

FLORINDA NARDI

IMMAGINI NATURALI DELL'OLTREMONDO DANTESCO

La *Commedia* di Dante è una vera e propria costellazione di immagini costruite con le parole tramite lo strumento retorico, tra i preferiti dall'autore, della similitudine. Estremamente numerose sono le terzine che si aprono con "qual" o "come" a introduzione di una proposizione comparativa:

Quali fioretti dal notturno gelo chinati
e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca,
sì drizzan tutti aperti in loro stelo,

tal mi fec'io di mia virtude stanca,
e tanto buono ardire al cor mi corse,
ch'i' cominciai come persona franca:

Oh pietosa colei che mi soccorse!
e te cortese ch'ubidisti tosto
a le vere parole che ti porse!
(*Inferno*, II, vv. 127-135)

Quale 'l falcon, che prima a' piè si mira,
indi si volge al grido e si protende
per lo disio del pasto che là il tira,

tal mi fec'io; e tal, quanto si fende
la roccia per dar via a chi va suso,
n'andai infin dove 'l cerchiar si prende.
(*Purgatorio*, XIX, vv. 64-69)

Quale allodetta che 'n aere si spazia
prima cantando, e poi tace contenta
de l'ultima dolcezza che la sazia,
tal mi sembiò l'imago de la 'mprenta

de l'eterno piacere, al cui disio
ciascuna cosa qual ell'è diventa.
(*Paradiso*, XX, vv.73-78)

Ma anche:

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.
(*Inferno*, III, vv. 112-117)

Sì come neve tra le vive travi
per lo dosso d'Italia si congela,
soffiata e stretta da li veni schiavi,

poi, liquefatta, in sé stessa trapela,
pur che la terra che perde ombra spiri,
sì che par foco fonder la candela;

così fui senza lagrime e sospiri
anzi 'l cantar di quei che notan sempre
dietro a le note de li eterni giri.
(*Purgatorio*, XXX, vv. 85-93)

E sì come secondo raggio suole
uscir del primo e risalire in suso,
pur come pelegrin che tornar vuole,

così de l'atto suo, per li occhi infuso
ne l'immagine mia, il mio si fece,
e fissi li occhi al sole oltre nostr'uso.
(*Paradiso*, I, 49-54)

Nel 1874, Luigi Venturi pubblicò uno studio che aveva come obiettivo la raccolta, il riordino e il commento di tutte le similitudini della *Commedia*

dantesca¹. Come l'autore stesso ricorda, prima di lui già Jacopo Ferrazzi e Giovanni Franciosi avevano tentato l'impresa, ma non in maniera sistematica e ragionata come lui si era prefissato. Secondo il conteggio operato da Venturi le similitudini presenti nella maggiore opera di Dante Alighieri sono ben 597 e, dal modo in cui riesce a raccoglierle in categorie, si evince che per lo più appartengono al mondo della natura. Individua infatti "dieci serie", esattamente, così distinte:

Il cielo e le sue apparenze.
 L'aria e i suoni.
 Il fuoco e i metalli infuocati.
 L'acqua e le sue trasformazioni.
 La terra, le piante e i fiori.
 I raggi e i colori.
 L'uomo e le sue operazioni corporee, morali e intellettuali.
 Gli animali.
 Numero, tempo, spazio, altezza e arduità.
 Bibbia, mitologia, storia, tradizioni ecc.

Le similitudini sono in queste serie collegate ordinatamente fra loro. Così per esempio, nella prima si comincia con quelle tolte dall'aurora. Segue lo spuntar del sole, il suo fulgore, il suo calore; poi la luna, le stelle, il baleno, l'arcobaleno, l'alone e gli altri splendori aerei, e si chiude con l'oscurità. «E qui fa d'uopo avvertire che le similitudini sono poste in quell'ordine e in quella serie ch'è loro propria, indipendentemente dalla relazione ch'esse hanno con l'idea o la cosa comparata» (Venturi, 1874, p. VI).

Il lavoro è tutt'oggi uno strumento importante per la ricostruzione dell'uso della similitudine nella *Commedia* e per comprendere come primariamente Dante costruisca le similitudini per restituire le immagini della natura, vegetale e animale, uomo compreso. Fatta eccezione, infatti, delle ultime due categorie, tutte sembrano rispondere alla definizione di immagini naturali. Studi più recenti hanno confermato quanto già esplorato da Venturi ossia che le tipologie di similitudine utilizzate da Dante riproducono il mondo animale, i fenomeni naturali, il rapporto madre-figlio, le attività quotidiane dell'uomo e soprattutto hanno stabilito quanto fondamentale sia la loro funzione.

