Romanica Cracoviensia 14 (2014): 251–264
doi: 10.4467/20843917RC.13.019.2721
www.ejournals.eu/Romanica-Cracoviensia

Magdalena Bartkowiak-Lerch
Università Jagellonica
di Cracovia

LA CONCETTUALIZZAZIONE DEL MOVIMENTO IN UNA SERIE DI SIMILITUDINI DELLA *DIVINA COMMEDIA*

Senza dubbio le similitudini svolgono un ruolo particolare nella *Commedia* di Dante Alighieri. La figura divenne oggetto di interesse scientifico già a partire dal diciassettesimo secolo (Nicola Villani, *Le osservazioni alla Divina Commedia*, Venezia 1631). Nelle ricerche ad essa dedicate gli studiosi applicarono diversi approcci metodologici: semantico, formale, estetico, funzionale e semiotico (Girardi 1984; Varela-Portas De Orduña 2001). La critica moderna sottolinea la multidimensionalità della figura e il suo ruolo nella struttura del poema. Infatti, essa molto spesso veicola elementi della cultura e della scienza antica e medievale, costituisce la chiave nel processo della decodificazione del contenuto semiotico dell'opera dantesca.

In questa occasione vorrei rivolgere l'attenzione alla concettualizzazione del movimento nelle tre cantiche del poema che si esprime tramite l'uso dei verbi di moto, analizzato da Agnese Quattrino (Quattrino 1992). La studiosa ha notato il cambiamento nella rappresentazione del movimento in tutto il poema, con il progresso nel cammino del pellegrino e, con questo, il passaggio dalla condizione dell'*homo alienus* all'*homo comprehensor*. Un cambiamento analogo è rintracciabile anche nelle similitudini, dove il lato "reale" della rappresentazione, contenuto nella parte della figura detta protasi (che inizia il più spesso con *come...*), corrisponde al lato trascendentale, descritto nell'apodosi (la parte segnalata dalla particella *così...* oppure i suoi equivalenti). Avendo esaminato una serie di similitudini nell'opera dantesca cercherò di ritrovare gli elementi riguardanti il tema del movimento in alcune traduzioni polacche della *Commedia*. Ho scelto due delle sei traduzioni integrali stampate dell'opera. Le versioni scelte provengono dal periodo tra le due guerre mondiali. La prima, di Alina Świderska, fu completata nel 1925, ma dovette aspettare per essere pubblicata fino al 1947. La seconda è di di Michał Kowalski, del 1932. Sono state quindi create nelle condizioni simili per quanto riguarda l'accesso agli studi critici esistenti e all'eventuale influsso dell'ideologia ufficiale del paese. Il loro paragone sembra evidenziare le differenze riguardo all'attenzione posta da parte dei traduttori all'aspetto preso qui in esame.

IL MOVIMENTO: PASSAGGIO *ALIENATIO-PEREGRINATIO-ORDO*

La concettualizzazione del movimento notata dalla Quattrino è basata sullo schema del passaggio tra la condizione dell'*alienatio* dell'anima (cioè dell'allontanamento dell'uomo dall'Eden, a causa del primo peccato) attraverso la *peregrinatio* (ovvero il ritorno sulla strada perduta) fino all'*ordo* (il ritrovamento della pace, il riacquisto dell'ordine divino dal quale si era estraniato e la nuova unione con Dio). Nel momento in cui ci riuscirà sarà ammessa di nuovo ai misteri divini, diventerà l'*homo comprehensor*. Il concetto dell'*homo alienus* che intraprende il viaggio (*homo peregrinans*) per diventare l'*homo comprehensor* è un concetto ben radicato nel pensiero cristiano e medievale.[1] Nella *Commedia* esso è presente in molte dimensioni. I verbi di moto che illustrano questo passaggio e la progressiva trasformazione della condizione cambiano a seconda della tappa del viaggio e del regno che il viaggiatore attraversa: nell'*Inferno* sono molti e svariati e il cammino del pellegrino (come anche il movimento delle anime dannate), descritto nei minimi particolari, è caotico, impedito, con continui cambiamenti della direzione. I sentimenti che accompagnano il protagonista al momento del ritrovamento (all'inizio del poema), sono la paura e l'incertezza. Proseguendo, il pellegrinaggio diventa sempre più ordinato, la strada sempre più dritta e facile e lo sforzo da parte del viaggiatore diminuisce. Il percorso del *Purgatorio* è caratterizzato da una certa regolarità: il verbo "andare" sostituisce la grande variabilità dei verbi di moto presenti nell'*Inferno*. Il sentimento dominante nel pellegrino, come anche nelle anime purganti, è questa volta l'impazienza e la speranza. Nel *Paradiso* non è più il viaggiatore stesso a procedere avanti: si vede "giunto" nei posti nuovi, una forza esterna lo trasporta, lo rapisce. Quel *raptus*, un concetto topico caratteristico della letteratura mistica[2], è anche sottomesso alla trasformazione: diventa sempre più veloce e inaspettato. All'inizio è ancora percepito dal soggetto che lo sperimenta, alla fine avviene senza la partecipazione della coscienza del trasportato. I sentimenti provati dall'anima viaggiante sono l'amore, la meraviglia e l'impazienza sempre più cocente di proseguire nel viaggio. Questa progressiva trasformazione del modo di viaggiare è legata al passaggio graduale dall'esteriorità corporea priva della luce spirituale (*Inferno*), al mondo interno della mente e dell'anima (*Purgatorio*) per arrivare alla visione soprannaturale dell'ordine perfetto, dell'unione di tutto in uno.

SIMILITUDINI IN SERIE: *PATTERNS OF MEANING*

Con la presente analisi cercherò ritrovare il passaggio *alienatio-peregrinatio-ordo* osservato dalla Quattrino nella figura della similitudine. Ho scelto tre frammenti che, grazie a una certa similarità strutturale, sembrano creare una serie, un *pattern of meaning*, secondo la terminologia di Richard Lansing (Lansing 1977). L'itinerario di cui si è parlato sopra riguarda il pellegrino e non le anime da lui incontrate, visto che la loro

[1] Ne scrive, ad esempio Gerhart B. Ladner (1967).

