

La mimesi e la metafora nella poetica di Aristotele

ANTONIO MALO *



Si conclude, con la *Poetica* di Aristotele, la storia complessa dell'idea greca d'imitazione e del termine *mimesi*. Alla concezione platonica di mimesi come rappresentazione della realtà, lo Stagirita aggiunge la concezione pitagorica di mimesi come espressione del carattere interiore dell'artista¹. Questo duplice aspetto che la mimesi presenta nella dottrina di Aristotele, ha attirato sulla sua teoria poetica le critiche di filosofi, teorici dell'estetica e poeti di ogni epoca. Per alcuni, Aristotele è troppo platonico, poiché fa dell'imitazione una semplice copia della realtà; invece, per altri, lo Stagirita non si riferirebbe a un'imitazione della realtà, ma a una ricreazione soggettiva di carattere strettamente razionale.

La mimesi come copia e come *continuatio*

L'intendere la mimesi come copia è proprio del pensiero di Platone, piuttosto che di quello di Aristotele². In Platone si concepisce la mimesi come copia, poiché non c'è continuità tra il mondo ideale e quello sensibile: il mondo ideale è reale, mentre quello sensibile è una pallida somiglianza. L'arte, nel prendere come modello le cose sensibili, viene a essere una copia di una copia. Per questo —

* Ateneo Romano della Santa Croce - Piazza Sant'Apollinare, 49 - 00186 Roma

¹ Cfr. TATARKIEWICZ, W., *History of Aesthetics. I: Ancient Aesthetic* (trad. it.: *Storia dell'estetica, I: L'Estetica antica*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1979, p. 175).

² Il termine mimesi, anche se nell'estetica platonica equivale generalmente a 'imitazione', ampia e contrae in modo incessante questo significato originario. Lo stesso avviene per i suoi sinonimi: *methexis* (partecipazione), *homoiosis* (similare) e *paraplesia* (somiglianza) (Cfr. BEARDSLEY, M.C.-HOSPERS, J., *Estética historia y fundamentos*, Cátedra, Madrid 1988).

secondo Platone — l'arte appartiene al livello più basso della conoscenza, la *eikasia* (congettura)³. Non nega che le arti possano offrirci le autentiche somiglianze — non solo in apparenza, ma anche in realtà —, né che giungano persino a imitare il carattere dell'anima umana.

Tuttavia, in quei casi, l'accesso alla verità non proviene da una visione del mondo ideale, come quella che ha il filosofo, ma da un furore o mania, dovuto alla possessione dell'artista da parte di una divinità che gli ispira il vero⁴. L'irrazionalità dell'artista nell'imitare il vero si manifesta quando lo s'interroga sulla sua poesia, poiché non è capace di spiegare il senso di quei versi⁵. Di conseguenza, Platone riconosce che l'autentica poesia capta la verità, cioè la somiglianza con l'idea, però, dato che la ragione non è stata la via d'accesso per giungere fino a essa, ricorre a una spiegazione religiosa: l'estasi mistica.

D'altra parte, Platone osserva che l'uomo prova piacere nell'imitazione. Così, la mimesi entra in pieno nell'ambito etico: sarà giudicata giovevole o dannosa, in relazione al piacere che essa produce. Platone considera che il piacere causato dalle arti è puro — senza mescolanza di dolore⁶ — ed è perciò superiore ai piaceri fisici. Tuttavia, in quanto l'imitazione ci allontana dalla contemplazione delle idee, questo piacere è considerato come qualcosa di negativo. Si deduce che, nella *Repubblica*, accetti solamente i poeti che permettano di contemplerare i *tropos* o paradigmi sociali — il filosofo, il guerriero e il contadino — nella loro purezza ideale; così si favorisce che i cittadini incarnino i *tropos* corrispondenti al proprio *status* sociale⁷. In definitiva, la poesia che è imitazione e, pertanto, distanziamento dall'idea, si redime dalle proprie mancanze, quando si mette al servizio dell'idea.

