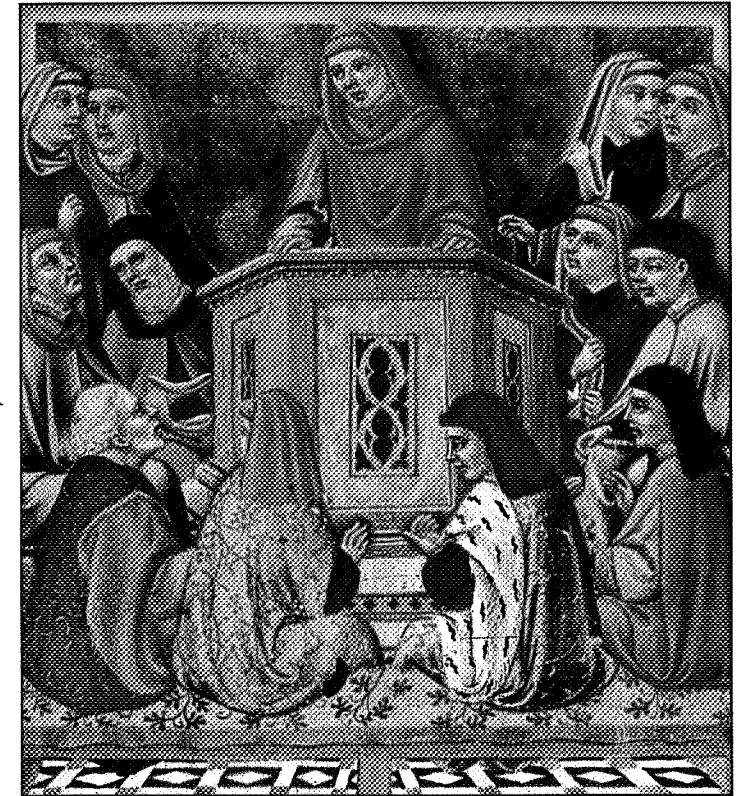


MARIA PIA ELLERO

INTRODUZIONE
ALLA RETORICA



ELLERO • INTRODUZIONE ALLA RETORICA

ISBN 88-383-1711-9



9 788838 317118

Sansoni

Sansoni  Editore

MARIA PIA ELLERO

INTRODUZIONE
ALLA RETORICA

Sansoni Editore

Proprietà letteraria riservata
© 1997 RCS Libri S.p.A., Milano

ISBN 88-383-1711-9

Prima edizione: giugno 1997

Introduzione alla retorica

*Ai miei genitori,
e anche a Domenico Franciò,
che, molto tempo fa, mi ha insegnato
come la retorica sia innocente.*

PREMESSA

Lo scopo di questo libro è didattico: più che approfondire problemi di teoria e metodo, si è cercato di dare un'immagine il più possibile completa dei problemi generali connessi agli studi di retorica e di ricavare da un sistema ricco e complesso una serie di strumenti per riconoscere e capire meglio alcuni fenomeni tecnici della comunicazione e della scrittura letteraria.

La retorica è oggi un campo aperto all'interesse di varie discipline. In un'epoca di crisi della ragione, la retorica fornisce alla filosofia, all'epistemologia e alla teoria della letteratura gli spunti e i mezzi per rifondare un nuovo metodo di analisi e scoperta e per costruire una nuova nozione di razionalità e di ricerca scientifica. Dei numerosi problemi teorici che il nuovo statuto interdisciplinare della retorica comporta questo manuale non si occupa; si è cercato per contro di segnalare le zone di intersezione e di descrivere le grandi linee del dibattito in corso non solo in letteratura e in linguistica ma anche nella prospettiva di chi, dalla filosofia e dall'epistemologia, guarda alla retorica come strategia di scoperta e ai dispositivi linguistici che essa analizza come comuni anche ai cosiddetti linguaggi del logos.

L'obiettivo di questo manuale è di descrivere il codice della retorica, ma non di raccontarne la storia e le fortune, perciò è stato necessario tagliare trasversalmente in un punto preciso la sua linea evolutiva. Ma l'inevitabile arbitrarietà della scelta, con tutti i rischi di imprecisione e di non-verità che questo comporta, speriamo possa va-

lere come una 'buona mossa' per fare in modo che questo libro raggiunga il suo scopo.

Punto di partenza del nostro discorso è il sistema della retorica antica, come si è sviluppato nella tradizione greca e latina, tra il modello aristotelico e quello quintiliano; a questo codice guarderemo però come a un pretesto per le moderne interpretazioni e analisi dei testi letterari. Vale a dire che la retorica antica sarà uno schema per parlare in modo sistematico e ordinato di retorica, di neoretoriche, di figure del discorso. Tra le varie 'neoretoriche' che si sono sviluppate e affermate negli ultimi decenni e la retorica antica cercheremo di mettere in rilievo eredità e differenze, quali dei materiali antichi sono stati riutilizzati, sviluppati, adattati a contenuti diversi, quali dimenticati, quali dispersi nella moderna specializzazione dei saperi. Il rischio calcolato di questa operazione è quello di una semplificazione talvolta antistorica, e che però ci è sembrata necessaria, e speriamo non sembri a chi legge del tutto riprovevole per gli scopi di un manuale: alcuni confini saranno resi inevitabilmente più labili, alcune linee di demarcazione più mobili, alcuni contorni sfocati, alcune differenze storiche accorpate nella contemporaneità a-contestuale di un sistema che è, invece, insieme unitario e composito, frutto delle diverse rielaborazioni alle quali la retorica è stata sottoposta nell'arco di tempo, sia pure relativamente breve rispetto ad una storia bimillenaria, che abbiamo scelto di prendere in considerazione. Tuttavia, procedere a questa semplificazione si è rivelato necessario volendo dare ad una materia complessa e varia, l'organicità e l'intelligibilità immediata che si richiede ad una trattazione manualistica.

Un problema analogo si è profilato per l'*elocutio*. I diversi sistemi di classificazione delle figure retoriche, come si sa, sono incommensurabili; è difficile dunque dare ragione di tutti nello spazio relativamente ristretto di un'esposizione che si vuole contemporaneamente generale e relativamente completa. Abbiamo deciso infine di lasciare che un criterio spiccatamente retorico orientasse la nostra scelta, e cioè l'*aptum*, la qualità dei discorsi di es-

sere adeguati ai loro scopi contingenti. Tra i vari reticoli disponibili, abbiamo scelto quello che ci è sembrato più adatto ad una descrizione 'elementare', nel duplice senso di essere, per quanto possibile, semplice e di fornire il maggior numero di elementi, di particelle costitutive fondamentali, per orientarsi attraverso l'uso e gli usi retorici del linguaggio. Il libro ripercorre, nelle sue linee fondamentali, il sistema di classificazione tracciato da Heinrich Lausberg perché ci è sembrato la più coerente sistemazione moderna della tassonomia classica, ed insieme la più completa nel censire gli individui, le diverse figure che marcano l'uso retorico del linguaggio. A questo modello confronteremo via via sistemi di classificazione più recenti, frutto della ripresa degli studi retorici di questi anni. Più che di un confronto si tratterà di volta in volta di una sovrapposizione, di un'aggiunta; ci è sembrato però che la proiezione di una rete di rapporti (o di non-rapporti) tra vari modi di vedere le figure del discorso potesse funzionare come un arricchimento della materia, a compensare la brutale semplificazione anche nella presentazione del sistema stesso che abbiamo scelto di utilizzare.

Non rimangono adesso che le 'istruzioni per l'uso'. Scrivendo questo libro si è cercato di unire la logica discorsiva del manuale alla facilità di consultazione del dizionario; naturalmente non siamo affatto sicuri di esserci riusciti, ma a questo intento va ascritta l'impostazione (anche grafica, oltre che discorsiva) di questo testo. Il libro prevede infatti più di un percorso di lettura (soprattutto nella parte sulla *elocutio*, che crediamo di uso più frequente): si può leggere in maniera continua, se si vogliono, oltre alle nozioni indispensabili, anche indicazioni di ordine teorico, notizie sulle applicazioni pratiche, informazioni di carattere storico; si possono seguire le zone di approfondimento, stampate in corpo minore, dove sono contenute informazioni supplementari, più 'tecniche', e notizie sulle diverse teorie della retorica, in genere le più recenti, meno sistematiche, ma più interessanti, forse, per implicazioni teoriche e applicabilità pratica; si

può infine semplicemente consultare, utilizzando le sole schede sui vari argomenti (in particolare quelle sulle figure retoriche) che danno già le informazioni necessarie e sono corredate di esempi per illustrarle.

Premesso che all'autrice va la responsabilità di quanto scritto, sarebbe tuttavia lungo e inagevole ringraziare tutti quelli verso i quali questo libro ha un qualsiasi debito: ricorderò soltanto, tra coloro che hanno discusso con me problemi di metodo e di scrittura, gli studenti del corso di letteratura italiana (anno 1995-96) tenuto da Lina Bolzoni all'Università di Pisa, ai quali questo libro (e i progetti, e gli appunti che lo hanno preparato) è stato precocemente inflitto; la stessa Lina Bolzoni per i suoi puntuali e pazienti suggerimenti; Marco Bardini che ha collaborato alla stesura delle 'finestre' di approfondimento e di informazione e ha rivisto con me ampie zone del testo; Matteo Residori che ha lavorato alla stesura dei capitoli sulla memoria e sulla *compositio*, ha scritto le finestre informative e, amichevole e divertito, ha incoraggiato talvolta l'autrice.

Pisa, aprile 1997

PARTE PRIMA

RETORICA

Egli era bello, e la cosa, al nostro orecchio, come siamo avvezzi a pensare la bellezza, può non voler dire nulla. Ma una qualità rara e indefinibile della sua mente, l'ardore, l'ampliava rendendo quel giovane volto simile a un sole talvolta, a una notte lunare talaltra; mentre quasi eternamente emanava da lui la luce e la dolcezza stordente di una marina ionica nel mese di maggio. Era anche come un bosco in aprile, quando si sciogliono le nevi e i rami delle betulle dondolano simili a sottili braccia d'oro, braccia di bambine. A bella posta abbiamo usato queste espressioni retoriche; senza la retorica, nulla di serio e di vero può essere detto, mancando quel falso ch'è misura e supporto del vero. Almeno è questa la nostra convinzione.

[Anna Maria ORTESE, *Il cardillo addolorato*]

CHE COSA È LA RETORICA?

1. La cattiva retorica

Si racconta che quando Sapienza andò in sposa a Mercurio, il dio dei saperi complessi e delle invenzioni ingegnose, la seguissero come ancelle le sette arti liberali: dame non sempre amabili nell'aspetto, e temibili per l'efficacia dei loro strumenti. Tra queste, Retorica, tutta armata e ornata di gemme, aveva il potere di spaventare persino la turba degli dèi minori, gli incolti dèi agresti; e ciò a piena riprova della natura civile, e squisitamente 'politica', di costei [MARZIANO CAPELLA, *De nuptiis Mercurii et Philologiae*, V, *De Rhetorica*, §§ 425-428].

Si è sempre detto, però, che Verità si mostri nuda, e che non abbia bisogno di orpelli – siano essi armi o gemme – per essere vista o donata o ricevuta.

Ambiguo, dunque, da sempre e fino ad ora, nel dizionario dei luoghi comuni, il destino di Retorica, questa dama androgina, doppia nel suo doppio aspetto maschile e femminile (le armi, le gemme), e doppia nell'esibire strumenti di indubbia efficacia che forse, però, non si penserebbero poi così indispensabili se il loro obiettivo fosse davvero quello di *mostrare* ciò che già si mostrerebbe spontaneamente, senz'armi e persino senza veli per maggior franchezza; strumenti e artifici che, a ben considerare, sembrerebbero, e così spesso sono stati visti, più funzionali ad un'altra intenzione, quantomeno dissimulata: *convincere*, che in latino vuol dire 'legare', immobilizzare con stretti legami l'interlocutore in modo da renderlo inoffensivo.

Partiti da un'allegoria che è doppiamente retorica, perché figura del discorso e perché luogo comune dell'immaginario, ci converrà adesso seguirla sino in fondo. La doppiezza sembra essere un carattere precipuo tra tutti quelli che definiscono la classe dei fenomeni chiamati comunemente retorici. Tanto che, proprio su tale carattere, si sono di volta in volta poggiati i vari giudizi di valore attribuiti nel tempo alla retorica, attraversando, come per le gradazioni di colore, tutte le gradazioni di significato che stanno tra doppiezza e ambiguità. Cosicché Retorica è in genere rappresentata con i segni dell'ambiguità sessuale, connotata positivamente o negativamente a seconda del caso. Ad esempio, come una donna armata, che delle donne conserva tutte le grazie (l'ornamento delle gemme, ovvero l'eleganza formale del discorso), ma che, come gli uomini, è provvista di buoni argomenti, e non è imbelli di corpo e di ragione come, per tradizione, si dice siano le donne. La connotazione positiva di questa immagine si capovolge immediatamente quando i medesimi elementi di significato, femminilità-virilità, mutano nella loro distribuzione gerarchica; come avviene, ad esempio, in questa immagine della *Institutio oratoria* di Quintiliano:

I corpi sani, dal sangue incorrotto e irrobustiti dall'esercizio, ricevono bellezza dagli stessi elementi donde traggono le forze ed hanno, infatti, un bel colorito e sono asciutti e muscolosi: ma se uno li depilasse, imbellettasse e acconciasse in maniera femminile, diverrebbero bruttissimi proprio per la fatica posta nel tentativo di renderli belli. [...] Similmente, lo stile ben noto di taluni, pretenzioso nella sua trasparenza e multicolore, effemina addirittura i fatti che di quell'abito di parole sono rivestiti. [QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, VIII, introduzione]

In questo caso non è più il corpo femminile, ornato ma imbelli, ad essere rivestito degli attributi maschili, vigorosi e dunque efficaci, ma, al contrario, è il vigore-funzionalità del corpo maschile ad essere adornato-sconciato dagli inutili ornamenti delle donne: ecco allora che

l'androginia si rovescia in omosessualità, e il modello dato per negativo dal punto di vista morale equivale esattamente al modello negativo dal punto di vista stilistico. Segno forse che non si tratta solo di una semplice questione di stile.

L'idea che l'elemento femminile, negativo se predominante o inorganico rispetto all'efficacia e alla scarna funzionalità delle argomentazioni, rappresenti l'*ornatus*, e cioè la serie delle figure retoriche, può servire ad azzardare una prima risposta a questa domanda: in che consiste la doppiezza della retorica? Consiste, principalmente, nel modo in cui la retorica può dire le cose che dice. I buoni, i ragionevoli, gli efficaci argomenti, sono vestiti comunque da un 'involucro' che è sì efficace, ma non sempre è necessario, se l'oggetto del discorso è la verità nuda, e non sempre è buono, né è sempre ragionevole; tale involucro sono le figure retoriche. Le quali, dal punto di vista dell'efficacia dell'argomentazione, non sarebbero, a rigore, sempre necessarie, e non sempre sono ragionevoli e buone perché, rispetto a una supposta naturale essenzialità e proprietà del linguaggio, esse rappresenterebbero uno 'scarto', la legittimazione di un 'vizio', o di un'indebita 'licenza' nell'uso della lingua.

Come se non bastasse, tra i diversi mezzi con i quali la retorica antica si industriava a persuadere, convincere e commuovere, le figure retoriche servivano principalmente ad ottenere quest'effetto: sollecitavano cioè le passioni di chi ascoltava, sia attraverso la manifestazione-simulazione delle passioni dell'oratore, sia attraverso la sollecitazione diretta dell'emotività del pubblico. E come strumenti di seduzione, più allettanti dell'austera ragione, esse potevano apparire pericolose anche da un punto di vista etico.

La parola *ornatus* però evocava in latino tre campi semantici diversi: quello dell'ornamento, della decorazione; quello del nutrimento, e in questo caso *ornatus* era il condimento delle vivande; quello della guerra, *ornatus* era, in questa accezione, ciò che si indossava per la battaglia: corazza, armi, scudo. Lo statuto dell'*ornatus* è analo-

go entro i primi due campi semantici, perché ornamenti e condimenti sono aggiunte posteriori, e non necessariamente indispensabili, applicate a una sostanza nuda ed essenziale. Nel luogo comune di ascendenza classica e biblica del 'banchetto della Sapienza', il campo semantico del nutrimento e quello del discorso si sovrappongono: l'immagine del banchetto della sapienza è fondata sull'idea che il sapere sia, come un nutrimento, in grado di sostentare chi lo assume, e che rappresenti dunque un elemento essenziale alla vita intellettuale come il cibo a quella materiale. In questo sistema di relazioni tra nutrimento e conoscenza, l'*ornatus* non è cibo, esso rende gradevoli le pietanze ma non nutre, è un'aggiunta priva dei caratteri di essenzialità e necessità che al cibo si attribuiscono. Nella terza accezione di *ornatus* invece le parole sono lame, esse feriscono e difendono, sono, in sostanza, prassi, 'azione'.

La doppiezza della retorica, come 'inimicizia' interna delle sue diverse parti, non è dunque originaria, ma storicamente determinata dalla funzione di volta in volta attribuita all'*ornatus*, visto ora come aggiunta non essenziale e, al limite, pericolosa quando sollecita i sensi e (tra) veste le cose, le argomentazioni, i contenuti; ora come un prolungamento delle cose stesse sul piano del discorso, elemento efficace ed attivo della persuasione tanto quanto le argomentazioni stesse.

La doppiezza della retorica, tuttavia, risiede soprattutto nel suo rapporto con l'esterno, e, più precisamente, nel suo rapporto con la verità. Se si crede, con Cartesio, che la verità sia evidenza, una costellazione di idee chiare e distinte, si crederà anche che essa non abbia bisogno di strumenti discorsivi specifici per essere comunicata. Una verità-evidenza non deve essere persuasa, ma soltanto additata, di-mostrata. Tra questi due nuclei concettuali, la verità, la persuasione, la verità contro la persuasione, si è dipanato il grappolo di idee connesso alla retorica durante la sua storia, e sulla definizione di questi concetti, sui loro rapporti reciproci, sulla diversa distribuzione ge-

rarchica dei loro valori, si è fondato il valore e lo statuto che di volta in volta si è attribuito a una di esse.

2. La retorica, la natura, le città

Il termine *retorica* indica in realtà due nozioni diverse che la lingua inglese, ad esempio, distingue chiaramente anche da un punto di vista terminologico, attraverso le due denominazioni di *rhetorics* e *rhetoric*. Il primo termine indica una pratica discorsiva, la cosiddetta retorica interna, ovvero l'insieme delle strategie attraverso le quali i parlanti organizzano i discorsi, la serie dei caratteri che marciano le loro scelte espressive e comunicative, fino a quella del silenzio stesso. Il secondo termine invece si applica alla disciplina, la cosiddetta retorica esterna, che di queste pratiche, di questi tratti marcanti, di queste strategie si occupa. Essa comprende i fondamenti teorici e i precetti tecnici sedimentati lungo i duemilacinquecento anni della sua storia. In origine tali precetti riguardavano i dispositivi adatti a organizzare discorsi il più possibile efficaci da un punto di vista argomentativo.

Questa distinzione tra una spontanea prassi retorica e una retorica codificata era ben presente anche ai trattatisti classici, i quali distinguevano la retorica *utens*, una retorica 'd'uso', dalla retorica *docens*, la retorica come disciplina. Il rapporto tra prassi e disciplina è alla base di uno dei vari miti sulla nascita di Retorica, con una curiosa inversione di tendenza però rispetto ai valori che nell'uso linguistico contemporaneo si accorda a tale distinzione. L'uso odierno dell'aggettivo *retorico*, infatti, e del nome *retorica* applicati a discorsi vuoti, altisonanti, al limite insinceri, e comunque caratterizzati da un vacuo formalismo, si riferisce alle pratiche discorsive. Questo uso linguistico è stato legittimato storicamente sia dalla decadenza della retorica, che ha comportato spesso uno smembramento del codice ed uno sviluppo degli elementi formali del discorso a scapito di quelli argomentativi, sia dall'estetica romantica e dai suoi miti (parola

spontanea, originalità, libertà nell'arte). Ma nel mito delle sue origini, la retorica era quella tecnica artificiale che serviva ad appropriarsi delle virtù di un'eloquenza spontanea e che di questa eloquenza naturale codificava le forme, rendendole ripetibili e, dunque, disponibili a tutti. Cicerone raccontava [*De Inventione*, I, 2, 2] che la lingua, e assieme ad essa la retorica, sarebbe stata inventata da un uomo di genio per indurre gli altri uomini ad abbandonare lo stato ferino e ad aggregarsi nelle città. Si tratta di un mito 'sociogonico' esattamente inverso a quello dell'Età dell'Oro: la retorica vi gioca un ruolo fondante rispetto all'abbandono dello stato di natura, connotato negativamente, e alla nascita della società civile. Secondo questa tradizione, inoltre, la retorica è una tecnica che consente a tutti di appropriarsi di quelle qualità civili di buon esercizio della parola che sono in origine naturali ma accidentali, prerogativa dei soli uomini di genio [FLORESCU 1971: 23; VICKERS 1993: 45]. Essa non farebbe che codificare le pratiche discorsive che alcuni uomini, precisamente quelli che si caratterizzano in quanto uomini distinguendosi dagli animali, avrebbero messo spontaneamente in atto prima ancora che alcuna disciplina esistesse. La retorica dunque codifica una eloquenza naturale, ma non solo: per tradizione infatti essa è tanto più efficace quanto più riesce a celare se stessa (*ars est celare artem*, l'arte consiste nel nascondere l'arte). Paradossalmente, dunque, la retorica è l'arte di apparire naturali' appropriandosi però di un potere, la persuasione, che non è carattere intrinseco e necessario della parola spontanea in quanto tale. Il senso di questo mito, se vogliamo, può essere spiegato anche in base alle categorie dell'estetica classica. Nella cultura antica, l'arte è fondata sull'imitazione della natura, a questo principio imitativo sono indissolubilmente legate tutte le arti. La bellezza degli oggetti che esse sono capaci di produrre risiede nella loro capacità di cogliere la bellezza intrinseca della natura che corrisponde alla stessa struttura del mondo, perché la struttura del mondo è fondata su una simmetria ed una proporzione armonica che è possibile sia percepire

attraverso i sensi, sia comprendere intellettualmente (nella tradizione pitagorica, ad esempio, attraverso il calcolo matematico).

Mutati i fondamenti dottrinari, mutati gli obiettivi teorici, la retorica gioca un ruolo importante anche in uno dei miti sociogonici della modernità, vale a dire nel 'mito' della nascita della società di mercato come moderna società di uomini liberi, contrapposta al sistema feudale fondato sulla schiavitù. Nella *Ricchezza delle nazioni*, Adam Smith oppone la persuasione alla tendenza al dominio sugli altri uomini, e su questa base interpreta i diversi modelli storici del rapporto sociale:

Due tratti fondamentali della natura umana, potenzialmente contraddittori (l'aspirazione a convincere l'altro e a indurlo ad agire di conseguenza e l'attitudine al dominio che impone l'agire senza mediazioni discorsive) sembrano poter alternativamente prevalere sia quando le circostanze lo permettono, sia in differenti epoche storiche. [...] Così ad un estremo si hanno le società schiavistiche (ma in generale direi tutti i sistemi sociali connotati da rapporti di subordinazione) nelle quali si distinguono "comando ed autorità" che, in quanto tali, escludono il ricorso a forme di persuasione per pretendere delle prestazioni. All'altro compaiono le moderne società mercantili, formate da uomini liberi, nelle cui relazioni non gerarchiche opera il principio "liberale" della persuasione, consistente nel poter far intravedere i vantaggi reciproci derivanti dai processi di scambio, dunque momento di mediazione del commercio. [FIORI 1992: 48]

In questo caso la retorica svolge un ruolo caratterizzante, distintivo rispetto alle diverse età della storia: attraverso il suo esercizio si esplica essenzialmente il carattere di libertà attribuito al nuovo assetto sociale.

3. La retorica 'magica'

Una tradizione diversa da quella ciceroniana lega l'apparizione della retorica al nome di Empedocle, filosofo e

mago agrigentino. Questo legame tra il mago-filosofo siciliano e la nascita della retorica sembra mettere in rilievo il carattere magico dell'eloquenza, il suo speciale potere di intervenire sulla realtà attraverso la parola, modificando cioè l'atteggiamento degli uomini:

Le parole hanno la forza dell'incantesimo, che Gorgia, tributario in questo dei pitagorici, chiama «potenza sovrana» (*dynastes megas*). Manovrata con abilità, questa forza determina l'abbandono da parte dell'uditorio dello stato di indifferenza (*anai-sthesis*) in cui la logica mantiene una funzione egemonica e lo sottopone a una «dolce ferita» (*noson hedeian*) [...]. [FLORESCU 1971: 31]

Le parole della retorica sono contemporaneamente ferita e balsamo perché sottraggono gli uomini a quello stato di indifferenza dove domina la logica. L'opposizione di logica e retorica è una opposizione originaria, che da una parte delimita il campo delle due discipline, dall'altra è stata, storicamente, parametro dei valori che di volta in volta si sono attribuiti all'una e all'altra. Si contrapponeva la retorica alla logica sulla base dell'opposizione tra *verosimile* e *vero*. La dimostrazione logica mira a conclusioni 'vere' perché necessarie e inconfutabili: una verità evidente e necessaria infatti non ammette divergenze d'opinione. Il dominio della retorica è invece il verosimile: attraverso le argomentazioni retoriche si approda a conclusioni non vere ma probabili, accettabili ma confutabili. Su questa base, Platone opponeva la retorica alla filosofia, la *doxa*, vale a dire l'opinione, all'*episteme*, la scienza. Alla logica e alla filosofia dunque era riservato il dominio della vera sapienza, alla retorica quello incerto dell'opinione, al limite falsa e infondata.

Nella nostra tradizione culturale, saggio è colui che non è scosso dalle passioni, con la sua immagine imperturbabile viene scambiata la natura stessa della conoscenza: secondo questa tradizione la ragione coincide con l'assenza di passioni [BODEI 1993: 117]. Le parole della retorica, come ferite e come balsamo, sottraggono l'uo-

mo precisamente a questo stato di indifferenza. Il rapporto tra sapienza ed assenza di passioni che la tradizione filosofica occidentale ha sviluppato, tuttavia, non è affatto originario: la filosofia stessa infatti deve il suo nome ad un nesso che rovescia esattamente questo assunto, tra la passione, precisamente l'amore, *philia*, e la conoscenza, *sophia*. Una tradizione diversa da quella classica, che non vede fratture tra ragione e volontà, ammette invece che tra ragione ed azione ci sia uno scarto che la ragione stessa non è in grado di superare, poiché essa non rappresenta di per sé una «molla delle azioni»:

se la Ragione Umana è puramente logica e dominata dal calcolo, diventa impotente ad agire nel mondo a meno che non sia imbrigliabile a più profonde «molle delle azioni». Sicché, nel suo più noto epigramma, Hume concludeva: «La Ragione è – e tale dovrebbe sempre rimanere – schiava delle Passioni». [TOULMIN 1993: 4-5]

Strappando gli uomini al loro stato di indifferenza, la retorica è precisamente una tecnica che provvede le «molle delle azioni» ed in questo risiede il suo potere 'magico'. Inoltre essa può fondare tali spinte all'agire nella stessa ragionevolezza delle argomentazioni, legittimandole attraverso la probabilità delle conclusioni. In tal modo, l'azione che si sollecita negli altri si spoglia di ogni carattere di imposizione esterna, è frutto di convinzione, di libera adesione e di libera scelta. Sembra che uno degli articoli della legge ateniese contro la pederastia prevedesse pene più severe se la corruzione di ragazzi liberi fosse avvenuta attraverso la persuasione piuttosto che attraverso la violenza [FLORESCU 1971: 35]. L'agire per effetto della persuasione, infatti, è un agire libero che può essere motivato e, dunque, legittimato, rivendicato come corretto. In quanto tale, inoltre, è ripetibile, non più un comportamento isolato ed involontario, ma un *modello* di comportamento che si propone all'imitazione dei molti, ben più rischioso dunque per l'ordine costituito.

4. Retorica e neoretoriche

Negli ultimi cinquant'anni il dibattito sui rapporti tra logica e retorica si è svolto prevalentemente sul terreno epistemologico, etico e filosofico. Il razionalismo cartesiano, com'è noto, ha definito la verità come una costellazione di idee chiare e distinte ed ha limitato il campo della logica alla sola logica formale, vale a dire «allo studio dei mezzi di prova utilizzati nelle scienze matematiche» [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 4] La rivalutazione della retorica come metodo di indagine proprio alla filosofia, al diritto, all'epistemologia, all'etica si configura come una rottura rispetto alla concezione cartesiana della ragione e del ragionamento:

La natura stessa dell'argomentazione e della deliberazione s'opone alla necessità e all'evidenza, perché non si delibera dove la soluzione è necessaria, né s'argomenta contro l'evidenza.

Il campo dell'argomentazione è quello del verosimile, del probabile, nella misura in cui quest'ultimo sfugge alle certezze del calcolo. [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 3]

Se il dominio della ragione è limitato al dominio dell'evidenza ed il ragionamento sviluppato attraverso i soli mezzi della logica formale, ne consegue che tutto ciò che sfugge al calcolo, sfugge anche alla ragione.

L'idea che la retorica possa costituire un metodo per la filosofia (e per la scienza) è in questo momento oggetto di una discussione legata prevalentemente, ma non soltanto, alla cosiddetta 'svolta linguistica' della filosofia. Semplificando, si potrebbe dire che essa consiste in una ripresa di interesse per i meccanismi ed il funzionamento del linguaggio e della comunicazione, fondato sull'idea che la verità non si realizzi nella corrispondenza dei concetti alla realtà delle cose (*adaequatio mentis et rei*), come vuole la tradizione filosofica della verità come evidenza e scoperta, ma sia invece costruita attraverso delle pratiche linguistiche. Un punto di svolta generalmente riconosciuto è individuato nelle posizioni del 'secondo' Wittgenstein, che, nelle *Ricerche filosofiche*, sosteneva la non-univocità del rapporto fra mondo e linguaggio; questa non-univocità

ammetteva una molteplicità di linguaggi possibili, tutti egualmente legittimati alla descrizione del mondo. Il rapporto fra parola e cosa viene così ad essere immaginato come l'esito di un 'gioco linguistico', pertanto sarebbe «fuorviante il tentativo di far corrispondere le caratteristiche individuali di questa pratica sociale alle caratteristiche del 'mondo'» [RORTY 1988: 54]. Da queste riflessioni hanno tratto ispirazione diverse teorie filosofiche tendenti a ripensare il concetto di verità. In particolare si è sostenuto che l'«effetto di verità» sorge all'interno di pratiche linguistiche che sono effetto della sedimentazione di credenze, culture e storia. Ciò significa che il valore di verità di un'asserzione si misura sulla base della sua coerenza con il resto delle nostre credenze. Il parametro di controllo della verità non è più il mondo, la conformità delle teorie alla struttura del reale, ma è un parametro di tipo etnocentrico, vale a dire coincide con il dialogare degli uomini, con il consorzio umano e con l'insieme delle pratiche linguistiche che lo caratterizzano in un preciso momento della sua storia [cfr. RORTY 1988: 52; 1994³: 9-32].

Francesca Rigotti riconduce il rapporto di opposizione tra retorica e logica a due diversi modi di concepire la verità. L'idea di una retorica 'cattiva', l'ostilità che le è stata riservata in ambito filosofico, poggia sulla tradizione della 'verità come evidenza'. Questo modello di verità rinvia contemporaneamente sia ad un campo metaforico, la verità come luce, sia ad un campo metodologico, la verità come esito di dimostrazione logica:

dimostrare altro non significa, etimologicamente, che mostrare, cioè indicare alla vista, con il dito puntato, il risultato conseguito. L'oggetto indicato dal dito è percepito dal senso qui privilegiato, la vista, che lo coglie grazie alla luce che lo rende visibile. [RIGOTTI 1995: 42]

Il pensiero argomentativo invece fa leva su un modello di verità di tipo consensualistico che rinvia al campo metaforico del peso, della tensione interna:

La decisione ragionevole a favore del probabile si connette al campo metaforico del "sentire" con il "sesto senso" – non quel-

lo dell'intuizione preveggenza ma quello della tensione interna – quale di due cose è più pesante. [RIGOTTI 1995: 42]

È in sostanza la metafora della giustizia, che, bendata perché non conosce verità che si offrono allo sguardo, soppesa con la bilancia le diverse ragioni, le confronta, sceglie la più forte.

Secondo Perelman, una nuova retorica può svilupparsi soltanto al di fuori di un concetto di prova come riduzione all'evidenza. La teoria dell'argomentazione infatti studia le

tecniche discorsive atte a *provocare o accrescere l'adesione delle menti alle tesi che vengono presentate al loro assenso*; e poiché l'adesione delle menti è caratterizzata appunto da ciò che la sua intensità è variabile, nulla ci obbliga a limitare il nostro studio a un particolare grado di adesione caratterizzato dall'evidenza, come nulla ci permette *a priori* di considerare i gradi di adesione a una tesi proporzionali alla probabilità della tesi stessa, e di identificare evidenza e verità. [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 6]

Dal punto di vista di Perelman, l'identificazione di verità ed evidenza è una identificazione indebita. Infatti, se le procedure di indagine razionale sono limitate all'evidenza, saremo costretti a fare intervenire degli elementi di irrazionalismo tutte le volte in cui l'oggetto del ragionamento non è evidente e pertanto sfugge al dominio della logica formale di tipo matematico, come ad esempio il diritto, la politica, la morale. In secondo luogo l'evidenza caratterizza soltanto uno dei possibili gradi di adesione ad una tesi, ma non rappresenta di per sé l'unità di misura dell'adesione stessa, dunque non è pertinente nella delimitazione del campo dell'argomentazione, né nella scelta dei suoi metodi. Per questo motivo il metodo dell'argomentazione è fondato su quelle prove che Aristotele chiamava *dialettiche* e delle quali aveva mostrato l'uso nella *Retorica*.

5. La 'retorica ristretta'

La ripresa della retorica come teoria dell'argomentazione ha definitivamente sancito una frammentazione della disciplina, già istituzionalizzata nel Cinquecento con la riduzione della retorica alle sole normative stilistiche. Così sul versante di entrambi i rami della moderna neoretorica, quello argomentativo e quello linguistico-letterario, si è assistito all'affermarsi di una 'retorica ristretta', limitata nel primo caso allo studio delle tecniche argomentative (l'interesse per le figure retoriche essendo limitato al loro eventuale ruolo nell'argomentazione), nel secondo allo studio delle figure del discorso, al quale lo strutturalismo e la semiologia hanno dato nuovo impulso.

Storicamente il nesso tra retorica e letteratura è stato più organico che quello tra retorica e filosofia. Il rapporto con la poetica, ad esempio, è stato sentito più spesso come una semplice distribuzione di competenze che come un rapporto di opposizione forte. Rispetto alla poetica che comprendeva i precetti per la produzione del testo scritto, la retorica fu originariamente pensata come una tecnica del discorso orale, con le conseguenze implicite che potevano derivarne. La retorica codificava le tecniche del 'parlare in pubblico', della comunicazione orale e persuasiva, efficace prima che ornata, e dunque destinata, con l'eccezione del genere epidittico, al consumo immediato e non ad essere riletto o riascoltato (come un testo letterario) per puro piacere estetico. In un secondo momento, la retorica fu distinta dalla poetica, che riguardava essenzialmente il testo in versi, in quanto 'arte del discorso in prosa'. Svincolata dalla dimensione orale e persuasiva, la retorica includeva ormai l'oratoria ma non era necessariamente limitata a questa, pertanto assumeva un rilievo sempre maggiore il suo statuto di tecnica del 'parlare ornato', di insieme di precetti e strategie di ordine stilistico. Rispetto ad una retorica 'come stilistica', la letteratura diventava dunque un campo d'applicazione privilegiato, il luogo per eccellenza deputato all'esecuzione di strategie retoriche, altrettanto organico ed es-

senziale che l'oratoria prima della conversione dell'*ars bene dicendi* al dominio della scrittura.

In rapporto all'ermeneutica, la retorica era vista come strategia di generazione del testo, codificava le norme e le tecniche per costruire discorsi, ma non per interpretarli. I destinatari dei trattati di retorica non coincidevano con il pubblico dei lettori dei testi o degli ascoltatori dei discorsi che essa insegnava a costruire, ma con l'«uditorio dotto dei creatori dei testi» [LOTMAN 1980: 1047]. «Di qui il suo carattere 'tecnologico' e classificatorio e il suo orientamento pratico» [LOTMAN 1980: 1047], la tendenza alle tassonomie minuziose, alle classificazioni capillari.

Come tecnica stilistica, la retorica era complementare alla grammatica, vista come un insieme di precetti volti a regolare l'uso della lingua scritta, canonizzata da modelli letterari il cui prestigio fosse universalmente riconosciuto all'interno di una specifica comunità culturale. La ri-definizione della retorica come 'arte della prosa' letteraria ha determinato l'ipertrofico dilatarsi di una sola delle sue partizioni a scapito delle altre, e precisamente di quella che codificava le forme dell'espressione, vale a dire l'*elocutio*. Questa concezione della retorica come normativa stilistica ha contribuito ad innescare un lento processo di contrazione e di 'schiacciamento' della retorica sulla sola *elocutio*.

La definizione della neoretorica del nostro tempo come 'retorica ristretta' è di Gérard Genette. La polemica di Genette prendeva le mosse dalla pubblicazione, agli inizi degli anni Settanta, di alcuni saggi, il più noto e importante dei quali era *Rhétorique générale* del Gruppo μ , che qualificavano come *généralisée* o *générale*, rispettivamente una teoria dell'*elocutio*, una teoria della figura, ed una teoria della metafora:

Retorica-figura-metafora: sotto la copertura denegativa, o compensatoria, di una generalizzazione pseudo-einsteiniana, ecco profilarsi nelle sue tappe principali il percorso (approssimativamente) storico di una disciplina che, nel corso dei secoli, non ha mai smesso di vedere restringersi (come la pelle di zi-

grino) il campo della sua competenza, o almeno della sua azione. [GENETTE 1976⁴: 17]

Lo stato della retorica negli anni Settanta, ma è uno stato rimasto nelle sue grandi linee immutato ancora oggi, si configurava come l'ultima tappa di un progressivo depauperamento del pensiero retorico, dalla ipertrofia dell'*elocutio* medievale allo scorporamento istituzionalizzato dell'*inventio* durante il Rinascimento, ad una dottrina dell'*elocutio* limitata all'analisi delle figure durante il Settecento francese. Una contrazione divenuta, se è possibile, ancor più radicale con la valorizzazione assoluta della metafora legata «all'idea di un'essenziale metaforicità del linguaggio poetico – e del linguaggio in genere» [GENETTE 1976⁴: 35].

Né una teoria della metafora, né una teoria dei tropi o delle figure o dell'*elocutio* ci lascerebbero in pari con una retorica generale, vale a dire con una disciplina in grado di costruire strumenti per interpretare e spiegare tutti i discorsi possibili:

Così, una volta tanto, e solo in una certa misura, potremmo seguire l'ambiguo consiglio del vecchio e giovane autore di *Falstaff*: «Torniamo all'antico, sarà un progresso» [GENETTE 1976⁴: 40].

IL CODICE DELLA RETORICA

1. La retorica antica e le sue parti

Il sistema della retorica antica offriva una lunga serie di strategie per articolare un discorso persuasivo, e queste si distribuivano in cinque diversi raggruppamenti che rappresentano altrettante partizioni del codice: l'*inventio*, la *dispositio*, l'*elocutio*, la *memoria* e l'*actio*, o *pronuntiatio*.

Le ultime due, *actio* e *memoria*, riguardavano rispettivamente, più che la struttura del discorso, la sua stessa esecuzione, la sua recitazione; codificavano, cioè, i gesti, le intonazioni, gli atti, che dovevano accompagnare la declamazione dell'oratore, e suggerivano delle tecniche di memorizzazione del discorso. Della prima delle due, tradizionale materia d'insegnamento delle scuole di dizione e materia trascurata nella stessa trattatistica retorica non direttamente funzionalizzata all'oratoria, questo manuale non si occupa. Della seconda, ormai desueta in un'epoca in cui voce, immagine, scrittura, sono così facilmente riproducibili, ma viva e diffusa nella cultura premoderna, si daranno soltanto brevi cenni informativi.

pronuntiatio e *actio* [da *ago* 'faccio, recito' (la radice è la stessa di *actor* 'attore')] sono le fasi finali dell'attività oratoria, ma anche quelle decisive: un ottimo discorso può perdere molte delle sue qualità se viene pronunciato male, e uno mediocre può guadagnare parecchio da un'esecuzione abile. Questo settore della retorica – come quello della memoria – sembra il meno suscettibile di una regolamentazione, il più aperto alle variabili del-

la predisposizione e dell'iniziativa individuale: eppure i massimi retori latini (Cicerone e soprattutto Quintiliano) obiettarono ai sostenitori della spontaneità nativa che anche per ottenere un effetto di naturalezza è necessario seguire delle regole e fare dell'esercizio. La precettistica sull'*actio* (termine che è spesso usato con valore complessivo, per riferirsi sia all'*actio* vera e propria che alla *pronuntiatio*) è dominata, dunque, dalla preoccupazione costante di fissare una disciplina ma al tempo stesso di renderla invisibile, di appiattirla sullo *standard* della naturalezza e della spontaneità: gli oratori devono riuscire a dominare perfettamente la propria voce, ma non devono aver l'aria di 'cantare'; i loro gesti devono essere espressivi e armoniosi, ma non possono assomigliare né a quelli degli attori né, tantomeno, a quelli dei ballerini. Anche quando le regole si fanno dettagliate (come nella lunghissima sezione che dedica all'*actio* l'undicesimo libro dell'*Institutio* di Quintiliano) è evidente che esse cercano sempre di mantenersi equidistanti dai due estremi della sciattezza e dell'affettazione, di regolamentare una condizione che si ispira all'equilibrato ideale della natura.

Legata da vicino a questa è l'altra preoccupazione costante nella normativa dell'*actio*, quella dell'*aptum*, della corrispondenza tra argomento e modo di trattarlo. Il tono di voce e la gestualità devono essere una traduzione esatta delle passioni dell'oratore, devono realizzare quella perfetta trasparenza emotiva che garantisce l'efficacia del discorso: «La voce sarà come un intermediario, che trasmetterà all'animo dei giudici la disposizione che avrà ricevuto dal nostro» (Quintiliano, *Institutio oratoria*, XI, 3). All'oratore è raccomandato di provare lui stesso le passioni per poterle esprimere adeguatamente, e di assecondare l'andamento del discorso rendendo il più possibile duttili e sensibili ai cambiamenti di tono i suoi strumenti espressivi. Ogni tono corrisponde a una passione: quello della collera è «acuto, rapido, spezzato», quello del timore «dimesso, esitante e basso», quello della violenza «elevato e veemente» (Cicerone, *De oratore*, III). Anche il significato dei gesti è rigorosamente codificato: Quintiliano ne fa una lunga rassegna, traducendoli in precise situazioni emotive e censurandone alcuni perché

affettati o contrari al *decorum*. Oltre che tra esecuzione e significato del testo l'accordo deve realizzarsi perfettamente anche tra voce, espressione e gestualità: le variazioni di tono, di intensità e di ritmo devono essere perfettamente concertate, perché ogni strumento accresca forza agli altri. Infine, il criterio dell'*aptum* si deve applicare anche alla condizione dell'oratore, al tipo di causa e di uditorio: «le regole non sono le stesse per la voce, i gesti, l'espressione, davanti al principe, al senato, al popolo, ai magistrati, in un processo civile, in uno penale, in una richiesta di autorizzazione a procedere, in una difesa. [QUINTILIANO, *Insistutio oratoria*, XI, 3]».