[2] Vedi la Bibbia – *Cor* 2, 12,2–4, gli scritti di Sant'Agostino – *De anima et eius origine libri quatuor*, di Bernardo di Chiaravalle – *De amore Dei*, ecc.

condizione è già definita (può cambiare solo nel caso del secondo regno). La concettualizzazione del movimento è comunque analoga in ambedue i casi (Quattrino 1992). Perciò mi sono decisa a prendere in esame similitudini che hanno per tema sia il pellegrino stesso che le anime (*Inf V*, 40–49; *Purg III*, 79–87; *Par XXXI*, 43–46). A titolo di illustrazione e prova della similarità nella rappresentazione del movimento adduco altre due brevi similitudini che si riferiscono al pellegrino (*Purg I*, 118–120; *Par X*, 34–36). Esse non saranno riprese nell'analisi delle versioni polacche, in quanto non fanno parte della serie.

ALIENATIO

E come li stornei ne portan l'ali
nel freddo tempo, a schiera larga e piena,
cosí quel fiato li spiriti mali
di qua, di là, di giú, di su li mena;
nulla speranza li conforta mai,
non che di posa, ma di minor pena.
E come i gru van cantando lor lai,
faccendo in aere di sé lunga riga,
cosí vidi venir, traendo guai,
ombre portate dalla detta briga: (*Inf*, V, 40–49)

La prima delle figure analizzate è una similitudine doppia. Descrive il modo di muoversi delle anime dei lussuriosi. L'immagine è di provenienza classica[3]. L'irregolarità del volo degli stornelli fu notata già dagli antichi che vedevano quegli uccelli come particolarmente lussuriosi (Dante/Chiavacci I: 67–68). Tale concettualizzazione degli stornelli fu ereditata poi dal Medioevo (Maślanka-Soro 2005: 212). Questa loro pretesa caratteristica viene rinforzata dal movimento cui sono sottoposte le anime paragonate agli stornelli: durante la vita portate dalla passione, dopo la morte dal vento del castigo. Nello stesso modo il vento violento (che illustra, a parte il contrapasso, l'inquietudine delle anime legata al peccato che stanno scontando) è uno strumento di tormento che porta i dannati in tutte le direzioni: *di qua, di là, di giú, di su*. L'immutabilità di questa condizione è assoluta. È una caratteristica di tutto il primo regno, nel quale non c'è speranza di cambiamento perché il giudizio divino è irrevocabile. Il movimento non ha, cosí, nessuna direzione, è come un infinito dibattersi, invano e per sempre.

La seconda immagine, cioè la seconda parte della similitudine doppia, evidenzia invece aspetti diversi del movimento: non vediamo più piccoli uccelli che volano con un volo caotico e nervoso, ma uccelli grandi – le gru – che formano una riga. Gli studiosi di solito intendono quella riga come preannuncio delle anime che tra poco si faranno avanti per parlare con Dante. Le gru, essendo uccelli grandi, si muovono con più maestosità, il loro volo non è caotico, il battito delle loro ali è più lento e più forte. Quegli uccelli simboleggiano le anime per cui l'amore diventò la causa della morte (Maślanka-Soro 2005: 212). Sullo sfondo di quest'immagine si fa sentire il loro canto

[3] Cfr. Virgilio, *Eneide*, X, 264–266 e Stazio, *Thebaide*, V, 13–14.

lamentoso (*i lai*). Nello stesso modo si lamentano le anime che si stanno avvicinando al poeta. I tormenti delle anime portate dalla *briga* – "bufera" vengono sottolineati dai lamenti delle gru. Grazie alle grandi dimensioni degli uccelli, il gruppo scelto sembra più dignitoso rispetto alla folla. Il vento impedisce, però, il loro movimento nello stesso modo in cui impediva il movimento degli stornelli, lo rende difficoltoso e tormentoso. I lamenti sono l'espressione della protesta delle anime contro la situazione in cui si sono trovate, cosa di nuovo caratteristica per tutte le anime nell'*Inferno*, perché esse sono prive del discernimento delle loro colpe.

PEREGRINATIO

Come scrive Dante nel *Convivio* (IV, xii, 14–19): "lo sommo desiderio di ciascuna cosa, e prima da la natura dato, è lo ritornare a lo suo principio"[4]. E nella *Commedia* ripete questo concetto in una similitudine esemplare per illustrare il movimento nel secondo regno:

> *Noi andavam per lo solingo piano*
> *com' om che torna alla perduta strada,*
> *che 'nfino ad essa li pare ire in vano.* (*Purg*, I, 118–120)

La figura dell'uomo esiliato in cammino è di provenienza biblica (*Ebr*, 11,13). "Il tema dell'esilio sarà linea portante di tutta la seconda cantica, che appunto delle tre è l'immagine della vita sulla terra condotta nella speranza del cielo" (Dante/Chiavacci II: 18). La solitudine che accompagna il pellegrino nel *Purgatorio*, nel passaggio da una cornice a l'altra, non induce, però, alla paura, ma alla speranza. Il clima che prevale è quello della riacquistata tranquillità e della certezza di ritrovare la strada giusta. Cessano qui le orrende visioni infernali il cui fine principale era quello di sconvolgere l'anima del pellegrino e di dissuaderlo dal commettere gli stessi errori. Finiti gli orrori, finito lo smarrimento, si inizia a procedere in modo più sistematico. Il movimento richiede, però, ancora sforzo da parte del viandante, in quanto egli usa i propri piedi (è ancora la tappa razionale del viaggio della conoscenza). Vediamo il secondo frammento della nostra serie, nel quale l'immagine creata rispecchia la condizione delle anime (analogamente al cambiamento avvenuto nel pellegrino):

