

## Nota sul rapporto tra allegoria e analogia

*di Roberto Diodato*  
[roberto.diodato@unicatt.it](mailto:roberto.diodato@unicatt.it)

Through an analysis of some crucial passages from Walter Benjamin's *On Language as Such and the Language of Man* and *The Origin of German Tragic Drama*, the paper discusses the role and significance of the notion of "allegory" in philosophy and offers some insights into the idea of relationship between Benjamin's notion of "allegory" and the "analogy" from the point of view of system theory, synthesis and exhibition of a radical negativity beyond any conceptual understanding.

---

### 0.

Presento qui una nota di lavoro, niente più che l'accento di un inizio, relativa a un possibile rapporto tra allegoria e analogia. La questione riguarda il transito tra dimensione linguistico-costruttiva, una certa forma di poiesis, e ontologia, cioè una logica dell'ente. In prospettiva potrebbe svilupparsi un lavoro sullo statuto degli enti cosiddetti di finzione. Il concetto che vorrei stabilire, qui presentato in modo assai embrionale, è la circolarità tra differenza e somiglianza: il discorso della differenza ha come condizione di possibilità la somiglianza tra gli enti, mentre la somiglianza tra gli enti ha come condizione di espressibilità il discorso della differenza (si consideri che la differenza tra l'ente e la sua espressione è solo di ragione).

### 1.

Preliminarmente vorrei ricordare una posizione relativa alla nozione di "lingua" che ritengo rilevante, quella esposta da Walter Benjamin, autore che ovviamente ricomparirà nel nostro percorso a proposito della nozione di allegoria, nel saggio *Sulla lingua (die Sprache) in generale e sulla lingua dell'uomo* del 1916. Come si ricorderà Benjamin si interrogava su alcune questioni tra loro connesse: qual è l'essenza della lingua, cosa si comunica

nella (e non attraverso la) lingua, a chi la lingua si comunica, in che senso la lingua delle cose è “muta”: per Benjamin “lingua” è manifestazione della vita spirituale, «principio rivolto alla comunicazione di contenuti spirituali»: un principio che opera nella tecnica, nell’arte, nella giustizia, nella religione, ma non solo, perché «Non vi è evento o cosa nella natura animata o inanimata che non partecipi in qualche modo della lingua»<sup>1</sup>. Facies, volto, aspetto comunicativo dello spirito, la lingua è *paradossalmente identica* allo spirito e insieme distinta dallo spirito, come del resto la parola logos sintetizza; non è un “mezzo attraverso cui” avviene la manifestazione dello spirito, bensì è l’essenza spirituale in quanto principio di comunicazione. La lingua perciò comunica se stessa, ed è efficace come tale, e non perché orienti o indichi un’azione: nei termini di Benjamin, la lingua è magia e non tecnica, non procede per progressive mediazioni, è per se stessa, istantanea come un atto magico. Ma se la lingua non è mezzo, essa è medium, anzi è puro medium, e in quanto tale è immediatezza, poiché non è contenuto, ma a priori della comunicazione: la coincidenza-distinzione tra spirito e lingua è l’idea stessa di medium, è il medium considerato per se stesso. Proprio perché non è mediante la lingua che l’essere umano comunica i significati delle cose e il significato di se stesso, proprio perciò nella lingua le cose comunicano, e nel medesimo atto di nominazione l’uomo comunica se stesso: nei nomi, e non mediante essi, avviene la comunicazione: «L’essenza spirituale – scrive Benjamin – è quindi posta a priori come comunicabile, o posta piuttosto nella comunicabilità stessa, e la tesi: l’essenza linguistica delle cose è identica alla loro essenza spirituale, in quanto questa è comunicabile, diventa, in quell’ “in quanto” una tautologia. Non c’è un contenuto della lingua; come comunicazione la lingua comunica un essere spirituale, e cioè una comunicabilità pura e semplice»<sup>2</sup>. La conseguenza è che tanto più lo spirito è (puro, reale, profondo, esistente) tanto più è nella lingua, è espresso. Nel suo grado puro la lingua è dunque rivelativa del divino, ma come lo stesso essere spirituale si dispone per gradi ontologici, così si dispongono gradi di

---

<sup>1</sup> W. Benjamin, “Sulla lingua in generale e sulla lingua dell’uomo”, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi con un saggio di F. Desideri, Einaudi, Torino 2007, p. 53.

