

UMBERTO ECO E LA METAFORA COME STRUMENTO CONOSCITIVO

Umberto Eco and Metaphor as a Cognitive Instrument

Ulla MUSARRA-SCHRØDER

Università di Nimega

Fecha final de recepción: 12 de junio de 2018

Fecha de aceptación definitiva: 2 de septiembre de 2018

RIASSUNTO: In molti saggi Umberto Eco ha trattato della produzione e dell'interpretazione della metafora, sia da un punto di vista teorico che in prospettiva storica. Considera la metafora strumento di nuova conoscenza, strumento che spinge il lettore a rivedere o riorganizzare il proprio sapere e la propria visione del mondo. Nel quadro della *semiosi illimitata* la metafora funziona da «interpretante». In questo contesto Eco dà particolare valore alla metafora «aperta». Dipende dall'apertura della metafora se al lettore è permesso di viaggiare lungo i sentieri della semiosi e arricchire la propria «enciclopedia».

Parole chiave: metafora; semiotica; Aristotele; dizionario; enciclopedia.

ABSTRACT: In various essays Eco has analyzed the production and the interpretation of metaphor, from a theoretical as well as from a historical point of view. According to Eco, the metaphor is a cognitive instrument, which pushes the reader to revise and to reorganize his/her knowledge and ideas about the world. In the context of *unlimited semiosis*, the metaphor has the role of «interpretant». Eco stresses the importance of the «open metaphor». It depends on the «openness» of the metaphor if the reader is permitted to travel along the paths of semiosis, enriching his/her encyclopedic competence.

Key words: metaphor; semiotics; Aristotle; dictionary; encyclopedia.

In *Il nome della rosa*, durante una discussione tra monaci, Venanzio da Salvemec, traduttore dal greco e dall'arabo e devoto di Aristotele, mette a fuoco la questione della metafora. Per lui è importante sapere se «le metafore, e i giochi di parole, e gli enigmi, che pure paiono immaginati dai poeti per puro diletto, non inducano a speculare sulle cose in modo nuovo e sorprendente» (Eco, 1980: 90). In una scena successiva, Guglielmo da Baskerville ricollega la questione della metafora al riso. Osserva che il riso, secondo Aristotele, può essere una forza buona e avere anche un valore conoscitivo, in particolare quando «attraverso enigmi arguti e metafore inattese, pur dicendoci le cose diverse da ciò che sono, come se mentisse, di fatto ci obbliga a guardarle meglio, e ci fa dire: ecco le cose stavano proprio così, e io non lo sapevo» (Eco, 1980: 473). Ci troviamo qui di fronte ad un nucleo di facoltà centrali nella semiotica di Umberto Eco: il riso (che distingue l'uomo dagli animali), la menzogna (distintiva della semiotica come una disciplina che studia tutto ciò che può essere usato per mentire), la conoscenza (conoscenza di ciò che può essere considerato l'oggetto assoluto di un processo di semiosi, ossia di una serie di interpretazioni o congetture interpretative), – facoltà che talvolta si servono della metafora come strumento di conoscenza.

In vari saggi¹, Eco si è occupato della metafora come fenomeno di semiosi e di conoscenza, – fenomeno centrale anche nei suoi romanzi, i quali, come è ben noto, mettono in scena personaggi che, in quanto soggetti ad una loro caratteristica *vis semiotica* (Bouchard, 2017: 545), percorrono il loro mondo enciclopedico, leggendo e interpretando i segni. La radice della metaforologia di Eco è la concezione di Aristotele (*Retorica*) della metafora come «strumento conoscitivo, chiarezza ed enigma» (Eco, 1984: 164). La funzione della metafora, infatti, è di «far vedere, insegnare a guardare», di riconoscere «le somiglianze fra le cose», o, in termini echiani, «la rete sottile delle proporzioni fra *unità culturali*» (Eco, 1984: 164). Secondo Aristotele, le metafore perciò, e soprattutto se sono «argute» e non «evidenti», sono figure di apprendimento: «Ed è ripudiata la metafora ovvia, che non colpisce affatto. Quando la metafora ci fa vedere le cose all'opposto di quanto si credeva, diventa evidente che si è imparato, e sembra che la nostra mente dice: “Così era, e mi sbagliavo”» (Eco, 1984, 164). Particolarmente illuminante per la funzione conoscitiva della metafora è, secondo Eco, il fatto che Aristotele l'associ alla mimesi, per cui, come avverte Paul Ricoeur in *La métaphore vive* del 1975, «se la metafora è mimesi non può essere gioco gratuito» (Eco, 1984: 164). Per Aristotele infatti, «le metafore migliori sono quelle che rappresentano le cose “in azione”» (Eco, 1984: 165). Adattando questa definizione alle proprie prospettive semiotiche, Eco la ripropone nel modo seguente: «le metafore migliori sono quelle che mostrano la cultura in azione, i dinamismi stessi della semiosi» (Eco, 1984: 165). Condivide la critica di Aristotele della metafora

