

Umberto Eco

### 3. La metafora nel Medioevo latino

#### 3.1. Poetiche e retorica

Le idee sulle *figurae elocutionis* pervengono al Medioevo dalla retorica classica, e in particolare dalle opere retoriche ciceroniane, dalla *Rethorica ad Herennium* e da Quintiliano, oltre che da grammatici come Pisciano 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, *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 contemplan 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 proprium similitudinem ornatus necessitatisve causa... Metaphora est rerum verborumque translatio. Haec fit modis quattuor, ab animali ad animale, ab inanimati ad inanimale, ab animale 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 ut pelagus tenere 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 *eikôv* 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 ad 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 di 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* [1], 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 commento[2]. 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 curiae': in utroque deformis cogitatio similitudinis.* (*De rhet.* 38)

Secoli dopo un raffinato protoumanista come Giovanni di Salisbury che 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 SSSSSSSSSSS. 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 evitano 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? (*Epitome* 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 mescolar parole (*Q'ueu 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 solito 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) *funt autem tropi ad eloqui suavitatem.*

Un tentativo abbastanza singolare di provvedere una regola logico-semanticamente 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 per Goffredo *planissima via est ad inveniendum translationes*. Ma si peccerebbe se non si traessero le proprietà da quelle che sono *expressissime et apparentissime similia*. E' 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 utitur 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 praerubicunda*, *mel dulcifluum*, *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 *diping*e 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-semantic, 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 Teodorico di 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 un'annotazione dal commento boeziano alle *Categorie*, che proviene forse da Demetrio, per cui se si nomina *auriga* il *gubernator* della nave, *ornatus causa*, non c'è equivocità. Abelardo è d'accordo perché si prende l'accezione traslata 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* [3].

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 lasciviunt*. 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 Tesauoro, in periodo barocco, da una figura che ormai ai tempi suoi incominciava a *putire*. Si legga dunque dal *Canocchiale 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 spezie, 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'innnumerabili 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, *iucundissimus 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 iberico 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 soli ardentia prata reditum gratulantur, suavissimis Austri delibuta suaviis subrident 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 exprimant 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. Se ai prati concedi 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 spezioso, dove, credendoti aver  
 finito, comincerai da capo a scherzar cò translati e argutezze,  
 scorto dalla sola analogia; cioè dal metaforico reciprocamento  
 preaccennato. Perciò che, sì come tu chiamasti l'amenità  
 riso dè prati, così il riso umano (già l'abbiam detto) chiamar  
 potrai amenità del volto. E conseguentemente tutte le voci  
 proprie dè prati, dè fiori e della terra possono rapportarsi con  
 leggiadra metafora alle persone cò suoi relativi, correlativi,  
 contrari, simili, e piegarsi in tutte le forme gramaticali che  
 si son dette, e fabricar proposizioni argute congiungendole  
 cò 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 argomento[4]. 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 quale 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. / eccetera*

Il mondo va interrogato come se ogni elemento del suo ammobiliamento fosse stato posto da Dio per istruirci su qualcosa. Come dirà Ugo di 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, è la lettera di cui l'altro è lo spirito, ovvero in termini semiotici 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*, *tipologica* 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 Mosé o del salmista, in quanto parola, che va letta come dotata di sovrasenso, 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 Salvatorem 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 aveva potuto 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* 11, 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 lince, 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 tutto quello che pertiene alla rosa e che (pur restando letteralmente comprensibile) diventa o può 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. E' 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 autori[5].

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 espressioni 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 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)[6] - 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 *Polihistor* 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

*Ethymologiae* 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 Belvacense. 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 innanzitutto 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 esaminare i rapporti tra *littera*, *sensus* e *sententia*. Come dice Ugo di San Vittore (*Didascalicon* PL 176, 722):

*Littera est congrua ordinatio dictionum, quam etiam constructionem vocamus. Sensus est facilis quaedam et aperta significatio, quam littera prima fonte praefert. Sententia est profundior intelligentia, quae nisi expositione vel interpretatione non invenitur. In his ordo est, ut primum littera, deinde sensus, deinde sententia inquiratur: quo facto, perfecta est expositio.*

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. E' 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 (*Polychraticus* 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:

*conueniens est sacrae scripturae divina et spiritualia sub similitudine corporalium tradere (S.Th. 1, 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 cursus 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 exprimentur (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 epistulam 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 figurativis 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, appartengano 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 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. E' 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 al 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 mansuescere 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 spregio al *caveat* tomista, era coltivata a Bologna nel periodo in cui 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, e a quel modo che detta dentro va significando* (*Purg.* XXIV, 52-54), si potranno 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'enunciazione 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 a 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* e *resplendet quantum ad esse*. Si dice cioè per quali fini filosofici si

sono usate quelle due metafore, ma non si 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 .

Un'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 intelligenza, 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[7]). 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 sfolgoranti, 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 sazietà 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 inesprimibile (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 letteralmente 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 produrre non solo 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 soprasostanziale è chiamato Bellezza a causa della bellezza che da parte sua viene elargita a tutti gli esseri secondo la misura di ciascuno... (4,7).[8]*

Del pari, ciò che è sovrasostanzialmente 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 partecipazione 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 posseda sovrastanzialmente 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?

## Note

- [1] 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.
- [2] Per esempio, *Ab inanimati ad inanimal, ut Zachariae undecimo*: Aperi, Libane, portas tuas. *Item psalmo VIII*: Qui perambulat semitas maris. *Translatio est enim a civitate ad montem, et a terra ad mare, quorum nullum animam habet. Ab animali ad inanimal, ut, Amos I*: Exsiccatu 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.*
- [3] Sulla discussione circa il valore del contenuto v. Marmo 1994.
- [4] Pépin (1958, 1970) o Auerbach (1944) 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.
- [5] Si veda per esempio Girolamo (*In Matt. XXI, 5*): *cum historia vel impossibilitatem habeat vel turpitudinem, ad altiora transmittimur*; 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.
- [6] Vedi anche Ep. 102,33: *sicut humana consuetudo verbis, ita divina potentia etiam factis loquitur.*
- [7] Per i brani dionisiani si usa la traduzione Scazzoso in Dionigi Areopagita, *Tutte le opere*, Milano, Rusconi 1981.
- [8] Commenterò 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).*