

Magdalena Bartkowiak-Lerch

Università Jagellonica
di Cracovia

ELEMENTI DELLA
RETORICA MISTICA
NELLE SIMILITUDINI
DELLA *DIVINA COMMEDIA*
E IN ALCUNE SUE
TRADUZIONI POLACCHE

Come sappiamo, le similitudini nel poema sacro sono numerosissime, più di cinquecento. Si valuta che solo un decimo di esse rinvii, nella loro tematica, alla mitologia e alla cultura classica. Le altre attingono ai temi della natura: gli animali, le piante, in generale a tutti i tipi del creato. Vi è un numero abbastanza rilevante delle similitudini, cosiddette psicologiche, che scrutano l'interno dell'anima umana. Esiste poi una quantità non trascurabile di similitudini dedicate alla luce e ai fenomeni luminosi. Tra tutte queste, nella mia ricerca mi sono interessata in modo particolare a tre filoni tematici che mi sembrano complementari tra di loro: le similitudini che dimostrano elementi delle tappe della contemplazione mistica, quelle che trattano del tema della luce e infine quelle che parlano della vista. A volte è difficile discernere nettamente quei filoni: l'*itinerario mistico* ha come la sua seconda tappa la cosiddetta *via illuminativa*, il viaggio di Dante pellegrino finisce con la conoscenza di Dio e la vista è il simbolo di quella conoscenza. Sappiamo poi che la vista va intesa non solamente come l'atto di vedere con gli occhi fisici, ma anche con quegli intellettuali. Il tema stesso della luce, invece, è legato alla cosiddetta metafisica della luce, la quale spiega il modo in cui avvenne la creazione del mondo e l'essenza dell'essere del creato. In questa sede non abbiamo il tempo di sviluppare tutte le questioni teoriche sopraddette. Perciò ho scelto pochissimi esempi, nei quali si possono osservare le tappe della contemplazione mistica, così come le ha descritte Riccardo da San Vittore nel suo *Benjamin Maior*.¹ L'obiettivo del presente intervento è quello di evidenziare la funzione strutturale delle similitudini all'interno del poema, di trovarvi i *topoi* della retorica mistica, e infine di controllare la conservazione di quella struttura nelle

¹ L'influsso di quest'opera su Dante è stato dimostrato da vari critici, ad esempio da Manuela Colombo, *Dai mistici a Dante: il linguaggio dell'ineffabilità*, La Nuova Italia, Firenze 1987; da Giuliana Carugati, *Dalla menzogna al silenzio. La scrittura mistica della «Commedia» di Dante*, Il Mulino, Bologna 1991. In Polonia ne scriveva un eccellente filosofo cristiano, Konstanty Michalski, *Mistyka i scholastyka u Dantego*, in: *Filozofia wieków średnich*, Studia do dziejów Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego, wyd. Instytut Teologiczny Księży Misjonarzy, Kraków 1997, pp. 461–492.

traduzioni polacche scelte. Per mancanza di spazio sarà presentata in seguito l'analisi di tre delle sei traduzioni previste. I testi delle versioni rimanenti si trovano in appendice. Le conclusioni alla fine dell'articolo comprendono, invece, i risultati dell'indagine fatta di tutte esse.

LA NATURA DELLE SIMILITUDINI NELLA *DIVINA COMMEDIA*

Le similitudini nella *Divina Commedia* sono l'oggetto dell'interesse degli studiosi dal Settecento fino ad oggi. Venivano analizzate secondo la chiave semantica (per temi), formale (prendendo in considerazione il lato compositivo) e funzionale (cioè quale ruolo svolgono all'interno del canto e nell'intero poema). Senza entrare nei particolari della questione² possiamo osservare che negli ultimi tempi prevale l'approccio funzionale. Nel poema dantesco è difficile trovare contenuti casuali. Se li abbiamo trovati, probabilmente vuol dire che dovremmo piuttosto approfondire la nostra competenza per vederne la motivazione. D'altro canto, la critica moderna nega la fondatezza della distinzione nel poema sacro di due livelli autonomi: quello poetico-estetico e quello filosofico-dottrinale, come faceva ad esempio Francesco De Sanctis o Benedetto Croce (ma devo confessare che proprio la constatazione di quest'ultimo, che chiamò le similitudini della *Commedia* «piccole liriche perfettissime», mi indusse ad occuparmi di questa figura). Il primo dei due livelli evidenzia l'altro. Nel caso delle similitudini interviene lo stesso principio: l'immagine costruita nella parte della figura chiamata protasi (che inizia con *come* o con un suo sinonimo), spesso molto realistica e sensuale, serve ad introdurre l'apodosi (la parte che inizia con *così* oppure un sinonimo) che parla degli eventi che accadono nella *Commedia*, introduce elementi della realtà oltremontana, spiega gli stati d'animo del pellegrino, chiarisce infine i concetti astratti e dottrinali. In questo modo viene realizzato l'obiettivo definito dalle retoriche antiche per la similitudine come l'espedito retorico:

...similitudinis gratia adscivimus aut obscurum sit aut ignotum: debet enim quod inlustrandae alterius rei gratia adsumitur ipsum esse clarius eo quod inluminat.³

Per la nostra analisi chiameremo funzione esplicativa⁴ questo primo livello funzionale delle similitudini nella *Divina Commedia*. Un secondo livello funzionale si potrebbe chiamare, sempre per i nostri obiettivi, strutturale. In questo caso gli studiosi si chiedono quale funzione svolgano le similitudini all'interno del canto oppure di tutto il poema. Ne enumerano varie, di nuovo rinvio gli interessati alla letteratura⁵. Ci

² Rinvio gli interessati all'ampia bibliografia che si trova, ad esempio, nel saggio di Enzo Noé Girardi, *L'uso della retorica nella «Divina Commedia»: le similitudini*, [in:] *Dante e il mondo slavo*, Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti, Zagreb 1984, e in tutte le opere dedicate al tema delle similitudini dantesche.

³ Marcus Fabius Quintilianus, *Institutio oratoria*, Liber VIII, Cap. III, 73.

⁴ Ricordando sempre che questa funzione è ben definita nelle retoriche classiche.