¹ Di particolare rilievo sono i titoli seguenti: *Metafora e semiosi*, parte del volume *Semiotica e filosofia del linguaggio* (1984), *Sull'interpretazione delle metafore*, capitolo 3.3. di *I limiti dell'interpretazione* (1990), *Metafora come conoscenza: sfortuna di Aristotele nel Medioevo, Dalla metafora all'analisi entis, Dall'albero al labirinto*, tre saggi che fanno parte del volume *Dall'albero al labirinto* (2007).

facile. Sottoscrive l'esigenza espressa dallo Stagirita: «Bisogna trarre la metafora [...] da cose vicine per genere e tuttavia di somiglianza non ovvia, così come anche in filosofia è segno di buona intuizione il cogliere l'analogia anche tra cose molto differenti» (Eco, 1984: 165). La metafora, che è in grado di «mettere sotto gli occhi» un rapporto inedito tra due cose, «impone una riorganizzazione del nostro sapere e delle nostre opinioni» (Eco, 2007: 70). È perciò uno strumento produttore di nuove ontologie (Eco, 2007: 67), uno strumento che in qualche modo lascia «una traccia nella nostra enciclopedia» (Eco, 2007: 72). Eco rimanda alla metafora riportata da Aristotele (*Retica*), per cui i pirati vengono detti *fornitori*:

Ora, prima dell'apparizione di questa metafora non c'era nulla che accomunasse un onesto mercante che acquista, trasporta per mare e poi rivende le sue mercanzie, e un pirata che le mercanzie altrui le ruba. L'arguzia metaforica consiste nel costringere a individuare una organizzazione gerarchica di proprietà che al livello inferiore distingua un'azione violenta da una pacifica, ma ai livelli superiori accomuna genere e specie di coloro che operano una traslazione di mercanzie via mare. Così la metafora suggerisce inopinatamente una funzione socialmente utile del pirata, facendoci al tempo stesso sospettare che vi sia qualcosa di truffaldino nell'operazione del venditore (Eco, 2007: 70).

Passando da Aristotele all'idea della metafora nel pensiero medievale, Eco si sofferma sull'atteggiamento «panmetaforico» del Medioevo, atteggiamento a cui il neoplatonismo ha fornito un quadro metafisico (e che, come è ben noto, è molto presente in *Il nome della rosa*). Trattando della sfortuna dell'idea aristotelica della metafora nel Medioevo, Eco sottolinea che nell'estetica medievale si tratta più di linguaggio figurale, di tropi come simbolo e allegoria, che di metafora. Fa presente che nel pensiero medievale si era sviluppata un'idea di metafora non immediatamente legata alla definizione aristotelica e che alla metafora era riservata solo una semplice funzione ornamentale e una scarsa funzione conoscitiva (Eco, 2007: 115). Per la generazione di buone metafore si erano stabiliti dei procedimenti codificati, basati sulla quasi identità tra metaforizzante e metaforizzato (Eco, 2007: 121). Nell'estetica medievale viene valutata (ad esempio da Tommaso d'Aquino, ma anche da Dante) la metafora piana e immediatamente comprensibile, perché «deve essere limpidamente inteso quello che l'autore voleva letteralmente dire» (Eco, 2007: 136)². Possiamo constatare che personaggi come Venanzio e Guglielmo, con le loro intuizioni per quanto riguarda la metafora conoscitiva, precorrono i propri tempi, anche quando, nei loro scontri con Jorge, richiamano l'attenzione sull'idea della metafora come simile-dissimile o dissimilitudine «sconveniente», idea per la quale s'ispirano allo Pseudo Dionigi³.

