

Allegoria come segno e bi-sogno di cambiamento dell'uomo

Nino C. Molinu

(Università di Cagliari)

Abstract

Allegory is, as already observed in antiquity (Heraclitus), an expression that says something different from what it means. This difference is linked to the origins and the development of language itself, as a factor that promotes the humanization of man in the historical development. An unveiling process - that leads, beyond the conventional form and the conventional connection between the name and the thing, to the infinite plurality of signs and meanings - is opposed to the discursive logic of rational reasoning. This vocation to the 'ulteriority' on the one hand approaches the allegory to the philosophical tendency looking for truth, on the other hand it shows the intimate connection with the dimension of the dream, with the philosophy of the path (Taoism) and with serendipity. In being kept in suspense between silence and speech, in saying things 'otherwise', in the 'possibility' of the impossible and in the possibility to say the ineffable, allegory gives man (a being perennially on the move and in dialogue with himself and with others) the gift of thought, opening new and unexpected horizons of meaning and change.

Key words – Language; Alterity; Dream; Taoism; Serendipity

L'allegoria è, come avevano già osservato gli antichi (Eraclito), l'espressione che *dice* qualcosa di diverso da ciò che *intende*. Tale diversità è legata alle origini e allo sviluppo del linguaggio come elemento che promuove l'umanizzazione dell'uomo nel corso dello sviluppo storico. Alla logica discorsiva del ragionamento razionale si oppone un procedimento disvelante che porta oltre la forma convenzionale del nome e della cosa, verso la pluralità infinita dei segni e dei significati. Questa vocazione all'ulteriorità che da un lato avvicina l'allegoria alla tendenza veritativa della filosofia, dall'altro ne mostra l'intimo legame con la dimensione del sogno, la filosofia del cammino (taoismo) e la serendipità. Nella sospensione tra silenzio e parola, nel dire *altrimenti* le cose, nella 'possibilità' dell'impossibile e nella 'dicibilità' dell'ineffabile che le sono proprie, l'allegoria dà all'uomo come essere-in-cammino, in eterno dialogo con sé e con l'altro, il dono del pensiero, aprendo sempre nuovi e inattesi orizzonti di senso e cambiamento.

Parole chiave – Linguaggio; Alterità; Sogno; Taoismo; Serendipità

L'espressione che dice qualcosa di diverso da ciò che intende, si chiama allegoria.
(Eraclito)

La via che è Via è un sentiero mutevole/ e mutevole è il nome che la nomina/ cielo e terra
antecede, senza nome./ Con nome, è madre degli esseri tutti.
(Lao Tse)

L'ineffabile si trova oltre le frontiere della parola.
(G. Steiner)

1. Allegoria e linguaggio

L'uomo è tale perché parla ed esprimendosi attraverso il linguaggio si umanizza, cioè da origine alla propria umanizzazione o *Menchenwerdung*, la quale si costituisce come complesso autooggettivantesi nelle forme dell'espressione artistica, tecnica e culturale in senso lato. Sappiamo da Heidegger che il *linguaggio parla* e parlando fa essere l'uomo, lo umanizza, ma la parola in quanto espressione fonica dell'essere umano è in primo luogo espressione comunicativa di un'interiorità che si esplica; in secondo luogo, attività essenzialmente e specificamente umana, e ancora, attualizzazione presente e figurazione di reale e irreale. In apertura di *Unterwegs zur Sprache*, Heidegger cita una lettera di Hamann ad Herder del 10 agosto 1784 in cui il "Mago del nord" così scrive: «la ragione è il linguaggio, λογος. Quest'osso io vado rodendo e continuerò a rodere. Ma resta pur sempre buio sopra questa profondità per me, sì che io rimango sempre in attesa di un angelo apocalittico con la chiave di questo abisso»¹. E di angeli, intesi proprio nel senso greco di *àngelos* o nunzio, pullula non a caso la dimensione allegorica, che occupa un posto speciale nel mondo del linguaggio e della comunicazione, così come c'è un filo ininterrotto che dal *Genesi* e dal prologo del Vangelo di Giovanni corre sino all'*Angelus novus* di Benjamin. Sull'abisso di cui parla Hamann non ci dilungheremo, limitandoci per ora a citare allusivamente (cioè allegoricamente) le parole di Maeterlinck:

Strano come appena pronunciata, una cosa perde il suo valore. Crediamo d'essere scesi sul fondo dell'abisso, ma quando risaliamo, le gocce rimaste sulle pallide punte delle nostre dita, non hanno più nulla del mare da cui provengono. Crediamo d'aver scoperto una fossa di tesori meravigliosi...[...] Nella tenebra intanto, il tesoro continua a brillare inalterato².

Cosa è questo tesoro inalterato che brilla sul fondo dell'abisso? Cos'è l'abisso evocato dalla tautologia heideggeriana *il linguaggio è il linguaggio*³? Non è certamente per Heidegger un abisso in cui si precipita come nel vuoto bensì un'altezza che apre nuove

¹ Martin HEIDEGGER, *In cammino verso il linguaggio*, a cura di Alberto CARACCILO, Milano, Mursia, 1973-90, p. 28.

² Robert MUSIL, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, trad. it. di Giorgio ZAMPA, *Il giovane Törless?*, Milano, Rizzoli, 1974, p. 15.

³ HEIDEGGER, *In cammino verso il linguaggio*, p. 29.

profondità, quelle in cui all'essere dei mortali «è dato ritrovare la propria dimora». Il pensiero logico-discorsivo considera l'affermazione *il linguaggio è il linguaggio* come una «vuota tautologia» che non ci permette di *andare avanti* nell'analisi del linguaggio. Ma per Heidegger non si tratta di andare avanti bensì di giungere «dove già siamo», giacché noi siamo *nel* linguaggio. Dietro ogni parola c'è però un pensiero o un'interiorità che si estrinseca. Ciò pone naturalmente diversi problemi esegetici e interpretativi che per esigenze di sintesi possiamo riassumere ancora nella formula heideggeriana: «parlare sul linguaggio è forse anche peggio che scrivere sul silenzio»⁴. Ora, al di là della forte potenza evocativa del silenzio che, a modo suo e in forza della sua stessa “silenziosità” parla esprimendo qualcosa⁵, qui ci preme piuttosto richiamare l'attenzione su un altro problema specifico, vale a dire quell'aspetto del linguaggio per cui, quando la parola *parla*, provoca contestualmente una certa trasformazione del suo significato, del significante, del soggetto parlante e dell'oggetto cui essa si rivolge, indifferentemente dal fatto che tale oggetto o referente del discorso sia animato o inanimato. La parola pronunciata, come un sorta di *download* significativo, “scarica” significando dei significati che dal parlante passano all'uditore, coinvolgendolo in un dialogo che pone domande e *attende* risposte, esattamente alla stregua di una freccia che una volta scoccata punta al bersaglio come al suo più naturale referente. Ora la parola, questa freccia che è sempre in cerca di bersagli da “colpire”, può essere più o meno pura. Per Heidegger la parola più pura è quella della poesia:

alcuni nel loro errare
giungono alla porta per oscuri sentieri⁶.

Heidegger avverte come, oltre alla definizione del linguaggio come fatto puramente umano, si sia spesso fatto riferimento alla sua origine divina (il famoso prologo del Vangelo di Giovanni: «In principio era il logos, il logos era presso Dio, il logos era Dio», 1,1), alla spiegazione logico-razionale e a quella simbolico-figurativa con ricorso

⁴ HEIDEGGER, *In cammino verso il linguaggio*, p. 27.

⁵ Rimando su questo punto al mio “Ermeneutica e odologia”, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari», N.S. XXIV, 61 (2006), pp. 391-422, e più precisamente alle pp. 391-403 e 410-420.

⁶ HEIDEGGER, *In cammino verso il linguaggio*, p. 31.

all'aiuto della biologia, dell'antropologia filosofica, della sociologia e della psicopatologia, della teologia e della poetica. E non manca di sottolineare come la considerazione del linguaggio e delle sue funzioni non possa prescindere dalla concezione logico-grammaticale, filosofica e scientifica propria delle sue "concezioni esatte" attestate e suffragate da una tradizione ultramillenaria. Eppure ad esse, nonostante la loro antichità, sfugge il suo carattere peculiare «più antico», esse non conducono al linguaggio come linguaggio. Noi possiamo coglierne il parlare in una «parola già detta», in cui esso non si esaurisce, ma «resta custodito». Perciò Heidegger si riferisce alla parola pura della poesia in cui la pienezza del dire si configura come «una pienezza iniziante». Altrettanta purezza possiamo rinvenire in opere d'arte figurativa o musicale di forte carica simbolica e ideale che attraverso le loro immagini rimandano a qualcosa di diverso da quanto appare. Cosa appare, ad esempio, e cosa si cela al limite, nelle *Vacanze di Hegel* (1958) di Magritte, dietro l'immagine di un ombrello verde sormontato da un bicchiere d'acqua? Se ogni ombra è ombra di qualcosa e qualcosa ad-ombra, come possono un ombrello e un bicchiere "adombrare" le "vacanze" di Hegel? La risposta a questa domanda è: l'allegoria. Ortega y Gasset fa queste osservazioni:

Ogni idea è pensata e ogni quadro è dipinto secondo congetture e convinzioni tanto basilari e a tal punto condizionanti per chi pensò l'idea o dipinse il quadro, che anche se non vi bada e perciò non le introduce nella sua idea né nel suo quadro, nel senso che non le troviamo poste in quel luogo, però le troviamo supposte e come lasciate alle spalle. Per questo a volte non intendiamo un'idea o un quadro; ci manca la parola dell'enigma, la chiave della segreta convenzione⁷.

