

*Amalia Salvestrini*

ANALOGIE DI *ARTIFEX*, *ARTIFEX* DI ANALOGIE.  
FIGURE STORICHE E METODICHE  
TRA MEDIOEVO E MODERNITÀ

*ARTIFEX OF ANALOGIES, ANALOGIES OF ARTIFEX.  
HISTORICAL AND METHODICAL FIGURES BETWEEN  
THE MIDDLE AGES AND MODERNITY*

Abstract

Prendendo spunto da alcuni aspetti del dibattito contemporaneo sulla metafora, l'articolo propone un percorso attraverso varie figure di artefice per interrogarsi sulla portata filosofica, conoscitiva ed euristica dell'analogia in diverse epoche e difenderne la retoricità. Il tema dell'artefice e del suo processo creativo-produttivo compare sovente nella forma di analogia ed è oggetto di significative variazioni nel corso della storia, prima tra tutte il dislocamento del dominio e delle finalità dell'analogia dal trascendente all'immanente. Si propone un itinerario che inizia con Bonaventura da Bagnoregio, il quale condivide i principali tratti della *metafisica della relazione* agostiniana e monastica in cui l'analogia di proporzionalità ha un ruolo centrale non solo nel determinare la struttura dell'essere, ma anche nel progredire della conoscenza. La questione in età moderna è affrontata con brevi riferimenti ad alcune figure di artefice in età rinascimentale (Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci) e moderna (Baudelaire, Kandinskij) in cui l'interesse si sposta nell'immanenza. Si approfondisce infine il ruolo dell'analogia nei processi creativi delineati da Paul Valéry, là dove essa diviene la funzione principale del *potere* universale della mente. In conclusione, si presentano osservazioni dapprima *teoriche*, sulla dimensione filosofica, conoscitiva ed euristica dell'analogia in differenti epoche storiche; e in seguito *metodiche*, sull'uso dell'analogia in storia della filosofia.

*Starting from some aspects of the contemporary debate on metaphor, the article proposes a path through various figures of artifex to question the philosophical, cognitive and heuristic aim of analogy and defend its*



*rhetorical dimension. The theme of the artifex and his creative-productive process often appears in the form of analogy. It has undergone significant variations throughout history, most notably the displacement of the domain and purpose of analogy from the transcendent to the immanent. An itinerary is proposed that begins with the Franciscan Bonaventure of Bagnoregio, who shares the main features of the Augustinian and monastic metaphysics of relationship in which the analogy of proportionality plays a central role not only in the structure of being, but also in the progress of knowledge. The question in the modern age is addressed with brief references to some figures of the Renaissance (Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci) and modern age (Baudelaire, Kandinsky) in which the interest shifts to immanence. Finally, the role of analogy in the creative processes outlined by Paul Valéry is explored, where it becomes the main function of the universal power of the mind. Concluding remarks are proposed, firstly theoretical, on the philosophical, cognitive and heuristic dimension of analogy in different historical periods; and then methodical on the use of analogy in the history of philosophy.*

#### Keywords

Poiesi; Bonaventura; Leon Battista Alberti; Leonardo da Vinci; Paul Valéry

*Poiesi, Bonaventure; Leon Battista Alberti; Leonardo da Vinci; Paul Valéry*

Anche gli uomini artefici di opere corporee nella loro arte adoperano il numero per rapportarvi le proprie opere ... Avvicinati all'arte da cui procedono, cerca in essa lo spazio e il tempo. Non è in nessun tempo, in nessuno spazio, eppure in essa ha vita il numero ...  
Trascendi dunque anche la coscienza dell'artista per vedere il numero supertemporale.  
(Agostino, *De libero arbitrio* II, 16, 42)

Gli dèi hanno ricevuto dall'intelletto umano il dono di creare.  
(P. Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*)

L'eternità rimase attributo della illimitata mente di Dio, e si sa bene che generazioni di teologi hanno lavorato a quella mente, a loro immagine e somiglianza.  
(J.L. Borges, *Storia dell'eternità*)

Nella seconda metà del Novecento, la riflessione filosofica si è sovente concentrata sulla retorica e in particolare sulle figure retoriche che più sembrano esibire una componente filosofica<sup>1</sup>. La metafora (e, come si vedrà, l'analogia) è una di queste, tanto che alcuni studiosi hanno parlato di un vero e proprio *metaphorical revival*<sup>2</sup>. Tuttavia, secondo una certa linea di sviluppo del dibattito, specialmente quella che prende le mosse dal dibattito anglosassone o che in diverso modo vi fa riferimento, l'intensificarsi della riflessione

<sup>1</sup> Tra i molteplici testi dedicati a questi temi, si segnalano: H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia*, Raffaello Cortina, Milano 2009 (ed. orig. tedesca 1960); U. Eco, *Metafora e semiosi*, in Id., *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984; Id., *Sull'interpretazione delle metafore*, in Id., *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990; E. Grassi, *La metafora inaudita*, a cura di M. Marassi, Aesthetica, Palermo 1990; Gruppo  $\mu$ , *Retorica generale: le figure della comunicazione*, Bompiani, Milano 1976 (ed. orig. fr. 1970); G. Lakoff, M. Johnson, *Metafora e vita quotidiana*, Bompiani, Milano 1998 (ed. orig. ing. 1980); G. Preti, *Retorica e logica. Le due culture*, Bompiani, Milano 2018 (ed. orig. 1968); P. Ricœur, *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paris 1975. Occorre ricordare fin da ora il volume C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Einaudi, Torino 2001 (ed. orig. fr. 1958), dedicato alla retorica come teoria dell'argomentazione.

<sup>2</sup> Cfr. A. Martinengo, *Filosofie della metafora*, Guerini, Milano 2016, p. 13.

filosofica sulla metafora sembra andare di pari passo alla sua *de-retoricizzazione*. Di più: i principali esponenti del dibattito rivendicano la novità delle proprie teorie<sup>3</sup> tanto più prendono le distanze dalla “mera” interpretazione retorica della metafora<sup>4</sup>. La metafora non è quindi semplice ornamento del discorso, ma ha una funzione cognitiva: per alcuni – per dirla forse in termini più kantiani della intenzione degli autori – è una forma della conoscenza umana, una forma con cui interpretiamo il mondo e progrediamo nella conoscenza<sup>5</sup>. A seconda che si evidenzi lo studio delle metafore *assestate* o di quelle *vive*, gli studiosi hanno inoltre accentuato, rispettivamente, la funzione concettuale (Lakoff e Johnson), oppure quella innovativa ed euristica (Black)<sup>6</sup>.

Il dibattito italiano, pur riconoscendo la rilevanza di queste ricerche, ne ha altresì sottolineato la storicità: anche nel passato si possono trovare riflessioni profondamente filosofiche sulla metafora. Umberto Eco, ad esempio, ha evidenziato come già in Aristotele fosse presente una concezione conoscitiva della metafora<sup>7</sup>. In età

<sup>3</sup> Si segnala in particolare la posizione di Lakoff, che sottolinea l’indipendenza della sua “scoperta” anche nei confronti del dibattito contemporaneo (Black e Ricœur), come mostrato in A. Contini, *Pensare per metafore. Dall’interaction view alla teoria della metafora concettuale*, in A. Contini, A. Giuliani (a cura), *Metafora e conoscenza*, Mimesis, Milano 2020, pp. 36-37.

<sup>4</sup> Si veda ad esempio la critica di Max Black alla concezione puramente poetico-retorica della metafora. Cfr. A. Contini, *Pensare per metafore ... cit.*, pp. 18 sgg.

<sup>5</sup> Si vedano le differenti prospettive di M. Black, G. Lakoff e M. Johnson sulla funzione concettuale e innovativa della metafora. Su questo si veda il sopracitato: A. Contini, *Pensare per metafore ... cit.*, pp. 17-45 che mostra non solo le divergenze, ma anche i punti di convergenza, non ammessi, fra i tre protagonisti del dibattito sulla metafora. Si veda anche: *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, a cura di R. Gibbs Jr., Cambridge University Press, Cambridge 2008, in particolare l’articolo di M. Johnson: *Philosophy’s Debt to Metaphor* alle pp. 39-52.

<sup>6</sup> Cfr. A. Contini, *Pensare per metafore ... cit.*, pp. 40-45.

<sup>7</sup> Si vedano, oltre agli studi di Umberto Eco sopra citati, quelli dedicati alla metafora contenuti in U. Eco, *Dall’albero al labirinto. Studi storici sul segno e l’interpretazione*, RCS Libri, Milano 2007: *La metafora come strumento produttore di nuove ontologie* (paragrafo del saggio: *Dall’albero al labirinto*), pp. 73-78; *Metafora come conoscenza: sfortuna di Aristotele nel Medioevo*, pp. 107-125; *Dalla*

moderna il caso di Giambattista Vico è senz'altro esemplare, come testimoniano gli studi di Ernesto Grassi<sup>8</sup>.

