

«COM'UOM CHE SOGNA»: LA PSEUDOSIMILITUDINE NELLA *COMMEDIA* DANTESCA TRA FALLIMENTO E RISCATTO DEL NARRATORE E DEL PERSONAGGIO

(«As a Man Who Dreams»: Pseudosimilitude in Dante's *Commedia* between Failure and Redemption of Narrator and Character)

Maria Antonella Piera Di Liberto*
Universidad de Córdoba

Abstract: This paper aims to contribute to an in-depth study of the pseudosimilitudes used in Dante's *Commedia*. These are formally comparative structures that differ from true similes in that they express an attitude or behaviour proper to human beings through a relationship of equality - which does not mean identity - between vehicle and tenor. They are placed at moments of stasis when the pilgrim feels fragile and fears failure. These feelings are conveyed in a particular way through the theme of sleep and the dream dimension connected with it. In the context of these peculiar comparative forms, they - but more particularly the dream - represent a moment of despondency and even delirium in which truth and falsehood are confused and vision is opaque and uncertain. Tied to the topos of ineffability, they first involve narrator and pilgrim, eventually the narrator alone.

Keywords: pseudosimilitude, equality, fragility, dream, ineffability.

Riassunto: Il presente studio si propone di contribuire all'approfondimento delle pseudosimilitudini usate nella *Commedia* dantesca. Si tratta di strutture formalmente comparative che si differenziano dalle similitudini vere e proprie in quanto esprimono un atteggiamento o comportamento proprio degli esseri umani attraverso una relazione di uguaglianza - che non vuol dire identità - tra veicolo e tenore. Sono collocate nei momenti di stasi in cui il pellegrino si sente fragile e teme di fallire. Queste sensazioni sono veicolate in modo parti-

* **Indirizzo per la corrispondenza:** Maria Antonella Piera Di Liberto, Dpto. de Ciencias del Lenguaje. Área de Filología Italiana. Facultad de Filosofía y Letras. Plaza del Cardenal Salazar s/n. 14071, Córdoba (z12didim@uco.es).

colare attraverso il tema del sonno e della dimensione onirica ad esso connessa. Nel contesto di queste peculiari forme comparative, essi – ma più in particolare il sogno – rappresentano un momento di sconforto e perfino di delirio in cui verità e menzogna si confondono e la visione risulta opaca e incerta. Legate al topos dell'ineffabilità, esse coinvolgono dapprima narratore e pellegrino, alla fine il solo narratore.

Parole chiave: pseudosimilitudine, uguaglianza, fragilità, sogno, ineffabilità.

La *visio* dantesca si collega ad un particolare tipo di struttura comparativa per la quale è invalsa la denominazione coniata da Pazzaglia e Porena (1966, p. 86) di *pseudosimilitudine* in quanto il veicolo e il tenore sono legati non da un rapporto di analogia o somiglianza, ma da una relazione di uguaglianza¹ che coinvolge nella maggior parte dei casi Dante, ma anche altri personaggi come Virgilio o persino il Minotauro (penultimo e ultimo esempio):

[...] e cominciai²,
quasi *com' uom cui troppa voglia smaga*³:
(*Par.* III, 35-36)

[...] ond'io lasciai la cima
cadere, e stetti *come l' uom che teme*.
(*Inf.* XIII, 44-45)

Allor fec'io *come color che vanno*
con cosa in capo non da lor saputa,
(*Purg.* XII, 127-128)

Attento si fermò *com' uom ch' ascolta*;
(*Inf.* IX, 4)

e quando vide noi, sé stesso morse,
sí *come quei cui l'ira dentro fiacca*.
(*Inf.* XII, 14-15)

Questa forma di «ridondanza retorica» (Mallin, 1984, p. 15) è un fenomeno numericamente consistente che veicola un senso di genericità dell'esperienza umana sin dall'introduzione tramite i pronomi indefiniti «colui», «color» (talvolta «chi») o le varianti del sostantivo «uom»⁴ seguiti da una clausola relativa «allo scopo di precisare un atteggiamento

1 Lewis si era mosso lungo la medesima strada, ma restringendone il campo di applicazione ai sentimenti. La definiva, infatti, similitudine di tipo «psicologico» in quanto funzionale a paragonare un'emozione, un sentimento ad un altro «indirectly by telling us that the feeling it excited was like some feeling we know» (1940, pp. 69-70).

2 L'edizione a cui si fa riferimento per le citazioni della *Commedia* è Petrocchi, G. (a cura di) (1975): Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Einaudi.

3 I corsivi sono dell'autrice del presente testo.

4 In alcuni (pochi) casi Dante utilizza i sostantivi «persona» («[...] sì ch'io mi riscossi / come persona ch'è per forza desta», *Inf.* IV, 2-3) e «gente» («Noi eravam lunghesso mare ancora / come gente che pensa a suo cammino, / che va col cuore e col corpo dimora», *Purg.* II, 10-12).

umano, sia corporeo, sia psichico, o assai più spesso, un atteggiamento esterno, che sia il riflesso di uno stato o di un moto di coscienza» (Pagliaro, 1967, p. 669). Essa permette al lettore di identificarsi con il pellegrino Dante (Lansing, 1977, p. 31) in virtù della rievocazione di esperienze che ha vissuto in prima persona o che comunque riconosce come tipiche⁵ dell'agire umano. Si tratta, infatti, di un processo di «tipizzazione» (Pagliaro, 1976, p. 257) piuttosto che di universalizzazione come sostiene Lansing (1977, p. 30) che, pur utilizzando contestualmente le due categorie di «universale» e «generico»⁶, finisce con l'appiattirle sulla prima e valuta la pseudosimilitudine separata «from the conventional simile» (1977, p. 32).

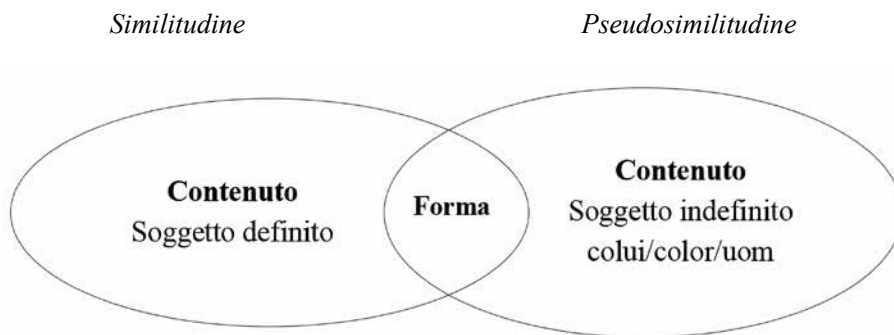
Se volessimo rappresentare questa affermazione in termini matematici potremmo avvalerci di due insiemi disgiunti in cui A rappresenta le similitudini e B le pseudosimilitudini⁷:

Figura 1



Ma se, almeno formalmente, esse sono similitudini (Girardi, 1987, p. 131) altra dovrà essere la loro rappresentazione: due insiemi che si intersecano in virtù della comunanza della forma, ma che differiscono per la qualità del soggetto che nelle pseudosimilitudini è indefinito.

Figura 2



5 Schwarze (1970, p. 358) le definisce «Inventar von Verhaltenstypen», inventario di tipi di comportamento. Per loro tramite Dante fornisce una tipologia concreta di situazioni che, a differenza del modello morale-topologico che struttura i tre regni, appare non sistematica, aperta e priva di ordine gerarchico.