L'allegoria offre questa chiave per sciogliere l'enigma; enigma che può essere l'opposto o il pre-supposto di quanto appare, epperò viene, in questa stessa apparenza, nascosto, velato per essere ri-velato. In tal senso il procedimento aletico della filosofia e dell'allegoria sono molto vicini e ad entrambe inerisce il dis-velamento, l'ἀλήθεια. Nel velamento che secondo Derrida racchiude la parola francese *fichu*, a proposito di un sogno raccontato da Benjamin, si può intravedere l'essenzialità negativa dell'onirico che caratterizza la filosofia da Platone ad Husserl: l'esigenza della coscienza vigile e dell'io

⁷ José ORTEGA Y GASSET, *Que es filosofía?*, trad. it. a cura di Armando SAVIGNANO, *Cos'è filosofia?*, Genova, Marietti, 1994, p. 26.

razionale, l'imperativo discorsivo-coscienziale della veglia sul sogno, il suo contenuto oniricamente veritativo. Il sogno peraltro nasconde un senso e una ragione che, pur situandosi al di là della coscienzialità e della logica discorsiva, rimanda ad una lucidità che allegoricamente ci dà tuttavia da pensare, come se esso fosse più vigile della veglia, l'inconscio più pensante della coscienza, e come se arte e letteratura fossero persino più filosofiche della filosofia stessa. Si tratta in sostanza di ciò che in altri termini Adorno ha pensato come *Paradoxon der Möglichkeit des Unmöglichen*. Tale possibilità dell'impossibile, per quanto paradossale possa apparire, si pone in certo qual modo come "dicibilità dell'ineffabile" su cui muove il procedimento allegorico che, secondo le parole di Eraclito, non nasconde e non dice, ma allude, segnala: *oùte lèghei oùte krìptei, allà semàinei* (D-K, 22, B 93). Cosa segnala dunque il *fichu* di cui parla Derrida a proposito del sogno di Benjamin? Dice qualcosa di più di velo, foulard, sciarpa o scialle, prefigurando appunto la possibilità dell'impossibile.

Il 12 ottobre del 1939 Benjamin scrisse a Grete Adorno questa frase: *il s'agissait de changer en fichu une poésie*⁸; si trattava di trasformare una poesia in *fichu*, cioè forse, in altri termini, di ricomporre quella frammentarietà in cui le macerie della storia presente rimandano ad un futuro possibile, ma intanto, ancora per Benjamin, negato dalla tempesta che s'impiglia nelle ali dell'*Angelus novus* di P. Klee:

C'è un quadro di Klee che si chiama *Angelus Novus*. Vi è rappresentato un angelo che sembra in procinto di allontanarsi da qualcosa su cui ha fisso lo sguardo. I suoi occhi sono spalancati, la bocca è aperta, e le ali sono dispiegate. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Là dove davanti a noi appare una catena di avvenimenti egli vede un'unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su macerie e le scaraventa a i suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e riconnettere i frantumi. Ma dal paradiso soffia una bufera, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che l'angelo non può più chiuderle. Questa bufera lo spinge inarrestabilmente nel futuro, a cui egli volge le spalle, mentre cresce verso il cielo il cumulo delle macerie davanti a lui. Ciò che noi chiamiamo progresso, è questa bufera⁹.

La volontà di ricomporre i frammenti delle macerie del presente che Benjamin attribuisce all'*Angelus novus* è allegoria della pluralità del mondo, del suo rompersi tra passato e

⁸ Jacques DERRIDA, *Il sogno di Benjamin*, trad. it. Graziella BERTO, Milano, Bompiani, 2003, p. 35.

⁹ Walter BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco BONOLA e Michele RANCHETTI, Torino, Einaudi, 1997, pp. 34-37.

futuro alla ricerca di una sempre nuova unità, dove l'armonia si vela nella forma dell'apparenza.

L'allegoria indubbiamente presente nelle *Vacanze di Hegel*, come del resto nel complesso della produzione di Magritte, risponde alla sua esigenza di rinunciare alla perfezione pittorica del visibile per esprimere nella sua banalità il richiamo enigmatico ed euristico alla perfezione dell'indicibile e alla lucidità speculare dell'immagine. È lo stesso Magritte a svelare la fenomenologia compositiva che illustra *Le vacanze di Hegel* in una lettera a Suzi Gablik:

L'ombrello fu sistemato ... dentro il bicchiere; questa è l'esatta soluzione della questione iniziale: come dipingere un bicchiere con genio (avec genie). Poi ho pensato che Hegel, (un altro genio) sarebbe stato molto sensibile a questo oggetto che ha due opposte funzioni: quella di non ammettere alcuna acqua respingendola, e al tempo stesso, quella di ammetterla (contenendola). Egli sarebbe stato affascinato, io penso, o divertito (come in vacanza); e così ho chiamato il quadro "Le Vacanze di Hegel"¹⁰.

La spiegazione di Magritte è piuttosto convincente, soprattutto se la si raffronta alle parole hegeliane degli *Aforismi jenesi* e si riferiscono poi queste anche alle pipe magrittiane de *La trahison des images* (1952), al di sotto delle quali campeggiano queste scritte: *Ceci n'est pas une pipe*, e ancora, *Ceci continue de ne pas être une pipe*. Si può dire che non ci sia allegoria in questi quadri, specialmente alla luce di quanto scrive Hegel negli *Aforismi*?

"Infilare una pipa nella faccia o nella fisionomia." Non è *poesia* questo? L'elemento individualissimo connaturato alla pipa, e nel quale essa appare, viene qui posto in maniera totalmente oggettiva, come qualcosa di nient'affatto soggettivo e che quindi non ha bisogno che dietro vi sia ancora qualcos'altro a sorreggerlo, come avverrebbe in un disegno su una parete; allo stesso modo viene trattata la mano da collegare alla pipa¹¹.

Da queste citazioni si può arguire come, quando ci si libera dagli ormecci della comune comprensione verbale, come succede nell'allegoria, si è naturalmente portati a diffidare

¹⁰ Cfr. Suzi GABLIK, *Magritte*, London, Thames and Hudson, 1970, pp. 121-122.

¹¹ Cfr. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Detti memorabili di un filosofo*, n. 295, a cura di Nicolao MERKER, Roma, Editori Riuniti, 1986, p. 164.

del velo del linguaggio per penetrare attraverso di esso in ciò che è più reale¹². Ciò che è più reale si cela spesso nell'ombra del silenzio, nel ritirarsi della parola dalla concatenazione logica del discorso convenzionale per trascendere ogni forma di sapere. G. Steiner cita in proposito le parole di S. Giovanni della Croce: *entreme donde non supe, y quedeme non sapiendo, toda scientia trascendiendo*: entrai dove non sapevo/ e restai senza sapere / ogni sapere trascendendo. Alle altezze del più alto livello poetico contemplativo, ciò che può davvero “parlare” è solo il silenzio. «Esistono modi di realtà intellettuale e sensoriale, – osserva Steiner – fondati non già sul linguaggio, ma su altre energie comunicative quali l'icona o la nota musicale»¹³. Tra queste modalità comunicative rientra a pieno diritto anche l'allegoria che, lasciando spesso il linguaggio alle sue spalle, s'inoltra su vie sconosciute infrangendo le barriere della parola. Ma perché metafora e allegoria possono superare i “limiti” della parola?

Si potrebbe azzardare una risposta con la metafora kantiana dello scoglio-isola dell'esperienza, come terreno sicuro della conoscenza teoretica: oltre l'isola per Kant si estende l'oceano tempestoso della metafisica, il terreno ambiguo e sterminato del delirio dei visionari e dei sognatori, dei mistici illuminati (*Schwärmen*) che con voli pindarici e salti mortali pretendono di “intuire” la verità oltre i confini dell'esperienza sensibile. *Quaerit delirus, quod non respondet Homerus!* commenta Kant, in un saggio del 1796¹⁴. La logica cognitivo-affettiva del delirio non obbedisce certo alle esigenze di sicurezza e di controllo cui resta esposta la logica discorsiva del ragionamento “razionale”; epperò essa ha la forza e la capacità di indicare nuovi e percorribili sentieri di ricerca, sentieri inattesi e forse anche tesori nascosti, pepite di verità che non affiorano all'evidenza dell'ovvio, proprio perché l'ovvio è *ob-vium*, cioè davanti all'immediatezza dell'intuizione sensibile: quelle “coste dell'esperienza” che per Kant non possiamo abbandonare senza esporci al rischio di avventurarci in un oceano senza rive.