Esistono poi alcuni precetti generali, indipendenti dalle circostanze e dal contenuto del discorso. La pronuncia deve essere chiara, fluida, caratterizzata al tempo stesso da regolarità e da varietà; il tono deve avere, oltre alla duttilità 'mimetica' che si diceva, un andamento ascendente, dalla sobrietà dell'inizio alla forza trascinante della perorazione finale. Nell'*actio* alcune parti del corpo sono più importanti delle altre: il viso e gli occhi, le braccia e le mani. Ma nessun particolare dovrà essere trascurato, tutti possono contribuire a fare sul pubblico un'impressione decisiva. Quintiliano dedica molti dei suoi precetti alla scelta degli abiti e al modo di indossarli; anche per mezzo di essi, oltre che con la voce, si può sottolineare quella progressione emotiva che è uno degli elementi di forza di ogni discorso: all'inizio l'oratore dovrà essere rigido e composto, inoltrandosi nel discorso assumerà un atteggiamento più disinvolto, e infine «quando una gran parte dell'orazione è già svolta, soprattutto se si ha il vento in poppa, ci si può permettere quasi tutto, addirittura di sudare, dare segni di fatica, tenere la veste in modo più trascurato e la toga allentata, quasi sul punto di cadere [*ibid.*]».

Oltre a dare questo contributo decisivo all'efficacia del discorso, la pronuncia e la gestualità hanno in certi casi un ruolo anche più importante. Esistono infatti alcune figure che non hanno nessun contrassegno a livello dell'enunciato (quelli che il gruppo di Liegi chiama 'metalogismi') e il cui carattere figurale emerge soltanto da alcuni tratti dell'enunciazione (oltre che, naturalmente, dal confronto con il referente reale, quando esso è possi-

bile). Che una frase sia ironica, per esempio, risulta prima di tutto dal tono di chi la pronuncia; e nella realizzazione dell'enfasi la pronuncia ha un ruolo così importante che il nome della figura è passato a designare direttamente quello di un certo tono (e questo è il significato che prevale nell'uso corrente: 'ha parlato con grande enfasi').

Delle prime tre, l'*inventio* insegnava le strategie per trovare i buoni argomenti: inventariava, cioè, le possibili forme del contenuto; l'*elocutio* indicava i modi per trovare le parole efficaci: codificava, cioè, la forma dell'espressione; la *dispositio* suggeriva il modo di mettere in ordine le parole e gli argomenti, e rappresentava, dunque, un segmento del codice in grado di organizzare l'asse sintagmatico del testo, ossia il succedersi degli argomenti e delle parole, sia sul versante del contenuto, sia su quello dell'espressione.

Nelle diverse fasi della storia della retorica, le strategie raggruppate nelle cinque classi poterono essere pensate come organiche, come degli insiemi con vaste zone di intersezione, oppure come adibite a domini del tutto separati, funzionali a scopi diversi e, al limite, conflittuali. Facciamo un esempio: l'*exemplum* e la metafora sono l'uno strumento dell'argomentazione, l'altra dell'*ornatus*, ma tutti e due si fondano sull'analogia. In secondo luogo, entrambi erano pensati come strumenti per costruire delle immagini, che, nella cultura pre-moderna, si supponeva avessero una forte incidenza sulle passioni e, dunque, sulla memoria, perché, per la cultura antica, ricordiamo meglio, anche per ragioni fisiologiche, quelle immagini che mobilitano le nostre emozioni. L'*ornatus*, in questo caso, funziona e nasce esattamente come ciò che, sul piano dei contenuti, stimola la ragione, e costruisce la conoscenza; per converso ciò che costruisce la conoscenza può, a sua volta, commuovere.

L'analisi delle passioni era un tema ritornante per ben quattro delle cinque partizioni della retorica. In sede di *inventio*, l'analisi delle passioni e dei costumi serviva a co-

struire le cosiddette prove etiche e forniva dei luoghi comuni adatti ad influenzare l'atteggiamento emotivo del pubblico. L'*actio* insegnava a rappresentare le diverse emozioni con i gesti e con la voce. Le strategie della *memoria* prescrivevano di associare i concetti o le parole che occorreva ricordare ad immagini dal forte contenuto emotivo. Il rapporto delle passioni con l'*elocutio* infine era anche più saldo: tanto che le diverse figure retoriche potevano essere classificate in base alle diverse passioni che erano in grado di rappresentare (come stato emotivo dell'oratore) o di suscitare nel pubblico. In questo senso, la retorica rappresenta sia un prolungamento dell'interiorità dell'uomo sul piano del discorso, un punto di contatto tra l'esteriore e l'interiore, sia un potere sul mondo. La retorica infatti si occupa di discorsi che si propongono di modificare la realtà, di intervenire sulle cose attraverso le parole.

Il rapporto tra parole e cose è fondamentale dal punto di vista della retorica e il modo in cui essa lo ha di volta in volta risolto è un tema essenziale nella sua storia. Nel mito sociogonico di Cicerone la retorica è il prolungamento di qualcosa che è già in natura; essa non fa che rispecchiare le virtù di un'eloquenza naturale. E, tuttavia, la retorica non è il linguaggio naturale, ma una tecnica attraverso la quale si recupera un potere della parola sul mondo che non è proprio del linguaggio naturale ma prerogativa dei soli uomini di genio. In questo senso la retorica si configura come una tecnica per saldare la frattura tra le parole e le cose, per recuperare un'organicità tra parole e cose che già Aristotele non riconosceva più al linguaggio naturale.

Per contro, il sostanziale smembramento della disciplina che ha marcato lunghi tratti della storia della retorica, sembra manifestare una sfiducia nell'idea che esista un modo specificamente retorico per risolvere il rapporto tra parola e cosa, espressione e contenuto. Secondo Pietro Ramo, ad esempio, in una corretta ridefinizione dei saperi, *inventio* e *dispositio* avrebbero dovuto essere scorporate dalla retorica ed ascritte invece alla dialettica. Con questo egli non riconosceva più come legittima l'esistenza di un modo specificamente retorico di trovare

le cose da dire. Il punto di vista di Ramo sulla retorica è fortemente condizionato dal suo progetto di riformare integralmente la logica aristotelica: questa, infatti, era un mezzo per controllare la verità, e non una strategia per trovarla. Ma una logica che avesse anche un ruolo euristico, che fosse cioè anche una strategia per trovare la verità, finiva per somigliare moltissimo alla *inventio* retorica. La retorica, per contro, ne usciva piuttosto indebolita, perché, se il sistema di Ramo ascriveva la *inventio* alla logica, non riconosceva automaticamente più alla retorica alcuna competenza specifica nello scegliere i contenuti dei discorsi.

2. I generi del discorso

Il tema del discorso, la *quaestio*, non arrivava totalmente nudo nelle mani dell'oratore. Prima di essere filtrato ed elaborato dalle strategie contemplate nelle cinque partizioni del codice, esso apparteneva già a una delle tre diverse categorie che classificavano i possibili tipi di discorso in base al loro oggetto, al loro pubblico e alla loro funzione.

L'oratore di professione poteva trovarsi in una di queste tre condizioni: quella di dover persuadere una giuria della colpevolezza o dell'innocenza di un imputato: è il **genere giudiziale**; oppure quella di dover convincere un'assemblea di cittadini a prendere una decisione politica piuttosto che un'altra: è il **genere deliberativo**; oppure quella di dover celebrare, in una cerimonia ufficiale e davanti a un pubblico di spettatori, la bontà o la bellezza di qualcosa, o di qualcuno, anche di un oggetto inattuale come una divinità o una virtù: è il **genere epidittico**.

L'appartenenza di genere era certamente determinante per la scelta delle argomentazioni e degli ornamenti più adeguati. Senza considerare che il predominio, nella storia, ora di uno ora dell'altro dei tre diversi generi ha modificato la struttura stessa del codice. Ad esempio, la fine della *polis* in Grecia, col venir meno della partecipazione dei cittadini alla vita politica, implicò una quasi totale scomparsa del genere deliberativo, e un

netto predominio, per ovvie ragioni di convenienza, del genere epidittico, al quale appartiene il discorso in lode del sovrano (il cosiddetto *panegirico*).

3. Il genere epidittico

Il genere giudiziale e quello deliberativo hanno l'intento diretto di mutare una precisa situazione materiale, cercando di fornire risposte probabili ad un quesito. In entrambi i casi, infatti, la materia del dibattito è una *res dubia*, vale a dire una materia incerta, espressa in forma problematica. Si tratta appunto di rispondere ad una domanda: se ad esempio sia stato commesso o no un reato, se l'assemblea debba o no prendere una data decisione. Gli esiti della persuasione si tradurranno in una concreta prassi: pronunciare una sentenza, seguire una data linea politica. Per questo motivo, questi due generi di discorso sono originariamente destinati al consumo immediato, essi rispondono ad una concreta situazione di fatto e perdono di funzionalità una volta che questa è mutata; salva la possibilità di una successiva ri-funzionalizzazione, l'acquisto di una funzione secondaria diversa da quella originaria, ad esempio di tipo didattico o di tipo estetico: i discorsi giudiziari di Cicerone, ad esempio, venivano usati, nell'insegnamento medievale della retorica, come testimodello per le esercitazioni degli allievi, e noi oggi li leggiamo come testi letterari.

Le materie del discorso epidittico invece sono oggetto di opinioni comunemente accettate (*res certa*): si tratterà in genere di lodare ciò che è normalmente ritenuto virtù o, viceversa, di biasimare ciò che normalmente è ritenuto vizio. Il genere epidittico dunque non darà luogo a un dibattito (accusa/difesa, persuadere/dissuadere), da esso non deriverà alcuna conseguenza pratica: si tratterà piuttosto di mutare il grado di intensità dell'adesione che comunque il pubblico ha già, *a priori*, accordato alla tesi proposta, poiché questa è, appunto, *res certa*. Il discorso epidittico dunque può essere riutilizzato tutte le

volte che si presenta una data situazione, è un elemento essenziale delle feste e delle cerimonie pubbliche; in tutte queste situazioni esso rappresenta un modello di discorso ripetibile nello stesso senso in cui lo sono ad esempio i testi di legge o la liturgia, e può essere fruito indefinitamente come i riti, i miti e la letteratura: i discorsi epidittici di Gorgia o di Isocrate erano noti e declamati in tutta la Grecia. Il discorso di riuuso si oppone a quelli destinati al consumo immediato perché è esentato dalla funzione informativa, come scopo primario ed unico della comunicazione stessa. La sua esistenza (e la sua ripetibilità) non è legata infatti ad una funzione informativa ma al valore sociale, religioso o estetico che la coscienza collettiva gli attribuisce. Come il discorso letterario, il genere epidittico produce testi autoriflessivi, che collocano il contenuto informativo in secondo piano ed attirano l'attenzione dei destinatari sul discorso in quanto tale. Perché un discorso sia ripetibile inoltre occorre che esso venga ricordato, che si depositi nella memoria o venga conservato attraverso la scrittura; accadeva spesso infatti, che i discorsi epidittici fossero destinati alla lettura piuttosto che alla pubblica declamazione. Questa circostanza contribuiva naturalmente al consolidarsi di una precisa tradizione del genere e faceva, come vedremo, del genere epidittico una vera e propria riserva di stereotipi, di motivi tematici trasportabili di testo in testo e ripetibili indefinitamente.

L'aggettivo *epideiktykòs* significava in greco 'dimostrativo', ma il nome da cui l'aggettivo deriva, ossia *epideixis*, non aveva affatto il significato di 'dimostrazione', ma piuttosto quello di 'esibizione', 'ostentazione'. Il discorso epidittico dunque è un discorso che mostra la bellezza o bruttezza di qualcosa, ma che soprattutto ostenta se stesso, la propria bellezza, la bravura dell'oratore. Le nozioni di 'bello' e di 'buono' vengono insensibilmente applicate non solo all'oggetto del discorso ma al discorso stesso [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 52]. In questo senso, il genere epidittico è assimilabile alla letteratura e proprio a causa del suo carattere di finzione letteraria,

della sua ripetibilità, il *genus demonstrativum* fu considerato, nell'insegnamento scolastico della retorica, incluso di tutti i generi di discorso e la precettistica ad esso correlata adatta alla produzione di ogni discorso possibile. L'esercitazione scolastica infatti è in sé svincolata dalla situazione materiale che si rappresenta: gli allievi si esercitavano su questioni fittizie, ripetevano e conservavano, declamandoli all'infinito, anche discorsi vincolati ad una situazione storica data. Questa consuetudine finì per accelerare il processo di 'letterarizzazione' della retorica compiutosi nelle *artes dictandi* e nelle *poetrie* medievali.

Il legame tra genere epidittico ed argomentazione, debole già nella tradizione classica e quasi inconsistente nel successivo insegnamento della retorica, risulta invece rafforzato dalla neoretorica di Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca. Nel *Trattato dell'argomentazione*, la nozione di adesione delle menti sposta infatti il genere epidittico dalla sua posizione periferica rispetto all'argomentazione, e limitrofa, piuttosto, alla letteratura, al centro del modello argomentativo in quanto opposto alla dimostrazione logica:

Contrariamente alla dimostrazione di un teorema di geometria, che stabilisce una volta per tutte un legame logico fra alcune verità speculative, l'argomentazione del discorso epidittico si propone di aumentare l'intensità dell'adesione ad alcuni valori, dei quali forse non si dubita quando si considerano isolatamente, ma che potrebbero eventualmente non prevalere contro altri valori che entrassero in conflitto con essi. [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 54]

Proprio perché adibito ad aumentare l'intensità dell'adesione ai valori che esso celebra, il discorso epidittico rafforza la disposizione all'azione [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 53]. L'atteggiamento puramente intellettuale che marca il passaggio da una *res dubia* ad una *res certa*, attraverso l'adesione ad una delle diverse conclusioni possibili come più probabile delle altre, non rappresenta di per sé una molla all'azione. L'intensità dell'a-

desione infatti non può essere misurata in base al grado di probabilità riconosciuto alla tesi, ma piuttosto in base agli ostacoli che si è disposti a superare, alle difficoltà che si è disposti ad affrontare, alla fatica che solo un intenso grado di adesione è in grado di giustificare [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 53].

BIBLIOGRAFIA:

STRUMENTI DI CONSULTAZIONE GENERALE: Osvald DUCROT, Tzvetan TODOROV, tr. it. *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio*, Cuneo, Isedi 1972. Angelo MARCHESE, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, Mondadori 1978. *Dizionario di linguistica*, a c. di J. Dubois, L. Guespin, Ch. e J.B. Marcellesi, J.P. Mével, Bologna, Zanichelli 1979. Jurij M. LOTMAN, voce «Retorica», *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1980, vol. XI, pp. 1046-1066. Bice MORTARA GARAVELLI, *Manuale di Retorica*, Milano, Bompiani 1989⁴. *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, diretto da G. Beccaria, Torino, Einaudi 1994.

RETORICA CLASSICA: Heinrich LAUSBERG, tr. it. *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino 1969. Heinrich LAUSBERG, *Handbuch der literarischer Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München, Max Hueber 1960 (2 voll.). Roland BARTHES, tr. it. *La retorica antica*, Milano, Bompiani 1972.

SUGLI SVILUPPI STORICI DELLA RETORICA: Vasile FLORESCU, tr. it. *La retorica nel suo sviluppo storico*, Bologna, Il Mulino 1971. Armando PLEBE, *Breve storia della retorica antica*, Bari, Laterza 1988; Andrea BATTISTINI e Ezio RAIMONDI, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi 1990. Brian VICKERS, tr. it. *Storia della retorica*, Bologna, Il Mulino 1994.

TEORIE DELL'ARGOMENTAZIONE: Chaïm PERELMAN, Lucie OLBRECHTS-TYTECA, tr. it. *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi 1989². Stephen TOULMIN, tr. it. *Gli usi dell'argomentazione*, Torino, Rosenberg & Sellier 1975. Giulio PRETI, *Retorica e logica. Le due culture*, Torino, Einaudi 1968. Chaïm PERELMAN, tr. it. *Il dominio retorico*, Torino, Einaudi 1981.

Armando PLEBE, Pietro EMANUELE, *Manuale di retorica*, Bari, Laterza 1988. Ernesto GRASSI, *Potenza dell'immagine. Rivalutazione della retorica*, Milano, Guerini 1989. Francesca RIGOTTI, *La verità retorica. Etica, conoscenza, persuasione*, Milano, Feltrinelli 1995.

PARTE SECONDA

INVENZIONE

ACHILLE: Aggiungere "pié veloce"; fa credere che si è letto Omero.

ALABASTRO: Impiegato poeticamente per descrivere le parti più belle del corpo di una persona.

ALBIONE: Sempre preceduta da "bianca", "perfida", "positiva".

[Gustave FLAUBERT, *Dizionario dei luoghi comuni*]

TROVARE GLI ARGOMENTI, OVVERO LA *INVENTIO*

1. Che cosa dire?

Per trovare le cose da dire bisogna fare in modo che il *continuum* del mondo, vale a dire l'entità ininterrotta del reale, già indistinta e sfuggente, si scomponga in concetti, in pensieri distinti, e si organizzi in modo da poter essere articolata in parole. Dunque, al limite, *come pensare?* Durante la sua lunga storia, la retorica ha provveduto talvolta anche risposte per questa seconda domanda. Ma che cosa sono, e che valore hanno le cose che si pensano e dicono per via retorica?

Aristotele [*Retorica*, 1357a] affermava, ad esempio, che la retorica permette di parlare di quelle cose delle quali universalmente si parla, ma per le quali non esiste una scienza specifica; che sono oggetto delle nostre decisioni, ma sono suscettibili di ricevere due soluzioni opposte. Con questo Aristotele riconosceva alla retorica, esattamente come alla dialettica, un valore euristico: si trattava di stabilire una verità probabile con i mezzi che la situazione (il pubblico, l'argomento stesso) rendeva disponibili. Ciononostante la retorica si configurava agli occhi di Aristotele come una strategia della quale ci si serve quando occorre persuadere un pubblico «incapace di ragionare partendo da lontano». Per Aristotele si trattava, dunque, di condurre per mano un pubblico 'bambino' il quale non avrebbe saputo seguire da solo le vie della ragione se queste gli si fossero mostrate troppo tortuose.

Secondo Chaïm Perelman l'*inventio* risponde (come vedremo meglio più avanti) delle nostre scelte morali: è

una strategia per pensare, e non soltanto una strategia per rendere visibile la logica interna delle cose a chi non la sa vedere da solo.

2. Che cosa dire per persuadere? E cioè, che fare?

La retorica rappresenta un potere che si esercita sul mondo per mezzo del linguaggio: 'cosa dire' equivale dunque a 'come agire', e corrisponde innanzi tutto a criteri di funzionalità, virtù della parola artificiale che la retorica latina chiamava *aptum*. Gli argomenti devono essere scelti in modo da raggiungere uno scopo: primo fra tutti quello di farsi ascoltare.

Aristotele raccomandava agli oratori di non scegliere gli argomenti in base a un criterio di verità, ma in base a ciò che il pubblico riteneva fosse vero (o ragionevole, o desiderabile). I dati verosimili danno all'uditorio un'illusione di certezza, ma non resisterebbero al vaglio dell'analisi scientifica. La retorica, tuttavia, diceva Aristotele, è una tecnica, e le tecniche studiano il relativo e non il particolare. La retorica perciò non considera verosimile ciò che appare verosimile ad un individuo particolare, ma ciò che un gruppo di individui, caratterizzati dagli stessi *ethe*, ritiene probabile, credibile. Individuare il verosimile vuol dire dunque individuare degli uditori omogenei [*Retorica*, 1356b].

Secondo Aristotele inoltre, sia la verità sia «ciò che è simile alla verità» sono il prodotto delle medesime facoltà mentali; questo assunto implicava innanzitutto una revisione dello statuto della retorica come disciplina. Se la retorica si occupava del verosimile e del probabile, e se vero e verosimile rilevavano delle medesime facoltà mentali, la retorica si delineava come una disciplina più vicina alla dialettica e alla filosofia di quanto non avessero potuto supporre Platone da un lato e i sofisti dall'altro. Se si ammetteva questo assunto, bisognava ammettere di conseguenza la necessità di impostare la questione della retorica diversamente rispetto agli specialisti che avevano

preceduto Aristotele. Non bisognava cioè considerare soltanto l'aspetto psicologico, seduttorio della retorica, ma soprattutto l'aspetto argomentativo. Secondo Aristotele, infatti, la verità e la giustizia sono per natura più forti dei loro contrari; dunque, l'eventualità che la verità e la giustizia non si affermino può essere imputabile soltanto all'incapacità dei loro sostenitori [*Retorica*, 1355a]. La retorica è un potere della parola artificiale che serve a liberare il potere naturale delle cose, permettendo all'ordine del mondo di autoripristinarsi là dove esso è stato turbato, o dove non è facilmente, immediatamente, visibile.

3. Convincere, commuovere, piacere

Delle vie che servivano a persuadere (convincere, parlando alla ragione, commuovere, stimolando le passioni e piacere, cercando di provocare nel pubblico un'adesione di tipo estetico), Aristotele privilegiava decisamente la prima. Con questa fondamentale distinzione: mentre la passione di chi ascolta (il *pathos*) condiziona fortemente il giudizio, strappandolo ad un'auspicabile oggettività, le passioni, vere o simulate, dell'oratore contribuiscono a delinearne il carattere (l'*ethos*), e questo è uno dei più efficaci elementi probanti a favore della tesi che egli sostiene [*Retorica*, 1356a]. *Pathe* e *ethe*, passioni e caratteri, non sono da mettere sullo stesso piano: le une seducono la ragione stessa e la ostacolano; gli altri funzionano come una sorta di argomentazione fondata sul principio d'autorità, secondo un'equazione ben nota del pensiero greco, per cui ciò che è moralmente buono è contemporaneamente anche vero e bello.

Roland Barthes considera l'*ethos*, quel carattere che si delinea attraverso l'esibizione/simulazione da parte dell'oratore di una serie di passioni, come una sorta di connotazione rispetto al discorso: pronunciando la sua orazione, l'oratore informa il pubblico riguardo ai fatti, ma nel medesimo tempo cerca anche di far passare una serie di informazioni, non enunciate esplicitamente, su se stes-

so. Mostrando ad esempio buon senso (*phronesis*), egli dice: «io sono colui che pensa bene»; oppure, ostentando franchezza e dissimulando retorica: «la mia virtù (*areté*) rifugge da ogni piaggeria»; oppure ancora: «sono amabile (*eunoia*), non intendo provocare nessuno» [BARTHES 1972: 87].

connotazione/denotazione – In linguistica la ‘connotazione’ di una parola o di un’espressione riguarda il significato supplementare associato o secondario, allusivo, evocativo: è un sovrappiù di senso del tutto disgiunto dalla ‘denotazione’, la quale indica, invece, l’attribuzione di un significato ovvio o primario ad un termine, il suo valore convenzionale neutro. Così la parola *cane* ha un significato denotativo chiarissimo rispetto al suo referente (è un mammifero della famiglia dei Canidi etc.; si veda la definizione principale del dizionario); ma la stessa parola ha pure un valore connotativo (o più di uno) quando, per esempio, è riferita ad un uomo spietato e vile, ovvero ad un cantante stonato, ovvero ad un infedele.

Delle passioni del pubblico, ad ogni modo, bisognava comunque tener conto anche secondo Aristotele. L’oratore rappresenta a se stesso tali passioni cristallizzandole in immagini stereotipate che tendono ad accomunare vaste categorie di pubblico (i giovani, i vecchi) senza tener conto dell’infinita problematicità delle varianti individuali. In questo modo il sistema delle passioni diventa una tassonomia immediatamente disponibile per classificare una serie di linguaggi specifici da usare all’occorrenza.

4. Strategie di argomentazione

La terminologia legata all’*inventio* accomunava il discorso e lo spazio: nel metalinguaggio della retorica, le metafore di tipo spaziale sono così frequenti che si confondono talvolta con il linguaggio proprio; si parla correntemente di ‘luoghi’ comuni senza che nessuno colga più il senso

figurato di questa espressione. Si immaginava, dunque, l’*inventio* come uno spazio dove erano collocati e classificati tutti i contenuti possibili del discorso. Ma non si trattava necessariamente di uno spazio-contenitore, neutro e inerte. Lo spazio mentale dell’*inventio* poteva invece essere pensato anche come uno spazio attivo, in grado di modificare ciò che lo attraversava. In questo spazio-macchina occorreva far passare il tema del discorso, in modo da far scaturire, da un materiale bruto, un pensiero articolato e in grado di modificare l’atteggiamento di un uditorio, di orientarne le scelte.

5. Prove tecniche, prove extratecniche

Bisognava anzitutto convincere l’uditorio della propria tesi: bisognava cioè costruire la *probatio*, l’apparato delle prove. Queste si dividevano in due grandi categorie: le **prove tecniche** (o *éntechnoi*, che etimologicamente significa ‘dentro l’arte’) e le **prove extratecniche** (*átechnoi*, ovvero ‘senza arte’). Le seconde si chiamavano così perché erano quelle che si davano ‘fuori dall’arte’: erano offerte dai fatti e non occorreva trovarle per via retorica; si trovavano già pronte nell’ordine del reale, dal quale bastava semplicemente prelevarle e inserirle, così com’erano, nell’ordine del discorso. Comprendevano: le voci pubbliche, i contratti già stipulati, le sentenze giuridiche registrate in passato su casi analoghi, le confessioni estorte sotto tortura, i giuramenti e le ‘testimonianze’; queste ultime erano, in realtà, delle citazioni letterarie che funzionavano come argomenti fondati sul principio di autorità.

Le prove tecniche erano invece quelle che si trovavano applicando al tema della discussione la tecnica retorica. Non si trattava di inventarle – *inventio* viene da *invenire* che in latino vuol dire ‘trovare’ –, ma di trovarle, appunto, ‘all’interno’ dell’arte, se la *inventio* era concepita come un inventario di temi, di pezzi già pronti da ricucire all’occorrenza, o ‘attraverso’ l’arte, se la si pensava invece come un metodo, una sorta di modello formale, an-

cora vuoto di contenuti, che interagiva con la materia del discorso in modo da plasmarla in contenuto.

6. *Exemplum*, entimema, prove di fatto

Le prove tecniche si dividevano a loro volta in tre tipologie: le prove di fatto, l'*exemplum* e gli argomenti probanti, il cui modello fondamentale è l'entimema. Nella retorica latina, gli ultimi due erano classificati tra le figure di pensiero, forme del contenuto che plasmavano lo sviluppo logico del discorso. I due diversi tipi si distinguono secondo il pubblico al quale si rivolgono o in base all'atteggiamento che l'oratore intende adottare verso di esso; per le procedure del pensiero sulle quali fanno leva e, dunque, per la loro struttura interna; per il tipo di partecipazione che sollecitano in chi ascolta.

exemplum [pl. *exempla*; in it. 'esempio'] – Si tratta di un caso particolare addotto a sostegno di una tesi. Può essere un fatto reale o immaginario, un aneddoto, una similitudine, il detto o le gesta memorabili di un personaggio noto o esemplare. In corrispondenza degli inizi della nostra letteratura narrativa (verso la fine del sec. XIII) si colloca una raccolta di novelle nota con il titolo di *Novellino*. L'antologia si propone, appunto, di mettere a disposizione di un pubblico in prevalenza borghese, con intenti didattici e divulgativi, un patrimonio secolare di bei motti, di azioni cortesi, di amori cavallereschi, di civiltà e di intelligenza, recuperando, tra l'altro, celebri *exempla* dagli autori classici. Quello che segue è un *exemplum* tratto, appunto, dal *Novellino* (la parte in maiuscolo è la 'rubrica'): «COME UNO RETTORE DI TERRA FECE CAVARE UN OCCHIO A SÉ ED UNO AL FIGLIUOLO, PER OSSERVARE GIUSTIZIA. Valerio Massimo, nel libro VI, narra che Calogno, essendo rettore d'una terra, ordinò che, chi andasse a moglie altrui, dovesse perdere li occhi. Poco tempo passante, vi cadde uno suo figliuolo. Lo popolo tutto li gridava misericordia; ed elli, pensando che misericordia era così buona cosa ed utile, e pensando che la giustizia non volea perire, e l'amore de' suoi cittadini, che li gri-

davano mercè, lo stringea, providesi d'osservare l'uno e l'altro, cioè giustizia e misericordia. Giudicò e sentenziò, ch'al figliuolo fosse tratto l'uno occhio ed a sé medesimo l'altro». [*Novellino*, XV]

entimema [dal gr. *enthymēsthai* = 'tenere in mente', 'considerare'] – È il sillogismo retorico «che tende a persuadere» [Aristotele]; diverso, rispetto a quello dialettico o scientifico, o per il contenuto delle premesse, o per la sua forma abbreviata, ellittica, in cui risulta soppressa una proposizione, o una delle due premesse o la conclusione, data per universalmente conosciuta o per ovvia.

sillogismo [dal lat. *sylogismus*, che viene dal gr. *sylogismós* = 'ragionamento', 'collegamento di idee'] – In Aristotele il sillogismo è l'argomentazione logica di tipo fondamentale in cui, poste due premesse, ne deriva di necessità una conclusione. Quando si parla di sillogismo senza ulteriori specificazioni ci si riferisce, di solito, al cosiddetto sillogismo categorico. Esso è costituito da tre proposizioni categoriche, di cui una (la conclusione) segue logicamente alle altre due (le premesse): tale articolazione deriva dal fatto che le tre proposizioni hanno, a due a due, un termine in comune. Un esempio tipico di sillogismo categorico è il seguente: «Tutti gli uomini sono mortali» (premessa maggiore); «Socrate è un uomo» (premessa minore); «Dunque, Socrate è mortale» (conclusione). In base alla disposizione dei termini, che può variare, i sillogismi si possono suddividere in figure, all'interno delle quali la combinatoria ripartisce i diversi sillogismi in varie classi.

L'**entimema** è un sillogismo fondato su procedure di tipo deduttivo o abduttivo: rivolto a un pubblico in grado di seguire delle catene concettuali astratte (o che l'oratore mostra di considerare tale), esso mira a convincere gli interlocutori facendo appello alla loro ragione.

L'**exemplum** è invece una storia, per l'appunto, esemplare, con la quale si raccontano dei fatti che sono concreti, e legati al soggetto del discorso per via induttiva; in genere, l'*exemplum* è rivolto a un pubblico che non viene considerato adatto a seguire ragionamenti astratti e che

dunque deve essere educato prima che convinto; l'*exemplum* fa appello, oltre che alla ragionevolezza di chi ascolta, anche alle sue passioni.

7. Indizi, segni, verosimiglianze

Le prove di fatto potevano essere o non essere incontrovertibili, vale a dire necessariamente vere.

Le prove incontrovertibili, gli **indizi** (in greco *tekmeria*) rappresentavano la categoria certamente più vicina alle prove di tipo scientifico. Erano i segnali in presenza dei quali si poteva stabilire che un evento era necessariamente accaduto. Che una donna abbia partorito è indizio certo del fatto che ha conosciuto un uomo, se c'è raccolto vorrà necessariamente dire che c'è stata semina, se fumo, allora fuoco, e così via.

Rispetto agli indizi, i **segni** (*semeia*), che i greci definivano *eikota*, vale a dire «verosimiglianze», mancavano invece del carattere dell'univocità. Erano cioè dei fatti che era possibile interpretare in più modi, e che quindi non assicuravano totale certezza riguardo alla realtà dell'evento che potevano evocare. Avere una camicia sporca di sangue non significa necessariamente che si è commesso un delitto: ci si può essere feriti affettando il pane.

8. Exemplum

L'*exemplum* è un argomento di tipo analogico: si racconta una storia diversa da quella che è attualmente in gioco nella *quaestio*, nella situazione reale sulla quale l'oratore si propone di intervenire, ma che si ritiene pertinente perché simile ad essa. Presuppone l'idea che il reale sia scandito da una serie di regolarità. Ciò che è evocato come *exemplum* non deve essere considerato nella sua unicità o nella sua contestualità, ma come fatto assoluto, e cioè 'senza legami' (*absolutus*) con il contesto preciso di realtà in cui si è svolto: il caso particolare infatti è pensa-

to come elemento rivelatore della generale struttura del reale e delle leggi che lo governano. Bisogna immaginare più o meno un'argomentazione di questo tipo: «Come noi oggi, così Socrate un tempo...», e di seguito la storia. Bisogna cioè, a partire dal caso particolare che la *quaestio* rappresenta, risalire per induzione alla categoria generale cui questa appartiene, e poi di nuovo discendere a un particolare della stessa classe. Funziona un po' come lo specchio parlante delle fiabe, dove lo specchiarsi, il vedere se stessi, consiste nel *vedere un altro* che parla di noi: la percezione di sé diventa chiara solo attraverso la visione dell'«altro da sé»: ci si riconosce solo guardando un altro (*de te fabula narratur...*).

L'*exemplum*, dunque, è una similitudine estesa o, se vogliamo, una sineddoche («*ab uno disce omnes*») [BREMOND 1982: 115], vale a dire, un argomento strettamente affine, per effetti sul pubblico e struttura cognitiva, ad alcune tecniche dell'*ornatus*.

ornatus [dal v. lat. *ornare* = 'abbellire', 'adornare', ma anche 'equipaggiare'] – È il termine tecnico con il quale la retorica classica indica quegli elementi finalizzati ad abbellire l'espressione linguistica: «l'*ornatus* corrisponde all'esigenza dell'uomo (sia che parli o che ascolti) di una bellezza delle espressioni umane della vita e della propria rappresentazione umana. L'*ornatus* raggiunge, quindi, con la sua intenzione creatrice, la sfera delle arti più elevate» [LAUSBERG 1969: 95]. L'*ornatus* deve la sua definizione alla preparazione degli ornamenti per le tavole dei banchetti, e il discorso stesso, in questa metafora, viene concepito come pietanza da consumare. In immagini corrispondenti a questa si parla pure di 'fiori' del discorso, di 'luci' del discorso, di 'colori'. Il termine *ornatus*, però, richiama anche un'idea meno decorativa e più guerresca, come di qualcosa che è ben munito, equipaggiato per la battaglia. L'esigenza di bellezza dell'*ornatus* si riferisce sia alle idee (*res*) che alle formulazioni linguistiche (*verba*). Esiste quindi un *ornatus* dei pensieri e un *ornatus* delle parole: nel primo caso si rinvia, complessiva-

mente, alle 'figure di pensiero', nel secondo alle 'figure di parola' e ai tropi.

Sembra che tra l'uso dell'*ornatus* a scopo didattico-persuasivo ed il sentimento dell'antirazionale e dell'illlogico, in questo caso attribuito al pubblico, si sia instaurato un nesso storicamente solido: si pensi, ad esempio, alla metafora lucreziana del testo-vaso, che dissimula e nasconde una medicina amarissima (i contenuti didattici) tra i suoi bordi cosparsi di miele (le figure retoriche, i versi, il bello stile, le allegorie). Questo testo-vaso, che maschera l'amaro dei contenuti con il dolce delle parole, serve a somministrare un efficace medicamento a un pubblico bambino, e per di più infermo, del tutto incapace di seguire le vie della ragione quando queste sono scarse e inornate; se il pubblico non è ragionevole occorre allora «cominciare a sragionare con lui», ed ammettere l'antirazionale tra le strategie di persuasione [STAROBINSKI 1974: 6]. L'*exemplum*, infatti, è rivolto ad un pubblico di indotti, dei quali si riconosce e si asseconda la debolezza della ragione.

Chi usa l'*exemplum* rappresenta il proprio interlocutore come incapace di cogliere categorie astratte, svincolate dalla concretezza delle cose; egli delinea, cioè, l'immagine di un pubblico prigioniero di una perenne visione parziale dei fatti, e di un oratore che solo, per contro, è in grado di mostrargli quella visione totale cui egli soltanto ha accesso. Tra oratore e pubblico l'*exemplum* traccia un rapporto fondato sulla disuguaglianza: l'oratore si colloca su un piano più alto rispetto al suo pubblico, un piano dal quale le cose si vedono meglio e per intero; egli 'sa' più cose, o cose diverse, può attingere ad un'enciclopedia più vasta o diversamente organizzata, nella distribuzione gerarchica di valori e disvalori, rispetto a quella del suo pubblico. Ma la visione integrale della realtà, cui l'oratore ha accesso, può essere svelata al pubblico soltanto mostrando un secondo particolare, dato che, incapace di ragionare a partire da astrazioni, l'interlocutore comprende solo ciò che vede e di cui ha concreta, senso-

riale esperienza. Diceva un predicatore domenicano, Stefano di Borbone: l'*exemplum* è un *sermo corporeus*, un discorso con un corpo, e cioè delle parole che sembrano cose. Metafora, questa, che rimanda ad almeno tre diverse caratteristiche dell'*exemplum*: la prima è che le cose, più dei concetti astratti, commuovono, perché le passioni sono più vicine ai sensi che non alla ragione. La seconda è che le cose possono essere credute più facilmente, perché si crede più volentieri a ciò che si vede, si tocca, si annusa. La terza è che il paragone con le cose che si vedono e si toccano rimane pur sempre l'ultima risorsa quando il soggetto del discorso non è alla portata neppure dei concetti astratti, e cioè quando ciò di cui si parla non è alla portata della ragione degli uomini: è il caso dell'ineffabile e, ad esempio, del divino. Dio dice di se stesso: «Io sono colui che è», il che significa che di lui niente si può dire da un punto di vista concettuale ed astratto se non tautologie.

Quando Dante racconta di aver oltrepassato la soglia della propria umanità nel vedere Beatrice, rinuncia a spiegare l'evento attraverso concetti astratti (*per verba*), ma racconta piuttosto una storia: il mito di Glauco. Glauco era quel pescatore che un giorno, rovesciando le reti su una zolla d'erba non ancora battuta, aveva visto i pesci guizzare e tornare al loro elemento. Incuriosito, aveva voluto anche lui assaggiare di quell'erba; si era sentito, allora, estraneo alla terra e si era tuffato in mare. Là era stato reso dio dalle divinità marine. Come Glauco, così Dante:

Nel suo aspetto tal dentro mi fei,
qual si fé Glauco nel gustar de l'erba
che 'l fé consorto in mar de li altri dei.

Trasumanar significar per verba
non si poria; però l'esempio basti [...]

[DANTE, *Paradiso*, I, 67-71]

Etimologicamente 'ineffabile' è 'ciò che non può essere detto', perché è così complesso, o così lontano dalla

ragione degli uomini, che non può essere espresso attraverso il linguaggio, che è appunto uno dei modi in cui gli uomini ritagliano il mondo. Non potendo nominare quella realtà che ci sfugge, perché il nostro linguaggio non possiede nomi che la de-finiscano, non ci resta allora che nominarla attraverso le similitudini con quelle cose che possiamo invece nominare e definire.

Consideriamo ora il carattere della verosimiglianza che abbiamo attribuito alle storie esemplari all'inizio del nostro discorso. La forza persuasiva dell'*exemplum* risiede nel fatto che esso trasforma, attraverso il confronto con il passato, il tempo lineare ed aperto del presente-futuro in un tempo circolare. In questa maniera decidere quale comportamento adottare nel presente diventa più semplice, la decisione si spoglia dei margini di rischio dovuti all'incertezza del futuro perché, se oggi noi ci comportiamo come, in una analoga situazione, si comportò in passato Socrate (o Muzio Scevola, o don Abbondio, o Eleonora Duse), allora il nostro destino futuro sarà analogo al destino di quel Tale, un destino che noi conosciamo perché già dato, conchiuso. L'*exemplum* libera dalla paura del 'tutto è possibile'.

Per questa ragione, diceva Aristotele, dei due mezzi di persuasione, l'*exemplum* e l'entimema, il primo è il più appropriato al genere deliberativo, quello che ha per oggetto una decisione politica, «perché è a partire dagli eventi passati che indoviniamo e decidiamo quelli futuri» [*Rhetorica*, 1368a]; vediamo e riconosciamo il futuro solo guardandolo nello specchio del passato. L'entimema, invece, è più appropriato al genere giudiziario, poiché questo, al contrario del deliberativo, ha per tema degli eventi passati ma oscuri, dei quali dunque bisogna indagare le cause per portarli alla luce della distinzione e del giudizio.

Stando così le cose è chiaro che per meglio funzionare, per essere persuasive, le storie esemplari non dovevano essere inventate, o almeno non dovevano sembrarlo. Perché l'*exemplum* fosse efficace era auspicabile che apparisse vero, che si supponesse fosse già avvenuto almeno una volta: ed è questo carattere di 'storicità' che lo distin-

gue tanto dalla prova di tipo logico, l'entimema, quanto dalla parabola o dall'apologo. Buone regole per l'oratore erano, dunque, il dichiarare la fonte, se questa era una fonte autorevole, dalla quale aveva appreso la sua storia; citare chiaramente i nomi di tutti quei personaggi che già erano noti al pubblico; fornire precise indicazioni per la determinazione delle coordinate spazio-temporali, in modo da ottenere un esplicito 'effetto di realtà'. Le favole, per contro, cominciano, com'è noto, con «c'era una volta in un reame lontano», e tanto basta per stabilire tempo e luogo della vicenda.

Nel *Trattato dell'argomentazione*, il precisare le coordinate spazio-temporali di un'azione è indicato come un procedimento utile per ottenere l'effetto della **presenza**. La nozione di 'presenza' rinvia ad una tecnica specificamente retorica che, senza essere necessariamente vincolata alla vicinanza spazio-temporale tra il pubblico e l'oggetto che l'oratore rappresenta alla sua attenzione, mira a fare in modo che quell'oggetto, sia esso un giudizio, uno sviluppo argomentativo o un motivo tematico, occupi l'intero campo della coscienza [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 125], in modo da suscitare verso di esso una adesione che la sola conoscenza intellettuale, svincolata dall'esperienza, sembra incapace di produrre. Per fare in modo che ciò che viene raccontato sia sentito dal pubblico come qualcosa di vivo e concreto, che si offra come oggetto destinato più alla percezione sensibile che alla capacità di astrazione, per dare cioè l'impressione della presenza «è utile precisare il luogo e il momento di un'azione [...]. Più i termini sono specifici, più l'immagine che essi evocano è viva, più sono generici, più essa è debole». [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 155].

