

## Parte VIII:

### La valorizzazione estetica della lingua: le figure



# Le figure e le risorse della lingua

## CAPITOLO 39

In questo capitolo introdurremo l'analisi delle figure retoriche soffermandoci sulla loro funzione: mettere in luce le potenzialità delle espressioni linguistiche a livello di suoni, di costruzioni e di contenuti. Si tratta, come vedremo, di una funzione non strumentale, che non nasce dalla volontà di trasgredire le regole linguistiche condivise, ma di valorizzare la dimensione estetica del lingua (comune e letteraria).

### 39.1 Le figure: suoni, costruzioni, contenuti

Le figure sono un ingrediente ineliminabile dell'espressione linguistica, dei testi e dei discorsi, e rappresentano una valorizzazione delle stesse risorse delle quali ci serviamo nella lingua di tutti i giorni. Osserviamo intanto qualche esempio di figura preso da testi letterari.

---

Le figure retoriche:  
esempi letterari

---

Nei versi di Pascoli citati qui di seguito, l'osservatore sensibile si accorge che c'è una distribuzione di suoni non casuale, ma in un certo senso cercata, che insiste su certe combinazioni particolarmente suggestive. Si tratta in effetti di figure di suono:

Ancor la notte il trotto ne rintrona.  
Un rotolio di carri che s'arresta.

In questa strofa del *Lamento di Maria* di Jacopone da Todi, la nostra attenzione si sposta sulla disposizione delle parole e delle espressioni. Si tratta di una figura detta di costruzione:

Figlio bianco e vermiglio  
figlio senza simiglio  
figlio, a chi mi'apiglio  
figlio, pur mi'hai lassato!

Negli esempi seguenti, ci colpisce il contenuto concettuale, attraversato da un conflitto. Nel frammento 1, il conflitto nasce dalla rela-

zione tra due concetti opposti. Nel 2, è chiaro che Euridice non è la vita di Orfeo, ma la sua ragione di vita: come se il poeta avesse scelto una scorciatoia per raggiungere l'effetto (la vita) evitando di passare per la causa (Euridice). Nel 3, due realtà concettuali estranee (le gocce di pioggia e le lacrime di una persona) vengono identificate, come se tra questi due ambiti concettuali non ci fossero confini:

1. il presagio  
dell'amara dolcezza. (Umberto Saba)
2. Euridice mia bella, o vita mia. (Angelo Poliziano)
3. A ogni croce roggia  
pende come abbracciata una ghirlanda  
dove gocciano lagrime di pioggia (Giovanni Pascoli)

### 39.2 Le figure e la lingua: trasgressione o valorizzazione?

Lo studio delle figure come oggetti linguistici si scontra contro alcuni secolari pregiudizi: le figure sono viste non come espressioni dotate di una struttura e di un contenuto, ma come entità a parte, fatte di una sostanza speciale, come i corpi celesti nella cosmologia antica.

In primo luogo, siamo abituati a vedere le figure come una prerogativa esclusiva o quasi dei testi letterari, e quindi come qualcosa che non interessa gli usi quotidiani della lingua.

Per ragioni del tutto simili, siamo portati a vedere nella creazione delle figure un gesto trasgressivo, che si allontana dagli usi comuni. Queste idee peraltro non sono diffuse solo tra le persone incompetenti ma sono teorizzate anche da illustri studiosi di letteratura.

**Le figure retoriche  
come deviazione  
dall'uso comune**

Nei decenni passati era molto in voga l'idea che le figure nascessero da un atteggiamento trasgressivo rispetto alla norma comune, quando non rispetto alla struttura stessa della lingua. La teoria della figura come trasgressione, o «scarto», è presente presso retori influenti del passato (per esempio P. Fontanier, 1968/1821; 1830) e teorici più vicini a noi (per esempio G. Genette, 1968; Groupe  $\mu$ , 1970).

Dalle due premesse considerate – le figure sono atti trasgressivi, e il loro uso caratterizza esclusivamente i testi letterari – tendiamo poi a trarre una conseguenza: lo studio delle figure può interessare al massimo gli studiosi di letteratura, ma non gli studiosi della lingua: in una grammatica, in particolare, non c'è posto per le figure. Ma le due le premesse sono entrambe sbagliate, per cui risulta sbagliata anche la conclusione.

---

Le figure retoriche come strumento di valorizzazione della lingua comune e letteraria

---

Le figure non sono una prerogativa dei testi letterari, ma si trovano in tutti gli usi della lingua, anche nei più quotidiani. Ha certamente ragione il grammatico francese Dumarsais quando osserva, nel XVIII secolo, che «si fanno più figure in piazza in un solo giorno di mercato che in molti giorni di riunioni accademiche. Per questo, è sbagliato pensare che le figure si allontanino dal modo di parlare comune tra gli uomini. Piuttosto, se ne allontanerebbe un modo di parlare privo di figure, se solo fosse possibile fare un discorso usando solo espressioni non figurate». Alcune figure – come le metafore – sono addirittura uno strumento insostituibile del nostro pensiero, che è in parte notevole metaforico, come vedremo quando ne parleremo più diffusamente ► 41.3.2.4).

Ma è sbagliato soprattutto pensare che le figure trasgrediscano l'impalcatura strutturale della lingua – le regole che presiedono all'uso dei suoni e alle costruzioni sintattiche – o la struttura dei concetti condivisi. Se osserviamo con cura gli esempi presentati nel paragrafo precedente, è facile renderci conto che le figure non sono il risultato di un uso deviante delle risorse linguistiche ma rappresentano, viceversa, una valorizzazione delle risorse, un modo per mettere in luce il loro potenziale.

Le figure di suono che abbiamo appena osservato non sovvertono per nulla la struttura fonetica della lingua italiana. Nei frammenti di Pascoli non troviamo parole strane o inusuali, ma le stesse parole della lingua condivisa che ciascuno di noi usa tutti i giorni. Paradossalmente, anche quando il poeta tenta di imitare i suoni della natura – come fa Pascoli con il *gre gre* delle rane – li riporta al sistema fonologico dell'italiano. D'altronde è risaputo che i versi degli animali – per esempio del gallo – non suonano allo stesso modo nelle diverse lingue, perché sono filtrati da sensibilità fonologiche diverse. L'impressione è piuttosto che il poeta sappia combinare sapientemente le parole in modo tale da far letteralmente cantare i loro suoni, che di solito rimangono inerti. Questo non significa trasgredire, ma valorizzare le risorse che la lingua ci offre.

Nella figura di costruzione, la presenza di una vistosa e suggestiva ripetizione dal sicuro impatto estetico coesiste con una sintassi del tutto regolare. Ancora una volta diremmo che il poeta non ha stravolto le strutture portanti della frase. Semplicemente, ha messo nell'espressione qualcosa di più, ma l'ha fatto occupando con intelligenza uno spazio che la lingua stessa gli offre.

Nelle figure di contenuto la sintassi è del tutto regolare. Semplicemente, questa sintassi regolare costringe in uno stampo rigido, non negoziabile, concetti visibilmente incompatibili. In questo caso, ciò che si fa notare è la presenza di un conflitto tra concetti: nell'esempio 1 il

dolce contraddice l'amaro; nell'esempio 2 il conflitto deriva dal fatto che non si può invocare un concetto astratto come se fosse una persona; nell'esempio 3 le gocce di pioggia non sono lacrime: la natura non è una persona che piange. Anche in questo caso, tuttavia, non diremmo che la figura stravolge l'ordine dei nostri concetti coerenti. Noi seguiamo Saba, Poliziano e Pascoli nei loro funambolismi concettuali senza scuotere l'ordine saldo dei nostri concetti condivisi: il dolce rimane l'opposto dell'amaro; Orfeo non si rivolge alla vita ma a una donna nella quale vede una ragione di vita; la natura che piove e la persona che piange non si mescolano nei nostri pensieri. Le figure di contenuto danno alla lingua una certa libertà nel maneggiare i concetti, ma questa libertà non compromette né il contenuto dei concetti condivisi né le loro relazioni. Anzi, vedremo che l'interpretazione delle figure più ardite fa leva proprio sugli stessi concetti condivisi sui quali facciamo affidamento nella nostra vita quotidiana. Ancora una volta, diremo che non c'è trasgressione ma valorizzazione delle risorse. Nei suoi usi strumentali, la lingua assomiglia a una Ferrari usata per brevi spostamenti in città: un uso che non rende visibili le sue reali possibilità. Messa su una strada adatta e in mano a chi ne sa valorizzare le risorse, la lingua ci appare molto più ricca e interessante.

Secondo la nostra ipotesi, la creazione di figure nei testi si qualifica per la sua disponibilità a valorizzare ogni occasione offerta dai suoni, dalle parole, dalle strutture morfologiche e sintattiche della lingua, e dalle dinamiche complesse dello scambio comunicativo. Il linguista statunitense E. Sapir (1921: cap. XI), scrive che lo stile è «semplicemente la lingua stessa, che scorre nei suoi solchi naturali». «Le caratteristiche fondamentali dello stile [...] sono offerte dalla lingua stessa, con la stessa inevitabilità con cui l'effetto acustico generale del verso è dato dai suoni e dagli accenti naturali della lingua [...]. Non è affatto probabile che uno stile veramente grande possa decisamente opporsi alle strutture formali di fondo della lingua. Esso non solo incorpora queste strutture, ma costruisce sulla base di esse».

Per capire intuitivamente come avviene questa valorizzazione delle risorse, ritorniamo all'uso dei suoni per raffigurare atmosfere o emozioni.

Se gettiamo un pezzo di legno nel camino, o se lo utilizziamo come palo di vigna, probabilmente non ci accorgiamo nemmeno delle sue venature, o al massimo rivolgiamo loro uno sguardo distratto. Come strumento per far fuoco o per sorreggere una vite, il legno non ha nulla da guadagnare o da perdere dalle sue venature. Ma se vogliamo costruire un fondo di violino, le nervature diventano un fattore essenziale della bellezza dell'oggetto, e non saranno più indifferenti alla nostra attenzione. Non solo: il liutaio userà certe precauzioni per valorizzare

ulteriormente questa risorsa: per esempio, sezionerà una tavola spessa e aprirà a libro le tavolette ottenute, in modo che il disegno delle venature formi una figura simmetrica, come nel chiasmo ►40.15. Con il suono linguistico ci comportiamo esattamente allo stesso modo.

I suoni della lingua (i fonemi) non hanno un significato proprio. La loro funzione consiste nel tenere distinte parole diverse e, di conseguenza, concetti diversi. Da un punto di vista strettamente funzionale, i suoni sono rilevanti non immediatamente per il loro contenuto fonico, ma esclusivamente per le loro differenze, e per la capacità che ne consegue di differenziare parole diverse con significati diversi. Al tempo stesso, le proprietà acustiche e articolatorie dei suoni della lingua li rendono virtualmente capaci, come tutti i suoni, di evocare simbolicamente esperienze e addirittura nuclei concettuali caratteristici: le consonanti fricative come *f*, *v* o *s* sibilano o fischiano; i suoni nasali come *m*, *n* o *gn* sono percepiti come morbidi; le vocali anteriori, in particolare *i*, hanno un timbro chiaro, mentre le vocali posteriori, in particolare *u*, hanno un timbro scuro, e così via.

Negli usi strumentali della lingua, le risorse simboliche del suono, funzionalmente non rilevanti – o, per usare un termine più tecnico, non pertinenti – restano in generale inutilizzate, come le nervature di un pezzo di legno buttato nel camino. Nella maggior parte delle parole – per esempio in parole come *muro*, *pino*, *nuvola* o *mare* – le virtù espressive dei suoni restano inerti. Solo in alcuni casi – per esempio nelle parole dette onomatopeiche, come *mormorio*, *lugubre*, *nenia* – i suoni sembrano possedere una effettiva virtù espressiva. Eppure, come ben sappiamo, il poeta riesce a far cantare i suoni ben al di là della presenza occasionale di parole onomatopeiche. Come il liutaio, non nasconde ma mette in risalto con tecniche sapienti il potere del suono. In questa terzina di Dante, l'effetto del tremolio si propaga oltre la parola onomatopeica sull'onda della distribuzione del suono «r», fino a dipingere impressionisticamente il tremolio del mare all'alba:

L'alba vinceva l'ora mattutina  
che fuggia innanzi, sì che di lontano  
conobbi il tremolar de la marina.

Se questo è vero, però, dobbiamo trarne tutte le conseguenze. Studiare le figure non è un futile passatempo ma un lavoro serio, che ci aiuta a capire più in profondità il meccanismo della lingua che le produce, e quindi a capire meglio i testi che se ne servono. In qualsiasi testo troviamo una quantità maggiore o minore di figure. Alcune di queste sono creazioni originali. Altre sono talmente familiari da passare inosservate perché sono parte di un patrimonio condiviso. Tutte de-

vono essere prese e capite per quello che sono, e cioè come particolari pietre da costruzione del messaggio che dobbiamo cercare di interpretare.

### 39.3 Le figure e le funzioni strumentali della lingua

Un primo passo verso una definizione più esplicita del concetto di valorizzazione delle risorse consiste nel situarlo all'interno di uno studio complessivo delle funzioni della lingua. Valorizzare uno strumento significa da un lato essere consapevoli delle sue funzioni, e dall'altro prendersene cura per quello che è, dandogli un valore che va al di là della pura e semplice funzione di strumento.

La lingua non ha una sola funzione, ma più funzioni interrelate e interagenti. Bühler (1934), influenzato dalla scuola di Praga, elabora una concezione strumentale del linguaggio, all'interno della quale individua tre funzioni principali in grado di plasmare la struttura di ogni espressione linguistica. Queste funzioni sono tutte strumentali, cioè si basano sul presupposto che il linguaggio sia usato da qualcuno sempre e solo come uno strumento per raggiungere i suoi scopi. Ma il linguaggio, potremmo chiederci, ha solo funzioni strumentali? Un altro grande linguista vicino alla scuola di Praga, Jakobson (1966), risponde negativamente a questa domanda. Egli non solo amplia la lista delle funzioni proposta da Bühler, ma prevede una funzione non strumentale del linguaggio, la funzione poetica. Ecco la lista completa delle funzioni della lingua, ciascuna incentrata su uno dei sei elementi della comunicazione individuati da Jakobson ► 1.2:

---

#### Le funzioni della lingua

---

- **Funzione emotiva:** corrisponde alla funzione espressiva di Bühler, centrata sull'*io*. Il linguaggio funziona come strumento di espressione del soggetto parlante o **emittente**.
- **Funzione conativa** (dal lat. *conari*, «tentare»): corrisponde alla funzione di appello di Bühler, centrata sul *tu*. Il linguaggio funziona come strumento per influenzare il comportamento del **destinatario**.
- **Funzione referenziale:** corrisponde alla funzione di rappresentazione di Bühler, centrata sulla terza persona, la non persona, o, più in generale, sul **referente** esterno del messaggio.
- **Funzione fàtica** (dal gr. *phatikós*, «detto»): giustifica le espressioni che hanno il compito di stabilire o mantenere il **contatto** tra parlante e ascoltatore.
- **Funzione metalinguistica:** giustifica le espressioni che hanno come oggetto il **codice**, ovvero la lingua, le espressioni e il loro funzionamento.