⁵ Tra gli altri, vedi qui le distinzioni fatte da Raoul Blomme, *Il palinsesto della memoria. Osservazioni sulla similitudine dantesca*, [in:] *Filologia e critica dantesca. Studi offerti a Aldo Vallone*, a cura di Leo L. Olschki, Firenze (1968) 1989; vedi anche Clive Staples Lewis, *Dante's Similes*, [in:]

limiteremo qui alla semplice constatazione che le similitudini realizzano il principio medievale dell'analogia. La figura della similitudine può esprimere le *invisibilia* tramite l'analogia alle *visibilia*. Essa sembra diventare sempre più necessaria a mano a mano che le apparizioni «oltremondane» diventano sempre più astratte e lontane da ciò che conosciamo per esperienza diretta. Ricordiamo che l'analogia nel Medioevo non veniva concepita come un espediente retorico od ornamentale, ma come la verità. I due mondi: il terrestre e lo spirituale erano inseparabili, due pagine dello stesso foglio di carta. Enzo Noé Girardi⁶ nota la crescente presenza delle similitudini nella loro progressiva concentrazione verso la fine della cantica. Allo stesso tempo osserva che le immagini costituenti le due parti della figura si avvicinano concettualmente sempre di più a sé stessi, iniziando nell'*Inferno* con immagini molto distanti, come nella similitudine del villanello (*Inf*, XXIV, 1–18), dove il passaggio inaspettato dalla terribile realtà infernale all'immagine bucolica ha creato non pochi problemi interpretativi ai critici⁷, per arrivare alla tappa finale del viaggio, dove l'immagine di tre cerchi si spiega con l'immagine di altri tre cerchi⁸, come nella similitudine dell'arcobaleno (*Par*, XXXIII, 115–120). Girardi osserva a proposito di questa similitudine che tale figura non ha nessuna forza esplicativa che sia la realizzazione delle prescrizioni delle retoriche classiche (vedi sopra, *Institutio Oratoria*). Sotto questo punto di vista è assolutamente inefficace e se il poeta intendesse impiegarla con lo scopo esplicativo, non avrebbe senso. Le similitudini nella *Divina Commedia* devono quindi svolgere un'altra funzione, e cioè il ruolo concettuale e strutturale, fatto che oggi sembra ormai indiscutibile. Il ruolo concettuale delle similitudini, osservato da Girardi, sembra essere realizzato anche un'altra caratteristica strutturale della narrazione nel poema: «chodzi tu (...) o dystans pomiędzy Dantem-autorem a Dantem-postacią, który, jak wiadomo, ulega stopniowemu zmniejszaniu aż do całkowitego zaniku u kresu pozaziemskiej wędrówki, w wyniku uzyskania pełnego poznania przez Dantego-pielgrzyma istoty zła i dobra.»⁹ Anche se queste due caratteristiche (la composizione delle similitudini nelle rispettive cantiche e la distanza tra i lielli della narrazione all'interno del poema) non hanno, a prima vista, molto in comune, realizzano lo stesso scopo concettuale nella metafora della *via mistica* che costituisce la base strutturale del poema.

Studies in Medieval and Renaissance Literature, collected by Walter Hooper, Cambridge at the University Press, 1966; e: E.N. Girardi, *op. cit.*

⁶ Cf. E.N. Girardi, *op. cit.*, p. 760.

⁷ Vi si riferisce, ad esempio, Natalino Sapegno nel suo commentario alla *Divina Commedia*, cf. Natalino Sapegno, commentario alla *Divina Commedia*, [in:] Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1962, vol. I, p. 267.

⁸ Cf. E.N. Girardi, *op. cit.*, p. 760.

⁹ «si tratta qui [...] della distanza tra Dante-autore e Dante-personaggio, la quale, com'è noto, viene gradualmente diminuito per scomparire del tutto verso la fine del viaggio oltremondano, avendo acquisito la conoscenza piena dell'essenza del bene e del male da parte di Dante-pellegrino», Maria Maślanka-Soro, *Tragizm w Komedii Dantego*, Universitas, Kraków, p. 123.

TAPPE DELLA CONTEMPLAZIONE MISTICA DEL *BENJAMIN MAIOR* DI
RICCARDO DA SAN VITTORE NELLA SERIE DI TRE SIMILITUDINI DEI CANTI
XXII E XXIII DEL *PARADISO*

Nel *Benjamin Maior* Riccardo da San Vittore considera due vie della conoscenza: razionale e contemplativa. La prima esige sforzo da parte del conoscente e di solito precede la seconda, che invece avviene senza sforzo, in modo facile e diretto, arrecando una grande felicità al conoscente. Riccardo distingue inoltre tre sfere della contemplazione: la prima si basa sull'immaginazione e il punto di partenza del processo conoscitivo è qui il mondo reale e le immagini sensitive. La seconda s'innalza al livello delle verità accessibili solo alla mente e il punto di partenza è qui la vita interiore, psichica ed intellettuale dell'uomo. La terza, infine, trascende la natura ed entra nella realtà rivelata. Qui opera la grazia divina e lo stimolo della conoscenza è la luce divina. Quest'ultima tappa finisce nella visione estatica, impossibile da riferire (ineffabile) né da ricordare dopo il risveglio da essa.¹⁰ Nella contemplazione passiamo quindi dalla realtà che è *extra nos* attraverso quella che è *intra nos* fino a vedere ciò che si trova *supra nos*. Se paragoniamo la suddetta descrizione a quanto hanno osservato i critici a proposito delle similitudini nelle tre cantiche della *Commedia*¹¹, vedremo che lo schema si vi addice perfettamente al livello che abbiamo chiamato in precedenza strutturale.

Questo succede nella scala macro. Nella scala micro (cioè al livello che abbiamo chiamato funzionale) ritroviamo lo stesso sistema nella serie di quattro similitudini del *Paradiso*: *Par* XXII, 52–57; *Par* XXII, 100–105; *Par* XXIII, 40–45 e *Par* XXIII, 49–51. La prima e la terza di queste similitudini sono state indentificate in riferimento ai gradi della contemplazione del *Benjamin Maior* da Manuela Colombo.¹² Visto che la studiosa ha dichiarato la mancanza di un chiaro riferimento alla tappa della *sublevatio*, abbiamo guardato con attenzione i due canti e abbiamo completato la serie con le altre due. Al livello micro le corrispondenze si evidenziano negli elementi topici della letteratura mistica, sono cioè più immediatamente riconoscibili. Guardiamoli da vicino.

