



HAL
open science

La metafora in Dante: temi e tendenze della critica

Gaia Tomazzoli

► **To cite this version:**

Gaia Tomazzoli. La metafora in Dante: temi e tendenze della critica. L'Alighieri. Rassegna dantesca, 2015. hal-02148809

HAL Id: hal-02148809

<https://hal.science/hal-02148809>

Submitted on 14 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

46, Nuova Serie
settembre-dicembre 2015
anno LVI

L'ALIGHIERI

Rassegna dantesca

Direttori: Saverio Bellomo, Stefano Carrai, Giuseppe Ledda



Angelo Longo Editore
Ravenna

«L'Alighieri»
Rassegna dantesca

46 - Nuova Serie
2015

Direzione

Saverio Bellomo, Stefano Carrai, Giuseppe Ledda

Redazione

Luca Lombardo, Nicolò Maldina, Anna Pegoretti, Filippo Zanini

Comitato d'onore

Robert Hollander, John Freccero,
Bodo Guttmüller, Emilio Pasquini, Karlheinz Stierle

Comitato scientifico

Albert R. Ascoli, Zygmunt G. Barański, Johannes Bartuschat, Lucia Battaglia Ricci,
Sergio Cristaldi, Simon A. Gilson, Giorgio Inglese,
Ronald L. Martinez, Lino Pertile, Jeffrey T. Schnapp, Luigi Scorrano,
John Scott, Claudia Villa, Tiziano Zanato

I collaboratori sono pregati di inviare copia del loro contributo
(sia per attachment che per posta) al seguente indirizzo:

Giuseppe Ledda - Università di Bologna
Dipartimento di Filologia classica e Italianistica
Via Zamboni 32 - 40126 Bologna - Italia (e-mail: giuseppe.ledda@unibo.it)
I volumi per eventuali recensioni debbono essere inviati a
Giuseppe Ledda, vedi indirizzo sopra

Abbonamenti e amministrazione: A. Longo Editore - Via Paolo Costa 33 - 48121 Ravenna
Tel. 0544.217026 Fax 0544.217554 www.longo-editore.it
e-mail: longo@longo-editore.it

Abbonamenti

Abbonamento 2016 Italia (due fascicoli annui):
CARTA € 50,00 ONLINE € 75,00 CARTA + ONLINE € 80,00
Abbonamento 2016 estero (due fascicoli annui):
CARTA € 70,00 ONLINE € 75,00 CARTA + ONLINE € 100,00

I pagamenti vanno effettuati *anticipatamente* con assegno
o con versamento sul ccp 14226484
oppure con carta di credito (solo Visa o Mastercard) e intestati a Longo Editore - Ravenna

I contributi pubblicati su «L'Alighieri» sono soggetti al processo di **peer review**. Ogni contributo ricevuto per la pubblicazione viene sottoposto, in forma rigorosamente anonima, alla lettura e valutazione di due esperti internazionali, esterni alla direzione della rivista.

ISBN 978-88-8063-835-3

© Copyright 2015 A. Longo Editore snc
All rights reserved
Printed in Italy

46, Nuova Serie
luglio-dicembre 2015
anno LVI

L'ALIGHIERI

Rassegna dantesca

fondata da Luigi Pietrobono

e diretta da Saverio Bellomo, Stefano Carrai e Giuseppe Ledda

SAGGI

- | | | |
|------------------|----|--|
| Riccardo Tesi | 5 | «Ut Sordellus de Mantua sua ostendit»
(<i>De vulgari eloquentia</i> i.xv, 2) |
| Luca Carlo Rossi | 29 | Il nome di Francesca |
| Gaia Tomazzoli | 41 | La metafora in Dante: temi e tendenze della critica |

LECTURAE DANTIS

- | | | |
|------------|----|---|
| Mira Mocan | 61 | Il livore dell'invidia e la luce della Sapienza: lettura
di <i>Purgatorio</i> XIII |
|------------|----|---|

NOTE

- | | | |
|-----------------|-----|--|
| Daniele Piccini | 87 | A proposito di <i>Vita nuova</i> XXXVIII, 1 |
| Daniele Santoro | 103 | Sul «secreto calle» di <i>Inf.</i> X, 1 |
| Enrico Rebuffat | 117 | Tu non pensavi ch'io fisico fossi!
Una questione attributiva nella <i>Commedia</i>
(<i>Purg.</i> v, 109-11) |

RECENSIONI

- | | | |
|------------------------|-----|--|
| Giulia Gaimari | 135 | Rec. a C.E. Honess, M. Treherne, <i>Reviewing Dante's Theology</i> |
| Anna Gabriella Chisena | 140 | Rec. a D. O'Connell, J. Petrie, <i>Art and Nature in Dante</i> |
| Mirjam Mansen | 143 | Rec. a Karlheinz Stierle, <i>Dante Alighieri. Dichter im Exil, Dichter der Welt</i> |
| Annarita Zazzaroni | 147 | Rec. a Manuele Gagnolati, <i>Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante</i> |
| Elena Pederzoli | 150 | Rec. a Nicola Longo, <i>Lecture e ricognizioni dantesche</i> |
| Francesco Ferretti | 153 | Rec. a Marco Arnaudo, <i>Dante barocco. L'influenza della «Divina Commedia» su letteratura e cultura del Seicento italiano</i> |

GAIA TOMAZZOLI

(Università Ca' Foscari, Venezia)

LA METAFORA IN DANTE:
TEMI E TENDENZE DELLA CRITICA

ABSTRACT

L'obiettivo dell'articolo è fornire una rassegna critica degli studi incentrati sulle metafore dantesche, al fine di ricondurre le diverse letture dei dantisti ad alcune strategie interpretative e ai nuclei tematici a queste connessi. Poiché l'approccio prevalente risulta essere quello contenutistico, nella prima parte dell'articolo vengono introdotte le principali categorie semantiche impiegate nelle teorie della metafora medievali e contemporanee. Ripercorrendo le principali proposte della critica, viene messo in luce come anche gli studi più attenti alla forma linguistica finiscano comunque per inquadrare il fenomeno all'interno di una lettura semantica, in dialogo con la retorica e, più recentemente, con la filosofia. La conclusione propone alcune ipotesi sulle ragioni del relativo silenzio dei dantisti sul tema della metafora, il cui scopo è anche quello di ricontestualizzare quest'ultima all'interno del più ampio spettro del linguaggio figurato.

The paper aims to provide a critical review of scholarly inquiries on Dante's metaphors, in order to show how the various analyses are all connected with a certain interpretative strategy and with some crucial issues related to this latter. Since the predominant approach is based on content, I begin with introducing the foremost semantic categories developed by medieval and contemporary theories of metaphor. By means of analysing the main critical interpretations of Dante's metaphors, I demonstrate that all of them, including those whose central focus is intended to be a linguistic one, end up with a fundamentally semantic approach, in dialogue with both rhetorics and, most recently, philosophy. Finally, I propose some hypotheses on the reasons why this topic has been relatively neglected, while also reframing it within a more general discourse on Dante's figurative language.

1. Sul finire del XIX secolo Friedrich Beck, professore di ginnasio già dedito agli studi danteschi e autore di una precoce edizione della *Vita nova*, raccoglieva in un volumetto tutte le metafore di Dante¹, ripartendole in un sistema di campi semantici concatenati tra loro e riconducendole ad un apparato di possibili fonti scritturali, patristiche e mistiche. Lo studio risponde alla necessità di esaminare con precisione il linguaggio delle immagini dantesco, sede dell'oscurità dell'opera, chiave privilegiata della sua decifrazione e perciò condizione indispensabile per la realizzazione del testo critico giusto, dal momento che «kann der Sinn mancher

¹ F. BECK, *Die Metapher bei Dante, ihr System, ihre Quellen*, Neuburg, Griessmayer s.d., 1895/6. Questo contributo, del tutto ignorato in altre sedi, è stato segnalato e commentato da M. ARIANI, *I "metaphorismi" di Dante*, in *La metafora in Dante*, a c. di M. Ariani, Firenze, Olschki, 2009, pp. 49-52.

dunklen Stelle nur durch eine genaue Erklärung der metaphorischen Umhüllung des Gedankens verstanden werden»².

La tentazione del catalogo fine a se stesso è scongiurata dall'organizzazione profondamente meditata del lavoro, che garantisce una coerenza interpretativa a tratti perfino troppo sistematizzante; eppure il libretto di Beck è assai notevole nel suo tentativo di inquadrare il linguaggio metaforico di Dante in un orizzonte filosofico e teologico specifico, vale a dire quello dominato dall'idea della corrispondenza mistica tra microcosmo umano e macrocosmo, tra le manifestazioni della natura scelte come materia delle metafore e il mondo interiore ed intellettuale del poeta. Sulla traccia di questo palinsesto si dispongono le metafore della *Commedia* e delle altre opere di Dante, a formare una serie di catene semanticamente contigue che esplorano i principali universi di significato abitati dalle analogie dantesche.

2. A differenza della raccolta di similitudini di Venturi³, lo studio di Beck non ebbe alcun seguito, e il tema della metafora dantesca rimase sostanzialmente trascurato per tutto il secolo scorso – un dato che appare ancor più sorprendente se si guarda al ruolo di primissimo piano occupato dalla metafora all'interno del dibattito filosofico novecentesco; solo recentemente sono comparsi tre volumi monografici dedicati alla questione, allestiti rispettivamente da David Gibbons⁴, da un gruppo di ricerca dell'Università di Roma Tre coordinato da Marco Ariani⁵ e da Silvia Finazzi⁶. Nell'intervallo di tempo che corre tra lo studio di Beck e quello di Gibbons, tuttavia, non sono mancati studiosi che hanno affrontato l'argomento, seppur in modo tangenziale, con una serie di commenti che spazia dalla ripresa dell'icastica definizione borghiniana di Dante come «poeta metaforicissimo»⁷ ad articolazioni più elaborate e dettagliate.

Quella che segue è una rassegna dei contributi critici accomunati dall'interesse per le metafore della *Commedia*: ne emerge un quadro complesso e atomizzato in cui la questione, non di rado posta in termini scarsamente analitici e affrontata piuttosto per intuizioni e suggestioni, è ancora lontana non solo dall'esaurirsi, ma perfino dal trovare una linea di indagine precisa. L'approccio più opportuno, dunque, è sembrato non tanto quello storicistico, quanto quello tematico: un approccio che ripercorra i sentieri principali battuti dalla critica e le loro ramificazioni, mettendo in luce contiguità e differenze e individuando così alcune tendenze interpretative più generali dei singoli tentativi ermeneutici. Del resto i contributi di storia

² BECK, *Die Metapher bei Dante* cit., p. VI.