- **Funzione poetica:** incentrata sul **messaggio**, e più in particolare sulle sue caratteristiche formali.

La funzione poetica occupa un posto a parte. Tutte le altre funzioni ci mostrano la lingua come uno strumento al servizio di qualcos'altro: di chi parla, di chi ascolta, degli oggetti del mondo. La funzione poetica, viceversa, si fonda su un uso disinteressato e non strumentale delle risorse linguistiche rivolto in primo luogo alla valorizzazione della loro capacità di produrre bellezza. Nell'ambito della funzione poetica, il linguaggio, con il suo patrimonio di suoni, di forme grammaticali e di contenuti concettuali, e nel suo funzionamento discorsivo, non viene considerato dal punto di vista della sua efficacia strumentale, ma viene valorizzato per se stesso. La funzione poetica non vede la lingua come uno strumento, ma come un inesauribile giacimento di risorse che vale la pena di esplorare in quanto tali, indipendentemente da ogni secondo fine di ordine pratico. La parola, per esempio, osserva Jakobson (1977: 46), «è sentita come parola, e non come semplice sostituto della cosa nominata o come esplosione di emozioni. Le parole, la loro sintassi, il loro significato, la loro forma interna e esterna non sono indifferenti della realtà, ma possiedono un peso e un valore propri». Naturalmente, come vedremo, la valorizzazione delle risorse linguistiche non si esaurisce in un puro gioco di forme, ma si traduce inevitabilmente in una accresciuta capacità di penetrazione nella complessità dell'esperienza interna e esterna.

Proprio perché è svincolata da un immediato calcolo strumentale, la funzione poetica non è isolata dalle altre funzioni della lingua, ma può accompagnarle e potenziarle. La poesia lirica, per esempio, esalta la funzione espressiva, centrata sul soggetto parlante, mentre l'epica e il romanzo lavorano sulle fondamenta della funzione rappresentativa: la funzione deputata a raffigurare mondi reali o fittizi ma comunque popolati di oggetti e di esseri. Quanto ai benefici che possono derivare da un lavoro stilistico intenso sulla funzione di appello, o conativa, basta pensare a due ambiti tanto diversi come i testi argomentativi e la pubblicità. Il saggio di Jakobson *Linguistica e poetica* (1966) si apre con uno slogan di campagna elettorale, il più strumentale e utilitaristico dei messaggi, che però fonda gran parte della sua efficacia su una sapiente valorizzazione poetica dei suoni e delle ripetizioni: *I like Ike*. Come ci insegna la pubblicità, sono proprio i messaggi destinati a influire sul comportamento delle persone quelli che maggiormente fanno leva sul richiamo delle figure.

A questo punto, possiamo esplicitare il rapporto tra il lavoro stilistico sulla lingua e le funzioni strumentali: le figure si costruiscono nello spazio di scelte che la lingua ci offre una volta che abbiamo ga-

---

#### La funzione poetica

---

rantito le funzioni strumentali. Per illustrare questo punto, analizzeremo un esempio nel quale la frontiera tra funzioni strumentali e spazio figurale è particolarmente chiara: si tratta di una figura di costruzione, che valorizza i margini di libertà lasciati al parlante nella disposizione lineare dei costituenti della frase.

Come sappiamo dalla sintassi, la disposizione dei costituenti ha due funzioni. In primo luogo, l'ordine non marcato dei costituenti principali (esempio 1) rende riconoscibili le relazioni grammaticali (soggetto, verbo, oggetto) e, di conseguenza, la struttura del processo (per esempio agente, azione, paziente). Siamo all'interno della funzione ideativa, relativa alla messa in forma della nostra esperienza interna e esterna. Gli ordini marcati dei costituenti (esempio 2) contribuiscono alla messa in prospettiva del messaggio. Siamo all'interno della funzione testuale (Halliday 1970):

1. Giorgio ha preso il libro
2. Il libro, l'ha preso Giorgio

Una volta che abbiamo soddisfatto le funzioni ideativa e testuale, la sintassi della lingua ci lascia abbastanza spazio libero per giocare con l'ordine dei costituenti, senza che ci siano ricadute funzionali immediate. È in questo spazio che le figure di costruzione prendono forma. Ogni volta che troviamo un ordine dei costituenti diverso da quello non marcato, senza che si possa identificare al tempo stesso una destinazione funzionale codificata, abbiamo una figura di costruzione. Osserviamo un enunciato di Manzoni:

Passano i cavalli di Wallenstein.

Riconosciamo subito la presenza di un ordine marcato dei costituenti – il soggetto segue il verbo – e identifichiamo altrettanto facilmente la sua funzione testuale: il predicato (*passano*) viene presentato come tematico, mentre l'agente (*i cavalli di Wallenstein*) è presentato come fuoco. Investito di questa particolare prospettiva comunicativa, l'enunciato si inserisce in modo naturale nel testo, che racconta il passaggio dei Lanzichenecci sul ponte di Lecco. Arrivati a questo punto della lettura, sappiamo che è in corso un passaggio di truppe, ma non abbiamo ancora identificato chi esattamente sta passando. La funzione del nostro enunciato è rispondere a questa domanda implicita nel testo.

Sul ponte passano in sequenza più formazioni, dai cavalieri di Wallenstein ai fanti di Merode, ai fanti di Brandeburgo, e così via. Dal punto di vista della funzione ideativa – della descrizione degli eventi – e della funzione testuale – del conferimento alla descrizione di una

prospettiva appropriata alle attese suscitate dal testo – Manzoni avrebbe potuto fare ciò che ognuno di noi farebbe raccontando la vicenda a un amico: presentare il predicato in posizione tematica e aggiungere in posizione rematica una lista di soggetti:

Passano i cavalli di Wallenstein, i fanti di Merode, i cavalli di Anhalt, i fanti di Brandeburgo, i cavalli di Montecuccoli...

Invece Manzoni sceglie un'altra strada, e cioè la ripetizione del predicato, o, con un termine tecnico della retorica, la sua anafora:

Passano i cavalli di Wallenstein, passano i fanti di Merode, passano i cavalli di Anhalt, passano i fanti di Brandeburgo, e poi i cavalli di Montecuccoli, e poi quelli di Ferrari; passa Altringer, passa Furstenberg, passa Colloredo; passano i Croati, passa Torquato Conti, passano altri e altri; quando piacque al cielo passò anche Galasso, che fu l'ultimo.

La scelta di Manzoni non è giustificata da nessuna funzione strumentale. Dal punto di vista della costruzione del contenuto e della sua messa in prospettiva, il suo testo non aggiunge nulla di nuovo. La sua sola giustificazione è la costruzione di una struttura dominata da un rigoroso parallelismo di tipo seriale. Lo spazio della figura comincia esattamente nel punto in cui le nostre opzioni relative all'ordine non hanno più una destinazione funzionale condivisa e riconoscibile, e diventano una creazione.

Detto questo, è evidente che una figura come la ripetizione non si riduce a un puro gioco di forme, senza efficacia sul contenuto. Al contrario, la struttura seriale mima efficacemente l'interminabile processione di fanti e cavalieri, enfatizzando lo sgomento impaziente degli inermi spettatori, il loro alterno sentimento di speranza nella fine e di delusione per il reiterato inizio, sottolineato dalla rottura del ritmo nel punto mediano, e finalmente la distensione del finale. È però importante capire che il valore di messaggio della ripetizione non è codificato nel sistema della lingua in vista di una funzione individuata a priori, come nel caso delle strutture finalizzate alla messa in prospettiva del processo, ma si forma e va colto nei confini del testo particolare.

Quando cambiamo la disposizione dei costituenti al di là della misura funzionale, otteniamo strutture al tempo stesso più ricche di messaggio e sostituibili con almeno una struttura più semplice funzionalmente equivalente. Al posto della descrizione manzoniana che abbiamo citato, per esempio, avremmo potuto trovare un predicato con tanti soggetti coordinati. Quest'ultima osservazione sembra riconoscere alle figure di stile una natura essenzialmente sostitutiva: la figura è figura perché prende il posto di un'espressione equivalente più semplice. L'idea che le figure abbiano un carattere sostitutivo è stata enfatizzata soprattutto dalle poetiche dello scarto. Un esempio ce lo dà Fontanier, grande epigono della tradizione retorica classica e neoclassica, quando dice che «Le figure del discorso sono i tratti, le forme e le

configurazioni [...] grazie ai quali il discorso, nell'espressione delle idee, dei pensieri e dei sentimenti si allontana più o meno da quella che sarebbe potuta essere l'espressione semplice e comune».

La stessa idea si ritrova nella nuova retorica di espressione francese, per esempio in Genette. Nella prefazione alla riedizione citata di Fontanier, egli scrive (p. 11) che «Il criterio della figura è la sostituzione di un'espressione (parola, gruppo di parole, frase, o gruppo di frasi) a un'altra, che lo studioso deve poter ristabilire entalmente per essere in diritto di parlare di figura».

Come mostra il nostro esempio, l'idea di una natura essenzialmente sostitutiva della figura è conforme ai fatti nel caso delle figure di costruzione. Tuttavia, a questa definizione si possono fare due generi di obiezioni, che appariranno via via più fondate mano a mano che procederemo nella nostra analisi.

In primo luogo, non ogni forma di lavoro stilistico porta a una struttura che sostituisce una struttura meno elaborata. In certi casi, l'utilizzazione intensa dei mezzi rappresenta il solo modo per costruire un messaggio con quelle caratteristiche. Esempi di questo fatto ci vengono dai due poli opposti della struttura linguistica: dai suoni e dal significato.

Nell'ambito del suono, non ha senso pensare a un'alternativa priva di figura fonica al verso di Dante *Conobbi il tremolar de la marina*. Le parole dell'italiano sono come sono. Dante non sostituisce nulla, si limita a valorizzare il suono di parole che comunque sono offerte dalla lingua così come sono.

Studiando le figure di contenuto, vedremo che non tutte le metafore possono essere qualificate come ridescrizioni di oggetti o di fatti concepibili indipendentemente: accanto a metafore che descrivono in modo figurato realtà pensabili indipendentemente, ci sono metafore che non sostituiscono nulla perché ciò che esprimono non è pensabile fuori dalla metafora. La metafora *il naufragio del sole* (Fenoglio) descrive in modo figurato un tramonto; la metafora *Dormono i vertici delle montagne* (Alcmane) descrive un concetto – il sonno della natura inanimata – che è pensabile solo con una metafora. La sostituzione è solo uno dei possibili esiti della creazione.

In secondo luogo, anche dove la valorizzazione dei mezzi approda a un risultato sostitutivo, come nel caso delle figure di costruzione, una definizione immediatamente sostitutiva della figura descrive le cose a rovescio, prendendo l'effetto per la causa. La creazione di figure non può essere descritta a partire da uno dei suoi possibili esiti collaterali.

Nell'espone le principali figure, utilizzeremo come criterio d'ordine l'identificazione della risorsa di volta in volta valorizzata. In particolare, distingueremo in primo luogo le figure che valorizzano le risorse del piano dell'espressione, cioè i suoni, il ritmo e la disposizione dei costituenti, dalle figure di contenuto, che valorizzano la costruzione dei significati complessi e il conflitto concettuale, e dalle figure fondate sulla dinamica della comunicazione, che danno forma alla distanza tra significati e messaggi.

**DOMANDE DI RIPASSO**

1. In quale ambito della lingua vengono utilizzate le figure retoriche?
2. Qual è la funzione principale delle figure retoriche?

# Le figure del piano dell'espressione

## CAPITOLO 40

In questo capitolo studieremo le principali figure che valorizzano le risorse dell'espressione linguistica: le risorse simboliche dei suoni e gli effetti derivanti dalla loro distribuzione secondo schemi più o meno ripetitivi e regolari, la disposizione dei costituenti secondo schemi riconoscibili e la valorizzazione del ritmo nel verso.

### 40.1 Figure di suono

Due famiglie di figure di suono: riconoscibili e non prevedibili

Le figure di suono si distribuiscono in due grandi famiglie. Da una parte ci sono le disposizioni regolari, identificate e codificate dalla tradizione letteraria, di suoni uguali o simili: l'allitterazione, l'omoteleuto, la consonanza, l'assonanza e la rima. Dall'altra, ci sono le ricorrenze insistenti di suoni uguali o simili che non si lasciano ridurre a schemi prevedibili. Nel verso seguente, per esempio, la distribuzione insistente di consonanti vibranti *r* non si limita all'allitterazione:

Trema un ricordo nel ricolmo secchio (Montale).

Nei testi, le ricorrenze insistenti di suoni, le disposizioni regolari e riconoscibili, e la stessa rima, soprattutto se la sua distribuzione non è prevedibile, si sommano e concorrono a formare complesse architetture di suoni. Ecco un esempio di Montale, ricco di rime, di allitterazioni, e di ricorrenze meno prevedibili:

Meglio se le gazzarre degli uccelli  
si spengono inghiottite dall'azzurro  
più chiaro si ascolta il susurro  
dei rami amici nell'aria che quasi non si muove

Come mostrano gli esempi, le figure di suono riconoscibili e le ricorrenze insistenti di suoni tendono a interagire congiuntamente con il

piano del contenuto, dando luogo a fenomeni complessi di interazione: il simbolismo fonico e la paronomasia.

#### 40.1.1 Figure di suono codificate

L'**allitterazione** (dal latino moderno *allitteratiōne(m)*, «somiglianza di lettere») è l'accostamento di parole che hanno in comune un suono o un gruppo di suoni, generalmente in posizione iniziale:

---

Allitterazione

---

Di **me medesmo meco mi** vergogno (Petrarca).  
E nella **notte nera** come il **nulla** (Pascoli).