In questo articolo non si esaminerà la questione del rapporto tra analogia e metafora, ovvero se la seconda presupponga somiglianze o le costruisca<sup>9</sup>. Che il rapporto tra analogia e metafora sia letto in un senso o nell'altro, è importante accogliere qui una nozione di analogia non *pregiudizievole*, bensì capace di manifestare la sua immensa portata conoscitiva ed euristica<sup>10</sup>. Si intende perciò partire da una figura, quella dell'artefice, che nella storia si è presentata tanto come

*metafora all'analogia entis*, pp. 127-175. Si segnala anche l'interessante dibattito sviluppato nel fascicolo di "Doctor Virtualis" 3 (2004) *La metafora nel Medioevo* su progetto di Massimo Parodi. Gli interventi di Eco, alternati a quelli di altri autori, mostrano come nel medioevo non sia presente una concezione conoscitiva della metafora perché se ne è persa l'interpretazione aristotelica e perché manca un sistema semantico duttile (a differenza del condiviso *albero di Porfirio*). Al contrario, gli altri autori (M. Campanini, V. Dalosio, G. Briguglia, E. Carlotto, L. Spinelli, A. Ferrara, S. Raimondi) difendono in vario modo l'idea che nel medioevo sia presente una concezione conoscitiva della metafora.

<sup>8</sup> Cfr. E. Grassi, *La metafora inaudita ... cit.*; Id., *Potenza dell'immagine*, Guerini e Associati, Milano 1989; Id., *Retorica come filosofia. La tradizione umanistica*, La città del sole, Napoli 1999, in particolare pp. 75 sgg., la cui prospettiva è molto interessante per cogliere la dimensione filosofica della retorica. Si vedano anche, ad esempio, i contributi di S. Gensini (*Non solo archeologia: Aristotele, Vico e la teoria cognitiva della metafora*) e di C. Gentili (*La verità come metafora. Da Blumenberg a Nietzsche*) nella raccolta di studi sopraccitata a cura di A. Contini e A. Giuliani.

<sup>9</sup> A parte le posizioni del dibattito contemporaneo (si ricorda la critica di Black alle concezioni della metafora come *paragone condensato*, vedi A. Contini, *Pensare per metafore ... cit.*, p. 25, e, per la nozione di metafora come *analogia condensata*: C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *op. cit.*, p. 421 che si trova anche in Quintiliano, *Institutio oratoria*, vol. 2, a cura di A. Pennacini, Einaudi, Torino 2001, VIII, 6, 8 dove parla di *similitudine abbreviata*), entrambe le tradizioni aristotelica e ciceroniana sottolineano il nesso tra metafora e analogia. Vedi ad esempio Aristotele, *Retorica* 1411a-b; pseudo Cicerone, *La retorica ad Erennio*, a cura di F. Cancelli, Mondadori, Milano 1998, IV.34.45.

<sup>10</sup> Tra le prospettive contemporanee che vanno in tale direzione si menziona: D. Hofstadter, E. Sander, *L'analogie, cœur de la pensée*, Éditions Odile Jacob, Paris 2013.

metafora (dio artefice), quanto come analogia (capace, ad esempio, di collegare umano e divino) al fine di indagarne la funzione e l'uso in epoche diverse. Alla luce di ciò, nel prendere le mosse dal dibattito contemporaneo, si intende difendere la *storicità* del valore *filosofico* della retorica, e in particolare dell'analogia, estendendo l'indagine al periodo medievale. A un'indagine approfondita, sembra infatti che le critiche rivolte alle concezioni *retoriche* presuppongano visioni *pregiudizievole* della retorica che non ne colgono la portata filosofica.

Una ricerca successiva potrebbe avere il compito di mostrare come anche nella riflessione retorica del passato si possa evidenziare una consapevolezza se non una *teorizzazione* del carattere conoscitivo ed euristico di certe figure retoriche come la metafora e l'analogia<sup>11</sup>. In questa sede ci si limita a mostrare che nel passato vi è un *uso consapevole* di figure retoriche, quali la metafora e l'analogia, che ne evidenzia la funzione conoscitiva ed euristica.

Lo studio delle funzioni e delle variazioni di alcune figure di artefice nella storia costituisce, come si diceva, l'oggetto specifico del presente lavoro. Si propone perciò un percorso che attraversa il medioevo e il moderno con figure di artefice tratte da testi del frate Minore Bonaventura da Bagnoregio, dei rinascimentali Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci, dei moderni e protagonisti della scena artistico-letteraria Charles Baudelaire, Vasilij Kandinskij e Paul Valéry. La metafora e l'analogia dell'artefice in diversi periodi storici, collegando umano e divino o differenziati livelli dell'essere, evidenzia l'uno o l'altro termine: l'artefice umano nel medioevo spesso illumina l'operare dell'artefice del cosmo, l'artefice divino nel rinascimento e in alcuni momenti del moderno conferisce dignità o illumina l'artefice umano, ma si colgono altresì momenti in cui l'artefice è figura simbolica della potenza del pensiero che

<sup>11</sup> A parte Aristotele, si può ricordare la prospettiva della tradizione ciceroniana, conosciuta anche durante il medioevo e il rinascimento: Cicerone, *De oratore*, in Id., *Opere retoriche*, vol. 1, a cura di G. Norcio, Utet, Torino 1970, III, 155 e 157; Quintiliano, *op. cit.*, VIII, 6, 19.

procede analogicamente. L'analogia assume perciò una funzione euristica dal momento che permette di nominare l'indicibile ed esibire l'invisibile<sup>12</sup>, così come in età successive consente di manifestare e nobilitare tanto prassi artistiche quanto dimensioni interiori, fino a coincidere con una delle facoltà centrali della mente.

Si tratta di congiungere così l'istanza *teorica* suggerita dal dibattito contemporaneo con una indagine *storica*, ma in conclusione si propone altresì una meta-riflessione *storiografica* sull'uso dell'analogia in storia della filosofia: lo storico, quando accosta periodi più o meno distanti tra loro, può essere *artefice di analogie*? Prendere seriamente la funzione euristica dell'analogia, in quanto – per finalità conoscitive – permette di collegare due elementi mantenendo al contempo la specificità sistemica di ciascun termine, senza quindi confonderli, può essere utile per una rigorosa indagine storica?

## 1. Analogie e trascendenza

La figura dell'artefice nel medioevo compare spesso come schema argomentativo analogico al fine di chiarire aspetti meno noti sovente appartenenti alla dimensione trascendente, soprattutto in riferimento alla creazione divina<sup>13</sup>. Una delle più significative espressioni del *topos* dell'artefice è quella che sottolinea il nesso tra l'artefice e la sua opera, tanto che l'uomo a partire da questa può risalire all'autore grazie ai legami di analogia che li uniscono.

<sup>12</sup> Tali aspetti rinviano alla questione del rapporto tra visibile e invisibile che metafora (analogia) e simbolo dispiegano. È perciò utile menzionare la prospettiva fenomenologica proposta in E. Franzini, *Simbolo e metafora*, in A. Contini, A. Giuliani (a cura), *op. cit.*, pp. 213-225.

<sup>13</sup> Sulla figura dell'artefice mi permetto di rinviare alla mia tesi dottorale: A. Salvestrini, *L'artefice nel pensiero francescano*, discussa il 31 marzo 2022 presso l'Università di Torino e condotta in co-tutela tra il FINO *Consortium* e l'École Pratique des Hautes Études di Parigi. Un primo volume tratto da essa è in corso di pubblicazione (*L'artefice nel pensiero francescano*, Prefazione di Olivier Boulnois, Milano University Press, Milano 2023).

La figura dell'artefice giunge alla riflessione dei frati Minori da una tradizione molto antica, come testimoniano testi sia scritturistici che filosofici. Si rammentano solo due passaggi di grande importanza per i secoli successivi: il versetto della *Genesi* riferito all'uomo creato *a nostra immagine, a nostra somiglianza* (Gen I, 26); e il passo del *Timeo* in cui si sottolinea che il demiurgo crea il mondo sensibile a sua somiglianza perché è un dio buono<sup>14</sup>.