Con i canti XXII e XXIII del *Paradiso* ci troviamo già nella tappa della contemplazione di ciò che è *supra nos*. Nell'episodio di cui parliamo Dante sta per vedere il trionfo di Cristo (nel cielo di Saturno). Le sue capacità cognitive non sono più sufficienti. Perché non vengano accecati dalla visione, Beatrice (che sta, secondo

¹⁰ Cf. K. Michalski, *op.cit.*, pp. 466–467.

¹¹ Cf. ad esempio Oreste Allavena, *Stile e poesia nelle similitudini della Divina Commedia*, Stabilimento Topigrafico Priamar, Savona 1970. Lo studioso osserva le caratteristiche dello stile delle similitudini: nell'*Inferno* esso è marcatamente realistico, drammatico ed espressivo, nel *Purgatorio* predomina il tono delicato e tranquillo. Quel cambiamento deve sottolineare, secondo Allavena, il passaggio dalla situazione della disperazione del peccato nell'inferno alla speranza della salvezza nel purgatorio. Nel *Paradiso* «si pone come necessaria la trasposizione in termini realistici di una esperienza sprannaturale» (p. 88). Lo stile delle similitudini diventa più lirico e i temi si riducono a luce, movimento, musica e spazio.

¹² Cf. M. Colombo, *op. cit.*, pp. 61–71.

Charles Singleton, per *lumen gratiae*¹³) deve abilitare i suoi «occhi mentali» a ricevere quest'immagine (in altre parole – ad intenderla). Il processo durante il quale la mente umana diventa, oltre la propria natura, capace di intendere le cose divine, si chiama nella terminologia di Riccardo da San Vittore *excessus mentis* e consiste di tre elementi. Il primo è la cosiddetta *dilatatio mentis*, quando la «capienza» della mente si fa più grande del solito, ma senza ancora trasgredire le capacità umane: *Mentis dilatatio est quando animi acies latius expanditur, et vehementius acuitur, modum tamen humanae industriae nullatenus supergreditur* (*Benj. Maj.*, V,II).¹⁴ Dopo la *dilatatio* avviene la *sublevatio mentis*, quando ormai le facoltà cognitive naturali vengono superate: *Mentis sublevatio est quando vivacitas divinitus irradiata humanae industriae metas transcendit* (*Benj. Maj.*, V,I) e dice ancora, a proposito di questa tappa: *intelligentia [...] humana [...] sublevatur [...] supra naturam* perché *videre de divinis [...] supra sensum est*. (*Benj. Maj.*, V,IV). Nel *Paradiso* osserviamo la *dilatatio* e la *sublevatio* molte volte, cosa comprensibile se ricordiamo che l'ascesa del pellegrino va interpretata come viaggio della mente verso la visione della verità ineffabile che è Dio. Basta ricordare quante volte Dante si innalza (o piuttosto viene innalzato) a livelli più alti, quante volte la sua vista viene rinforzata dalla grazia divina. L'ultima tappa dell'*excessus* è la cosiddetta *alienatio mentis*: la mente abbandona sé stessa, durante la visione diretta di Dio dimentica sé e il mondo: *Mentis alienatio est quando praesentium memoria excidit, et in peregrinum quaedam et humanae industriae inivium animi statum operationis transfiguratione transit* (*Benj. Maj.*, V,II). Dopo la fine della visione, invece, non riesce a ricordarsi l'essenza di quella visione, non riesce a comprenderla né tanto meno a parlarne, per l'insufficienza della nostra lingua: *Notandum quoque quod quidam ea quae per mentis alienationem conspiciunt ad semetipsos reversi iuxta communem animi statum nullo modo capere vel recolligere possunt* (*Benj. Maj.*, V,I). Si parla perciò di quest'ultima tappa della visione anche nei termini del *somnium*, *sopor*, *oblivio*, ecc.

Se guardiamo adesso la prima delle quattro similitudini, vi troveremo il termine «tecnico» della *dilatatio*:

*E io a lui: «L'affetto che dimostri
meco parlando, e la buona sembianza
ch'io veggio e noto in tutti li ardor vostri,
cosí m'ha dilatata mia fidanza,
come 'l sol fa la rosa quando aperta
tanto divien quant'ell'ha di possanza.*

Par, XXII, 52–57

La «benevola disposizione dell'animo esposta nel volto»¹⁵ (*sembianza*) ingrandisce la confidenza del pellegrino come il sole che apre la rosa. È sintomatico che il fiore si apre solo tanto quanto può per la propria natura (*tanto divien quant'ell'ha di possanza*). È interessante anche l'ordine delle parti della similitudine, raro nella *Commedia*:

¹³ Cf. Charles S. Singleton, *La poesia della Divina Commedia*, (titolo originale: *Commedia. Elements of Structure*), Il Mulino, Bologna 1978.

¹⁴ I frammenti del *Benjamin Maior* sono citati qui da: M. Colombo, *op. cit.*

¹⁵ Giorgio Siebzeher-Vivanti, *Dizionario della Divina Commedia*, a cura di Michele Messina, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1954, voce *sembianza*.

l'apodosi precede la protasi. Tale costruzione sottolinea l'importanza del grado dell'apertura (naturale). Nella seconda similitudine:

*né mai qua giù dove si monta e cala
naturalmente, fu sí ratto moto
ch'agguagliar si potesse alla mia ala.*

