

celebrato momenti importanti per la vita umanistica dell'Università. Eco è stato presente nelle manifestazioni del Centro di Antropologia e mondo antico, del Centro di Studi sul simbolo, del Centro di Semiotica del testo, del Centro Interuniversitario di Semiotica con sede a Castiglioncello. Eco è stato protagonista di una "lettura magistrale" per l'inaugurazione dell'Anno Accademico 1993/94. Si è mosso, inoltre, perché si riunisse a Siena nel 1994 (invitata dalla nostra Università e dal Comune) l'Académie Universelle des Cultures, di cui è membro, per la prima e unica volta fuori di Parigi. Ha molto sostenuto il nostro Ateneo nel lancio e nell'inaugurazione di Scienze della comunicazione. Ha coinvolto imprese e imprenditori nella creazione del nostro Laboratorio Multimediale, che non a caso inaugurò con Carlo De Benedetti, Luigi Berlinguer e l'allora ministro della Pubblica Istruzione Sandro Fontana. E recentemente si è impegnato nel far sì che anche nel nostro Ateneo nascesse una Scuola Superiore e Centro di Eccellenza in Discipline Umanistiche, di cui esistono attualmente in Italia soltanto altri tre analoghi (Bologna, Firenze, Napoli). In altre parole, il titolo di Dottore in Scienze della comunicazione presso l'Ateneo senese costituisce anche la doverosa gratifica a Umberto Eco per la vicinanza ampiamente testimoniata in lunghi anni di frequentazione di questa Università".

Il Preside plaude all'iniziativa tesa a valorizzare la celebrazione del decennale della costituzione del corso di laurea in Scienze della comunicazione.

Il Consiglio all'unanimità approva la proposta di conferire la laurea honoris causa in Scienze della comunicazione al professore Umberto Eco.

Letto ed approvato seduta stante.

Umberto Eco Averroè e la metafora

1. Aspetti conoscitivi della metafora in Aristotele.

Aristotele è stato il primo a cercare di definire tecnicamente la metafora, sia nella *Poetica* sia nella *Retorica*, ma quelle sue definizioni inaugurali fanno qualche cosa di più: mostrano come essa non sia puro ornato bensì una forma di conoscenza. Il suggerimento principale della *Poetica* è da individuare in 1459a8, dove si dice che la metafora è il migliore di tutti i tropi perché capire metafore vuole dire "sapere scorgere il simile" o "il concetto affine". Il verbo usato è *theoreîn*, che vale per scorgere, investigare, paragonare, giudicare. Si tratta pertanto e chiaramente di un *verbum cognoscendi*. Aristotele fornisce esempi di metafore banali, come quella da genere a specie ("qui sta la mia nave") o da genere a specie ("Odisseo ha fatto diecimila buone imprese"), ma già elenca metafore poeticamente più interessanti quando parla della metafora da specie a specie ("attingendo la sua vita con la lama"). Quanto alle metafore per analogia sembra che elenchi espressioni già abbastanza codificate come "lo scudo di Dioniso" e "il boccale di Marte", o la sera come vecchiaia del giorno. Ma individua certamente una bella e originale espressione poetica in "seminando la divina fiamma" detto del sole, forse da Pindaro, e parimenti apprezza un quasi enigma come "vidi un uomo che ad un uomo con il fuoco il bronzo incollava", detto della ventosa. Sono casi in cui la trovata poetica impone una investigazione sulla similitudine, suggerita, ma non così evidente.

I passi rilevanti della *Retorica* sono molti di più. È gradevole ciò che suscita ammirazione (*to thaumastón*); la metafora si manifesta (*phainesthai*) quando

si esamina (*skopeîn*) una possibile convenienza o analogia; il talento della metafora non lo si prende a prestito da altri, e pertanto essa è materia non di mera imitazione ma di invenzione. Gli esempi di analogia che vengono provvisti non sono affatto banali, come il famoso esempio (1405a) per cui i pirati vengono detti "provveditori" o "fornitori". Qui si scopre che sia il ladrone che il commerciante hanno una proprietà comune, perché entrambi, direi, operano il passaggio di merci da una fonte al consumatore. L'identificazione della proprietà comune è arditata, perché si narcotizzano altre proprietà discordanti, come l'opposizione tra modo pacifico e violento, e dunque l'acutezza è ingegnosa e desta sorpresa, stimolando a riconsiderare il ruolo del pirata nell'economia mediterranea. Che poi la metafora voglia essere, come pare, anche ironica, serve solo ad accrescerne l'inaspettatezza, a stimolare una maggiore tensione interpretativa.

Occorre trarre le metafore dalle cose non evidenti, come in filosofia lo spirito sagace conosce, trova, vede (*theoreîn*) somiglianze tra cose distanti (1412a 12). D'altra parte si dice in 1405b che le metafore implicano degli enigmi. Quando, a proposito degli *asteia* (1410b) si dice che il poeta chiama la vecchiaia *kalâmen*, stoppia, si specifica che tale metafora ci produce una conoscenza (*gnôsin*) attraverso il genere comune, in quanto entrambi appartengono al genere delle cose sfiorite. Entimemi eleganti sono quelli che ci fanno apprendere in modo nuovo e veloce e in questo come in altri casi il *verbum cognoscendî* usato è *mantânêin*, apprendere. Sono belli gli entimemi che si comprendono a mano a mano che vengono detti e che non erano già noti prima, oppure quelli la cui comprensione segue solo alla fine. In questi casi si dice che *gnôsis gînetai*. Ed è ripudiata la metafora ovvia, che non colpisce affatto. Quando la metafora ci fa vedere le cose all'opposto di quanto si credeva, diventa evidente che si è imparato, e sembra che la nostra mente dica "Così era, e mi sbagliavo".

Nel fare questo, e siamo al punto veramente fondamentale, le metafore "mettono la cosa sotto gli occhi" (*tô poieîn tò prâgma prò ommâton*). Questo

"mettere sotto gli occhi" torna varie altre volte nel testo e Aristotele sembra insistervi con convinzione: la metafora non è solo un trasferimento, ma è un trasferimento che è una evidenza immediata - ma evidentemente non consueta, inattesa - grazie alla quale si vedono le cose mentre agiscono (1410b 34), le cose in atto, *energounta*.

Quanto ai numerosissimi esempi provvisti nel testo specie quelli che riguardano le similitudini (in 1406b), è certo difficile dire se suonassero ardite alle orecchie dei contemporanei di Aristotele, ma sembrano costituire tutti esempi di arguzie inattese. Del pari si dica del brano sugli *asteia* (1411b22). Tutti gli esempi sono provocatori, e tanto poco erano usati prima, che si nomina il loro autore. Chiamare le triremi come mulini variopinti e le taverne banchetti attici è un bel modo di far vedere qualcosa in modo inusitato. E così dicasi per l'esempio omerico della pietra che rotola svergognata per la pianura.

Questo aspetto conoscitivo della metafora è ripreso con molta energia nella trattatistica barocca, e si veda anzitutto *Il cannocchiale aristotelico* del Tesaurus, che ad Aristotele si rifà sin dal titolo. Quanto ai nostri tempi, il tema riemerge continuamente, anche quando l'influenza aristotelica non è diretta, specie quando si accomuna il procedimento metaforico a quei procedimenti analogici che presiedono alla costituzione di modelli nelle scienze, come accade in Black e in Hesse.

La domanda che vorrei pormi è se questa eredità aristotelica ha avuto un peso nel pensiero medievale. Il medioevo è, quasi per definizione, aristotelico, ma se di Aristotele ha conosciuto via via tutte le opere maggiori, dalla *logica vetus* alla *logica nova*, ha ricevuto i due testi di poetica e retorica molto tardi, e in modo - come vedremo - fortunoso e discutibile.

Che la letteratura medievale inventi splendide metafore, è indubbio. Che i vari grammatici, autori di arti poetiche e filosofi conoscano e definiscano la metafora come tropo, è altrettanto fuori di discussione. Ma ha avuto il medioevo una nozione della metafora come strumento di conoscenza. E se no, perché?

2. L'Aristotele Latino.

La prima e più radicale osservazione da fare sull'Aristoteles Latinus è che sia la *Poetica* che la *Retorica* sono apparse molto tardi nella cultura medievale.

Boezio nel VI secolo aveva tradotto tutto l'*Organon*, ma solo una parte ha circolato per secoli, quella detta *Logica Vetustissima*: le *Categorie*, il *De interpretatione*¹, gli *Analitici Primi*², i *Topici*, gli *Elenchi Sofistici*³. Solo tra XII e XIII secolo entrano in circolazione testi fondamentali come gli *Analitici posteriori*: essi erano già stati tradotti da Boezio, ma la versione era andata perduta ed essi erano rimasti praticamente ignoti⁴. Col XII secolo entrano anche i *Libri Naturales*: la *Fisica*, il *De caelo et Mundo*, il *De generatione*, i *Meteorologica*, il *De anima*, i *Parva Naturalia* sono dapprima tradotti dall'arabo poi dal greco. Anche la *Metafisica* appare dapprima parzialmente in una *translatio vetustissima* di Giacomo Veneto e un'altra vasta porzione ne appare anche – dal greco – sempre nel XII secolo. San Tommaso avrà una versione completa solo da Guglielmo di Moerbeke. Al secolo XII risalgono anche versioni parziali dal greco dei *Libri Morales*. Alla metà del XIII secolo Roberto Grossatesta traduce la *Nicomachea*, poi riveduta da Guglielmo di Moerbeke, e solo dello stesso secolo è una versione completa della *Politica*. Parimenti è nel XIII che Michele Scotto traduce dall'arabo i libri sugli animali e un poco dopo li traduce Guglielmo di Moerbeke dal greco. Un traduzione del *De motu animalium* di altro autore era nota a Alberto Magno.

Guglielmo di Moerbeke traduce la *Poetica* nel 1278 - e quindi, tanto per capirci, dopo la morte di Tommaso d'Aquino⁵ - e il *Commento Medio* di Averroè - del 1175 - appare sempre a opera di Ermanno il Tedesco nel 1256.

Sempre nel 1256 Ermanno il Tedesco fa una traduzione della *Retorica* dall'arabo. Segue, in periodo posteriore, una *translatio vetus* dal greco, dovuta probabilmente a Bartolomeo da Messina. Finalmente verso il 1269 o 1270 appare una traduzione dal greco fatta da Guglielmo di Moerbeke.

Tutto questo ci lascia capire che *Retorica* e *Poetica*, se pure appaiono in lati-

no, vi appaiono tardi (e mentre sta già sorgendo una *logica modernorum* che di Aristotele è più interessata all'*Organon* che ad altre opere). San Tommaso è il tipico esempio di pensatore che non è stato influenzato da alcuna suggestione aristotelica in merito, prova ne sia la sua teoria di una metafora che *non supergreditur modum litteralem* (vedi 3.3).

Che cosa sarebbe accaduto se le traduzioni latine della *Poetica* (Moerbeke) e della *Retorica* (*Translatio Vetus* e Moerbeke) fossero circolate un secolo o due prima? Queste domande potrebbero essere altrettanto inutili, storiograficamente parlando, di qualsiasi altro condizionale controfattuale, ma ci induce a vedere se nella tradizione araba vi fosse una concezione più ardita della metafora, e se le prime traduzioni latine avessero reso giustizia alle espressioni con cui Aristotele sottolineava la funzione conoscitiva della metafora.

2.1. *Poetica*: il commento di Averroè e la traduzione di Ermanno.

Averroè non conosce il greco e a mala pena conosce il siriano, e legge Aristotele in una traduzione araba del X secolo che proviene a sua volta da una versione siriana. Sia lui che le sue fonti fanno fatica a rendere i vari aspetti della poesia e della drammaturgia greca a cui Aristotele si rifà, e tentano pertanto gli adattare gli esempi alla tradizione letteraria araba. Immaginatoci allora che cosa il lettore latino poteva capire di Aristotele, dalla traduzione che Ermanno il Tedesco fa di un testo arabo il quale a sua volta cerca di capire una traduzione siriana da un testo greco ignoto.

Ermanno si era inoltre deciso a tradurre il solo commento di Averroè perché, dal testo arabo, non riusciva a dare un senso compiuto all'opera aristotelica, come dice nel Proemio: *tantam inveni difficultatem propter disconvenientiam modi metrificandi in greco cum modo metrificandi in arabico, et propter vocabulorum obscuritatem, et plures alias causas, quod non sum confisus me posse sane et integre illius operis translationis studiis tradere latinorum.*

Oggi disponiamo di traduzioni del testo arabo di Averroè (mi baso su

Butterworth 1980) e francamente non si può dire che Ermanno avesse frainteso i punti fondamentali. Certamente contribuisce alla confusione perché tenta di tradurre gli esempi poetici arabi, e talora li sostituisce con esempi latini presi dalla tradizione retorica (per esempio quando Averroè propone come esempio di metafora un bel verso arabo, "i cavalli della giovinezza e le loro bardature sono state tolte", per dire che nella vecchiaia vengono a mancare la guerra e l'amore, attività della giovinezza, Ermanno sostituisce con gli usuratissimi *pratum ridet* e *litus aratur*). Certamente s'ingarbuglia sulla terminologia. Traduce quello che doveva essere il termine per la metonimia con *translatio* e quello per la metafora con *transumptio*, ma quando Averroè pone entrambi come specie del genere "sostituzione" usa il termine *concombium*. Peggio gli accade quando Averroè per peripezia e riconoscimento usa termini equivalenti a "rovesciamento" e "scoperta"; Ermanno non trova di meglio che tradurre *circulatio* e *directio*, non contribuendo certo a rendere perspicui i due concetti. Infine Ermanno, quando Averroè dice che i discorsi poetici sono imitativi, traduce *imaginativi*, con risultati abbastanza disastrosi per la comprensione del testo.

Ma quando Butterworth (1980) dice che sul Commento Medio gravano ingiuste condanne e che esso vale più di quanto si sia sinora ritenuto, forse afferma qualcosa di vero per quanto riguarda la comprensione di Averroè, ma è troppo indulgente per quanto riguarda una giusta comprensione di Aristotele.

Molti ricorderanno quella novella di Borges, intitolata "La ricerca di Averroè" (*L'Aleph*) in cui lo scrittore argentino immagina Abulgualid Mohammed Ibn-Ahmed Ibn-Mohammed Ibn-Rusd mentre cerca di commentare la *Poetica* aristotelica. Ciò che lo affanna è che egli non conosce il significato delle parole tragedia e commedia, già trovate nove anni prima nel leggere la *Retorica*. Ed è ovvio, perché si trattava di forme artistiche ignote alla tradizione araba. Il sapore della novella borgesiana è data dal fatto che, mentre Averroè si tormenta sul significato di quei termini oscuri, sotto le sue fine-

stre dei fanciulli giocano a impersonare un muezzin, un minareto e i fedeli, e dunque fanno teatro, ma né essi né Averroè lo sanno. Più tardi qualcuno racconta al filosofo di una strana cerimonia vista in Cina, e dalla descrizione il lettore comprende (ma non i personaggi della novella) che si trattava di una azione teatrale. Alla fine di questa vera e propria commedia degli equivoci, Averroè riprende a meditare su Aristotele e conclude che "Aristù chiama tragedia i panegirici e commedia le satire e gli anatemi. Mirabili tragedie e commedie abbondano nelle pagine del Corano e nelle iscrizioni del santuario".

I lettori sono portati ad attribuire questa situazione paradossale alla fantasia di Borges, ma ciò che egli racconta è esattamente quello che era accaduto a Averroè⁶. Tutto quello che Aristotele riferisce alla tragedia, nel Commento Medio viene riferito alla poesia, e a quella forma poetica che è la *vituperatio* o la *laudatio*. Questa poesia epidittica si avvale di rappresentazioni (e Averroè ricorda come agli uomini piaccia l'imitazione delle cose, non solo attraverso le parole ma altresì attraverso le immagini, il canto e la danza), ma sono rappresentazioni verbali. Tali rappresentazioni intendono *instigare ad azioni virtuose*, e perciò il loro intento è moralizzante. Il *prâgma* aristotelico diventa così una impresa virtuosa e volontaria (Ermanno: *operatio* virtuosa, *que habet potentiam universalem in rebus virtuosis, non potentiam particularem in unaquaque rerum virtuosarum*). Averroè comprende che la poesia tende all'universale, e che il suo fine è suscitare pietà e timore per colpire gli animi. Ma anche questi procedimenti mirano a rendere persuasivi alcuni valori morali, e questa idea moralizzante della poesia impedisce ad Averroè di capire la concezione di Aristotele della fondamentale funzione catartica (non didascalica) dell'azione tragica.

Più "borgesiana" è la situazione quando Averroè deve commentare *Poetica* 1450 a sgg, dove Aristotele elenca tra le componenti della tragedia. Per Aristotele esse sono, come è noto, *mûthos*, *êthe*, *léxis*, *diánoia*, *ôpsis* e *melo-poia*. Averroè intende il primo termine come "affermazione mitica" (Ermanno traduce *sermo fabularis*), il secondo come "carattere" (Ermanno traduce *consuetudines*), il terzo come "metro" (Ermanno: *metrum seu pondus*), il quarto

come "credenze" (Ermanno: *credulitas*) e cioè come "abilità di rappresentare ciò che esiste e ciò che non esiste in tal modo o tal altro" (*potentia representandi rem sic esse aut sic non esse*). La sesta componente viene rettamente intesa come "melodia" (*tonus*), ma evidentemente Averroè pensa a una melodia poetica, non alla presenza di musicisti in scena. Il dramma avviene con la quinta componente, *ópsis*. Averroè non può pensare che vi sia rappresentazione spettacolare di azioni, e traducendo *nazar* pensa a qualcosa che "spiega la correttezza delle credenze", vale a dire un tipo di argomentazione che dimostra la bontà delle credenze rappresentate (sempre a fini morali). Ed Ermanno non può che adeguarsi e traduce *consideratio, scilicet argumentatio seu probatio rectitudinis credulitatis aut operationis non per sermonem persuasivum (hoc enim non pertinet huic arti neque est conveniens ei) sed per sermonem representativum*.

Così fraintendendo lo spettacolo, Averroè dice a questo punto (Butterwoth 1980: 79) che "eulogy does not use the art of dissimulation and delivery the way rhetoric does". Il testo arabo deve essere stato più esplicito se Ermanno può tradurre *non utitur carmen laudativum arte gesticulationis neque vultu acceptione sicut utitur hiis rhetorica*. Pertanto escludendo l'arte della gesticolazione elimina l'unico aspetto veramente teatrale della tragedia. D'altra parte Averroè era stato tratto in inganno da 1450b18 sgg dove Aristotele dice che lo spettacolo, pur essendo allettante, non è peculiare all'arte poetica, in quanto la tragedia funziona anche senza esecuzione e senza attori. Così la concessione aristotelica (la tragedia può anche essere letta) si trasforma nell'annullamento della *ópsis*.

Infine si ha equivoco totale a proposito di 1451a37, dove Aristotele oppone la poesia alla storia, nel senso che la poesia narra fatti possibili, vuoi verosimili, vuoi necessari, ma sempre generali, mentre lo storico espone eventi reali ma particolari. Qui Averroè fraintende radicalmente e dice che il poeta parla di cose esistenti e possibili, e sovente parla di cose universali (Ermanno: *poete vere ponunt nomina rebus existentibus, et fortassis loquuntur in universalibus*) mentre "coloro che raccontano parabole" (e cioè l'*istorikòs* aristotelico, che in

Ermanno diventa semplicemente un *fictor*, vale a dire un raccontatore di favole) fingono cose false, inventano individui inesistenti e trovano per essi dei nomi (Ermanno: *Fictor... fingit individua quae penitus non habent existentiam in re, et ponitur eis nomina*).

Averroè sembra sensibile alla tematica della metafora, perché ne parla subito all'inizio del suo commento, quando Aristotele invece non ne dice nulla e si limita a parlare dell'imitazione. Per Averroè i componimenti poetici sono imitativi quando paragonano una cosa a un'altra, e fa gli esempi di casi in cui si descrive qualcosa "come se" fosse un'altra. Ermanno, per queste "particole di comparazione" parlerà di *sinkategoremata similitudinis*.

Per la metafora Averroè parla subito di analogia, e cioè di relazione a quattro termini. Proprio in questo contesto fa una affermazione comune alla filosofia araba, e che avrà notevole influenza su quella latina, e cioè che *la poetica appartiene all'arte logica*.