Invece, Aristotele concepisce l'arte come *continuatio naturae*, cioè come prolungamento della realtà. Reale è il mondo che è, al tempo stesso, sensibile e intellegibile, però l'uomo, essendo razionale, non si soddisfa con il sensibile naturale e desidera che quella natura gli assomigli in qualche modo. Da questa insoddisfazione nasce l'arte culinaria, l'arte della casa e del vestito, le belle arti ... L'imitazione aristotelica non è una semplice riproduzione della natura, ma è la scoperta di ciò che può essere perfezionato nella natura, non mediante un processo naturale ma mediante l'azione umana; dunque, l'uomo scopre le possibilità che si trovano nella natura in attesa di essere da lui attuate⁸.

Alla luce del concetto di arte come *continuatio naturae*, s'intende bene la distinzione che Aristotele stabilisce tra storia, filosofia e poesia. Le prime due

³ Cfr. *Repubblica*, 509-511.

⁴ Cfr. *Fedro*, 245 a.

⁵ Cfr. *Apologia*, 22.

⁶ A differenza dal piacere di grattare una zona che ci prude, che è preceduto e accompagnato dalla molestia (cfr. *Fedro*, 51 b-c).

⁷ Cfr. *Repubblica*, 376 e 411.

⁸ Sulla questione, si può vedere l'articolo di LABRADA, M. A., *La racionalidad en la creación artística*, "Anuario Filosófico", 17, 1 (1984), pp. 45-63, e l'importante studio di LOMBA FUENTES, J., *Principios de Filosofía del Arte Griego*, Anthropos, Barcelona 1987.

sono le scienze del necessario⁹, sebbene il loro carattere di necessità derivi da cause diverse: nel caso della storia, dalla sua fatticità; nel caso della filosofia, dall'intenzionalità della conoscenza. La poesia, invece, si riferisce al possibile: non certo a una qualsiasi possibilità, ma a una possibilità dotata di verosimiglianza. Il regno della poesia non è né il regno dell'essere, né quello del fatto reale, ma non è neppure quello del non essere o quello del fatto puramente immaginato, ma è quello del *poter essere* in accordo con il modo che non ripugna né alla nostra ragione né all'esperienza della vita; è il regno della conoscenza di qualcosa che è generale e che, di conseguenza può applicarsi a dei casi concreti. Da questo punto di vista, l'arte è superiore all'esperienza nell'ordine del sapere, perciò gli esperti — a differenza degli artisti — sanno il "che" ma non il "perché"¹⁰.

Osserviamo che il concetto di arte come *continuatio naturae* porta Aristotele ad affermare non solo che l'arte dà un tipo di conoscenza — secondo quanto il suo maestro aveva sostenuto — ma che essa suppone sempre la conoscenza in colui che la esegue e, di conseguenza, chi non è responsabile della propria arte, non è un artista. Ebbene, occorre domandarsi che tipo di conoscenza si richiede per essere un artista: basta una conoscenza di universali, raggiunta mediante l'astrazione o è necessario un altro tipo di conoscenza?

Contrariamente a ciò che sostiene lo Stagirita, abbiamo l'esperienza che la maggior parte degli artisti non è capace di spiegare il perché della propria opera. Pertanto, o si afferma — come Platone — che insieme alla conoscenza razionale c'è un'altra via d'accesso alla verità, oppure si deve sostenere che l'opera d'arte, in molte occasioni, viene realizzata per caso.

Prima di cercare di rispondere a queste questioni, conviene esaminare il valore della mimesi nella *Poetica* aristotelica.