¹ La ristampa anastatica della terza edizione del 1911 è stata pubblicata nel 2008. Si veda anche il recente Piochi, 2022.

Le straordinarie visioni dell'aldilà, per essere comprese, hanno bisogno di essere ricondotte a qualcosa di noto, di familiare. Le similitudini avrebbero, insomma, una funzione principalmente didascalica; «[...] cogliere qualcosa di più profondo, qualcosa di sottinteso e in parte inavvertito [...] la similitudine è anche, a ben vedere, un appellarsi - mai esplicitato ma solidissimo - a una comunità del sentire e del vivere» (Fiori, 2022, s.p.).

Basterebbe poi consultare la voce “similitudine” dell'Enciclopedia dantesca per averne ulteriore conferma:

similitudini che appaiono nella Commedia, la maggior parte si riferisce a dati sensitivi e reali legati con fenomeni della natura, il cielo, il sole, l'aurora, la luna, le stelle, il vento, il fuoco, l'acqua, la neve, la terra, le piante, i fiori, gli animali, la luce, i colori, oppure ad aspetti concreti dell'uomo, alla sua vita fisica, alla sua attività relazionale, ai suoi affetti; anche le nozioni di tempo e di spazio sono riportate sempre a fatti dell'esperienza sensitiva. Solo un decimo delle similitudini ha come termine di riferimento un dato propriamente culturale (Onder, Pagliaro, 1970, s.p.).

L'urgenza di Dante, come si vedrà più avanti, è quella di “far vedere” al lettore, di riuscire a condividere la propria “visione”, e per raggiungere il suo obiettivo, seppure attraverso la parola, deve produrre immagini. La similitudine è lo strumento più idoneo per permettere l'efficacia di una rappresentazione mentale da parte del lettore, per ricondurre al conosciuto ciò che non può vedere in prima persona e la loro connessione con il mondo naturale è dovuta non solo alla ampiezza dell'esperienza di tutti gli uomini, ma anche alla necessità, più vasta e complessa, di proiettare la visione di Dio nella creatura di Dio.

L'uso della similitudine in Dante si differenzia da quello degli antichi, anche da coloro dai quali l'autore lo ha imparato: Dante conobbe la similitudine in Virgilio, Ovidio, Orazio e negli epici seriori e, certo, anche nei poeti della Scuola siciliana, dove ha piuttosto il carattere di “parabola”. Ma, mentre nei classici la similitudine ha un carattere essenzialmente esterno e appartiene all'*ornatus*, la similitudine dantesca appartiene al genere della *probatio*. In essa prevale il fine strutturale, cioè un'esigenza di espressione, per la quale si colloca nella compagine narrativa con la stessa necessità con cui vi s'inserisce la metafora; e a questa si avvicina perché, a differenza della similitudine dell'epica antica, più che aspetto di una “poetica”, è quasi, per

la sua necessità, essa pure un fatto di linguaggio. Può dirsi, piuttosto, che in Dante la similitudine si riporta a quella fase primaria, in cui il riferimento a un oggetto o fatto di analogia ha funzione espressiva e, investendosi dell'immediatezza della comunicazione, fa progredire la narrazione.

L'esigenza di comunicazione porta Dante all'uso copioso della similitudine, al contempo l'esigenza della narrazione delle storie che questo "visibile parlare" deve illustrare porta a una vera e propria messinscena teatrale operata in terza rima. L'impostazione era già data dal modello dialogico medioevale che Dante spinge oltre fino a mettere i personaggi su una scena, costruire intorno a loro un'opportuna scenografia, non lasciare al caso alcun oggetto scenico e ponendosi lui stesso "io *viator*" come personaggio.

Carmelo Tramontana ha ben definito, in questo senso, «il sistema dialogico della *Commedia* funziona da vettore di realismo: costituisce infatti una rappresentazione legata per molteplici vie a un contesto narrativo e comunicativo concretamente reale, e per questo dotato di immediata evidenza» (2020, p. 8).

Agli occhi della cultura medievale il dialogo è legato irrimediabilmente al mondo teatrale della *performance* coniugante la parola detta, recitata, e il gesto. Il vincolo del dialogo con il mondo concreto e tridimensionale dell'azione teatrale ne sottolinea la cifra realistica. Quando poi il dialogo è impiegato massicciamente come nella *Commedia* in un'opera che teatrale non è, esso ha il compito di mantenere attivo in un testo letterario come il poema dantesco, immerso in una cultura con ancora ampie regioni di oralità, uno spazio di rappresentazione realistica viva e immediata. Il raggio d'influenza del modello dialogico va oltre il campo letterario per investire la cultura medievale nella sua interezza. Il Medioevo costruisce ogni produzione intellettuale, anche quelle più ardite e nuove, come un apparato di note aggiunto a un testo dato [...].