> *Come le pecorelle escon del chiuso*
> *a una, a due, a tre, e l'altre stanno*
> *timidette atterrando l'occhio e 'l muso;*
> *e ciò che fa la prima, e l'altre fanno,*
> *addossandosi a lei, s'ella s'arresta,*
> *semplici e quete, e lo 'mperché non sanno;*
> *sí vid' io muovere a venir la testa*

[4] Cesare Vasoli, nel suo commento al *Convivio* (cfr. Dante 1995: 66), riferisce il frammento a Boezio (*De consolatione philosophiae*) e a San Tommaso (*Summa contra Gentiles*). Bisogna ricordare anche la fonte agostiniana del concetto del ritorno in patria (*De doctrina christiana*), più volte presente nella *Divina Commedia* sotto forma di similitudini che riprendono immagini della rosa come la patria (*Par*, XXXI, 43–48) e del pellegrino che arriva alla città santa (Par, XXXI, 103–111).

di quella mandra fortunata allotta,
pudica in faccia e ne l'andare onesta. (*Purg*, III, 79–87)

L'esempio della similitudine delle pecorelle è rappresentativo dal punto di vista della concettualizzazione del movimento nel secondo regno (ricordiamo: lineare, con la prevalenza del verbo "andare", accompagnato dall'atteggiamento umile, sottomesso e pieno di speranza). L'immagine delle pecore preannuncia il contrapasso degli scomunicati (tra i quali Manfredi) che aspettano nell'antipurgatorio il permesso di entrare nel purgatorio proprio. Si muovono in gregge, contrariamente a come si muovevano sulla terra – allontanatisi dalla comunità della Chiesa. Il loro atteggiamento è umile: *l'altre stanno timidette atterrando l'occhio e 'l muso* e la fede riacquistata gli basta da guida, non sanno e non chiedono la ragione del loro movimento: *lo 'mperché non sanno*[5]. Ciò dipende certamente dal fatto che nel secondo regno le anime hanno coscienza della provvisorietà della loro condizione e fanno di tutto per accelerare quel cambiamento. Il simbolo della loro coscienza è la presenza della luce-grazia divina nel purgatorio, grazie alla quale possono muoversi. Non riescono invece a farlo quando arriva la notte e la luce viene meno. Il pellegrino è sottoposto alla stessa condizione.

Aggiungiamo che, a differenza degli stornelli e delle gru dell'*Inferno*, le pecore sono *semplici e quete*, non si lamentano della loro condizione perché hanno speranza del cambiamento. La loro semplicità e obbedienza è rappresentativa di tutte le anime nel purgatorio, incarna l'ideale proposto dalle beatitudini evangeliche (Dante/Chavacci II: 51).

L'aspetto che ci interessa qui in modo particolare: il movimento, si esprime nella sequenza: *a una, a due, a tre*. Le anime-pecore procedono o si fermano seguendo il moto delle prime nel gregge. Il movimento procede senza impedimenti, tranne un'eccezione: quando il gregge si accumula a causa dell'inaspettato arrestarsi delle prime pecore (causato dall'apparizione del pellegrino)[6]. L'arresto non crea, però, confusione né inquietudine nel gregge. È evidente che il movimento è guidato, procede in qualche direzione. Se le pecore non conoscono il fine del loro andare è perché non lo devono conoscere – devono esercitare l'obbedienza e la fede, non arrivare alla conoscenza dei provvedimenti divini[7].

ORDO

Nel *Paradiso* il movimento prima di tutto accelera, si fa più facile. Non vi si trovano riferimenti al movimento fisico, si nota anche la quasi assoluta assenza del verbo "andare", prevalente nella seconda cantica (Quattrino 1992). Il pellegrino si muove senza sforzo e, specialmente nelle sfere celesti più alte, viene trasportato, non solo sen-

[5] Questo atteggiamento è rintracciabile anche in altre similitudini della seconda cantica che descrivono il movimento delle anime (vedi, ad esempio, la similitudine dei colombi *Purg*, II, 124–129, del cicognino *Purg*, XXV, 10–12 o delle formiche *Purg*, XXVI, 34–36).

[6] Osserviamo al margine che il gruppo delle anime-pecore che si fa avanti è analogo alle gru della similitudine doppia dell'*Inf*, V, 40–49.

[7] Altre similitudini che sottolineano il carattere del movimento (anche del pellegrino e della sua guida) ordinato, lineare e diretto verso una destinazione, con l'atteggiamento del viandante devoto, tranquillo e pieno di speranza, sono ad esempio: Purg, XXIII, 16–21 e Purg, XXIV, 64–69.

za la sua partecipazione attiva, ma spesso addirittura senza la partecipazione della sua coscienza. L'atteggiamento del pellegrino diviene allora passivo. Il moto si dirige decisamente in alto. Questo cambiamento è strettamente legato al cambiamento della percezione: dalla ragione passiamo alla sfera intellettiva, la quale, nel processo conoscitivo, non richiede sforzo da parte del soggetto che conosce. Per quanto riguarda il movimento, di molte similitudini che lo fanno vedere (*Par*, I, 92–93; *Par*, II, 23–26; *Par*, V, 91–93; *Par*, X, 34–36; *Par*, XXX, 127–128; *Par*, XXXI, 43–48, ecc.) saranno prese in esame solo due, di cui la prima si riferisce al *raptus* mistico e la seconda, a mio avviso, completa la serie delle tre similitudini legate fra di loro da corrispondenze nella costruzione dell'immagine. Eccone la prima:

> *e io era con lui; ma del salire*
> *non m'accors' io, se non com' uom s'accorge,*
> *anzi 'l primo pensier, del suo venire.* (*Par*, X, 34–36)