6 «The purpose of the pseudosimile is [...] to create in the image of the simile a sense of the universal and the generic in human experience» (Lansing, 1977, p. 30).

7 Questa e le figure seguenti sono state elaborate da noi.

Girardi non parla di pseudosimilitudini e le considera un sottogruppo delle similitudini verticali o soggettive⁸ in cui

il paragone non è tra due oggetti appartenenti a due diversi piani di realtà, né tra oggetti e situazioni appartenenti allo stesso piano, ma [...] tra due piani della stessa situazione: quello attuale e accidentale, e quello inattuale ed essenziale o tipico (1987, p. 131).

Questa «singolare similitudine» (Pagliaro 1967, p. 668) presente in numerose circostanze della *Commedia*⁹ è uno strumento duttile nelle mani del poeta per definire le situazioni vissute dai personaggi attraverso il riferimento ad azioni umane dalle più comuni come l'ascoltare, il parlare, il provare paura ad altre più delicate come l'incalzare del dolore nell'animo della «vedovella» protagonista insieme all'imperatore Traiano di uno dei quadri raffiguranti esempi di umiltà nella prima cornice del *Purgatorio*. Tra una battuta e l'altra del dialogo che a Dante pare di poter ascoltare si inserisce la breve notazione di carattere drammatico in cui il dolore della donna viene personificato (Chiavacci Leonardi 2023, p. 306): «[...] “Segnor mio”, / *come persona in cui dolor s'affretta*, / “se tu non torni?” [...]» (*Purg.* X, 85-87). L'analisi che segue si sviluppa lungo due direttrici fondamentali che non procedono parallele, ma si intersecano più volte: il senso di ostacolo e incertezza che sconfina talvolta nel fallimento da una parte e l'ambiguità del messaggio espresso dalle false similitudini dall'altra. Per quanto riguarda la prima, sulla scorta di Mallin (1984, p. 25) che individua queste strutture nella narrazione in prosa della *Vita nuova*, si opera una connessione inedita fra un sonetto della stessa opera e le pseudosimilitudini purgatoriali. Spesso la pseudosimilitudine esprime “avvenimenti” che attengono alla sfera dell'interiorità e quindi assumono contorni sfumati. Secondo Pagliaro sembra «quasi che la realtà fantastica si offra alla visione della mente come immagine tenue di colori e di rilievi» e «il poeta, nell'esprimerla, interviene vigorosamente su essa imprimendole i tratti incisivi di una esperienza reale e precisa e sicura» (1967, p. 670). Il canto XXIII del *Paradiso* si apre con la nota similitudine dell'«augello intra l'amate fronde» (v. 1) a cui è paragonata la figura di Beatrice «eretta / e attenta, rivolta inver' la plaga / sotto la quale il sol mostra men fretta» (vv. 10-12). Per spiegare la propria reazione davanti a questo atteggiamento della beata, a conclusione dell'incipit, Dante usa la pseudosimilitudine: «fecimi qual è quei che disìando / altro vorria, e sperando s'appaga» (vv. 14-15) specificando che il suo atteggiamento è come quello di

8 Girardi distingue le similitudini della *Commedia* in due categorie: verticali o soggettive e orizzontali o oggettive. Le prime sono collocate, in genere, nei primi canti di ogni cantica in cui l'attenzione del poeta è concentrata sulle modificazioni degli stati d'animo del pellegrino nel suo *itinerarium in Deum*, dalle tensioni emotive che connotano l'inizio del percorso all'anelito verso la luce divina, proprio della terza cantica, passando attraverso la calma riflessività delle similitudini purgatoriali. Le similitudini orizzontali o soggettive sono le più numerose e «più direttamente attinenti all'interesse enciclopedico in senso lato» (1987, p. 131). Esse «ben lungi dal rappresentare abbellimenti o semplici dichiarazioni del senso, partecipano a pieno titolo alla sua costruzione; non più, però, in quanto il senso si dilata e si allontana dal principio di tutti i simili, bensì, al contrario, in quanto sempre più si restringe, “per modo quasi piramidale” verso quel principio, coinvolgendo oggetti e proprietà in cui, in virtù appunto di tale prossimità “al principio loro”, la somiglianza prevale sulle differenze» (1987, p. 134).

9 Il conteggio in eccesso di queste strutture comparative operato da Pagliaro (1967, p. 669) che ne individua un centinaio è stato rilevato da Lansing (1977, p. 31) che ne conta 58. Il nostro calcolo non differisce da quest'ultimo sul totale ma nella distribuzione. Per Lansing esse sono distribuite in questo modo 20 in *Inferno*, 22 in *Purgatorio*, 16 in *Paradiso*, per noi, invece, sono 17 in *Inferno*, 25 in *Purgatorio*, 16 in *Paradiso*.

chi, provando desiderio di qualcosa che non ha, trova conforto nella speranza di ottenerlo. Questa notazione è ben lungi dall'appartenere alla categoria delle esperienze precise e sicure cui sopra si è fatto riferimento in quanto concerne il mondo delle emozioni e dei sentimenti. Alla stessa categoria appartiene il tema del sogno che è stato affrontato in passato secondo due chiavi interpretative gnoseologica e metaforica. A livello gnoseologico esso rappresenta, come per i filosofi antichi e medievali, uno strumento attraverso cui viene inviato un messaggio profetico¹⁰ (come nel caso dei tre sogni descritti in *Purg.* IX, 19-33; XIX, 7-36; XXVII, 97-108), a livello metaforico esso esprime il confine incerto tra verità e menzogna. La forma privilegiata per esprimere questo messaggio è una struttura retorica ambigua per sua stessa costituzione come la pseudosimilitudine. La sua presenza in diversi contesti e situazioni permette di tracciare una linea di sviluppo che dalla cantica infernale, in cui le pseudosimilitudini fanno riferimento al solo personaggio, arriva alla cantica paradisiaca in cui la dimensione onirica si lega al solo narratore¹¹.

«La similitudine [...] dichiara il medesimo con il medesimo» scrive Venturi (2008, p. 172) nella nota ad *Inf.* II, 37-42, limitandosi ad una osservazione “tautologica” ma più che di identificazione¹², la pseudosimilitudine rappresenta un fenomeno di riflessione allo stesso modo in cui l'immagine riflessa da uno specchio non è la stessa dell'originale, ma rappresenta un'entità fittizia, “falsa”. Lansing (1977, p. 30) sostiene che tra le due immagini ci sia un rapporto identitario, ma questo significherebbe che le due immagini siano entrambe vere, mentre parlare di uguaglianza riflessa permette alla seconda immagine di mantenere lo status di uguale, ma virtuale ossia potenziale e, per citare le parole di Eco, di assumere forma di «sospensione aperta», un'ambiguità tipica del messaggio estetico che per essere efficace deve «appoggiarsi su bande di ridondanza» (1983, p. 63)¹³.