³ L. VENTURI, *Le similitudini dantesche, ordinate, illustrate e confrontate*, Firenze, Sansoni, 1874; nuova edizione anastatica, con postfazione di L. Azzetta, Roma, Salerno Editrice, 2008. Per approfondire la storia del volume e degli studi sulle similitudini dantesche si rinvia a N. MALDINA, *Gli studi sulle similitudini di Dante: in margine alla ristampa de «Le similitudini dantesche» di Luigi Venturi*, in «L'Alighieri», XLIX, n.s. 32 (2008), pp. 139-54.

⁴ D. GIBBONS, *Metaphor in Dante*, Oxford, Legenda, 2002.

⁵ *La metafora in Dante* cit.

⁶ S. FINAZZI, *La metafora nella tradizione testuale ed esegetica della «Commedia» di Dante*, Firenze, Cesati, 2013.

⁷ V. BORGHINI, *Scritti inediti o rari sulla lingua*, a c. di J.R. Woodhouse, Bologna, Commissione per i testi della lingua, 1971, p. 53.

della critica dantesca, con cui integrare felicemente i risultati di questa breve analisi, non mancano⁸.

Il più evidente punto di contatto tra i saggi presi in esame è la prevalenza di un approccio tutto semantico alle metafore della *Commedia*, la cui analisi è nella maggior parte dei casi imperniata sulla dicotomia immagine/idea. Nei prossimi paragrafi saranno introdotte le principali categorie semantiche impiegate nella teoria medievale della metafora e in quella contemporanea; a seguire, un'analisi dei contributi critici più sensibili alla forma linguistica delle metafore dimostrerà come anche questi ultimi finiscano per approdare circolarmente ad una lettura in qualche modo semantica, dove si mette in risalto soprattutto la creatività del poeta, di cui il linguaggio figurato è strumento d'espressione. I paragrafi successivi sono dedicati all'approfondimento delle diverse proposte della critica semantica per inquadrare le metafore della *Commedia* entro una strategia poetica complessiva, per mettere infine in rilievo come l'impostazione retorica di queste indagini abbia ceduto il posto, negli ultimi anni, ad alcuni temi filosofici fondamentali. La conclusione propone alcune ipotesi sulle ragioni del relativo silenzio dei dantisti sul tema della metafora, il cui scopo è anche quello di ricontestualizzare quest'ultima all'interno del più ampio spettro del linguaggio figurato.

3. Per cominciare, occorre ribadire che le metafore dantesche sono state oggetto di un'analisi complessiva solo nelle poche indagini che si commenteranno in questo articolo. Nella maggior parte dei casi, invece, i critici si sono concentrati sul commento di una singola metafora o di un gruppo di metafore, privilegiando un approccio tutto semantico e mantenendo spesso l'impostazione fondamentale della retorica classica e medievale, che, a partire da Quintiliano e Isidoro, prevedeva una classificazione delle metafore fondata sull'opposizione tra animato e inanimato⁹ o tra animale e inanimale¹⁰. Questo tipo di ripartizione testimonia come uno degli aspetti più importanti agli occhi dei trattatisti fosse il fatto che la traslazione di significato operata dal linguaggio metaforico permette di parlare di esseri umani in termini di esseri inanimati o viceversa, realizzando così una permeabilità semantica tra due sfere dell'esistente ontologicamente ben distinte.

Le metafore costruite sulla personificazione di oggetti o sulla reificazione di esseri animati sono quelle in cui il trasferimento di significato da un termine al-

⁸ Su tutti si segnalano A. VALLONE, *La critica dantesca nel Novecento*, Firenze, Olschki, 1976 e A. CASADEI, *Dante nel XX secolo (e oggi)*, in «L'Alighieri» L, n.s. 35 (2010), pp. 45-74, poi ristampato in Id., *Dante oltre la «Commedia»*, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 181-224.

⁹ QUINTILIANO, *Institutio Oratoria* VIII.VI, 9-12.

¹⁰ Così Donato e Isidoro di Siviglia: «Metaphora est rerum verborumque translatio. Haec fit modis quator, ab animali ad animale, ab inanimati ad inanimale, ab animali ad inanimale, ab inanimati ad animale» (DONATO, *Ars Grammatica*, in *Grammatici Latini*, a c. di H. Keil, vol. IV, Lipsia, 1864, p. 399, 17-19); «Metaphora est verbi alicuius usurpata translatio, sicut cum dicimus "fluctuare segetes", "gemmae vites", dum in his rebus fluctus et gemmas non invenimus, in quibus haec verba aliunde transferuntur. Sed hac atque aliae tropicae locutiones ad ea, quae intellegenda sunt, propterea figuratis amictibus obteguntur, ut sensus legentis exercean, et ne nuda atque in promptu vilescant. Fiunt autem metaphorae modis quattuor: ab animali ad animale [...]. Ab inanimati ad inanimale [...]. Ab inanimati ad animale [...]. Ab animali ad inanimale» (ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymologiarum sive originum libri XX*, I.XXXVII, 2-4).

l'altro è più evidente ed inequivocabile, e per questo motivo sono sempre state di largo uso nella pratica poetica e al centro delle esemplificazioni nella teoria¹¹. Una simile opposizione categoriale è pienamente organica rispetto al pensiero medievale perché si allinea ad un sistema concettuale che da un lato dà un rilievo eccezionale all'uomo, che Dio ha fatto a propria immagine e somiglianza, e dall'altro rafforza la contiguità che esiste tra tutti gli esseri creati in virtù della comune origine divina. Come suggerisce Maria Corti, il pensiero analogico medievale fonda la sua essenza proprio sulla concezione del mondo come unico testo armonico creato da Dio: il pensiero e il linguaggio umani interpretano a diversi livelli quest'unica realtà dell'esistente, di cui non può darsi che una lettura unitaria dove tutto è correlato con tutto, e dove l'analogia utilizza un campo noto e familiare al lettore per creare e illuminare un universo nuovo¹².

4. Gli studi novecenteschi hanno generalmente mantenuto un'impostazione tutta semantica, in cui la metafora viene interpretata soprattutto come meccanismo per tradurre un oggetto nei termini di un altro nonostante l'apparente incommensurabilità, per codificare cioè una traslazione ontologica prima che linguistica. Il salto di paradigma rispetto alle classificazioni appena esaminate (che pure sono state spesso utilizzate o richiamate per garantire una certa coerenza con le categorie della retorica medievale) è stato semmai quello relativo alle categorie a cui ricondurre i termini messi a confronto: la distinzione più rilevante non è più quella tra esseri animati ed esseri inanimati, quanto quella tra termini astratti e termini concreti, tra emozioni e cose. Il nuovo sistema mette al centro due tipologie metaforiche principali: da un lato le metafore orientate «verso l'incremento realistico dell'universo ultraterreno»¹³ e verso la visualizzazione di concetti astratti complessi¹⁴, spesso attinti dalla teologia o dalla filosofia; dall'altro quelle che realizzano una sorta di psicologia della natura o che, specularmente, trovano nella realtà fisica o nel mito un correlativo oggettivo per gli stati d'animo del poeta-pellegrino¹⁵. In un'ottica così condizionata dai retaggi del romanticismo e del simbolismo la peculiarità riconosciuta alla metafora dantesca diventa allora «il prevalere dello scam-

¹¹ Si legga ad esempio I. ROSIER-CATACH, *Prata rident*, in *Langages et philosophie: hommage à Jean Jolivet*, a c. di A. de Libera, A. Elamrani-Jamal, A. Galonnier, Paris, Vrin, 1997, pp. 155-76.

¹² M. CORTI, *Il modello analogico nel pensiero medievale e dantesco*, in *Dante e le forme dell'allegoresi*, a c. di G.C. Alessio, M. Picone, Ravenna, Longo, 1987, pp. 11-20.

¹³ E. PASQUINI, *Il dominio metaforico*, in Id., *Dante e le figure del vero. La fabbrica della «Commedia»*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, p. 180.

¹⁴ Per fare un solo esempio: «una indiscutibile unità è data dalla concretezza delle immagini e delle similitudini dantesche e dalla capacità del poeta di rendere sensibile l'astratto, di rendere corporeo anche l'immateriale» (E. MONTALE, *Dante ieri e oggi*, in **Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi*, vol. II, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 315-33, a p. 325).

¹⁵ Si legga ad esempio Pagliaro: «Alla base della metafora vi è lo scoprimento di un'analogia fra quello che si vuole significare con parole e una connotazione sensibile, il cui richiamo (e la conseguente sostituzione del relativo segno a quello del comunicare apofantico) impegni nelle parole sensitività e affetti. Perché l'analogia sia creativa si rende necessario che il rapporto possa essere acquisito dal lettore anche se risulti lontano dalla comune esperienza. Ciò comporta un grado maggiore o minore di ermetismo, epperò il poeta, nel raggiungere la forma del suo pensiero, opera da sé quello che il critico antico chiamava la "catarsi" dello spiegare» (A. PAGLIARO, *Il linguaggio poetico*, in Id., *Ulisse. Ricerche semantiche sulla «Divina Commedia»*, tomo II, Firenze, G. D'Anna, 1967, pp. 585-697, a p. 632).

bio fra mondo spirituale e mondo sensibile, fra il senso interno e il senso esterno, che è nella consuetudine del linguaggio biblico e liturgico»¹⁶.