² Su Dante scrive: «anche per lui le metafore fanno parte *pianissimamente* del significato letterale (inteso) e non richiedono sforzo interpretativo» (Eco, 2007: 140).

³ Si veda *Il nome della rosa*, cit., p. 88 e ECO (2007: 143-144).

Nella sua rassegna storica sulla storia della metafora, Eco contrappone la «timidezza» della teoria medievale della metafora⁴, insieme a quella neoplatonica rinascimentale, alla teoria sviluppata nel Seicento da Emanuele Tesauro. Se infatti il Medioevo rappresentava la sfortuna della teoria aristotelica della metafora, l'età barocca, con *Il Canocchiale aristotelico* di Tesauro del 1655, ne costituisce la massima fortuna (Eco, 2007: 123-124). Cita alcune pagine famose del *Canocchiale*, in cui Tesauro riprende l'esempio canonico di «prata rident» (Eco, 2007: 148), facendo di questa metafora già fin troppo sciupata uno strumento di nuova conoscenza e invenzione, dedicandole più di cinque pagine di variazioni, «un gioco pirotecnico di arguzia barocca, ma che mostra come dalla metafora possano nascere infiniti modi di vedere la fecondità dei prati» (Eco, 2007: 123). Per Eco, Tesauro è erede di Aristotele per quanto riguarda la funzione conoscitiva della metafora. Le possibili combinazioni metaforiche proposte da Tesauro ed elencate in un suo smisurato «indice categorico» che Eco considera «modello di una *semiosi illimitata*» o rete enciclopedica di interpretanti, permette di scoprire «una riserva di metafore *inedite*» (Eco, 1984: 170).

Come in *Il nome della rosa*, così anche in *L'isola del giorno prima*, la teoria della metafora fa parte del mondo possibile costruito nel romanzo. Fra i tanti maestri di Roberto de la Grive c'è appunto la controfigura romanzesca di Emanuele Tesauro. È Padre Emanuele che gli insegna che «un'immagine dell'Ingegno [...] non intende colpire o sedurre, bensì scoprire e rivelare le connessioni tra le cose, e dunque farsi nuovo strumento di verità» (Eco, 1994: 106). Sostiene che la metafora, figura d'ingegno, ci mette in grado di rendere «nuove» le cose già conosciute e spiega la portata della metafora come strumento conoscitivo reciproco:

Ecco figliolo: se tu avessi detto semplicemente che i prati sono ameni altro non avresti fatto che rappresentare il verdeggiare – di cui già so – ma se tu dici che i Prati ridono mi fai vedere la Terra come un Uomo Animato, e reciprocamente apprenderò a osservare nei volti umani tutte le sfumature che ho colto nei prati [...]. E questo è ufficio della Figura eccelsa fra tutte, la Metafora (Eco, 1994: 85).

Roberto fa ampiamente uso degli insegnamenti di Padre Emanuele: oggetti o luoghi sono segni o metafore che evocano altri oggetti o luoghi che a loro volta possono funzionare come segni o metafore di altri ancora. Lo spazio in cui si trova, la nave *Daphne*, diventa per lui metafora di altri spazi, dell'Isola che vede in lontananza e di Casale Monferrato assediata dagli spagnoli, spazi che a loro volta diventano

⁴ Eco spiega questa «timidezza» come espressione della convinzione che l'universo debba essere visto secondo un unico modello di organizzazione per genere e specie prefissati, per cui la possibilità di una ontologia diversa non potesse presentarsi: «era proprio questa idea di una "rivoluzione ontologica" che non poteva neppure sfiorare la testa di un pensatore medievale, proprio perché l'immagine del mondo era concepito sul modello di un *Arbor Porphyriana* stabile. – Questo, credo, ci aiuta a capire perché un periodo storico così ricco di straordinarie metafore [...] non poteva elaborare una teoria della metafora come strumento di nuova conoscenza» (Eco, 2007: 158). Per il modello gerarchico dell'«albero di Porfirio», albero di generi e specie, si veda *infra*, nota 6.