<sup>2</sup> Ivi, pp. 58-59.

espressività linguistici. La lingua dell'uomo appare così come immagine della lingua divina e creatrice. La potenza di creazione della lingua divina diventa nell'essere umano la sua stessa essenza spirituale, e la lingua umana è «il riflesso del verbo nel nome», quasi tale riflessione staticizzasse l'infinità dinamica della parola creatrice nell'ordine analitico e limitato della differenza delle cose. Il nominare umano è perciò imperfetto, e destinato alla pluralità delle lingue e a quella continuità di trasformazioni che Benjamin chiama "traduzione", poiché esso stesso "traduzione" secondo la parola umana di quella "segnatura" che le cose hanno in loro impressa in quanto create dal verbo divino. Il fatto che la parola umana sia esteriormente comunicante, comunichi fuori da se stessa, sia mezzo e mediazione dipende quindi dalla distanza dalla parola divina, cioè da quella tentazione originaria che fa supporre all'uomo di poter eguagliare il verbo divino. L'iperdenominazione operata dall'uomo in questo tentativo rende mute le cose («La natura è triste perché è muta»<sup>3</sup>), ma pur sempre immagine del verbo divino: «Poiché Dio ha creato le cose, il verbo creatore in esse è il germe del nome che le conosce»<sup>4</sup>. Noto soltanto, in conclusione, che ovviamente la lingua è propria anche delle forme artistiche: «C'è una lingua della scultura, della pittura, della poesia. Come la lingua della poesia è fondata – anche se non solo, tuttavia pur sempre – nella lingua nominale dell'uomo. Così di può benissimo pensare che la lingua della scultura o della pittura sia fondata in certe specie di lingue delle cose»<sup>5</sup>.

## 2.

In Benjamin la radicalità del pensiero è notevole: per il medio della concezione della lingua consente in prospettiva precipitare l'allegoria poetica nell'allegoria teologica. Ma su questo poi, per ora procediamo a livello elementare: com'è noto il verbo *agoreuein* connota un discorso pubblico, dichiarativo; tale significato viene invertito dal prefisso *allos*. Talvolta il significato di allegoria può estendersi oltre la dimensione della parola, del

---

<sup>3</sup> Ivi, p. 68.

<sup>4</sup> Ivi, p. 64.

<sup>5</sup> Ivi, p. 69.

discorso, della scrittura per indicare figure, immagini e comportamenti la cui apparenza rinvia a un senso “altro”; talvolta nell’ambito tecnico dei discorsi l’allegorizzazione, il ricorso all’allegoria quale figura retorica, produce allegoresi, cioè ermeneutica dell’allegoria. Interviene qui, interessante per noi, la distinzione storicamente rilevante tra allegoria teologica e allegoria poetica; il significato della prima è stato definito da S. Tommaso d’Aquino (*S. Th.*, p. I, q.1, art.10, resp. – che rimanda all’autorità di S. Agostino, *Conf.*, XII, 31): «la sacra Scrittura ha questo di proprio: che le stesse realtà indicate dalle parole a loro volta significano qualcosa»; si pone così la distinzione tra allegoria in factis e allegoria in verbis, sulla quale si fonda la possibilità dell’allegoresi teologica come rilevazione del *sensus spiritualis* trascendente il senso letterale. L’allegoresi teologica quindi non pone mai in questione soltanto parole o involucra, ma una questione di verità concernente il rapporto tra senso letterale e senso storico, rapporto garantito ontologicamente dall’identità tra Autore della storia – nonché creatore dell’universo – e Autore della Scrittura. Il significato tradizionale dell’allegoria poetica viene invece così definito da Dante nel *Convito*: il senso allegorico «è quello che si nasconde sotto ‘l manto [delle] favole, ed è una veritade ascosa sotto la bella menzogna» (*Cv.*, II, 1, 3 ). La “veritade” a cui si fa riferimento è qui relativa al piano della letterarietà e riguarda la “vera” intenzione dell’autore dell’opera, ed è a questa circoscritta.

Per chiarire procediamo nelle definizioni, tenendo presente che «L’allegoria è un artificio proteiforme»<sup>6</sup>; in effetti anche se ci limitiamo alle semplici definizioni di “allegoria” in enciclopedie, manuali di retorica, dizionari di filosofia, incontriamo subito differenze così rilevanti da indicare problemi teorici notevoli. A titolo di esempio, così Lausberg: «L’allegoria è la metafora continuata come tropo di pensiero e consiste nella sostituzione del pensiero che si intende per mezzo di un altro pensiero che si trova in un rapporto di somiglianza con il pensiero che si vuole intendere... – L’allegoria viene chiamata “simbolo” o “allegoria simbolica”, quando tra l’oggetto inteso