La presenza del modello dialogico nella prassi intellettuale medievale dipende in buona misura dai residui di oralità che essa conserva, i quali portano a considerare ogni esperienza discorsiva, ad esempio la pratica giudiziaria e, come sopra detto, il sapere letterario e filosofico, come un confronto dialettico calato in una situazione comunicativa concreta (*ibidem*, pp. 11-13).

E bisogna anche intendersi sulle parti in causa di questo dialogo, vale a dire su quale sia il destinatario della *Commedia*. Se è sicuro, infatti, che Dante

intenda rivolgersi ai posteri ovvero a «coloro che questo tempo chiameranno antico», perché così lo esplicita chiaramente in *Paradiso*, XVII, vv. 119-120, deve essere altrettanto vero che intendesse dialogare con il popolo del suo tempo, e magari con l'ambizione di raggiungere *everyman*.

Non è mancata, infatti, una critica consapevole, capace di capire che il protagonismo di Dante, il suo essere personaggio tra gli altri che incontra, il suo farsi pellegrino, sottende in realtà una sorta di sineddoche, la parte per il tutto, Dante per l'umanità intera.

La definizione di Dante *everyman* coniata dal critico statunitense Charles Singleton (1978) o quella *homo viator* di Michelangelo Picone (1999) sono sicuramente i primi segni di questa interpretazione, e non meno interessante, vale la pena ricordare, è la teoria dell'inclusione per "soavizzare" di Jorge Luis Borges. Lo scrittore argentino, infatti, – come afferma Annalice Del Vecchio de Lima – considera l'includersi di Dante in qualità di personaggio una strategia di Dante per "soavizzare" davanti ai lettori il ruolo di giudice implacabile assunto nella *Commedia*:

Il poeta è ciascuno degli uomini del suo mondo fittizio, è ciascun soffio e ciascun particolare. Uno dei suoi compiti, non il più facile, è occultare o dissimulare tale onnipresenza. Il problema era singolarmente arduo nel caso di Dante, obbligato dal carattere stesso del suo poema ad aggiudicare la gloria o la perdizione senza che i lettori potessero avvertire che la Giustizia che emmeteva [sic] le sentenze era, in fin dei conti, lui stesso. Per raggiungere questo scopo, si incluse nella *Commedia* come uno dei suoi personaggi, e fece in modo che le sue reazioni non coincidessero, o coincidessero solo di rado - come nel caso di Filippo Argenti o di Giuda, con le decisioni divine (Borges, 1982, s.p., in Del Vecchio de Lima, 2019, p. 128).

L'ambizione di raggiungere tutti con la condivisione delle esperienze nella fragilità umana Dante la sperimenta in prima persona, rendendosi capace di distinguere (e insieme unire) Dante "autore", Dante "narratore" e Dante "pellegrino" - ma si è messo in gioco come Dante "personaggio". E non solo nella *Commedia*, ma anche nelle altre opere a carattere autobiografico dalla *Vita Nova* al *Convivio*, così come si è reso personaggio-protagonista delle avventure della sua vita di combattente e di esule che non

poteva non stimolare a nuove narrazioni, così come è stato fin dai suoi contemporanei².

Nel rendere a “misura d'uomo”, Dante ricorre alle immagini costruite con l'artificio retorico dell'uso della parola perché vuole far capire facendo vedere, rendere visibile per rendere comprensibile. Dante cerca nell'immagine quello che la parola non riesce a fornirgli. Non mancano le dichiarazioni di impotenza della parola e non solo di fronte alla massima visione “all'alta fantasia qui manco possa” del finale del *Paradiso*, XXXIII, ma anche di fronte a incredibili meraviglie anche nel senso di orripilanti visioni difficili da descrivere come, ad esempio, nel famoso *incipit* del XXVIII dell'*Inferno*

Chi poria mai pur con parole sciolte
dicer del sangue e de le piaghe a pieno
ch'i' ora vidi, per narrar più volte?

