In altre parole. Forme dell'allegoria nei testi medioevali

a cura di
Patrizia Serra

FRANCOANGELI

Metodi e prospettive
Studi di Linguistica, Filologia, Letteratura

Metodi e prospettive è una collana di volumi, monografici o miscellanei, che si propone di raccogliere e ospitare sia studi linguistici e filologici sia testi letterari e edizioni critiche di opere.
Il progetto, nato per iniziativa del Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Cagliari, è basato sul principio metodologico della connessione diretta tra teorie e applicazioni nei campi della linguistica, della filologia e della critica letteraria.
In tema di linguistica e filologia, la collana accoglierà contributi nei diversi ambiti della linguistica funzionale (sincronica, diacronica, storica, descrittiva e applicata), della storia delle lingue e delle tematiche testuali e culturali degli studi filologici.
Per la parte di letteratura proporrà, invece, testi di taglio criticamente innovativo e interdisciplinare, con attenzione particolare agli aspetti culturali dei processi letterari, all'ibridazione e alla problematizzazione dei generi, nonché alla edizione di testi o inediti o dei quali si proponga una nuova visione critica.
La Collana si avvale di un comitato scientifico internazionale e ogni contributo viene sottoposto a procedura di doppio *peer reviewing* anonimo.

Coordinamento
Ignazio Putzu
Gabriella Mazzon (Innsbruck)

Comitato redazionale
Albert Abi Aad
Gudrun Bukies
Angelo Deidda
Maria Grazia Dongu
Geoffrey Gray

Comitato scientifico dipartimentale
Massimo Arcangeli
Nicoletta Dacrema
Antonietta Dettori
Ines Loi Corvetto
Gianna Carla Marras
Franca Ortu
Anna Mura Porcu
Maria Elena Ruggerini

Comitato scientifico esterno
Giovanni Dotoli (Bari)
Antonio Gargano (Napoli)
Pierre Larcher (Aix-Marseille, membro IREMAM)
Anne Schoysman (Siena)
Horst Sitta (Zurigo)

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati
possono consultare il nostro sito Internet: *www.francoangeli.it* e iscriversi nella home page
al servizio “Informatemi” per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità

In altre parole. Forme dell'allegoria nei testi medioevali

a cura di
Patrizia Serra

FRANCOANGELI

Volume pubblicato con il contributo della Fondazione Banco di Sardegna e del Dipartimento di Filologia, Letteratura Linguistica dell'Università degli Studi di Cagliari.

Copyright © 2015 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Premessa
Patrizia Serra pag. 7

Allegorice loqui
Maurizio Virdis » 11

Sezione 1
Percorsi allegorici nel romanzo francese medioevale
Patrizia Serra

1. Forme dell'allegoria nel medioevo » 29
2. Strategie allegoriche in Raoul de Houdenc » 38
3. Percorsi allegorici nella *Mule sans frein* » 70
4. Rivisitazioni allegoriche della tradizione arturiana: il *Tornoiemenz Antecrit* di Huon de Méry » 82

Riferimenti bibliografici » 94

Sezione 2
Allegorice cogitantes
Maurizio Virdis

1. Marie de France: l'allegoria sottotraccia » 101
2. L'*Atre périlleux*: *membra disjecta* ricomposte in allegoria » 127
3. Juan de Mena: l'allegoria nel labirinto » 136

Riferimenti bibliografici » 148

Sezione 3
L'allegoria nella letteratura profetica merliniana
Giulia Murgia

1. L'allegoria della Bianca Serpente nelle *Prophecies de Merlin*: una lettura dell'*enserrement* di Merlino alla luce di *Genesi* (1-3) pag. 153
2. L'allegoria della Bianca Serpente nell'*Historia de Merlino* » 177
3. Allegorie scritturali nell'*Historia de Merlino*: le profezie di Blasio » 188

Riferimenti bibliografici » 197

Indice dei nomi » 203

Premessa

Il presente volume costituisce il risultato di una serie di studi compiuti nell'ambito del progetto *Forme di conoscenza, strategie e procedimenti allegorici nei testi letterari* finanziato dalla Fondazione Banco di Sardegna nel 2012 e incentrato sull'analisi dei rapporti esistenti tra immagine, simbolo e significato nella produzione letteraria. Nel corso dell'omonimo Seminario Internazionale (Cagliari, 26-28 settembre 2013[1]) che si è tenuto presso il *Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica* dell'Università di Cagliari è stato affrontato il problema della definizione e del variabile statuto dell'allegoria nella cultura medioevale e moderna, nonché i molteplici aspetti assunti dalle sue complesse strategie testuali.

I contributi qui pubblicati scaturiscono da un'ulteriore riflessione sull'uso dell'allegoria nei testi medioevali, all'incrocio tra questioni ermeneutiche, cognitive ed estetiche, oltre che linguistiche e retoriche.

