

## *Le similitudini della Divina Commedia* (Steno Vazzana)

E' forse il poema più ricco di similitudini e anche quello in cui esse mostrano una funzione più strutturale. Se di queste, perciò, si son fatti cataloghi, illustrazioni e raffronti, è cosa spiegabile in una materia ricchissima, che continuamente esige di essere vagliata, sia come parte pregevole dell'opera, cui conferisce splendore di immagini e forza di evocazioni, sia come documento della ricchezza fantastica del poeta. Alle similitudini non hanno potuto evitare di riferirsi saggisti, commentatori, lettori del divin poema, ai quali frequentemente è apparso il carattere assai più che ornamentale di esse, la forza, anzi la necessità con cui quasi sempre si inseriscono nel tessuto narrativo e nel tono poetico della pagina, talora per costruirlo definitivamente. Sicché la messe di giudizi è oggi notevole, non solo sulle similitudini singole, su quel che riguarda in particolare il senso, la bellezza, le fonti o l'originalità di ciascuna di esse, ma anche, in universale, per quello che esprimono della poesia di Dante, della sua sensibilità e del suo realismo, e per quello che rappresentano, infine, specialmente nel *Paradiso*, come espressione dell'ineffabile. Tanta messe critica rende a Dante un merito che gli si deve, perché ha certamente contribuito, per la sua parte, a illuminare la ricchezza di una poesia continuamente riscoperta. Il presente studio vuole portare un ulteriore contributo in questo campo con un'analisi, che, più che alla ricchezza e vivacità del mondo rappresentato – pur dovendo tornare inevitabilmente a riaffermare anche questo – guardi all'intimo farsi delle similitudini dal seno del momento poetico in cui si inseriscono e ne scopra la totalità di richiami e insieme la tecnica stessa. È un'esigenza avvertita fin dalle prime indagini sull'argomento, particolarmente attuale oggi che la critica si trova continuamente costretta a richiamare gli aspetti e i fenomeni particolari dell'arte di Dante dentro l'ambito, fortemente unitario, della concezione e del linguaggio del poema. Vedremo che le similitudini dantesche meglio spiegano tutto il loro vigore nell'atto che si saldano all'insieme in una prospettiva che le vede vivere non come parti a sé stanti, come liriche o frammenti lirici inseriti in una cornice occasionale, ma come approfondimento dei temi poetici del poema, dal quale non si lasciano staccare, se non arbitrariamente o, tutt'al più, per comodità di studio. È vero, come ha scritto il Vallone, che la *Divina Commedia* "è un'unità salda e perentoria dal centro al cerchio, senza margini capaci di vita a sé stante (se non per quel che pretende l'edonismo del lettore [...])". E altrettanto vero quello che ha scritto la Ferretti Cuomo, cioè che le similitudini ormai "si sono rivelate alla critica come brani testuali privilegiati, dove la polisemia del discorso dantesco raggiunge il suo culmine: nodi di significazioni e di significati che portano in sé il contenuto tematico e formale in cui si rivela il progetto narrativo immediato, canto o episodio che sia. Ancor più, spesso similitudini e immagini si pongono come i nodi di trama che reggono e su cui si modellano dinamicamente i molteplici fili della narrazione dantesca nella sua globalità, una sorta di punto prospettico da cui si intravede il testo, la sua 'forma generale' e il suo significato complessivo". La similitudine è una figura poetica che Dante ha conquistato quasi esclusivamente con la *Commedia*, quando, come scriveva all'amico Cino,

si conven(n)e ormai altro cammino  
alla (sua) nave più lungi dal lito  
(*Rime* 52 [CXIV] 3-4),

cioè quando abbandonò la maniera stilnovistica e instaurò un rapporto stilistico retorico diretto con i classici, che da questo momento diventarono i suoi soli maestri. Nella *Vita Nuova* la similitudine si può dire ignorata, o vi appare rarissima, ridotta ai minimi termini in un rapporto comparativo o consecutivo del tipo "così come", "che pare". L'unica vera e bella similitudine, benché anch'essa ridottissima, si legge nella canzone "Donna pietosa", dove l'immagine del paragone è riuscita ad acquistare autonomia e completezza e ad accordarsi in perfetta sintonia col primo termine in forza del richiamo semantico-biblico alla manna caduta dal cielo sul Sinai, che trasporta a un momento di contemplazione religiosa. Si spiega questo difetto di similitudini in una lirica tutta interiorità, che si sostiene esclusivamente sull'intensità del sentimento, rarissimamente