Ogne lingua per certo verria meno
per lo nostro sermone e per la mente
c'hanno a tanto comprender poco seno.
(*Inferno*, XXVIII, vv. 1-6)

Non c'è lingua in grado di descrivere, non c'è parola in grado di far capire e allora Dante deve ricorrere alle immagini, quelle che è in grado di rievocare nella mente del lettore attraverso la similitudine. Nel caso delle pene subite da questi dannati sono immagini di guerra, storicamente fissate nell'immaginario collettivo quale la guerra di Troia, ma soprattutto ancora vive nei ricordi suoi e dei propri lettori come Campaldino o Tagliacozzo.

Le narrazioni per immagini erano, del resto, nella sua contemporaneità (e non solo) il modo in cui tanto le storie quanto concetti più astratti e complessi si facevano arrivare al popolo che non sapeva né leggere né scrivere, si pensi al ruolo assunto dalle arti figurative nella comunicazione istituzionale dei governi come della Chiesa, si pensi, ad esempio, alle storie affrescate da Giotto nelle Basilica di Assisi o nella Cappella degli Scrove-

² Per un approfondimento su Dante personaggio che diviene protagonista di riscritte, si veda anche Nardi, in c.s.

gni. Dante per primo elogia l'espressività della sua pittura, arrivando persino a paragonarsi al suo genio, utilizzando il valore della sua innovazione nel campo dell'arte con la propria nel campo delle lettere:

Credette Cimabue né la pittura
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
sì che la fama di colui è scura.

Così ha tolto l'uno a l'altro Guido
la gloria de la lingua; e forse è nato
chi l'uno e l'altro caccerà del nido.
(*Purgatorio*, XI, vv. 94-99)

e il modo di raggiungere “la gloria della lingua” è quello di riuscire attraverso essa di restituire il mondo per immagini «da pigliare occhi, per aver la mente» (*Paradiso*, XXVII, v. 92).

La sua è una visione concreta, realistica dell'oltremondo, per restituire la quale ha dovuto costruire precise geografie, con coordinate spaziali definite dai limiti della natura, selva, boschi, pareti rocciose, dirupi, spianate desolate, fiumi, e quando la parola manca, Dante fa appello al lettore, scusandosi dell'umiltà della propria penna prima e chiedendo un sforzo di “immaginazione” poi. Tanti sono i momenti nella *Commedia* in cui a Dante viene meno la parola, per descrivere ciò che vede o ciò che prova, e se da una parte si arrende allo stupore come di fronte alla città di Dite

“Ecco Dite”, dicendo, “ed ecco il loco
ove convien che di fortezza t'armi”.

Com'io divenni allor gelato e fioco,
nol dimandar, lettor, ch'i' non lo scrivo,
però ch'ogne parlar sarebbe poco.
(*Inferno*, XXXIV, vv. 20-24)

la maggior parte delle volte attinge alle immagini e procede per similitudine, pur sempre appellandosi alla comprensione del lettore e soprattutto chiedendosi come si possa immaginare, farsi un'immagine appunto, senza prima aver provato con i sensi, e primariamente della vista, ciò cui con un'immagine, e solo dopo con la parola, si può dare rappresentazione. Il canto XVII del *Purgatorio* si apre proprio con un appello al lettore costruito con una significativa

similitudine naturale allo scopo di giustificare la difficoltà della descrizione e la potenza di una “immaginativa” che si fonda sul “senso”.

Ricorditi, lettore, se mai ne l'alpe
ti colse nebbia per la qual vedessi
non altrimenti che per pelle talpe,

come, quando i vapori umidi e spessi
a diradar cominciarsi, la spera
del sol debilmente entra per essi;

e fia la tua imagine leggera
in giugnere a veder com'io rividi
lo sole in pria, che già nel corcar era.

Sì, pareggiando i miei co' passi fidi
del mio maestro, usci' fuor di tal nube
ai raggi morti già ne' bassi lidi.

O imaginativa che ne rube
talvolta sì di fuor, ch'om non s'accorge
perché dintorno suonin mille tube,

chi move te, se 'l senso non ti porge?
Moveti lume che nel ciel s'informa,
per sé o per voler che giù lo scorge.
(*Purgatorio*, XVII, vv. 1-18)

L'ultimo appello che Dante rivolge al lettore lo si trova in *Paradiso* XXII e ancora una volta per permettere a quest'ultimo di comprendere un suo stato utilizza una similitudine, un'immagine naturale, “visibile” e concreta:

S'io torni mai, lettore, a quel divoto
triunfo per lo quale io piango spesso
le mie peccata e 'l petto mi percuoto,

tu non avresti in tanto tratto e messo
nel foco il dito, in quant' io vidi 'l segno
che segue il Tauro e fui dentro da esso.
(*Paradiso*, XXII, vv. 106-111)

Come afferma Vittorio Russo, curatore della voce *Appello al lettore* dell'Enciclopedia Dantesca

Questi versi descrivono con una similitudine molto efficace la rapidità del passaggio di D. dal cielo di Saturno al cielo stellato, ma suonano anche come l'estremo commiato del poeta al lettore prima di passare a trattare della parte più sublime della sua eccezionale esperienza, con accenti di trepida speranza di ritornare dopo la sua morte a contemplare di nuovo e in eterno la beatitudine trionfante del Paradiso (Russo, 1970, s.p.).