Quando i gruppi di suono uguali si collocano alla fine di parole contigue si parla di **omoteleuto** (dal greco *homoiotéleuton*, «stessa fine»):

---

Omoteleuto e rima

---

lo sciab**ardare** delle lav**andare** (Pascoli)  
Tutto ciò ch'altrui **agrada** a me dis**grada** (Cino da Pistoia).

Un caso speciale di omoteleuto è la **rima**, cioè l'identità fonetica dell'ultima vocale accentata e del segmento che la segue in due o più versi:

O iubelo del **core**,  
che fai cantar d'**amore** (Jacopone da Todì).

L'**assonanza** è la ripetizione di una o più vocali finali dei versi:

---

Assonanza e  
consonanza

---

Laudato si', mi' Signore, per Sor'**Acqua**  
la quale è multo utile et humile et pretiosa et **casta** (S. Francesco d'Assisi).

La **consonanza** è la ripetizione dei suoni consonantici:

Il fiore che ripete  
dall'orlo del bur**rato** (Montale).

L'assonanza e la consonanza possono sommarsi con risultati suggestivi:

Laudato si', mi' Signore, per sora nostra matre **terra**  
la quale ne sustenta et go**verna**  
et produce diversi fructi con coloriti flori et **herba** (S. Francesco d'Assisi)

Nella poesia contemporanea, il ricorso alla rima non è regolamentato, per cui il suo valore finisce con l'avvicinarsi a quello dell'assonanza, della consonanza e delle figure libere:

E andando nel sole che abbaglia  
sentire con triste meraviglia  
com'è tutta la vita e il suo travaglio  
in questo seguire una muraglia  
che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia (Montale).

#### 40.1.2 Paronomasia, onomatopea e simbolismo fonico

La paronomasia e il simbolismo fonico valorizzano la relazione tra suoni e contenuto seguendo due orientamenti opposti: l'estraneità e l'affinità.

##### Paronomasia

La **paronomasia** (dal greco *paronomasia*, «nome simile») valorizza il potere distintivo dei suoni, concentrando su differenze di suono minime differenze di significato rilevanti, quasi a suggerire maliziosamente un loro annullamento:

traduttore, traditore  
amore amaro.

La paronomasia sfrutta per i suoi fini la stessa proprietà dei suoni linguistici su cui si basa la prova di commutazione elaborata dalla scuola di Praga per definire i fonemi: due parole dal significato diversissimo possono essere tenute distinte dalla sola opposizione tra due fonemi: i nomi *pane* e *cane*, ad esempio, sono distinti dalla sola opposizione *p/t*.

##### Simbolismo fonico: l'onomatopea

Il **simbolismo fonico** alimenta un'illusione profondamente radicata nel sentimento linguistico comune: l'illusione che i suoni portino direttamente nel discorso, grazie alle loro qualità interne, cose e emozioni. Chi voglia valorizzare il potenziale espressivo dei suoni nella direzione del fonosimbolismo, ha davanti due strade: una strada facile e una strada difficile.

La strada facile consiste nel fare un uso intensivo di **onomatopee**. La parola onomatopeica possiede caratteristiche di suono e di significato tali per cui i suoni sembrano riecheggiare il significato già nella parola isolata, e caricarsi di questo contenuto. Aggettivi come *funereo* o *luttuoso* sono indiscutibilmente lugubri già nel suono:

E uscir dal teschio, ove fuggia la Luna  
L'ùpupa, e svolazzar su per le croci  
Sparse per la funerea campagna,

E l'immonda accusar col luttuoso  
Singulto [...] (Foscolo)

Un uso particolare di onomatopea si ha quando si usano i fonemi della lingua per riprodurre direttamente i suoni della natura, per esempio i versi degli animali:

Già t'odo cantare  
cu... cu (Pascoli)

Nei campi  
c'è un breve gre gre di ranelle (Pascoli).

Lo sfruttamento intensivo delle parole onomatopeiche ci incoraggia ad attribuire alle singole parole e ai suoni che ne formano il significante un potere simbolico immediato. Tuttavia, se osserviamo meglio i testi, la realtà appare più complessa e interessante.

Nei versi di Foscolo citati, l'atmosfera lugubre si diffonde al di là delle parole chiaramente onomatopeiche fino a investire parole in quanto tali assolutamente neutre, come *luna* e *upupa*, che così diventa l'«ilare uccello calunniato dai poeti» come osserva Montale. In effetti, le forme più interessanti di simbolismo fonico si fondano non tanto sull'insistenza di parole onomatopeiche, quanto sulla costruzione di complesse architetture foniche pronte a riverberare nel testo nuclei fonosimbolici forti, come nell'esempio seguente:

conobbi il tremolar de la marina (Dante).

Una parola come *tremolare* sembra rendere nel suono stesso il concetto di tremolio. Ma il potere di evocazione del verso si fonda sulla costruzione di un'architettura fonica capace di diffondere il tema del tremolio al di là della parola che lo designa e di connetterlo con altri elementi del paesaggio descritto, in primo luogo con la *marina*.

Con questo siamo alla seconda strada che il poeta ha davanti a sé. Attorno a una parola che evoca immediatamente un'associazione tra suono e senso, il poeta costruisce una costellazione di suoni tale da riverberare un tema concettuale o percettivo, sull'onda di un tema sonoro, entro un segmento più ampio di testo:

... e il disviava  
col notturno rumor l'acqua remota  
che sotto a' pioppi delle rive d'Arno  
furtiva e argentea gli volava al guardo (Foscolo).

---

Simbolismo fonico:  
architetture di  
suoni

---

La morale che si ricava dal simbolismo fonico non è che i significanti delle parole rispecchiano immediatamente i loro contenuti: i suoni della lingua restano arbitrari. Tuttavia, il poeta li distribuisce abilmente in modo tale da creare l'illusione che i suoni, oltre a distinguere i significati, siano in grado di veicolare immediatamente dei messaggi. Questa «corrispondenza d'amorosi sensi» tra suoni e contenuti non è il punto di partenza della poesia, ma uno dei suoi punti di arrivo. Ciò che le lingue non possono fare con le parole isolate – dipingere gli oggetti con i suoni – il poeta lo può fare combinando sapientemente le parole nel verso.

#### 40.1.3 *Figure di ritmo e accento: il verso*

Nello studio dei suoni della lingua distinguiamo i suoni discreti – i fonemi, che funzionano come atomi dei significanti linguistici – dai fenomeni fonici diffusi, che si estendono su un intero enunciato, detti anche fenomeni prosodici, o soprasegmentali. In particolare, ogni enunciato possiede un ritmo, che gli viene da due componenti essenziali: le pause e gli accenti.

I fattori del ritmo:  
pause e accenti

Le **pause** intervengono a spezzare il flusso del discorso. Oltre a un'ovvia funzione fisiologica – permettere la respirazione – le pause hanno una funzione linguistica: articolare il discorso in unità comunicative distinte – è il caso delle pause forti (//) – o segnalare l'articolazione prospettica interna delle singole unità comunicative – pause deboli (/). Nell'esempio seguente, le pause forti segnalano l'articolazione del discorso in unità comunicative autonome. La pausa debole, invece, separa il tema della seconda unità comunicativa dal rema che culmina nel fuoco:

// Quando hai aperto **la porta** // il gatto / è scappato **di nuovo** //

Gli **accenti** impongono all'enunciato una struttura fonica che alterna posizioni deboli a posizioni via via più forti. Il ritmo dell'enunciato è una configurazione globale, che non si riduce alla somma degli accenti di parola. In primo luogo, l'enunciato tende a mantenere un'alternanza equilibrata tra sillabe deboli e sillabe forti per dare un ritmo armonico all'intero enunciato. Il raggiungimento di questo obiettivo può portare alla soppressione di certi accenti di parola (in neretto le sillabe accentate):

Sembrerò solo **stanco**.  
Rimarrò **solo** ad aspettarti.

Inoltre, la distribuzione degli accenti e la loro forza relativa sono

influenzate dalla struttura tematica dell'enunciato. L'accento che colpisce una parola in posizione focale, in particolare, sarà molto più energetico dell'accento che colpisce una parola in posizione tematica:

Il **gatto** è scappato un'altra **volta**.

Paragoniamo ora il nostro esempio a una coppia di versi:

// Quando hai aperto la porta // Il gatto / è scappato di nuovo //  
 // Nel mezzo del cammin di nostra vita // mi ritrovai per una selva oscura //

È facile rendersi conto di come i fattori del ritmo siano gli stessi nei due casi. Il verso, in altre parole, non è altro che un'unità comunicativa. Come un'unità comunicativa, il verso è delimitato da due pause forti e contiene al suo interno una sequenza regolata di sillabe forti (accentate) e deboli (atone) che culmina in un fuoco: l'ultima sillaba accentata che, nel caso, ospita la rima. Se è abbastanza lungo, conterrà anche una o più pause deboli (le cesure).

Come qualsiasi altra unità comunicativa, il verso tenderà a valorizzare come fuoco la posizione finale:

---

Il verso come unità comunicativa artificiale

---

Giorgio ha comprato il **giornale**.  
 Nel mezzo del cammin di nostra **vita**.

Se le unità comunicative del discorso spontaneo possono essere definite naturali, il verso è un'unità comunicativa artificiale. Naturalmente, le unità comunicative artificiali (i versi) non sostituiscono il ritmo naturale del discorso che veicolano, ma vi si sovrappongono, assecondandolo o spezzandolo. Osserviamo due esempi di Cavalcanti. Nel primo, ciascun verso coincide con un'unità comunicativa naturale del discorso. Nel secondo, l'articolazione in unità comunicative artificiali – in versi – spezza il flusso delle unità comunicative naturali. Il confine di verso, in particolare, spezza l'unità comunicativa tra il verbo e l'oggetto:

1. Poi che di doglia cor conven ch'i' porti  
 e senta di piacere ardente foco  
 e di virtù mi traggi' a sì vil loco,  
 dirò com'ho perduto ogni valore [...]
2. Era in penser d'amor quand'i' trovai  
 due forosette nove [...]

Lo scavalcamento  
della pausa ritmica  
nel verso:  
*enjambement*

È il noto fenomeno dell'*enjambement*, termine francese che vuol dire propriamente «scavalcamento». Come tutti i conflitti, quello svelato dall'*enjambement* tradisce la presenza di due ordini di legalità: l'organizzazione artificiale della prospettiva del messaggio promossa dal verso si sovrappone a un'organizzazione naturale che riproduce le gerarchie comunicative. Come l'*enjambement* spezza un'unità comunicativa in due versi distinti (--), un unico verso può riunire spezzoni di unità comunicative distinte scavalcando una pausa forte (//). In questi versi di Campana, le due forme di conflitto tra eloquio naturale e verso si cumulano, creando un effetto di sfasatura continuo e irrisolto. Se pensiamo che il verso, anche quando è scritto, allude comunque all'esecuzione orale – come ricorda Petrarca quando scrive *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono...* – il conflitto ritmico si manifesta in tutta la sua evidenza:

Non so se tra roccie il tuo pallido –  
viso m'apparve, // o sorriso –  
di lontananze ignote –  
fosti, // la china eburnea –  
fronte fulgente // o giovine –  
suora de la Gioconda.

Con questo, abbiamo isolato l'essenza del verso come unità comunicativa artificiale, formata da una sequenza di accenti e pause orientata verso un punto focale. È solo a questo punto che entra in gioco e acquista il suo valore l'aspetto più appariscente del verso tradizionale non solo italiano, e cioè il numero regolare di sillabe, o **isometria** (dal greco *isometría*, «uguaglianza di misura»).

Il numero regolare  
delle sillabe nei  
versi: isometria

Anche se ha un'importanza enorme nella tradizione occidentale e più in particolare italiana, l'isometria non è il fondamento del verso, ma una semplice opzione. Se guardiamo alla realtà del verso, è evidente che la tradizione metrica ha applicato in modo ferreo il criterio dell'identità tra verso e verso al numero di sillabe nel momento stesso in cui ha lasciato molto più libera la distribuzione degli accenti. Eppure, la distribuzione degli accenti è molto più rilevante, nell'economia di un verso, del numero delle sillabe.

Tra i versi italiani, il decasillabo è un buon esempio di distribuzione rigida degli accenti, che cadono sulla terza, sesta e nona sillaba:

Là pendenti dal labbro materno  
Vedi i figli, che imparano intenti

A distinguer con nomi di scherno  
Quei che andranno ad uccidere un dī. (Manzoni)

Il verso più utilizzato nella poesia italiana, l'endecasillabo, lascia invece la massima libertà nella disposizione degli accenti, e questo fin dalle origini. I poeti hanno valorizzato questa libertà per dare allo strumento musicale una tastiera in più: se il decasillabo si appiattisce su un ritmo seriale, l'endecasillabo si piega a tutti i ritmi immaginabili, dai più distesi (esempio 1) ai più martellanti (2):

1. Quali colombe dal disio chiamate (Dante)
2. E caddi come corpo morto cade (Dante).

Gli endecasillabi con ritmo disteso hanno generalmente una sola cesura centrale (esempio 3), mentre quelli dal ritmo martellante si dipanano con fatica, spezzati da tre (esempio 4) o addirittura quattro cesure (esempio 5):

3. Passer mai solitario / in alcun tetto (Petrarca )
4. Vestito / di novo / d'un drappo / nero (Dante)
5. Di qua / di là, / di giù, / di su / li mena (Dante).

