

*L'ombra della luce: poetica della memoria  
o poetica della reminiscenza?*

JUAN VARELA-PORTAS DE ORDUÑA

Universidad Complutense  
Asociación Complutense de Dantología

1. Uno dei nodi di similitudini più interessanti della *Divina Commedia*, sia dal punto di vista contenutistico (per la ricchezza dei suoi significati allegorici), sia dal punto di vista formale (per la complessità della sua costruzione) è quello che scaturisce dai versi del *Paradiso XXXIII*, 94-99:

Un punto solo mi è maggior letargo  
che venticinque secoli a la 'mpresa  
che fè Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.

Così la mente mia, tutta sospesa,  
mirava fissa, immobile e attenta,  
e sempre di mirar faceasi accesa.

Troviamo, infatti, ad un primo livello due similitudini geminate che sviluppano il seguente schema:

COMPARATO	TERTIUM COMPARATIONIS	COMPARANTE	TERTIUM COMPARATIONIS	COMPARATO
Dante visionario	Letargo	Fama	Letargo	Mente di Dante visionato
Visione (vicenda di Dante visionato)		Impresa d'Argo		Luce divina

E che si gloserebbero:

Un solo attimo di distanza temporale fra la visione e l'istante in cui ricordo mi provoca un letargo maggiore che quello provocato dalla distanza temporale di venticinque secoli rispetto dell'impresa d'Argo. Non altrimenti, cioè con lo stesso letargo, la mente mia guardava la luce divina<sup>1</sup>. E quindi, Dante, nel momento della scrittura, vede (cioè ricorda) la sua visione con più grande letargo con cui è ricordato il viaggio degli Argonauti, e così, con lo stesso letargo, guardava la luce divina la mente di Dante personaggio.

Orbene, la presenza dell'immagine di Nettuno che ammira (e quindi *ad-mira*, cioè, mira verso) l'ombra d'Argo fa che le due similitudini geminate contengano altre due similitudini che, anche se non esplicitate verbalmente, sono evidenti in sé:

COMPARATO	TERTIUM COMPARATIONIS	COMPARANTE	TERTIUM COMPARATIONIS	COMPARATO
Dante visionario	Ammirazione	Nettuno	Ammirazione	Mente di Dante visionato
Visione (vicenda di Dante visionato)		Ombra d'Argo		Luce divina

Secondo questa geminazione di similitudini nascoste le une nelle pieghe delle altre –e vedremo che questo nascondimento è un caso chiaro di isomorfismo forma-contenuto–, lo sguardo di Dante nel momento del ricordo è simile –per l'ammirazione che produce ma anche per altri sensi derivati da, o correlati con, essa– a quello di Nettuno quando vedeva sotto il mare l'ombra della nave degli Argonauti, e tutti e due gli sguardi sono anch'essi uguali a quello di Dante personaggio verso il *lumen gloriae*.

Questa complessa costruzione non si può capire se non abbiamo chiaro in mente la presenza nel testo e nella finzione narratologica della *Divina Commedia* di due Danti: quello che tradizionalmente è stato chiamato Dante personaggio –cioè quello che compie il viaggio oltremondano e vede e impara intellettualmente e migliora moralmente

durante esso-, e che -visto che i due Danti sono personaggi- noi chiameremo "Dante visionato"; e quello che ha la grande visione che costituisce complessivamente la *Divina Commedia* -cioè quello che pieno di sonno abbandona la verace via<sup>2</sup>- e dopo di essa -dopo il viaggio di ritorno spiegato da Raffaele Pinto (Pinto 2003)- cerca di ricordarla e di costruire col ricordo il testo della *Divina Commedia* -che chiameremo "Dante visionario". La spia verbale di questa doppia presenza è ovviamente la divergenza nei tempi verbali ("mi è" vs "mirava") che fa che la deissi dei pronomi di prima persona "mi" e "mia" abbia una referenzialità ben diversa in ognuno dei casi.

Una volta ben delimitata la esistenza testuale di questi due Danti, è chiaro che la geminazione delle similitudini serve a stabilire il parallelismo tra i due processi visionari, quello di Dante visionario che fa lo sforzo di ricordare, e quello di Dante visionato che fa lo sforzo di guardare la luce. Il che ha delle conseguenze interessantissime per la conoscenza sia dell'uno che dell'altro.

#### VISIONE DI DANTE VISIONATO: L'OMBRA DELLA LUCE.

Se Nettuno non vede la nave d'Argo direttamente ma la sua ombra proiettata, così la mente di Dante visionato non vede direttamente la luce di Dio ma un'immagine, un'ombra di essa. Da una parte, Argo, che ha come radice il greco *argós*, cioè lucente, risplendente; da un'altra, la sua ombra, e cioè letteralmente l'ombra della luce. È chiaro perciò che lo sguardo che la mente-Nettuno punta verso l'immagine-ombra della luce divina è lo sguardo dell'immaginazione. Come ha recentemente spiegato Antonio Gagliardi:

Per comprendere che la mente sia l'immaginazione (assieme alle facoltà interne) è necessario ricostruire la sua fenomenologia secondo il *De Anima*. I quattro aggettivi dipendenti dal «mirava»: «sospesa, fissa, immobile e attenta», sono in negativo e mostrano come si rovescia, dinanzi a Dio, la consuetudine di una facoltà che si comporta, nella normalità, in modo opposto. Anche quel «sempre di mirar faceasi accesa» rimanda a un desiderio la cui

sorgente è proprio nell'immaginazione poiché può aumentare o diminuire e temere di venir meno nel tempo o mutare oggetto.