L'allegoria invece, che non è conoscenza teoretica, ma forma pura, non ha paura del limite, anche se l'ulteriorità cui allude appare assolutamente sconfinata e infinita. Il

¹² George STEINER, *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l'inumano*, trad. it. Ruggero BIANCHI, Milano, Garzanti, 2006, p. 28.

¹³ STEINER, *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l'inumano*, p. 27.

¹⁴ Immanuel KANT, *Di un tono di distinzione assunto di recente in filosofia*, in Immanuel KANT, *Questioni di confine. Saggi polemici (1786-1800)*, a cura di Fabrizio DESIDERI, Genova, Marietti, 1980, pp. 53-69, cit. a p. 57.

nihil ulterius delle colonne d'Ercole invalicabili poco vale per qualcosa che è costitutivo invito ad andare oltre. È per questo che un “pensare” allegorico ha a che fare con la filosofia del cammino, con il taoismo e con la serendipità, e racchiude in sé un'inesauribile vocazione odissiaca.

2. Allegoria e nome

In *Nomos-Nahme-Name* (1959), C. Schmitt, individuando uno dei più singolari fenomeni dell'intera storia spirituale dell'umanità nel fatto che la parola *nòmos* non compaia in Omero¹⁵, precisa che nel poeta greco ricorre spesso *nomos* senza accento mentre con l'accento sull'ultima sillaba ha un significato totalmente diverso, come pascolo, appezzamento di terra o residenza. Però *nòmos* e *nomós* sottolineano anche lo scarto fra regola-legge e convenienza (consuetudine): qualcosa insomma che ha a che fare con la natura regolativa-prescrittiva della lingua stessa come parte della tradizione. I segni infatti segnalano convenzioni che appartengono alla lingua e al potere, come anche alla vita quotidiana. Le connessioni che possono interferire tra essi creano problemi di comprensione allusione significanza e significati. Le parole, come cifre del “detto” e del parlato, significano, *segnano* qualcosa: ciò che qualcuno ha da dire, proclamare o dichiarare, sia in privato che nell'agorà. Ciò, come diceva Aristotele a proposito dell'essere, può essere fatto in molti modi estendibili anche all'allegoria: ον πολλαχώς λέγεται (*Metafisica*, IV, 2, 33). Lo scarto che intercorre poi tra analogia e differenza non è altro che il rispecchiamento numerico-filologico della realtà rispetto alla quale i teoremi matematici non segnano molto di più che delle “corrispondenze”, delle somiglianze o delle discordanze che non sono tuttavia da prendere né per realtà né per principio, come ancor oggi continuano a fare, con buona pace del grande Stagirita, alcuni matematici alla moda che scambiano i loro enti numerici (*mathematikà*) per “principi archetipici” del reale, laddove reale è solo l'essere, l'*ein*.

Ora, le allegorie (che in certo qual modo simboleggiano l'uno in tutto e questo nel primo), a differenza delle corrispondenze e dei numeri non sono nude testimonianze

¹⁵ Cfr. Carl SCHMITT, *Nomos-Nahme-Name* (1959), trad. it. in Caterina RESTA, *Stato mondiale o nomos della terra. Carl Schmitt tra universo e pluriverso*, Roma, Pellicani ed., 1999, pp. 107-131, cit. a p. 119.

dell'anima che si esprime, ma evocazioni vestite di *simplicitas*; di una semplicità però strettamente imparentata o addirittura sorella naturale della *curiositas* e della meraviglia. Attraverso la potenza evocativa dell'immagine esse, come angeli, annunciano la regione sottostante allo strato del (potere) convenzionale e del comune: «Hae testimonia animae – scrive Tertulliano – tanto vera quanto simplicita, quanto simplicita tanto vulgaria, quanto vulgaria tanto communia, quanto communia tanto naturalia, quanto naturalia tanto divina» (Tertulliano, *De testimonio animae*, 5, 1).

L'esito globale cui sembra destinato il mondo "liquido" della postmodernità, così pieno di immagini e sempre in bilico tra oriente e occidente, rimanda dunque a un cammino che, come quello del taoismo, è sempre in movimento perché è nella Via, esattamente come il nome e l'allegoria che ad esso si riferisce. *Nòmos* ha la sua radice nel verbo greco *némein*, come presa originaria che però com-prende anche il significato della partizione e della divisione (*teilen*). Il tedesco *nehmen* (prendere) e la *Verteilung* indicano, per così dire, la com-prensione del det-taglio, del particolare di una unità: la via che dal punto di vista del molteplice ha moltissimi, innumerevoli nomi, mentre dal punto di vista dell'unità resta vacua e innominabile. Allegoria e metafora non sono altro che nomi possibili per l'innominabilità della via: vie d'accesso e simultaneamente vie d'uscita dentro l'eternità senza tempo della lingua e dell'essere. Come il nome appartiene all'*oikos* così la nomea appartiene alla convenienza e all'uso, alla tradizione e al "fondo" del territorio che l'uomo abita; ma *nòmos* è, come si è visto, anche ordine e legge; e *nemein* significa nominare nel senso di "investire" o riconoscere a qualcuno l'autorità che gli compete nel suo "campo". Come vi è rapporto tra *nomen* e nomea così ce n'è tra nomea e fama, allegoria e metafora: quanto più etichettiamo qualcosa o un fatto facendolo assurgere al rango antonomastico, tanto più vogliamo alludere con ciò alla circostanza per cui essi lo sono per eccellenza (antonomasia), cioè in modo esemplare ed eminente. Ciò che conferisce all'etichetta il suo più sublime attributo simbolico consiste, però, nell'immagine, non sempre necessariamente "simbolica", ma sempre e irrinunciabilmente evocativa per esempio attraverso il suono (onomatopea), la dimensione vocale o la semplice struttura nominale col relativo contenuto verbale. Ciò può valere per un componimento poetico che usa certe parole e non altre, per una nota musicale o anche per i colori usati in un dipinto. Ma se l'antonomasia de-signa la cosa col

suo nome comune, l'allegoria mira probabilmente a restituire al nome la sua proprietà andando dal particolare della cosa all'universale e poi di nuovo di qui all'esempio specifico, qualificato appunto per antonomasia.

L'etichetta di una bottiglia di birra (o di qualsiasi "prodotto") può avere in tal senso una potenza evocativa certamente diversa ma analoga a quella contenuta in un quadro allegorico, nel marchio di fabbrica di un'automobile o nel simbolo di una casa editrice. E tuttavia se il *fichu* di Benjamin-Derrida, le pipe di Magritte o le sue *Vacanze di Hegel* evocano qualcosa che *non-sono* ciò che appare, dovremmo chiederci qual'è la chiave dell'enigma, l'espedito che ci può consentire di sciogliere l'ambigua e polimorfica natura dell'allegoria. Se infatti l'allegoria non è parresia, non è metafora, non è puro simbolo, ma è semmai *puramente* simbolica, ciò accade per la sua intrinseca capacità evocativa ed emblematica: in altre parole, per la sua elementare predisposizione a dar voce all'alterità della cosa definendone simultaneamente l'identità come "differente" (Derrida). Che poi tale coesistenza di identità e alterità all'interno dell'allegoria sia sempre da verificare può anche significare che le sue istanze aletiche e veritative riposano nelle complesse dinamiche del presente e della sua "liquidità" (Z. Baumann), esposte ai venti di tempeste che possono ancora impigliarsi nelle ali degli angeli (come in quelle dell'*Angelus novus*) o nei versi aforistici e frammentari dei poeti. Ma è al *nuncius* siderale dei primi e alla lucidità dei secondi che s'affida la speranza del futuro, o per lo meno quella di poter sondare le profondità dell'abisso. Come recita la Scrittura: «et tenebrae erant super faciem abyssi: et spiritus Dei ferebatur super aquas» (*Genesi*, I, 2). A un'analisi totale sfugge infatti non solo l'abisso, ma persino la stessa allegoria, in quanto non sarà mai dato di sapere pienamente chi siamo e donde veniamo: «solo so che chi fui sono e sarò non mi è dato scoprire»¹⁶, perché la vita è anche sogno e la liquidità onirica evapora al momento della veglia. Forse l'allegoria è, se la si vuole esprimere proprio *allegoricamente*, *sogno-del-sogno* come epifenomeno del reale. L'allegorico *Auto Sacramental* di Calderón de la Barca (i cui personaggi sono potere, sapienza, amore, ombra, luce, principe delle tenebre, uomo, terra, aria, fuoco, acqua, intendimento, arbitrio, musica) riecheggia qui col suo *quien sabe?* il *que sais-je?* di Montaigne.

¹⁶ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *La vita è sogno*, Milano, Adelphi, 2002 (8^a ed.), p. XIV.