Quando Cacciaguیدا rivela a Dante che presto sarà esiliato da Firenze, il poeta risponde che, forse, sarà il caso di non peggiorare la sua situazione raccontando della sorte oltremondana dei personaggi più noti che ha incontrato durante quel viaggio, per non attirare su se stesso la rabbia dei loro discendenti, ancora potenti e noti. Cacciaguیدا gli spiega allora la necessità di comunicare le cose che egli ha visto, proprio perché ciò che egli ha visto è esemplare, e dunque 'salutare', nel senso letterale di determinante per la salvezza stessa di chi ascolta. Perché la funzione pedagogica (e teleologica) delle loro storie si rea-

lizzi definitivamente e appieno, è necessario anche che i personaggi mostrati siano noti a tutti:

Però ti son mostrate in queste rote,
nel monte e ne la valle dolorosa
pur l'anime che son di fama note,
che l'animo di quel ch'ode, non posa
né ferma fede per essempro ch'aia
la sua radice incognita e ascosa,
né per altro argomento che non paia.

[DANTE, *Paradiso*, XVII, 136-142]

Con il progressivo organizzarsi della Chiesa in sistema istituzionale, la predicazione evangelica divenne una delle forme più comuni di discorso retorico. Questo fatto fu sicuramente determinante per la fortuna e la diffusione dell'*exemplum*, poiché le storie esemplari apparvero subito estremamente efficaci per una retorica di tipo pedagogico, come quella che serviva appunto per l'evangelizzazione.

I predicatori additavano al loro pubblico un comportamento da imitare o da rifiutare in funzione della salvezza eterna. In questo senso l'*exemplum* si mostrava particolarmente adatto anche per un altro suo carattere specifico: quello di essere un fatto, alla lettera, memorabile. In base alla fisiologia aristotelica si credeva, per l'appunto, che le immagini si ricordassero molto meglio rispetto ai concetti astratti, ed è su questo assunto che si fondavano le tecniche che la retorica insegnava nella quarta delle sue partizioni, la *memoria*.

Ora, l'*exemplum* era appunto un discorso per immagini, un discorso che aveva un corpo. E, d'altra parte, se ciò che si cercava di insegnare era un modello di comportamento da mettere poi concretamente in atto [BOLZONI 1985: 22], era necessario che venisse ricordato perché fosse ripetibile. Repertori di *exempla* ad uso dei moralisti cristiani furono anzitutto le raccolte di fatti e detti memorabili in forma di racconto breve di età classica e medievale, ma prontuari di racconti esemplari ad uso dei

predicatori furono raccolti e pubblicati ancora all'inizio dell'Ottocento.

Non è detto, però, che la storia esemplare conservasse immutato il suo contenuto argomentativo nel passaggio da un discorso all'altro. Un esempio di come gli *exempla* potessero essere piegati a fini argomentativi diversi è la novella boccacciana di Nastagio degli Onesti. Questi s'innamora di una donna, la quale, però, si ostina a respingerlo. Un giorno, in campagna, Nastagio assiste alla caccia soprannaturale di due anime infernali: un cavaliere insegue una donna. Una volta raggiunta ed uccisa, la donna si rialza e di nuovo fugge: l'inseguimento ricomincia. Ma giudicare la vittima ed il carnefice è un'operazione ben più difficile di quel che può sembrare, perché la donna, dopo la morte, è giustamente punita per non aver ricambiato in vita l'amore di quello stesso cavaliere che ora è condannato a tormentarla in eterno. Guardando quel cavaliere, Nastagio riconosce se stesso, e trova, così, la maniera per modificare il suo destino: userà la caccia infernale come *exemplum* con la sua donna, affinché ella apprenda in vita qual è il comportamento moralmente corretto e non suscettibile di punizione eterna.

Fin qui Boccaccio. Quell'*exemplum*, però, si trovava già sia nello *Speculum Historiale* di Vincenzo di Beauvais, sia nello *Specchio di vera penitenza* di Iacopo Passavanti, due predicatori domenicani, e Boccaccio, probabilmente, lo ha ripreso dal primo di questi. Con la differenza sostanziale che i due amanti dello *Speculum* hanno goduto in vita del loro amore adulterino, ed è precisamente per questo che vengono puniti da morti. Nel racconto di Passavanti, tra l'altro, si aggiunge che i due sono stati condannati alle pene del purgatorio (e non a quelle dell'inferno) perché in punto di morte si sono pentiti. Ma la cosa cambia di poco: le pene, sebbene temporanee, sono atroci; dimostrazione patente, per Passavanti, che la strategia più sicura per salvarsi in eterno è l'ascesi, nonché la penitenza in vita piuttosto che in morte.

Usando proprio questa storia, ed usandola nel modo che abbiamo raccontato, Boccaccio ha potuto ottenere nei confronti del lettore un suo personale effetto retorico, distinto da quello di Nastagio verso la sua donna. Un effetto retorico che consiste nel proporre all'imitazione del lettore un codice di comportamento ben diverso da quello che i religiosi (come appunto Beauvais e Passavanti) andavano proponendo all'imi-

tazione dei laici, tanto diverso da configurarsi talvolta come il suo capovolgimento esatto e puntuale. Boccaccio inoltre mina l'autorità del codice proposto dai predicatori dando almeno una seconda versione della medesima storia 'vera'.

9. Entimema

La retorica antica codifica due definizioni di entimema, diverse ma non necessariamente incompatibili. Secondo la definizione di Aristotele, l'entimema è un sillogismo identico, nella forma, a quello scientifico, ma diverso da quest'ultimo per il contenuto delle premesse. Le premesse del sillogismo scientifico, infatti, appartengono all'ordine della verità: è possibile, cioè, dimostrare che sono vere; oppure non è necessaria dimostrazione alcuna, perché la loro verità è autoevidente, come ad esempio nel caso di quel sillogismo famoso la cui premessa maggiore dice: «tutti gli uomini sono mortali». Le premesse dell'entimema, invece, appartengono all'ordine della verosimiglianza, dove 'verosimile' non sta necessariamente per ciò che è probabile sebbene non sia dimostrabile scientificamente, ma anche per ciò che il pubblico ritiene sia vero.

La seconda definizione, che dobbiamo alla retorica romana ed in particolare a Quintiliano, considera l'entimema come un sillogismo incompleto, diverso dunque da quello scientifico anche nella forma. Ad esempio, lasciando sottintesa la premessa certa «Socrate è un uomo», possiamo accorciare il noto sillogismo, e dire soltanto: «Socrate è mortale perché tutti gli uomini lo sono». È un entimema di questo tipo un vecchio slogan pubblicitario che diceva: «Questo è un buon dentifricio perché contiene gardol». La premessa da ricostruire è: «tutti i buoni dentifrici devono contenere gardol». Si ottiene così il curioso risultato di far considerare come ovvio e universalmente accettato un assunto che suonerebbe assai peregrino fuori da questa catena logica.

Nei casi in cui l'entimema si presenta come un sillogismo incompleto, l'oratore lascia maggiore spazio alla

partecipazione del pubblico, che è chiamato a completare il sillogismo da solo, attraverso la ricostruzione di una delle premesse o della conclusione mancante. Si tratta ovviamente di una partecipazione del tutto predeterminata dall'oratore poiché, per definizione, un discorso persuasivo non lascia spazio alla partecipazione di chi ascolta senza prevedere esattamente come quello spazio deve essere e sarà poi riempito [PATTE 1980: 1 ss.; ISER 1987: 276]. La parte mancante di un sillogismo si può ricostruire in uno ed un solo modo, non ci sono margini di scarto possibili: di un ragionamento logico non si dice forse che è 'stringente'? Una volta messo sulla buona strada, però, il pubblico ha la sensazione di aver fatto tutto da solo, e che la verità della conclusione alla quale l'oratore vuole arrivare sia così evidente da non dover neppure essere enunciata. L'entimema costruisce la conoscenza in modo che questa sembri piuttosto prodursi da sola, autoaffermandosi in una sorta di progressiva crescita attraverso i tre diversi anelli della catena dimostrativa.

Completare un entimema, diceva Roland Barthes, è piacevole come completare un cruciverba o sciogliere una sciarada [BARTHES 1972: 69]. In effetti, nella filosofia greca, la conoscenza è un oggetto di desiderio (di passione, si diceva prima), e tale desiderio è naturale in tutti gli uomini. Il sapere allora è piacevole in sé, anche quando è svincolato da qualsiasi funzionalità, come è piacevole in sé la soddisfazione di un qualsiasi bisogno naturale. L'esercizio della ragione genera piacere anche quando (ma forse sarà meglio dire *proprio quando*) esso è del tutto indipendente dalla sua capacità di rispondere a domande importanti per il ben vivere dell'uomo; quando, cioè, come un cruciverba, è un «libero gioco del pensiero» [BODEI 1993: 114], svincolato da qualsiasi imperativo funzionale.

Al contrario dell'*exemplum*, l'entimema rappresenta il rapporto tra oratore e pubblico come un rapporto di uguaglianza. Anzitutto a causa dei contenuti delle premesse: se il punto di partenza è ciò che il pubblico ritiene vero, l'oratore ne accetta, almeno provvisoriamente, principi, opinioni e credenze. Le nozioni sul mondo, le enciclopedie di partenza del locutore e del destinatario sono date per omogenee: di una di esse, quella di rice-

zione, sarà modificata, durante il discorso e per effetto di esso, l'organizzazione gerarchica. Poi per la procedura: il sillogismo è una catena transitiva; è fondato, cioè, sul passaggio di una stessa proprietà dalla premessa maggiore alla conclusione; è un percorso che non deve essere insegnato ma mostrato soltanto.

Sull'effetto quasi-logico dell'entimema gioca, ad esempio, l'*incipit* di *Rosso Malpelo*:

Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riescire un fior di birbone. [Giovanni VERGA, *Vita dei campi*, VI]

L'effetto di senso di questo *incipit* è stato ottenuto proprio giocando sulla struttura dell'argomentazione: lo scarto tra la voce narrante, il narratore collettivo che assume il punto di vista della comunità di cui Rosso fa parte, e il punto di vista dei lettori a cui è rivolto il testo produce un effetto di straniamento. La voce narrante, infatti, tratta come universalmente accettata, ragionevole ed autoevidente una premessa che suona inaccettabile alla maggior parte dei lettori (e soprattutto a quei lettori con i capelli rossi).

straniamento – L'effetto di straniamento, ottenuto dallo scrittore con una serie di particolari artifici linguistici, ci dà un'immagine, una 'visione' improvvisamente nuova, inedita della realtà, del tutto diversa dalla percezione quotidiana e banale dettata dall'automatismo. Secondo il formalista russo Viktor Šklovskij l'effetto di straniamento (il *priëm ostraneniija*), opponendosi al 'riconoscimento', è uno dei procedimenti che sono alla base dell'opera d'arte. Il procedimento di straniamento, di solito, consiste nel non chiamare l'oggetto col suo nome, ma nel descriverlo come se lo si vedesse per la prima volta, e, nel caso di un avvenimento, come se questo accadesse per la prima volta [ŠKLOVSKIJ 1968]. Su uno straordinario esempio di straniamento è articolato lo sconvolgente finale del racconto *Berenice* di Edgar Allan Poe; nella dram-

matica impossibilità psichica di pronunciare la parola «denti», il protagonista-narratore chiude la sua narrazione con il seguente capoverso: «Scattai, allora, in piedi e mi diressi urlando verso la tavola: e afferrai la scatola che era vicina al lume. Ma non riuscii ad aprirla e poiché tremavo in tutte le giunture, essa mi scivolò dalle mani e cadde in terra, pesantemente, e si ruppe in pezzi e da essa, con uno strepito che risonò per tutta la casa, rotolaron fuori degli strumenti di chirurgia dentaria e ancora, mescolati a quelli, *trentadue piccole bianche cose simili all'avorio*, ed esse si sparpagliarono qua e là, per terra» [corsivo mio].

L'ARCHIVIO DELLA MEMORIA: STEREOTIPI E LUOGHI COMUNI

Le strutture formali del discorso, e cioè l'*exemplum* e l'entimema, rappresentano i possibili modi di organizzare i contenuti, ma non ancora i contenuti stessi, né le vie per trovarli. Siamo di fronte ad un grande impianto formale che però è ancora vuoto.

Ma, come si è detto, non occorre inventare nulla: le cose da dire, infatti, si trovavano già in potenza nella materia del discorso, purché tale materia fosse interrogata opportunamente. La **topica**, con i suoi 'luoghi' (in greco *topoi*), serviva a questo. Nella terminologia di Quintiliano era definita *sedes argumentorum* il luogo dove erano collocati gli argomenti, al quale recarsi per cercare quelli adatti alle diverse situazioni e alle diverse parti del discorso, soprattutto se l'oratore si trovava ad affrontare una materia di ordine astratto, una *quaestio infinita*. Essa veniva pensata come un grande edificio diviso in parti, ordinatamente disposte nello spazio, e che l'oratore poteva abbracciare con la memoria. In ognuno dei diversi luoghi di questo edificio era collocata un'idea che era possibile richiamare per mezzo di una domanda adatta (cfr. § 3).

topica [dal gr. *topiká* < *tópos* = 'luogo'] – È un sistema di categorie concettuali ed astratte attraverso il quale è possibile scomporre la materia del discorso in nuclei argomentativi distinti, esempi o dati, a cui far ricorso per una determinata dimostrazione; per Aristotele si tratta, quindi, di una teoria dei dispositivi logici usati per trovare le premesse (*éndoxa*) della conclusione a cui si vuole giungere. Nella retorica latina e, prima ancora, nella retorica

dei sofisti, la topica è vista pure come una raccolta, quasi un prontuario, di spunti argomentativi, di temi, di consigli teorico-pratici e di procedimenti narrativi generici riutilizzabili in occasioni anche molto diverse tra loro.

I contenuti venivano pensati come ripartiti in tanti luoghi distinti di una memoria-contenitore, estesa ed ordinata nello spazio: la sola cosa da fare era quella di andarli a prendere nel posto giusto:

Tutte le metafore che l'antichità (ed in seguito il Medioevo) ha applicato ai luoghi e alle topiche, contengono la duplice idea di una riserva e di una estrazione, di una virtualità e di una realizzazione, di una falda e di uno sgorgare (regione, vena di minerale grezzo, cerchio, sfera, sorgente, pozzo, tesoro, e così via). [BARTHES, BOUTTES 1979: 572]

Nel XVI secolo, Giulio Camillo immaginò e costruì un oggetto nel quale erano sintetizzati le virtù e i valori attribuiti alla topica, ed il sapere, filosofico, psicologico e morale, che ne sottendeva l'uso. Questo oggetto era un teatro di legno, il Teatro della Memoria. A ciascun ordine di palchi ed a ciascuna fila era assegnata un'immagine diversa; in questo modo, ogni luogo del teatro era contrassegnato dalla combinazione di due immagini e ad ognuna di esse era associata una serie di idee, di temi, di saperi, legati al soggetto rappresentato nell'immagine da un rapporto simbolico. Il visitatore di questo teatro sta in piedi sul palcoscenico e da lì guarda le immagini della platea; egli è contemporaneamente attore e spettatore del sapere che ha immediatamente presente, visibile nei diversi luoghi del teatro. Chi vi è ammesso sarà in grado di discutere di ogni cosa, di trovare argomenti adatti ad ogni materia; egli acquista immediatamente una sapienza sul discorso che è una sapienza sul mondo. Il Teatro della Memoria è una topica; è un panorama entro il quale il sapere diviene visibile; è una combinatoria, perché può essere percorso in diverse direzioni, le idee contenute nei diversi *loci* possono combinarsi ed interagire diver-

samente; è una mnemotecnica, un modo per ricordare dei concetti astratti associandoli a delle immagini, e dunque un modo per conservare il tesoro del sapere; ed infine è una tecnica magica perché serve a liberare, attraverso la parola, i segreti della natura e dell'interiorità dell'uomo [cfr. BOLZONI 1984; YATES 1984³].

1. Luoghi comuni e luoghi speciali

Come già sappiamo, la materia del discorso, prima di essere filtrata attraverso i luoghi, era già organizzata in specie (*eide*), e cioè nei tre diversi generi del discorso. E di tali specie occorre tenere espressamente conto, poiché esse, partendo da un originario carattere indistinto (tutti i generi hanno in comune il fatto che la posta in gioco è sempre una decisione che il pubblico deve prendere), individuavano il preciso contesto della comunicazione, articolavano lo spazio del discorso distinguendone il pubblico (assemblea; spettatori; giudici), l'oggetto (buono/cattivo; bello/brutto; vero/falso), il tempo (futuro; presente; passato) [*Retorica*, 1358a]. I 'luoghi comuni', poi, tagliavano trasversalmente i diversi generi costruendo un reticolo in grado di sagomare, distinguere ed articolare la materia in discorso, così come da una materia fonica indistinta si articolano le parole.

Aristotele concepiva due diversi tipi di luoghi dell'argomentazione: i 'luoghi comuni' e i 'luoghi speciali'. I luoghi comuni si chiamavano così perché erano, appunto, comuni a tutti e tre i generi dell'eloquenza, a tutti i possibili temi del discorso, erano asserti universalmente accettabili o comunemente accettati, adatti ad essere assunti come premesse di un entimema o come base di un ragionamento. I luoghi speciali erano, invece, delle categorie specialistiche proprie di ciascun genere.

La distinzione tra luoghi comuni e luoghi speciali serviva ad Aristotele per fare emergere chiaramente il carattere non-specialistico delle procedure retoriche e dialettiche a fronte delle altre discipline. Retorica e dialettica,

infatti, attingono alla medesima topica perché sono tecniche che consentono di parlare di quelle materie che non richiedono alcuna competenza specialistica per essere trattate, perché sono di interesse comune per l'universalità degli uomini. I luoghi comuni, perciò, non faranno di chi li usa uno specialista in nessuna scienza [*Retorica*, 1354a e 1358a]. Da qui l'ambiguità terminologica: un 'luogo comune' è un logoro stereotipo oppure una categoria concettuale che è 'comune' a tutti? Il *topos* è universalmente, o almeno generalmente, accettato, perché ciò che esprime è ragionevole, o solo perché appare che sia così?

2. Le parole e le cose

Tra le cose del mondo e le cose del mondo in quanto cose che possono entrare a far parte di un discorso c'è uno scarto. Impariamo che si interrompe il silenzio solo per dire ciò che è rilevante, o, nel caso della retorica, ciò che è omogeneo e pertinente rispetto a una finalità precisa. La topica serve ad individuare solo alcuni caratteri precipi dell'oggetto del discorso, delle cose: i più interessanti o i più funzionali per la difesa del proprio punto di vista, ovvero, nel caso della letteratura, i caratteri conformi al canone di bellezza, che fanno di un oggetto del mondo un oggetto estetico. Distinguere tali caratteri precipi da tutti gli altri, non pertinenti rispetto alla tesi da sostenere, significa renderli visibili all'interlocutore. Solo così l'oggetto del discorso diventa percepibile; in quanto definito attraverso una serie specifica di categorie, esso si distingue dall'amorfo *continuum* delle cose del mondo.

È possibile concepire la topica in almeno due modi diversi: come archivio, repertorio di forme già piene di contenuto, 'pezzi' di discorso già pronti per essere ricuciti all'occorrenza, oppure come procedura, reticolo di forme vuote con le quali ritagliare la materia, il tema del discorso. La prima è la concezione che predominerà nella retorica medioevale, ed è, come vedremo, la più densa di

conseguenze per la storia della letteratura. La seconda, della quale ci occupiamo immediatamente, è la concezione che con Aristotele condividono anche i retori latini.

3. La topica come reticolo di forme vuote

Se la topica è un reticolo, i *topoi* ne rappresentano in un certo senso le maglie. Poggiando questo reticolo sulla materia del discorso, le maglie la ritaglieranno in riquadri che di esse conserveranno la forma: la materia così plasmata diventerà il contenuto del discorso.

Costruire una griglia che ritagli il *continuum* del reale non è mai un fatto neutro: i *topoi*, infatti, esprimono un punto di vista sul mondo. La topica aristotelica, ad esempio, raggruppa i luoghi retorici secondo categorie metafisiche (parte, tutto, causa efficiente, causa finale), oppure logiche (definizione, genere, specie, differenza, identità, proprietà, accidente): come le cose, così le parole; come il mondo, così la retorica. Nel secondo libro della *Retorica* Aristotele ha elencato i luoghi da cui trarre le premesse degli entimemi, in numero di diciotto per gli entimemi reali, di nove per quelli apparenti. Tra i luoghi del primo gruppo:

luogo dei *contrari*:

'Se la guerra è causa dei mali presenti, è con la pace che occorre riparare ad essi'.

luogo delle *relazioni reciproche*.

'Se per voi non è vergognoso vendere, per noi non è vergognoso comprare'.

luogo del *più e del meno*:

'Se gli stessi dèi non sono onniscienti, a maggior ragione non lo sono gli uomini'.

'Costui picchia certamente i suoi vicini, dato che picchia persino suo padre'.

Divisa in *argumenta a persona* e *argumenta a re*, la topica giuridica di Quintiliano mette a fuoco, invece, soltanto quella parte di mondo che l'oratore considera rilevante per le sue strategie: gli uomini e i fatti sono categorie fondamentali sulla scena giuridica. Gli argomenti fondati sulla persona tengono conto della famiglia (*genus*; perché si riteneva che alcuni tratti caratteriali dell'individuo fossero genetici), del popolo (*natio*; perché popoli diversi hanno costumi diversi), della nazione (*patria*; perché ogni stato ha legislazioni diverse), del sesso (*sexus*; le donne, più deboli fisicamente, ad esempio, uccideranno più verosimilmente con l'inganno che con la violenza), dell'età (*aetas*; ai giovani si addicono passioni, e dunque moventi, che risulterebbe inverosimile attribuire a un vecchio), dell'educazione (*educatio et disciplina*), dell'aspetto fisico (*habitus corporis*; perché l'avvenenza può essere vista come prova di lascivia e viceversa), della posizione sociale ed economica (*fortuna, condicionis distantia*; la povertà, ad esempio, può costituire un'attenuante per chi è accusato di furto), dell'indole (*animi natura*), della professione (*studia*), dello stato d'animo (*temporarium animi moto*; agire sotto l'impulso di una forte passione è cosa diversa rispetto a premeditare lungamente e razionalmente un crimine), di azioni e detti passati (*ante acta et dicta*), dell'immagine di sé che si vuol dare agli altri (*quid affectet*), del nome (*nomen*; quando questo sia un 'soprannome' acquisito e motivato, ad esempio Pio, Grande, ecc.). Gli argomenti fondati sul fatto invece sono suddivisi in dieci diversi *loci*. Ricorderemo soltanto i primi sette che tengono conto del movente, del tempo, del luogo e del modo del reato e rispondono ad altrettante domande. Le categorie medioevali

<i>persona</i>	-	<i>quis?</i> (chi)
<i>factum</i>	-	<i>quid?</i> (che cosa)
<i>causa</i>	-	<i>cur?</i> (perché)
<i>locus</i>	-	<i>ubi?</i> (dove)
<i>tempus</i>	-	<i>quando?</i> (quando)
<i>modus</i>	-	<i>quemadmodum?</i> (in che modo)
<i>facultas</i>	-	<i>quibus adminniculis?</i> (con quali mezzi)

rappresentano l'immediata semplificazione della topica giuridica quintiliana. Nell'insegnamento retorico medievale, questo catalogo di *loci* fu visto come un prontuario indispensabile sia per la composizione del discorso, sia per le tecniche di memorizzazione.

Il *Trattato dell'argomentazione* non concepisce i luoghi sulla base della loro conformità alla struttura del reale, come aveva fatto Aristotele, ma sulla base del loro grado di accettabilità da parte del pubblico: la qualità, la quantità, l'ordine, l'essenza sono categorie delle quali tutti, in genere, teniamo conto. Così intesi, i luoghi rappresentano le premesse di ordine generale, spesso implicite, sulla base delle quali giustificiamo le nostre scelte e le nostre tesi. La preferenza accordata all'uno o all'altro di una coppia di luoghi comuni antitetici può servire a caratterizzare un gruppo sociale [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 90], poiché tale preferenza testimonia delle premesse sulle quali si fonda la gerarchia di valori condivisa dal gruppo, ad esempio «se vuoi la pace educa alla pace» opposto a «se vuoi la pace sii preparato alla guerra» [cit. MORTARA GARAVELLI 1989: 81].

Il luogo della **quantità** consiste nell'affermare che qualcosa vale più di qualcos'altro per motivi quantitativi: ad esempio, l'utile dei molti deve essere preferito all'utile dei pochi; ciò che è durevole e stabile deve essere preferito a ciò che è effimero; il comportamento comune ai più deve essere preferito rispetto a quello comune ai meno (con conseguente confusione tra normale e normativo), e così via. Rileva dei luoghi della quantità il fare appello al 'buonsenso', al senso comune, come marca sufficiente della ragionevolezza, o alla superiorità di quanto è ammesso dalla maggioranza come fondamento di alcune concezioni della democrazia. Al luogo della quantità inoltre si può ricondurre la preferenza accordata al facile sul difficile, a ciò che comprendiamo saldamente rispetto a ciò che ci sfugge.

Il luogo della **qualità** consiste invece nell'affermazione opposta: il valore di qualcosa risiede nella sua unicità, nella sua insostituibilità ed infungibilità, nella sua stessa fragilità. Esso comporta la contrapposizione dell'insostituibilità dell'uno alla banalità dei molti, del valore di verità dell'uno rispetto alla mendacità dei molti (una e diritta è la via della verità, innume-

revoli e tortuose quelle dell'errore; un solo dio è il vero dio, i molti dei sono falsi dei, e così via). Rileva dei luoghi della qualità il valore accordato a ciò che il tempo minaccia, la lode dell'effimero (*carpe diem*, giovinezza, rosa pronta a sfiorire ecc.) contrapposta al valore quantitativo della durata. Il luogo della 'qualità' è il luogo che sta alla base di tutte le culture d'élite, o, comunque, di quelle culture paradossalmente proposte all'imitazione delle masse in quanto culture d'élite. Funzionano in questo modo alcuni spot pubblicitari: se la pubblicità mostra un uomo che, scendendo da una macchina bella e costosa, entra in una casa bella e costosa, dove trova una moglie bella e costosa, davanti alla quale apre una costosa bottiglia di vino, lo sventurato spettatore penserà che, se anche lui comprerà quella costosa bottiglia di vino, potrà ottenere l'effetto di far pensare al suo vicino che anche lui possiede quella macchina, quella casa e quella moglie, e tutto questo con un incredibile sconto sul prezzo. Il luogo della 'qualità' mette in discussione che al numero possa essere associato un valore positivo. Per questo è, in genere, il luogo dei riformatori e delle minoranze rivoluzionarie. Mentre il luogo della 'quantità' tende a caratterizzare il classicismo, sul luogo della 'qualità', secondo Perelman, è fondato l'immaginario romantico, con la lode dell'effimero, del fugace, dell'originale, dell'incomparabile, dell'arduo, dell'unicità del genio.

I luoghi dell'**ordine** consistono nell'affermare che ciò che è anteriore vale di più rispetto a ciò che è posteriore. Da qui la lode e l'apprezzamento per ciò che è originario, il maggior valore riconosciuto alla causa rispetto all'effetto, al fine rispetto ai mezzi, alle leggi rispetto ai fatti. Sui luoghi dell'ordine sono impiegate le dispute filosofiche per stabilire ciò che è anteriore in modo da ricavarne conclusioni rispetto al valore da accordare all'uno o all'altro aspetto del reale.

I luoghi dell'**esistente** contrappongono il valore del concreto rispetto a ciò che è soltanto possibile e non ancora attuale: «meglio un uovo oggi...».

Il luogo dell'**essenza** consiste nell'attribuire valore di superiorità agli individui che meglio rappresentano un 'tipo' o una funzione, o ai valori che esprimerebbero l'essenza di qualcosa, ad esempio la razionalità, il desiderio di conoscere, l'esercizio del linguaggio ecc. come prerogative essenziali del genere umano. La valorizzazione della retorica attraverso il mito delle origini della società è fondata sul luogo dell'essenza, il valore

della retorica risiedeva nell'esprimere la qualità che separava gli uomini dagli animali.

Il luogo della *persona* consiste nel predicare il valore del merito, dell'autonomia, della dignità. Su di esso si fonda la lode di ciò che si attinge da se stessi rispetto a ciò che viene dall'esterno.

Per trovare cosa dire occorre far passare la materia del discorso attraverso le varie categorie, e registrare gli effetti di senso che questa operazione fa scaturire. Immaginiamo ad esempio, dice Roland Barthes, di dover parlare di letteratura:

'stecchiamo' (e con ragione), ma fortunatamente disponiamo della topica di Lamy [genere, differenza, definizione, enumerazione delle parti, etimologia, correlati, comparazione, ecc.]: possiamo allora, per lo meno, porci delle domande e tentare di rispondervi: a quale 'genere' riferiremo la letteratura? arte? discorso? produzione culturale? Se è un'arte, che differenza c'è con le altre arti? Quante parti assegnarle e quali? Cosa c'ispira l'etimologia del vocabolo? il suo rapporto con i vicini morfologici (*letterario, letterale, lettere, letterato, ecc.*)? Con che cosa sta la letteratura in rapporto di ripugnanza? il Danaro? la Verità? ecc. [BARTHES 1972: 77]

4. La topica come archivio di forme piene

Il ripetersi delle situazioni e dei temi, legato all'esaurirsi della retorica giuridica e politica durante il Medioevo, finì per determinare un progressivo cristallizzarsi di forme e contenuti. La pratica didattica medioevale, incentrata su esercitazioni scolastiche, come le *suasoriae* e le *controversiae*, contribuì ulteriormente alla stereotipizzazione dei temi.

Nell'insegnamento della retorica medioevale, le *suasoriae* erano delle esercitazioni scolastiche nelle quali si simulavano delle situazioni tipiche del genere deliberativo, ormai morto per ovvie ragioni storiche. L'allievo finiva di essere una nota personalità del passato e da quel

punto di vista deliberava sul da farsi: nelle vesti di Agamennone rifletteva sull'eventualità di sacrificare Ifigenia; in quelle di Silla decideva se dovesse ritirarsi dalla vita politica ecc.

Le *controversiae*, già legate alla pratica scolastica nell'età imperiale, rappresentavano il corrispettivo delle *suasoriae* sul piano però del genere giudiziale: si inscenavano dispute giudiziarie immaginarie, senza alcun fondamento reale.

La topica divenne così uno spazio-contenitore inerte, un prontuario al quale attingere 'pezzi' di discorso già pronti, che occorreva poi soltanto integrare e ricucire. In questo senso, i *topoi* diventavano non più delle categorie, ma delle costanti tematiche, delle unità di contenuto minime che ritornavano identiche in discorsi diversi, ed in ogni tipo di discorso, senza essere troppo strettamente vincolate alla *quaestio* dibattuta e che potevano essere inserite in «appositi programmi», ad esempio l'esordio o la conclusione [MORTARA GARAVELLI 1989: 88]. Non bisogna dimenticare infatti che, nella tradizione latina, i trattati di retorica descrivevano le varie parti del discorso (esordio, narrazione, argomentazione, ecc.) nella sezione dedicata all'*inventio*; questa dunque poteva al limite risolversi nella mera formulazione di topiche specializzate per ognuna delle parti del discorso. I programmi dell'esordio o della conclusione, ad esempio, richiamavano dei veri e propri microcodici, dei gruppi di *topoi* specializzati e organizzati in 'famiglie', in diversi sottoinsiemi (ad esempio il *topos* della *captatio benevolentiae* richiamava a sua volta i luoghi correlati, e non necessariamente alternativi, della *materiae futurae trepidatio*, della *excusatio propter infirmitatem* ecc.), a partire dai quali si selezionavano i materiali del discorso.

Come ha mostrato Ernst Robert Curtius, in questo campo lo scambio tra retorica e letteratura era altrettanto intenso che quello tra retorica e dialettica, qualora si intendano i *topoi* come categorie di pensiero. Una volta estintisi, con il mutare delle condizioni politiche e socia-

li, i generi deliberativo e giudiziale, la retorica medievale estende l'uso dei *topoi* a tutti i generi di discorso e soprattutto al discorso letterario. I *topoi* diventano così dei «clichés, ad uso comune di tutti gli scrittori», e si estendono a tutte le manifestazioni della vita che possono essere modellate dalla letteratura [CURTIUS 1992: 82].

Una rassegna degli stereotipi letterari di ascendenza classica o medioevale, com'è quella contenuta in *Letteratura europea e Medioevo latino* di Curtius, comprende i materiali più diversi: repertori di metafore (il mondo come teatro, il mondo come libro, il processo di composizione o lettura di un testo come una navigazione, la sapienza che ne scaturisce come nutrimento) e di descrizioni; luoghi comuni a sfondo filosofico (ad esempio il motivo dell'ordine capovolto di un mondo decaduto, il motivo della brevità della vita); formule metatestuali in cui l'autore parla del proprio scrivere (rivendicazioni di originalità, moduli di chiusura); motivi encomiastici (l'eroe forte e saggio, giovane nel vigore, vecchio nella prudenza).

Abbiamo già trovato, tra le categorie topiche medioevali, il cosiddetto *argumentum a loco*. Si tratta di un argomento legato in particolare al genere giudiziale, poiché la natura del luogo nel quale un reato è stato commesso poteva cambiarne lo statuto giuridico. Se, ad esempio, l'imputato aveva rubato in un tempio invece che in una casa privata, il reato che doveva essergli imputato non era più semplicemente quello di furto, ma quello di sacrilegio.

Il *locus a loco* prevedeva in genere la descrizione del luogo del reato. Ora, tra le varie parti di un discorso, una descrizione, per la sua relativa autonomia rispetto al contesto, ha più probabilità di cristallizzarsi, tanto da poter essere ripetuta identica in discorsi diversi. La descrizione del paesaggio, e del paesaggio ideale in particolare, rimase, per un amplissimo arco di tempo ed a qualsiasi latitudine geografica, pressoché bloccata: gli olivi, ad esempio, prosperarono anche nei dintorni di Dublino, per la buona ragione che nella letteratura antica gli olivi facevano parte del repertorio degli alberi catalogati nel *topos*.

Il *locus amoenus* (cioè il paesaggio ideale, l'Eden, l'Arcadia) prevede la ricorrenza di un gruppo di invarianti fondamentali: brezza, ombra, prato. Questi motivi costanti rappresentano i requisiti minimali perché il *topos* si realizzi nella sua forma essenziale, il cosiddetto canone breve:

[...] se ne andarono in un pratello nel quale l'erba era verde e grande né vi poteva d'alcuna parte il sole; e quivi, sentendo un soave venticello venire [...] [Giovanni BOCCACCIO, *Decameron*, I, Introd.]

Accanto a questa serie costante, ogni testo può attualizzare alcuni (o tutti) tra gli elementi di un gruppo di varianti stereotipate (canone lungo): canto degli uccelli, fonte o ruscello, fiori, boschetto (le cui varietà botaniche, anch'esse invariabili e codificate, possono essere o non essere menzionate):

Un'aura dolce, senza mutamento
avere in sé, mi feria per la fronte
non di più colpo che soave vento;
per cui le fronde, tremolando, pronte
tutte quante piegavano a la parte
u' la prim'ombra gitta il santo monte;
non però da lor esser dritto sparte
tanto, che li augelletti per le cime
lasciasser d'operare ogne lor arte;
[...]

Già m'avean trasportato i lenti passi
dentro a la selva antica tanto, ch'io
non potea rivedere ond'io m'intrassi;
ed ecco più andar mi tolse un rio,
che 'nver' sinistra con sue picciole onde
piegava l'erba che 'n sua ripa uscío.
[...]

Coi piè ristretti e con li occhi passai
di là dal fiumicello, per mirare
la gran variazion d'i freschi mai.

[DANTE, *Purgatorio*, XXVIII, 7-36]

Nella descrizione del paesaggio ideale, il riuso del *locus amoenus* non è prerogativa della sola letteratura antica e più formalizzata, il fenomeno della modellizzazione si riscontra anche nella letteratura moderna ed in quella contemporanea, talvolta come dialogo con il codice, allusione o parodia:

Le isole del nostro arcipelago, laggiù, sul mare napoletano, sono tutte belle.

Le loro terre sono per grande parte di origine vulcanica; e specialmente in vicinanza degli antichi crateri, vi nascono migliaia di fiori spontanei, di cui non rividi mai più i simili sul continente. In primavera, le colline si coprono di ginestre: riconosci il loro odore selvatico e carezzevole, appena ti avvicini ai nostri porti, viaggiando sul mare nel mese di giugno.

Su per le colline verso la campagna, la mia isola ha straducce solitarie chiuse fra muri antichi, oltre i quali si stendono frutteti e vigneti che sembrano giardini imperiali. [...] Fra quelle rocce torreggianti, che sovrastano l'acqua, fanno il nido i gabbiani e le tortore selvatiche, di cui, specialmente al mattino presto, s'odono le voci, ora lamentose, ora allegre. Là, nei giorni quieti, il mare è tenero e fresco, e si posa sulla riva come una rugiada. [Elsa MORANTE, *L'isola di Arturo*, cap. I]

Un'altra delle situazioni-tipo che l'oratore si trovava ad affrontare era quella di dover stabilire un contatto il più possibile vantaggioso con il proprio pubblico, vale a dire di dover rappresentare se stesso, nonché la propria tesi, in modo da risultare credibile. Una buona strategia consisteva nell'ingraziarsi il giudice e il pubblico (*captatio benevolentiae*), mostrando loro quanto si è deboli parlatori (quanto, cioè, si è simili a coloro che la retorica non l'hanno studiata), dichiarando di non saper parlare appropriatamente, di essere incapace di guadagnarsi, con la bellezza del proprio eloquio, i sentimenti di chicchessia, di trepidare davanti alla gravità della materia che si sta per trattare (*materiae futurae trepidatio*). È il *topos* della modestia affettata, la *excusatio propter infirmitatem*, uno dei più comuni *topoi* d'esordio. Cominciano co-

si, ad esempio, i *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* di Machiavelli:

Io vi mando uno presente, il quale, se non corrisponde agli obblighi che io ho con voi, è tale, senza dubbio, quale ha potuto Niccolò Machiavelli mandarvi maggiore. [...] Bene vi può increscere della povertà dello ingegno mio, quando siano queste mie narrazioni povere; e della fallacia del giudizio, quando io in molte parte discorrendo, m'inganni. [Niccolò MACHIAVELLI, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*]

Una realizzazione in chiave parodica del *topos* dell'*excusatio* si trova, ad esempio, nel *Capitolo in lode delle pesche* di Francesco Berni, dove l'ingegno del poeta viene ironicamente presentato come insufficiente rispetto alla straordinaria importanza dell'argomento, appunto le pesche, «frutta sopra l'altre egregia»:

Vorrei lodarti, e veggio ch'io non posso,
se non quanto è dalle stelle concesso
ad un ch'abbia il cervel come me grosso.

[Francesco BERNI, *Capitolo in lode delle pesche*, 64-66]

Su un analogo motivo tematico è fondato il *topos* dell'*ineffabile*, che consiste nel dichiarare l'insufficienza delle parole a fronte di una materia tanto elevata o complessa da non potere essere descritta adeguatamente attraverso gli strumenti che il linguaggio degli uomini rende disponibili. Come si è visto a proposito dell'*exemplum*, il motivo dell'*ineffabile* è spesso associato al tema del divino.

Il *topos* dell'*ineffabile* è una marca dei generi 'alti', è un segnale che il discorso sta per innalzarsi di tono. Se ne trova infatti l'archetipo nell'*Eneide*.

Non, mihi si linguae centum sint oraue centum,
Ferreus vox, omnis scelerum comprehendere formas,
Omnia poenarum percurrere nomina possim

[VIRGILIO, *Eneide*, VI, 625-627]

[Neppure se avessi cento lingue, cento bocche e una voce di ferro potrei comprendere tutte le forme dei delitti ed elencare tutti i nomi delle pene]

Il modello virgiliano sarà poi imitato e parodiato nella letteratura italiana:

Come ciascun sospira e ciascun geme
De alta dolcezza, non saprebbi io dire;
Lor lo dican per me, poi che lor tocca,
Che ciascaduno avea due lingue in bocca.

[Matteo Maria BOIARDO, *Orlando Innamorato*, I, XIX, 61, 5-8]

Del gran piacer ch'avean, lor dicer tocca;
che spesso avean più d'una lingua in bocca.

[Ludovico ARIOSTO, *Orlando Furioso*, VII, 29, 7-8]

L'effetto parodico è stato ottenuto sovrapponendo due delle tecniche più comuni della scrittura comica: la prima consiste nell'utilizzare un tono 'alto' per un argomento 'basso' (come abbiamo già visto a proposito del *Capitolo in lode delle pesche* di Francesco Berni): un *topos* associato in genere all'epica, e in particolare ad una situazione narrativa che caratterizza fortemente il genere, come ad esempio il duello, può essere utilizzato per descrivere il piacere erotico degli amanti, in base ad un processo di spostamento autorizzato da un motivo anch'esso topico, quello del 'duello d'amore'. La seconda tecnica parodica consiste nel prendere alla lettera, nella parodia appunto, ciò che nel testo parodiato è semplicemente una figura retorica: è la sorte riservata alla iperbole delle «cento lingue».

Un altro *topos* particolarmente fortunato è l'*adynaton*: esso consiste nell'enumerare una serie di cose impossibili per affermare, appunto, l'impossibilità del verificarsi di un fatto. Era arrivato alla retorica dalla letteratura; l'archetipo, infatti, è in un frammento di Archiloco sull'eclissi di sole del 647 a. C.: da quando Giove ha oscurato il cielo a mezzogiorno, nulla più è impossibile, neppure che i delfini lascino le onde del mare per i pascoli

montani e le bestie terrestri i boschi per le acque. Se ne ha la curiosa e straniante rappresentazione di un mondo alla rovescia:

Senz'acqua il mare et senza stelle il cielo
fia inanzi ch'io non sempre tema et brami
la sua bell'ombra [del lauro-Laura], et che non odi et ami
l'alta piaga amorosa, che mal celo.

[Francesco PETRARCA, *Canzoniere*, 195, 5-8]

Degli eroi leggendari si lodavano il senno e la forza fisica, la giovinezza del corpo e la vecchiaia del giudizio. Il tema del giovane vecchio (o anche della giovane vecchia) o del *puer/senex*, è un *topos* quasi magico che rappresenta il corpo come luogo dell'unione di contrari: è giovane e biondo, ma, allo stesso tempo canuto nell'ingegno:

[...] O diletta mia, che sotto biondi
capelli e fra sì tenere sembianze
canuto senno e cor virile ascondi

[Torquato TASSO, *Gerusalemme Liberata*, IV, 24, 1-3]

Trovarete, del fiume a pena sorti,
donna giovin di viso, antica d'anni

[ibid., XIV, 72, 1-2]

Seppure con implicazioni tematiche del tutto diverse, il *topos* del *puer/senex* torna, ancora perfettamente riconoscibile, in *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante:

Da varie settimane, dunque, vivo rinchiusa qua dentro, senza vedere alcun viso umano, fuor di quello della portinaia, incaricata di recarmi le spese; e del mio, riflesso nei molti specchi della mia dimora. Talora, mentre m'aggiro per le stanze, in ozio, il mio riflesso mi si fa incontro a tradimento [...]. Questa goffa creatura che ha nome Elisa può sembrare a momenti una vecchia fanciulla, a momenti una bambina cresciuta male; ma in ogni suo tratto, non si può negarlo, essa esprime la timidezza, la solitudine e l'altèra castità. [Elsa MORANTE, *Menzogna e sortilegio*, introd.]