La funzione conoscitiva della mimesi drammatica

Aristotele identifica, quasi completamente, la poesia con la tragedia greca: da un lato, perché la tragedia realizza la definizione di poesia come arte del possibile verosimile; dall'altro, perché nella tragedia è possibile osservare la *continuatio naturae*, che — secondo lo Stagirita — c'è nell'arte. In effetti, l'uomo non si accontenta di vivere una sola vita, perché ha un'ampissima capacità di esperienza vitale, sebbene la temporalità nella quale si trova sommerso, gli impedisca di svilupparla. Attraverso la riproduzione delle esperienze vitali dei personaggi drammatici, l'uomo soddisfa, entro certi limiti, quell'ansia di esperienza. Ma, affinché lo spettatore possa identificarsi con quei personaggi, è necessario che le vite fittizie o reali, poetizzate, abbiano qualcosa in comune con le vite reali, che siano, cioè, verosimi-

⁹ La scienza è la conoscenza necessaria anche di realtà contingenti; ancor più quando la scienza verte sulle azioni umane.

¹⁰ Cfr. *Metafisica*, I, 980 b 981 a.

li. Solo se corrispondono all'esperienza della vita, sarà possibile giocare a considerare come reale ciò che non è altro che una finzione, ovvero sarà possibile "fingere di dimenticare, per dimenticare che uno finge"¹¹.

Così, s'intende che la tragedia greca possiede — secondo lo Stagirita — un senso catartico¹²: mediante l'identificazione dell'esperienza vitale con i personaggi drammatici, lo spettatore si libera dalle passioni e delle pulsioni interne che lottano per affiorare senza trovare il canale adeguato, in mancanza di favorevoli circostanze. La purificazione si raggiunge specialmente per mezzo della compassione e del timore che lo spettatore sperimenta di fronte alla sofferenza e/o alla fine tragica dei personaggi¹³. La compassione permette di condividere gli stati d'animo dei personaggi, senza però sperimentarne la sofferenza. Perciò, Aristotele afferma che la catarsi produce "un diletto senza pena"¹⁴. Il timore, da parte sua, purifica il desiderio disordinato, o incontinenza originaria, che è proprio di ogni uomo: di fronte agli orribili castighi dovuti alla mancanza di dominio dei personaggi, lo spettatore si sente portato a frenare i desideri smoderati.

Dunque, sembra chiaro che l'imitazione greca possiede, oltre a un valore conoscitivo (ci fa conoscere le vicissitudini vissute da altri uomini, aumentando in questo modo la esperienza di vita), anche un valore etico in stretta relazione con la teoria aristotelica della virtù e dei *tropos*: il *tropos*, o carattere, di ognuno presenta dei difetti che si correggono solo attraverso la convivenza con altri caratteri, perché le virtù, come i vizi, sono suscettibili di essere comunicate. Quando la tragedia permette la comunicazione con gli archetipi delle virtù e dei vizi, l'influsso che il teatro sviluppa nella vita morale degli spettatori acquista una grande importanza. Mentre Platone aveva rifiutato la tragedia per la forte carica passionale che contiene, la Stagirita, invece, l'accetterà perché le vite o le azioni di quei personaggi acquistano un valore esemplare¹⁵. È vero che la virtù non può proporsi dall'esterno, e neppure il vizio, però se è possibile favorirli od ostacolarli mediante la compassione, si dovrebbe distinguere tra una compassione positiva, o d'identificazione con il personaggio, una negativa o di rifiuto e il timore. In que-

¹¹ GRIMALDI, N., *¿Qué simboliza la creación estética?*, "Anuario Filosófico", 17, 1 (1984), p. 44.

¹² Gli storici della filosofia greca hanno discusso in abbondanza sul concetto aristotelico di *katharsis*, specialmente se questo termine ha un senso religioso o medico. Ci sembra che, anche quando la purificazione delle emozioni possa intendersi in senso biologico e psicologico (Cfr TATARKIEWICZ, W, *o.c.*, p. 180), la catarsi presenta sempre una finalità morale.

¹³ Cfr. *Poetica*, 7, 1449 b.

¹⁴ *Politica*, VIII, 7, 1342 a.