Par., XXII, 100–105

Troviamo, inoltre, un procedimento formale tipico della retorica mistica: paragone *per negationem* (*né mai... sí... che...*) che ha la funzione iperbolizzante (sottolinea la qualità dell'oggetto paragonato). Il procedimento stesso è ovviamente l'invenzione classica. La sua applicazione al divino, però, è tipica della letteratura religiosa e in particolare mistica. Ciò si riferisce alla negazione, ma anche all'antitesi, intesa come contraddizione. «L'antitesi e la contraddizione, come anche l'ossimoro (che è a sua volta un tipo particolare di antitesi) sono risorse retoriche tipiche del linguaggio dei mistici, i quali vi ricorrono spesso per segnalare l'indicibilità (talvolta anche esplicitamente dichiarata) dell'esperienza della divinità e degli stati del soggetto che prova tale esperienza.»¹⁶ Abbiamo poi un indizio a livello del contenuto: ricordiamo che nella *sublevatio* le capacità naturali venivano superate. Nei versi immediatamente precedenti la similitudine leggiamo che il tocco della grazia soprannaturale (Beatrice) *vinse* la natura del pellegrino e in seguito lo solleva in modo così veloce che, di nuovo, questa velocità oltrepassa ogni possibile velocità terrestre, naturale.¹⁷

La terza similitudine:

*Come foco di nube si diserra
per dilatarsi sí che non vi cape,
e fuor di sua natura in giù s'atterra,
la mente mia cosí, tra quelle dape
fatta piú grande, di se stessa uscío,
e che si fesse rimembrar non sape.*

Par., XXIII, 40–45

è piena di elementi retorici, e concettuali, mistici: anzitutto vediamo la *nube* che *si diserra* – che può essere indentificata con la *nubes ignorantiae*¹⁸. Il *foco* è anche un termine tecnico mistico¹⁹. Il fulmine, dopo esser uscito dal suo ambiente naturale, procede contro la sua natura. Nello stesso modo procede la mente, ampliata e innalzata prima dalla grazia: abbandona sé stessa contro la propria natura. Dopo il ritorno non riesce a ricordare ciò che ha sperimentato durante quell'abbandono. È un cedimento della memoria tipico delle visioni estatiche.²⁰ Notiamo anche l'uso del latinismo *dape* 'vivande', che sottolinea il carattere solenne della scena.

¹⁶ G. Ledda, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*, Longo Editore, Ravenna 2002, p. 162.

¹⁷ Infatti, Natalino Sapegno nel suo commentario spiega la parola «naturalmente» proprio così: «con i mezzi e forze naturali» (N. Sapegno, commentario, in: *op. cit.*, vol. III, p. 275).

¹⁸ Per la *nube* vedi: M. Colombo, *op. cit.*, p. 63.

¹⁹ Cf. *ibidem* i termini come *fulgor*, *ignis*.

²⁰ Cf. *ibidem*, p. 66. Anche Sapegno, commentando questa similitudine, fa un chiaro riferimento al procedimento mistico e all'*excessus mentis*. Nell'occasione osserva che la visione di Dante non va verso l'annichilamento. Il poeta tenta in ogni caso di dare al lettore un'impressione di

L'ultima delle similitudini qui citate riprende il motivo del cedimento della memoria dopo il risveglio dalla visione mistica (il verbo «risentirsi» è un altro tecnicismo mistico).

*Io era come quei che si risente
di visione obliata e che s'ingegna
indarno di ridurlasi a la mente,*

Par, XXIII, 49–51

il quale è il primo annuncio dell'incomprensibilità della visione diretta di Dio da parte della mente umana (che è come paralizzata da quella visione). La visione è *oblita* – di nuovo Dante si serve del latinismo la cui funzione, come nota Sapegno, è quella di sottolineare «la patina singolarmente nobile e sostenuta del discorso»²¹. Quel poco che la mente risvegliatasi riesce a comprendere risulta in ogni modo incomunicabile, perché la lingua umana è più povera ancora della mente umana. Infatti, non sotto forma di similitudini ormai, ma nel corso della narrazione del canto continuano i *topoi* mistici dell'ineffabilità (che sono però ritrovabili anche nelle similitudini in altri luoghi del poema).

LE TRADUZIONI POLACCHE

La seconda traduzione in ordine cronologico e la prima che presentiamo in seguito, è quella di Antoni Stanisławski, è del 1870:

*A ja doń: Miłość, którą mówiąc ze mną
Objawiać raczysz, i pozór uprzejmy,
Co go we wszystkich ogniach waszych widzę,
Tak ufność moją rozwinęły wielce,
Jak słońce różę, która listki swoje
Otwiera przed niem, co ma siły w sobie*

*Par XXII, 52–57*²²

A parte il verbo *rozwinąć*, impiegato anche in questa traduzione, troviamo un riferimento preciso alle capacità naturali della rosa (e, per analogia, dell'uomo) nell'aprirsi all'azione divina: *co ma siły w sobie*.

*I nigdy tutaj, gdzie wchodzą i zchodzą,
Ruch naturalny nie bywał tak chyży,
Iżby z mym lotem mógł być porównany.*

*Par XXII, 100–105*²³

quell'esperienza ineffabile «mediante una serie di luminose approssimazioni analogiche». Cf. N. Sapegno, *op. cit.*, p. 283.

²¹ Cf. *ibidem*, p. 284.

²² [E io a lui: L'amore che, parlando con me/ Ti degni di rivelare, e la gentile sembianza,/ La quale posso vedere in tutti i vostri fuochi./ Hanno sviluppato la mia fiducia così tanto,/ Come il sole la rosa, che le sue foglie/ Apre davanti a lui, quanto glielo permettono le proprie forze] Dante Alighieri, *Boska Komedja*, trad. in polacco Antoni Stanisławski, Księgarnia J. K. Żupańskiego, Poznań 1870, p. 745.

Anche in questa similitudine non manca il riferimento alla naturalezza del movimento terrestre *ruch naturalny*. È conservato, come nella traduzione precedente, lo schema del paragone negativo. Nell'introduzione alla similitudine, invece, troviamo un verbo che può essere considerato come un equivalente di «vincere» la natura: *przemóc*, secondo il dizionario della lingua polacca a cura di Linde²⁴, significa tra l'altro: «mocą przeważać, przewyższać, mocniejszym być, górę brać» (superare con la forza, essere più forte). Le connotazioni di questo verbo sono quindi positive.