Come sta «l'uom che teme»? (si chiede Girardi, 1987, p. 131). E quello «che ascolta»? E soprattutto cosa temono e cosa ascoltano? E di quali pensieri è piena la fronte di «colui che l'ha di pensier carca» (*Purg.* XIX, 40)? Più che il senso di «concreto, storico, da cui giova all'occasione, astrarre nozioni essenziali» (Girardi, 1987, p. 131) ci sembra che le false similitudini evochino non solo la genericità di timori, aspettative e pensieri, ma un senso di crisi, di fallimento che è riscontrabile già anche in alcuni passaggi della poesia trobadorica

10 La riflessione medievale sul sogno è stata influenzata dalla lettura del libro VI dell'*Eneide*. Anchise fa uscire Enea e la Sibilla dai Campi Elisi attraverso una delle due porte del Sonno, quella d'avorio da cui passano i *falsa insomnia*, i falsi sogni, anziché da quella di corno da cui escono facilmente le vere ombre (*En.* VI, 893-899). Il passo virgiliano «provides a model of an otherworld journey and makes metaphoric statements about the nature of dreams» (Davidson, 1994, p. 56). Il viaggio di Enea e Dante lungo le vie del mondo ultraterreno si sviluppa nelle due direzioni della visione e della realtà, della *factio* che non è una *factio* come scrive Singleton (2021, p. 88). I sogni ingannatori attraverso la cui porta passa Enea costituiscono un'illusione (Dominik, 1996, p. 132), i sogni che Dante utilizza nel contesto di strutture retoriche come quelle da noi prese in esame un ambiguo legame tra menzogna e verità.

11 Si potrebbe anche parlare di “autore” secondo la distinzione operata da Picone (1999, p. 17) per cui si verifica una «diffrazione dell'io della *Commedia*» nei tre ruoli di: io *agens*, il viandante, osservatore di quanto la realtà eterna post-mortem presenta e dei suoi abitanti, il narratore che racconta quanto visto e sentito e l'autore «l'io che mette in opera il racconto del narratore [...] che appone a questo racconto, già provvisto di un suo senso narrativo, il sigillo dell'allegoria, della verità poetica finale».

12 Anche Applewhite si muove sulla stessa linea parlando di un «type found frequently in the poem where there is an exact correspondence between the vehicle and tenor in both structure and content» (1964, p. 298).

13 Eco (1983, p. 66) cita a questo proposito il verso di Gertrude Stein «a rose is a rose is a rose» che non esprime tanto un'identità quanto piuttosto una pluralità di livelli interpretativi a livello di significante e di significato.

di Monge de Montaudon¹⁴ (Mallin, 1984, pp. 21-22) e in particolare nei versi di Conon de Béthun (tradotti e antologizzati da Goldin, 1983, p. 335):

I'm like one who sees all the moves in the chess
and teaches others very well,
and when he sits down to play loses all his skill
and cannot save himself from mate.

Se è vero, come dice Lansing (1977, p. 136), che la similitudine segna, in genere, un avanzamento nello svolgimento della vicenda, la falsa similitudine è collocata nei momenti di stasi, di blocco del viaggiatore. Un'eccezione potrebbe essere rappresentata da *Purg.* XXV, 4-5 «*come fa l'uom che non s'affigge* / ma vassi a la via sua», ma in realtà essa è seguita dall'uso di un'espressione di limitazione (Mallin, 1984, p. 22). Il movimento avviene solo sotto la spinta della necessità «se di bisogno stimolo il trafigge» (v. 6). La sensazione di ostacolo e di attesa veicolata dalla falsa similitudine si protrae nell'immagine dell'esitante cicognino combattuto fra il desiderio e la paura di volare (vv. 10-14) e si conclude con la metafora della punta di freccia pronta ad essere scagliata dall'arco teso al massimo (vv. 1-18). La pseudosimilitudine, però, coinvolge anche Virgilio e Stazio, la similitudine il solo Dante:

Ora era onde 'l salir non volea storpio;
ché 'l sole avëa il cerchio di merigge
lasciato al Tauro e la notte a lo Scorpio:
per che, *come fa l'uom che non s'affigge*
ma vassi a la via sua, che che li appaia,
se di bisogno stimolo il trafigge,
così intrammo noi per la callaia,
uno innanzi altro prendendo la scala
che per artezza i salitor dispaia.
E quale il cicognin che leva l'ala
per voglia di volare, e non s'attenta
d'abbandonar lo nido, e giù la cala;

14 Non è chiaro a quali fonti Dante abbia attinto per tali particolari strutture comparative che non sono di sua invenzione. Un antecedente viene rinvenuto da Pagliaro (1967, p. 669) in *En.* II, 379-382: «*Improvisum aspris veluti qui sentibus anguem / pressit humi nitens trepidusque repente refugit / attollentem iras et caerula colla tumentem: / haut secus Androgeos visu tremefactus abibat*». Esso è analogo all'uso dantesco sia dal punto di vista sintattico, il *velut qui* virgiliano corrisponde a «come colui che», sia da quello semantico in quanto l'azione descritta rientra nel campo della generalizzazione/tipizzazione che Dante utilizza in questi *loci* della *Commedia*. Poiché questo secondo tratto è assente nei due confronti virgiliani individuati da Mallin (1984, pp. 20-21) in virtù del parallelo tra la visione incerta di Enea nei Campi Elisi (*En.* VI, 268-272; 450-454) e quella di Dante durante la catabasi infernale, essi non possono essere annoverati, a nostro avviso, tra le pseudosimilitudini. Anche la lirica trobadorica conosceva e usava questo tipo di comparazione denominata *aissi come selh*, in cui il tenore è costituito, in genere, dall'io del poeta e il veicolo, preceduto dal dimostrativo *selh* e seguito da una relativa, da un essere umano indefinito (Scarpati, 2008, p. 56). In alcuni casi entrambi i termini di paragone presentano un predicato. Scarpati ne individua due tipologie: una in cui si instaura un rapporto di somiglianza/identità tra tenore e veicolo e una che definisce una falsa similitudine in cui l'espressione *aissi com selh* «non introduce una descrizione di qualcuno che sia realmente "altro" rispetto all'io lirico, bensì ne esplicita un modo di essere ad esso peculiare» (2008, p. 58). Questa è, secondo la studiosa, la forma utilizzata da Dante nel verso di Francesca «dirò *come colui che piange e dice*» (*Inf.* V, 126).

tal era io con voglia accesa e spenta
di dimandar, venendo infino a l'atto
che fa colui ch'a dicer s'argomenta.
Non lasciò, per l'andar che fosse ratto,
lo dolce padre mio, ma disse: «Scocca
l'arco del dir, che 'nfino al ferro hai tratto».
(*Purg.* XXV, 1-18)

Anche la *Vita nuova* presenta alcuni esempi di pseudosimilitudini a cui si attaglia questo tipo di lettura tanto che «it seems the *Commedia* has come out of it» (Mallin, 1984, p. 25). La conseguenza dello stato d'animo in cui lo hanno gettato i pensieri che travagliano l'animo facendolo dubitare della bontà della «signoria d'Amore»¹⁵ hanno generato nel poeta una situazione di incertezza e confusione sulla via da intraprendere. Leggendo le parole: «E ciascuno mi combattea tanto, che mi faceva stare quasi *come colui che non sa per qual via pigli lo suo cammino*, e che vuole andare e non sa onde se ne vada» (*Vita nuova* XIII, 6) non possiamo non ripensare che l'incertezza iniziale del cammino purgatorio si manifesta in modi analoghi per mezzo di tre moduli di questo tipo:

Noi eravam lunghesso mare ancora,
come gente che pensa a suo cammino,
che va col cuore e col corpo dimora.
(*Purg.* II, 10-12)

La turba che rimase lì, selvaggia
parea del loco, rimirando intorno
come colui che nove cose assaggia.
(II, 52-54)

Così vid'io quella masnada fresca
lasciar lo canto, e fuggir ver' la costa,
com'om che va, né sa dove rïesca;
(II, 130-132)