metafore della nave. Roberto, che ha il gusto manieristico della somiglianza nella dissomiglianza «la dissimile somiglianza tra l'Isola e la Signora» (Eco, 1994: 94), scopre che il mondo si articola «per stranite architetture» (Eco, 1994: 50). La rete di metafore da lui create fa parte di una sorta di semiosi illimitata in cui, in sintonia con l'enciclopedia barocca, il mondo è un teatro di molteplici riflessi. L'artificio della metafora reciproca apre dei percorsi circolari, ma le metafore prodotte dal protagonista sono in gran parte anche aperte e conoscitive. Trovandosi «sul meridiano antipodo» (Eco, 1994: 259), Roberto cerca di far fronte all'ignoto tramite nuove e inventive descrizioni metaforiche. In conformità con il concettismo manieristico barocco eccelle soprattutto nel conferire proprietà artificiose ad ignoti fenomeni naturali, descrivendo la loro «innaturale natura» (Eco, 1994: 97). Per lui una tartaruga è «opera di un orafo di mille e mille anni fa, scudo di Achille pazientemente niellato che imprigiona un serpente con le zampe» (se Roberto avesse incontrato l'ornitorinco, chi sa che metafore avrebbe creato?). Gli alisei per lui «sono venti del capriccio, talché le carte ne rappresentano il vagare sotto forma di una danza di curve e di correnti [...]. Sono lucertole che guizzano per sentieri imprevisi, si scontrano e si schivano a vicenda [...]». E «prendono forma di quelle volute che gli architetti imponevano a cupole e capitelli» (Eco, 1994: 95). Cercando di immaginarsi la Colomba Color Arancio, non può che interpretare questo primo colore tramite altri colori ancora più festosi: quelli «di un melangolo, di una melarancia», di «un sole alato», della luce «sfolgorante di un cherubino» (Eco, 1994: 258).

Per la sua analisi della produzione e dell'interpretazione della metafora, un punto di partenza per Eco è la suddivisione aristotelica di diversi tipi di metafora. I primi due, da genere a specie e da specie a genere, possono essere classificati come sineddochi, mentre il terzo, da specie a specie, è da considerare metafora vera e propria (Eco, 1984: 150-154).

Secondo la tradizione aristotelica si tratta di una costruzione metaforica non a due, ma a tre termini (come [il dente della montagna]: dente, «forma aguzza», cima, o [essa era un giunco]: fanciulla, «corpo flessibile», giunco). In effetti però questa costruzione metaforica (che per Aristotele è «proporzionale») pone in gioco quattro termini: «la cima sta alla montagna come il dente sta alla bocca» (o «la fanciulla sta alla rigidità di un corpo maschile come il giunco sta alla rigidità della quercia»). In questi casi sono in gioco sia «similarità» sia «opposizioni» (Eco, 1984: 154).

I primi due tipi della metafora possono essere descritti in modo soddisfacente tramite il modello del *dizionario*, modello gerarchico fatto «a albero», il cui modello di eredità neoplatonica è il cosiddetto «albero di Porfirio». Si tratta in questi due tipi di rapporti da genere a specie e viceversa, ossia di sineddochi secondo la formula *pars pro toto* o *totum pro parte* (Eco, 1990: 146-147). Per la descrizione del terzo e del quarto tipo, ossia della metafora vera e propria, bisogna ricorrere al modello non-gerarchizzante dell'*enciclopedia*, una struttura a rete o rizoma in cui s'inseriscono le

⁵ L'allusione è ovviamente a U. ECO, *Kant e l'ornitorinco*.

pratiche interpretative e conoscitive della «semiosi illimitata», nella quale la metafora ha la funzione di interpretante⁶. All'interno dello spazio labirintico dell'enciclopedia, la metafora è parte costitutiva di una rete di interpretanti: «di un reticolo di proprietà di cui le une sono gli *interpretanti* delle altre» (Eco, 1984: 177), proprietà inoltre sensibili a circostanze, contesti storici e conoscenze del mondo, il che la rende «interessante». Nel caso della metafora «il cammino della vita» della *Divina Commedia*, la similitudine tra *vita* e *cammino* «diventa interessante se si pensa che per l'uomo medievale il concetto di viaggio era sempre associato a quello di lunga durata, di avventura e di rischio mortale. E queste sono proprietà definibili come [...] enciclopediche» (Eco, 1990: 147). Lo stesso vale per l'interpretazione della nota metafora nel *Cantico dei Cantici*: «I tuoi denti sono come un gregge di pecore che sorge dal bagno». Se intendessimo, sottolinea Eco, *pecora* solo come «mammifero ovino» (secondo il modello del dizionario), «non comprenderemmo la bellezza della metafora. Per capirla, dobbiamo compiere alcune inferenze molto complesse», come ad esempio, «ricordare che per l'estetica antica uno dei criteri della bellezza era l'unità nella varietà [...], assegnare alle pecore la proprietà "bianco"; [...] assegnare ai denti la proprietà di essere umidi» (Eco, 1990: 148).