5. La prima di queste ipotesi di lettura si interessa dunque di come, attraverso le metafore, l'universo fisico presti un corpo e una rappresentazione all'oltremondo inespriabile e ai concetti più astratti e inafferrabili, traducendoli in segni concreti, in forme visibili da percepire direttamente¹⁷; la seconda ipotesi, invece, tende piuttosto a rintracciare la creatività del grande poeta nella capacità di tessere intime e significative connessioni tra l'interiorità umana e la natura, realizzando tramite il procedimento metaforico una speciale immediatezza evocativa. Quello che entrambe hanno in comune, come si è già anticipato, è il ruotare intorno ad una coppia di concetti tipicamente medievale¹⁸, ossia la coppia immagine/idea. Lungo l'asse che unisce questi due poli si sono costruite quasi tutte le interpretazioni della critica in materia di metafore e similitudini, con esiti che hanno privilegiato ora l'una, ora l'altra, ma che più frequentemente hanno individuato nella fusione, nella tensione o nell'attrazione tra le due l'essenza profonda del linguaggio figurato dantesco. Ezio Raimondi, ad esempio, ritiene che nella poesia di Dante immagine ed idea siano in continuo dialogo e in posizione di reciproca dipendenza, concludendo che proprio «questa capacità di pensare di continuo per immagini e di trasformare le immagini in pensiero [...] è il segno della vitalità di quella poesia e della nostra capacità di rispondere a siffatta energia verbale»¹⁹. Altri, invece, hanno descritto il rapporto tra i due poli non tanto come un dialogo, quanto come un processo («as we ascend from Hell to Heaven we are more and more required to grasp the whole from idea to image»)²⁰, oppure, infine, come una perfetta unione, per cui «Dante's meanings are fused in his images»²¹. Pur leggendo in modo diverso il rapporto tra pensiero ed immagine, entrambi gli autori qui citati condividevano l'opinione che la propensione per il linguaggio figurato fosse non solo una strategia culturale e

¹⁶ F. TATEO, *Metafora*, in *Enciclopedia Dantesca*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-78 (da ora in poi *ED*), vol. III, *ad vocem*.

¹⁷ S. BATTAGLIA, *Linguaggio reale e figurato*, in *Id.*, *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, Napoli, Liguori, 1966, pp. 51-82, parte I, pp. 72ss.

¹⁸ «De la imagen a la idea. Darse cuenta de que este principio gnoseológico básico medieval estaba en la base de la construcción del símil dantesco fue el gran logro de los estudiosos que, como Irma Brandeis y Richard Lansing, primero establecieron una conexión entre lo que Dante presenta en el símil y lo que ellos llaman el contenido de la obra. [...] Era una obviedad en la ideología sacralizada medieval, en la que el valor fundamental de la imagen – entendida no pecaminosamente – era la de permitir al intelecto humano remontarse desde lo aparental hasta el concepto (especie o intención) divino (de la letra a la alegoría). [...] No se percata de que en la Edad Media, y especialmente en Dante, la imagen sirve de expresión de conceptos complejíssimos, y de que las conexiones semióticas entre la imagen y el concepto (la letra y la alegoría) son muy estrictas» (J.I. VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, *Introducción a la semántica de la «Divina Commedia»: Teoría y análisis del símil*, Barcellona, Ediciones de La Discreta, 2002, pp. 36-37).

¹⁹ E. RAIMONDI, *Ontologia della metafora dantesca*, in «Lecture classensi», XV (1986), pp. 99-109.

²⁰ T.S. ELIOT, *Dante (1929)*, in *Id.*, *Selected Essays. 1917-1932*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1932, pp. 199-237, a p. 218.

²¹ I. BRANDEIS, *The Ladder of Vision: A Study of Dante's «Comedy»*, London, Chatto & Windus, 1967, p. 11.

poetica, ma soprattutto una tendenza legata al contesto storico in cui visse Dante, un'epoca visionaria e immaginifica in cui il linguaggio realizzava al massimo grado le sue potenzialità di creazione, metamorfosi ed evocazione²².

6. L'aver dato tanto risalto alle immagini e alle idee ha prodotto tuttavia una conseguenza paradossale: il discorso sul linguaggio figurato dantesco si è trovato a trascurare spesso proprio il tema del linguaggio, della formulazione linguistica attraverso la quale i meccanismi di analogia e traslazione sono veicolati. Se le similitudini sono state oggetto di uno studio strutturalista sistematico con il volume di Richard Lansing (intitolato proprio *From Image to Idea*)²³, le metafore non sono state scomposte ed analizzate nelle loro componenti e nelle loro funzioni se non di rado, ma sono state solo descritte, nella convinzione che «la descrizione di una metafora è anche in pratica la realizzazione delle sue stesse forze»²⁴, o addirittura che la metafora sia un oggetto inafferrabile e definibile solo grazie ad altre metafore²⁵.

Una qualche proposta strutturalista è stata avanzata da Pagliaro, che ha tentato di riconoscere lo specifico funzionale del linguaggio poetico dantesco: la «sorgente primaria» della poesia sarebbe appunto l'analogia, la metafora, che sostituisce alla comunicazione discorsiva «una rappresentazione, a cui il dato sensitivo, soprattutto icastico e uditivo, dia il rilievo e la concretezza di un'esperienza vissuta»²⁶. Nell'ambito di questo discorso la metafora diventa un «fatto di ordine linguistico» perché si realizza nelle connotazioni sensibili del significato della parola: ridimensionando il ruolo dell'*imagery*, Pagliaro riconosce come molti termini metaforici non abbiano tanto l'effetto di evocare un'immagine visiva, quanto piuttosto quello di richiamare alcune connotazioni sensibili attraverso una rappresentazione tipica, che qualifica attraverso il linguaggio ciò che si vuole oggettivare poeticamente²⁷.

²² «Dante's is a visual imagination. It is a visual imagination in a different sense from that of a modern painter of still life: it is visual in the sense that he lived in an age in which men still saw visions» (ELIOT, *Dante (1929)* cit., p. 204). Così anche Montale: «Il nostro mondo non conosce più visioni ma il mondo di Dante è ancora quello di un visionario. Dante crea gli oggetti nominandoli e le sue sintesi sono fulminee» (MONTALE, *Dante ieri e oggi* cit., p. 328). A proposito della distanza tra la nostra cultura visuale e quella visionaria di Dante si legga il commento di Casadei: «Va sottolineato però che l'avvento della cinematografia, e poi di tutte le forme di spettacolarizzazione che costituiscono adesso l'insieme della cosiddetta cultura visuale, hanno cambiato profondamente la possibilità di interpretare la visionarietà riconosciuta da Eliot nell'opera di Dante. Perché, di norma, il nostro visivo esclude il visionario, e anzi costringe a prendere in considerazione solo l'immagine percepita, escludendo ogni possibile ricreazione che parta dalla scrittura per concludersi nella mente dei singoli lettori» (CASADEI, *Dante nel XX secolo [e oggi]* cit., p. 161).

²³ R. LANSING, *From Image to Idea: A Study of the Simile in Dante's «Commedia»*, Ravenna, Longo, 1977.

²⁴ RAIMONDI, *Ontologia della metafora dantesca* cit., p. 107.

²⁵ «Se mi domandassero che cos'è la metafora dantesca risponderci che non lo so, perché è scientificamente provato che si può definire una metafora soltanto metaforicamente» (O. MANDEL'STAM, *Discorso su Dante*, in ID., *La Quarta Prosa*, Bari, De Donato, 1967, pp. 127-75, a p. 172).

²⁶ PAGLIARO, *Il linguaggio poetico* cit., p. 589.

²⁷ «La metafora compenetra così profondamente il linguaggio poetico, che se davvero ciascuna evocasse un'immagine ben distinta, alla lettura dovrebbe nascere e passare per la mente una sequenza, quasi una fantasmagoria, così rapida e fitta, nella quale assai difficilmente si potrebbe cogliere il nesso. La connotazione sensitiva è attinta in campi così vari e distanti, che, se si trattasse di evocare per

Il recente volume di David Gibbons ha intrapreso il cammino dell'analisi linguistico-formale con più decisione, affrontando per la prima volta con assoluta centralità il problema della sintassi della metafora e proponendo una lettura complessiva del fenomeno che deve molto al ricco ma isolato studio di Christine Brooke-Rose, *A Grammar of Metaphor*²⁸. Le metafore usate da Dante, argomenta Gibbons, sono pienamente interne alla tradizione cristiana, ma subiscono una notevole innovazione nella veste linguistica al fine di essere ricevute come nuove o per lo meno come profondamente rielaborate. Le tre tecniche principali con cui Dante imprime tale novità formale alle sue metafore, dando loro un risalto che altrimenti non avrebbero, sarebbero la scelta di termini inconsueti, l'estensione della singola metafora tramite costruzioni sintattiche spesso imperniate su un neologismo, la ricerca di rime rare²⁹. Questa interpretazione giustifica l'impostazione scelta da Gibbons, convinto che l'analisi per campi semantici, altrove perfettamente ragionevole, sia un approccio del tutto inadeguato per comprendere la carica di novità delle metafore dantesche; *Metaphor in Dante*, tuttavia, rischia di essere troppo condizionato dalla ricerca di questa innovazione linguistica, un criterio di indagine tanto lontano dall'universo concettuale in cui viveva Dante quanto ristretto per l'analisi di un fenomeno così complesso. Non stupisce, dunque, che Gibbons sia costretto ad ammettere che nessuno dei commenti antichi ha attribuito gran peso a quell'originalità che il suo studio ha tentato di mettere in luce e di eleggere a chiave di lettura privilegiata della costruzione metaforica della *Commedia*.

7. La proposta di Gibbons è sintomatica di una mutazione estetica assai nota, ossia del passaggio da una poetica dell'aderenza a una poetica della novità: le letture contemporanee hanno finito per ribaltare le canoniche interpretazioni dei commentatori medievali, attenti soprattutto alla *convenientia* o *proprietas*³⁰ degli accostamenti metaforici e solleciti nel giustificare le metafore più ardite – fermo

ognuna una immagine di cosa o di evento, il lettore verrebbe a essere impegnato in un'ardua e inutile acrobazia. In base a questi dati di osservazione introspettiva, si pensa che il linguaggio metaforico sia come una potenzialità, di cui il lettore avverte solamente la proprietà e il valore» (ivi, p. 645).

²⁸ C. BROOKE-ROSE, *A Grammar of Metaphor*, London, Secker & Warburg, 1958.

²⁹ «His approach, I contend, is to cause the reader to consider afresh the significance of these fundamentally traditional metaphors by changing the linguistic form in which he presents them to us. There are three principal techniques by which he does so [...]. The first involves selecting words in metaphor that are less predictable than others that might have been chosen. The second involves extending single metaphors by means of grammatical constructions turning on verbs invented more often than not by Dante himself. The third revolves around the search for rare rhymes, which is frequently the motivation for this lexical variety and grammatical experimentalism but which also, when taken to its extreme, produces a phonetic and formal complexity that is wholly unprecedented» (GIBBONS, *Metaphor in Dante* cit., p. 4).