Nel secondo canto del *Purgatorio*, a dominare è il tema dell'irrisolutezza¹⁶. La prima delle tre pseudosimilitudini, in particolare, sembra ricalcata sulla riflessione sopra citata da

15 «Appresso di questa soprascritta visione [...] mi cominciaro molti e diversi pensamenti a combattere e a tentare [...]; tra li quali pensamenti quattro mi pareva che ingombrassero più lo riposo de la vita. L'uno de li quali era questo: buona è la signoria d'Amore, però che trae lo intendimento del suo fedele da tutte le vili cose. L'altro era questo: non buona è la signoria d'Amore, però che quanto lo suo fedele più fede li porta, tanto più gravi e dolorosi punti li conviene passare. L'altro era questo: lo nome d'Amore è sì dolce a udire, che impossibile mi pare che la sua propria operazione sia ne le più cose altro che dolce, con ciò sia cosa che li nomi seguitino le nominate cose, sì come è scritto: "Nomina sunt consequentia rerum". Lo quarto era questo: la donna per cui Amore ti stringe così, non è come l'altre donne, che leggermente si muova del suo cuore» (*Vita nuova* XIII, 1-5).

16 «Mai, come in questo episodio, la storia itinerale di D[ante], l'ansia del suo viaggio ultraterreno coincide con quello stato di smarrimento delle anime che sembrano *selvagge* del luogo, *come colui che nove cose assaggia*. E ciò non tanto per la contemporaneità dell'arrivo di quelle anime, ma soprattutto per una particolare affinità psicologica, che le rende ancora attaccate ai ricordi della terra, appena lasciata, e per l'inesperienza di un mondo ancora ignoto a loro e in cui stentano ad orientarsi attivamente» (Giacalone, 1988, p. 107).

cui nasce il sonetto “Tutti li miei penser parlan d’Amore” che traduce la pseudosimilitudine nei versi «Ond’io non so da qual materia prenda, / e vorrei dire, e non so ch’io mi dica: / così mi trovo in amorosa erranza!» (*Vita nuova*, XIII, 9) in cui appare chiaro il passaggio «dall’*impasse* ideologico a quello [...] di natura poetica» (Colombo, 2021, p. 80). Le novizie anime del secondo regno trovandosi nella condizione (letteralmente) di chi si trova di fronte a sapori nuovi, fuor di metafora di chi si trova in una situazione mai vissuta, reagiscono in due modi opposti: la prima volta si fermano ad osservare caute dove si trovino, la seconda fuggono disperdendosi qua e là, ma solo in seguito all’aspro rimprovero di Catone perché fino a quel momento erano rimaste tranquille come colombe (*Purg.* II, 125-129) che solo un’improvvisa paura riscuote. Anche nei versi della *Vita Nuova* si trova un riscontro di carattere simile. Privato della «bella difesa» (VII, 1) costituita dalla donna schermo che è partita, Dante sente l’esigenza di scrivere un sonetto in cui «farne lamentanza» (VII, 2) e nascondere ancora una volta i sentimenti che cela nel suo cuore:

Or ho perduta tutta la mia baldanza,
che si movea d’amoroso tesoro,
ond’io pover dimoro
in guisa che di dir mi ven dottanza.
Sì che volendo far *come coloro*
che per vergogna celan lor mancanza,
di fuor mostro allegranza,
e dentro da lo core struggo e ploro.
Vita nuova VII, 5-6

In questa pseudosimilitudine il verbo non è usato in senso assoluto come negli altri casi («colui che teme», *Inf.* XV, 44) né è un verbo intransitivo come si è visto in alcuni degli esempi citati («Color che vanno», *Purg.* XII, 127), ma si tratta di un verbo transitivo seguito dall’oggetto «lor mancanza» che non è un termine particolarmente specifico¹⁷. Esso è preceduto da una metafora inserita in una struttura chiasmica in cui si incrociano due verbi «movea» e «dimoro» rispettivamente di movimento e di stasi e il sintagma «amoroso tesoro» e l’aggettivo «pover» veicolanti il primo uno stato di gioia, il secondo una privazione tale da indurre in una situazione quasi di paralisi in cui si teme persino di parlare. Questi versi alternano sensazioni positive («baldanza»/«amoroso tesoro»/«allegranza») e negative («pover dimoro»/«dottanza»/«mancanza», «struggo e ploro») al centro di cui si pone la pseudosimilitudine che racconta un sentimento che comunque è doppiamente fittizio perché in apparenza è rivolto alla donna dello schermo, in realtà a Beatrice.

Un altro esempio dell’uso che ne fa Dante (questa volta in prosa) è in *Vita nuova* XXIII,1:

Appresso ciò per pochi di avvenne che in alcuna parte de la mia persona mi giunse una dolorosa infermitade onde io continuamente sofferirsi per nove di amarissima pena; la quale mi condusse a tanta debolezza, che me convenia stare *come coloro li quali non si possono muovere*.

17 La genericità del suo uso è provata dai modi diversi in cui viene spiegato questo termine, ad esempio come «difetti» (Casini) o «povertà» (Sapegno, Del Monte, Pazzaglia) (Bufano, 1976, p. 798).

Dopo la morte del padre di Beatrice, Dante si ammala e il suo stato di prostrazione è tale da fargli ricordare quanto sia fragile la condizione degli esseri umani e che lui morirà un giorno, ma quello che lo angoschia maggiormente è la visione della morte di Beatrice. La falsa similitudine è anche qui usata in correlazione con uno stato mentale di assoluto disorientamento che culmina addirittura nel delirio (Mallin, 1984, p. 25). Il farneticare del delirio è legato, nella *Commedia*, non ad uno stato mentale patologico, ma è considerato conseguenza dei sogni in cui, perso ogni controllo di sé, l'individuo si abbandona ad incomprensibili vaniloqui. La dimensione del sonno non ha, in genere, una valenza positiva nelle tredici similitudini ad esso dedicate. Il sonno senza sogni di *Inf.* III, 136 («e caddi come l'uom cui sonno piglia»), assimilabile più ad uno svenimento, visti gli eventi che lo hanno provocato – l'improvviso sorgere del vento e l'apparire di una «luce vermiglia / la qual mi vinse ciascun sentimento» (III, 134-135) – a cui fa da contraltare il ridestarsi in seguito ad un forte tuono che sembra, invece, in qualche modo, connotare diversamente questo sonno che è ristoratore («[...] mi riscossi / come persona ch'è per forza desta / e l'occhio riposato intorno mossi», *Inf.* IV, 2-4), si ricollega alla fine del discorso di Francesca in cui l'emozione è tale che «io venni men così com'io morisse. E caddi come corpo morto cade» (*Inf.* V, 141-142). Si tratta in tutti e tre i casi di pseudosimilitudini. E non sarà casuale il fatto che su tredici strutture comparative legate ad una dimensione latamente «onirica» nove siano false similitudini.