aperto verso il narrativo. La stessa cosa si dica delle *Rime*. Anche qui compaiono, legate con i nessi "come quei", "a quella guisa", comparazioni ridottissime che non raggiungono l'autonomia delle vere similitudini, o appena accennano timidamente un paragone più aperto. Nelle *Rime* è il discorso più articolato e intellettualizzato delle canzoni che offre un po' più di spazio alle similitudini, ma non certamente un respiro molto più largo, anche se qualcuna, pur nella sua brevità, si evidenzia per timbro delicato o violento. Tre similitudini si raccolgono nella canzone "della leggiadria", quattro nella canzone "Amor che movi". Similitudini doppie, come è la prima di questa canzone, si registrano più abbondanti nelle *Rime pietrose*, le quali, come per molti altri riguardi sono più vicine al clima della prima cantica, così rappresentano, quanto alle similitudini, un certo avanzamento verso il linguaggio della *Commedia*. Le canzoni del *Convivio* non differiscono dalle *Rime* nel carattere delle similitudini. Appena due se ne raccolgono nella canzone "Amor che ne la mente", e non più di due nella canzone "Le dolci rime". E ciò fa ancora fede che la similitudine, sempre breve, spesso brevissima, ridotta ai minimi termini della funzione comparativa, non ha posto nella lirica di Dante, se non come richiamo dimostrativo e quasi didattico, del tutto insignificante ed evanescente fuori del contesto. Nella *Commedia* è un'altra cosa. Nella *Commedia* opera l'insegnamento dei classici, come nella struttura fantastica episodica e d'insieme, così nello sviluppo che quasi tutte le figure di pensiero e di parola subito vi presentano. Così la similitudine vi ha fin dai primi canti, non solo per la quantità ma anche per la qualità, una presenza tale da proclamarsi una componente essenziale della fantasia poetica e dello stile di Dante. Essa ora allarga i termini del confronto e dà loro uno sviluppo autonomo dentro la logica comparativa. Il che significa che con la *Commedia* Dante acquistava finalmente la similitudine come strumento operativo del suo linguaggio poetico. E ciò nasceva certamente dal confronto con i classici, con i quali instaura una gara anche in questo settore, superando tutti in quantità, ma dai quali si staccava soprattutto in qualità per un più interno generarsi delle similitudini stesse e per una più completa aderenza dentro ciascuna di esse dei membri del primo con quelli del secondo termine. Che è un confermare in un diametro ben più largo la natura non ornamentale, ma ragionativa, logica, necessaria di quelle così asciutte delle rime dottrinali e amoroze. Quello che scrisse Quintiliano, che, cioè, delle similitudini *aliae sunt quae probationis gratia inter argumenta ponuntur, aliae ad exprimendas rerum imagines comparatae*, mi sembra la sintesi di tutta l'esperienza del mondo classico in fatto di similitudini, di quel mondo nel quale la poesia fu sentita come rappresentazione della realtà fenomenica, per cui continuamente le si chiedeva quell'adeguarsi alla natura che ci giustifica il concetto platonico e aristotelico di *mimesis*, non meno che la definizione oraziana di *ut pictura poesis*. Questa distinzione quintiliana è sopravvissuta fino ai nostri giorni nella distinzione che qualcuno fa tra similitudini illuminanti e similitudini quadretto, vedremo appresso se a ragione o no. Là dove invece la rappresentazione del reale, pur mantenendo tutto il suo valore, non è stata sentita come il vero scopo dell'arte, piuttosto mezzo per dar corpo e figura al non

rappresentabile, nell'arte cristiana, cioè, di ispirazione spiritualistica piuttosto che naturalistica, questo tipo di similitudini-quadretto sembra legittimamente estraneo al mondo poetico. Scrive infatti delle similitudini un ottimo interprete del Cristianesimo in arte, Alessandro Manzoni: "Gli spiriti aridi e gretti non le riguardano che come un giuoco dell'immaginazione, asserendo ch'esse non sono ragioni, mentre è proprio il contrario". Gli spiriti aridi e gretti sono naturalmente da intendere i suoi contemporanei classicisti, contro i quali combatteva su tutti i fronti una battaglia per una poesia di contenuti contro una poesia della forma. Invero la posizione storica del poema di Dante, posto a distanza dalla grande tradizione classica, né, d'altro canto, troppo vicino al nascente Rinascimento perché ne potesse presentire le tendenze naturalistiche, fa di esso il solitario immenso edificio di un'età che esso interpreta compiutamente sul piano poetico.