In un altro contesto in cui Aristotele non ne parla, Averroè, parlando di queste cose percettibili ai sensi rese attraverso altre cose percettibili ai sensi sembra accennare a metafore, dato che parla della conoscenza prodotta da nomi di costellazioni come il Cancro (nel senso di granchio). Pare dire che questi accostamenti generano incertezza (o almeno che sono introdotti da espressioni di incertezza) e quindi una sorta di sforzo conoscitivo, mentre sono meno interessanti i paragoni che non generano incertezza. Traduce Ermanno: *ut fiat representatio rerum sensibilium per res sensibiles quarum natura sit ut quasi in dubio ponant aspectorem, et estimare faciant eum presentes esse res ipsas*. Qui si sarebbe vicini a una nozione conoscitiva dei tropi. Ma poco prima Averroè ha detto che queste pitture imitative devono attenersi a formule comunemente impiegate, ovviamente per non generare difficoltà. Il dubbio si scioglie quando si comprende che si sta commentando 1454b19 sgg, dove si analizzano i metodi per rendere interessante il riconoscimento o agnizione, e che quindi l'incertezza è dovuta alla riconoscibilità di segni caratteristici (Aristotele sta parlando di cicatrici, monili, eccetera). Forse Averroè, non pen-

sando al colpo di scena teatrale, tratta la materia con qualche esitazione (altrimenti non avrebbe introdotto l'esempio del Cancro) e con pari confusa esitazione lo segue Ermanno.

Di metafora pare anche si parli a proposito di 1455a4-6. Aristotele sta trattando dell'agnizione per sillogismo, come quando nelle *Coefore* Elettra argomenta che è arrivato uno uguale a lei, ma nessuno può essere uguale a lei se non Oreste. Averroè intende che in questo caso si parli di un individuo che è simile a un altro, per somiglianza di costituzione o temperamento. Ermanno è trascinato da questo discorso sulla similarità a parlare di *metaphorica assimilatio*, il che è evidentemente un fraintendimento.

Alla metafora si arriva invece a proposito di 1457a31 sgg. La parola, come dice Aristotele, può essere o comune, o barbarismo, o metafora, o ornamento (più altre forme meno interessanti dal nostro punto di vista). Averroè si adegua a quella distinzione, e così Ermanno che parla per la metafora di nome *primarium*, *intromissum aliunde*, *transumptum*, o *facticium*. Parimenti viene seguita la distinzione aristotelica tra metafore da genere a specie e viceversa, da specie a specie, o per analogia, e viene mantenuto persino l'esempio della vecchiaia come sera della vita.

Però Averroè (e il suo traduttore) si attengono al dettato aristotelico: è certamente utile usare parole inconsuete se si vuole colpire l'immaginazione del lettore, ma non bisogna esagerare per non cadere nell'enigma. Quanto al passo di 1459a8, in cui Aristotele introduce la conoscenza del concetto affine (con il verbo *theoreîn*), Averroè sembra non cogliere il suggerimento e si limita a dire che "quando la similarità della sostituzione è molto forte, essa rende l'imitazione e la comprensione più eccellente", ed Ermanno traduce *quando enim commutatio vehementis fuerit assimilationis, inducet bonitatem imaginationis et comprehensionis complectiorem rei representatae simul*. Il tutto è certamente più debole di quanto non sia nel testo aristotelico.

Nel complesso è difficile dire quanto il commento averroistico potesse colpire l'immaginazione dei latini, perché essi avevano a che fare con metafore

tratte dalla poesia araba e malamente rese da Ermanno. Certamente esse dovevano suonare inopinate alle orecchie del lettore latino, e dunque avrebbero potuto suggerire un invito all'arditezza. Che dire dell'effetto che poteva produrre la metafora di Arragici (?) *Iam sol inclinatur et nondum perfecisti, et subdivisus in horizonte est quasi oculos strabi vel lusci?* O di quella di Abitaybi, *Non est denigratus oculos antimonii pulvere, ut nigros habens oculos a natura?*

Si vedano infatti i pochi commenti medievali dedicati al testo averroistico, almeno prima dell'uso che ne farà Egidio Romano. Questi testi sono riportati da Dahan (1980, pp. 193-239) e sono delle Glosse sulla *Translatio Hermanni*, una *Quaestio in Poetiam* e l'*Expositio supra Poetiam* di Bartolomeo da Bruges. Si tratta di riassunti abbastanza pedestri del testo averroistico, che non aggiungono nulla che possa servire sia alla comprensione di Aristotele che a quella di Averroè. Al massimo nelle prime glosse, là dove Ermanno parla di *translatio* e *transumptio* come due specie di *concombium*, si introducono due esempi, forse presi dal *De consolatione* boeziano, vale a dire *sicut enim se habet liberalis ad pecuniam, sic mare ad aquas* e *sicut mare arenis siccis aquas ministrat, sic liberalis egentibus pecuniam*, che sembrano entrambi casi di *transumptio*.

2.3. Poetica: la traduzione di Guglielmo di Moerbeke.

Rispetto al commento di Averroè/Ermanno, la traduzione di Moerbeke appare molto più fedele ad Aristotele, anche se talora appare imbarazzato nel tradurre gli esempi. Quando in 1457b32 Aristotele dice che lo scudo potrebbe essere chiamato "coppa senza vino", Moerbeke non capisce *áoionon* e traduce *puta si scutum dicat 'fyalam' non Martis sed vini*. Di fronte all'indovinello della ventosa pare dare forfait e traduce *virilem rubicundum ut est ignitum super virum adherentem*. Ma traduce bene *seminans deo conditam flammam* e altre citazioni.

I termini tecnici sono tradotti in modo corretto, e si parla di *tragodia* e di *komodia*. Ma non dimentichiamo come questi termini potessero apparire

oscuri a un medievale: secondo Guglielmo di Saint Thierry (*Comment. in Cant.*, PL 180) la commedia è una storia che, malgrado contenga passaggi elegiaci che parlano dei dolori degli amanti, si risolve in lieto fine; Onorio di Autun (*De animae esilio et patria*, PL 172) dice che tragedie sono poemi che trattano della guerra, come quello di Lucano, mentre le commedie cantano le nozze, come le opere di Terenzio. Ugo di San Vittore (*Didascalicon* II, 27) dice che l'arte dello spettacolo prende il nome di arte teatrale dalla parola teatro, luogo dove i popoli antichi si radunavano per i divertimenti, e nel teatro venivano recitate ad alta voce vicende drammatiche, con letture di poemi oppure con rappresentazioni di attori e maschere. Nella *Poetria* di Giovanni di Garlandia troviamo una classificazione dei generi letterari dove la tragedia è definita *carmen quod incipit a gaudio et terminat in luctu*, mentre la commedia è *carmen jocosum incipiens a tristitia et terminans in gaudium* (cfr. De Bruyne II, iii, 3). Uno dei non molti testi in cui pare che si profili una idea della tragedia classica (ma per sentito dire) è l'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme (2, 5) dove tra le arti si cita la tragedia *inter ceteras clamitans boatu*, la quale (citando Orazio, *Poet.* 97) *projicit ampullas et sexquipedalia verba e*, prosegue Matteo, *pedibus innitens coturnatis, rigida superficie, minaci supercilio, assuetae ferocitatis multifariam intonat conjecturam*. Il Medioevo aveva presenti o i ludi dei giullari e *histriones*, o il mistero sacro, e la nozione greca di tragedia gli era estranea. La *Commedia* di Dante è tale non perché sia opera teatrale ma perché ha un finale lietissimo.

In ogni caso Moerbeke, a differenza di Averroè, aveva un'idea di che cosa fosse un'azione teatrale. Pertanto la mimesi viene resa con *imitatio*, pietà e terrore con *miser cordia* e *timor*, *pathos* con *passio*, le sei parti della tragedia diventano *fabula*, *mores*, *locutio*, *ratiocinatio*, *visus* e *melodie*, si capisce che la *opsis* riguarda l'azione mimica dello *ypocrita* e cioè dell'istrione; si parla di *peripetie* e *anagnorisees* (*idest recognitiones*), è chiara la distinzione tra il poeta e lo storico. Si rendono con fedeltà le opposizioni tra stile chiaro e pedestre, anche se poi si traduce *glotta* con *lingua*, rendendo forse poco perspicua la natura del

barbarismo. Moerbeke traduce in modo accettabile 1457b1 e sgg., dove si definisce la metafora.

Nel cruciale 1460a1-2, dove Aristotele dice che "usare bene la metafora significa percepire con la mente il concetto affine" ed usa a tale scopo *theorein*, Moerbeke traduce *nam bene metaforizare est simile considerare*. Forse il verbo *considerare* ha una valenza meno forte di quello greco ma rinvia in ogni caso all'universo della conoscenza.

In conclusione, il lettore latino avrebbe potuto avere una buona idea del testo aristotelico, senza che tuttavia nulla sottolineasse con particolare energia i suggerimenti in senso cognitivo.

2.3. Retorica: la traduzione di Ermanno il Tedesco

Per lungo tempo hanno circolato notizie imprecise sulla *Retorica* di Ermanno il Tedesco. Il titolo, *Averroes in Rhetoricam* aveva indotto alcuni a pensare che si trattasse della traduzione del Commento Medio averroistico. Poi, anche a causa di altri manoscritti che recavano una *Didascalia in Rhetoricam Aristotelis ex glossa Alfarabi* (là dove il commentario aristotelico di Alfarabi era già all'origine incompleto), si riteneva che il testo di Ermanno utilizzasse solo testi arabi. Solo recentemente (Bogges 1971) si è appurato che Ermanno dall'arabo aveva tradotto il testo aristotelico, inserendo brani del commento di Averroè e del *Shifa* di Avicenna quando i manoscritti di cui disponeva erano manchevoli (ma sempre rendendo esplicita l'inserzione). Nella traduzione delle glosse di Alfarabi, Ermanno dice esplicitamente che *nuper transtuli ex arabico eloquio in latinum* la retorica aristotelica, e nel prologo alla traduzione della *Retorica* dice che *opus presentis translationis rhetorice Aristotelis et ejus poetrie ex arabico eloquio in latinum... inceperam...* Vedremo dopo quali problemi ponesse al lettore latino questa traduzione difficoltosissima, della cui insufficienza era cosciente lo stesso traduttore. Inoltre ne conosciamo solo tre manoscritti, così da supporre che abbia circolato pochissimo.

Un esempio dell'imbarazzo del traduttore è dato dagli *asteia*. Alla fine del capitolo 10 Ermanno decide di saltare parti del testo aristotelico che non riesce a tradurre e commenta: *Plura talia exempla ad idem facientia, quia greca sapiebant sententiam non multum usitatam latinis, dimissa sunt, et subsequitur quasi conclusio auctoris*. In un manoscritto (Toledo, cfr. Marmo 1992: 32⁸) al capitolo 11 si dice: *Ideoque pulchre dicit Astisius in suis transsumptionibus quasi ante oculos statuende ea que transumendo loquitur*. Il che lascia pensare che l'originale arabo avesse inteso *asteia* come nome proprio.

2.4. Translatio Vetus (V) e Translatio Guillelmi (G) della Retorica

In riferimento ai punti chiave del testo aristotelico elencati in 1, esamineremo ora le soluzioni fornite da V e da G.

1404b12. Che dolce sia ciò che è "straniero" e *thaumastón* appare abbastanza chiaro sia in V (*mirabiles enim absentium, delectabile autem mirabile est*) che in G (*admiratores enim advenarum sunt, delectabile autem quod mirabile est*).

1405a9. V dice che *manifestum et delectabile et externum habet maxime metaphora, et assumere non est ipsam ab alio*. G traduce *evidentiam et delectationem et extraneitatem habet maxime metaphora, et accipere ipsam non est ab alio*. Entrambi lasciano capire che non si fanno buone metafore per mera imitazione di quelle già codificate.

1405a12. Verbi come *phainestai* e *skopein* sono resi in V da *videri* e *intueri* e da G come *apparire* e *intendere*. Dunque sono *verba cognoscendi*.

1405a24. V non coglie l'arguzia dei pirati come fornitori e traduce malamente *et latrones se ipsos depredatores vocant*. Invece G giustamente parla di *acquisitores*.

1405b12. Viene ben intesa l'idea che la metafora mette sotto gli occhi (*in faciendo rem coram oculis* in V e *in faciendo rem pre oculis* in G). Del pari tutte le traduzioni successive della stessa espressione sono corrette.

1406b20. I traduttori sono imbarazzati, e non senza ragione, dalla distinzione tra metafora e *eikôn*. V traduce dapprima *eikôn* con *conveniens*, rendendo oscura l'espressione *est autem et conveniens metaphora*, ma subito dopo rende lo stesso termine con *ymagines*. G traduce *assimilatio*. Ma il contesto chiarisce in entrambe le traduzioni che si tratta di una similitudine (per entrambi Achille *ut leo fremit o fremuit*).

1410b6 e sgg. Siamo alla definizione degli *asteia*. V rende il termine con *solatiosa* e G mantiene *asteia*. Specie nel secondo caso si deve pensare che il lettore medievale non capisse di che cosa si parlava (vedi in Marmo 1992 gli equivoci che ne derivano nel commento di Egidio Romano). Ci si attenderebbe che il concetto venga chiarito coi moltissimi esempi forniti da Aristotele. Sfortunatamente la traduzione di questi motti arguti non è soddisfacente. Molti esempi aristotelici vengono bellamente saltati. In V le triremi come mulini multicolori diventano *milonas curvas*, e in G *molares varios*. La pietra che rotola svergognata per la pianura diventa in V *lapis... inverecundus ad eum qui est inverecundus*, e in G *lapis... qui inverecundus ad facile verecundabilem*. Il giavellotto che si slancia impetuoso attraverso il petto in V non viene tradotto e in G appare un inopinato *gibbosa falerizantia*. In V la metafora della stoppia per la vecchiaia diventa un incomprensibile *quando enim dicit senectutem bonam, facit doctrina et cognitione propter genus*. G più propriamente traduce *quando enim dixit senectutem calamum fecit disciplinam et notitiam per genus*. In 1412a13 e sgg. la metafora di Archita sulla somiglianza tra un arbitro e un altare (entrambi rifugio di chi ha sofferto di un'ingiustizia) diventa in V *sicut Archites dixit idem esse propter hanc et altarem* (perché intende *diatétén*, arbitro, come *dià taúten*), mentre G non commette questo errore. Rimane pertanto dubbio quanta eccitazione potesse provare il lettore medievale di fronte a pseudo-arditezze così oscure, talora avvertite come scipite o insensate.

Curiosamente, per lo stesso brano, entrambi i traduttori rendono bene la parte concettuale. In V i buoni entimemi *faciunt nobis doctrinam expeditam*, e per essi si parla di *cognitio* (che è la *gnôsis* aristotelica). G dice che i buoni enti-

memi faciunt nos addiscere celeriter e che cum hoc quod dicuntur notitia fit. Del pari appare chiaro, anche se reso in modo ellittico, che la metafora deve farci vedere le cose in azione e che, come la filosofia, deve farci *inspicere* (che ben traduce *theoreîn*) una somiglianza *a propriis et non manifestis* (V), mentre G parla più debolmente, ma con chiarezza, di un'argutezza che fa *bene considerare similitudinem in multibus distantibus*. Quando V si trova di fronte (in 1412a17 al termine *epiphaneia* traduce arditamente *epypbania* (mentre G non coglie la significazione di apparizione e rivelazione e dice *in superficie*).

Bene viene reso il brano di 1412a18, dove Aristotele dice che di fronte all'arguzia ardita, il lettore stupito riconosce che non aveva visto bene le cose e si era sbagliato (anche se poi V, dopo aver tentato di tradurre l'esempio delle cicale che cantano da sottoterra, salta un breve brano sugli enigmi e rende l'idea di parole inedite con *inania*). G invece traduce il brano sugli enigmi (che sanno *nova dicere*) e rende l'idea della parola inedita (*inopinatum*) e del paradosso che ne consegue.

In conclusione, le due versioni potevano lasciare capire la posizione aristotelica ma è dubbio se i termini tecnici fossero immediatamente evidenti, e la traduzione degli esempi certo non aiutava a comprenderne meglio la definizione.

2.5. Sfortuna medievale di Poetica e Retorica

La scarsa attenzione che il Medioevo ha prestato a queste traduzioni è dovuta a vari motivi. Il primo è che sino al XII la retorica apparteneva al trivium, ma ne era esclusa la poetica. Così (osserva Dahan 1980) della poetica non si occupano Alano di Lilla nel suo *Anticlaudianus*, Onorio di Autun, Roberto Grossatesta (nel *De artibus liberalibus*), Ugo di San Vittore, Giovanni di Dacia nel *De divisione scientiae*, eccetera.

Verso il XII secolo si afferma un'altra divisione delle scienze, di origine stoica, per cui la filosofia si suddivideva in logica, etica e fisica, e a questo

punto sia poetica che retorica facevano parte della logica. L'idea è già presente in Agostino, ma si veda per una succinta definizione *Etymologiae* II, 24,3: *Philosophiae species tripartita est: una naturalis, quae graece physica appellatur...; altera moralis, quae graece ethica dicitur...; tertia rationalis, quae graece vocabulo logica appellatur*.

Sempre nel XII secolo, attraverso Gundisalvi, si afferma in occidente la classificazione araba in cui poetica e retorica sono viste come parte integrante dell'*Organon* aristotelico (vedi per esempio Avicenna, *Shifa* e il *De scientiis* di Al Farabi). Come aiuto agli studiosi di logica Ermanno infatti presenta la sua traduzione: *et gaudeant se cum hac adeptos logici negotii Aristotilis complementum*.

Pur non conoscendo la *Retorica* aristotelica, Alberto Magno fa della retorica una disciplina logica (v. per esempio *Liber de praedicabilibus* I, 4) e nel *Liber Primus Posteriorum Analyticorum* include nella logica anche la poetica (cfr. Dahan 1998)⁷.

In quanto parti della logica, poetica e retorica venivano intese come discorsi persuasivi che possono essere usati a fini politici e morali, e Gundisalvi appunto definisce la poetica come una parte della scienza civile, che è parte dell'eloquenza, e che ha lo scopo di dilettere e insegnare sia nella scienza che nei buoni costumi. Chi salda la posizione araba (retorica e poetica come parte della logica, e loro finalità morale e civile) è Ruggero Bacone (cfr. Rosier-Cachat 1998). Bacone, ispirato dalla traduzione che Gerardo di Cremona ha fatto del *De scientiis* di Alfarabi, nella *Philosophia moralis* (che costituisce la settima parte dell'*Opus Majus*), intende stabilire un metodo per convincere gli infedeli della superiorità del cristianesimo e lo individua nei discorsi retorici e poetici. Egli cerca un *sermo potens ad inclinandum mentem* e il linguaggio (afferma nell'*Opus Majus* III) vale più di ogni guerra. Se gli argomenti dialettici e dimostrativi potevano muovere l'intelletto speculativo, poetica e retorica possono smuovere l'intelletto pratico (*Opus Majus* III).

L'argomento poetico non ha nulla a che vedere col vero e col falso, e la poetica è lo studio dei modi di muovere emotivamente l'ascoltatore mediante uno

stile grandiloquente, e il massimo esempio di discorso poetico è dato dalle Sacre Scritture. Nella *Moralis philosophia* l'imitazione (*similitudo*) è vista come il modo di comparare per esempio la virtù alla luce e il peccato alle cose orribili. Sempre Bacone in *Communia Mathematica* dirà che l'argomento poetico *utilitur sermonibus pulchris et in fine decoris, ut rapiatur animus subito in amorem virtutis et felicitatis, et in odium viciū et pene perpetue que ei respondent*. Pertanto i discorsi poetici *debent esse ornati omni vetustate loquendi prosaice at astricti omni lege metri et ritmi, sicut Scriptura Sacra...* (cfr. Hackett 1997: 136).

Indipendentemente da Bacone, l'idea che poetica e retorica siano parte della logica e riguardino la scienza morale e civile si fa sempre più strada in coloro che avranno avvicinato le prime traduzioni aristoteliche. Si può dunque capire come chi discutesse di tali problemi fosse poco interessato a una semiotica dell'*elocutio*, e quindi a uno studio tecnico delle metafore, e puntasse maggiormente l'attenzione sui modi dell'argomentazione.

San Tommaso mostra di conoscere queste traduzioni (salvo evidentemente quella della *Poetica* da parte di Moerbeke) ma nel suo commento agli *Analitici Posteriori*, I, vede la logica come giudicativa (primi e secondi Analitici), sofistica (Elenchi) e inventiva (Topici, Retorica e Poetica). Quindi *poetae est inducere ad aliquod virtuosum per aliquam praecedentem representationem*.

Buridano farà accenno al fatto che la poetica, invece di dire chiaramente le cose come la retorica, a fini sempre peraltro educativi *scientiam delectabiliter obscurare nititur, per verborum transumptionem* (cfr. Dahan 19809: 186).

Ma Bacone è colui che ci indica un'altra ragione per la scarsa circolazione che hanno avuto le volgarizzazioni o traduzioni aristoteliche: esse erano mal tradotte e di difficile comprensione. Bacone dice di avere conosciuto direttamente Ermanno. Nella *Moralis philosophia* VI afferma che Ermanno *dixit michi* che non conosceva abbastanza la logica per tradurre bene la retorica e che per queste ragioni non aveva osato tradurre la *Poetica*, limitandosi a tradurre il commento di Averroè. Dunque, osservava, non possiamo sapere come Aristotele la pensasse sulla poetica e possiamo solo *olfacere ejus sententiam*,

non gustare. Vinum enim, quod de tercio vase transfusum est, virtutem non retinet in vigorem.