Variamente commentati e integrati in secoli di interpretazioni cristiane, i due passi ricordati possono essere considerati casi rappresentativi della concettualizzazione dell'opera dell'artefice come *similitudine* del proprio autore. Le tradizioni cristiane distinguono in vario modo il nesso analogico tra Dio e l'uomo da quello tra Dio e le creature irrazionali, parlando di *somiglianza* nel primo caso e di *immagine* nel secondo<sup>15</sup>, ma per il momento è opportuno soffermarsi

<sup>14</sup> Si vedano le traduzioni latine utilizzate durante il medioevo: Cicero, *Timaeus*, in Id., *De divinatione De fato Timaeus*, in Id., *M. Tvlli Ciceronis Scripta quae manservnt omnia*, a cura di O. Plasberg, Teubner, Stuttgartiae 1938, § 9 (*Timeo* 29e): *Probatate videlicet praestabat; probus autem invidet nemini; itaque omnia sui similia generavit. Haec nimirum gignendi mundi causa iustissima*; e soprattutto Chalcidius, *Timaeus*, CPL 578, in *Plato latinus*, vol. IV, a cura di R. Klibansky, J.H. Waszink, In aedibus Instituti Warburgiani-Brill, Londinii-Leidae 1975, pars 1, p. 22: *Optimus erat, ab optimo porro invidia longe relegata est. Itaque consequenter cuncta sui similia, prout cuiusque natura capax beatitudinis esse poterat, effici uoluit; quam quidem uoluntatem dei originem rerum certissimam si quis ponat, recte eum putare consentiam.*

<sup>15</sup> Si tratta di un tema molto vasto e variegato del pensiero medievale. Tra i numerosissimi studi sull'argomento, si segnalano: O. Boulnois, *Au-delà de l'image: une archéologie du visuel au Moyen Age (5.-16. siècle)*, Editions du Seuil, Paris 2008 e M. Parodi, «*Imago ad similitudinem*». *I termini di immagine e somiglianza nel «Monologion» di Anselmo d'Aosta*, in "Revue d'Étude Augustiniennes et Patristiques" 38/2 (1992), pp. 332-354 in cui emergono taluni aspetti a cui il nostro articolo si ispira. Si veda anche la monumentale opera sul XII secolo: R. Javelet, *Image et ressemblance au douzième siècle : de Saint Anselme à Alain de Lille*, Letouzey, Paris 1967. Più direttamente legato all'autore medievale che si approfondisce in questa sede si veda l'ampio studio di Laure Solignac dedicato alla somiglianza in Bonaventura: L. Solignac, *La voie de la ressemblance. Itinéraire dans la pensée de saint Bonaventure*, Hermann, Paris 2014.

sul modo in cui il frate Minore Bonaventura da Bagnoregio comprende il legame analogico tra Dio e le creature attraverso la figura dell'artefice.

Nella terza distinzione del primo libro del *Commento alle Sentenze* Bonaventura spiega il legame tra la causa (Dio) e l'effetto (le creature) con la figura dell'artefice. Come la sapienza dell'artefice si manifesta nelle sue opere (*sapientia artificis manifestatur in opere*), così Dio, che è causa e artefice delle creature, può essere conosciuto per mezzo delle sue opere. La ragione della conoscibilità di Dio a partire dalle creature consiste sia nella relazione di *convenienza*, cioè di appropriatezza, tra Dio e l'opera, sia nello stato di *manca*nza dell'intelletto umano che può avvicinarsi a comprendere la *suprema luce spirituale* di Dio solo mediante le sue vestigia sensibili<sup>16</sup>.

Tralasciando aspetti specifici del pensiero bonaventuriano come il rapporto tra la luce spirituale di Dio e l'intelletto umano, o la relazione di *convenienza* tra le creature e la loro causa su cui si tornerà, ciò che qui è importante sottolineare è la funzione retorica ed euristica dell'analogia dell'artefice. In quanto *topos* retorico, cioè schema argomentativo, essa permette di chiarire alcuni aspetti trascendenti della natura divina per mezzo di una figura sensibile, innestando il procedimento analogico che la mente stessa deve compiere per risalire all'intelligibile: l'artefice sensibile illumina relazioni del Dio creatore quali la causalità, la capacità produttiva e la similitudine impressa nella propria opera. In altre parole si può così comprendere il *fare* di Dio a partire dal suo *conoscere* (la Sapienza divina, nonché il Verbo) rintracciabile in ciò che egli crea per mezzo delle medesi-

<sup>16</sup> Cfr. Bonaventura, *Commentaria in quattuor libros Sententiarum Magistri Petri Lombardi*, in Id., *Opera omnia*, vol. I, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1882, liber I, d. 3, p. 1, art. un., q. 2, conclusio, p. 72: *Dicendum, quod, quia relucet causa in effectu, et sapientia artificis manifestatur in opere, ideo Deus, qui est artifex et causa creaturae, per ipsam cognoscitur. Et ad hoc duplex est ratio, una est propter convenientiam, alia propter indigentiam: propter convenientiam, quia omnis creatura magis ducit in Deum quam in aliquod aliud; propter indigentiam, quia, cum Deus tanquam lux summe spiritualis non possit cognosci in sua spiritualitate ab intellectu quasi materiali, indiget anima cognoscere ipsum per creaturam.*

me relazioni che l'uomo comprende sul piano sensibile dell'artefice umano.

L'analogia rende quindi visibile l'invisibile e dicibile l'indicibile: dal *saper-fare* di un artefice umano si giunge a cogliere la sapienza divina nelle sue opere. I due sistemi messi in relazione dall'analogia, umano e divino, rimangono distinti, ma se ne evidenziano le *relazioni* e così l'analogia adempie il suo compito di condurre l'intelletto umano a significati ulteriori e a trascendere la propria natura sensibile.

Un altro punto interessante in cui emerge con evidenza questa funzione dell'analogia, è il paragrafo 12 del *De reductione artium ad theologiam*, là dove Bonaventura illustra il modo attraverso il quale si può risalire alla fonte della luce pura (Dio) a partire dalle sue illuminazioni (le arti o discipline umane). Le arti meccaniche sono il secondo gradino, dopo la conoscenza sensibile, per risalire alla fonte. L'analogia innesta il procedimento conoscitivo per oltrepassare la dimensione sensibile al fine di giungere a quella trascendente: il processo produttivo, l'oggetto prodotto e il frutto delle operazioni fabbrili illuminano la *generazione e incarnazione del Verbo, la regola di vita, l'unione di Dio e dell'anima*<sup>17</sup>.

L'analogia dell'artefice compare specificamente per esplicare la generazione e l'incarnazione del Verbo. L'artefice crea grazie a una concezione mentale (che è verbo interiore) dell'opera e questa è prodotta sforzandosi di renderla il più simile possibile al progetto nella propria mente. In tal senso l'opera è immagine dell'artefice, o meglio della dimensione conoscitiva dell'artefice che l'ha progettata. Il Verbo divino, simile al Padre, è così il modello o arte eterna delle creature che conservano traccia dei criteri con cui sono state prodotte. Con questo l'atto creativo dell'arte eterna si estende alle creature

<sup>17</sup> Bonaventura, *De reductione artium ad theologiam*, in Id., *Opera omnia*, vol. V, ed. PP. Collegii a S. Bonaventura, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1891, § 11 (traduzione italiana in: Id., *Itinerario dell'anima a Dio; Breviloquio; Riconduzione delle arti alla teologia*, introduzione, traduzione, prefazioni e note di L. Mauro, Rusconi, Milano 1985, p. 420).

tanto razionali (*somiglianze* perché, in senso agostiniano e monastico, come ha mostrato Massimo Parodi, sono capaci di rendersi simili a Dio attivando dinamicamente le proprie facoltà conoscitive analoghe alla struttura trinitaria di Dio<sup>18</sup>) quanto irrazionali (*immagini*). Ma Bonaventura prosegue ponendo il caso in cui l'uomo, qui inteso come *opera* di Dio, non riesca a risalire alla fonte prima da cui è scaturita l'immagine, perché il suo sguardo è offuscato dal mondo sensibile e quindi accecato nei confronti dell'intelligibile cui essa rinvia. Proprio per permettere di risalire alla causa, l'immagine prima, cioè il Verbo, si fa carne mettendosi al livello che l'uomo può conoscere immediatamente con i sensi.

