

„Nem súlyed az emberiség!”...

**Album amicorum
Szörényi László LX. születésnapjára**

Főszerkesztő: JANKOVICS József
Felelős szerkesztő: CSÁSZTVAY Tünde
Szerkesztők: CSÖRSZ Rumen István
SZABÓ G. Zoltán



Nyitólap: www.iti.mta.hu/szorenyi60.html

MTA Irodalomtudományi Intézet
Budapest, 2007

LUIGI TASSONI

Per specula nella *Divina Commedia*

1. Il narratore di fronte al personaggio

E' un vecchio e fondato luogo comune ricordare che il lettore della *Divina Commedia* deve fare i conti con una fitta serie di immagini create da Dante in modo da rappresentare l'irrapresentabile, dire l'indicibile. Il fatto è che anche il narratore Dante deve tener testa al personaggio Dante, il quale entra in gioco e percorre il suo eccezionale itinerario cercando di registrare „notizie” il piú possibile attraverso i sensi e la mente. Pertanto il vero miracolo lo compie il narratore, colui che dispone in una narrazione credibile quanto di incredibile è capitato al personaggio, colui che architetta uno spazio e vi ospita figure *come se* tutto fosse possibile e verosimile. Anche se non è macroscopica la sfasatura tra funzione del narratore e azione del personaggio (il ricorso alla memoria, il voler ridire, ecc.), pure vi è spesso nella *Commedia* una effettiva frattura fra le due figure, proprio perché un conto è vedere (compito del personaggio), un altro conto è dire dopo e raccontare dopo (compito del narratore) ciò che si è visto e persino ciò che non si è visto ma solo intuito, colto al volo, percepito.

Fra le numerose immagini della *Commedia* una delle piú affascinanti, enigmatiche e comunque fondamentali è quella dello specchio. Lo sa bene Umberto Eco che, piú di dieci anni dopo una articolata riflessione sullo statuto dello specchio che non è un segno,¹ ritorna sul medesimo argomento, e dice:

dal fascino immemorabile degli specchi (...) nasce l'idea di una conoscenza che sia adeguazione completa (appunto „speculare”) tra cosa e intelletto. (...) Da essa nasce l'idea di un segno che, privo di significato, rinvii direttamente al suo referente: l'immagine speculare è veramente l'esempio di un „nome proprio assoluto”, la sua è davvero la piú rigida

1 Il primo saggio di Eco è quello eponimo del volume *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985, 9–37. – Per il tema generale cfr. il documentatissimo volume di Jurgis BALTRU`AITIS, *Lo specchio*, Milano, Adelphi, 1981. – Rinvio per un quadro sinottico del tema dello specchio al mio *Lo specchio dell'immagine incerta*, in AA.VV., *Serta Jimmyaca*, a cura di L. SZÖRÉNYI e J. TAKÁCS, Budapest, Balassi Kiadó, 2004.

tra le designazioni rigide (...). Il carattere proprio dell'immagine speculare è che è soltanto l'immagine speculare, è un *primum*, e almeno nel nostro universo non esiste nulla a cui possa essere assimilata.²

E' il nostro caso, o meglio il caso del Dio medievale e di quello di Dante, ma non soltanto. A Platone non poteva sfuggire un simile „dettaglio”, tanto che nel *Timeo* (XVI) inserisce lo specchio in quel tracciato conoscitivo che dovrebbe portare alle cause prime, secondo il quale la formazione dell'immagine nello specchio presenta la stessa precarietà tipica dei simulacri: è tutto sommato un'immagine ottenuta per corrispondenze, tra il fuoco di dentro, come dice il filosofo, e il fuoco di fuori, lo specchio e gli occhi, tanto da ottenerne una mescolanza, una necessaria modificazione dei corpi che si adattano alla circostanza („dalla comunione del fuoco di dentro e di quello di fuori, e dall'unimento loro ogni volta sovra al polito piano dello specchio, in un corpo il quale si rimuti per molte guise e si adatti a quello, si fanno queste tali parvenze necessariamente, mischiandosi allora insieme su per lo polito e lucido specchio il lume che vien dalla faccia dell'obbietto con quello che deriva dagli occhi”).³

E sulle orme platoniche nelle *Enneadi* di Plotino troviamo una precisazione utile al nostro discorso, là dove si dice che „la natura dell'immagine consiste nell'essere in altro” (*Enneadi*, III.6.14, ed. FAGGIN, 461),⁴ e perciò gli specchi sono una forma che riflette una materia che altrimenti in sé non sarebbe visibile, come l'aria (*Enneadi*, III. 6. 13).

Queste citazioni, come quelle che di seguito propongo, ci servono non certo a mostrare dottrina particolare quanto a dare sfondo a un insieme sèmico (il campo dei significati dello specchio) ben noto a Dante anche attraverso le proprie letture, e dunque ricorso immediato, come la malta fra i mattoni, nel momento in cui costruisce lo spazio della propria visività. La chiameremo proprio *visività* quella capacità dantesca di disegnare i luoghi e di descriverli attraverso percezioni, intuizioni, proprietà del momento, piuttosto che pretendere di fotografare immagini esatte nel discorso.

Dunque, non tralascieremo di rammentare ciò che ogni bravo dantista sa bene, ovvero che nella letteratura mistica esiste „lo specchiamento come unificazione e come annullamento; mentre con possibilità molto minori, che in verità si riducono a pochi motivi, appare la rifrazione infinita dell'immagine. Manca invece del tutto l'immagine sdoppiata (...) Il limite estremo dello sdoppiamento, cioè la moltiplicazione infinita dell'immagine, è invece presente nella poesia religiosa e cristiano-neoplatonica, là dove la divinità riflette la sua luce di bontà e di bellezza nell'umanità intera o nelle infinite realtà del creato; o dove l'anima umana e la divinità si specchiano reciprocamente, rinviandosi la loro immagine all'infinito”.⁵

2 Umberto Eco, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997, 235.

3 PLATONE, *Dialoghi*, nella versione di F. ACRI, a cura di C. CARENA, Torino, Einaudi, 1970.

4 PLOTINO, *Enneadi*, a cura di G. FAGGIN, Milano, Bompiani, 2000.

5 Giovanni POZZI – Beatrice RIMA, *Introduzione* = Chiara D'ASSISI, *Lettere ad Agnese: La visione dello specchio*, Milano, Adelphi, 1999, 66–67. – Sull'argomento cfr. anche il penetrante saggio

Per Dante funzionano entrambe le proprietà dello specchio, quella di riflettere un corpo in sé e quella di proiettare un'immagine o una traccia verso l'esterno, e funzionano tutte le possibilità così ben formalizzate da Pozzi e Rima: unificazione e annullamento, la rifrazione dell'immagine all'infinito e la sua possibile frammentazione, lo sdoppiamento e la moltiplicazione infinita, infine il rispecchiamento reciproco fra Dio e uomo.

Adesso si tratta di tenere conto dello specchio come *oggetto dell'immaginario* (ovvero in funzioni e ruoli anche nuovi dipendenti dal contesto culturale, testuale, o dal linguaggio dell'autore) e come atto del *rispecchiamento* o della *specularità*. Questo secondo aspetto, indispensabile all'opera di Dante, costituisce motivo di una vera e propria poetica del rispecchiamento o della specularità, o in altre parole consente al personaggio protagonista della *Commedia* di confrontarsi con l'altro sia per differenza sia per somiglianza, e consente al narratore di architettare una sorta di doppio uguale e contrario rispetto alla storia terrena.

Jurij M. Lotman ha parlato di meccanismo speculare a livello di linguaggio e a livello di configurazione dello spazio, assumendolo come presupposto teorico generale della pratica semiotica.

