

LE SIMILITUDINI NELLA *COMMEDIA**

Nel 2008 è apparsa la ristampa di un meritorio regesto delle quasi seicento similitudini che è possibile riconoscere nella *Commedia*: Luigi Venturi, *Le similitudini dantesche* (1911), con una postfazione di Luca Azzetta (Roma, Salerno editrice, 2008, pp. 496). Il criterio di classificazione è forse un po' estrinseco – il cielo e le sue apparenze, l'acqua e le sue trasformazioni, l'arte marinaresca e così via – ma quel che importa è poter disporre di materiali che segnano inconfondibilmente la fisionomia poetica della *Commedia*.

L'ampio ricorso ai paragoni rappresenta una delle tante novità di Dante: le teoriche medievali li sconsigliavano, ammettendoli solo per i poeti classici. Invece, ha scritto il compianto dantista Ignazio Baldelli, per Dante la similitudine è «un modo fondamentale del discorso poetico, non solo e non tanto per quantità, quanto per la sua realtà intensamente contestuale, per il suo svilupparsi in maniera simbiotica con gli altri elementi del canto o dell'episodio: una similitudine insomma non esornativa ma “necessaria”».

Le similitudini dantesche si dispiegano in un ventaglio estremamente ampio e differenziato, quanto a distribuzione, struttura, rapporto tra primo e secondo termine. La distribuzione varia da cantica a cantica, e si addensa nel *Paradiso*, il luogo dell'indicibile, in cui solo indirettamente e per approssimazione si possono evocare la realtà ultraterrena e la finale visione di Dio. Dal punto di vista formale si va dalla misura ridotta delle pseudo-similitudini, in cui i due termini coincidono («stetti come l'uom che teme») alle grandi costruzioni attinte dalla Bibbia e dalla mitologia classica.

Dante non conosce limiti alla sua ideazione: se in molti casi si riconoscono precise fonti classiche, altre volte è in primo piano un'oscura esperienza biografica o persino un aneddoto. Nel canto XVIII dell'*Inferno*, per rappresentare il movimento di ruffiani e seduttori, che procedono gli uni in direzione contraria agli altri incalzati dai diavoli che li frustano, Dante ricorda, forse per esperienza diretta, una specie di «provvedimento anti traffico» escogitato a Roma per il recentissimo Giubileo (1300): «Come i Roman per l'essercito molto, / Panno del giubileo, su per lo ponte / hanno a passar la gente modo colto, / che da l'un lato tutti hanno la fronte / verso 'l Castello e vanno a Santo Pietro; / da l'altra sponda vanno verso 'l Monte [probabilmente Monte Giordano, una collinetta oggi quasi inesistente]».

Oltre alla varietà dei secondi termini (o figuranti), c'è da sottolineare quella dei primi termini (o figurati). Frequentemente è in gioco una scena osservata da Dante, come in quest'ultimo esempio. Ma talvolta il figurato è Pio del poeta-pellegrino, nei suoi momenti di paura e nella sua precarietà, raffigurato spesso come un bambino (un «fantolin», un «fantin», un «parvol») bisognoso della protezione materna, cioè di Virgilio e soprattutto di Beatrice.

Inatteso, e quindi tanto più notevole, il quadro offerto da una celebre similitudine, in *Inferno* XIX 49-51, nell'incontro con i papi simoniaci, conficcati a testa in giù in buche da cui fuoriescono le gambe lambite dalle fiamme. Per parlare con loro Dante deve chinarsi, come il frate che confessa l'assassino condannato a morte attraverso la pena della propagginazione: «Io stava come 'l frate che confessa / lo perfido assessin, che, poi ch'è fitto, / richiama lui, per che la morte cessa». L'evidente contrappasso, che condanna i simoniaci a essere confitti a testa in giù, è potenziato da questa immagine in cui il fedele, a cui toccherebbe gettarsi ai piedi del Pontefice per chiedere perdono delle sue colpe, diventa il sacerdote che si prepara ad ascoltare le confessioni dell'assassino.

Ancora più funzionale mi pare questo rovesciamento se interpretiamo «cessa» non come «differisce» (secondo l'esegesi più comune), ma «evitata», in riferimento non alla morte fisica del condannato, bensì alla morte spirituale, scampata attraverso la confessione *in extremis*, come riteneva già Benvenuto da Imola. Insomma: l'assassino può ancora, in un'ultima respiscenza, emendare i suoi peccati mortali e scampare alla dannazione; il Papa, dannato in eterno, no; Dante va oltre il già ignominioso paragone (Niccolò III = «perfido assessin»), e il Papa simoniaco viene a essere non solo simile, ma addirittura peggiore, all'assassino che, in punto di morte, emenda le proprie colpe.

* Sintesi della *lectio magistralis* pronunciata nella basilica di San Francesco a Ravenna il 22 agosto 2009 (su gentile concessione de «L'Osservatore Romano»). Una versione più estesa del testo, completa di bibliografia, si legge in «L'Alighieri», n.s., 35 (2010), pp. 25-43.