³⁰ Eppure, come nota Nencioni, «sembra che il carattere eminente della scrittura dantesca sia l'improprietà piuttosto che la proprietà [...]. Possiamo dunque affermare che Dante fa uso, oltre e più che di metafore comuni o deboli, il cui "trasportamento" è analogicamente ovvio o scontato e che sono riconducibili al concetto di proprietà, di metafore forti o forzose, anch'esse riconducibili al concetto di proprietà, ma d'una proprietà (per dirla in termini musicali) sopra le righe; aspetto essenziale della creatività linguistica e della visionarietà poetica di Dante» (G. NENCIONI, *Struttura, parola (e poesia) nella «Commedia»*. Impressioni di una lettura postrema, in «Studi danteschi», LXII [1990], pp. 25-26, poi ristampato in Id., *Saggi e memorie*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2000, pp. 40-41).

restando che ogni fenomeno di *translatio* prevede che il poeta *loquitur improprie*³¹. All'altezza del Trecento l'interpretazione corrente suggeriva che «se la metafora istituisce un rapporto, che dalle parole rinvia alle idee e dalle idee alle cose, la bellezza poetica della metafora può essere misurata analizzando i punti di contatto tra le realtà dichiarate “simili” dall'operazione retorica»³²; per questo un commentatore retoricamente avvertito come Benvenuto da Imola, lettore della *Poetica* di Aristotele, riservava la sua approvazione a quelle metafore che meglio mostrano le corrispondenze tra le due *res* messe in contatto, con un'attenzione particolare alle metafore che alludono al mondo terreno, all'universo morale rappresentato *sub figura*. Analogamente il *Documentum de arte versificandi* di Geoffroy de Vinsauf suggeriva di fondare ogni trasferimento di significato su una *similitudo* manifesta ed evidente tra la cosa a cui la parola si applica *proprie* e la parola a cui il significato del termine va trasferito³³.

Per riformulare l'opposizione tra aderenza e novità si possono prendere in prestito le osservazioni di Wayne Booth, che ha notato come le discussioni sulla metafora si concentrino soprattutto su tre criteri di valutazione: la loro verità o falsità, la coerenza dell'immagine, la novità³⁴. Si è detto come i trattatisti medievali si siano preoccupati dell'appropriatezza e della coerenza delle metafore della *Commedia*; al contrario, la critica contemporanea si è concentrata soprattutto sulla novità³⁵, apprezzando in sommo grado le metafore inattese, quelle che colgono analogie mai viste né pensate e che dimostrano ed esaltano la capacità mitopoietica dell'autore: «in Dante, spesso, si ha quasi l'impressione che la realtà venga riscoperta – o addirittura scoperta per la prima volta – con occhi nuovi, quasi adamitici, nella sua rete di analogie»³⁶. Gibbons fonda il cuore della sua indagine sulla ricerca degli elementi di originalità della metafora dantesca; allo stesso modo Ignazio Baldelli evidenzia che nella *Commedia* molte metafore banali della tradizione classica, scritturale e mistico-religiosa sono rielaborate da Dante per trarne effetti nuovi ed inconsueti³⁷. Pagliaro, pur riconoscendo l'appartenenza organica di alcune immagini alla tradizione classica o volgare, compie un passo ulteriore rispetto alla mera constatazione della novità linguistica: nella sua interpretazione la metafora dante-

³¹ Per approfondire la storia di questo salto di paradigma si legga H. WEINRICH, *Semantica delle metafore audaci*, in Id., *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1976, pp. 55-83.

³² C. PAOLAZZI, *Benvenuto e Dante “poeta perfectissimus” (a norma della «Poetica» di Aristotele)*, in *Benvenuto da Imola lettore degli antichi e dei moderni*, a c. di P. Palmieri, C. Paolazzi, Ravenna, Longo, 1991, pp. 21-54, a p. 40.

³³ GEOFFROY DE VINSAUF, *Documentum de arte versificandi*, § 9-10, in E. FARAL, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris, Champion, 1958, p. 287.

³⁴ W.C. BOOTH, *Metaphor as Rhetoric: The Problem of Evaluation*, in «Critical Inquiry», v/1 (1978), pp. 49-72, a p. 56.

³⁵ Per una disamina moderna della proprietà/improprietà del linguaggio dantesco fondata sulla categoria della «proprietà trasposta», «schietto adeguamento della sua parola alla sostanza, cioè alla immensa combinatoria dei processi cognitivi e fantastici della sua mente», si rimanda alle bellissime pagine di NENCIONI, *Struttura, parola (e poesia) nella «Commedia»* cit., pp. 40-49.

³⁶ PASQUINI, *Il dominio metaforico* cit., p. 182.

³⁷ I. BALDELLI, *Lingua e Stile*. Appendice all'*ED*, p. 152.

sca nasce soprattutto dall'intuizione immediata e spontanea delle analogie tra cose ed eventi, frutto di una creatività espressiva che attinge dal repertorio della memoria le immagini adatte per concretizzare la conoscenza e la rappresentazione grazie alla mediazione degli affetti e dei sensi³⁸. La proposta strutturalista di Pagliaro sembra dunque indebolirsi laddove gli aspetti di novità linguistico-formale indagati da Gibbons e da Baldelli cedono nuovamente spazio alla tesi di una creatività più ampia, che coinvolge non solo l'espressione poetica ma anche la percezione, la comprensione e la memoria, universi ben più difficili da indagare analiticamente; circolarmente si ritorna allora alla posizione, riassunta in apertura, della metafora come finestra sul mondo interiore del poeta, come punto di scambio lungo il vettore immagine/idea. Su questo nodo centrale e condiviso della funzione creatrice e mediatrice della metafora si innervano diverse letture del fenomeno, essenzialmente interpretato come strumento piegato agli scopi del realismo e della concretezza delle immagini oppure a quelli dell'allegorismo.

8. L'interpretazione più diffusa della funzione dell'apparato metaforico della *Commedia* fa leva sull'idea dell'immaginazione sensibile, ossia della metafora come veicolo privilegiato per un costante e vivo riferimento al dato reale, il cui fine è la comprensione del dato ultraterreno, e come strumento fondamentale dello «stile realistico e immaginoso»³⁹ di Dante, quello stesso stile che Bosco aveva indicato come «realismo analogico» o «ricorso alle analogie naturali»⁴⁰. In quest'ottica il ruolo principale delle metafore – o perfino dell'intero linguaggio analogico – consiste nella loro funzione pittorica⁴¹ o plastica⁴², nella loro capacità di creare una rete di connessioni visibili tra il viaggio oltremondano del pellegrino e l'universo secolare e quotidiano del poeta, percepito e memorizzato con acuta intensità e passione per il dettaglio. In alcuni casi il realismo espressivo delle metafore dantesche rimane legato a scelte retoriche e stilistiche⁴³, oppure, al contrario, viene ri-

³⁸ «Per i tramiti dei sensi le idee più astratte diventano poesia, immagine che vive nel ritmo. [...]. L'esperienza sensitiva fornisce la condizione e la materia della figurazione poetica, il che è quanto dire del linguaggio della poesia» (PAGLIARO, *Il linguaggio poetico* cit., p. 632, nota).

³⁹ TATEO, *Metafora* cit., p. 927.

⁴⁰ DANTE ALIGHIERI, *Paradiso*, a c. di U. Bosco e G. Reggio, Firenze, Le Monnier, 1988, p. 225.

⁴¹ La definizione è tratta da un passo di Ricoeur che vale la pena citare per esteso per la sua pregnanza in questo discorso: «Moreover, the vividness of such good metaphors consists in their ability to “set before the eyes” the sense that they display. What is suggested here is a kind of pictorial dimension, which can be called the picturing function of metaphorical meaning. The tradition of rhetoric confirms that hint beyond any specific theory concerning the semantic status of metaphor. The very expression “figure of speech” implies that in metaphor, as in the other tropes or turns, discourse assumes the nature of a body by displaying forms and traits which usually characterize the human face, man’s “figure”; it is as though the tropes gave to discourse a quasi-bodily externalization. By providing a kind of figurability to the message, the tropes make discourse appear» (P. RICOEUR, *The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling*, in «Critical Inquiry», v/1 [1978], pp. 143-59, p. 144).

⁴² «Solo la metafora può essere un simbolo concreto dell'istinto plastico con cui Dante costruisce goccia a goccia le sue terzine e le travasa l'una nell'altra» (MANDEL'STAM, *Discorso su Dante* cit., pp. 140-1).

⁴³ «Ma Dante è poeta più che filosofo; anche se nelle sue immagini, specie all'altezza del Paradiso, prevale una magia retorica volta a metaforizzare una percezione acuitizzata oltre la soglia dei sensi. In altre parole, la visionarietà dantesca non è mai quella del mistico. È, invece, un'energia laica nella

connesso all'abito psicologico di Dante, che si vorrebbe osservatore e visionario (è il caso di Eliot citato in precedenza); più spesso, tuttavia, è assunto come spia di una concezione del reale come rete di connessioni analogiche e simboliche, e dunque come naturale conseguenza di un certo modo di intendere la realtà e di rappresentarla in poesia⁴⁴.

L'importanza attribuita al mondo reale e concreto in questo tipo di interpretazioni ha prodotto un'analisi in qualche modo extradiegetica, fondata quasi sempre su un approccio contenutistico e semantico che divide e classifica solo i veicoli delle metafore, e non i loro tenori. Questo è lo schema seguito da Tateo nella voce *Metafora* dell'*Enciclopedia Dantesca*, ma anche la proposta di lettura di Pagliaro, che ritiene che, «poiché la metafora comporta il riferimento a un dato del reale, risulterà certo interessante e proficua un'indagine che ponga in chiaro i diversi settori, nei quali Dante scopre le analogie»⁴⁵. Portata alle estreme conseguenze, l'immediatezza evocativa della sostituzione metaforica lascerebbe talmente in ombra il procedimento analogico da far dimenticare non solo la forma linguistica con cui si esprime la metafora, ma perfino lo stesso termine sostituito, lo stesso tessuto narrativo del poema, in una romantica quanto impossibile ricostruzione dell'universo percettivo e memoriale del poeta.

