

Dalla visione ineffabile all'immaginazione visionaria. La questione della lingua tra il «Paradiso» di Dante e la «chôra» platonica

Pierluigi Lia

Abstract – Dante's *Comedy* ends with the description of the unsuitableness of imagination and language in view of the mystic encounter with God. Nonetheless, the knowledge of God that subverts Dante's life is shown through the whole poem as beginning, motive, and main theme of the narration itself, and this narration is entirely expressed in Dante's own language. That is why there is an essential blend between the imaginative component of the work and the narrative *epoché* that brings the poem to its conclusion. It is perhaps the same extraordinary cohesion between the Word, in which God reveals himself, and the womb of his divinity; or between the womb that gives birth to humankind and its identity and the love that reveals the meaning of life, and makes it become word and finally come to fulfilment. The unsayable brightness of the *Paradiso* originates the language of all the three parts of the *Comedy*. The faculty that determines a person's language is crucial for his or her everyday behaviour as well. Moreover, it concerns one's own poetry dealing profoundly with love, with people, and with God. Perhaps even Plato and Aristotle had understood it: Dante, who dedicated his genius to language, shows the reader the divine nature of man's striving for language. And this striving may be his very way to salvation.

Questo lavoro ha il suo fuoco prospettico nella lingua del *Paradiso* di Dante¹. Prende le mosse cercando di mettere a fuoco alcune delle coordinate all'interno delle quali si forma, secondo l'Alighieri, l'immaginario con cui l'uomo può aspirare a figurarsi l'indicibile e giungere persino a testimoniare. Il poeta che, nella sua vita, si misura innanzitutto

¹ L'articolo dà conto di uno studio che ha preso le mosse concentrandosi sulla soluzione linguistica che configura il *Paradiso* per interrogarsi poi sulla qualità antropologica dell'immaginario. La ricerca si è poi, quasi inevitabilmente, estesa all'intera *Commedia* e alle implicazioni teologiche ed etiche del cimento linguistico di Dante. Per varie vicende editoriali, a dispetto della cronologia genetica, l'articolo e il volume che attesta l'ulteriore sviluppo dell'indagine pervengono a pubblicazione quasi contemporaneamente. Cfr. P. Lia, *Poetica dell'amore e conversione. Considerazioni teologiche sulla lingua della Commedia di Dante*, Firenze 2015. Cito la *Commedia* nell'edizione critica curata da F. Sanguineti, *Dantis Alagherii Comedia*, Impruneta (Firenze) 2001.

con la forza linguistica dell'amore, dopo una singolare esperienza mistica, si confronta con l'ineffabile verità di Dio che si dà a conoscere in una indeducibile esperienza erotica. Dante rivendica per la *Commedia* il titolo di testimonianza della verità che ha così sperimentato. Questo pone la questione di quale sia la relazione tra la verità, l'esperienza che l'uomo ne può fare e un testo narrativo sia pure di altissima forma poetica. Qui proviamo ad accostare questa complessa questione linguistica e antropologica nella prospettiva dell'Alighieri, dando credito innanzitutto alla sua pretesa che proprio il suo testo sia la forma più qualificata e pertinente della sua visione della verità.

1. *Vide cose che ridire non può chi ne discende*

Come è noto la *Commedia* si conclude con un'estrema dichiarazione d'impotenza: il venir meno nel pellegrino dell'alta fantasia che lo ha supportato fin lì. Vorrei provare ad approfondire l'esperienza che così ci viene attestata per cercare di capire come si combini con l'immane opera di costruzione dell'immaginario che ha presieduto alla composizione del poema e in che misura confermi, anziché contraddirla, la teoria linguistica di Dante che lega rivelazione della verità, costituzione dell'immaginario, opera della lingua e della scrittura. Leggiamo:

Veder voleva come si convenne
l'imgo al cerchio e come vi s'indova;
ma non eran da ciò le proprie penne:
se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore in che sua voglia venne.
A l'alta fantasia qui mancò possa;
ma già volgeva il mio disio e 'l velle,
sì come rota che igualmente è mossa,
l'amor che move il sole e l'altre stelle.

(Pd XXXIII, 137-145)

Immagine negata, dunque, quella che compie la *Commedia*: dopo innumerevoli preterizioni e dichiarazioni d'impotenza che però non hanno interrotto la narrazione ma l'hanno piuttosto riqualificata, qui davvero la narrazione si consegna necessariamente al proprio epilogo. Ma la ragione che il poeta confessa è del tutto inedita: non è la povertà della parola dello scriba e nemmeno un difetto di memoria del poeta, è invece in venir meno dell'«alta fantasia» del pellegrino. Il poderoso meccanismo di produzione dell'immaginario di cui ha goduto fin qui, giunto a questo vertice dell'esperienza mistica viene disattivato. Qui il poeta è giunto

narrativamente al momento sorgivo di tutta la vicenda della *Commedia*: al culmine dell'esperienza mistica che ha impresso una svolta nella sua esistenza ed ha determinato quindi la scrittura del poema stesso. Ed ecco che, proprio una volta giunto al cuore estremo di quell'esperienza visionaria e dunque al termine della narrazione che la attesta il poeta confessa il suo limite estremo. Il nocciolo dell'esperienza della verità di Dio e del suo interlocutore, il nocciolo dell'esperienza mistica si vieta all'immaginario. La teoria linguistica che regge la *Commedia*, dunque la teoria linguistica della verità cui Dante chiede credito, deve saper rendere ragione di questo apparente scacco.

Il testo della *Commedia* attesta due aspetti divergenti dell'esperienza visionaria che lo origina, aspetti che la narrazione mostra di saper armonizzare: la visione riconsegna il pellegrino Dante alla vita che gli rimarrà da vivere, ricco di quanto dell'esperienza vissuta la grazia di Dio ha conservato alla sua pur difettiva memoria, al fine di vivere al meglio la sua vita e di compiere la sua missione di scriba di Dio, ma lo riconsegna altresì conscio del limite dell'immaginario che ha infallibilmente sperimentato. Limite dell'immaginario, limite del linguaggio, limite dell'uomo e del suo corpo. Limite come evidenza temporale di una cesura eterna: l'uomo, qualunque sia la sua vocazione, non è il Figlio Verbo. Solo il Verbo di Dio esiste nella piena perfetta contezza dell'intimità trinitaria, capace della sua risonanza Verbale, letteralmente inimmaginabile anche per l'alta fantasia che la grazia elargisce all'uomo per abilitarlo all'esperienza mistica. Il Verbo è Dio. Dante è uomo, ammesso a godere dell'intimità teologica da uomo; il vertice di quell'intimità sancisce questa differenza nell'esperienza di un'impotenza che prima che verbale è impotenza della fantasia che articola la conoscenza umana.