L'accento è posto qui sulla direzione (in alto) del movimento, ma prima di tutto sulla sua rapidità e sul modo in cui si compie: senza alcuna partecipazione da parte del pellegrino, sia per quanto riguarda lo sforzo per innalzarsi sia addirittura nella percezione di quel moto. Il pellegrino è passivo in modo assoluto, niente avviene grazie alla sua azione. Questa mancanza di coscienza si deve anzitutto alla rapidità atemporale del movimento. Questo tipo di movimento accompagna ogni salita da un cielo all'altro ed esso non viene mai descritto in termini materiali (Dante/Chavacci III: 179–180)[8]. Il primo pensiero appare nella mente in modo particolarmente inaspettato, in quanto non è risultato di ragionamento logico (Dante/Sapegno III: 127) – è un'altra conferma del carattere gratuito di quanto succede a Dante sulla *via illuminativa*. Tutto quello che si è detto sopra presenta, inoltre, chiari collegamenti con il modo di conoscere più alto e immediato (senza l'uso della ragione): quello intellettivo, caratteristico proprio dell'ultima parte del viaggio dantesco.

> *E quasi peregrin che si ricrea*
> *nel tempio del suo voto riguardando,*
> *e spera già ridir com'ello stea,*
> *su per la viva luce passeggiando,*
> *menava io li occhi per li guadi,*
> *mo su, mo giú e mo recirculando.* (*Par*, XXXI, 43–48)

Il pellegrino è arrivato così al tempio, dove aveva fatto voto di venire. Alla fine di questo lungo viaggio *si ricrea*, cioè si riposa, come si riposa il *cor inquietum* dopo esser giunto a Dio.[9] Siamo, qui e in altri passi di questa sfera celeste, al livello dell'*homo comprehensor*, il quale riesce a percepire l'ordine divino. La mente si riposa nella contemplazione della visione unitaria. Con questa similitudine completiamo la serie che

[8] Quest'immagine rimane in piena concordanza con quanto dicono sul *raptus* i mistici – Sant' Agostino, nel *De animae et eius origine libri quattuor*, e San Bernardo di Chiaravalle, nel *De diligendo Deo* e nel *De contemplatione*. Chiari legami mistici vi vede anche Fiorenzo Forti (cfr. Fiorenzo Forti, *Canto X*, (in:) *Lectura Dantis Scaligera*, [1967–1968], Firenze: Le Monnier, Vol. III, p. 359).

[9] Ne scrive anche San Bernardo, cfr. *De Consideratione Libri Quinque ad Eugenium Tertium*, Liber V, cap. I, 2.

caratterizza il movimento nelle tre cantiche. Il Paradiso è il regno dello spirito, perciò, come abbiamo detto sopra, troviamo qui pochissimi riferimenti al movimento fisico. Nella nostra similitudine il movimento del pellegrino non è quello dei piedi (come succedeva il più spesso nelle altre cantiche), ma degli occhi. È sorprendente, invece, l'affinità formale alle descrizioni precedenti, ottentuta tramite l'indicazione delle direzioni in cui avviene il moto: *di qua*, *di là*, *di giú*, *di su* (nell'*Inferno*); *a una*, *a due*, *a tre* (nel *Purgatorio*) e *mo su*, *mo giú e mo recirculando* (nel *Paradiso*). La ripresa di un certo ritmo forma legami fra le tre similitudini e costituisce una sorta di ripetizione, anche se non è proprio la ripetizione di tipo formale descritta da Gian Luca Pierotti[10]. È piuttosto un riferimento strutturale in cui si pone accento sul cambiamento della condizione esistenziale: nel primo caso (la similitudine dell'*Inf*, V, 40–49) abbiamo a che fare con l'atteggiamento passivo dei soggetti che si muovono (è il vento che è il motore del movimento, gli uccelli lo subiscono solamente), il loro movimento è caotico, impedito, senza direzione. Nel caso secondo (*Purg*, III, 79–87) l'atteggiamento è attivo, il movimento ordinato, lineare, l'enumerazione comporta il significato del progresso (crescita in numero) – simbolo del progresso a livello spirituale. Nella similitudine del *Paradiso* (*Par*, XXXI, 43–48) l'attegiamento ridiventa passivo, ma questa volta senza connotazioni negative (il movimento non è impedito dalla forza agente, al contrario). Notiamo anche il movimento verticale, sui gradini della scala[11], completato dal movimento circolare – aspetto molto importante in quanto questo tipo di movimento veniva considerato dalla scienza come il più perfetto, cosí come il cerchio – la figura geometrica perfettissima, e la geometria stessa – la scienza che è in grado di spiegare l'ordinamento dell'universo[12]. Bisogna ricordare anche che il movimento circolare è uno dei tipi di movimento associati dallo Pseudo-Dionigi con la contemplazione[13]. La rosa mistica dei santi nell'Empireo, alla quale si riferisce la similitudine del paradiso, è, inoltre, l'espressione dell'ordine divino assoluto.

Le osservazioni riguardanti i procedimenti formali sembrano sottolineare i contenuti teoretici, le basi concettuali cristiane che sottostanno alla struttura delle cantiche. Tali conclusioni non sorprendono, visto che la rispondenza tra il concetto e la forma linguistica nella *Divina Commedia* è stata notata dai critici a molti livelli. Anche in questo caso possiamo sospettare che l'affinità che congiunge quelle similitudini non sia casuale e che il poeta volesse creare una serie, nella quale si noti un progressivo cambiamento della condizione degli abitanti (e del pellegrino) dei tre regni.

---

[10] Come sostiene Gian Luca Pierotti, le ripetizioni formali sono un procedimento applicato molto spesso nel poema dantesco. Si notano a più livelli e introducono l'ordine nella narrazione, sviluppano nel lettore abitudine al ritmo narrativo, dove in sequenza si succedono sempre gli stessi contenuti. Quando viene invece introdotta una similitudine "atipica", che rompe il solito ritmo e turba la struttura, possiamo sospettare una funzione particolare di essa.