Ad un cristallizzarsi dei motivi tematici si associava, in genere, un progressivo cristallizzarsi delle forme dell'espressione. Il ritorno di alcune costanti tematiche poteva accompagnarsi al ricorrere di alcuni artifici del linguaggio; così, ad esempio, il *topos* delle bellezze della donna amata è in genere associato alla metafora (i capelli sono d'oro, i denti sono perle, le labbra rubini, le guance gigli), il *locus amoenus* è associato alla descrizione e alla enumerazione, il *topos* dell'ineffabile e l'*adynaton* alla iperbole.

5. I luoghi comuni e la letteratura

Nel panorama della critica letteraria, lo studio dei *topoi*, inaugurato da Curtius, ha percorso varie direzioni, associato anche alla riflessione, messa a punto dai formalisti russi, sui concetti di 'tema' e 'motivo':

Proprio per la loro origine libresca (e greco-latina, o mediolatina), si tratta di strutture abbastanza rigide nei loro elementi costituzionali, anche se passibili di vari investimenti ideologici. Il *topos* costituisce dunque una struttura con forte coesione interna, e con valenze che permettono di collegarlo a un'argomentazione esterna. Inoltre, appunto perché argomenti da strumentalizzare, i *topoi* non possono costituire il contenuto di un testo, non sono dei 'temi'. Si può dunque dire che i *topoi* sono dei 'motivi': il *topos* è un motivo codificato dalla tradizione culturale per essere addotto come argomento». [SEGRE 1985: 339]

tema/motivo – Secondo alcune metodologie critiche, prevalentemente contenutistiche, l'opera d'arte avrebbe un suo centro d'organizzazione, un suo nucleo genetico fondamentale nel tema. In musicologia la parola 'tema' definisce appunto l'idea musicale o il materiale musicale autonomo cui s'ispira il discorso melodico di un pezzo a svolgimento continuo, come ad esempio la fuga, la variazione e la sonata. In letteratura il tema è l'argomento fondamentale (o uno degli argomenti fondamentali) di

un'opera letteraria singola (il tema della salvezza nella *Divina Commedia*), o dell'intera produzione di un autore (il tema della lucida pazzia in Pirandello), o di tutte le opere legate ad una determinata scuola o corrente poetica (il tema dell'amore nello Stil Novo). Tema è, quindi, «la materia elaborata in un testo (significativo il fatto che in tedesco alla parola 'tema' corrisponde *Stoff* 'materia'), oppure il soggetto di cui il testo costituisce lo sviluppo, o ancora l'idea ispiratrice» [SEGRE 1985: 331]. Il tema di una narrazione può essere identificato pure con una grande categoria semantico-culturale che, indipendentemente dagli elementi testuali che unifica e attraverso i quali si manifesta, esprime le idee, i pensieri e i concetti più generali ed astratti, entità alle quali il testo si riferisce (o sembra riferirsi). Ma a differenza della 'tesi' (la dottrina che il testo, per volontà dell'autore, può sostenere), il tema non dà risposte ma, piuttosto, sollecita domande: è contemplativo e non assertivo. Il 'motivo' vive in stretto rapporto con il 'tema' (con il quale, talvolta, viene confuso). Anche il motivo può essere un elemento germinale del testo, come può esserne un elemento ricorrente (in questo caso si può parlare di 'Leitmotiv'), ma, a differenza del tema, esso ne è un'unità significativa minima. Non a caso si dice che il tema è un insieme di motivi. Ad esempio, nel racconto di E. T. A. Hoffmann *Der Sandmann* la ricorrente evocazione-apparizione degli occhi è un motivo che contribuisce alla definizione del tema della capacità di vedere e di distinguere. I motivi possono essere immagini, circostanze, situazioni di vita o avvenimenti minimi autonomi e ricorrenti (spesso stereotipi), come possono essere schemi basilari dell'azione umana (archetipi), la cui analisi, messa in diretto rapporto con l'insieme del testo, risulta particolarmente proficua da un punto di vista contenutistico [cfr. SEGRE 1985: 331-359].

Da un lato, seguendo l'insegnamento dei formalisti, si è studiata la sintassi dei motivi tematici, il loro modo di concatenarsi nel testo: è uno degli oggetti della narratologia. Dall'altro si è studiata la morfologia interna del *topos*, tenendo conto anche della stereotipia delle forme

dell'espressione che accompagna il cristallizzarsi dei contenuti.

Oppure si sono studiati i luoghi comuni da un punto di vista storico, esaminandone le varianti durante l'attraversamento dei testi. Spesso lo studio storico dei temi e dei motivi si è associato ad un progetto radicale di ripensamento dell'intero metodo storiografico. Tutti coloro che, anche da punti di vista diversi, passando ora dalla storia della letteratura ora dalla storia delle idee, si sono trovati a riflettere sui modelli della storiografia hanno in genere guardato con interesse ad una storia dei motivi e delle loro strutture.

6. Morfologia dei luoghi comuni

Uno studio puntuale della morfologia e del funzionamento interno dei *topoi* si deve a Giovanni Pozzi, il quale ha elaborato la seguente formula. Un *topos* (o stereotipo) può essere concepito come

- 1) una materia da descrivere o da narrare
- 2) selezionata in modo da costituire un cliché
- 3) che viene organizzato in sistema
- 4) secondo una logica interna di
 - a) contiguità,
 - b) similarità,
- 5) e secondo un comportamento
 - a) di apertura
 - b) di autocontrollo,
- 6) verificabili ambedue in diacronia secondo i principi
 - a) dell'esemplarità,
 - b) dell'autorità,
 - c) dell'infrazione alla norma,
- 7) e che possiede un valore
 - a) di segnale,
 - b) di figura. [POZZI 1984: 395]

Un luogo comune è una particolare forma di rappresentazione del mondo: esso rappresenta la realtà in quan-

to 'poetabile', in quanto cioè questa può essere oggetto di un discorso che ha precise finalità estetiche. Le cose da dire si reputano diverse dalle cose nella misura in cui possiedono il requisito della bellezza: è dunque un criterio estetico, e non un criterio di conformità al reale, che decide quali materiali devono essere scelti, e come tali materiali devono essere legati tra loro.

I materiali che costituiscono il *topos*, infatti, vengono selezionati non in base alla loro capacità di rappresentare la realtà percettiva, ma in base alla loro capacità di rappresentare una categoria del bello che si è concretizzata in modo preciso e generale in un determinato ambiente storico e non è frutto della creazione dei singoli individui. Proprio perché i materiali che lo compongono sono sentiti come particolarmente rappresentativi rispetto a categorie estetiche universalmente accettate, il *topos* tende a fissarsi in cliché, si estende a tutti i generi e a tutte le situazioni tematiche affini a quella rappresentata nel *topos*. Il catalogo delle bellezze della donna amata, ad esempio,

in seguito divenne il modello di tutti i ritratti, anche di quello di Cristo. Nei testi antichi che ne delineavano il volto, soprattutto nel più diffuso, la lettera dello Pseudo-Lentulo, un solo elemento coincideva con quelli del cliché: i capelli biondi; tanto bastò perché il cliché venisse ad occupare l'intera raffigurazione. In Jacopone i denti di Cristo son divenuti perle, la gola argento, il corpo intero neve; Nicolò de' Rossi gli attribuisce in più uno dei tratti maggiormente caratteristici del cliché, le ciglia nere. È un segno evidente che nulla è ritenuto più atto del cliché a rappresentare il sommo grado della bellezza. [POZZI 1984: 398]

Gli elementi selezionati vengono collegati tra loro per il solo fatto di appartenere al cliché. Nell'ordine del reale, cioè, non esiste alcun motivo per cui, nella descrizione di un paesaggio, la presenza di una «radura» richiami necessariamente la presenza di una «fonte», se non il fatto che entrambi gli elementi citati appartengo-

no al *topos* del *locus amoenus*. La sintassi interna del *topos* si organizza così in modo preciso e convenzionale: tra i diversi elementi si instaura un sistema di relazioni fisse, per cui diversi sottoinsiemi possono richiamarsi o escludersi a vicenda determinando le singole realizzazioni concrete, senza alcuna relazione con la realtà rappresentata.

Per esemplificare questo modello sintattico, Giovanni Pozzi sceglie un *topos* metaforico che, per la sua complessità, permette di osservare meglio i meccanismi di collegamento degli elementi. Gli stereotipi metaforici infatti intrecciano in un nodo di relazioni reciproche tre diverse serie di elementi: i referenti reali (ad esempio bocca, denti, capelli, guance, ecc. nel canone delle bellezze), o figurati; i figuranti, vale a dire gli elementi destinati a rappresentarli per metafora (in questo caso, le guance saranno rose o gigli, le labbra rubini, i denti perle, i capelli oro, ecc.) e le motivazioni, vale a dire gli attributi comuni che rendono analoghi gli elementi delle due serie (in questo caso il colore e/o lo splendore). Nelle diverse realizzazioni testuali, questi materiali differenti sono aggregati in composti piuttosto stabili in base a un principio di analogia oppure in base ad un principio di contiguità. Nel canone delle bellezze, ad esempio, la lode dei capelli (invariabilmente biondi) richiama quella degli occhi per similarità, perché entrambi sono legati dal comune attributo dello splendore, gli elementi sono connessi in base alla motivazione:

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi
che 'n mille dolci nodi gli avolgea,
e 'l vago lume oltra misura ardea
di quei begli occhi, [...]

[FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, 90, 1-4]

[...]
ma poi ch'Amor di me vi fece accorta,
fuor i biondi capelli allor velati,
et l'amoroso sguardo in sé raccolto

[ibid., 11, 8-10]

Se la mia vita da l'aspro tormento
si può tanto schermire, et dagli affanni,
ch'i' veggia per virtù degli ultimi anni,
donna, de' be' vostr'occhi il lume spento,
e i cape' d'oro fin farsi d'argento [...]

[ibid., 12, 1-5]

Oppure, secondo un criterio di contiguità, la lode delle labbra evoca quasi sempre la lode dei denti, la lode degli occhi evoca quella delle ciglia, la lode della fronte evoca quella delle chiome, proprio perché i referenti sono, a due a due, contigui sul piano del reale:

[...]
et le rose vermiglie [le labbra]
infra la neve [il candore del volto]
mover da l'òra, et discovrir l'avorio [i denti]
che fa di marmo [...]

[FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, 131, 9-11]

li occhi sereni et le stellanti ciglia,
la bella bocca angelica, di perle
piena et di rose et di dolci parole,
che fanno altrui tremar di meraviglia,
et la fronte, et le chiome, ch'a vederle
di state, a mezzo dì, vincono il sole.

[ibid., 200, 9-14]

Il nesso tra i figuranti e i figurati può essere talmente tenace da fissarsi esso stesso in cliché, realizzandosi, indipendentemente dall'attualizzazione del *topos*, anche al di fuori delle situazioni tematiche che questo normalmente abbraccia. Ad esempio nel *Julius Caesar* di Shakespeare, Antonio descrive le ferite sul cadavere di Cesare come bocche alle quali egli stesso darà parola:

Over thy wounds now I do prophesy –
which like dumb mouth do ope their ruby lips

[WILLIAM SHAKESPEARE, *Julius Caesar*, III, I]

[Sulle tue ferite adesso io profetizzo,
che come bocche mute aprono le loro labbra di rubino]

L'evocazione dell'immagine della bocca per le ferite e delle labbra per i loro bordi richiama immediatamente quella dei rubini per la loro descrizione. In questo caso, l'attualizzazione del nesso figurante-figurato è svincolata da qualunque situazione tematica che renda prevedibile la realizzazione del *topos* stesso, pure, la semplice presenza di una delle sue invarianti basta ad attualizzare anche le altre costanti correlate.

Un luogo comune può fungere da segnale degli sviluppi narrativi di un testo, o da figura di alcune situazioni emotive. Ad esempio, il motivo della foresta (*locus horridus*) evoca, nei romanzi cavallereschi, il tema dell'avventura; i cattivi sono, in genere, anche brutti; e «in una notte buia e tempestosa» non può che accadere qualcosa di inatteso. Anzi, «in una notte buia e tempestosa» deve necessariamente accadere qualche cosa di romanzesco, al punto che tale obbligatorietà, dettata da un *topos* accreditato, genera al Calvino degli ultimi anni l'*horror vacui* della pagina bianca:

Sulla parete di fronte al mio tavolo è appeso un poster che mi hanno regalato. C'è il cagnetto Snoopy seduto di fronte alla macchina da scrivere e nel fumetto si legge la frase: «Era una notte buia e tempestosa...» Ogni volta che mi siedo qui leggo «Era una notte buia e tempestosa...» e l'impersonalità di quell'*incipit* sembra aprire il passaggio da un mondo all'altro, dal tempo e spazio del qui e ora al tempo e spazio della pagina scritta; sento l'esaltazione d'un inizio al quale potranno seguire svolgimenti molteplici, inesauribili; mi convinco che non c'è niente di meglio d'un'apertura convenzionale, d'un attacco da cui ci si può aspettare tutto e niente; e mi rendo anche conto che quel cane mitomane non riuscirà mai ad aggiungere alle prime sei parole altre sei o altre dodici senza rompere l'incanto. La facilità dell'entrata in un altro mondo è un'illusione: ci si lancia a scrivere precorrendo la felicità d'una futura lettura e il vuoto s'apre sulla carta bianca. Da quando ho questo poster appeso davanti agli occhi, non riesco più a terminare una pagina. Bisogna che al più presto stacchi dal muro questo maledetto Snoopy; ma non mi decido; quel pupazzo infantile è diventato per me un emblema della mia condizione, un ammo-

nimento, una sfida. [Italo CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cap. VIII]

7. I luoghi comuni e la storia

Uno dei caratteri che meglio definiscono i luoghi comuni, accanto a quello della ricorrenza, è la loro storicità. Un luogo comune, infatti, consiste nell'iterazione di alcune unità di contenuto, e dunque, per definizione, entra in rapporto con il tempo e i diversi tempi della storia [BRAUDEL 1958]. Il valore storico di un *topos* può essere misurato, di volta in volta, sulla contingenza, e sarà confrontato, allora, con la storia degli avvenimenti: se ne studierà la presenza o la ricorrenza in un singolo testo, o nell'opera di un singolo poeta; fuori dal piano letterario, esso sarà legato ai brevi cicli della moda. Oppure sulla congiuntura, e sarà allora la storia delle tendenze e dei movimenti: un sistema di motivi topici può permettere di individuare con sufficiente chiarezza una precisa corrente letteraria, oppure l'ideologia spicciola, le credenze di un gruppo sociale in una determinata epoca. Nel *Dizionario dei luoghi comuni*, Flaubert ad esempio ha collezionato 'le idee ricevute' del piccolo-borghese del Secondo Impero; in questo senso i luoghi comuni possono servire a tracciare una sorta di «carta storica del discorso» [BARTHES, BOUTTES 1979: 580]. O può riferirsi, infine, alla 'lunga durata', ed essere confrontato con i lenti movimenti della cultura e del costume: può caratterizzare, cioè, uno specifico modo di fare e pensare la letteratura, o la cultura in generale.

L'originalità fa parte del nostro sistema di valori estetici solo da tempi relativamente recenti, ma né la cultura antica né quella medioevale la includevano nel loro. L'incontro con la parola, così come l'abbiamo visto, mediato e protetto dalle regole della *inventio*, non era necessariamente vincolato alla funzione di offrire delle informazioni nuove. Il valore di ciò che si diceva o si scriveva non risiedeva affatto nella sua originalità, ma, al contrario, nel-

la possibilità di iscriverlo entro la costellazione del già detto. Di fatto, non era necessario dire alcunché di nuovo, poiché la verità si annidava già tutta nelle opere degli antichi, degli *auctores*.

Il fenomeno dell'invarianza può essere spiegato sia attraverso il valore esemplare del *topos* rispetto alla categoria del bello naturale; sia attraverso il valore estetico, oltre che conoscitivo, attribuito all'imitazione dei modelli letterari.

La ricorrenza di un *topos* ha valore di segnale anche in senso metatestuale: attraverso il luogo comune il testo parla di sé stesso, perché il 'già detto' evoca il codice specialistico, o i suoi sottocodici, a cui esso appartiene; evoca, cioè, la tradizione letteraria in generale, o una specifica tradizione letteraria in particolare. I *topoi*, in pratica, rinviano a un significato connotativo supplementare e diverso rispetto alla materia che descrivono: essi iscrivono il testo nella 'costellazione letteratura', connotano la scrittura in quanto scrittura letteraria.

8. Forma e sostanza

Ci sono dei temi, lo abbiamo visto, che hanno una lunga storia. Non è detto, però, che attraversandola essi conservino lo stesso senso. Il tema di un discorso, infatti, non coincide con il suo significato. Lo sapeva Marziano Capella quando distingueva il *thema*, l'argomento dell'*oratio*, dal *consilium*, la tesi che si voleva dimostrare [MARZIANO CAPELLA, *De nuptiis*, V, 470-471]. Il rapporto tra *thema* e *consilium*, tra le cose espresse ed il significato che bisognava attribuire loro, non era sempre trasparente, e non era sempre diretto. In certi casi, ad esempio, il discorso poteva assumere la forma dell'ironia; il pubblico allora doveva saper attribuire alle parole pronunciate un senso esattamente contrario rispetto al loro significato apparente e immediato.

Nel tratto di storia che hanno attraversato, i *topoi* hanno spesso mutato il loro rapporto con il significato di cui

erano portatori. Anche dove originariamente non si delinea un'intercapedine tra il *thema* ed il *consilium*, il movimento delle idee e dei concetti ne ha potuto scavare una. Si è potuto produrre una sorta di scivolamento nel significato dei materiali lessicali che componevano il *topos*, per cui essi hanno indicato concetti leggermente, o alquanto, o magari molto diversi da quelli di partenza. Le forme sono rimaste costanti, ma il grappolo di concetti legato ad esse è stato via via, dalla storia della cultura, dalla letteratura e dallo stesso immaginario collettivo, diversamente interpretato, combinato e selezionato [LOVEJOY 1981²: 21].

Alcuni luoghi hanno rappresentato dei veri e propri seminari tematici. Non solo nel senso che, di una serie di materiali lessicali codificati, è possibile attualizzarne solo alcuni a scapito di altri. Ma anche in un senso più forte: una forma del contenuto identica ha potuto, di volta in volta, ritagliare una diversa sostanza del contenuto, e le medesime parole hanno indicato cose diverse [cfr. BLUMENBERG 1968].

La metafora del 'libro della natura', ad esempio, è fondata sull'idea che le cose del mondo siano leggibili agli occhi degli uomini, e che rinvino ad un significato, a qualcosa, cioè, che non è visibile, ma che è tuttavia attingibile se solo si riesce ad entrare in possesso del codice. Il *topos* del 'libro del mondo' è stato piegato a rappresentare le costruzioni teoretiche e i contenuti più diversi. Ad esempio, ha espresso la struttura atomistica del mondo (come aggregato di atomi-lettere) nella filosofia materialista di Democrito; la dignità della creazione (come scrittura di Dio) nella retorica di Agostino; il metodo scientifico (il linguaggio del mondo è la matematica) nella prosa di Galilei. È l'immagine fantastica della condizione esistenziale dell'uomo in un racconto di Borges e la metafora che spiega il funzionamento del DNA nella moderna genetica [su questi temi si rinvia a BLUMENBERG 1984].

LA NUOVA RETORICA

La nostra cultura ha scavato un solco tra retorica e filosofia, una contrapposizione storica e storicamente dichiarata. La 'Retorica ornata' da una parte, la 'Verità nuda' dall'altra. A partire dagli anni Cinquanta, con una lunga serie di interventi, Chaïm Perelman ha provato a legittimare la tesi opposta: che retorica e filosofia intrattengono un nesso di solidarietà invece che di opposizione.

Perelman partiva dall'idea che la risposta sostanzialmente scettica del positivismo ai problemi della filosofia morale, della politica, del diritto fosse di fatto insoddisfacente. Portando alle estreme conseguenze il metodo cartesiano, secondo il quale la verità è una costellazione di idee chiare e distinte, la cui evidenza non deve essere persuasa ma mostrata tramite la logica formale, i positivisti avevano finito per valersi di una sospensione del giudizio per quanto riguardava tutti quegli ambiti in cui non era in gioco la verità ma un giudizio di valore, come ad esempio il diritto. Non riconoscendo alcuna logica specifica per i giudizi di valore, né alcuna tecnica di ragionamento accettabile se non quella verificabile attraverso il metodo matematico, il problema del valore veniva confinato entro il campo dell'irrazionale e considerato come espressione di credenze, costumi e pregiudizi.

Ma anche dove l'oggetto del discorso è la verità stessa il metodo matematico si rivela insufficiente. La verità, innanzitutto, può essere rimessa in discussione. La determinazione di essa, inoltre, è l'esito di un dibattito che concerne l'interpretazione di alcuni dati. E la rilevazione stessa dei dati dipende da una scelta: noi selezioniamo tra

le cose del mondo quelle cose che più ci sembrano rilevanti per comprenderne la struttura ed il funzionamento, e finiamo per considerare dati soltanto queste medesime cose. Descrivere il mondo significa che lo si è già interpretato [PERELMAN 1977: 63].

Il progetto di Perelman è quello di rifondare una logica specifica di tutti quegli ambiti che sfuggono alla logica matematica. Entro questo progetto, Perelman riconosce un ruolo fondante alla retorica vista come tecnica di ragionamento in grado di sottoporre comunque al vaglio della ragione tutto ciò che scivola tra le maglie del metodo matematico.

1. Retorica e dialettica

Il progetto del *Trattato dell'argomentazione* riprende il pensiero aristotelico che legava retorica e dialettica in un rapporto di simmetria speculare.

Secondo Aristotele, la dialettica era essenzialmente una tecnica del dialogo: erano due uomini che si parlavano ed in questa meravigliosa accontestualità era come se si parlassero tutti gli uomini. La retorica, invece, doveva convincere degli uditori: rispetto all'accontestualità della dialettica, gli uditori possibili diventano contestuali, concreti, caratterizzati da usi, costumi e pregiudizi. Per Aristotele, dunque, la retorica non era una strategia di invenzione, ma un assetto del linguaggio, una forma che i discorsi potevano assumere. Mentre la dialettica serviva a trovare la verità, o un punto di vista su di essa, un'interpretazione delle cose ragionevolmente accettabile, la retorica serve a distinguere gli argomenti più adatti a convincere un pubblico di giovani e ricchi ateniesi da quelli più appropriati a un uditorio di vecchi e poveri egiziani.

Rispetto ad Aristotele, il giudizio di valore attribuito nel *Trattato* alla retorica, e a ciò che la distingue dalla dialettica, e cioè la necessità di confrontarsi con uditori contestualmente determinati, appare rovesciato. Se infatti la retorica vale come proposta metodologica inversa rispet-

to al metodo matematico, e se lo scopo dell'argomentazione non è quello di dedurre una catena di proposizioni consequenziali da una premessa data, ma piuttosto quello di provocare e di accrescere il consenso di un uditorio alle tesi che sono presentate al suo giudizio, allora bisogna assumere come dato di fatto oggettivo che l'argomentazione non può svolgersi nel vuoto, ma si muove entro un preciso contesto, del quale occorre tenere conto nella scelta delle argomentazioni.

Un concetto centrale nella retorica del *Trattato* è quello di **contatto delle menti**: l'oratore prende atto del contesto in cui si trova a parlare in modo da essere in grado di costruire le proprie argomentazioni sulla base delle premesse accettate da quel pubblico specifico. Entro questo sistema concettuale, l'errore più grave consiste nella **petizione di principio**, e cioè nell'includere tra le premesse dell'argomentazione, considerandola come già accettata, la tesi che si intende invece proporre al consenso del pubblico [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 118-121].

Rispetto alla variabilità degli uditori particolari e al potenziale rischio di estrema parzialità nella scelta delle argomentazioni, l'oratore si costruisce uno strumento di controllo, egli rappresenta a se stesso un uditorio universale: «Non si tratta in questo caso di un fatto sperimentalmente provato, ma di una universalità e di una unanimità che l'oratore rappresenta a se stesso, del consenso di un uditorio che sarà universale in quanto chi non ne farà parte potrà, per ragioni legittime non essere preso in considerazione». [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 34]

L'argomentazione che si immagina rivolta all'uditorio universale è destinata a convincere il pubblico anche del proprio valore extratemporale, sganciato dalla contingenza locale o storica che caratterizza i vari uditori particolari. L'uditorio universale equivale all'immagine che ciascuno si è formato dei propri simili in modo da trascendere le infinite variabili individuali. Si tratta naturalmente di un'immagine a sua volta contingente e storicamente determinata, poiché la nostra rappresentazione di ciò che è universale ed oggettivamente valido muta, nonostante il permanere delle forme linguistiche, col mutare dei modelli di interpretazione del mondo.

2. La presentazione dei dati: argomentazione e figure retoriche

Dal punto di vista dell'argomentazione, la **presentazione dei dati**, vale a dire la loro formulazione linguistica, è un problema altrettanto importante che la loro stessa scelta. In altri termini, è necessario che il contenuto delle premesse dell'argomentazione assuma un rilievo rispetto all'insieme indifferenziato degli altri possibili elementi di accordo, dunque è necessario che tale contenuto sia presentato in modo tale da incidere sulla coscienza dell'uditorio. Nella retorica classica, il problema della presentazione dei dati, come tecnica del parlar bene, era affrontato in sede di *elocutio*.

La presentazione dei dati è fortemente vincolata alle scelte che organizzano il piano dell'espressione, ed all'uso degli strumenti linguistici in generale. In particolare, «L'intenzione argomentativa è generalmente indicata dall'uso di un termine che si distacca dal linguaggio abituale. È ovvio che la scelta di un termine abituale può ugualmente valere per l'argomentazione; d'altra parte si potrebbe precisare dove e quando l'uso di un dato termine possa essere considerato abituale; grosso modo potremmo considerare abituale il termine che passa inosservato. Non esiste scelta neutra, ma esiste una scelta che può apparire neutra, e proprio a partire da questa si possono studiare le modifiche argomentative» [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 157].

La funzione argomentativa delle scelte linguistiche può essere dunque determinata in base a due diverse nozioni: la *sostituibilità* del termine scelto con un'espressione diversa, che apparirebbe neutra; e l'*opacità* del termine scelto, la sua capacità di attirare l'attenzione su se stesso prima ancora che sull'oggetto che indica. In questo senso può essere interpretata anche la scelta apparentemente neutra: tutte le volte in cui ci chiediamo perché un oratore ha scelto di esprimersi in modo neutro, consideriamo la forma linguistica che egli ha usato come *sostituibile* con una forma diversa, ed attribuiamo alla sua scelta precise finalità argomentative [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA: 1989²: 160].

Il modello interpretativo delineato dalle nozioni di sostituibilità ed opacità serve ad orientare anche la percezione del

valore argomentativo delle figure. Secondo Perelman ed Olbrechts-Tyteca, infatti, una figura è riconoscibile entro il tessuto del discorso, perché si allontana «dal modo normale di esprimersi», e dunque attira su di sé l'attenzione. Questa proprietà comune a tutte le figure non basta di per sé a conferire valore argomentativo a tutte quelle scelte linguistiche che si allontanano dall'uso comune, se tali scelte appaiono immotivate. Perché una figura retorica svolga una funzione argomentativa è necessario infatti che lo scarto rispetto all'espressione comune che essa comporta appaia motivato, che sia integrabile entro il nuovo concetto di 'norma' che emerge dall'argomentazione stessa e per effetto di essa: «Considereremo argomentativa una figura se, comportando un mutamento di prospettiva, il suo uso appare normale in rapporto alla nuova situazione suggerita. Se invece il discorso non comporta l'adesione dell'uditore alla forma argomentativa, la figura sarà sentita come ornamento, come figura di stile. Essa potrà suscitare ammirazione, ma sul piano estetico, o come testimonianza dell'abilità dell'oratore» [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 179].

La percezione della figura da parte dell'interlocutore è scissa in due momenti successivi. Il primo coincide con uno straniante effetto sorpresa: la figura si staglia come scarto rispetto alle attese del pubblico. Il secondo momento vede aprirsi due possibilità diverse. Una di esse è che la percezione dello scarto permanga, e allora si ha una figura di stile: questo particolare uso del linguaggio, in realtà, è puramente ornamentale, non è motivato se non in base a se stesso, la figura rimane 'opaca' e perfettamente sostituibile con l'espressione 'neutra'. La seconda possibilità è che lo scarto appaia 'normale', motivato sulla base dei contenuti dell'argomentazione e semanticamente integrato ad essi. La figura allora indica una particolare intenzione argomentativa ed in questa funzione non è sostituibile con l'espressione neutra; in questo caso infatti il significato argomentativo andrebbe perduto nella sostituzione.

La funzione delle figure retoriche, dunque, dipenderebbe dalle scelte contingenti e contestuali di ciascun discorso, ma non dai caratteri strutturali delle figure stesse: essa sarebbe pertinente alla *parole*, ma non alla *langue* retorica.

3. Le tecniche dell'argomentazione

Secondo gli autori del *Trattato* le tecniche argomentative possono essere fondate su due procedimenti inversi: l'associazione e la dissociazione.

Il procedimento di **associazione** consiste nel legare tra loro degli elementi diversi, sia per organizzarli in sistema, sia per valorizzarli l'uno per mezzo dell'altro. Questo procedimento, fondato sulla proprietà transitiva, permette di trasferire sulle conclusioni dell'argomentazione il grado di adesione accordato alle premesse.

Il procedimento di **dissociazione**, al contrario, consiste nel separare elementi diversi che una certa forma linguistica o una specifica tradizione presentano come associati e inscindibili. La dissociazione rende visibili degli elementi distinti là dove un sistema culturale accettato ci portava a vedere un tutto. Un'operazione di questo tipo, dunque, tende a modificare radicalmente il sistema e a fondare una nuova visione del mondo.

Gli argomenti organizzati secondo il procedimento dell'associazione si dividono a loro volta in tre categorie: argomenti quasi-logici, argomenti fondati sulla struttura della realtà, argomenti che mirano a fondare la struttura della realtà.

3.1 Argomenti quasi-logici

Gli argomenti quasi-logici traggono la loro forza dalla somiglianza con i modelli formali della logica matematica e dal carattere di evidenza incontrovertibile che tali modelli hanno.

Dire, ad esempio, che all'interno di un sistema si danno due affermazioni contraddittorie significa rendere quel sistema inservibile. L'argomento fondato sul principio di non contraddizione obbliga chi ascolta a rinunciare al proprio sistema di riferimento, o a modificarlo in modo da rinunciare ad una o a tutte e due le proposizioni incompatibili. Un caso particolare di incompatibilità è rappresentato dalla **autofagia** (che vuol dire, letteralmente, 'mangiare se stessi'): si ha autofagia quando una proposizione appare incompatibile rispetto ad una delle sue applicazioni o ad una delle sue conseguenze. Perelman cita il messaggio di un avvocato al suo domestico, che recita: «Sono andato al ristorante *All'Elefante* dove potrete trovarmi. Se

non sapete leggere, portate questo biglietto dal libraio che lo leggerà per voi» [cit. in PERELMAN 1977: 74].

Più che un effetto di riduzione all'assurdo l'autofagia ha un effetto di comicità. Provoca quel che si chiama il riso 'di esclusione', che sancisce e condanna come comportamento eccentrico la trasgressione evidente di una regola di ordine logico [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 216].

Gli argomenti fondati sulla **regola di giustizia**, o su un rapporto di **reciprocità**, mirano invece ad instaurare un nesso di identità parziale tra oggetti del discorso che richiedono di essere considerati intercambiabili soltanto da un determinato punto di vista e a determinate condizioni.

La regola di giustizia consiste nell'affermare che elementi appartenenti ad una stessa classe debbono essere trattati allo stesso modo: è il principio di inerzia, fondato sulla ripetizione di un identico comportamento in casi considerati omogenei, dal quale prende credito il concetto di 'precedente' in senso giuridico. L'argomento fondato su rapporti di reciprocità, che abbiamo già visto nella topica aristotelica come luogo delle relazioni reciproche, considera come intercambiabili, e dunque come soggetti all'applicazione della regola di giustizia, non i membri di una stessa classe, ma i soggetti di una relazione simmetrica: «Non fare agli altri ciò che non vorresti fosse fatto a te». «Ciò che non è vergognoso apprendere non è vergognoso insegnare» [QUINTILIANO, *Inst.*, V, 10, 78].

Una relazione simmetrica è una relazione identica al suo inverso; gli argomenti di reciprocità, dunque, hanno un irresistibile effetto comico quando presuppongono un trattamento simmetrico di una relazione asimmetrica, come in questo esempio ripreso da Lawrence Sterne, dove si tratta come identica al suo inverso la relazione asimmetrica per eccellenza, quella padre-figlio:

– Ma chi ha mai pensato, gridò Kisarcio, di giacere con la propria ava?

– Il giovanotto di cui parla Selden, il quale, rispose Yorick, non solo ci pensò, ma giustificò la propria intenzione al padre con la legge del taglione: «Tu, Signore, giaci con mia madre; perché non dovrebbe essere lecito a me giacere con la tua?» [cit. in PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 238]

Sull'argomento di reciprocità è fondato, ad esempio, l'effetto di straniamento delle *Lettres persanes* di Montesquieu o di

alcune delle *Operette Morali*. Considerare come simmetriche delle relazioni che abitualmente non sono considerate tali, ci permette di vedere come eccentriche, e dunque come convenzionali, 'culturali', delle norme di comportamento che siamo invece portati a considerare del tutto normali, 'naturali'. È l'effetto che si ottiene se il 'buon selvaggio' ci guarda con i suoi occhi:

Gnomo: [...] Ben avrei caro che uno o due di quella ciurmaglia [gli uomini] risuscitassero, e sapere quello che penserebbero vedendo che le altre cose, benché sia dileguato il genere umano, ancora durano e procedono come prima, dove essi credevano che tutto il mondo fosse fatto e mantenuto per loro soli.

Folletto: E non volevano intendere che egli è fatto e mantenuto per li folletti. [Giacomo LEOPARDI, *Operette Morali, Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*]

L'**argomento di divisione** è alla base del **dilemma**. Esso consiste nel ridurre la realtà data a due uniche alternative, entrambe equivalenti per stato di fatto o per valore. Il dilemma rivela di una concezione spazializzata del reale, rispetto alla quale non è pertinente la dimensione del tempo. I due corni del dilemma sono presentati come assolutamente incompatibili, e dunque, di fatto, escludentisi a vicenda; e perché ciò sia possibile occorre pensare la realtà come assolutamente statica nel tempo, come risulterà dall'esempio che segue. Una donna ribatte a suo padre, che, contro la di lei volontà, vorrebbe separarla dal marito: «Se pensavi che Cresofonte fosse un mascalzone, perché me lo hai fatto sposare? E se invece è una persona perbene, perché vuoi che lo lasci contro la mia e la sua volontà?» [*Rhetorica ad Herennium*, II, 38, cit. in PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 250].

Sono fondati su relazioni di tipo matematico gli **argomenti di paragone**, quando essi sottintendono un'idea di peso o di misura.

A questa classe appartiene l'argomento fondato sul **sacrificio**, che consiste nell'identificare il valore di qualcosa nella misura del sacrificio che si è disposti a fare per essa. È un argomento comune nella letteratura apologetica, ad esempio nella patristica: si affermava che il valore di verità del cristianesimo rispetto alle religioni pagane era provato dal sacrificio dei martiri e di Cristo stesso.

3.2 Argomenti fondati sulla struttura del reale

Gli argomenti fondati sulla struttura del reale consistono nell'attribuire alle conclusioni il valore ammesso per le premesse, poiché premesse e conclusioni sono viste come elementi legati sul piano della realtà (ad esempio da rapporti di causa ed effetto, mezzo e fine, e così via). Il *Trattato* classifica questi argomenti in due categorie: quelli fondati su **legami di successione** tra gli elementi del reale, e quelli fondati su **legami di coesistenza**. Dei nessi di successione, ad esempio, rilevano gli argomenti fondati sulla relazione causa-effetto.

Un tipico argomento fondato su nessi causali è quello **pragmatico**, che consiste nel valutare qualcosa a partire dagli effetti che provoca. I rituali del superstizioso, ad esempio, possono essere ammessi non in base allo statuto di verità (vero VS. falso) dei fenomeni che si teme possano avvenire nel caso in cui il rituale superstizioso fosse omissso, ma sulla base degli effetti psicologici (nervosismo, ansia, angoscia) che l'omissione del rituale provocherebbe nel superstizioso.

Gli argomenti fondati su nessi di successione possono dar luogo a figure quali l'**iperbole** e la **litote**. Possiamo legittimare un comportamento o una scelta fondandoli sulla possibilità di andare sempre più lontano, con il continuo superamento dei limiti rappresentati da ciò che si è già raggiunto, in una direzione determinata: è l'argomento **del superamento**. Su tale argomento è fondata la legittimazione dell'idea, illuminista prima e positivista poi, di progresso. Quando il concetto di limite è espresso in modo esagerato, o quando il limite è fissato in qualcosa che, travalicando la struttura del reale, sconfinava nel fantastico, si ha iperbole (possiamo procedere indefinitamente in una certa direzione senza che «neppure le montagne possano fermarci»). Quando invece l'idea-limite è evocata per essere immediatamente negata si ha la litote: dire «non è bello» di ciò che si ritiene comunemente brutto significa evocare l'idea-limite della bellezza per confrontare ad essa l'oggetto in questione.

Contrariamente ai legami di successione, i legami di coesistenza tra fenomeni non mobilitano alcuna categoria temporale. Gli oggetti che si prendono in esame non sono collocati su uno stesso livello di realtà, ma, piuttosto, un certo fenomeno viene considerato come manifestazione, segnale ed esplicazione di un altro. È il legame che intercorre tra la persona e le sue azioni, ad esempio, se si ritiene che queste possano valere co-

me manifestazioni esemplari ed esplicative della personalità di chi le compie. Un caso esemplare è l'**argomento di autorità**, interamente fondato sul prestigio di una persona o di una tradizione, che conferisce valore probante alle sue manifestazioni (*ipse dixit*).

Può essere accostato ai nessi di coesistenza il **legame simbolico**. Perché questo si instauri, infatti, è necessario che due oggetti, il simbolo e il simboleggiato, siano pensati come partecipi di una stessa realtà, sia essa mitica, sia essa descritta come una struttura unitaria ed omogenea. Si pensi, ad esempio, all'interpretazione tropologica della *Bibbia*: dire che il sacrificio di Isacco è 'figura', simbolo, di quello di Cristo, significa leggere la storia, non come un vettore temporale discreto, ma come un modello spazializzato continuo, immagine di un unitario disegno divino, il quale si esplica tutto e interamente in ogni punto del tempo.

Conferire un valore simbolico ad un oggetto o ad un atto significa modificarne radicalmente il significato e l'importanza. La funzionalità del simbolo nell'argomentazione consiste nella sua capacità di condensare più campi semantici e di rendere presente, e dunque emotivamente efficace, il concetto astratto simboleggiato attraverso la concretezza stessa del simbolo [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 353-54].

L'argomento della **doppia gerarchia** si basa su una correlazione tra i termini di una gerarchia ammessa (ad esempio, uomini/oggetti inanimati: «Se noi uomini siamo capaci di trasformare gli stracci in carta sulla quale poi scriviamo le opere che ci portano alla fama e alla immortalità...»), e quelli della gerarchia che è invece oggetto di discussione (Provvidenza divina/male terreno: «... cosa sarà capace di fare Dio con le ferite che vengono inflitte ai nostri corpi per amore della verità?»):

Ma, se de' pannilini i vecchi squarci
carta facciam, che noi di morte rape
d'eternitate al seno,
che fia di me, se Dio di noi più sape?

[Tommaso CAMPANELLA, *Scelta d'alcune poesie filosofiche*, 74, 8, 11-14]

3.3 Argomenti incentrati sui legami che fondano la struttura del reale

Il *Trattato* distingue in due gruppi gli argomenti fondati su legami sottesi da un preciso modo di interpretare la struttura del

reale. Del primo gruppo fanno parte gli argomenti fondati sul **caso particolare**: l'esempio e l'illustrazione, il modello e l'anti-modello; del secondo fanno parte quelli fondati sull'**analogia**. In maniera contraria rispetto all' 'esempio', che si serve del caso particolare per ricavare le leggi che governano la realtà, l' 'illustrazione' consiste, una volta che tali leggi siano riconosciute e generalmente ammesse, nell'usare il caso particolare per, appunto, illustrarle. Illustrare una regola serve a rendere l'astratto visibile e concreto, e a conferirgli per questa via una certa presenza nella coscienza di chi ascolta [PERELMAN 1977: 121]. Se poi il caso particolare non serve a stabilire né una regola né ad illustrarla, ma viene presentato come un paradigma da imitare o rifiutare, si parlerà allora di modello o di antimodello.

3.3.1 *L'analogia*

Il termine analogia deriva dal greco e significa 'proporzione', infatti il modello dell'analogia è piuttosto simile a quello di una proporzione matematica: $a/b=c/d$. Ma, a differenza della proporzione matematica, l'analogia accosta due domini che non sono identici, ma eterogenei, ed instaura perciò tra le due coppie un rapporto di somiglianza e non di identità: a/b come c/d . L'analogia dunque presuppone che si prendano in considerazione due coppie di elementi per poi rilevare che i termini delle due coppie sono legati tra loro da rapporti simili. Delle due coppie, una rappresenta l'oggetto stesso del discorso, il **tema**; l'altra è composta dai termini che si scelgono come probanti per il ragionamento: tali termini rappresentano il **foro**. Il ruolo dell'analogia consiste nel fare luce sul tema attraverso il confronto con il foro.

Quella stessa relazione che hanno gli occhi dei pipistrelli con la luce del giorno, l'intelletto della nostra anima l'ha con le cose che sono per loro natura più splendide di tutte. [ARISTOTELE, *Metafisica*, II, 993b, cit. in PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 393]

Conobbi allor ch'augel notturno al sole
è nostra mente a i rai del primo Vero.

[Torquato TASSO, *Gerusalemme Liberata*, XIV, 46, 1-2]

Il ragionamento è fondato sulla constatazione di una specularità di rapporto tra i termini del tema (intelletto dell'anima, verità) e quelli del foro (occhi del pipistrello, luce del giorno).

L'analogia permette di strutturare il tema, inquadrandolo concettualmente attraverso il foro. In secondo luogo, essa consente di proiettare sul tema il sistema di valori legato al foro.