2. *L'alta fantasia*

Nei versi che testimoniano questa esperienza liminare Dante dice innanzitutto che la sostanza dell'immaginario con la quale è stato tessuto il *Paradiso* è opera della fantasia e di una fantasia che qualifica come 'alta'. Dice poi che, giunto al *climax* dell'esperienza della verità di Dio e, quindi, dell'uomo, questa alta fantasia risulta inadeguata all'esperienza di un estremo lampo di luce che percuote la mente del pellegrino. Dunque non dice di una censura che abbia impedito al pellegrino di andare oltre nell'esperienza del mistero di Dio, ma di un'esperienza «de l'alta luce che da sé è vera», la cui oltranza eccede qualitativamente le risorse dell'alta fantasia che lo ha supportato fino lì.

Considerato che tale fantasia era stata progressivamente trasfigurata, *trasumanata*, dalla grazia di Dio a favore del progresso del pellegrino nell'esperienza della verità, questa interruzione della sua funzione deve essere essa stessa esperienza della verità che riguarda la differenza tra l'esperienza salvifica del pellegrino e la sua vocazione testimoniale, che pure in quella si giustifica e si fonda. Infatti il testo della *Commedia* finisce, ma il compimento dell'itinerario salvifico di Dante è segreto custodito dal cuore di Dio. La mente di Dante è percossa dal fulgore di Dio e questo costituisce il vertice inattuabile della sua esperienza e quindi della propria stessa identità. Ma tale vertice è sottratto alla presa dell'immaginario, non può essere tema di narrazione autobiografica né di testimonianza verbale, se non nella forma della *redditio* della consapevolezza, lì guadagnata in modo folgorante, che il mistero della propria personalissima esistenza e della propria missione è custodito nell'intimità divina. Consapevolezza determinante, perché significa che quel nucleo insondabile ha i caratteri dell'interpellazione amante; di conseguenza, seppur discenda integralmente dalla libera intenzione di Dio, non ha però i caratteri dell'atto unilaterale d'imperio nei confronti dell'uomo, ma è del tutto coerente con la dinamica dell'ascesa nella luce che ha disegnato tutto il pellegrinaggio celeste: la dinamica dell'amore.

Consideriamo innanzitutto la fantasia, per poi cercare di capire perché la «sua possa», che sarà forse *potentia* più che forza², vien meno. Dante, con il suo tempo, ereditava da Aristotele una teoria della conoscenza sensibile secondo la quale le sensazioni vengono trasformate in immagini. Più precisamente Aristotele sostiene che l'immaginazione (*fantasia*) è una sorta di movimento che riguarda ciò che è oggetto di sensazione e che prende nome dalla luce (φάος) che è l'oggetto principe del senso per eccellenza: la vista³. Le immagini (φαντάσματα) sono presenti nell'anima razionale al posto delle sensazioni ed essa non pensa mai senza un'immagine⁴ perché anche gli intellegibili si trovano nelle forme sensibili. Tanto che se non si percepisse nulla non si apprenderebbe né comprenderebbe nulla e, quando si pensa, necessariamente, al tempo stesso si pensa un'immagine (ἅμα φαντάσματι θεωρεῖν)⁵. Questo lo sfondo, tanto più interessante per il riferimento alla luce che, nel *Paradiso*

² Suggesto con questo che la fantasia non è una sorta di strumento per fare forza, ma come vedremo, è *potentia* creata che, sollecitata dalla manifestazione di Dio, si attua nella produzione dell'immaginario.

³ Cfr. Aristotele, *De anima*, III, 429a, 4.

⁴ Cfr. Aristotele, *De anima*, III, 431b,29-432a, 1.

⁵ Cfr. Aristotele, *De anima*, III, 432a, 8-9.

di Dante, è mezzo e contenuto dell'esperienza cognitiva. Ma non è che il punto di partenza, perché se Dante ha fatto certamente un'esperienza poderosa dei sensi, questa è stata allo stesso tempo un'esperienza della trasfigurazione dei sensi che esorbita dalla prospettiva sensistica di Aristotele e che forza la dinamica della razionalizzazione che questa prevede. Esperienza, quella di Dante, nella quale ha scoperto, al di là dell'immaginabile (aristotelico), quale *capacitas* qualifica ontologicamente i sensi dell'uomo: essi possono acquistare una sensibilità spirituale disposta a percepire una luce che trascende e fonda ogni luce, come trascende e fonda ogni affezione sensibile dell'uomo. I sensi spirituali servono così una fantasia che trascende l'immaginazione sensibile aristotelica. A rendere ragione di questo livello superiore della conoscenza Tommaso viene in soccorso. L'Aquinate, infatti, all'inizio della *Summa Theologiae*, aveva già sviluppato il sensismo aristotelico, argomentando a proposito dell'attitudine della fantasia di servire la conoscenza delle verità divine e lo aveva fatto puntando a sua volta sulla luce, con riferimento alla dottrina di Dionigi Areopagita.

«È detto in *Osea* [12, 11]: 'Io moltiplicherò le visioni, e per mezzo dei profeti parlerò con parabole'. Ma presentare la verità con parabole è fare uso di metafore. Quindi tale uso si addice alla dottrina sacra. Dimostrazione: È conveniente che la Sacra Scrittura ci presenti le realtà divine e spirituali sotto la figura di realtà corporali. Dio infatti provvede a tutti gli esseri in modo conforme alla loro natura. Ora, è naturale all'uomo elevarsi alle realtà intelligibili attraverso le realtà sensibili, poiché ogni nostra conoscenza ha inizio dai sensi. È dunque conveniente che nella Sacra Scrittura le realtà spirituali ci vengano presentate sotto immagini corporee. Ed è quanto dice Dionigi [*De cael. Hier.* 1, 2]: 'Il raggio divino non può risplendere su di noi se non attraverso la varietà dei sacri veli'»⁶.

La grazia di Dio opera per condurre i sensi a muovere una *virtus imaginativa* che va al di là di ogni immaginazione; opera a favore di una fantasia a misura del rivelarsi progressivo della luce di Dio a sensi trasfigurati. Dunque, Dio è l'artefice della facoltà dell'uomo di conoscere la verità nella forma della metafora e Dante definisce 'alta' la fantasia che lo ha condotto, trasumanando, fino alla visione del Dio trino. 'Alto' è termine, per così dire, tecnico della *Commedia*: ha a che fare con l'abissalità del mistero della conoscenza, del mistero di Dio, abissalità che attrae e seduce l'uomo⁷. Ed è proprio nella «profonda e chiara

⁶ *S.Th.*, I, q. I, a. 9.