Poiché il meccanismo speculare, che crea coppie simmetrico-asimetriche, si ritrova con estrema frequenza in tutti i meccanismi generatori di senso, esso si può definire universale e appare capace di abbracciare sia il livello molecolare e le strutture generali dell'universo, sia le creazioni universali dello spirito umano. Esso funziona senza dubbio per tutti i fenomeni abbracciati dal concetto di „testo”.

Riguardo all'antitesi fra la creazione sacra e quella infernale (opposta), è caratteristica la specularità spaziale fra il Purgatorio convesso e l'Inferno concavo, che in Dante ripetono l'uno la configurazione dell'altro come forma e suo riempimento.⁶

Là dove viene adoperato in assenza del referente tangibile, ovvero Dio (che come significato di tutti i significati e referente di tutti i referenti possibili rischia di sembrare nullo), lo specchio si comporta come un *canale* che riflette una luce concettuale, un insieme di significanti visivi altrimenti inspiegabili e non codificabili, e li porta a significare in funzione del trasferimento verso il basso. Se il referente-Dio non dà prova di sicura tangibilità diretta, pure fornisce la prova di esistenza attraverso la propria proiezione distribuita, persino attraverso la frantumazione-moltiplicazione dello specchio, che tuttavia non perde la propria unità, in osservanza del pensiero patristico, e attraverso la distribuzione nelle infinite serie di referenti rintracciabili nella scala seriale del vivente.

di Gian Mario ANSELMI, *Chiara D'assisi, Dante e la letteratura*, in *Gli universi paralleli della letteratura*, Roma, Carocci, 2003, 121-128. – A proposito del concetto di visività, già lo sottolineava Water Binni = AA.VV., *Lectura Dantis scaligera: Paradiso XXX*, Firenze, Le Monnier, 1971, 1064.

6 Jurij M. LOTMAN, *La semiosfera*, a cura di S. SILVESTRONI, Venezia, Marsilio, 1985, 73-74.

Anche se lo specchio non è un segno, come ha mostrato benissimo Eco, secondo János Kelemen il segno in Dante „funge da intermediario, vale a dire è il sostituto della conoscenza immediata, che è impossibile per l'uomo”.⁷ Ma anche lo specchio è un importante e potente intermediario.

Lo ha dimostrato Adelia Noferi (che, fra l'altro, ha analizzato la *Vita Nuova* rilevando che „lo specchio che Dante costituisce nel Libello per riflettere il Libro, non può, per il lettore, che riflettere se stesso, o meglio, la modalità del proprio avvento, la propria origine”),⁸ con un risultato tanto sorprendente quanto utile al nostro problema del referente:

La pura conoscenza e comunicazione speculare estromette (...) il linguaggio, come Dante aveva asserito nel *De Vulgari Eloquentia* (I. II. 1-4) (...). Ma ancorando il vedere alla fisiologia visiva, Dante sperimenta un linguaggio che può assorbire, nei processi referenziali della *littera*, la funzione „speculare” della parola. Lo specchio comporta infatti la presenza dell'oggetto rispecchiato: non vi è nessuna immagine nello specchio senza qualcosa che si rispecchi. Nel segno invece, se pur deve riferirsi a qualcosa e non a niente (come diceva Agostino, e diranno poi Freud e Benveniste), l'oggetto può essere assente, anzi il segno funziona come tale fondandosi proprio sull'assenza del referente. Dante, nel *Paradiso*, (...) immette nel segno la presenza del referente come nella *visio per speculum* e nel processo della percezione visiva, a partire da un *nulla vedere*, da una mancanza di referente, che apre il problema.⁹

In effetti il problema dell'indicibilità coincide con quello dell'impossibilità di rappresentazione mediante un'immagine (*per speculum in aenigmate*); e questo sarebbe un grave scacco per il narratore che si impegna ad immaginare per immagini soprattutto ma non esclusivamente visive, a fornire dettagli e descrizioni, a far vedere il più possibile quanto accade nel lungo viaggio del personaggio. Non a caso, nel *Convivio* (III.9) Dante si preoccupa di seguire il processo che porta gli occhi a catturare l'immagine come se fossero specchi (ricettivi):

le cose visibili, sí le proprie come le comuni in quanto sono visibili, vengono dentro a l'occhio, non dico le cose, ma le forme loro, per lo mezzo diafano, non realmente ma intenzionalmente, sí quasi come in vetro trasparente. E ne l'acqua ch'è ne la pupilla de l'occhio, questo discorso, che fa la forma visibile per lo mezzo, sí si compie, perché nell'acqua è terminata, quasi come specchio, che è vetro terminato con piombo.¹⁰

7 János KELEMEN, *Per la ricostruzione della filosofia del linguaggio di Dante = „Verbum”*, III, 2001/1, Piliscsaba-Budapest, Akadémiai Kiadó, 114.

8 Adelia NOFERI, *Riletture dantesche*, Roma, Bulzoni, 1998, 64.

9 Ivi, 123.

10 DANTE, *Convivio = Tutte le opere*, introduzione di I. BORZI, commenti a cura di G. FALLANI – N. MAGGI – S. ZENNARO, Roma, Newton Compton, 1993, 945-946.

Come si vede, anziché aggirare il problema, Dante lo affronta da par suo ricorrendo ai cosiddetti *tòpoi* dell'indicibilità, di recente studiati e formalizzati in un bello studio di Giuseppe Ledda, il quale lamenta che i dantisti „per l'eccezionale importanza delle occorrenze di tali *tòpoi* nelle opere dantesche e specialmente nella *Commedia*, si trovano a studiare e a valutare la specificità del riuso dantesco”, e „lo fanno sullo sfondo di un rapporto con una tradizione la cui conoscenza è troppo vaga e limitata, rispetto alla sua pluralità e ricchezza”.¹¹

Così Ledda appronta uno schemino degli elementi sempre presenti „in modo esplicito o implicito” quando sopraggiunge il velo dell'indicibilità (fra senso e nonsenso?), ovvero:

- 1) un *locutore*, sia questo l'autore dell'opera o un personaggio;
- 2) ciò che il locutore dice (di cui sarebbe soprattutto interessante studiare la *forma sintattica*), in cui sono sempre presenti i seguenti elementi:
- 3) l'indicazione di *chi è soggetto all'impossibilità di dire*;
- 4) un verbo o un aggettivo o un suffisso aggettivale che indica *possibilità*, sempre modificato da una *negazione*;
- 5) un *verbum dicendi*;
- 6) l'indicazione dell'*oggetto* che non può essere detto.¹²

In più nel nostro caso non vi è soltanto il problema di parlare di ciò che è indicibile e irrapresentabile, facendolo mediante „*comparationibus similitudinum*”, come dice Abelardo (*Theologia „Summi boni”*, I, 38, edizione Rossini, 73),¹³ quanto affrontare l'uso funzionale dell'immagine dello specchio, che riguarda tanto una semiotica della rappresentazione quanto una poetica del rispecchiamento come trasmissione differenziata della conoscenza intellettuale, che sarebbe come uno specchio a rovescio, che non cattura l'immagine ma proietta la sostanza dell'immagine superiore (Dio come senso di tutti i sensi) agli esseri che gradualmente si dispongono sulla scala decrescente del vivente, dagli angeli (che specchiati non hanno bisogno di parlare) agli elementi infimi della terra.

Ci troviamo di fronte ad una proiezione di significanti (la luce divina funziona come agente di tangibilità) che si concretizzano e letteralmente *incorporano* nelle creature colte dal raggio divino e dalla sua essenza in misura differente, e che così realizzano la tangibilità, la dicibilità, la rappresentabilità, costituendosi esse come referenti materiali dell'atto di comunicazione partito dal grande Specchio unitario.

Ora, detta così in soldoni, la nostra storia vorrebbe dimostrare che, per forza maggiore, una tale complessa e radicale semiosi costringe Dante a mantenere in stretta connessione il segno e il referente, o addirittura, come propone Noferi, inscrivere il referente dentro la funzione del segno, ovvero la produzione di segni rispetto al riferimento a re-

11 Giuseppe LEDDA, *Tòpoi dell'indicibilità e metaforismi nella Commedia* = „Strumenti critici”, a. XII, n. 1, gennaio 1997, 117–118.