Non c'è nulla di altrettanto significativo nella poesia del Medioevo che possa stargli a fianco. Le affinità si trovano piuttosto nelle grandi filosofie e architetture contemporanee. Ebbene, lì, nelle arti come nel pensiero, la fisionomia dell'età si delinea chiara allo studioso nella costante esigenza di trascendere il dato naturalistico e insieme di ridurre la difforme apparenza della realtà a un'unità non naturalistica del reale. Il simbolismo e l'allegoria da un lato, l'enciclopedismo e il metodo deduttivo dall'altro vengono da qui. Ora questo carattere sintetico del Medioevo, evidente nell'opera completa, emana anche dalle particolarità delle forme e del pensiero. Era necessario si manifestasse perciò anche in queste parti minime del poema dantesco, le similitudini, non meno che nel suo complesso. Ma come? Con una più riposta essenzialità, una più ampia significazione, una strutturalità e connessione interne affatto ignote alla tradizione classica. Assumiamo ad esempi Omero e Virgilio, i poeti del mondo classico nei quali le similitudini hanno fatto la più bella mostra, e mettiamoli a confronto con Dante. In Omero la similitudine è esclusivamente descrittiva, come quello che limita il suo interesse al fatto. In tutti questi esempi la similitudine chiarisce il disegno, illuminandone un elemento: il polverone dei combattenti, il rompersi delle schiere, la travolgente di Diomede etc. Perfino nell'ultima, che descrive una condizione psicologica, è chiarito pur sempre il disegno. Perciò Omero è il poeta pittore per eccellenza, nel quale la natura fenomenica, la vegetale, l'animale si assiepa nella fantasia, concorrendo ad esprimere l'immensa vitalità del suo mondo barbarico e umano. Immagine chiama immagine dentro lo splendore dell'ordito per necessità di linguaggio non per virtuosità, e il tono della similitudine nasce sempre dal racconto e si riversa in esso in perfetta consonanza. Ma la similitudine chiarisce quasi sempre un solo elemento della descrizione; sicché, quando la scena è mossa e rapida, ci avviene anche di imbatterci in similitudini multiple, le quali tuttavia non trascendono la finitezza dell'immagine mai. La sensibilità poetica di Omero è potentemente radicata al finito. E qui è la sua classicità. Virgilio anche nelle similitudini è per molta parte allievo di Omero. Moltissime di quelle dell'*Eneide* hanno infatti un tono puramente omerico, cioè si limitano alla pittura del quadro. Sennonché capita, in Virgilio, di imbattersi anche in altre similitudini, dove il valore rappresentativo è superato da qualcos'altro, da un senso più affettivo che pittorico, più dichiarativo del sentimento del poeta di fronte alle cose, che descrittivo. Non è senza motivo che tutte e tre queste immagini, quella delle foglie, quella degli uccelli e quella delle api, siano passate in Dante. Queste sono due similitudini squisitamente virgiliane e non omeriche. E per virgiliane intendo fornite di una carica di stato d'animo assai più espressiva della stessa rappresentazione. Invero l'immagine delle foglie cadenti e degli uccelli migranti reca seco tutta la sconsolazione dell'inverno; come quella delle api non sta solo a disegnarci la folla degli spiriti dell'Eliso presso il Lete, ma ci dice anche la loro condizione di felicità, che le api evocano nella mente di Virgilio perfezione e purezza. Ora le similitudini di Dante sono quasi tutte di questa seconda categoria. Constano cioè di due parti: l'una descrittiva, che illustra il soggetto rappresentato, l'altra affettiva, che reca uno stato d'animo, il quale finisce col completare, anzi col lievitare quella descrizione, sì da farla penetrare interamente nel