Davanti a queste domande vale la pena di ricordare che un grande poeta esperto di allegoria come Goethe e un grande filosofo dell'estetica come Lukács, hanno visto la razionalizzazione moderna della religione in oggettivazioni immanenti al processo storico. Se si guarda con la dovuta attenzione a tali oggettivazioni, conserva ancora una certa attualità l'invito di Goethe con cui si chiude l'*Estetica* di Lukács:

chi possiede scienza e arte
 ha anche religione
 chi non le possiede ambedue
 abbia (almeno) religione¹⁷

Il nesso inscindibile di teologia e allegoria in effetti appare, almeno dal punto di vita delle oggettivazioni artistiche come anche di quelle religiose, sulla stessa linea d'onda su cui si muove quello tra arte e religione: l'arte, come dice Góngora, «intagliò idoli nel legno/ ma la venerazione trasformò gli idoli in dei»¹⁸. Il legame che intercorre in tale trasformazione appare fortemente allegorico.

Allegoreùo in greco *significa* letteralmente dire, pronunciare, pro-clamare qualcosa (ti) nella pubblica piazza (agorà) cioè davanti a qualcuno su qualcuno o qualcosa, ma questo *τι* non è un generico questo o “qualcosa”: è dire cose altre (*άλλα*) dalla cosa a partire da essa per tornare ad essa, cioè un dire della cosa in forma che non è necessariamente il nome per catturarne la vera essenza e il senso riposto oltre la sua datità. Il vero significato di allegoria (*αλληγορεύειν*) risalta nettamente dal confronto con *παρρησιάζεσθαι*, cioè il parlare chiaro e schietto proprio appunto di chi non la manda a dire ma dice direttamente, spudoratamente e francamente la cosa chiamandola col suo proprio nome e assumendosi contestualmente la responsabilità di soggetto parlante e soggetto enunciativo: insomma il parlare schietto che i tedeschi chiamano *freimütig*, i francesi *franc-parler* e gli inglesi *free speech*. Allegorizzare, invece, oltreché narrare, dire o raccontare qualcosa dal significato riposto e simbolico, significa piuttosto dire qualcosa di diverso dal senso letterale convenzionale, qualcosa di divergente dalla piatta e letterale linearità del discorso logico: cioè, lo ribadiamo, dire in altri modi forme o parole

¹⁷ Cfr. György LUKÁCS, *Estetica*, trad. it. di Fausto CODINO, vol. 2, Torino, Einaudi, 1970, p. 1602. Traduzione e parentesi sono mie.

¹⁸ LUKÁCS, *Estetica*, p. 1460.

significanti ciò che mediamente e comunemente vien detto diversamente, cioè nel modo comune non *allegorico*. Ma ciò che vi è di peculiare nell'allegoria è che essa non solo dice in modo diverso della cosa stessa, ma di essa dice *altro*. È proprio questa ulteriorità trans-nominativa (propria in certa misura anche della metafora) che costituisce la sua differenza specifica, facendone un fattore aperto e liberante del linguaggio come universo del discorso e dell'essere umano. Ferma restando, dunque, la diametrica distinzione tra allegoria e *parresia*, esse hanno però qualcosa che le accomuna nella volontà di dire la verità, una attraverso il nome della cosa, l'altra attraverso un nome-altro (*ἄλλο*) della cosa, che ne rivela ciò che non appare: in un caso il nome di ciò che appare, nell'altro ciò che nome non ha perché è al di qua e oltre il nome, oltre il segno e il significato e forse oltre il linguaggio stesso (perlomeno quello comunemente inteso). È a questa potenza ulteriore dell'allegoria che intendiamo qui fare riferimento, in quanto crediamo che essa possa, ridando la parola al linguaggio, restituire l'uomo, come voleva Heidegger, alla sua propria dimora: ma ciò potrà accadere solo a partire dalla complessità "liquida" del mondo di oggi.

3. Al di qua e al di là della parola

Ciò che ieri era utopia oggi è storia e domani, forse anche in virtù dell'*allegoria*, sarà passato sulla spinta di un *lògos* che è discorso in quanto dice ed è detto solo perché è il suo proprio pronunciamento che lo ha reso storia. L'attesa del futuro è l'elemento in cui "galleggia" la volontà del progresso. Abbiamo detto all'inizio, con Heidegger, che è il linguaggio che fa dell'uomo un uomo che si umanizza. Ma perché si dia umanizzazione e progresso non si tratta né di essere *ultraallegorici*, né *ultrametaforici* e neppure *ultranominalisti*. Si tratterà semmai di restituire alla cosa stessa il proprio nome, coltivando come voleva Aristotele un sincero amore per la metafora, rimanendo autenticamente *filometaforici* nel senso greco di *μεταφορικός* e ancora, amanti dell'allegoria nel senso di *αλληγορικός* (Longino, 32, 7), purché il portar fuori dalla cosa ad altro, ciò che è di per sé auto-costituzionale nel *nomen* e della sua essenza linguistica, allontanando solo in apparenza dalla cosa, non resti altro che un mero dire altro (per mezzo di altro) della cosa stessa, la *Sache selbst* di cui parlava anche Hegel. Insomma, ci

piace pensare al procedimento allegorico e metaforico, sia nel linguaggio comune che in quello filosofico e artistico-creativo, come forma di autoesaltazione espressiva dell'oggetto di discorso e di linguaggio, che tuffandosi alla sorgente del logos e sondando incurivamente l'abisso profondo del nome che dice l'essere, all'interno di questo permanga facendo salve tutte le sue possibili scorribande, fuoriuscite o deviazioni, giacché come dice Lao Tse:

La via che è Via è un sentiero mutevole
E mutevole è il nome che la nomina
 Cielo e terra antecede, senza nome
 Con nome, è madre degli esseri tutti.
 L'arcano vedi sempre nel non essere;
 vedi sempre nell'essere il pertugio.
 Nascono insieme essere e non essere
 E *solo il nome* li rende diversi.
 E buio sono, quando son congiunti.
 Buio nel buio: varco ad ogni arcano¹⁹.

come un eccesso di memoria storica rischia di appiattirci sul passato e di paralizzare il nostro slancio per il futuro, così il volere abbracciare e comprendere troppe cose, accatastandole alla rinfusa, rischia di non farcene amare e comprendere a fondo nessuna. [...] Le cose [...] vivono a determinate condizioni: se le lasciamo vivere accanto e assieme a noi senza volerle assorbire; se congiungono le nostre vite a quelle degli altri; se per loro tramite ci apriamo al mondo per farlo confluire in noi e ci riversiamo in esso per renderlo più sensato e conforme, [...] se passiamo dall'esibizionismo del logo e dalla cultura dello spreco a un rapporto sobrio ed essenziale con le cose; se riusciamo a riconoscere in ognuna di esse la natura di *res singularis* investita in quanto tale di intelligenza, di simboli e di affetto; se allarghiamo continuamente il nostro orizzonte mentale ed emotivo evitando di perdere la consapevolezza dell'insondabile profondità del mondo, degli altri e di noi stessi²⁰.

È inevitabile che a tale profondità e all'alone di umiltà filosofica e rispetto teoretico con cui la si deve guardare sia intimamente legato anche un certo *mistero*, con buona pace di Kant e del suo disprezzo dei visionari e del platonismo "intuitivo" fondato su idee come archetipi (necessariamente divine e oscure); e che tale alone di mistero si celi, come

¹⁹ Lao TSE, *Tao Tê Ching. La via in cammino*, trad. it. di Luciano PARINETTO, Milano, Rusconi, 1999, pp. 32-33.

²⁰ Remo BODEI, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 118-19.

voleva il Bruno del *De umbris idearum*²¹, all'ombra di idee. Che poi l'intelletto sia o non sia una facoltà dell'intuizione, che esso sia solo una facoltà "discorsiva" o del pensare (come voleva Kant) o una sorta di funzione o idea archetipica di cui non possiamo cogliere gli *echtypa* come ombre; tutto ciò, insomma, resta avvolto in quell'alone di mistero e meraviglia che l'allegoria può contribuire a svelare: metafore e allegorie stanno ancora lì nell'universo del discorso umano a dimostrare (rivelandola) che la loro dimensione umbratile e chiaroscurale non può che rimandare alla cosa-oggetto che, senza soggetto, non è. Ma che sarebbe il soggetto senza cosa, cioè senza un mondo che è da lui posto? È tale *posizione* (*Setzung*) che colloca la tautologia heideggeriana *il linguaggio è il linguaggio* in una situazione analoga alla tautologia *la rosa è "rosa"*. Allegoria e analogia sono le virgolette che apposte al nome della rosa-cosa significano e simbolizzano che la rosa è anche un "in-sé" che *sta-per* altro e nel suo pronunciamento è e può diventare anche altro da sé e per-sé. Per questa ragione il grande teorico dell'opposizione tra simbolo e allegoria, Goethe, ha dovuto riconoscere il carattere realistico del simbolo: «Si ha una vera simbolica quando il particolare rappresenta il più universale non come sogno o ombra, ma come viva rivelazione istantanea dell'inesplorabile»²². Goethe sottolinea come il cammino che porta dal particolare all'universale (allegoria) e da questo al particolare (simbolo) definisca la natura propriamente poetica dell'allegoria. In tale natura risiede anche la sua caratteristica di "inesprimibilità":

Nell'allegoria, pertanto - chiosa Lukács - l'immagine non significa affatto un ritorno al punto di partenza, al fenomeno: essa lo trascende (come già aveva fatto il concetto) nella sfera del pensiero, anche se era stata creata per rendere tangibili i suoi contenuti. Qui la trasformazione del concetto in immagine, non serve a superare, ma a rendere eterna la cesura tra il rispecchiamento sensibile umano della realtà e quello concettuale-disantropomorfizzante, solo che questa cesura, proprio a causa dell'apparenza sensibile dell'immagine, assume il carattere di contrasto tra il mondo immanente umano e un mondo trascendente ad esso contrapposto»²³.