(...) La sospensione inizia la stasi interiore. Gli altri tre aggettivi sono funzionali nella definizione propria dell'immaginazione: «ymaginatio videtur esse virtus mobilis et passiva at alio» (*De Anima*: 372). Qui la fissità (rispetto all'oggetto) e l'immobilità (senza essere attirata da altro), nell'attenzione (dell'autocontrollo) unica all'oggetto unico, riconoscono che non c'è altro da guardare. Anche il desiderio sensibile dell'immaginazione cresce per superare i limiti della natura propria e giungere alla perfezione della conoscenza (Gagliardi 2004: 65-66).

Non si può affermare dunque che il Dante visionato abbia una visione intellettuale di Dio ma una visione immaginaria, il che non vuol dire che questa immagine non possa essere o diventare un'allegoria della visione intellettuale. In altre parole, ci troviamo davanti ad una visione intellettuale immaginata, il che viene ribadito dal fatto che è ricordata da Dante visionario nel momento della scrittura, se, come vedremo, Dante visionario può soltanto ricordare –e a stento– delle immagini. Il processo è, secondo noi, simile a quello descritto da Bernardo di Chiaravalle nel sermone 41 sul *Cantico dei Cantici*:

Cum autem divini aliquid raptim et veluti in velocitate corusci luminis interluserit menti, spiritu excedenti, sive ad temperamentum nimii splendoris, sive ad doctrinae usum, continuo, nescio unde, adsunt imaginariae quaedam rerum inferiorum similitudines, infusus divinitus sensus convenienter accomodatae, quibus quodam modo adumbratus purissimus ille ac splendidissimus veritatis radius, et ipsi animae tolerabilior fiat, et quibus communicare illyum voluerit capabilior (San Bernardo 1987: 562; 41, III, 3).

Si osservi la preoccupazione del predicatore, parallela a quella del poeta, non soltanto perché la verità sia ricevuta e capita dal mistico, ma anche perché possa essere comunicata *ad doctrinae usum*. Perciò, la visione di *aliquid divini* mette in moto un processo che va dalla pura luce alla parola profetica o poetica, passando attraverso le immagini

rivelate. Per Bernardo di Chiaravalle ci sarebbero allora quattro momenti immediatamente collegati tra loro:

a) La visione pura attribuita a Dio: “quatenus et Dei esse, quod purum et absque omni phantasia corporearum imaginum cernitur, sentiamus” (San Bernardo 1987: 564; 41, III, 4);

b) Le immagini che nascono *continuo*, cioè senza scatto temporale, e che vengono attribuite agli angeli: “et elegantem quamlibet similitudinem, qua id digne vestitum apparuerit, ministerio deputamus angelico” (*Ibidem*);

c) Le parole esteriori, che provengono –anche con contiguità– dalle immagini interiori: “In quo mihi significare videtur non modo similitudines intus per angelos suggeri, sed nitorem quoque eloquii per ipsos extrinsecus ministrari...” (*Ibidem*);

d) Gli ornamenti e disposizioni retoriche che le fanno più facili a capirsi e più dilettevoli: “...quo congrue atque decenter ornatae, et facilius ab auditoribus capiuntur et delectabilius” (*Ibidem*).

Speriamo che una volta scandito il processo –dalla visione alla scrittura– ne emerga la sua relazione con quello spiegato in *Purgatorio* XXIV, 52-54, somiglianza che approfondiremo più avanti. Non a caso l'ultima guida di Dante possiede le caratteristiche del mistico e del predicatore, e apparisce proprio nei momenti in cui il fatto della scrittura diventa per Dante più problematico, in corrispondenza con l'altezza della visione.

#### VISIONE DI DANTE VISIONARIO

Ma, come abbiamo detto, il nodo di similitudini ci porta anche a capire più profondamente il modo in cui Dante visionario vede, il che ci farà affrontare i problemi della memoria nel momento della scrittura poetica, che si presenta come la maniera in cui i ricordi riproducono le immagini della visione e le parole riproducono i ricordi<sup>3</sup>.

Prima di tutto, vorremmo sottolineare il fatto che se Nettuno, per una semplicissima *interpretatio nominis*, come «netto», «puro», si deve paragonare a Dante visionato lungo tutto il suo percorso astrale, si deve anche applicare al Dante visionario nel senso riferito alla scrittura – netto: chi si esprime con perfezione e chiarezza.

Sviluppando la similitudine, avremo che lo sguardo di Dante visionario verso la visione (cioè lo sguardo della memoria verso la vicenda fantasmatica di Dante visionato) come quello di Nettuno verso l'ombra d'Argo (e come quello della mente di Dante visionato verso la luce) è uno sguardo pieno di ammirazione, cioè uno sguardo sorpreso dalla novità e che si interroga sulle cause sconosciute di quello che si vede<sup>4</sup>. Visto che l'ammirazione è il punto di partenza e il motore della ricerca filosofica e contemplativa, è chiaro che la similitudine mette l'atto del ricordo e della scrittura nella via di questa ricerca, e possiamo forse dire, quindi, che se c'è un viaggio di ritorno dal Paradiso in cui i desideri recuperano la loro funzione gnoseologica e poetica –come ci ha insegnato Raffaele Pinto (2003)–, c'è anche un viaggio di ritorno al Paradiso, il viaggio della memoria, che, sotto il segno dell'ammirazione e cioè dell'indagine intellettuale, punta più sull'importanza del momento della ricostruzione immaginaria e semantica –il *vo significando* di *Purgatorio* XXIV, 54– che su quella della *spirazione* di Amore-Dio.