L'uso dell'analogia implica che si operi una scelta degli elementi che si intendono rendere pertinenti rispetto a quelli che invece si intendono lasciare in ombra. Ammettere una analogia, dunque, significa ammettere la scelta dei tratti che si considerano rilevanti nella descrizione di un fatto.

Secondo gli autori del *Trattato* una metafora è un'analogia condensata, che risulta dall'identificazione, al livello lessicale, di un elemento del foro con un elemento del tema [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 421]. Una metafora come «la vecchiaia è la sera della vita» deriva dall'analogia «la vecchiaia sta alla vita (tema) come la sera sta al giorno (foro)». La metafora presenta il rapporto analogico come un rapporto di identità, e in questo senso essa può servire ad accreditare l'analogia. Ci rappresentiamo, infatti, la sequenza identità-similitudine-analogia come una serie di valori decrescenti dal punto di vista conoscitivo: rappresentare come un rapporto di identità ciò che è invece un semplice rapporto d'analogia equivale, da un punto di vista prettamente argomentativo, a trasferire sull'ultimo e più debole termine della sequenza il valore conoscitivo del primo.

3.4 *La dissociazione delle nozioni*

La tecnica della dissociazione delle nozioni è specularmente opposta a quelle che abbiamo elencato finora. Gli argomenti di associazione infatti sono fondati sulla possibilità di instaurare un legame tra elementi che si concepiscono in genere come distinti e indipendenti. La dissociazione delle nozioni, all'opposto, consiste nel concepire una frattura, una soluzione di continuità, in ciò che viene sentito come un *continuum*. Si tratta, cioè, di operare un distinguo all'interno di qualcosa che è considerato con-fuso. In questo modo è possibile collocare su

piani diversi elementi la cui co-presenza genera contraddizione ed incompatibilità.

Un esempio classico è la coppia realtà/apparenza: la dissociazione di un gruppo di elementi dalla nozione di realtà, permette di interpretare fenomeni che risulterebbero altrimenti incomprensibili perché contraddittori. Il bastone che vediamo spezzato se immerso per metà nell'acqua ma che sentiamo intero al tatto, non può essere spiegato altrimenti che collocando su piani diversi i due dati percettivi incompatibili. La dissociazione delle nozioni ci permette di non considerare i due dati come altrettante espressioni della realtà, ma di assumerne uno come corrispondente ad essa, e l'altro come ingannevole apparenza.

BIBLIOGRAFIA

SULL'EXEMPLUM E LA LETTERATURA: Karlheinz STIERLE, *L'Histoire comme Exemple, l'Exemple comme Histoire*, in *Poétique*, 10, 1972, pp. 176-198. Hans Robert JAUSS, tr. it. *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri 1989. Susan SULEIMAN, *Le récit exemplaire*, in *Poétique*, 32, 1977, pp.468-489. Charles BREMOND, Jacques LE GOFF, Claude SCHMITT, *L'exemplum*, Turnhout, Brepols, 1982. Lina BOLZONI, *Il "Colloquio spirituale" di Simone da Cascina*, in *Rivista di letteratura italiana*, III, 1, 1985, pp.9-65. Carlo DELCORNO, *Exemplum e letteratura*, Bologna, Il Mulino 1989.

LUOGHI COMUNI, STORIA DELLE IDEE, STORIA DELLA LETTERATURA: Ernst Robert CURTIUS, tr. it. *Letteratura Europea e Medioevo Latino*, Firenze, La Nuova Italia 1992. Hans BLUMENBERG, tr. it. *Paradigmi per una metaforologia*, Bologna, Il Mulino 1968. Roland BARTHES e Jean-Louis BOUTTES, voce «Luogo Comune», *Enciclopedia*, Torino, Einaudi 1979, vol. VIII, pp. 571-583. Giovanni POZZI, *Temi, topoi, stereotipi*, in *Letteratura italiana. III/I. Le forme del testo. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi 1984, pp. 391-436. Cesare SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi 1985. Francesco ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robbaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi 1993.

ANALOGIA E MODELLI SCIENTIFICI: Marie B. HESSE, tr. it. *Modelli e analogie nella scienza*, Milano, Feltrinelli 1980. ENZO MELANDRI, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Bologna, Il Mulino 1968. Chaïm PERELMAN, voce «Analogia e metafora», in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi 1977-82, vol. I, pp. 523-534.

PARTE TERZA

DISPOSIZIONE

METTERE IN ORDINE IL DISCORSO, OVVERO LA *DISPOSITIO*

Delle strategie per costruire un discorso persuasivo la *dispositio* codificava quelle relative al principio d'ordine.

Se attraverso l'*inventio* si selezionano i materiali, è attraverso la *dispositio* che si costruisce veramente il testo. Ritroviamo anche riguardo all'ordine dei contenuti all'interno del discorso, come già per l'*inventio*, quella terminologia metaforica che legava il discorso allo spazio. Nel caso della *dispositio*, quello abitabile, civile, del palazzo invece che quello fecondo ma inospitale del magazzino. Un discorso senza ordine non è un discorso, così come di una costruzione senza ordine diremmo che si tratta di un cumulo confuso di materiali edilizi, non di un palazzo [QUINTILIANO, *Inst.*, VII, 1]. La selezione dei materiali, l'*inventio*, infatti, non risponde della coerenza interna del discorso che rende le parole simili alle cose, per natura ordinate:

Né infatti il solo fatto di averne fuso tutte le parti fa di per sé una statua se non le si collocano al loro posto, e se nei corpi nostri o di qualche altro animale tu scambiassi una parte con un'altra o la mutassi di posto, pur conservando uguali tutte le parti, quel corpo sarebbe tuttavia qualcosa di mostruoso. [QUINTILIANO, *Inst.*, VII, 2]

I materiali possono rimanere costanti, ma, mutando la loro distribuzione nello spazio del testo, ci si potrebbe ritrovare davanti ad un mostro invece che davanti a un organismo coerente. Lo spazio del testo senza ordine si dilata paurosamente, conduce chi lo percorre alla vertigi-

ne, poiché l'ordine del discorso rispecchia quello che distingue la natura dal caos indistinto:

Non mi sembrano sbagliare quelli che pensano che la natura poggi sull'ordine, e che, se questo fosse turbato, perirebbe ogni cosa. Così, un discorso privo di tale qualità, necessariamente sarà tumultuoso e scorrerà senza guida, né sarà coerente ma ripeterà molte cose, molte ne tralascierà, e, come errando di notte per luoghi sconosciuti, senza inizio né fine definiti, seguirà il caso più che un progetto. [QUINTILIANO, *Inst.*, VII, 3]

Lo spazio del discorso senza ordine non può più essere tracciato, sfugge al pensiero degli uomini e alla loro capacità di comprendere (*casum potius quam consilium sequatur*); è sconosciuto perché è indefinito (*nec initio, nec fine proposito*) e dunque sostanzialmente informe. Pertanto esso condanna chi lo percorre ad una angosciata e perpetua erranza. Ripetizioni, informazioni insufficienti, digressioni rappresentano l'irruzione dell'indistinta casualità entro uno spazio che un progetto (*consilium*) era riuscito a strappare al caso tracciandone la mappa.

Come nota Perelman, in una dimostrazione scientifica, il problema dell'ordine non è pertinente:

In una dimostrazione regolare, si parte dagli assiomi per arrivare ai teoremi: esiste dunque un ordine. Tuttavia la sua importanza è limitata, perché le varianti sono esattamente equivalenti. [...] Solo se si tenga conto dell'adesione delle menti, se si passi da un punto di vista formale a uno psicologico, argomentativo, l'ordine assumerà importanza nell'argomentazione; ciò avverrà quando, invece di considerare gli assiomi come arbitrari, ci si preoccupa del loro carattere di evidenza e di accettabilità. [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 513]

L'argomentazione modifica l'atteggiamento del proprio uditorio, ma non in maniera ineluttabile: è a causa di questo carattere, insieme effettivo e contingente, delle modifiche prodotte nell'atteggiamento di chi ascolta che l'ordine assume tutta la sua importanza. In un discorso argomentativo, infatti, il principio d'ordine definisce ad

esempio anche l'ampiezza degli argomenti e l'importanza che si vuole venga attribuita a ciascuno di essi:

Non si bada soltanto a che la riflessione individuale non si perda su piste sbagliate, ma anche – e quest'ultimo punto è il più interessante – a che sentieri utili non siano abbandonati prima del tempo, e cioè che si dia a certe premesse una presenza sufficiente perché servano da punto di partenza per la riflessione. [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 516]

Attraverso l'ordine del discorso dunque si cerca di orientare la percezione del lettore, di selezionare per lui ciò che egli dovrà considerare rilevante. Da questo punto di vista, ciò che distingue argomentazione e dimostrazione è che un discorso argomentativo si fa carico delle proprie strategie di lettura, la previsione delle mosse interpretative del pubblico fa parte della suo stesso meccanismo generativo.

1. La linea e il territorio

Le strategie della *dispositio* possono riguardare livelli molto diversi del testo che si sta per costruire.

Anzitutto l'ordinamento del discorso può essere preso in considerazione da un punto di vista sintagmatico o da un punto di vista paradigmatico. Vale a dire, si può concepire l'ordine del discorso come una successione lineare delle sue parti, o come un modello (*consilium*) rispetto al quale il testo deve essere conforme. Lausberg chiama l'ordinamento sintagmatico del discorso '*dispositio* interna', quello paradigmatico '*dispositio* esterna' [LAUSBERG 1969: 37].

Nel primo caso il testo è una linea: conta la sua materiale estensione, la sua superficie, e quindi l'ordine del testo equivale semplicemente alla successione delle parti, alla progressiva scansione in base alla quale tali parti si ascoltano o leggono.

Nel secondo caso, invece, il testo è un sistema, in

quanto corrisponde ad un progetto unitario, organico e coerente, ad un'unica intenzione (*ratio* o *consilium*). L'ordine del discorso, perciò, è il modello che lo rende funzionale rispetto a questa *ratio*, è una specie di mappa del territorio, un vero piano strategico. Marziano Capella, lo abbiamo già visto, distingueva i contenuti del testo (*thema*) dal suo significato (*consilium*). L'ordine del discorso, in questa seconda accezione, riguarda appunto il rapporto tra *thema* e *consilium*; equivale alle diverse strategie, i *ductus*, che potevano variamente organizzare i rapporti tra contenuti e significato.

Poteva darsi il caso, ad esempio, che il tema ed il senso coincidessero esattamente: il loro rapporto era così trasparente che tema e significato risultavano schiacciati l'uno sull'altro; tale rapporto era detto *ductus simplex*. Ma c'era anche la possibilità che le cose dette, cioè il tema, rappresentassero esattamente l'inverso rispetto all'effetto che si voleva ottenere: vale a dire, si assumeva come tema una tesi diversa dalla propria opinione in modo da scatenare in chi ascoltava un effetto di rifiuto; il rapporto di inversione tra il tema del discorso ed il suo significato era detto *ductus subtilis*. Una terza possibilità consisteva poi nell'associare il tema ad una immagine analoga ma appartenente ad una diversa sfera di significato; nella cultura occidentale, ad esempio, il tema della verità è stato a lungo associato all'immagine della luce per esprimere, di volta in volta, l'idea (*consilium*) che la verità, come la luce, è autoevidente, o è ineludibile, etc. Questo tipo di rapporto tra il tema del discorso ed il suo significato era detto *ductus obliquus* [MARZIANO CAPELLA, *De nuptiis*, V 470-471].

2. *Conlocatio, dispositio*

Guardando al solo livello sintagmatico, il testo può essere considerato da varie angolazioni, a seconda che si scelga di tener conto di tutto l'insieme o delle sue singole parti.

La '*dispositio* interna', di conseguenza, si diffrange in strategie che riguardavano l'ordine di successione delle diverse sezioni all'interno del discorso, l'ordine di successione degli argomenti all'interno di ciascuna sezione

(o *conlocatio*), l'ordine di successione delle parole nella formulazione dei concetti.

Il problema dell'ordine si presentava a tutti i livelli di costruzione del discorso: le strategie della *dispositio* ad esempio potevano riguardare l'ordine delle parole nella formulazione linguistica dei concetti (le figure di parola) ed apparire dunque tra gli strumenti dell'*elocutio*, ma potevano rivelarsi funzionali anche rispetto alla *memoria* e all'*actio*. Strategie di ordine regolavano la coordinazione dei movimenti durante la recitazione del discorso, il tono con il quale doveva essere pronunciato, l'intensità della recitazione (in genere progressiva dall'inizio alla fine) lungo le varie parti del discorso. Come strategia della *memoria*, la *dispositio* aveva un ruolo fondamentale: riguardava l'ordine dei luoghi mentali dove gli oggetti da ricordare erano stati riposti, evitare che questi oggetti fossero confusi, sovrapposti, era decisivo perché fossero ricordati.

Nelle tecniche della *dispositio* Lausberg ha visto la realizzazione di due modelli opposti e complementari: la scansione binaria, modellata sul parametro dell'antitesi, paradigma di forze contrapposte, in tensione reciproca; e la scansione ternaria, paradigma di composizione degli opposti, dell'unità vista come pienezza e totalità. I due modelli si realizzano rispettivamente nello schema binario di protasi e apodosi della *compositio* e, in genere, nelle figure bimembri (antitesi, chiasmo, dittologia, ecc.); oppure nella scansione ternaria che organizza tradizionalmente la struttura interna di certe figure (descrizione, enumerazione) o nella successione di inizio, mezzo e fine che Aristotele aveva indicato come paradigma dell'unità e della coerenza interna dei testi letterari.

3. *Ordo naturalis, ordo artificialis*

La retorica latina teorizzava due diversi modelli di ordine: il primo era conforme ai precetti universalmente validi dell'arte; il secondo consisteva nel costruire l'ordine

del discorso in base alle necessità particolari di una situazione contestualmente determinata.

Nel primo caso si trattava di riprodurre come ordine sintagmatico quello che in sede di *inventio* era stato una sorta di ordine paradigmatico. La successione delle diverse parti del discorso (esordio, esposizione dei fatti, argomentazione, epilogo) riproduceva le diverse angolazioni dalle quali l'oratore aveva rappresentato a se stesso la materia e la situazione nella quale si sarebbe trovato a parlare, in modo da individuare e recensire le diverse classi dei contenuti; per questo motivo, nei manuali di retorica le diverse parti del discorso venivano descritte nella sezione dedicata alla *inventio*.

Il secondo modello ha uno statuto puramente relazionale, ed è, cioè, definibile soltanto in relazione al modello precedente, rispetto al quale esso si configura come scarto e variazione. Se le circostanze specifiche lo richiedevano, era possibile mutare il primo dei due modelli per detrazione o permutazione di una delle parti: si può evitare l'esordio (per detrazione) e cominciare, ad esempio, dalla esposizione dei fatti, la *narratio*, oppure si può invertire (per permutazione) l'ordine di successione di *narratio* ed argomentazione [*Rhetorica ad Herennium*, III, 16-17].

Di queste due tipologie, la prima era sentita come 'naturale' (*ordo naturalis*). Probabilmente perché ciò che è comune, quotidiano, corre in genere il rischio di essere sentito anche come naturale. E pure, con ogni probabilità, per l'analogia che questo modello evoca tra le fasi della vita, l'arco di una giornata e le parti del discorso (nascita-alba-esordio VS epilogo-tramonto-morte): si ottiene così un modello d'ordine delle parole fondato su uno dei possibili modelli d'ordine delle cose, quello cronologico. Non a caso, infatti, di un racconto che rispetta la successione cronologica degli eventi si dice che comincia *ab ovo* (cioè dalla loro prima origine), tematizzando così l'analogia tra il discorso e la vita, tra l'esordio e la nascita.

Il secondo modello, invece, era sentito come 'artificioso' (*ordo artificialis*). Paradossalmente era proprio il

modello d'ordine che alterava quello prescritto dall'arte ad essere visto come artificiale [BARTHES 1972: 96]. Il paradosso sta nell'idea che ciò che appartiene ad una precettistica codificata potesse apparire naturale; ma, diceva Cicerone, «è la natura stessa a prescrivere questo ordine del discorso» [*De oratore*, II, 307]. In fondo, la retorica è un'arte che non fa altro che registrare quanto la natura già prescrive, ripristinando, per via artificiale, una perduta somiglianza di parole e cose. E viceversa, ciò che non è codificato appare innaturale perché non è, per definizione, codificabile; siamo ancora una volta di fronte all'infinita varietà della *parole* nella contrapposizione con la statica artificialità della *langue*.

L'opposizione evidente tra ordine artificiale e ordine naturale, poi, si ripresenta nel testo a diversi livelli: per l'ordine delle parole, per l'ordine delle sequenze sintattiche, e infine, come già si è accennato, anche per l'ordine delle sequenze narrative.

Sul piano dell'*elocutio* è in genere sentito come naturale un ordine che disponga le parole secondo un modello di intensità crescente (*incrementum*):

«Perché dici sempre *Gianna e Margherita*, e mai *Margherita e Gianna*? Preferisci *Gianna* alla sua sorella gemella?» – «Niente affatto, ma così suona più gradevolmente». In una successione di due nomi coordinati, e quando non interferisca un problema di gerarchia, il parlante sente inconsciamente, nella precedenza data al nome più corto, la miglior configurazione possibile del messaggio. [JAKOBSON 1983: 190]

Sul piano dei significanti è sentito come naturale disporre in ordine di lunghezza crescente una serie di parole, fenomeno comune sia nel parlato (si dice «conoscere *vita, morte e miracoli*», «prendere *armi e bagagli*»), sia in letteratura; oppure i diversi *cola* di un verso o di un periodo:

scruta, perlustra, va verso l'aperto
[Mario LUZI, *Sulla riva*]

[...] la brezza del mare valica il cancello del giardino, scorre fra colonnette e palme del chiostro in clausura, *coglie, coinvolge, spande odorosi fiati*. [Vincenzo CONSOLO, *Retablo*]

Per quanto riguarda il significato, il principio dell'*incrementum* vale sia per l'intensità semantica, in questo caso l'ordine delle parole è del tipo della *climax*:

il dispaccio definiva una favola il furto denunciato e intimava a monsignor Airoidi, giudice della monarchia, di *vigilare*, di *indagare*, di *smascherare* il Vella. [Leonardo SCIASCIA, *Il Consiglio d'Egitto*]

sia per l'estensione semantica:

topaie, materassi, vasellame,
lucerne, ceste, mobili: *ciarpame*
reietto

[Guido GOZZANO, *La Signorina Felicita, Poesie e prose*]

Il rispetto dell'*ordo naturalis* sul piano dell'*elocutio* può essere interrotto in base a ragioni di eufonia, di rima o di *cursus*.

L'*ordo artificialis* si realizza invece in quelle figure (di parola o di pensiero) che comportano una permutazione dei materiali linguistici o concettuali: la *sinchisi*, l'*anastrofe*, l'*iperbato*, l'*epifrasi*, la *parentesi*, l'*hysteron proteron*.

4. Le parti del discorso

L'analisi delle diverse parti del discorso poteva variare da retore a retore. Aristotele, ad esempio, polemizza con i sofisti riguardo alle loro innumerevoli partizioni dai nomi fantasiosi, infinite e dunque non sistematiche, non disponibili come modello universalmente valido per la gamma davvero infinita dei discorsi possibili.

Aristotele distingue quattro diverse sezioni del discor-

so: l'esordio o *prooimion*, la *próthesis* (l'enunciazione della propria tesi, accompagnata in genere da un'esposizione sommaria dei fatti), la *pístis* (o *argumentatio* nella retorica latina), l'*epílogos* (o *peroratio*). La *pístis*, l'argomentazione, era a sua volta divisa in due parti: la dimostrazione della propria tesi (o *kataskheué*, la *confirmatio* in latino) e la confutazione della tesi dell'avversario (o *anaskeué*, *refutatio* in latino). A queste parti essenziali, il cui ordine di successione costituiva, come vedremo, l'*ordo naturalis* del discorso, poteva essere aggiunta una parte mobile, senza una precisa collocazione nel tessuto del discorso e non essenziale al suo svolgimento: la digressione (*parekbasis*, *digressio*). Alla *próthesis* di Aristotele corrispondeva, nella retorica latina, la *propositio*, l'enunciazione del tema del discorso e della propria tesi. A differenza dei greci, per i quali la *próthesis* era una parte del proemio, i retori latini consideravano la *propositio* come una parte del discorso del tutto autonoma da collocarsi immediatamente prima dell'argomentazione, ed in genere dopo la *narratio*, ovvero l'esposizione 'dettagliata' dei fatti. Quest'ultima corrispondeva alla *diegesis* della retorica greca, una parte che Aristotele, tuttavia, non considerava essenziale all'economia di un discorso persuasivo. Alle partizioni appena elencate i retori latini aggiungevano ancora la *divisio*, o *enumeratio*, vale a dire l'enumerazione degli argomenti che si intendevano produrre a favore della propria tesi.

<i>prooimion</i>	<i>exordium</i>
<i>próthesis</i>	
<i>diegesis</i>	<i>narratio</i>
<i>parekbasis</i>	<i>digressio</i>
	<i>propositio</i>
	<i>divisio</i>
<i>pístis</i>	<i>argumentatio</i>
<i>kataskheué</i>	<i>confirmatio</i>
<i>anaskeué</i>	<i>refutatio</i>
<i>epílogos</i>	<i>peroratio</i>

5. Ordine, enumerazione, erranza

Su quest'ultimo punto, vale a dire sull'enumerazione delle diverse parti del discorso, le strategie dell'ordine si incrociavano con quelle della seduzione, del piacere: enumerare la serie degli argomenti significava presentare una serie finita di contenuti, e dunque lasciare che il pubblico intravedesse la fine del discorso, ne sapesse in anticipo i limiti. Non si trattava solo di una strategia di ordine, poiché conoscere in anticipo le misure di qualcosa che è ancora in divenire, era considerato piacevole. Banalmente si diceva che intravedere la fine del discorso significava limitare la noia del suo essere in corso: molti *topoi* di conclusione, infatti, sono fondati sul tema della noia di chi ascolta. In realtà, stabilire in anticipo le misure del discorso significava esorcizzare la paura dell'infinito e dell'informe: sottrarre la parola al caos. L'enumerazione delle parti

ristora chi ascolta, perché determina con precisione i confini di ciascuna delle parti; in modo non diverso i tratti di strada marcati da pietre miliari alleviano molto la fatica dei viaggiatori. [QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, IV, 5, 22]

L'enumerazione delle parti del discorso serve a sconfiggere il pericolo della perpetua erranza per lo spazio notturno e inabitabile del testo senza ordine evocato nella citazione quintiliana che apre questo capitolo; e serve a tracciare il viaggio testuale come un percorso ordinato, uno spazio 'civile' colonizzato dall'uomo (marcato dalle pietre miliari). Enumerare le parti vuol dire «determinare con precisione i confini» del testo, cacciare al di fuori di esso ciò che non è pertinente, interdire il testo alla 'parola-giocattolo', la quale comprenderebbe anche quello che non è direttamente correlato, e che perciò è gratuita e non funzionale; vuol dire, insomma, subordinare il diritto alla parola al solo criterio di funzionalità, dato che non si considera sufficientemente autorevole quello di piacere.

L'insistenza sull'idea di *numerus*, su qualcosa che, per definizione, è finito, sia che si tratti dell'enumerazione sia del ritmo (come successione regolare e periodica di accenti), serve a costruire un discorso come un sistema chiuso, finito, appunto, e contrapposto all'infinito che tende ad essere confinato fuori di esso. Enumerare i capi del discorso significa evidenziarne i confini sia dal punto di vista della sua estensione, sia da un punto di vista tematico: elencare i temi, infatti, equivale a determinare l'inizio e la fine del discorso stesso, ma anche a definire il discorso attraverso la scelta di ciò che è tematico, pertinente, e di ciò che non lo è.

La cultura antica legava sia il piacere estetico che il concetto di razionalità all'idea del per-fetto, nel senso etimologico di oggetto interamente compiuto (*per-factum* = 'fatto per intero') e chiuso, al quale nulla può essere aggiunto, la cui individualità è determinata per sempre, e dunque per sempre distinta dal caos originario dell'infinito.

Un discorso analogo valeva, secondo Aristotele, anche sul versante della *compositio*, vale a dire anche al livello della frase. Lo stile implesso, infatti, era più piacevole di quello coordinato (meno plasmato, quest'ultimo, dalla cultura e più vicino alla parola spontanea) proprio perché periodico, fondato cioè sulla successione regolare delle parti (i *cola*). Nello stile coordinato la conclusione della frase coincide con quella del concetto: la misura della frase, pertanto, è determinata da un elemento esterno ad essa, non è prevedibile, è indefinita. Lo stile implesso, invece, non segue le misure dei concetti, ma trova nella sua stessa struttura i propri confini; è periodico, cioè fondato sulla ricorrenza di unità distinte ed omogenee; è determinato e perciò piacevole [ARISTOTELE, *Rhetorica*, 1409a-b].

6. Esordio, epilogo

Secondo Aristotele solo due delle quattro parti codificate dall'arte erano necessarie ad articolare un discorso persuasivo: l'esposizione dei fatti e l'argomentazione [ARISTOTELE, *Rhetorica*, 1414a]. Queste sole, infatti, appaiono

funzionali ad una retorica di tipo razionalizzante come quella aristotelica: occorre partire dai fatti, per poi analizzarli attraverso le categorie dialettiche. Esordio ed epilogo, parti del discorso dove la strategia della persuasione diventa strategia di seduzione, rappresentano invece il sovrabbondante, un orpello inessenziale e talvolta fuorviante.

La misura del discorso ha bordi (l'inizio, la fine) che eccedono quella della ragionevolezza: Aristotele trova le due parti inessenziali proprio perché più interessato a strategie di tipo dialettico che a strategie di tipo psicologico. Le parti centrali del discorso, infatti, sono le sole ad essere funzionali alla argomentazione, e dunque alla ragione e all'intelletto, mentre le due parti periferiche sono funzionali alla memoria, dunque connesse alla passione e ai sensi [ARISTOTELE, *Retorica*, 1414b].

Secondo Roland Barthes la *dispositio* riproduce sul piano del sintagma la stessa dicotomia che avevamo trovato, al livello della *inventio*, tra il versante razionale argomentativo (*docere*) ed il versante emotivo (*movere, delectare*) della persuasione. Il versante emotivo e passionale è sviluppato dalle sezioni liminari del discorso, laddove il versante razionale argomentativo è sviluppato dalle sezioni centrali. Si ottiene così un modello a chiasmo [BARTHES 1972: 90-91].

A rigore, un discorso scientifico che esponga una tesi, spiega Perelman, come ad esempio un trattato di geometria, poggia su una struttura meno complessa: l'enunciazione della tesi e la sua dimostrazione saranno parti necessarie e sufficienti [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 518]. Ma un discorso argomentativo non è fondato su premesse 'evidenti', le sue conclusioni sono soltanto accettabili, la sua riuscita si fonda sull'assenso, sulla consensualità. Per questo motivo è necessaria una strategia in grado di controllare l'interpretazione e di verificare il contatto tra chi parla e chi ascolta: la struttura dunque si fa necessariamente più complessa.

Recenti orientamenti della critica letteraria hanno insistito sul valore modellizzante dell'inizio e della fine (l'*incipit* e l'*explicit*), in contrasto con lo strutturalismo

che considera equivalenti e omogenei tutti i luoghi del testo.

incipit/explicit [in lat. 'comincia'/'finisce'] – Attualmente si parla, in generale, di *incipit* e di *explicit* a proposito di quei gruppi di parole o di frasi che rispettivamente aprono e chiudono un'opera. Sono luoghi privilegiati del testo dove, spesso, l'autore concentra elementi importanti per l'economia del suo scritto. Autentiche soglie del testo, l'*incipit* segnala il passaggio dalla quiete e dall'indifferenza alla rottura della quiete e alla differenza, e avvia, così, un processo di cambiamento che darà luogo ad una serie di possibilità che, con il procedere della lettura, andranno via via confermandosi o annullandosi; l'*explicit* reintroduce uno stato di (relativa ed apparente) stabilità [PRINCE 1990]. Le due voci latine provengono dalla tradizione amanuense di far precedere e seguire il testo trascritto da rubriche (scritte di solito con l'inchiostro rosso) contenenti il titolo dell'opera.

Per Jurij M. Lotman «l'opera d'arte è il modello finito di un mondo infinito» [LOTMAN 1972: 253]; pertanto, la rappresentazione del mondo non si può realizzare come 'copia' del mondo stesso: di qui il grado di artificialità del testo artistico, la sua particolare retorica. Lo spazio dell'opera d'arte, il suo corpo, è nettamente marcato rispetto all'indistinto non-testo: da qui il valore modellizzante della cosiddetta 'cornice'. L'inizio e la fine (la 'cornice' appunto) strappano e restituiscono il testo al *continuum* del mondo che ne costituisce il tema, definiscono uno spazio che è radicalmente 'altro' da quello costante, proprio perché in grado di rappresentare, entro i suoi confini determinati, lo spazio infinito che sta fuori di esso.

Rispetto all'infinito del mondo, la scelta delle frontiere del testo è sempre arbitraria: bisogna comunque interrompere, spaccare il *continuum* (spaziale o temporale che sia) per selezionare i materiali di un testo in modo da rappresentare quel *continuum*.

La topica dell'esordio e della conclusione, in genere,

esorcizza questo arbitrio, in quanto prova a legittimarlo. Ad esempio, si può legare l'atto del cominciare a parlare all'istanza di un'autorità superiore (l'invocazione alla Musa, a Dio, alla Giustizia, alla Verità). Si tratta, in buona sostanza, di legittimare il testo legittimando anzitutto l'istanza autoriale, vale a dire riconoscere, a chi parla, il diritto alla parola [DEL LUNGO 1993: 142]. Oppure, si può vincolare l'accesso alla parola al criterio di utilità, e al grado di informatività di ciò che si sta per dire: «comincio a parlare perché ciò che sto per dire è utile agli uomini ed insieme ancora ignoto».

In *Letteratura Europea e Medioevo Latino*, Ernst Robert Curtius ha recensito i *topoi* d'esordio venuti alla letteratura dalla tradizione retorica. Tra questi:

– la dichiarazione dell'autore, spesso associata alla *falsa modestia*, di essere stato autorizzato a prendere la parola da un'autorità superiore (il Principe, Dio, l'Amore, la Verità, la Giustizia):

Amor sì vuole e parli
ch'i' 'n ogni guisa parli
e ched i' faccia un Detto,
che sia per tutto detto
ch'i' l'aggia ben servito

[DANTE, *Detto d'Amore*, 1-6]

o di rispondere, scrivendo, a un desiderio altrui:

Fra me stesso lungamente ho dubitato, messer Alfonso carissimo, qual di due cose più difficil mi fusse; o il negarvi quel che con tanta istanza più volte m'avete richiesto, o il farlo [...]. In ultimo, dopo molti pensieri, ho deliberato sperimentare in questo quanto aiuto porger possa alla diligenza mia quell'affezione e desiderio intenso di compiacere, che nell'altre cose tanto sòle accrescere l'industria degli omini. Voi adunque mi richiedete ch'io scriva qual sia, a parer mio, la forma di cortegiana più conveniente a gentiluomo [...] [Baldassarre CASTIGLIONE, *Il libro del cortegiano*, I, 1]

– il tema delle motivazioni che hanno spinto l'autore a prendere la parola, la *causa scribendi*; la sapienza non deve essere nascosta, le cose che si offrono al lettore sono nuove, per questo non possono e non devono essere taciute:

Dirò d'Orlando in un medesimo tratto
cosa non detta in prosa mai né in rima
[Ludovico ARIOSTO, *Orlando Furioso*, I, 2, 1-2]

– la formula della *brevitas*, con il luogo collegato del *pauca e multis*, «dirò soltanto poche delle molte cose che riguardo a questo argomento si potrebbero dire...»;

– la dedica:

Piacciavi, generosa Erculea prole,
ornamento e splendor del secol nostro,
Ippolito, aggradir questo che vuole
e darvi sol può l'umil servo vostro

[ibid., I, 3, 1-4]

Ed io a chi dedicarrò il mio *Candelaio*? [...] Per mia fe, non è prencipe o cardinale, re, imperadore o papa che mi levarrà questa candela di mano, in questo solennissimo offertorio. A voi tocca a voi si dona; e voi o l'attaccherete al vostro cabinetto o la ficcherete al vostro candeliero [...] [Giordano BRUNO, *Candelaio*, Alla Signora Morgana B.]

– l'invocazione alla Musa:

Ma qui la morta poesì resurga,
o sante Muse, poi che vostro sono;
e qui Caliopè alquanto surga

[DANTE, *Purgatorio*, I, 7-9]

O Musa, tu che di caduchi allori
non circondi la fronte in Elicona,
ma su nel cielo infra i beati cori
hai di stelle immortali aurea corona,
tu spira al petto mio celesti ardori,
tu rischiara il mio canto [...]
[Torquato TASSO, *Gerusalemme Liberata*, I, 2, 1-6]

E circa la conclusione, si smette di parlare a causa dell'impatto che circostanze del tutto esterne al discorso hanno su di esso: cala la sera, il pubblico s'annoia, l'autore è stanco.

Come già notava Curtius, non ci sono, in realtà, *topoi* specializzati per la conclusione o, quanto meno, il protocollo dell'epilogo è molto meno codificato rispetto a

quello dell'esordio [CURTIUS 1993: 104]. Che ai poemi manchi una vera e propria chiusa è un caso piuttosto frequente nell'Antichità: in genere l'autore si limita a dichiarare che il testo è finito. Nel Medioevo, un'epoca in cui la riproduzione dei testi era affidata ad una procedura piuttosto incerta, la copia manuale, queste formule di conclusione avevano la funzione di segnalare chiaramente i confini tra uno scritto e l'altro (in un medesimo codice potevano essere raccolti, in successione, diversi testi di diversi autori). Uno dei temi che più frequentemente veniva utilizzato come chiusa era il motivo del calare del giorno che giunge a interrompere una conversazione o un canto, i quali, secondo la finzione letteraria, si svolgono all'aperto. Il tema del calar della sera che interrompe il canto è passato dall'Antichità al Medioevo, mentre tipicamente medioevale è il motivo della stanchezza dell'autore, e della sua Musa che lo spinge a chiudere il testo.

La conclusione, in questi casi, non sembra trovare motivazioni interne al testo, esso non si esaurirebbe per completamento di un modello, vale a dire perché un programma è stato coerentemente portato a termine, ma per intervento di circostanze extratestuali. Se ne ricava l'effetto di un testo virtualmente non finito ma solo interrotto: come se l'arbitrarietà della fine potesse essere giustificata ma non legittimata.

7. Esordio

Sull'etimologia della parola *proömion* Quintiliano [*Institutio oratoria*, IV, 1, 2-3] si mostra incerto: forse quel tema *oim-* è riconducibile ad *oime*, il canto, la poesia, o forse ad *oimon*, la strada (la parola riprenderebbe in questo secondo caso l'analogia, che ci è ormai familiare, tra il discorso e lo spazio).

I due diversi modelli analogici tra i quali Quintiliano non vuole scegliere, sono compresenti anche in un passo della *Retorica* di Aristotele, dove si dice che il proemio è *odopóiesis*, apre cioè la via del discorso, ma si dice

anche che i proemi del genere epidittico sono simili ai preludi del suonatore di flauto, il quale comincia suonando il pezzo che gli riesce meglio e su questo accorda il resto della melodia, mentre i proemi del genere giudiziario ricordano quelli dell'epica e della tragedia, poiché rappresentano uno *specimen* (il testo ha *deigma*, che è ciò che, mostrato col dito, si palesa alla vista di chi ascolta) dell'oggetto del discorso [ARISTOTELE, *Retorica*, 1414b-1415a].

Nell'uno e nell'altro caso, il proemio serve anzitutto a costruire la mappa del testo, ad orientare il lettore. *Odopóiesis* come il proemio, infatti, è, secondo Aristotele, la verità, la quale è in grado di aprirsi e di percorrere da sola (e dunque di tracciare) la strada, al termine della quale essa si palesa spontaneamente agli occhi degli uomini. L'analogia con la musica e la letteratura serve ad Aristotele a tematizzare una omogeneità tra il testo e il suo esordio che trascende il semplice criterio di coerenza interna: il proemio è lo *specimen* del testo, esso lo contiene tutto [CICERONE, *De oratore*, II, 320]: ne rappresenta la *mise en abyme*. La retorica di Cicerone instaura tra il discorso e il suo inizio un rapporto fantastico di filiazione reciproca: come un seme, il proemio contiene in germe il discorso, e d'altra parte esso lo riproduce in piccolo come qualcosa che è stato partorito dalle viscere del discorso stesso [CICERONE, *De oratore*, II, 318].

È per questo che l'esordio consegna al pubblico il filo rosso dell'interpretazione che lo aiuterà a tracciare la mappa del testo. In questo senso ogni *incipit* evoca, come diceva Louis Aragon, l'immagine di Ercole al bivio [JEAN 1971: 422]. Esso riproduce costantemente i termini di una scelta da operare che marca il progressivo decrescere del margine di libertà di chi parla [CORTI 1976: 51], a partire dalla scelta iniziale tra la parola e il silenzio.

La funzione primaria dell'esordio, dunque, è quella di indicare la fine, l'epilogo, verso il quale il discorso è incamminato [ARISTOTELE, *Retorica*, 1515a]. Attraverso il proemio il discorso costruisce il proprio codice (funzione metalinguistica), il proprio linguaggio, riproduce il

proprio funzionamento interno, orienta chi ascolta verso le strategie più efficaci per comprenderlo. Ma il proemio è anche il luogo dove si stabilisce un contatto tra chi parla e chi ascolta (funzione *fática*). Esso rappresenta, nella retorica antica, l'ingresso a una doppia via: l'una, quella della conoscenza, deve essere consapevolmente percorsa dal pubblico; la consapevolezza dell'altra, quella della seduzione, è solo dell'oratore: la retorica è l'arte di apparire 'naturali'.

L'indecisione di Quintiliano sull'etimologia di *proemio*, infatti, nasce dalla struttura stessa della retorica. Dire che il proemio è il bagaglio con il quale ci si accinge a percorrere una strada significa mettere l'accento sulla funzione referenziale dell'inizio: è un errore, infatti, cominciare a parlare (a perorare una causa o a difendere un imputato) come se il giudice sapesse già tutto. Attraverso l'*incipit* il discorso costruisce il suo contesto, delinea quella specifica porzione di mondo che il destinatario è autorizzato a considerare pertinente all'interno del testo.

La retorica greca includeva infatti nel proemio anche la *protasi*, vale a dire l'enunciazione della tesi, che i latini chiamavano *propositio* e collocavano invece immediatamente prima dell'argomentazione. Il modello di proemio che comprende la protasi, l'esposizione dell'argomento, l'invocazione alle Muse ed, eventualmente, la dedica, com'è noto, è uno stereotipo del poema eroico, epico o cavalleresco, a partire dai poemi omerici.

Dire che il proemio è preludio al canto significa, al contrario, considerarlo espressione di strategie di persuasione di tipo psicologico: i suonatori di flauto, con i loro preludi, vogliono solo ingraziarsi il pubblico prima che abbia inizio la gara regolamentare. Esso deve rendere chi ascolta docile, benevolo e attento (*docilem, benevolum, attentum*) specie se la tesi che si sostiene non è di per sé sufficientemente credibile [QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, IV, 1, 5].

Il grado di credibilità della tesi da sostenere dà luogo ad una ulteriore classificazione che taglia trasversalmente i tre ge-

neri principali: il deliberativo, l'epidittico e il giudiziale. Se l'oratore si trova a sostenere una tesi altamente credibile, perché interamente conforme all'opinione del pubblico, il discorso appartiene al *genus honestum*. Se il grado di credibilità è medio, perché la tesi sostenuta è altrettanto probabile che la tesi contraria, il genere del discorso è *dubium*. Per i gradi di credibilità deboli si danno invece una serie di variabili. L'oratore, ad esempio, può sostenere una tesi vergognosa, eticamente riprovevole: è il *genus turpe*, oppure una tesi palesemente contraria all'opinione comune, paradossale: è il *genus admirabile*. Ma ci si può trovare anche a sostenere tesi di nessuna rilevanza sociale: si tratta allora del *genus humile*, o tesi altamente specialistiche, che è possibile sostenere solo mediante argomentazioni comprensibili agli addetti ai lavori e non ad un pubblico medio: il discorso, allora, appartiene al *genus obscurum*.

Gli esordi dovevano essere adatti ai diversi generi, e per questa ragione la retorica latina ne codifica due tipologie diverse: il *principium* e l'*insinuatio*. Il primo tipo equivaleva al proemio dei greci: consisteva nel dichiarare apertamente le proprie intenzioni, e nel preparare da subito il pubblico: gli si chiedeva immediatamente e apertamente docilità ed attenzione. È ovvio che, da parte degli ascoltatori, in caso di *genus obscurum* serve docilità (meglio cominciare a parlare convincendo dell'opportunità di lasciarsi istruire, di essere cioè *docilis*, in una materia ostica e impervia); in caso di *genus dubium* serve benevolenza; in caso di *genus humile* serve attenzione.

Il *genus honestum* non ha bisogno di esordio, esso si guadagna da solo le simpatie del pubblico, soprattutto perché non lo disorienta: si sostiene una tesi perfettamente conforme all'opinione comune, a tutti è subito chiaro dove il discorso andrà a parare, perciò non occorre che il pubblico sia orientato nel suo lavoro di interpretazione. Ma in presenza di *genus turpe* o *admirabile* bisognerà invece correre ai rimedi: è in questi casi che si rivela l'utilità del secondo tipo di esordio. Con l'*insinuatio* l'oratore «si insinua insensibilmente nell'animo del giudice» [QUINTILIANO, *Inst.*, IV, 1, 42]. Un esempio è il proemio del discorso di Antonio nel *Giulio Cesare* di Shakespeare:

vengo a seppellire non a lodare Cesare.
Il male che si fa vive dopo di noi:
il bene è spesso sepolto con le ossa.
E così sia per Cesare. Il nobile Bruto
vi ha detto che Cesare era ambizioso.

Se era così, il suo era un grave difetto,
e Cesare l'ha scontato gravemente.
Qui, con licenza di Bruto e degli altri
(poiché Bruto è uomo d'onore,
e così gli altri, tutti uomini d'onore),
io vengo a parlare al funerale di Cesare.

[William SHAKESPEARE, *Julius Caesar*, III, II]

L'*insinuatio* consiste nel dissimulare le proprie intenzioni, nell'assecondare le resistenze del pubblico in modo da vincerle. In base ad un analogo artificio di dissimulazione, Quintiliano suggerisce di evitare, nell'esordio, i traslati troppo audaci, gli arcaismi, le parole inconsuete e le licenze poetiche: queste potranno passare inosservate quando il pubblico sarà già sedotto, e quando potranno confondersi con la diffusa ricchezza di un discorso ormai sviluppato [QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, IV, 1, 59]. Gli ornamenti, infatti, così come l'arte, devono rimanere nascosti dalla cecità della passione o dalla generale omogeneità del tessuto lessicale (*ars est celare artem*): gli ornamenti si scontrano con le resistenze del pubblico, resistenze che sono ora di ordine psicologico (chi ascolta, infatti, tende a simpatizzare con chi appare poco eloquente), ora di ordine razionale (la verità è nuda).