Sempre alla mancanza della parola supplisce un'immagine, e per lo più questa immagine è evocata per similitudine così come quasi sempre la similitudine riprende un fatto naturale. Dante vuole arrivare a tutti e condividere una visione, motivo per il quale usa tanto le similitudini e riconduce spesso alla natura, ai fenomeni naturali o alle cose concrete della vita quotidiana perché la natura è maestra della vita, perché è, per esperienza e non solo per conoscenza, presente nella vita di ogni uomo.

Basterebbe seguire le occorrenze dei lemmi fiume, monte o mare per capire che ci si riferisce a precise coordinate geografiche, ma anche di fiore, arbusto o roccia per identificare l'immagine di questi in natura e con essa andare a significare quell'"altro" mondo che lui vede e che si è impegnato di "far vedere". Solo alcune citazioni a titolo esemplificativo:

Io lo seguiva, e poco eravam iti,
che 'l suon de l'acqua n'era sì vicino,
che per parlar saremmo a pena uditi.

Come quel fiume c'ha proprio cammino
prima dal Monte Viso 'nver' levante,
da la sinistra costa d'Apennino,

che si chiama Acquacheta suso, avante
che si divalli giù nel basso letto,
e a Forlì di quel nome è vacante,

rimbomba là sovra San Benedetto
de l'Alpe per cadere ad una scesa
ove dovea per mille esser recetto;

così, giù d'una ripa discoscasa,
trovammo risonar quell'acqua tinta,
sì che 'n poc'ora avria l'orecchia offesa.
(*Inferno*, XVI, vv. 91-105)

[...] Quando

mi diparti' da Circe, che sottrasse
me più d'un anno là presso a Gaeta,
prima che sì Enèa la nomasse,

né dolcezza di figlio, né la pieta
del vecchio padre, né 'l debito amore
lo qual dovea Penelopè far lieta,

vincer potero dentro a me l'ardore
ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto
e de li vizi umani e del valore;

ma misi me per l'alto mare aperto
sol con un legno e con quella compagna
picciola da la qual non fui deserto.
(*Inferno*, XXVI, vv. 90-102)

“Perché la faccia mia sì t'innamora,
che tu non ti rivolgi al bel giardino
che sotto i raggi di Cristo s'infiora?

Quivi è la rosa in che 'l verbo divino
carne si fece; quivi son li gigli
al cui odor si prese il buon cammino”.

Così Beatrice; e io, che a' suoi consigli
tutto era pronto, ancora mi rendei
a la battaglia de' debili cigli.
(*Paradiso*, XXIII, vv. 70-78)

Non sono fiumi, mari o fiori generici ma descritti con una precisione particolarmente ricercata e voluta, tratta dall'esperienza perché possa ritrovarsi nell'esperienza altrui. Spesso sono i luoghi dell'Italia che lui descrive e percorre con il valore della sineddoche ossia individuabili come una parte per il tutto, quel mare, quel fiume, quel monte per indicare la città a cui appartiene o che lambisce, probabilmente anche frutto dell'esperienza di natura, dei luoghi e dei loro territori che ha fatto nel suo viaggio in Italia e che si tramutano in immagini di parole.

Non si può che concordare con Margherita Azzari quando afferma che Dante manifesta una conoscenza del mondo terrestre acquisita attraverso mappe ed esperienza diretta con un'attenzione scientifica non comune per la sua epoca. I paesaggi italiani hanno, nella *Commedia*, un rilievo particolare, non solo perché ricorrono di frequente nelle similitudini e in vari richiami che sostengono l'immaginario ultraterreno, ma anche perché sono disegnati dal poeta con particolare rilievo. È proprio in essi che si apprezza in modo evidente la capacità di Dante di cogliere i caratteri peculiari e significativi di un luogo, di definire un territorio attraverso i suoi confini geografici, di individuare quegli aspetti generali che caratterizzano un fenomeno e ne fanno un fatto geografico di notevole interesse (Azzari, 2012, p. 15). Ma non va dimenticato che seppure Dante può essere considerato "il più grande poeta della natura che sia mai esistito" - come lo definisce Patrick Boyde - il suo concetto di natura deve essere ricondotto al suo sistema cognitivo di riferimento, al suo *belief-system*.