*Jak ogień, który wymyka się z chmury,
Już tak rozrosły, że się w niej nie mieści,
I w brew naturze swej ku ziemi spada;
Tak duch mój, który wpośród tych rozkoszy
Rósł coraz więcej, wyszedł z granic swoich,
i jakim stał się, przypomnieć nie umie. -
Par XXIII, 40–45²⁵*

In questa similitudine troviamo equivalenti di tutti i *tópoi* mistici, formali e semantici, del testo originale. L'unica cosa che non è marcata abbastanza bene è forse di nuovo la precedenza del processo di dilatazione tra i cibi divini (qui: *rozkosze* – «diletti»). Non è conservato inoltre il collegamento tra la prima e la terza similitudine della serie tramite la ripetizione del verbo tecnico «dilatarsi». Qui abbiamo due verbi diversi: *rozwijać* e *rozrastać* (crescere, farsi più grande e più robusto).

*Byłem jak człowiek, w którym się odzywa
Sen zapomniany, ale go napróżno
Przypomnieć sobie w myśli usiłuje,
Par XXIII, 49–51²⁶*

Qui ci troviamo dinanzi a un netto slittamento nel contenuto: non c'è un verbo che possa fungere da equivalente del tecnicismo «risentirsi». Invece, il sogno «si fa sentire di nuovo»: *się odzywa*. Può essere un malinteso, dal momento che «risentirsi» ha nella lingua moderna anche il significato «farsi sentire di nuovo». Però, sia o no l'interpretazione erronea da parte del traduttore, rimane il fatto che con questo cambiamento si perde un elemento della retorica della visione mistica.

A parte questo, possiamo costatare che nella traduzione di Stanisławski si legge bene la struttura della contemplazione mistica.

La versione di Michał Kowalski è del 1932. Vediamo le soluzioni di questo traduttore:

²³ [E mai qui, dove salgono e scendono,/ Il movimento naturale non era così veloce,/ Che potrebbe essere paragonato al mio volo.] *ibidem*, p. 747.

²⁴ Cf. Samuel Bogumił Linde, *Słownik języka polskiego* ('Vocabolario della lingua polacca'), Drukarnia Zakładu Ossolińskich, Lwów 1854.

²⁵ [Come il fuoco che sfugge dalla nuvola,/ Già così cresciuto, che non vi si può comprendere,/ E contro la propria natura cade verso terra;/ Così l'animo mio che in mezzo a quei diletti/ Cresceva sempre di più, uscì dei propri limiti,/ e come divenne, non sa ricordare. -] Dante Alighieri, *Boska Komedja*, trad. in polacco A. Stanisławski, *op. cit.*, p. 753.

²⁶ [Ero come l'uomo nel quale si fa sentire/ Un sogno dimenticato, ma invano (lo)/ Si sforza di richiamare (ricordare) nei pensieri,] *ibidem*, p. 754.

*Jam rzekł do niego: "Uczucie co łożysz
W słowa, i wygląd twojej tu dobroci,
Która jak ogień w was się wszystkich mmoży,
Tak rozszerzyły serce me w ufności,
Jak słońce różę, która się w swej pełni
Przed niem otwiera, ile ma możliwości.
Par XXII, 52–57²⁷*

Abbiamo qui tutti gli indizi della retorica mistica. Direi anzi che in questa similitudine abbiamo una precisazione di tipo religioso che, sotto questo punto di vista, va più avanti dell'originale: la bontà si moltiplica in tutti gli esseri celesti come il fuoco (e quindi una delle manifestazioni della luce). Il traduttore aggiunge la parola *serce* (cuore): nella traduzione è proprio il cuore che viene «dilatato nella fiducia», precisazione assente nell'originale e che può disturbare la chiarezza dello schema, dove la mente deve essere dilatata, non il cuore.

*I nigdy tutaj nie bywa wchodzenie
Albo też zejście z natury tak szybko,
By miało z lotem mym upodobnienie.
Par XXII, 100–105²⁸*

La struttura formale della similitudine *per negationem* è conservata anche in questa traduzione. Invece, per la prima volta nelle traduzioni viene menzionato il modo naturale del salire e dello scendere giù.

*Jak kiedy ogień z obłoku wylata,
Gdy się rozszerzy, że się w nim nie mieści
I wbrew naturze aż na ziemię złata –
Tak też mój umysł po takiej żywności
Tyle spotężniał, że sam wyszedł z siebie,
Lecz jakim stał się, pamięć mu nie sprości.
Par XXIII, 40–45²⁹*

Anche in questa similitudine abbiamo tutti gli elementi della retorica mistica presenti nell'originale. Rispetto agli altri testi questo è di nuovo il più fedele: è l'unico dove abbiamo la parola *umysł* ('mente').

*Byłem jak ten, co sili się, niezdolny
Przypomnieć sobie widzenia sennego,*

²⁷ [Io dissi a lui: "Il sentimento che metti/ Nelle parole, e l'aspetta della tua bontà qui,/ Che come il fuoco si moltiplica in tutti voi,/ Così hanno dilatato il mio cuore nella fiducia,/ Come il sole la rosa che nella sua pienezza/ Si apre davanti a lui, quanto può nella sua potenza.] Dante Alighieri, *Boska Komedia*, trad. in polacco J.M. Michał Kowalski, Wydawczyni J.M. Wiłucka-Kowalska, Płock 1932, p. 687.

²⁸ [E non succede mai qui l'ascesa/ Oppure la discesa di natura, così veloce/ Che possa con il mio volo aver un punto simile.] *ibidem*, p. 689.

²⁹ [Come quando il fuoco vola via dalla nuvola,/ Quando si dilata, e (che) non riesce a contenersi/ E contro la natura vola giù fino alla terra –/ Così la mente mia dopo tale cibo/ Tanto si fece potente, che uscì di sé stesso,/ Ma come si fece, la memoria non vi potrà essere d'aiuto.] *ibidem*, p. 691.

*Chociaż od śladów jego nie jest wolny,
Par XXIII, 49–51³⁰*

L'ultimo frammento completa il quadro: vi è una persona che non riesce, anche se ci prova, a ricordare la visione del sogno. Non abbiamo solo l'equivalente del termine «risvegliarsi».

Questa traduzione conserva quasi tutti gli elementi del sistema contemplativo. Se il lettore polacco, non conoscendo l'originale, la leggesse, potrebbe arrivare senza problemi alla conclusione che Dante attinse lo schema per questa serie di similitudini al *Benjamin Maior*.