²¹ Giordano BRUNO, *Le ombre delle idee*, trad. it. di Antonio CAIAZZA e presentazione di Carlo SINI, Milano, Spirali, 1988, pp. 60-61: «In Horizonte quidem lucis & tenebrarum, nil aliud intelligere possumus quam umbram».

²² Cfr. LUKÁCS, *Estetica*, vol. 2, p. 1474.

²³ LUKÁCS, *Estetica*, vol. 2, p. 1475.

Lukács osserva ancora come il problema estetico dell'allegoria diventa davvero attuale quando artisticamente affiora l'esigenza di esprimere un "mondo". Per questo un quadro di Rembrand è artisticamente un mondo, mentre gli animali delle pitture rupestri, pur trovandosi nel mondo, sono «amondani»²⁴. Molti secoli prima di Goethe, però era stato l'oscuro Eraclito a darci una limpida definizione di *allegoria*: «L'espressione che dice qualcosa di diverso da ciò che *intende*, si chiama allegoria»²⁵. Dopo i greci e la dimensione teologico-sacrale che domina nella patristica, da Clemente Alessandrino a Origene e Dionigi Areopagita, lo spirito religioso dell'allegoria prosegue la sua influenza nel medioevo tematizzando la "dissomiglianza"(Dionigi) con cui si esprime l'essenza dell'inesprimibile, cioè la trascendenza di Dio. Ed è proprio nel dissimile teorizzato da Dionigi che si concretizza una sorta di declinazione allegorica della sua teologia negativa. I tentativi scritturali di fondare sulla natura umbratile e simbolica dell'allegoria ciò che non è umanamente comprensibile, non possono, in effetti, che rimandare ad una trascendenza o in certi casi ad un'apocalisse (S. Giovanni e più tardi Gioacchino da Fiore), attraverso un processo che, dall'incongruità del dissomigliante riporta immancabilmente al metodo allegorico-analogizzante.

Questa tradizione domina la figurazione di angeli e demoni, mostri e meraviglie che dalla mitologia greca e dalla sacra scrittura si estende al gotico e al barocco per giungere, passando in variegate forme, sino al romanticismo. Quasi tutti i romantici infatti, ma in particolare Schlegel e Novalis hanno teorizzato sull'allegoria. Per Schlegel ogni forma mitologica non è che «un'espressione geroglifica della natura circostante»²⁶. Se ne potrebbe concludere che anche nei geroglifici e in genere in tutta la simbolica umana si può cogliere in fondo l'in-finitezza dell'allegoria e con essa l'universale allusività del linguaggio. Ma è opportuno osservare che la bellezza imperfetta e in-finita del cosmo è fatta di *logos* e *a-logon*, yin e yang, congiunti come sono connessi maschile e femminile, oriente e occidente: discorso che denota l'indicibilità della parola, parola che rimanda all'ineffabile come segno simultaneo di facondia e silenzio, epperò sempre "incontro" che contrassegna il cammino umano nel mondo come odòs impastato di terra e

²⁴ LUKÁCS, *Estetica*, vol. 2, p. 1478.

²⁵ LUKÁCS, *Estetica*, vol. 2, p. 1475. Corsivo mio.

²⁶ LUKÁCS, *Estetica*, vol. 2, p. 1503.

spirito. Si è detto che per Dionigi l'allegoria funge come una specie di declinazione figurale immaginifica della sua teologia negativa, che *pre-sume* riassumendola in sé la misteriosa indicibilità di Dio, valida soprattutto per l'Antico testamento. Tuttavia, poiché dio è tutto-in-tutto, anche la cosa più vile può svelare allegoricamente il sublime. La stessa materia è pur sempre connessa ad divino, ma anche nel fenomeno terreno più elevato e più bello, tale rapporto è altrettanto inadeguato quanto nel fenomeno più vile.

Secondo Lukács, Winckelmann ha intuito che l'allegoria appartiene al passato, e ciò è vero nella misura in cui quest'ultimo viene dal mito e poi dal passaggio di questo al logos. È però altrettanto vero che, proprio perché viene dal passato, l'allegoria si proietta verso il futuro: è apocalittica e utopica, mantiene una relazione biunivoca sia con l'abisso che con la superficie da cui emergono le macerie e i frammenti del presente storico. La dialettica di analogia e differenza, propria del procedimento euristico, appartiene all'allegoria quanto la vocazione umana alla scoperta e la vocazione utopica dell'esplorazione sono connaturate alla "metodica" come logica del cammino e della parola. Fra la facondia di Aronne e il silenzio di Mosè, nel dramma di Schönberg, si sviluppa una specie di rappresentazione protoallegorica per cui ogni volta che si pone l'analogia si sta contestualmente impostando anche la differenza: profezia e allegoresi, innominabilità e sua traduzione, magia giudicante e lingua angelica. La scrittura allegorica non è di per sé pro-fezia, ma resta immancabilmente pro-nunciamento come espressione del nome al di là di esso e (forse anche al di qua) della sua essenza nominale e proprio per questo la completa acconciandola alle esigenze del presente storico. La parola di Aronne e il silenzio di Mosè nel libretto schönberghiano sono una palese manifestazione dello sviluppo dell'allegoresi e della sua aspirazione escatologica che cammina da che mondo è mondo sino ad oggi. Oggi però davanti ai problemi del globalismo e della mondializzazione l'allegoria ha ben altro da rappresentare, come del resto ha sempre fatto. Ma se la metafora ha messo in cantiere la rappresentazione dell'alterità nella forma dell'identità-analogia, l'allegoria la rappresenta, soprattutto dopo Benjamin (ma per certi versi anche prima), sotto le spoglie della distruzione e della frammentarietà, dell'Angelo e della tempesta che s'impiglia nelle sue ali. L'irrepresentabilità immanente ad ogni esperimento della verità imposto dalla via indiretta, dalla *Umweg* che richiede una scrittura con-figurata come distinzione dalla cosa

e simultaneamente come sua espressione, è figlia della cosa stessa, che però si traduce in nome pur *tradendo* in seguito anche questo sotto altre spoglie.

Se l'unica ragion d'essere della scrittura è, come vuole Saussure, quella di costituire con il linguaggio e la distinzione tra questi due sistemi segnici, la condizione generale della significazione, allora il *signifiant du signifiant* si pone come un gioco diversivo e differente in cui i due sono reciprocamente referenziali all'interno di una dialettica che Derrida chiama *différance*; ma in questo gioco di rimando i simboli che fanno capo ad un senso vi restano sottomessi alle stesse leggi e vicissitudini cui si sottopongono tutte le altre serie simboliche del linguaggio. La lingua infatti, come del resto l'allegoria, è fatta di serie simboliche, ma ciò che le contraddistingue specificamente è il valore aggiunto di eccedenza-esagerazione e a volte de-lirio che supera l'ovvietà per trasferirla, oltre la parola stessa nella sua alterità. *Da quando siamo un dialogo e possiamo ascoltarci l'uno con l'altro* (Hölderlin), serie simboliche e serie allegoriche si susseguono in una reciprocità di parola e ascolto che posseggono l'uomo come *essere-in-cammino*, in cammino verso il linguaggio o, ceteris verbis, verso noi stessi. Attraverso il cammino l'uomo entra simultaneamente nella dialogante fenomenologia della storia dell'esistenza e della sua alterità seguendo lo spirito della lingua che si fa parola: *seit wir in einem Gespräche sind*, dice Hölderlin, siamo anche cammino che è nella Via, pensiero in cammino con sé, con l'altro e con la via stessa. In principio era il Verbo e da quando Adamo ha cominciato a camminare e cercar-si per strada per ritrovare se stesso nel mondo (extraparadisiaco), allora ha avuto origine "il mondo" come qualcosa che, nel momento in cui lo si *dice*, lo si carica automaticamente di simboli.