Da strumento privilegiato, se non unico, nel medioevo e nella prassi esegetica ed ermeneutica, non solo delle Scritture, l'allegoria è diventata più tardi ornamento estetico, fino ad essere aborrita e ripudiata nella modernità, almeno da Goethe in poi, in quanto freddo e inessenziale meccanico orpello. Oggigiorno essa conosce con forza una rivalutazione, a partire almeno da Benjamin e Gadamer, che ne hanno rivelato l'intrinseco valore e contenuto: tanto morale quanto cognitivo.

E se è pur vero che un testo allegorico può essere parafrasato in termini piani è pur vero che il testo allegorico, quando è pienamente riuscito, non può essere mai totalmente parafrasato: il significato "secondo" è insopprimibile e non può essere detto altrimenti: l'allegoria dice ciò che la parola, da sé, non ha né può avere: è quell'alterità intrinseca a ogni dire.

Il processo testuale allegorico si presenta spesso nascosto, e visibile solo in filigrana, quale senso sotteso ma essenziale. E tale raffinato processo viene

1. Gli atti del Seminario sono stati pubblicati su *RHESIS, International Journal of Linguistics, Philology and Literature*, 4.2 (2013) disponibile al sito *http://www.diplist.it/rhesis/.*

svelato da Maurizio Virdis nella sua nuova analisi sui *Lais* di Marie de France, piacevoli e melanconiche novelle d'amore, che racchiudono non soltanto un significato di altissimo valore morale, anche sovversivo rispetto all'etica comune, ma mettono in essere, e magistralmente 'meta-rappresentano' quel procedimento allegorico stesso che non solo costituisce l'essenza intima e strutturale dei suoi testi, ma che è pure la valenza e lo spirito, cognitivo e morale, del vivere: del vivere sensato. Non solo si scrive, ma pure si vive, allegoricamente. Ancora, l'allegoria, sottesa e non manifesta, nell'*Atre Périlleux*, oggetto del secondo capitolo, funge da critica serrata a una prassi letteraria ormai consunta, ma anche ai consunti valori cortesi e cavallereschi che vanno rinfrescati e risignificati. Il *Laberinto de Fortuna* di Juan de Mena, analizzato nel terzo capitolo, pone invece in essere, attraverso la prassi e i procedimenti allegorici e in un congegno testuale di mirabile complessità, l'intreccio aggrovigliato in cui si annodano problemi e dimensioni, quali il tempo, la storia, il libero arbitrio, il caso e la necessità.

Le differenti dinamiche che, nel corso dell'evoluzione del romanzo arturiano, hanno presieduto alla sovrapposizione di significazioni allegoriche sul *sensus litteralis* costituiscono il principale oggetto della ricerca condotta da Patrizia Serra, i cui risultati sono confluiti nei contributi qui proposti.

La varietà nell'uso di tale procedimento, che, nella produzione testuale medievale, assume non solo la diffusa forma della personificazione, ma si innesta più spesso in filigrana sull'intero processo narrativo ed evenemenziale, richiede un'esegesi del testo letterario capace di svelarne la "logica analogica" e la pregnanza semantica, spesso dissimulata dall'utilizzo di una topica romanzesca che pare ormai incapace di veicolare quell'*alterità* che è cifra e senso dell'allegoria. La produzione di Raoul de Houdenc, dal *Roman des Eles* al *Meraugis* e al *Songe d'Enfer*, segna la progressiva maturazione di una tecnica "allegorica" che supera l'iniziale utilizzo di *abstracta agentes* privi di ogni concreta realtà "figurativa", per approdare alla costituzione di personaggi allegorici e al contempo "reali", chiamati a portare sulla scena vere e proprie "azioni allegoriche", incentrate sull'interazione con il protagonista e finalizzate a svelarne moventi e pulsioni psicologiche.

Nella *Mule sans frein* il percorso del protagonista, scandito da scenari e incontri che – oltre la letteralità ormai logora della topica di matrice folklorica e arturiana – rinviano allo schema del viaggio allegorico-didattico, ripropone non soltanto l'itinerario del *miles Christi* verso la Salvezza, ma riafferma, su un piano di riflessione metaretorica, il valore pedagogico delle *veies voies*, le vie consuete al *roman* inteso quale genere didattico ancora in grado di proporre, mediante la magia del racconto, modelli di comportamento e verità di fede.

Dalla *Mule sans frein* al *Tornoiemenz Antecrit* di Huon de Méry si disegna infine un percorso di ripresa, in chiave allegorica, della tradizione arturiana, risignificata mediante l'istituzione di più livelli di lettura (letterale, metaretorico, allegorico-spirituale) che guidano i fruitori alla comprensione

delle complesse stratificazioni semantiche sottese alla costruzione testuale. L'apparente ripresa della struttura del romanzo arturiano nel *Tornoiemenz* serve dunque come pretesto per rilanciare, proprio attraverso l'annientamento dei suoi miti, una scrittura allegorica che, mediante il pretesto del torneo cavalleresco, sia in grado di rappresentare la lotta intestina tra Vizi e Virtù, e il percorso di caduta e redenzione dell'animo umano.