Il rapporto particolarmente stretto tra poesia e filosofia nelle opere e nella scrittura di Dante Alighieri conduce l'indagine sulla presenza della natura nella *Commedia* ben oltre la dimensione del paesaggio.

Come ricorda Sergio Cristaldi, rimandando a Zumthor, «il Medioevo ignora il paesaggio» almeno come «rappresentazione di una bellezza naturale nella quale l'uomo si compiace senza cercarle altro significato» (Zumthor, cit. in Cristaldi, 2009, p. 35), infatti il concetto di paesaggio così inteso appartiene a epoche successive. Una natura fruita quale spettacolo autoreferenziale appartiene all'epoca moderna; e non è certo un caso se l'italiano paesaggio, il francese *Paysage*, l'olandese *Landskap*; il tedesco *Landschaft*, l'inglese *landscape*, si diffondono tra la fine del XV secolo e la metà del secolo successivo, per lo più riferiti, in questa loro fase aurorale, ai singolari esperimenti dei pittori fiamminghi che, a fianco o alle spalle delle figure sacre in evidenza, aprono sfondi di valli, acque, borghi; guadagnato plauso

e imitazione, specie in Francia e in Italia (Cristaldi, 2009, p. 35). E allora, da una parte, sarebbe da rivalutare l'importanza del punto di vista "teatrale" per il quale nulla è casuale sulla scena e di come ogni intento realistico di Dante debba intendersi insieme anche allegorico secondo i quattro sensi della scrittura; dall'altra, ricondurre il concetto di natura di Dante al suo sistema filosofico di riferimento e in particolare alla tripartizione della "legge di natura" e di Dio secondo le teorie di san Bonaventura.

Innanzitutto, deve darsi una prima distinzione quella cioè tra il "Libro della Vita", quello in cui sono scritte le azioni che ogni singolo uomo ha compiuto nella propria esistenza, e il "Libro della Coscienza", quello in cui è scritta la legge di Dio che ciascun uomo avrebbe dovuto ascoltare durante la propria vita (se i "testi" dei due libri nel momento del Giudizio concordano, l'anima viene approvata e salvata, se discordano condannata). Ma soprattutto deve comprendersi la tripartizione tra: "libro scritto fuori", quello del mondo esterno, delle creature sensibili, delle cose che sono *vestigia Dei*; "libro scritto dentro", il libro della creatura spirituale, che è come uno specchio, *imago Dei*; "libro scritto dentro e fuori", il libro delle Scritture, perché ogni scrittura è cuore di Dio, bocca di Dio, lingua di Dio, *similitudo Dei* (tanto che Cristo è definito "libro scritto dentro e fuori")³.

Esempio di questa incredibile combinazione di realismo e allegorismo, e insieme di trionfo della natura espressione e similitudine, somiglianza, di Dio è sicuramente nel Paradiso terrestre descritto negli ultimi canti del *Purgatorio* dal XXVIII al XXXIII

Un'aura dolce, senza mutamento
 avere in sé, mi feria per la fronte
 non di più colpo che soave vento;

per cui le fronde, tremolando, pronte
 tutte quante piegavano a la parte
 u' la prim'ombra gitta il santo monte;

non però dal loro esser dritto sparte
 tanto, che li augelletti per le cime

³ La legge di Dio è scritta nel cuore degli uomini, data a loro per natura nel momento stesso della creazione: come aveva detto sant'Agostino "*lex tua scripta est in cordibus hominum, quam nec ulla quidem delet iniquitas*" e come confermerà san Tommaso "*lex naturalis nullo modo petest a cordibus hominem deliri in universal'*".

lasciasser d'operare ogne lor arte;
 ma con piena letizia l'ore prime,
 cantando, ricevieno intra le foglie,
 che tenevan bordone a le sue rime,

tal qual di ramo in ramo si raccoglie
 per la pineta in su 'l lito di Chiassi,
 quand 'Èolo scilocco fuor discioglie.
 (*Purgatorio*, XXVIII, vv. 7-21)

La corrispondenza del mondo di Dante, immaginario che si fa immaginifico, con tanti artisti a lui contemporanei si deve attribuire proprio alla condivisione di questo sistema filosofico e teologico di riferimento, e non stupisce allora la corrispondenza con il Giudizio universale, e in specie la porzione dedicata all'Inferno, realizzata da Coppo di Marcovaldo nel suo "bel San Giovanni" o di Giotto per gli Scrovegni, o il bassorilievo del pulpito di Nicolò Pisano a Pisa⁴.