⁷ Alto è l'ingegno delle Muse (*Inf* II, 7). Alto è il seggio dell'«Imperador che là su regna» che Virgilio aveva indicato a Dante fin dal primo canto dell'*Inferno*, spronandolo a desiderare di salirvi lasciandogli intendere di essere tra quei felici che a tanto sono chiamati (Cfr. *Inf* I, 121-129). Dante si appresta così a compiere con lui l'alto passo (*Inf* II, 12). «Alto fattore» è Dio per la porta dell'*Inferno* e 'alto' sarà suo attributo ricorrente lungo tutto il poema (*Inf* III, 4). Ulisse si spinge

sussistenza dell'alto lume» della Trinità in cui il pellegrino è sprofondato⁸ che il fulgore che «in sua voglia venne» travalica la *potentia* dell'alta fantasia che fino ad allora aveva compiuto la sua opera, trasumanando di lume in lume, obbediente al piacere d'«altrui».

Trasumanando, la fantasia è stata costantemente elevata all'altezza dell'alto lume che la conforma a sé. Dante lo aveva ben spiegato qualche verso prima:

Così la mente mia, tutta sospesa,
mirava fissa, immobile e attenta,
e sempre di mirar faceasi accesa.
A quella luce cotal si diventa,
che volgersi da lei per altro aspetto
è impossibil che mai si consenta;
però che 'l ben, ch'è del volere obietto,
tutto s'accoglie in lei, e fòr di quella
è defettivo ciò che lì è perfetto.

(Pd XXXIII, 97-105)

Il pellegrino è «fatto luce» e riscopre in sé sensi spirituali capaci della luce stessa di Dio, che muovono una fantasia all'altezza del Sommo Lume, fantasia che serve un intelletto che si conforma obbediente all'abissalità della verità del Dio di luce che gli si comunica per amore:

... Noi siamo usciti fòre
del maggior corpo al ciel ch'è pura luce:
luce intellettual, piena d'amore;
amor di vero ben, pien di letizia;
letizia che trascende ogni dolzore.

(Pd XXX, 38-42)

3. «Scriba Dei» e «Sacrato poema»

È dunque questa *virtus imaginativa* che ha consentito l'esperienza di Paradiso al pellegrino e ha costituito il bagaglio dell'immaginario che ha intessuto linguisticamente la sua contezza dell'esperienza che per grazia gli era stata offerta.

con la sua nave sull'alto mare aperto (*Inf* XXVI, 100), tenta a sua volta l'alto passo (*Inf* XXVI, 132) confidando nelle proprie risorse umane e s'inabissa. Sullo stesso mare, invece, la navicella dell'ingegno di Dante naviga sicura in obbedienza a Dio e giunge fin dove Dio lo ha chiamato. Ancora: alto è l'amore che realizza il mistero dell'Incarnazione (*Pg* X, 42) e, nel XIII di *Purgatorio*, alto qualifica il lume che muove il desiderio di ogni anima.

⁸ Pd XXXIII, 115.

Dante lungo il percorso di ascesa ha anche costantemente richiamato il lettore sulla discrepanza tra l'alta fantasia che ha realizzato la sua esperienza di Paradiso, il poco che la memoria ha potuto ritenere, il meno ancora che l'opera attuale della lingua del poeta è in grado di tradurre in versi. Nel canto XXIII, poco prima di spiccare l'ultimo salto, il poeta confessa con inedita precisione le disarticolazioni tra esperienza visionaria, facoltà della memoria e immane compito della scrittura testimoniale, rimarcando che, a dispetto dei salti, l'opera finale si configura come «sacrato poema». Un poema strutturalmente segnato dalla grazia che ha presieduto non solo alla purificazione progressiva del pellegrino, ma a quell'opera dell'immaginario che consente di figurare il *Paradiso* in modo del tutto coerente con quanto avviene per la Sacra Scrittura, stante quanto abbiamo letto in Tommaso.

Se mo sonasser tutte quelle lingue
 che Polimia con le sore fero
 del latte lor dolcissimo più pingue,
 per aiutarmi, al millesmo del vero
 non si veria, cantando il santo riso
 e quanto il santo aspetto facea mero;
 e così, figurando il paradiso,
 convien saltar lo sacrato poema,
 come chi trova suo camin reciso.
 Ma chi pensasse il ponderoso tema
 e l'omero mortal che se ne carica,
 nol biasmerebbe se sott'esso trema:
 non è pareggio da picciola barca
 quel che fendendo va l'ardita prora,
 né da nocchier ch'a sé medesimo parca.

(Pd XXIII, 55-69)

Il che significa che Dante, riconoscendo lucidamente la propria identità di uomo e la propria vocazione, chiede di essere altresì riconosciuto quale «scriba Dei» e chiede al lettore credente di accostarsi alla sua opera come a una Sacra Scrittura. Questo in ossequio alla grazia che non solo ha operato per la sua salvezza, ma anche per realizzare il «sacrato poema», configurando una fantasia all'altezza della conoscenza della verità di Dio. I lacerti di tale conoscenza immaginifica, per poveri che siano, sono comunque più che sufficienti a figurare il Paradiso per i lettori. Dante sa che cosa dice; pare infatti di ascoltare sullo sfondo la stringente argomentazione di Tommaso nella *Quaestio XII* della prima parte della *Summa Theologiae* che mette a tema la conoscenza umana di Dio. Nel suo prezioso saggio sulle metafore e la teologia della luce nel *Paradiso*, Marco Ariani così commenta:

«Tommaso dà uno statuto altissimo al *phantasma*, strumento essenziale di mediazione tra il *lumen* divino e la *plenior cognitio*: l'eccellenza della *visio prophetalis* è condizionata, *sic et simpliciter*, dalla qualità delle immagini impresse nei sensi spirituali e di là veicolate, *ex phantasmatis*, all'intelletto. E allora, se l'*infusio divini luminis* genera *phantasmata* in grado di riprodurre i dati della rivelazione profetica, la fantasia, deposito inesauribile per la formulazione e la conservazione delle immagini⁹, può essere *divinitus* dotata di un'energia potenziante la sua funzione ricettiva in funzione creatrice di immagini non necessariamente modellate su dati sensibili»¹⁰.