[11] Cfr. la scala apparsa a Giacobbe (*Gen*, 28,12). Dell'immagine della scala si servivano volentieri i mistici, come San Bernardo, nel *De gradibus humilitatis et superbiae*, e San Bonaventura, nell'*Itinerarium mentis in Deum*.

[12] Cfr. le considerazioni dello stesso Dante, a proposito del cerchio e della geometria, nel *Convivio* (II, xii, 26–28), dove chiama questa scienza "bianchissima" e "sanza macula d'errore". Il punto e il cerchio, invece, sono due poli tra cui si muove la geometria.

[13] Gli altri due tipi sono il movimento retto e quello obliquo, vedi lo Pseudo-Dionigi Areopagita, *De divinis nominibus*, IV, 8–10.

LE TRADUZIONI

Anna Świderska

I, jako szpaków wędrownych gromada,
kiedy od chłodu skrzydła im pomdleją
to tu, to ówdzie z powietrza opada,
tak ona rzesza, miotana zawieją,
tam i sam błędnie krok niepewny stawi,
niepokrzepiona najlżejszą nadzieją.
A jak, po niebie lecąc, klucz żurawi
klangor smętliwy głosem swym zawodzi,
tak we mgle nocnej oczom mym się jawi
rój dusz płaczących i z wolna przechodzi. (*Inf V*, 40–49)[14]

L'assiologia relativa alle anime dei dannati è leggermente modificata in questa traduzione: non troviamo nessuna valutazione né del primo gruppo né del secondo. Anche il movimento è stato presentato in modo diverso. Nella prima apodosi l'atteggiamento delle anime è passivo, come nell'originale. La schiera è *miotana zawieją* – "sbattuta dalla tormenta", ma nella seconda apodosi l'atteggiamento improvvisamente, e decisamente, cambia e diventa attivo. Il gruppo non è disturbato dal vento: *z wolna przechodzi* – "passa lentamente". L'immagine cambia anche nel momento cruciale per la nostra analisi: nella resa in polacco dell'espressione *di qua*, *di là*, *di giú*, *di su*. Nella traduzione questo frammento è stato diviso in due immagini parallele, una nella protasi con riferimento al movimento degli stornelli, i quali, esauriti dal volo mancano delle forze: *to tu*, *to ówdzie z powietrza opada* – "or quà or là cade dall'aria". La seconda immagine si trova nell'apodosi della stessa similitudine: come gli stornelli, la schiera *tam i sam błędnie krok niepewny stawi* – "quà e là mette un passo incerto". Possiamo supporre che anche le anime proseguano a passo incerto dalla stanchezza, visto che il paragone lo mette in evidenza nella parte della protasi in modo così insistente. Le espressioni *to tu, to ówdzie* e *tam i sam* non profilano un movimento disordinato in tutte le direzioni. Profilano avvenimenti che succedono "una volta ogni tanto", "in questo o in quel luogo", si crea quindi un'immagine piuttosto lontana da quella presente nell'originale. Aggiungiamo ancora che le anime, sia nella prima che nella seconda apodosi, si dimostrano attive: sono loro che mettono i passi e sono loro quelle che passano. La concettualizzazione del movimento in questa similitudine nella versione della Świderska è stata modificata in modo essenziale.

Tak jak owieczki wychodzą z zagrody
jedna po drugiej, nieśmiałe i trwożne,
a zbita razem stoi reszta trzody,

[14] Dante/Świderska: 42 [E, come schiera di stornelli migratori,/ quando dal freddo gli si intorpidiscono le ali/ or quà or là cade dall'aria,/ cosí qulla folla, sbattuta dalla tormenta,/ quà e là mette un passo incerto,/ non confortata dalla più debole speranza/ E come, volando nel cielo, la volata di gru/ si lamenta golgottando con la sua voce triste,/ cosí nella nebbia notturna appare ai miei occhi/ moltitudine (sciame) delle anime piangenti e passa lentamente].

co pierwsza czyni w ślad czyniąc ostrożne,
gdy stanie, wraz się tłocząc nieprzytomnie,
nie wiedząc czemu, co dobre, co zdrożne,
tak się i tutaj poruszyło do mnie
czoło szczęśliwej onej trzódki całej,
pobożnej w licu i kroczącej skromnie. (*Purg III*, 79–87)[15]

Per quanto riguarda il movimento, troviamo di nuovo, come nella prima similitudine, un'espressione poco marcata, che non spicca dal testo e che, in più, profila il movimento in modo diverso: *jedna po drugiej* – "una dopo l'altra". Possiamo constatare che il movimento è lineare, come nell'originale, ma è stata persa la nozione dello sviluppo, dell'accerescere del movimento. Anche le pecore sono state disegnate in modo leggermente diverso che nell'originale: sono *trwożne* – "paurose" e seguono la prima in modo cauto: *ostrożnie*, modo che presuppone la mancanza di fiducia nella guida. Come sappiamo, la caratteristica delle pecore nell'originale è proprio quella di seguire la guida con piena fiducia e obbedienza. Le pecore della Śwideska in sostanza si comportano come le pecore di Dante: seguono i movimenti della loro guida, s'accalcano alle sue spalle a causa dell'arresto di lei e non sanno il motivo del comportamento che imitano. Più marcata che nell'originale è invece la loro incoscienza: *nie wiedząc czemu, co dobre, co zdrożne* – "non sapendo perché, che cosa (è) buono e che cosa rimprovevole". Si sottolinea quindi che le pecore (le anime) non possiedono il discernimento del male e del bene. Le caratteristiche rimanenti delle pecore sono eqivalenti all'originale in tutti i particolari.

I cambiamenti non sono grandi, nella rappresentazione delle anime. È stato aggiunto, però, un elemento difficilmente accettabile in questo luogo del regno (piuttosto in tutto il secondo regno): la paura e la mancanza di fiducia. Per quanto riguarda invece il movimento, l'espressione più importante è stata tradotta in modo tale che è poco evidente e non può creare collegamenti con la prima similitudine della serie.