Per capire come si attua questa ricostruzione mnemonica dobbiamo a questo punto considerare il *tertium comparationis* più evidente nella similitudine, quello del *letargo* con cui Dante visionario guarda nel ricordo verso la visione. I commentatori hanno discusso a lungo sul significato del termine, sia «ammirazione, stupore, affissamento concentrato e profondo di meraviglia, che fa dimenticare ogni altra cosa» (Poletto, Scartazzini, Casini, ecc.), sia «dimenticanza, oblio» (Pietro, Benvenuto e la maggioranza dei moderni). Ma, conoscendo l'abilità dantesca nell'uso della polisemia (Varela-Portas 2002:51), è chiara la sua volontà di congiungere i due sensi, quello di ammirazione e meraviglia, e quello di dimenticanza: è proprio l'altezza della visione quella che impedisce il suo recupero nel ricordo.

Una situazione molto simile era accaduta a Dante visionato in un episodio precedente, quello del Triunfo di Cristo che, in parecchi sensi, prefigura quello della visione finale.

2. Dopo la *alienatio mentis* sperimentata tra la visione del Triunfo di Cristo (Varela-Portas 2003), Dante cerca di ricordare *indarno* quello che ha appena intravisto riflesso negli occhi di Beatrice (Varela-Portas 2000b):

Io era come quei che si risente  
di visione oblitera e che s'ingega  
indarno di ridurlasi a la mente,  
  
quand' io udi' questa proferta, degna  
di tanto grato, che mai non si stingue  
del libro che 'l preterito rassegna.

(*Paradiso* XXIII; 49-54)

Qui il termine *risente* non vuol dire «ridestarsi dal sonno», «ritornare in sé dopo una visione», ma come ha stabilito il Lombardi, ripreso poi dal Mattalia, «avere qualche sentore, qualche residua passione»<sup>5</sup>. Dante, a quel punto, era come chi cerca di ricordare un'immagine che è stata dimenticata, anche se ha lasciato nella memoria un qualche residuo sensibile (*ri-sente*). È ovvio, come spiega Agostino nell'undicesimo libro del *De Trinitate*, che non si può cercar di ricordare ciò che si è sì completamente dimenticato che non ci si ricorda neanche della sua esistenza. Cioè, per cercar di ricordare qualcosa dobbiamo prima ricordare che l'abbiamo avuta nella nostra memoria e l'abbiamo dimenticata:

Atque illud primum videndum est, non esse posse voluntatem reminiscendi, nisi vel totum, vel aliquid rei eius quam reminisci volumus, in penetralibus memoriae teneamus. Quod enim omni modo et omni ex parte obliti fuerimus, nec reminiscendi voluntas exoritur: quoniam quidquid recordari volumus, recordati iam sumus in memoria nostra esse vel fuisse (San Agustín 1968: 514; XI, 7, 12)<sup>6</sup>.

Così, il processo in cui Dante visionato è coinvolto dopo la fallita visione del Trionfo è un processo mnemonico e perciò un processo doppio. Prima c'è l'impressione di un'immagine nell'immaginazione come passione sensibile, chiamata da Agostino *visio sentientis*<sup>7</sup>; questa immagine rimane nei nascondigli della memoria (*in penetralibus memoria* –XI, 7, 12–, *in abdito mentis* –XIV, 7, 10–, *quod reconditum memoria tenet* –XI, 8, 14) come un certo sentore presente prima ancora di ripensarci (“*Illud quod in memoriam reconditum est etiam antequam cogitetur*”, XI, 7, 12). Allora, ci vuole un atto di volontà –il che sarà molto importante per la nostra argomentazione– affinché lo sguardo dell'anima, o sguardo ricordante o sguardo del pensiero (*acies animi*, *acies ricordantis*, *acies cogitantis*) si rivolga verso questa passione residua le restituisca nella mente quell'immagine quasi dimenticata, in una seconda visione chiamata *visio cogitantis*:

Visiones enim duae sunt: una, sentientis; altera, cogitantis: ut autem possit esse visio cogitantis, ideo fit memoria de visione sentientis simile aliquid, quo se ita convertat in cogitando acies animi, sicut se in cernendo convertit ad corpus acies oculorum (San Agustín 1968:521; XI, 10, 17).

C'è bisogno quindi di distinguere l'immagine percepita nel passato dall'immagine ricordata col pensiero; ed è molto interessante, come si vedrà, il fatto che il rapporto tra di esse si concepisce sia come un'*informazione* in cui l'immagine sensibile conferisce forma all'immagine del pensiero, sia come un'espressione per cui l'immagine del pensiero esprime quella sensibile:

Unde intelligi potest, voluntatem reminiscendi ab iis quidem rebus quae memoria continentur procedere, adiunctis simul eis quae inde per recordationem cernendo exprimuntur, id est, ex copulatione rei cuiusdam quam recordati sumus, et visionis quae inde facta est in acie cogitantis cum recordati sumus (San Agustín 1968: 514-515; XI, 7, 12).