Se la libertà nella distribuzione degli accenti è un'acquisizione antica, l'affrancamento dall'isometria sillabica è un dato recente, che si è affermato nel Novecento. La nostra definizione del verso come unità comunicativa artificiale non ha difficoltà a giustificare questa evoluzione, e a fare posto al verso libero. I poeti del Novecento che hanno adottato il verso libero hanno esteso al numero di sillabe la stessa libertà che i poeti antichi avevano adottato nella scansione degli accenti:

Perché quelle piante turbate m'inteneriscono?  
Forse perché ridicono che il verde si rinnova  
a ogni primavera, ma non rifiorisce la gioia? (Sereni)

Come nel caso della distribuzione libera degli accenti, il verso libero cerca nel suo ritmo interno, piuttosto che in una misura rigida imposta dall'esterno, un equilibrio sempre sospeso tra le parti. Sarebbe quindi un errore pensare al verso libero come a un puro e semplice appiattimento sul ritmo naturale. In realtà, anche il verso libero mira a un respiro proprio, capace di accordarsi oppure di entrare in conflitto con il ritmo dell'elocuzione. Anche il verso libero, in effetti, conosce l'*enjambement*:

Padre, se anche tu non fossi  
mio padre (Sbarbaro)

#### 40.1.4 *Suoni e ritmi in libertà: filastrocche e cantilene*

La filastrocca e la cantilena sono componimenti nei quali il gioco con i suoni e con i ritmi si sviluppa senza prestare troppa attenzione ai significati. Talvolta, i significati sembrano affastellarsi a caso, trascinati dall'onda di suoni e ritmi in libertà:

A Pisa c'è una torre  
pendente.  
Sul posto c'è sempre  
un sacco di gente  
ad aspettare  
che venga giù:  
«Allora caschi?»  
«Ma casca un po' tu!» (Rodari)

#### 40.1.5 *Figure di costruzione*

Le figure di costruzione trovano posto nel margine di libertà nella disposizione dei costituenti che si apre al di là delle funzioni codificate. Rendendo meno prevedibile la struttura delle frasi, le figure di costruzione rendono meno scontata l'identificazione del contenuto. Messo di fronte alle figure di costruzione, il destinatario del messaggio non assomiglia a un viaggiatore passivo che sorvola annoiato un paesaggio monotono, ma a un viaggiatore che entra in contatto diretto con un paesaggio movimentato e ricco di sorprese.

La **ripetizione** ripropone un'espressione identica nella stessa posizione in frasi o versi successivi. La ripetizione in posizione iniziale è detta anche **anafora**. Nella lauda del lamento di Maria di Jacopone da Todi, la disperazione della Madonna è scandita dell'invocazione figlio:

**Figlio**, l'alma t'è 'scita  
**figlio** de la smarrita  
**figlio** de la sparita  
**figlio** attossecato.  
**Figlio** bianco e vermiglio  
**figlio** senza simiglio  
**figlio**, a chi m'apiglio  
**figlio**, pur m'hai lassato!  
**Figlio** bianco e biondo,  
**figlio** volto iocondo,

---

Ripetizione di  
parole o  
espressioni:  
anafora e  
anadiplosi

---

**figlio**, perché t'ha 'l mondo  
**figlio**, così sprezzato?

Negli ultimi due versi, l'invocazione ripetuta spezza l'unità della costruzione: *perché t'ha 'l mondo [...] così sprezzato?*

Un caso particolare di ripetizione è l'**anadiplosi**. In poesia, l'anadiplosi ripete all'inizio di un verso l'ultima espressione del verso precedente:

e prende amore in gentilezza loco  
 così propriamente  
 come calore in clarità di foco.  
 Foco d'amore in gentil cor s'aprende  
 come vertute in pietra preziosa. (Guinizelli)

In prosa, il caso più tipico di anadiplosi è la ripetizione del nome testa dell'antecedente di una proposizione relativa. Anche se forse dettata da motivi di chiarezza, questa forma di anadiplosi è tutt'altro che elegante. La ripetizione è un'arma stilistica a doppio taglio:

Per la giornata di domani è programmata una **riunione** dei leader della maggioranza, **riunione** che dovrebbe sbloccare l'iter parlamentare della legge.

Quando, invece di singole parole ed espressioni, si ripete in tutto o in parte lo schema sintattico di una frase, possiamo parlare di **parallelismo**:

Ell'è grande, gentil, leggiadra e bella,  
 io per contraro picciol, basso e nero. (Sennuccio del Bene)

Ripetizione e parallelismo si sommano facilmente. Un caso tipico è il componimento popolare, soprattutto se destinato al canto:

Non mi mandar messaggi, ché son falsi;  
 non mi mandar messaggi, ché son rei.  
 Messaggi sieno gli occhi, quando gli alzi,  
 messaggi sieno gli occhi tuoi a' miei (Anonimo napoletano)

Il **chiasmo** (dal greco *khiasmós*, «segno a forma di x») riprende una sequenza di costituenti nell'ordine inverso, come se fosse riflessa in uno specchio:

se in vista è vivo, vivo è senza core. (Boiardo)

---

Ripetizione di  
 schemi sintattici:  
 parallelismo

---



---

Altre figure di  
 costruzione:  
 chiasmo e  
 inversione

---

Non ci stupiremmo  
non è vero, mia anima, se il cuore  
si fermasse, sospeso se ci fosse  
il fiato. (Sbarbaro)

L'**inversione** si ottiene capovolgendo l'ordine non marcato delle parole e delle espressioni: *Del mare sulla riva solatia* (Saba). Quando all'inversione si somma la frattura di una costruzione sintattica si ha l'iperbato:

La splendida la delirante pioggia s'è quietata,  
con le rade ci bacia ultime stille.  
Ritornati all'aperto  
amore m'è accanto e amicizia. (Sereni)

Lungo di donna un canto si strasfonde (Rebora)

#### 40.1.6 *Figure dell'espressione: la densità del messaggio*

Le figure del piano dell'espressione producono sul messaggio effetti supplementari, che si aggiungono ai significati codificati rendendo più denso il contenuto di un'espressione nel suo complesso. Dal momento che non sono codificati, tuttavia, questi effetti possono solo essere isolati volta per volta nei singoli testi. Quando parliamo di contenuto, intendiamo il messaggio in senso lato, che include, al di là delle relazioni concettuali, complesse impressioni sensoriali – per esempio visive – collegate alle immagini descritte. Ovidio si serve di un chiasmo per descrivere il tramonto:

Pacta placent; et **lux** tarde discedere visa  
**praecipitatur aquis, et aquis nox exit ab iisdem**  
«L'idea piacque ad entrambi; e **la luce** [...]»  
**Precipitò nell'acqua e dall'acqua sorse la notte»**

Sul piano concettuale, il chiasmo sottolinea la coincidenza della fine del giorno con l'inizio della notte, mentre sul piano percettivo evoca l'effetto del riverbero luminoso sullo specchio d'acqua.

Coleridge somma chiasmo, parallelismo e inversione per descrivere il ciclo del sole dall'alba al tramonto:

The Sun came up upon the left,  
out of the sea came he!  
and he shone bright, and on the right  
went down into the sea.

«Il sole sorse a manca  
Fuori dal mare sorse  
E brillò in festa, e sulla destra  
Precipitò nel mare»

Le figure di costruzione si intrecciano con le figure di suono e insieme influenzano il messaggio. Nel descrivere una scena di accerchiamento nel *Partigiano Johnny*, Fenoglio scrive:

La campagna innevata spaziava tra loro moventi e gli attestati tedeschi vasta, **immobilmente ondosa, odiosamente imparziale**

Il segmento evidenziato somma un parallelismo sintattico e un chiasmo fonico, oltre a suggerire, sul piano del contenuto, un gioco paronomastico (*ondosa-odiosa*) e un'antitesi simile a un ossimoro (*immobilmente ondosa*). Il messaggio che ne risulta è di forte suggestione: l'analogia fonica tra *ondosa* e *odiosa*, esaltata dal chiasmo, enfatizza la reciproca estraneità della dimensione estetica e etica della natura – bella e indifferente alle sofferenze umane – e spinge a istituire una relazione anche tra i due termini estremi del chiasmo, l'immobilità e l'imparzialità, che è odiosa perché non distingue i carnefici e le vittime.

**DOMANDE DI RIPASSO**

1. Quali sono i due tipi principali di figure di suono? Su quale livello della lingua agiscono? Quali sono i loro effetti sul messaggio?
2. Che cosa si intende per *ritmo*? Quali sono i suoi fattori? Quali sono le principali figure di ritmo?
3. Che cosa si intende per *figure di costruzione*? Quali sono le principali?

# Figure di contenuto: contenuti complessi conflittuali

## CAPITOLO 41

In questo capitolo studieremo le principali figure di contenuto, o tropi, basate sul conflitto tra concetti che può dar luogo a una contraddizione (ossimoro) o a una vera e propria incoerenza concettuale (metonimia, sineddoche, metafora, similitudine). Si tratta di figure che valorizzano la capacità delle parole di entrare in relazione sul piano grammaticale, per formare una struttura di frase, indipendentemente dalla coerenza dei contenuti coinvolti.

### 41.1 Il conflitto tra concetti

Alla base delle figure di contenuto, chiamate anche tropi (dal greco *trópos*, «direzione»), c'è la costruzione, nell'enunciato, di un conflitto tra concetti. Le seguenti espressioni sono coerenti:

Il naufragio del peschereccio.  
Il tramonto del sole.

---

Il conflitto  
(violazione della  
coerenza tra  
concetti) alla base  
dei tropi

---

Nelle espressioni coerenti, i significati delle parole si armonizzano l'un l'altro; il lettore riconosce il mondo esattamente come l'ha sempre immaginato.

Se utilizziamo le parole al di fuori della loro area concettuale, viceversa, i concetti entrano in conflitto. Il concetto di naufragio, per esempio, entra in conflitto con il concetto di sole nell'espressione seguente:

Il naufragio del sole. (Fenoglio)

Il conflitto ci prospetta scenari concettuali inediti: per esempio il tramonto come naufragio, il sole come imbarcazione, il cielo come mare. In questo modo, ci spinge a ripensare l'immagine familiare delle cose.

La scelta di definire le figure di contenuto a partire dal dato linguistico – cioè dalla presenza di un conflitto concettuale nella struttura dell'enunciato – è coerente con la nostra ipotesi di partenza. Anche le

figure di contenuto sono il risultato di una valorizzazione delle strutture: nel caso particolare, le figure di contenuto valorizzano la capacità delle strutture sintattiche di costruire relazioni grammaticali tra le parole di una frase indipendentemente dai loro contenuti concettuali, e in particolare dal loro accordo o disaccordo. Nell'esempio 1, per esempio, la relazione grammaticale tra il soggetto e il predicato si limita a dar voce a una relazione concettuale coerente: non c'è figura. Nell'esempio 2, la relazione grammaticale costringe i due concetti – la luna e il sogno – in una relazione conflittuale: c'è figura.

1. Giovanni sogna.
2. La luna sogna. (Baudelaire)

Nell'espressione coerente, la relazione grammaticale non è valorizzata: il significato dell'espressione si limita a riproporre una relazione nota tra i concetti. Nell'espressione conflittuale, la relazione grammaticale è valorizzata: al significato dell'espressione non corrisponde nessuna relazione concettuale nota.

L'ostacolo maggiore a uno studio linguistico delle figure di contenuto, e in primo luogo delle metafore, viene da un atteggiamento negativo, condiviso da linguisti, filosofi del linguaggio e studiosi di teoria letteraria, verso le espressioni dal contenuto conflittuale, come *La luna sogna*. Il filosofo del linguaggio Carnap (1932) considera le frasi incoerenti frasi apparenti, ingannevoli combinazioni di parole prive di significato. Il linguista Chomsky le considera prima devianti (1957) e poi grammaticalmente scorrette (1965), frasi a metà (Katz, 1964) che posseggono un grado basso di grammaticalità (Chomsky, 1964). Il pregiudizio epistemologico è accompagnato da una censura pragmatica: se finiamo per accettare le espressioni incoerenti, non è perché hanno un significato, ma perché le interpretiamo con procedure speciali, diverse da quelle con le quali interpretiamo le frasi coerenti: «L'espressione indiretta e figurata è in qualche modo parassitaria rispetto alle situazioni canoniche, nelle quali il linguaggio è usato in modo diretto e convenzionale (anche se magari non proprio esplicito) e lo scopo della comunicazione si riduce allo scambio cooperativo di informazioni», scrivono ad esempio Chierchia e McConnel-Ginet (1990).

Se molti linguisti e filosofi collocano i conflitti concettuali al di sotto dell'espressione, gli studiosi di letteratura tendono a collocarli al di sopra. Nella neoretorica francese, per esempio, i tropi rappresentano una deviazione (*écart*), qualche volta dagli usi standard della lingua come in Cohen (1966), qualche volta addirittura dalle strutture della lingua. Gli autori del Groupe  $\mu$  (1970/1982: 41), per esempio, sostengono che «noi percepiamo uno scarto ogni volta che si altera il grado zero», che coincide con «tutto ciò che appartiene al codice linguistico, dai suoni alla grammatica al significato delle parole».

Per ragioni opposte, queste concezioni finiscono con l'escludere le espressioni conflittuali, e quindi le figure di contenuto, dalla descrizione linguistica. Per poter descrivere i tropi, occorre considerare i conflitti tra concetti non come espressioni devianti, ma come espressioni che

presentano le stesse proprietà di tutte le altre, con un po' di struttura in più. Le procedure che portano alla loro interpretazione nel discorso, d'altra parte, non si discostano dalle strategie all'opera nella comunicazione, ma si limitano a aggiungere una componente specifica.

A partire dalla tipologia del conflitto, dalla sua struttura interna e dalle strategie che mettiamo in opera per uscire dal conflitto, possiamo distinguere le figure di contenuto più significative. In base al tipo di conflitto possiamo distinguere l'ossimoro, che è una figura della contraddizione, dalle figure che interpretano un'incoerenza, o estraneità tra concetti. In base alla struttura grammaticale e alle strategie di interpretazione testuale dell'incoerenza distingueremo tra loro la sineddoche, la metonimia e la metafora

## 41.2 La contraddizione: l'ossimoro

Si ha **contraddizione** quando a un solo soggetto si applica un predicato e il suo opposto:

1. Anna è triste e non è triste
2. Anna è allegra e triste.

---

La contraddizione  
come base logico-  
semantica  
dell'ossimoro

---

La contraddizione scaturisce dal fatto che vengono congiunti due termini che, in quanto opposti, dovrebbero escludersi. Congiungere due opposti significa rifiutarsi di scegliere l'uno (*Anna è allegra*) o l'altro (*Anna è triste*). Un'opposizione è una correlazione di tipo paradigmatico. Tutti i valori che si fanno concorrenza al momento di essere specificati nel discorso, nell'asse sintagmatico, formano un paradigma.

Alla base della contraddizione possiamo identificare due tipi di paradigmi. La sintassi ci permette di costruire paradigmi opponendo un termine alla sua negazione: a *triste*, per esempio, possiamo opporre *non triste*. La struttura del lessico è formata da paradigmi, che contengono ciascuno almeno due valori opposti. I casi più interessanti si trovano tra i termini relazionali, e in particolare tra gli aggettivi. *Allegra* e *triste*, per esempio, sono valori opposti. Congiungere un termine e la sua negazione (esempio 1) o un termine e il suo opposto (esempio 2) porta in ogni caso a contraddizione.