I jako pielgrzym, w miejsce ślubowania
kiedy przybędzie, patrzy dookoła
i w myśli składa już opowiadania,
tak ja powiodłem okiem przez te sioła
żywej światłości, w doliny przepastne
patrząc i w szczyty niedosięgłe zgoła. (*Par XXXI*, 43–48)[16]

Nella protasi l'immagine rende i concetti in modo abbastanza fedele: il pellegrino si guarda (qui: intorno) trovatosi nel luogo dove aveva fatto voto di venire. Si prepara i racconti nei pensieri, probabilmente per riferirli dopo il ritorno, ma ciò non è detto in

[15] Dante/Świderska: 213 [Cosí come le pecorelle escono dal recinto/ una dopo l'altra, timide e paurose, / e il resto del gregge sta fitto insieme,/ quello che fa la prima seguendo cautamente,/ quando si ferma, accalcandosi insieme pazzamente, / non sapendo perché, che cosa (è) buono e che cosa rimprovevole,/ cosí si mosse qui verso di me/ la fronte di tutto quel felice gregge (diminutivo),/ pio nel volto e che camminava modestamente].

[16] Dante/Świderska: 556 [E come il pellegrino, sul luogo del voto/ quando arriva (arriverà), guarda intorno/ e nel pensiero compone già i racconti,/ cosí io condussi l'occhio per quei villaggi/ della luce viva, nei valli abissali/ guardando e sulle cime assolutamente inaccessibili].

modo esplicito. L'immagine dell'apodosi è invece un po' inaspettata: il soggetto conduce lo sguardo (letteralmente: l'occhio) per quei villaggi: *powiodłem okiem przez te sioła*. I villaggi sono inoltre fatti della luce viva: *żywej światłości*. Dobbiamo osservare che *światłość* non è un termine neutro nella lingua polacca, è usato nello stile piuttosto elevato, spesso nella lingua religiosa. L'accostamento di questi elementi sembra per lo meno insolito. Il soggetto non sale su per la luce, non sale nessun tipo di scale, guarda nelle valli abissali e sulle cime inaccessibili: *w doliny przepastne patrząc i w szczyty niedosięgłe zgoła*. L'espressione più importante per la concettualizzazione del movimento è stata modificata tanto da non poter essere riconosciuta. Esso si compie lungo una linea verticale, e ciò è concorde con il modo di muoversi nel *Paradiso*, sono state sottolineate le due estremità o, se vogliamo, la profondità spaziale del luogo descritto. Manca però il movimento circolare come il completamento della scena. Si accenna a questo moto, sí, ma nella protasi. La traduzione dell'espressione *mo su, mo giú e mo recirculando* non può, cosí, creare legami con le similitudini precedenti (dove anche, del resto, le relative espressioni sono state neutralizzate).

Jan Michał Kowalski

A jako szpaki, gdy jest zima wcześnie,
Wciąż przelatują gęstemi stadami,
Tak one duchy wciąż ten wicher niesie
Stąd tam, w dół, w górę, całemi wiekami.
Żadną nadzieją się nie pokrzepiają,
Ani przestankiem, ani też ulgami.
A jak żórawie żałośnie śpiewają,
Płynąc w powietrzu, wyciągnione w sznurze,
Tak widzę, w górze z jękiem nadciągają
Cienie, niesione w strasznej tej wichurze. (*Inf V*, 40–49)[17]

La valutazione degli spiriti è del tutto assente in questa traduzione: non troviamo nessun attributo valutativo aggiunto al primo gruppo né al secondo (nelle due rispettive apodosi). Il movimento è presentato nel modo simile a quello dell'originale: *one duchy wciąż ten wicher niesie* – "il vento forte porta sempre quegli spiriti". *Niesie* è un verbo meno dinamico e meno, possiamo dire, drammatico che "menare". In questa parte è stato inoltre aggiunto un elemento assente nell'originale, che però sembra intepretare in modo corretto l'immagine presentata da Dante: *całemi wiekami* – "durante secoli interi", informazione rafforzata ulteriormente dall'avverbio *wciąż*, aggiunto prima. L'espressione centrale: *stąd tam, w dół, w górę* – "da qui verso lì, in basso, in alto" rende tutti i significati: vi si trovano tutte le direzioni incluse nell'originale, c'è la nozione del disordine (il cambiamento della direzione). L'espressione è abbastanza marcata. L'unica cosa che manca è forse il ritmo che qui non è ben visibile. Nella

[17] Dante/Kowalski: 57 [E come gli stornelli, quando l'inverno è presto (precoce),/ Sempre passano volando in fitti stormi,/ Cosí il vento forte porta sempre quegli spiriti/ Da qui verso lí, in basso, in alto, durante secoli interi./ Non si confortano di nessuna speranza,/ Né della sosta, né di sollievi./ E come le gru cantano lamentosamente,/ Fluendo nell'aria, distese in fila,/ Cosí vedo, in alto arrivano con il gemito/ Ombre, portate da quella terribile burrasca].

seconda apodosi troviamo di nuovo il movimento in cui le anime sono passive, sono portate dalla burrasca (che qui è terribile): *Cienie, niesione w strasznej tej wichurze*.

Bisogna riconoscere che per quanto riguarda la concettualizzazione del movimento in questa traduzione sono rintracciabili tutti gli elementi importanti.