Riprendendo motivi cari ad Agostino, lo schema analogico bonaventuriano sembra tripartito e volto, con strumenti retorici, non solo a chiarire ma anche a innestare il procedimento per far progredire la conoscenza verso ciò che nella Parigi universitaria del XIII secolo costituiva l'oggetto di conoscenza più alto e nobile. Il primo livello è rappresentato dall'analogia tra il pensiero e l'opera dell'artefice, le relazioni comuni sono infatti i criteri progettuali che diventano strutturali all'opera stessa, ad esempio le relazioni numeriche che ne determinano la bellezza e l'armoniosa proporzione, come si può leggere in altri passaggi<sup>19</sup>. Il secondo livello consiste nel nesso che

<sup>18</sup> Per questa lettura della nozione di *somiglianza* in Agostino e Anselmo, si veda l'interpretazione qui accolta di Massimo Parodi, cfr. in particolare: M. Parodi, *Il conflitto dei pensieri: studio su Anselmo d'Aosta*, Lubrina, Bergamo 1988; Id., *«Imago ad similitudinem» ... cit.*

<sup>19</sup> Si veda ad esempio: Bonaventura, *Itinerarium mentis in Deum*, in Id., *Opera omnia*, vol. V, PP. Collegii S. Bonaventurae ad Claras Aquas (edd.), Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1891 (traduzione italiana: Id. *Itinerario della mente verso Dio*, a cura di M. Parodi, M. Rossini, BUR, Milano 1994), cap. II. Sebbene il secondo capitolo dell'*Itinerarium* faccia riferimento diretto al sesto libro del *De musica* di Agostino, si può rammentare un passo molto significativo per il nostro discorso tratto da un'altra opera dell'Ipponate, citato non solo da Bonaventura (nel passo del *Commento alle Sentenze*, libro I menzionato prima), ma anche da un suo allievo come il frate Minore Pietro di Giovanni Olivi. Si tratta del bellissimo testo: *De libero arbitrio*, CC SL, 29, ed. W.M. Green, Brepols, Turnhout 1970 (tr. it. Città Nuova: [https://www.augustinus.it/italiano/libero\\_arbitrio/index2.htm](https://www.augustinus.it/italiano/libero_arbitrio/index2.htm)), II,

lega umano e divino: la figura dell'artefice chiarisce non solo il procedimento creativo umano, ma anche quello divino che si esplica per mezzo del Verbo. Il terzo livello dell'analogia è quello che percorre la conoscenza umana per cogliere a ritroso l'origine fontale del mondo sensibile, cioè l'artefice sommo a partire dalle sue opere. In tal modo, seppure con differenze specifiche su cui non ci si attarda, Bonaventura aderisce alla *metafisica della relazione* di agostiniana memoria, là dove importa non tanto la natura dell'essere, quanto piuttosto la molteplicità delle relazioni dinamiche e analogiche tra i diversi livelli dell'essere<sup>20</sup>. L'analogia ha così una funzione conoscitiva e al tempo stesso euristica perché intenzionalmente usata non

16, 42: *Intuere coelum et terram et mare, et quaecumque in eis vel desuper fulgent, vel deorsum repunt vel volant vel natant; formas habent, quia numeros habent: adime illis haec, nihil erunt. A quo ergo sunt, nisi a quo numerus; quandoquidem in tantum illis est esse, in quantum numerosa esse? Et omnium quidem formarum corporearum artifices homines in arte habent numeros, quibus coaptant opera sua: et tamdiu manus atque instrumenta in fabricando movent, donec illud quod formaret foris, ad eam quae intus est lucem numerorum relatum, quantum potest impetret absolutionem, placeatque per interpretationem sensum interno iudici supernos numeros intuenti. Quaere deinde artificis ipsius membra quis moveat; numerus erit: nam moventur etiam illa numerose. Et si detrahas de manibus opus, et de animo intentionem fabricandi, motusque ille membrorum ad delectationem referatur, saltatio vocabitur. Quaere ergo quid in saltatione delectet; respondebit tibi numerus: Ecce sum. Inspice iam pulchritudinem formati corporis; numeri tenentur in loco. Inspice pulchritudinem mobilitatis in corpore; numeri versantur in tempore. Intra ad artem unde isti procedunt, quaere in ea tempus et locum; nunquam erit, nusquam erit; vivit in ea tamen numerus: nec eius regio spatiorum est, nec aetas dierum; et discendae arti tamen cum se accommodant, qui se artifices fieri volunt, corpus suum per locos et tempora movent, animum vero per tempora: accessu quippe temporis peritiores fiunt. Transcende ergo et animum artificis, ut numerum sempiternum videas; iam tibi sapientia de ipsa interiore sede fulgebit, et de ipso secretario veritatis: quae si adhuc languidiorem aspectum tuum reverberat, refer oculus mentis in illam viam, ubi se ostendebat hilariter. Memento sane distulisse te visionem quam fortior saniorque repetas.*

<sup>20</sup> Sulla *metafisica della relazione* di Agostino (provocatoriamente definita anche *prostilogia* da Massimo Parodi), si veda: M. Parodi, *Il paradigma filosofico agostiniano. Un modello di razionalità e la sua crisi nel XII secolo*, Lubrina, Bergamo 2006, in particolare: p. 117.

solo come struttura dell'essere, ma anche per condurre l'anima a forme di conoscenza via via più elevate.

La retorica non è né mero orpello né semplice cifra stilistica, ma assurge a un alto valore filosofico (e teologico) se si pensa non solo alla funzione dell'analogia appena evidenziata, ma anche ad altri indici testuali dell'ordito concettuale del paragrafo 12 del *De reductione*. I termini *excogito*, *dispositio* e l'idea secondo cui l'immagine divina (in tal caso il Verbo) discende alla natura comprensibile dall'uomo manifestano la propria portata filosofica se letti in senso retorico attraverso la metafora dell'oratore artefice.

I punti ora evidenziati del testo bonaventuriano corrispondono ai momenti centrali della retorica ciceroniana: l'*inventio*, la *dispositio* e la *elocutio*, con i quali l'oratore trova e dispone gli argomenti del proprio discorso in funzione delle circostanze e in particolare del proprio uditorio. Se si tengono presenti tali aspetti della retorica classica, si può comprendere in primo luogo che il momento dell'ideazione è quello in cui l'artefice inventa (nei testi retorici si legge tanto *inventio* che *excogitatio*<sup>21</sup>), cioè – secondo una concezione platonico-agostiniana e monastica<sup>22</sup> condivisa da Bonaventura – trova nella propria interiorità, i criteri eterni dell'opera da creare. In secondo luogo, prima di porli in essere, l'artefice *dispone* i criteri progettuali in modo appropriato nella propria mente e così produce l'opera in accordo al suo modello mentale.

L'*elocutio* nella generazione del Verbo (o produzione dell'artefice) consiste nell'appropriatezza (*conveniens*, *aptus*, *decorum*) tra il progetto e l'opera che emergeva maggiormente nel testo precedentemente citato tratto dal *Commento alle Sentenze*, là dove Bonaventura evidenzia la relazione di *convenienza* tra le creature e la loro causa. In *De reductione* 12 l'appropriatezza e convenienza è riferita specificamente al Verbo divenuto carne che si adatta al destinatario,

<sup>21</sup> Si veda ad esempio: Cicerone, *De oratore* ... cit., I, 187.

<sup>22</sup> Si veda: M. Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, New York University and All Souls College, Oxford 2000; M. Parodi, *Il conflitto dei pensieri* ... cit.

ovvero uditorio, del discorso divino, cioè la creazione: l'uomo deve essere messo in grado di comprendere il discorso intelligibile divino attraverso immagini sensibili. L'incarnazione rappresenta così il momento in cui il retore divino, precisamente il Verbo origine di tutte le cose, si abbassa alla natura sensibile umana suggerendo altresì il criterio di interpretazione dell'intero discorso di Dio.

I tre livelli dell'analogia dell'artefice così come le tre parti della retorica appena evidenziate consentono di comprendere come analogia e retorica in Bonaventura costituiscano non solo aspetti formali, ma soprattutto strumenti conoscitivi per far progredire la ricerca delineando un mondo e un pensiero intessuto di rimandi analogici che moltiplicano quasi esponenzialmente i livelli cui la conoscenza umana può accedere.

## 2. Analogie e immanenza

### 2.1 Artefici rinascimentali

L'analogia dell'artefice non scompare neppure quando il trascendente non è più oggetto primario di ricerca. Anche se l'interesse non è chiarire il modo in cui opera il Dio creatore, lo schema argomentativo legato alla figura dell'artefice permane e anzi resta paradigmatico come modello di ogni tipo di produzione, sia essa divina, naturale o umana. Nel periodo rinascimentale, all'interno di contesti volti a garantire dignità ad alcune delle *arti meccaniche*, ossia alle *arti del disegno* secondo l'espressione di Giorgio Vasari, la figura dell'artefice è finalizzata a illuminare non tanto la dimensione trascendente, quanto piuttosto quella immanente dell'operare dell'artefice umano.

Nelle pagine del *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti si parla di *artefice* riferito alla natura a proposito della sua capacità produttiva ordinata secondo la *legge fondamentale* della *concinnitas*, cioè la bellezza intesa come armonia delle parti in relazione al

tutto e fondata su una norma<sup>23</sup>. Il termine *artifex* è qui utilizzato in senso metaforico, ma a livello argomentativo aiuta a comprendere il modo in cui anche l'artefice umano deve operare, in tal caso l'architetto, vale a dire facendo riferimento alla *legge fondamentale* della *concinntas* al fine di ordinare le parti tra loro e in relazione al tutto.