4. E la sua possa

Prima di seguire la vicenda dell'immaginario dantesco dall'alta fantasia al testo della *Commedia*, torniamo un momento a considerare il secondo aspetto di quel verso liminare del *Paradiso* che ha catturato la nostra attenzione: «qui mancò possa». L'evento estremo, il nocciolo supremo dell'esperienza di Dio non si concede alla figurazione. Si sottrae dunque al meccanismo della conoscenza che abbiamo considerato. L'esperienza suprema dell'intimità amante e quindi della verità dell'uomo in Dio e della verità di Dio per l'uomo, è attimo assoluto cui l'alta fantasia non è in condizione di corrispondere. È fulgore subitaneo e atemporale di un lampo divino che coinvolge irresistibilmente l'uomo e costituisce per chi lo sperimenta una certezza assoluta della verità irriducibile ad immagine. È esperienza che fonda il senso di ogni conoscenza di sé e di Dio, esattamente in qualità di esperienza del fondamento stesso non altrimenti declinabile. L'alta fantasia stessa è fondata lì e non ha quindi «presa» sul proprio fondamento, se non nella forma del venir meno, nella forma dell'intuizione a posteriori del grembo ultimo della propria generazione e quindi da una liminare battuta di distanza senza né tempo né spazio. La suprema immagine è che l'esperienza sorgiva della verità, che fonda ogni esperienza della verità, è antecedente a ogni rappresentazione perché è esperienza assoluta dell'essere in Dio come irrappresentabile fondamento della coscienza del proprio essere. L'atto supremo della libertà credente è puro acconsentimento, autorizzato ontologicamente, all'atto dell'assoluta libertà di Dio. Questo atto, perfettamente puntuale, consegna la coscienza credente alla storia rivelando che al fondamento non c'è che un atto della libertà di Dio che non ha per contenuto che un atto della libertà creata che si costituisce come puro consenso. Ogni altra figura muoverà da qui. Lì non c'è nulla

⁹ Cfr. Agostino, *Confessioni*, VIII, 8, 12 ss.

¹⁰ M. Ariani, *Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Roma 2010, p. 371.

che la fantasia possa figurare in quanto non-figurabile libertà che solo la paziente opera del Verbo e la cura dello Spirito insegnano all'uomo a chiamare correttamente amore, dando questo nome al senso della certezza fondante il suo qualificante sapere.

5. *Figurando il Paradiso*

Posto, dunque, che l'ultimo atto della *Commedia* non ne contraddice, ma piuttosto ne conferma la dinamica per quanto attiene al ruolo della fantasia, torniamo a considerare come si definisce l'immaginario narrativo e si determina il linguaggio poetico che costituisce il «sacrato poema».

L'esordio del *Paradiso* notoriamente pone in campo gli elementi fondamentali della questione:

La gloria di colui che tutto move
per l'universo penetra, e risplende
in una parte più e meno altrove.
Nel ciel che più de la sua luce prende
fu' io, e vidi cose che ridire
né sa né può chi di là sù discende;
perché appressando sé al suo disire,
nostro intelletto si profonda tanto,
che dietro la memoria non può ire.

(*Pd I*, 1-9)

Dante esplicita subito gli snodi cui abbiamo già accennato: lo splendore della verità di Dio che si irraggia gerarchicamente nell'universo a partire da un cielo sommo, l'attestazione fededeigna del poeta che in questo cielo dice di essere stato per poi ridiscenderne, l'affermazione di aver visto cose che non sa né può ridire e questo perché la memoria non è in grado di risalire efficacemente alle immagini di cui conserva traccia. Dunque abbiamo un'esperienza corporea della luce di Dio, metafora intrascendibile; una traccia esigua nella memoria di quell'esperienza figurale; un'impotenza della lingua anche in ordine al poco che la memoria conserva. Nondimeno, abbiamo tra le mani il *Paradiso*. L'epistola dedicatoria del *Paradiso* a Cangrande della Scala riprende questi versi parafrasandoli approssimativamente così: il poeta afferma di essere stato in Paradiso e prosegue dicendo che «vide cose che ridire non può chi ne discende» e questo perché «l'intelletto si profonda tanto nel suo desire», cioè in Dio, «che seguirlo la memoria non può». Infatti l'intelletto umano in questa vita, a causa dell'affinità naturale che ha

con la sostanza intellettuale separata, quando si eleva, lo fa a tal punto, che la memoria, dopo il ritorno, viene meno per aver essa trascorso il limite concesso all'uomo: come conferma Paolo nella *Lettera ai Corinzi*. L'*Epistola XIII* si appella poi alla testimonianza di Matteo e di Ezechiele per rimandare quindi all'autorità del *De contemplatione* di Riccardo di San Vittore, del *De consideratione* di Bernardo, del *De quantitate animae* di Agostino. Quanto poi al fatto che il poeta ne fosse più o meno degno è questione che dipende solo dall'imperscrutabile volontà di Dio. Si osservi la precisazione «non sa e non può»: «non sa» per difetto della memoria, «non può» perché, se ricorda e conserva la memoria del contenuto, «la lingua fa difetto»¹¹. Attraverso il nostro intelletto vediamo molte cose per le quali mancano le espressioni verbali: il che dimostra a sufficienza Platone nelle sue opere quando si serve delle metafore. Dopo di che il poeta dice che dirà quelle cose «che del regno celeste poté ritenere», e dice che questa «sarà materia del suo lavoro»¹².

Sia o non sia Dante l'autore dell'esposizione che ho sunteggiato, mi sembra che raccolga adeguatamente tutti gli elementi, illustrandoli in modo coerente con il testo della *Commedia* e facendo emergere alcuni riferimenti fondamentali che nel testo poetico non sono naturalmente esplicitati: l'esperienza di Paolo, la Scrittura e autori di primissimo piano come Agostino, Bernardo e Riccardo, nonché la teoria della metafora del *Timeo* platonico. Concentriamoci su Platone. L'*Epistola XIII* afferma:

«Multa namque per intellectum videmus quibus signa vocalia desunt: quod satis Plato insinuat in suis libris per assumptionem metaphorismorum; multa enim per lumen intellectuale vidit que sermone proprio nequivit exprimere»¹³.

