2007), se si nomina un elemento <title> per codificare un titolo, oppure lo si chiama <blob>, per XML sarà perfettamente equivalente, non associando ai nomi un significato, che invece, se fosse, invaliderebbe la seconda scelta.

Venturi, bensì alla struttura complessiva della figura esprimente un paragone, per cui si è preferito individuare delle tipologie di similitudini, indicarne i termini di paragone, marcarne i connettivi grammaticali, e talvolta segnalare qualche figura retorica saliente, a scopo più di sperimentazione dello strumento che non di effettiva analisi pratica. Secondo questi presupposti, quindi, le tipologie di similitudini riscontrabili sono:

- similitudini *per brevitatem*: costituiscono il gruppo più numeroso, e comprendono tutte le similitudini d'estensione pari o inferiore ad una terzina;
- similitudini *per conlationem*: vi rientrano tutti i paragoni più articolati, quelli che vedono il figurante e il figurato ben descritti, talvolta molto ampliati, al punto da richiamare le similitudini "tipo quadretto" dell'Eneide;
- dissimilitudini: questa categoria raggruppa tutti i paragoni basati su una differenza, anziché una somiglianza, per cui è caratterizzata molto di frequente dalla presenza di negazioni;
- pseudo-similitudini: raggruppano tutte le similitudini in cui il figurato si presenta come una semplice affermazione (del tipo "io stava come..."), senza ulteriore caratterizzazione, al punto da dipendere in tutto dal figurante, che lo completa sintatticamente e gli dona significato;
- similitudini multiple: questa categoria, assai particolare, designa un 'sistema' di similitudini, poiché all'interno di una similitudine principale (appartenente ad una delle quattro tipologie sopra descritte) possono trovarsi incluse delle altre, secondarie, legate a qualche elemento della principale.

A queste, si aggiunge un'ulteriore categoria, denominata 'similitudini adiacenti', che segnala, all'interno della marcatura, una serie di similitudini consequenziali, più o meno legate tra loro da rapporti di richiamo, ampliamento o simili, tuttavia notevoli per la loro posizione ravvicinata. La differenza fondamentale rispetto alle similitudini multiple, tuttavia, è quella di non essere incluse le une nelle altre, pur coesistendo, talvolta, all'interno dello stesso periodo. La marcatura indica anche altri elementi notevoli interni alla struttura, di cui i connettivi grammaticali sono senz'altro i più importanti. I più usati sono gli avverbi e gli aggettivi comparativi *come ... così, tale ... quale, sì* (in luogo di *così*), il *che* polivalente, esprime tanto un paragone quanto una subordinata (perlopiù una relativa impropria o una comparativa⁵⁰), aggettivi correlativi *quanto ... tanto*, i comparativi di maggioranza espressi con *più che*, e le negazioni *non, non ... mai*, infine altre locuzioni come *a guisa di/che, non altrimenti, non credo che*, che ricorrono abbastanza spesso, oppure altre espressioni con una sola occorrenza, comunque veicolanti una similitudine.⁵¹ Queste espressioni, nonché l'uso dei verbi *parere* e *sembrare*, sostiene Lansing⁵², sono inserite laddove la similitudine non è modalizzata, per fornire un'indicazione al lettore circa la sua presenza, ad esempio in *Purg. XXIII* (v. 31):

parean l'occhiaie anella senza gemme.

La posizione che i connettivi occupano nella similitudine (perlopiù ad inizio verso, a volte rilevata sia perché il termine di paragone non è posto a inizio verso, sia per isolare degli elementi semanticamente rilevanti nella similitudine), sebbene possa rivestire un ruolo importante

⁵⁰ Per un'analisi del periodo accurata ed estesa a tutta la *Divina Commedia*, si rimanda al progetto *Dante Search*, curato dal prof. Tavoni dell'Università di Pisa.

⁵¹ Cfr. R. Lansing, *From image to idea*, pp. 17 - 18, in cui si dice anche che «a good number of similes establish similitude by means of an unconventional expression or term».

⁵² R. Lansing, *From image to idea*, p. 22

soprattutto per il significato complessivo della similitudine, non è stata marcata, al momento. Esaminiamo ora le varie categorie, corredate da esempi esplicativi.