12 Ivi, 118.

13 ABELARDO, *Teologia del sommo bene*, a cura di M. ROSSINI, Milano, Rusconi, 1996, 73.

ferenti probabili. In tutti i casi il referente del sistema di segni per comunicare, dal punto di vista del grande Enunciatore assente, è molteplice, frantumato, asimmetrico, e purtuttavia è la prova mondana dell'esistenza di Dio locutore e della sua azione.¹⁴

Quello occupato dal personaggio Dio apparirebbe altrimenti un *luogo vuoto*, luogo del quale ci ha parlato con estrema persuasione Allen Mandelbaum a proposito della *replacatio*.¹⁵ Un *luogo vuoto* per l'appunto inaccettabile, giacché invece sarebbe ai nostri occhi un luogo tanto ipersignificativo, contenitore di tutti i sensi possibili, quanto direttamente inaccessibile. E tuttavia l'unico abitatore di quel luogo, il referente corrispondente all'insieme dei segni verbali e visivi per lui architettati dal narratore, può darsi solo attraverso una funzione speculare, attraverso una ben strana e alla fine accecante epifania.

Ha osservato George Steiner: a mano a mano che il poeta si avvicina alla presenza divina, al cuore della rosa di fuoco, la fatica della traduzione in discorso si fa sempre più impegnativa. Le parole diventano sempre meno adeguate al compito di tradurre la rivelazione immediata. La luce si trasforma in grado minore nel discorso; anziché rendere la sintassi traslucida di significato, sembra riversarsi sopra in uno splendore non ricatturabile o bruciare la parola riducendola in cenere. E' questo il dramma degli ultimi Canti. A mano a mano che il poeta ascende, le sue parole rimangono indietro.¹⁶

Che raggi di luce guidati (*lasers*) diventassero un giorno portatori della parola avrebbe potuto sembrare a Dante un complemento mirabolante ma non irrazionale della propria visione.¹⁷

Ciò che sconcerta in effetti il lettore moderno di Dante è il narratore della *Commedia* che afferma che la parola vien meno di fronte all'enormità della visione (ovvero che il segno verbale è insufficiente e non riesce a relazionarsi al grande referente), mentre il personaggio Dante continua a viaggiare e credere in una serie di immagini che sostituiscono il fallimento della visione. Le immagini non sempre spiegano ma aiutano il lettore a sua volta a viaggiare e a credere nel medesimo spazio. Mentre la luce illumina e nasconde, abbiamo da un lato il narratore che illumina per immagini e dall'altro il personaggio che nasconde o si nasconde dentro la visione.

14 LEDDA, *op.cit.*, 126, rintraccia acutamente una interessante fonte, per il motivo dantesco dello specchio, nell'*Anticlaudianus* (V. 3, PL 210.531) di Alano di Lilla, motivo »che in Anselmo era associato all'uso del linguaggio figurato per parlare di Dio: un *videre per aliud* come il parlare figurato è un *dicere per aliud*. Phronesis infatti, dopo un cedimento della vista per lo splendore dell'Empireo e di quanto co tiene, potrà sostenerne la vista guardando riflesso in uno specchio preparato per lei dalla „puella poli”. Anche quando giungerà al cospetto di Dio, potrà guardarlo solo attraverso tale specchio, e sostenere così, sia pure a stento, il suo „immortal iubar”«.

15 Allen MANDELBAUM, »*Ruminando e mirando*«: *La capra di Dante* = AA.VV., *I linguaggi del sogno*, a cura di V. BRANCA – C. OSSOLA – S. RESNIK, Firenze, Sansoni, 1984, 408.

16 George STEINER, *Linguaggio e silenzio*, Milano, Rizzoli, 1972, 58.

17 Ivi, 59.

Il motivo degli specchi in Dante riporta sapientemente alla superficie la necessità di dare sostanza alla visione, cioè assicurare un universo referenziale credibile agli occhi del lettore, pur giocando a carte scoperte e citando l'*immaginativa* (*Pur.*, XVII, 13) come movente legittimo per l'autore, sia per le immagini trasmesse dalla luce divina sia per quelle indotte dalla fantasia in sé, come spiega benissimo Italo Calvino: Dante sta parlando delle visioni che si presentano a lui (al personaggio Dante) quasi come proiezioni cinematografiche o ricezioni televisive su uno schermo separato da quella che per lui è la realtà oggettiva del suo viaggio ultraterreno. Ma per il poeta Dante, tutto il viaggio del personaggio Dante è come queste visioni; il poeta deve immaginare visualmente tanto ciò che il suo personaggio vede, quanto ciò che crede di vedere, o che sta sognando, o che ricorda, o che vede rappresentato, o che gli viene raccontato, così come deve immaginare il contenuto visuale delle metafore di cui si serve appunto per facilitare questa evocazione visiva. Dunque è il ruolo dell'immaginazione nella *Divina Commedia* che Dante sta cercando di definire, e più precisamente la parte visuale della sua fantasia, precedente o contemporanea all'immaginazione verbale.¹⁸

Dico fra parentesi che non è del tutto certo che la necessità di una visività credibile, anche se mai del tutto tangibile nel racconto, corrisponda alla necessità di levare del tutto i veli di quel mistero che avvolge le cose e le sostanze: al contrario tale principio della protezione del velo del mistero è riconosciuto da Dante come promotore di una certa attrazione da parte del lettore (è un basilare principio della narratologia e di qualsiasi tipo di narratività), come sapeva Abelardo che riadatta nella *Teologia del sommo bene* un pensiero di Agostino e parla dell'*involutrum*, della necessità di velare per non svelire („le cose che sembrano fantasiose e lontane da qualsiasi utilità, finché ci si ferma alla lettera del testo, vengono accolte con maggiore interesse dopo aver scoperto che sono colme di grandi misteri e racchiudono un insegnamento profondo e istruttivo. Secondo la testimonianza di Agostino, esse vengono velate perché non perdano valore”).¹⁹

2. Gli specchi degli altri

Prima di passare in rassegna le varie immagini di specchi, rispecchiamenti e specularità della *Commedia*, cerchiamo di conoscerlo meglio questo grande Referente intangibile eppure assolutamente presente, proiettato *per specula*, sugli specchi inferiori che ne attendono il raggio luminoso.

18 Italo CALVINO, *Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, 82.

19 *Theologia »Summi boni«*, I, 38, ed. cit. 73. Cfr. AGOSTINO, *De doctrina cristiana*, 2.6.7 = *Opere di Sant'Agostino*, VIII, Roma, Città Nuova, 1992, 65.