L'analogia dell'artefice non solo chiarisce il processo creativo dell'architetto, ma anche conferisce dignità all'artefice umano quando rapportato a Dio. Nel *Trattato della pittura* Leonardo da Vinci osserva: *La deità che ha la scienza del pittore fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina*<sup>24</sup>. In tale contesto non si parla direttamente di artefice, ma specificamente di pittore, tuttavia agisce egualmente la medesima analogia tra Dio e uomo vista precedentemente, sebbene in funzione inversa. Leonardo sta chiarendo non il modo in cui Dio opera, ma quello in cui il pittore crea. La *similitudine* tra uomo e Dio si realizza quando il pittore, come se fosse un dio creatore, pone in essere le figure più varie che hanno un differente effetto sullo spettatore (*luoghi paurosi e spaventevoli ... ed ancora luoghi piacevoli, soavi e dilettevoli*)<sup>25</sup>. Anziché innestare il processo conoscitivo rivolto al trascendente, nelle pagine di Leonardo l'analogia dell'artefice contribuisce a *deificare* l'operare del pittore<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Cfr. Leon Battista Alberti, *L'architettura (De re aedificatoria)*, traduzione di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Il polifilo, Milano 1989, VI, 2, p. 235; sulla nozione di bellezza come *concinntas* in Alberti si segnala: E. Di Stefano, *L'altro sapere. Bello, arte, immagine in Leon Battista Alberti*, Aesthetica Preprint. Supplementa 4, Centro internazionale Studi di estetica presso l'Università di Palermo, Palermo 2000, pp. 17-27.

<sup>24</sup> Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, a cura di A. Borzelli, Carabba, Lanciano 1947, § 65.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Lo spostamento di paradigma, pur nella continuità relativa di alcuni schemi argomentativi, è evidenziato anche nel mio *L'artefice delle forme. Un percorso morfologico fra Bonaventura, Alberti e Leonardo da Vinci*, in "Aesthetica Preprint" 117 (2021), pp. 155-168.

## 2.2 Artefici moderni

I modi in cui la modernità esprime e interpreta l'analogia dell'artefice sono certamente molti e non si intende affatto offrire un lungo elenco né modelli esaustivi. Prima di giungere all'autore che qui interessa approfondire, si può tuttavia ricordare brevemente, come ha fatto Florian Métral in un testo sintetico sull'argomento<sup>27</sup>, quanto scrivono Baudelaire e Kandinskij.

Nei *Salon* del 1859 Baudelaire ripropone l'analogia dell'artefice come creatore dell'universo per chiarire il modo di operare della pittura, in particolare nella composizione di un quadro: *Un buon quadro, fedele e pari al sogno che lo genera, deve essere prodotto come un universo*<sup>28</sup>. In tale contesto non è presente alcun riferimento al trascendente, ad eccezione della citazione tratta da Chaterine Crowe che apre il testo baudelairiano in cui si parla di *immaginazione creatrice* che la scrittrice collega alla potenza creatrice di Dio, di cui l'uomo è immagine e somiglianza<sup>29</sup>. In Baudelaire tuttavia il discorso prosegue sul piano immanente, tanto più che la dimensione della conoscenza divina, la *sapienza* osservata nelle pagine di Bonaventura, diviene qui *sogno*, cioè mondo conchiuso prodotto dall'immaginazione che manifesta un'atmosfera propria<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Cfr. F. Métral, *Création artistique et création du monde*, in *Dictionnaire des mythes et concepts de la création*, a cura di J. Poirier, ÉPURE, Reims 2015, pp. 117-122.

<sup>28</sup> C. Baudelaire, *Salon del 1859*, in Id. *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino 2004 (e-book), IV (*Il governo dell'immaginazione*), pos. 277 e prosegue: *Come la creazione, nella realtà che ci sta intorno, è il risultato di varie creazioni, dove quelle venute dopo completano sempre le precedenti, così un quadro, di stesura armonica, consiste in una serie di quadri sovrapposti, ove ogni nuovo strato conferisce al sogno nuova realtà, elevandolo di un grado verso la perfezione.*

<sup>29</sup> Vedi il passo citato nel testo (ivi, pos. 275): C. Crowe, *The Night Side of Nature*, T.C. Newby, London 1948.

<sup>30</sup> Baudelaire prosegue osservando che nonostante i precetti da lui indicati vadano declinati a seconda dell'indole dell'artista, il metodo che egli propone può essere considerato valido in generale. Segue una considerazione sulla retorica per noi molto interessante (C. Baudelaire, *Salon del 1859* ... cit., p. 278): *le retoriche*

Kandinskij nel testo autobiografico *Sguardo al passato* paragona la creazione di un'opera pittorica alla creazione di un cosmo<sup>31</sup>. Ancora una volta non sembrano presenti riferimenti alla dimensione trascendente, dal momento che in tale contesto non si evidenzia l'intelligenza ordinatrice che ha posto in essere il mondo, ma al tempo stesso Kandinskij sottolinea il passaggio dal *caos* al *cosmo* in termini sonori e musicali: dal fragore alla sinfonia di strumenti che, con lontani echi forse boeziani<sup>32</sup>, egli nomina *armonia delle sfere*. La creazione dell'opera pittorica è quindi illuminata nel suo formarsi a partire da scontri originari. Fuor di metafora, si tratta dello scontro tra il pittore e i suoi strumenti (la tela, il pennello, i colori) a partire dal quale si pone in essere un mondo nuovo, appunto il cosmo dell'opera d'arte.

Questi brevi cenni hanno lo scopo di mostrare in modo esemplificativo il permanere di uno schema argomentativo nella storia attraverso le variazioni che esso subisce per il variare dei contesti e degli scopi specifici. Si può ora approfondire un testo che ci sembra particolarmente rappresentativo sia per gli esiti del *topos* dell'artefice in età moderna, sia per la forza conoscitiva ed euristica dell'a-

*e le prosodie non sono tirannidi inventate ad arbitrio, ma un insieme di regole richieste dalla stessa struttura dell'organismo spirituale. Né mai prosodia e retorica hanno impedito all'originalità di attuarsi nei suoi modi distintivi. È anzi di gran lunga vero il contrario, che esse hanno promosso l'emergere dell'originalità. Anche quando le retoriche sono considerate come regole e precetti manifestano la loro creativa apertura al possibile.*

<sup>31</sup> Cfr. W. Kandinsky, *Sguardo al passato*, in Id., *Tutti gli scritti*, vol. 2, Feltrinelli, Milano 1974, p. 265: *La pittura è uno scontro fragoroso di mondi diversi che nella lotta fra loro sono destinati a creare quel nuovo mondo che è l'opera d'arte. Ogni opera d'arte ha origine nello stesso modo in cui ebbe origine il cosmo: attraverso catastrofi che dal caotico fragore degli strumenti formano infine una sinfonia la quale ha nome armonia delle sfere. La creazione di un'opera d'arte è la creazione di un mondo.*

<sup>32</sup> Cfr. Boezio, *De institutione musica*, ed. G. Friedlein, B.G. Teubner, Leipzig 1867, I, 2; C. Panti, *Filosofia della musica. Tarda Antichità e Medioevo*, Carocci, Roma 2008, pp. 94-95.

nalogia. Si tratta della *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci* di Paul Valéry<sup>33</sup>.

L'interesse del testo di Valéry per il nostro discorso consiste nell'intento che l'autore si propone: descrivere il *potere della mente* attraverso la figura che meglio la rappresenta, Leonardo da Vinci. Il *potere della mente* viene individuato principalmente nella capacità di cogliere nessi non evidenti, cioè proprio nella *facoltà analogica* che permette di collegare ambiti molto distanti comprendendone i nessi nascosti<sup>34</sup>. L'analogia, come *potere* creativo del pensiero, è quindi al centro del discorso valérianò e la figura dell'artefice, in quanto soggetto creativo, agisce nella sua forza metaforica e analogica non solo con l'immagine *simbolica* di Leonardo da Vinci tratteggiata da Valéry. Non si descrive solo il *metodo* di Leonardo, ma anche lo sforzo creativo di Valéry stesso volto a rappresentare una immagine di Leonardo, così come quello di ogni mente creatrice (potremmo dire di ogni "artefice"), quindi della mente o intelletto colto nella sua universalità.