Jak owce z zagród wychodzą zostrożna,
Po jednej, po dwie, po trzy, inne stają,
A oczy spuszcza i pysk, która trwożna;
Co czyni pierwsza, drugie powtarzają,
Na nią się tłocząc, kiedy się zatrzyma,
Proste i ciche, przyczyn nie badają –
Tak, widzę, idzie przednia k' nam drużyna
Dusz onych, którzy zostali zbawieni,
Skromna na twarzy, chód powagi trzyma. (*Purg III*, 79–87)[18]

Come nella versione della Świderska, anche qui la prima immagine delle pecore (il gregge intero) è stata modificata: le pecore escono *zostrożna* – "guardingo" e qualcuna è *trwożna* – "paurosa". Sono elementi assenti nell'originale. L'altro gruppo delle pecore, quello che si fa avanti, è presentato con maggiore cura: *skromna na twarzy, chód powagi trzyma* – "modesta in faccia, mantiene la serietà del passo". Quel secondo gruppo è inoltre definito qui come *onych, którzy zostali zbawieni* – "di quelli che sono stati redenti". Tale interpretazione di un gruppo che sta alle porte del purgatorio è alquanto azzardata, anche se non è un gruppo di dannati. Sono state tradotte, invece, due caratteristiche del gregge: *semplici e quete – proste i ciche*. Anche il quadro che descrive il comportamento delle pecore è lo stesso dell'originale. *Przyczyn nie badają* – "non esaminano i motivi" è un'espressione che possiamo giudicare equivalente a *lo 'mperché non sanno*.

Il movimento è stato reso con cura: *Po jednej, po dwie, po trzy* è una traduzione precisa dell'originale, che conserva tutti gli elementi presenti in esso e rende anche il suo ritmo. Possiamo constatare che questa traduzione, dal punto di vista della presente analisi, è riuscita meglio, con la riserva fatta per la descrizione delle pecore (*trwożna*), dove è stato introdotto un elemento estraneo per il purgatorio e che falsifica il suo carattere.

A jak się pielgrzym rozgląda po całej
Świątyni, którą nawiedza ze ślubu,
By mówić o jej budowie wspaniałej –
Tak ja przez Żywą Światłość tę bez trudu
Wodziłem oczy, po stopniach skaczące,
Wgórę i nadół, i wkrąg tego cudu. (*Par XXXI*, 43–48)[19]

[18] Dante/Kowalski: 343 [Come le pecore escono dai recinti guardingo,/ A una, a due, a tre, le altre stanno,/ E gli occhi abbassa e il muso se qualcuna è paurosa;/ Quello che fa la prima, le altre ripetono,/ Addossandosi a lei, quando si ferma (fermerà),/ Semplici e quete, non esaminano i motivi –/ Cosí, vedo, va verso di noi la squadra anteriore/ Delle anime di quelli che sono stati redenti,/ modesta in faccia, mantiene la serietà del passo (il passo della serietà)].

[19] Dante/Kowalski: 732 [E come il pellegrino si guarda intorno a tutto/ Il tempio che visita per (aver fatto) il voto,/ per parlare della sua stupenda costruzione –/ Cosí io per quella Luce Viva senza sforzo/ Menavo gli occhi, che saltavano sulle scale,/ In alto e in basso, e intorno a quel miracolo].

Ancora una volta nella traduzione di Kowalski sono stati resi tutti gli elementi importanti per la concettualizzazione del movimento: nella protasi il pellegrino *się rozgląda* – "guarda intorno con attenzione". Visita il tempio perché aveva fatto voto di venirvi. Nell'apodosi troviamo *Żywą Światłość* – "viva luce", dove *światłość*, come osservato a proposito della prima traduzione, è una parola del registro elevato, con connotazioni religiose. Inoltre, tutto il sintagma è scritto con le maiuscole – procedimento utilizzato nella scrittura dei nomi del divino e applicata spesso nella versione di Kowalski per esplicitare i concetti che vi si riferiscono. Il soggetto dell'apodosi segue con gli occhi (letteralmente: porta gli occhi) per le scale, abbiamo quindi il movimento mentale degli occhi. Infine, l'espressione di moto che forma la serie è resa di nuovo con grande cura: *wgórę i nadół, i wkrąg*, dove osserviamo il meccanismo di unire le preposizioni ai sostantivi – operazione di tipo neologistico grazie alla quale si ottiene l'effetto di accelerazione del movimento. Il ritmo è mantenuto e l'espressione è abbastanza marcata da creare collegamenti con le altre due similitudini, nelle quali le rispettive espressioni sono altrettanto evidenti.

Per quanto riguarda la concettualizzazione del movimento nella serie analizzata, la traduzione di Kowalski si presenta come più riuscita rispetto all'altra. Sono stati resi con cura quasi tutti i concetti importanti e la serie delle tre similitudini, formata grazie alle espressioni di moto, è ben distinguibile.

CONCLUSIONI

La serie delle similitudini di movimento è stata ricostruita nella traduzione di Kowalski. In quella della Świderska le espressioni che formano la serie sono state modificate trasformando allo stesso tempo anche la concettualizzazione del movimento. Nella prospettiva di quanto è stato detto a proposito del cambiamento del modo di muoversi durante il viaggio del pellegrino la mancata conservazione di questo sistema sembra un'infrazione abbastanza grave. Modifica, infatti, uno degli aspetti fondamentali dell'immaginario dell'oltremondo dantesco, aspetto che coincide con altri nella costruzione di un'immagine coerente a tutti i livelli, nella quale la grammatica e il lessico, formando uno stile particolare e richiamandosi a vari registri, confermano e sottolineano i concetti del pensiero.

In questa serie abbiamo osservato anche altre modificazioni: nella concettualizzazione delle anime nelle similitudini dei primi due regni: *Inf V*, 40–49 e *Purg III*, 79–87. Nell'*Inferno* ciò si verifica innanzi tutto nella valutazione dei gruppi delle anime che nel testo originale è negativa (del primo gruppo) e neutra (del gruppo secondo). Nella versione della Świderska troviamo un'esplicita compassione per il primo gruppo. Gli spiriti sono qui stremati dalla fatica, procedono inoltre con le proprie forze invece di essere portate dal vento. Nella traduzione di Kowalski non troviamo nessun tipo di valutazione, positiva o negativa. La conservazione dell'assiologia originale è invece importante, in quanto essa è un chiaro indizio del sistema morale cristiano, sottolineato spesso dai critici, dove la colpa viene sempre punita dopo la morte e la pena è vista come la realizzazione della giustizia divina.