Bacone dice nell'*Opus Majus* I che *Moderni (...) duos libros logicae meliores negligunt, quorum unus translatus est cum Commentum Alpharabii super librum illum, et alterius expositio per Averroem facta sine textu Aristotelis est traslata*. Nell'*Opus Majus* III si ripete che *quondam autem libri Logica Aristotelis de his modis, et commentarii Avicennae, deficiuntur apud Latinos, et paucae quae translata sunt, in usu non habentur nec leguntur, ideo non est facile esprimere quod oporteat in hac parte*.

Sempre nella *Moralis philosophia* si dice che non è disponibile in latino la *Poetica*, *ideo vulgus ignorat modum componendi ipsum*, anche se i più diligenti possono *multum de hoc argomento sentire* attraverso il Commentario di Averroè, *qui habetur in lingua latina, licet non sit in usu multitudinis*.

Nell'*Opus Majus* III Bacone si lamenta delle traduzioni, condotte *cum defectu translationis et squalore*, e parla di *perversitas et horribilis difficultas, maxime in libris Aristotelis translatis, quod nullus potest eos intelligere*.

Da questi testi si deduce che Bacone non conosceva ancora la traduzione di Moerbeke, che infatti apparirà dopo, e che forse avrebbe trattato con maggiore indulgenza. Ma l'opinione di Bacone, che a detta di alcuni era molto severa verso tutti i traduttori, senza che egli vi opponesse dei propri criteri per la traduzione corretta (cfr. Lemay 1997), ci dice che, se pure circolavano, i testi averroistici erano conosciuti da pochi, e da questi pochi guardati con sospetto. In ogni caso le traduzioni erano poco disponibili in ambiente universitario, fuori dal quale peraltro Bacone lavorava. Tommaso cita della *Retorica* tradotta da Ermanno un breve passo nella *Contra Gentiles*, e più tardi nella *Summa Theologiae* I-II, 29, 6 lo riprende nella citazione di Moerbeke. Ma appunto la traduzione moerbekiana avrà più fortuna, circolerà in numerosi manoscritti, e sarà alla base del commento alla *Retorica* fatto da Egidio Romano. L'attenzione sui due testi aristotelici si risveglia se mai nel XIV secolo, dove citazioni della traduzione di Ermanno appaiono in alcuni florilegi, cfr. Bogges 1970.

3. La metafora nel Medioevo latino.

3.1. Poetiche e retorica

Le idee sulle *figurae elocutionis* pervengono al Medioevo dalla retorica classica, e massime dalle opere retoriche ciceroniane, dalla *Rhetorica ad Herennium* e da Quintiliano, oltre che da grammatici come Prisciano e Donato. Quanto, passando attraverso questi autori, le nozioni aristoteliche si trasformino è abbastanza evidente dalle divisioni della metafora proposte da Quintiliano (*Institutio* VIII,6). Se per Aristotele, nella *Poetica* (1457b), la metafora era il trasferimento del nome proprio di una cosa a un'altra, anche per Quintiliano si parla di *verbi vel sermonis a propria significatione in alia cum virtute mutatio*, così che si muti non solo la forma delle parole soltanto, *sed et sensuum et compositionis*. Ma Aristotele distingueva le metafore per trasferimento dal genere alla specie, dalla specie al genere, da specie a specie o per analogia, mentre Quintiliano, se pure parla di comparazione (come in "quest'uomo è un leone", che è similitudine abbreviata), considera però comparazioni o sostituzioni tra generi animati (il pilota per il cocchiere), tra animato e inanimato ("allenta le briglie alla flotta"), tra inanimato e animato (il muro degli argivi per la loro resistenza), e per attribuzione d'animatezza a cosa inanimata (il fiume che s'indigna con il ponte). Inoltre i quattro modi suddetti si dividono in sottospecie che contemplano il cambiamento dal razionale al razionale, dall'irrazionale al razionale, dal razionale all'irrazionale, dall'irrazionale all'irrazionale, e dal tutto alle parti e viceversa.

Quello che in Quintiliano rimane di aristotelico è che la metafora, oltre che ornamento (come quando si parla di *lumen orationis* o di *generis claritatem*), possa essere strumento di conoscenza, quando trova un nome, e dunque una parvenza di definizione, per qualcosa che altrimenti non l'avrebbe, come accade quando gli agricoltori parlano di gemme delle viti o di messi assetate. Ma non si può dire che Quintiliano insista oltre su questa funzione che, più che

conoscitiva, si potrebbe dire lessicalmente sostitutiva, tesa a riparare alla *penuria nominum*. Un altro suggerimento veniva da *De Tropis* di Donato (IV sec.), dove lo schema di Quintiliano viene ripreso con un accenno di analisi semica:

Tropus est dictio translata a propria significatione ad non propriam similitudinem ornatus necessitatis causa.... Metaphora est rerum verborumque translatio. Haec fit modis quattuor, ab animali ad animale, ab inanimati ad inanimale, ab animali ad inanimale, ab inanimati ad animale: ab animali ad animale, ut *Tiphyn aurigam celeris fecere carinae*; nam et auriga et gubernator animam habent: ab inanimati ad inanimale, ut *pelagus tenuere rates*; nam et naves et rates animam non habent: ab animali ad inanimale, ut *Atlantis cinctum assidue cui nubibus atris piniferum caput*; nam ut haec animalis sunt, ita mons animam non habet, cui membra hominis ascribuntur: ab inanimati ad animale, ut *si tantum pectore robur concipis*; nam ut robur animam non habet, sic utique Turnus, cui haec dicuntur, animam habet.

Quanto alle allegorie e agli enigmi, lo stesso Donato tramandava: *Allegoria est tropus, quo aliud significatur quam dicitur, ut "et iam tempus equum fumantia solvere colla", hoc est carmen finire... Aenigma est obscura sententia per occultam similitudinem rerum, ut "mater me genuit, eadem mox gignitur ex me", cum significet aquam in glaciem concrecere et ex eadem rursus effluere*. L'esempio dato per l'allegoria, che a noi parrebbe una buona metafora, si basa su un criterio implicito accettato da tutto il Medioevo, e buono anche per la retorica odierna. La metafora, se presa alla lettera, appare assurda (semanticamente inconsistente), per cui si deve presupporre (oggi diremmo *per implicatura*) che ci troviamo di fronte a un traslato. Invece si ha allegoria quando secondo la lettera un senso c'è (è possibile che qualcuno voglia togliere le briglie ai cavalli) e che ci sia un senso secondo va inferito in base a indizi contestuali (vedi la lezione di Agostino in 3.3.)

In queste definizioni di Donato tuttavia non si precisa quanto l'oscurità sia veicolo di conoscenza. Infine troviamo in Donato qualcosa che ricorda lo *eikôn* aristotelico, e cioè la similitudine: *Icon est personarum inter se vel eorum quae personis accidunt comparatio, ut 'os humerosque deo similis'*.

Tra le definizioni protomedievali, ecco quella dalle *Etimologie* di Isidoro (I, 37): *metaphora est verbi alicuius usurpata translatio, sicut dicimus 'fluctuare segetes', 'gemmae vites'...* Chiara derivazione da Cicerone e Quintiliano, dal quale ultimo si riprende anche la distinzione del passaggio da animato a animato, da animato a inanimato eccetera. Quello che Isidoro sembra non considerare è se queste sostituzioni abbiano funzione conoscitiva. In effetti egli le cita come esempi come trasferimenti *decentissime decoris gratia... ut oratio perornetur*. D'altra parte, egli è tra coloro, e ve ne sono anche di moderni, che - accettata una metafora come *fluctuare segetes* - considera inaccettabile il suo contrario, *segetare fluctus*⁸, come se l'arditezza inaudita offendesse il senso metaforico comune, mentre giudica reciprocabile lo scambio tra ali e remi, proprio perché *alae navium et alarum remigium "dicuntur"*. La buona metafora è dunque qualcosa che già "si dice". Pare dunque che poco spazio venga lasciato all'arditezza non ancora codificata, che comunemente *non dicitur*. Le definizioni di Donato si ritrovano quasi letteralmente nel *De schematibus et tropis* di Beda (PL 90, 179 sgg), e di lì si diffondono senza troppe variazioni in molti testi medievali. Rispetto a Donato cambiano se mai le citazioni e il loro commento⁹. Non viene mai esplicitato se il tropo sia arguto a causa della sua difficoltà, anche se si sottintende che esso venga reso manifesto dalla lettura dell'interprete delle scritture. La tradizione tenderà piuttosto a privilegiare i tropi immediatamente comprensibili su quelli oscuri e ingegnosi.

Un invito alla moderazione veniva già dall'*Ad Herennium* (4.45): *Translationem pudentem dicunt esse oportere, ut cum ratione in consimilem rem transeat, ne sine dilectu temere et cupide videatur in dissimilem transcurrere*. Alcuino (*De rhetorica*, Halm, *Rhet. Min.* 37) ricorda che bisogna apprendere quello che gli autori hanno fatto di buono, e quando ci si sarà assuefatti al loro modo di parlare, non si potrà far altro che parlare in modo ornato.

Alcuino ritiene che la buona metafora serva a rendere più chiara la cosa che non si potrebbe dire con altre parole, ma senza che vi debbano essere esagerazioni. L'educazione letteraria, così almeno come si organizza dalla Schola

Palatina in avanti, è basata sulla imitazione degli antichi e anche la panoplia metaforica deve attenersi a modelli ben rodati. Gli esempi sono canonici (*gemmare vites, luxuriare messem, fluctuare segetes*) e, alla domanda *undecumque licet ducere translationes?* si risponde. *Nequaquam, sed tantum de honestis rebus. Nam summopere fugienda est omnis turpitudine earum rerum, ad quas eorum animos qui audiunt trahet similitudo, ut dictum est 'morte Africani castratam rem publicam' et 'stercus curia': in utroque deformis cogitatio similitudinis.* (*De rhet.* 38)

Secoli dopo un raffinato protoumanista come Giovanni di Salisbury nel *Metalogicon* (PL 199, XIX) ci dice che la grammatica dispone i tropi, ma *solis eruditissimis patet usus eorum: unde et lex eorum arctior est, qua non permittuntur longius evagari. Regulariter enim proditum est, quia figuras extendere non licet*. Cita Quintiliano ricordando che *virtus enim sermonis optima est perspicuitas et facilitas intelligendi*, e ricorda che la causa dei tropi è o la necessità o l'ornato.

Lo stesso Giovanni, in *Metalogicon* III, 8, mentre concede metafore in cui brilli la somiglianza, diremmo, fisica, tra due cose, condanna espressioni come "la legge è misura (o immagine) delle cose che sono giuste per natura" perché nel concetto di legge non vi è nulla che assomigli né alla misura né all'immagine (in effetti trae l'esempio dai *Topici* VI, 2 140a7 sgg).

Forse questo vuole dire che i poeti medievali non sapevano inventare metafore inedite? Naturalmente tutta la storia della poesia medievale è lì per dirci il contrario, e noi troviamo ammirevoli per arditezza "l'aiuola che ci fa tanto feroci" o "galeotto fu il libro e chi lo scrisse". Non solo, ma gran parte della poesia e della prosa medievale ha spesso soggiaciuto al fascino dell'espressione enigmatica.

Tuttavia vediamo quanto proceda cautamente (nel VII secolo) un autore che certamente va celebre per le sue forsennate invenzioni linguistiche, vale a dire Virgilio Grammatico, che per esempio loda il retore Emilio perché aveva detto con eleganza SSSSSSSSS.PP.NNNNNNNN.GGGG.RR.MM.TTT.

D.CC.AAAAAAA.IIIII.VVVVVVVV.O.AE.EEEEEEE, espressione che Virgilio traduce come "il sapiente sugge il sangue della sapienza e deve giustamente essere chiamato sanguisuga delle vene" (*Epitomae* X, 1). Corresponsabile di tante oscurità, quando teorizza Virgilio è assai più cauto. Ci sono composizioni poetiche che aspirano a una piacevolezza o lepidezza che egli chiama *leporia* (facendoci pensare agli *asteia* aristotelici) ma che, pur mostrando una certa *mordacitas*, non evita la menzogna. Si deve dire che *sol in occasu metitur maria*, quando nessuna cosa creata può misurare (*metiri*) la profondità dei mari? Meglio dire *sol in occasu tinguat mare*. Si può dire *ventus e terra roborum radices evellit altas*, quando si sa che il vento fa soltanto crollare le querce? (*Epitomae* IV, 6-8). C'è dunque da sospettare che per Virgilio inventare neologismi, trovare etimologie a ruota libera e comporre enigmi cifrati fosse lecito, mentre con le metafore bisognava andare cauti.

Passiamo ora a un altro luogo insigne del cosiddetto ermetismo medievale, al *trobar clus* dei provenzali, espressione difficile che deve chiarirsi solo quando si sia compresa appieno la poesia. Il mio verso parrà incomprensibile agli sciocchi, dice Allegret. Bernard de Venzac promette versi di parole veridiche, che per le persone sensate saranno motivo di turbamento e per gli insensati motivo di scandalo. se non si accetta una doppia lettura. Da un lato però Guiraud de Bourneil difende lo stile oscuro, dicendo "Perché il senso ricercato porta Valore e lo dona... ma nessun canto mai vale tanto al suo inizio di quanto valga dopo quando lo s'intende" e "cercherò e trarrò come alla briglia delle belle parole cariche di un senso strano e naturale a un tempo, che non tutti sanno scoprire"; ma dall'altro prende poi partito per il *trobar plan* e riconosce che ha più senso fare versi comprensibili che mescolare parole (*Qüeu cuid quàtretan gran sens - es, qui sap razo gardar, com los motz entrebeschar*).

È vero che nelle varie trattazioni dello stile grave si elogia sovente la difficoltà che bisogna far nascere nell'animo del lettore, in modo che la diversità degli esempi tolga la noia e *tamquam cibum aurium, invitet auditorem* (Goffredo di Vinosalvo, *Documentum de arte versificandi* II, 2, 5): però di soli-

to gli esempi non concernono metafore difficili, bensì amplificazioni, descrizioni che generano ipotiposi, come quando per dire che alcuni salgono sulla nave e si preparano al viaggio si consigliano ben otto versi che descrivono e rendono evidente l'azione. Ma per i teorici della poesia sembra che la metafora piana e immediatamente comprensibile, possibilmente già codificata, sia quella da preferire.

Goffredo di Vinosalvo (*Poetria nova*, Faral, v. 1705) dirà che vi sono tre modi di formarsi, l'arte di cui si seguono le regole, l'uso al quale ci si piega e l'imitazione dei modelli. Giovanni di Salisbury (*Metalogicon* I, 24) ci racconta come Bernardo di Chartres conduceva le sue lezioni: indicava che cosa era semplice e conforme alla regola, mostrava le figure grammaticali e i colori retorici, le finezze di ragionamento e, per educare allo *splendor orationis*, mostrava le meraviglie della *translatio* (ovvero metafora) *ubi sermo ex causa probabili ad alienam traducitur significationem*. E chi non seguiva le sue ammonizioni veniva educato *flagellis et poenis*. Né puniva il plagio, anche se lo faceva notare - come a dire che, piuttosto che un'arditezza che tradisse la *causa probabilis*, ovvero delle affinità accettabili tra metaforizzante e metaforizzato, accettava anche il ladrocinio.

D'altra parte anche nelle regole classiche per distinguere stile grave, mediocre e temperato e vizioso o estenuato, o lo stile umile e pastorale, il georgico o mediocre, e l'epico o sublime o grave, dalla *Rhetorica ad Herennium* agli *Scholia vindobonensia ad Horatii Artem poeticam* (probabilmente emanazione della scuola di Alcuino, anteriori comunque all'XI secolo), al *De ornamentis verborum* di Marbodo di Rennes, sino alle *artes poeticae* del XII secolo (Giovanni di Garlandia, Matteo di Vendôme, Goffredo di Vinosalvo), gli esempi delle parole da usare sono sempre canonici: meglio *lychnos* di *lucerna*, di Karolus sarà stile grave dire che è *Ecclesiae clipeus et pacis columna*, ma vizioso dire che è *clava pacis*, sarà temperato o mediocre dire che è *Ecclesiae custos* e vizioso che è *militiae baculus*, sarà umile dire che *In tergo clavam pastor portat, ferit inde - presbyterum, cum quo ludere sponsa solet* ma vizioso *Rusticus*

a tergo clavam trahit et ter tonse (o bertonso) - testiculos aufert, prandia laeta facit. E persino i termini metaforici per definire gli stili sono anch'essi definiti dalla tradizione, per cui si parlerà di stile *fluctuans et dissolutum, turgidum et inflatum, aridum et exangue* (Matteo di Vendôme, *Ars versificatoria* I, 31).

Quello che delle metafore viene maggiormente apprezzato è il *color rhetoricus* che comportano, e quindi il loro valore ornamentale, perché per i teorici delle poetiche medievali il fine proprio della poesia è pur sempre l'eleganza e la grazia: per Matteo di Vendôme (*Ars* III, 18) *fiunt autem tropi ad eloquii suavitatem*.

Un tentativo abbastanza singolare di provvedere una regola logico-semantica per la generazione di buone metafore è quello di Goffredo di Vinosalvo nel *Documentum de arte versificandi* (II, 3, 4-22, Faral p. 285 sgg). A proposito della *translatio* Goffredo tenta di stabilire dei procedimenti codificati, basati sull'identità di proprietà tra metaforizzante e metaforizzato: *Considerandum est verbum, quod debet transferri, de quibus dicatur proprie; et si ad aliam rem debeat transferri, cavendum est ut in ea proprietate sit similitudo. Sic autem debet inveniri similitudo: perscrutandum est in illo verbo quidam commune, quod pluribus conveniat quam illud verbum; et quibuscumque aliis comune conveniat proprie, conveniet illud verbum traslative*.

Pertanto si stabilisce che il verbo *nascere* conviene propriamente solo agli animali, ma in esso si identifica qualcosa di comune ad altre azioni, come "iniziare". Allora si possono dire *nascuntur flores* nel senso che i fiori *incipiunt esse*, o *nascitur istud opus*, o *nata est malitia in diebus nostris*, o *nascuntur flores*. Così, per analogo procedimento, si dirà *pubescit humus*. Questo artificio pare Goffredo *planissima via est ad inveniendum translationes*. Ma si peccerebbe se non si traessero le proprietà da quelle che sono *expressissime et apparentissime similia*. È evidente che il latte e la neve siano bianchi, e il miele dolce. Ma non pare che Goffredo consigli l'individuazione di proprietà non notissime, onde costruire inattese similitudini. Anzi (in II, 3, 146, Faral p. 312) si accusa come *turgidus et inflatus* quello stile *qui nimis duris et ampullosis uti-*

tur translationibus, come quando si dice *ego transivi per montes belli* invece di limitarsi a dire *per difficultates belli*.

Infatti lo stesso autore nella *Poetria nova* (765 sgg) propone metafore per così dire prefabbricate. Invece di *aurum fulvum, lac nitidum, rosa praeerubicunda, mel dulcissimum, flammae rutilae, corpus nivis album*, meglio dire *dentes nivei, labra flammea, gustus mellitus, vultus roseus, frons lactea, crinis aureus*. Sarà bene dire che la primavera *dipinge* la terra di fiori, che il tempo clemente *blandisce*, che *dormono* le procelle, che *giacciono* le valli profonde perché, trasmettendo a cose non umane azioni umane, l'uomo vede se stesso nella natura, come in uno specchio. Ma siamo sempre al procedimento canonico dell'antropomorfizzazione dell'inanimato. Peraltro, se Goffredo azzarda una regola che abbiamo chiamato logico-semantica, di fatto non suggerisce alcun criterio per la giusta individuazione delle proprietà rilevanti.

3.2. Riferimenti ed esempi nel pensiero dottrinale.

Ci si potrebbe attendere maggiore impegno da parte di filosofi che si occupano del giusto significato dei termini e della differenza tra segni univoci e segni equivoci. Nel suo saggio "Prata rident" Irène Rosier-Catach (1977) esamina un luogo canonico nel pensiero dottrinale medievale, l'esempio appunto della metafora *prata rident* (che già appariva in *Ad Herennium* 4). È impressionante come l'esempio ritorni in autori diversissimi, da Abelardo a Thierry de Chartres e Guglielmo di Conches, sino a Tommaso d'Aquino, per poi debordare nelle discussioni sull'analogia ovvero sulla *translatio in divinis*, l'uso di metafore per parlare di Dio.

Abelardo parte da una annotazione dal commento boeziano alle *Categorie*, che proviene forse da Demetrio, per cui se si nomina *auriga* il *gubernator* della nave, e *ornatus causa*, non c'è equivocità. Abelardo si dice d'accordo perché l'accezione traslata viene presa solo per un tempo limitato come accade quando si dice *ridere* invece di *florere* per i prati (*Glosae super Predicamenta*, Geyer

p. 121). La significazione traslata non avviene *per institutionem* ma solo in un certo contesto, *per abusionem translationis, ex accidentale usurpatione* (*Super Peri Herm*, 364). Non abbiamo qui a che fare con la *translatio aequivoca* dovuta a *penuria nominum*. Il caso è piuttosto simile a quello della *oppositio in adjectum*, come in *homo mortuus*, dove *homo* significa (solo in quel caso) "cadavere"¹⁰.