¹⁵ Secondo Juan Cruz Cruz, il tragico suppone la presenza di una trascendenza nell'azione. Il senso dell'azione tragica dipende dalla sua posizione intermedia tra i due poli: la rovina davanti ai valori trascendenti e il movimento verso la liberazione. Perciò si può parlare di tragedia cristiana, poiché la possibilità della liberazione, lunghi dall'annullare la tragedia è parte integrante della sua essenza (vid. *La tragedia y lo trágico*, conferenza pronunciata nelle XXIX Riunioni Filosofiche dell'Università di Navarra, (Pamplona, dal 2 al 4 marzo 1992), in corso di stampa.

sto modo, l'imitazione drammatica, oltre a prolungare la capacità dell'esperienza vitale dell'uomo¹⁶ — come avviene in ogni altra arte — lo aiuta a perfezionarsi moralmente.

La metafora come mimesi perfettiva

Dopo aver esposto a grandi linee il valore conoscitivo della mimesi drammatica in Aristotele, è necessario delimitare il tipo di conoscenza che raggiungiamo attraverso l'imitazione artistica, specialmente mediante la poesia.

Per alcuni critici, come Vattimo, l'arte è considerata dallo Stagirita come pura conoscenza dell'esperienza, sebbene sia riferita "alle costanti dell'esperienza, dell'universale"¹⁷. Certamente, questo tipo di conoscenza dà per scontata l'arte intesa come applicazione di tecniche che rispondono a dei principi universali tratti dall'esperienza, come avviene nell'arte della casa o in quella della medicina, però non spiega l'essenza delle belle arti né della poesia, in particolare.

La peculiarità della mimesi, che le belle arti realizzano, è messa in rilievo in diversi brani della *Poetica*. In uno di questi, Aristotele indica che il poeta deve imitare i buoni ritrattisti che "per riprodurre i tratti particolari dell'originale, dipingono componendo dei ritratti somiglianti, aumentandone però la bellezza"¹⁸.

Secondo tale brano, la buona pittura e la buona poesia realizzano pienamente la loro essenza quando sono capaci di raggiungere una somiglianza che perfeziona il modello stesso. Resta da verificare, adesso, la differenza che esiste tra una somiglianza che non perfeziona il modello e quella che lo perfeziona.

Secondo lo Stagirita, il primo tipo — la somiglianza che non perfeziona — corrisponderebbe, nel caso della pittura, alla semplice riproduzione fotografica e, nel caso della poesia, alla narrazione fedele, o messa in scena, dei fatti¹⁹. Mentre, il secondo tipo — la somiglianza che perfeziona — corrisponderebbe, nel caso della pittura, al ritratto che attraverso i tratti esterni fisici del personaggio, permette di scoprire il suo temperamento o carattere; nella poesia questo tipo di somiglianza si troverebbe nella tragedia, dove i personaggi drammatici rappresentano degli archetipi o modelli ideali, mediante le proprie azioni, i gesti e le parole²⁰.

La distinzione tra questi due tipi di somiglianza si osserva anche da un'altra

¹⁶ La tragedia offre una conoscenza dell'umano — l'umano possibile — che non è raggiungibile attraverso la propria esperienza, poiché permette di conoscere l'azione come un tutto unitario, mentre l'esperienza permette di conoscerla solo facendola. E' proprio la rappresentazione dell'azione ciò che convoca gli spettatori e crea nuovi spazi politici (vid. LABRADA, M.A., *Unidad y temporalidad en la representación de la acción humana*, conferenza pronunciata nelle XXIX Riunioni Filosofiche dell'Università di Navarra ..., in corso di stampa).

¹⁷ VATTIMO, G., *Il concetto di fare in Aristotele*, "Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia", 1 (1961), p. 64.

¹⁸ *Poetica*, 15, 1454 b 10.

¹⁹ Cfr. *ibid.*, 4, 1148 b.