---

<sup>6</sup> Inizia così l’ampio studio di Angus Fletcher, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode* (Cornell University Press, Ithaca N.Y. 1964) che ripercorre i valori di “allegoria” nei generi di scrittura dell’Occidente.

e l'allegoria, si presume una partecipazione reale resa possibile dell'allegoria medesima»<sup>7</sup>. In una direzione in parte simile si muove Henry per il quale l'allegoria è una metafora seriale [filée] che personifica un'idea astratta: perciò può definirsi come un caso particolare di metafora continua, costituendo «in uno svolgimento concettuale unitario una serie [un sistema] di metafore che sfruttano elementi di un medesimo campo semico»<sup>8</sup>. Queste definizioni aprono il problema, inevitabile, del rapporto tra allegoria, metafora e simbolo, e lo risolvono in una dimensione di continuità e non opposizione, coerente con l'impostazione classica della questione. Infatti «gli antichi non distinsero fra simbolo e allegoria; e fra quest'ultima e la metafora la differenza fu solo quantitative»<sup>9</sup>. In particolare per Quintiliano l'allegoria è costituita per lo più «da una serie ininterrotta di metafore» (continuatis traslationibus: *Inst. Orat.* VIII, 6, 44), o da una «metafora prolungata» (continua metaphora: IX, 2, 46); al tempo stesso, sempre per Quintiliano (cfr. *Instit. Orat.* VIII, 6, 47), l'allegoria può anche essere composta di parole usate in senso proprio (e quindi non metaforico) ma in modo tale da rinviare complessivamente ad altro, e in questo caso l'allegoria assume valore di simbolo, di qualcosa che ha in sé stesso la capacità di rinviare a un'alterità che lo completa. È solo nel Medioevo, probabilmente a partire dai commentari alla *Retorica ad Herennium*, che si stabilizzano alcune distinzioni; per esempio nel *Candelabrum* di Bene da Firenze ne abbiamo un risultato: «la metafora è una parola usata al posto di un'altra per rendere un referente con un significato diverso. L'allegoria, invece [...] tangit solam rem; in essa, vale a dire, la stessa parola serve, a diversi livelli di senso, ad esprimere un diverso contenuto, rende, cioè, due referenti diversi, ma disposti in modo tale che il significato del primo diventi il significante del secondo»<sup>10</sup>. In tal modo ancora, per differenza dalla metafora, il significato dell'allegoria si avvicina a quello del simbolo. Ma in seguito, come scrive Nicola Abbagnano, anche i significati di allegoria e simbolo sembrano differenziarsi, al punto che: «Nel mondo

---

<sup>7</sup> H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna 1969, p. 234.

<sup>8</sup> A. Henry, *Metonimia e metafora*, Einaudi, Torino 1975, p. 157.

<sup>9</sup> B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1988, p. 261.

<sup>10</sup> G.C. Alessio, "L'allegoria nei trattati di grammatica e di retorica", in Aa.Vv., *Dante e le forme dell'allegoresi*, a cura di M. Picone, Longo, Ravenna 1987, p. 35.

moderno l'Allegoria ha perduto il suo valore e si è negato che essa possa esprimere la natura o la funzione della poesia. Si è visto in essa l'accostamento di due fatti spirituali diversi, il concetto da un lato, l'immagine dall'altro, tra i quali essa stabilirebbe una correlazione convenzionale e arbitraria (Croce); e soprattutto la si è accusata di trascurare o di rendere impossibile l'autonomia dell'immagine poetica la quale non avrebbe una vita propria perché sarebbe subordinata alle esigenze dello schema concettuale cui dovrebbe dar corpo. Buona parte dell'estetica moderna dichiara perciò l'Allegoria fredda, povera e noiosa; e piuttosto insiste, nell'interpretazione della poesia e in generale dell'arte, sul valore del simbolo che può essere vivo ed evocatore perché l'immagine simbolica è autonoma e ha un interesse in se stessa cioè un interesse che non mutua dal suo riferimento convenzionale a un concetto o ad una dottrina»<sup>11</sup>. Per contro però, volendo insistere ancora sulle definizioni enciclopediche, troviamo nella voce *Allegoria* dell'*Enciclopedia italiana*, che appartiene al periodo storico a cui Abbagnano fa riferimento, una valutazione affatto differente: «Simbolo e simbolismo sono espressioni che non è possibile distinguere oramai nettamente da allegoria e allegorizzamento. Comunque se ne vogliano delineare i termini rispettivi, conviene genericamente riconnetterli a quell'antica e sempre in modo vario vigorosa forma del pensiero e della fantasia da cui sorsero tante bellissime invenzioni in quasi ogni campo dell'arte»<sup>12</sup>. A livello di recensione minima sembra quindi che da un lato dizionari ed enciclopedie attestino una sostanziale affinità e comunque una continuità di campo tra allegoria, metafora, simbolo, e dall'altro sia accaduta una riflessione che ha provato a distinguere, talvolta nettamente, lo spazio dell'allegoria da quello, della metafora e del simbolo. Vediamo ora più da vicino la posizione dell'eventuale differenza, in particolare, poiché particolarmente interessante dal punto di vista teoretico, dell'allegoria rispetto al simbolo, differenza che del resto non fa che testimoniare la complessità del significato di "allegoria".