... intelligimus aliud esse illud quod in memoria manet, etiam cum aliunde cogitamus, et aliud fieri cum recordamur, id est, memoriam redimus, et illic invenimus eandem speciem. Quae si

iam non ibi esset, ita oblitos nos esse diceremus, ut omnino recolere non possemus. Si autem acies recordantis non formaretur ex ea re quae erat in memoria, nullo modo fieret visio cogitantis: sed utriusque *coniunctio*, id est, eius quam memoria tenet, et eius quae inde *exprimitur* ut *formetur* acies recordantis, quia simillimae sunt, veluti unam facit apparere (San Agustín 1968: 504; XI, 4, 7).

Si dà, quindi, una *copulatio* o una *coniunzione* tra le due immagini per cui scatta il ricordo, ma essa –ripetiamo– non sarebbe possibile senza la *voluntatis intentio ad copulandam imagines corporis quae est in memoria, et visionem cogitantis, id est, formam quam capit acies animi rediens ad memoriam* (San Agustín 1968: 506; XI, 4, 7). Secondo Aristotele nel *De memoria et reminiscentia* e Tommaso nel suo commento a questo libro, questo motto volontario di recupero immaginaria è un atto di reminiscenza:

Sed per reminiscentiam accidit memorari, quia reminiscentia est quidam motus ad memorandum. Et sic memoria sequitur reminiscentiam, sicut terminus motum.

Vel secundum aliam literam, reminiscentia sequitur memoriam, quia sicut inquisitio rationis est via ad aliquid cognoscendum, et tamen ex aliquo cognito procedit, ita reminiscentia est via ad aliquid memorandum, et tamen ex aliquo memorato procedit (S. Thomae Aquinatis 1949 : 101; IV, 356-357).

La reminiscenza è, così, un'indagine volontaria dell'intenzione persa a causa dell'oblio:

Quando reminiscimur, moveamur secundum aliquem horum motuum quousque veniamus ad hoc quod moveamur apprehendendo illo motu, qui consuevit esse post primum, quem scilicet motum intendimus reinvenire reminiscendo, quia reminiscentia nil est aliud quam inquisitio alicuius quod a memoria excidit (S. Thomae Aquinatis 1949: 104; V, 362)

Si può capire a questo punto il senso dell'interrogazione del titolo del nostro contributo: quale è il momento più importante dell'atto della scrittura, quello della prima impressione immaginaria che si conserva

come impressione sensibile, *passione impresa*, o piuttosto l'indagine che serve a recuperare l'immagine e che Tommaso paragona al movimento scientifico? La *spirazione* d'Amore o il *vo' significando*? Quello che Dante vede e non capisce alla fine della *Vita nuova*, o lo studio per cui cerca di poter arrivare a dire?

A questo punto si deve considerare che quello che Dante ha intravisto per un attimo è la natura di Cristo riflessa negli occhi di Beatrice, cioè la *lucente sustanza* che sussiste nella natura umana (riflessa) di Cristo e che questa natura –il Verbo– è appunto di carattere tutto intellettuale. Perciò, quando Dante, incoraggiato da Beatrice, stacca lo suo sguardo dal viso di lei e lo rivolge verso la luce, pensando di essere di nuovo accecato (*mi rendei / a la battaglia dei debili cigli*, *Paradiso XXIII*, 77-78), scopre che la luce si è nascosta come si nasconde il sole dietro una nuvola:

Come a raggio di sol, che puro mei  
per fratta nube, già prato di fiori  
vider, coverti d'ombra, li occhi miei;

vid'io così più turbe di splendori,  
folgorate di sù da' raggi ardenti,  
senza veder principio di folgòri.

(*Paradiso XXIII*, 79-84)

Ci troviamo davanti ad un episodio tutto biblico di *obumbratio* u *obnubilatio*, simile a quello della trasfigurazione di Cristo quando mostra la sua natura divina ai discepoli –che vengono accecati– e poi diventa “ombra”. Il che Riccardo di San Vittore spiega così:

Quid enim est ad divinae vocationis accessum nebulam intrare nisi mente excedere, et per oblivionis nebulam quasi adjacentium memoria mente caligare? Ad idem respicit quod discipulos Christi nubes lucida obumbravit. Una itaque et eadem nubes et lucendo obumbravit, et obumbrando illuminavit, quia et illuminavit ad divina et obnubilavit ad humana (Riccardo di San Vittore 1844-1891: col 171B).

Appare chiaro il perché gli occhi di Dante restano *coperti d'ombra*, e cioè in grado di vedere immagini sensibili della verità ma non la verità stessa in quanto immagine intellettuale.

Come si può notare, questa situazione gnoseologicamente difficile per Dante visionato è simile a quella di Dante visionario alla fine del percorso paradisiaco, di cui, come abbiamo detto, l'episodio del Trionfo di Cristo è una prefigurazione. Infatti, tutti e duei Danti si trovano di fronte alla necessità di recuperare un'immagine che riflette una verità di natura tutta intellettuale, cioè un'immagine che riproduce –o rappresenta o allegorizza– una visione intellettuale, e tutti e due hanno delle difficoltà per ricordare, nel primo caso perché l'immagine sovrasta la capacità visuale, nel secondo caso perché il tempo e le ritrovate condizioni naturali oscurano la memoria. Come si sa, tutto il percorso finale è pieno di lamenti per le limitazioni della memoria ad andare dietro le immagini e delle parole per andare dietro ai ricordi:

Da quinci innanzi il mio veder fu maggio  
che 'l parlar mostra, ch' a tal vista cede,  
e cede la memoria a tanto oltraggio.

(*Paradiso* XXXIII, 55-57)

Si veda anche il parallelismo tra *Paradiso* XXIII, 67-75 e *Paradiso* XXXIII, 55-69.