La funzionalità dell'*incipit*, che va da un grado zero che lo cancella dal testo (*genus honestum*) ad un grado massimo che ne impone la presenza, è direttamente proporzionale all'oscurità della materia e al suo valore, vale a dire, è direttamente proporzionale al tasso di informazione contenuta nel testo. Ma un inizio *in medias res*, che evitasse il proemio, poteva anche essere dettato da criteri di ordine contingente, ad esempio la sproporzione di un discorso troppo breve, l'urgenza della situazione.

In una moderna 'retorica degli inizi' che ne studi, da un punto di vista semiotico-letterario, il valore modellizzante rispetto al testo e alle sue possibili e future interpretazioni, uno statuto e una problematica complementari a quelli degli *incipit* presentano le prefazioni autoriali. Come ha mostrato Genette, il nesso tra *incipit* e prefazione è visibile anche in una prospettiva storica: «Come tutti gli altri elementi del paratesto, la prefazione separata dal testo per mezzo di tutte le tecniche che conosciamo oggi, [...] è una pratica legata all'esistenza del libro, vale a dire, del testo stampato. L'era dei manoscritti è caratte-

rizzata, sempre in questo senso, da un'economia di mezzi facilmente comprensibile. [...] Bisogna dunque cercare all'inizio (ed eventualmente alla fine) del testo quelle dichiarazioni per mezzo delle quali l'autore presenta, e a volte commenta la sua opera» [GENETTE 1989: 160].

Taluni *incipit* di era pregutenberghiana possono essere visti come delle prefazioni integrate al testo. In quanto sezioni di testo con funzione prefativa, tali forme di esordio non pongono i problemi specifici aperti dalla prefazione come testo autonomo (data di apparizione, statuto formale, determinazione dell'autore e del destinatario). Per converso, Genette ha mostrato come le prefazioni autoriali originali, sebbene non siano più integrate al testo, ma facciano parte dell'apparato paratestuale, siano fondate su strategie di persuasione di tipo retorico, ed in particolare sulle strategie d'esordio, qualora abbiano la funzione di assicurare una lettura del testo, prima ancora che una buona lettura di esso. In questo senso, il modello retorico della *captatio benevolentiae*, legato al tema dell'affettazione di modestia, può essere riutilizzato come tecnica di valorizzazione del testo che non implichi anche una valorizzazione troppo visibile dell'autore. Ne conseguirà la valorizzazione dell'argomento (in base al *topos* della *causa scribendi*) e, al limite, la dichiarazione della propria insufficienza a trattarlo (*materiae futurae trepidatio, excusatio propter infirmitatem*) [GENETTE 1989: 194-195].

8. Narrazione

Raccontare fatti che si danno nell'ordine del reale non sembrava ai retori cosa troppo diversa dall'utilizzare delle prove di tipo extratecnico, quelle prove, cioè, che devono solo essere inserite nel discorso. L'oratore non è responsabile dei fatti, diceva Aristotele. Tuttavia egli è responsabile della loro interpretazione, e del grado di credibilità che si accorda ad essi: qui sta l'aspetto 'tecnico' della narrazione. Aristotele dunque riteneva che l'ordine nel quale sono presentati i fatti dovesse essere dotato di senso e che precisamente l'arte retorica insegnasse a costruire il senso a partire da un materiale bruto, la realtà, e munisse il pubblico degli strumenti adatti a ricostruir-

lo. Secondo Aristotele non bisogna presentare i fatti nel loro ordine naturale, cronologico, ma raggrupparli in categorie omogenee [*Rhetorica*, 1416b]. Bisogna immaginare che i fatti, le azioni, abbiano un rapporto di tipo metonimico con i personaggi che ne sono responsabili; l'azione manifesta l'identità dell'agente, ed è per l'appunto in base a questo criterio che gli eventi debbono essere raggruppati e narrati: «questi precisi fatti dimostrano il coraggio del mio cliente, questi altri la sua saggezza, questi ancora la sua giustizia». Così, aggiunge Aristotele, il discorso appare chiaro; altrimenti risulterebbe confuso. Nella *Rhetorica* del filosofo greco, dunque (ma non sarà così per la retorica latina), l'ordine cronologico degli avvenimenti viene percepito come del tutto casuale e privo di senso; ne consegue che, se si vuole che i fatti appaiano dotati di senso, è necessario anzitutto svincolarli da quell'ordine, e correlarli in un disegno artificiale. L'alternativa tra *ordo naturalis* e *ordo artificialis* si propone naturalmente, oltre che per l'intera sequenza del discorso, anche per la narrazione.

Si può decidere di cominciare a raccontare la serie dei fatti *ab ovo*, cioè partendo dal primo evento, in ordine cronologico, della sequenza di eventi che si intende narrare. Si parte dall'inizio (ma non necessariamente dalle origini), e poi si prosegue rispettando la successione cronologica, l'ordine naturale, degli eventi. Oppure si può cominciare *in medias res*, partendo dal mezzo, da quando cioè l'azione è già avviata, e raccontare poi in *flashback* (o per 'analessi') gli avvenimenti che precedono l'evento che abbiamo scelto di raccontare per primo.

analessi/prolessi – Gérard Genette, nel suo *Discorso del racconto* [GENETTE 1976: 67-316], definisce 'anacronia' ogni discordanza tra l'ordine in cui gli eventi accadono (o è quasi certo che accadano) e l'ordine nel quale vengono raccontati. Un esordio *in medias res* seguito da un ritorno agli avvenimenti che hanno determinato l'evento di quell'esordio è un tipico esempio di anacronia. Si ha un'anacronia ogni volta che la narrazione cronologica di

una sequenza di eventi (intesa come 'momento presente') viene interrotta per introdurre, ricordare o anticipare altri eventi che (rispetto a quel 'momento presente') o si sono svolti nel passato, o si svolgeranno nel futuro. Nel primo caso si parlerà di 'analessi', nel secondo di 'prolessi'. Molto spesso l'analessi svolge una funzione di integrazione: colmando le lacune del racconto apporta tardivamente informazioni al lettore, ovvero narra in modo diverso eventi del passato già menzionati; la prolessi, invece, riempie in anticipo spazi che il racconto, probabilmente, lascerà vuoti, ovvero preannuncia anzitempo eventi che, al momento opportuno, saranno raccontati di nuovo e, con ogni probabilità, più diffusamente [GENETTE 1976: 83-127].

L'ordine artificiale, dice Barthes, obbliga a scomporre la linearità temporale in modo da ripartirla nettamente in sequenze mobili e reversibili [BARTHES 1972: 95]. L'ordine del racconto, dunque, può prendere come modello l'ordine dei referenti e riprodurlo; oppure può configurarsi come del tutto diverso rispetto ad esso: in questo caso il racconto e i fatti raccontati procedono secondo modelli distinti e non sovrapponibili.

La retorica antica non ha elaborato una vera e propria teoria della narrazione. La *narratio*, infatti, non è un racconto per il racconto, ma corrisponde a precisi criteri di funzionalità, serve fondamentalmente da pezza d'appoggio per l'argomentazione, della quale già cova i semi (*semina probationum*). La narrazione, diceva Quintiliano,

consiste in un'esposizione vera o verosimile dei fatti utile alla persuasione, o – secondo la definizione di Apollodoro – in un discorso che informi gli ascoltatori dei fatti controversi. [QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, IV, 2, 31]

All'interno di un discorso persuasivo il racconto è consentito solo in quanto è utile alla persuasione stessa; e naturalmente, a tale racconto sono consentite solo le modalità che gli permettono di essere utile; la funzione pri-

maria della *narratio* è quella di informare (*docere*) il pubblico circa un dato di fatto.

Nel tessuto di un racconto Marziano Capella distingueva gli *elementa*, i contenuti, dai *modi*, le strategie formali del raccontare. Agli *elementa* era affidata la funzione informativa: essi, infatti, coincidevano esattamente con i *loci* che la retorica medioevale aveva ricavato dalla semplificazione della topica di Quintiliano: *persona* (*quis?*), *factum* (*quid?*), *locus* (*ubi?*), *tempus* (*quando?*), *causa* (*cur?*), *modo* (*quomodo?*), *facultas* (*quibus administrandis?*). L'idea che le informazioni fondamentali riguardo ad ogni materia da narrare siano rappresentate da questi elementi si ritrova ancora nella regola delle 'cinque w' (*Who? what? where? when? why?*), proposta come norma della scrittura giornalistica. Gli *elementa* informavano dunque il pubblico dei fatti e delle circostanze di realtà che erano oggetto della controversia. I *modi*, invece, apparivano più legati all'*ornatus*, nonché alla funzione estetica del racconto, il piacere (*delectare*) ma pure il commuovere (*movere*): «raccontiamo infatti in sei modi diversi: amplificando un passaggio, attenuandone un altro, tralasciando un terzo, ammonendo, insegnando, provocando l'adesione o la disapprovazione del pubblico» [*De nupt.*, IV, 552].

La retorica antica chiedeva ai racconti tre requisiti fondamentali: la verosimiglianza, la chiarezza e la brevità. Tutti e tre questi requisiti, o *virtutes*, sono sovradeterminati dalla funzione informativa, referenziale, la sola che l'arte retorica consideri fondamentale nel raccontare. A queste *virtutes* necessarie si aggiungeva una quarta *virtus*, una *virtus assumpta*, accessoria, e cioè la qualità dell'essere piacevole. Il racconto, infatti, doveva informare ma non annoiare, anzi, doveva essere gradevole, al limite accattivante. La *virtus assumpta* rinvia, dunque, alle vie psicologiche della persuasione, marginali e ausiliarie nel caso della *narratio*.

Il requisito fondamentale, tale da essere immediatamente associato alla *utilitas*, al criterio di funzionalità, era, dunque, la verosimiglianza, la credibilità. Le altre due *virtutes* debbono essere viste come altrettanti mezzi per raggiungere lo scopo fondamentale: essere creduti. La chiarezza, infatti, serve a farsi comprendere: essa produce conoscenza (*cognitio*). La brevità, invece, sembra

piuttosto associata all'intelletto e alla memoria: per ragionare su qualcosa occorre tenerlo saldamente in testa.

Tra un racconto conforme al reale e un racconto verosimile (*narratio verisimilis, probabilis*) non c'era necessariamente corrispondenza: non è detto, infatti, che un racconto vero sia, per ciò stesso, credibile. L'effetto verità poteva essere ottenuto parlando secondo l'opinione, il costume e la natura [*Rhetorica ad Herennium*, I, 16], non solo nell'ordine dei contenuti, ma anche sul versante delle parole. Parlare un linguaggio ordinario, conforme all'uso comune, farà apparire inesperto l'oratore, e dunque vero il suo racconto [QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, IV, 2, 38]. Su questo punto, come sulla scelta dei modi e dell'ordine in cui raccontare i fatti, le strategie della verosimiglianza coincidevano con quelle della chiarezza. La distinzione tra ciò che è conforme al reale, e ciò che è verosimile, corrisponde a quella tra il particolare della storia e l'universale della poesia, teorizzata da Aristotele nella *Poetica* [LAUSBERG 1960: 180]:

narrare cose realmente accadute non è compito del poeta, ma piuttosto quello di rappresentare cose quali potrebbero accadere, e cioè possibili perché verosimili o necessarie. E infatti lo storico e il poeta [...] sono diversi perché il primo rappresenta fatti realmente accaduti, il secondo cose quali potrebbero accadere. E perciò la poesia è più filosofica e più elevata della storia, perché la poesia esprime piuttosto l'universale, la storia il particolare. [ARISTOTELE, *Poetica* 1451a-b]

La poesia, come la filosofia, scopre la struttura del reale, in base alla quale gli avvenimenti non appaiono più casualmente contenuti nello stesso spazio-tempo, ma necessariamente conseguenti; in questo modo essa commuta la realtà particolare in verità universale, rappresenta il reale in modo da dotarlo di senso. Allo stesso modo l'oratore seleziona dalla realtà i dati che rinviano ad un senso, e poi li raggruppa in modo che chi ascolta possa riconoscerlo. Tale operazione implica, evidentemente, una ricostruzione della realtà, in quanto quest'ultima

può essere rappresentata solo a partire da ciò che l'oratore seleziona sulla base dei suoi 'criteri di rilevanza'.

Che un racconto fosse verosimile non era fondamentale solo per la funzione informativa (che poteva, a rigore, essere espletata anche solo dalla nuda verità), ma anche per la funzione emotiva. Come si è già visto a proposito dell'*exemplum*, infatti, le cose che si ritengono vere, sollecitano le passioni.

La qualità della chiarezza (*narratio perspicua, dilucida*) appartiene tanto alle cose, quanto alle parole: rileva dunque sia dell'*inventio*, sia dell'*elocutio*. Nella serie dei contenuti, la chiarezza sarà la risultante dell'ordine nel quale i contenuti sono esposti, della loro pertinenza rispetto al discorso, dell'efficacia del racconto. Sul versante delle parole, la *narratio perspicua* si serve di uno strumento elaborato in sede di *elocutio*, appunto l'*elocutio perspicua*, che consiste in generale nell'uso di un registro linguistico medio.

L'ordine dei contenuti richiede, innanzitutto, che la storia sia correttamente scomposta in serie distinte di elementi omogenei (i fatti, le persone, i luoghi, i tempi, le cause) [QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, IV, 2, 36]. Fondamentale per la chiarezza è anche il rispetto dell'*ordo naturalis*. Il rovesciamento dell'ordine degli eventi, infatti, oltre che poco chiaro, rischia di apparire inverosimile, come se si raccontasse che una donna ha partorito e poi ha concepito, che un testamento è stato aperto e poi sigillato [QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, IV, 2, 87]. L'ordine artificiale si delinea, in questo caso, come una infrazione dell'ordine naturale piuttosto che come una semplice variante rispetto ad esso; rischia, cioè, di sembrare non soltanto diverso da quello naturale, ma anche contro di esso: l'*ordo artificialis* diventa allora contronatura e perciò aberrante, fa esplodere l'ordine del discorso attraverso una serie di contraddizioni che lo rendono inservibile.

Cicerone [*De inventione*, I, 20, 29] e l'anonimo della *Rhetorica ad Herennium* [I, 9, 15] (un trattatello dell'inizio del I sec. a.C.) sembrano piuttosto intransigenti su questo punto. Più articolata, e perciò più interessante dal nostro punto di vista, la

posizione di Quintiliano: sebbene il rispetto dell'*ordo naturalis* sia in generale auspicabile, tuttavia, non sempre è necessario che l'ordine del racconto riproduca esattamente quello degli eventi. Alterare l'ordine cronologico è un'operazione che è possibile mettere in pratica attraverso varie 'figure': «Talvolta, quando decidiamo di menzionare un fatto in un punto del discorso in cui ci è più utile, fingiamo che ci sia sfuggito di mente e nel frattempo assicuriamo che ritorneremo all'ordine cronologico per il resto del discorso e che così la causa sarà più chiara» [QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, IV, 2, 83].

La 'figura' mediante la quale si introduce la momentanea inversione dell'*ordo naturalis* è, in sostanza, la motivazione di quella inversione stessa: menzionando un certo fatto, anche quando l'ordine naturale vorrebbe si raccontassero cose diverse, anteriori o posteriori ad esso, la storia sarà più chiara; ovvero, nel momento in cui l'ordine naturale degli eventi avrebbe consentito di raccontare quel fatto, esso era sfuggito di mente all'oratore. In questo modo l'*ordo artificialis* viene rappresentato, anche nel discorso stesso e non solo nei manuali di retorica, come uno scarto rispetto al modello dell'ordine cronologico, che bisogna però evocare continuamente come parametro, al quale gli scarti devono essere comunque ricondotti.

Perché un racconto sia chiaro, cioè perspicuo e facile da comprendere, è necessario che la forma di rappresentazione dei fatti che si prendono in considerazione sia efficace. Cicerone suggeriva di alternare la narrazione dei fatti e il discorso indiretto (*diegesis*) alla rappresentazione (*mimesis*) di essi attraverso il discorso diretto [CICERONE, *De oratore*, II, 328].

In questo senso uno degli strumenti principali è l'*evidentia*, in greco *enargeia*. Tale figura ci consente di rappresentare i fatti piuttosto che raccontarli, in modo che questi appaiano visibili, direttamente sottoposti all'esperienza sensoriale del pubblico. In questo senso l'*evidentia* non è soltanto uno strumento della chiarezza, ma anche uno strumento della verosimiglianza. Poiché il requisito della chiarezza è funzionale all'intento di informare il pubblico, la mozione degli affetti è, in genere, da evitare. Ma l'*evidentia*, come in genere tutti gli strumenti dell'*ornatus*, per l'appunto mobilita le passioni. Sul nodo dell'*e-*

videntia, dunque, le *virtutes* necessarie sembrano saldamente, ma pure contraddittoriamente, intrecciate con la *virtus* accessoria (*narratio ornata*).

La *brevitas* (*narratio brevis*) è la base delle altre due *virtutes*. Essa coincide, in sostanza, con un ideale di 'giusto mezzo' tra il dire troppo e il dire troppo poco. Occorre narrare soltanto quanto è sufficiente (*quantum satis est*), come occorre evitare il superfluo, vale a dire quanto non è immediatamente funzionale alla comprensione o alla credibilità.

Quando si racconta una storia, ad esempio, non è affatto necessario (e pertanto è vietato) cominciare dalle origini, ma occorre cominciare a raccontare dal punto che si considera rilevante nell'interesse della tesi che l'oratore sostiene; lo stesso criterio governerà la scelta del confine ultimo del racconto, l'epilogo. Il racconto non è indiscriminato, non siamo autorizzati a raccontare seguendo il filo del piacere: questo è resecato dal coltello della pertinenza. Si possono immaginare inizi incentrati sui personaggi (*a persona*), ed inizi incentrati sul tempo e sul luogo dell'azione (*a re*). In quest'ultimo caso l'inizio coincide con una descrizione di tempi, di periodi, di luoghi, detta «topografia», come ad esempio: «Quel ramo del lago di Como [...]»; «Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura [...]». È stato notato, inoltre, come molti degli esordi di romanzi ottocenteschi, a prevalente funzione informativa, espletino tale funzione rispondendo in sostanza alla serie di domande formulate dalla topica medioevale (*quis? quid? ubi? quando?* etc.), le stesse alle quali dovevano rispondere i racconti, infinitamente meno complessi, degli oratori [DEL LUNGO 1993: 150; cfr. PORTINARI 1976: 23-37 e passim]. Il corpo centrale della narrazione, però, può incorrere nel *vitium* contrapposto alla virtù della *brevitas*, ovvero il superfluo (*supervacuum*), sia sul versante dei contenuti, sia su quello dell'espressione. Dal punto di vista tematico si eviterà il superfluo se si eviteranno le digressioni, le ripetizioni di sequenze narrative già esposte, e se si narrerà per sommi capi, conservando una visione d'in-

sieme dei fatti che non li frazioni in microsequenze. In quest'ultimo caso, infatti, la *brevitas* nell'ordine delle parole non basterebbe a compensare il superfluo nell'ordine delle cose: perché una narrazione sia breve, non basta dire ogni cosa in modo breve, ma occorre evitare di dire più cose di quante sono strettamente necessarie [cfr. CECERONE, *De inventione*, I, 20, 28; QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, IV, 2, 41]. Sul versante delle parole occorre evitare ogni ripetizione, di parole o concetti, e ogni ridondanza.

La *brevitas*, tuttavia, può configurarsi come una vera e propria detrazione rispetto alla comprensibilità del discorso: occorre dunque esporre quanto è necessario (*quantum opus est*) alla comprensione e alla credibilità. Il dire troppo poco, l'omettere anche quanto è necessario (vizio della comunicazione opposto e speculare rispetto al *supervacuum*), entra in conflitto sia con gli altri requisiti fondamentali della narrazione, e cioè con la chiarezza e con la verosimiglianza, sia con il requisito accessorio della gradevolezza.

Come ha notato Bice Mortara Garavelli [1989: 69-70], le nozioni proposte dalla retorica classica come requisiti essenziali di una narrazione efficace, ritornano tra i requisiti della comunicazione efficace descritti dal logico H. Paul Grice nelle sue 'massime della conversazione', raggruppate secondo le quattro categorie kantiane della Quantità, Qualità, Relazione, Modalità. La nozione di *brevitas* ad esempio presenta chiare analogie con le massime relative alla quantità di informazione da fornire:

1) Dà un contributo tanto informativo quanto è richiesto (per gli scopi accettati dello scambio linguistico in corso). 2) Non dare un contributo più informativo di quanto è richiesto. [GRICE 1993: 60]

La categoria della qualità riguarda il contenuto di verità dell'informazione laddove per i retori la categoria pertinente era piuttosto la verosimiglianza. Su questo punto, nota la Mortara Garavelli [1989: 70], «più che analogie [...] si vedono differenze, e sono prima di tutto differenze di impostazione dei problemi».

La categoria della relazione prevede, nel sistema di Grice,

una sola massima: «Sii pertinente». Abbiamo già avuto modo di vedere come la nozione di pertinenza non riguardasse semplicemente la narrazione, ma costituisse una norma che informava l'intera costruzione del discorso, la sua struttura come la sua composizione.

Ancora un legame analogico può essere visto tra la categoria della modalità e i requisiti prescritti dalla retorica in relazione alla *perspicuitas*:

1) Evita oscurità di espressione. 2) Evita ambiguità. 3) Sii conciso (evita inutili prolissità). 4) Sii ordinato [...] [GRICE 1993: 61]

9. Digressione

Che delle strategie d'ordine così esigenti in fatto di *brevitas*, vale a dire in fatto di pertinenza ed economia della comunicazione, ammettessero digressioni è un paradosso. L'etimologia della parola 'digressione', e dell'intera serie lessicale che ne indica il concetto (*digressio*, *egressio*, *excursus*, oppure *parekbasis*, *anaplanosis*), è data da un radicale che indica un percorso e da un prefisso che indica devianza, movimento centrifugo:

La divagazione o digressione è una strategia per rinviare la conclusione, una moltiplicazione del tempo all'interno dell'opera, una fuga perpetua; fuga da che cosa? Dalla morte, certamente [...] [Italo CALVINO, *Rapidità, Lezioni americane*]

Le strategie della *dispositio*, come abbiamo già visto a proposito dell'insistenza sull'idea di *numerus*, costruivano il discorso come qualcosa di 'finito': ne delimitavano l'estensione, tracciavano accuratamente i confini tra il 'dentro' e il 'fuori' del testo. La metafora di tipo spaziale che l'etimologia della serie lessicale evoca, sembra delineare lo statuto della digressione come un percorso attraverso lo spazio che era stato tagliato 'fuori' dal testo, una momentanea erranza rispetto al viaggio testuale, un discostarsi dalla via maestra del discorso, rappresentata

sia dalla ordinata successione delle sue parti, sia dalla sua coerenza tematica. I confini tra il 'dentro' e il 'fuori' appaiono momentaneamente indefiniti e instabili.

Per un momento, il testo sembra sfuggire all'onnipotenza dell'oratore, perché la digressione si incunea come elemento deviante nella compagine del discorso, modificandone l'ordine interno ed 'esterno' con l'introduzione di motivi tematici 'non pertinenti'.

Sul piano del sintagma, la digressione interrompe la successione ordinata delle parti. Essa non ha un posto fisso nell'ordine del discorso, ma è, per definizione, mobile, e può collocarsi in un qualunque punto di esso (il che non toglie, per altro, che quasi sempre le digressioni finissero per collocarsi nello stesso punto, e cioè tra narrazione e argomentazione). Il luogo del testo occupato da una digressione non doveva però sembrare predeterminato dall'oratore: Cicerone, ad esempio, ne cancella del tutto la figura demiurgica, come se l'istanza autoriale abdicasse momentaneamente. Piuttosto che dalla volontà dell'autore la digressione sembra sovradeterminata dall'abbondanza della materia che, a un certo punto, deborda e non è più contenibile nella via maestra del discorso [CICERONE, *De oratore*, II, 312]. Secondo Quintiliano [*Institutio oratoria*, IV, 3, 5], il retore deve sembrare al suo pubblico come trascinato dalla passione fuori dall'ordine del discorso, e dalla passione impedito nel seguire il suo disegno. L'ordine del discorso, infatti, è un *ordo naturalis*, e la digressione si incunea, lacerandolo con la violenza, tra ciò che per natura è congiunto: un tale fenomeno non si può motivare su base razionale, ma solo su base passionale.

Sul versante del paradigma, la digressione introduce nel testo il non-pertinente, il non-tematico. In questo senso essa si oppone non solo al criterio di pertinenza (*brevitas*), ma anche a quello di funzionalità. In retorica, infatti, è il criterio di funzionalità che scevera ciò che è tematico, e dunque, come si è visto a proposito di esordio e conclusione, centrale anche nell'ordine sintagmatico del

discorso, da ciò che non lo è, e che pertanto è destinato ad occupare le zone liminari del testo.

Secondo Quintiliano, la digressione non nasce dall'oratoria giudiziaria, ma proviene piuttosto dalla retorica epidittica, la più vicina alle forme dello spettacolo, proprio perché caratterizza il discorso nel senso di una perdita di funzionalità immediata:

nata dall'eloquenza spettacolare, è ormai passata al foro, da quando si è scoperto che le cause si fanno non nell'interesse dei clienti, ma perché gli avvocati vi si possano esibire. Temono che il discorso risulterebbe freddo, perché troppo a lungo sarebbero differiti i piaceri della retorica, se l'efficacia combattiva dell'argomentazione seguisse immediatamente la concisione di una narrazione stringata. [QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, IV, 3, 2]

La digressione introduce nel discorso una logica del tutto diversa rispetto a quella funzionalista che lo governa: collocata in genere dopo la *narratio*, essa differisce, in nome del piacere, il momento essenziale dell'argomentazione. Le proporzioni gerarchiche sembrano per un momento capovolte: è il piacere che sembra tracciare la via maestra del discorso, è questo dunque che ci si rifiuta di differire, sia pure a prezzo di una digressione, di qualcosa che lacera un nesso tra le parti del discorso pensato come organico e fortemente motivato (*ordo naturalis*).

In realtà è proprio questo carattere estetizzante a consentire alla retorica latina di recuperare alla digressione una funzionalità di secondo grado, una volta che la funzionalità immediata, la tematicità, è data per assente. Anzitutto una funzionalità di tipo estetico recuperata a un doppio livello del testo. Da una parte la funzione estetica della digressione è legata all'amplificazione e all'illustre; dall'altra, all'idea di coerenza ed uniformità: la digressione è un elemento di passaggio tra una parte e l'altra del discorso che consente di dissimularne le articolazioni interne [SABRY 1989: 269]. E si può addirittura immaginare un recupero della funzionalità immediata se

non si assume che questa coincida integralmente con il criterio di pertinenza: la digressione può esporre un punto marginale rispetto alla *quaestio*, ma tuttavia utile; essa accompagna il pubblico in un viaggio attraverso il contesto, dal quale si torna al testo carichi di informazioni utili alla piena comprensione di esso.

10. Argomentazione

Secondo Cicerone, l'ordine del discorso è naturale, esso non richiede dunque alcuna particolare abilità retorica. Artificiale è invece l'ordine degli argomenti [CICERONE, *De oratore*, II, 307-308].

Uno dei possibili modelli di disposizione degli argomenti, ad esempio, consisteva nel collocare quelli più forti alla fine del discorso: era il cosiddetto **ordine crescente**. In questo modo il pubblico portava con sé, a discorso finito, il ricordo degli ultimi e più efficaci argomenti. Si correva però il rischio di annoiarlo all'inizio, di perdere di credibilità a causa della debolezza degli argomenti iniziali, insomma, di lasciarselo sfuggire per strada: Cicerone trova la cosa controproducente, perché è nell'interesse dell'oratore rispondere al più presto al desiderio del pubblico dopo averlo innescato [CICERONE, *De oratore*, II, 313].

Una seconda possibilità consisteva nel collocare all'inizio gli argomenti più forti, e di procedere via via verso i più deboli secondo un **ordine decrescente**. In questo modo, però, gli argomenti deboli potevano più difficilmente essere dissimulati: collocati alla fine dell'argomentazione, il pubblico li ricordava meglio, anzi, finiva forse per ricordare soltanto quelli.

La terza possibilità consisteva nel collocare gli argomenti più deboli al centro dove è più facile dissimularli, a diretto contatto di quelli, più forti, che li seguono, e che perciò saranno più facilmente ricordati, e che li precedono, e che dunque non annoieranno il pubblico e non scalfiranno l'autorità dell'oratore. Questo terzo mo-

dello veniva chiamato **ordine nestoriano**, dallo schema a tenaglia che Nestore, nell'*Iliade*, aveva seguito per schierare le truppe greche in battaglia.

Alla base di questi tre modelli di ordine, spiega Perelman, c'è l'idea che la forza di ciascun argomento rimanga identica qualunque sia la posizione che esso occupa nel discorso, vale a dire indipendentemente dalle relazioni che intrattiene con tutti gli altri. Secondo gli autori del *Trattato*, la 'forza' degli argomenti muta per effetto del discorso, essa è una funzione dell'ordine del discorso stesso. Spesso un argomento apparirà forte soltanto perché è stato adeguatamente preparato attraverso argomenti preliminari:

L'ordine degli argomenti dovrà dunque esser tale da dar loro il massimo della forza: si inizierà generalmente con quello la cui forza è indipendente dagli altri. [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 523]

Se adibito all'argomentazione, il modello d'ordine deve essere necessariamente dinamico, occorrerà tener conto dello sviluppo del discorso e delle modifiche che tale sviluppo avrà determinato nell'atteggiamento del pubblico. L'ordine degli argomenti sarà l'esito di una strategia di adattamento agli stati successivi dell'uditorio, come l'oratore è in grado di rappresentarli a se stesso [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 525]. In questo senso, l'ordine del discorso può essere visto come una funzione delle strategie di interpretazione che esso prevede e ammette.

11. Epilogo

Aristotele indica per l'epilogo due diversi modelli a seconda che esso servisse a ricapitolare i fatti o ad eccitare le passioni del pubblico. In quest'ultimo caso non era consigliabile l'uso di entimemi: questi, infatti, mobilitano le facoltà raziocinanti dell'uomo. La mozione degli affet-

ti e l'esercizio della ragione rappresentano due movimenti contrapposti che si escluderebbero a vicenda, se si cercasse di mobilitarli simultaneamente [ARISTOTELE, *Rhetorica*, 1418a].

Per Quintiliano, riassumere i fatti e raggruppare gli argomenti rappresenta un modello di epilogo strettamente funzionale alla memoria, non solo perché si ha ricordo più vivido di ciò che è più recente. La memoria infatti si regge su un meccanismo fisiologico incentrato sulla visibilità: ricordiamo ciò che nella cera duttile della nostra mente si imprime con i netti contorni di un'immagine. Un epilogo che raggruppi gli argomenti rende immediatamente visibile il sistema di relazioni che intercorre tra i fatti e tra gli argomenti [QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, VI, I, 1]. Questa tecnica, che esclude la mozione degli affetti, è anche quella che i retori attici e i filosofi tendono a privilegiare. Agli uni, infatti, un decreto dell'Areopago vietava di eccitare le passioni; gli altri, semplicemente, ritengono che la passione distragga dalla verità [QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, VI, I, 7].

Quintiliano, però, sembra preferire la seconda strategia senza esclusione di colpi, anche nelle sue forme più teatrali: agitare la tunica insanguinata di Cesare, mostrare l'imputato circondato dai figlioletti, le ossa che si vedono dalla ferita.... Dal punto di vista emotivo, infatti, c'è uno scarto forte tra l'essere a conoscenza dei fatti e il vederli sensibilmente [QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, VI, I, 30-31].

Nel modello tracciato da Quintiliano tuttavia ambedue le tecniche sembrano mirare all'efficacia persuasiva della **presenza**: in entrambi i casi si tratta di porre qualcosa 'davanti agli occhi' (*ante oculos*) del pubblico: sia nel modo più banalmente letterale dello svelare all'improvviso le «cose», gli oggetti; sia nel modo metaforico per cui si rende visibile e presente ciò che occupa lo spazio mentale della memoria.

I *topoi* che caratterizzano l'epilogo come mozione degli affetti sono distribuiti in due diversi gruppi: l'*indigna-*

tio che mira a suscitare lo sdegno, e la *conquestio* o *commiseratio*.

La retorica antica, dunque, non sembra aver elaborato alcuna norma codificata per l'epilogo: ricapitolare, eccitare gli affetti, sono strategie finalizzate all'utilità del momento, ma non dei veri e propri protocolli di chiusura. Sebbene sia stato scritto poco sull'argomento, tuttavia è stato dimostrato che esistono delle procedure retoriche per mettere in rilievo la fine di un testo [cfr. ad esempio HERRNSTEIN SMITH 1968].

Concludere un testo non equivale a interromperlo. L'interruzione di un messaggio corrisponde alla semplice sparizione di uno degli elementi della comunicazione (destinatore, destinatario, codice, contatto...), uno dei due interlocutori si annoia e se ne va, la conversazione viene disturbata dal rumore di un martello pneumatico e nessuno è più in grado di sentire ciò che l'altro sta dicendo, chi sta parlando decide all'improvviso di continuare la conversazione in cinese, ma l'altro parla solo l'ungherese, e così via. La fine di un testo letterario, nel doppio senso di termine che demarca l'estensione della scrittura stessa e di 'effetto finito' che rileva della coerenza interna del testo e del suo grado più o meno alto di organizzazione, sembra coincidere piuttosto con la saturazione di un modello che il testo stesso ha costruito e proposto al suo lettore. Percepriamo una conclusione quando una sequenza di eventi possiede un grado relativamente alto di organizzazione, quando cioè sentiamo tali eventi come legati tra loro in un disegno coerente, e non vincolati dalla mera e casuale successione temporale.

La fine, dunque, rappresenta un punto di vista privilegiato perché ci permette di dar forma e coerenza allo spazio del discorso. Da lì la nostra esperienza del testo non ci appare più come una serie di eventi semplicemente successivi, ma come un disegno integrale e dotato di senso [HERRNSTEIN SMITH 1968: 36; BROOKS 1995: 21]. L'epilogo è il luogo dove si incrociano le isotopie del testo e si rendono mutuamente leggibili.

isotopia – La coerenza interpretativa di un testo passa anche attraverso il riconoscimento di una o più 'isotopie'. Algirdas J. Greimas, che ne ha introdotto il concetto mutuandolo dal campo della fisica e della chimica, parla di isotopia come di «iteratività lungo una catena sintagmatica di classemi (= unità minime di significazione contestuali) che assicurano al discorso-enunciato la sua omogeneità». Egli individua vari tipi e livelli di isotopia (grammaticale e sintattica, ad es.), per poi porre l'attenzione sull'isotopia semantica, che evidenzia «l'insieme di categorie semantiche ridondanti che rendono possibile la lettura uniforme di una storia» [GREIMAS 1974]; insomma, per il lettore (al quale compete l'onere di identificarla e di riconoscerla), l'isotopia costituisce una griglia di lettura, una costellazione di senso, che rende omogenea la superficie del testo, dato che permette di toglierne, o almeno attenuarne, le ambiguità. Cito un esempio fittizio da Prince: «Tutti erano vestiti magnificamente. Giovanni e Maria furono guidati fino alla sontuosa tavola al centro di una sala decorata sfarzosamente e fu offerto loro dello champagne»; l'insieme dei vari termini in grado di evocare la nozione di lusso («vestiti magnificamente», «suntuosa», «decorata sfarzosamente», «champagne») costituisce, al di là della pochezza dell'esempio, un'isotopia di tale nozione [PRINCE 1990: 68].

Allo stesso modo, in testi narrativi, la conclusione trasforma il tempo lineare e non umanizzato del mondo in un modello coerente, nel quale, proprio attraverso l'esperienza di un limite dotato di senso, gli eventi successivi appaiono legati, l'inizio e il mezzo appaiono consonanti. Il flusso del tempo (*chronos*), sprovvisto di senso, si carica di significato non appena lo si ritaglia; esso diventa *kairos*, il tempo degli uomini, scandito in presente, passato e futuro, interpretabile e dotato di senso [KERMODE 1967: 46]:

È il finale, presente e invisibile che dà a quelle poche parole la solennità e il valore di un inizio. [...] E la storia procede a ritroso: gli istanti hanno cessato di ammucciarsi a casaccio l'uno sull'altro, sono catturati dal finale della storia che li attira,

mentre ciascuno a sua volta attira a sé l'istante che lo precede: «Annottava, la strada era deserta». Frase buttata là in modo negligente, che può sembrare superflua: ma noi non ci lasciamo ingannare e la mettiamo da parte: è un'informazione di cui comprenderemo il valore in seguito. E abbiamo la sensazione che l'eroe abbia vissuto tutti i dettagli di quella notte come presagi, come promesse; o almeno che abbia vissuto solo quelli che erano promesse vere, cieco e sordo a tutto ciò che non annunciava l'avventura. Dimentichiamo che l'avvenire non si è ancora delineato: il tizio passeggiava in una notte senza presagi, che gli offriva alla rinfusa le sue ricchezze monotone, e lui non sapeva scegliere. [Jean Paul SARTRE, *La nausea*]

Ma se attraverso una conclusione appropriata si conferisce senso anche agli eventi precedenti, fino a quello iniziale, allora il problema della fine coincide in una certa misura con il problema della finalità del testo. Tale problema riguarda sia la funzione ideologica del testo, sia la sua struttura interna, vale a dire il progetto dell'autore di costruire un testo più o meno leggibile, a informazione più o meno differita, di incentrarlo su uno piuttosto che sull'altro parametro della comunicazione (testo a funzione referenziale, conativa, fatica...) [HAMON 1975: 499]. L'esperienza della conclusione appropriata, dunque, è indotta nel lettore dalla sovrapposizione di tre parametri diversi: la fine della scrittura, la finalità del testo e la sua 'chiusura', vale a dire la sua coerenza interna.

Riconoscere la finalità del testo o scoprire il modello che lo governa, significa in genere anche essere in grado di prevederne la fine.

La codificazione dei *topoi* di conclusione avviene per lo più all'interno del genere. Alcuni tipi di finale marcato in maniera piuttosto netta precisi generi letterari e li richiamano immediatamente alla nostra memoria di lettori, come ad esempio il congedo per la canzone, il lieto fine per il romanzo d'appendice, la morale per l'apologo. La conclusione allora diventa un luogo dove il testo rinvia al suo contesto: sia nel senso di co-testo, la fine, come abbiamo detto, è un vero e proprio *denouement* che ci permette di ri-leggere il testo in modo da costruirne il

senso; sia nel senso di extratesto, di spazio intertestuale della tradizione letteraria codificata: chiedere al lettore di riconoscere una clausola codificata, equivale a chiedere di ricondurre il testo ad un insieme unitario di altri testi rispetto al quale esso si pone in un certo rapporto che richiede di essere interpretato.

BIBLIOGRAFIA

ORDINE DEL DISCORSO E STRUTTURA DEL TESTO LETTERARIO: Jurij M. LOTMAN, tr. it. *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia 1972. Boris USPENSKIJ, *Poétique de la composition*, in *Poétique* 9, 1972, pp. 124-134. Maria CORTI, *I principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani 1976.

RETORICA DELL'INCIPI: Claude DUCHET, *Pour une sociocritique, ou variations sur un incipit*, in *Littérature*, 1, 1971, pp. 5-14. Raymond JEAN, *Ouvertures, phrases-seuils*, in *Critique*, 288, 1971, pp. 421-431. Eduard SAID, *Beginnings*, Baltimore, The J. Hopkins University Press 1978. Claude DUCHET, *Ideologie de la mise en texte*, in *La Pensée*, 215, 1980, pp. 95-108. Gian Paolo CAPRETTINI e Ruggero EUGENI (a cura di), *Il linguaggio degli inizi. Letteratura Cinema Folklore*, Torino, Il Segnalibro 1988. Andrea DEL LUNGO, *Pour une poétique de l'incipit*, in *Poétique*, 1993, 94, pp. 131-152.

RETORICA DELL'EPILOGO: Frank KERMODE, *The Sense of an Ending. Studies in the theory of fiction*, New York, Oxford University Press 1967; tr. it. *Il senso della fine: studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Rizzoli 1972. Barbara HERRNSTEIN SMITH, *Poetic Closure. A study of how poems end*, Chicago, Chicago University Press 1968. Philippe HAMON, *Clausules*, in *Poétique*, 24, 1975, pp. 495-526.

RETORICA E STRUTTURA DEL DISCORSO NARRATIVO: Gérard GENETTE, tr. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi 1976. Gerald PRINCE, *Dizionario di narratologia*, Firenze, Sansoni 1990. Peter BROOKS, tr. it. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi 1995.

PARTE QUARTA

ELOCUZIONE

[...] Le parole e le grida degli uomini e delle donne, i colpi di mazza, il cozzar degli arnesi e delle bardature, il nitrire dei cavalli e ogni altro fragore della mischia gelarono allora nell'aria. Adesso che torna il sereno e il tepore del tempo buono, si sciogliono e vengono all'orecchio.

[...] «Ecco, ecco» disse Pantagruale. «Guardate queste, che non sono ancora sgelate».

E gettò a piene mani sul ponte parole rapprese che sembravano confetti perlati di diversi colori.

[François RABELAIS, *Il Quarto Libro dei fatti e detti eroici del buon Pantagruale*, LVI]

TROVARE LE PAROLE, OVVERO LA *ELOCUTIO*

1. Che cos'è la *elocutio*

La *elocutio* comprende le strategie per a costruire una veste linguistica adatta agli argomenti trovati attraverso le vie dell'*inventio* e collocati ordinatamente nelle varie sezioni del discorso. I precetti relativi all'aspetto verbale e stilistico della *oratio* riguardavano un campo piuttosto ampio di fenomeni linguistici, che non coincideva con la sola classificazione delle figure retoriche o con la codificazione delle norme per il loro uso, alle quali si tende in genere a ridurre la *elocutio*. Come tecnica del 'parlar bene' (*ars bene dicendi*), l'*elocutio* riguardava l'uso generale del linguaggio nella sua accezione più ampia: dal semplice uso corretto (*ars recte loquendi*, è l'ambito della grammatica) ad un uso connotato in senso estetico (l'ambito della poetica). Poiché non sempre era opportuno parlare correttamente, volendo parlar bene, Grammatica e Retorica potevano talvolta rappresentare le opposte istanze di un conflitto che si risolveva, in genere, in base al principio giuridico della *lex potentior*, a vantaggio di Retorica [LAUSBERG 1969: 65].