Tra i paradigmi costruiti negando un termine (il tipo *vivo* vs *non vivo*) e i paradigmi lessicali (il tipo *vivo* vs *morto*) ci sono due differenze importanti. La correlazione tra un concetto e la sua negazione è per definizione esclusiva: il paradigma non ammette altri valori. Tutto ciò che non è vita non può che essere non vita, e viceversa: *tertium non datur*. Al tempo stesso, il concetto negativo non è omogeneo: ciò che è vivo ha la vita, ciò che non è vivo può essere o un vivente privato di vita o un essere inanimato, nel quale la vita è assente. La correlazione tra due termini opposti può essere sia esclusiva – come *vivo* vs *morto* – sia graduata, come *caldo* vs *freddo*, o

*bello vs brutto* ► 6.4.2). In compenso, i due opposti appartengono a un'area concettuale omogenea, e si applicano agli stessi esseri: la vita e la morte possono essere predicate coerentemente solo di esseri animati.

Le due forme dell'ossimoro: coordinativa e subordinativa

La contraddizione fornisce la base logico-semanticamente all'**ossimoro**. L'ossimoro (dal greco *oksýmōron*, «acutamente pazzo», esempio di contraddizione) ammette due forme principali: una forma coordinativa e una forma subordinativa.

La forma coordinativa attribuisce a una sola e medesima entità due concetti opposti:

Odio e amo. (Catullo)

La forma subordinativa distribuisce i due concetti opposti tra due espressioni di rango diverso:

Questo oscuro chiarore che cade dalla stelle (Corneille).

Tra le forme subordinative, l'ossimoro manifesta una certa preferenza per la relazione di modificazione: un aggettivo che modifica un nome (esempio 1), o un avverbio che modifica un verbo (esempio 2):

1. Un giovane vegliardo. (Balzac)
2. I legislatori comunitari si affrettano lentamente a armonizzare le loro legislazioni.

Delle due, la forma coordinativa è la più trasparente, in quanto esprime immediatamente la struttura logica della contraddizione: un conflitto tra due predicati opposti (per esempio *odiare* e *amare*) entrambi compatibili con il soggetto.

L'interpretazione dell'ossimoro conosce due tipi di strategie: un tipo fondato sulla dissociazione dei soggetti responsabili dell'enunciazione, e un tipo fondato su una ristrutturazione dei concetti opposti.

La strategia legata all'enunciazione si fonda su una proprietà conosciuta degli enunciati nel discorso: il parlante può dissociarsi da una parte del contenuto enunciato, scaricando la responsabilità della sua enunciazione su un altro soggetto (Mortara Garavelli, 1985). Quando Antigone decide di seppellire il corpo del fratello infrangendo il divieto del tiranno, dice alla sorella:

Avrò compiuto un delitto santo.

Quello che per la legge del tiranno è un delitto, è un dovere santo per la

L'interpretazione dell'ossimoro: dissociazione degli enunciatori o ristrutturazione dei concetti

legge morale interiore. Il conflitto si sposta dal contenuto dell'espressione ai soggetti e alle loro visioni del mondo.

La strategia di ristrutturazione dei concetti si basa su un principio semplice: l'ossimoro fornisce un'espressione formalmente contraddittoria a uno stato di cose assolutamente coerente sul piano concettuale. Quando Catullo scrive che *odia e ama* Lesbia, ad esempio, si serve di un'espressione teatralmente contraddittoria per dar voce a una situazione familiare. L'amore e l'odio sono entrambi compatibili con il soggetto umano, come la gioia e il dolore. L'amore può mutarsi in odio e l'odio in amore, come la gioia in dolore e il dolore in gioia. Infine, chi può dire di provare sentimenti senza ombre, di essere in preda a una gioia assoluta o a un dolore assoluto? La realtà è complessa, conflittuale e mutevole. Come osserva Kant (1763), nell'espressione gli opposti si bloccano nella contraddizione, ma nella realtà finita dell'essere umano coesistono come ingredienti della complessità, del conflitto e del cambiamento. È così che interpretiamo alcuni noti ossimori della letteratura, da Catullo a Petrarca (esempio 3) e alla Zerlina di Da Ponte (esempio 4):

- 3. Ardo et son di ghiaccio
- 4. Vorrei e non vorrei.

E sempre Petrarca è maestro nell'avvolgere in un groviglio di ossimori un groviglio di vissuti complessi, conflittuali e mutevoli:

veggio, penso, ardo, piango; et chi mi sface  
 sempre m'è inanzi per mia *dolce pena*:  
*guerra* è 'l mio stato, d'ira e di duol piena,  
 et sol di lei pensando ò qualche *pace*.  
 Così sol d'una chiara fonte viva  
*move 'l dolce et l'amaro* ond'io mi pasco;  
 una man sola *mi risana et punge*;

e perché 'l mio martir non giunga a riva,  
 mille volte 'l dí moro et mille nasco  
 tanto da la salute mia son lunge.

Se questo è vero, però, dobbiamo ammettere che una situazione complessa può essere ugualmente espressa da un enunciato coerente. Spesso in letteratura troviamo l'ossimoro e la descrizione analitica di una realtà complessa e conflittuale accostati. In questo esempio di Tolstoj, il sentimento di Anna è prima descritto e poi condensato nell'ossimoro:

Lui aveva detto proprio quello che il suo cuore voleva sentire e che la sua ragione temeva [...] era spaventata e felice.

Emily Brontë capovolge l'ordine, e scioglie l'ossimoro nella descrizione:

Desideravo e temevo di incontrarlo. Sentivo che la notizia spaventosa doveva essere data, e desideravo che tutto finisse, ma come fare, questo non lo sapevo.

### 41.3 L'incoerenza: sineddoche, metonimia, metafora

La contraddizione è un conflitto formale che però coesiste con una perfetta coerenza sul piano concettuale: a un essere umano, ad esempio, vengono attribuiti due sentimenti opposti ma entrambi coerenti con la sua natura – l'amore e l'odio. L'incoerenza dalla quale nascono la metafora, la metonimia e la sineddoche, viceversa, è un conflitto sostanziale, che nasce dall'incompatibilità dei concetti stessi: a un essere inanimato come la luna, per esempio, viene attribuita un'esperienza umana come il sogno. La differenza è evidente: un uomo che ama e odia si trova in una situazione complicata ma è ancora un uomo. La luna che sogna non è più la luna che conoscevamo, l'astro inanimato, e diventa una di noi.

Nel momento in cui mette in discussione l'identità acquisita degli oggetti, l'incoerenza è in grado di diventare uno strumento di creazione concettuale. Questa creatività è comune alla poesia e alla ricerca scientifica. Se vediamo la luce come una sostanza liquida, possiamo costruire una suggestiva immagine poetica:

Il sole versava fiotti e fiotti di luce sul Monte Bianco. (Horace Bénédict de Saussure)

come formulare la teoria ondulatoria della luce In entrambi i casi, la luce è fatta di onde.

In quanto conflitto radicato nella sostanza dei concetti, l'incoerenza rinvia alla nostra ontologia naturale condivisa, che classifica gli esseri in categorie distinte, dotate di proprietà distinte e compatibili con processi diversi. L'ontologia naturale, come sappiamo, non è una forma di conoscenza ma il fondamento del nostro atteggiamento pratico coerente verso il mondo. Gli esseri inanimati sono gli esseri ai quali non rivolgiamo la parola, che colpiamo senza pensare di far loro del male, come quando spacchiamo la legna o prendiamo a calci un sasso. Gli esseri umani sono gli esseri ai quali rivolgiamo la parola, che rite-

---

L'incoerenza come incompatibilità tra concetti

---

niamo responsabili delle loro azioni, per i quali proviamo sentimenti come l'odio o la simpatia. Per gli esseri viventi non umani proviamo comunque il rispetto che si deve a esseri che possono soffrire come noi, anche se non parlano. Aristotele (*Categorie*, 14a) espone con parole semplici e giuste il senso profondo di quella autentica costituzione concettuale della nostra forma di vita che è l'ontologia naturale: «La malattia e la salute si presentano nel corpo dell'animale, la bianchezza e la nerezza semplicemente nel corpo, mentre la giustizia e l'ingiustizia sorgono nell'anima dell'uomo». Le ragioni per cui l'espressione *La luna sogna* ci sembra incoerente sono le stesse per le quali non rivolgiamo la parola alla luna, e se lo facciamo, come il pastore di Leopardi, non aspettiamo una risposta. Il silenzio della luna non si confonde con il silenzio di un interlocutore:

Che fai tu, luna, in ciel? Dimmi, che fai,  
silenziosa luna?

#### 41.3.1 *Sineddoche, metonimia e metafora: il criterio grammaticale*

Nella visione tradizionale, la sineddoche, la metonimia e la metafora sono considerate come figure intercambiabili, che hanno lo stesso raggio d'azione, e si distinguono sulla base della strategia che permette di superare il conflitto. La **sineddoche** (dal greco *sýnekdochḗ*, «che prende insieme») esce dal conflitto risalendo dalla parte incoerente al tutto coerente: l'espressione seguente è conflittuale; ma se dal naso risaliamo alla persona, ritroviamo la coerenza.

«Va bene», rispose il naso sonnacchioso. (Fogazzaro)

La **metonimia** (dal greco gr. *metōnymía*, «scambio di nome») ne esce individuando una relazione di contiguità tra il termine incoerente e un termine coerente: parlare di un uomo che *stringe in pugno la vendetta* è incoerente; ma se scopriamo che l'uomo tiene in mano l'arma usata come strumento di vendetta, il conflitto sparisce.

La **metafora** (dal greco *metaphorá*, «trasferimento»), infine, risale a un concetto coerente attraverso una relazione di analogia, di somiglianza: l'espressione seguente è incoerente, ma le lacrime somigliano alle gocce, che sono coerenti:

Lagrima di pioggia. (Pascoli)

Il punto di vista tradizionale non è sbagliato in sé, anche se nel caso della metafora si ferma certamente alla superficie del fenomeno. Il fat-

to è che prima di differenziarsi sulla base delle strategie di interpretazione, cioè per come il conflitto viene smontato, le tre figure si distinguono per come si inseriscono nell'enunciato conflittuale.

In un'espressione conflittuale possiamo identificare un ambiente concettuale coerente, o cornice, e un concetto estraneo, o fuoco (Black, 1954). In una frase come la seguente, l'amore rappresenta la cornice, ciò di cui si parla, mentre il concetto di erba spontanea, incoerente rispetto a ciò di cui si parla, rappresenta il fuoco:

L'amore è un'erba spontanea. (Nievo)

Ora, una prima differenza tra sineddoche e metonimia da una parte, e metafora dall'altra, può essere colta sul piano grammaticale e funzionale, osservando quali espressioni, e con quali funzioni, sono in grado di occupare, per ciascuna figura, la posizione di fuoco.

Il fuoco di una metonimia o di una sineddoche è un'espressione nominale, cioè un'espressione costruita intorno a un nome. Nell'enunciato 1, il fuoco (*rosee bocche*) è una sineddoche con cui si designano dei bambini; nell'enunciato 2, *la dolce speranza* è una metonimia per la persona amata che dava speranza:

1. Vaga lo stuolo delle rosee bocche.
2. M'hai levata la dolce speranza. (Giacomino Pugliese)

I rapporti mobilitati dalla metonimia e dalla sineddoche – la relazione tra la parte e il tutto, la contiguità – interessano in effetti gli oggetti e le masse di sostanza, cioè i tipi di entità designati dai nomi.

Il nome è un concetto essenzialmente classificatorio, cioè funzionale in primo luogo alla classificazione degli oggetti in classi coerenti ▶ 6.2. Questo significa che la sineddoche e la metonimia introducono un fattore di conflitto nella classificazione degli esseri: chiamare *speranza* una donna significa vedere la donna non per quello che è, ma attraverso un concetto estraneo, con il quale tuttavia entra in una relazione coerente.

Il fuoco di una metafora può essere un nome, ma anche un aggettivo, un avverbio e, soprattutto, un verbo. Questo perché la metafora introduce un fattore di conflitto non solo nella classificazione degli esseri, ma anche nelle reti di relazioni in cui sono coinvolti, e in particolare nei processi.

Un concetto relazionale ▶ 6.2 come il verbo ha due funzioni: da un lato classifica processi, dall'altro mette in relazione uno o più argomenti nel processo. L'uso metaforico di un concetto relazionale può privilegiare l'una o l'altra di queste dimensioni. In particolare, un verbo è in grado di classificare un processo in modo conflittuale, ma anche di inserire in un processo argomenti conflittuali. Se di una donna che parla con una voce melodiosa dico

---

Il fuoco della metonimia e della sineddoche è un nome

---



---

Il fuoco nella metafora è un nome, un verbo, un aggettivo, un avverbio

---

che *canta*, uso il verbo *cantare* in senso metaforico per descrivere un processo che non è il canto: opero una classificazione impropria.

Viceversa, quando Baudelaire scrive

La luna sogna,

non si serve del verbo *sognare* per descrivere obliquamente un processo coerente con la natura inanimata della luna, ma fa entrare nel processo un argomento incoerente: la luna, un essere inanimato incapace di sognare. In questo caso, la metafora trascura la componente classificatoria del verbo e valorizza la componente relazionale. La relazione tra *sognare* e il suo soggetto viene trasferita dall'ambito degli esseri umani all'ambito degli oggetti inanimati. Il risultato è che la luna viene trattata come un essere umano, capace di sognare.

In una novella di Verga leggiamo:

La malaria si poteva mietere.

Il concetto di *malaria* non è coerente con il verbo *mietere*, che richiede come oggetto il grano. Di conseguenza, la malaria viene assimilata in qualche modo al grano: diventa, come il grano, qualcosa di concreto, visibile e tangibile.

Ecco qualche altro esempio:

Versandomi nel petto tutta la sua anima, e i suoi errori, e i suoi martiri.  
(Foscolo)

I miei buoni parenti ricamavano con seta e oro mille e mille progetti sul mio avvenire. (Dossi)

L'aggettivo funziona esattamente allo stesso modo. Espressioni come le seguenti valorizzano la componente classificatoria dell'aggettivo: non vediamo il vino o il pomeriggio diventare umani, ma interpretiamo *canuto* come un modo obliquo per dire *bianco*:

vin canuto. (Simone Prodenzani)

canuto pomeriggio. (Fenoglio)

Viceversa, quando Dante parla di

loco d'ogni luce muto,

non ci limitiamo a pensare che il buio, assenza di luce, è identificato al silenzio, assenza di parola, ma vediamo anche la luce come parola.