Qui infatti giova rammentare quanto l'esperto lettore di Dante sa già certamente: ovvero quale scala decrescente viene a funzionare dal momento in cui il narratore Dante fa toccare con mano al personaggio Dante (ma sarebbe più giusto dire che glielo fa „toccare” con le orecchie e soprattutto con gli occhi: „Or apri gli occhi a quel ch'io ti rispondo” (*Par.*, XIII, 49), si fa dire infatti da Tommaso) in che maniera si distribuisce nell'universo creato il plusvalore ipersignificativo dello stesso Creatore: Dio come „splendore riverberato” (*Conv.*, III.14.4). Nel *Convivio* (III.7) ad esempio citando Alberto Magno, Dante si preoccupa di sottolineare qualcosa che è praticamente di dominio pubblico al suo tempo, e cioè che la qualità dei corpi e le ovvie differenze fanno in modo che „la bontà di Dio” sia „ricevuta altrimenti da le sustanze separate”.²⁰ E soprattutto specifica che vi sono alcuni corpi che „sono tanto vincenti ne la purità del diafano, che divegnono sí raggianti, che vincono l'armonia dell'occhio, e non si lasciano vedere senza fatica del viso”. E aggiunge: „sí come sono li specchi”.²¹ Dunque, dagli angeli sul livello superiore più vicino al Creatore riflettente (su questa linea lo pseudo Dionigi nel *De divinis nominibus*, IV.18, definisce l'angelo *Imago Dei, manifestatio occulti luminis, speculum purum*), all'anima umana, dagli animali alle piante, dai minerali agli altri elementi della terra, in questa scala cosmogonica, i corpi dal più vicino al più lontano percepiscono per proiezione „la prima semplicissima e nobilissima vertude, che sola è intellettuale, cioè Dio”.²²

Se rimane il dubbio, espresso nel su citato passo del *Convivio*, su quei corpi che si lasciano vedere solo con grande affaticamento degli occhi, tanto sono luminosi, se persino gli angeli possono apparire specchi puri (versione molto vicina a quella degli angeli danteschi), è però chiaro, al limite della ferrea logica medievale, come dice Boezio, che la capacità conoscitiva superiore abbraccia l'inferiore, mentre l'inferiore non si innalza in alcun modo alla superiore (*De consolatione Philosophiae*, V.4.84).²³ Una logica e una teologia che hanno perciò regole precise, prescritte, alle quali comunque trasgredisce il personaggio Dante peregrino nell'aldilà che con la propria capacità conoscitiva inferiore osa e riesce innalzarsi fino alla superiore: un *unicum* che naturalmente non è passato inosservato nella storia! Una logica e una teologia che hanno il loro fondamento in Tommaso D'Aquino, fonte e personaggio attivo nella *Commedia*

E' (...) necessario che ogni cosa il cui essere è distinto dalla sua natura, riceva l'essere da altro. E poiché tutto ciò che è in virtù di altro può essere ricondotto a ciò che è per sé come alla causa prima, occorre che vi sia una cosa che sia causa dell'essere di tutte le altre cose, per il fatto che essa è soltanto essere: in caso contrario, si andrebbe all'infinito nelle cause, dal momento che, come si è detto, ogni cosa che non è soltanto essere, pos-

20 *Convivio* cit., 940.

21 *Ibidem*.

22 *Convivio* cit., 941.

23 BOEZIO, *Consolatione della Filosofia*, a cura di L. ORBETELLO, Milano, Rusconi, 1996, 221.

siede una causa del suo essere. E' chiaro dunque che l'intelligenza è forma e essere, e che riceve l'essere dall'ente primo che è soltanto essere, e che tale è la causa prima, cioè Dio.²⁴

Anche se non conosciamo meglio il nostro referente inattingibile, grazie a Tommaso almeno ne conosciamo alcune proprietà: è la causa prima, è soltanto essere, ma soprattutto sappiamo che ogni cosa creata possiede parte di questo essere. Ed è già molto: siamo nei paraggi di una proiezione speculare dell'entità.

C'è in più da aggiungere che la presenza di Dio, tanto diffusa quanto indicibile, fa capo al giustamente famoso brano della Prima lettera ai Corinti di Paolo (l'unico specchio che tanto nel Nuovo quanto nel Vecchio Testamento abbia un valore emblematico e non di mera metafora accessoria): *Nunc videmus per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem* (1 Cor. 13.12).

Agostino nel commento al brano di Paolo che a sua volta commenta *Genesi* (1.27, 5.1, 9.6) lo spiega come la necessità di fornire immagine a qualcuno che non ne ha (e facendolo nel modo più naturale: prestandosi come modello):

So che la sapienza è una sostanza immateriale, che essa è una luce in cui si vede con gli occhi della carne; e tuttavia quell'uomo così eminente e spirituale dice: *Vediamo ora attraverso uno specchio, in enigma, allora faccia a faccia*. Se ci chiediamo quale sia e che cosa sia questo specchio, il primo pensiero che ci viene in mente è certamente quello che nello specchio non si vede che un'immagine. Ci siamo dunque sforzati, a partire da questa immagine che siamo noi, di vedere in qualche modo, come *in uno specchio*, Colui che ci ha fatti. (*De Trinitate*, XV.8.14)²⁵

Si vede bene che Agostino accetta come dato di partenza la misura dell'uomo che cerca di spiegare se stesso, stando di fronte allo specchio e accettandosi come referente, e spiegare a se stesso quell'enigma dell'immagine altra e alta che è un referente stranamente inidentificabile, non oggettivabile, non cognitivo secondo la misura umana, è dunque un Dio tanto inqualificabile quanto inspiegabile, enigmatico, dice Agostino, perché l'uomo vi è legato da una somiglianza oscura e difficile da attingere (*De Trinitate*, XV.9.16). Il fatto è che in questo faccia a faccia l'io corporeo tenta di dispiegare, interpretandoli, i segnali che lo riguardano perché solo a partire da questa considerazione di sé come immagine diventa possibile accettare come referente l'immagine altra che è Dio. Per valutare appieno l'importanza di tale posizione, non dobbiamo dimenticare che Agostino attribuisce valore materiale alla funzione dell'immagine, su una posizione dunque del tutto opposta a quella di Aristotele secondo il quale le immagini, che svolgono un ruolo determinante nella percezione cognitiva, non hanno materia (*De anima*, 432 a).

Più morbida la posizione esegetica di Abelardo a commento del medesimo brano dell'apostolo, giacché si limita a notare che „la visione della divinità è la sua vera beatitudine futura” (*Theologia „Sommi boni”*, II.20), mentre Gioacchino da Fiore sottolinea

24 TOMMASO D'AQUINO, *Ente ed Essere*, a cura di P. PORRO, Milano, Rusconi, 1995, 115.

25 AGOSTINO, *La Trinità = Opere di Sant'Agostino*, IV, Roma, Città Nuova, 1987, 641.

qualcosa che sarà molto caro a Dante, ovvero che „l'intelligenza contemplativa è ascritta propriamente a coloro che posti in questo pellegrinaggio, vedono ancora *come in uno specchio in enigma*, l'anagogica invero a coloro che, svincolati dalla pesantezza dei corpi, permangono nella quiete di quella purissima visione fino alla fine del mondo” (*Trattati sui quattro Vangeli*, III.16).²⁶

Il narratore Dante mantiene costante la percezione della materialità dell'immagine, della sua percezione fisica, e tuttavia svincola il personaggio dalla pesantezza del corpo perché almeno l'enigma sia dicibile e questi possa accedere alla visione anagogica contemplativa: dal punto di vista di Gioacchino sarebbe come stare con due piedi in una staffa. Ed è questo che deve fare Dante allorché si accinge ad affrontare, da par suo, il problema dello specchio, della specularità e del rispecchiamento, come forma di conoscenza e di trasmissione della conoscenza.

3. *Gli specchi di Dante*

Tutte le occorrenze dello specchio, del rispecchiamento e della specularità nell'*Inferno* e nel *Purgatorio* mettono in funzione la metafora dimostrativa della prova di realtà: un *come se* che riporti il lettore ad un tipo di visività consueta e familiare, e in più faccia costantemente vedere in quale rapporto sta il personaggio Dante rispetto agli altri personaggi incontrati lungo il cammino.

Tutte le occorrenze tranne una, quella del canto XXXI del *Purgatorio* che prelude ad un diverso tipo di rispecchiamento, ovvero al cambio d'uso dell'oggetto *specchio* a cui assisteremo nel corso della cantica del *Paradiso*.

Il fatto è che nelle prime due cantiche gli specchi e gli specchiati o le cose specchiate funzionano in una corrispondenza ben definita nei propri margini semantici. Lo specchio genera corrispondenze, simmetrie, dissimmetrie, metafore e non allegorie (per ora). A partire invece dal XXXI del *Purgatorio* e per tutto il *Paradiso* muta ovviamente la natura dello specchio, la funzione della specularità, e soprattutto la posizione di chi è specchiato e di chi rimanda i propri riflessi specularmente, essendoci di mezzo nientemeno che la riconoscibilità di Dio.