Su questi problemi mnemotecnici o di reminiscenza, versate un altro nodo di similitudini simile a quello di XXIII 49-54:

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

Così la neve al sol si disigilla;  
così al vento ne le foglie levi  
si perdea la sentenza di Sibilla.

(*Paradiso* XXXIII, 58-63)

E ancora:

Omai sarà più corta mia favella,  
 pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante  
 che bagna ancor la lingua a la mamella.  
 (*Paradiso* XXXIII, 106-108)

Prima di tutto, va considerata di nuovo la differenza temporale rispetto all'asse della scrittura: *Io era come quei...* di fronte a *cotal son io...* ed a *io ricordo...*, ma il parallelismo tra quello che capita nella mente dei due Dante è quasi totale. Dante visionario non riesce a riportare alla memoria le immagini che sono state impresse nella sua immaginazione, anche se il sentore che resta di esse –la passione impressa, secondo gli insegnamenti aristotelici e il commento tomista– è “si dolce” che l'oblio assoluto è impossibile. Vediamo qui –anche se con gli occhi dell'immaginazione– il momento della scrittura –finto, è vero, ma con una finzione che si vuol vera, secondo la nota formula singletoniana–, e in esso percepiamo chiaramente l'atto di volontà, la *voluntatis intentio*, cioè l'atto di reminiscenza che Dante visionario compie ed esprime nelle sue richieste di aiuto (XXXIII, 67-75).

Un'accurata dissezione delle similitudini ci aiuterà ad analizzare i problemi a cui fa fronte Dante visionario:

COMPARATO	COMPARANTE 1	COMPARANTE 2
Dante visionario	Sognatore	Fante
Visione	Sogno	Mamella
Dolce che nacque da essa	Passione impressa	Latte
Quasi tutta cessa mia visione	L'altro alla mente non riede	Bagna ancor la lingua a la mamella

Come si può osservare, il processo descritto è identico a quello di XXIII, 49-54, ed a quello descritto da Agostino nel undicesimo libro del *De Trinitate*, nonché all'analisi sia di Aristotele nel *De memoria et reminiscencia* sia di Tommaso nel suo commento a questo libro. Così, come nella memoria del sognatore dopo il sogno resta un'impressione

sensibile, un'affezione a cui è sottomesso passivamente –come *patiens* (S. Thomae Aquinatis 1949:95-96; & III 327-329)–, ma non riesce a compiere l'atto di reminiscenza e proiettare la visione del pensiero su di essa, recuperandola dal fondo della memoria, ugualmente Dante visionario cerca di riavere la sua visione con le stesse o simili immagini che vide nel passato, recuperate a partire dalla dolcezza che sente come residuo sensibile. Il carattere sensibile di questa esperienza si vede riconfermato dalla seconda similitudine, nella quale Dante visionario diventa un fante, cioè quello che manca non soltanto di capacità verbale, come rivela l'etimologia, ma anche di razionalità (*Convivio* I, IV, 3-5), come colui che, giunto in alto nel suo percorso gnoseologico, deve essere sostenuto da un nutrimento del tutto sensitivo. Curiosamente, è questa condizione infantile a garantire un atteggiamento ammirativo e perciò una grande capacità mnemonica, adatta cioè, a ricevere e ritenere immagini, collegata a una scarsa capacità di reminiscenza, adatta cioè a recuperare queste immagini dalla memoria:

Contingit tamen quod ea quae quis a pueritia accipit, firmiter in memoria tenet propter vehementiam motus; ex quo contingit ut ea quae admiramur, magis memoria imprimatur. Admiramur autem nova praecipue et insolita: pueris de novo mundum ingredientibus mayor advenit admiratio de aliquibus quasi insolitis: et ex hac etiam causa firmiter memorantur; secundum autem complexionem fluentis corporis, naturaliter competit illis ut sint labilis memoriae (S. Thomae Aquinatis 1949: 327-328; III, 332).

Così, il modo nel quale Dante visionario riesce a degustare il latte della visione ci fornisce anche qualche interessante informazione sul processo di scrittura. Prima di tutto, questo processo dev'essere senz'altro messo in relazione con l'importanza bernardiana dell'affezione –degli affetti: di quelli ricuperati, secondo l'analisi di Raffaele Pinto, nei versi finali–, bella conoscenza spirituale per cui questa è un'esperienza (si ricordi *Paradiso* I, 72: *a cui sperienza grazia serba*) in cui conoscere è sentire. Infatti, è il *gaudium* posteriore alla visione quello che rassicura Dante visionario sulla sua verità:

La forma universal di questo nodo  
 credo ch'ì vidi, perché più di largo,  
 dicendo questo, mi sento ch'ì godo.  
 (*Paradiso* XXXIII, 91-93)

D'altra parte, si ribadisce il parallelismo tra il processo visionario –per cui Dio scrive nell'immaginazione o nel libro della memoria– e il processo della scrittura, in modo che la dolcezza (il *gaudium*) conseguenza della visione ha il suo vestigio nella dolcezza dello stile, o, in altre parole, la dolcezza del verbo interiore si proietta sulla dolcezza del verbo esteriore, come vedremo più avanti.