Guglielmo di Conches (*Glossae in Priscianum*) parlerà di *locutio figurativa* più o meno come Abelardo. Roberto Kilwardby dice che nel tropo l'espressione non viene compresa come *intellectus primus* ma come *intellectus secundus*, non *simpliciter* ma *secundum quid*. In *Flores Retorici* (del Maestro di Tours del XII secolo) si parla di quando le parole si uniscono per "decente matrimonio" e appare un timido accenno alle illazioni che si possono trarre da una metafora, per cui da *prata rident* si può passare a *prata luxuriant floribus* o *prata floribus lascivunt*. Rosier-Catach (1977: 160) parla qui di testimonianza della coscienza che la metafora possa essere produttiva, ma l'accenno mi pare abbastanza timido. Piuttosto nei testi è sempre viva la giusta preoccupazione che la metafora non sia troppo "filata", in modo che dalla similitudine stabilita su di una proprietà si inferiscano illecitamente altre proprietà. Così la *Dialectica Monacensis* (II, 2) giudica stravagante e ingiusto tentare il seguente sillogismo: *Quicquid ridet habet os – pratum ridet – ergo habet os*.

Posizione quanto mai sensata. Eppure, per capire come invece si proceda quando di una metafora si vuole fare uno strumento di nuova conoscenza e invenzione, basta vedere cosa sappia trarre il Tesauro, in periodo barocco, da una figura che ormai ai tempi suoi incominciava "a putire". Si legga dunque dal *Cannocchiale Aristotelico* (1670: 116 sgg) la lunga analisi dedicata al riso dei prati:

Chiamo io dunque imitazione una sagacità con cui, propostoti una metafora o altro fiore dell'umano ingegno, tu attentamente consideri le sue radici e, trapiantandole in differenti categorie come in suolo sativo e fecondo, ne propaghi altri fiori della medesima specie, ma non gli medesimi individui. Un solo esempio ti basterà di soperchio.

Nessun salutò la eloquenza così di lungi, che sovente non abbia udito quella rettorica figura "prata rident", per dire "prata vernant, amoena sunt". Questa veramente argutezza intera non è, ma semplice metafora: feconda genitrice, però, d'innumerabili argutezze.

Egli è dunque un bel fior rettorico, ma è così calpestato per le scuole, che incomincia putire. Laonde se in un tuo discorso academico tu pompeggiassi di questa metafora così nuda: "prata rident", vedresti rider gli uomini e non gli prati. Così ci fa ridere l'udire i "liquidi cristalli" e i "raggi di Febo". Ella pertanto ringiovanirà se, considerate le sue radici, l'anderai variando con leggiadria.

E seguono cinque pagine di variazioni per inferenza dal nucleo originario, un gioco pirotecnico di arguzia barocca, ma che mostra come dalla metafora possano nascere infiniti modi di vedere la fecondità dei prati, *iucundissimum pratorum risus, ridibunda vidimus prata, ridenter prata florent, pratorum risio oculos beat, ridentissime prata gliscunt, ridicola prata, sub aequinoctium leviter incipiunt subridere prata, pratorum hilaritas homines hilarat, vere novo laeta et festiva exultant prata...* Di lì si perviene al rovesciamento della metafora, *hac in solitudine moestissima videres prata, sub Canopo squalida ubique prata lugent*, o per sottrazione di proprietà umana si avrà, *prata rident sine ore, risus est sine cachinno*, e per estensione della metafora a parti del prato o alla terra intera si avrà *virides rident ripae, laeta exultant gramina, fragrantissimi rident flores, alma ridet tellus, rident segetes, vineta rident*.

Legando poi questa proprietà del rider dei prati con le cose antecedenti, concomitanti e conseguenti, ne germoglieranno entimemi arguti circa il ritorno del sole dal tropico iberno al segno dell'Ariete, lo spirar di Zefiro fecondatore della terra, i tiepidi venti australi, le piogge di primavera, la fuga delle nevi, le sementi dell'autunno. Da cui *solis ardentia prata reditum gratulantur, suavissimis Austri delibuta suavis subridet prata, Dubitas cur prata rideant? Imbribus ebria sunt, excussis nivibus prata respirant, Favonii suspiria rident prata, dum garrit Prognos, prata rident, rident arva dum modulantur aviculae, tam effuse prata rident, ut roscidas expriment lacrymas, pratis lacrymae cadunt gaudio. O ancora, grato risu avios greges invitant prata, agrestium votis arridet tellus*.

“Tu vedi quanto copiosa vena di metafore una sola metafora ti abbia dischiusa; ma più copiose ne sgorgheranno se caverai più profondo”, ricorda Tesauro. E se ai prati si concede il riso dell'uomo, perché non conceder loro anche le circostanze che accompagnano il riso? Da cui *pulcherrima pratorum facies, tondentur falce virides pratorum comae, crinita frondibus prata virent, micantes pratorum oculi, flores...*

Eccoti quanto feconda si rende allo ingegno umano per virtù della imitazione una metafora. Parratti non potersi passar più là; ma questo amplissimo campo condurratti ad un altro ugualmente spazioso e speziato, dove, credendoti aver finito, comincerai da capo a scherzar co' translati e argutezze, scorto dalla sola analogia; cioè dal metaforico reciprocamento preaccennato. Perciò che, sì come tu chiamasti l'amenità “riso de' prati”, così il riso umano (già l'abbiam detto) chiamar potrai “amenità del volto”. E conseguentemente tutte le voci proprie de' prati, de' fiori e della terra possono rapportarsi con leggiadra metafora alle persone co' suoi relativi, correlativi, contrari, simili, e piegarsi in tutte le forme gramaticali che si son dette, e fabricar proposizioni argute congiungendole co' loro antecedenti, concomitanti e conseguenti: e finalmente fabricarne infiniti simboli e imprese, applicando agli uomini le proprietà delle piante.

3.3. Limiti teologici del discorso metaforico

Perché il Medioevo riserva alla metafora una semplice funzione ornamentale e non le riconosce, almeno a livello della teoria, una funzione conoscitiva? La risposta è duplice: (i) per il Medioevo chi, parlando per metafore 'reali', ci insegna qualcosa, è Dio, e all'uomo non resta che scoprire il linguaggio metaforico della creazione e (ii) se l'uomo parla di Dio, allora nessuna metafora è efficace e, tanto quanto il linguaggio letterale, non riesce a rendere conto della sua insondabile natura.

Sia chiaro che, per poter studiare questo aspetto della cultura medievale, e della sua semiotica implicita, dovremmo stabilire delle differenze precise tra metafora, simbolo, allegoria. Questo è stato fatto in Eco 1985, e torneremo dopo sul questo argomento¹¹. Per ora possiamo genericamente parlare di linguaggio *figurale* in ogni caso in cui *aliud dicitur, aliud demonstratur*, ossia di tutti i casi in cui vi è in qualche modo *translatio* da un termine, o da una stringa di termini, o meglio ancora, dal contenuto che essi esprimono, a un altro, che ne costituisce in qualche modo il senso secondo. Quello che ci interessa vedere in questa sede è come il Medioevo fissi la propria attenzione su fenomeni di senso secondo ossia *figurale* che non sono quelli della metafora letteraria.

Il punto di partenza è l'Epistola II ai Corinzi di Paolo: *videmus nunc per speculum et in aenigmate, tunc autem facie ad faciem*. La soluzione più poeticamente elegante sarà quella fornita da *Rhythmus alter* già attribuito ad Alano di Lilla (PL 210):

Omnis mundi creatura,
Quasi liber, et pictura
Nobis est, et speculum.

Nostrae vitae, nostrae mortis,
Nostris status, nostrae sortis
Fidele signaculum.
Nostrum statum pingit rosa,
Nostris status decens glosa,
Nostrae vitae lectio.

Quae dum primo mane floret,
Defloratus flos effloret
Vespertino senio.

Ergo spirans flos exspirat,
In pallorem dum delirat,
Oriendo moriens.

Simul vetus et novella,
Simul senex et puella
Rosa marcet oriens.

Sic aetatis ver humanae
Juventutis primo mane
Reflorescit paululum.

eccetera

Il mondo va interrogato come se ogni elemento del suo ammobiliamento fosse stato posto da Dio per istruirci su qualcosa. Come dirà Ugo da San Vittore, il mondo è un immenso *liber scriptus digito dei* (*Didascalicon*, PL CLXXVI, 814), e secondo Riccardo di San Vittore (PL, 196, 90) *habent corpora omnia visibilem ad invisibilia bona similitudinem*.

Ma che il mondo sia libro scritto dal dito divino non si presenta tanto come idea cosmologica bensì come esigenza ermeneutica. Vale a dire che questo simbolismo universale nasce eminentemente come allegorismo scritturale.

Di interpretazione allegorica si parlava anche prima della nascita della tradizione scritturale patristica: i greci interrogavano allegoricamente Omero, nasce in ambiente stoico una tradizione allegoristica che mira a vedere nell'epica classica il travestimento mitico di verità naturali, c'è una esegesi allegorica della Torah ebraica e Filone di Alessandria nel primo secolo tenta una lettura allegorica dell'Antico Testamento.

Nel tentativo di contrapporsi alla sopravvalutazione gnostica del nuovo testamento, a totale detrimento dell'antico, Clemente di Alessandria pone una

distinzione e una complementarità tra i due testamenti, e Origene perfezionerà la posizione affermandone la necessità di una lettura parallela. L'antico testamento è la figura del nuovo, ne è la lettera di cui l'altro è lo spirito, ovvero in termini semiotici ne è l'espressione di cui il nuovo è il contenuto. A propria volta il nuovo testamento ha senso figurale in quanto è la promessa di cose future. Nasce con Origene il 'discorso teologale', che non è più - o solo - discorso su Dio, ma sulla sua Scrittura (cfr. Compagnon 1979).

Già con Origene si parla di senso letterale, senso morale (psichico) e senso mistico (pneumatico). Di lì la triade *letterale, tropologico e allegorico*, che più tardi diventerà la quadrupla espressa dai versetti di Nicola di Lyra (o di Agostino di Dacia): *littera gestas docet - quid credas allegoria - moralis quid agas - quo tendas anagogia*.

Sin dalle origini l'ermeneutica origeniana, e dei Padri in genere, tende a privilegiare, sia pure sotto nomi diversi, un tipo di lettura che in altra sede è stata definita "tipologica": i personaggi e gli eventi dell'antico testamento sono visti, a causa delle loro azioni e delle loro caratteristiche, come tipi, anticipazioni, prefigurazioni dei personaggi del nuovo. Alcuni autori (come a esempio Auerbach) tentano di vedere qualcosa di diverso dall'allegoria quando Dante, anziché allegorizzare scopertamente come fa per esempio all'inizio del poema o nella processione del Purgatorio, mette in scena personaggi come San Bernardo che, pur rimanendo figure vive e individuali (oltre che personaggi storici reali) diventano 'tipi' di verità superiori a causa di alcune loro caratteristiche concrete. Alcuni si arrischiano a parlare, per questi esempi, di 'simbolo'. Ma anche in questo caso direi che abbiamo allegoria: le vicende, interpretabili letteralmente, di un personaggio, diventano figura di un altro (al massimo abbiamo un'allegoria complicata dall'antonomasia vossianica, in quanto i personaggi rappresentano alcune delle loro caratteristiche eccellenti).

Di qualunque pasta sia questa tipologia, essa prevede già che ciò che è figurato (tipo, simbolo o allegoria che sia) sia allegoria non *in verbis* bensì *in factis*. Non è la parola di Mosè o del salmista, in quanto parola, che va letta come

dotata di sovransenso, anche se appare come espressione metaforica: sono gli eventi stessi dell'antico testamento che sono stati predisposti da Dio, come se la storia fosse un libro scritto dalla sua mano, per agire come figure della nuova legge. Una buona distinzione tra fatti e parole è reperibile nel *De schematibus et tropis* di Beda (PL 90, 185 sgg):

Notandum sane quod allegoria aliquando factis, aliquando verbis tantummodo fit. Factis quidem, ut scriptum est: Quoniam Abraham duos filios habuit, unum de ancilla, et unum de libera, quae sunt duo Testamenta, ut Apostolus exponit. Verbis autem solummodo, ut, Isai. XI: *Egredietur virga de radice Jesse, et flos de radice ejus ascendet*, quo significatur de stirpe David per virginem Mariam Dominum Salvatorum fuisse nasciturum. Aliquando factis simul et verbis una eademque res allegorice significatur: factis quidem, ut Genes. XXXVII: *Vendiderunt Joseph Ismaelitis triginta argenteis*; verbis vero, ut Zachar. XI: *Appenderunt mercedem meam triginta argenteis*.

Ma chi aveva già affrontato decisamente questo problema era stato Agostino e lo poteva fare perché era stato il primo, sulla base di una cultura stoica bene assorbita, a fondare una teoria del segno. Agostino distingue tra segni che sono parole e cose che possono agire come segni perché *signum est enim res praeter speciem, quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire*, il segno è ogni cosa che ci fa venire in mente qualcosa d'altro al di là dell'impressione che la cosa stessa fa sui nostri sensi (*De Doctrina Christiana*, II, 1, 1). Non tutte le cose sono segni, ma certo tutti i segni sono cose, e accanto ai segni prodotti dall'uomo per significare intenzionalmente ci sono anche cose, eventi, personaggi che possono essere assunti come segni o (ed è il caso della storia sacra) possono essere soprannaturalmente disposti come segni affinché come segni siano letti.

Agostino affronta la lettura del testo biblico fornito di tutti i parafernali linguistico-retorici che la cultura della tarda latinità poteva fornirgli e ci insegna così a distinguere i segni oscuri e ambigui da quelli chiari, a dirimere la questione se un segno debba essere inteso in senso proprio e in senso traslato. Un tropo come la metafora o la metonimia si possono chiaramente riconoscere

perché se fossero presi alla lettera il testo apparirebbe o insensato o infantilmente mendace - e proprio per questo (per implicatura, diremmo oggi) se ne cerca il senso figurato. Ma cosa fare per quelle espressioni (di solito a dimensioni di frase, di narrazione e non di semplice immagine) che hanno un senso letterale accettabile e a cui l'interprete è invece indotto ad assegnare senso figurato (come per esempio le allegorie)? Una metafora ci dice che Achille è un leone, e letteralmente mente, ma un'allegoria ci dice che s'incontrano in un una selva oscura una linca, una lupa e un leone, e l'asserzione potrebbe benissimo essere presa alla lettera.

Torniamo ad Alano. La sua più che una metafora è un'allegoria. Egli non ci dice "la vita è una rosa" (espressione che sarebbe assurda se venisse presa alla lettera). Egli elenca tutte quelle proprietà della rosa che (pur restando letteralmente comprensibili) diventano o possono diventare (se vengono fornite le chiavi interpretative adatte), allegoria della vita umana. E infatti, prima di elencare le proprietà della rosa, ci avverte che essa *nostrum statum pingit*, e in conclusione fornisce gli elementi per rendere evidente il parallelo.

Come si capisce che qualcosa che ha senso letterale accettabile deve venire inteso come allegoria? Agostino ci dice che dobbiamo subodorare il senso figurato ogni qual volta la Scrittura, anche se dice cose che letteralmente fanno senso, pare contraddire le verità di fede, o i buoni costumi. La Maddalena lava i piedi al Cristo con unguenti odorosi e li asciuga coi propri capelli. È possibile pensare che il Redentore si sottometta a un rituale così pagano e lascivo? Certo, no. Dunque la narrazione raffigura qualche cosa d'altro. Ma dobbiamo subodorare il secondo senso anche quando la scrittura si perde in *superfluitates* o mette in gioco espressioni letteralmente povere. Queste due condizioni sono mirabili per sottigliezza e modernità, anche se Agostino le trova già suggerite in altri autori¹².

Si ha *superfluitas* quando il testo si sofferma troppo a descrivere qualcosa che potrebbe avere un senso letterale, senza che però si vedano le ragioni testualmente 'economiche' di questa insistenza descrittiva. Si hanno espressio-

ni semanticamente povere quando appaiono nomi propri, numeri e termini tecnici, o descrizioni insistenti di fiori, prodigi di natura, pietre, vestimenti o cerimonie, oggetti o eventi irrilevanti dal punto di vista spirituale. In questi casi si deve presumere che - poiché non è lecito pensare che il testo sacro indulga al puro gusto dell'ornato fine a se stesso - *aliud dicitur et aliud demonstratur*.

Dove cercare le chiavi per la decodifica, perché si tratta pur sempre di interpretare in modo 'giusto' e cioè secondo un codice approvabile? Quando parla delle parole Agostino sa dove trovare le regole, e cioè nella retorica e nella grammatica classica. Ma se la scrittura non parla solo *in verbis* ma anche *in factis* (*De Doctr. XV, 9, 15* - ossia c'è *allegoria historiae* oltre ad *allegoria sermonis*, *De vera rel. 50, 99*)¹³ - allora bisogna ricorrere a una conoscenza enciclopedica.

L'enciclopedia traccia una *Imago Mundi* e ci dice quale sia il significato spirituale di ogni cosa o evento mondano nominati dalle Scritture. Dell'universo come collezione di fatti mirabili il Medioevo riceveva descrizioni appassionanti dovute alla cultura pagana - da Plinio al *Polyhistor* di Solino, o dal *Romanzo di Alessandro*. Non si trattava che di 'moralizzare' l'enciclopedia e assegnare a ogni oggetto mondano un significato spirituale. Ed ecco che a questo punto il medioevo inizia a elaborare, sul modello del *Physiologus*, le proprie enciclopedie, dalle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia al *De rerum naturis* di Rabano Mauro, al *De imagine mundi* di Onorio di Autun o al *De naturis rerum* di Alessandro Neckham, al *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico e agli *Specula* di Vincenzo Belovacense. Si tratta di provvedere, sempre sulla base della tradizione, le regole di correlazione per poter assegnare a qualsiasi elemento dell'ammobiliamento del mondo fisico un significato figurale. E siccome l'autorità ha un naso di cera e ciascun enciclopedista è nano sulle spalle degli enciclopedisti precedenti, non ci sarà difficoltà non solo a moltiplicare i significati ma gli stessi elementi dell'ammobiliamento mondano, inventando creature e proprietà che servano (a causa delle loro proprietà più curiose) a rendere il mondo un immenso atto di parola.

A questo punto ciò che si chiama indifferentemente simbolismo o allegorismo medievale prende vie diverse. Diverse almeno ai nostri occhi che cercano una tipologia maneggevole; ma questi modi di fatto si compenetrano di continuo, specie se si considera che anche i poeti tenderanno a parlare come le Scritture (vedi quanto si dirà di Dante in 3.5).

Potremmo pertanto articolare, sotto la rubrica generica del simbolismo generale (ovvero dell'*aliud dicitur aliud demonstratur*), una serie di atteggiamenti diversi.

C'è anzitutto una *pansemiosi metafisica*, che non c'interessa in questa sede. Essa è quella di Scoto Eriugena, per cui ogni elemento dell'ammobiliamento mondano è una teofania e ci rimanda alla sua causa prima: *nihil enim visibilium rerum, corporaliumque est, ut arbitror, quod non incorporale quid et intelligibile significet* (*De divisione naturae*, 5, 3, PL 122). In questo contesto non si parla solo della similitudine allegorica o metaforica tra corpi terreni e cose celesti, ma soprattutto di una loro significazione più 'filosofica' che ha a che fare con l'ininterrotta sequenza di cause ed effetti della 'grande catena dell'essere' (cfr Lovejoy 1936).

Ci sono poi diverse forme di allegorismo, sia *in factis* che *in verbis*. Sono *in factis* l'allegorismo universale - che è quello delle enciclopedie, dei bestiari e dei lapidari, e rappresenta una maniera fiabesca e allucinata di guardare all'universo, non per ciò che appare ma per ciò che potrebbe suggerire - e l'allegorismo scritturale, di cui si è detto e diremo ancora tra poco.

In verbis e *in factis* è l'allegorismo liturgico e infine, puramente *in verbis*, viene l'allegorismo poetico, che è quello abbondantemente usato dalla poesia mondana, si pensi alla selva oscura o all'intero *Roman de la Rose*: esso imita i modi dell'allegorismo scritturale, ma i fatti che espone sono fittizi. Caso mai, essendo orientato all'edificazione morale, può aspirare a funzione conoscitiva. Ma è proprio a proposito dell'allegoria dei poeti che si delinea un nodo di problemi abbastanza interessante.