Teniamo per buono quanto ci suggerisce l'espertissimo Eliot: „Dante ci aiuta con ogni tipo di immagine”.²⁷ E anche se è vero che „non possiamo che provare un gran rispetto per chi riesce con tanta maestria a tradurre l'inapprendibile in immagini visive”,²⁸ pure

26 GIOACCHINO DA FIORE, *Trattato sui quattro Vangeli*, Roma, Viella, e San Giovanni in Fiore, Centro Nazionale di Studi Gioachimiti, 1999, 213.

27 Thomas S. ELIOT, *Scritti su Dante*, a cura e prefazione di R. SANESI, Milano, Bompiani, 2001, 48.

28 Ivi, 49.

dobbiamo cercare di capire in cosa consistono e come funzionano queste immagini visive nel discorso.

Di seguito riassumo dunque il quadro delle occorrenze e della loro contestualizzazione a noi necessarie per capire, se è possibile, la consistenza di queste immagini dentro e fuori degli specchi.

Inferno

XIV, 105: il primo esempio lo porge la voce di Virgilio, ed è narrativamente funzionale. Vi troviamo la statua gigantesca del *gran veglio*, emblema figurato della corruzione dopo Adamo, che volge le spalle a Oriente „e Roma guarda come suo specchio”. Roma insomma è specchiata e si specchia nel significato di somiglianza con l’emblema figurato della corruzione.

XXX, 128: „e per leccar lo specchio di Narciso”: è una vera e propria metafora in luogo del lemma *acqua*, a cui ricorre in tenzone con Sinone (falsario di parole) il falsario di monete mastro Adamo, che fra l’altro in una prolessi rispetto alla narrazione rinfaccia a Sinone che tutti i lettori del poema conoscono la sua colpa (v.120). Teniamo conto che questo specchio di Narciso (come desiderio di acqua che plachi l’arsura), in uno scenario da rissa da mercato, trova il suo esatto e speculare contrario nello specchio di Narciso a rovescio del canto III, vv.17-18, del *Paradiso*.

XXXII,54: Dante incontra nella Caina i due fratelli omicidi congiunti strettamente l’uno all’altro, serrati nel lago di ghiaccio, e uno dei due gli grida: „Perché cotanto in noi ti specchi?”. Qui lo specchio, secondo alcuni commentatori (Torraca, Vandelli, Sapegno), è lo stesso lago ghiacciato, ma non va esclusa l’interpretazione dello sguardo di Dante fisso davanti ai due omicidi come se fosse davanti a uno specchio. L’effetto della restituzione della propria immagine somigliante è del tutto annullata, mentre della funzione dello specchio rimane solo l’azione del guardare verso la scena raccapricciante: in questo caso lo specchio respingerebbe anziché riflettere l’immagine del guardante.

Purgatorio

IV,62: secondo la spiegazione del personaggio Virgilio, il sole è specchio in quanto gli astri, prendendo da lui la luce, vi si rispecchiano. Questa prima apparizione dell’oggetto-specchio nella seconda cantica la dice lunga su uno dei filoni privilegiati del campo sèmico della specularità intesa come proiezione: non uno specchio che riceve e restituisce l’immagine, ma uno specchio che dà luce, che invia luce, essendo caratterizzato da una unicità nella quale si specchiano riconoscendosi tutte le parti esterne.

IX, 94–96: Siamo all’ingresso del Purgatorio, e lo specchiamento avviene davanti al gradino di marmo bianco con allusione alla simbologia della penitenza: „Là ne venimmo; e lo scaglion primaio/ bianco marmo era sì pulito e terso,/ ch’io mi specchiai in esso qual io paio”. Naturalmente è tutto l’essere quale è che si specchia: ora lo specchio „pulito e terso” restituisce un’immagine certa, seppure penitente, nella quale comunque il viaggia-

tore si riconosce pienamente. Lo specchio pone di fronte all'immagine interiore certa in cui si riconosce il personaggio Dante: lo specchio garantisce addirittura identità all'io che si vede nella propria interezza ed è trasparente a se stesso. La mancanza di equivoci o sfumature fa in modo che lo specchio generi corrispondenza diretta e riconoscibilità del referente.

XV,16-24: il *soverchio visibile* dello splendore colpisce la vista del pellegrino. E' un avvertimento che Virgilio motiva coscienziosamente come incapacità (per ora) di reggere con lo sguardo la visione accecante. „Come quando da l'acqua e da lo specchio/ salta lo raggio a l'opposta parte,/ salendo su per lo modo parecchio/ a quel che scende, e tanto si diparte/ dal cader de la pietra in igual tratta,/ sì come mostra esperienza e arte; così mi parve da luce rifratta/ quivi dinanzi a me esser percosso; per che a fuggir la mia vista fu ratta”. Qui l'acqua come lo specchio che è superficie riflettente un raggio di luce. Ma da dove viene? I commentatori sottolineano a questo punto che non propriamente luce solare né riflessa dalla terra, ma (Buti e Landino) *luce rifratta* che probabilmente (lo stesso narratore-personaggio dice „così mi parve”, affidandosi ad un'impressione e non a una certezza) ha trovato sulla sua strada il piccolo specchio che è l'angelo e che risulta irradiata da Dio. Qui le azioni verbali insistono nell'arco di pochi versi su un continuo saliscendi dell'itinerario del raggio riflesso (*salta, salendo, scende, si diparte, cader*), come parallelamente più avanti nello stesso canto si specifica l'attitudine a rimbalzare dall'uno all'altro specchio umano.

XV, 75: il concetto, nello stesso canto, è ribadito da Virgilio dapprima con la spiegazione dell'*infinito e ineffabil bene* celeste che si riflette „com'a lucido corpo raggio vene”, appunto si specchia „e come specchio l'uno all'altro rende” (v.75), dunque ogni individuo diviene specchio riflettente di una qualità, una sostanza, con effetto proiettivo a catena, ma senza che diminuisca l'intensità originaria, e soprattutto senza che si conosca direttamente l'immagine originaria di questa azione di continua rifrangenza inesauribile del raggio stesso. Qui, in un certo senso, troviamo l'inevitabile ambiguità dell'uso dello specchio come metafora dell'azione riflettente moltiplicata, ma senza che si possa rilevare l'assorbimento del raggio stesso, anzi i corpi lucidi continuano a far rimbalzare il raggio ricevuto e questa sembrerebbe (per ora) la caratteristica più evidente dell'anima-coscienza-specchio.

XXV, 25-26: Virgilio questa volta, prima di cedere la parola a Stazio che si impegnerà in una capillare spiegazione dottrinale, ricorda al suo compagno di viaggio che per capire come le ombre hanno il medesimo bisogno dei corpi deve cominciare dal rapporto tra corpo e immagine allo specchio: „e se pensassi come, al vostro guizzo,/ guizza dentro a lo specchio vostra image”, ecc. Dunque, con il poliptoto il discorso insiste sull'atto del guizzare, ovvero sul movimento che l'ombra fa apparendo nello specchio mentre il corpo è reale fuori dallo specchio. Così ciò che umanamente viene riflesso „guizza” perché è proiezione momentanea, destinata a scomparire.

XXVII, 100-108: *per specula* qui vengono giustamente confrontati due tipi di specchio. Il primo è quasi mimato dalle mani di Lia, la prima moglie di Giacobbe che gli diede

un figlio, come lei stessa dice, „Per piacermi a lo specchio qui m'addorno” (v.103), nel senso che si orna pensando allo specchio della coscienza. Il secondo è lo specchio della sorella Rachele, il *miraglio* (v.105) che è lemma di provenienza provenzale, la quale è desiderosa soltanto di guardare i suoi begli occhi. Al narcisismo della sterile Rachele si oppone l'operosità della materna Lia. Ma soprattutto, per ciò che riguarda i nostri specchi: allo specchio all'immagine narcisista chiusa nella cornice dello specchio si oppone quella dell'immagine riflessa che va al di là dell'apparenza del volto. Lo specchio per vedersi è dunque solo per i propri occhi, ovvero uno specchio per non vedere altro.