---

<sup>11</sup> N. Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, Utet, Torino 1971, p. 16.

<sup>12</sup> G. Mazzoni, "Allegoria", in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1929, vol.II, p. 534.

### 3.

Il luogo teorico più noto in cui viene posta con chiarezza la differenza tra allegoria e simbolo si trova com'è noto in Goethe, per il quale l'allegoria «trasforma il fenomeno in un concetto, il concetto in un'immagine, ma in modo che il concetto nell'immagine sia da considerare sempre circoscritto e completo nell'immagine e debba esser dato ed esprimersi attraverso di essa»<sup>13</sup>, mentre il simbolo, o meglio il processo di simbolizzazione «trasforma il fenomeno in idea, l'idea in immagine, in tal modo che l'immagine rimane sempre infinitamente efficace e inaccessibile e, anche se pronunciata in tutte le lingue, resta tuttavia inesprimibile»<sup>14</sup>. I significati dei termini concetto e idea usati da Goethe sono comprensibili alla luce del loro uso nella terza critica kantiana; quindi all'allegoria appartiene il limite proprio del concetto: essa è sì metafora dell'universale, ma non trascende il limite proprio di una conoscenza definibile e data poiché in essa il particolare – l'immagine – non incarna ma soltanto allude all'universale traducendolo nella forma di un sapere concettualizzabile, mentre il simbolo è l'universale reso particolare, perfetta fusione di forma e contenuto, e come tale ha ricchezza espressiva infinita. Ma se la nozione di simbolo così tracciata avrà fortuna in Schelling e Solger, vicini in questo al classicismo goethiano, invece la contrapposizione simbolo-allegoria non avrà particolare rilievo in altri tratti della filosofia romantica; infatti «anche se la designazione “simbolo” è corrente nel vocabolario poetologico dei primi romantici, un'analisi più attenta di questo concetto permette di constatare con stupore quanto raramente – ed entro che limiti – essi ne facciano uso. In questi autori il simbolo appare di solito in relazione ai concetti di geroglifico, di emblema e di arabesco, con cui si intendono di volta in volta le diverse caratteristiche del linguaggio poetico. Ma è con allegoria che, nel vocabolario del primo romanticismo, il simbolo è connesso nel modo più stretto»<sup>15</sup>; per esempio nel *Dialogo sulla poesia* Friedrich Schlegel scrive «ogni bellezza è allegoria. Il sommo proprio per il

---

<sup>13</sup> J.W. Goethe, *Massime e riflessioni*, a cura di S. Seidel, Theoria, Roma 1983, massima 1112.

<sup>14</sup> Ivi, massima 1113.

<sup>15</sup> E. Behler, *Simbolo e allegoria nel primo romanticismo tedesco*, in *Estetica 1992. Forme del simbolo*, a cura di S. Zecchi, Il Mulino, Bologna 1992, p. 13.