I tre contributi di Giulia Murgia raccolti nel volume si focalizzano invece sui procedimenti allegorici dispiegati in alcuni testi ascrivibili al genere della letteratura profetica. Nel suo primo articolo, l'Autrice si concentra sulle *Prophecies de Merlin* (opera in francese antico, scritta in Italia alla fine del XIII secolo), mostrando come, tra le sezioni del testo maggiormente indebitate con le grandi compilazioni in prosa arturiane, particolare rilievo rivesta l'episodio dell'intombamento di Merlino, del quale viene qui offerta una nuova interpretazione allegorica, alla luce dell'individuazione di un canovaccio di ispirazione genesiaca. Nel secondo contributo, l'analisi si allarga a comprendere l'*Historia de Merlino*, riscrittura padana del tardo XV secolo delle *Prophecies* e del *Merlin* in prosa di Robert de Boron, dove la figura della "Bianca Serpente", responsabile dell'*enserrement*, si trasforma in uno degli scribi di Merlino, partecipando così in prima persona all'attività di trasmissione della parola profetica ed entrando a far parte del congegno metanarrativo del testo. Nel terzo capitolo, Giulia Murgia si sofferma infine sulle allegorie scritturali di un'originale sezione merliniana propria all'*Historia de Merlino*, nella quale si assiste a un'amplificazione dell'ipotesto in chiave allegorica, tesa ad arricchire il rimaneggiamento italiano di nuove risonanze scritturali, in linea con gli intenti didattici della letteratura esemplare coeva.

Attraverso i saggi qui riuniti si è cercato di tracciare, attraverso il variabile e complesso impiego dell'allegoria nei testi letterari medioevali esaminati, un possibile percorso nell'infinito e praticamente inesauribile universo del significare allegorico: che è processo tanto cognitivo quanto retoricamente creativo e poetico. Che getta un ponte fra astratto e concreto, fra il medesimo e l'alterità. E che svela "in altre parole" la verità della parola, riscattandola dalla condanna inflittagli dalla sua autosufficienza.

P. Serra

Si desidera qui ringraziare la Fondazione Banco di Sardegna e il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica per il loro contributo e il loro sostegno.

Allegorice loqui

di *Maurizio Virdis*

L'allegoria non è definibile come processo unico e unitario, se non per il fatto – tanto generale, quanto generico, e quindi fin banale e che pertanto in pratica fallisce la definizione – che con la parola e nel testo allegorici "si parla d'altro" e con parole "altre". Le ragioni, le motivazioni, la mira e le finalità che stanno a monte di questo parlar d'altro e con altro, possono essere e sono di fatto molteplici. Potremmo così, a partire proprio dal "contenuto" di alterità che è insito nella parola stessa di *allegoria*, ma di un'alterità che rimanda necessariamente a identità, provare a sintetizzare in approccio:

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 (ἄλλα) 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 […] 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. Il vero significato di allegoria (αλληγορεύειν) risalta nettamente dal confronto con παρρεσιάζεσθαι, 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 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. [...] Ferma restando, dunque, la diametrale distinzione tra allegoria e parresìa, 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 (ἄλλον) 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[1].

Forse, per cercare di avvicinarsi a una definizione dell'allegoria, può valere prendere a rovescio quanto dice Anatole France, e cioè che i filosofi che son soliti operare tramite vocaboli astratti, «Par un sort bizarre, ces métaphysiciens, qui croient échapper au monde des apparences, sont contraints de vivre perpétuellement dans l'allégorie. Poètes tristes, ils décolorent les fables antiques, et ils ne sont que des assembleurs de fables. Ils font de la mythologie blanche»[2]. Ecco, forse, potremmo invertire la cosa, e dire che il discorso allegorico percorre un cammino inverso: quello di riportare a "concretezza", facendo riemergere in chiaro la favola sottostante, quella concettualità di cui il pensiero (filosofante e astrattizzante, ma poi anche quello comune e quotidiano che ne deriva) ha perso le origini concrete. Sarebbe come un (ri)concretizzare l'astratto, e riportarlo al suo principio, ma senza che, in questo cammino, l'astratto perda la consapevolezza di ciò che è e di ciò che è stato. E sarebbe, in pari tempo, ridare forza di senso al linguaggio, anche quello filosofico, esimendolo dalla sua immobilità.

Allegorizzare può essere lo sforzo di dare segno e senso a un universo per il quale la parola "comune", denotativa-abituale-ordinaria-logorata, non è sufficiente, non basta a se stessa; significare un cosmo al quale la conoscenza umana oggettivante col suo linguaggio codificato in maniera condivisa può tutt'al più, sfiorandolo, soltanto avvicinarsi senza potere addentrarvisi e introdurvisi. Per cui l'*allegorice loqui* sarebbe il disagevole, e mai concluso, cammino che la parola percorre per ritrovare la pienezza di sé; il continuo dislocarsi di essa per sfuggire al rischio più che incombente di precipitare nella "propria" insufficienza, nella sua immobile identità: o meglio l'allegoria sarebbe il testo articolato che dice (di) questa dislocazione. Il tentativo che la parola fa per approssimarsi, facendosi "impropria", alla proprietà che originariamente le è data. Quella proprietà che se anche è sommersa al di sotto della coscienza ordinaria, sempre vi riemerge, magari in modo distorto, perverso e inopinato. Infatti «there are ideas which no definition can render and these are necessarily revealed only as secondary meanings»[3].