XXXIX, 69: lo specchio come prova di realtà del personaggio, è quello che rinvia dalla superficie dell'acqua (*rendea*), l'immagine del fianco sinistro del personaggio Dante che per un attimo si vede, si percepisce, e per un attimo gli viene restituita la consapevolezza della propria fisicità.

XXXI, 118–126: nell'immersione nel Lete, prima della rivelazione di Beatrice, Dante guarda gli occhi sfavillanti di lei che riflettono il grifone cristico come il sole in uno specchio (dunque sono appena sostenibili da sguardo umano). Qui Dante apprende *per speculum*, indirettamente, e lo specchio che contiene l'enigma di quel doppio Cristo-uomo si trova negli occhi (un altro doppio) di Beatrice. La vista, gli occhi fissi, il guardare come ricerca della comprensione, sono in effetti il tema d'avvio del successivo canto XXXII.²⁹

Speculare è il fatto di trovarsi di fronte ad una creatura doppia, ma unica come il grifone-cristico, speculare il fatto che gli occhi si fissano agli occhi e i movimenti del grifone si alternano nella doppiezza dei *reggimenti*, non a caso il tutto sottolineato da Dante con la ripetizione: „li occhi a li occhi (v.118)”, „or con altri, or con altri” (v.123).

Praticamente tre tipi di immagini specchiate: il grifone negli occhi di Beatrice, che alterna la doppi natura nel proprio movimento doppio e, quando e se sta fermo, diventa immagine stessa del Cristo (*l'idolo*), sempre negli occhi di Beatrice. Qui il narratore in coppia con il personaggio chiama in causa il lettore („Pensa, lector, s'io mi maravigliava”, v.124), come ad invitarlo ad immaginare al suo posto, perciò coinvolgendolo nella straordinaria possibilità di questa immagine.

Paradiso

Al lettore il cammino di Dante nel Paradiso potrà forse sembrare insidioso, perché costellato da luci che parlano, raggi che saettano, occhi che scintillano, folgori che variano di luminosità a significare che vogliono parlare, diamanti, acque e marmi riflettenti, ma in questa ampia gamma dell'immaginario della specularità connesso a quello della radiazione

29 Emilio Pasquini nella sua attenta analisi parla di »percezione analogica del divino« e avvalorata l'ipotesi di Mazzoni sull'immagine metaforico-simbolica della *biforme-fiera*. Cfr. E. PASQUINI, *Sistema rituale e dramma esistenziale nel XXXI canto del „Purgatorio”* = AA.VV., *Breviario dei classici italiani*, a cura di G. M. ANSELMINI – A. Cottignoli e E. PASQUINI, Milano, Bruno Mondadori, 1996, 14.

luminosa lo specchio assicura paradossalmente al viaggiatore, inesausto e desideroso di apprendere, una certa obbiettività di informazioni. Procediamo allora con le occorrenze:

II, 97–101: il „gioco” dei tre specchi, che per la sua complessa articolazione rischierebbe di sembrare quanto meno insidioso agli occhi dell’uomo d’oggi (come in uno dei capitoli piú attraenti di *Se una notte d’inverno un viaggiatore*), anziché spersonalizzare l’identità del personaggio Dante, che adesso è l’interlocutore di Beatrice, gli ridà fiducia nella possibilità di accedere a quella stessa complessa conoscenza. Il canto II del *Paradiso* si forma in una ambientazione luminosa, che privilegia la ricezione visiva, come del resto splendente e rifrangente è tutta la cantica, luogo per eccellenza degli specchi. La nube dello scenario lunare, „lucida, spessa, solida e pulita” (v.32) (così come *pulito* è il bianco marmo del canto IX, 95 del *Purgatorio*), come un diamante ferito dal sole (v.33), gemmea al punto da accogliere il corpo solido del viaggiatore „com’acqua recepe/ raggio di luce permanendo unita” (vv.35-36). Perciò il lettore, che il narratore ha già posto sull’avviso nell’*incipit* della cantica, non può che accettare di qui in avanti la necessità di adattare anche il proprio intendimento ad una tale folgorante luminosità, ad un accecamento per eccesso di splendori che servirebbe a piú vedere, ovvero a piú conoscere. Il lettore, dunque, se ha già accettato il difficile patto narrativo delle altre due cantiche, che tengono saldo il vincolo con la materia vivente, ora o fa il gran salto insieme al personaggio o se ne rimane a casa, chiuso nel proprio piccolo guscio o barchetta, direbbe il narratore Dante. L’esperimento degli specchi dà perciò al viaggiatore consapevolezza dei percorsi indiretti della conoscenza. Lo specchio rimane sempre ancorato alla realtà del visibile per gli occhi di Dante che può sperimentare direttamente quanto indiretta (e tortuosa) sia la conoscenza.

Il Medioevo, che di fatto attraverso la conoscenza teologica rifiuta l’intelligibilità, affida allo specchio il ruolo di agente reale, rimasto parte tangibile del percorso della ricezione, come mezzo di trasmissione, *medium*, di qualcosa di inconfutabile che è tale perché si apprende attraverso l’obbiettività degli specchi. L’occhio convince la mente perché lo specchio riassume la sinossi di un processo altrimenti inaccettabile dalla mente umana. Dunque: lo specchio è indispensabile a mettere in azione una semiotica del percorso cognitivo ma anche a dare senso al discorso, mostrare quanto non può essere dimostrato. In questa stessa chiave Agostino interpreta nel *De Trinitate* il famoso brano della prima lettera di Paolo ai Corinti. L’immagine visibile rappresenta una proiezione *per speculum* di un referente altrimenti inattuabile e invisibile, che pure necessita dell’oscurità del senso per essere percepito: il fatto è che per Dante, e per le sue fonti, questa oscurità del senso corrisponde alla luminosità riflessa e rifratta della visione. Il gioco degli specchi cattura un’immagine di percorso cognitivo per rinvii e rifrazioni, certamente molto piú ricca e attraente della eventuale (e del resto impossibile) conoscenza diretta „faccia a faccia” del Dio che imprime la propria immagine, che la suggella nelle cose (come il cielo stellato prende l’immagine dell’intelligenza profonda che lo muove, in questo stesso canto II, vv.130-132).

III, 1–20: Il narratore ci dice che il personaggio Dante vorrebbe confessare d'essere caduto in errore, ma interviene la visione straordinaria che gli fa dimenticare la confessione (un silenzio gratificato dalla propria scusante). I volti che gli appaiono „per vetri trasparenti e tersi” (v.10), come *terso* è lo scalone di marmo del *Purgatorio*, IX, 95, lo traggono in inganno e, come dice (vv.17-18), commette l'errore contrario a quello di Narciso, ovvero scambia per immagini riflesse volti che invece erano veri, ovvero conservano una fisionomia (questo mistero lo ha già spiegato Stazio sul finire della precedente cantica): perciò chi guarda scambia per apparenze riflesse le immagini tenui che gli appaiono nella visione, come se fossero in uno specchio (vv.10-18). Qui lo specchio non c'è, eppure il personaggio ne suppone la funzione riflettente, ma sarebbe stato uno specchio fuori luogo, insidioso, ambiguo, non funzionale, e soprattutto contenente qualcosa che si vede e non qualcosa che proietta le proprietà. L'errore sta nel pensare che coloro che il personaggio vede, volti di figure pronte a parlare, siano *specchiati sembianti* (v.20), mentre Beatrice lo correggerà e gli dirà che sono *vere sostanze* (v.29). Cioè anime *in praesentia*, come Piccarda Donati, e non riflessi speculari di figure assenti. La visione mette in luce uno straordinario paradosso, legato allo statuto dell'immagine: in ogni caso ciò che il viaggiatore vede sono visioni, che gli è stato consentito di vedere *come se*, e però le immagini, tanto quelle dirette quanto quelle specchiate e indirette sono incerte. Il dubbio di Dante è un legittimo dubbio che poggia sull'attendibilità dei referenti per come vengono percepiti. Sarà Beatrice a porre in essere il ricontrollo e la conferma: quelle sono immagini *vere, vere sostanze*. Ma ciò vuol dire che sono referenti tangibili?