Il Medioevo abbonda di letture allegoriche dei testi poetici (cfr. De Bruyne

1946, I, 3, 8). Un primo caso è dato dalle favole, che naturalmente parlano di eventi evidentemente falsi, per esempio mettendo in scena animali parlanti, ma nell'intento di comunicare una verità morale. Se si leggono i vari trattati dove si prescrivono i modi per la retta lettura delle opere poetiche (vedi ad esempio il *Dialogus super auctores* di Corrado di Hirschau), si vede che si tratta di veri e propri esercizi d'*explication des textes*. Di fronte al testo poetico ci si deve chiedere chi sia l'autore, il suo fine e la sua intenzione, il carattere del poema ovvero il genere a cui appartiene, l'ordine e il numero dei libri, per passare poi a esaminare i rapporti tra *littera*, *sensus* e *sententia*. Come dice Ugo di San Vittore (*Didascalicon* PL 176, 722): *Littera est congrua ordinatio dictionum... Sensus est facilis quaedam et aperta significatio, quam littera prima fronte praeferit. Sententia est profundior intelligentia, quae nisi expositione vel interpretatione non invenitur.*

Tutti gli autori insistono sulla necessità primaria di esaminare la lettera, per esporre il significato delle parole difficili, giustificare le forme grammaticali e sintattiche, indicare le figure e i tropi. Dopodiché si passa al *sensus* inteso dall'autore, così come la lettera lo suggerisce. Quindi alla *sententia*, e cioè al senso nascosto per cui *aliud dicitur et aliud demonstratur*. Ora pare che ci siano versioni discordanti circa la differenza tra *sensus* e *sententia*. Per alcuni, esaminando per esempio una favola di Esopo o di Aviano, la *sententia* dovrebbe essere la verità morale che la favola esprime, per cui nella storia del lupo e dell'agnello i lupi sono i cattivi e gli agnelli i buoni. Ma questo significato che l'autore rende così esplicito, sia pure sotto l'*integumentum* della parabola, è il *sensus* o la *sententia*? Per alcuni le favole hanno senso *parabolico*, immediatamente offerto al lettore, mentre la *sententia* è una verità allegorica più nascosta, affine a quella delle Scritture.

Basta leggere *Virgilio nel Medioevo* di Comparetti (1937) per vedere da quali fonti pervenisse al Medioevo un invito alla lettura allegorica del vate romano. I medievali forse conoscevano un commento omerico di Donato oggi perduto, ma certamente conoscevano il commento di Servio e le osservazioni

su Virgilio di Macrobio. Virgilio si presentava non solo come il più grande tra i poeti (Omero era solo leggenda e non se ne conoscevano i testi) ma anche come il più sapiente tra gli uomini. Così, tra gli altri, Bernardo di Chartres, Giovanni di Salisbury o Bernardo Silvestre leggevano i primi sei libri dell'*Eneide* come rappresentazione delle sei età della vita. E basta pensare alle evidenti interpretazioni mistiche dell'intero ciclo del Graal. Ma che differenza c'è tra questa ricerca della *sententia* allegorica e la scoperta del senso parabolico di una favola? Il senso parabolico pare dipendere strettamente dal senso letterale, a un livello di sottigliezza minore di quello della *sententia* allegorica.

Ulrico di Strasburgo (*De summo bono*) dice che le favole, anche se apparentemente dicono cose false, poiché il loro senso parabolico sono le azioni umane, possono essere prese come vere: *res autem significata principaliter per parabolam non est significatum verborum, sed significatum illius quod verba, mediante significato suo, significant.* Alessandro di Hales (*Summa, Tractatus Introductorius*, I, 4, ad 2) suggeriva di aggiungere ai quattro sensi della Scrittura (storico, allegorico, morale e anagogico) il senso parabolico, *quod reducitur ad historicum. Sed historia dicitur dupliciter: secundum rem et secundum rei similitudinem. Secundum rem, sicut in rebus gestis: secundum similitudinem sicut in parabolis. Parabola enim est similitudo rerum, cum per rerum differentem similitudinem ad id, quod per ipsam intelligitur, pervenitur.*

Cosa è questo senso parabolico? De Bruyne (1946, II, 3, 7) tenta di sistemare queste differenze tra i vari sensi suggerendo che ci sia un senso spirituale, certamente *in factis*, che può essere allegorico, morale o anagogico, a cui si contrappone il senso letterale. Ma quest'ultimo può essere proprio, ovvero storico, in cui si dà ragione degli avvenimenti, o figurato, ovvero tipico, parabolico e morale (in senso profano, come nelle favole).

Ora, dovrebbe essere sottolineata una differenza tra senso metaforico (in cui la lettera appare mendace se non viene intesa come traslato) e senso morale della favola, che potrebbe essere disatteso senza che la favola cessi di significare letteralmente cose comprensibili, anche se ritenute false. Ma forse ai

medievali pareva letteralmente falso in entrambi i casi sia che un prato potesse ridere sia che un animale potesse parlare, salvo che nel primo caso la falsità era *in adjecto* e nel secondo nel corso delle vicende narrate. D'altra parte in queste istruzioni per le letture dei testi si dice che è bene identificare le metafore ma non pare che vi debbano essere applicati particolari sforzi ermeneutici, mentre se si legge Esopo si deve esercitare uno sforzo interpretativo, sia pur minimo, per capire quale verità morale l'autore volesse esprimere. È che qui siamo di fronte a tre diversi sensi: il senso delle metafore, che come abbiamo visto non costituisce mai problema; il senso parabolico delle favole, dove indubbiamente bisogna attribuire all'autore un'intenzione moralizzante, per non rimanere ancorati alla lettera mendace – e tuttavia questo senso morale non è oscuro ma evidente; e il senso dell'allegoria, che ci fa conoscere per *speculum et in aenigmate*.

Per complicare le cose, si notano in ambiente dottrinale delle insofferenze per l'interpretazione allegorica della poesia mondana e, per esempio, Guglielmo di Salisbury (*Polycraticus* VII, 12) dirà che, poiché le lettere umane non debbono velare misteri sacri, è ridicolo cercarvi altro che il senso letterale.

Questo nodo verrà risolto, in modo esemplare ma – ai nostri occhi – stupefacente, da Tommaso d'Aquino.

3.4. Tommaso d'Aquino

Tommaso (*S.Th.* I, 1, 9), si chiede se sia lecito l'uso di metafore poetiche nella Bibbia e conclude negativamente perché la poesia sarebbe *infima doctrina*. "Poetica non capiuntur a ratione humana propter defectus veritatis qui est in eis" (*S.Th.* II-II, 2 ad 2). L'affermazione non va presa come una umiliazione della poesia o come la definizione del poetico in termini settecenteschi di *perceptio confusa*. Si tratta piuttosto di riconoscere alla poesia il rango di arte (e quindi di *recta ratio factibilium*), là dove il fare è naturalmente inferiore al puro

conoscere della filosofia e della teologia. Tommaso apprendeva dalla *Metafisica* aristotelica che gli sforzi affabulanti dei primi poeti teologi avevano rappresentato un modo ancora infantile di conoscenza razionale del mondo. Di fatto, come tutti gli scolastici, egli è disinteressato a una dottrina della poesia (argomento per i trattatisti di retorica, che professavano alla facoltà delle Arti e non alla facoltà di Teologia). Tommaso è stato poeta in proprio (ed eccellente) ma nei brani in cui paragona la conoscenza poetica a quella teologica egli si adegua a una contrapposizione canonica e si riferisce al modo poetico come a un semplice (e inanalizzato) termine di paragone. Non lo coglie il sospetto che i poeti possano esprimere verità universali, perché non ha letto Aristotele in merito, e quindi si attiene all'opinione comune che i poeti raccontino *fabulae fictae*.

D'altra parte egli ammette che i misteri divini, che eccedono le nostre possibilità di comprensione, debbono essere rivelati forma allegorica: *conveniens est sacrae scripturae divina et spiritualia sub similitudine corporalium tradere* (*S.Th.* I, 1, 5). Per quanto riguarda la lettura del testo sacro, egli precisa che esso si fonda anzitutto sul senso letterale o senso storico: la Scrittura dice che gli ebrei uscirono dall'Egitto, narra un fatto, questo fatto è comprensibile e costituisce denotazione immediata del discorso narrativo. Ma le *res*, di cui il testo sacro provvede il regesto, sono state disposte da Dio come segni. Pertanto *illa vero significatio qua res significatae per voces, iterum res alias significant, dicitur sensus spiritualis, qui super litteralem fundatur, et eum supponit* (*S.Th.* I, 1, 10, resp.). *Deus adhibet ad significationem aliquorum ipsum cursum rerum suae providentiae subjectarum* (*Quodl.* VII, 6, 16). Non siamo di fronte ad alcun procedimento retorico come accadrebbe per i tropi o per le allegorie *in verbis*, bensì siamo di fronte a pure allegorie *in factis: sensus spiritualis... accipitur vel consistit in hoc quod quaedam res et figuram aliarum rerum exprimuntur* (*Quodl.* VII, 6, 15; vedi anche *I Sent.* 3, 3, ad 2).

Sino a questo punto Tommaso non avrebbe detto nulla di nuovo. Ma negli accenni al senso letterale egli sottolinea una nozione piuttosto importante e

cioè che il letterale è *quem auctor intendit*. Tommaso non parla di senso letterale come di senso dell'enunciato (ciò che denotativamente l'enunciato dice secondo il codice linguistico a cui fa riferimento) bensì come del senso che viene attribuito nell'atto dell'enunciazione! Pertanto (chiosiamo) se l'enunciato dice che *i denti sono nivei* noi non dobbiamo intendere che, grammaticalmente parlando, l'enunciato esprima una proposizione mendace. L'intenzione del parlante, usando quella metafora, era di dire che i denti sono bianchi (*come la neve*) e pertanto la costruzione metaforica fa parte del senso letterale, perché fa parte del contenuto che l'enunciatore intendeva enunciare. Anche in *Super epistolam ad Galatas VII* Tommaso ricorda che sia *homo ridet* (senso proprio) che *pratum ridet* (senso traslato) fanno parte entrambi del senso letterale. In *III Sent.* (38, 1, ad 4) dice che nelle metafore scritturali non vi è menzogna *quia in figurativi locutionibus non est sensus verborum quem primo aspectu faciunt, sed quem proferens sub tali modo loquendi facere intendit, sicut qui dicit quod pratum ridet, sub quadam rei similitudine intendit significare prati floritionem*.

Invece Tommaso è disposto a parlare di sovrasenso o di senso spirituale solo quando in un testo si possono identificare dei sensi che l'autore *non intendeva comunicare, e non sapeva di comunicare*. E questo è il caso di un autore (come quello biblico) che narra dei fatti senza sapere che essi sono stati predisposti da Dio come segni di qualcosa d'altro.

Se di sovrasenso si può parlare per le Scritture, le cose cambiano quando si passa alla poesia mondana e a qualsiasi altro discorso umano che non verta sulla storia sacra. Infatti a questo punto Tommaso fa una importante affermazione che possiamo così riassumere: l'allegoria *in factis* vale solo per la storia sacra ma non per la storia profana. Per così dire Dio ha limitato il suo ufficio di manipolatore di eventi alla sola storia sacra, ma non vi è da ricercare alcun significato mistico dopo la redenzione, la storia profana è storia di fatti e non di segni: *unde in nulla scientia, humana industria inventa, proprie loquendo, potest inveniri nisi litteralis sensus* (*Quodl.* VII, 6, 16 co).

Da un lato questa mossa - ispirata al nuovo naturalismo di impronta aristotelica - sembra mettere in crisi l'allegorismo universale, coi suoi bestiari, lapidari, enciclopedie, il simbolismo mistico del *Rhythmus Alter*, la visione di un universo popolato di entità ad alta temperatura simbolica. E naturalmente suona come secca sconfessione delle letture allegoriche dei poeti pagani. Dall'altro ci dice che nella poesia mondana, quando c'è figura retorica (compresa la metafora) non c'è senso spirituale bensì solo *sensus parabolicus*, il quale *fa parte del senso letterale*.

Poeticae non sunt ad aliud ordinatae nisi ad significandum, e il loro significato *non supergreditur modum litteralem*. (*Quodl.* VII, 6, 16, ob. 1 e ad 1). Talora nelle Scritture si designa Cristo attraverso la figura di un capro: non è allegoria *in factis*, è allegoria *in verbis*. Non simboleggia o allegorizza cose divine o future, semplicemente significa (parabolicamente, ma quindi letteralmente) Cristo (*Quodl.* VII, 6, 15). *Per voces significatur aliquid proprie et aliquid figurative, nec est litteralis sensus ipsa figura, sed id quod est figuratum* (*S.Th.* I, 1, 10 ad 3).

Non c'è senso spirituale nel discorso poetico e neppure nella Scrittura quando usa figure retoriche, perché quello è senso inteso dall'autore, e il lettore lo individua benissimo come letterale in base a regole retoriche. Ma questo non significa che il senso letterale (come senso parabolico e cioè retorico) non possa essere molteplice. Il che in altri termini vuol dire, anche se Tommaso non lo dice *apertis verbis* (perché non è interessato al problema), che è possibile che nella poesia mondana vi siano sensi molteplici. Salvo che essi, realizzati secondo il modo parabolico, appartengono al senso letterale dell'enunciato, come è stato inteso dall'enunciatore. Tanto è vero che poiché l'autore delle Scritture è Dio, e Dio può comprendere e intendere molte cose a un tempo, è possibile che nelle scritture ci siano *plures sensus* anche secondo il semplice senso letterale.

Parimenti parleremo di semplice senso letterale anche per l'allegorismo liturgico, che mette in scena non solo allegorismo di parole ma anche di gesti,

colori e immagini, perché anche in tal caso il legislatore del rito intende dire qualcosa di preciso attraverso una parabola, e non v'è da ricercare nelle espressioni, che esso formula o prescrive, un senso segreto che sfugga alla sua intenzione. Se il precetto cerimoniale, quale appare nell'antica legge, aveva senso spirituale, nel momento in cui viene introdotto nella liturgia cristiana esso assume puro e semplice valore parabolico.

Tommaso riordina una serie di idee sparse e di convinzioni implicite che ci spiegano perché il Medioevo ponesse così poca attenzione all'analisi delle metafore. Se attraverso il tropo deve essere limpidamente inteso quello che l'autore voleva letteralmente dire, qualsiasi tentativo di rendere le metafore ardue e inattese comprometterebbe la loro naturale letteralità. La teoria medievale non avrebbe potuto accettare come buona metafora o similitudine l'ardito accostamento montaliano tra la vita (e il suo travaglio) e il seguire una muraglia che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia, visto che questa identità non era codificata.

3.5. Dante

Dante pare non tenere affatto conto delle restrizioni tomiste (cfr. Eco 1985). Nell'*Epistola XIII*, nel fornire a Cangrande della Scala le chiavi di lettura del suo poema, lo definisce come *polisemos*, e propone la distinzione canonica tra senso letterale, allegorico, morale e anagogico. Applica quindi alla comprensione di un'opera di poesia mondana le distinzioni di livello interpretativo che valevano per le sacre scritture. E infatti, per chiarire cosa siano i quattro sensi fa un esempio biblico, citando il Salmo 113: *In exitu Israel de Egipto, domus Iacob de populo barbaro, facta est Iudea sanctificatio eius, Israel potestas eius*. Dante ricorda che secondo la lettera il significato è che i figli di Israele uscirono dall'Egitto al tempo di Mosè, secondo l'allegoria il significato è che noi siamo stati redenti da Cristo, secondo il senso morale si significa che l'anima passa dalle tenebre e dall'infelicità del peccato allo stato di grazia, e

secondo il senso anagogico il salmista dice che l'anima santificata esce dalla schiavitù della corruzione terrena verso la libertà dell'eterna gloria.

È nota la controversia che concerne questa epistola, se cioè essa sia opera dantesca o meno, ma per quanto riguarda il nostro problema l'argomento è irrilevante: anche se l'epistola non fosse stata scritta da Dante essa rifletterebbe indubbiamente una poetica che deve attrarre la nostra attenzione.

D'altra parte nel *Convivio* Dante non si comporta diversamente. È vero che nel Trattato II, a proposito dell'allegoria, riconosce che "li teologi questo senso prendono altrimenti che li poeti", ma subito dopo afferma che la sua intenzione è prendere il modo allegorico a modo dei poeti. E il senso dei poeti è quello per cui l'allegoria trasmette sotto il "manto" delle favole, una "veritate ascosa sotto la bella menzogna: sì come quando Ovidio dice che Orfeo faceva con la cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sé muovere; che vuol dire che lo savio uomo con lo strumento della sua voce faria mansuocere e umiliare li crudeli cuori e faria muovere a la sua voluntade coloro che non hanno vita di scienza e d'arte."

Questo sarebbe ancora un elogio del senso parabolico, come accade con le favole. Ma vediamo ora cosa Dante fa, per esempio, con la canzone "Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete". Dedicò i capitoli ii-xi a spiegare come essa parli *letteralmente* degli angeli e dei cieli, diffondendosi in chiarimenti astronomici, e i capitoli successivi alla esplicazione allegorica: "Dico che per cielo io intendo la scienza e per cieli le scienze, per tre similitudini che i cieli hanno con le scienze massimamente... Ché ciascuno cielo mobile si volge al suo centro, lo quale, quanto per lo suo movimento, non si muove, e così ciascuna scienza si muove intorno al suo subietto." e così via, premurandosi anche di ricordare come la donna gentile della *Vita nuova* rappresentasse la Filosofia. E questo è senso allegorico, abbastanza nascosto, come quello scritturale.

Però nel *Convivio* sia la sentenza letterale che quella allegorica sono presentate come *intese* dall'autore, e in fondo si parla ancora di una allegoria *in verbis*. Invece nell'*Epistola XIII* si suggerisce qualcosa di più.

Prima facie, come esempio di lettura allegorica poetica l'autore interpreta fatti narrati dalla Bibbia. Si potrebbe obiettare (vedi Pépin 1970: 81) che qui Dante non cita il *fatto* dell'Esodo, bensì il *detto del* Salmista che parla dell'Esodo (differenza di cui era conscio già Agostino, *Enarr. in psalm. CXIII*). Ma poche linee prima di citare il salmo, Dante parla del proprio poema, e usa una espressione che alcune traduzioni, più o meno inconsciamente, attenuano. Per esempio la traduzione di A. Frugoni e G. Brugnoli, nell'edizione Ricciardi delle *Opere Minori*, fa dire a Dante "il primo significato è quello che si ha dalla lettera del testo, l'altro è quello che si ha da quel che si volle significare con la lettera del testo". Se così fosse, Dante parlerebbe ancora di un significato parabolico, inteso dall'autore. Ma il testo latino recita: *alius est qui habetur per significata per litteram* e qui sembra proprio che Dante voglia parlare delle cose "che sono significate dalla lettera" e quindi di una allegoria *in factis*, né alcuna espressione latina giustifica quel "si volle" che appare nella versione italiana. Se avesse voluto parlare del senso inteso Dante non avrebbe usato il neutro "significata" ma una espressione come *sententiam*.

Come è possibile parlare di *allegoria in factis* a proposito di eventi raccontati nell'ambito di un poema mondano il cui modo, Dante lo dice nel corso della lettera, è *poeticus e fictivus*?

Se si assume che Dante era un tomista ortodosso, allora non resta che decidere che l'*Epistola*, che va così palesemente contro il dettato tomista, non è autentica. Ma in tal caso sarebbe curioso che tutti i commentatori danteschi abbiano seguito la via segnata dall'epistola (Boccaccio, Benvenuto da Imola, Francesco da Buti e così via). L'ipotesi più semplice è però che Dante, almeno sulla definizione della poesia, non seguisse affatto l'opinione di Tommaso.

Dante ritiene che la poesia abbia dignità filosofica, e non solo la sua ma quella di tutti i grandi poeti, e non accetta la liquidazione dei poeti-teologi attuata da Aristotele (e commentata da San Tommaso) nella *Metafisica*. Sesto tra cotanto senno (con Omero, Virgilio, Orazio, Ovidio e Lucano - *Inferno* 4, 78) egli non ha mai cessato di leggere e i fatti della mitologia e le altre opere

dei poeti classici come se fossero allegorie *in factis*, usanza che, in spregho al *caveat* tomista, era coltivata a Bologna nel periodo che Dante vi visse (cfr Renucci 1958). In questi termini parla dei poeti nel *De Vulgari* (1, 2, 7), nel *Convivio*, in molti punti, e nella *Commedia* afferma apertamente che Stazio fa le persone dotte "come quei che va di notte - che porta il lume dietro e a sé non giova" (*Purg. XXII*, 67-69): la poesia del pagano veicola dei sovrasensi di cui l'autore non era a conoscenza. E nell'*Epistola VII* fornisce una interpretazione allegorica di un brano delle *Metamorfosi*, visto come prefigurazione del destino di Firenze.

Dunque per Dante il poeta continua a proprio modo la Sacra Scrittura, così come nel passato l'aveva corroborata o addirittura anticipata. Dante crede alla realtà del mito che ha prodotto come crede abbastanza alla verità allegorica dei miti classici che cita, altrimenti non si spiegherebbe perché possa introdurre nel suo poema, accanto a personaggi storici assunti come figure del futuro, anche personaggi mitologici quali Orfeo. E a maggior ragione Catone sarà degno di significare, congiuntamente a Mosè, il sacrificio di Cristo (*Purg. I*, 70-75) o Dio stesso (*Conv. IV*, 18, 15).