L'allegoria è la necessità e la fatica di introdursi nel mistero dell'Universo e del Divino, nell'universo del divino, che eccede il linguaggio nella sua totale alterità. Per citare Eco:

1. Molinu (2013, pp. 40-41).
2. Anatole France (1895 [1923²], p. 98).
3. Langer (1930), che cito da Bloom (1951, p. 172).

una prima idea dell'Uno come insondabile e contraddittorio la troviamo certamente nel primo neoplatonismo cristiano, e cioè in Dionigi Areopagita, dove la divinità è nominata come "caligine luminosissima del silenzio che insegna arcanamente... tenebra luminosissima" che "non è un corpo né una figura né una forma e non ha quantità o qualità o peso, non è in un luogo, non vede, non ha un tatto sensibile, non sente né cade sotto la sensibilità... non è né anima né intelligenza, non possiede immaginazione o opinione, non è numero né ordine né grandezza... non è sostanza, né eternità né tempo... non è tenebra e non è luce, non è errore e non è verità" e così via per pagine e pagine di folgorante afasia mistica (*Theologia mistica*, passim)[4].

Può essere dunque il modo dell'illuminazione profetica, aliena dal discorrere logico-razionale, e che si innesta su di un'istanza trascendente o trascendentale. E che tuttavia parla. E così è pure la tensione volta a catturare i segreti dell'Aldilà.

E così pure è altrettanto allegorica la risignificazione di un testo già dato (l'Antico Testamento, *in primis*), o di una serie, tipologica e storica, di testi, da adeguare ad altri universi, ambiti e situazioni di significato, ma mantenendone il nocciolo iniziale, costituente, nelle parole che lo dicono, che restano la base letterale, imprescindibile e sempre significativa, del discorso allegorico: che deve trovare, per via tanto differenziale quanto analogica, l'identità di quell'alterità. La ricerca, mai affatto compiuta né compibile, del nucleo e della sostanza ultima di un tale testo. È l'altro che si cerca di accaparrare, ma che resta, al fondo, non addomesticabile e perennemente altro: sfida, minaccia, provocazione. Ma pure garanzia. Perché spesso è la necessità di fondare il futuro su di un passato de-funto che non si vuole però né si può obliterare: un passato che, per poter essere fecondo, se deve esserlo, va di necessità ricondotto alle esigenze (alla semiosi e all'universo soggiacente) del presente, per produrre il futuro: fu in questa maniera che il Medioevo leggeva il patrimonio della classicità, oltre che, sia pure su altra prassi ed esigenza interpretativa, l'Antico Testamento.

I Greci non volevano rinunciare né ad Omero né alla scienza; cercarono dunque un compromesso: lo trovarono nell'interpretazione allegorica di Omero. L'allegoresi omerica è immediatamente successiva alle critiche mosse ad Omero dai presocratici; incomincia già nel medesimo VI secolo e si sviluppa in diverse correnti e fasi […]; essa acquista poi, nella tarda Antichità, un nuovo ascendente sugli animi e viene applicata all'Antico Testamento dall'ebreo ellenizzante Filone. Da quest'allegoresi biblica ebraica nasce l'allegoresi cristiana dei Padri della Chiesa. Il paganesimo ormai declinante applica anche a Virgilio l'interpretazione allegorica (Macrobio). Durante il Medio Evo l'esegesi biblica e quella virgiliana si fusero in una sola; l'allegoresi divenne perciò l'elemento assolutamente fondamentale per l'interpretazione di ogni testo; è alla base di tutto ciò che si indica come «allegorismo medievale» […] [Tale allegorismo] si esprime anche nel fatto che personificazioni di entità astratte – figure gradite, come abbiamo visto, alla esperienza vitale (*Erlebnis*) dell'uomo tardo antico – poterono diventare personaggi di opere poetiche: dalla *Psychomachia* di Prudenzio ai

4. Eco (2009[11], p. 75).

poemi filosofici del XII secolo, e da questi al *Roman de la Rose*, a Chaucer, a Spenser, agli *autos sacramentales* di Calderón.
[…]
L'allegoresi omerica era sorta per giustificare Omero di fronte alla filosofia. In seguito fu ripresa oltre che dalle scuole filosofiche, anche dagli storici e dai naturalisti. Essa rifletteva una caratteristica basilare del pensiero religioso greco, la convinzione cioè che gli dèi si manifestassero in forma enigmatica, come negli oracoli e nei misteri. Era compito degli «iniziati» penetrare con lo sguardo oltre i veli e i tegumenti che nascondevano il segreto agli occhi delle masse[5].