Anche l'avverbio, è un concetto relazionale che ammette un uso metaforico. Quando Fenoglio scrive

il silenzio ronzava elettricamente,

la tensione suscitata dal silenzio ha qualcosa di elettrico, o forse il silenzio lascia intendere quella sorta di brusio subliminale simile a quello che emana dagli impianti elettrici.

Quando Shelley scrive

Le acque limacciose del fiume si mescolavano con quelle del lago, ma controvolgia,

l'avverbio trasforma un processo naturale in un'azione volontaria e così umanizza le acque.

#### 41.3.2 *Sineddoche, metonimia e metafora: strategie di interpretazione*

Ora sappiamo che la metafora, la metonimia e la sineddoche non possono essere immediatamente confrontabili, in quanto il loro territorio di azione non è coestensivo. Le tre figure possono essere confrontate solo nell'ambito del nome, e più in particolare del nome classificatorio.

La metafora, la metonimia e la sineddoche sono essenzialmente strategie di interpretazione del conflitto che, prima ancora di rispondere a criteri diversi, si pongono obiettivi diversi. Mentre la metonimia e la sineddoche disinnescano il conflitto, la metafora lo prende sul serio e lo attraversa. Questo significa che solo la metafora si serve del conflitto per ridisegnare il profilo degli oggetti e dei concetti. La metonimia e la sineddoche, viceversa, non fanno che ribadire le relazioni coerenti che valgono nella struttura degli esseri e dei processi. Il loro pregio testuale non va cercato nella creatività concettuale, ma nella loro capacità di imporre alle visioni degli oggetti (sineddoche) e dei processi (metonimia) prospettive sorprendenti, con effetti di deformazione spesso dirompenti, fino alla caricatura.

##### 41.3.2.1 *Sineddoche: la struttura degli oggetti complessi, la parte e il tutto*

---

La sineddoche  
come enfasi sulla  
parte di un oggetto  
rispetto a un tutto

---

La sineddoche è una strategia interpretativa che si fonda sulla relazione tra un oggetto complesso – un tutto – e una delle sue parti. Se usiamo il nome di una parte – per esempio *naso* – per riferirci all'insieme della persona umana, finiamo con l'attribuire al naso proprietà e azioni che sono coerenti con la persona, creando un conflitto:

«Va bene» rispose il naso sonnacchioso.

Franco entrò in sala mentre la voce nasale diceva le soavi parole «Ave Maria». (Fogazzaro)

Nel momento in cui risaliamo dal naso alla persona, tuttavia, il conflitto sparisce. Resta una violenta deformazione prospettica della figura: la spietata marchesa Orsola e la sua voce temuta si presentano come un'appendice del suo naso.

Come mostra l'esempio, la funzione più caratteristica della sineddoche consiste nell'enfatizzare un dettaglio, secondo un procedimento simile a quello della caricatura.

#### 41.3.2.2 *Metonimia: la struttura dei processi*

Si ha metonimia quando si designa un oggetto con il nome di un altro oggetto capace di entrare in relazione con il primo all'interno di un processo semplice o complesso. Il caso più semplice è la relazione tra un luogo e chi agisce in quel luogo: il governo italiano, per esempio, si riunisce a Palazzo Chigi. Di qui espressioni come *il comunicato di Palazzo Chigi* per dire *il comunicato del governo*.

---

La metonimia  
come relazione  
abbreviata tra due  
oggetti o concetti  
contigui

---

A differenza della sineddoche, la metonimia non si interessa a singoli oggetti e alle loro parti, ma a processi semplici e complessi, all'interno dei quali persone, oggetti, tempi e luoghi hanno ciascuno un ruolo e sono collegati da reti di relazioni. All'interno di questi processi, la metonimia traccia delle scorciatoie, che prendono il posto di relazioni più complesse. *Il comunicato di Palazzo Chigi* è in realtà *il comunicato del governo che si riunisce a palazzo Chigi*. La metonimia accorcia il percorso: la parte sottolineata sparisce e deve essere ripristinata. Ecco alcuni esempi di relazioni coinvolte nella metonimia.

L'effetto per la causa o per il motivo: ad esempio speranza o vita per la persona che mi dava speranza o vita:

Oi Deo, perché m'ai posto in tale iranza  
ch'io so' smarruto, non so ove mi sia?  
ché m'hai levata la dolce speranza. (Giacomino Pugliese)

Euridice mia bella, o vita mia. (Poliziano)

L'azione per l'agente: la penna per lo scrittore, o la lancia per il guerriero:

... 'l marito  
ch'era d'Italia la più franca lancia. (Antonio Pucci)

Un sentimento per l'individuo che lo prova: per esempio la gioia per la persona contenta:

La sua gioia si fa una capriola  
si fa baci che manda di lontano. (Saba)

Il messaggio per il segno: ad esempio il lutto per il vestito che lo segnala:

Ha smesso il lutto. Una vestina chiara. (Moretti)

Interpretare la metonimia significa in primo luogo reintegrare nel processo un oggetto e una relazione assenti. Come nel caso della sinecdoche, la scoperta dell'oggetto e della relazione elimina il conflitto. Quando in Melville leggiamo che un marinaio *regge la speranza*, scopriamo che il marinaio, in realtà, regge una torcia, alla quale è affidata un'esile speranza di salvezza, e tutto ritorna nell'ordine coerente. Resta lo splendido effetto di scorcio, che andrebbe perso nella parafrasi più lunga e esplicita:

Là se ne stava, segno e simbolo di un uomo senza fede, disperatamente sollevando la speranza circondato dalla disperazione.

La risorsa estetica più interessante della metonimia sta proprio nella sua capacità di introdurre nella percezione dei processi prospettive oblique, scorci violenti. La pubblicità di un succo d'arancia ci dice che *compriamo vitalità*. Per descrivere un matrimonio di interesse, lo scrittore francese Zola dice di un uomo *che sposerà una grossa dote*. Nell'*Autunno del Medio Evo* di Huizinga compare una campana che *suona il terrore*.

Anche nel discorso quotidiano facciamo un grande uso di scorciatoie metonimiche: per avere una metonimia basta individuare una connessione, un rapporto qualsiasi tra due oggetti o concetti e prendere una scorciatoia. I militari al servizio dell'ONU portano caschi blu: per questo li chiamiamo *caschi blu*. In Valpolicella si produce vino: al ristorante ordiniamo una bottiglia di *Valpolicella*. Il biglietto ferroviario serve per un viaggio di andata e ritorno: allo sportello chiediamo un'*andata e ritorno* per Firenze.

#### 41.3.2.3 *Metafora: scoprire somiglianze attraverso le differenze*

Nella metafora, gli oggetti e i concetti in conflitto non si lasciano ricondurre a una relazione coerente, ma restano estranei l'uno all'altro. Un

verso del lirico greco Alcmane contiene un conflitto tra concetti che può essere interpretato sia come una metonimia, sia come una metafora:

Dormono i vertici delle montagne.

Confrontando le due interpretazioni, sarà più facile vedere le differenze tra metonimia e metafora. Le montagne, nella nostra visione del mondo, non possono dormire. Quando pensiamo al dormire, ci vengono in mente gli esseri viventi. A questo punto, abbiamo davanti due strade. Possiamo pensare che le montagne sono il luogo dove vivono le persone e gli animali che dormono. Tra le montagne e gli esseri viventi si crea una relazione che ristabilisce l'ordine coerente delle cose: *dormono gli animali e gli uomini che abitano le montagne*. L'espressione è interpretata come una scorciatoia metonimica. Ma possiamo anche pensare che le montagne, in qualche modo, sono esseri viventi. Privi di una relazione che li colleghi in una situazione coerente, gli esseri viventi e le montagne inanimate si fronteggiano in tutta la loro estraneità. In questo caso, l'espressione è interpretata come una metafora.

La metafora si serve del conflitto per ridisegnare l'immagine acquisita di un oggetto o di un concetto prendendo come modello un oggetto o un concetto estraneo: nel nostro esempio, si serve degli esseri viventi come di un modello per ripensare le montagne, e, più in generale, la natura inanimata. Black (1954) descrive la metafora come un'interazione tra un oggetto dato – il soggetto primario – e un modello estraneo, trasferito fuori dal suo ambiente naturale – il concetto sussidiario. Il soggetto sussidiario è proiettato sul soggetto primario, e l'effetto è quello della sovrapposizione in fotografia. Dante, ad esempio, si rivolge a una donna chiamandola *lima*:

Ahi angosciosa e dispietata lima  
che sordamente la mia vita scemi.

Nel nostro mondo quotidiano, una donna è una donna, e una lima è una lima. Spostando la lima nel mondo della donna, Dante ci spinge a ridisegnare il profilo della donna proiettando su di essa tutto ciò che appartiene alla sfera concettuale della lima: se la lima è uno strumento che logora il ferro, la donna diventa un oggetto che logora.

A prima vista, diremmo che la metafora della lima per la donna ci porta a scoprire, al di là delle numerose differenze, un'analogia tra la lima e la donna: la capacità di logoramento. La metafora può essere considerata come una macchina per produrre analogie. La relazione di analogia che troviamo nelle metafore, tuttavia, è profondamente diversa dalla relazione tra la parte e il tutto che motiva la sineddoche o dalle relazioni di contiguità su cui si fonda la metonimia.

---

La metafora come sovrapposizione di due oggetti o concetti estranei tra loro

---



---

Differenze tra metafora e sineddoche e metonimia

---

La relazione tra un oggetto complesso e le sue parti e la contiguità tra oggetti coinvolti in uno stesso processo si possono osservare nella realtà: la sineddoche e la metonimia si limitano a utilizzarle. La relazione tra la bocca e la figura umana o tra il biglietto e il viaggio sono relazioni che percepiamo anche senza costruire sineddochi e metonimie: fanno parte del nostro bagaglio di conoscenze. Viceversa, non saremmo in grado di immaginare un'analogia tra una donna e una lima se non fossimo spinti dalla metafora. Ma c'è di più: la stessa metafora che ci suggerisce l'esistenza di analogie tra la donna e la lima non ci dice però quali sono queste analogie, e nemmeno ci garantisce che ce ne sia qualcuna. Tocca a noi scoprirlo. La relazione tra la parte e il tutto o le innumerevoli relazioni sfruttate dalla metonimia chiudono il viaggio dell'interpretazione; l'analogia, viceversa, è la meta ignota di un viaggio, un invito a cominciarlo. L'analogia può essere a portata di mano, dietro l'angolo, ma può essere anche la meta ignota di un viaggio avventuroso.

La nostra vita quotidiana è piena di metafore che oramai ci sembrano trasparenti, cioè fondate su analogie evidenti: le orecchie del quaderno, la coda davanti alla cassa del cinema, la testa del treno, l'occhio di un ciclone...; la vita è un viaggio, lungo o breve; il denaro è liquido, si versa, scorre; il tempo passa; le idee si combattono, vincono o perdono.... Ma non dobbiamo farci ingannare. Queste metafore perfettamente acclimatate nella nostra lingua e nel nostro pensiero sono interessantissime come concetti coerenti, e le studieremo nel prossimo paragrafo. Ma se le prendiamo come modello di come interpretiamo una metafora viva sono ingannevoli: raffigurano un viaggio che finisce prima ancora di cominciare, mentre la metafora apre strade delle quali magari non si vede la fine.

Ci sono metafore che incoraggiano la ricerca di analogie immediate: la seguente, per esempio, è macchinosa, ma in compenso esplicita:

Il vento pettina le sue chiome arruffate  
nei lunghi pettini dei pioppi. (Govoni)

Ma in generale non è così. Quando Pascoli vede nelle gocce di pioggia altrettante lacrime, evoca un'analogia evidente, che salta agli occhi, tra le lacrime e le gocce:

A ogni croce roggia  
pende come abbracciata una ghirlanda  
dove gocciano lagrime di pioggia.

Questo significa che la metafora finisce qui? Certamente no: questo è

solo l'inizio del viaggio. Se ci sono lacrime, c'è qualcuno che piange. Chi piange? Probabilmente la natura. E perché piange? Piange perché è il giorno dei morti. Ma allora la natura prova simpatia e solidarietà per l'umanità sofferente, non è la matrigna di Leopardi... Siamo partiti dall'analogia tra le lacrime e le gocce, ma ne abbiamo fatta di strada. Se ci voltiamo indietro, l'analogia ovvia tra le lacrime e le gocce appare come un punto lontano.

Nel seguente verso di Dante, intuimmo subito che i percorsi dell'analogia si aprono a raggiera: è facile trovare un punto di inizio nella proporzione per cui *muto* sta al suono come *buio* sta alla luce.

Io venni in loco d'ogni luce muto.

Ma *muto di luce* non significa semplicemente *buio*: dobbiamo esplorare la relazione tra luce e parola: di analogie ce ne sono sicuramente tante, ma chi potrà mai dire di averle trovate tutte?

Quello che succede con la metafora è chiaro. Qualche volta ci possiamo accontentare dell'identificazione di un'analogia immediata. In questo caso, l'interpretazione è regressiva: invece di avventuraci verso strade ignote ripieghiamo su luoghi familiari. È una nostra scelta. Ma la metafora ci permette di fare di più: di spingerci avanti alla ricerca di analogie inesplorate, nuove e stimolanti. In questo caso, l'interpretazione è proiettiva. Se le cose stanno così, è più utile chiarire i meccanismi della proiezione piuttosto che insistere sulla disponibilità di un'analogia.

Nella metafora, un concetto viene spostato in un ambito estraneo, come una pecora che è saltata nel pascolo del vicino, per riprendere una suggestiva immagine del poeta medioevale G. de Vinsauf. Nel momento in cui salta la siepe, il concetto non è solo, ma si porta dietro tutto il sistema di concetti e relazioni coerenti che gli ruota intorno. Nell'esempio di Pascoli, il concetto di lacrima si porta dietro il pianto degli esseri umani, le sue ragioni e i suoi effetti, il dolore e la compassione. Tutto questo sistema di relazioni, la metafora ci autorizza a trasferirlo sulla pioggia. Nell'opera di Ruskin *The Stones of Venice*, gli edifici sono visti come libri. Questo ci autorizza a trasferire sull'edificio tutto ciò che un libro è, tutto ciò che gli può accadere e tutto ciò che si può fare con esso. Un libro è in primo luogo un supporto di scrittura, che può essere stampato, sfogliato e scarabocchiato. Per metonimia, la parola *libro* sta per il suo contenuto, un testo che può essere scritto, corretto, modificato, pubblicato, letto, capito, riassunto. Sempre per metonimia, un libro rinvia al suo autore, e quindi può informarci su un argomento, sostenere una teoria, criticare delle ipotesi o diffondere un sistema di idee. I limiti di ciò che possiamo proiettare coincidono con i

limiti di ciò che possiamo pensare coerentemente degli oggetti proiettati (Prandi, 2005).