Anche la concettualizzazione delle pecore nel purgatorio veicola un significato importante da questo punto di vista: non a caso sono presentate nell'originale come esseri ubbidienti, silenzioni, dimessi. Nelle traduzioni prese qui in esame le pecore sono, invece, paurose – questo tratto si contraddice all'immaginario generale del secondo regno, dove non c'è spazio per la paura. L'atteggiamento pauroso è tanto più sorprendente che nella versione di Kowalski le pecore sono allo stesso tempo redente.

La versione di Michał Kowalski, paragonata non solo a quella della Świderska, ma anche alle altre traduzioni integrali polacche dell *Divina Commedia*, si presenta come meno riuscita dal punto di vista estetico, ma invece molto attenta se si tratta della resa degli elementi dottrinali. Il traduttore spesso li interpreta e li esplicita addirittura laddove nell'originale è lasciato uno spazio interpretativo. La versione di Alina Świderska si legge in modo facile e piacevole, è accessibile a primo approccio. Invece, volendo interpretare in modo più attento il poema dantesco, in questa versione incontreremo spesso inconseguenze, scelte sosprendenti e incoerenti. Il mio intento non è stato quello di additare i difetti delle traduzioni polacche. È ovvio che nel processo traduttivo sempre viene perso qualcosa, fatto ancora più evidente nel caso di un'opera così ricca di riferimenti come il poema dantesco. Avendo però la coscienza del carattere delle rispettive traduzioni[20] si può sfruttare meglio quella ricchezza offertaci dai nostri traduttori.

BIBLIOGRAFIA

LA DIVINA COMMEDIA: FONTI DI ESEMPI ANALIZZATI

Dante/Chiavacci = Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Vol. I, II, III, Milano: Arnoldo Mondadori, 2006.

Dante/Kowalski = Dante Alighieri, *Boska Komedia*, (titolo originale: *Divina Commedia*, trad. in polacco di Jan Michał Michał Kowalski), Płock: Wydawczyni J.M. Wiłucka-Kowalska, 1932.

Dante/Sapegno = Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, Vol. I–III, Firenze: "La Nuova Italia", 1963.

Dante/Świderska = Dante Alighieri, *Boska Komedia*, (titolo originale: *Divina Commedia*, trad. in polacco di Alina Świderska), Kęty: Antyk, 2003.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALIGHIERI Dante, 1995, *Il Convivio*, a cura di Cesare Vasoli e di Domenico de Robertis, Milano: Ricciardi.

GIRARDI Enzo Noè, 1984, *L'uso della retorica nella "Divina Commedia": le similitudini*, (in:) *Dante e il mondo slavo*, Zagreb: Jugoslavenska Akademija Znajnosti i Umjetnosti, 749–769.

LADNER Gerhart B., 1967, Homo Viator: Mediaeval Ideas on Alienation and Order, *Speculum. A Journal of Medieval Studies* 42/2: 233–259.

LANSING Richard H., 1977, *From Image to Idea: A Study of the Simile in Dante's* Commedia, Ravenna: Longo Editore.

MAŚLANKA-SORO Maria, 2005, *Tragizm w* Komedii *Dantego* (Il tragismo nella *Commedia* di Dante), Kraków: Universitas.

[20] Non solo quelle prese in esame qui, ma anche le altre, di cui parlo nel libro *Itinerarium mentis in Deum nelle traduzioni polacche della Divina Commedia. Le similitudini*, in prossima pubblicazione.

QUATTRINO Agnese, 1992, Disordine ed ordine. Per una semiotica del viaggio dantesco, *Esperienze letterarie* XVII/1: 51–65.

VARELA-PORTAS DE ORDUÑA Juan, 2001, *Le similitudini della* Commedia*: bilancio e prospettive*, in: *«Per corer miglior acque…»*, *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*, Atti del Convegno di Verona-Ravenna, 25–29 ottobre 1999, Roma: Salerno Editrice, tomo II, 1111–1127.

Summary

Movement conceptualization in a series of similes of the *Divine Comedy*

The article presents attempt of a lecture of a series of similes selected from the *Divine Comedy* from the functional perspective. It means that we search the illustrative function of the series with respect to the cognitive passage of the protagonist from the mediaeval condition of *alienatio* through that of *peregrinatio* towards *ordo*. The condition change is observable in movement conceptualization in the three dantesque kingdoms. The basis for the observation is offered by similes which seem to form a pattern of meaning. After having drawn some conclusions about this function of the similes, we carry out analysis of two Polish translations of the *Divine Comedy* in order to identify the same characteristics, detected in the original, in those version of the Poem.

Key words: movement conceptualization, the *Divine Comedy*, Dante Alighieri.

Streszczenie

Konceptualizacja ruchu w *Boskiej Komedii* na przykładzie serii porównań

Artykuł jest próbą lektury w funkcjonalnym kluczu serii porównań w *Boskiej Komedii*. Autorka wybrała fragmenty ilustrujące rozwój poznawczy bohatera, poematu, oparty na średniowiecznej koncepcji przejścia od kondycji *alienatio*, poprzez *peregrinatio*, aż do osiągnięcia *ordo*. Zmiana ta jest obserwowana w konceptualizacji ruchu w trzech kolejnych królestwach zaświatów. Podstawą powyższych obserwacji stały się figury, które zdają się tworzyć pewnego rodzaju wzorzec znaczeniowy. Po zdefiniowaniu wniosków odnośnie do funkcji wybranych porównań poddane zostają analizie dwa polskie przekłady *Boskiej Komedii*, w których poszukuje się realizacji zidentyfikowanych wcześniej w poemacie funkcji.

Słowa kluczowe: konceptualizacja ruchu, *Boska Komedia*, Dante Alighieri.