Per le stesse ragioni il mondo è pieno di allegoria, cioè di potenza metaforico-simbolica, di analogia e differenza, di *mythos* e *logos*. Lévi Strauss ha spiegato come il mito si possa paragonare sia alla musica che al linguaggio, solo che «mentre nel linguaggio abbiamo tre livelli ben definiti – fonemi combinati che formano parole, parole combinate che formano frasi – nella musica abbiamo con le note, qualcosa che assomiglia ai fonemi dal punto di vista logico, ma manca il livello della parola e si passa

direttamente alla frase»²⁷. L'equivalente delle parole non esiste nel linguaggio musicale che è appunto fatto di note, le quali non hanno significato in sé in quanto solo la loro combinazione può dare (creare) musica creando "frasi" melodiche. Ora, la somiglianza che intercorre tra musica e mito è, in fondo, la stessa che intercorre tra allegoria e metafora, poiché è dall'orizzonte mitologico che l'allegoria attinge la sua origine come a una fonte che fa sgorgare i significati dal differire del nome e della parola rispetto ad essi, ma secondo una *différance* che non esclude né analogo né affine: esattamente la stessa affinità riguarda allegoria e metafora, simbolo e figura, immagine ed emblema. Perciò, quando vogliamo far riferimento all'essenza dell'allegoria, come succede seppure in modi diversi per l'essenza del linguaggio, dobbiamo fare i conti anche con certi aspetti materiali che implicano connessioni tra cromi suoni e fonemi. Le allegorie però, oltreché favola, mito, racconto o metafora, sono anche parabole, immagini dislocate del reale, rimandi.

4. L'allégorie, à quoi bon?

Se torniamo ancora una volta sul senso di *allegoreùein*, domandandoci inoltre, *l'allégorie, à quoi bon?* si potrebbe rispondere come segue: se c'è (come c'è) nell'essere qualcosa che va oltre l'apparente, qualcosa che eccede dal primo, allora il compito essenziale dell'allegoria è quello di palesare l'*in*-apparenza dell'essere, ri-velandone il tratto nascosto. La dimensione aletica e "meravigliosa" della filosofia, dai greci in poi, resta intimamente legata a quella dell'allegoria ed entrambe "nobilitano", per così dire, la loro apertura all'essere a partire allegoricamente da esso. Questa apertura è disposizione al linguaggio e al cammino, all'avventura e alla meraviglia, allo stupore (*thaumazein*) che l'essere stesso pro-voce chiamando(li). Ma l'essere chiama col linguaggio e nel linguaggio: perciò la parola, essendo *nel* linguaggio, si fa anche parabola, insegnamento. Si potrebbe dire in tal senso che, stupendo e meravigliando, allegoria e filosofia obbediscano alla loro immanente vocazione pedagogica. Ciò che determina tutto questo è, come si è già visto, una "chiamata" per giungere laddove già siamo e attestarci nella

²⁷ Claude LÉVI-STRAUSS, *Mito e significato. L'antropologia in cinque lezioni*, Milano, Il Saggiatore (Net), 2002, pp. 64-65.

nostra dimora (Heidegger).

Quanto più parola e scrittura s'ispirano a un linguaggio che rinuncia a *significare* cose trasmissibili per farsi simbolo significante del non-comunicabile e dell'inespresso» (il silenzio di Mosè e la “parola” di Aronne) tanto più –come nelle parole dei poeti e nel lavoro dei traduttori- «la lingua della verità si approssima alla lingua delle origini»²⁸. In tal senso si può concludere che come la storia emerge dal mito e dalla sua simbolica, la *posthistoire* e il postmoderno emergono sì dalla modernità, ma anche dalla precipitazione dell'armonia prestabilita della lingua nell'«abisso della chiacchiera»²⁹.

Umberto Eco ha sottolineato come gli *stoichèia* euclidei siano “figure” del codice iconico, e la verifica di entrambi non appartiene al campo della semiologia, ma a quello della psicologia nella forma di una “estetica sperimentale”³⁰. In tali figure come negli elementi euclidei e nella dimensione numerica che li sottende, s'inscrive per così dire il codice genetico dell'allegoria e dei suoi simboli, delle immagini oniriche e dei codici dell'inconscio concernenti anche le patologie del delirio e la semantica dei loro significati. Il compito di decifrarli appartiene naturalmente alla scienza, ma decriptarne le ombre e gli aloni più segreti rientra forse tra le “condizioni di possibilità” dell'allegoria, se è vero che questa è cifra dell'alterità, numero della sua stessa incommensurabilità e, infine, segno della cosa come suo seme *sym-bolico*. Il fondo eidetico o ideativo che si racchiude dentro l'allegoria rimanda ad un fuori, un al di là che rispecchiando la luce-ombra dell'idea fa splendere la luminosa fundamentalità dell'essere-nel-mondo come essere-nel-linguaggio; ma, *rerum mundi proportiones nosse praecisas humanum transcendit ingenium* (Nicola di Oresme, *De commensurabilitate vel incommensurabilitate motuum caeli*)³¹. Per questo vi è nell'allegoria una sorta di inestinguibile vocazione *de-lyrante* come tendenza ad andar-oltre il seminato propria delle cosiddette “logiche del delirio”. Essa è infatti alterità per antonomasia e, se la s'intende davvero allegoricamente, una sorta di totalità *sub specie aeternitatis (temporis)*, vale a dire ossimoro,

²⁸ Cfr. Edoardo GREBLO, “Benjamin, immagine e scrittura”, «Aut-Aut», 259 (1994), pp. 55-64, pp. 58 e sgg.

²⁹ Cfr. Walter BENJAMIN, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* (1916), in Walter BENJAMIN, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato SOLMI, Torino, Einaudi, 1995, pp. 53-70.

³⁰ Umberto ECO, *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Milano, Bompiani, 2002, p. 146.

³¹ Cfr. Hans BLUMENBERG, *Tempo della vita e tempo del mondo*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 160.

contraddizione in termini e persino *in adjecto*, giacché aggiunge parecchio alla superficie del nome: una totalità, dunque, che va seguita con particolare attenzione ai suoi contrasti interni.

Vale la pena di ribadirlo con le parole del fr.14 di Eraclito: «Perciò bisogna seguire ciò che si concatena. E sebbene l'espressione si concateni i più vivono come se ciascuno avesse un'esistenza separata». Si è visto dai versi di Trakl come «alcuni nel loro errare/ giungono alla porta per oscuri sentieri». I sentieri dell'allegoria sono a volte oscuri, ma altre volte sono chiarissimi e brillano come specchi. Se però volessimo tentare una definizione "geometrica" dell'allegoria dovremmo chiamarla "frattale", perché è proprio la frattura e lo spezzettamento della linea che più ad essa si confà. La frammentarietà della linea allegorica segue lo stesso processo della nominazione; il nome in quanto segno (*déloma te fonè perì ten ousian*, per il Platone del *Sofista*, 261) è indizio e prova dell'apparente come non-nascosto (*alethès*), ma la sua non-latenza è parimenti rivelazione dell'interiorità che si schiude nell'unità proprio per manifestare il molteplice raccolto nel nome (*ònoma*) come *déloma*. In tale processo per usare ancora le parole di Eco, la "catena significante" non può essere strutturata perché è l'origine stessa di ogni possibile struttura. Proprio perché l'uomo "abita" heideggerianamente nel linguaggio che parla e ogni comprensione dell'essere avviene con(in) quest'ultimo, nessuna forma di scienza può spiegare *adeguatamente* come funzioni il linguaggio e il suo incommensurabile continuo spostamento in avanti verso il futuro: su questo orizzonte, *in principio era il logos* non vuol dire altro che questo principio non avrà più fine. E' per questo che l'allegorico è naturalmente escatologico ma anche catastrofico, proodòs ed epistrophè, viaggio-avventura-ritorno (come accade anche all'Uno di Plotino).

Qui si sta cercando di comprendere come l'allegoria sia una sorta di banco di prova in cui la vocazione umana al linguaggio come un dire di ciò che va detto, sia simultaneamente pro-vocazione all'ascolto come dicitura del silenzio. Ma cosa rappresenta l'allegoria se non la dicitura dell'altro col nome proprio della cosa? Quale è la sua funzione se non quella di evocare *altrimenti* tutte le possibili rappresentazioni della cosa stessa, sia che esse siano puramente linguistico-letterarie o poetiche o filosofiche? Per tutte le motivazioni che s'è cercato di evidenziare, *allegoreùein* significa oltrepassare il nome in nome della sua diversità possibile, scarnificando attraverso esso l'«osso» del

linguaggio di cui parlava Hamann. Si tratta in certo qual modo di una sfida fatale che attraverso immagini e segni segnala l'ulteriorità della cosa che, riposando nel "silenzio" del nome convenzionale, apre vie impensate e magari rivela *serendipiticamente*³² tesori inattesi e imprevisi. E' proprio qui che l'alterità del nome rispetto al nominato (cosa-oggetto-fenomeno-noumeno) ostende tutta l'oscillazione che si apre tra dicibile e indicibile, enigma e scoperta, meraviglia e pathos, passato e futuro, parola e silenzio, uomo e Dio. In tale oscillazione che è cesura di essere e apparenza, l'allegoria ci dà il dono del pensiero. Si è detto con Eraclito che essa non nasconde né dice ma allude, segnala. Ma cosa segnala? Segna un percorso interpretativo cui il lettore, ascoltatore o fruitore di un'opera-discorso è chiamato, a partire da un dato rappresentativo del reale che non è esplicitamente svelato. In tale contesto l'allegorico mira a rendere più visibile ciò che nella parola resta ancora opaco e in-decifrabile. All'"afasia" della parola l'allegoria sostituisce la facondia immaginifica del possibile-futuribile che domanda ancora di essere esplorato, impostando una nuova ricerca di senso. Ma quale? Il senso che nella parola resta ancora evanescente o recondito, invisibile e indicibile, se non nella misura dell'allusione o dell'icona metaforica.