L'interpretazione della metafora dipende dal lettore, dalla sua competenza enciclopedica. Senza dubbio ci sono lettori che propongono una lettura più semplice della metafora di Salomone, mentre altri propongono delle letture più complesse in base ad una loro competenza enciclopedica più differenziata e stratificata⁷.

Nei versi di Dante, come anche in quelli di Salomone, non si tratta di similarità empirica o percettiva, ma culturale. In alcuni casi però la similarità tra due sememi è del tutto nuova o inedita. Eco cita la famosa metafora di Eliot: *I will show you fear in*

⁶ Le nozioni menzionate costituiscono delle pietre angolari nella teoria echiana della semiosi. Per la teoria della *semiosi illimitata*, Eco si era ispirato alla filosofia cognitiva di Charles Sanders Peirce: un oggetto, ossia *Oggetto Dinamico*, ci spinge a produrre un segno o *representamen* che si traduce immediatamente in un *Oggetto Immediato*, che a sua volta è traducibile in un *Interpretante* o in una serie potenzialmente infinita o indefinita di altri interpretanti. Lo spazio della semiosi ha le dimensioni di una rete labirintica o di un rizoma. Può essere circoscritto nei termini di una semantica strutturata a *enciclopedia* in contrasto con una semantica a *dizionario* (ECO, 1984: 112). Con quest'ultimo si intende un modello gerarchico di rapporti tra generi e specie a forma di «albero», modello che alla sua origine ha l'*Isagoge* di Porfirio il Fenicio (III secolo dopo Cristo). L'idea dell'albero porfiriano in quanto struttura gerarchica di generi e specie ha attraversato il Medioevo e ha raggiunto i tempi moderni. Nel corso dei secoli, e anche in alcune teorie di semantica moderne, si è rivelato come un modello utopico (cfr. ECO, 2007: 27-30), un modello che non riesce a rendere conto del fatto che la struttura semantica invece di essere astratta, analitica o chiusa, è aperta e sensibile a circostanze e contesti storici. La semantica a dizionario non resiste al confronto diretto e conoscitivo con il mondo, per cui si dissolve e si trasforma in una semantica a enciclopedia: «l'albero dei generi e delle specie [...] esplose in un turbine infinito di accidenti, in una rete non gerarchizzabile di *qualia*. Il dizionario si dissolve necessariamente, per forza interna, in una galassia potenzialmente disordinata e illimitata di elementi di conoscenza del mondo» (ECO, 2007: 27; ECO, 1984: 105-106).

⁷ Cfr. U. ECO, *Reply to Ernie Lepore and Matthew Stone* (2017: 383).

a handful of dust; qui la metafora «non scopre la similarità ma la *costruisce* [...]. Solo dopo che la metafora ci ha obbligato a cercarla, si realizza qualche somiglianza tra la paura e lo *handful of dust*. Prima di Eliot non c'era rassomiglianza» (Eco, 1990: 145).