fatto che è ineffabile, possiamo esprimerlo solo in modo allegorico»<sup>16</sup>. L'allegoria dunque non incarna l'infinito, ma accenna a esso, quale testimonianza in qualche misura della sua presenza ma soprattutto della sua abissale distanza. Il significato di allegoria è qui distante da quello goethiano, così come è differente da quello goethiano di simbolo. Questo uso del termine allegoria testimonia tra l'altro come Schlegel non recida i legami con la retorica e la sua terminologia (per mutuazione dalla tradizione retorica «Fin quasi alla fine del Settecento, era il concetto di allegoria quello più frequentemente riferito all'arte, mentre il simbolo o era inteso nel senso del segno astratto, matematico, o era ridotto a sinonimo di allegoria»<sup>17</sup>, ma tenda piuttosto a risolvere e ricomprendere la retorica nella poetica. Comunque la considerazione che potremmo chiamare riduttiva del valore significativo dell'allegoria corrente a partire da Goethe, si ritrova in diversi altri rilevanti filosofi; per esempio in Schopenhauer, il quale compie osservazioni, apparentemente simili nella terminologia anche se in realtà interne a un differente sistema, a quelle di Goethe: «Se adunque è fine di tutte le arti il comunicare l'idea percepita [...] se inoltre è nell'arte da rigettarsi il muovere dal concetto; non potremo per conseguenza approvare che un'opera d'arte sia intenzionalmente e palesemente destinata all'espressione di un concetto: com'è il caso dell'allegoria»<sup>18</sup>. Ora precisamente rispetto a questa dichiarazione di Schopenhauer, e a quelle a suo avviso assimilabili di Goethe, è celebre l'opposizione di Walter Benjamin: «l'impronta logicistica dell'argomentazione – commenta Benjamin – [...] distinguendo l'“espressione di un concetto” dall'“espressione di un'idea” accoglie precisamente il discorso moderno e insostenibile sull'allegoria e sul simbolo»<sup>19</sup>. Si tratta ora di accennare ai motivi che hanno spinto Benjamin alla rivalutazione dell'allegoria, poiché proprio partire da questa si registra una ripresa della rilevanza squisitamente filosofica dell'allegoria nel Novecento (esplicitamente di “riabilitazione dell'allegoria” parla per esempio Gadamer

---

<sup>16</sup> F. Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, tr. it. di A. Lavagetto, Einaudi, Torino 1992, p. 46.

<sup>17</sup> P. D'Angelo, *L'estetica del romanticismo*, Il Mulino, Bologna 1997, pp. 135-136.

<sup>18</sup> A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di P. Savi-Lopez e G. De Lorenzo, Laterza, Bari 1968, vol. I, p. 294.

<sup>19</sup> W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, tr. it. di F. Cuniberto, Einaudi, Torino 1999, p. 137.

in *Verità e metodo*<sup>20</sup>, anche se in una direzione differente da quella che ci apprestiamo a tracciare).

#### 4.

Riferendosi principalmente agli studi di Carl Giehlow, che avevano documentato la mutazione del senso dell'allegoria moderna rispetto a quella medievale (questa "cristiano-didattica", quella risalente all'antichità innanzitutto egizia), Benjamin individua nella modernità, espressa sinteticamente dalla struttura ideale di "dramma barocco", il naufragio e il sovvertimento di un paradigma classico di relazione tra rappresentazione e mondo dell'esperienza percettiva, e la conseguente riconfigurazione di tale relazione in una possibile totalità organica e armonica. La simbolica romantica non sarebbe altro, in questa prospettiva, che un tentativo di riprodurre una sintesi contro la frantumazione tipica del moderno quale epoca barocca, mentre l'allegoria nega tale possibilità; «il simbolo – scrive Benjamin riferendosi soprattutto alla simbolica di Creuzer – accoglie il senso nel suo interno nascosto e, se così si può dire, boscoso», ma proprio in tale ascosità o distanza permette di cogliere, nella temporalità del momento, l'apparire dell'idea, l'unità dell'oggetto sensibile e di quello soprasensibile; a partire da ciò emerge una polarità tra letture possibili della storia e dell'esistenza umana, alternativa fissata esemplarmente da Benjamin nell'opposizione tra simbolo romantico e allegoria barocca: «... il rapporto tra simbolo e allegoria si può fissare con la precisione di una formula. Mentre nel simbolo, con la trasfigurazione della caducità, si manifesta fuggacemente il volto trasfigurato della natura nella luce della redenzione, l'allegoria mostra agli occhi dell'osservatore la facies hippocratica della storia come irrigidito paesaggio originario. La storia in tutto ciò che essa ha fin dall'inizio di immaturo, di sofferente, di mancato, si imprime in un volto, anzi: nel teschio di un morto»<sup>21</sup>. Dunque il simbolo romantico come progetto di infinito da un lato, o come rinvio a dimensione propriamente salvifica della caducità del

---

<sup>20</sup> Cfr. H.-G. Gadamer, *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983, pp. 98-110.

<sup>21</sup> W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 141.

finito, del divenire dei fenomeni e del loro trapassare nella loro stessa morte, dall'altro l'allegoria barocca come concentrazione sul destino di decadenza irrimediabile delle singolarità; per cui nell'allegoria barocca «si esprime significativamente sotto forma di enigma, non solo la natura dell'esistenza umana in generale, ma la storicità biografica di una singola esistenza. È questo il nucleo della visione allegorica, della esposizione barocca, profana della storia come via crucis mondana: essa ha significato solo nelle stazioni del suo decadere. Tanto è il significato quanto è l'abbandono alla morte, perché è proprio la morte a scavare più profondamente la linea di demarcazione tra physis e significato. Ma se la natura è da sempre esposta alla morte, allora essa è anche allegorica da sempre»<sup>22</sup>.