L'ultima delle traduzioni analizzate, di Agnieszka Kuciak, è del 2004:

*„Ta wielka miłość — rzektem mu w pokorze —
z jaką przemawiasz, i ta twarz życzliwa,
jaką tu jawią wszystkie rajske zorze,
sprawia, że serce wierzy w owe dziwa,
które powiadasz, i tak się otwiera
jak róża, którą kto w południe zrywa.
Par XXII, 52–57³¹*

Invece dell'affetto abbiamo qui un grande amore, il che può essere considerato come un equivalente, visto che si riferisce al divino. Invece degli ardori, in questa versione ci sono «tutte le aurore celesti» (*wszystkie rajske zorze*) a rivelare la benevolenza (*życzliwość*) di San Benedetto. Questa azione non dilata né aumenta la fiducia, ma fa sí che *serce wierzy w owe dziwa* (il cuore crede a quelle stranezze) e si apre così come una rosa a mezzogiorno, quando qualcuno la coglie. Possiamo presumere che il mezzogiorno sia il momento quando la rosa è aperta al massimo grado, ma non cogliamo in modo diretto la dipendenza di quest'apertura dall'azione del sole e non sappiamo se essa è contenuta nei limiti delle forze naturali. Ovviamente, un lettore poco attento potrebbe fare un collegamento di tipo causale tra il fatto di cogliere la rosa a mezzogiorno e la sua apertura!

*na złote schody; gdyby wbiegać na nie
tak jak na ziemi, pędu by nie było,
co z moim lotem zniósłby porównanie.
Par XXII, 100–105³²*

A parte l'omissione del carattere naturale del movimento, il resto della scena sembra qui equivalente all'originale.

*I tak jak ogień z chmury, siejąc trwogę,
wbrew swej naturze, spada niespodzianie,
podobnie duch mój, tyle rzec tu mogę,*

³⁰ [Ero come quello che si sforza, incapace/ Di ricordarsi la visione del sogno,/ Seppure non sia libero dalle sue tracce,] *ibidem*, p. 692.

³¹ [„Quel grande amore — dissi a lui umilmente —/ con il quale parli, e quel volto benevolo,/ che è dimostrato qui da tutte le aurore celesti,/ fa sí che il cuore crede a quelle stranezze,/ che racconti, e si aprecosí/ come la rosa, colta da qualcuno a mezzogiorno.] Dante Alighieri, *Raj. Boskiej Komedii część trzecia*, trad. in polacco Agnieszka Kuciak, Klub Książki Katolickiej, Poznań 2004, p. 144.

³² [sulla scala d'oro; se si corresse su con esse/ come sulla terra, non ci sarebbe corsa/ che sostenesse il paragone con il mio volo.] *ibidem*, pp. 145–146.

*jedno i drugie spożywając danie,
nagle zognomiał, i gdzieś wyszedł z siebie,
i co tam czynił, rzecz już nie był w stanie.*

*Par XXIII, 40–45*³³

La protasi rende in modo abbastanza preciso l'immagine originale del fuoco. È stato aggiunto solo un elemento che rende la scena più drammatica: il fuoco precipita *siejąc trwoę* (seminando terrore). Tra chi? Probabilmente tra la gente che ha paura dell'incendio che può causare. Questa, però, è già una sovrinterpretazione da parte mia. In seguito, *duch* (l'animo/lo spirito) del poeta, mentre consumava l'uno e l'altro piatto (!), si fece molto grande e uscì di sé stesso da qualche parte. Eppure non poteva (in quello stesso momento, non dopo che la visione è cessata) dire (e non ricordare) che cosa vi facesse. A parte che sono presenti in questa immagine alcuni elementi dell'*alienatio* (come il fatto di uscire di sé), leggendo questa traduzione si riporta l'impressione di un'immagine un po' troppo buffa, un po' troppo familiare. Non c'è inoltre il riferimento al precedente fatto di dilatarsi perché nella prima similitudine esso era stato omissso. Il cedimento della memoria, che è la prima reazione della mente svegliatasi dalla visione, è sostituito dall'ineffabilità, che si solito è la «fase» conclusiva del processo.

*Byłem jak ten, co budzi się bez chęci
ze snów, co pierzchy, i je całą siłą
swojej przywołać stara się pamięci,*

*Par XXIII, 49–51*³⁴

Nell'ultima similitudine troviamo l'immagine di uno che si sveglia senza molta voglia e vuole con tutte le forze richiamare alla memoria i sogni fatti. Non sappiamo se quegli sforzi fossero riusciti o no. La memoria non è proprio la mente, anche se potrebbe fungere qui da equivalente perché è proprio la memoria che cede dopo la visione mistica. Non troviamo invece menzione alla visione in questo frammento. Nell'originale la solennità di essa è sottolineata dal latinismo «oblita». Qui ci troviamo di fronte a una reazione che conosciamo tutti dall'esperienza quotidiana: il non voler alzarsi di mattina e preferire sognare ancora. Niente ci fa pensare al carattere mistico di questa scena.

CONCLUSIONI

Dalla lettura delle traduzioni possiamo trarre la conclusione che ogni traduttore ponesse la propria attenzione su diversi aspetti dell'opera che intendeva rendere in polacco. Edward Porębowicz, è cosa ben nota, curò il livello formale e artistico a tal punto che molti gli rimproverano una certa oscurità e poca leggibilità della sua

³³ [E come il fuoco dalla nuvola, seminando terrore,/ contro la propria natura, cade d'improvviso,/ così l'animo mio, è quello che posso dire qui,/ consumando l'uno e l'altro piatto,/ d'improvviso divenne grande, e uscì di sé stesso da qualche parte,/ e che cosa facesse lí, non era più in grado di dirlo.] *ibidem*, p. 149.

³⁴ [Ero come quei che si sveglia senza voglia/ dai sogni che si sono dispersi, e con tutte le forze/ della propria memoria cercadi richiamarli,] *ibidem*, p. 149.

traduzione. Oggi possiamo schierarci con loro perché il suo testo si presenta in modo veramente poco chiaro dal punto di vista della ricerca degli schemi mistici. Sicuramente, però, nel lettore di questa versione classica rimane l'impressione di un'alta poesia, che si cita volentieri.