L'allegoria, dunque, non spiega né deduce nulla: essa permane sublimemente *metodica*, cioè propedeutica ad un viaggio che risponde all'interpretazione e allo slittamento significativo del discorso. Rispetto all'univocità del nome l'allegoria propone la polivalenza semantica, la pluralità dei segni e dei loro significati, 'frattalizzando' la linea continua della parola nella frammentarietà del reale, del surreale, del segno, di-segno, bisogno, e naturalmente dei sogni. Non è affatto casuale, infatti, che a volte i sogni, al di là della loro più o meno presunta veridicità, ci dettino persino precise istruzioni teoriche (valga per tutti l'esempio del "sogno di Cartesio del 1619), in quanto sono "visioni", ribaltamenti della "realtà" che appartiene alla veglia sotto un'altra costellazione che descrive non il "libro dei sogni", ma quello della vita stessa con tutti i suoi desideri e passioni, gioie e dolori. I sogni di Cartesio, di Calderòn, di Benjamin-Derrida, di Adorno e di tanti altri sono (ancor prima dell'*Onirocriticon* di Artemidoro e dell'*Interpretazione dei sogni* freudiana) già tutti contemplati nelle parole di Aristotele, il quale sostiene che

³² Sulla serendipità rimando al cap. 4 del mio *Ermeneutica e odologia*, pp. 408 e sgg.

«fra gli animali è l'uomo quello che sogna di più»³³. Ma se questo sogno dura da sempre poiché è nato nell'attimo stesso in cui l'uomo cominciò a parlare (anche per raccontare ad altri i suoi sogni), ciò può significare, tra le righe del sogno, che da sempre l'uomo ha avuto *bi-sogno* di alterità e ulteriorità, sognandole proprio perché impossibili, e tuttavia da cercare e appunto "sognare". Questa eccentrica eccedenza propria del sogno, che produce slittamento dei sensi e dei significati, dura finché dura il linguaggio e muore quando si spegne la fantasia e la facoltà umana di rappresentare in modo più o meno razionale. Da quando gli uomini sono in dialogo con se stessi e con gli altri (Hölderlin), hanno cominciato a sognare, sognare isole che non ci sono, continenti utopici e paradisi che ancora attendono di esser raggiunti, futuri migliori che li facciano evadere dalla prigione del presente. Per questo l'allegoria è intimamente legata alle connessioni dinamiche della storia e della *Jetztzeit*, alla prospettiva escatologica e soteriologica; e forse la storia umana davvero finirebbe quando ci fosse impedito almeno di sognare.

Si è già osservato come tra la cosa e la sua allegoria vi sia lo stesso rapporto che intercorre tra luce e tenebre, *mythos* e *logos*, fenomeno e noumeno, pensiero ed oggetto, identità e alterità. Il problema è piuttosto capire quale dei due venga prima, ma vi è di più: vi è davvero un prima? Certamente vi è, nel tempo, un prima e un poi nella linea che connette cause ed effetti. La risposta della Scrittura in proposito è abbastanza perentoria: in principio era il logos, la parola, ma questa è dio stesso. Ora, se dio è parola è inutile cercarlo altrove, fuori dal discorso. Ecco una possibile risposta alla domanda *l'allégorie, à quoi bon?*

Se, d'altro canto, tra cosa e allegoria sussiste la stessa cesura che separa luce e tenebre e l'uomo (nella maggior parte dei casi) è chiamato verso la luce per il fatto che vive in una terra illuminata e vivificata dal sole, è comprensibile che egli prediliga la luce rispetto al buio. Le recenti parole del Papa secondo le quali «la fede cristiana, la cui novità e incidenza sulla vita dell'uomo sin dall'inizio sono state espresse attraverso il simbolo della luce, spesso è stata bollata come il buio della superstizione»³⁴, vogliono significare che questo buio può interrompersi (per chi ha fede o nel paradiso o comunque

³³ Cfr. Fernando SAVATER, *Dizionario filosofico*, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 242.

³⁴ Cfr. Papa FRANCESCO, *La verità non è mai assoluta*, in Papa FRANCESCO-Eugenio SCALFARI, *Dialogo tra credenti e non credenti*, Torino-Roma, Einaudi-la Repubblica, 2013, pp. 33-44, a p. 36.

sul futuro dell'uomo) per aprire nuova luce al cammino di umanizzazione. Questo cammino, nonostante l'11 settembre del 2001 e i numerosi focolai di odio che attraversano l'intero pianeta, è forse ancora possibile e percorribile, seguendo la via del dialogo e respingendo la guerra. Allo sviluppo e al compimento di tale dialogo può, non ultima, contribuire persino l'allegoria. Essa, per ripeterlo ancora con parole nietzschiane, ci aiuta a vedere «nel cuore delle cose» andando oltre l'invidia e innalzandoci oltre noi stessi. E poiché l'invidia è incompatibile con l'amore e con il dialogo, con quel tratto di distinzione che secondo Kant caratterizza l'amorevolezza del cristianesimo rispetto alle altre religioni, è auspicabile che tutti gli uomini di buona volontà si prestino e concorrano a questo dialogo aperto al mondo intero sotto il simbolo della luce. Non è fuori luogo richiamare qui le parole di Agostino:

Camminiamo, finché è giorno, cioè fino a che possiamo usare la ragione, affinché, meritiamo di essere illuminati dal suo Verbo, che è vera luce, così che le tenebre non ci avvolgano. Il giorno è infatti, la presenza di quella luce che illumina ogni uomo che viene a questo mondo»³⁵. Perché il vero cammino dell'uomo ricominci occorre che egli si rimetta in ascolto della propria coscienza: «Il ritorno decisivo a se stessi è nella vita dell'uomo l'inizio del cammino, il sempre nuovo inizio del cammino umano»³⁶.

Qui l'allegorico è una sorta di accompagnamento musicale che nella sinfonia del progresso è sostenuto dal basso continuo della parola e del logos come primaria espressione cominciante dell'umanità stessa e del suo incontro col mondo. Ad esso l'allegoria ci sollecita come *met-odòs* che ha da essere anche *syn-odòs*, cioè cammino insieme. Poiché tale cammino dura da che mondo è mondo, per cambiare quest'ultimo occorre che l'uomo continui a dialogare con sé e con l'altro, come percorso di un mondo che crede alla forza della parola, rifiutando la «parola della forza»³⁷.

L'allegoria dunque ci dà da pensare, così come la metafora, secondo Aristotele (*Poetica* e *Retorica*) aiuta a rendere più efficace la produzione di conoscenza e il simbolo la sintetizza. Si è già visto come, nello sviluppo della tradizione retorica ed esegetica, la

³⁵ S. Agostino, *La vera religione*, a cura di Onorato GRASSI, Milano, Rusconi, 1997, pp. 140-41.

³⁶ Martin BUBER, *Il cammino dell'uomo*, Magnano, Qiqajon, 1990, pp. 22-23.

³⁷ Enzo BIANCHI, *Quando credenti e non credenti cercano insieme la verità*, in Papa FRANCESCO-E. SCALFARI, *Dialogo tra credenti e non credenti*, pp. 109-116, cit. a p. 112.