Considerata da questo punto di vista l'allegoria può essere considerata chiave di lettura adatta a un'immagine della contemporaneità intesa come età votata al frammento, età della dialettica spezzata, della crisi della totalità armonica e della sintesi conciliativa: «nel campo dell'intuizione allegorica – scrive Benjamin – l'immagine è frammento, runa [...] La falsa apparenza della totalità si spegne. Poiché l'eidos si oscura, la similitudine vien meno, e il cosmo, in ciò, s'inaridisce»<sup>23</sup>. E ciò può corrispondere, nella pratica della allegorizzazione come metodo critico, al venir meno della trama di corrispondenze, o dell'idea di struttura testuale, che permetteva la non equivocità delle interpretazioni, per lasciare spazio a pratiche di decostruzione dagli esiti non calcolabili: «ogni personaggio, qualsivoglia cosa, qualsiasi situazione – continua Benjamin – possono significarne un'altra qualunque. Questa possibilità implica per il mondo profano un giudizio di annientamento, benché equo: esso viene contrassegnato come un mondo in cui in fondo il particolare non è poi tanto determinante»<sup>24</sup>. Ciò non comporta ovviamente una semplice deriva dell'interpretazione, ma l'attuazione, nel campo per esempio della critica letteraria, di raffinate teorie della lettura e specificamente dell'allegoria che indicano i limiti del dominio ermeneutico; così, per esempio, nel Paul De Man commentatore di Rousseau: «I racconti

---

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 150.

<sup>24</sup> *Ivi*, pp. 148-149.

allegorici narrano la storia del fallimento della lettura [...] Le allegorie sono sempre allegorie della metafora e, in quanto tali, esse sono sempre allegorie dell'impossibilità di leggere – una frase in cui il genitivo “di” deve essere “letto” anch'esso come una metafora»<sup>25</sup>.

## 5.

La concezione benjaminiana dell'allegoria barocca è dunque il sovvertimento della concezione pre-moderna, sia retorico-letteraria sia gnoseologica, che pensava l'allegoria come allegorizzazione e come allegoresi quale strumento per ricondurre la presupposta e accettata omologia tra pensiero e realtà dalle sue possibili traslazioni alla pienezza dispiegata del significato. L'allegoria barocca segna perciò anche il limite della fiducia di una corrispondenza tra ordine noetico e ordine empirico; è quanto del resto ha messo in evidenza Lukács: «la visione allegorica [barocca] nella sua ultima intenzione si fonda su un perturbamento che dissolve l'atteggiamento antropomorfizzante verso il mondo, il fondamento del rispecchiamento estetico»<sup>26</sup>. Da questo “perturbamento” proviene un duplice pericolo segnalato da Lukács, il quale non riconosce alcun significato critico, demistificatorio e in ultima analisi progressivo all'allegoria “barocca”: da un lato il pericolo della stasi e della rinuncia alla criticità di fronte all'impossibilità di recuperare un significato almeno relativamente stabile; dall'altro la trasformazione della scrittura da un lato e dell'interpretazione dall'altro in un gioco arbitrario: «il contenuto trascendente, che dovrebbe essere evocato dalla dissomiglianza riunita in allegoria, è il nulla, ma anche gli elementi visibili di essa hanno perduto in sé e nelle loro interrelazioni ogni traccia di necessità: la loro combinazione è vacuo gioco ... la vuota trascendenza [del senso] e il gioco soggettivistico arbitrario con elementi della realtà strappati dal loro contesto oggettivo si completano necessariamente a vicenda»<sup>27</sup>. Certo, sviluppando il valore dell'allegoria Benjamin mostra come in essa sia presente non soltanto un “impulso distruttivo”, ma anche, in realtà, una “tendenza progressiva” quale

---

<sup>25</sup> P. De Man, *Allegorie della lettura*, tr. it. di E. Saccone, Einaudi, Torino 1997, p. 221.

<sup>26</sup> G. Lukács, *Estetica*, tr. it. di A. Marietta Solmi e F. Codino, Einaudi, Torino 1970, vol. II, p. 1505.