Julian Korsak si concentrò, forse, sull'obiettivo di offrire semplicemente la grande opera dantesca al lettore polacco. Ricordiamo che la situazione della prima traduzione della serie è particolare: non c'è un punto di riferimento. Solo a partire dalla sua traduzione gli altri possono migliorare un aspetto particolare. Dal punto di vista della nostra ricerca questa traduzione non è di gran aiuto: vi sono degli elementi dello schema, ma non sono sviluppati in modo coerente. Sicuramente, la cosa che dobbiamo alla traduzione di Korsak è il fatto di poter conoscere la *Divina Commedia*. Essa diede l'inizio alla serie di traduzioni.

Le due donne ci offrirono versioni della *Commedia* molto plastiche, sensitive e drammatiche, che mancano però del rigore dottrinale. Se ci avvicinassimo a un loro testo, sarebbe molto difficile ricostruirvi lo schema contemplativo, anche possedendo la conoscenza precedente di quello che vogliamo trovare. Invece, le immagini da loro offerte sono dinamiche e influiscono molto sulla fantasia, l'*immaginativa* secondo la terminologia scientifica della prospettiva dantesca. Per non trattare insieme queste traduzioni facciamo un'ulteriore distinzione: la Świdarska abbellisce la sua traduzione spesso con elementi sorprendenti, come la «valvola» oppure il «meridiano». Cerca però anche di conservare il tono alto delle scene paradisiache (ad esempio, dove è necessario, introduce arcaismi). La traduzione della Kuciak è, ovviamente, la più moderna. Lo si nota in modo molto chiaro a livello della lingua, la quale è facilmente leggibile, gioviale e spiritosa (anche nel *Paradiso*, cosa assente nell'originale). Leggendo costruiamo nell'*immaginativa* immagini familiari.

Dal punto di vista delle nostre ricerche il miglior esito otteniamo con la lettura delle traduzioni di Antoni Stanisławski e di Michał Kowalski. In ambedue si vede chiaramente lo schema contemplativo, con la differenza che Kowalski conserva in modo più accurato la terminologia «tecnica» (è l'unico ad usare il termine *umysł*).

Ovviamente, le conclusioni sopra riportate si riferiscono solo alla leggibilità dei *tópoi* mistici in una serie di similitudini. Non ho parlato di moltissimi altri aspetti. Probabilmente, se guardassimo, ad esempio, la bellezza poetica delle traduzioni, l'indicazione della traduzione più riuscita sarebbe diversa. Ora, se leggiamo le dichiarazioni dei traduttori stessi, vediamo che loro stessi si prefiggevano obiettivi diversi: Agnieszka Kuciak scrive nell'introduzione al suo *Inferno* che non vuole «spaventare» con Dante. Infatti, non lo fa. Il suo Dante è simpatico e gioviale dall'inizio del suo viaggio fino alla fine. Sicuramente la sua versione troverà un riscontro molto positivo nei giovani, che forse la leggeranno più volentieri che quella di Porębowicz, nella quale a prima vista «non si capisce niente». Kowalski scrive nell'introduzione alla propria traduzione: «Mamy już trzy całkowite przekłady na język polski "Boskiej Komedji" Dantego [...]; lecz żaden z tych przekładów nie zadawalnia czytelników, którzy wymagają nie tylko jakiego takiego rymu oraz rytmu w poezji, ale

głównie należytego jej zrozumienia i wykładu.»³⁵ Kowalski era un arcivescovo. Di qui forse tanta attenzione a rendere gli aspetti del poema che potevano sfuggire a teologi meno esperti.

Un'ulteriore difficoltà nel rendere la lingua mistica nelle traduzioni è il fatto che non abbiamo a disposizione in polacco un volabolaro riccardiano così preciso come in italiano, che può attingere direttamente alla fonte latina, data l'affinità delle due lingue. Non mi sono inoltre imbattuta fin ora a nessuna traduzione polacca del *Benjamin Maior*, e gli studi in polacco che ne trattano si servono dei termini latini.³⁶ Abbiamo, però, la possibilità di valutare l'adeguatezza dei termini in base al loro campo semantico e servendoci di altre traduzioni in polacco, come ad esempio l'*Itinerarium mentis in Deum* di San Bonaventura, dove è descritta la contemplazione. Questo aiuto non può essere però sfruttato in tutti i casi: dobbiamo ricordare che la maggior parte delle traduzioni polacche delle opere mistiche sono abbastanza recenti. Nel caso quindi delle traduzioni che non potevano poggiare sui testi mistici in polacco la cosa più sensata sembra prendere in considerazione il campo semantico della parola e la tradizione della lingua religiosa in Polonia, nella misura possibile. È difficile tradurre la poesia, visto che le esigenze formali si sovrappongono qui al contenuto, esso stesso ermetico e non immediatamente decifrabile. Più elaborata la poesia e meno probabile diventa una traduzione equivalente. Nel caso, poi, di un poema così ampio come la *Divina Commedia*, nel quale s'intrecciano tanti elementi formali (stilistici) e dottrinali (filosofici, scientifici e teologici) l'impresa sembra quasi impossibile. Dante è un genio indiscutibile che seppe unire in modo creativo e coerente moltissime correnti del pensiero e della cultura medievale, senza perdere per questo motivo la bellezza della sua poesia. Basterebbe, forse, trovare un traduttore altrettanto geniale per rendere tutto quello? Non credo sia mai possibile. Il traduttore è, in qualche modo, il «servo» dell'autore. Dovrebbe seguire tutti i suoi sentieri, scoprire e conoscere tutti gli elementi presenti nell'opera. Invece da secoli gli studiosi scoprono ogni tanto una cosa nuova a proposito della *Divina Commedia*, discutono sugli influssi, non sono d'accordo tra di loro. Forse l'unica soluzione è quella di accettare questa situazione di stallo e non disperare, ma ricordando che la traduzione non potrà mai essere considerata l'originale, creare una serie di traduzioni coscienti della loro funzione, come, penso, hanno cercato di fare Kowalski e Kuciak. Non possiamo mai esigere da una traduzione di diventare l'originale. Nel caso delle nostre traduzioni della *Divina Commedia* possiamo, invece, decidere quale di esse sarà la più adeguata, in base a quello che vogliamo trovare (una piacevole lettura senza pretese scientifiche o una ricerca dottrinale senza preoccupazioni di tipo artistico sarebbero due poli estremi di tale scelta). Ovviamente, più ci avviciniamo ad abbracciare tutti gli aspetti in una traduzione, meglio è. Se uno studioso vuole tentare una ricerca «sul serio» (nel caso della *Divina Commedia* o in qualsiasi altro) non dovrebbe mai farsi ingannare dall'impressione che sta leggendo in polacco la *Divina Commedia*. Dovrebbe senz'altro ritornare al testo originale.