²⁰ Cfr. *ibid.*, 15, 1454 b 10.

prospettiva: quella dell'influsso che viene causato nella sensibilità del recettore. L'imitazione fedele del modello, anche se molto ben riuscita, non provoca in noi i sentimenti che causa, invece, il modello. Perciò "ci piace poter contemplare l'immagine di quegli esseri il cui originale risulta doloroso o triste, riprodotto con la maggiore esattezza possibile; per esempio, le forme degli animali più ripugnanti e le forme dei cadaveri"²¹. La ragione di questo apparente paradosso si fonda sul piacere sperimentato che non è di natura sensibile, ma intellettuale: si contemplano delle immagini nelle quali si contemplanò delle cose già viste. Invece, nell'imitazione che fa il ritratto e, soprattutto la poesia, si comunicano — insieme al piacere intellettuale di riconoscere qualcosa — i sentimenti di timore, di allegria, di gratitudine con più forza di quanto potrebbe fare la realtà.

Pertanto, la distinzione fra queste due forme di somiglianza bisogna cercarla nel diverso tipo di conoscenza che esse offrono: mentre l'imitazione fedele è sempre la copia di ciò che la realtà ha di fattualità e di particolarità, la somiglianza che perfeziona capta l'essenza di qualcosa. Ebbene: il modo di captarla non è attraverso un'astrazione che trasforma la realtà in universale, in puro oggetto di conoscenza, ma è attraverso l'analogia.

In effetti, l'unità che si stabilisce nella somiglianza perfetta non corrisponde né all'identità secondo il numero, né all'identità secondo il genere o la specie, ma all'analogia della proporzionalità, in virtù della quale tutte le cose stanno l'una all'altra come la terza cosa sta rispetto alla quarta²².

L'astrazione non permette la conoscenza delle particolarità, o peculiarità, dell'individuo che, tuttavia, rivelano degli aspetti essenziali del suo essere: la pigrizia di una persona, la fugacità di questa rosa, ecc. Ciò accade, poiché l'astrazione permette di conoscere ciò che è comune a tutti gli individui di una stessa specie, in quanto appartengono a quella specie ma non possono mettersi in relazione con gli individui di altre specie. In definitiva, l'astrazione non è capace di captare le relazioni possibili che si racchiudono nella realtà, poiché la possibilità non è suscettibile di astrazione. È da lì che la visione della realtà offerta dall'astrazione sia interamente contenuta tra i due poli dell'univocità e dell'equivocità. Per l'astrazione la rosa è la rosa e la guancia non è la rosa. Invece, per il poeta questa guancia diventa una rosa e viceversa, poiché nello scoprire una somiglianza tra quelle due realtà, avverte che la trasposizione dall'una all'altra è possibile. La conoscenza poetica è, pertanto, la captazione di relazioni significative nel concreto.

Perciò, se per ottenere un'imitazione fedele basta la tecnica, questa non è sufficiente, invece, per ottenere una somiglianza che perfezioni la realtà: oltre agli aspetti tecnici, che si possono imparare, è necessaria la scoperta delle somiglianze che quella realtà ha con le altre e, allo stesso tempo, che costituiscono la sua essenza individuale, la esaltano alla categoria di modello ideale. Perciò, Aristotele afferma che la metafora non può essere insegnata, poiché suppone il "percepire bene le relazioni di somiglianza"²³ e per ottenerla non ci sono ricette.

²¹ *Ibid.* 4, 1148 b 10-15.

²² Cfr. *Metafisica*, V, 9, 1018 a 13.

²³ *Poetica*, 22, 1458 b.

Nella *Poetica*, la metafora è vista come la miglior risorsa per imitare il modello, abbellendolo o degradandolo mediante la trasposizione di realtà superiori o inferiori dal punto di vista estetico. Così, la perfezione artistica si raggiunge per comunicazione o trasposizione delle qualità da un essere all'altro. Le metafore di questo tipo hanno un carattere estatico e corrispondono all'imitazione che si fa anche attraverso il ritratto.