Tale operazione rimane fine a se stessa a meno che non si rivolga con decisione alle regole dell'arte della memoria, ricostruite magistralmente da Frances Yates, che suggerisce di giustificare le figure dantesche alla luce dell'elaborazione medievale della mnemotecnica classica, attribuendo dunque alla memoria un ruolo ben più profondo rispetto al semplice repertorio di immagini: «la *Divina Commedia* diventerebbe così l'esempio supremo della conversione di una summa astratta in una summa di simboli ed esempi, dove la memoria è la facoltà che opera questa conversione, formando un ponte fra l'astrazione e l'immagine»⁴⁶. Una proposta di questo tipo, pur rimanendo all'interno della consueta opposizione tra immagine e idea, non è riuscita a imporre una definitiva rivalutazione delle funzioni morali e strutturali delle metafore dantesche; le letture contenutistico-semantiche delle metafore della *Commedia* hanno continuato a generare analisi per lo più disorganiche, che procedono per grandi campi semantici dando vita a cataloghi utili alla consultazione e all'approfondimento di una singola categoria, ma non alla comprensione complessiva del fenomeno, dei suoi scopi e delle sue implicazioni.

9. Si fonda su premesse assai diverse l'indirizzo che potremmo definire allegorista, ossia quello che assimila le metafore alle allegorie e le interpreta in modo unitario come rimandi non già al mondo reale, ma al tessuto allegorico dispiegato da Dante dietro al senso letterale. È il caso del volume di Juan Varela-Portas de

scoperta di movimenti e rapporti nuovi entro la realtà esterna e interiore: una reinterpretazione del reale, per quella sua capacità di dar vita alle cose nominandole, come già suggeriva l'Auerbach [...]. E ciò sancisce la vittoria della *factio* sulla *visio*, delle figure del reale sulle metafore dell'inconscio, di un grande e stabile sistema analogico sul repertorio sfuggente dell'abbandono mistico» (PASQUINI, *Il dominio metaforico* cit., p. 215).

⁴⁴ Così ad esempio TATEO, *Metafora* cit.

⁴⁵ PAGLIARO, *Il linguaggio poetico* cit., p. 639.

⁴⁶ F.A. YATES, *L'arte della memoria* (1966), trad. it. Torino, Einaudi, 1979, p. 88.

Orduña sulle similitudini dantesche, il cui obiettivo principale è sostenere una lettura eminentemente allegorica della *Commedia* e delle sue figure (in particolare delle similitudini, ma anche delle metafore): in polemica con i dantisti che hanno assegnato alla similitudine e alla metafora un ruolo meramente formale o strutturale, Varela-Portas de Orduña rivendica l'importanza del contenuto semantico delle figure della *Commedia* e ricerca il significato della singola similitudine – ma il discorso sarebbe analogo per la metafora – solo in funzione del significato allegorico. La sua analisi si fonda, dunque, sull'idea che l'intero spettro del linguaggio figurato dantesco sia di fatto assorbito dall'allegoria, la quale deve essere considerata non solo chiave di lettura privilegiata, ma essenza stessa del testo del poema⁴⁷ – fino alla conclusione, consapevolmente provocatoria, per cui «toda la *Commedia*, da capo a fondo (por parafrasear polémicamente a Barbi) es alegórica»⁴⁸.

Monica Cerroni, al contrario, propone un'interpretazione tutta retorico-funzionale e non contenutistica dell'allegoria della *Commedia* ma inserisce analogamente la metafora tra le figure allegoriche, ossia tra quelle figure che svolgono una funzione allegorica in quanto «mettono in opera il sovrasenso»⁴⁹. A partire da questa definizione, la seconda parte del volume di Cerroni si incarica di individuare le funzioni specifiche delle diverse figure allegoriche: alla metafora vengono così riconosciute una funzione narrativa, una funzione dottrina, una funzione etica e, infine, una funzione di rinvio al senso complessivo. In questo modo la metafora è indagata nella sua specifica varietà, ma la sua connotazione, esclusivamente retorica, è del tutto subordinata al discorso sull'allegoria, come nel caso della pur diversissima proposta di Varela-Portas de Orduña.

10. Esiste anche una terza via, percorsa dalla critica anglosassone e accolta da Montale, poi rielaborata e fatta propria da Battaglia, che ricerca nella metafora una mediazione tra allegoria e senso letterale, leggendo nel linguaggio metaforico della *Commedia* una realizzazione concreta, non astrattamente simbolica, del mondo morale e spirituale di Dante-pellegrino⁵⁰. Già T.S. Eliot aveva proposto di svincolare le letture allegoriche da una pura questione di struttura e di andare alla ricerca di uno scheletro etico ed emozionale che riducesse le distanze tra rappresentazione poetica e didattica, tra visione e filosofia; in questa proposta ricevevano nuovo ed

⁴⁷ «Al fin y al cabo, desde los clásicos, la alegoría no ha sido una metáfora continuada, es decir, a efectos semánticos, un inmenso símil [...], un inmenso símil en el que se insta al intelecto lector a una extraordinaria inferencia: el parecido entre la imagen que presenta el símil y la que Dante ve es igual al parecido entre lo que Dante ve y su significado. Símil y alegoría son, en el fondo, la misma cosa» (VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, *Introducción a la semántica de la «Divina Commedia»* cit., pp. 46-47).

⁴⁸ Ivi, p. 54.

⁴⁹ M. CERRONI, *“Li versi strani”. Forme dell'allegoria nella «Commedia» di Dante*, Pisa, Edizioni ETS, 2003, p. 30.

⁵⁰ «Sembrirebbe che Dante si valga di un duplice piano espressivo, nel quale le parole sono positive e insieme spirituali. I termini, cioè, di “cammino”, “selva”, “vita”, “sonno” appartengono a una nomenclatura reale, mentre si assumono in senso figurato. E, tuttavia, non è che nell'atto di usarli Dante trascorra dall'un senso all'altro e trapassi dalla sfera positiva a quella traslata; ma li accetta e li impiega come voci concrete, né figurate né allegoriche, bensì assolutamente reali» (BATTAGLIA, *Linguaggio reale e figurato* cit., pp. 72-73).

ampio spazio le intricate reti tra le diverse emozioni espresse dai personaggi e trasmesse al lettore, ma anche tra queste e il contesto complessivo dell'opera, in una sostanziale contestazione delle esegesi che sovrappongono discorso allegorico e discorso morale in opposizione al letterale⁵¹.

La centralità dell'universo morale fu ripresa e sviluppata con notevoli risultati da Irma Brandeis, i cui studi prendono le mosse dalla critica ad un'altra e più celebre lettura eliotiana delle metafore dantesche, contenuta nel saggio dedicato a Dante nel 1929. In quest'ultimo contributo Eliot interpretava la *Commedia* come espressione di poesia intensiva, nella convinzione che «Dante's attempt is to make us see what he saw. He therefore employs very simple language, and very few metaphors, for allegory and metaphors do not get on well together»⁵². L'origine della preferenza dimostrata da Dante per le allegorie a discapito delle metafore sarebbe da ricercarsi nella sua «visual imagination», che si avvale del procedimento allegorico per attribuire un significato alle «clear visual images» che in ogni passo del poema realizzano in tutta pienezza l'intelligibile.

Brandeis sposta il problema dalla rappresentazione all'espressione, dal lettore al protagonista del poema: l'immaginazione poetica si impone non come un fatto di strategia poetica o di retorica, ma come una coerente manifestazione dell'esperienza del pellegrino e della sua condizione morale nelle sue diverse fasi. Nessuna delle immagini del poema, dunque, ha uno scopo meramente descrittivo, ma tutte sono caricate di un sottotesto la cui interpretazione è progressivamente più chiara sia agli occhi del protagonista, sia a quelli del lettore. All'inizio del poema le metafore sono poco numerose e sostanzialmente improntate ad una resa visiva dell'esperienza di Dante-agens, perché «to see the scene was precisely all the pilgrim in his condition of mortal ignorance could do»⁵³: nell'*Inferno* i sensi e la percezione delle somiglianze fisiche predominano perché al peccatore non è ancora concessa la comprensione dei significati profondi, ma nel corso del viaggio il riconoscimento degli errori commessi si accompagna ad un'accresciuta capacità di percezione e comprensione e di conseguenza genera metafore e similitudini più complesse, «which more and more clearly and penetratingly point beyond what things look like, to what they are like»⁵⁴. Nell'ultima cantica Dante riesce non solo a ricevere le somiglianze tra elementi del mondo fisico, ma a creare delle connessioni tra la dimensione astratta e quella terrena, tra realtà immaginarie e realtà concrete, e queste connessioni sono alla base di molte similitudini e dell'impianto ampiamente metaforico della scrittura del *Paradiso*.

11. Questa interpretazione intravede nell'apparato metaforico della *Commedia* non solo un'evoluzione, ma soprattutto una potente spinta verso l'unità di una trama complessa, tema dominante del lavoro di Brandeis⁵⁵. Qualcosa di molto si-

⁵¹ T. S. ELIOT, *Dante*, in ID., *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, New York, Alfred A. Knopf, 1921, pp. 59-71.

⁵² ELIOT, *Dante (1929)* cit., p. 205.

⁵³ I. BRANDEIS, *Metaphor in «The Divine Comedy»*, in «The Hudson Review», VIII/4 (1956), pp. 557-75, a p. 558.

⁵⁴ Ivi, p. 564.

⁵⁵ «But there is a point of acquaintance for every seriously interested reader where it is possible

mile si ritrova nello scritto di Raimondi, il quale sostiene che la metafora è il modo privilegiato di sondare «l'ordine e il disordine del mondo e le sue forze nascoste o evidenti di *unitio* nella varietà», e che il progredire del poema comporta perciò un'evoluzione della metafora dal disordine all'ordine⁵⁶. Oltre a questi ultimi due esempi, molti altri studi contemporanei hanno riconosciuto alle similitudini e alle metafore della *Commedia* un compito strutturale assai marcato, un ruolo tutt'altro che ornamentale o descrittivo, in una prospettiva ben più ampia delle prescrizioni dei trattati di retorica classica e medievale.