³⁵ «Abbiamo già tre traduzioni complete in polacco della “Divina Commedia” di Dante [...]; ma nessuna di loro soddisfa le esigenze dei lettori, i quali hanno bisogno non solo di una rima e di un ritmo decenti nella poesia, ma prima di tutto di un'adeguata comprensione e spiegazione.» Michał Kowalski, *Od łomacza*, in: Dante Alighieri, *Boska Komedja*, *op. cit.*

³⁶ Cf. ad esempio K. Michalski, *op. cit.*

APPENDICE

Julian Korsak (1860)	Edward Porębowicz (1909)	Alina Świdarska (1925)
<p>A ja: - "współczucie jakie mówiąc do mnie Objawiasz w słowach, ta życzliwość szczerą Widna we wszystkich światłach w około mnie, Tak rozwinęły mą ufność, jak słońce Rozwija różę gdy swój kwiat otwiera,</p> <p style="text-align: right;">Par XXII, 52–57</p>	<p>A ja do niego: „Czułość, co w ferworze Słów twoich tętni, i ochota szczerą, Którą tu płoną na niebieskim dworze, Serce me taką ufnością otwiera; Jak słońce różę, aż się całkowitą Koroną w blaskach jego porozpiera.</p> <p style="text-align: right;">Par XXII, 52–57</p>	<p>Ja zaś: - «Przychylność twa, co mi udzieli «słów tak łaskawie, i wdzięczne pozory, «co się w nich każda z onych gwiazd weseli, «tak w sercu moim rozchyła zawory, «jak słońce różę płatki, iż otwarta «staje się płonąć jasnymi kolorami.</p> <p style="text-align: right;">Par XXII, 52–57</p>
<p>Nigdy na ziemi gdzie wchodzą i zchodzą, Ruch nie zadziwi tak skorym obrotem, Coby mógł z moim porównać się lotem.</p> <p style="text-align: right;">Par XXII, 100–105</p>	<p>Nie wstępowały wstępowaniem takim Na żaden ziemski schód stopy niczyje, Jak moje, com się stał nadziemskim ptakiem.</p> <p style="text-align: right;">Par XXII, 100–105</p>	<p>Nigdy tam w dole, gdzie się z przyrodzenia Wznosi i spada w ziemskim południku, nie był lot równy tej sile wzniesienia.</p> <p style="text-align: right;">Par XXII, 100–105</p>
<p>Jak ogień kiedy wymyka się z chmury, Polotu ognia chmura nie zatrzyma, Spada na ziemię wbrew swojej natury, Podobnie duch mój w takim wrażeń tłumie, Rosł, stał się większym, i wyszedł sam z siebie, Lecz co z nim było przypomnieć nie umie.</p> <p style="text-align: right;">Par XXIII, 40–45</p>	<p>Jak ogień rwie się, uwięziony w chmurze, Co go nie zdoła objąć, więc wypruty W dół się przewala, wbrew swojej naturze, Tak duch mój, pasion na biesiadzie sutej, Zolbrzymiał w sobie i tak wybiegł z ciała, Że już nie pomni zdarzeń tej minuty.</p> <p style="text-align: right;">Par XXIII, 40–45</p>	<p>Jak błyskawica wybiega z chmur łona, gdy je rozszerzy ognia moc, i jako trafia gdzie indziej, niż była zrodzona, tak moja dusza, mocą wieloraką rozprzestrzeniona, wyszła sama z siebie, ani też pomni, iż się stała taką.</p> <p style="text-align: right;">Par XXIII, 40–45</p>
<p>Byłem jak człowiek co ze snów objęcia Zerwany, lubę gdy wionie marzenie, Chce zapomniane przypomnieć widzenie.</p> <p style="text-align: right;">Par XXIII, 49–51</p>	<p>Czekałem czegoś jak ten, co po nocy Był nawiedzony cudną senną marą I pragnie włudzić ją znowu na oczy,</p> <p style="text-align: right;">Par XXIII, 49–51</p>	<p>Jako ów byłem, co się próżno sili wspomnieć widzenie, chociaż ma otwarte władze swej duszy i nic go nie myli,</p> <p style="text-align: right;">Par XXIII, 49–51</p>

Summary

*Elements of the mystical rhetoric in similes of the Divine Comedy
and in its few Polish translations*

The article analyses a series of *topói* which are characteristic for the mystic literature and which are present in the similes of the *Divine Comedy*. The research takes into consideration the structure of the whole poem – understood as a journey of the mind to God (*itinerarium mentis in Deum*). The *topói*, analysed in the Italian poem, are then confronted with some Polish versions (in a few Polish translations) with the aim of verifying if the structure observed in the original has been preserved also in the translations.

Streszczenie

*Elementy mistycznej retoryki w podobieństwach Boskiej Komedii
i w jej kilku polskich tłumaczeniach*

Artykuł bada serie *topói* charakterystycznych dla literatury mistycznej, obecnych w serii podobieństw *Boskiej Komedii*. Analiza bierze pod uwagę strukturę całego poematu – rozumianą jako podróż umysłu do Boga (*itinerarium mentis in Deum*). Analizowane we włoskim poemacie *topói* porównywane są następnie z polską wersją (w kilku przekładach na język polski) w celu sprawdzenia, czy zaobserwowana w oryginale struktura została w niej zachowana.