Il testo, però, ci spiega con accurata precisione il modo in cui si produce l'oblio di Dante visionario e, quindi, la natura dello sforzo che lui deve fare per compiere l'atto di reminiscenza, quando dalla similitudine di XXXIII, 58-63 ne scaturiscono altre due, geminate:

Così la neve al sol si disigilla;  
 così al vento ne le foglie levi  
 si perdea la sentenza di Sibilla.  
 (*Paradiso* XXXIII, 64-66)

La visione quasi dimenticata di Dante visionario è come la neve quando si scioglie, o come i responsi di Sibilla quando il vento li disperdeva:

COMPARATO	TERTIUM COMPARATIONIS	COMPARANTE
Visione	Perdita del sigillo	Neve
Visione	Dispersione	Risponsi di Sibilla

Lo scioglimento della neve è descritto col verbo *disigillare*, cioè perdere il sigillo ovvero l'orma o forma sostanziale per cui la neve è neve. Così, le immagini della visione, come la neve, hanno perso il loro sigillo, la forma sostanziale, il che vale a dire non soltanto che la loro figura si è sfumata con la perdita dell'intenzione sensibile<sup>8</sup>, ma anche, e

soprattutto, che hanno perso le loro intenzioni intelligibili, cioè, la loro capacità di essere portatrici di significato.

Comunque, queste immagini non possono più significare anche perché, come i responsi di Sibilla, hanno perso la loro sentenza come conseguenza della perdita, diciamo così, della loro disposizione sintagmatica, del loro ordine come testo impresso, dettato, da Dio-Amore. La geminazione delle similitudini punta perciò verso un doppio processo di dimenticanza: quello che riguarda –diremmo oggi– il significato –il sigillo– e quello che riguarda il significante –l'ordine delle immagini.

Tuttavia, secondo noi, la conseguenza più importante di questo doppio processo di oblio è che dev'essere appunto nei due livelli sopradetti nei quali Dante visionario deve lavorare, sforzarsi, studiare. Non soltanto deve recuperare le immagini nel loro ordine, in uno sforzo di reminiscenza, ma deve anche ricostruire il loro significato, cioè, costruire la loro allegoria.

3. Nelle nostre analisi si sono delineati –speriamo con chiarezza– i momenti che conformano il processo di scrittura di Dante visionario:

- impressione delle immagini (visione);
- fissazione di esse nella memoria;
- recupero delle immagini (reminiscenza);
- espressione scritta delle immagini ricordate.

Questi, se hanno un parallelismo non lontano dal processo stabilito da Bernardo di Chiaravalle per la visione mistica, l'hanno forse più vicino a quello descritto da Dante nel XXIV del *Purgatorio* per la sua scrittura poetica, come abbiamo già accennato *supra*:

E io a lui: «l' mi son un che, quando  
Amor mi spira, noto, e a quel modo  
ch' e' ditta dentro vo' significando».  
(*Purgatorio* XXIV, 52-54)

Così, la *spirazione* d'Amore si corrisponderebbe con l'impressione originale delle immagini; la notazione sarebbe la fissazione di esse nella memoria; e il processo di significazione l'atto di reminiscenza e scrittura che coinvolge due ricostruzioni, quella attinente ai significati delle immagini e quella attinente al loro ordine e disposizione sintagmatica.

In questo senso, i tre termini sono, a nostro parere, chiaramente significativi. *Spirare*, nel suo senso di «stillare, infondere», deve essere radicalmente staccato da qualsiasi sfumatura romantica e collegato, invece, coi sensi più specifici di *spirito* come «spirito fantastico, immaginazione», nonché col senso teologico di Spirito Santo, primo amore (*Convivio* IV, XXI, 11; *Paradiso* VII, 33; XIII, 57) la cui missione è appunto quella d'infondere visioni, sogni, doni, ecc., negli esseri umani. Secondo noi, *Amor mi spira* ha un senso più vicino a «lo Spirito Santo mi infonde delle immagini rivelate» che a «amor m'infonde nell'animo l'estro poetico».

*Notare*, nel senso di «fissare nella memoria» è chiaro nel celebre *Ben ascolta chi la nota* di Brunetto Latini in *Inferno* XV, 99, o nel *Tu nota; e sì come da me son porte / così queste parole segna a' vivi* di Beatrice in *Purgatorio* XXXIII, 52-53. E *significare*, nel senso di stabilire significati collegando una parte carnale e una spirituale (*Convivio* III, VII, 9), è appunto congiungere un significato con un suono, e cioè, nell'atto creativo, non aggiungere un suono a un significato ma un significato a un suono, cioè *imprentarlo*, sigillarlo, informarlo della sua parte razionale, come si deduce da *De vulgari eloquentia* I, VII, 2-3:

Hoc equidem est ipsum subiectum nobile de quo loquimur:  
nam sensuale quid est, in quantum sonus est; rationale vero, in  
quantum aliquid significare videtur ad placitum.

Il rapporto, così, dei versi di *Purgatorio* XXIV con il dibattito fra i modisti sulla corrispondenza tra modi *intelligendi-essendi-significandi* – suggerito da Raffaele Pinto (2003) – resta da considerare, secondo noi, a patto di non riprodurre un modello binario che identifichi concetto interiore con significato e parola esteriore con significante, ma un modello ternario per cui all'interno si trova l'immagine interiore e

all'esterno l'attività significatrice che unisce significato e significante. Non si deve dimenticare che il verbo interno è prima di tutto un linguaggio iconico in cui parola e immagine sono saldamente congiunte:

Nec tamen quia dicimus locutionis cordis esse cogitationes,  
ideo non sunt etiam visiones exortae de notitiae visionibus,  
quando verae sunt.