senso della cosa di cui si parla, dentro il quale rimane sciolta e assorbita. Sono tre similitudini che scelgo a caso da ognuna delle tre cantiche. La prima illustra una parte della pena dei simoniaci, la fiamma che corre sulla pianta dei piedi dei dannati, e sembrerebbe, a prima vista, apportare nient'altro che una nota realistica, molto ben colta, alla descrizione della scena. Poi sovrviene il motivo della pena, assegnata, come tutte le altre, per contrappasso, e quell'"unto" si colma improvvisamente di senso, poiché la similitudine trasporta l'untume dal senso letterale al traslato e veste pertanto i peccatori della luridezza che il poeta sente nel loro peccato. La similitudine non è così solamente illuminante, ma reca anche un giudizio; non vive, cioè, autonoma, con rapporto di sola analogia con la cosa illustrata, ma inserisce la sua pur completa figura nella narrazione come corpo di essa. Così i colombi nel canto II del *Purgatorio* sono innanzitutto evocati dalla scena dell'improvvisa fuga delle anime nell'apparizione di Catone sulla spiaggia dell'isola, ma quanti altri elementi non concorrono in questa similitudine la mansuetudine, il candore, l'uniformità dell'atteggiamento, tutti perfettamente consonanti non solo con la qualità delle anime, ormai pure e umili e associate in un solo volere, ma anche con la momentanea circostanza dell'essersi lasciate prender in quel momento, come già in vita, dall'esca della musica, dolce pastura per anime squisite, come sono appunto quelle che circondano Casella, ma pur distrazione dalla superiore finalità della propria purificazione. C'è quindi in quel disegno di colombi la loro fuga, ma anche la loro natura mansueta e socievole. Lo stesso avviene nella terza similitudine. Quanta attenzione, quanti particolari per quell'uccello, la cui ansia del giorno si vuole trasferire a Beatrice in attesa del trionfo di Cristo. Il fatto è che non si tratta di definire il solo atteggiamento di attesa; ma tutto e totalmente in quell'uccello è nella donna e nell'ambiente attorno a lei: la maternità verso Dante pargolo e bisognoso di nutrimento, la carità che le fa dolce non esser con gli altri pur di guidare il discepolo, l'ardente affetto per Cristo, la solarità del Cristo stesso. Tutto di questa similitudine appartiene a Dante e a Beatrice non meno che all'augello. Perciò essa entra nell'azione del canto XXIII per una totalità di valori essenziali al senso della cosa, non per un solo elemento descrittivo, tanto meno poi per puro ornamento. Ora questa caratteristica è pressoché di tutte le similitudini della *Divina Commedia*. Ed io la chiamerei qualità romantica proprio per la contrapposizione alla qualità classica, che abbiamo riconosciuto alle similitudini omeriche, finite e corporee in confronto a queste sempre sintetiche ed espressive di spiritualità. Questa stessa qualità fa sì che, se il mondo delle similitudini omeriche è prettamente fisico e terreno, quello di Dante si offra più spazioso e vario, pressoché illimitato. Né alcun elemento si può trovare nella *Divina Commedia* che ricorra tanto frequentemente quanto, ad esempio, l'immagine del toro o del leone nell'*Iliade*. O, se alcuni elementi ricorrono più frequenti, sono sempre atteggiati con una tale varietà di mosse, da potersi affermare che nelle similitudini dantesche non ricorre forse una ripetizione. Se è così, è perché nel contenuto stesso del poema non si ritrovano le situazioni già superate, come spesso avviene invece nell'*Iliade*. Basta osservare, a convincersene, le numerose similitudini tratte dalla vita degli uccelli, della quale Dante riproduce una tale varietà di aspetti, da sembrarci quasi uno scopritore di quel mondo animale, così ristretto alla comune conoscenza. La definizione di romantico, tuttavia, non l'azzardo in pieno; voglio con essa definire solamente il carattere non omerico dell'arte di Dante; e la ragione di ciò è da vedere proprio nella cristianità di essa, allusiva e sintetica. Onde il suo concetto della funzionalità delle similitudini che egli chiamava "esempli" o "immagini", egli l'avrebbe espresso con le