IX, 61-63: Cunizza spiega chiaramente che attraverso gli specchi, i Troni dei teologi, „refulge a noi Dio giudicante” (v.62): ovvero qui Dante conferma che proprio il giudizio divino viene riflesso, attribuendo non all'oggetto ma alla funzione delle intelligenze celesti specchianti un ruolo determinante nella comunicazione di messaggi così straordinari. Lo specchio svolge il ruolo di *obiectum* certo.

XIII, 55–60: il lungo discorso di Tommaso del canto XIII è a questo punto più che scontato, e più che accettato dal lettore ben accorto: la viva luce di Dio „per sua bontate il suo raggiare aduna,/ quasi specchiato, in nove sussistenze,/ etternalmente rimanendosi una” (vv.58-60). In effetti le *sussistenze* create direttamente da Dio e incorruttibili) e le *contingenze* (v.64) (le cose corruttibili e purtroppo mortali) sono le conseguenze dell'atto del rispecchiamento di Dio e/o del suo raggio. Sottilmente qui il narratore mette in bocca a Tommaso un *quasi* fortemente indicativo: il raggiare è *quasi* specchiato, quasi del tutto specchiato e come se fosse riflesso in uno specchio, e comunque dimostra l'eccesso del referente che non potrà essere fissato nell'immagine e neanche nell'azione che porta all'immagine specchiata, così che ciò che ne deriva lascia come un resto, un *quasi*. Lo specchio è necessario, però è anche troppo piccolo per la sproporzione del produttore di messaggi, locutore assoluto: anche se lo specchio non ha bordi risulta come oggetto di trasferimento una concessione, una *deminutio*, e c'è un resto inesprimibile come un buco nero che non può entrare nella dinamica speculare.

XV,62: Cacciaguida (*specchio beato*, *Par.*, XVIII, 2) indica nello specchio l'immagine sostituito di Dio: lo specchio di Dio riflette tutti i pensieri dei beati prima ancora che siano pensati, dunque è il contenitore potenziale che anche annulla l'individualità e l'imprevisto del pensiero. Rispetto al precedente c'è da sottolineare che in questo caso si tratta appunto di un'azione contenente mentre nel precedente era proiettiva, sicché lo specchio contenitore dei pensieri avrà dimensioni perlomeno smisurate come quelle del referente divino. Nel medesimo canto (v. 113) si ritorna su uno specchio come oggetto umano: lo specchio che non tenta la donna di Bellincion Berti, la quale non si dipinge il viso, e perciò anche oggetto pericoloso, produttore di tentazione.

XVII, 41–42: quando Dante, sulle prime un po' titubante, chiede a Cacciaguida di saper qualcosa del suo futuro e soprattutto di quello non roseo, la risposta insiste ancora su una similitudine che servirebbe a spiegare ma in realtà afferma ciò che sarebbe difficile accettare per il pensiero umano: la mente divina non è costretta dalla contingenza terrena, come una nave che discende un fiume non fa dipendere il proprio corso dagli occhi che la osservano. Ovvero: „se non come dal viso in che si specchia/ nave che per torrente giù discende”. Qui l'immagine del movimento si intende svincolata dagli occhi che lo ritraggono (a proposito: *torrente* è la lezione (Petrocchi) o *corrente*?). E lo specchio degli occhi, nella sua unicità di visione, sarebbe oggetto insidioso. Mentre più avanti nello stesso canto, ai vv.121-123, è lo stesso *specchio beato* Cacciaguida ad essere affidato, come immagine tangibile del suo essere e come sua qualità, ad un tipo particolare di specchio, insidioso forse per un uomo ma straordinariamente significativo per un beato, tanto che il narratore ricorre ancora a una similitudine: „La luce in che rideva il mio tesoro/ ch'io trovai lí, si fe' prima corusca,/ quale a raggio di sole specchio d'oro”. E' l'evidenza altrimenti inspiegabile di una luminosità solare accecante, e per di più specchiata in specchio d'oro, che nulla nasconde, e invita a nulla nascondere: un invito che il narratore deve sottolineare tirandosi fuori da responsabilità un po' imbarazzanti sia politicamente che storicamente.

XVIII, 2–13: basta un attimo, un prezioso attimo perché negli occhi-specchio di Beatrice il personaggio colga il riflesso speculare di Dio, mentre Cacciaguida emette segnali luminosi, il *fiammeggiar del folgòr santo* (v.25), per la voglia di riprendere il discorso. Il personaggio, dunque, deve fare una gran fatica: cogliere al volo l'aspetto intuibile della presenza di Dio attraverso gli occhi- specchio di Beatrice, del resto sempre luminosi, e allo stesso tempo tenere d'occhio la luminosità di Cacciaguida, che come una moderna lampada alogena (mi si passi l'irriverenza) modula la propria traccia folgorante a seconda delle esigenze.

XIX, 28–30: fra i tanti dubbi che Dante espone anche in questo canto, ha in effetti una certezza: „Ben so io che che 'n cielo altro reame /la divina giustizia fa suo specchio,/ che 'l vostro non apprende con velame”. Lo specchio è perfetta specularità della giustizia divina, qui senza resti o zone buie, e in più il rispecchiamento in cielo avviene senza *velame*, ovvero direttamente e senza strumenti intermedi, probabilmente.

XXI, 17–18: il canto XXI inizia con l'avvertimento di Beatrice che parla del proprio fulgore, così potente che potrebbe incenerire lo sguardo di Dante, finché non arriva l'invito davanti alla scala d'oro: „Ficca di retro a li occhi tuoi la mente, / e fa di quelli specchi a la figura/ che 'n questo specchio ti sarà parvente”. Dante dunque dovrà fare in modo che la mente segua lo sguardo, e che gli occhi si comportino come specchi che riproducono perfettamente l'immagine divina. Si noti qui come il parallelismo fonico e ritmico fra la rima interna *occhi-specchi*, e la ripetizione di *specchio* produca già al livello del significante quell'effetto di raddoppiata specularità o doppio richiamo allo specchiamento che sta nel discorso di Beatrice. Lo specchio per Dante è ancora una volta obbiettivo, promette addirittura di riflettere nella sua intrezza un'immagine da cogliere in senso cognitivo naturalmente, e comunque rappresenta il *medium* indispensabile per cogliere il referente. Sappiamo già che la visione celeste, riflessa negli occhi-specchio, è specchio della mente divina, così i due specchi avviano una comunicazione possibile, ne sono il tramite indispensabile. Ciò che forse preoccupa il lettore, non è a questo punto la possibilità del rispecchiamento del Dio intangibile, ma il problema degli occhi potenti di Beatrice, che comportano un rischio (e per fortuna il personaggio non ne diffida mai) per la potenzialità in essi riposta.

XXVI, 106 : dopo la paura di un Dante abbagliato dal lume di San Giovanni , in chiusura del XXV, il canto successivo propone lo specchio di Adamo, o meglio il *verace specchio* entro il quale Adamo è in grado di leggere le richieste di Dante perché in esso sono riflesse e contenute tutte le cose, mentre non è vero il contrario: tutte *l'altre cose* (v.107) non potranno mai riflettere il „grande specchio” nella sua intrezza. Si tratta perciò di uno specchio contenitore, che già abbiamo incontrato, e allo stesso tempo sostituto dell'azione dello specchiamento da parte del referente che non compare direttamente. Lo specchio proietta luminosamente ma non può essere riflesso nei suoi contorni.