Così come non deve stupire il motivo per il quale quelle immagini create con le parole attraverso la similitudine siano tornate subito, e per lungo tempo fino a raggiungere il fruitore contemporaneo, a trasformarsi in immagini attraverso le varie tecniche, generi e forme propri delle arti visive.

Meritano di essere citate, prima di tutto, le miniature e in particolare le similitudini miniate dello Yates Thompson 36⁵. Tra i molti apparati iconografici minati e incisi per la *Commedia*, quello dello Yates Thompson 36 può, a buon diritto, essere considerato come uno dei più celebri, con le sue 113 miniature narrative, tre capilettera di invio cantica e 110 *bas de page*, indubbiamente tra i più completi che vede dedicare all'Inferno 38 miniature, al Purgatorio 12 e al Paradiso 63 (fig.1).

Proprio la rappresentazione del Paradiso terrestre, ancora una volta, sembra essere una vera e propria transcodificazione del testo dantesco raffigurante la processione di Cristo trionfante sul carro tirato dal grifone e destinato ad assurgere al Cielo. E un confronto di questo stesso "rappresentativo" momento con le raffigurazioni di altri importanti autori, coevi

⁴ A tal proposito si segnala l'intervento della scrivente dal titolo "L'immaginario dell'Inferno nelle arti figurative e performative: esempi di processi di transcodificazione", al convegno organizzato da Persico dal titolo *Traduzioni, tradizioni e rivisitazioni dell'opera di Dante*, Università di Bergamo, 2021.

⁵ Si veda il recente studio di Pittiglio del 2021.

e successivi, può far capire quanto le parole di Dante che si fanno immagine siano in grado di “far vedere” il mondo ultraterreno e rendere possibile, se non facile, la sua restituzione. Alcuni esempi che ritraggono il Paradiso terrestre e la processione, pur spingendosi in epoche, tecniche e stili completamente diversi e distanti tra loro, manifestano uno stretto contatto con le parole del poeta della “visione” (figg. 2, 3, 4).

Conclusioni. – In conclusione, a voler coniugare la capacità del poeta di parlare per immagini con la dimensione teatrale che ne deriva, con un sistema filosofico e teologico di riferimento, con un dialogo con la modernità che è proprio di Dante, sovengono le parole dedicate al paesaggio di un altro grande poeta, Rainer Maria Rilke, il quale in un saggio che compara il concetto di paesaggio tra antichi e moderni per ragionare sulla nuova tendenza artistica alla rappresentazione pittorica del paesaggio, afferma:

Il paesaggio era il cammino su cui egli procedeva, la pista su cui correva, tutti i luoghi di gioco e di danza nei quali si svolgeva la giornata dei greci; le valli in cui si raccoglieva l'esercito, i porti dai quali si salpava verso le avventure [...]. Tutto era come un palcoscenico vuoto fino a quando l'uomo non sopravvenne, animando la scena con l'atteggiamento sereno o tragico del suo corpo. Tutto era in attesa di lui, e dove egli giungeva tutto si traeva indietro e gli cedeva spazio. L'arte cristiana perdette questo rapporto con il corpo senza accostarsi veramente al paesaggio; uomini e cose erano in essa come lettere, ed essa formava lunghe frasi dipinte con un alfabeto di iniziali [...]. Ma poiché sedettero, a un tratto, tre luoghi, tre dimore di cui tanto si parlava - Cielo, Terra e inferno -, era urgentemente necessario situarli, si dovevano vedere e rappresentare.[...] Avvenne così che la lode della terra fu anche la lode del cielo, e che nel desiderio di ravvisare questo si imparò a conoscere quella [...] (Rilke, 2020, pp. 29-31).

E nessuno come Dante, si può aggiungere, può essere insignito del nome di poeta capace di lodare il cielo attraverso la terra e nessuno come lui ha così ben indicato la via per conoscerla.

Fig. 1 – *Maestro della Commedia* Yates Thompson (attribuito a), *Cristo sul carro tirato dal grifone e circondato dai simboli degli Evangelisti sale verso il cielo lasciando il paradiso terrestre raffigurato da Adamo ed Eva davanti all'albero con il serpente (capolettera)*. Giovanni di Paolo, *Apollo offre a Dante due corone d'alloro, sullo sfondo il Parnaso e le Muse, a destra una doppia rappresentazione di Marsia: Marsia che suona il flauto, Marsia scorticato (bas de page)* Par. I, Frontespizio Miniato, 1444-1450. Londra, British Library, ms Yates Thompson 36, c. 129r.