Dunque, Platone sostiene che la metafora è forma linguistica capace di esprimere verità che si manifestano per lume intellettuale e che il linguaggio appropriato (*sermo proprio* dice Tommaso) non è in grado di esprimere. Esiste dunque un linguaggio «improprio», costituito di immagini, pertinente alla verità che si manifesta al lume intellettuale. Come abbiamo visto quella del *lumen intellectualis* è immagine aristotelica, ma qui un'efficace operazione dantesca la coniuga con la metaforizzazione platonica. Di tale metaforizzazione che cela la verità sotto un rivestimento o tegumento, Dante ottiene ampi ragguagli da Beatrice nel IV del *Paradiso* che tengo sotto gli occhi per essere certo

¹¹ *Ep.* XIII, 29.

¹² Cfr. *Ep.* XIII, 27-30.

¹³ *Ep.* XIII, 29, 84.

di non ingannarmi in queste righe. A differenza di quanto accade per Platone, per il cristiano la verità di ciò che esiste (le idee, insomma) è riposta nel Creatore e dipende dalla generazione del Verbo, come Dante afferma precisamente:

Ciò che non more e ciò che pò morire
 non è se non splendor di quella idea
 che parturisce, amando, il nostro Sire;
 ché quella viva luce che s'è mea
 dal suo lucente, che non si disuna
 da lui né da l'amor ch'a lor s'intrea,
 per sua bontate il suo raggiare aduna,
 quasi specchiato, in nove susistenze,
 eternalmente rimanendosi una.

(Pd XIII, 52-60)

Proprio per questo, però, il sensismo e il razionalismo aristotelici debbono essere completati da una teoria dell'immaginario debitrice di Platone, ma che si spinge oltre quest'ultimo in direzione di una profondità che l'architettura del suo discorso e le immagini di cui si serve nascondono a chi si accontenti del senso letterale. La conoscenza guadagnata per lume intellettuale, infatti, si giova dei metaforismi nei quali la verità si comunica nella forma di «non falsi errori» (Pg 15,117). Immagini che animano narrazioni indispensabili a rappresentare ciò che del lume intellettuale non ha corrispondenza nel *sermo proprio*. Potremmo dire così: il senso della verità trascende i sensi, ma se solo i sensi sono in grado di fornire all'intelletto ciò che gli serve per il suo lavoro, ecco che vengono loro offerti dei segni che esigono però una ermeneutica sapiente che tenga conto del processo genetico da cui discendono. La metafora è dunque un *sermo improprius* che custodisce e comunica una verità profonda, l'unico capace di tale verità.

La tradizione cristiana, nel suo lungo e paziente lavoro di riflessione ed elaborazione sul magistero degli antichi sapienti e sulla testimonianza scritturale, consegnava a Dante gli elementi utili per mettere a punto la sua originale sintesi. Questa poteva poggiare sulla consapevolezza che il Creatore ha fatto dell'intero creato l'immenso lessico dei segni in cui ha riposto la sua verità. Il libro della natura raccoglie questo prodigioso repertorio segnico che rimanda il lettore avvertito alla verità trascendente ogni segno e che, addirittura, sovente nel segno si cela alla *hybris* intellettuale. La Sacra Scrittura stessa approfitta abbondantemente di questa ambiguità segnica e s'intesse di metafore che l'intelligenza credente deve saper scrutare. S. Bernardo ha insegnato che ai due

libri della natura e della Scrittura se ne deve aggiungere un terzo, quello dell'esperienza, che qui Dante impara a leggere arditamente¹⁴: la sua esperienza mistica gli dà accesso a un sapere debitore di una luce intellettuale piena d'amore¹⁵ che genera un linguaggio inedito, ma coerente con l'imponente tradizione dei suoi maestri.

Scriva ancora Ariani:

«Dio ha impresso in quei poveri *signa* una verità assoluta che il *deficit* del mezzo non può in alcun modo nascondere e chi vi legge dentro. E Beatrice, con l'esempio del *Timeo*, insegna appunto questo al poeta teologo, a trasformare i *signa vocalia* in *metaphorismi*, involucri pregni di senso che sfidano il sensismo aristotelico a superare i limiti del *sermo proprius* in una cosmica, divina *improprietas* metaforica, l'esito ultimo, nelle mani dello *scriba Dei*, dell'*impressio* operata dalla luce divina, veicolo di verità sigillate nella cera del mondo. È così che nelle mani di Dante il cosmo diventa metafora dell'indicibile»¹⁶.

In relazione a questo è rilevante quanto suggerisce Tommaso¹⁷: la conoscenza razionale attiene al *sermo proprio*; solo un addestramento dell'intelletto guidato dal lume intellettuale cristiano e quindi dalla grazia può leggere efficacemente l'intero creato e la stessa Sacra Scrittura, riconoscendo la verità profonda celata nelle cose e nelle metafore. Ecco che già a livello creaturale e mondano, l'opera della grazia determina una conoscenza superiore a quella della ragione. Questa conoscenza superiore si appoggia sulla struttura ontologicamente metaforica della conoscenza del cosmo da parte dell'uomo, quindi su un rapporto originariamente linguistico dell'uomo con il cosmo, ove però la dimensione linguistica originaria, quella corrispondente all'intenzione del Creatore, che dovremmo quindi definire «propria», è esattamente quella «impropria» della metafora. L'originaria relazione dell'uomo con la verità è relazione linguistica e la forma originaria della lingua è la metafora. L'intelligenza della verità è originariamente un'ermeneutica del senso riposto nell'esistente assunto come immagine dell'indicibile. Questo indicibile (secondo il linguaggio referenziale) richiede ontologicamente, dal principio, di essere detto (è dunque indicibile solo a motivo della presunzione di certo linguaggio di essere linguaggio «proprio» della verità), se è vero che fin dall'inizio Dio ha costituito il linguaggio della

¹⁴ L'abate di Clairvaux è il primo tra gli scrittori spirituali dell'Età di mezzo ad assegnare uno spazio così rilevante alla testimonianza della sua personale esperienza mistica: «*Hodie legimus in libro experientiae*» *Sermones in Cantica Canticatorum* III,1. «*Porro in hujusmodi non capit intelligentia, nisi quantum experientia attingit.*» *Sermones in Cantica Canticatorum* XXII,2,

¹⁵ *Pd* XXX,40.

¹⁶ M. Ariani, *Lux inaccessibilis*, p. 157.

¹⁷ Cfr. *S.Th* I, q. XII, a. 5.

metafora come linguaggio «proprio» della coscienza dell'uomo per conoscere la verità che le è destinata.