Se tale è la funzione del poeta, di figurare sia pure attraverso la menzogna poetica, fatti che funzionino come segni, a imitazione di quelli biblici, allora si capisce perché Dante proponga a Cangrande quella che è stata definita da Curtius "autoesegesi" e da Pépin "auto-allegoresi". Ed è pensabile che Dante intendesse il sovrasenso del poema molto vicino al sovrasenso biblico, nel senso che talora il poeta stesso, ispirato, non è cosciente di tutto quello che dice. Per questo egli invoca l'ispirazione divina (rivolgendosi ad Apollo) nel primo canto del *Paradiso*. E se il poeta è colui che quando amor l'ispira nota, ed a quel modo che detta dentro va significando (*Purg. XXIV*, 52-54), si potrà dunque adoperare - per interpretare quello che egli non sempre sa di aver detto - gli stessi procedimenti che Tommaso (ma non Dante) riservava soltanto alla storia sacra. Se il dettato poetico fosse tutto letterale-parabolico, non si vede perché ingombrare vari passi della propria opera con istanze dell'enun-

ciazione in cui il poeta invita il lettore a decifrare quanto si nasconde "sotto il velame delli versi strani" (*Inf.* IX, 61-63).

Detto questo, si deve però riconoscere che, quanto al modo di intendere le metafore, Dante non si distacca dalle idee del proprio tempo e in particolare da quelle dell'Aquinate. Prendiamo la *Vita nuova*, e limitiamoci a esaminare come Dante spiega "Tanto gentile e tanto onesta pare". Il sonetto esibisce alcune belle metafore, come "benignamente d'umiltà vestuta", "dolcezza al core", per non dire dell'invito, rivolto all'anima, di "sospirare". Ebbene, Dante chiarisce subito che "questo sonetto è sì piano ad intendere... che non abbisogna di alcuna divisione." E così per le altre composizioni che egli commenta: ne chiarisce il senso, ma non gli viene in mente di spiegarne le metafore. Se si passa al *Convivio*, avviene la stessa cosa. Anzi, è curioso che nello spiegare "Amor che ne la mente mi ragiona" (e direi che quel "ragiona" è già una prima espressione metaforica, per non dire del quarto verso dove l'intelletto "disvia"), Dante non solo non spiega le sue metafore, ma per chiarire il senso profondo della sua canzone usa altre metafore a piene mani come se fossero da tutti comprensibili: "Lo quale amore poi, trovando la mia disposta vita al suo ardore, a guisa di fuoco, di picciolo in grande fiamma s'accese; sì che non solamente vegghiando, ma dormendo, lume di costei ne la mia testa era guidato" (e poi si parla di "abitaculo del mio amore", di "moltiplicato incendio", e così via). Del pari, per "Voi che 'ntendendo", là dove la canzone, assai filosofica, di metafore non ne esibisce moltissime, Dante nel commento usa a piene mani metafore che vogliono spiegare il testo, ma non si preoccupano di essere spiegate, come "trapassamento", "vedovata vita", "disposarsi a quella immagine", "molta battaglia intra lo pensiero", "rocca della mia mente". Dunque anche per lui le metafore fanno parte *pianissimamente* del significato letterale (inteso) e non richiedono sforzo interpretativo.

Basta vedere cosa accade quando nell'*Epistola XIII* spiega come il poeta abbia cercato di rendere la ineffabilità della visione divina. Dante cita ovviamente lo Pseudo Dionigi, e anche se non lo avesse fatto sapremmo benissimo

da dove gli proviene tutta la tematica dell'indicibilità di Dio. Pertanto egli avverte che *multa namque per intellectum videmus quibus signa vocalia desunt: quod satis Plato insinuat in suis libris per assumptionem metaphorismorum* (29). E, anche a essere molto avari nel definire una espressione come metaforica, nel trentatreesimo canto del Paradiso, dal verso 55 al verso 145, si potrebbero individuare sessantasette tra metafore e similitudini - e alcune di esse sono certamente tra le più belle del poema. Ma in tutta l'*Epistola* Dante, che sembra voler spiegare tutto, e discetta di filosofia e teologia per dire che cosa intendesse esprimere, non pensa affatto di spiegare queste metafore. Se cita (come in 23) "La gloria di colui che tutto move - per l'universo penetra, e risplende", si limita a dire che ciò è *bene dictum* e spiega che la gloria divina *penetrat quantum ad essentiam et resplendet quantum ad esse*. Dice cioè per quali fini filosofici si sono usate quelle due metafore, ma non prova affatto il bisogno di dire perché la gloria (che è peraltro già espressione metaforica) "penetri" e "risplenda".

Da cui si potrebbe concludere che Dante, molto eterodosso per quanto riguarda lo spessore allegorico dei testi mondani, segue però l'opinione tomista per quanto riguarda la letterale e immediata comprensibilità delle metafore.

3.6. La teologia simbolica dello Pseudo Dionigi

Rimarrebbe da dire se, perse le proprie funzioni conoscitive nella poesia e nello stesso testo scritturale, la metafora non avrebbe potuto assumere funzione rivelativa in una teoria dei nomi divini - là dove si tratta pur sempre di nominare qualcuno di cui nessuna espressione letterale può rendere ragione.

Una idea dell'Uno come insondabile e contraddittorio la troviamo nel primo neoplatonismo cristiano, e cioè in Dionigi Areopagita, dove la divinità è nominata come qualcosa che "non è un corpo né una figura né una forma e non ha quantità o qualità o peso, non è in un luogo, non vede, non ha un tatto sensibile, non sente né cade sotto la sensibilità... non è né anima né intelligen-

za, non possiede immaginazione o opinione, non è numero né ordine né grandezza... non è sostanza, né eternità né tempo... non è tenebra e non è luce, non è errore e non è verità" e così via per pagine e pagine di folgorante afasia mistica (*Teologia mistica*, passim)¹⁴. Come sarà possibile parlare di nomi divini se Dio "supera ogni discorso e ogni conoscenza, e sta del tutto oltre l'intelligenza e oltre la sostanza – esso che abbraccia, raccoglie e anticipa tutte le cose, rimanendo però completamente inafferrabile a chiunque e non esiste possibilità di sentirlo, d'immaginarlo, di pensarlo e non c'è di lui né nome, né parola, né mezzo di toccarlo né di conoscerlo" (*Nomi divini* 5)? Non sapendo come nominarla altrimenti, Dionigi chiama la divinità "caligine luminosissima del silenzio che insegna arcanamente... tenebra luminosissima" (*Teol. Mist.* 1). Non saranno metafore, bensì ossimori, i quali appunto esprimono una contraddizione, e quindi l'impossibilità di una definizione univoca, ma si tratta pur sempre di ossimori basati su metafore. Tuttavia Dionigi insiste sempre sulla impossibilità che alcuna metafora o simbolo possa esprimere la natura divina. Ma nel fare questo egli oscilla tra una sorta di atteggiamento misterico (sotto l'influenza di varie fonti di origine non cristiana) e una teologia simbolica, attenta al dovere di fare comprendere anche ai semplici la natura di Dio.

Dal punto di vista misterico, Dio è ineffabile, e il solo modo di parlarne adeguatamente è il silenzio: salendo dalle cose inferiori a quelle superiori il discorso non può che farsi muto (*Teol. Mist.* 3). Quando qualcuno parla, è per celare i misteri divini a coloro che non possono adirvi: "è cosa assai conveniente alle Scritture occulte che venga nascosta mediante enigmi misteriosi e sacri e che sia resa inaccessibile ai più la verità sacra e segreta delle intelligenze sovramondane. Infatti non tutti sono santi, né tutti hanno la scienza, come dice la scrittura" (*Gerarchia celeste* 2.2). I discorsi che si fanno su Dio "sono come delle coperture che salvaguardano una scienza segreta e inaccessibile ai più" (*Epistola* 9).

Questo atteggiamento misterico è continuamente contraddetto dall'atteggiamento opposto, la persuasione teofanica (che affascinerà l'Eriugena) che,

essendo Dio la causa di tutte le cose, tutti i nomi gli si addicano, nel senso che ogni effetto rinvia alla sua Causa (*Nomi* 1,7), così che a Dio si attribuiscono forma e figura di uomo, di fuoco, di ambra, e se ne lodano le orecchie, gli occhi, i capelli, il volto, le mani, le spalle, le ali, le braccia, il dorso e i piedi, e gli si foggiano corone, seggi, bicchieri, crateri e altri oggetti pieni di mistero (*Nomi* 1,8).

Tra questi due estremi si muove la teologia simbolica, che cerca di fare capire la natura di Dio attraverso similitudini, ovvero simboli sensibili (*Epistola* 9). Tuttavia deve essere chiaro che queste nominazioni per via simbolica non sono mai adeguate. Di lì la necessità che queste rappresentazioni denuncino la loro debolissima iperbolicità (se è permesso l'ossimoro): "penso che nessuno degli uomini veramente intelligenti potrebbe negare che le similitudini più lontane innalzino maggiormente la nostra intelligenza. Infatti, di fronte a sacre raffigurazioni più elevate è possibile che alcuni si facciano una falsa idea credendo che esistano sostanze celesti auriformi e uomini fatti di luce sfolgorante, splendidamente rivestiti di uno splendido abito ed emananti innocue fiamme... E affinché non dovessero incorrere in un simile pericolo, la sapienza dei sacri autori, che conduce verso l'alto, discende anche verso le dissimiglianze oscure, per non permettere alla nostra immaginazione di soffermarsi e indugiare sulle immagini turpi, ma per innalzare la parte dell'animo che tende verso l'alto e sollevarla mediante la bruttezza stessa delle immagini, di modo che non sembri né giusto né vero, perfino agli esseri molto materiali, che gli spettacoli sovracelesti e divini possano essere simili a figure così turpi" (*Gerarchia* 2,3).

Proprio al termine della citazione, Dionigi continua con una apparente contraddizione: osserva cioè che nessuna cosa è veramente turpe e sfornita di bellezza, visto che la Scrittura afferma (in *Genesi* 1,31) che tutte le cose erano belle. Ma si tratta di un tributo pagato a quella sensibilità pancalistica che pervaderà tutto il Medioevo. Il problema è piuttosto che si introduce qui quella idea, che ritorna a varie riprese nel Corpus dionisiano, della nominazione per

similitudine dissimile o dissimilitudine sconveniente (per es. *Gerarchia* 2,2-3), per cui la divinità viene chiamata talora "anche con i nomi delle cose più basse, come unguento fragrante, pietra angolare, e persino le attribuiscono una forma ferina adattandole le caratteristiche del leone e della pantera e dicendo che essa sarà come un leopardo e un'orsa inferocita," sino ad arrivare ad attribuire a Dio la forma di un verme (in verità nel Salmo 22,7 chi dice di essere un verme è in verità il salmista, ma una interpretazione allegorica può vedere nel salmista la prefigurazione di Cristo).

Riguardo a questo punto si è sovente inteso che per Dionigi il nome che meglio può esprimere l'inesprimibilità della natura divina si fonderebbe su una analogia inversa, dove vengono pertinentizzate non le proprietà simili, bensì quelle opposte. Alcune interpretazioni occultistiche di questi brani parlano di una immagine di Dio che si riflette sulla superficie del mare terrestre per simmetria rovesciata (e in questo senso San Paolo avrebbe detto nel brano famoso della Prima ai Corinzi che noi vediamo oggi *per speculum*). Se così fosse ci attenderemmo una teoria dell'analogia inversa, che molto corroborerebbe l'idea di una nominazione simbolica che oscura per spingere l'intelligenza a cercare – e saremmo quindi assai vicini alla nozione della metafora come procedimento cognitivo. Anche perché questo avrebbe potuto legarsi a un forte suggerimento aristotelico (in *Retorica* 1405a): se allo stesso genere appartengono due contrari, allora sarà efficace dire di chi mendica che prega e di chi prega che mendica. E sarebbe una bella sfida per una semiotica della metafora rendere ragione di un processo nel corso del quale non si sostituiscono due cose giocando sulle proprietà in comune ma sul divaricamento massimo tra proprietà opposte (come a chiamare solido il mare, malefico Iddio o benevolo lo sguardo della Medusa). In verità tutti gli esempi che Dionigi via via ci fornisce non rappresentano affatto casi di similitudine dissimile (nel senso sopra esposto), bensì, e al massimo, di similitudine ardita, che accomuna cose divine e cose umane in base a somiglianze appunto "sconvenienti", ma sempre somiglianze. Il caso massimo di dissimilitudine è citato nell'*Epistola* 9, 5, dove

si esamina un brano del Salmo 78 dove Dio appare inebriarsi. Siccome non può accettare l'immagine di una divinità sconciamente ubriaca, Dionigi compie prodigi di ermeneutica e decide che "come presso di noi l'ebrietà, in senso cattivo, è una sazieta smisurata e la perdita dell'intelligenza e dei sentimenti, così, in senso migliore, per l'ebbrezza di Dio nessuna altra cosa bisogna pensare tranne l'abbondantissima incommensurabilità, che preesiste in lui come causa di tutti i beni. Anzi, la perdita del senso che tiene dietro all'ebbrezza bisogna pensarla come l'eccellenza di Dio superiore al pensiero, secondo la quale Dio è staccato dal pensiero in quanto lo trascende... Affermiamo semplicemente che Dio è ebbro di tutti i beni possibili, essendo più che ricolmo di tutti quelli in un'abbondanza priva di misura..." Bell'esercizio di arrampicamento allegorico sui muri, quando il Salmo sta rappresentando Dio in preda all'ira e dice "Quindi il Signore si risvegliò come uno che dormisse – come un valoroso sopraffatto dal vino." Attribuire l'ira a Dio era normale procedimento di antropomorfizzazione nella Bibbia, e pertanto qui si gioca proprio su una similitudine, Dio si risveglia così adirato da parer simile a un ubriaco. Immagine forte, che veramente *pone sotto gli occhi* l'ira divina, secondo il dettato aristotelico, ma che Dionigi non vede, disinteressato come è al meccanismo della metafora, e attento invece agli esercizi più sottili dell'allegoria. Così che, come vuole o vorrà Agostino, visto che il senso letterale appare ripugnante, si cerca *in factis* un senso spirituale.

Il vero problema è che Dionigi non ha una chiara distinzione tra metafora e allegoria, e tende a riunire entrambe sotto la rubrica del simbolico. Quale sia la differenza tra metafora e allegoria, si è detto abbondantemente. Cosa sia rispetto a queste due tecniche retoriche un simbolo, rimane questione aperta, e lo rimarrà per secoli (v. Eco 1984): una immagine a forma di mandala luminoso e rutilante può essere considerato un simbolo in diverse culture, senza essere per questo né allegoria né metafora. In fin dei conti, per capire come si muova l'allucinata semiotica dionisiana potrebbe essere opportuno rivedere la celebre distinzione goethiana (*Maximen und Reflectionen*, in *Werke* XIV, Leipzig 1919-23):

L'allegoria trasforma il fenomeno in un concetto e il concetto in una immagine, ma in modo che il concetto nell'immagine sia da considerare sempre circoscritto e completo nell'immagine e debba essere dato ed esprimersi attraverso di essa (1.112).

Il simbolismo trasforma il fenomeno in idea, l'idea in una immagine, in tal modo che l'idea nell'immagine rimanga sempre infinitamente efficace e inaccessibile e, anche se pronunciata in tutte le lingue, resti tuttavia inespriabile (1.113).

Vero 'simbolismo è quello in cui l'elemento particolare rappresenta quello più generale, non come sogno od ombra ma come rivelazione viva e istantanea dell'imperscrutabile. (314).

Ora, ci si attenderebbe che Dionigi considerasse le allegorie procedimenti didascalici (oppure atti a velare la verità ai profani) e i simboli come accese epifanie che rendono evidente la scienza segreta. La verità è che tutti gli esempi che Dionigi dà di teologia simbolica non hanno nulla a che vedere con la teoria moderna del simbolo, né ne offrono una alternativa. Esaminiamo alcuni esempi.

In *Gerarchia* 2,2, si dice che le scritture usano forme poetiche per la rappresentazione di intelligenze senza figura, e non è chiaro se per forme poetiche intenda allegorie (*in verbis*) o metafore. Proprio nel passo già citato in cui parla di Dio nominato attraverso le cose più basse, come leone o come orsa, l'esempio a cui Dionigi rinvia è certamente Osea 5,12, dove Dio, sempre adirato, dice che sarà come una tignuola per Efraim e come un tarlo per la casa di Giuda, che sarà come una belva per Efraim e come un leoncello per la casa di Giuda. Non è che la tignuola o il leoncello siano "simboli" della divinità. Non si dice che Dio è una tignuola o un leone, ma che in una certa occasione agirà come i suoi figli sono soliti veder agire la tignuola e il leone. Si tratta di metafore (ovviamente *in verbis*) comprensibilissime, a cui i profeti ci hanno abituato. San Tommaso avrebbe detto che l'autore biblico *intendeva letteral-*

mente dire che Dio al colmo del proprio furore non intende dare tregua ai suoi figli peccatori.

Del pari, quando in *Epistola* 9,4, Dionigi parla di quegli "enigmi occulti audaci" (v. *Epistola* 9,1) per cui le scritture paragonano le cose divine alla rugiada o al miele, sta pensando sempre a Osea (14,6) quando dice "Sarò sempre come rugiada per Israele" o al Salmo 19, 10-11, quando afferma che "le decisioni di Iahve... sono più dolci del miele". Questa volta Dio non è adirato bensì amorosissimo, e la metafora lo mette sotto gli occhi. Il miele non è affatto simbolo di Dio.

Che le metafore siano comprensibili, perché al miele viene attribuita tradizionalmente la gradevolezza e la dolcezza, al tarlo l'irritante perseveranza, alla rugiada una benefica funzione fertilizzante, dovrebbe essere ovvio. Quando poi Dionigi teme che del metaforizzante non si conoscano tutte le proprietà, le elenca, come fosse un buon enciclopedista dell'epoca. In *Gerarchia* 14,2, parlando della descrizione simbolica del fuoco, rileva che la Scrittura rappresenta ruote infuocate, animali di fuoco, uomini raggianti, cumuli di carboni infuocati, fiumi di fiamme, e osserva: "Io credo che il fuoco manifesti ciò che c'è di più divino nelle intelligenze celesti," e via a elencare una serie di proprietà tradizionalmente attribuite al fuoco. Il fuoco passa attraverso tutte le cose senza mescolarsi con esse, non si può afferrare ma afferra ogni cosa, rimane occulto se non trova una materia a cui apprendersi, trasforma le cose, le vivifica col suo calore, non conosce mescolanza, tende verso l'alto, è penetrante, si muove da se stesso e muove gli altri, abbraccia tutto mentre nulla lo comprende, è efficace, potente, se trascurato sembra morto ma se lo si sollecita appare improvvisamente, si slancia senza che lo si possa fermare, eccetera eccetera. Con una enciclopedia del genere, è facile fare non solo produrre metafore ma anche allegorie incentrate sul fuoco. Il fuoco non è un simbolo oscuro che dica e non dica, alluda senza svelare: esso (se conosciuto bene nella propria natura, come Dionigi mostra di conoscere) mette sotto gli occhi le realtà sovranaturali di cui è metafora o allegoria, ma senza fatica.

Del pari si può dire della luce, e del sole come sua sorgente, a cui Dionigi dedica pagine assai belle nei *Nomi Divini* (4,4), pagine da cui prenderà origine molta estetica medievale della luce (cfr. Eco 1970, 1987).

Di registro assai diverso sono le pagine dei *Nomi Divini* in cui Dionigi dice che Dio può essere detto Bene, Bellezza, o Essere. Qui egli non sta parlando di entità terrene, animali, cose, fenomeni di natura, che possono diventare metafora di cose divine. Qui sta parlando di quelle che la Scolastica chiamerà proprietà trascendentali dell'essere. Il problema è che noi, conoscendo per esperienza il tarlo, possiamo paragonarlo a Dio, ma se siamo invece capaci di dire che qualcosa è buono, è bello è solo in quanto vediamo nelle cose dell'esperienza un riflesso partecipato della divinità. "Infatti, dividendo in tutte le cose che esistono la cosa che si partecipa e le cose che vi partecipano, noi diciamo che è bello ciò che partecipa della bellezza, mentre la bellezza è la partecipazione che viene dalla causa che rende belle tutte le cose belle. Il Bello soprastanziale è chiamato Bellezza a causa della bellezza che da parte sua viene elargita a tutti gli esseri secondo la misura di ciascuno..." (4,7)¹⁵.

Del pari, ciò che è soprastanzialmente Bene e Bellezza, sarà "il vero Essere che dà l'essere a tutte le cose che sono" (5,4). Dio è "l'Essere in sé e per sé, e mediante questo stesso essere ha formato qualsivoglia modo di essere" (5,5).