Foris enim cum per corpus haec fiunt, aliud est locutio, aliud  
visio: intus autem cum cogitamus, utrumque unum est. (Agostino  
1968: 690; XV, 10, 18; Cfr. Agostino 1968: 705; XV, 15, 24)

In questo modo, la perdita di questo verbo interno, la difficoltà di riprodurlo nel linguaggio esterno, cioè, la difficoltà del ricordare, segna tutto il viaggio dantesco dai suoi momenti iniziali:

O muse, o alto ingegno, or m'aiutate;  
o mente che scrivesti ciò ch' io vidi,  
qui si parrà la tua nobiltate.

(*Inferno* II, 7-9)

Accanto alla facoltà mnemonica che “scrive” il verbo interno o immaginario, ci vuole l'alto ingegno come *extensio intellectus ad incognitorum cognitionem* (Piero), e cioè come la facoltà indagatrice, in stretto rapporto con l'immaginazione (*Vita nuova* XXXI 11, 35) e con l'ammirazione, che cerca nella profondità della memoria le immagini scritte: *s'ingegna /indarno di ridurlasi a la mente*. Non è quindi così diretto il passaggio dalla *spirazione* d'Amore alla scrittura come potrebbe dedursi da *Purgatorio* XXIV, 52-54 –in cui tra l'altro Dante visionato mostra un atteggiamento baldanzoso e letterariamente rivendicativo–, ma un processo sempre problematico –e problematizzato– che esige sforzo, studio e ingegno poetici per ricostruire la visione del pensiero.

4. A questo punto, arrivando alla fine delle nostre riflessioni, dobbiamo forse domandarci se la contiguità fra *spirazione* di amore, notazione e significazione espressa in *Purgatorio* XXIV, 52-54 non sia

altro che una costruzione ideologica cosciente che non si corrisponderebbe col processo di scrittura come mossa di un inconscio ideologico, vale a dire mostrerebbe più quello che Dante (e parliamo adesso dello scrittore storico) crede che crede –o vuole credere– che quello che inconsciamente veramente crede. Se la nostra lettura è giusta, l'affermazione di *Purgatorio* XXIV, 52-54 risponde, in fondo, a una schietta ortodossia feudale che cerca nella voce di Dio –la *spirazione* o dettato d'Amore– la legittimazione necessaria per la voce letteraria. Ma se, come abbiamo cercato di mostrare, la cornice della *Divina Commedia*, da meccanismo letterario legittimante –“posso parlare perché ho visto quello che Dio mi ha dettato”– diventa una struttura narratologica che problematizza l'atto di reminiscenza del dettato e di ricostruzione scritturale di esso, possiamo allora intravedere la crisi ideologica, la contraddizione di fondo, su cui è costruito il magnifico palazzo della *Commedia*: il fatto stupefacente che sia la voce di Dio ad avere bisogno della legittimazione narratologica fornita dalla voce di Dante visionario. E non soltanto nel senso di “questo è vero –e si può allora raccontare– perché l'ho sperimentato io”, ma piuttosto nel senso tautologico –intimamente contraddittorio– di “questo è vero –e si può allora raccontare– perché sono io a raccontarlo”. Dante così, diventa qualcosa in più di un poeta o un profeta: diventa proprio il notaio della voce di Dio, la quale diventa vera perché lui l'ha ricostruita nel suo ordine e nel suo significato.

Se ritorniamo, per concludere questo contributo, alla similitudine analizzata all'inizio, potremo forse verificare la portata di questa contraddizione di base. C'è un ultimo *tertium comparationis* tra lo sguardo di Nettuno e quello di Dante visionario: il posto da dove si guarda. Se Nettuno guarda l'ombra d'Argo dal fondo del mare, Dante visionario guarda il viaggio di Dante visionato dal fondo della memoria, dal fondo della sua mente, e così dall'identificazione tra mare e mente di Dante visionario scaturisce il sospetto che il viaggio di Dante visionato sia un viaggio attraverso la mente di Dio visionario, in cui finalmente si trova la propria ombra della luce, la propria immagine di Dio. Così, se alla fine del suo percorso Dante può vedere l'effigie umana nella luce

circolare (*Paradiso* XXXIII, 127-132), l'immagine nel cerchio (*Paradiso* XXXIII, 136-138), è appunto perché il cerchio di luce si trova all'interno della sua mente di Dante visionario. Se secoli dopo Lutero introdurrà Iddio nella coscienza individuale degli uomini, Dante, col suo capolavoro, lo introduce nelle pieghe di un'immaginazione che non è più la potenza paziente e ricettrice dei teorici medievali, ma una potenza attiva, generatrice, nocciolo di una nuova concezione dell'identità –storicamente generata– in cui non si sa più se l'uomo è immagine e somiglianza di Dio o Dio immagine e somiglianza dell'uomo.