Dato questo, allora, si capisce che Dante, immediatamente dopo aver rimandato a Platone, invece di esentarsi dall'opera della scrittura, cominci effettivamente a scrivere di ciò «che né sa né può ridire», sapendo quanto basta e dovendo farlo esattamente nella forma in cui lo fa, con una parola di narrazione poetica che dice la verità nella forma «impropria» della metafora che è l'unica veramente «propria». La parola poetica di cui egli è servitore e maestro è la parola più propria per la verità, l'unica «naturalmente» deputata alla testimonianza dell'esperienza della verità di Dio.

Tra l'alta fantasia che realizza la visione e la parola che realizza la testimonianza della verità della visione c'è dunque una parentela stretta, un'identità sostanziale pur articolata in un ordine gerarchico.

6. La «chôra»

Il rimando dell'*Epistola* XIII a Platone per quanto riguarda la metafora come mezzo insuperabile per la rappresentazione della verità intelligibile, nonché il debito della *Commedia* nei confronti del *Timeo* platonico, suggeriscono di prestare una qualche attenzione a una categoria interpretativa delle funzionalità che presiedono alla formazione del linguaggio e della soggettività umana che Julia Kristeva ha elaborato proprio in riferimento al *Timeo*. Si tratta della *chôra* semiotica¹⁸.

L'interesse della Kristeva si concentra sul processo di significanza, interesse coerente con queste nostre analisi. La studiosa fa riferimento alla psicanalisi freudiana e quindi, nella fattispecie, ai processi primari che spostano e condensano sia le energie sia la loro iscrizione. Determinante per il nostro ordine di interessi è il fatto che si tratta delle energie che percorrono il corpo di quello che poi sarà un soggetto. Prospettiva rilevante perché ci permette di rovesciare per un momento l'orizzonte filosofico, teologico e culturale di Dante per scoprire che c'è una singolare prossimità tra la loro visione e quella dell'analisi della psiche. Aristotele studia una struttura dell'umano per la quale la percezione sensibile diviene contenuto della conoscenza grazie a un'opera di configurazione

¹⁸ Per quanto segue, salvo diversa indicazione cito da J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico. L'avanguardia dell'ultimo scorcio del XIX secolo: Lautreamont e Mallarmé* (ed. orig. *La révolution du langage poétique*, Paris 1974), Milano 2006, pp. 28-35.

dell'immaginario. Tommaso riconduce questo processo alle altezze della sensibilità spirituale *capax Dei*. Dante approfittando di Platone giunge a suggerire che la metafora è invenzione divina anche per quanto attiene la dimensione profonda del linguaggio umano. In quest'ottica seguendo l'alta fantasia egli giunge a contezza perfetta della propria identità personale. Significativamente la Kristeva, sulla scorta di Freud, si interroga sul processo della significazione inteso come quel processo di condensazione e iscrizione di energie corporee che in questo modo generano il linguaggio e conducono all'identificazione del soggetto. Energie che descrive come movimento, in sintonia con l'Aristotele del *De anima*. In relazione a questo processo, si lascia suggerire dal *Timeo* un'indicazione utile a precisare l'ambito in cui questo processo si realizza o, viceversa, la forma nucleare e indeterminata di questo processo. Per fare questo riconosce implicitamente che non possiamo far altro che ricorrere al linguaggio per alludere a qualcosa che antecede il linguaggio, ma che, essendo matrice del linguaggio e del soggetto che in esso s'identifica, resta in questo come traccia di ciò che l'evento stesso che lì si è prodotto ha necessariamente annullato. Riconosciamo qui un'intrigante analogia con quanto dicevamo dell'esperienza apicale del Paradiso rispetto alla quale all'alta fantasia mancò possa. Lo annotiamo per tornarci a consuntivo della nostra analisi.

Per la Kristeva il linguaggio e l'immemoratezza del soggetto possono dunque essere assunti come traccia di un'inevitabile cancellatura, dove l'eco genetica conserva una sorta di indecifrabile – inenarrabile – evidenza attestatrice.

«Cariche 'energetiche' e contemporaneamente marche 'psichiche', le pulsioni articolano quanto chiamiamo *chôra*: una totalità non espressiva costituita dalle pulsioni e dalle loro *stasi* in una motilità movimentata quanto regolamentata».

Facciamo mente locale riguardo a ciò che dice Platone quando introduce come termine specifico il concetto altrimenti generico di *chôra*. Il problema che Platone evidenzia è effettivamente un problema linguistico. Dice infatti: da un lato ci sono delle forme esemplari, intelligibili e sempre identiche che l'intelletto mostra di conoscere infallibilmente; dall'altro ci sono forme che vengono percepite dai sensi e che in certo modo paiono conformarsi all'esemplare tanto da poter essere raccolte sotto il medesimo nome, acqua, fuoco, aria e via dicendo. Queste ultime però non solo sono sempre mutevoli, ma, mutando, possono addirittura confondersi tra loro al punto che l'acqua ghiacciando diventa pietra ed evaporando diventa aria, mentre l'aria se riarso diventa fuoco o condensandosi

precipita in forma di pioggia. Come accade, dunque, che noi possiamo parlare di questo o di quello, dando a realtà mutevoli gli stessi nomi che pretendono di individuare forme esemplari immutabili? Occorre che esista un ambito dove si genera tutto quello che effettivamente è e si genera in modo tale da non avere un'identità semplicemente numerica, ma specifica. Ed ecco l'ulteriore interessante affondo di Platone che si chiede: questa identità specifica, che non è intellettuale perché apparterrebbe al primo gruppo, e non è semplicemente sensibile perché apparterrebbe al secondo gruppo e non potrebbe essere che identità numerica che i sensi percepiscono singolarmente, esiste realmente o è puramente linguistica?

«C'è davvero un fuoco che sia tale di per sé, e ci sono tutte le altre cose di cui sempre diciamo che esistono ciascuna di per sé? O queste cose che pure vediamo, e quante altre ne percepiamo per mezzo del corpo, sono le sole che abbiano siffatta verità, ed altre non ce ne sono fuori di queste in nessun luogo e in nessun modo; ma senza alcun fondamento ogni volta affermiamo che di ciascuna cosa c'è una forma intellegibile, mentre essa non è altro che parola?»¹⁹.

La questione è rilevante perché tanto nel caso di risposta positiva quanto nel caso contrario, la questione del linguaggio rimane determinante: la perfetta evidenza intellettuale non esige infatti parole che raccolgano in unità la cosa e il suo nome. La molteplicità evenemenziale non consente la nominazione: non solo avremmo, infatti, un nome per ogni identità numerica, ma il segno sarebbe sempre in ritardo sulla cosa. Sia che abbiamo solo parole, sia che le parole individuino un'identità effettiva, la questione sorge unitamente con le parole e la consapevolezza legata all'umano sapere è indissolubile dalle parole. «L'umano», che questa stessa parola più o meno pertinentemente evoca, si configura nel «luogo» delle parole e lì acquista una qualche contezza della propria identità, intuendo una presenzialità che non si riduce alla puntualità temporale né alla durata del *flatus vocis*, senza peraltro identificarsi con un'idea eterna e immutabile.