In un paragrafo conclusivo di *Metafora e semiosi*, Eco fa una distinzione tra la metafora «povera, “chiusa”, poco conoscitiva», che «dice quello che si sa già» (Eco, 1984: 189) e la metafora «“buona” o “poetica” o “difficile” o “aperta”» (Eco, 1984: 186). Porta come esempio di quest'ultima un *kenning* islandese (indovinello basato su una metafora) citato da Borges in *Historia de la eternidad* del 1953: « / La casa degli uccelli/ ovvero “l'aria”». Per capire bene questa metafora, ossia disambiguarla e risolvere l'indovinello, bisogna individuare una varietà di semi che potrebbe riunire i due sememi [casa] e [uccelli]. Vari semi individuati sono dissimili o in opposizione («c'è contraddizione fra la terrestrità della casa e la finalità aerea dell'uccello»), mentre per la somiglianza, si potrebbe ipotizzare il sema «rifugio» o «riparo»⁸. L'interprete è dunque portato a fare delle ipotesi o «inferenze» (Eco, 1984: 186), a compiere cioè un «lavoro di abduzione» (Eco, 1984: 184): come per l'uomo è «riparo» la casa, così per l'uccello è «riparo» l'aria: «se un uomo viene minacciato cosa fa? Si rifugia in casa. Se un uccello viene minacciato, si rifugia nell'aria» (Eco, 1984: 186). Il *kenning* dunque è esempio di una metafora «buona» o «aperta»: «non consente di arrestare subito la ricerca [...], ma permett[e] ispezioni diverse, complementari e contraddittorie, ispezioni facilitate anche da *cortocircuiti*, per cui “si allarga l'ambito dell'enciclopedia”» (Eco, 1984: 186-187). Il criterio principale della «bontà» di una metafora è dunque quello «della maggiore o minore apertura, e cioè di quanto una metafora permetta di viaggiare lungo la semiosi e di conoscere i labirinti dell'enciclopedia. Nel corso del quale viaggio, i termini in gioco si arricchiscono di priorità che l'enciclopedia ancora non riconosceva loro» (Eco, 1984: 194).

Eco sottolinea che molte metafore, soprattutto quelle povere, nascono «su di un tessuto di cultura già detta». I semi rilevanti per l'interpretazione sono già codificati (è il caso di una metafora «di una semplicità sconcertante», come: /Essa era una rosa/). Ciò in contrasto con metafore aperte che possono imporre «operazioni inedite e la predicazione di semi mai ancora predicati» (Eco, 1984: 189). L'esempio riportato è costituito da due versi di François de Malherbe *Et rose elle a vécu ce que vivent les roses, l'espace d'un matin*. Tra «rosa» e «fanciulla» c'è una serie di similarità intertestualmente codificate, tra le quali è particolarmente pertinente il sema «fugacità» (la rosa si apre all'alba e si chiude al tramonto, la vita della fanciulla è stata di breve durata). L'insieme di somiglianze e dissimiglianze, «fanciulla e fiore, palpito vegetale

⁸ Un aspetto importante della metaforologia di Eco è il ruolo che ascrive alla metonimia. La produzione delle metafore ha come base delle catene soggiacenti di metonimie; in termini semiotici la metonimia costituisce la sostituzione di un semema («casa» nel *kenning* islandese) con uno dei suoi semi («rifugio») (ECO, 1984: 181); Eco considera la sostituzione metonimica analoga allo «spostamento» freudiano: «come sullo spostamento si opera la condensazione, così su questi scambi metonimici si opera [...] la metafora» (ECO, 1984: 179).

e palpito carnale, petalo e bocca [...] permette di far marciare l'immaginazione (anche visiva) a pieno regime» attraverso il reticolo dell'enciclopedia (Eco, 1984: 190). Rimane però qualcosa di ambiguo, un'opposizione taciuta tra la vita fugace della fanciulla e quella della rosa («La rosa vive un mattino perché si chiude la sera, ma il giorno dopo rinasce. La fanciulla muore e non rinasce»), per cui «la metafora diventa "difficile", "distante", "buona" o "poetica"» (Eco, 1984: 190). La metafora invita il lettore o l'interprete a «rivedere» ciò che si sa circa la morte degli umani e dei fiori, lasciandolo ovviamente con una serie di domande aperte. La metafora di Malherbe «è appunto *aperta*. Anche se si regge su un gioco di conoscenze intertestuali ipercodificate che rasentano il manierismo» (Eco, 1984: 190).