C'è, però, un altro tipo di metafore, nelle quali la perfezione del modello non si ottiene per comunicazione tra le realtà, ma per la rivelazione che si trova contenuta in una determinata realtà. Nella *Retorica*, lo Stagirita si riferisce a esse, quando afferma che le metafore più plastiche sono quelle che sensibilizzano gli oggetti o li mettono *davanti agli occhi*, poiché li rappresentano in azione; per esempio "dire che l'uomo buono è un quadrato, è una metafora, dato che entrambi sono perfetti, ma non significa un'azione; invece, dire che possiede un vigore fiorento è un'azione"²⁴. Secondo Aristotele la metafora dinamica contiene una perfezione maggiore poiché, oltre a stabilire le somiglianze che perfezionano la realtà, permette di visualizzare quella perfezione stessa.

Sebbene siamo d'accordo con questa tesi dello Stagirita, ci sembra che la metafora dinamica è la più perfetta, soprattutto perché l'attività —mentre suppone il possesso di un atto più perfetto nel quale opera — ci dà una conoscenza più profonda dell'essenza di quell'agente. Perciò, quanto più perfetta sarà l'azione, maggiore sarà la conoscenza che offrirà dell'agente.

Questa è la ragione del profondo valore conoscitivo che trasmettono le metafore antropomorfe. Riferendosi a un verso dell'Iliade ("di nuovo verso la pianura, rotolava la pietra insolente"), Aristotele commenta: "quello che la pietra è per Sisifo, lo è l'insolente per l'ingiuriato"²⁵. In effetti, rispetto a Sisifo, condannato per l'eternità a portare una pietra sulla cima di una montagna, il rotolare verso il basso della pietra è insolente perché si burla degli sforzi dell'eroe. Quella pietra non è più universale — qualcosa di conosciuto come appartenente a una classe di enti — ma diventa simbolo di tutte le difficoltà che l'uomo deve affrontare durante la sua vita: gli ostacoli ingiuriano l'uomo, perché si oppongono alla sua volontà. La spiegazione razionale della metafora la priva delle molteplici connotazioni che si annidano all'interno, in virtù delle quali è suscettibile di varie interpretazioni²⁶. Nell'oggettivizzare il contenuto della metafora, questa perde l'immediatezza e, con essa, la capacità di visualizzare, poiché l'astrazione, oltre a universalizzare, rende estatica la realtà: identica a se stessa e diversa da tutto il resto. Ebbene, l'analogia metaforica, anche se è contraria al pensiero razionalistico, non si deve confondere con la pura equivocità, propria del taoismo e di altre religioni

²⁴ *Ibid.*, 11, 1411 b.

²⁵ *Retorica*, III, 11, 1411 b.

²⁶ Conviene distinguere tra l'atto creatore del poeta che dà origine alla metafora e le interpretazioni che si fanno su di essa, perché altrimenti c'è il pericolo di sostituire la cosa in sé con il fenomeno. Per un approfondimento del concetto di creazione poetica, si può vedere SPANG, K., *Fundamentos de Retórica*, EUNSA, Pamplona 1991.

orientali²⁷, nella quale l'una e l'altra cosa si identificano senza residuo. Questo secondo modo di concepire la realtà è anche antimetaforico, poiché, affinché esista la metafora, è necessaria una distinzione reale tra le cose, non solo apparente.

Conclusione

Benché Aristotele attribuisca alla metafora —come strumento che rende possibile l'imitazione poetica nel grado più alto— un'importante funzione, non giunge però alla conclusione che l'essenza del poetico è la metafora. Questo è dovuto, da una parte, alla quasi totale identificazione della poesia con la tragedia, dimostrando poco interesse per quello che noi consideriamo poesia lirica; dall'altra, alla poca attenzione che presta alla poesia religiosa.

Se lo Stagirita avesse analizzato questi generi, avrebbe scoperto che entrambi hanno in comune il tentativo di esprimere l'ineffabile. Perciò né i gesti, né le danze, né il linguaggio della tragedia servono come veicolo; solo la metafora è lo strumento privilegiato per parlare di qualcosa che non possiamo concettualizzare, perché ci è sconosciuto parzialmente —la propria soggettività— o perché quella realtà (il divino) trascende qualsiasi tipo di esperienza sensibile. Così, la metafora diventa non solo conoscenza analogica della realtà sensibile, ma anche comunicazione di realtà ineffabili, attraverso realtà conosciute. La realtà conosciuta ha in questo modo un significato più pieno, perché il suo analogato principale la trascende in perfezione: i regni della terra acquistano la loro perfezione nel regno celestiale; la persona umana nelle persone divine. L'analogia acquista il suo senso più profondo quando si applica a Dio e alle creature.