<sup>27</sup> Ivi, p. 1510.

rovesciamento dialettico della “tendenza regressiva”: «l'allegoria ha a che fare, proprio nel suo furore distruttivo, con l'eliminazione dell'apparenza illusoria che emana da ogni “ordine dato”, sia esso quello dell'arte o quello della vita, come apparenza della totalità o dell'organico, destinata a trasfigurarla al fine di farlo apparire sopportabile», ma proprio perciò «in quanto segno nettamente distinto dal suo significato, ha il suo posto nell'arte, come contropartita della bella apparenza, in cui significante e significato scorrono l'uno nell'altro»<sup>28</sup>. Si tratta com'è noto di un'idea che ricomparirà travestita nella *Teoria estetica* di Adorno sotto il nome di quella “forma” estetica che non si lascia ridurre alla pienezza del senso, e che resta a tutt'oggi una delle chiavi di lettura più appropriate per la comprensione dell'arte del Novecento. Eppure non è per questo aspetto “progressivo” che trovo interessante la posizione di Benjamin, bensì proprio per il suo paradossale risvolto metafisico; ovviamente non si tratta della posizione “di” Benjamin, ma di quanto posso trarre dall'accostamento arbitrario tra un aspetto del saggio *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* e il significato dell'allegoria nel *Dramma barocco Tedesco*. Da un lato, abbiamo letto, per allegoria «ogni personaggio, qualsivoglia cosa, qualsiasi situazione possono significarne un'altra qualunque», dall'altro «L'uomo si comunica a Dio mediante il nome che dà alla natura e ai suoi simili (nel nome proprio), e alla natura dà il nome secondo la comunicazione che ne riceve, poiché anche l'intera natura è traversata da una lingua muta e senza nome, residuo del verbo creatore di Dio»<sup>29</sup>. Ciò consente di oltrepassare una teoria della corrispondenza, e al tempo stesso di stabilire uno strano legame tra equivocità e univocità, un legame di somiglianza a cui diamo il nome classico di analogia, anche se si tratta di un'analogia sui generis. Diamo allora un rapido sguardo alla questione: limiterò qui il mio approccio all'analogia a un problema posto dalla sistemica attuale, per la quale qualsiasi ente è interpretabile come un sistema a diversi gradi di complessità.

---

<sup>28</sup> W. Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo. I “passages” parigini*, a cura di R. Tiedeman, Einaudi, Torino 1986, p. 427 e p. 488.

<sup>29</sup> W. Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, cit., p. 70.

## 6.

Se “sistema” significa: «una organizzazione, cioè una rete di relazioni, che collega tra loro parti diverse»<sup>30</sup>, dotata di proprietà emergenti non riducibili alla somma delle proprietà di ciascuna parte, e se supponiamo che in tale definizione il termine “parte” indichi l’elemento osservabile del sistema, allora qualsiasi “parte” di un sistema può a sua volta essere – ed essere concepito come – un “sistema”. Ora se usiamo il termine “sistema” per significare un qualsiasi *elemento* osservabile del “mondo”, se supponiamo che qualsiasi ente, dall’atomo alla società, che popola tale mondo possa essere interpretato come “sistema”, e se non si dà possibilità di identificare elementi che *non* siano *parti* di sistemi, allora abbiamo un problema di ontologia, poiché il significato di “elemento”, così come il significato di altri termini ricorrenti nelle definizioni di “sistema” (unità, componente, individuo, parte e relativamente: tutto, totalità, globalità, insieme), appare non semplicemente o immediatamente conciliabile col significato di “sistema”. Ora posto il “sistema” quale “elemento” qualsiasi “sistema” e quindi qualsiasi “elemento” è complesso all’infinito, e qualsiasi unità è negata; quindi è necessario ma non sufficiente asserire che l’unità è conferita dall’organizzazione che tiene connesse le parti o elementi, perché ciascuna parte o elemento è un sistema e quindi si apre costantemente un regresso, o progresso, all’infinito. Negata l’unità per essenza non è accertabile l’identità di ciò che chiamiamo parte o elemento del sistema, e quindi del sistema stesso: si tratta di un problema ontologico, poiché senza identità non c’è, in senso stretto, nemmeno entità. Dunque ciò che chiamiamo “sistema” non è in alcun senso riducibile a ciò che chiamiamo “elemento”, in quanto se ogni “elemento” è sistema, o “sistema” è pensato positivamente o si attua un regresso all’infinito. Ora se “elemento” è ciò che equivale ontologicamente a “cosa o oggetto”, simpliciter o quale suo componente, allora “sistema” non significa “cosa o oggetto”, anche se si intenda qualcosa di unitario composto da elementi *ovviamente* in *relazione tra* loro (in questo caso le relazioni sono ancora pensate come *proprietà degli* elementi-parti che compongono il sistema, per

---

<sup>30</sup> L. Urbani Ulivi, “La struttura dell’umano. Linee di antropologia sistemica”, in *Strutture di mondo*, a cura di L. Urbani Ulivi, Il Mulino, Bologna 2010, p. 233.