Le similitudini *per brevitatem* sono le più numerose tra le varie tipologie riscontrate, permeano il testo in ogni dove, e probabilmente avrebbero incontrato il favore anche dei trattatisti medievali, visto che non interrompono affatto la narrazione, bensì la rendono più chiara. Questo perché assai di frequente queste brevi similitudini si trovano ad esplicitare una caratteristica fisica, un gesto, uno sguardo, talvolta in un emistichio, come:

Nasce per quello, *a guisa di* rampollo,
a piè del vero il dubbio;
(*Par. IV*, vv. 130-131)

E Ciriatto, a cui di bocca uscia
d'ogne parte una sanna *come* a porco,
(*Inf. XXII*, vv. 55-56)

Talvolta in un verso:

rimirando intorno
come colui che nove cose assaggia.
(*Purg. II*, vv. 53-54)

ciascun saria di color vinto,
come dal suo maggiore è vinto il meno.
(*Purg. VII*, vv. 77-78)

O in un'intera terzina⁵³:

Nel suo aspetto *tal* dentro mi fei,
qual si fé Glauco nel gustar de l'erba
che 'l fé consorto in mar de li altri dèi.
(*Par. I*, vv. 67-69)

e sì *come* saetta che nel segno
percuote pria che sia la corda queta,
così corremmo nel secondo regno.
(*Par. V*, vv. 91-93)

Emerge subito la differenza di modalizzazione tra i primi quattro esempi, in cui vi è una modalizzazione parziale (il connettivo è infatti riservato al solo figurante) e gli ultimi due, in cui vi è invece una modalizzazione piena (*tal ... qual, sì come ... così*). Si veda, infine, la primissima similitudine di tutta l'opera, in cui in due emistichi si racchiude sia la caratteristica del figurato (l'amarazza della "selva" precedentemente nominata), sia la comparazione (ad un grado di maggioranza) con la morte, che si ritrova ad essere soltanto "poco più" amara di quella:

Tantè amara *che* poco è più morte;
(*Inf. I*, v. 7)

Le similitudini *per conlationem* hanno una struttura analoga a quelle più brevi, con l'ovvia differenza che il figurante ed il figurato sono spesso molto estesi, arrivando a costituire anche una

⁵³ Ribadiamo come non vi sia una regola condivisa che stabilisca quali debbano essere considerate similitudini *per brevitatem*: Lansing, ad esempio, sostiene che questo tipo di similitudine «occupies usually no more than a single verse, while the extendend *per collationem* simile has a characteristic length of two, sometimes three, tercets» (R. Lansing, *From image to idea*, p. 32). Siccome però tra similitudini che occupano un verso e quelle che occupano due terzine, vi sono numerosissimi casi di misure mediane, abbiamo deciso di considerarle *per brevitatem* fino ad una terzina, oltre *per conlationem*.

pausa narrativa. Queste lunghe similitudini, oltre ad un'elevata poeticità, hanno una gran rilevanza semantica e allegorica all'interno dei canti, e possono essere poste in apertura di canto, oppure posizionate in snodi cruciali della narrazione. La loro estensione spazia da un minimo di quattro versi, fino ad un massimo di dodici versi:

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

Come quando la nebbia si dissipa,
 lo sguardo a poco a poco raffigura
 ciò che cela 'l vapor che l'aere stipa,
così forando l'aura grossa e scura,
 più e più appressando ver' la sponda,
 fuggiemi errore e cresciemi paura;
 (*Inf.* XXXI, vv. 34-39)

Questi due esempi hanno i due termini di paragone che occupano una terzina ciascuno, il figurante precede il figurato, entrambi sono modalizzati ed hanno i connettivi (i correlativi come...così, qual...tal) ben in vista, a inizio verso. È prassi, inoltre, che «in concomitanza delle similitudini il periodare dantesco si fa gerarchizzato al massimo, coprendo un'escursione di subordinate sia antecedenti che “a destra” difficilmente rinvenibili altrove»⁵⁴, caratteristica diffusa nelle similitudini per conlationem, che racchiudono molte delle caratteristiche del periodo dantesco maturo. Vi sono poi casi di più figuranti per un figurato, o viceversa:

Quali Fianminghi tra Guizzante e Bruggia,
 temendo 'l fiotto che 'nver' lor s'avventa,
 fanno lo schermo perché 'l mar si fuggia;
 e *quali* Padoan lungo la Brenta,
 per difender lor ville e lor castelli,
 anzi che Carentana il caldo senta:
 a *tale* imagine eran fatti quelli,
 tutto che né sì alti né sì grossi,
 qual che si fosse, lo maestro félli.
 (*Inf.* XV, vv. 4-12)