2. Proprio e figurato

La *elocutio* riguarda dunque il piano dell'espressione in generale, codifica le strategie per scegliere i materiali linguistici (*electio*) e per disporli opportunamente nel tessu-

to del discorso. A questo scopo, l'oratore poteva attingere a due diversi repertori: la *copia verborum* e la *copia figurarum*. La prima rappresentava, alla lettera, il 'patrimonio' lessicale della lingua; la seconda il repertorio delle possibili interconnessioni tra le parole. La memoria dell'oratore, per le parole come per gli argomenti, è in sostanza un *thesaurus*, un magazzino dove sono accumulati i tesori della lingua, sepolti e perciò ancora privi di valore, inerti. Questi materiali rappresentano una sorta di strato primario del linguaggio, una forma comune e consueta dell'espressione, a partire dalla quale è possibile costruire delle forme più complesse, più ricche ed elaborate, vale a dire le figure retoriche.

Questo modo di vedere le figure rinvia all'idea che esista una doppia dimensione del linguaggio, o, al limite, due linguaggi diversi: uno consueto, proprio, quello codificato da Grammatica, ed un secondo, quello figurato, che consiste in un uso 'improprio' e straniante del primo. Lo stesso concetto di *ornatus*, la *virtus* di un discorso abbellito, in funzione della quale si adoperano le figure retoriche, evoca l'immagine di una base nuda del linguaggio alla quale si sovrappone l'involucro degli ornamenti. Rispetto al senso figurato, il senso proprio coincide con uno strato anteriore della significazione, che tuttavia

non può essere il senso antichissimo (l'arcaismo provoca smarrimento), ma il senso *immediatamente anteriore alla creazione della figura*: il proprio, il vero è, ancora una volta, il *prima* (il Padre). [BARTHES 1972: 105]

Il senso proprio è il senso anteriore alla creazione della figura ma non è affatto un senso originario: l'arcaismo infatti è, a sua volta, una forma dell'*ornatus*, dell'uso 'improprio' della lingua. Paradossalmente, è il linguaggio figurato, benché linguaggio 'secondo', percettibile soltanto a partire dal primo, ad essere connotato talvolta come naturale e originario. La retorica antica ha rappresentato il rapporto di alterità tra linguaggio proprio e

linguaggio figurato attraverso una serie di metafore che paragonano di volta in volta le figure a colori, a luci, a fiori, che adornano, animano e travestono la scarna e inerte nudità del linguaggio proprio:

Lo stato 'proprio' del linguaggio è inerte, lo stato secondo [retorico] è 'vivente': colori, luci, fiori (*colores, lumina, flores*); gli ornamenti stanno dalla parte della passione, del corpo; rendono la parola desiderabile; c'è una *venustas* del linguaggio (Cicerone); [...] i colori vengono apposti "per risparmiare al pudore l'imbarazzo d'una esposizione troppo a nudo" (Quintiliano); altrimenti detto, come eufemismo possibile, il "colore" è l'indizio di un tabù, quello della "nudità" del linguaggio: come il rossore che imporpora un viso, il *colore* espone il desiderio celandone l'oggetto. [BARTHES 1972: 100]

Il linguaggio figurato vive dunque di una contraddizione: è contemporaneamente il linguaggio originario della natura, del corpo, delle passioni – ma anche delle civiltà primitive (Vico, Rousseau, Nietzsche) –, ed è allo stesso tempo il linguaggio 'secondo' della cultura che deve essere appreso attraverso l'arte. Rispetto all'uso comune, codificato da grammatiche e lessici, le figure rappresentano una devianza (anch'essa codificata), che tuttavia è sentita, a sua volta, come di uso comune: la tendenza ad esprimersi attraverso figure, si dice, è dettata dalla Natura. Lo si può vedere, si diceva ancora, dalla intensa attività figurale di bambini, donne e, in genere, di individui notoriamente poco versati nella elaborazione e nella comprensione di concetti astratti.

Le classificazioni capillari delle figure retoriche, dalle eccezioni infinite, dalle infinite partizioni, la volontà di dar nome alle variabili della *parole* sembra corrispondere ad un tentativo estremo di controllare ciò che per definizione è incontrollabile come appunto i linguaggi individuali o il manifestarsi delle passioni.

Conoscere ed analizzare le forme delle emozioni non sembrava, ai maestri di retorica, un'operazione troppo diversa dal classificare le forme linguistiche che le carat-

terizzano e le esprimono. Essere sotto l'influsso di una particolare passione, ad esempio, poteva corrispondere puntualmente ad un preciso modo, insieme figurale e naturale, di usare la lingua, entro il quale era lecito scostarsi dall'economia e dalla chiarezza del linguaggio proprio. Figure come l'ossimoro, che congiungendo gli opposti rappresenta l'immagine di un mondo inverosimile, sono lecite nel linguaggio degli amanti, perché l'amore, con ogni verosimiglianza, elude il controllo dell'intelletto sul linguaggio. L'iperbato che sovverte l'ordine delle parole è legittimo se destinato a rappresentare quelle passioni che sovvertono l'ordine delle cose. E la *geminatione*, che insiste sulla medesima parola raddoppiandola, rappresenta la collera di chi raddoppia i colpi destinati all'avversario. Senza essere un linguaggio 'proprio', il linguaggio figurale è per sua natura 'appropriato' alla rappresentazione dei diversi stati emotivi. Da qui l'ambiguità delle figure: 'naturali' ma sospette [BARTHES 1972: 107]. Il linguaggio della retorica allora è un linguaggio 'secondo' anche perché corrisponde all'esigenza morale di controllare le passioni (naturali e per questo 'primarie', originarie), riproducendole *in vitro* entro una realtà fittizia e distante, come quella dell'oratoria o della letteratura, che le renda innocue ed, eventualmente, inoculando-le in chi ascolta.

3. Le figure retoriche: definizioni e problemi

Come strumenti dell'*ornatus* le figure rappresentavano, nella retorica classica, una 'licenza', una devianza autorizzata rispetto agli schemi normali e consueti di un discorso ordinario. Questa definizione tradizionale ed ancora corrente [cfr. ad esempio COHEN 1974 e 1970; Gruppo p 1976] delle figure retoriche rinvia ad una concezione classicista dell'uso linguistico, incentrata su una *medietas*, che è insieme consuetudine e norma e dalla quale è lecito scostarsi soltanto a determinate condizioni. Secondo questa tradizione, ogni figura rappresenta uno scarto

rispetto ad un uso linguistico comune, caratterizzato dall'assenza di figure: il cosiddetto **grado zero**, necessario da postulare, ma definibile a sua volta solo tautologicamente come 'non-figuralità'.

Come schemi che interrompono gli automatismi nell'uso del linguaggio, le figure rappresentano dei modelli linguistici o concettuali complessi che è possibile descrivere nella loro regolarità; dei 'programmi' di scelta e disposizione dei materiali linguistici da realizzare secondo regole costanti e da trasporre da discorso a discorso in modo da plasmarne la formulazione linguistica o i contenuti. Nei diversi discorsi, ogni figura potrà poi essere realizzata secondo molteplici sfumature stilistiche, ma ognuna di queste varianti lascerà trasparire un unico modello comune: le figure retoriche infatti sono forme costanti che possono essere analizzate e descritte perché le regole che presiedono alla loro realizzazione sono invarianti.

In questa prospettiva, la figura si oppone più ad una dimensione: 'semplice' che ad una dimensione comune dell'uso linguistico. Quando Marziano Capella enumerava la serie dei rapporti possibili tra un tema e il suo senso, solo il rapporto diretto, trasparente, appariva indescrivibile: di quel rapporto, per cui la lettera e il senso coincidevano perfettamente, nulla si poteva dire, se non constatare l'assenza di una forma: era, diceva Capella, un rapporto *semplice*. *Obliquo* invece era il rapporto di tipo metaforico, *sottile* quello di tipo ironico; da questo punto di vista le figure plasmano il rapporto tra le parole ed il loro significato secondo modelli che, come le figure dello spazio, della geometria e del disegno, è possibile descrivere. Nel tessuto di un discorso, dice Aristotele, le figure sono visibili così come è 'visibile' uno straniero nella nostra patria. Rendendoci straniero ciò che ci è familiare, le figure ci consentono di vederlo; rivestendo il linguaggio di un involucro, esse lo rendono visibile perché lo sottraggono agli automatismi di un uso 'semplice'. Coprendosi di figure il linguaggio diventa opaco e l'attenzione dei destinatari si orienta sul discorso in quanto tale, sul suo aspetto formale, piuttosto che sul suo contenuto

informativo. Le figure mettono in gioco un uso della parola che sposta ai margini della comunicazione la funzione altrimenti primaria di informare, indicando cose e concetti [TODOROV 1967; GENETTE 1988²].

Questa opacità del linguaggio, che altera il rapporto di trasparenza tra significante e significato, accomuna i linguaggi figurati ai linguaggi tributari dell'inconscio: *lapsus*, sogno, motto di spirito:

Dire con Lacan che l'inconscio è il regno del significante, equivale in concreto a dire che nei linguaggi dell'inconscio non si danno mai significanti trasparenti perché non si danno mai significati scoperti: dunque il significato è sempre invisibile e solo il significante è visibile. Dire con la retorica recente che un linguaggio verbale è *opaco* quando attira l'attenzione su se stesso coprendosi di figure, anziché restare impercettibile e lasciar trasparire immediatamente il significato, equivale a indicare una somiglianza coi linguaggi dell'inconscio: cioè con quelli la cui opacità per eccellenza è tanto fitta da farsi alla lettera oscurità. [ORLANDO 1973: 60]

Il dominio del significante sul significato, la tendenza a trattare le parole come cose, è una caratteristica dell'uso infantile-inconscio del linguaggio, una tendenza originaria, rispetto alla quale, l'uso adulto e logico delle parole, incentrato sulla trasparenza del significante, è una dura e precaria conquista:

Nell'età in cui il bambino impara a padroneggiare il vocabolario della sua lingua materna, egli prova un gusto evidente a "sperimentare giocando" con questo materiale [...]; accosta le parole senza badare al senso, pur di ottenere l'effetto piacevole dato dal ritmo o dalla rima. A poco a poco gli vien tolto questo divertimento, e alla fine non gli sono più consentite che le combinazioni verbali dotate di senso. Ancor più tardi, emerge lo sforzo di affrancarsi dalle limitazioni apprese sull'uso delle parole, storpiandole mediante determinati suffissi o deformandole con particolari artifici (raddoppiamenti, *Zittersprache*) o addirittura foggiandosi un linguaggio suo proprio che usa con i compagni di giochi [...].

Io credo che, qualunque sia il motivo che ha spinto il bam-

bino a iniziare questo tipo di giochi, nel suo sviluppo successivo egli vi si abbandona con la coscienza che sono giochi assurdi e trova il suo diletto nel fascino inerente a ciò che la ragione proibisce. Ora egli usa il giuoco per sottrarsi alla pressione esercitata dalla ragione critica. [FREUD, *Il motto di spirito*, *Opere*, 5, 112-113]

Giocare con le parole modificandone il suono, tratta la somiglianza fonica come somiglianza semantica, usare le parole come se possedessero l'opacità degli oggetti stessi rappresentano istanze antilogiche ed infantili che abbiamo imparato a controllare e il cui, più o meno surrettizio, riemergere genera piacere. Si spiega in questo modo il concetto di figura come *ornatus*, come aggiunta piacevole, ma estranea, o, più esattamente, piacevole *proprio perché estranea*, al discorso della ragione. Come alterazione del rapporto di trasparenza tra significante e significato, la figura ha origine nel linguaggio non comunicante dell'inconscio. Ma in linguaggi funzionalmente comunicanti, la figura retorica assume il valore di una formazione di compromesso tra il piacere antilogico del non senso, del puro gioco linguistico e le istanze razionali di trasparenza e funzionalità comunicante proprio di un uso 'adulto' e razionale della parola [ORLANDO 1973: 64].

Nell'ambito della linguistica pragmatica, importanti ipotesi sull'interpretazione degli enunciati figurati provengono dalla 'retorica cognitiva' di Dan Sperber, il quale analizza il fenomeno della figuratività nella prospettiva delle 'massime conversazionali' di Grice.

L'interpretazione del discorso mobilita tre dispositivi diversi, vale a dire la grammatica (o conoscenza del codice), l'enciclopedia (o conoscenza del mondo) e il simbolismo (o conoscenza dell'enciclopedia). Per stabilire il nesso tra una successione di suoni (la rappresentazione fonetica di una frase) ed il suo significato (rappresentazione semantica), la linguistica mette in gioco soltanto il primo dei tre dispositivi, vale a dire la grammatica, la conoscenza del codice. In retorica invece il nesso tra la rappresentazione fonetica e la rappresentazione concettuale di un enunciato mobilita l'insieme dei tre dispositivi

ed è determinato da una serie complessa di variabili contestuali: gli enunciati anteriori, la persona degli interlocutori, la loro situazione, e così via. La rappresentazione semantica di una frase e la rappresentazione concettuale di un enunciato sono due insiemi in intersezione che hanno in comune uno solo dei possibili significati della frase.

Prendiamo ad esempio la frase francese:

J'ai acheté le journal;

rappresentazione fonetica: [ʒeaʃtelʒurnal].

La conoscenza della lingua francese, ossia la grammatica, ci permette di associare a questa successione di suoni i seguenti significati:

- a) ho comprato una copia del giornale;
- b) ho comprato la società editrice che pubblica il giornale;
- c) ho corrotto la redazione del giornale.

Ma, se la stessa frase sarà enunciata in una situazione-tipo, se ad esempio sarà rivolta dal marito alla moglie che sta uscendo per fare la spesa, solo il significato a) sarà pertinente e con esso il sottinteso:

Non è il caso che lo compri anche tu.

Rispetto all'interpretazione della frase, la comprensione dell'enunciato mobilita, oltre che una conoscenza del codice, anche una conoscenza del mondo (enciclopedia) che ci permette, entro un dato contesto, di selezionare uno solo tra i diversi significati possibili e di associare ad esso i sottintesi implicati. Non è detto però che sapere enciclopedico e sapere grammaticale siano di per sé sufficienti per comprendere appieno un enunciato; in alcuni casi anche se l'interlocutore ricostruisce l'insieme delle proposizioni che il locutore ha esplicitato o lasciato implicite, il discorso suggerisce qualcosa in più, che non può essere dedotto logicamente. Nella comprensione di questo surplus di significato entra in gioco, oltre alla grammatica e all'enciclopedia, anche il simbolismo. Si ha a che fare con un enunciato *figurale* [SPERBER 1975: 390].

Le regole della comunicazione sono vincolate ad un principio fondamentale: il locutore fa ciò che è necessario per essere compreso. Ma poiché locutore ed interprete condividono un sapere – sul codice e sul mondo –, è sufficiente che il locutore renda esplicita soltanto una parte delle informazioni che

egli vuole trasmettere. La retorica spiega come a partire dal frammento sia possibile ricostruire l'intero. Se il sapere condiviso da chi parla e da chi ascolta non permette di interpretare (integrare) l'enunciato in modo che siano rispettate le condizioni necessarie ad una comunicazione corretta ed efficace, e se il fallimento dello scambio verbale non è imputabile ad incompetenza o a cattiva volontà del locutore, allora saremo di fronte a un enunciato figurale. In questo caso occorrerà mobilitare un sapere diverso sia dall'enciclopedia sia dalla grammatica, che consenta di interpretare l'enunciato in modo che le condizioni per la riuscita della comunicazione siano realizzate [SPERBER 1975: 404]. Oltre ad essere organizzata razionalmente come sapere sul mondo, l'enciclopedia è a sua volta essa stessa l'oggetto di un sapere simbolico. Le informazioni sul mondo che essa contiene sono raggruppate in classi, in insiemi scanditi secondo precise gerarchie. Questo sistema di classificazione 'razionale' del sapere, relativamente stabile, è attraversato trasversalmente da un reticolo più mobile e fluido di associazioni analogiche, di accostamenti occasionali regolati eventualmente da pulsioni e desideri, i quali costituiscono un sapere simbolico.

Quando un enunciato non è interpretabile sulla base del sapere condiviso in modo che tutte le condizioni di felicità dello scambio verbale siano realizzate, la focalizzazione della condizione non soddisfatta delinea entro il sapere simbolico un campo associativo a partire dal quale è possibile reintegrare le informazioni mancanti e correggere la rappresentazione concettuale iniziale. In secondo luogo, la serie delle associazioni mobilitate per interpretare l'enunciato può essere a questo punto proiettata sull'enunciazione stessa e riutilizzata per comprenderne il valore simbolico. Prendiamo come esempio questa battuta di Woody Allen:

Invitandomi ad assaggiare il suo primo soufflé, mia moglie me ne ha inavvertitamente lasciato cadere una cucchiata sul piede, fratturandomi vari ossicini.

Se interpretato sulla base della nostra conoscenza della lingua o del nostro sapere sul mondo, quest'enunciato sarebbe palesemente falso (che il soufflé di una giovane donna abbia la consistenza del piombo è, per quanto ne sappiamo, altamente improbabile). Questa palese violazione di una delle massime conversazionali (quella sulla qualità dell'informazio-

ne) ci permette di riconoscere il valore figurale del discorso e ci obbliga a mobilitare un immaginario collettivo: ossia tutti i luoghi comuni sulle giovani spose, sulla loro scarsa destrezza, e così via. Se proiettato sull'enunciazione lo stesso immaginario ci permette anche di ridefinire le coordinate della comunicazione stessa, il rapporto tra locutore ed interprete, il genere del discorso (motto di spirito, *witz*). La complicità evocata dalla battuta di Woody Allen infatti è del tutto immaginaria:

nessuno è maschio sciovinista a tal punto da trovare normale che il soufflé di una giovane sposa abbia la densità del piombo [se questo fosse stato il caso, l'enunciato sarebbe stato interpretabile sulla sola base del sapere condiviso]; dunque l'enunciazione [...] offre agli interlocutori un'immagine di se stessi dalla quale possono trarre un piacere tanto più intenso quanto più è convenuta la sua falsità [...]. È un piccolo desiderio soddisfatto senza rischi. [SPERBER 1975: 409]

Secondo Sperber la doppia evocazione, sull'enunciato e sull'enunciazione, distingue le figure retoriche da ogni altra forma di linguaggio simbolico:

L'enunciato di una catastrofe o di una passione può essere evocatore senza che lo sia la sua enunciazione. Per contro, quando si usano gerghi professionali o sociali, l'enunciazione può essere evocatrice senza che lo sia l'enunciato. Unicamente con le figure la duplice evocazione è di regola. [SPERBER 1975: 405]

La 'retorica cognitiva' rifiuta la nozione di figura come scarto e tende a mostrare come l'anomalia possa collocarsi, al limite, al livello delle rappresentazioni concettuali e non al livello dei registri linguistici:

La figura non è *nel* testo, e non è una funzione del testo soltanto. Essa è nella rappresentazione concettuale del testo; è una funzione del testo e *del sapere condiviso*. [SPERBER 1975: 415]

In questo senso non esistono che figure di pensiero, rispetto alle quali le proprietà fonologiche, semantiche, sintattiche possono funzionare da strumenti di focalizzazione, ma non saranno necessarie né sufficienti all'interpretazione.

4. Figure retoriche e sistemi di classificazione

I diversi sistemi di classificazione delle figure retoriche che più di due millenni di storia della disciplina hanno potuto tracciare non troverebbero posto nello spazio ristretto – per ovvi motivi di funzionalità e destinazione – di un manuale, anche di un manuale voluminoso com'è questo. A parte una certa omogeneità terminologica (retoriche vecchie e nuove condividono i medesimi tecnicismi mutuati dalla tradizione classica), i diversi reticoli sono spesso del tutto incommensurabili e le grandi classi entro le quali sono catalogate le figure, nell'uno o nell'altro sistema, non sono fondate sui medesimi criteri di rilevanza.

Nel tentativo di dar nome ad ogni possibile variante, si sono perse di vista le operazioni, logiche o linguistiche, fondamentali che generano ciascun tipo e che rendono le varie figure confrontabili l'una all'altra.

La retorica antica vedeva le figure come strumenti dell'*ornatus*, una delle quattro *virtutes elocutionis*. Tra le quali figuravano, oltre all'*ornatus* stesso, anche l'*aptum*, vale a dire l'«efficacia» del discorso rispetto agli scopi da realizzare, la correttezza grammaticale, o *puritas*, e la chiarezza, o *perspicuitas*. Le diverse *virtutes* rappresentavano i parametri di cui occorreva tener conto nella scelta e nella disposizione delle parole.

La distinzione tra il dominio dei *verba singula*, delle parole singole, e quello dei *verba coniuncta*, dei gruppi di parole connesse, rappresentava il criterio fondamentale per una classificazione empirica e non sistematica delle varie figure, che venivano così suddivise in due grandi gruppi secondo criteri puramente quantitativi. La distinzione tra figure *in verbis singulis* e figure *in verbis coniunctis* si rivelava spesso inadeguata sia rispetto alle singole realizzazioni, sia rispetto ai modelli generali che rendevano simili o diverse tra loro le varie figure all'interno di ciascun gruppo.

Le varianti fenomeniche interne alle due classi, vale a dire la molteplicità delle figure retoriche, è determinata da quattro operazioni fondamentali (la *quadripartita ratio* di Quintiliano [*Inst.* I, 5, 38]), ovvero, la detrazione (*de-*

tractio), l'aggiunzione (*adiectio*), la sostituzione (*immutatio*), la permutazione (*transmutatio*).

Per **detrazione** uno degli elementi di un dato insieme (parola, sintagma, frase, discorso) viene omesso: la figura-modello è l'ellissi.

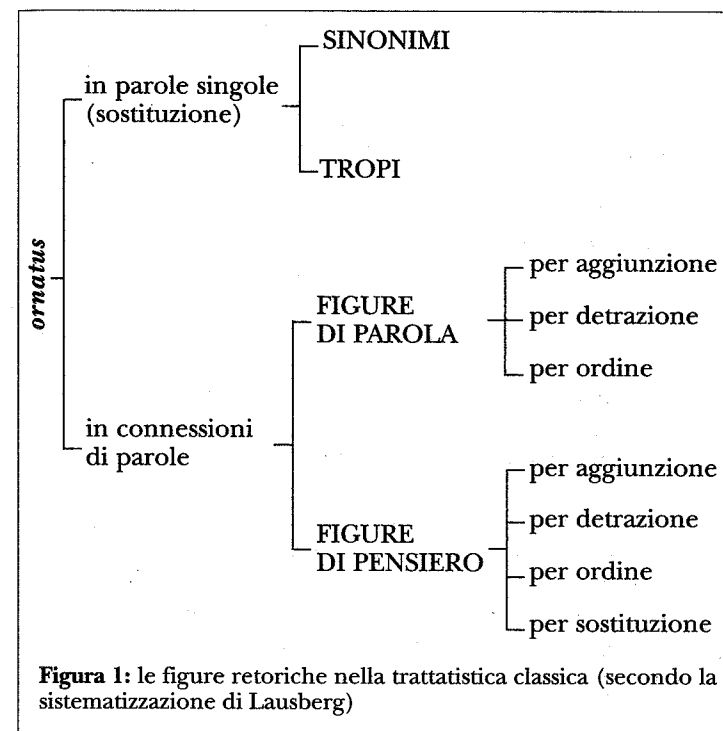
L'**aggiunzione**, che può essere realizzata per ripetizione di elementi identici, o per accumulazione di elementi diversi, comporta l'integrazione di nuovi membri in un segmento di testo: è strumento fondamentale dell'*amplificatio*, adibita ai contenuti del discorso oppure alla sua formulazione linguistica.

La **sostituzione**, descritta anche come l'applicazione simultanea delle due procedure di detrazione e aggiunzione [cfr. Gruppo μ 1976: 66], riguarda elementi già integrati in un insieme che vengono scambiati con elementi estranei: è adibita alla selezione dei materiali linguistici del discorso e, in particolare, è il procedimento base di ogni tropo.

La **permutazione** consiste nel disporre in un ordine diverso, al limite addirittura inverso, da quello consueto i diversi membri di un segmento testuale: la figura-modello è l'anastrofe.

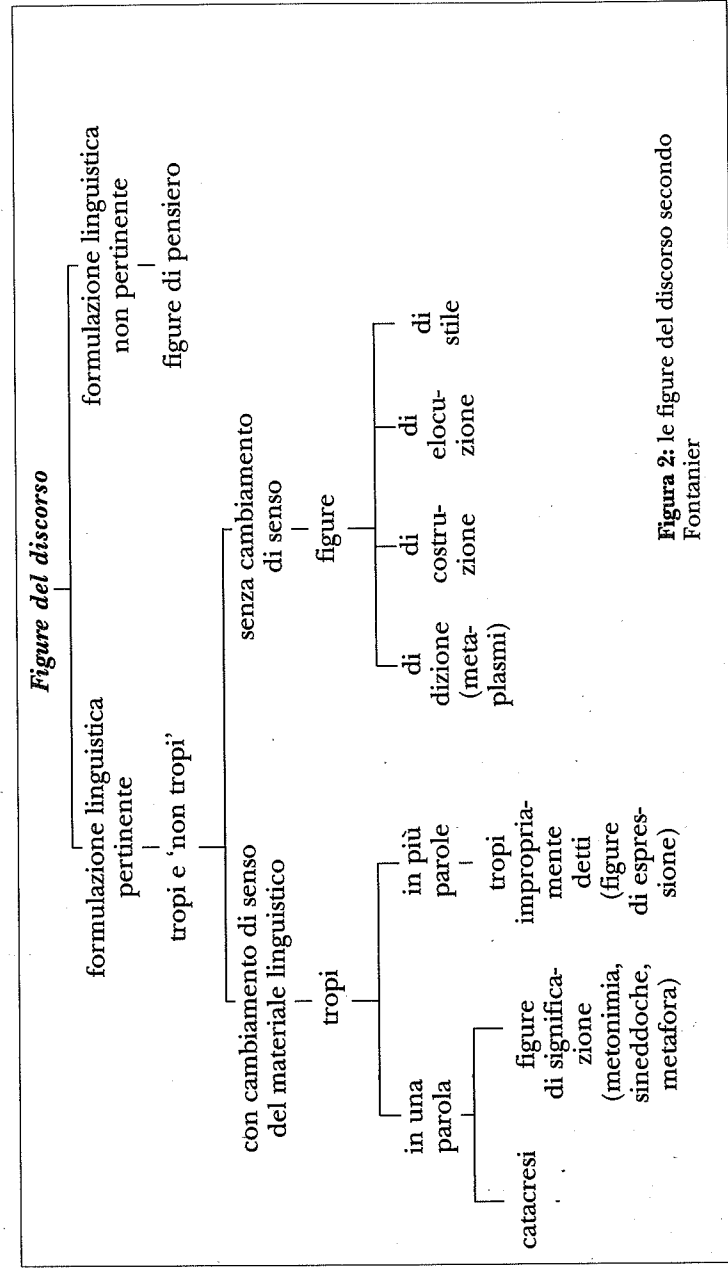
Scandito secondo quelle stesse categorie che nello stoicismo rappresentavano il divenire e il mutamento, questo sistema di classificazione rivela come il nodo centrale degli studi retorici sia stato per molto tempo il censimento delle varianti fenomeniche, piuttosto che la costruzione di grandi insiemi in grado di raggruppare tali varianti in un sistema organico.

L'ambito dei *verba singula*, riguarda la scelta delle parole a partire dal patrimonio lessicale codificato, il procedimento dominante è la sostituzione – con un sinonimo o un tropo – del termine proprio. Detrazione, aggiunzione, permutazione operano invece nell'ambito dei *verba coniuncta* e riguardano prevalentemente le figure di parola, vale a dire gli schemi per una disposizione artificiosa dei materiali linguistici. L'opposizione dei tropi alle figure, della selezione alla combinazione dei materiali les-



sicali rinvia alla moderna opposizione di paradigma e sintagma. Individuando i tropi come figure della sostituzione (selezione), la retorica antica sembrava distinguere dalle altre un primo gruppo di figure che riguarda essenzialmente il significato delle parole. I tropi infatti sono quei particolari artifici retorici per i quali si ha una 'conversione' nel significato proprio di un termine, come dire *vela* per significare non 'vela' ma 'nave'.

Anche l'ambito delle figure *in verbis coniunctis* era suddiviso in due sottoinsiemi a seconda che i materiali di partenza fossero rappresentati dalle parole oppure dai concetti, dai contenuti del discorso. In questo secondo caso le figure sono degli autentici schemi dell'*inventio* adibiti all'*ornatus*. La differenza tra figure di parola, applicate alla formulazione linguistica, e figure di pensiero,



adibite ai contenuti, era, apparentemente, netta; le une coincidono con una precisa forma dell'espressione e smettono di esistere se mutano le parole o il loro ordine; le altre esistono indipendentemente dalla formulazione linguistica e non possono dunque essere cancellate mutando i materiali lessicali o la loro disposizione. Se le figure di parola non tollerano la parafrasi e vivono di un particolare uso delle parole, le figure di pensiero non sono commensurabili rispetto al linguaggio, vale a dire, non sono percepibili accostando la forma dell'espressione data ad una formulazione linguistica diversa, ma consistono piuttosto in una particolare configurazione del ragionamento. In questa prospettiva, anche l'opposizione di tropi e figure di parola diventa più precisa, lasciando trasparire in filigrana l'opposizione di significato e significante, forma e contenuto.

Una tassonomia diversa da quella classica, descritta e resa sistematica da Heinrich Lausberg, si trova nell'opera di Pierre Fontanier, *Les figures du discours* [1831]. Il sistema di classificazione di Fontanier è incentrato sui tropi, i quali si distinguono da tutte quelle figure che, come i tropi, riguardano la formulazione linguistica e lo stile, perché comportano un mutamento nel significato dei materiali lessicali che entrano nella realizzazione della figura. All'interno della classe, Fontanier distingue quegli schemi che comportano il mutamento di significato di una sola parola, o figure di significazione, dai tropi 'impropriamente detti', realizzati in più parole.

La distinzione classica tra figure di pensiero e figure di parola è alquanto indebolita; Fontanier muta radicalmente l'estensione di entrambe le classi, ascrivendo alla seconda molti schemi tradizionalmente catalogati nella prima e classifica le figure secondo fondamenti teorici più solidi e rigorosi. Considerevolmente ridotte nel numero, le figure di pensiero coincidono con quei soli schemi che comportano una disposizione artificiosa del contenuto, indipendentemente dalla loro formulazione linguistica.

La retorica classica catalogava le tecniche per la produzione dei testi, insegnava a parlare e scrivere bene mediante una minutissima precettistica entro la quale le figure rappresentavano uno scarto rispetto ad un

uso linguistico corretto e codificava, vale a dire *de-limitava e restringeva*, gli ambiti, i contesti e le circostanze in cui i diversi schemi potevano essere utilizzati. Al contrario, le neoretoriche sono strategie per l'interpretazione dei discorsi, costruiscono e rendono disponibili strumenti ermeneutici adatti a descrivere e spiegare *il maggior numero* di fatti possibile. Di orientamento strutturalista, o di orientamento pragmatico, le neoretoriche tengono comunque conto della ricezione e ne studiano le dinamiche. Da questo punto di vista, le figure possono essere analizzate come dispositivi che mettono in gioco precise strategie di interpretazione, ed essere viste, più che come modelli per dar forma al tessuto linguistico di un discorso o ai suoi contenuti, come forme specifiche dell'interazione comunicativa. Tengono conto delle dinamiche di ricezione alcune nuove proposte di classificazione delle figure del discorso, come quelle di Heinrich Plett [1985] o di Flavia Ravazzoli [1991], quest'ultima orientata nel senso di una retorica del quotidiano che appresti strumenti adatti all'analisi dell'*every day language*.

Secondo Plett, una stilistica retorica deve tener conto sia dell'aspetto strutturale dei diversi fenomeni retorici (*competence*), sia del loro aspetto funzionale, vale a dire del loro effetto sul destinatario (*performance*). Nonostante la dichiarazione di intenti iniziale, Plett sembra però risospingere l'analisi dei processi di ricezione entro lo spettro di una soggettività impressionistica, che si sottrarrebbe ad ogni forma di verifica oggettiva a causa della necessità di tener conto dell'esecuzione concreta dei messaggi e delle infinite varianti, anche involontarie, non immediatamente comunicative o patologiche (*lapsus*, afasia), di cui questa è per definizione suscettibile; mentre una analisi di tipo strutturale, che riguardi i modelli formali generali ed astratti, sembrerebbe resistere meglio al vaglio di una verifica razionale. L'aspetto forse più interessante della proposta di Plett, infatti, riguarda proprio il piano strutturale dei fenomeni retorici. Da questo punto di vista, le figure consisterebbero in usi linguistici devianti rispetto alle norme di un linguaggio standard, realizzati anche come rafforzamento di tali norme, oltre che come violazione di esse. All'in-

frazione o al rafforzamento possono essere ricondotte due classi oppostive di figure: gli isotopi, che rafforzano la norma e comprendono i diversi fenomeni della ripetizione e dell'equivalenza (ad esempio l'allitterazione, l'assonanza, la consonanza e la rima sul piano fonologico; la paronomasia ed il poliptoto sul piano morfologico; il parallelismo sul piano sintattico), e le metabole che presuppongono una infrazione della norma linguistica.

Fortemente orientata in direzione dell'analisi dei testi letterari, la retorica di Plett è 'allargata' alla dimensione del testo. Isotopi o metabole, le figure possono essere infatti realizzate a tutti i livelli del discorso, micro o macrotestuale, dal livello fonologico o grafemico al livello testologico che comprende, assieme ad alcune figure di pensiero, come l'allegoria o la perifrasi, le figure della narrazione: digressione, analessi, prolessi. Si avranno così metafonemi o isofonemi, metamorfemi o isomorfemi, metatestemi o isotestemi, e così via.

operazioni linguistiche / livelli linguistici	che infrangono le regole (metabole)	che rafforzano le regole (isotopi)
fonologico	metafonemi	isofonemi
morfologico	metamorfemi	isomorfemi
sintattico	metatassemi	isotassemi
testologico	metatestemi	isotestemi
semantico	metasememi	isosememi
grafemico	metagrafemi	isografemi

Figura 3: tavola delle figure semiosintattiche di Plett

Se adibite all'argomentazione, le figure retoriche sono classificate, in funzione del loro effetto sull'uditorio, come figure della **scelta**, della **presenza** e della **comunione**. Come spiegano gli autori del *Trattato*,

questi termini non indicano dei generi, dei quali alcune figure tradizionali costituirebbero le specie, ma soltanto significano che l'effetto o uno degli effetti di alcune figure all'atto della presentazione dei dati è quello di imporre o suggerire una scelta, di accrescere la presenza o di attuare la comunione con l'uditorio. [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 182]

Così ad esempio la perifrasi, che consiste nel sostituire un nome con un'espressione equivalente per significato, è una figura della scelta, perché, nella presentazione dei dati, questa figura ci permette di dare rilievo ad alcuni aspetti soltanto della realtà a scapito di altri, laddove il semplice nome che la figura sostituisce non permetterebbe di ottenere lo stesso effetto argomentativo, evocando *tutti* i caratteri, gli aspetti, i luoghi comuni connessi alla cosa nominata.

Le figure della presenza, come l'onomatopea, l'amplificazione, l'ipotiposi o le diverse forme della ripetizione, invece, più che sulla selezione dei dati, giocano sull'effetto di rendere attuale alla coscienza dei destinatari l'oggetto del discorso.

Le figure della comunione, come la citazione e l'allusione, fanno leva su un sapere condiviso per tradizione, cultura o passato comune, da oratore e pubblico in modo da rafforzare il legame con l'uditorio. Hanno questa funzione anche tutte quelle figure che simulano una partecipazione diretta del pubblico, ad esempio l'apostrofe o la 'domanda retorica'.

4.1 La Retorica generale del Gruppo di Liegi

Sebbene i dispositivi linguistici individuati dai sei studiosi del Gruppo di Liegi (J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, Ph. Minguet, F. Pire, H. Trinon) possano essere riconosciuti in ogni tipo di discorso, la retorica del Gruppo μ è programmaticamente una retorica del testo letterario. L'oggetto della ricerca di *Retorica generale* non è tanto costruire una nuova tassonomia, quanto analizzare le figure come *forme vuote*, programmi di trasformazione dei materiali verbali o concettuali (il termine *metabole*, che nella retorica dei liegesi indica le figure, significa etimologicamente 'cambiamento'), che caratterizzano il linguaggio letterario. Da qui l'interesse esclusivo del Gruppo μ per l'*elocutio*.

Rispetto alla stilistica, per tradizione più attenta agli 'scarti', agli 'usi devianti', che alla 'norma', la retorica dei liegesi riconduce l'interpretazione delle figure ad un mo-

dello bi-assiale che tiene conto del rapporto tra la 'norma' e lo 'scarto'. Sappiamo ad esempio che una certa espressione linguistica è una metafora non quando ne cogliamo il senso figurato, ma quando sappiamo descrivere il rapporto tra questo e il senso proprio [Gruppo μ 1976: 30].

Il criterio fondamentale che definisce la norma, il cosiddetto grado zero, è l'univocità di un discorso limitato ai tratti semantici fondamentali. Ma, poiché in ogni discorso le informazioni essenziali compaiono rivestite di contenuti ed informazioni accessorie, il grado zero è, più che una funzione del discorso o di un uso linguistico specifico, un'astrazione concettuale o una nozione empirica che non è possibile definire su basi teoriche rigorose.

Come fenomeno che caratterizza la retorica, lo scarto è un'alterazione significativa e riconosciuta del grado zero, che si oppone all'errore, in quanto alterazione non significativa e casuale. Come processo di riduzione dello scarto, l'interpretazione fa leva sui dispositivi di autocorrezione consentiti dalla ridondanza del codice e l'attività interpretativa del lettore può realizzarsi correttamente soltanto finché lo scarto non comporta un tasso d'alterazione che superi quello di ridondanza [Gruppo μ 1976: 56]. Pur riducendola notevolmente, la retorica infatti non elimina la ridondanza, ma fissa il limite di tale riduzione al di sopra di una soglia che consenta di ricostruire comunque il grado zero, garantendo la comprensibilità del messaggio.

A rigore, è perfettamente possibile creare, a partire da un grado zero, degli scarti non percepibili: in questo caso, perché l'interpretazione sia comunque possibile, è necessario che gli scarti siano segnalati e resi riconoscibili mediante delle *marche* che ne rivelino il valore figurato.

L'interpretazione delle figure retoriche fa leva da un lato sulle parti non figurate del discorso, dall'altra sulle invarianti che caratterizzano le figure stesse. Vale a dire sul rapporto costante e sistematico che ogni figura intrattiene con il suo grado zero.

Riassumiamo con una citazione:

Figura 4: tavola delle
metabole di *Rhetorica*
generale

	GRAMMATICALI (codice)			LOGICHE (referente)
	ESPRESSIONE		CONTENUTO	
	A. METAPLASM Morfologia	B. METASSI Sintassi	C. METASEMEMI Semantica	D. METALOGISMI Logica
I. SOPPRESSIONE 1.1. Parziale 1.2. Totale	Aferesi, apocope, sincope, sineresi Cancellazione, blanchisse- ment	Crasi Ellissi, zeugma, asindeto, paratassi	Sineddoche e autonomasia generalizzanti, comparazio- ne, metafora <i>in praesentia</i> Asemia	Litote concettuale (e parti- colarizzante referenziale) Reticenza, sospensione, silenzio
II. AGGIUNZIONE 2.1. Semplice 2.2. Ripetitiva	Protesi, dieresi, affisso, mot- valise Raddoppiamento, insisten- za, rima, allitterazione, asso- nanza, paronomasia	Parentesi, concatenazione, esplezione, enumerazione Ripresa, polisindeto, metri- ca, simmetria	Sineddoche e antonomasia particolarizzanti, arcilessia <i>nulla</i>	Iperbole, silenzio iperboli- co Ripetizione, pleonasma, antitesi
III. SOPPRESSIONE AGGIUNZIONE 3.1. Parziale 3.2. Completa 3.3. Negativa	Linguaggio infantile, sostit- uzione d'affissi, <i>calendour</i> Sinonimia senza base morfologica, arcaismo, neo- logia, prestito, coniazione <i>nulla</i>	Sillessi, anacoluto Transfert di classe, chiasmo <i>nulla</i>	Metafora <i>in absentia</i> Metonimia Ossimoro	Eufemismo Allegoria, parabola, favoia Ironia, paradosso, antifrasi, litote 2
IV. PERMUTAZIONE 4.1. Generica 4.2. Per inversione	Antistrofe, anagramma, metatessi Palindromo, <i>verlen</i>	Tmesi, iperbato Inversione	<i>nulla</i>	Inversione logica, inversio- ne cronologica

SOSTANZIALI

RELAZIONALI

la retorica appare come un insieme di scarti passibili di auto-correzione, essa modifica cioè il livello normale di ridondanza della lingua, trasgredendone le norme o ponendone di nuove. Lo scarto creato da un autore è percepito dal lettore grazie a una marca, e quindi ridotto mediante la presenza di un'invariante. L'insieme di queste operazioni, relative al destinatore e al destinatario, produce un effetto estetico specifico che può essere chiamato *ethos* e che è il vero oggetto della comunicazione artistica. [Gruppo μ 1976: 65]

L'intersezione di quattro diversi parametri – il significante e il significato, la parola e la frase – è alla base del sistema di classificazione delle figure retoriche del Gruppo μ . Le figure, o *metabole*, sono dispositivi linguistici che comportano un'alterazione del significante o del significato codificati, e che, ad entrambi i livelli, possono riguardare le singole parole (o unità più ampie), oppure gli assetti delle frasi (o dell'intero discorso). Le figure che riguardano il significante

– modificando il corpo fonico e/o grafico di una parola (o di unità più ampie, ma comunque minori della frase) sono, secondo la terminologia classica, **metaplasm** e rinviano alla morfologia;

– modificando la struttura della frase, sono **metatassi**, per analogia con il classico 'metaplasm'. Questo gruppo di figure rinvia alla sintassi e comprende alcune tra le principali figure di parola, come l'iperbato, il polisindeto, l'ellissi.

Le figure che riguardano il significato

– modificando il significato di una singola parola o di unità più ampie, sono **metasememi**; comprendono all'incirca il tradizionale ambito dei tropi e rinviano alla semantica;

– modificando l'assetto logico del discorso sono **metalogismi**, e riguardano quell'aspetto del contenuto che rinvia ai referenti reali.

A differenza delle figure catalogate nelle altre classi, i metalogismi non comportano una modifica dei materiali linguistici che entrano nella loro realizzazione. Se, infat-

ti, possiamo riconoscere le prime tre categorie di figure semplicemente confrontandole con il codice linguistico-grammaticale, i metalogismi, a rigore, possono essere interpretati soltanto attraverso un confronto tra il linguaggio e il referente. Laddove per riconoscere ed interpretare una metafora o una metonimia occorre convocare il codice linguistico e 'congedare' la realtà, per riconoscere ed interpretare un metalogismo occorre convocare la realtà e verificare che le parole *non* rappresentino fedelmente le cose. Ciò che queste figure modificano infatti non è il rapporto tra il messaggio ed il codice linguistico, tra *langue* e *parole*, ma il nesso tra il messaggio e la percezione del mondo, tra le parole e le cose:

In definitiva il metalogismo implica la conoscenza del referente per contraddirne la descrizione fedele. [...] in linea di principio esso contraddice i dati considerati immediati della percezione o della coscienza. [Gruppo μ 1976: 191]

I metasememi (le metafore, le metonimie, le sinedochi) sono proposizioni contraddittorie, che affermano e negano allo stesso tempo (per metafora un guerriero non è un uomo ma un leone, una donna non è una donna ma un fiore), e che, per questo motivo, non possono essere verificate né falsificate, non sono né vere né false. I metalogismi invece giocano sulla negazione della veridicità del linguaggio, vale a dire sulla negazione dell'idea che la verità ed il linguaggio riflettano le cose come uno specchio; per questo non possono presentarsi che come proposizioni necessariamente false.