cui quello che potremmo chiamare “oggetto-sistema”, risulta dotato di *proprietà relazionali*). Perciò il termine “sistema” indica la relazione stessa, senza che ciò dia luogo alla trasformazione della relazione in elemento. Intendo quindi “relazione” per differenza a “proprietà relazionale”: senza relazione non c’è identità e quindi esistenza. Si tratta di cercare di comprendere e articolare il senso di una relazione che pensata in sé non si ipostatizzi, ovvero non si trasformi in res, non divenga elemento-di o parte-di. Si apre così un percorso che da un lato può trovare giovamento dall’analisi di alcuni ibridi ontologici (ibridi tra cosa ed evento, tra interno ed esterno, tra corpo e immagini, quali per es. le opere d’arte e i corpi virtuali), ma che d’altro canto trova nell’analogia una rilevante via di accesso epistemologico e ontologico insieme (inestricabilmente insieme). L’analogia infatti non è una proprietà sistemica, ma è la condizione di possibilità di comprensione del sistema in quanto espressione di un’ontologia delle relazioni. Dire che l’ente (ogni ente è sistema) non è univoco o equivoco ma analogo significa intenderlo come struttura relazionale, cioè affermare che esso è relazione, per cui l’identità dell’ente, di un ente deitticamente caratterizzato, e la sua non astratta definizione, non solo va pensata analogicamente, all’interno di una rete di somiglianze e secondo gradi di proporzione, ma è in sé analogica, e ciò significa che se può essere pensata la rete delle somiglianze è perché senza queste l’ente non è.

## 7.

Analogia dice somiglianza e la somiglianza è un primitivo. La somiglianza non ha un padrone, è un fattore originario che ordina e gerarchizza i rapporti differenziali partendo da se stesso; e non decade in similitudine, cioè nella propagazione di serie che non hanno inizio e fine e sono percorribili in qualsiasi senso: non appartiene al regime della rappresentazione e nemmeno a quello della ripetizione, non a quello del modello né a quello del simulacro. Ciò si vede dal lato conoscitivo nel fatto che la somiglianza è la condizione di possibilità, mentre dal lato dell’ontologia che l’analogia sia il *proprium* dell’identità non è che una traduzione della concezione dell’ente quale composizione metafisica tra *actus* e *essentia*, composizione che non dice

relazione tra elementi, ma relazione intrinseca e indisgiungibile tra energia creativa, e quindi dinamica trasgressiva, e il limite che la definisce nel suo stesso trascorrere ad altro. Poiché l'attualità è la condizione dell'identità, l'individuo nella sua questità può essere espresso soltanto in una dinamica, cioè come tempo. Ciò non contrasta con l'analogia di attribuzione relativamente a ciò che ha l'essere in sé, classicamente l'ousia, qualora questa venga intesa non, o almeno non primariamente, come hypokeimenon (substantia, subjectum, substratum ecc.) ma come ciò che viene significato da quell'espressione (to ti en einai) che i medievali tradurranno con quod quid erat esse, la quale indica, dal punto di vista metafisico, che l'ente è una relazione temporale, indica una differenza che abita l'identità, quasi che l'ousia non possa essere in qualche modo afferrata se non come un passato che si dispiega nelle relazioni che la istituiscono, e non come "ora" cronologico. In altri termini: non hypokeimenon che permane nel tempo, quasi che il tempo fosse altro dal permanere, ma ousia che è tempo quale relazione, poiché la permanenza non è altro che relazione temporale (relativo permanere delle relazioni) e ciò che permane è il plesso dinamico, o l'organizzazione dinamica, delle relazioni. Simondon direbbe: l'individuo è processo di individuazione, e lo è, aggiungerei, in quanto l'essere è analogico.

Intendo insomma l'allegoria quale lingua di tale processo, ovvero espressione di relazioni e non di proprietà relazionali, o ancora: linguaggio libero e non arbitrario; nel contesto che ho provato sinteticamente a disegnare infatti l'analogia non si oppone all'univocità del factum, poiché non indica un'unicità essenziale dell'ente che la lingua avrebbe il potere di svelare per cenni (o simbolicamente), ma la pluralità che lo abita, ente (o evento, poiché l'ente è un evento monotono) che è uno-molti non relazionato-a, ma in sé apertura di relazione. L'analogia si dice nell'allegoria: condizione di un'espressività del differente che come tale si dipiega, plurale e insieme singolare, nella storia, per somiglianze illimitate e sempre tentativamente da tradurre, oppure, in altro linguaggio, attraverso finzioni vere.