Fonte: Battaglia Ricci, 2018, p. 91

Fig. 2 – Franco dei Russi (attribuito a), *Dante, Stazio, Beatrice, mistica processione (Purgatorio, XXIX)*, miniatura, 1477-82, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *ms Urb. Lat 365*, c. 183r.



Fonte: *idem*, p. 105

Fig. 3. Amos Nattini, *La mistica processione*, Purgatorio, XXIX, ante 1936



Fonte: *idem*, p. 213

Fig. 4. Renato Guttuso, *Matelda*, Purgatorio, XXXI, 1959-62



Fonte: *idem*, p. 234

BIBLIOGRAFIA

- AZZARI M., *Natura e paesaggio nella Divina Commedia*, Firenze, Phasar Edizioni, 2012.
- BATTAGLIA RICCI L., *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018.
- BORGES L., *Nueve ensayos dantescos*, Buenos Aires, Ediciones Neperus, 1982.
- BOYDE P., "Dante poeta della Natura: "le cose tutte quante" al dettaglio e all'ingrosso", in LEDDA G. (a cura di), *La poesia della natura nella Divina Commedia, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Ravenna, Ravenna, Longo Editore, 2009, pp. 15-33.*

- CRISTALDI S., “Paesaggi tra realismo e allegorico”, in LEDDA G. (a cura di), *La poesia della natura nella Divina Commedia*, Ravenna, Centro Dante-sco Frati Minori Conventuali, 2009, pp. 35-91.
- DEL VECCHIO DE LIMA A., “Il Dante-personaggio nella Divina Commedia”, *Versalete*, 2019, 7, 13, pp. 125-139.
- FIORI U., “Dante: l’appello delle similitudini”, *Le parole e le cose. 10 anni*, 2022 (<http://www.leparoleelecose.it/?p=40596>).
- NARDI F., “Bellezza in Movimento. Dante Personaggio sulla scena teatrale e letteraria”, in Caputo R., Mariti L., Nardi F. (a cura di), *Il personaggio in commedia. Vita e Finzione nel Teatro moderno e contemporaneo*, Roma, Università Italia, c.s.
- ONDER L., PAGLIARO A., voce “Similitudine”, *Enciclopedia Dantesca*, 1970 (https://www.treccani.it/enciclopedia/similitudine_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).
- PICONE M., “Dante come autore/narratore della commedia”, *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, 1999, 2, 1, pp. 9-26.
- PIOCHI L., *Quali colombe dal disio chiamate. Le similitudini dantesche della Commedia. Inferno*, Arezzo, Setteponti, 2022.
- PITTIGLIO G., “Iconografia e Retorica della Commedia: Similitudini miniate dello Yates Thompson 36”, *Dante e l’arte*, 2021, 8, pp. 103-136.
- RILKE R.M., “Del Paesaggio”, in IDEM, *Del Paesaggio e altri scritti*, ZAMPA G. (a cura di), con una Nota di Marco Rispoli, Milano, Adelphi, 2020, pp. 29-35.
- RUSSO V., voce “Appello al lettore”, *Enciclopedia Dantesca*, 1970 (https://www.treccani.it/enciclopedia/appello-al-lettore_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).
- SINGLETON C., *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino, 1978.
- TRAMONTANA C., *A più voci, Dialogo e poesia in Dante, Brunetto e Boccaccio*, Leonforte (Enna), Euno Edizioni, 2020.
- VENTURI L., *Le similitudini dantesche ordinate illustrate e confrontate*, Firenze, G.C. Sansoni, 1874, (ristampa anastatica dalla terza edizione del 1911: Roma, Salerno Editore, 2008).
- ZUMTHOR P., *La Mesure du monde*, Paris, Seuil, 1993.

Natural images of Dante's underworld. – Dante Alighieri's ability to represent the reality of the afterlife is known. The effectiveness of this representation is entrusted by the author to the use of similitudes. The main goal of this research is to underline how the similitudes used by Dante refer mostly to the natural world and how the author constructs the infernal geography through physical and concrete data of an experiential world to which every man can refer to. This attitude of Dante to "speak in images" (*visibil parlare*), then, is investigated as the main cause that has allowed and inspired so many successive transcodes from literature to the visual arts.

Keywords. – Speaking in images, Similitudes, Representation of Nature, Dante Alighieri, Commedia

Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", Dipartimento di studi letterari, filosofici e di storia dell'arte
florinda.nardi@uniroma2.it