Ed allegorico a lungo è peraltro stato, ma fin oggi si può certo dire, il modo e il modulo con cui dà ad esprimersi e a manifestarsi il mondo soggettivo dell'interiorità, l'intricato garbuglio innominato e innominabile per cui e di cui si cerca la parola, che non si riduca a impressione. È allegorico il dipanarsi dell'io fra istanze morali e dinamiche psichiche interiori che lo sovrastano, e rispetto alle quali l'io è ora il teatro, la scena, ora il comprimario dentro questa scena, ora l'istanza sovratestuale che, giudicante, osserva: senza che queste tre modalità necessariamente si escludano a vicenda. È il mondo letterario-testuale delle ipostasi, della personificazione di istanze astratte psicologiche e/o morali, magari pure affidate ad antiche divinità mitologiche.

È, l'allegoria, la (ri)significazione, benjaminiana, o la riorganizzazione di frammenti, e magari pure deiezioni, depositati da una Storia designificata nel suo stesso sconsiderato trascorrere. Il rivolgersi indietro a (ri)considerare, valorizzandolo "contropelo" (*gegen den Strich*), il suo lascito, in vista di un possibile *ad-venire*. È il recupero, o magari la rivelazione, dell'insensato al senso. La riconduzione a significato di un mondo frantumato, i cui frammenti, ora dispersi, hanno smesso di significare, e in cui si è scollato il rapporto significato/significante. L'invenimento di un "possibile", entro il precipitare, melanconico, nell'abisso dell'insensatezza; il ricordare che ricompone tali frammenti in nuove costellazioni concettuali, discoprendone e intessendone una filigrana, nel tentativo di far affiorare la traccia di un loro senso primitivo, e immettendo in essi, tramite tale operazione, significazioni nuove rispetto a quelle dell'evento oggettivo e pregresso ormai esploso e designificato.

I "rischi" della prassi allegorica sono costituiti dalla sua tendenza, quasi in essa insita, soprattutto nel passato, a strabordare dai suoi propri confini e a trattenere la furia interpretativa che le è propria e consustanziale: dato che tutto può ad altro riferirsi e dunque significare altro. L'allegoria, lasciata a sé, può spesso infatti indulgere alla tentazione di travalicare "il testo di partenza" (sia esso un testo verbale antecedente, oppure un testo 'reale', storico, naturale), un testo che finisce per essere reso mero supporto di un discorso che, distraendosene, (ne) perde il controllo. Il rischio di cercare e invenire l'alterità tralasciando, colpevolmente, l'identità o rendendone inoffensiva la portata. Il difficile equilibrio risiederebbe allora nelle intenzioni: ma – ed è

5. Curtius (1948, trad. it. 1992, pp. 228-229).

questa, ed essenziale, la domanda – nelle intenzioni di chi? Dell'Autore o del testo? La cosa, almeno in prima istanza – ma poi, vedremo, la cosa è più complessa di quanto possa sembrare – potrebbe apparire semplice per quei testi che si propongono e sono composti volutamente come testi allegorici, e collocati entro il 'genere' letterario dell'allegoria (l'*Anticlaudianus*, il *Roman de la Rose*, *Le Songe d'Enfer*, la *Psychomachia* prudenziana, larghi tratti e risvolti del *Meraugis de Portlesguez* se non proprio il romanzo per intero: tanto per fare degli esempi; e la *Commedia,* ça va sans dire). Più difficile stabilire o delineare un'intenzione allegorizzante laddove il testo non sia immediatamente ravvisabile come (com)posto sotto l'ala e l'intenzione di tale genere. In tal caso l'allegoria è/può essere sottesa. E anche in tal caso, la dimensione allegorica è sottesa intenzionalmente? oppure preterintenzionalmente per la forza stessa del testo, che eccede il suo stesso autore e lo attraversa?

L'allegoria corre comunque il rischio di travalicare, tanto da parte dell'emittenza quanto, e forse ancor più, da quella della ricezione: immettendosi in una deriva semantica che ha i tratti dell'arbitrarietà, tratti che biffano il testo iniziale e la sua lettera, riducendolo a mero pretesto, o a una banale copertura della/per l'alterità. Mentre, per dirla con Bloom[6], dovrebbe essere il buon equilibrio fra i due testi a stabilire la fondatezza della scrittura e del processo allegorici. L'aver eluso ciò ha certo contribuito, storicamente, a svalutare l'allegoria agli occhi della modernità; tanto più che i dati letterali/concreti e le loro significazioni allegoriche tendevano spesso a fissarsi e a congelarsi in codificazioni ed inventari, talvolta pure confliggenti, dai quali si andava ad attingere. Il che dava l'impressione, non certo fallace, di fredda artificiosità, di espediente estrinseco e spesso fine a se stesso. L'allegoria, per essere compiuta, non può invece far venir meno il sinolo dei termini che la compongono: l'allegorizzato e l'allegorizzante; deve rendere chiaro che se l'allegorizzato può anche esser detto in modo non allegorico, il venir esso detto per via allegorica gli aggiunge significazione. Dice Bloom:

> The error of course, begins with the allegorist who fails to be aware of the essence of the allegorical concept: that allegory may not support a preponderance of the esthetic or the didactic, of the primary or the secondary, but that it must be a subtle, intangible union of both structure and meaning that does not satisfactorily admit the isolation of explicit statement from implicit meaning. To ignore this fundamental concept, whether in writing or criticizing allegory, is to compound both an esthetic and an intellectual failure. […] With few notable exceptions the fact appears to be that allegory cannot find really adequate bases of inspiration when ecumenical values are objective, realistic, and material – as they are at present – rather than subjective and inward-looking[7].