In questo contesto non si può non rinviare alla metafora nel titolo del romanzo d'esordio di Eco, titolo che il lettore può cogliere come un invito a seguire i tortuosi sentieri di rimandi intertestuali, fra i quali proprio «e rosa ha vissuto quel che vivono le rose» (Eco, 1983: 8). Il lettore, prima di leggere e capire la *pointe* nominalistica implicita nel verso finale del romanzo («stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus»), ha potuto godersi un viaggio semiotico intertestuale che ironicamente non gli ha permesso mai di fermarsi su un interpretante definitivo e che gli ha fatto scoprire che la metafora (apertissima) nel titolo gli aveva confuso le idee invece di «irregimentarle» (Eco, 1983: 8). Che la metafora della «rosa» potrebbe avere degli esiti nettamente contrapposti, appare in alcuni versi di Borges, i quali sicuramente appartengono all'intertestuale di Eco: «Si (como el griego afirma en el Cratilo) / El nombre es arquetipo de la cosa / En las letras de *rosa* está la rosa/ Y todo el Nilo en la palabra *Nilo*» (Borges, 1984-1985: 64)⁹.

Negli anni Novanta si delinea nella semiotica echiana un nuovo orientamento teorico che si afferma soprattutto in *Kant e l'ornitorinco* del 1997. Mentre nei saggi precedenti l'attenzione del semiotico si focalizzava soprattutto su un percorso conoscitivo lungo una catena di interpretanti verso un *terminus ad quem*, ora al centro dell'interesse è il *terminus a quo*, il «momento aurorale» della semiosi, ossia l'Oggetto Dinamico (ciò a cui il segno si riferisce), la «cosa in sé», che ci spinge a parlare prima che si trasformi in Oggetto Immediato (ciò che il segno esprime)¹⁰. Qual è il destino della metaforologia echiana in questo nuovo quadro teorico? In *Kant e l'ornitorinco* si parla poco della metafora. Inoltre non è più concepita in termini puramente culturali, come nei saggi citati sopra, ma come parte di una semiosi percettiva. In un capitolo introduttivo incentrato sulla questione filosofica dell'«essere», si afferma che «solo i Poeti, maestri della metafora» possono parlare dell'essere come ente

⁹ Marco Trainito propone la seguente trascrizione: «Se (come afferma Platone nel *Cratilo*) / il nome è l'archetipo della cosa, / Nel nome della *rosa* è contenuta la rosa / E il Nilo nella parola *Nilo*» (TRAINITO, 2011: 56). Ricordo che Eco cita un altro brano di *El Golem in Il Pendolo di Foucault*, p. 41.

¹⁰ Per la terminologia rimando alla nota 6. Per una distinzione precisa tra i due «oggetti» si veda la definizione seguente: «per oggetto [Peirce] non intende solo l'Oggetto Dinamico, ovvero ciò a cui il segno si riferisce, ma anche l'Oggetto Immediato, ciò che il segno esprime, ovvero il suo significato» (ECO, 1984: XV).

inconoscibile: «Come i filosofi, così anche i poeti s'interrogano sull'essere (la loro *gnoseologia inferior* diventa strumento di conoscenza privilegiato)» (Eco, 1997: 21). L'interrogazione dei poeti ha come obiettivo l'essere. Il discorso poetico («abbondantemente metaforico») «ci invita [...] a reinterpretare il Qualcosa in cui siamo», termine heideggeriano paragonabile a quello dell'Oggetto Dinamico come inteso da Peirce. L'emblema di questa fiducia nel potere del discorso poetico Eco lo trova nell'ultimo verso di *Andenken* di Hölderlin: «Ma ciò che resta, lo intuiscono i poeti» (Eco, 1997: 20).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BORGES, J. L. 1984-1985. «El Golem». In: *Tutte le opere*, vol. II. Milano: Mondadori.
- BOUCHARD, N. 2017. «Umberto Eco's Semiotic Imagery». In: BEARDSWORTH, S. C. e AUXIER, R. E. (a cura di). *The Philosophy of Umberto Eco, The Library of Living Philosophers XXXV*. Chicago Illinois: Open Court.
- ECO, U. 1980. *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani.
- 1983. *Postille a «Il nome della rosa»*. Milano: Bompiani.
 - 1984. *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi.
 - 1988. *Il Pendolo di Foucault*. Milano: Bompiani.
 - 1990. *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.
 - 1994. *L'isola del giorno prima*. Milano: Bompiani.
 - 1997. *Kant e l'ornitorinco*. Milano: Bompiani.
 - 2007. *Dall'albero al labirinto*. Milano: Bompiani.
- TRAINITO, M. 2011. *Umberto Eco: Odissea nella biblioteca di Babele*. Saonara (Pd): Il Prato.