Nella sua discesa attraverso la voragine infernale il sonno è una «parentesi» dovuta a situazioni contingenti di appannamento dei sensi in un viaggio che dura appena un giorno, ma il XXX canto si conclude con una pseudosimilitudine che è preceduta e seguita da due violenti rimproveri di Virgilio. Dante era stato come «ipnotizzato» («Ad ascoltarli er'io del tutto fisso» *Inf.* XXX, 130) davanti al grottesco alterco dei due falsatori (l'uno di monete, l'altro di parole) Mastro Adamo e Sinone e l'imbarazzo provato alle parole del suo maestro («[...] or pur mira, / che per poco che teco non mi risso!») (XXX, 131-132) lo getta in una situazione di grande vergogna per cui dice: «Qual è colui che suo dannaggio sogna, / che sognando desidera sognare, / sí che quel ch'è, come non fosse, agogna, / tal mi fec'io, non possendo parlare, / che disiava scusarmi, e scusava / me tuttavia, e nol mi credea fare» (XXX, 136-141).

Dante usa qui lo stesso stile che aveva caratterizzato lo scambio di battute fra i due dannati connotato dall'uso di figure etimologiche all'interno di un'antitesi tra verità e menzogna: «E l'idropico: "Tu di' ver di questo: / ma tu non fosti sí ver testimonio / là 've del ver fosti a Troia richesto". / "S'io dissi falso, e tu falsasti il conio", / disse Sinon; [...]» (vv. 112-116).

Il modo in cui è espressa la risposta di Sinone non è esattamente identico al modo in cui è formulata l'accusa precedente visto che mentre il primo dice «tu non fosti sí ver testimonio», usando una litote, il secondo ribatte «[...] e tu falsasti il conio» usando lo stesso concetto in virtù del precetto dell'*eandem rem dicere, non eodem modo, [...] sed commutate*¹⁸. Nel prosieguo la visione sarà presentata in maniera specularmente distorta:

18 «Eandem rem dicemus, non eodem modo, - nam id quidem ottundere auditorem est, non rem expolire - sed commutate» (Cicerone, *Ret. ad Er.* IV, 42, 54).

Allora il monetier: «Così si squarcia
la bocca tua per tuo mal come suole;
ché, s' i' ho sete e omor mi rinfarcia,
tu hai l'arsura e 'l capo che ti duole,
e per leccar lo specchio di Narcisso,
non vorresti a 'nvitar molte parole».
(vv. 124-129)

Se il traditore greco rinfaccia a Mastro Adamo di non poter vedere a causa della pancia gonfia che è piena di «acqua marcia», l'altro gli ricorda l'arsura che spacca le sue labbra attraverso la perifrasi del «leccar lo specchio di Narcisso» (v. 128) che rappresenta l'acqua, ma può essere intesa anche in senso letterale. Se il dannato compisse l'azione indicatagli dal monetiere avvicinando la bocca allo specchio vedrebbe un'immagine deformata di sé che non è veramente la sua che era stata fatta a somiglianza di Dio (*Genesi* 5, 1). Un analogo gioco di specchi definisce la pseudosimilitudine del sogno in cui chi sogna una cosa che non è reale, credendo che ciò che vede stia accadendo, desidera che si tratti di un incubo (una cosa non vera)¹⁹. Il sonno della parte iniziale della cantica è una caduta nel buio (seppur riposante!), quello collocato nella parte quasi terminale del viaggio infernale oscillando tra verità e menzogna disegna un personaggio che intravede forse da lontano, ma forse in realtà non vede perché le cose in *Inferno* oppongono resistenza alla luce e sono opache (Mallin, 1984, p. 27). Nel sogno verità e menzogna si confondono e anche nell'accento di Dante alla veridicità dei sogni del mattino (*Inf.* XXVI, 7) «sembra doversi avvertire una sfumata ricerca antitetica nell'accostamento di “vero” e s[ogno], essendo quest'ultimo probabilmente attribuibile a ciò che “non è vero”» (Tateo, 1976, p. 292).

La scala della visione che secondo Brandeis dall'ottennebramento spirituale nella selva oscura conduce «through gradual acquisitions of insight into universal order, to the point where he can not only “read” all the scattered pages of the “book” of the universe, but can see in a single glance the whole restored» (1962, p. 145) ci riporta ad una analoga considerazione della dimensione onirica nel *Purgatorio* dove, però, si accentua il suo carattere di perdita di sé.

Dopo il chiarimento da parte di Virgilio delle parole oscure di Guido del Duca contro l'amore per i beni terreni (*Purg.* XV, 85-114), Dante è colto da una serie di visioni di mansuetudine che ne rendono il cammino tanto incerto che sembra comportarsi «com'om che dal sonno si slega» (XV, 119). Ma, tornato in sé, prima di cedere il punto di vista e la parola al suo maestro, riflette sulla percezione della realtà e su quella della visione (Giacalone, 1988, p. 363): «Quando l'anima mia tornò di fori / a le cose che son fuor di lei vere, / io riconobbi

19 Gli specchi, in Fisica, almeno quelli verticali dritti, restituiscono la stessa nostra immagine, per cui ciò che è a destra vediamo a destra, ciò che è a sinistra vediamo a sinistra. «È l'osservatore (ingenuo, anche quando fa il fisico) che per immedesimazione si figura di essere l'uomo dentro lo specchio, e guardandosi si accorge che porta, diciamo, l'orologio al polso destro. Ma il fatto è che lo porterebbe se egli, l'osservatore, fosse colui che sta dentro lo specchio (*Je est un autre!*). Chi invece eviti di comportarsi come Alice e non penetri dentro lo specchio, non soffre di questa illusione» (Eco, 1990, pp. 12-13). «Colui che suo dannaggio sogna» desiderando che sia un sogno si trova proprio come dentro uno specchio, la più falsa delle illusioni perché come dice la Ragione ad Agostino «[...] apparet nos in omnibus sensibus sive aequalibus, sive in deterioribus rebus, aut similitudine lenocinante falli» (*Sol.* II, 6, 12).

i miei non falsi errori» (vv. 115-117). Ciò che è fuori di lui è reale, ma le immagini della visione sono «non falsi errori», mantengono una duplice condizione di verità/menzogna perché esse sono vere, ma solo nella sua coscienza. Non c'è una contrapposizione «limpida» tra le categorie di vero e falso, ma una più «nebulosa» fra una verità e una «menzogna» che è anche vera.

Ancora dopo un intervento virgiliano di carattere dottrinario sul rapporto tra amore e libero arbitrio Dante, che ha compreso quanto gli è stato spiegato, si lascia andare ai suoi pensieri «*com'om che sonnolento vana*» (*Purg.* XVIII, 87), che vaneggia torpido nella condizione liminare di dormiveglia in cui non si comprende più se si sia svegli o si stia già dormendo. La condizione di Dante prefigura e prepara quella di chi si purifica dal peccato di accidia, che impantana gli uomini in una svogliatezza che paralizza il loro agire (Chiavacci Leonardi, 2023, p. 535).