O, per dirla con De Lubac, che più diffusamente riprenderemo appena più avanti: «Per giudicare se l'allegorismo di un autore o di un'epoca è abusivo,

6. Bloom (1951).
7. Bloom (1951, p. 190).

se lo "spezzettamento" al quale si dedica è un segno di decadenza, non bisogna affatto domandarsi principalmente se è più o meno abbondante, più o meno minuzioso, o più o meno di cattivo gusto; ma si dovrà piuttosto cercare qual è la forza o l'autenticità del simbolismo da cui procede»[8].

Bisogna comunque ricordare che, come ben è noto ed ormai ovvio, la svalutazione dell'allegoresi scaturisce, a partire dall'epoca romantica e postromantica, dall'idea goethiana, secondo la quale si debba intendere:

> l'allegoria come immagine d'un concetto, che vi si presenta in modo finito, limitato e completo, e il simbolo come immagine di un'idea, che vi si esprime in modo finito e però conserva aperto un orizzonte inesauribile di sensi infiniti, in ciò manifestandosi come inesprimibile[9].

Ma allegoria e simbolo divergono solo a partire dal tardo Settecento. Così non era nelle epoche precedenti, dall'età classica al medioevo e al Rinascimento e al Barocco:

> La tradizione occidentale moderna è abituata ormai a distinguere allegorismo e simbolismo, ma la distinzione è assai tarda: fino al Settecento i due termini rimangono per gran parte sinonimi, come lo erano stati per la tradizione medievale. La distinzione incomincia a porsi col romanticismo e in ogni caso coi celebri aforismi di Goethe […] È facile comprendere come dopo tali [di Goethe] affermazioni si tenda a identificare il poetico col simbolico (aperto, intuitivo, non traducibile in concetti), condannando l'allegorico al rango di pura esercitazione didattica. Tra i grandi responsabili di questa nozione del simbolo come evento rapido, immediato, folgorante, in cui si coglie per intuizione il numinoso, ricorderemo Creuzer. Ma se Creuzer, a torto o a ragione, vedeva questa nozione di simbolo porre le proprie radici nel profondo dell'anima mitologica greca e la distinzione tra simbolo e allegoria a noi pare assai chiara, ai medievali non lo era affatto ed essi usavano con molta disinvoltura termini come simboleggiare e allegorizzare quasi fossero sinonimi.
> […]
> Non solo, ma Jean Pépin o Erich Auerbach ci mostrano con dovizia di esempi che anche il mondo classico intendeva "simbolo" e "allegoria" come sinonimi, tanto quanto facevano gli esegeti patristici e medievali. Gli esempi vanno da Filone a grammatici come Demetrio, da Clemente d'Alessandria a Ippolito di Roma, da Porfirio allo Pseudo Dionigi Areopagita, da Plotino a Giamblico, dove si usa il termine simbolo anche per quelle raffigurazioni didascaliche e concettualizzanti che altrove saranno chiamate allegorie. E il medioevo si adegua a quest'uso. Caso mai, suggerisce Pépin, sia l'antichità che il medioevo avevano più o meno esplicitamente chiara la differenza tra una allegoria produttiva, o poetica, e una allegoria interpretativa (che poteva essere attuata sia su testi sacri che su testi profani)[10].

L'allegoria dunque, per Goethe, e da Goethe in poi fino ai nostri giorni, guarderebbe al particolare come uno scampolo dell'universale, sarebbe un concetto più che un'idea. Un raggelarsi concettuale limitato e finito in se

8. De Lubac (1979, trad. it. 2006, p. 225).
9. Goethe, *Massima 1.112*.
10. Eco (1987 [2009[11]], pp. 72-74).

stesso (come potrebbero essere le ipostasi, o gli emblemi). Ma l'allegoresi non si conclude qui, né in/a ciò si limita. E sui rapporti fra simbolo e allegoria magistralmente mette a punto Henri De Lubac:

Dal tempo di Goethe, è diventato classico opporre l'allegoria al simbolo, pressappoco come si oppone l'artificio alla natura, l'arbitrio alla necessità, la somiglianza esteriore alla parentela profonda, il confronto analitico all'intento sintetico, o il didattismo al significato concreto. Dal simbolo all'allegoria la differenza per noi è ancora quella tra mito e retorica, o tra poesia e letteratura. Noi attribuiamo al primo un carattere intuitivo e riconosciamo nella seconda un'operazione discorsiva. Il termine stesso allegoria evoca astrazione, superficialità, freddezza, mentre il termine simbolo evoca calore affettivo, legame vitale e peso ontologico. L'allegoria accosta oggetti nettamente opposti davanti al pensiero, mentre la realtà simboleggiata è dapprima percepita solo nel simbolo. In altre parole, l'allegoria dispiega un rapporto che il simbolo manteneva indistinto, e mentre il simbolo oltrepassa ogni concetto, essa traduce più o meno felicemente i concetti in immagini. Mentre essa è un semplice modo di espressione, che tutt'al più può rinviare a un'esperienza, c'è una «esperienza simbolica», in cui si deve riconoscere veramente un «modo di pensiero». Nel simbolo che è intuizione, al contrario dell'allegoria che è discorso, forma e senso non sono separabili … Ora qui c'è una distinzione che il medioevo latino non ha messo teoricamente in luce. Non che esso abbia misconosciuto l'essenziale dell'ideale che vi si fa strada, come non ha misconosciuto ciò che l'esegesi esprime opponendo allegoria e parabola. Ma il suo linguaggio era diverso. Era abitualmente sensibile ad altre specie di distinzioni. Anche qui, per comprenderlo, è necessario evitare di aggrapparsi alle parole.
Del resto, forse a motivo di queste opposizioni verbali il nostro pensiero si è talora un po' troppo irrigidito. È tanto legittimo distinguere, come si fa oggi, l'allegoria dal simbolo, quanto sarebbe eccessivo e ingannevole trasformare in una opposizione sempre contraddittoria ciò che può essere anche un rapporto di subordinazione. Infatti non è escluso che il procedimento venga in aiuto al modo più sintetico di pensare. L'allegoria può essere mobilitata a servizio del simbolo. Quando la si vede proliferare, si è subito tentati di credere che l'attività sintetica sia in ribasso. Ma non è sempre così. Non importa misurare la dose di allegorismo più o meno grande, quanto valutare il legame di questo allegorismo con il simbolismo di base. Un'allegoria che cresce può essere indice di un pensiero morto: ma può essere anche l'efflorescenza di un simbolismo che con una sua forza interna la secerne, così come la linfa che sale dall'albero, produce le innumerevoli foglie, che a loro volta la nutriranno. In ogni allegorismo c'è una parte di artificio, e si intende considerare ogni artificio «come un prodotto tardivo, un fenomeno di decadenza, una degenerazione dell'arte. Ma può verificarsi anche l'inverso» [Curtius 480-481]. È un fatto che i più grandi poeti, a questo riguardo, si mostrano meno sprezzanti dei teorici; essi utilizzano volentieri, scendendo fin nei minimi particolari, le risorse dell'allegoria. Come Dante o Claudel. Come San Giovanni della Croce che commenta le proprie poesie. Teniamo presente che qui si tratta di poeti religiosi, preoccupati di esprimere nella loro opera qualcosa dell'insegnamento cattolico. Attraverso la loro esperienza, si volgono sempre all'oggetto della loro fede. È che in realtà una meditazione tutta personale può attenersi al puro simbolo, ma il simbolismo religioso, se è quello di una tradizione oggettiva, è necessariamente dottrinale. È una «theologica poetria», che non può evitare di farsi più o meno didattica, e ciò la obbliga a tradursi allegoricamente. Per giudicare se l'allegorismo di un autore o di un'epoca è abusivo, se lo «spezzettamento» al quale si dedica è un segno di decadenza, non bisogna affatto domandarsi principalmente se è più

o meno abbondante, più o meno minuzioso, o più o meno di cattivo gusto; ma si dovrà piuttosto cercare qual è la forza o l'autenticità del simbolismo da cui procede[11].

La svalutazione dell'allegoria è dunque posteriore al XVIII secolo, da quando cominciò ad apparire «ovvio che un'opera d'arte sia la traduzione di *Erlebnisse*, e che tale traduzione sia dovuta all'*Erlebnis* di un'ispirazione geniale la quale, in una specie di sonnambulesca sicurezza, produce l'opera d'arte, che, a sua volta diventa, per il fruitore oggetto di *Erlebnis*»; tuttavia «lentamente ci rendiamo conto che quest'epoca, nell'insieme della storia dell'arte, è solo un episodio. Le magistrali indagini di Ernst Robert Curtius sull'estetica letteraria del Medio Evo rappresentano bene questo fatto». È – ed è ben noto – la modernità che pone in discredito, e fino al disprezzo, la retorica e con essa l'allegoria, quale «conseguenza necessaria della dottrina della produzione inconscia del genio»[12]; infatti

> ancora nel secolo XVIII poesia e retorica sono legate tra loro in un modo che stupisce la nostra coscienza moderna. Kant vede in esse "un libero gioco dell'immaginazione e un compito dell'intelletto". Entrambe, sia la poesia che la retorica, sono per lui arti belle e quindi "libere", nella misura in cui in entrambe si verifica spontaneamente l'armonia delle due facoltà conoscitive, sensibilità e intelletto[13].