distinzione tra simbolo e allegoria sia stata teorizzata da Goethe in seno al romanticismo. L'allegoria infatti prefigura e presuppone quanto, già scritto nel nome e nella parola, attende di essere rivelato e al tempo stesso ripetuto in un processo che, oscillando tra passato e futuro, presenta una serie di possibilità interpretative, aprendo in questo modo vie sempre nuove al percorso esegetico. Anzi l'allegoria è già di per sé esegesi, ermeneutica, interpretazione e persino "conclusione". Essa si alimenta di analogie e rimandi, si fa figura di corrispondenze (come l'*Angelus* di Benjamin si fa figura della Storia), sollecitando connessioni in vista di nuove aperture di significato. Per queste ragioni essa è escatologica e soteriologica, letterale o anagogica (perlomeno nella tradizione patristica e medioevale), ma al tempo stesso è anche simbolico-emblematica e metaforica, particolare ed esemplare, etica e patetica. L'allegoria non è, pertanto, puro nome né semplice figura, ma nome che racchiude il *pathos* dell'oggetto nominato e, in tal senso, per usare le parole di Baudrillard «potrebbe farci riscoprire una potenza estetica del mondo, al di là delle peripezie e delle passioni soggettive»³⁸, sbanalizzando la visione consueta delle cose, sfidando l'ordine delle cause e la convenzionale concatenazione di queste ultime con i loro effetti. Tuttavia essa detiene rispetto al simbolo e alla metafora un suo proprio carattere distintivo: pur portando al di là dell'oggetto o concludendolo in sé come nell'espressione simbolica e nella metafora, essa lo contiene proprio nel momento stesso in cui lo dice *altrimenti*. Questa alterità funziona nel senso di una continua modulazione e rimodulazione che scorre all'infinito nel mare magnum dei significati, ricalcandoli in un processo ininterrotto che li supera e li porta oltre. Si può pertanto affermare persino che gli oggetti sono "eterni" fino a quando vi è un soggetto che li pone, ma tale continua variazione *oggettuale* si regge finché l'allegoria la sostiene e a patto che essa non prescinda né dalla relazione soggetto-oggetto né dal loro reciproco punto di vista. Può darsi allegoria senza punto di vista, metafora senza movimento o simbolo senza segno di riconoscimento? Questa sequenza segnica di allegoria metafora e simbolo che per Deleuze si modula secondo un «calco temporale continuo»³⁹, non può che *ricalcarsi* sull'oggetto stesso, sulla sua in-finita aderenza ad una continuità per

³⁸ Jean BAUDRILLARD, *L'altro visto da sé*, trad. it di Maria Teresa CARBONE, Genova, Costa & Nolan, 1987, p. 55.

³⁹ Gilles DELEUZE, *La piega. Leibniz e il Barocco*, a cura di Davide TARIZZO, Torino, Einaudi, 2004, p. 31.

variazione. In tale prospettiva l'indizio ha la stessa funzione di una tessera di mosaico e le allegorie come i mosaici sono generalmente riconoscibili in quanto si possono comporre (e al limite scomporre) in una sequenza d'immagini che nel mosaico le rappresentano come parti di un tutto. Ma cosa rappresenta l'allegoria al di là della cosa e del suo nome? Lo ripetiamo: il loro oggetto visto da un soggetto che è simultaneamente *sub-jectum* ma anche *super-jectum* (Whitehead), nella misura in cui ogni punto di vista è simultaneamente sguardo sulla varietà dei punti di vista come anche sulla loro stessa variazione.

Va qui osservato che *contiguo* e *continuo* non coincidono, come concavo e convesso (o se si vuole allegoria e metafora). L'infinita variazione delle forme (metamorfosi) conduce, come in un labirinto, sempre allo stesso punto, epperò la morfologia continua dell'allegorico, per quanto sempre aperta all'eccedenza del significato che racchiude sollecitando il cammino esegetico che le è connaturato, resta pur sempre strutturata in modo, per così dire, nominativo: è un raccontare e nominare che mentre dice tace, mentre vela rivela, come nel caso dell'*Angelus novus* di Klee, del *fichu* di Benjamin-Derrida, o nelle pipe de *La trahison des images* di Magritte. Quando noi ci inoltriamo nella dimensione allegorica, imbocchiamo un percorso in cui cammino e linguaggio sono, seppure non sempre simultanei, tuttavia quasi sempre contigui e continui, convergenti e, per dirlo con Heidegger, *con-venienti* nell'Evento. È, insomma, come si è più volte osservato, un cammino che va in direzione dell'uomo e porta, attraverso il linguaggio, allo sviluppo spirituale del genere umano. Gli uomini sono questo cammino e lo *sono* perché *dicono* di esserlo tracciando nel dirlo la loro Storia: «una storia non scritta, segreta, i cui frammenti si possono rintracciare con parole semplici in migliaia di libri, come anche di canzoni nelle strade e in tutte le avventure»⁴⁰. La storia dell'esistenza umana sulla terra è infatti una storia intessuta di fatti e avventure, di fiabe e racconti, di miti e leggende, e in virtù di essi è anche storia di allegorie. Perciò, in quanto “viaggi” sono allegorici la *Divina Commedia* di Dante e *I sette vizi capitali* di Bosch, la *Gioconda* di Leonardo e la *Primavera* di Botticelli, *L'urlo* di Munch e *1984* di Orwell.

Ciò che resta da dire sull'allegoria, però, non è stato ancora adeguatamente scritto

⁴⁰ Rebecca SOLNIT, *Storia del camminare*, Milano, Mondadori, 2005, p.1.

né trascritto, e ciò ha forse a che fare con lo stato di emergenza del presente come *Jetztzeit*, emergenza che si è fatta “regola” (Benjamin). Da un sogno fatto il 24 marzo del 1946 Adorno trascriveva: «io sono il martire della felicità»⁴¹. Poiché per Adorno i sogni sono fatti non per essere interpretati ma *trascritti*, così le allegorie che pure devono essere interpretate, restano anche esse tali proprio perché, oltre l’interpretazione che possiamo darne, ci portano con sé ma al di là di se stesse.

Riferimenti bibliografici

- ADORNO, Theodor W., *I miei sogni*, a cura di Michele RANCHETTI, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.
- (Sant’) Agostino, *La vera religione*, a cura di Onorato GRASSI, Milano, Rusconi, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean, *L’altro visto da sé*, trad. it di Maria Teresa CARBONE, Genova, Costa & Nolan, 1987.
- BENJAMIN, Walter, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell’uomo* (1916), in Walter BENJAMIN, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato SOLMI, Torino, Einaudi, 1995, pp. 53-70.
- BENJAMIN, Walter, *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco BONOLA e Michele RANCHETTI, Torino, Einaudi, 1997.
- BIANCHI, Enzo, *Quando credenti e non credenti cercano insieme la verità*, in Papa FRANCESCO, Eugenio SCALFARI, *Dialogo tra credenti e non credenti*, Torino- Roma, Einaudi-la Repubblica, 2013, pp. 109-116.
- BLUMENBERG, Hans, *Tempo della vita e tempo del mondo*, Bologna, il Mulino, 1996.
- BODEI, Remo, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- BRUNO, Giordano, *Le ombre delle idee*, trad. it. di Antonio CAIAZZA e presentazione di Carlo SINI, Milano, Spirali, 1988.
- BUBER, Martin, *Il cammino dell’uomo*, Magnano, Qiqajon, 1990.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro, *La vita è sogno*, Milano, Adelphi, 2002 (8^a ed.).

⁴¹ Theodor W. ADORNO, *I miei sogni*, a cura di Michele RANCHETTI, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, p. 66.

- DELEUZE, Gilles, *La piega. Leibniz e il Barocco*, a cura di Davide TARIZZO, Torino, Einaudi, 2004.
- DERRIDA, Jacques, *Il sogno di Benjamin*, trad. it. Graziella BERTO, Milano, Bompiani, 2003.
- ECO, Umberto, *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Milano, Bompiani, 2002.
- GABLIK, Suzi, *Magritte*, London, Thames and Hudson, 1970.
- GREBLO, Edoardo, "Benjamin, immagine e scrittura", «Aut-Aut», 259 (1994), pp. 55-64.
- HEIDEGGER, Martin, *In cammino verso il linguaggio*, a cura di Alberto CARACCILO, Milano, Mursia, 1990.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Detti memorabili di un filosofo*, a cura di Nicolao MERKER, Roma, Editori Riuniti, 1986.
- KANT, Immanuel, *Di un tono di distinzione assunto di recente in filosofia*, in Immanuel KANT, *Questioni di confine. Saggi polemici (1786-1800)*, a cura di Fabrizio DESIDERI, Genova, Marietti, 1980.
- Lao TZE, *Tao Tê Ching. La via in cammino*, trad. it. di Luciano PARINETTO, Milano, Rusconi, 1999.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mito e significato. L'antropologia in cinque lezioni*, Milano, Il Saggiatore (Net), 2002.
- LUKÁCS, György, *Estetica*, trad. it. di Fausto CODINO, vol. 2, Torino, Einaudi, 1970.
- MOLINU, Nino Cornelio, "Ermeneutica e odologia", «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari», N.S. XXIV, 61 (2006), pp. 391-422.
- MUSIL, Robert, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, trad. it. di Giorgio ZAMPA, *Il giovane Törless*, Milano, Rizzoli, 1974.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Que es filosofía?*, trad. it. a cura di Armando SAVIGNANO, *Cos'è filosofia?*, Genova, Marietti, 1994.
- SAVATER, Fernando, *Dizionario filosofico*, Roma-Bari, Laterza, 1996.
- SCHMITT, Carl, *Nomos-Nahme-Name (1959)*, trad. it. in Caterina RESTA, *Stato mondiale o nomos della terra. Carl Schmitt tra universo e pluriverso*, Roma, Pellicani ed., 1999, pp. 107-131.
- SOLNIT, Rebecca, *Storia del camminare*, Milano, Mondadori, 2005.

STEINER, George, *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l'inumano*, trad. it. Ruggero BIANCHI, Milano, Garzanti, 2006.

Nino Cornelio Molinu

Università di Cagliari (Italy)

ninocornelio.molinu@fastwebnet.it