Si possono perciò distinguere schematicamente tre livelli con cui Valéry conduce il discorso. Il primo riguarda l'opera di Leonardo e il funzionamento della sua mente come capacità di cogliere relazioni e

<sup>33</sup> Cfr. P. Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, in Id., *Opere scelte*, a cura di M.T. Giaveri, Mondadori, Milano 2014, pp. 287-343. Sulla lettura valéryana di Leonardo si segnala: E. Franzini, *Il mito di Leonardo. Sulla fenomenologia della creazione artistica*, Unicopli, Milano 1987, pp. 180-310 (edizione digitale: <http://spaziofilosofico.filosofia.unimi.it/wp-content/uploads/2017/02/Elio-Franzini-Il-mito-di-Leonardo.pdf>); i saggi di C. Vogel, G. Polizzi ed E. Franzini in N. Romano, A. Sanna (a cura), *Leonardo da Vinci: interpretazioni e rifrazioni tra Giambattista Venturi e Paul Valéry*, Leo Olschki, Firenze 2012; A. Sanna, *Variazioni su Leonardo. Dall' "Introduzione al metodo di Leonardo" a "Leonardo e i filosofi"*, in P. Valéry, *Leonardo e i filosofi*, a cura di D. Manca, A. Sanna, ETS, Pisa 2019, pp. 7-22; D. Manca, *Valéry, i filosofi e la mente di Leonardo*, in P. Valéry, *Leonardo e i filosofi ... cit.*, pp. 63-91. Per una più completa rassegna bibliografica si rinvia a: *Sul Leonardo di Valéry. Una ricerca bibliografica* (ivi, pp. 93-108).

<sup>34</sup> Sulla centralità dell'analogia nel testo di Valéry qui considerato, si può vedere: L. Dahan-Gaida, *Pensée analogique et dynamiques de la forme chez Paul Valéry: modèles, forces, diagrammes*, in "Tangence" 95 (2011), pp. 43-65.

continuità tra ambiti diversi; il secondo sembra una meta-riflessione di Valéry sul suo tentativo di costruire l'immagine di Leonardo a partire dalla sua opera; infine le considerazioni valériane si aprono a riflessioni sul potere universale della mente il cui simbolo è appunto Leonardo da Vinci.

L'intersecarsi dei tre livelli si nota già dalle prime battute del testo, che ci riportano alla nostra questione, in cui Valéry sottolinea che di un uomo restano le opere grazie alle quali è possibile comprendere il suo pensiero. Tuttavia, sebbene ci sia un nesso tra le opere e l'autore, Valéry precisa: *possiamo ricostituire quel pensiero a immagine del nostro*<sup>35</sup>. La relazione tra pensiero e opera che la metafora dell'artefice veicolava, è ora problematizzata nuovamente all'interno di un altro ambito analogico, ossia quello che lega l'opera e l'osservatore che a sua volta è intento non solo a *rappresentare*, bensì, in un certo senso, anche a *costruire* a propria immagine il suo oggetto. Ma non sembra che si tratti qui di un problema simile al circolo ermeneutico perché in Valéry vi è un anelito, non privo di aporie<sup>36</sup>, all'universalità. A tal proposito, si noti per inciso come il passo appena citato sembri un calco invertito di *Genesi* 1, 26 (*facciamo l'uomo a nostra immagine, a nostra somiglianza*): è l'osservatore che foggia a propria immagine le fattezze del pensiero che a partire dalle opere cerca di ricostruire. Qui tuttavia non si cerca la *verità* di Leonardo da Vinci, ma quella del processo mentale di cui egli è *simbolo* e, paradossalmente, il *metodo* coincide con il proprio *oggetto*: l'analogia come massima espressione del potere della mente. In ultima analisi, Valéry che descrive il proprio processo creativo nel descrivere quello di Leonardo come simbolo del potere universale della mente, si autorappresenta come un dio della propria opera.

<sup>35</sup> P. Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci ... cit.*, p. 287.

<sup>36</sup> Cfr. S. Agosti, *Aporie di Valéry. Considerazioni sul Leonardo*, in P. Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci. Seguito da Nota e Discussione*, a cura di S. Agosti, SE, Milano 2015, pp. 109-125.

Per tornare al rapporto tra l'opera e l'osservatore, si diceva che il fruitore può rintracciare il pensiero dell'autore dell'opera foggian-dolo a propria immagine. Valéry osserva:

*Negli atti insignificanti che costituiscono la sua esistenza esteriore, ritroviamo la stessa sequenzialità che nei nostri; ne siamo il collante così come lo è lui, e il cerchio di attività suggerito dal suo essere non deborda da quello di nostra competenza.*<sup>37</sup>

Il problema si fa più complesso quando l'oggetto supera le facoltà di chi osserva: *se le facoltà dell'intelletto prescelto sono tutte ampiamente sviluppate nello stesso tempo ... l'unità della sua immagine, sempre più difficile da afferrare, tende a sfuggire al nostro tentativo*<sup>38</sup>. A questo punto però ci si rappresenta una immagine ipotetica: *un'ipotesi affiora, e si manifesta il campione della totalità, la visione centrale che ha filtrato ogni cosa, il mostruoso cervello che ... ha instancabilmente tessuto perfetti legami fra tante forme*<sup>39</sup>.

L'immagine sembra quasi il potenziamento, per via analogica, della facoltà del pensiero comprensibile a chi la concepisce, è il prodotto di un'immaginazione creativa, come si legge appena dopo (*Mi propongo di immaginare un uomo le cui azioni siano state talmente ragguardevoli che se a esse riesco a far corrispondere un pensiero, sarà il più esteso possibile*<sup>40</sup>) e come si chiarirà nel corso del testo. Leonardo da Vinci quindi è in tal senso la figura simbolica del *potere della mente*.

È utile a questo punto esplicitare due questioni molto importanti per il nostro discorso. In primo luogo, il ruolo dell'analogia in ciò che Valéry chiama *potere della mente*. In secondo luogo, il problema della comprensione di un autore a partire dalla sua opera, come caso

<sup>37</sup> P. Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci ... cit.*, p. 287.

<sup>38</sup> Ivi, p. 288.

<sup>39</sup> Ivi, pp. 288-289.

<sup>40</sup> Ivi, p. 289 (sottolineatura nostra).

particolare (e più limitato) del *potere della mente* in cui l'analogia sembra avere un ruolo decisivo.

L'importanza dell'analogia nel processo mentale emerge con particolare evidenza nella definizione stessa che Valéry propone: l'analogia è *la facoltà di variare le immagini, facendo coesistere una parte dell'una con una parte dell'altra e scoprendo ... il legame tra le loro strutture*<sup>41</sup>. L'analogia mostra quindi il nesso che lega due sistemi diversi tanto che sembra costituire la potenza stessa del pensiero: *E questo rende indescrivibile la mente, che ne è il luogo di elezione*<sup>42</sup>. Leonardo da Vinci, in quanto figura singolare del potere universale della mente, è colui che possiede al grado supremo tale facoltà: *il segreto di Leonardo, come quello di Bonaparte, come quello che talora possiede un'intelligenza sovrana, risiede ... nelle relazioni che essi hanno trovato ... tra elementi la cui legge di continuità ci sfugge*<sup>43</sup>.

Si potrebbe dire che il soggetto di cui si parla, di volta in volta indicato – grazie a passaggi analogici sovente impliciti – come l'Io che conduce la ricerca (Valéry che tratteggia l'immagine di Leonardo), Leonardo stesso o la mente universale, è l'*artefice* la cui migliore e più potente attività produttiva consiste proprio nell'esercitare la propria facoltà analogica. L'analogia, come si è visto, è facoltà di *far variare immagini*: le immagini sono quindi ciò su cui opera l'attività analogica e la vista è l'organo sensoriale in tal senso più significativo, perché più *spirituale* e capace di produrre rappresentazioni mentali (visive appunto) del mondo circostante<sup>44</sup>. Le immagini

<sup>41</sup> Ivi, p. 294.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Ivi, pp. 295-296 (sottolineato nel testo).

<sup>44</sup> Cfr. ivi, p. 303, nota: *quello che ho detto della vista si estende agli altri sensi. L'ho scelta perché mi sembra il più spirituale di tutti i sensi. Nella mente le immagini visive sono predominanti. Ed è su di esse che fa leva la facoltà analogica*. È molto bella la problematizzazione gnoseologica che Valéry solleva nel commento in margine: *in conclusione gli errori e le analogie risultano dal fatto che un'impressione può essere completata in tre o quattro modi diversi. Una nuvola, una terraferma, una nave sono tre modalità di completare una certa apparenza*

tuttavia sono colte nella loro dimensione non statica, bensì dinamica: il pensiero consente la *variazione* delle immagini grazie al loro confronto che conduce a scoprire il *legame* (*la liaison*), non solo tra le immagini stesse, tra i termini del confronto, bensì soprattutto tra le loro *strutture* (*structures*). Ciò significa che ogni immagine porta con sé – per così dire – un sistema di riferimenti con proprie leggi e la mente scopre l’isomorfismo tra le strutture. Con la facoltà analogica, si colgono perciò le relazioni tra sistemi diversi che, nel mantenere le differenze, fanno quindi progredire la conoscenza.