Ciononostante, proprio i trattati di poetica e di retorica sono rimasti il retroterra teorico su cui si è innestata la maggior parte dei discorsi sul linguaggio figurato dantesco: il confronto con le *poetriae* e con le *artes dictaminis* può confermarsi un punto di partenza interessante per l'analisi dei tropi danteschi, ma nel caso della metafora le implicazioni filosofiche e gnoseologiche sembrano troppo importanti per limitarsi alla sola retorica⁵⁷. Umberto Eco, ad esempio, ha ampliato la prospettiva retorica attraverso il confronto con la teologia simbolica dello Pseudo-Dionigi e dei suoi interpreti, spiegando come mai il Medioevo occidentale abbia sostanzialmente respinto il valore conoscitivo che Aristotele attribuiva alla metafora⁵⁸. Nel campo degli studi danteschi le acquisizioni degli storici della filosofia medievale sono state ricevute solo sporadicamente⁵⁹, nonostante l'esigenza di ricontestualizzazione della retorica sembri avvertita da più parti: Raimondi, ad esempio, pur rendendosi conto di come la metafora dantesca non fosse «soltanto un'operazione letteraria nel senso tradizionale del termine, non [...] soltanto la *transumptio* o la *translatio* della retorica medievale»⁶⁰, non riconnetteva la peculiarità della metafora dantesca ad un qualche orizzonte teologico e filosofico più ampio, limitan-

to stand off from the poem a little and sharpen one's eyes for a broader view; and from this perspective it is clear that Dante's images spring all from one centre, or circle round it in many connected strands, forming a single brilliant web» (BRANDEIS, *The Ladder of Vision* cit., p. 14).

⁵⁶ RAIMONDI, *Ontologia della metafora dantesca* cit., p. 107.

⁵⁷ Con questo non si vuole negare l'importanza delle opere di retorica e di poetica, strumenti cruciali nell'epoca medievale tanto per l'autore quanto per i lettori, e quindi fondamentali per illuminare entrambi i poli della produzione e della ricezione: «le retoriche e le poetiche si dispongono allora quali codici comuni ai produttori di poesia, che ne assimilano le forme, e ai loro destinatari, che in un dialogo tra iniziati, per così dire corporativi, ne acquisiscono i criteri di valutazione, diaframmi o codici ermeneutici indispensabili in quanto l'opera d'arte non si può leggere senza una mediazione dell'*ars poetriae*» (A. BATTISTINI, E. RAIMONDI, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1984, p. 7).

⁵⁸ U. Eco, *Metafora e conoscenza nel Medioevo*, in Id., *Scritti sul pensiero medievale*, Milano, Bompiani, 2012, pp. 824-934.

⁵⁹ «La rimozione del metaforico dal dominio logico-deduttivo è uno degli epifenomeni della frattura tra dominio letterario e dominio filosofico, caratteristica della modernità; una frattura, quando non dicotomia, che gli studi novecenteschi hanno messo in crisi (o meglio, della quale manifestano la crisi), anche attraverso la riscoperta del valore cognitivo della metafora. La cultura medievale, nondimeno [...] non conosce ancora questa frattura. Interrogarsi sullo statuto della metafora nel Medioevo, tanto sul suo statuto teorico quanto sul suo statuto fattuale, significa situarsi sul piano di una faglia a venire, quella da cui le zolle di letteratura e filosofia (ma anche della scienza) moderne usciranno infine divise» (E. BRILLI, *La metafora nel Medioevo. Stato dell'arte e qualche domanda*, in «Bollettino di italianistica», VII/2 [2010], pp. 195-213, alle pp. 198-99).

⁶⁰ RAIMONDI, *Ontologia della metafora dantesca* cit., p. 104.

dosi a parlare di una «retorica sacra» o biblica, di cui Dante sarebbe non solo traduttore ma anche inventore.

12. Negli ultimi anni, tuttavia, lo studio della metafora dantesca si è finalmente ricongiunto con le questioni filosofiche e teologiche pertinenti. Pionieristico in questo senso il già citato volume di Lansing sulle similitudini di Dante, dove l'analisi linguistico-formale si intreccia con una giustificazione filosofica della similitudine rintracciata nella teoria tommasiana dei *visibilia* e degli *invisibilia*⁶¹. Per le metafore si è dovuto attendere qualche decennio in più: i contributi di Giuseppe Ledda e di Marco Ariani, riportando l'attenzione della critica dantesca sul lessema "metaphorismi" (*Ep.* XIII.xxix, 84), hanno riconnesso il linguaggio figurato dantesco ad alcune delle più importanti riflessioni filosofiche e teologiche del Medioevo, evidenziando la natura ampia, polisema ed interdisciplinare della metafora – «trophe ou figure de sens pour les grammairiens et les rhéteurs, variation de signification constituant un mode de l'équivocité pour les dialecticiens, déplacement sémantique intervenant dans tout discours sur Dieu pour les théologiens, la notion de transfert sémantique (*translatio, transumptio*) est au carrefour des arts du langage et de la théologie»⁶².

Il saggio di Ledda prende avvio da un'analisi retorica vicina alla topica fondata da Curtius, per poi aprire in direzione di elaborazioni filosofiche e teologiche di più ampia portata: i *tópoi* dell'indicibilità vengono riconnessi da un lato alla tradizione retorica della metafora necessaria, ossia della metafora come arricchimento linguistico che sopperisce all'*inopia* della lingua, dall'altro al frequentatissimo discorso sull'impossibilità di parlare di Dio con linguaggio proprio, da cui discende il tema della necessità del ricorso al linguaggio figurato. Quest'ultimo universo di pensiero, nello studio di Ledda, viene fatto reagire con le occorrenze dantesche dei *tópoi* dell'indicibilità e con le indicazioni di Dante sul linguaggio figurato, coagulandosi nell'analisi approfondita del passo dell'*Epistola a Cangrande* in cui compare l'hapax «metaphorismorum»⁶³. Il termine indicherebbe «non le sole metafore, ma nel complesso tutto ciò che va oltre il linguaggio proprio, il "sermo proprius", a cui esplicitamente viene opposto», arrivando dunque ad includere similitudini, metafore, allegorie e miti⁶⁴. Si disegna così una teoria sostanzialmente unificata del linguaggio figurato dantesco, le cui fonti e le cui giustificazioni pratiche non sono da ricercarsi tanto nei testi retorici, quanto nella tradizione dell'in-

⁶¹ «The *visibilia* are not to be considered only things in and of themselves, but signs that point directly to the reality of the *invisibilia* which describe their nature by way of analogy. The only access to an understanding of the *invisibilia* is through the *visibilia*, and hence for Dante, who subscribed to this medieval theological way of looking at things, human understanding depends on sense perception. In St. Thomas' words, *nihil est in intellectu nisi prius fuerit in sensu*. What this means for Dante is quite simply that visual perception of reality is a first and necessary step toward apprehension of the unseen world of God's reality, his nature and being» (LANSING, *From Image to Idea* cit., p. 45).

⁶² ROSIER-CATACH, *Prata rident* cit., p. 155.

⁶³ Come rilevato in P. DRONKE, *Dante e le tradizioni latine medioevali* (1984), trad. it., Bologna, Il Mulino, 1990, p. 60.

⁶⁴ G. LEDDA, "Tópoi" dell'indicibilità e metaforismi nella «Commedia», in «Strumenti critici», XII/1 (1997), pp. 117-40, a p. 129.

interpretazione figurale o nei testi ermetici ed esoterici sull'allegoresi: una teoria rappresentabile attraverso un «quadrato retorico-comunicativo dell'indicibilità e della metafora», ai cui vertici si collocano i limiti linguistici e conoscitivi che il linguaggio figurato risolve – e allora si dà la metafora o l'allegoria – o non risolve – e allora anche il linguaggio figurato è in scacco.

Analoga è l'ipotesi di Ariani, che ritiene il termine “metaphorismus” un lessema più ampio del semplice “metafora”, in grado di indicare sia il meccanismo di figurazione in senso lato⁶⁵, sia la sua «promozione a veicolo retorico di significati profondi»; in questo modo il passo dell'*Ep.* XIII in questione «annette il tema dell'ineffabilità ad un impiego mitopoietico della metafora, intesa non solo come rimedio al naturale deficit linguistico, ma quale specifico strumento espressivo della visione»⁶⁶. Ampliate così la definizione e le funzioni della metafora, Ariani può riconnettere con agio quest'ultima all'*integumentum* e dunque all'immenso e cruciale discorso che la scuola di Chartres aveva innestato su questa prassi di scrittura e di lettura dei testi; in questo modo la metaforologia viene innalzata ad elemento chiave di quella riflessione universale sul linguaggio e sulla rappresentazione del divino che ha occupato i maggiori pensatori del Medioevo. L'idea fondamentale di Ariani è perciò che in Dante non esiste una teoria letteraria specifica della metafora, il cui nucleo profondo va invece ricercato nella filosofia e nella teologia, in particolare nella teoria dei *dissimilia signa* dello Pseudo-Dionigi e, più in generale, nell'intersezione tra tecnica retorica, platonismo, linguaggio mistico, teoria aristotelica della conoscenza sensibile e esegesi della Scuola di Chartres. La ricchissima e serrata rassegna di testi che impegna il lettore del saggio approda infine ad una connotazione delle metafore dantesche come essenzialmente comiche, nell'accezione del termine propria delle riflessioni sulle similitudini dissimili dello Pseudo-Dionigi.

Ariani ha così approfondito e ricomposto gran parte di quegli sparsi collegamenti, solo debolmente proposti dalla critica, tra la poetica dantesca e molte delle complesse questioni di filosofia e teologia imperniate sul linguaggio figurato; ad una premessa così densa e articolata fa seguito un volume miscelaneo non sistematico ma ricco di interesse, in cui diversi metodi di indagine vengono messi alla prova su diverse manifestazioni dell'apparato metaforico dantesco al fine di dare una dimostrazione concreta delle varie linee di approfondimento che la critica potrà percorrere in futuro. Si trovano così affiancati saggi che si soffermano su una singola metafora, di cui vengono rintracciate le radici nella tradizione mediolatina e in quella sapienziale⁶⁷, saggi che mostrano come l'indagine semantica di un gruppo di metafore affini possa mettere in luce le stratificate funzioni della me-

⁶⁵ «Il “metaforismo” può contenere dunque una più vasta fenomenologia della *translatio* comprendendo anche i modi del velamento simbolico così cari all'esegesi medievale. Nel contempo, rinunciando a *integumentum* e ai suoi sinonimi, Dante otteneva una straordinaria valorizzazione della metafora quale “*primus tropus omnium generalissimus*”, esaltandolo in tal modo quale vettore di “*sensus profundi*”» (ARIANI, *I “metaphorismi” di Dante* cit., p. 16).