Qui ci troviamo di fronte a un salto. Qui la via non è più all'in su (dal tarlo a Dio) bensì all'in giù, da Dio alla cosa bella o buona. I nomi divini pertengono strettamente alla divinità e solo subordinatamente alle cose. Ma questa subordinazione non è di ordine metaforico bensì di ordine metafisico. Le proprietà del tarlo sono simili a quelle di Dio per difetto della nostra immaginazione, che solo così può immaginare l'implacabilità dell'ira divina (che ovviamente è ben altro). La similitudine è posta *in verbis*, e i *verba* sono ovviamente inadeguati a esprimere un oggetto così sublime. Quindi la metafora che va dal basso all'alto sembra che possa farci conoscere, talora mettendoci la cosa sotto gli occhi; ma ci fa conoscere in modo assai pallido ciò che per definizione è inconoscibile. Le proprietà delle cose belle sono invece tali per parteci-

pazione della bellezza divina. La similitudine è *in re*. Nella partecipazione delle proprietà trascendentali al creato c'è sì sempre pallore, ma non è un pallore dell'immaginazione (o del linguaggio), è un pallore ontologico.

Questo basterebbe a dire che nella teologia simbolica di Dionigi non c'è posto per una coerente teoria della metafora, e pazienza. Ma questa posizione implica un bel groviglio conoscitivo. Infatti noi siamo sicuri per fede che Dio sia Bontà e Bellezza, ma in che modo possedga soprastanzialmente queste proprietà noi non lo sappiamo. Ovvero, o lo sappiamo per illuminazione e scienza segreta, oppure dobbiamo pallidamente immaginarlo partendo ancora dalle proprietà delle cose. Problema di cui Tommaso (che non coltiva alcuna scienza segreta e misterica della divinità) si accorge benissimo quando proprio da queste pagine dionisiane trae l'idea di una conoscenza *per analogia* (*Exp.* 668): in qualche modo, "prout possumus" secondo la nostra proporzione dobbiamo elevarci dalle cose terrene alla conoscenza della causa prima. Possiamo allora dire che questa conoscenza è solo metaforica?

4. L'analogia entis

Rosier-Cachat (1997) mostra vari casi in cui l'esempio canonico del *prata rident* serve a illustrare la differenza tra metafora e *translatio in divinis*. Già Boezio (*De Trinitate* IV) aveva detto che quando le predicazioni riguardano Dio, le cose predicate ne vengono modificate. Gilberto de Poitiers (*Dialogus de Everardi et Ratii*) dirà, a proposito delle dieci categorie aristoteliche, che *si quis ad divinam verterit praedicationem, cuncta mutantur*. Thierry de Chartres segue il dettato dionisiaco, per cui un predicato sostanziale non significherà che Dio è sostanza, ma che è al di là di ogni sostanza. Quindi nella predicazione *in divinis* non si predica la cosa ma solo il nome. Però si fa strada l'idea che, malgrado questa differenza, il predicato *quodam modo innuit nobis substantiam*. E quindi non si ha divaricazione incolmabile e predicazione per pura negazione, bensì qualche forma di *connotazione*.

Quanto la differenza tra predicazione univoca per metafora e la predicazione *in divinis* pongesse insormontabili problemi è provato dalle *Regulae Theologiae* di Alano di lilla, dove si distinguono, abbastanza oscuramente: (i) trasferimento del nome e della cosa, come in *linea est longa*, dove la lunghezza, che è proprietà del corpo, viene detta della linea che lo marca e lo fa lungo; (ii) trasferimento della cosa, come in *seges est leta*, dove la cosa (la gioia) è attribuita al soggetto; (iii) trasferimento del solo nome, come in *monachus est albus* – dove il monaco bianco non è in se stesso bianco. Ma questo sarebbe proprio il modo in cui si dice che *Deus est iustus*.

Solo che, più avanti nello stesso testo, Alano ammette che Dio è detto giusto *a causa quia efficit iustum*. Qui siamo vicini alla posizione di Dionigi: per cui Bontà o Bellezza sono veramente proprietà divine e solo possono essere applicate alle cose mondane in quanto causano in esse, per partecipazione, qualcosa di molto simile. E allora non si tratterebbe di semplice trasferimento del nome.

Siccome in questa sede non ci si può addentrare nell'immenso territorio delle discussioni sull'*analogia entis* (seguendo le differenze, talora sottilissime, tra autore e autore, e sino alla scolastica controriformistica, dal Cajetanus a Suarez) cercheremo semplicemente di vedere quali siano i modelli basilari di discorso univoco ed equivoco a cui in genere tutta la discussione scolastica s'ispira. E il modello fondamentale è sempre quello che proviene da Aristotele (cfr. Owens 1951), e dal commento boeziano.

Il discorso sull'equivocità nasce già in *Metafisica* quando si discute come l'essere possa essere "detto in molti modi". Dopo aver detto che c'è una scienza che considera l'essere in quanto tale, là dove ci si attenderebbe la prima e tentativa definizione dell'oggetto di questa scienza, Aristotele ripete come unica definizione possibile ciò che nel primo libro (992b 18) era apparso solo come osservazione parentetica: l'essere si dice in molti modi (*léghetai mèn pol-lachôs*) - secondo significati molteplici (1003a33).

In realtà Aristotele riduce questi molti modi a quattro. L'essere si dice (i) come essere accidentale (è l'essere predicato dalla copula, per cui si dice che

l'uomo è bianco o in piedi); (ii) come vero, per cui può essere vero o falso che quell'uomo sia bianco, o che l'uomo sia animale; (iii) come potenza e atto, per cui se non è vero che quest'uomo sano sia attualmente malato, potrebbe ammalarsi, e diremmo oggi che si può pensare a un mondo possibile in cui sia vero che quest'uomo sia malato; (iv) infine, l'essere si dice come *ens per se*, ovvero come *sostanza*. Comunque si parli di essere, lo si dice "in riferimento a un unico principio" (1003b5-6), e cioè alle sostanze: "Il primo dei significati dell'essere è l'essenza la quale significa (*semainei*) la sostanza (*ousia*)" (1028a 4-6).

Questo dire in molti modi è un dire equivoco? Aristotele non è chiaro su questo punto. Nelle *Categorie* dice che si ha equivocità quando vi è un solo nome comune per entità che richiedono una diversa definizione. Classico l'esempio di *zôon* detto sia dell'uomo che del dipinto - una omonimia esistente in greco. Va detto che i medievali - che non conoscevano il greco - non collegano questa omonimia e pensano sempre che animale si dica della cosa e dell'immagine a causa di una certa similitudine, e cercano di dimostrare che non si tratta di equivocazione totale, bensì di analogia fondata su similitudine morfologica, e che Aristotele intendeva l'equivocità in modo più ampio del loro. Vedi per esempio Tommaso di Aquino (*S.Th.* I, 13, 10 ad 4): *Philosophus largo modo accipit aequivoca, secundum quod includant in se analoga*.

Dal punto di vista di Aristotele siamo ovviamente di fronte a un esempio di *equivocazione* casuale (i medievali avrebbero detto che era dovuta a *penuria nominum*). Abbiamo invece *univocità* quando al termine corrisponde un'unica definizione (quando cioè *zôon* è detto sia dell'uomo che del bue). Infine abbiamo *paronimia* quando le cose sono denominate con lo stesso termine, ma con diversa desinenza grammaticale (il grammatico detto dalla grammatica). Owen mette in chiaro che Aristotele giudica l'equivocità o univocità non come proprietà dei termini ma delle cose per cui un unico termine viene usato. Dunque, si ha univocità quando un solo termine viene usato per una sola cosa espressa da una sola definizione, e equivocità quando si ha un solo termine per due cose che rispondono a due diverse definizioni.

Gli equivoci vengono discussi ampiamente nei *Topici* (I, 15, 106a1-8) dove si affronta per la prima volta la questione di un duplice modo di usare i termini: un conto è dire che giustizia e coraggio sono dette buone in modo univoco (perché la bontà fa parte della definizione di entrambi) e un conto è dire in diversi modi che è buono ciò che produce salute. Qui si allude a quell'esempio, già aristotelico, e poi vastamente discusso nel Medioevo per cui si dicono sana e la persona sana e la medicina che produce salute, e l'urina che è segno di sanità.

Nell'*Etica Nicomachea* (I, 6, 1096b23-29) ci si domanda di nuovo perché onore, prudenza e piacere siano detti buoni. Sono tre cose diverse, eppure il termine non rappresenta un esempio di equivocazione per caso. Sono detti buoni perché dipendono da un'unica causa (*apb enós*) o sono diretti a uno stesso fine, o bene (*pròs én*)? Oppure per analogia, così come la vista è buona per il corpo come l'intelletto lo è per l'anima? Qui Aristotele distingue nettamente il primo caso dall'analogia vera e propria, che instaura una proporzione a quattro termini.

Nella traduzione boeziana della *Isagoge* porfiriana, *apb enós* e *pròs én* saranno tradotti come *ab uno* (il termine "medico" usato sia per il dottore che per lo strumento del dottore) e *ad unum* (il classico caso di "sano" detto del corpo, della medicina e dell'urina) ma è chiaro che il primo esempio è assai debole, perché potrebbe essere ridotto a un caso di paronimia. In effetti il concetto che rimane centrale in Aristotele è quello del *pròs én*. In breve, essere denominato per la causa da cui si proviene o per il fine a cui si tende è praticamente la stessa cosa (diremmo, si unifica il rapporto a una causa comune, efficiente o finale che sia). Pertanto abbiamo a che fare con due forme di equivocità, quella *pròs én*, che nella tradizione scolastica si chiamerà prima analogia di proporzione e poi di *attribuzione*, e quella per analogia, che nella terminologia scolastica si chiamerà *analogia di proporzionalità*. Per comodità useremo d'ora in poi i due termini *attribuzione* (che per Aristotele non era una forma di analogia), e *proporzionalità*, che per Aristotele era la sola forma di analogia.

Aristotele spiega l'attribuzione in *Metafisica* (K 3, 1060b36-1061s7) dove intende come esempi del parlare "in molti modi" gli aggettivi "medico" e "sano": essi sono usati in riferimento (*pròs*) a una stessa cosa: un discorso medico e uno strumento sono chiamati "medici" perché il discorso medico procede dalla scienza medica e lo strumento le è utile, e similmente sono chiamate "sane" cose che sono segno o causa di salute. Ora, la salute è una forma che si trova solo in un corpo e non è presente né nel colore dell'urina né nella medicina (e dunque si dovrebbe parlare di termine prettamente equivoco dove un solo termine si riferisce a cose con definizione diversa), ma sia l'urina che la medicina hanno un riferimento alla salute. Come il termine "essere" è usato in vari sensi ma in riferimento a una idea centrale (*pròs én*), e pertanto non è equivoco, così accade col termine "sano". Essi esprimono una nozione comune, *légontai kath'én*.

L'attribuzione è una relazione a due termini: la medicina è sana perché causa la sanità e non possiamo dire che la medicina sta al corpo malato come la salute al corpo sano. Diverso è il caso dell'analogia. Qui sono richiesti quattro termini, come viene detto anche in *Poetica* e *Retorica*. La pietra è svergognata perché sta a Sisifo come lo svergognato sta di fronte alla sua vittima (III, 1412a5). Ora, mentre gli esempi di attribuzione sono sempre dati come esempio di uso stereotipato del linguaggio (sana la medicina, sana l'urina), l'analogia è per Aristotele mezzo di conoscenza e la usa quando gli conviene anche nei libri naturali. "La natura nascosta viene conosciuta per analogia" (*Phys.* I, 7, 191a7-12)

Ora riconsideriamo la natura stessa della metafora. Come detto in Eco (1975, 3.8.3) supponiamo che metafora e metonimia possano essere spiegati in base a una analisi compositiva in forma di enciclopedia, che nella definizione di un dato semema include anche cause, effetti, strumenti e fini.

Si noti che l'idea era già presente nella scolastica: vedi per esempio come Tommaso (*De principiis naturae* 6) ammetta che talora le proprietà simili vengano predicate rispetto alla causa, talora rispetto al fine.

Per formulare la metonimia *bevi una coppa* (contenente per contenuto) non è necessario comparare due sememi: si individua nella definizione enciclopedica della coppa anche il fatto di contenere vino; la sostituzione è dunque di interdipendenza semica all'interno dello stesso semema. Per chiamare invece la coppa *scudo di Dioniso* devo comparare le proprietà di Ares e Dioniso

	Proprietà 1
Ares	Proprietà 2
	Proprietà 3 (scudo come insegna)
	Proprietà 4
	Proprietà 1
Dioniso	Proprietà 2
	Proprietà 3 (coppa come insegna)
	Proprietà 4

Si vede quindi che in entrambi appare una stessa proprietà (strumento tipico o insegna), e si rileva quanto c'è di comune e di diverso tra i due strumenti:

Scudo	1. forma tonda e convessa
	2. strumento di guerra
Coppa	1. forma tonda e concava
	2. strumento di pace

A questo punto si attua lo scambio, giocando da un lato sulla similarità (la rotondità e la cavità) e dall'altro sulle differenze (concavo/convesso e guerra/pace). Di qui l'arguzia. Come si vede, in entrambi i casi, la sostituzione avviene prima per identità semica tra sememi, quindi si incrociano due sememi su

due sememi che presentino sia identità che differenze. Ora pare che la metafora imponga la comparazione di due entità che prima erano separate, e quindi accresca la conoscenza, mentre la metonimia presume la conoscenza della cosa su cui si gioca. Di qui la maggiore forza cognitiva della metafora.

L'attribuzione pare della stessa natura della metonimia: si chiama sana la medicina perché già si sa che proprietà della medicina è quella di procurare salute (cfr. Marmo 1994: 489). Ma se è così, allora molte delle metafore da genere a specie e viceversa, citate da Aristotele, sono forme di metonimia o di sineddoche, visto che il genere dovrebbe essere una proprietà della specie. Così come essere un animale è una proprietà dell'uomo, per cui si può dire, con Dante, "animal grazioso e benigno", parimenti lo stare fermo è una proprietà dell'essere all'ancora. Del resto si veda Tesauro (*Cannocchiale aristotelico*, 1670: 284). Egli decisamente chiama le metafore da genere a specie e viceversa *analogia attributionis*. Invece quando Aristotele chiama svergognata la pietra le attribuisce una proprietà (certamente validata dal contesto) che prima non le era riconosciuta. Si riconsideri l'esempio dei pirati detti fornitori. Anzitutto s'instaura una analogia a quattro termini: i pirati stanno al trasporto delle merci rubate come i fornitori stanno al trasporto delle merci acquistate. Dopo, l'impressione che si individui un genere X di cui sono specie sia i pirati che i fornitori, è conseguente all'operazione analogica. Essa di fatto prende due sememi indipendenti e vi individua una proprietà comune (di essere *trasportatori* di merci). Solo a metafora compresa si potrebbe dire che pirati e fornitori appartengono (inopinatamente) allo stesso genere, ovvero allo stesso insieme. La proprietà comune, sorprendentemente messa in rilievo, diventa genere comune.

	fornitori
trasportatori	
	pirati

Tutta la discussione scolastica sulla *analogia entis* (pur nella grande varietà dei suoi esiti) si basa fondamentalmente su una scelta tra analogia di attribuzione e analogia di proporzionalità, e gli esempi sono affini a quelli aristotelici quando si tratta di trovare attribuzioni o proporzioni tra medicina e salute, o tra i prati e il riso. Il problema, che già si profilava nello pseudo Dionigi, è quando entrano in gioco i nomi divini. Dire che la medicina è sana è una attribuzione simile a quella per cui Dio viene detto Buono? Noi sappiamo quale siano le proprietà della sanità e sappiamo quali siano le proprietà sia della medicina che dell'urina (una causa la salute, l'altra la rivela). Amalgamando su proprietà note, attuiamo l'attribuzione. Cosa accade invece coi nomi divini? Ci sono solo due soluzioni.

(i) Noi conosciamo *per prius* la bontà delle cose e ne inferiamo *per posterius* che debba esistere in Dio la causa di questa bontà. Ma a questo punto ci troviamo di fronte a una inferenza da cosa nota a qualcosa che deve esserci ma la cui natura ci rimane ignota, e non basta supporre che la causa sia in qualche modo simile all'effetto. Tanto è vero che, nel corso delle sue discussioni sull'analogia, Tommaso (per esempio *S.Th.* I, 45,7, e sulla scia di Agostino) distingue due tipi di similitudine tra causa ed effetto. L'effetto può rappresentare *quantum ad similitudinem formae*, ed è il caso della *repraesentatio imaginis*, ovvero della statua di Mercurio che è simile a Mercurio; ma può rappresentare anche per *causalitas causae*; in tal caso non vi è similitudine morfologica quanto piuttosto *repraesentatio per vestigium*, come accade sia per il rapporto tra fumo e fuoco che tra orma e uomo (Tommaso ammette implicitamente che l'orma possa essere simile alla forma del piede ma avverte che non è simile all'uomo che l'ha impressa e quindi non ci dice chi sia; in *I Sent.*, 8, 1, 2 fa l'esempio del sole, che produce calore ma in sé non è caldo...).

Se dunque dalla bontà delle cose risaliamo alla causa divina, lo facciamo per *causalitas causae*, ma non sappiamo affatto come sia questa bontà. Chiamare Bontà la causa della bontà è solo per ovviare alla *penuria nominum* e quindi è un caso di equivocazione. È come se, dato del fumo, ignorando cosa

sia il fuoco che lo genera, nominassimo questa X ignota come Fumo Ipersostanziale, così credendo di essere di fronte a un caso di *vestigium imaginis* e non di *causalitas causae*.

Peraltro vediamo quali siano le conseguenze inquietanti di questa soluzione: se il meccanismo dell'attribuzione fosse sempre valido, considerando che nei nostri atti e negli eventi del mondo troviamo che alcune cose sono male (il delitto, un cibo corrotto, una malattia), perché allora non pensiamo che la causa di queste cose risieda in Dio e non predichiamo di Dio il Male? Perché sappiamo a priori che in Dio non vi è Male (mentre vi è Bontà). Ma se lo sapevamo a priori, non avevamo bisogno di cercare una analogia. Non rimane allora che la seconda soluzione.

(ii) Conosciamo (per fede o rivelazione) le proprietà divine, e quindi è in base a queste, *per prius*, che *per posterius* predichiamo il bene delle cose terrene. Noi sappiamo che Dio è ontologicamente Buono *per prius* e che le cose sono buone *per posterius*, in quanto partecipano della divina bontà. In tal caso la proprietà "buono" che caratterizza una data cosa equivale alla proprietà "animale" che caratterizza un gatto. Comprendiamo che il gatto è un animale perché sappiamo già che cosa sia un animale. Pertanto abbiamo una predicazione di tipo metonimico da cosa nota a cosa nota: l'attribuzione non ci fa scoprire nulla che non sapessimo già.

Oppure la predicazione *in divinis* implica un'analogia di proporzionalità. Ma nell'analogia aristotelica si scopre l'identità di proprietà tra due cose le cui proprietà sono note (la scoperta riguarda la relazione inedita che si pone tra due cose note). Invece in una analogia estesa *in divinis* si tratterebbe di identificare (scoperta invero inedita) una identità di proprietà tra una cosa di cui si sa tutto e una di cui non si sa nulla. Vale a dire che la proporzione che si instaura non è (come avviene con la coppa di Ares) $A:B=C:D$, bensì $A:B=x:y$, dove x e y sono proprietà ignote. Così sarebbe infatti la proporzionalità secondo la quale si dicesse che la conoscenza umana sta all'anima umana come la conoscenza divina sta alla mente divina. Al massimo si suggerirebbe che tra cono-

scienza e mente divina (ignote) si stabilisce una relazione *in qualche modo* simile a quella che si stabilisce tra conoscenza e anima umana. Ma in quale modo simile? Per *vestigium imaginis* o per *causalitas causae*? La similitudine che s'instaura tra Achille e il leone funziona se già sappiamo quale sia l'ira di Achille e la ferocia del leone, e solo in tal modo l'ira di Achille assume un aspetto più convincente. Ma dire che la conoscenza divina sta alla mente divina come la conoscenza umana sta alla mente umana ci fa conoscere meno di quanto non faccia la similitudine su Achille. In quest'ultimo caso l'ira del guerriero, di cui abbiamo già idea, nella comparazione col leone si arricchisce di caratteristiche di ferocia e coraggio. Ne apprendiamo qualcosa in più. Nel caso della predicazione *in divinis* impariamo che qualcosa, che non sappiamo che cosa sia, ha qualche pallida somiglianza con l'intelligenza umana. Pertanto se la predicazione *in divinis* fosse analogia di proporzionalità ci farebbe conoscere meno di quanto ci fa conoscere una buona metafora.

A meno che già non si sappia cosa è Dio e quali siano le sue proprietà, e in tal caso l'analogia ci direbbe qualcosa di interessante sulla cosa che viene paragonata a Dio, non su Dio, su cui si sa già tutto.

Si potrebbe dire che a questa critica si sfuggono i casi in cui davvero si parla metaforicamente di Dio. Le metafore poetiche della Bibbia che ci presentano Dio come adirato come un leone o perseverante come un tarlo ci dicono qualcosa di evidente circa la sua ira e la sua ostinazione. Certo. Ma queste metafore non vogliono spiegare una natura a noi ignota di Dio, bensì la qualità degli effetti della sua azione, che ci sono già noti. Non presuppongono un Dio inconnoscibile ma un Dio già antropomorfizzato, come lo erano gli dei pagani. Andando dal noto al noto, queste metafore ci pongono qualcosa sotto gli occhi, ma appunto a modo di similitudine. Siamo prima di, o comunque fuori da, un discorso analogico *in divinis*.