La forza demiurgica dell’artefice umano, e più in generale della potenza creativa della mente, si manifesta con evidenza quando Valéry sottolinea il ruolo del pensiero nel passaggio dal disordine all’ordine. Il mondo, osserva Valéry, è *irregolarmente disseminato di disposizioni regolari*<sup>45</sup>, ciò permette il funzionamento del pensiero, dal momento che *esso non è che un tentativo di passare dal disordine all’ordine, e gli necessitano manifestazioni dell’uno – e modelli dell’altro*<sup>46</sup>. La potenza creativa della mente perciò non è creazione dal nulla, come si trattasse di un Dio cristiano, ma è consapevolmente attuata da una mente finita, nella regione dell’immanenza, a partire dalla materia preesistente di un mondo composto di *ordine* e *disordine*, tanto che – si potrebbe forse dire – il “nuovo” creato dalla mente si situa proprio nell’*apertura* dell’irregolare al regolare, del disordine all’ordine, che è poi il più fecondo spazio del *possibile*<sup>47</sup>.

Tale procedimento *fabbrile* della mente, che adempie al suo scopo nella *estensione della continuità tramite il ricorso a metafore, astrazioni e linguaggi*<sup>48</sup>, è esplicitato in alcuni passaggi particolar-

*d’oggetto che appare all’orizzonte sul mare. Il desiderio e l’attesa fa spuntare in mente uno di questi nomi.*

<sup>45</sup> Ivi, p. 310.

<sup>46</sup> *Ibidem* (commento a lato).

<sup>47</sup> In questa direzione vanno anche le considerazioni di Dino Formaggio sul *negativo* in arte, si veda: D. Formaggio, *L’arte come idea e come esperienza*, a cura di E. Franzini, Morcelliana, Brescia 2018, pp. 65-93.

<sup>48</sup> P. Valéry, *Introduzione* ... cit., p. 313.

mente significativi sul modo di operare di Leonardo da Vinci. Il procedimento mentale che porta alla rappresentazione pittorica di ciò che è *visibile*, insegnandoci *che non avevamo visto ciò che vediamo*<sup>49</sup>, è di carattere *metaforico* e parte sempre da qualcosa che c'è ed è visibile. Leonardo, osserva Valéry,

*Dipinge un Cristo, un angelo, un mostro, attingendo a ciò che è noto, a ciò che è dappertutto, ma in un ordine nuovo, approfittando dell'illusione e dell'astrazione della pittura, la quale non riproduce che una sola qualità delle cose, ma le evoca tutte.*<sup>50</sup>

E poco più avanti prosegue sempre a proposito di Leonardo: *Sfida, si fa più ardito, traduce con chiarezza in questo linguaggio universale ogni suo sentimento. Glielo consentono le sue inesauribili risorse metaforiche*<sup>51</sup>.

Nel processo poetico due sistemi si confrontano: la natura (che include tanto il mondo esterno nella sua visibilità quanto quello interiore) e l'arte. Più specificamente si tratta dell'oggetto da rappresentare e della rappresentazione pittorica. Ciò che collega i due sistemi, ed è la condizione stessa della rappresentabilità in pittura, è proprio la *facoltà analogica* che permette di cogliere i nessi tra sistemi apparentemente incomunicabili. Si potrebbe quindi dire che la pittura è *metafora del visibile*, ma ad esso non si riduce poiché il processo mentale stesso, analogico e poetico, conduce a rendere visibile ciò che prima non si era visto, a evidenziare nuovi nessi, a esibire il *possibile* situato nel sottile crinale tra ordine e disordine.

Le variazioni della figura dell'artefice in età moderna raggiungono in Valéry un momento di singolare interesse. Il discorso si svolge, come si è visto, nella regione dell'immanenza. Un'immanenza che tuttavia non ha bisogno di legittimarsi grazie al riferimento alla trascendenza, perché è essa stessa *creatrice* della trascendenza: *Gli*

<sup>49</sup> Ivi, p. 302 (commento in margine).

<sup>50</sup> Ivi, p. 316.

<sup>51</sup> Ivi, p. 317.

*dèi hanno ricevuto dall'intelletto umano il dono di creare, proprio perché, essendo tale intelletto periodico e astratto, può ampliare a tal punto quello che concepisce da non riuscire più a concepirlo*<sup>52</sup>. La capacità creativa, o *costruttiva*, della mente è inoltre identificata con la facoltà analogica. L'analogia è quindi chiaro strumento conoscitivo ed euristico; di più: rappresenta il *potere* stesso della mente. Se per un modello relazionale di agostiniana memoria l'analogia costituiva il legame tra i diversi livelli dell'essere (la struttura trinitaria è ciò che collega analogicamente la mente umana, il creato e Dio), così come lo strumento stesso della ricerca conoscitiva, in Valéry l'analogia rappresenta la potenza mentale che si estende su tutti i domini dell'essere conquistando, fino ad esserne artefice, la regione stessa della trascendenza.

Tenuta ben presente la differenza *metafisica* e valoriale del dominio e della direzione dell'analogia (trascendente / immanente), tra il paradigma agostiniano e uno moderno come quello di Valéry sembra instaurarsi una curiosa corrispondenza che è poi forse suggerita dalla natura stessa che una figura retorica come l'analogia ha sempre avuto: proprio grazie alla sua potenza conoscitiva ed euristica, l'analogia rappresenta per entrambi la condizione per cui l'uomo può esprimere le sue più alte facoltà mentali, perché rende l'uomo per l'uno simile a Dio e per l'altro capace di porgere alla divinità *il dono di creare*.

<sup>52</sup> Ivi, p. 323. È sorprendente come questo passaggio e quello menzionato prima (ivi, p. 289: *possiamo ricostruire quel pensiero a immagine del nostro*) sembri riecheggiare nel passaggio borgesiano citato in esergo riferito alla mente di Dio: *e si sa bene che generazioni di teologi hanno lavorato a quella mente, a loro immagine e somiglianza*. Probabilmente, senza ipotizzare dipendenze testuali del secondo rispetto al primo, ciò è dovuto al fatto che entrambi i testi si basano sull'inversione "metafisica" dell'*analogica* medievale dell'artefice (inversione *metafisica*, perché a livello gnoseologico il passaggio dall'immanente al trascendente era diffuso nel medioevo): non è più il trascendente che dà valore all'immanente, ma è l'immanente che *costruisce* il trascendente.

### 3. Osservazioni teoriche e storiografiche conclusive

Le considerazioni che concludono il paragrafo precedente riportano alla questione di partenza sulla componente conoscitiva ed euristica dell'analogia pur nella difesa della sua retoricità.

Innanzitutto gli esempi qui approfonditi o appena menzionati hanno permesso di esplorare una nozione di analogia che manifesta pienamente la propria portata conoscitiva ed euristica: l'analogia costituisce intrinsecamente il motore e per certi versi la condizione stessa della ricerca, così come dei processi creativi. A ciò si aggiunga – ma sia detto in margine – che la *facoltà analogica* implica saper vedere le differenze ed esserne consapevoli, dal momento che comparare due sistemi differenti mettendone in evidenza i legami nascosti presuppone essere coscienti delle specificità di ciascun sistema e quindi della loro diversità.

In secondo luogo, la consapevolezza del ruolo conoscitivo ed euristico dell'analogia è ben presente prima delle formalizzazioni (che indubbiamente presentano proprie peculiarità) effettuate nei contesti del cosiddetto *metaphorical revival*. Se si osservano i trattati di retorica del passato, ad esempio quelli che potevano leggere Agostino o Bonaventura<sup>53</sup>, si potrebbe certamente essere indotti a pensare che aride formule definitorie non riconoscono all'analogia una funzione filosofica, conoscitiva né tantomeno euristica. Senza entrare in analisi puntuali di quei trattati, che si intendono condurre in futuro, i pochi esempi qui delineati mostrano che gli autori che ne hanno fatto uso sono ben consapevoli della portata filosofica, conoscitiva ed euristica dell'analogia. Il fatto che l'analogia (considerata in quanto

<sup>53</sup> Si citano a titolo esemplificativo i testi ciceroniani più utilizzati nel medioevo: *De inventione* e *Rhetorica ad Herennium* (all'epoca considerata di Cicerone), sovente commentati; ma occorre ricordare anche l'*Orator* molto apprezzato da Agostino. Sulla diffusione della retorica ciceroniana nel medioevo si rinvia agli studi di J.O. Ward, in particolare alla recente e ponderosa opera: *Classical Rhetoric in the Middle Ages. The Medieval Rhetors and Their Art 400-1300, with Manuscript Survey to 1500 CE*, Brill, Leiden, Boston 2019.

tale, come strumento o come metodo) sia al centro di concezioni metafisiche, ontologiche, gnoseologiche, non significa che essa perda la sua portata conoscitiva ed euristica. Tanto più che, in una prospettiva davvero “storicizzante”, occorrerebbe forse domandarsi quali siano gli oggetti e le finalità del sapere più importanti in ciascuna epoca. Se nei nostri giorni, pur consapevoli della generalizzazione, si può pensare che l’oggetto e le finalità del sapere siano rivolte principalmente all’ambito dell’immanente, non è detto che l’ambito trascendente ricercato dalle forme di sapere proprie di un’altra epoca sia da relegare a “non conoscenza”, fagocitandolo così nel nostro sistema valoriale. Ricercare il divino in un contesto cristiano del IV o del XIII secolo attraverso uno strumento come l’analogia, che addirittura è filosoficamente vista come nesso dei differenti livelli dell’essere, significa riconoscere a questa figura retorica la potenza e la portata filosofica, conoscitiva ed euristica che le è propria e che i dibattiti a noi più vicini hanno ampiamente scandagliato.