XXVIII, 4–12: si tratta di una similitudine : come qualcuno che vede, ancora una volta, la luce intensa di una torcia riflessa alle sue spalle nello specchio (*doppiero*) e, per accertarsi che l'immagine sia reale, si volta indietro, così Dante narratore spiega con l'uso della memoria come Dante personaggio si sia voltato a riguardare gli occhi di Beatrice, e, come dice in seguito, vi riconosce l'immagine corrispondente a una luce reale. Lo specchio raddoppia e falsa l'immagine, mentre gli occhi-specchio di Beatrice conferiscono la prova di „realtà”, se così possiamo dire, alla visione e a tutto il complesso campo della visività, nel momento in cui il personaggio della *Commedia* sta per spiccare il gran salto.

Vi è una sorta di inversione: mentre chi guarda diffida che il vetro dica il vero e se ne accerta guardando direttamente l'oggetto reale che è la torcia, Dante si accerta che la visione sia veridica guardando direttamente sì gli occhi di Beatrice ma cogliendovi una immagine indiretta. Per tradizione i commentatori sottolineano l'importanza di questo passo per la comparazione della teologia con l'immagine di Dio, per l'impossibilità di vedere direttamente (*per speculationem et comparationem sacrae theologiae tamquam per speculum*, dice Benvenuto).

Lo specchio che sono gli occhi di Beatrice qui riflette addirittura la luce dei nove cerchi. Perciò gli occhi di Beatrice sono anticipazione riflessa di quanto gli occhi di Dante dovranno vedere. La realtà riflessa: questo gioco di specchi ha l'effetto di fornire una prova di esistenza e consistenza alle immagini percepite nel Paradiso.

XXIX, 142 –145: lo specchio che si spezza rimanendo uno è naturalmente il sostituto referenziale per eccellenza della figura di Dio: „Vedi l'eccelso omai e la larghezza/ de l'eterno valor, poscia che tanti/ speculi fatti s'ha in che si spezza,/ uno manendo in sé come davanti”, dice Beatrice a conclusione del canto XXIX. Sia pure in accordo con le ipotesi di Tommaso, qui lo specchio che si spezza è anche fattore di disseminazione importante: „la disseminazione, cioè, dell'Uno (Dio-luce) nelle miriadi degli angeli, puri specchi dello splendore divino, danzanti e roteanti in un gaudio senza tempo e in una conoscenza-visione senza ombra”.³⁰

XXX, 85-110: la carrellata di specchi nel Paradiso si conclude con il canto XXX,³¹ con una scenografia davvero spettacolare. Ma prima di tutto vi troviamo la necessità che Dante personaggio ha di affinare la propria vista, cercare di cogliere con lo sguardo fallace e umano il più possibile di quello che il programma gli riserva, come ha già avuto modo di intuire da varie anticipazioni. E per affinare la capacità riflettente e speculare dei propri occhi (solo così, diremo, la memoria darà una mano al povero narratore) decide di bere nel fiume di luce. La vista, anziché turbarsi, tenta di incamerare le proprie percezioni più che può, con ogni sforzo, per trasmetterle e registrarle nella mente. E che nella mente fosse tutto bene impresso come su un rullo di ceralacca, il lettore lo vede bene dal momento che Dante narratore riferisce così tanto in dettaglio quanto Dante personaggio ha vissuto nel viaggio (e per di più, senza aver preso appunti, per quanto ne sappiamo). E' in questo canto che troviamo appunto l'incredibile scena della *rosa celeste*, dell'anfiteatro popolato da beati che si specchiano come (e qui il narratore disegna l'immagine) la parte bassa di un colle si specchierebbe in un lago. Ma le acque non si muovono: Dante vede dettagliatamente, limpidamente, chiaramente, vede come in uno specchio, dice infatti „vidi specchiarsi” (v.113). La scena si conclude con un rispecchiamento che però è anche una chiara visione, anche se incredibilmente complessa, come complesse sono le scene che seguiranno a questa.

Se volessimo, a conclusione del nostro ragionamento, formalizzare le funzioni e le proprietà degli specchi danteschi, dovremmo dire prima di tutto che si tratta di una molteplicità di specchi appunto e non di un solo oggetto dell'immaginario.

Lo specchio non ha quasi mai contorni, la sua estensione coincide o con la dimensione delle immagini riflesse (come nell'*Inferno*) o con la dimensione di oggetti specchianti o con il movimento e l'azione riflettente che ne evidenziano il raggio d'azione più che la posizione.

³⁰ Adelia NOFERI, *op. cit.*, 115.

³¹ Per una analisi del canto rimando alla già citata capillare lettura che ne ha dato Adelia NOFERI = *op. cit.*, 113–133.

Alcune delle proprietà specifiche degli specchi danteschi si possono riassumere nei punti toccati dal nostro *excursus*: produttore di somiglianza, respingente, contenente proiettivo, sede dello specchiamento che va oltre la apparenza fisica dell'immagine, proiettivo radiante, sede di proiezione momentanea, narcisismo e riflesso della coscienza, dar consapevolezza di fisicità, riflettere la doppiezza del Dio-uomo e dare indiretta comprensione del mistero.

E più estesamente nella terza cantica lo specchio è: moltiplicato, necessario a trasmettere i giudizi divini, *obiectum* certo, inadatto per la proporzione smisurata dell'azione dello specchiamento, contenitore smisurato se contiene i pensieri dei beati prima che siano pensati, come osservatorio relativo e perciò inaffidabile, come superficie riflettente la luminosità accecante e solare dell'evidenza, specchio perfetto della giustizia divina, *medium* indispensabile, aiuta a paragonare, rispecchia chiaramente la visione complessa dei beati.

Tuttavia anche se ha proprietà specifiche quanto diversificate, lo specchio per Dante, in particolare quello cui fa ricorso nel *Paradiso*, non ha una specificità legata all'oggetto, nel senso che esso funziona in relazione alla totalità divina: è il tutto che esso mostra e rende possibile agli occhi del lettore come a quelli di Dante, un tutto che sarebbe a un passo dallo sparire nel nulla se e perché indicibile e irrapresentabile.

Il Dio biblico che compare in veste di luce non sembra sufficiente a dare corpo all'allegoria medievale di Dante. Perciò quella degli specchi si potrebbe dire una trovata per cogliere in fallo l'imperfezione della eventuale allegoria, e anche il segno tangibile dell'impossibilità del riferimento allegorico. Proprio perché essi rendono presente un'immagine traslata del Dio, una delle sue possibili immagini proiettive, come strumenti riflettenti luce e mediatori di concetti, non possono dare definizione visiva al potenziale allegorico della rappresentazione. Semmai assolvono al compito del riferimento, e riferiscono anche che dietro tanta luce che rimbalza di specchio in specchio si muove un *surplus* di senso che sfugge alla cattura del segno, visivo o verbale che sia.

Ed è forse per questo che il lettore ha l'impressione che lo specchio emanatore di luce concettuale, sostituto imperfetto della presenza divina, produca un doppio effetto:

1. evidenziare la mancanza come una porta blindata sulla soglia di un nascondiglio inviolabile;

2. annullare la presenza umana corporea del personaggio Dante: l'accecamento per troppa luce, man mano che riduce Dante al silenzio contemplativo, lo costringe a essere nel proprio pensiero e lo costringe a sminuirsi nella propria fisicità percepente e percepita.

E' solo un'impressione questa del lettore di oggi, un'impressione che probabilmente il mondo medievale avrebbe accettato senza problemi. Tuttavia, se noi ammettiamo che lo specchio è quel *primum*, quel nome proprio assoluto, di cui abbiamo parlato all'inizio con Eco, dobbiamo anche considerarlo *per speculum in aenigmate* la sola immagine possibile del referente: tanto accecante quanto necessaria.