Ecco, dunque, che Platone fa emergere un *tertium* in cui, sia pur faticosamente, possa prendere forma questa ambigua, determinate identità; in cui possa essere letteralmente concepita: un grembo la cui effettività possa soddisfare anche l'istanza intellettuale, rispondendo in qualche modo alla fatica del 'concetto'. È così che si afferma la *chôra* cui Platone fa letteralmente largo, elaborando e variando l'intuizione dello spazio: l'unica categoria effettivamente utilizzabile in forza della sua trascendentalità kantiana. Di fatto la *chôra* risponde alla necessità della generazione, è

¹⁹ Platone, *Timeo*, 51 c.

formalizzazione dell'intuizione che esista un grembo in cui si genera l'identità specifica che viene a parola. Se gli uomini possono dire fuoco senza che si dia la perfetta evidenza dell'idea e senza rimbalzare sulla semplice presenza che già è scomparsa all'atto della nominazione, deve esserci un grembo, una sorta di ricettacolo femminile, in cui la specie ideale (sorta di istanza maschile) genera la specie sensibile, e bisogna che questo grembo sia assolutamente neutro così da non determinare con la propria impronta ciò che è generato e garantisca l'immutabilità dell'identità specifica e l'infinita differenza numerica.

«C'è – scrive Platone – una terza specie (τρίτον δὲ αἴ γένος), quella dello spazio (ὄν τῶν χωρᾶς) che è immune da distruzione, ed è luogo in cui tutte le cose si generano e che è ... oggetto di fede²⁰. Questa madre recettrice di tutto quanto si genera di visibile e in tutto sensibile, non dobbiamo dirla né terra né aria né fuoco né acqua né altra cosa che nasca da queste e da cui queste nascano; ma dicendola una specie invisibile e amorfa, capace di accogliere tutto, partecipe – non è chiaro come – dell'intelligibile e difficile da concepirsi, non diremo il falso»²¹.

Se le idee sono ciò che naturalmente l'intelletto contempla e le cose mutevoli sono l'oggetto dei sensi, la *chôra* si afferma nondimeno indubitabilmente a una ragione che Platone non può che definire «bastarda» o illegittima (λογισμῷ τιμὴ νόθῳ)²² debitrice dell'intelletto e del corpo. Detto questo Platone prosegue: di ogni cosa noi non possiamo che pensare che occupi un qualche spazio, pena il non essere. E non appena la pensiamo ci troviamo nella condizione di non poter distinguere tra la cosa nella sua verità e la cosa nel nostro pensiero, lo spazio di esistenza di ogni cosa è certissimo quanto indeterminato, fa tutt'uno con l'immagine della cosa stessa che in questo modo non è la sua immagine, ma non è separabile da questa immagine. La cosa insomma, così come è presente all'uomo è indissolubile dall'immagine che si genera nella *chôra*, ne è costantemente debitrice. La verità è inattingibile al di là dell'immagine e quindi della parola che si genera nella *chôra*²³.

In certo modo possiamo dire che la *chôra* platonica è l'immagine impossibile in cui azzardiamo l'impossibile rappresentazione della teoria della conoscenza che abbiamo riconosciuto alla radice della trama della *Commedia* e che conduce dalla luce intellettuale attraverso l'esperienza

²⁰ *Ibidem*, 52 a-b.

²¹ *Ibidem*, 51 a.

²² *Ibidem*, 52 b.

²³ *Ibidem*, 52 b-c.

di sensi umani alla produzione di un immaginario che si condensa in una trama linguistica. Questa, per quanto difettosa, tesse il reale del mondo dell'uomo con la sua infinita trascendenza, nel grembo di una verità inappropriabile eppur indubitabilmente intesa.

Julia Kristeva, dunque, riconosce il potenziale dell'intuizione platonica, lo esplicita e lo sviluppa. Sottolinea innanzitutto che ciò che così viene a parola riguarda qualcosa che, come già osservavamo, precede ogni rappresentazione in quanto esplicita la possibilità di ogni rappresentazione. In certo modo *chôra* individua un inattingibile che si nega necessariamente nell'atto in cui viene evocato, è metafora della possibilità che si dia una generazione dell'ordine metaforico a monte di quest'ordine stesso e quindi irriducibile a metafora, se non impropriamente nella forma di metafora negata. Immagine paradossale di qualcosa che, precedendo ogni immagine, non è ridicibile ad immagine, parola paradossale per dire ciò che, precedendo ogni parola, non può essere verbalizzato.

«Il nostro discorso – il discorso – avanza contro di essa, s'appoggia, cioè, su di essa e contemporaneamente la respinge ... La *chôra*, pur non essendo ancora una posizione che rappresenti qualcosa per qualcuno, cioè pur non essendo un segno, non è però neppure una *posizione* che rappresenti qualcuno per un'altra posizione, cioè non è ancora un significante, ma si genera in vista di tale posizione significativa ... Tollera analogie soltanto con il ritmo vocale o cinesico. Occorrerà dare a questa motilità il suo gioco gestuale e vocalico nel registro del corpo socializzato, per trarlo fuori dall'ontologia e dall'amorfo»²⁴.

La *chôra* seduce una teoria del soggetto che si avvale delle scienze dell'inconscio, perché permette di valorizzare ottimamente la dimensione precosciente come ambito in cui radicare il processo di costituzione della significanza unitamente alla costituzione dell'identità soggettiva. Rileggendo Platone che pone la questione se davvero esistano forme intelligibili di ciascuna cosa o non siano queste forme altro che parole, la Kristeva si domanda a sua volta se la *chôra* non indichi la «nominabilità» del ritmo (della reiterata separazione) e mette a tema la questione: perché riprendere il termine ontologizzato per designare un'articolazione preliminare rispetto alla posizione? E lucidamente risponde:

«a) Perché il termine platonico esplicita una difficoltà insormontabile per il discorso: il funzionamento, una volta nominato, anche se fosse presimbolico, sarebbe ricondotto in una posizione simbolica. Tutto quello che il discorso può fare è distinguere, con un 'ragionamento bastardo', il ricettacolo della motilità che, invece, non si pone come 'una

²⁴ J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, p. 29.

tale' [questa cosa singolare, questa identità numerica, nella nostra lettura del *Timeo*].
 b) Perché questa motilità è la condizione della simbolicità che rispetto alla motilità è eterogenea ma indispensabile. Così, quello che resta da fare è cercare di differenziare, sempre con un 'ragionamento bastardo' la specificità dei concatenamenti di questa mobilità, senza farne un recipiente delle singolarità che intervengono né un essere sempre posto in se stesso né una proiezione dell'Uno»²⁵.