⁶⁶ Ivi, pp. 2-3.

⁶⁷ G. CRIMI, *Una metafora vegetale: il fico* («*Inf.*», xv 66 e xxxiii 120), in *La metafora in Dante* cit., pp. 113-47 e M. FIORILLA, *La metafora del latte in Dante tra tradizione classica e cristiana*, ivi, pp. 149-65.

tafora⁶⁸, e altri infine che mirano a ricostruire un quadro completo dapprima delle fonti filosofiche e teologiche della metaforologia dantesca – è il caso del saggio iniziale di Ariani di cui sopra – e poi, per chiudere il percorso, della prima ricezione delle metafore dantesche⁶⁹.

La recentissima monografia di Silvia Finazzi, già autrice di un volume sulla metafora in Petrarca⁷⁰ (oltre che del saggio appena citato contenuto nel volume curato da Ariani), ha il merito di approfondire in maniera più distesa il confronto con le moltissime fonti addotte da Ariani, fornendo così un quadro più completo e composto dei testi retorici e filosofici che hanno indirizzato la riflessione medievale sul linguaggio figurato. La conclusione che l'autrice trae dall'esame della tradizione e dalle riflessioni teoriche dello stesso Dante è che il sistema retorico dantesco si innesta su un «duplice binario espressivo-gnoseologico, discendente dalla riflessione neoplatonica (leggasi: teoresi dionisiana), mutuata dal dibattito teorico presso gli esponenti della scuola di Chartres e infine confluita, sebbene mai adeguatamente riconosciuta, nel pensiero scolastico di Alberto Magno e Tommaso d'Aquino»⁷¹. La seconda parte del volume utilizza la metafora come punto d'accesso al testo dantesco e come strumento ecdotico per esaminare le varianti testuali di alcuni *loci critici* contenenti espressioni metaforiche o traslate, dimostrando i vantaggi che lo studio dell'apparato metaforico può apportare anche a ricerche di impronta strettamente filologico-testuale, oltre che a quelle di carattere retorico ed interpretativo.

13. In questa rassegna, infine, un capitolo separato andrebbe riservato agli studi sulla ricezione trecentesca delle metafore della *Commedia*⁷². In forma estremamente riassuntiva si può dire che i commentatori medievali dimostrano un interesse spiccato per le metafore del poema, nonostante una diffusa confusione tanto sul piano tassonomico⁷³, quanto su quello più ampiamente retorico: in moltissimi casi – tra cui forse il più emblematico è quello di Pietro Alighieri – gli antichi commentatori propongono una definizione di sensi e sovrasensi che si intende dettagliata, ma che spesso finisce per essere solo formalmente teorica e nei fatti piuttosto

⁶⁸ L. MARCOZZI, *La guerra del cammino: metafore belliche nel viaggio dantesco*, ivi, pp. 59-111; S. FINAZZI, *La metafora scientifica e la rappresentazione della "corporeitas" luminosa*, ivi, pp. 167-91; M. ARIANI, "Metafore assolute": emanazionismo e sinestemie della luce fluente, ivi, pp. 193-219. Sulla stratificazione delle diverse funzioni delle metafore dantesche si veda anche H.D. AUSTIN, *Multiple Meanings and their Bearing on the Understanding of Dante's Metaphors*, in «Modern Philology», xxx/2 (1932), pp. 129-40.

⁶⁹ M.P. TASSONE, *La magnanimità metaforica di Dante e i primi commentatori della «Commedia»*, in *La metafora in Dante* cit., pp. 221-62.

⁷⁰ S. FINAZZI, "Fusca claritas". *La metafora nei «Rerum vulgarium fragmenta» di Francesco Petrarca*, Roma, Aracne, 2011.

⁷¹ FINAZZI, *La metafora nella tradizione testuale ed esegetica della «Commedia» di Dante* cit., p. 94.

⁷² I contributi principali sono PAOLAZZI, *Benvenuto e Dante "poeta perfectissimus"* cit.; GIBBONS, *Metaphor in Dante* cit., pp. 134-54; TASSONE, *La magnanimità metaforica di Dante* cit.

⁷³ I lessemi concorrenti sono principalmente "metafora" (e *metaphora*), "translatione" (o *translatio*, termine derivato da Quintiliano e dalla *Rhetorica ad Herennium*) e "transunzione" (o *transumptio*); da Cristoforo Landino in poi l'uso più comune diventa "translatione", e "metafora" comincia ad indicare piuttosto la metafora continuata (o *permutatio*); cfr. TASSONE, *La magnanimità metaforica di Dante* cit., pp. 223-24.

labile e disordinata, e che, soprattutto, nella prassi interpretativa non viene affatto rispettata. Ciò che più conta nell'ambito dell'esegesi trecentesca è che il messaggio veicolato dalla poesia arrivi nel modo più completo possibile: a tal fine si può e si deve aprire il testo ai suoi diversi livelli di significato, ed è necessario illustrare come quest'apertura sia legittima ed appropriata, in una valutazione del solo risultato poetico, significativamente lontana dall'interesse moderno per la costruzione dei significati e per il modo in cui il testo li veicola. I commenti alla *Commedia* non sono e non intendono essere trattazioni stilistiche o retoriche, quanto piuttosto chiose, illustrazioni, nella grande maggioranza dei casi tese soprattutto a favorire una comprensione della lettera e dei sovrasensi più importanti ed evidenti. Questa impostazione appare ovviamente molto lontana dalle letture odierne, ma gli elementi embrionali di molte analisi contemporanee già esistono: c'è la consapevolezza di un uso traslato o improprio del linguaggio, c'è la percezione dell'analogia tra i due referenti, c'è la ricerca delle ragioni che hanno spinto il poeta ad accostare due campi semantici distanti.

14. Ripercorsi così i punti chiave della questione, si può concludere con una riflessione sulle ragioni di quello che è stato definito «un vero e proprio buco nero nella sterminata bibliografia dantesca»⁷⁴, ipotizzando che possano essere diverse e probabilmente riconducibili a tre fenomeni distinti e concorrenti. In primo luogo, alla fortuna critica della metafora dantesca non deve aver giovato la prossimità con la ben più frequentata problematica dell'allegoria, da più parti considerata «il problema connaturato alla critica dantesca»⁷⁵: il tema dell'allegoria, superate le pesanti condanne di Croce, ha catalizzato a lungo le riflessioni sul linguaggio figurato della *Commedia* e delle altre opere di Dante, fino a sfociare negli eccessi degli «allegoristi a oltranza»⁷⁶, dediti ad una ricerca forsennata dei significati nascosti e disposti a leggere tutto il testo in chiave esoterica. Se l'allegoria è stata sempre definita come una metafora più estesa e prolungata (almeno fino alle distinzioni di Goethe tra allegoria e simbolo), non sorprenderà che i molti lettori che hanno cercato di afferrare il senso complessivo della *Commedia* abbiano fatto ricorso ad un fenomeno più ampio e strutturale anziché alle manifestazioni metaforiche più locali, come già suggeriva Eliot quando scriveva che «as the whole poem of Dante is, if you like, one vast metaphor, there is hardly any place for metaphor in the detail of it»⁷⁷.

La seconda questione è perfettamente speculare alla prima: la metafora è stata considerata per secoli una similitudine contratta, ossia una similitudine in cui i termini di paragone sono lasciati impliciti. Questa posizione, nota come teoria naïf della metafora, risale ad Aristotele⁷⁸ ed è stata messa in discussione e confutata

⁷⁴ ARIANI, I “*metaphorismi*” di Dante cit., p. 49.

⁷⁵ CERRONI, “*Li versi strani*” cit., p. 11.

⁷⁶ MONTALE, *Dante ieri e oggi* cit., p. 328.

⁷⁷ ELIOT, *Dante (1929)* cit., p. 206.

⁷⁸ «Anche la similitudine è una metafora: la differenza tra le due è piccola. Quando infatti Omero dice di Achille: “egli balzò come un leone”, questa è una similitudine; qualora dicesse “balzò un leone”, sarebbe una metafora [...] Le similitudini vanno ricavate come le metafore, poiché esse sono metafore con la differenza che abbiamo detto» (*Retorica*, 1406b 20-5, trad. it. in ARISTOTELE, *Opere*,

solamente nel Novecento⁷⁹. Lo stesso Dante quasi certamente la condivideva, nonostante il Medioevo avesse sviluppato una trattazione indipendente delle due figure, che arrivava perfino a raccomandare un massimo impiego della metafora di contro ad uno sporadico uso della similitudine: è la celebre prescrizione di Mathieu de Vendôme, secondo cui gli autori moderni non devono indugiare in *collateralialia* che distolgano l'attenzione dal proposito principale, come fanno le similitudini e le costruzioni figurative⁸⁰. È anche grazie a questa natura "collaterale" rispetto al piano della narrazione che le similitudini dantesche sono state oggetto di un numero di studi maggiore rispetto alle metafore: la presenza di marcatori sintattici espliciti rende più agevole isolarle dal resto del tessuto poetico di quanto non avvenga per le metafore, permettendo tanto compilazioni catalogiche come quella allestita da d'Aquino⁸¹, quanto studi sistematici come quello di Venturi citato in apertura. La sovrapposizione tra similitudini e metafore è stata una costante degli studi danteschi: perfino Pagliaro, nonostante il suo slancio semiotico, si è trovato ad ammettere che «non è facile porre limiti precisi fra l'area della metafora e quella della similitudine, dato che alla base dell'una e dell'altra c'è l'intuizione di un'analogia»⁸².