Alla fine del percorso purgatorio Beatrice chiede al poeta perché non la interroghi, ma Dante si schermisce con voce incerta («senza intero suono», *Purg.* XXXIII, 28)²⁰ sostenendo che lei conosce già ciò che è meglio per lui. La beata allora gli dice di bandire qualsiasi sentimento di apprensione e timorosa reverenza e lo fa usando il verbo «disviluppare» che indica un'azione concreta, l'atto di liberarsi dai nodi, di districarsi, ma lo applica a stati d'animo che lacerano l'anima bloccandola nell'inazione. All'imperativo «voglio» (XXXIII, 31) che caratterizza i modi espressivi della *loquax* Beatrice (Barolini, 2012, p. 567) fa seguito la pseudosimilitudine «sì che non parli più *com'om che sogna*»²¹ (XXXIII, 32) cioè senza

20 L'insicurezza di Dante è veicolata da un'altra pseudosimilitudine: «come a color che troppo reverenti / dinanzi a suo maggior parlando sono, / che non traggono la voce viva ai denti, / avvenne a me» (*Purg.* XXXIII, 25-28). Essa segue l'esortazione di Beatrice ad affrettarsi nel cammino per poter sentire meglio («[...] vien più tosto [...] tanto che [...] ad ascoltarmi tu sie ben disposto», XXXIII, 19-21) e precede il discorso della beata che si sviluppa dal verso 31 in poi. La reverenza dantesca, che si configura come «un valore fortemente impegnativo» (Niccoli, 1976, p. 899) in cui si sommano rispetto, soggezione e timore, rappresenta in questo caso un impedimento, «perché troppa», al libero esprimersi di Dante che finisce con il parlare con un filo di voce. Una sfumatura un po' diversa connota il termine «reverente» usato da Dante per descrivere l'incontro con il suo maestro. Ser Brunetto ha desiderio di parlare con il suo antico allievo, ma non potendo sostare (pena l'impossibilità di potersi riparare per cento anni dalla pioggia di fuoco che colpisce i sodomiti) gli propone di farlo camminando. Dante, che si trova sull'argine, non osa scendere per porsi al suo livello e pertanto rimane a capo chino «com'uom che reverente vada» (*Inf.* XV, 45). In *Purg.* XXX, 71-72 la pseudosimilitudine («[...] come colui che dice / e 'l più caldo parlar dietro riserva» anticipa la continuazione veemente del discorso che Beatrice ha cominciato qualche istante prima, dopo che Dante si è accorto della scomparsa di Virgilio. Si tratta di due proposizioni coordinate, la prima di carattere più generico («come colui che dice») viene specificata dalla seconda in cui si chiarisce che, secondo le regole della retorica, l'argomento più importante viene trattato alla fine in quanto più facilmente rimane impresso nella mente di chi ascolta (*Ret. ad Er.* III, 10, 18 da cui Dante può aver ripreso l'osservazione di *Conv.* II, VIII, 2 «[...] che sempre quello che massimamente dire intende lo dicatore si dee riservare di dietro; però che quello che ultimamente si dice, più rimane nell'animo dello uditore»). Le tre false similitudini hanno in comune la collocazione. Si trovano in posizione marcata in quanto precedono la battuta di un personaggio e fungono da didascalie. La prima, però, ha uno status particolare in quanto seguendo il discorso di Beatrice e precedendo quello di Dante «assieme raccorda e segna il trapasso tra le due battute dello scambio dialogico» assolvendo ad un duplice ruolo in quanto «da un lato registra la reazione dell'ascoltatore alle parole che gli sono state rivolte, come tipico delle similitudini poste a chiusura di una battuta, dall'altro descrive l'atteggiamento del parlante prima che questi pronunci le sue parole, in linea con la funzione didascalica assolta dalla maggior parte delle similitudini poste a introduzione di una battuta» (Maldina, 2012, p. 106).

21 La falsa similitudine appare raramente nel contesto dialogico-mimetico. Sono quattro occorrenze in tutto. Due, collocate nella prima cantica, sono usate da Francesca (*Inf.* V, 126) e Farinata (*Inf.* X, 100) e hanno carattere «autoreferenziale» in quanto delineano la propria situazione di anime dannate (di sofferenza, la prima, di visione parziale delle cose, la seconda), alle altre due, invece, entrambe nella cantica paradisiaca, fanno ricorso Beatrice e l'Aquila per descrivere la condizione di Dante (Mallin, 1984, p. 22). L'Aquila invita Dante a osservare il proprio occhio composto

il farfugliare proprio di chi parla durante il sonno incespicando nelle sue parole. La condizione di assopimento mal si adatta a chi si appresta a ricevere rivelazioni profetiche (l'arrivo del «cinquecento diece e cinque», XXXIII, 43) che dovranno essere riferite ai viventi («Tu nota; e sì come da me son porte / così queste parole segna a' vivi», XXXIII, 52-53). Beatrice sottolinea nel prosieguo della sua reprimenda quanto le facoltà razziocinanti di Dante risultino ottenebrate. Non è un caso che il suo discorso menzioni, all'interno di un procedimento metaforico che si dipana dal verso 64 al verso 78, i vocaboli «ingegno» (v. 64), «mente» (v. 68), «intelletto» (v. 73) tutti afferenti al campo semantico del pensiero e della coscienza connotandoli in senso negativo tramite il verbo «dormire»²² e gli aggettivi «vano», «impetrato e tinto»²³ mentre le sue parole sono come la luce abbagliante che sopraffà con la sua potenza.

Nonostante gli ammonimenti, anche in Paradiso Dante continua a provare verso l'amata questa sensazione mista di smarrimento e devozione anche solo al sentir pronunciare due sillabe del suo nome: «Ma quella reverenza che s'indonna / di tutto me, pur per Be e per ice, / mi richinava come l'uom ch'assonna» (*Par.* VII, 13-15). Il linguaggio mistico di questa terzina si individua nell'uso di uno dei tanti neologismi conati dall'autore appositamente per questa cantica per descrivere ciò che mai fino a quel momento alcuno aveva rappresentato (Ledda, 2008, p. 93), il verbo «indonnarsi», e che lo spinge ad abbassare la testa «come l'uom ch'assonna»²⁴. In esso

Dante avrà inteso accennare a una sorta di rapimento del suo animo arieggiando le descrizioni dello stato contemplativo ed estatico frequenti nei mistici, e quasi certamente ripensando alle analoghe rappresentazioni, nella *Vita nuova*, di se stesso smarrito e sbigottito in cospetto della sua donna. (Sapegno, 1985, p. 88)

Proseguendo il suo viaggio di cielo in cielo il racconto del poeta si intreccia con la frequente ammissione dell'incapacità della parola umana di descrivere le visioni paradisia-

dai sei spiriti più alti del sesto cielo suscitando la reazione meravigliata del poeta alla vista dell'imperatore Traiano e del pagano Rifeo. La risposta del «benedetto segno» (*Par.* XX, 86), che approfondisce i temi della predestinazione e dell'impenetrabilità del giudizio divino già trattati nel canto precedente, è anticipata da una considerazione sulla condizione del pellegrino che crede per fede, ma non comprende «come quei che la cosa per nome / apprende ben, ma la sua quiditate / veder non può se altri non la prome» (*Par.* XX, 91-93). La risposta, in cui si alternano termini generici (il vocabolo «cosa» è ripetuto per tre volte riprendendo l'istintiva e brutale interrogativa di Dante «Che cose son queste?» XX, 82) e latinismi alti propri del linguaggio scolastico («quiditate», v. 92 e «prome», v. 93), costruita sulla progressione ascendente del verbo «vedere» da «veggio» (v. 88, esprime la conoscenza sicura dell'Aquila), a «non vedi» (v. 89, in relazione a Dante), fino a «veder non può» (v. 93, riferito a tutti gli uomini) delinea la condizione dell'uomo quale creatura fragile che da sola può avvicinarsi alla conoscenza sensibile, ma non può coglierne l'essenza se non gli è svelata da altri.

22 Beatrice raccomanda a Dante di riferire la condizione in cui ha trovato l'albero della conoscenza del bene e del male. Se non comprende che la pianta è stata creata in questo modo (è alta e si dilata in cima anziché restringersi), allora vuol dire che la sua mente «dorme» (v. 64).