parole su riportate del Manzoni – in questo a lui congeniale – piuttosto che con quelle di Quintiliano. Le similitudini per lui sono “ragione” e non “immaginazione”, “esempio”, cioè dimostrazione piuttosto che ornato. Com’è, del resto, ogni parte della sua poesia. Perciò hanno sinteticità e totalità. Dove ci stanno per un elemento solo, sono generalmente povere e denunciano un abbassamento del tono poetico.

Il giudizio del De Sanctis, pur limitato alla terza cantica, che cioè “avviene che il lettore ricorda il paragone senza più sapere a che cosa si riferisca”, appare invece dettato da un’intelligenza, diciamo così, quintilianea cioè ancora classica, delle similitudini. L’errore si spiega nel suo concetto che per via delle similitudini “la terra rientra in paradiso, non come sostanziale, ma come immagine, parvenza delle parvenze celesti”. Mentre è errore distinguere in Dante, come in qualsiasi vero poeta, immagine da sostanza. Perciò il suo giudizio va corretto in quello del Guzzo, che ha intuito la natura, ch’io chiamo strutturale, delle similitudini dantesche, quando scrive: “Le similitudini non sono più paragoni; sono esse stesse gli spettacoli del Paradiso; né si può parlare propriamente di terra che presta immagini a rendere intelligibile il cielo, perché la terra si è man mano, sotto gli occhi, volatilizzata in natura celeste ed ora è cielo essa stessa”. La terra è cielo o inferno o quale cosa Dante la voglia fare, appunto, perché le sue immagini, diventando similitudini, non finiscono in una significazione propria e obiettiva, ma penetrano nella ragione della poesia, acquistano il tono della cosa rappresentata e contribuiscono a darlo a loro volta. Ciò succede invero in ogni grande poesia. Perciò se le similitudini di Omero finiscono col riprodurre le linee della sua splendida vigorosa narrazione, quelle di Virgilio le pieghe ora tenui ora densissime d’ombra dell’anima sua, quelle d’Ovidio la raffinatezza preziosa della narrazione, etc., in Dante riconosceremo una densità delle immagini continuamente alimentata di spirito e moto interiore, com’è tutto il suo poema. Perciò la nostra analisi porterà a fissare il tono particolare di ciascuna dentro il tono particolare dei singoli canti e delle singole cantiche; a vederle, cioè, non già come il Rossi, crocianamente come irruzione e vittoria della poesia sulla struttura, al contrario come necessità strutturali e poetiche insieme – tanto più poetiche quanto più essenziali –, cioè manzonianamente come “ragioni” della creazione poetica di Dante. E l’essenzialità loro la fisseremo nel continuo bisogno che sente lo scrittore di approfondire il tema poetico, poiché la similitudine, in fondo, precisa e arricchisce l’espressione. Perciò appunto “quanto più i confronti riguardano oggetti disparati tra loro, tanto più esprimono relazioni elevate”, come scrisse il Manzoni; e “quanto più ciascuna di esse è tolta di lontano, tanto più nuova e giocondamente inaspettata viene”, come scrisse Quintiliano. Novità e giocondità non sono altro, in fondo, che la luce di cui la sensibilità poetica sa illuminare ciò che mai prima era stato sentito o chiarito. E anche questo è quello che fa sempre, comunque si atteggi, la vera poesia. Questa