In un secolo in cui alcune letture filosofiche giungevano ad affermare che «il nostro comune sistema concettuale, in base al quale pensiamo e agiamo, è essenzialmente di natura metaforica»⁸³, le metafore dantesche si trovavano dunque schiacciate tra similitudini e allegorie, fenomeni affini ma diversi con cui dovevano continuamente rinegoziare un ruolo specifico all'interno dello spettro continuo dell'*imagery*, del linguaggio analogico e figurato. La sintesi perfetta di questa tendenza è offerta da Raimondi, che se da un lato ritiene che «in Dante la metafora è né più né meno che una similitudine contratta e che la similitudine è una metafora analitica», dall'altro riassume che «quando parliamo di allegoria dantesca, quando parliamo di figuratività o di misteriosa iconicità del linguaggio dantesco siamo poi nel fondo sempre a trattare di quella che ho chiamato prima la spinta verso la metafora»⁸⁴. Su questa assimilazione grava senz'altro l'impostazione eccessivamente

X: Retorica, Poetica, Roma, Biblioteca Universale Laterza, 1983). L'esempio di Aristotele è peraltro invalidato da Brooke-Rose, la quale, oltre a constatare che la metafora del leone è semplicissima e quasi al limite con la similitudine, puntualizza giustamente che nel primo caso è l'azione dell'uomo ad essere comparata a quella di un leone, mentre nella formulazione metaforica è l'uomo stesso che viene accostato al leone e che ne assorbe le caratteristiche (BROOKE-ROSE, *A Grammar of Metaphor* cit., p. 14).

⁷⁹ Per una rassegna delle opposizioni filosofiche alla teoria naïf della metafora, cfr W.G. LYCAN, *Filosofia del linguaggio: un'introduzione contemporanea*, Milano, R. Cortina, 2002, pp. 264 ss.; per una confutazione linguistica cfr P.M. BERTINETTO, "Come vi pare": le ambiguità di "come" e i rapporti tra paragone e metafora, in *Retorica e scienze del linguaggio: atti del X Congresso internazionale di studi* (Pisa, 31 maggio-2 giugno 1976), a cura di F. Albano Leoni e M.R. Pigliasco, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 131-72.

⁸⁰ MATHIEU DE VENDÔME, *Ars Versificatoria* IV, 3-5, in FARAL, *Les arts poétiques* cit., pp. 180-81.

⁸¹ F. D'AQUINO, *Le similitudini della «Commedia», trasportate verso per verso in lingua latina*, Roma, Komarek, 1707.

⁸² PAGLIARO, *Il linguaggio poetico* cit., p. 652

⁸³ G. LAKOFF, M. JOHNSON, *Metafora e vita quotidiana* (1980), trad. it., Milano, Bompiani, 1988, p. 21.

⁸⁴ RAIMONDI, *Ontologia della metafora dantesca* cit., pp. 101-02.

retorica data alla questione: mentre la filosofia, in particolare quella analitica, riconosce alla metafora una differenza specifica fondamentale, la retorica ha mantenuto una prossimità strettissima tra similitudine, metafora e allegoria⁸⁵.

A questa fluidità di confine va aggiunta l'incertezza terminologica originata dall'introduzione del concetto di *transumptio*, termine tecnico della retorica medievale riportato all'attenzione della critica da Fiorenzo Forti nel 1967⁸⁶ e immediatamente consolidato grazie alla voce dell'*Enciclopedia Dantesca* curata da Francesco Tateo⁸⁷. L'affermazione del termine nell'ambito della critica dantesca si è fondata sull'autorizzazione fornita dalle prescrizioni di Boncompagno da Signa e di Bene da Firenze, che Dante dovrebbe aver conosciuto durante il suo soggiorno bolognese. Il vantaggio recato dall'impiego di un termine specifico per designare i sistemi metaforici da «quel tipo più ampio e complesso di metafora che supera la trasposizione semantica del singolo vocabolo»⁸⁸, e per distinguere dunque le metafore in virtù di un criterio sintattico-semantico evidente quale l'estensione, non è stato subito sfruttato, e anche gli studi sulla *transumptio* hanno subito una lunga fase di stasi: basti dire che, nonostante il termine sia ormai invalso negli studi danteschi, solo i recentissimi contributi di Maria Luisa Ardizzone e di Silvia Finazzi si sono incaricati di approfondire l'argomento per giustificare l'impiego di questo lemma tecnico in relazione con la poesia di Dante⁸⁹. In virtù della sua am-

⁸⁵ Un esempio perfetto è la definizione proposta da Lausberg per la similitudine (*similitudo*): «La *similitudo* può essere formulata in maniera lunga (come gruppo di frasi, frase, gruppo di parole) o in maniera breve (con una parola singola legata da una particella comparativa). Se viene omissso il pensiero vero e proprio dalla formulazione lunga nasce l'allegoria, dalla formulazione breve la metafora» (H. LAUSBERG, *Elementi di retorica* [1949], trad. it., Bologna, Il Mulino, 1969, p. 222).

⁸⁶ F. FORTI, *La "transumptio" nei dettatori bolognesi e in Dante*, in **Dante e Bologna nei tempi di Dante*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, pp. 127-49, ora ristampato con il titolo *La magnanimità verbale. La "transumptio"*, in ID., *"Magnanimitate". Studi su un tema dantesco*, Roma, Carocci, 2006, pp. 103-35.

⁸⁷ F. TATEO, *Transumptio*, in *ED*, vol. v, *ad vocem*. Per altri studi sul tema si leggano W. PURCELL, *Transumptio. A Rhetorical Doctrine of the Thirteenth Century*, in «Rhetorica», v (1987), pp. 371-410; L. MARCOZZI, *La «Rhetorica novissima» di Boncompagno da Signa e l'interpretazione di quattro passi della «Commedia»*, in «Rivista di Studi Danteschi», ix/2 (2009), pp. 370-89; G. POLIMENI, *L'epistola, la "transumptio" e la nascita delle "nove rime": ipotesi retoriche sul canone dantesco dello stilnovo*, in «Versants. Revue Suisse des Littératures Romanes», lvi/2 (2009), pp. 9-28; R. MERCURI, *Il canto 1 dell'«Inferno»: verifiche di lettura*, in «Linguistica e letteratura», xxxv/1-2 (2010), pp. 23-48; la voce *Transumptio* in G. INGLESE, R. ZANNI, *Metrica e retorica nel Medioevo*, Roma, Carocci, 2011; R. MERCURI, *Il metodo intertestuale nella lettura della «Commedia»*, in «Critica del Testo», xiv/1 (2011), pp. 111-51.

⁸⁸ TATEO, *Transumptio* cit., p. 690.

⁸⁹ FINAZZI, *La metafora nella tradizione testuale ed esegetica della «Commedia» di Dante* cit., pp. 76-80; M.L. ARDIZZONE, *Frammenti di un metodo*, in EAD., *Dante. Il paradigma intellettuale*, Firenze, Olschki, 2011, pp. 67-114. Sulla specificità del termine *transumptio* in opposizione a *translatio*, almeno nell'ambito dei testi di logica e teologia, si è espressa negativamente Rosier-Catach: «Dans les textes logiques et théologiques dont nous nous occuperons ici, les deux termes *translatio* et *transumptio* semblent fonctionner de manière indifférenciée [...]. Dans la tradition rhétorique et dans les arts poétiques du tournant des XII^e-XIII^e siècles, la *transumptio* ou *metalepsis*, définie à partir de Quintilien, a une extension plus large et inclut, entre autres, la *translatio* ou *metaphora*» (ROSIER-CATACH, *Prata rident* cit., p. 155, nota). Ipotizzano una sostanziale identificazione tra *transumptio* e *translatio* anche Battistini e Raimondi: «Non facile a qualificarsi univocamente, anche dopo una conveniente messa a fuoco di Fiorenzo Forti, la *transumptio* pare riassumere in sé le dieci *exornationes*

piezza, la *transumptio* ha contribuito a rafforzare la stessa confluenza dei diversi tipi di linguaggio figurato realizzata anche dagli studi sui “metaphorismi”; tale confluenza è programmatica, ad esempio, nell’interpretazione di Pasquini, che ritiene che il *modus transumptivus* abbia l’obiettivo, realizzato pienamente nel *Paradiso*, di abbattere ogni distinzione tra i diversi tipi di immagine, tutti armonizzati in una sorta di «vortice analogico» che dà vita ad una vera e propria enciclopedia delle immagini⁹⁰.

Il problema principale con cui deve scontrarsi la critica è la mancanza quasi assoluta di riscontri interni alla produzione dantesca sul tema della retorica. Perfino Ariani, che pure sostiene che Dante dia assolutamente per scontato il lessico tecnico della *translatio* e della *transumptio*, finisce per ammettere che Dante non dimostra alcun interesse specificamente retorico per la metafora⁹¹; altri hanno definito la sua conoscenza delle *artes dictandi* «scaltra e ironica»⁹². Alla mancanza di una teoria retorica dantesca della metafora si deve opporre la considerazione che l’esame di testi cruciali per il pensiero medievale – come sono quelli sull’allegoresi biblica, classica e creaturale, oppure quelli sulla teologia simbolica o sulle teorie cognitive di matrice paolina e neoplatonica – ha il merito di sollevare questioni inesplorate e fertili nell’ambito della critica dantesca, nonché di estrema attualità nel dibattito filosofico sulla metafora, come sono ad esempio le potenzialità e le variazioni del linguaggio, i processi attivati nella comprensione di queste ultime, la dipendenza dal contesto dell’espressione metaforica – solo per citarne alcune. Sembra ormai evidente che le future indagini sul tema della metafora in Dante debbano dunque superare un approccio esclusivamente retorico, ed arricchirsi di conseguenza grazie all’interazione con le questioni filosofiche e teologiche che i contributi più recenti hanno cominciato a metterci di fronte.

verborum elencate dalla *Rhetorica ad Herennium*, quantunque poi tenda spesso a identificarsi con la figura di maggiore momento semantico, cioè la *translatio* o metafora» (BATTISTINI, RAIMONDI, *Le figure della retorica* cit., p. 10).

⁹⁰ PASQUINI, *Il dominio metaforico* cit., p. 209.

⁹¹ Né per l’allegoria, secondo Cerroni: «Se il poema appare immerso nella cultura dell’allegoria, le dichiarazioni in merito da parte di Dante sono scarse e lacunose, tanto che non possiamo neppure ipotizzare cosa egli effettivamente intendesse per allegoria» (CERRONI, “*Li versi strani*” cit., p. 12). Per un’analisi completa delle riflessioni tecniche di Dante in materia di metafora e linguaggio figurato cfr. FINAZZI, *La metafora nella tradizione testuale ed esegetica della «Commedia» di Dante* cit., pp. 80-94.

⁹² BATTISTINI, RAIMONDI, *Le figure della retorica* cit., p. 53.