Certamente riconoscendo alle ricerche contemporanee tutti i meriti di aver portato all’attenzione del dibattito filosofico e scientifico odierno un tema così interessante, pur nelle sfumature dei loro orientamenti, qui si è solo cercato di suggerire di ampliare la concezione di *retorica* uscendo dalla sua accezione *stereotipica* (o limitativa) che la relega nel campo dell’accessorio, della futile ornamentazione o della semplice stilistica. Anche l’analogia (o la metafora) oggetto della discussione odierna è stata e rimane una delle più interessanti e feconde *figure retoriche*, che non perde la sua *retoricità*, nel senso più alto del termine, quando se ne mostra la componente conoscitiva. La retorica per secoli ha donato a molteplici discipline i suoi strumenti concettuali: non solo alla teologia e al diritto, ma anche alla metafisica, alla gnoseologia, all’estetica, all’arte, alla musica, alla scienza<sup>54</sup>, ecc., per non citare i casi in cui essa è divenuta prota-

<sup>54</sup> Si ricordano solo alcune tra le discipline in cui l’incidenza retorica è significativa. Per la teologia e il diritto si può vedere: M. Rossini, P. Feltrin, *Verità in questione: il problema del metodo in diritto e teologia nel XII secolo*, Lubrina, Bergamo 2012. Per l’estetica si segnala: B. Saint-Girons, *L’invention de l’Esthétique sur les*

gonista di ispirazioni filosofiche che hanno inteso proporre alternative a modelli deduttivi o dogmatici del pensiero<sup>55</sup>. Il percorso qui proposto attraverso le figure di artefice in alcuni autori medievali e moderni, offre solo alcuni esempi in cui si è mostrato un uso consapevole della portata conoscitiva ed euristica di uno degli “elementi” della retorica: l’analogia.

A tale conclusione teorica se ne aggiunge una *storiografica* (o metodologica) suggerita dalla operazione accennata da Valéry di ricostruire il pensiero di un autore a partire dalla sua opera. Soffermandosi su questa posizione del problema, cioè senza inoltrarsi nelle finalità specifiche di Valéry, ma anche sospendendo la questione se si giunga a creare autori *a nostra immagine*<sup>56</sup>, sorge la questione

*décombres de la rhétorique*, in *La Rhétorique: enjeux de ses résurgences*, a cura di J. Gayon, J. Poirier et J.-C. Gens, Vrin, Paris 1998, pp. 99-115; Ead., *Aux origines de l'esthétique. Philosophie ou rhétorique ?*, in *Quand l'art se dit et se pense. Les théories artistiques de l'Antiquité aux Lumières*, Classiques Garnier, Paris 2018, pp. 323-339; e A. Salvestrini, *Aesthetics and Rhetoric (Italian Debate)*, in “International Lexicon of Aesthetics” (2022), DOI: <https://doi.org/10.7413/18258630125>. Più in generale, si veda quanto significativamente afferma Paolo Bagni nel suo studio dedicato alla poesia nel XII e XIII secolo (P. Bagni, *La costituzione della poesia nelle artes del XII-XIII secolo*, Zanichelli, Bologna 1968, p. 29): *privata di un concreto campo d'applicazione che sia suo esclusivo, la retorica tende ... a segnare del proprio linguaggio ogni zona della cultura e più avanti* (p. 30): *Durante il Medioevo, molte delle opposizioni e degli accordi tra teologia e filosofia furono formulati in un linguaggio preso a prestito dalla retorica.*

<sup>55</sup> Si vedano ad esempio: C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione ... cit.*; E. Grassi, *Retorica come filosofia ... cit.*

<sup>56</sup> La questione tuttavia non si può eludere nella sua problematicità e pone serie riflessioni anche a chi opera in contesto storico-filosofico: proprio una prospettiva storica mette in luce che la mente dello storico opera in un determinato contesto culturale, per quanto possa e debba ampliare le sue conoscenze e la sua capacità di comprendere contesti altri da quello che gli è proprio. L'esito estremo e paradossale del problema di fare storia della filosofia (e in generale dell'interpretazione) potrebbe essere simboleggiato, letterariamente, dal *Pierre Menard, autore del Chisciotte* di Borges, il cui protagonista volendo riscrivere esattamente l'originale del Don Chisciotte, parola per parola, riga per riga, pone il problema della distanza storico-contestuale tra l'autore, l'opera e il lettore: Menard né vive quando Cervantes è vissuto né è lo stesso Cervantes, ma ciononostante cerca di essere lo

se sia legittimo l'uso dell'analogia in una rigorosa ricerca di storia della filosofia. La questione meriterebbe senza dubbio di essere affrontata più nel dettaglio, ma può costituire altresì una sorta di epilogo del nostro percorso.

L'oggetto diretto di questo studio non è cosa hanno pensato Bonaventura o Valéry sull'analogia nel loro rispettivo contesto storico-culturale, sebbene per certi versi, e in parte, questo ne sia il prerequisite. Scopo storico-filosofico diretto del presente studio è piuttosto come l'analogia sia divenuta oggetto nella riflessione di alcuni autori nel corso della storia, a quali finalità abbia risposto e se abbia assolto alla funzione conoscitiva ed euristica. Per attraversare periodi tanto lontani e diversi si è centrata l'attenzione sulla figura dell'artefice (e sul processo creativo-produttivo cui essa rinvia), dal momento che in molti contesti tale figura è inquadrata in uno schema argomentativo di carattere analogico, ma il cui processo creativo è altresì ciò che a sua volta mette al centro procedimenti mentali analogici (la potenza del pensiero nel Leonardo di Valéry). In un certo senso, l'analogia permette di collegare sistemi di riferimento tanto distanti come quelli in cui sono sorte le riflessioni di un Bonaventura o di un Valéry.

In quanto *somiglianza di rapporti*, l'analogia produce nessi, connessioni, continuità, ma presuppone la consapevolezza della differenza e della distanza tra i sistemi che collega (che compaiono come termini estremi o medi dell'analogia). Sono appunto sistemi *diversi* quelli degli autori qui oggetto di studio e proprio l'analogia garantisce la coscienza della loro specificità, senza sovrapporli in ragione di una supposta identità. Se tuttavia si diminuissero le distanze storiche rispetto a quanto si è fatto nel presente studio e si proponessero confronti tra autori che si sono letti reciprocamente, poniamo tra Bonaventura e Tommaso d'Aquino a proposito di un tema comune, non si potrebbe rinunciare facilmente a ricorrere all'analogia, altrimenti si rischierebbe di credere, per assurdo, che i due sistemi confrontati

stesso Cervantes apprendendo la lingua del suo tempo, dimenticando la storia che tra loro è trascorsa, ecc.

siano su qualche punto identici. Per esempio, l'idea di artefice o di esperienza sostenuta dai due autori presenta senz'altro somiglianze e differenze, ma sono proprio *somiglianze e differenze* che l'analogia è in grado di mettere in luce. Inoltre, la prossimità spazio-temporale non condurrebbe di per sé a potenziare il ruolo euristico dell'analogia come strumento di ricerca storiografica. Si troverebbe, ad esempio, che una certa idea l'uno l'ha presa dall'altro o entrambi arrivano a una conclusione simile (o diversa) perché condividono simili (o diversi) presupposti, testi, *auctoritates* ecc. Di conseguenza, l'uso storiografico dell'analogia, anche nei casi del confronto tra epoche distanti, pur mantenendo la consapevolezza della specificità di ciascun termine dell'analogia, può avere una significativa funzione euristica.

Si può così osservare, in conclusione, che l'analogia resta uno degli strumenti principali anche per la ricerca storiografica, pur nel variare delle finalità di ricerca, siano esse rivolte a comprendere cosa un autore ha pensato, come un'espressione sia usata in un certo contesto spazio-temporale, oppure quale funzione abbia avuto un determinato concetto o strumento nel corso di un periodo storico più o meno ampio. Forse, la ragione per cui l'analogia esercita la propria funzione conoscitiva ed euristica anche in questo ambito del sapere è perché essa è proprio ciò che la sua "retoricità filosofica" esibisce, vale a dire la potenza del pensiero nella sua capacità di cogliere e di rendere visibili nessi nascosti.