23 Beatrice condanna i «pensier vani» (v. 68) che hanno incrostato la mente del poeta come le superfici bagnate dal fiume Elsa ricco di acque calcaree e l'hanno macchiata come Piramo ha arrossato i frutti del gelso con il suo sangue di suicida (v. 69). I due aggettivi «impetrato» e «tinto» (v. 74) chiariscono il significato della doppia metafora (Chiavacci Leonardi 2023, p. 973).

24 Oltre a richiamare i versi già citati del *Purgatorio*, il rimando è ad un verso di controversa interpretazione «Ma perché 'l tempo fugge che t'assonna» (*Par.* XXXII, 139).

che che culmina con la visione di Dio per cui «cede la memoria a tanto oltraggio»²⁵ (*Par.* XXXIII, 57). Ancora una volta Dante usa una pseudosimilitudine:

Qual è colui che sognando vede,
che dopo 'l sogno la passione impressa
rimane, e l'altro a la mente non riede,
cotal son io, ché quasi tutta cessa
mia visione, e ancor mi distilla
nel core il dolce che nacque da essa.
(XXXIII, 58-63)

Nel corso del poema Dante passa

from one version of the self – deprived of light, limited in perspective, false – to another, whose transcendent vision is beyond the power of mortal language to describe. [...] In this respect the false simile is paradoxical: an obviously inadequate linguistic form (a failed or gratuitous comparison metaphorically expresses the distance from likeness better than a more traditional comparison could. [...] Dante's statement that he is "like one who" has as its subtext the statement "I was not precisely one who," or rather, "I cannot quite describe what I was." (Mallin, 1984, pp. 26-27)

La cantica paradisiaca si era aperta con l'affermazione dell'indicibilità di quanto avrebbe in seguito visto perché avvicinandosi a Dio «nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire» (*Par.* I, 8-9) e si chiude con l'aggiunta che quello che rimane, come nei sogni, è un'impressione²⁶. Se di fallimento si può parlare a proposito del significato espresso dalla pseudosimilitudine, esso viene attenuato dalla scelta del sogno come veicolo perché esso lascia una traccia di dolcezza che non svanisce allo svanire della visione (Serianni, 2010, p. 40). La «fenomenologia dello scacco» (Ledda, 2002, p. 178) che aveva interessato Dante personaggio, a questo punto coinvolge il solo narratore. La vista del pellegrino è tanto sicura che non gli occorre l'esortazione di Bernardo «per ch'io guardassi suso» (*Par.* XXXIII, 50) perché la sua vista ormai «e più e più intrava per lo raggio / de l'alta luce che da sé è vera» (XXXIII, 53-54); «la *variatio* retorica e la tensione narrativa» riguardano il solo poeta «tra gli scacchi della memoria e quelli della lingua» (Ledda, 2002, p. 311). Due similitudini "vere", nella prosecuzione dei versi, concorrono a formare questo quadro: «Così la neve al sol si disigilla; / così al vento ne le foglie levi / si perdea la sentenza di Sibilla» (*Par.* XXXIII, 64-66).

Alla fine del poema sembra quasi che Dante voglia "chiudere il cerchio" riprendendo alcuni degli itinerari che hanno guidato la produzione di molte delle strutture comparative

25 Il termine è usato, qui, nel suo senso etimologico di "andare oltre" e quindi di "superare il limite" (Pasquini e Quaglio, 2020, p. 576).

26 Più di un commentatore ha messo questo passo in relazione con uno in cui Tommaso (*Sum. Th.* II, II, CLXXXV, 4) spiega la natura dei ricordi di Paolo tornato dal terzo cielo (*Ai Cor.* II, 12, 2). Come ha ben notato Chiavacci Leonardi (2023, p. 916) c'è una sostanziale differenza tra le due visioni perché l'esperienza paolina è rimasta nel suo intelletto *per aliquas species intelligibiles* cioè sotto forma di immagini mentre quella dantesca, rimanendo a livello di sensazione, non può essere convertita in una qualsivoglia figurazione.

del poema: la natura e il mito insieme al sogno²⁷. La neve che si scioglie al sole perde il “sigillo”, la sua impronta (Chiavacci Leonardi, 2016, p. 916). Il verbo «disigillare» completa la descrizione degli effetti di labilità della visione aperta dal verbo «distillare» (v. 62) tanto quanto il successivo «si perde» (v. 67). Il richiamo è ancora una volta ad un passo virgiliano (*En.* III, 443-451). Le foglie su cui la Sibilla scriveva “i fati”, disposte in ordine e immobili, venivano chiuse nel suo antro e volteggiavano nella cavità rocciosa una volta girato il cardine ed entrato il vento, senza che l’indovina le ricollocasse nell’ordine iniziale, suscitando l’ira di chi aveva sperato in un responso chiaro. Nel testo dantesco le foglie si disperdono al vento con la stessa leggerezza con cui si scioglie la neve e con la stessa lentezza con cui una goccia fluisce. Non a caso il tempo scelto per questo verbo («si perde») che chiude la sequenza delle tre terzine è l’imperfetto con valore aspettuale di indeterminatezza (Serianni, 1988, p. 488), «il tempo del passato che esprime una situazione che si svolge lentamente» (Rohlf, 1969, p. 43). Ben diverse queste «foglie levi» da quelle che «d’autunno si levano / [...] fin che ‘l ramo / vede a terra tutte le sue spoglie» (*Inf.* III, 112-114) rappresentazione queste ultime della massima distanza dalla luce di Dio, le prime di una vicinanza che consente solo di intravedere forma e ordine, attributi propri dell’essenza divina (Chiavacci Leonardi, 2023, p. 916) proprio nel momento in cui li si perde.

Il poema si chiude con una pseudosimilitudine come si era aperto. La falsa similitudine del naufrago (*Inf.* I, 22-27) è la prima struttura comparativa che si presenta al lettore seguita da altri due analoghi costruiti in *Inf.* I, 55-60 e II, 37-40. La seconda in particolare «E qual è quei che disvuol ciò che volle / e per novi pensier cangia proposta, / sì che dal cominciar tutto si tosse, / tal mi fec’io ‘n quella oscura costa [...]» spiegando la limitatezza della visione del pellegrino (Mallin, 1984, p. 18) incerto sull’opportunità di procedere con il viaggio apre la strada ad un percorso di dubbi, cadute e riprese. L’idea veicolata, attraverso la pseudosimilitudine, dal sogno tra verità e menzogna, dal punto di vista narratologico vede cedere progressivamente il passo dall’io *agens* che arriva alla visione di Dio al narratore che non sta più «come quei che ‘n sé reprene / la punta del disio, e non s’attenta / di domandar, sì del troppo si teme» (*Par.* XXII, 25-27), ma è (questa volta senza il “come”) colui che esprime l’ultimo suo fallimento, questa volta dal solo punto di vista retorico, non più esperienziale.