In entrambe le tipologie di similitudini, altre espressioni che veicolano una comparazione di uguaglianza, e che si alternano (sebbene con minori occorrenze) all'utilizzo del *come* o del *così*, sono i verbi *parere* e *simigliare* (o *somigliare*), l'avverbio *similmente*, la locuzione *simile a*, il sostantivo *sembiante*, analogo all'uso di *sembrare*, o i connettivi ‘impropri’ come il *che* polivalente e il *quasi*⁵⁵:

Con l'ali aperte, *che* *parean* di cigno,
 volseci in sù colui che si parlonne
 tra due pareti del duro macigno.
 (*Purg.* XIX, vv. 46-48)

⁵⁴ ELENA LANDONI, *La grammatica come storia della poesia. Un nuovo disegno storiografico per la letteratura italiana delle origini attraverso grammatica, retorica e semantica*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 322

⁵⁵ Cfr. R. Lansing, *From image to idea*, pp. 28 - 29, in cui si precisa la funzione del *quasi*, inteso diversamente da Pagliaro, il quale lo ritiene uno strumento per esprimere un'analogia parziale, non completa, tra figurante e figurato. Lansing sostiene che, poiché esistono utilizzi molto vari, a volte corrispondenti ad un *come*, non è possibile limitare l'uso del *quasi* ad un fatto di significato, piuttosto sarà un espediente poetico, non di rado accompagnato da figure retoriche come l'allitterazione.

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, vv. 112-117)

Così a sé e noi buona ramogna
quell'ombre orando, andavan sotto 'l pondo,
simile a quel che talvolta si sogna,
(*Purg.* XI, vv. 25-27);

e *simigliante* poi a la fiammella
che segue il foco là 'vunque si muta,
segue lo spirto sua forma novella.
(*Purg.* XXV, vv. 97-99);

e vidi gente per lo vallon tondo
venir, tacendo e lagrimando, al passo
che fanno le letane in questo mondo.
(*Inf.* XX, vv. 7-9)

Sicura, *quasi* rocca in alto monte,
(*Purg.* XXXII, v. 148)

E avvegna ch'io fossi al dubbiar mio
li *quasi* vetro a lo color ch'el veste,
(*Par.* XX, vv. 79-80)

Una locuzione ampiamente utilizzata, che equivale al come, è anche *non altrimenti*, espressione che veicola nella sua formulazione una litote:

Come in lo specchio il sol, *non altrimenti*
la doppia fiera dentro vi raggiava,
or con altri, or con altri reggimenti.
(*Purg.* XXXI, vv. 121-123)

Nella categoria delle 'dissimilitudini' rientrano tutte le similitudini che presentano una negazione, allo scopo di determinare un figurato per differenza o alterità rispetto al figurante, anche se è opportuno sottolineare come «not all similes built on the negative may be said to emphasize an idea of negation»⁵⁶. Alcuni esempi:

Né O sì tosto mai *né* I si scrisse,
*com*el s'accese e arse,
(*Inf.* XXIV, vv. 100-101)

Maremma *non cred'io che tante* n'abbia,
quante bisce elli avea su per la groppa
infin ove comincia nostra labbia.
(*Inf.* XXV, vv. 19-21)

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

⁵⁶ R. Lansing, *From image to idea*, p. 27

Non fu tremoto già tanto rubesto,
che scotesse una torre *così* forte,
come Fialte a scuotersi fu presto.
(*Inf.* XXXI, vv. 106-108)

Queste dissimilitudini, tutte tratte dall'*Inferno* ove sono più numerose, sono state scelte perché portavoce dei connettivi e delle strutture sintattiche più usati: *né ... come, non credo che* come espressione introduttiva dei correlativi *tante ... quante, mai non o non mai*, a volte inframmezzati anche da altre parti del discorso, *sì, così* e *come*. Si segnalano anche un paio di locuzioni che esplicitano l'inserimento di una forma di comparazione, quali *d'aequar sarebbe nulla, e nessun volar pareggia*, oltre che l'uso di *men* o *più* per forme di comparazione. Più complessa la seguente dissimilitudine, in cui si ritrova un doppio figurante per un solo figurato, tutti esprimenti la rapidità impareggiabile del movimento delle anime purganti:

Vapori accesi *non* vid'io *si* tosto
di prima notte *mai* fender sereno,
né, sol calando, nuvole d'agosto,
che color *non* tornasser suso *in meno*,
(*Purg.* V, vv. 37-40)

Con una similitudine *per brevitàem* immediatamente successiva, arricchita da un'allitterazione in 's' e dalle espressioni 'scorre' e 'senza freno', si continua ad insistere sulla loro rapidità:

come schiera che scorre senza freno.
(*Purg.* V, v. 42)

che 'l muover suo *nessun* volar *pareggia*.
(*Purg.* II, v. 18)

Si vede come Dante tenda a far uso delle dissimilitudini laddove vuole comunicare una caratteristica iperbolica, straordinaria, che non può essere racchiusa in un paragone di uguaglianza, maggioranza o minoranza, ma non può proprio sperare in un termine di paragone azzeccato.

Quando accade di avere un figurato del tutto indeterminato, privo di caratterizzazione, bisognoso di un figurante che prontamente, più che paragonarlo a qualcosa, lo descriva e lo determini, si passa allora da una dissimilitudine ad una pseudo-similitudine. Lansing, in proposito, sottolinea come:

there is no point of similarity toward which the vehicle and tenor converge; rather, an exact identity between the two terms obtains. [...] However, the purpose of the pseudosimile is not to establish precision of correspondence between two entities but to create in the image of the simile a sense of the universal and the generic in human experience.³⁷

Eccone un paio di esempi, tratti dal XIX canto dell'*Inferno*, e quasi consecutivi:

Io stava *come* 'l frate che confessa
lo perfido assessin, che, poi ch'è fitto,
richiama lui per che la morte cessa.
(vv. 49-51)

Tal mi fec'io, *quai* son color che stanno,

³⁷ R. Lansing, *From image to idea*, p. 30

per non intender ciò ch'è lor risposto,
quasi scornati, e risponder non sanno.
(vv. 58-60)

Nella prima pseudo-similitudine troviamo una modalizzazione parziale, per cui il figurato è il solo 'io stava', e il figurante, introdotto dal *come*, occupa il resto della terzina. Nella seconda, invece, si hanno i correlativi *tal...quai*, che modalizzano entrambi i termini di paragone. Meno intuitive invece sono le due seguenti:

Con quel furore e con quella tempesta
ch'escono i cani a dosso al poverello
che di subito chiede ove s'arresta,
usciron quei di sotto al ponticello,
(*Inf.* XXI, vv. 67-70)

E se ben ti ricordi e vedi lume,
vedrai te *somigliante a* quella inferma
che non può trovar posa in su le piume,
ma con dar volta suo dolore scherma.
(*Purg.* VI, vv. 148-151)

La prima, non modalizzata, presenta un figurato poco più esteso dell'espressione del tipo 'io stava', ossia «usciron quei di sotto al ponticello», che tuttavia non contiene il minimo accenno al modo con cui fuoriescono, descritto invece dal figurante. Nella seconda, anziché esserci un 'io' che si riferisce a sé stesso, c'è un 'tu', per cui il figurato è 'vedrai te', seguito dal connettivo *somigliante a*. Un esempio di pseudo-similitudine pienamente modalizzata, invece:

Ma *si com'elli* avvien, s'un cibo sazia
e d'un altro rimane ancor la gola,
che quel si chere e di quel si ringrazia,
così fec'io con atto e con parola,
(*Par.* III, vv. 91-94)

La seguente, invece, è di dubbia interpretazione:

Per ch'io mi volsi, e vidimi davante
e sotto i piedi un lago che per gelo
avea di vetro e *non* d'acqua *sembiante*.
Non fece al corso suo *si* grosso velo
di verno la Danoia in Osterlicchi,
né Tanai là sotto 'l freddo cielo,
com'era quivi; che se Tambernicchi
vi fosse sù caduto, o Pietrapana,
non avria pur da l'orlo fatto cricchi.
(*Inf.* XXXII, vv. 22-30)

La prima terzina è indubbiamente una similitudine *per brevitatem*, mentre la successiva è sospesa tra una dissimilitudine, per via del paragone attraverso negazioni, e una pseudo-similitudine, poiché il figurato è limitato a «com'era quivi». Nella marcatura, nonostante le perplessità, è stata indicata come dissimilitudine, poiché il figurato, sebbene non illustrato all'interno del periodo, è tuttavia ben rappresentato nella similitudine *per brevitatem* che la precede, annullando di fatto la caratteristica principale di una pseudo-similitudine, che vuole un figurato interamente determinato da un figurante.