Una similitudine chiarissima nel suo assetto, ma audace e imprevedibile per la scelta del figurante, si legge in *Purgatorio* XXI 7-10, là dove a Dante e Virgilio in cammino appare improvvisamente un'anima che presto si rivelerà essere Stazio, il poeta latino a cui Dante attribuisce una conversione non altrimenti nota e che si accinge, terminata la sua espiazione, ad ascendere al Paradiso: «Ed ecco, sì come ne scrive Luca / che Cristo apparve a' due ch'erano in via, / già surto fuor de la sepulcral buca, / ci apparve un'ombra [...]». Un paragone del genere non può non suscitare meraviglia. Il nome di Cristo non compare mai nell'*Inferno* – luogo indegno del Salvatore – se non attraverso perifrasi, figura parcamente nel *Purgatorio* e ricorre largamente solo nel *Paradiso*, tre volte in rima identica (cioè rimando solo con sé stesso). L'episodio dell'incontro di Cristo con i discepoli di Emmaus (*Luca* XXIV 13-15) costituisce la seconda delle apparizioni di Cristo risorto, dopo quella alle donne e prima di quella agli Undici: nello scoramento dei seguaci dopo la crocifissione Gesù si mostra come garanzia della sua divinità e del suo annuncio salvifico. L'apparizione di Stazio si situa nel pieno del *Purgatorio*; cioè, ricordiamolo, in un'ambientazione poco diversa da quella infernale: basti pensare alla crudeltà dei supplizi – per esempio di invidiosi e golosi – alla topografia accidentata dei luoghi, che ricorda la desolazione delle plaghe infernali, a certi temi di fondo, come quello della cecità, la tipica condizione di chi è estraneo (ancora estraneo) alla luce della grazia.

In questo clima Stazio, l'unico caso immaginato da Dante di un'anima del *Purgatorio* diventata ormai degna del Paradiso, ha la funzione di rappresentare lo stacco, di là dai paesaggi e dalle pene, tra i dannati e gli eletti; e come eletto, e quindi pienamente edotto dei misteri teologici preclusi all'autore dell'*Eneide*, Stazio assume «la funzione di trapasso da Virgilio a Beatrice, al punto che nel canto XXV gli si affida l'arduo compito d'istruire Dante sul problema della formazione dell'anima e dei suoi rapporti col corpo» (Paratore).

Anche la lingua conferma questa sorta di anticipazione, o di prefigurazione, di Paradiso: pensiamo all'addensarsi di vocaboli tipici della terza cantica, appartenenti alla costellazione del «ridere» («ridere», «sorridere», «riso»): su 23 esempi utili nel *Purgatorio*, ben cinque appaiono, a poca distanza l'uno dall'altro, nel canto XXI, il primo dei canti di Stazio e quello con più diretto riferimento alla sua personale vicenda (vv. 106, 109, 114, 122, 127).

Ma andiamo a quello che è forse il canto più noto di tutti, il quinto dell'*Inferno*. Attraverso una triplice similitudine sui volatili, dopo aver evocato gli stornelli e il loro volo disordinato e le gru per isolare i lussuriosi morti di morte violenta, l'obiettivo si concentra sulle colombe, figuranti di Paolo e Francesca: «Quali colombe, dal disio chiamate, / con l'ali alzate e ferme, al dolce nido / vegnon per l'aere dal voler portate / cotali uscir della schiera ov'è Dido, / a noi venendo per l'aere maligno: / sì forte fu l'affettüoso grido».

La similitudine delle colombe, animali che nell'iconografia cristiana sono associati a immagini tutt'altro che peccaminose, ha in sé una componente ambigua che la critica, vecchia e nuova, s'è sforzata di esorcizzare: per non ridimensionare in nessun modo la necessaria condanna irrogata da Dante (gli antichi e i moderni), o per prendere tutte le possibili distanze dal romanticismo desantisianico (i moderni). Ma l'imbarazzo di molti interpreti può ricarvarsi, per esempio, da una chiosa dello Scartazzini, che cercava di conciliare l'inconciliabile: «La colomba è animale lussurioso, ma nello stesso tempo simbolo di innocenza». Non è questa l'unica ambiguità dell'episodio, a cominciare dal modo della pena dei due amanti. Paolo e Francesca non sono Ugolino e Ruggieri: lo stare insieme per l'eternità può ben difficilmente essere riguardato come un supplizio. Quale che sia lo scioglimento dell'allusione al «dolce nido» (dolce per le gioie d'amore o per il richiamo dei piccoli?) indubbiamente l'addensarsi in quest'episodio di un tale aggettivo (tre esempi in questo solo canto su 18 in tutto l'*Inferno*: vv. 83, 112, 118) e ancor più la presenza di un'altra parola preclusa alla condizione dei dannati come «disio» sono segnali che vanno in controtendenza. Il nostro paragone sembra avulso dal contesto infernale (se non fosse per l'«aere maligno» del v. 86) e contribuisce, in modo decisivo, alla connotazione lirica e simpatetica dell'episodio: quella connotazione che hanno spontaneamente colto molti lettori ingenui, non condizionati dalle remore dei dantisti professionali. Davvero, con un poeta come Dante, è difficile pensare di dire l'ultima parola.

LUCA SERIANNI
(UNIVERSITÀ LA SAPIENZA, ROMA)