7. La «chôra» semiotica e il grembo dell'intimità amante

Valorizzando questo affondo platonico a favore della decifrazione dell'opera linguistica che presiede alla formazione della *Commedia*, potremmo dire così: assumendo e rielaborando la ricca tradizione che veniva da Aristotele e da Platone attraverso la mediazione cristiana Dante si mostra convinto che la rivelazione di Dio può contare su un'antropologia connotata dall'identità corporea dell'uomo. Il corpo dell'uomo, con i suoi qualificanti registri sensibili-affettivi, è ordinato alla comunione con Dio e alla vita eterna. Questo ordinamento originario comporta che le qualità affettivo-cognitive dell'uomo siano ontologicamente capaci di Dio e della verità che questi rivela. Tale *capacitas* diviene effettiva nel corso di un processo che non solo deve riguadagnare l'uomo nella condizione originaria precedente al peccato, ma deve poter corrispondere all'adesione della libertà umana, finalmente ricostituita nella sua integrità originaria, alla libera rivelazione amante di Dio. Questa corrispondenza trasfigura progressivamente i sensi dell'uomo, i suoi connotati psichici e affettivi, conformando progressivamente l'uomo al Figlio di Dio.

La struttura metaforica della conoscenza è carattere proprio dell'umano che ha in Dio stesso il proprio artefice. Non è dunque mero surrogato di facoltà più appropriate e accidentalmente inagibili. La metafora è invenzione divina e lo è anche la facoltà linguistica dell'uomo²⁶ che da lì si sviluppa, così come lo è l'identità linguistica dell'uomo. In quanto tale la metafora riguarda le dimensioni più ordinarie in cui l'umano si realizza e le altezze somme del compimento di tale realizzazione.

Se la lingua autorizzata da Dio per realizzare la visione della verità e poi per testimoniare attinge alla metafora, questa lingua si radica lì dove il linguaggio dell'uomo si costituisce, si genera, generando l'umano stesso nella sua identità linguistica e quindi nella sua consapevolezza espressiva. La *chôra* semiotica individua efficacemente il nocciolo dell'umano che è

²⁵ *Ibidem*, p. 30, n.16.

²⁶ Cfr. *Pd* XXVI,130-132.

anche nocciolo linguistico. Con Dante dobbiamo riconoscere che in questa *chôra* è custodito un connotato qualificante della somiglianza dell'uomo con Dio che lo abilita a fare della lingua, nella sua creatività metaforica, una realizzazione di questa somiglianza; ma soprattutto dobbiamo riconoscere che essa costituisce la lingua immaginifico-poetica quale arte creativa propriamente teologica del tutto dipendente-corrispondente all'opera creatrice di Dio. La corrispondenza autenticamente umana al Creatore si realizza in una lingua creatrice in cui è possibile riconoscere non solo le qualità fantastiche della creazione, ma lo strumento adeguato alla corrispondenza amante che è teologicamente creatrice *en arké*.

Ne emerge il profilo altissimo dell'opera di dedicazione linguistica di Dante. Attingere alla fecondità creativa della metafora significa attingere a un grembo del tutto simile al grembo creatore di Dio in cui la fede riconosce la gestazione del cosmo qualificato antropologicamente. L'opera linguistica è dunque opera di conformazione di sé coerente con la propria identità ontologico-antropologica custodita dalla *chôra* semiotica, ma conseguente alla personalissima esperienza della rivelazione redentrice di Dio che culmina con la manifestazione della sua verità nella verità del Figlio-Verbo. L'immaginario che lì si configura riguarda l'identità del pellegrino Dante e, per quanto è custodito dalla memoria, fonda e autorizza la creazione di un immaginario testimoniale ad esso coerente, ma ulteriore e specifico, in quanto risponde alla destinazione al lettore e alla specificità della vocazione del poeta scrittore.

Platone ha ragione: la *chôra* è esigenza imprescindibile del linguaggio, Kristeva non sbaglia: la *chôra* è esigenza imprescindibile dell'individuazione del soggetto; per quel grembo di significazione che genera immagini, metafore, l'uomo è uomo in uno con il suo linguaggio. È perché la parola non è segno semplicemente referenziale, ma dice l'ebbrezza corporea del seno della madre, del vigore affidabile del padre, della risonanza del mondo, che il linguaggio ha possibilità di evolversi, creando sempre nuovi scenari, generando affetti inattesi e configurando inediti profili esistenziali. È per questa sua natura originaria che si creano nessi sintattici che vanno al di là del segnale indicativo e che individuano un senso debitore dei sensi. È ancora per questo che il senso linguistico aspira ad essere senso della verità, mentre chiede credito come verità dei sensi. È per la *chôra* che ogni uomo è il proprio mondo immaginario che si abbarbica a un reale oggettivamente indecifrabile facendone l'unico mondo reale della sua esistenza²⁷.

²⁷ Cfr. Platone, *Timeo*, 52c.

Intuizione cristiana suprema, però, è che lì Dio raggiunge l'uomo quando decide di interpellarlo, perché lì è propriamente l'uomo e lì solo può essere raggiunto da una qualunque interpellazione. Lo raggiunge innanzitutto come il Dio del sacro e poi, proprio in virtù della corrispondenza che ottiene, corrispondenza linguistica incessantemente tessuta nel gioco dell'immaginario, lì opera la sua trasfigurazione in forza delle risorse di una parola che non può non essere anche parola del suo interlocutore pur essendo esattamente parola di Dio. Parola d'uomo appropriata e rfigurata nel grembo sempre fecondo della genesi del linguaggio e della genesi dell'uomo. Così la grazia di Dio che si rivela all'uomo può condurlo fino all'ultimo *limen*, dove la *virtus imaginativa* si arresta e l'esperienza del compimento è perfettamente corrispondente a quella originaria: l'esperienza di ciò che compie l'identità dell'uomo nell'intimità del grembo di Dio rivela infallibilmente la verità del grembo originario, della *chôra* semiotica.