Quanto abbiamo osservato ha una conseguenza enorme: la metafora non è una forma di pensiero incoerente. Viceversa, valorizza il nostro pensiero coerente sugli oggetti e le situazioni nel momento in cui si serve del conflitto per applicare interi sistemi di concetti a un oggetto o a una situazione estranea.

#### 41.3.2.4 *La metafora nel pensiero coerente o nella scoperta*

Abbiamo già accennato a metafore acclimatate nella nostra lingua e nel nostro pensiero, e quindi percepite come coerenti. Si parla comunemente, per esempio, di *denaro liquido*. Questo concetto è indubbiamente metaforico, in quanto un ambito concettuale – le sostanze liquide – è applicato come modello a un ambito del tutto diverso: il denaro. Al tempo stesso, questa metafora non è conflittuale, ma perfettamente coerente, e come tale fa parte del nostro patrimonio condiviso di concetti.

Il concetto di denaro liquido ci fa pensare immediatamente alla polisemia: quando si usa con il denaro, l'aggettivo *liquido* si presenta in un'accezione distinta. La polisemia, a sua volta, viene identificata tradizionalmente con la **catacresi**, o metafora morta, in quanto tra i concetti accostati nella catacresi non c'è conflitto.

Una catacresi raggiunge la coerenza in modo regressivo. La catacresi si distingue dalla metafora viva per il fatto che il soggetto sussidiario perde tutte le proprietà incompatibili con il soggetto primario, e quindi non minaccia la sua identità concettuale. Quando si applica all'edificio, per esempio, il concetto di *ala* perde tutte le proprietà incompatibili con l'edificio: un edificio che ha due ali, per esempio, non vola. La proiezione è bloccata.

Una catacresi isolata assomiglia a un innocuo modo di dire. Ma sarebbe un errore generalizzare. La maggior parte delle metafore coerenti non sono isolate, ma funzionano a grappolo. Se l'ala dell'edificio è un concetto isolato – un edificio che ha due ali non ha il becco o le zampe, ad esempio – intorno all'idea del denaro liquido prolifera una costellazione di concetti interrelati che tende a espandersi. I flussi di denaro possono congelarsi, il denaro si versa e si preleva, scorre a fiumi. Oppure pensiamo all'idea della vita come un percorso: possiamo pensare a un inizio e a una fine, a tappe e biforcazioni, ma anche a pedaggi da pagare, a ostacoli da superare, a percorsi in salita e in discesa. Qui evidentemente non siamo in presenza di innocui modi di dire, ma di tutta un'area concettuale che funziona coerentemente in modo metaforico. Ci sono concetti, come quello del tempo, che non riusciamo a formulare in modo non metaforico: come una linea orientata, come un liquido che scorre, o

---

La catacresi come metafora morta e isolata

---



---

I concetti intrinsecamente metaforici come metafore vive e proiettive

---

come un bene prezioso da valorizzare e risparmiare, ma sempre in modo metaforico.

Come le catacresi, i concetti metaforici sono metafore regressive, che si appoggiano a sistemi di analogie consolidate a portata di mano. Al tempo stesso, mentre le catacresi sono tradizionalmente considerate metafore morte, fossili di metafore, le reti di concetti metaforici sono strutture di pensiero vive, produttive, in continua espansione.

Ci sono poi metafore coerenti che sono create da un individuo per dare forma a un concetto nuovo. In questo caso, la coerenza non è raggiunta in modo regressivo, cioè eliminando dal soggetto sussidiario tutto ciò che non è compatibile con l'identità acquisita del soggetto primario, ma per via proiettiva, cioè ristrutturando il soggetto primario sotto la pressione del soggetto sussidiario. Quando l'epistemologo Kuhn (1962) lancia l'idea di *rivoluzione scientifica*, cerca nell'idea politica di rivoluzione gli ingredienti che permettano di mettere in discussione in modo creativo l'idea tradizionale di un progresso lineare delle scienze. Certo, alla fine il suo obiettivo, a differenza di quello del poeta, è la creazione di un concetto coerente, che in effetti oggi fa parte del patrimonio dell'epistemologia. La coerenza, tuttavia, non è raggiunta svuotando il soggetto sussidiario – il concetto di rivoluzione – ma sfidando l'idea acquisita del soggetto primario: di progresso delle scienze.

Quando si serve del trasferimento e della proiezione per creare concetti nuovi, la metafora diventa un meccanismo di scoperta, e in questa veste diventa essa stessa un momento ineliminabile dello sviluppo delle scienze. Fare una scoperta significa in primo luogo mettere in discussione l'identità acquisita degli oggetti, e in secondo luogo chiedersi che cosa sono realmente. La metafora è uno strumento immediato per raggiungere entrambi gli obiettivi: attraverso il conflitto mette in discussione le idee acquisite, e attraverso la proiezione ci guida verso la formulazione di idee nuove.

Se la luce viene assimilata a un liquido, per esempio, il conflitto concettuale è evidente: la luce non è più il fenomeno ovvio al quale siamo abituati, la sua identità viene scossa. Un esempio di valorizzazione poetica di questo conflitto si ha nella poesia romantica inglese e nel simbolismo francese. Sfolgiando Blake, Shelley e Byron, scopriamo che la luce si versa, piove, scorre a fiumi e rigagnoli, onde e ruscelli, e lo stesso accade più o meno in Baudelaire, Rimbaud e Leconte Delisle. Una di queste idee, l'idea che la luce si propaghi in forma di onde, percorre la storia della fisica a partire da Huygens (XVII sec.) e riceve una formulazione rigorosa con Maxwell (fine XIX sec.), nella teoria ondulatoria della luce. Le metafore della scoperta scientifica condividono con le metafore poetiche la sfida alle idee acquisite e il

---

Il ruolo della  
metafora nella  
scoperta scientifica

---

carattere proiettivo; se ne differenziano perché sono destinate comunque a diventare concetti coerenti e stabili, e questo rende più selettivo il meccanismo di proiezione. Un'onda di luce, per esempio, non bagna gli oggetti con i quali viene in contatto.

La prima formulazione della concezione interattiva, che vede la metafora come uno strumento per ristrutturare un concetto dato con l'aiuto di un concetto estraneo, si trova in Richards (1934). L'idea è poi ripresa da Black (1954; 1979), che rende popolare la concezione della metafora come strategia di pensiero (cfr. Ortony, 1979).

L'idea che alcuni concetti della filosofia e della visione del mondo condivisa siano formati da metafore non ridicibili è formulata da Blumenberg (1960). Weinrich (1958; 1964) descrive costellazioni di metafore affini che condividono l'ambito di origine e l'ambito di destinazione come «campi metaforici»: per esempio la parola come moneta, o la memoria come tavoletta di cera o archivio (quest'ultima metafora è stata rilanciata dal lessico informatico). La ricerca sulle «metafore della vita quotidiana», cioè sui concetti metaforici sui quali si fonda il pensiero spontaneo si è imposta con i lavori di Lakoff e Johnson (1981), Lakoff e Turner (1989), e Gibbs (1994).

La creatività della metafora assomiglia al ragionamento controfattuale ► 27.7.2.3: la luce non è un liquido dotato di un movimento ondoso. Ma se lo fosse, che cosa saremmo autorizzati a pensare? Applicata coerentemente, la premessa controfattuale si trasforma in un generatore di idee, e nasce il concetto metaforico di onda di luce. L'immaginazione controfattuale – il «come se» – sfocia nel «vedere come» (Wittgenstein 1953: Parte II, Cap. XI) e nel «vedere attraverso» (Black 1954) della metafora. La metafora è creativa, perché sollecita con modelli inaspettati le nostre abitudini concettuali e ci spinge a trarre inferenze spietatamente coerenti da premesse controfattuali, ma è anche una provincia del pensiero coerente, perché non confonde i soggetti primari e i soggetti sussidiari: le montagne e gli esseri viventi, i libri e gli edifici. Il ruolo attivo delle metafore nella scoperta scientifica è messo in luce da Black (1962), che considera le metafore una specie di modello, ed esplorato da Hesse (1965) e Kuhn (1979).

#### 41.3.3 *Similitudine: accostare per confrontare*

Come la metafora, la similitudine ci mostra cose diverse e ci invita a cercare somiglianze. Ecco per esempio come Dante descrive l'avvicinarsi di Paolo e Francesca in risposta al suo appello:

**La similitudine:  
accostamento di  
due concetti  
estranei che  
rimangono separati**

Quali colombe dal disio chiamate  
con l'ali alzate e ferme al dolce nido  
vegnon per l'aere, dal voler portate:  
cotali uscir de la schiera ov'è Dido  
a noi vertendo per l'aere maligno,  
sì forte fu l'affettuoso grido.

Come in una metafora, il poeta ci invita a immaginare un fatto – l'avvicinarsi di Paolo e Francesca – a partire da un fatto diverso – il volo di

due colombe. La differenza tra la similitudine e la metafora è tutta nel modo di porgere le differenze e le analogie: la metafora sovrappone i concetti estranei e li fa cozzare violentemente in un enunciato incoerente; la similitudine li accosta in un enunciato coerente, e, mentre li confronta, li tiene accuratamente separati. Invece di incrociarli, li sviluppa in parallelo. La metafora identifica oggetti diversi – *L'amore è un'erba spontanea* – mentre la similitudine li presenta come diversi. La somiglianza implica la differenza: se due persone assomigliano a due colombe, questo implica che *non sono* due colombe.

Per istituire un confronto, la similitudine si serve di mezzi linguistici specializzati: l'aggettivo *simile*, l'avverbio *come* (...*così*), i verbi *sembrare* e *parere*:

---

Mezzi linguistici al servizio della similitudine

---

Il volto  
di stanotte  
è secco  
come una  
pergamena. (Ungaretti)

Le chiese sulla riva paion navi  
che stanno per salpare. (Cardarelli)

La similitudine, in fondo, è un modo per attenuare il conflitto concettuale. Se la vediamo in questo modo, ci rendiamo conto che tutte le marche di attenuazione si prestano a questa funzione. Aristotele, per esempio, scrive

I filosofi antichi è come se balbettassero.

Avrebbe potuto dire *In un certo senso balbettano*, o *Per così dire balbettano*.

Finora abbiamo descritto le figure separatamente. Ma non dimentichiamo che in un unico enunciato possono cumularsi più figure. Nella frase *La radura ruggì di risate* (Fenoglio), un soggetto metonimico – *la radura per gli uomini seduti nella radura* – si cumula a un verbo metaforico – *ruggire* – dove il verso del leone caratterizza una risata fragorosa.

**DOMANDE DI RIPASSO**

1. Quali sono le principali figure di contenuto o *tropi*? Su quale meccanismo generale si basano?
2. Che cosa si intende per *ossimoro*? In quante forme può presentarsi? Secondo quali strategie può essere interpretato?
3. Che differenza c'è tra *sineddoche*, *metonimia* e *metafora* dal punto di vista della struttura grammaticale? E dal punto di vista delle strategie di interpretazione?
4. Che differenza c'è tra *similitudine* e *metafora* dal punto di vista della struttura grammaticale? E dal punto di vista delle strategie di interpretazione?
5. Qual è il ruolo della metafora nel pensiero coerente e nella scoperta scientifica?

# Figure dell'interpretazione dei messaggi

## CAPITOLO 42

In questo capitolo studieremo le figure di interpretazione, caratterizzate da un contenuto concettualmente coerente, che risulta però incoerente rispetto al testo o al contesto in cui l'espressione è inserita: l'allegoria, l'ironia, l'iperbole, la domanda retorica, la litote.

### 42.1 Dall'incoerenza concettuale all'incoerenza testuale

Le figure dell'interpretazione danno una forma allo spazio che si apre tra il significato dell'espressione e il messaggio. Nel caso delle figure dell'interpretazione, l'espressione ha un contenuto concettuale coerente, che però è incoerente rispetto all'ambiente comunicativo che lo accoglie. Il conflitto si sposta dalla struttura interna del significato complesso alla relazione esterna con un testo.

Per istruirci sul regno di Dio, Cristo parla di operai a giornata, di pecorelle smarrite, di seminatori: si esprime per parabole. Per capire come funzionano le figure fondate sull'interpretazione, osserviamo la parabola del seminatore nella versione dell'evangelista S. Luca:

---

L'esempio della parabola

---

Il seminatore uscì per seminare il suo seme. E nel gettarlo, parte cadde lungo la strada, fu calpestato e gli uccelli del cielo se lo beccarono; parte cadde sulla roccia, e, spuntato che fu, si seccò, perché non aveva umore. Parte cadde fra le spine, ma le spine crebbero insieme e lo soffocarono. Parte cadde in terreno fertile e, cresciuto, fruttò il centuplo.

La parabola del seminatore è una figura che assomiglia alla metafora e alla similitudine: come queste, si serve di un fatto – la semina – per illustrare un fatto assolutamente diverso: l'accoglienza della parola di Dio da parte degli uomini. Tuttavia, il suo carattere di figura non traspare nel contenuto del brano, che è coerente: il frammento che abbiamo riportato sviluppa un solo tema, quello della semina. Il tema della parola di Dio non compare né affiancato, come nella similitudine,

né mescolato, come nella metafora, al tema della semina, ma rimane nascosto. Una similitudine confronterebbe due realtà parallele: *Dio è simile a un seminatore...* Una metafora mescolerebbe le due realtà in un contenuto incoerente: *Dio è un seminatore...*

Se dal racconto del seminatore risaliamo al tema della parola di Dio, è solo perché il racconto si colloca in un testo più ampio che nel suo insieme ha come tema la parola di Dio. Questa collocazione costringe il lettore a interpretare la parabola in modo da farla parlare della parola di Dio, e da applicare alla parola di Dio come un modello le vicissitudini del seminatore. Se lo stesso racconto fosse collocato in un testo di agricoltura, non avremmo bisogno di riferirlo a un tema nascosto. La figura non nasce da un conflitto interno alla frase, ma nell'interpretazione che questa frase riceve una volta situata in un testo più ampio.

A questo punto, però, la figura sembra comportarsi come un qualsiasi enunciato che, sulla base della sua incoerenza con il testo o il contesto, riceve un'interpretazione non letterale: è così che viene interpretata ad esempio l'espressione *La finestra è aperta*, nella scena del gatto, sulla base della sua incoerenza con l'ambiente comunicativo

► 2.4. Ma allora che cosa ha di diverso la figura?