nostra analisi, che ci porterà a vedere tante parti, solo momentaneamente isolabili, del divin poema, non potrà essere un duplicato della classica opera del Venturi, né vorrà esserlo della recente dell’Allavena, il cui ordine dovremo certamente ripetere, ma la cui indagine dovremo completare e perfezionare al lume di quel concetto critico che abbiamo esposto e che inserisce molto più strettamente le similitudini nel contesto del poema. Questa nostra analisi vuole studiare la straordinaria ricchezza poetica delle similitudini della *Divina Commedia* quale si rivela dal punto prospettico che abbiamo indicato. Il Venturi ha mirato a dar conto della vastità della osservazione dantesca e a illuminare la lettura di ciascuna. Questo studio vuole essere invece una dimostrazione attraverso le similitudini del carattere sommamente sintetico della poesia di Dante e perciò un contributo all’intelligenza e all’apprezzamento di essa. Non credo, come il Rossi, che le similitudini possano essere staccate dal contesto e considerate a sé, splendidi fiori di differenti stagioni in differenti terre. Ché anzi apparirà dalla nostra analisi quanto poco esse si lascino isolare, legate come sono allo svolgimento del poema più inscindibilmente che semplici ornamenti. Perciò noi non potremo staccarle dalla pagina e aggrupparle, come il Venturi, per affinità di contenuto, ma dovremo seguirle attraverso lo svolgimento del poema, dove si collocano con lo stesso carattere di necessità che tutte le altre parti. Né potremo, d’altro canto, ripetere la stessa larghezza del Venturi, essendo innanzitutto necessario distinguere tra similitudini e paragoni, cosa che egli non ha fatto. I paragoni infatti sono semplici rapporti o riferimenti ad altri singoli casi, intelligibili e vivi quanto si voglia, ma utili a chiarire qualche termine del discorso solamente; mentre le similitudini instaurano un rapporto con un’esperienza universale, hanno completezza e autonomia come quadro, e il loro pregio sta appunto nell’arricchire del senso compiuto di vita che recano la cosa rappresentata, penetrando in questa e lasciandosi da questa penetrare in un’osmosi che allarga l’estensione lirica del linguaggio di tanto quanto più rapida e distante è la sintesi dei due termini. Sul piano letterario le similitudini hanno un valore determinante per la collocazione storico-culturale della *Divina Commedia*. La poesia romanza prima di Dante le sconosceva: nella *Chanson de Roland* non ce n’è nessuna. Qualche timida apparizione è nella lirica provenzale e siciliana, più a livello di analogia che di vera similitudine. Meno ancora presenta la lirica religiosa. Nello stesso Dante lirico le similitudini sono rarissime e brevissime: il suo stile tragico mirò più alla nobiltà della parola e all’intensità del sentimento che a costruire immagini e a spaziare nella realtà. Le similitudini sono una scoperta fatta sui suoi poeti-guida, Virgilio, Ovidio, Stazio, Lucano, ai quali infatti dovremo riferirci più volte come fonti e termini di emulazione. Bisognava che egli scoprisse le infinite possibilità dello stile comico come onnicomprensivo, come il correlativo in volgare dell’epica, perché scoprisse anche la bellezza e la funzionalità delle similitudini. Esse pertanto sono la prova evidente che la *Commedia*, se quanto ai temi nasceva sulla scia del presente, dalle esperienze religiose morali sentimentali politiche di Dante, quanto a gusto e coscienza letteraria nasceva al seguito dell’epica latina. Ci spieghiamo che Dante, con tutta la riverenza verso l’uno e l’altro Guido, sentisse che col poema era andato molto più in là; che non con questi veniva a competere, ma con i