Questa è la debolezza fondamentale di ogni discussione sull'*analogia entis*, e di fatto quello che essa permette di scoprire al filosofo è quello che il filosofo sapeva già per fede. Non a caso la discussione sull'*analogia entis* produce pro-

digi di sottigliezza ma finisce poi per estinguersi con la scolastica post-riformista. In realtà, quando si deve parlare delle proprietà divine, se si assume una posizione platonico-agostiniana, allora noi già sappiamo tutto di Dio per ragioni innate, e solo perché abbiamo questa conoscenza del divino possiamo dire che qualcosa partecipa (pallidamente) della sua Bontà o di un'altra delle proprietà trascendentali dell'essere. In questi termini mi pare trattino dell'analogia autori come Alessandro di Hales (che parla dell'anima come *imago Dei*) o Bonaventura, per cui l'anima possiede dei *principia per se nota*, e l'analogia non è tanto una via di conoscenza quanto una proporzione conosciuta per illuminazione. (cfr. Lyttkens 1952: 123-153). Oppure dobbiamo partire dall'esperienza, e allora l'*analogia entis* si riduce alla dimostrazione razionale dell'esistenza di Dio, ovvero alla formula che in fondo riassume le cinque vie tomiste: data una catena di cause ed effetti nel mondo, *ergo* ci deve essere una causa non causata. A parte la fatale debolezza dell'argomento (l'*ergo* che conduce alla dimostrazione finale è esattamente quello che doveva essere provato - e cioè che, come le cose del mondo postulano una catena di cause ed effetti, così la catena delle cause e degli effetti mondani postula una causa extramondana - argomento che non regge alla critica kantiana), si noti che le cinque vie ci dicono al massimo che deve esserci Dio, ma non che cosa sia.

In realtà, qualsiasi discussione sull'analogia non fa altro che ripeterci che possiamo predicare di Dio la Bontà, la Verità, la pienezza dell'Essere, l'Unità, la Bellezza, ma niente altro. Essa può nascere solo in una cultura che già assuma che Dio sia Verità, Unità, Verità, Bontà e Bellezza.

Proprio per questo dramma, che ne procurerà il collasso, l'*analogia entis* ha minor valore cognitivo di una buona metafora.

5. Conclusione

Si era notato come la poesia e la prosa medievale siano ricche di belle metafore, mentre la teoria, sia essa filosofica o poetico-retorica, non riesce a rendere conto di questa ricchezza. Non ci si dovrebbe stupire perché è noto quanto la cultura dell'epoca manifesti frequentemente uno iato tra pratica e teoria: tipico l'esempio della musica, dove la discussione dottrinale è molto astratta, fondata su modelli pitagorici, *relictio aurium iudicio*, come diceva Boezio, e quindi sorda alla evoluzione della pratica musicale (v. cfr Eco 1987 e Dahan 1980: 172⁴). Ma per la musica esiste appunto una spiegazione, come si è detto, ed è il peso della tradizione pitagorica trasmessa via Boezio. Possiamo trovare ragioni analoghe per la teoria della metafora?

Possiamo, ed è il peso che su tutta la cultura dottrinale medievale ha avuto il commento alle *Categorie* aristoteliche attraverso la mediazione di Porfirio.

Riprendendo in sintesi quanto detto in Eco (1984, 2.4.) l'*arbor porphiriana* tradizionale prevede che per ottenere una buona definizione (che poi significa attribuite le giuste proprietà a una qualsiasi entità) occorre avere un genere e una differenza specifica, la cui unione costituisce la specie, la quale poi diventa genere per la specie soggiacente. La formula classica dell'*arbor porphiriana* come si trasmette di trattato in trattato e di commento in commento, è questa:

Differenze	GENERI E SPECIE	Differenze
Corporea	SOSTANZA	Incorporea
Animato	CORPO	Inanimato
Sensitivo	ESSERE VIVENTE	Insensitivo
Razionale	ANIMALE	Irrazionale
Mortale	ANIMALE RAZIONALE	Immortale
	UOMO vs DIO	

Dove il Dio, per Porfirio, è una divinità pagana.

È noto il dibattito se questo incassamento di generi e specie abbia solo valore logico o anche valore ontologico. È fatale tuttavia che, date le influenze neoplatoniche che gravavano su Porfirio, alla pleiade di commentatori che iniziano la loro carriera accademica col commento alle *Categorie* (ma in fatto all'*Isagoge* porfiriana) questo albero assuma il valore di una immagine fissa dell'ordine del mondo. Il difetto di questo albero è tuttavia che esso definisce la differenza tra il Dio e l'uomo ma non quella, poniamo, tra uomo e cavallo. Se si dovesse definire il cavallo l'albero dovrebbe essere arricchito da disgiunzioni successive. Abelardo dice in *Editio super Porphyrium* (150v12) che *pluraliter ergo dicitur genera, quia animal dividitur per rationale animal et irrationale; et rationale per mortale et immortale dividitur; et mortale per rationale et irrationale dividitur*. Seguiamo il suggerimento e tentiamo questa divisione che ci permette di distinguere uomo da cavallo (anche se ovviamente non ci consente di distinguere il cavallo dall'asino):

ANIMALE	
Mortale	Immortale
ANIMALE MORTALE	
Razionale UOMO	Irrazionale CAVALLO

Ma si vede che, se in una divisione del genere si dovesse reintrodurre il Dio, l'albero non funzionerebbe più. La sola soluzione sarebbe quella di porre due volte (almeno) la stessa differenza sotto due generi diversi:

ANIMALE

Razionale ANIMALE. RAZIONALE		Irrazionale ANIMALE IRRAZIONALE	
Mortale UOMO	Immortale DIO	Mortale CAVALLO	Immortale CERBERO

Ora, che la stessa differenza possa ricorrere due volte sotto due generi lo dice anche Aristotele in *Analitici Secondi* (90b sgg) dove definisce le differenze tra numeri e pone sia sotto i numeri pari che sotto i dispari le due differenze "non somma" e "non prodotto". Abelardo nella *Editio super Porphyrium* (157v15) dice che *falsum est quod omnis differentia sequens ponit superiores, quia ubi sunt permixtae differentiae, fallit*, il che equivale a dire che non si può dire "se mortale allora razionale", visto che nel diagramma appena delineato si può anche dire "se mortale allora irrazionale". Ma come può essere specifica, e cioè propria di una sola specie, una differenza che si riproduce uguale sotto generi diversi per costituire specie diverse? La risposta che si tentava in Eco (1984) è che, visto che le specie sono una congiunzione di genere e differenza, e il genere superiore è a propria volta congiunzione di altro genere più differenza, la soluzione più logica è che l'albero sia costituito da sole differenze, proprietà che possono articolarsi in alberi diversi a seconda delle cose da definire. Boezio lo sapeva benissimo e in *De divisione* (VI, 7) dice che sostanze come la perla, l'ebano, il latte e accidenti, più differenze come bianco e liquido, possono dare origine ad alberi alternativi, in questo modo.

cose bianche	{	liquide	LATTE
		dure	PERLA
cose nere	{	liquide	INCHIOSTRO
		dure	EBANO
cose liquide	{	bianche	LATTE
		nere	INCHIOSTRO
cose dure	{	bianche	PERLA
		nere	EBANO

Come si vede, l'accidente di essere duro è una differenza nel genere delle cose nere, ma l'essere nero diventa differenza del genere cose dure. Il che era già stato detto da Aristotele in *Topici* (107b) dove, parlando del colore di un corpo e del colore di una nota, si rileva non solo che queste differenze sono diverse (le differenze di colore in un corpo riguardano la vista, quelle di una nota riguardano l'udito) ma che *bianco* detto di un corpo è una specie di colore, mentre detto di una nota è una differenza.

Aristotele vuole dire che, dato il genere colore, esso si divide, a causa di qualche differenza specifica che non esplicita, nelle specie bianco, rosso, verde eccetera. Nel genere delle note, invece, a causa di una differenza come la chiarezza, si caratterizza la specie "nota X". Prendiamo per buona la suddivisione

aristotelica. Vediamo come venga legittimata la soluzione boeziana: la similitudine di proprietà che rende un semema il metaforizzante dell'altro, può attuarsi da un lato su una specie e dall'altro su una differenza. Amalgamando, all'interno del genere "bianco" sulle opposte differenze "liquido" e "duro", si potrà dire che la perla è latte duro. Ma, facendo diventare genere la differenza "duro" e riducendo il genere "bianco" a differenza, si potrà dire che la perla è ebano bianco.

Considerando generi e differenze come intercambiabili a seconda della definizione che si vuole dare, ovvero dell'insieme rispetto al quale si vuole considerare una data entità o proprietà (e Aristotele usa a piene mani di articolazioni del genere quando deve stabilire le proprietà degli animali), le possibilità di sostituzione metaforica diventano molto ampie e sono consentiti molteplici ardimenti.

Ora si dà il caso che queste licenze che Aristotele liberamente si prendeva, non sono previste nell'*arbor porphyriana*, quale appare nei vari commenti alle *Categorie*. Il pensiero dottrinale è fortemente ancorato a questo modello, e quindi può facilmente capire e mettere in forma sostituzioni da genere a specie e viceversa, ma si trova imbarazzato quando deve parlare della molteplicità delle proprietà che entrano in gioco nelle sostituzioni metaforiche. Si noti che non solo Goffredo di Vinosalvo, che non era un filosofo, avverte di come si debbano cercare in una cosa *tutte* le proprietà possibili: anche i filosofi e i teologi, quando dovevano analizzare una metafora, vedevano benissimo su quali caratteristiche magari periferiche si poneva l'amalgama tra due sememi. Però nel momento in cui avrebbero potuto costruire una teoria dell'invenzione metaforica (visto di quali finezze erano capaci quando si trattava di discutere problemi di logica), si trovavano a mancare di un modello classificatorio - e quindi di un modello semantico - molto agile, e non se la sentivano di mettere in crisi il modello canonico dell'albero di Porfirio, che è quello su cui ciascuno di loro si era formato.

¹ Seguì solo nel XIII secolo da una traduzione del commento di Ammonio, con testo aristotelico intero, probabilmente fatta da Guglielmo di Moerbeke.

² Nel XII secolo segue una *translatio communis*, dal greco, probabilmente di Giacomo Veneto e forse anche dello stesso traduttore è la raccolta degli scoli agli *Analitici Primi* dovuti ad Alessandro di Afrodisia, Ammonio, Giovanni Filopono.

³ Con una revisione alla traduzione boeziana di Giacomo Veneto e un'altra revisione, poco attestata dai codici, di Guglielmo di Moerbeke.

⁴ È solo con la traduzione dal greco di Giacomo Veneto (XII s.), la sua revisione a opera di Guglielmo di Moerbeke (XIII s.), con la traduzione dall'arabo di Gerardo di Cremona (fine XII s.) e la traduzione di Guglielmo di Luna del Commento Medio di Averroè (XIII s.) che questo testo entra nella cultura medievale e apre la via a quella che sarà detta *Logica Nova*.

⁵ D'altra parte dell'epoca sono noti solo due codici. La *Poetica* entra nel mondo umanistico solo attraverso la traduzione latina dal greco di Giorgio Valla, 1495, pubblicata nel 1498 da Bevilacqua in Venezia. A Valla era ignota la traduzione di Moerbeke.

⁶ Probabilmente Borges desume le sue informazioni dal minuzioso riassunto dei due Commentari che fa Marcelino Menéndez y Pelayo nella sua *Historia de las ideas estéticas en España*.

⁷ Per trovare classificazioni che includono la poetica in posizione autonoma bisogna attendere Egidio Romano, anche se Dahan (1980: 178) trova già accenni a questa posizione in Guglielmo de Conches e Riccardo di San Vittore.

⁸ L'idea viene probabilmente da Demetrio (*Sullo stile* 79): non tutte le metafore sono intercambiabili; l'*auriga* può essere detto *gubernator* e viceversa, ma se si sono chiamate le pendici della montagna come *i piedi dell'Ida* non si potranno chiamare *pendici* i piedi umani.

⁹ Per esempio: "Ab inanimati ad inanimati, ut Zachariae undecimo: *Aperi, Libane, portas tuas*. Item psalmo VIII: *Qui perambulavit semitas maris*. *Translatio est enim a civitate ad montem, et a terra ad mare, quorum nullum animam habet. Ab animalibus ad inanimati, ut, Amos I: Exsiccatus est vertex Carmeli. Homines enim, non montes, verticem habent*. 4, *Ab inanimati ad animal, ut, Ezech. XI: Auferam a vobis cor lapideum*. Non enim lapis, sed populus animam habet".

¹⁰ Sulla discussione circa il valore del contenuto v. Marmo 1994.

¹¹ Pépin (1958, 1970) o Auerbach (1944) ci mostrano con dovizia di esempi che anche il mondo classico, intendeva "simbolo" e "allegoria" come sinonimi, tanto quanto facevano gli esegeti patristici e medievali. Gli esempi vanno da Filone a grammatici come Demetrio, da Clemente d' Alessandria a Ippolito di Roma, da Porfirio allo Pseudo Dionigi Areopagita, da Plotino a Giamblico, dove si usa il termine simbolo anche per quelle raffigurazioni didascaliche e concettualizzanti che altrove saranno chiamate allegorie.

¹² Si veda per esempio Girolamo (*In Matt. XXI, 5*): "cum historia vel impossibilitatem habeat vel turpitudinem, ad altiora transmittitur"; o Origene (*De principiis*, 4,2,9, e 4,3,4), secondo il quale lo Spirito Santo interpolerebbe nel testo piccoli dettagli inutili come spia della sua natura profetica.

¹³ Vedi anche *Ep.* 102,33: "sicut humana consuetudo verbis, ita divina potentia etiam factis loquitur."

¹⁴ Per i brani dionisiani si usa la traduzione Scazzoso in Dionigi Areopagita, *Tutte le opere*, Milano, Rusconi 1981.

¹⁵ Commenterà Tommaso (*In Librum Beati Dionysii De Divinis*

Nominibus Expositio): "Ostendit quomodo Deo [pulchrum] attribuitur... Dicit ergo primo quod in Causa prima, scilicet Deo, non sunt dividenda pulchrum et pulchritudo... Deinde... ostendit qualiter attribuuntur creaturis; et dicit quod in existentibus, pulchrum et pulchritudo distinguuntur secundum participans et participatum, ita quod pulchrum dicitur hoc quod participat pulchritudinem; pulchritudo autem participatio primae Causae quae omnia pulchra facit: pulchritudo enim creaturae nihil est aliud quam similitudo divinae pulchritudinis in rebus participatis" (*Exp.* 335-337).

Riferimenti

- Aristoteles Latinus 1968. *De Arte Poetica* (Tr. Guillelmi e Tr. Hermanni). Bruxelles: Desclée.
- Aristoteles Latinus 1978. *Rhetorica* (Tr. Vetust e Tr. Guillelmi). Leiden: Brill.
- Auerbach, Erich 1944. "Figura". *Neue Dantestudien* 5 (tr. it. in *Studi su Dante*, Milano: Feltrinelli, 1963).
- Bogges, William F. 1970. "Aristotle's Poetics in the Fourteenth Century". *Studies in Philology* 67, pp. 278-294.
- Bogges, William F. 1971. "Hermannus Alemannus's rhetorical translations". *Viator* 2, pp. 227-250.
- Butterworth, Charles E. 1980. *Averroes's Middle Commentaries on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton U.P. (2a ed. South Bend: St. Augustin Press)
- Compagnon, Antoine 1979. *La seconde main*. Paris: Seuil.
- Comparetti Domenico 1937. *Virgilio nel Medioevo*. 3° rist. Firenze: Nuova Italia 1967.
- Curtius, Ernst Robert 1948. *Europäische Literatur und lateinischer Mittelalter*. Bern: Francke (tr. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*. Firenze: Nuova Italia, 1992).
- Dahan, Gilbert 1980. "Notes et textes sur la Poétique au Moyen Age". *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age* 47, pp. 171-239.
- Dahan, G. e Rosier-Catach, I., eds. 1998. *La Rhétorique d'Aristote. Traditions et commentaires de l'antiquité au XVII siècle*. Paris: Vrin.
- Dahan, Gilbert 1998. "L'entrée de la Rhétorique d'Aristote dans le monde latin entre 1240 et 1270" in Dahan e Rosier eds. 1998, pp. 65-86.
- De Bruyne, Edgard 1946. *Etudes d'esthétique médiévale*. Brugge: De Tempel.
- De Lubac, Henri 1959. *Exégèse médiévale*. Paris: Aubier.
- Eco, Umberto 1970. *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*. 2° ed. riveduta. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto 1975. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto 1984. "Simbolo" in *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi.
- Eco, Umberto 1985. "L'Epistola XIII e l'allegorismo medievale" in *Sugli specchi*. Milano: Bompiani.

- Eco, Umberto 1987. *Arte e bellezza nell'estetica medievale*. Milano: Bompiani.
- Faral, Edmond 1958. *Les arts poétiques du XII^{me} et du XIII^{me} siècle*. Paris: Champion.
- Hackett, Jeremiah 1997. "Roger Bacon on Rhetoric and Poetics", in Hackett, J., ed., *Roger Bacon and the Sciences*. Leiden: Brill, pp. 133-149.
- Lemay, Richard 1997. "Roger Bacon's attitude toward the Latin translations and translators of the Twelfth and Thirteenth century" in Hackett, J., ed., *Roger Bacon and the Sciences*. Leiden: Brill, pp. 25-47.
- Lovejoy, Arthur O. 1936. *The Great Chain of Being*. Cambridge: Harvard U.P. (tr. it. *La grande catena dell'essere*, Milano: Feltrinelli, 1966)
- Lytkens, Hampus 1952. *The Analogy between God and the World*. Uppsala: Almqvist & Wiksell.
- Marmo, Costantino 1992. "Retorica e motti di spirito. Una *quaestio* inedita di Giovanni di Jandun" in Magli, P. et al. eds. *Semiotica, storia, interpretazione*. Milano: Bompiani, pp. 25-42.
- Marmo, Costantino 1994. *Semiotica e linguaggio nella scolastica*. Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo.
- McKeon, Richard 1952. "Rhetoric in the Middle Ages" in Crane, R.S. et al. eds., *Critics and Criticism*. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 260-296.
- Menendez y Pelayo, Marcelino 1883. *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: Perez Dubrull.
- Murphy, James 1974. *Rhetoric in the Middle Ages*. Berkeley: University of California Press.
- Owens, Joseph 1951. *The Doctrine of Being in the Aristotelian 'Metaphysics'*. Toronto: Pontifical Institute.
- Pépin, Jean, 1958. *Mythe et allégorie*. Paris: Montaigne.
- Pépin, Jean, 1970. *Dante et la tradition de l'allégorie*. Paris: Vrin.
- Rosier-Catach, Irène 1997. "Prata rident" in De Libera, A. et al., eds., *Langages et philosophie*. Paris: Vrin, pp. 155-176.
- Rosier-Catach, Irène 1998. "Roger Bacon, al-Farabi et Augustin. Rhétorique, logique et philosophie morale" in Dahan et Rosier eds. 1998, pp. 87-110.

Manifesti politici di Andrea Rauch Il sonno della ragione...

Nel quadro delle manifestazioni per il decimo anniversario del corso di laurea in Scienze della comunicazione è stata ordinata, nel chiostro di San Francesco, la mostra di manifesti politici di Andrea Rauch "Il sonno della ragione..."

L'esposizione è composta da 50 manifesti stampati negli ultimi anni e riguardanti i temi emergenti del dibattito sociale e politico. Sono immagini che riguardano quindi la memoria e l'identità, le lotte sociali e lo scontro tra le idee.

"Quella presentata da Rauch - sottolinea in catalogo Omar Calabrese - è, infatti, una serie di interventi a carattere eminentemente sociale, e l'unico settore mancante (per volontà, non per assenza di materiale) è proprio quello della propaganda per partiti o gruppi. Giustamente: perché induce a chiedersi se la politica sia principalmente l'espressione di contenuti di parte (pur magari giustissimi) o non piuttosto, prima ancora, la costruzione di una coscienza civile, che così permetta una più matura e saggia adesione a questa o quella parte, e stabilisca il primato dei fatti ideali sugli interessi materiali, qualunque sia l'orientamento che si prediliga."

Il sonno della ragione genera mostri. I mostri che il sonno della ragione del ventesimo secolo ha generato e genera, si sottolinea nell'introduzione alla mostra, si sono chiamati e si chiamano miseria, razzismo, ignoranza, inquinamento, ma anche imperialismo, fascismo, nazismo, stalinismo. E poi l'olocausto, i campi di sterminio, la discriminazione, l'antisemitismo, il sionismo, il terrorismo, la guerra. Orrori piccoli e grandi, anche quotidiani, che la società