Una concatenazione di questo tipo ha fatto sorgere l'esigenza di un'ulteriore categoria di similitudini, che indichi la presenza di una costruzione nidificata di figuranti e figurati, gli uni negli altri: si tratta delle 'similitudini multiple' e di quelle 'adiacenti'. Riportiamo un altro esempio:

E *qual* colui che si vengìo con li orsi
vide 'l carro d'Elia al dipartire,
quando i cavalli al cielo erti levorsi,
che nol potea sì con li occhi seguire,
ch'el vedesse altro che la fiamma sola,
sì come nuvoletta, in sù salire:
tal si move ciascuna per la gola
del fosso, ché nessuna mostra 'l furto,
e ogni fiamma un peccatore invola.
(*Inf.* XXVI, vv. 34-42)

La necessità di isolare questo gruppo di similitudini è nata sia dalla critica, che talvolta le cita, sia da un'esigenza interpretativa, poiché, se si dovesse discutere della funzione della similitudine soprastante, avrebbe senso riferirsi a quella più ampia, non alle due in essa annidate. Un altro problema di questa tipologia è legato alla codifica testuale: indicare che le *similitudini multiple* sono una sovracategoria che attinge dalle altre, infatti, richiederebbe l'utilizzo di un'ontologia vera e propria, e non soltanto di una gerarchia, poiché sarebbe necessario definire delle relazioni tra concetti più profonde del semplice 'A è un sottogruppo di B'. Alla fine, il problema è stato ovviato da un punto di vista funzionale attraverso l'elemento <joinGrp/> ("join group"), che si presenta come un insieme contenitore di altri elementi <join/>, ma non da un punto di vista semantico.

Il caso delle similitudini adiacenti è analogo: vi sono dei casi in cui, per arricchire una descrizione, vengono affiancate una serie di similitudini di varia natura, talvolta inserite nello stesso periodo (ma riferite ad elementi diversi, tanto da non poter essere considerate multiple), molto spesso appartenenti a periodi diversi. Si vedano ad esempio:

Qual dolor fora, se de li spedali
di Valdichiana tra 'l luglio e 'l settembre
e di Maremma e di Sardigna i mali
fossero in una fossa tutti 'nsebre,
tal era quivi, e *tal* puzzo n'usciva
qual suol venir de le marcite membre.
(*Inf.*, XXIX, vv. 46-51)

Si ritrovano qui una pseudo-similitudine (*qual ... tal*) e una similitudine *per brevitatem* (*tal ... qual*), con i termini di paragone posti a chiasmo, introdotti dagli stessi correlativi. Non hanno, tuttavia, soltanto un legame di tipo retorico, bensì anche semantico, poiché la similitudine finale, benché non inclusa nella precedente, ne specifica un'ulteriore caratteristica. Ancora, le bellissime similitudini che ritraggono Brunetto Latini che corre verso il suo gruppo di dannati:

Poi si rivolse, e *parve* di coloro
che corrono a Verona il drappo verde
per la campagna; e *parve* di costoro
quelli che vince, *non* colui che perde.
(*Inf.* XV, vv. 121-124)

Attualmente si sta lavorando per la creazione di una pagina online che permetta di interrogare il *corpus* di similitudini, in modo tale da non demandare unicamente al regesto di Venturi la possibilità di avere sotto mano tutte le similitudini dantesche. Il proposito più allettante, tuttavia, è quello di riuscire a creare una vera ontologia delle similitudini dantesche, attraverso

metodi e strumenti digitali poi estendibili anche alle altre figure retoriche. Al momento, un primo tentativo è stato fatto utilizzando le relazioni di **RDF**⁵⁸, con risultati però sconfortanti da un punto di vista di laboriosità, sebbene l'emergente mondo del *web* semantico sia molto promettente nell'ambito della gestione delle informazioni. Tuttavia, nonostante possa sembrare allettante escogitare nuovi metodi di rappresentazione digitale, sempre più accurati e rispettosi del *corpus* in esame, bisogna sempre tener da conto l'utilità di tanto lavoro: apporterà un reale beneficio alle possibilità di ricerca?

⁵⁸ Attraverso una collaborazione con Tiziana Mancinelli, creatrice, assieme ad Andrea Marchesini, il RAOP, ossia il *Rhetorical Annotation Ontology Project*.