## NOTE

<sup>1</sup> Commento *ad locum* della Pasquini-Quaglio: “Un solo istante della visione (*Un punto solo* «Soltanto un punto» è per me causa di oblio più profondo (*m'è maggior letargo*) di quanto non siano stati di dimenticanza (*che*) venticinque secoli per l'impresa degli Argonauti (*a la 'impresa che fè Nettuno ammirar l'ombra d'Argo* «all'impresa che indusse Nettuno a guardare con stupore la sagoma della nave d'Argo»). La terzina, indubbiamente complessa, è stata tormentata dagli interpreti, soprattutto in relazione alla voce *letargo* e al *punto* (che per alcuni non è l'attimo della visione, ma il momento ad essa successivo, quello coincidente con il letargo). Ad ogni modo il significato complessivo non sembra in dubbio: il punto culminante della visione causa nel contemplante poeta una dimenticanza pressoché totale, maggiore comunque di quella causata da un tempo lunghissimo (ben venticinque secoli) al ricordo degli Argonauti. Nel *che* («di quanto») introduttivo del secondo termine di paragone, conviene dal primo sottintendere *letargo*, che gli etimologisti medievali chiosavano come «sonno patologicamente profondo»; i cronisti medievali collocavano l'impresa degli Argonauti (gloriosa come per Dante: cfr. II, 16-18), dalla quale spesso iniziavano la narrazione della storia umana, nel 1223 a.C. (A questi anni, per raggiungere, e anzi sorpassare, il numero dei secoli dantesco, bisogna aggiungere i 1300 anni d.C.): la meraviglia di Nettuno, cioè, del mare, di cui egli era il mitico dio, è giustificata dal fatto che la nave di Giasone, chiamata *Argo*, era la prima che ne solcasse le acque.”

<sup>2</sup> Si veda Varela-Portas 2000a, dove con la lettura di *Vita nuova* XXIII (“verace voce”, 11; “verace condizione”, 30; o anche *l'esser verace* di *Purgatorio* XVIII, 22: “Vostra apprensiva da esser verace / tragge intenzione”) si fonda l'interpretazione de *verace via* (*Inferno* I, 12) come mondo materiale, di fronte a quello immaginario, dove Dante si introduce all'inizio della *Commedia*.

<sup>3</sup> Si tratta, infatti, del grosso problema della *doppia ineffabilità*, con cui Dante si scontra alla fine della *Vita nuova* e nel terzo libro del *Convivio* come impedimento per la sua scrittura. Parliamo, quindi, della soluzione finale di tutta la vicenda poetica e filosofica di Dante.

<sup>4</sup> “contingit ut ea quae admiramur, magis memoriae imprimatur. Admiramur autem nova praecipue et insolita” (S. Thomae Aquinatis 1949: 96; III, 332). Su l'ammirazione come principio dell'indagine filosofica e come desiderio di conoscenza, *vid.* ST. I, q. 41, a. 4, ad 5; I-II, q. 32, a. 8; II-II, q. 180, a. 3, ad 3.

<sup>5</sup> *Vid. risente in Enciclopedia Dantesca.*

<sup>6</sup> *Vid.* anche XI, 5, 8: “ita cum imago quam memoria gerit, oblivione delecta est, non erit quo aciem animi formandam voluntas recordando retorqueat” (San Agustín 1968: 507).

<sup>7</sup> Per una simile concezione in Aristotele e Tommaso, cfr. Aristóteles 1980:89-91, caput I, 174-179, e S. Thomae Aquinatis 1949: 97, & 340-343.

<sup>8</sup> L'acqua che scorre come immagine dell'oblio, per l'impossibilità di fissare in essa il sigillo delle cose, è tradizionale in Tommaso e Aristotele. *Cfr.* S. Thomae Aquinatis 1949:88, & 302, 1949:96, & 330, in cui commenta Aristotele caput I, & 174, 1949:95: “et sic propter huiusmodi causas corpus hominis est in quodam fluxu, et ideo non potest retinere impressionem quae fit ex motu rei sensibilis, sicut contingeret si aliquis motus vel etiam sigillum imprimeretur in aquam fluentem. Statim enim propter fluxum deperiret figura”. Dante rielabora così l'immagine incrementando la sua complessità e la sua capacità semantica.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALIGHIERI, D. (1996): *Commedia*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, Milano, Garzanti.

ARISTÓTELES (1980): *Del sentido y lo sensible y de la memoria y el recuerdo*, Buenos Aires, Aguilar.

GAGLIARDI, A. (2004): "Dante e Averroè: la visione di Dio. *Paradiso XXXIII*", in *Tenzone 5*, pp. 39-78.

PINTO, R. (2003): "Il viaggio di ritorno: *Pd. XXXIII*, 142-145", in *Tenzone 4*, pp. 199-226.

RICCARDO DI SAN VITTORE (1844-1891): *Benjamin major. De gratia contemplationis*, in Migne, J.P. (Ed.): *Patrologiae Cursus Completus Series Latina*, Paris, vol. 196, col. 62-202.

SAN AGUSTÍN (1968): *De Trinitate*, Madrid, Editorial Católica (B.A.C.).

SAN BERNARDO (1987): *Obras completas*, Edición bilingüe, vol. V, Madrid, Editorial Católica (B.A.C.).

S. THOMAE AQUINATIS (1949): *In Aristotelis libros De sensu et sensato De memoria et reminiscentia commentarium*, Roma, Marietti.

VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2000a): "Sueño y narración en la *Divina Commedia*", in VALENCIA, M.D. (Ed.): *La narrativa italiana. Actas del VIII Congreso Nacional de Italianistas*, Granada, Universidad de Granada, pp. 663-668.

VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2000b): "El símil de Trivia y las eternas ninfas (*Paradiso*, XXIII, 25-33)", in *Tenzone 1*, pp. 159-178.

VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2002): *Introducción a la semántica de la Divina Commedia: teoría y análisis del símil*, Alpedrete (Madrid), Ediciones de La Discreta.

VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2003): “*Sull’interpretazione dantesca Della natura*”, in *Tenzone* 4, pp.285-276.