In conclusione e dopo l’analisi portata a termine si potrebbe dire che l’uso relativamente ampio del tema del sogno (rappresenta il 15% delle occorrenze totali) è servito come strumento di verifica circa la natura della pseudosimilitudine. Nel sogno, in cui convivono le due dimensioni di verità e menzogna, si vive una realtà che è vera solo nella nostra mente, ma è al contempo illusoria. Il rapporto tra veicolo e tenore nelle pseudosimilitudini si configura in modo analogo. Non sono due elementi identici, ma uguali, nel senso che il primo è il riflesso speculare e perciò ingannevole del secondo che invece rappresenta l’elemento reale fra i due. Il tenore esprime la concretezza oggettiva del personaggio, il veicolo, nella

27 «Dante sembra voler riassumere, giunto al termine del poema, tre delle grandi direttrici lungo le quali sono articolate molte delle similitudini della *Commedia*. La prima [in particolare] è suggerita dal mondo onirico, il luogo privilegiato della soggettività: l’immagine della visione di Dio si è dissolta nella sua individualità, ma sopravvive l’alone emotivo che essa ha suscitato, «il dolce» che lascia tenui eppure percepibili tracce di sé (e il verso 62 è studiatamente prolungato dalla dieresi di visione e dalla dialefe e’ ancor) [...]» (Serianni, 2010, p. 40).

sua indeterminatezza, delinea invece la componente soggettiva e perciò interpretabile in un senso o in un altro.

La nostra disamina ha ripercorso l'uso peculiare che Dante fa della pseudosimilitudine seguendo l'ordine delle occorrenze nelle tre cantiche. A questa struttura retorica per sua natura ambigua egli ha affidato, dall'inizio alla fine dell'opera, il compito di manifestare le esitazioni e i dubbi che accompagnano il personaggio durante il viaggio e l'estrema dichiarazione di indicibilità dell'esperienza paradisiaca e della visione di Dio.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Agostino (2016). *Soliloqui* (M. Simonetti, Trad.). Mondadori (Opera originale composta nel 387 d. C.).
- Alighieri, Dante (2021). *Vita nuova*. Feltrinelli.
- Alighieri, Dante (2021). *Convivio*. Mondadori.
- Applewhite, James (1964). Dante's use of the extended simile in the Inferno. *Italica*, 41, 294-309. https://www.jstor.org/stable/477137?read-now=1#page_scan_tab_contents
- Barolini, Teodolinda (2012). *Il secolo di Dante. Viaggio alle origini della cultura letteraria italiana*. Bompiani.
- Brandeis, Irma (1962). *The ladder of vision. A study of Dante's Comedy*. Doubleday and Company, Inc.
- Bufano, Antonietta (1976). Mancanza. In *Enciclopedia dantesca* (vol. 4, pp. 797-798). Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Chiavacci Leonardi, Anna Maria (a cura di) (2016): Dante Alighieri, *Divina Commedia. Paradiso*. Mondadori.
- Chiavacci Leonardi, Anna Maria (a cura di) (2023): Dante Alighieri, *Divina Commedia. Purgatorio*. Mondadori.
- Cicerone (2015). *La retorica a Gaio Erennio*. (F. Cancelli Trad.). Fabbri Centauria (Opera originale pubblicata all'inizio del I sec. a. C.).
- Colombo, Manuela (a cura di) (2021): Dante Alighieri, *Vita Nuova*. Feltrinelli.
- Davidson, Lola Sharon (1994). *Aeneid VI and medieval views of dreaming. Sydney Studies in Society and Culture*, 11, 56-65.
- Dominik, William (1996). Reading Vergil's Aeneid: the gates of sleep (VI 893-898). *Maia. Rivista di letterature classiche*, 58, 129-138.
- Eco, Umberto (1983). *La struttura assente*. Bompiani.
- Eco, Umberto (1990). *Sugli specchi e altri saggi*. Bompiani.
- Giacalone, Giuseppe (a cura di) (1988): Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Purgatorio*. Signorelli.
- Girardi, Enzo Noè (1987). *Nuovi studi su Dante*. Edizioni di teoria e storia letteraria.
- Goldin, Frederick (1983). *Lyrics of the troubadors and trouvères. An anthology and a history*. P. S. Smith.
- Lansing, Richard (1977). *From image to idea. A study of the simile in Dante's «Commedia»*. Longo.

- Ledda, Giuseppe (2002). *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*. Longo.
- Ledda, Giuseppe (2008). *Dante*. Il Mulino.
- Lewis, Clive Staples (1940). *Studies in medieval and renaissance literature*. Cambridge University Press.
- Maldina, Nicolò (2012). Le similitudini nel tessuto narrativo della *Commedia* di Dante. Note per un'analisi strutturale. *Studi e problemi di critica testuale*, 84, 85-109.
- Mallin, Eric (1984). The false simile in Dante's «Commedia». *Dante Studies*, 102, 15-36.
- Niccoli, Alessandro (1976). Reverente. In *Enciclopedia dantesca* (vol. 4, p. 899). Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Pagliaro, Antonino (1967). *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*. D'Anna.
- Pagliaro, Antonino (1976). Similitudine. In *Enciclopedia dantesca* (vol. 5, pp. 253-259). Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Pazzaglia, Mario e Porena, Manfredi (a cura di) (1966): Dante Alighieri, *Opere*, Zanichelli.
- Pasquini, Emilio e Quaglio, Antonio (a cura di) (2020): Dante Alighieri, *Divina Commedia. Paradiso*. Mondadori.
- Picone, Michelangelo (1999). Dante come autore/narratore della *Commedia*. *Nuova rivista di letteratura italiana*, 2(1), 9-26.
- Rohlf, Gerhard (1969) (a cura di). *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti: Vol. 2. La morfologia*. Einaudi.
- Sapegno, Natalino (a cura di) (1985): Dante Alighieri, *Divina Commedia. Paradiso*. La Nuova Italia.
- Scarpati, Oriana (2008). *Retorica del trobar. Le comparazioni nella lirica occitana*. Viella.
- Schwarze, Christoph (1970). *Untersuchungen zum syntaktischen Stil der italienischen Dichtungssprache bei Dante*. Gehlen Verlag.
- Serianni, Luca (1988). *Grammatica italiana*. Utet.
- Serianni, Luca (2010). Sulle similitudini della *Commedia*. *L'Alighieri. Rassegna dantesca*, 35, 25-43.
- Singleton, Charles (2021). *La poesia della Divina Commedia*. Il Mulino.
- Tateo, Francesco (1976). Sognare. In *Enciclopedia dantesca* (vol. 5, pp. 292-293). Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Venturi, Luigi (2008). *Le similitudini dantesche*. Ordinate, illustrate e confrontate da Luigi Venturi. Salerno.
- Virgilio (2016). *Eneide* (L. Canali, Trad.). Mondadori (Opera originale pubblicata nel 19 a. C.).

PROFILO ACCADEMICO-PROFESSIONALE

Maria Antonella Piera Di Liberto frequenta il quarto anno di dottorato in *Lenguas y Culturas* presso l'Università di Córdoba. Residente in Italia, ha conseguito la laurea in Lettere Classiche presso l'Università degli Studi di Palermo. È in possesso di abilitazione per l'insegnamento di Italiano, Storia e Geografia presso la scuola secondaria di primo grado e di

abilitazione per l'insegnamento di Latino, Greco, Italiano, Storia, Geografia presso tutti gli istituti della scuola secondaria di secondo grado conseguite presso Scuola Interuniversitaria Siciliana di Specializzazione all'Insegnamento Secondario (SISSIS) di Palermo. Ha conseguito l'abilitazione per l'insegnamento ai disabili presso la stessa struttura. Vincitrice di concorso a cattedra 2012 è insegnante di ruolo dal 2014 nella scuola secondaria di secondo grado. Attualmente è docente presso l'Istituto Rapisardi-Da Vinci di Caltanissetta.

Data di ricevimento: 15-05-2025

Data di accettazione: 28-07-2025