massimi poeti della latinità<sup>29</sup>, di questi era emulo, tra questi si metteva nel limbo degli spiriti magni. Ebbene, le similitudini gliel’ebbero insegnate loro: più Virgilio che Omero, che conosceva sommariamente, più Ovidio che Lucano e Stazio alunno di Virgilio. Erano quindi figure poetiche interamente discendenti dall’altissimo canto, anche se, come abbiamo indicato, Dante le arricchiva di una vita più profonda e di un’intensità espressiva che nessuno di questi suoi maestri aveva conosciuto. Se le similitudini dichiarano il nesso culturale della *Commedia* con la più nobile tradizione poetica del passato, legano il poema con altrettanto stretto vincolo al futuro. La *Divina Commedia* è un inizio: dai modi della *Commedia* discende tanta parte della fantasia e del linguaggio della poesia postdantesca. E il Venturi ha indicato quanto, in sede di similitudini e fuori dall’ambito delle similitudini, Petrarca, Poliziano, Pulci, Ariosto, Tasso debbano alle similitudini di Dante. Ma questi poeti sono le voci più elette della poesia del Rinascimento. Non è pertanto senza prova che Dante apra la Rinascenza. Non solo per l’altissimo sentimento che gli faceva porre se stesso al centro del suo mondo poetico, che è già prospettiva rinascimentale, ma per la scelta dei mezzi espressivi, tra i quali la similitudine sta in evidenza, egli sente e scrive col gusto di un’età che verso la latinità avrà la sua stessa devozione. Quanto a una differenza delle similitudini nelle tre cantiche, dovremo dire che sul piano funzionale non ve ne è alcuna. Quello che l’Allavena ha scritto per quelle del *Paradiso* vale per tutto il poema: “La similitudine del *Paradiso* – scrive – rappresenta un tratto inscindibile dalla materia della cantica, si costituisce come parte

integrante del suo tessuto connettivo, si pone come necessaria trasposizione in termini realistici di un'esperienza soprannaturale". Questo si può dire anche di quelle del *Purgatorio* e dell'*Inferno*. La similitudine di Dante è sempre strettamente connessa al soggetto. Se una differenza può trovarsi è quella che dipende dal soggetto. E allora potremo notare che la prevalenza del descrittivo nell'*Inferno* connette quasi sempre le similitudini alla descrizione, com'era stato nell'epica classica, evidenzia luoghi e situazioni, rende icastica e determinata l'azione; nel *Paradiso*, dove abbonda la dimostrazione, le similitudini sono assai spesso sostituite dal parlare metaforico, si mescolano e fanno tutt'uno con questo nel bisogno di trasferire il concetto in immagine. Ma, che servano alla descrizione o alla dimostrazione, le similitudini appartengono totalmente al linguaggio del poeta più che a quello dei personaggi: il personaggio vive solitamente con asciutta intensità della parola la memoria, quasi sempre drammatica, della sua vita. Piuttosto una differenza si lascia notare sul piano allegorico-letterario; ché nell'*Inferno*, e un po' meno nel *Purgatorio*, sorprendiamo un discreto numero di similitudini dedotte da Virgilio, nel *Paradiso* assai poche. Incredibilmente nella terza cantica è maggiore letterariamente la presenza di Ovidio. Vorrà questo significare che, come è finita per Virgilio la funzione di guida sul piano allegorico, avviene lo stesso sul piano stilistico? In verità tutte le volte che nel *Paradiso* si torna su qualche punto dell'opera virgiliana, è per dimostrarne l'errore (Cfr. *Par.* VIII 1-9) o il superamento (cfr. *Par.* VI 82-87), ma nel gusto delle scelte, nell'amore profondo delle cose, nell'armonia e gentilezza della parola, tutte cose visibili nelle similitudini del *Paradiso*, l'insegnamento virgiliano appare perpetuo.

MC