L'interpretazione non letterale cerca di tracciare un percorso coerente all'interno dello spazio che si apre, grazie al carattere indicale e quindi contingente della comunicazione, tra il significato dell'espressione e il messaggio. Questo spazio non presenta strade preliminarmente tracciate: la natura stessa della relazione indicale spinge a cercare a ogni occasione una strada coerente con la costellazione contingente e imprevedibile di dati organizzati in un campo di interpretazione. A prima vista sembra impossibile, per esempio, che un'espressione come *La finestra è aperta* possa trasmettere un messaggio come *Il gatto è scappato*. Tra i due contenuti non c'è nessun rapporto evidente: un percorso interpretativo è effimero come la traccia di un passaggio sulla sabbia.

Quando un'interpretazione non letterale è anche figurata, le cose non stanno esattamente così: lo spazio virtualmente aperto dell'interpretazione si riempie di percorsi tracciati, che si lasciano riportare, almeno in linea di principio, a una tipologia abbastanza riconoscibile. Nel caso della parabola del seminatore, ad esempio, tra i due temi in conflitto – la semina e la parola di Dio – c'è una relazione di analogia proiettiva simile a quella innescata da una metafora. Nella terminologia classica, la figura dell'interpretazione basata sull'analogia è chiamata allegoria.

Le figure dell'interpretazione funzionano più o meno tutte allo stesso modo: il loro contenuto è coerente, ma non si adatta al testo o

al contesto. L'interpretazione del messaggio opera questo adattamento costruendo un ponte riconoscibile tra i concetti in conflitto. Sulla base del percorso che il significato imbrocca per diventare messaggio si distinguono l'allegoria, l'ironia, l'iperbole, la domanda retorica, la litote.

## 42.2 Allegoria

L'**allegoria** (dal greco *allēgoría*, «che dice in modo diverso») si ha quando una frase o un testo vengono interpretati come riferiti, per analogia, a un tema diverso da quello manifesto, come nella parabola che abbiamo analizzato.

L'allegoria: sviluppo di un tema in conflitto con il contesto

Testi allegorici sono le favole incaricate di trasmettere una morale: per esempio le favole di animali. Allo stesso modo funzionano i proverbi, che per convenzione trasmettono un messaggio diverso dal loro significato:

Il diavolo non è brutto come lo si dipinge.  
Tanto va la gatta al lardo che ci lascia lo zampino.  
Il mondo è fatto a scale:  
vedi, compar, chi scende e chi su sale. (Luigi Pulci)

Nei testi, i frammenti di allegoria si scoprono facilmente perché introducono un brusco cambiamento di tema. Ne *I promessi sposi*, Agnese sta cercando di convincere Renzo a rivolgersi a Azzecagarbugli; a un certo punto si mette a parlare di matasse e bandoli:

A noi poveretti le matasse paion più imbrogiate, perché non sappiam trovarne il bandolo...

L'analogia con la complicata situazione di Renzo è evidente.

## 42.3 Ironia

Siamo pronti per un'escursione progettata da tempo, ma piove a dirotto. Il mio amico scuote la testa e mi dice:

È proprio una splendida giornata.

Invece di pensare che è impazzito, sorrido amaramente e incasso. La sua frase sul bel tempo commenta con ironia il cattivo tempo. Lo stesso succede quando dico *Bravo!* a mio figlio che è rimasto fuori casa tutto il pomeriggio.

**L'ironia:** l'uso di un messaggio con significato contrario rispetto a quello dell'espressione letterale

L'**ironia** (dal greco *eirōneía*, «dissimulazione, finzione») ha una struttura antifrastica: trasmette un messaggio con un'espressione che, presa alla lettera, significa esattamente il contrario. A raddrizzare il messaggio interviene il contesto, che in genere entra in flagrante conflitto con il significato dell'espressione.

L'ironia è inseparabile dall'allusione, quando non dalla citazione letterale, della parola d'altri. Immaginiamo un tifoso che dice:

La nostra squadra è in perfetta forma.

Poi, quando la squadra perde clamorosamente, si sente rinfacciare l'errore, fatta salva l'intonazione sospesa, con le sue stesse parole, capovolte nel valore di messaggio:

La nostra squadra era in perfetta forma...

#### 42.4 Iperbole

**L'iperbole:** esagerazione di un'affermazione oltre i limiti del verosimile

Per sottolineare con particolare forza un'affermazione, capita di esagerarla al punto che, interpretata alla lettera, risulterebbe falsa. Per dire che qualcuno è molto simpatico, diciamo volentieri:

È il ragazzo più simpatico del mondo.

L'interlocutore in cuor suo ridimensiona.

Per sua natura, l'**iperbole** (dal gr. *hyperbolé*, «il lanciare al di là») non ama le mezze misure:

Mai rivestì di tante gemme l'erba  
la novella stagion che 'l mondo aviva. (Poliziano)  
Com'è che si nasconda e si raccoglia  
Mentre infernal sotto beltà divina? (Marino)

L'iperbole si sposa volentieri alla metafora e alla similitudine: come quando diciamo di qualcuno: *È una roccia* o *È duro come una roccia*:

e sorda e dura, ahì lasso,  
diviene ai preghi un tronco, ai pianti un sasso. (Marino)

## 42.5 Litote

In termini di contenuto concettuale, negare una cattiva qualità conduce ad affermare una qualità positiva: dire di una persona che non è antipatica è più o meno come dire che è simpatica. Come atti di comunicazione, tuttavia, l'affermazione e la negazione non hanno lo stesso valore: l'affermazione è neutra, mentre la negazione ha un carattere più o meno velato di rettifica di un'affermazione sottintesa. Se diciamo di uno spettacolo:

Non è noioso.

il nostro interlocutore potrebbe sentirsi chiamato in causa e rispondere: *E chi l'ha mai detto?* Se non lo fa, è perché si rende conto che l'uso della forma negativa non va interpretato alla lettera: è un caso di litote.

La **litote** (dal greco *litótēs*, «semplicità») condivide con l'ironia la struttura antifrastica, che però non riguarda i contenuti ma le forze illocutive: la litote nega per affermare. A modo suo è anche molto rispettosa dell'interlocutore, al quale lascia molto spazio. Negare un concetto, infatti, non equivale all'affermazione del suo opposto: ciò che non è caldo può essere freddo, ma anche tiepido o gelato... Se dico che uno spettacolo non è noioso, non dico se è appena passabile, oppure divertente, o addirittura entusiasmante: il mio interlocutore è libero di percorrere tutto lo spettro.

La litote è spesso percepita come l'opposto dell'iperbole, e cioè come una figura dell'attenuazione. In realtà, abbiamo visto che non è così. Dire

Questi pomeriggi non sono spiacevoli.

può essere una tiepida concessione, ma anche un complimento straordinario: tocca al destinatario del messaggio stabilirlo, con la sua sensibilità. La fama di strumento di attenuazione viene forse alla litote dal suo uso reticente. Per pietà o per lavarcene le mani, non vogliamo affrontare una situazione difficile: come quando diciamo

Tuo nonno non si è sentito bene.

per non dire che ha avuto un infarto, o magari che è morto.

Il suo complesso valore comunicativo fa della litote un apprezzato artificio stilistico in letteratura.

---

La litote: negare un concetto per affermarlo

---

Non è di vita privo  
non è di spirito casso  
quest'Anfion di sasso. (Marino)

La litote si somma volentieri all'iperbole:

Alfredo non ha scoperto l'America.

L'iperbole, a sua volta, si sposa volentieri alla metafora, e non c'è limite al cumulo delle figure. Nel breve ritratto di Don Abbondio si sommano quattro figure – la litote, l'iperbole fusa alla metafora (*leo-ne*), una metonimia (*cuore*, sede ideale dei sentimenti) – e forse cinque, se aggiungiamo la spolverata di ironia che la litote iperbolica porta volentieri con sé:

Don Abbondio... non era nato con un cuor di leone.

#### 42.6 Domanda retorica

Se in una giornata di diluvio (ecco un'iperbole) chiedo:

Chi uscirebbe con questo tempo?

non è per avere una risposta, ma per sostenere che è meglio non uscire. È un esempio di domanda retorica. Il parlante che enuncia una domanda retorica si serve di una forma che in genere usiamo per chiedere un'informazione. Tuttavia, se ne serve per presentare un fatto o un giudizio come evidenti, tali che nessuno li metterebbe in questione. Il destinatario capisce, e non si sente impegnato a rispondere.

Anche la domanda retorica condivide con l'ironia la struttura antifrastica. Come la litote, non capovolge il contenuto ma la forza illocutiva: per affermare, si serve di un'espressione che codifica una domanda. Incrociando antifrasi, forze illocutive e contenuti concettuali, scopriamo che ci sono domande retoriche dal contenuto ironico (esempio 1) e ordini retorici ironici (esempio 2):

1. Credi in Babbo Natale?
2. Fidati di uno così!

La comunicazione è complessa, e anche le sue figure.

In un discorso persuasivo, la domanda retorica è un'esca che attira l'interlocutore verso le ragioni del parlante. Sulla porta degli Inferi, Orfeo argomenta la restituzione della giovane moglie Euridice con una

---

La domanda  
retorica: chiedere  
per affermare

---

domanda retorica allegorica. Ma nella conclusione, a scanso di equivoci, sceglie la strada letterale, fatta salva la metonimia della speranza:

Chi è che mieta la sementa in erba,  
e non aspetti ch'ella sia matura?  
Dunque rendete a me la mia speranza. (Poliziano)

**DOMANDE DI RIPASSO**

1. Quali sono le principali figure dell'intepretazione dei messaggi? Su quale meccanismo generale si basano?
2. Che cosa si intende per *allegoria*?
3. Come funziona l'*iperbole*?
4. Quale figura consiste nell'affermare per negare? Quale consiste nel negare per affermare? Quale consiste nel chiedere per affermare?

## Bibliografia

- BLACK, M. (1954): «Metaphor», *Proceedings of the Aristotelian Society* 55: 273-294. Rist. in Black, (1962a): 25-47. Tr. it.: «Metafora», in Black (1983).
- , (1962): «Models and Archetypes», in Black (1962a). Tr. it. «Modelli e archetipi», in Black (1983).
- , (1962a): *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca – Londra.
- , (1979): «More about metaphor», in Ortony (a cura di, 1979): 19-43. Tr. it.: «Ancora sulla metafora», in Black (1983): 97-135.
- , (1983): *Modelli e metafore*, Pratiche, Parma.
- CARNAP, R. (1932): «Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache», *Erkenntnis* II, 219-241.
- CHIERCHIA, G., S. McConnell-Ginet (1990): *Meaning and Grammar*, The MIT Press, Cambridge/Mass. – Londra.
- CHOMSKY, N. (1964): «Degrees of grammaticality», in Fodor, Katz (a cura di, 1964): 384-389.
- COHEN, J. (1966): *Structure du langage poétique*, Flammarion, Parigi.
- FODOR, J.A., J.J. Katz (a cura di, 1964): *The Structure of Language: Readings in the Philosophy of Language*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs.
- FONTANIER, P. (1968): *Les figures du discours*, Flammarion, Parigi. Contiene: *Manuel classique pour l'étude des tropes* (1821, 4<sup>a</sup> ed. 1830) e *Traité général des figures de discours autres que les tropes* (1827).
- GENETTE, G. (1968): «Introduction» a P. Fontanier, *Les figures du discours*, Flammarion, Parigi: 5-17.
- GIBBS, R. W. Jr. (1994): *The Poetics of Mind*, Cambridge University Press, Cambridge.
- GRUPE μ (1970/1976): *Rhétorique générale*, Larousse, Parigi. Tr. it.: *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Bompiani, Milano.
- JAKOBSON, R. (1960): «Closing statements: linguistics and poetics», in

- Th. Sebeok (a cura di), *Style in Language*, New York – Londra. Tr. it.: «Linguistica e poetica», in Jakobson (1963/1966).
- , (1977): «Qu'est-ce que la poésie», in R. Jakobson, *Huit questions de poétique*, Seuil, Parigi.
- KATZ, J.J. (1964): «Semi-sentences», in Fodor, Katz (a cura di, 1964): 400-416.
- KUHN, T.S. (1962/1978): *The Structure of Scientific Revolutions*, The University of Chicago Press, Chicago – Londra. Tr. it.: *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino.
- , (1979): «Metaphor in Science», in Ortony (a cura di, 1979).
- LAKOFF, G., M. JOHNSON (1981): *Metaphors we Live by*, The University of Chicago Press, Chicago – Londra.
- LAKOFF, G., M. TURNER (1989): *More than Cool Reason*, The University of Chicago Press, Chicago – Londra.
- ORTONY, A. (a cura di, 1979/1993): *Metaphor and Thought*, 2<sup>a</sup> ed. Cambridge University Press, Cambridge.
- PRANDI, M. (2005): «From conceptual conflict towards analogy», in A. Baicchi, C. Broccias, A. Sansò (a cura di), *Modelling Thought and Constructing Meaning. Cognitive Models in interaction*, Franco Angeli, Milano: 185-197.
- , (2008): «La metafora tra conflitto e coerenza: interazione, sostituzione, proiezione», in C. Casadio (a cura di), *Vie della metafora: linguistica, filosofia, psicologia*, Prime Vie, Sulmona: 9-52.
- RICHARDS, I. A. (1936): *The Philosophy of Rhetoric*, Londra. Tr. it. *La filosofia della retorica*, Feltrinelli, Milano, 1967.
- VINSAUF, G. DE, «Poetria Nova», in E. Faral, *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècles*, Champion, Parigi, 1924.
- WEINRICH, H. (1958): «Münze und Wort. Untersuchungen an einem Bildfeld», *Romanica, Festschrift Rohlf's*, Niemeyer, Halle: 508-521. Tr. it. «Moneta e parola. Ricerche su di un campo metaforico», in Weinrich 1976: 31-48.
- , (1963): «Semantik der kühnen Metapher», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 37: 325-344. Tr. it. «Semantica delle metafore audaci», in Weinrich (1976): 55-83.
- , (1964(1976)): «Typen der Gedächtnismetaphorik», *Archiv für Begriffsgeschichte* IX: 23-26. Tr. it. «Metaphora memoriae», in Weinrich (1976): 49-53.
- , (1976): *Metafora e menzogna*, Il Mulino, Bologna.