In Platone si può parlare dell'esistenza dell'analogia, però si tratta di un'analogia tra l'idea e la cosa. Benché Platone ipostatizzi l'idea e le fa trascendere la realtà sensibile, l'analogia si produce tra gli aspetti di una stessa realtà. Perciò Aristotele critica a ragione l'idealismo platonico, perché la trascendenza dell'idea si realizza solo nella nostra intelligenza. Ebbene, se realmente si concepisce il mondo come creato, l'analogia si stabilisce tra la trascendenza reale e la realtà contingente in un modo diverso da quello utilizzato dall'astrazione, ma è anche la via d'accesso al trascendente.

La metafora fondata su questo tipo di analogia²⁸ permette di indagare il mistero: le parole, nel conservare la propria semantica sincronica e diacronica,

²⁷ Questa idea di alterità assoluta è stata poetizzata e analizzata da Octavio Paz, per il quale "l'universo cessa di essere un vasto magazzino di cose eterogenee. Astri, scarpe, lacrime, locomotrici, salici, donne, dizionari, tutto è un'immensa famiglia, tutto si comunica e si trasforma senza cessare, uno stesso sangue scorre in tutte le forme e l'uomo può essere alla fine il suo desiderio: se stesso" (*El arco y la lira: El poema. La revelación poética. Poesía e historia*, 3 ed., FCE, México 1986).

²⁸ Ricoeur ha espresso con chiarezza la relazione e la distinzione tra analogia e metafora: l'una si basa sulla predicazione di termini trascendentali, l'altra sulla predicazione di significati che portano con sé il loro contenuto materiale (Vid. *La metafora viva*, Jaca Book, Milano 1981).

ampliano il significato in modo infinito, diventando simboli dell'ineffabile. Il *banchetto* di cui parla Gesù Cristo nelle sue parabole sul Cielo, non corrisponde a un tipo di convito, caratterizzato da determinati aspetti storico-culturali, ma l'aspetto più essenziale di questa realtà, senza però lasciare da parte le particolarità: l'esistenza dei primi e degli ultimi posti; gli invitati vestiti con i loro migliori abiti; la celebrazione di un avvenimento che riempie di allegria... Attraverso il particolare e il temporale, la metafora non si trasforma in qualcosa di astratto; attraverso l'essenziale, si apre al mistero.

La mimesi — realizzata mediante la metafora — non si deve concepire, pertanto, come copia di un modello e neppure come perfezione puramente accidentale che si aggiunge alla realtà, ma è la scoperta dell'essenza delle cose²⁹ e l'espressione dell'ineffabile.

²⁹ La penetrazione che la metafora permette di fare nell'essenza delle cose è la ragione per cui "il linguaggio deve essere accompagnato anche da questi paragoni; altrimenti, il linguaggio potrebbe restare, a volte, vuoto" (L. CLAVELL, *El nombre propio de Dios*, EUNSA, Pamplona 1980, p. 136).



LUIGI VOLPICELLI

VIAGGIO VERSO L'UOMO

Impressioni e pensieri dal
"Diario segreto"

COLLANA: SCAFFALE APERTO

Questo libro di impressioni e pensieri trae origine dalle pagine del Diario segreto di Luigi Volpicelli, raccolte e presentate da Ester Segré.

È l'opera di un penetrante osservatore della vita e del costume, che fu non solo un pedagogista insigne, come testimonia la serie di oltre cento volumi da lui diretta presso l'editore Armando, ma anche scrittore, saggista e giornalista attento a tutti gli aspetti della vita maggiore e minore del nostro paese e del nostro tempo.

pp. 224

L. 32.000