E per Walter Benjamin quella di Goethe è «una costruzione negativa *a posteriori* dell'allegoria»: «egli non vede in essa un oggetto di riflessione»[14]. Il valore di verità, che per Goethe sarebbe immesso nell'opera del linguaggio simbolico, sarebbe invece precluso a quello allegorico, e lo si può comprendere solo nel rapporto organico tra forma simbolica e allegoria. L'allegoria è la 'cosa' – o il discorso o la 'parola', se vogliamo – spogliata dalla sua presunzione di 'unicità' e di immediata autosufficiente significazione, messa a nudo nell'inadeguatezza di ogni concatenazione logico consequenziale di cui voglia essere frutto, e che si riveste invece di verità, giungendovi mediante un salto nell'alterità che scopre come propria, attraverso il dir altro ed altrimenti: ma necessariamente senza che debba essere cancellata la processualità che antecede a questo balzo e ad esso giunge. Un balzo col quale si trapassa dalla storia all'escatologia, dalla rappresentata disperazione alla invenuta salvezza e alla resurrezione, già implicitamente posta nel primo termine e inverata, *via allegorica*, nel secondo. Un balzo che raccoglie i frammenti della disforia e li risignifica, *e contrario*, euforicamente. Un guizzo ardito che (di)mostra lo iato interposto fra significato e significante, che la codificazione linguistica vorrebbe occultare, riempiendolo dell'inventum di una alterità-verità: di una verità che si cerca (dove il "si" è tanto indefinito

11. De Lubac (1979, trad. it. 2006, pp. 224-225).
12. Gadamer (1960 [1972[3]], trad. it. 1985, p. 98).
13. Gadamer (1960 [1972[3]], trad. it. 1985, p. 98).
14. Benjamin (1928, trad. it. 1971, p. 164).

quanto riflessivo), ridefinendo i termini della coppia saussuriana e il loro rapporto, attraverso quel *del sens le surplus*, che Marie de France aggiunge alla lettera glossandola in allegoresi.

L'allegoria dunque non è un semplice raggelarsi. L'allegoria, quella testuale almeno, è invece pertanto un dato processuale. Essa è, da un lato, l'invenimento del concetto nella parola pregressa e data, oppure la conversione della parola che trapassa dall'usura, generata dalla sua presunzione, nel concetto: è proprio questo trapassare; o è magari l'invenirsi del concetto nella parola; dall'altro è una costruzione processuale che ricongiunge in unità delle membra gettate e rese *disiecta* ora dal mutar dei tempi; ora dalla scoperta di situazioni impreviste e disordinate che si cerca di cucire in unità significativa, magari creando o portando a simbolo i dati disgiunti che si ha in mano; ora attingendo a un repertorio codificato di simboli (da concettualizzare), repertorio magari addirittura enciclopedizzato (p.es. bestiari, lapidari, numerologia[15], emblemi, ipostasi attinte al repertorio enciclopedico tradizionale della cultura).

> I significati delle due parole [allegoria e simbolo] hanno infatti in origine qualcosa di comune: entrambe indicano qualcosa il cui senso non risiede nell'apparenza immediata, sia l'aspetto visibile o la lettera del discorso, ma in una significazione che va al di là di essa. Ciò che hanno di comune è dunque il fatto che una certa cosa sta per qualcos'altro. Tale connessione di significati, mediante la quale ciò che non è sensibile diventa percepibile coi sensi, ha luogo sia nel campo della poesia e dell'arte figurativa, sia nell'ambito dell'esperienza religioso-sacramentale.
> […]
> Ovviamente, i due concetti [simbolo e allegoria] non hanno all'inizio nulla a che fare l'uno con l'altro. L'allegoria appartiene originariamente alla sfera del dire, del *logos*, ed è quindi una figura retorica o ermeneutica. Al posto di ciò che realmente si intende, si dice qualcos'altro, di più facilmente comprensibile, ma in modo che questo faccia intendere quell'altro. Il simbolo invece non è limitato alla sfera del *logos*, giacché il simbolo non è in rapporto con un altro significato mediante il proprio significato, ma il suo stesso essere sensibile ha «significato».
> […]
> Sebbene allegoria e simbolo appartengano a sfere diverse, sono vicini non solo per la loro comune struttura di rappresentazione di qualcosa mediante qualcos'altro. Ma anche perché trovano per eccellenza la loro applicazione nell'ambito religioso. Il concetto di allegoria nasce dall'esigenza teologica di eliminare dalla tradizione religiosa (originariamente questo si verifica per Omero) ciò che ha un aspetto scandaloso, scoprendo al di sotto di esso verità valide. Una funzione corrispondente a questa prende l'allegoria nell'uso retorico, là dove la perifrasi e l'elocuzione indiretta appaiono più adatte alla situazione. Accanto a questo concetto retorico-ermeneutico di allegoria viene poi a porsi anche il concetto di simbolo […] anzitutto per opera della trasformazione cristiana del neoplatonismo. […] Nel concetto di simbolo si fa sentire tuttavia uno sfondo metafisico che manca invece all'uso retorico dell'allegoria[16].

15. Curtius (1948, trad. it. 1992, pp. 561-576).
16. Gadamer 1960 [1972[3]], trad. it. 1985, pp. 100-101.