I METAPLASMI

Cosa sono queste indecenze?
Queste strofe bisbetiche?
Licenze, licenze,
licenze poetiche.

[Aldo PALAZZESCHI, *Lasciatemi divertire*]

1. La *puritas* e altre virtù

Nella retorica classica, una formulazione linguistica appropriata doveva essere in primo luogo efficace, adatta agli scopi della persuasione: questa virtù del discorso efficace, detta *aptum*, rappresentava il criterio fondamentale per la scelta delle parole. Apparentemente, l'*aptum*, la qualità per cui un discorso è appropriato ad uno stato contingente della comunicazione, non sembra un carattere veramente codificabile, legato com'è alla dimensione della *parole*, dell'uso empirico, piuttosto che a quella della *langue*, del codice. In realtà l'*aptum* (o *prépon* nella retorica greca) rappresentava sia istanze di ordine razionale, sia parametri di ordine morale. Appropriato infatti è da una parte il discorso verosimile, adeguato, anche da un punto di vista stilistico, alla rappresentazione di un preciso referente [cap. 6, § 2], e, dunque, in ultima analisi, veritiero perché le parole corrispondono alle cose; è appropriato d'altra parte anche ciò che è decoroso (*decorum*), ciò che non offende il senso morale del pubblico, né interrompe bruscamente gerarchie di tipo sociale. Non corrisponde dunque alle leggi del *decorum* sia la menzione di certi referenti, 'vili' o bassi o colpiti da interdizione morale, sia un uso del linguaggio che comporti brusche variazioni di registro stilistico o una non corrispondenza tra la gerarchia degli stili e quella dei referenti reali. Contravverrebbe alla legge dell'*aptum* un discorso che formulasse contenuti e valori 'bassi' attraverso un registro linguistico 'alto' o viceversa, a meno di non sfruttare consapevol-

mente l'effetto di contrasto tra parole e cose a fini parodici. I vizi per difetto rispetto all'*aptum* inteso come parametro morale possono essere 'corretti' attraverso opportuni *remedia*: scuse preliminari o dispositivi linguistici adatti a 'dissimulare' un contenuto trasgressivo o offensivo, ad esempio eufemismi e perifrasi. Verosimiglianza e *decorum* inoltre non erano parametri indipendenti l'uno dall'altro: ciò che non è 'decoroso' è, in fondo, anche inverosimile, poiché nell'universo del reale, le norme comportamentali saranno, con ogni verosimiglianza, generalmente rispettate [cfr. GENETTE 1972⁴: 43-70].

Tra i requisiti di un discorso persuasivo, l'*aptum* è sovraordinato alle virtù che presiedono alla scelta e al raggruppamento delle parole, vale a dire alla correttezza grammaticale o *puritas*, e alle altre due qualità più specificamente retoriche, vale a dire la chiarezza, o *perspicuitas*, e la bellezza, o *ornatus*.

Il rispetto delle norme grammaticali, la *puritas*, garantisce la comprensibilità di un discorso da un punto di vista strettamente linguistico, poiché chi parla e chi ascolta usano in modo simile uno stesso codice: nella retorica latina, infatti, *puritas* e *latinitas* sono voci perfettamente intercambiabili, e, per Aristotele, il termine che indica la correttezza grammaticale è «ellenismo», che significa appunto il 'parlar greco'. La *puritas* vietava dunque di usare parole o costrutti sintattici provenienti da altri codici linguistici (rispettivamente barbarismi o solecismi), fossero essi appartenenti ad un codice radicalmente altro (forestierismi) o semplicemente ad un sottocodice minoritario rispetto al codice dato (dialettalismi, regionalismi, voci gergali).

Il parametro fondamentale della *puritas* è la consuetudine, e cioè l'uso linguistico corrente proprio alla maggioranza dei parlanti o ad una particolare categoria ritenuta esemplare, perché identificata con un ambiente sociale elevato e dunque prestigioso, o perché formata da 'specialisti' (gli intellettuali, i colti) [LAUSBERG 1969: 70]. Oltre alla *consuetudo*, le norme della *puritas* comprendevano l'*auctoritas*, e cioè l'uso linguistico di quei modelli

letterari che hanno contribuito a fissare la norma corrente (la consuetudine); la *vetustas*, vale a dire l'uso di forme linguistiche arcaiche finalizzato all'innalzamento del tono stilistico (*maiestas*); e la *ratio*, ossia la razionalità. L'inclusione di quest'ultimo parametro tra quelli che garantiscono della correttezza grammaticale di un discorso è fondata sull'idea che la grammatica sia intrinsecamente razionale, che rappresenti cioè l'espressione di categorie logiche universali piuttosto che l'esito di percorsi storici determinati.

La *perspicuitas*, il requisito della chiarezza, garantisce invece la comprensibilità generale del discorso, dell'intenzione che, attraverso di esso, l'oratore intende manifestare. La virtù della chiarezza è fondata sull'uso 'proprio' dei materiali linguistici codificati che permette di denotare in modo univoco ed universalmente accettato un oggetto. La chiarezza della formulazione linguistica appare come un prolungamento della chiarezza dei pensieri: il piano dell'*inventio* si riflette su quello dell'*elocutio* e determina una corrispondenza di parole e cose funzionale all'*aptum*. Rispetto al requisito della chiarezza, errore per difetto è naturalmente l'*oscurità*. Paradossalmente, l'ambiguità nella sintassi o nel lessico che rende oscuro e incomprensibile un discorso può essere dovuta all'uso di alcuni strumenti dell'*ornatus*, come ad esempio i tropi nel caso dell'ambiguità semantica; la sinchisi nel caso dell'ambiguità sintattica. I vizi rispetto alla *perspicuitas*, come del resto quelli contro la *puritas*, possono dunque capovolgere in virtù dell'*ornatus*.

La parola consueta, infatti, sebbene perspicua e corretta dal punto di vista grammaticale, rischia però di apparire banale e piatta: pecca cioè sia rispetto alla *virtus* accessoria del discorso retorico, vale a dire l'*ornatus*, sia contro la virtù principale, l'*aptum*, perché la parola umile e piatta potrebbe offendere il pubblico o non corrispondere all'importanza della cosa, e, quando le parole non corrispondono a come noi pensiamo le cose, i discorsi non sono credibili, né autorevoli, ma comici: si riserva a

questa sconvenienza, a questo sfalsamento di piani, il riso di esclusione che si riserva ai bambini e agli sciocchi.

L'*ornatus* tuttavia non è una qualità necessaria, ma, al contrario, una *virtus* accessoria del discorso persuasivo, sebbene, diceva Aristotele [*Rhetorica* 1404b], sia auspicabile che le parole che scegliamo per persuadere destino la stessa curiosità e la stessa meraviglia di uno straniero nella nostra patria. Questo gusto della parola 'straniera', lontana dall'uso consueto e dunque straniante, corrisponde all'idea che una parola domestica (*oikeia*) e familiare, sia anche una parola addomesticata e dunque incapace di innescare il desiderio di chi ascolta o di far presa sulla sua coscienza.

Questa *obscuritas* come licenza richiede dal pubblico – che si sente per questo onorato – una certa misura di collaborazione all'opera dell'artista: l'artista lascia alla sua opera certe oscurità e consente al pubblico di completare lo stadio finale dell'opera: la chiarezza dell'opera che così ne risulta è il frutto del lavoro del pubblico. [LAUSBERG 1969: 81]

La parola straniante sollecita una partecipazione dell'interlocutore che non è solo emotiva (come lo 'straniero', essa desta meraviglia), ma anche intellettuale poiché essa dev'essere compresa e 'smascherata'. E, attraverso il piacere intellettuale che il suo 'smascheramento' comporta, la parola oscura occupa per intero lo spazio della nostra attenzione e della nostra coscienza.

Già la retorica latina, che continua tuttavia a considerare l'istanza estetica come un requisito accessorio del discorso persuasivo, concedeva all'*ornatus* un rilievo senza dubbio maggiore rispetto alla retorica aristotelica. Nell'evoluzione storica della disciplina la trattazione dell'*ornatus* si sviluppa come sappiamo in modo ipertrofico, fino ad occupare l'intero spazio di una retorica 'ristretta' [GENETTE 1976: 17-40], concepita come semplice tecnica dell'espressione verbale o come catalogo di figure retoriche.

2. Vizi e licenze

Costruire un discorso che possedesse contemporaneamente i requisiti di correttezza, chiarezza e bellezza non era impresa che potesse svolgersi senza conflitto. Di fatto, il criterio gerarchicamente superiore dell'*aptum* ricuciva le fratture aperte tra *puritas* e *perspicuitas* da un lato e *ornatus* dall'altra (ma anche tra vizi e licenze all'interno di una singola virtù), in base ad un principio di efficacia rispetto al fine ultimo della persuasione. Un discorso ornato, che seduca il pubblico e lo diverta (*delectare*), è più facilmente accettabile anche da un punto di vista formale (*puritas*). Inoltre, è un discorso memorabile, poiché le figure retoriche conferiscono ai concetti l'evidenza sensibile delle cose e mobilitano le passioni (*movere*), e ciò che percepiamo con desiderio, ira o sdegno è più facile da ricordare di ciò che conosciamo soltanto con il nostro intelletto: ora, anche per comprendere bene un discorso (*perspicuitas*) è necessario tenerlo ben saldo nella mente. A un discorso ornato, inoltre, si crede più facilmente, perché chi ascolta volentieri è attento e perciò più disponibile a farsi persuadere da un'argomentazione credibile [QUINTILIANO, *Inst.*, VIII, 3, 5].

La retorica antica aveva mutuato la nozione di *virtus* come requisito del discorso dalla filosofia morale, ed in particolare dal concetto aristotelico di virtù come giusto mezzo tra i vizi opposti dell'eccesso e del difetto [MORTARA GARAVELLI 1988: 118]. Virtù morale e virtù estetica sono stretti, durante la civiltà classica, in un solido rapporto, per cui il buono è anche bello, poiché entrambi rinviano al principio numerico della proporzione che regola l'universo; bellezza, verità e virtù, ispirate ad un criterio di misura, non sono che specchi della «forma razionale del mondo»

bello è dunque – e ciò vale per tutta la civiltà classica, che lascia questa convinzione alle epoche successive, sin quasi alla nostra – qualsiasi atteggiamento morale in grado di ispirarsi al criterio della misura. [BODEI 1995: 24]

Sul piano della *perspicuitas*, il vizio per eccesso è la *humilitas elocutionis*, la banalità, la piattezza dell'espressione; vizi per difetto sono l'*ambiguitas*, per i *verba singularia* e la *mixtura verborum*, l'oscurità sintattica che genera oscurità semantica, per i *verba coniuncta*. Era considerata una forma di oscurità parziale l'**anfibia**, il fenomeno per cui uno stesso discorso può essere interpretato in modi diversi, e, al limite, opposti per la polisemia delle parole che lo compongono o per l'ambiguità delle costruzioni grammaticali e sintattiche.

anfibia [lat. *amphibologia*, derivato a sua volta dal gr. *amphibolia* 'ambiguità', composto di *amphi* 'da due parti' + *ballo* 'getto'] – È il fenomeno per cui una stessa sequenza di parole può avere due significati diversi, a causa dell'ambiguità dei termini che la compongono o di variazioni della punteggiatura e dell'intonazione. È uno degli espedienti preferiti dagli oracoli, perché permette di dire contemporaneamente una cosa e il suo contrario; partendo per la guerra, un generale romano poteva sentirsi fare da un oracolo una profezia come questa: «Aio, te Parthos vincere posse» che, grazie all'ambiguità sintattica dei due accusativi (*te, Parthos*: qual è il soggetto?) poteva annunciare sia una vittoria («Dico che tu potrai sconfiggere i Parti») quanto una sconfitta («Dico che i Parti potranno sconfiggere te»).

Sul piano dell'*ornatus*, vizio per difetto è il discorso disadorno, l'*oratio inornata*; vizio per eccesso la *mala affectatio*, o *kakozelon*, l'ornamento affettato ed inappropriato alla materia del discorso. L'*ornatus* infatti è funzione dei contenuti e della sensibilità dell'uditorio e dunque sovradeterminato dal *decorum*. Secondo Quintiliano era proprio questo criterio di corrispondenza di temi e registri stilistici a scervere la virtù dal vizio in questa parte della retorica dove i vizi appaiono vicinissimi alle virtù [*Inst.*, VIII, 3, 7], ed il corpo del discorso, bello finché *ornatus* conserva il doppio valore etimologico di ornamento ed armatura, rischia di somigliare al corpo imbelles d'una donna, ornata e non armata, qualora venga perso di vista

lo scopo della persuasione e quella corrispondenza di registri stilistici e contenuti che rende credibile un discorso.

Gli errori per eccesso o per difetto rispetto a una qualunque delle *virtutes elocutionis* potevano però figurare come licenze, come lecite devianze, qualora fossero motivate su basi legittime: si ha la curiosa rappresentazione di un vizio che può continuamente essere ribaltato in virtù con il mutare dei requisiti che in prima istanza si richiedono al discorso. La stessa parola *licentia* è ambigua perché indica contemporaneamente ciò che è arbitrario, sfrenato, eslege, e ciò che è autorizzato, che è permesso (*licet*). Così i peccati di un discorso che non rispetta integralmente le norme grammaticali o non è interpretabile in modo univoco poterono essere visti come vizi infantili o come vizi autorizzati, figure adibite all'ornamento del discorso stesso. Nelle *Nozze di Mercurio e Filosofia*, ad esempio, Grammatica è infinitamente meno seducente di Retorica – è vecchia, non è ornata – ma neppure altrettanto temibile: è, infatti, disarmata, eccezion fatta per un coltellino ed una lima, strumenti poco gentilmente pedagogici dei quali hanno da temere soltanto i bambini. Il ragazzo che viene bacchettato dal maestro per i solecismi e i barbarismi del suo discorso deve però pur sapere che gli stessi solecismi e barbarismi, nella scrittura in versi, sono degni non solo di indulgenza, ma perfino di lode e si chiamano metaplasmi e figure grammaticali [QUINTILIANO, *Inst.* I, 5, 11], così come la *mixtura verborum* è un difetto in prosa, ma una figura perfettamente autorizzata in poesia e i tropi non sono che una particolare forma dell'*ambiguitas*.

Perché le figure affiorassero alla luce del discorso era necessario che fossero corredate da un apparato di motivazioni che ne mutassero lo statuto originario di vizio. Le devianze rispetto alla *puritas* potevano essere legittimate dall'autorità dei modelli letterari, oppure motivate in base alle altre *virtutes*: in particolare, all'*aptum* e all'*ornatus*. La motivazione in base all'*aptum* permette di far leva su istanze di convenienza morale per legittimare le forme devianti. Nell'uso linguistico corrente, ad esempio, la deformazione fonologica di una parola può es-

sere determinata da interdizione linguistica, vale a dire dalla necessità, dettata da convenzioni sociali e culturali, di evitare parole che si riferiscano esplicitamente a sfere quali il sesso, la morte, la malattia, la religione. La deformazione fonologica come mitigazione eufemistica è comune ad esempio nelle imprecazioni: *Kaiser, perdinci*.

La motivazione in base all'*ornatus* è fondata ovviamente su criteri estetici: la deformazione di una parola poteva corrispondere ad esempio ad esigenze metriche; l'uso di termini non suffragati dalla *consuetudo*, come arcaismi, neologismi, forestierismi ad esigenze stilistiche.

Il complesso sistema di motivazioni che permetteva di rifunzionalizzare l'errore grammaticale in direzione estetica costituiva inoltre un freno rispetto ad una proliferazione incontrollata dell'errore-licenza.

Il **barbarismo** è il vizio per difetto di *puritas in verbis singulis* e comprende tutto ciò che può essere riconducibile ad un uso linguistico che non tenga conto della morfologia o delle regole fonologiche codificate. Oppure l'uso di parole non appartenenti alla consuetudine perché arcaiche (arcaismi) o di nuovo conio (neologismi); perché appartenenti ad un codice linguistico diverso (forestierismi) o minoritario (dialettalismi).

Nell'ambito dei gruppi di parole, vizi per difetto rispetto alla *puritas* sono i **solecismi**: errori di grammatica e improprietà nella costruzione sintattica. Alcuni tra i vari solecismi per aggiunta, detrazione e permutazione apparivano catalogati, a titolo di figure di parola, tra gli strumenti dell'*ornatus*. I solecismi per sostituzione, invece, potevano in parte essere visti come tropi oppure come figure grammaticali. Tra queste ultime ricordiamo: l'uso del presente con funzione di passato (presente storico) o di futuro («Domani si va al mare»); la sostituzione di un avverbio con l'aggettivo («e cominciommi a dir soave e piana» [*Inferno*, II, 36]; «Ai bordi del paese un cane latrò, ma breve e spaurito» [Beppe FENOGLIO, *Una questione privata*]).

Vizio per eccesso è il **purismo** che comporta la rinuncia a tutte le altre *virtutes* per preservare una purezza grammaticale, nel cui nome ci si attiene al principio di

autorità piuttosto che alla consuetudine, rifiutando qualsiasi forma di innovazione linguistica rispetto ai modelli che si considerano autorevoli.

Nell'ambito dei *verba singula*, il rispetto delle norme grammaticali richiede l'uso del *verbum proprium*, vale a dire di parole appartenenti al codice linguistico dato e con il significato che in quel codice viene loro attribuito: ogni tropo dunque è anche una devianza rispetto alla *puritas*.

3. I metaplasmi

I metaplasmi consistono nell'alterazione del corpo fonico del messaggio. La retorica antica vincola la loro definizione all'ambito della grammatica: i metaplasmi sono quegli 'errori' per difetto di *puritas* nell'ambito dei *verba singula* che esigenze di ordine stilistico o metrico hanno reso legittime devianze. In questo senso, sono metaplasmi soltanto quelle forme linguistiche che è possibile ricondurre

a un *décalage* cronologico-geografico; la forma metaplastica è una forma più antica o dialettale che si è mantenuta nella tradizione letteraria della poesia o di un determinato genere poetico (*auctoritas*) o che da essa viene ripresa (*vetustas*). [LAUSBERG 1969: 75]

Ed infatti le varianti che la retorica antica recensisce (aferesi, sincope, apocope, prostesi, epentesi, epitesi, e così via) sono quegli stessi fenomeni che caratterizzano la vita di una lingua, e che, a vario titolo, vengono studiati dagli specialisti. Nella retorica del Gruppo μ la classe dei metaplasmi ha un'estensione più ampia rispetto a quella tradizionale, poiché comprende sia le alterazioni del corpo grafico delle parole, che non comportano modifiche del suono; sia quegli artifici che riguardano il corpo fonico di gruppi di parole, e non soltanto di parole singole. In particolare, il Gruppo μ cataloga tra i metaplasmi quei fenomeni di ripetizione dei suoni come la paronomasia,

l'allitterazione, l'omotoleuto e la rima, che per tradizione appartengono all'ambito delle figure di parola o degli artifici della *compositio*. Metaplasmi, giochi di parole, fenomeni del ritmo e dell'eufonia, irrelati nel sistema di classificazione classico, appaiono nella retorica dei Liegesi come i diversi esiti di un medesimo modello generativo.

4. Metaplasmi per detrazione

I metaplasmi per detrazione modificano il corpo fonico di una parola eliminando un suono.

Secondo il Gruppo μ si può partire, a rigore, dal piccolissimo: possiamo ad esempio eliminare da un fonema uno dei suoi caratteri (femi). Se ad esempio, diciamo: 'Foi non afete folontà' [citato in Gruppo μ 1976: 77] eliminiamo da /v/ fricativa labiodentale sonora il carattere della sonorità per ottenere lo scherzoso stereotipo della pronuncia tedesca.

Se prendiamo invece in considerazione il livello linguistico immediatamente superiore, vale a dire quello dei fonemi, otterremo varianti fenomeniche diverse a seconda che la soppressione di elementi etimologici avvenga all'inizio, in mezzo o alla fine della parola.

Se la detrazione riguarda l'inizio della parola, si avrà l'**afèresi**: ad esempio, *verno* per inverno, *scogitare* per escogitare, *rabeschi* per arabeschi.

L'afèresi è frequente come fenomeno dell'evoluzione linguistica, se ne ha un esempio nell'italiano 'vangelo' rispetto al latino *evangelium*. Come fenomeno retorico, l'uso di forme aferetiche corrisponde sia ad esigenze di ordine metrico, sia ad esigenze di ordine stilistico: in italiano infatti le forme aferetiche sono spesso anche forme arcaiche, residui di uno stadio della lingua in cui l'afèresi era più comune, ad esempio *state* per 'estate'.

Se la detrazione riguarda elementi che si trovano all'interno della parola, si avrà la **sincope**: ad esempio, *spirito* per spirito, *opra* per opera, *còrre* per cogliere, e così via. Nell'esempio che segue, Gadda scioglie ironicamente in

nota il *pastiche* del dialetto napoletano di un suo racconto, commentando il fenomeno fonetico:

«... Ma, inzomma, c'a' Virginia? ... ve site cuccate 'nzieme»

e in nota:

Coricati: attraverso la sincope *corcati* e l'assorbimento della liquida nel raddoppio della gutturale. [Carlo Emilio GADDA, *L'interrogatorio*, in *Le bizze del capitano in congedo*]

Se la detrazione riguarda elementi fonetici collocati alla fine della parola, si avrà l'**apocope**, come in *fè* per *fedè*, *pié* per *piè*, o nelle forme *virtù*, *libertà*, ecc. rispetto agli arcaici *virtute*, *libertate*, dal latino *virtutem*, *libertatem*.

L'apocope sillabica degli infiniti o degli allocutivi è talvolta usata per ottenere l'effetto mimetico di alcune parlate dialettali:

Nun doveva mica *annà* tanto liscia quer giorno, a volecce *ragionà*. [Carlo Emilio GADDA, *L'interrogatorio*, in *Le bizze del capitano in congedo*]

Anch'essi, anch'essi – non mi chiamano mica papà! pretore mi chiamano! anzi *Preto!*, come la madre. – È in casa il Preto'? – No, è alla pretura, il Preto'! [Luigi PIRANDELLO, *Come prima*, *me-glio di prima*, IV, 32]

Fenomeni comuni in linguistica di frase («Basta, con 'sta solfa!»), afèresi ed apocope sono spesso usati in letteratura per riprodurre il parlato.

In metrica, possono essere ricondotti a procedure di detrazione fenomeni come la sineresi e la sinalefe. Due vocali contigue all'interno della parola possono essere tenute distinte e contate come due sillabe diverse (dieresi), oppure fuse e contate come una sillaba sola. Quest'ultimo fenomeno è detto **sineresi**:

Disse: – Beatrice, loda di Dio vera
[DANTE, *Inferno*, II, 103]

La **sinalefe** è un fenomeno omologo alla sineresi che riguarda però la fonetica di frase e comporta la fusione della finale vocalica di una parola con l'iniziale vocalica della parola successiva. Perché il verso

Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude

sia un endecasillabo regolare occorre che tutti i nessi vocalici tra parole contigue siano contati di volta in volta come un'unica sillaba.

Tra i vari fenomeni della detrazione, la metrica quantitativa conosceva la **sistole** (e il fenomeno corrispondente: la diastole) che consisteva nell'arbitrario accorciamento di una sillaba lunga. Nella nostra metrica accentuativa, la sistole equivale allo spostamento dell'accento verso l'inizio della parola, spesso motivato su base etimologica (le forme italiane diversamente accentate sono derivate da due varianti flessionali diverse – nominativo ed accusativo – di uno stesso termine latino):

la notte ch'i' passai con tanta pièta
[DANTE, *Inferno*, I, 21];

in rima con *queta* e *pianeta*. La sistole è piuttosto comune anche in certi registri del linguaggio parlato e nella letteratura che lo rappresenta:

Ci aiuti lei, per carità, *Maria Vergine!*
[Carlo Emilio GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*]

Il Gruppo di Liegi ha recensito tra i metaplasm per detrazione anche fenomeni fondati su procedure di soppressione totale. In questo caso, parole intere o gruppi di parole possono essere semplicemente cancellati: questo fenomeno corrisponde all'ellissi sul piano sintattico e alla reticenza sul piano logico-discorsivo. Questa forma radicale di soppressione è in genere indicata tipograficamente con dei puntini di sospensione

chi.....dentro la propria malta
.....chi.....i denti saltano
[Andrea ZANZOTTO, *La Pasqua a Pieve di Soligo*, in *Pasque*]

ma può presentarsi come vuoto (*blanchissement*) anche da un punto di vista grafico:

Recesso nell' Regresso nell'
Recesso nell'abisso dei regressi
ermetica gabbiuzza tabernacolo
[Andrea ZANZOTTO, *Biglia (pasque e antidoti)*, in *Pasque*]

I metaplasm per soppressione totale, indicati soltanto dallo spazio bianco, sono frequenti nella scrittura dei futuristi e delle avanguardie novecentesche ed accompagnano talvolta una disposizione grafica del testo che ne permetta una lettura multidirezionale.

aferesi [gr. *aphairesis*, astratto di *aphairéo* 'tolgo via'] – Eliminazione della vocale o sillaba iniziale di una parola, come risultato dell'evoluzione linguistica o come espediente metrico (nel secondo caso è di solito rappresentata da un apostrofo). Alcune forme aferetiche hanno soppiantato definitivamente quelle complete (per esempio 'vangelo' rispetto all'etimologico 'evangelo'), mentre altre sopravvivono solo come arcaismi, come residui di una fase linguistica in cui l'aferesi era molto più comune (per esempio 'state' < 'estate', 'sperienza' < 'esperienza'). Dato che il fenomeno è corrente in fonetica di frase, certe aferesi possono servire nello scritto alla mimesi del parlato: «Non sarà la questura, da picchiare a sto modo» (C.E. GADDA, *Cugino barbiere*, in *Accoppiamenti giudiziari*).

sincope [gr. *syncope*, dal v. *synkopto*, 'accorcio, contraggo'] – Caduta di uno o più elementi interni di una parola, dovuta all'evoluzione linguistica. Nel caso che esistano forme alternative, quelle sincopate ricorrono spesso in poesia, dove sono preferite a quelle normali perché aiutano a rispettare la misura sillabica del verso: e la maggior parte di esse (p. es. 'torre' per 'togliere', 'merto' per 'merito') non si usano al di fuori del linguaggio poetico o au-

lico. Cfr. questo verso, nel quale si trovano accostate la forma normale e quella sincopata della stessa parola: «lettere a *lettre*, e messi a messi aggiunge» (*Gerusalemme Liberata*, I, 19, 3).

apocope [gr. *apokopé*, da *apokòpto* 'taglio via, recido'] – Eliminazione della vocale o sillaba finale di una parola. Il fenomeno è frequente nell'evoluzione linguistica (determina per esempio il passaggio dal lat. *virtutem* all'it. *virtù*), e obbligatorio in alcuni contesti in fonetica di frase (per esempio, in italiano, quella di 'bello' e 'santo' davanti a consonante diversa da z o s impura: 'bel posto', 'san Francesco'). Come metaplasmo, l'apocope è frequente in poesia, dove aiuta a rispettare la misura del verso, ma dove finisce per diventare, anche al di là di questa esigenza metrica, un elemento di stilizzazione poetica (tipico il caso dei versi che terminano con una parola apocopata anziché con la piana corrispondente, che in quella posizione avrebbe la stessa misura sillabica: «Ah! Più non posso! Ah! Cessate il *martir!*/ È troppo *soffrir!*», L. IL-LICA-G. GIACOSA, *Tosca*).

sineresi [gr. *synairesis*, dal v. *synairéo* 'prendo insieme'] – e **sinalefe** [gr. *sinaloiphé* 'fusione', da *synaleípho* 'ungo insieme, rendo coerente'] – sono due metaplasmi simili, ma la prima riguarda l'interno di parola, la seconda i contatti tra parole. Per sineresi, due vocali appartenenti a sillabe contigue della stessa parola vengono contate come una sillaba sola. Per sinalefe, la vocale finale di una parola si fonde con quella iniziale della parola seguente, cioè esse vengono pronunciate come una sillaba sola. Per esempio, è grazie a quattro sinalefi e a una sineresi che questo verso di Petrarca, che conterebbe in effetti sedici sillabe, è un endecasillabo: «Rodano, *Hìbero*, Ren, Sena, Albia, Era, *Hèbro*» (*Canzoniere* 128, 4).

sistole [gr. *systolé* 'restringimento, contrazione', dal v. *stéllō* 'riduco, restringo'] – In metrica italiana è lo spostamento all'indietro (autorizzato, in qualche caso, dall'etimologia) dell'accento tonico di una parola, per esigenze di metro o di ritmo. «Quando verrà la nemica *podèsta*» (*Inferno*, VI, 96; 'podèsta' deriva dal nominativo *potestas*, la forma ossitona 'podestà' dall'accusativo *potestate(m)*).

5. Metaplasmi per aggiunta

Potremmo partire anche questa volta dal piccolissimo, come vuole il Gruppo μ , e cioè da fenomeni di aggiunta che non riguardano ancora i fonemi, ma un livello inferiore all'articolazione linguistica, vale a dire i tratti fonologici (femi) che caratterizzano un fonema. Immaginiamo ad esempio di sonorizzare (aggiungere il carattere della sonorizzazione) le occlusive sorde, /c/, /t/ e /p/:

c'era, tra gli altri, il cavalier Tagli, dei Pesi e Misure, sempre rauco; il commendatore Ranacchi della Prefettura, per gli uffici provinciali, un bel barbone sotto una bella testa; il '*gavalière*' o '*gommendadore*' Lojacomò, '*naboledano*', mandato quassù alle '*Ibodeghe*', nero, rotondo, grave, oscuro, con forti sopraccigli e profonde rughe in cui pareva sepolta tutta la perequazione catastale. [Emilio DE MARCHI, *Demetrio Pianelli*]

A un livello più complesso, il fenomeno riguarda l'aggiunta di elementi non etimologici al corpo fonico di una parola, dovuta all'evoluzione linguistica, ad esigenze metriche o stilistiche, oppure a ragioni di eufonia in linguistica di frase.

Se l'elemento aggiunto sarà collocato all'inizio, avremo la **prostesi**. Era comune nel parlato e nello scritto, ma oggi desueta, la prostesi di /i/ davanti alla cosiddetta 's impura' quando la parola che precede finisce per consonante: *per iscritto*, *in istrada*, *in ispalla* ecc.

Se l'aggiunzione riguarda l'interno della parola avremo l'**epentesi**. Il nome indica in genere l'aggiunta di una consonante non etimologica tra due vocali, in modo da evitare lo iato: ad esempio nell'italiano 'rovina' rispetto al latino *ruinam*. In fonetica di frase, si possono considerare come fenomeni di epentesi le forme *néd*, *ched* o *sur*, frequenti nell'italiano antico davanti a vocale:

Don Abbondio stava, come abbiám detto, *sur* una vecchia seggiola [Alessandro MANZONI, *I Promessi Sposi*, VIII]

Quando l'aggiunzione riguarda la fine della parola si ha l'**epitesi** o **paragoge**. In italiano, l'epitesi riguarda in genere l'aggiunta di una vocale d'appoggio a parole che finiscono per consonante, come, in alcune pronunce dialettali, *tramme* per *tram*, *filme* per *film*. Nell'italiano antico, che evitava le finali ossitone, si trovano forme del tipo *fue*, *partio*, *udìo*.

Fenomeni speculari alla sineresi, alla sinalefe e alla sistole, sono la **dieresi**, la **dialefe** e la **diastole**. La prima è il fenomeno per il quale una sequenza vocalica all'interno di una parola viene considerata, nel conteggio metrico, come bisillabica:

O tu ch'onori scienza e arte

[DANTE, *Inferno*, IV, 73]

In fonetica di frase, la dialefe consiste nel conteggio bisillabico della finale vocalica di una parola e della iniziale vocalica della parola successiva. Il fenomeno è più comune tra due vocali di cui una sia tonica. Piuttosto inconsueta invece la dialefe tra vocali atone:

Qual verso Acheronte non si cala

[DANTE, *Purgatorio*, II, 105]

Nella metrica quantitativa, la diastole consisteva nell'arbitrario allungamento di una sillaba breve; in metrica accentuativa, equivale allo spostamento dell'accento verso la fine della parola:

quasi aspettando, palido e *umile*

[ibid. VIII, 24]

in rima con *sottile* e *gentile*.

Un fenomeno di aggiunzione non censito dalla retorica classica, è chiamato **parola-valigia** (*mot-valise*, *port-manteau-word*), o parola-macedonia. Il nome viene da un episodio di *Alice nel paese delle meraviglie* in cui Humpty Dumpty dice ad Alice: «È un po' come una valigia, capi-

sci... ci sono due significati in una parola sola». La parola-valigia sfrutta il fenomeno della crasi per fondere in un unico termine due significanti in modo da evocare anche una compresenza dei significati. Una parola-valigia molto cara ai futuristi è *parolibero*, dalla formula «parole in libertà», che sfrutta la presenza di un fonema comune, /l/, tra 'parola' e 'libero' come punto di sutura tra i due significanti. La somiglianza fonica tra le parole accostate tuttavia non è una condizione necessaria per la creazione di una parola-valigia:

In una trafficora mi buspiattaformavo comoltitudinariamente in uno spaziotempo luteziomeridiano coitinerando con un lungicollo floscincappucciato e nastrocordicellone, il quale appellava un tiziocaiosempronio altavociando che lo piedipremesse. [Raymond QUENEAU, *Parole composte*, *Esercizi di stile*, trad. U. Eco]

Una variante del tipo della parola-valigia è la cosiddetta parola-sandwich ottenuta per epentesi di una parola intera dentro una seconda.

Il Gruppo μ censisce fenomeni retorici da **aggiunzione ripetitiva**. La ripetizione può essere realizzata al livello dei fonemi:

Ronzava con un *ruuuuuuumooore* suoono *luuungo* di *moootoore* *beaato* d'esser pieno d'*oolio*-ingegno. [Filippo Tommaso MARINETTI, *8 anime in una bomba*]

oppure ai livelli via via sempre più complessi del sintagma o della frase: avremo così la serie delle paronomasie, allitterazioni, assonanze, omoteleuti e rime, che la retorica classica censisce come figure di parola o fenomeni della *compositio*.

prostesi [gr. *próthesis*, astratto di *prostihemi* 'metto davanti'] – Aggiunta di un elemento non etimologico all'inizio di una parola, per ragioni eufoniche. Comune, anche se oggi un po' in disuso, l'aggiunta di una *i* prostetica in pa-

role inizianti per *s* impura e precedute da consonante ('in *Isvizzera*', 'per *istrada*').

epentesi [gr. *epēthesis* 'inserzione'] – Aggiunta di un elemento non etimologico all'interno di una parola, per ragioni eufoniche. L'inserzione di una consonante tra due vocali serve a evitare lo iato, cioè la pronuncia distinta di due vocali contigue (Paolo > Pagolo); l'aggiunta di una vocale (detta anche anaptissi) facilita la pronuncia di gruppi consonantici.

epitesi [gr. *epithesis* 'aggiunta', da *epitithemi* 'aggiungo'] – o **paragoge** [gr. *paragoghē* 'allungamento'] Aggiunta di una vocale in fine di parola, per evitare l'ossitonia sia in vocale (più rispetto a più nell'italiano antico) sia in consonante (film*e* rispetto a film in alcune pronunce dialettali). «Or tu chi se' che 'l nostro fummo fendì, / e di noi parli pur come se *tue* [= tu] / partissi ancor lo tempo per calendì?» / Così per una voce detto *fue* [= fu]; / onde 'l maestro mio disse: "Rispondi / e domanda se quinci si va *sue* [= su]"» (*Purgatorio*, XVI, 25-30).

dieresi [gr. *diàresis* 'distinzione, divisione'] – Fenomeno per cui due vocali consecutive della stessa parola valgono per due sillabe anziché per una come nella sillabazione usuale. La dieresi è indicata dall'omonimo segno grafico (¨) quando la sillabazione può essere incerta per il lettore. «[...] non canto non grido / non suono pe 'l vasto *silenzio va*» (G. D'ANNUNZIO, *Canto dell'ospite*, in *Canto novo*).

dialefe [lat. *dialephe*, dal gr. *dià* + *aleípho*, letter. 'ungo, spalmo'] – Fenomeno per cui la vocale finale di una parola e quella iniziale della seguente contano per due sillabe anziché per una sola. Nella metrica italiana la dialefe è abbastanza rara, e si verifica soprattutto dopo vocale tonica. Cfr. questo endecasillabo dantesco «che fece *me a me* uscir di mente» (*Purgatorio*, VIII, 15), dove per due volte la *e* di 'me' non si fonde metricamente con la vocale che segue.

diastole [gr. *diastole* 'dilatazione'] – Spostamento in avanti dell'accento tonico della parola, per esigenze di metro o di ritmo: *simile*, *umile*

6. Metaplasmi per sostituzione

Tra i metaplasmi per sostituzione, la retorica antica includeva dialettalismi, forestierismi, neologismi ed arcaismi. Nell'esempio seguente, il siciliano *nui* per 'noi' è contemporaneamente dialettalismo e arcaismo, confortato dalle *auctoritates* della Scuola Siciliana e di Dante:

nui

chiniam la fronte al Massimo

Fattor, che volle in lui

[Alessandro MANZONI, *Il cinque maggio*, 32-34]

Altri esempi:

le donne, come si grattassero un acne, o con gesti di bertucce cui sia data tra mano alcuna *cacaruetta*, si davan la cipria a ogni piatto.

e, in nota, alla voce *cacaruetta* (dal francese *cacahuète*):

Ingiustificato francesismo per aràchide, nocciolina americana.
[Carlo Emilio GADDA, *La cognizione del dolore*]

Se inzuppavamo il pane nella salsa, gridava: – Non leccate i piatti! Non fate *sbrodeghezzi!* Non fate *potacci!* [Natalia GINZBURG, *Lessico familiare*]

Nella precettistica classica, l'uso dell'arcaismo è reso legittimo dall'autorità dei modelli antichi e dalla tradizione (*auctoritas* e *vetustas*). Neologismi e forestierismi possono invece essere motivati in base alla *necessitas*, alla necessità di usare parole nuove o forme lessicali provenienti da altri corpi idiomatici per nozioni non codificate nel proprio patrimonio linguistico: si pensi ad esempio all'uso di grecismi nel linguaggio della filosofia (*logos*, *entelechia*, ontologia, metafisica...). Tra le diverse forme di neologismo, ricordiamo appena il *neologismo semantico* che consiste nell'utilizzare parole già esistenti nella lingua mutandone il significato, come avviene in alcune for-

me gergali: ad esempio *lapis* per 'grimaldello', *madama*, *giusta*, *polenta* per 'polizia'; ed il *neologismo combinatorio* che consiste invece nel combinare in vario modo i frammenti (radici, morfemi) della lingua, secondo i meccanismi della derivazione:

«Mi son rotto le scatole co' cchesti fermi! ... Ma se proprio ci tenete... 'A polizza, capirà... Siamo qui apposta...»: e si *tartarugò* il capo dint' 'e spalle. [Carlo Emilio GADDA, *L'interrogatorio*, in *Le bizze del capitano in congedo*]

Questo secondo tipo di neoformazione è frequente nel linguaggio della pubblicità: sono vecchi di appena qualche anno prodotti *tartinabili*; meno recente un *amarevole*, rispetto al quale hanno giocato un ruolo decisivo l'analogia con *gradevole* e la paronomasia *in absentia amarevole/amorevole*.

Il Gruppo μ ha distinto i metaplasmismi per sostituzione in due diverse classi, a seconda dell'estensione materiale del fenomeno. I metaplasmismi per sostituzione parziale comprendono sia la sostituzione di femi, ad esempio di due liquide di tipo diverso (*una clavatta, due lile*), sia la sostituzione di fonemi. Questo fenomeno caratterizza i linguaggi infantili, i *calembours* e i giochi di parole (paronomasia, poliptoto, figura etimologica) in generale.

Sono riconducibili ad uno sfruttamento sistematico della sostituzione parziale i lessici di lingue immaginarie formate con frammenti di lingue preesistenti, come il maccheronico, ottenuto per sostituzione delle desinenze italiane con desinenze latine e il fidenziano, fondato sul procedimento inverso:

Ergo die quodam solus solettus in arvo
valde lavorabat, stentans zappare fasolos.
[Teofilo FOLENGO, *Baldus*, IV, 180-184]

Tra i metaplasmismi per sostituzione totale, il Gruppo μ cataloga i fenomeni della sinonimia, che comportano una sostituzione totale dei significanti per significati

identici. Mentre i forestierismi comprendono anche gli inserti di lingue straniere:

Mentre il tuo preceptore, con quel celeberrimo *apud omnes, etiam barbaras nationes* idioma latino ti sciscita; tu *etiam dum persistendo* nel *commercio bestiis similitudinario* del volgo ignaro, *abdicaris a theatro literarum*, dandomi responso composto di verbi, quali dalla baila *et obstetrice in incunabulis* hai susceputi *vel, ut melius dicam, suscepti*. [Giordano BRUNO, *Candelaiò*, I, 4]

Pur incumbendoci di dare il più severo giudizio circa l'aberrante violenza *de aquel perdido, tenemos todavía que abrir el ánimo al residuo de una duda* [Carlo Emilio GADDA, *La cognizione del dolore*]

Un discorso a parte vale invece per i giochi di parole fondati su rapporti di sostituzione tendenzialmente omonimica:

– Questo vocabulo che voi dite, non è latino né etrusco; e però non lo proferiscono di miei pari

[...]

– Or, vedete che avanzate co le vostre lettere, a non voler parlar per volgare. Ma col vostro *latrino* e *trusco*, credevamo che parlassimo con esso lui più che con noi. [Giordano BRUNO, *Candelaiò*, III, 12]

[...]

– Perché è fuggito?

– Mi ha involati diece scudi.

– Come diavolo *han volato* diece scudi? [ibid. 13]

– E che s'ha da fare?

– *Incornarti* imperatore. [Annibal CARO, *Gli Straccioni*, II, 5]

Queste formazioni rinviano a quei procedimenti della *trductio* ai quali la retorica classica riconduce figure come la paronomasia, il poliptoto, la figura etimologica. Negli esempi citati, il punto di partenza per la deformazione fonologica è la paronimia, vale a dire la somiglianza dei significanti, assunta come motivazione della sostituzione di un significante all'altro. Questa stessa motiva-

zione è alla base della contiguità dei termini sul piano sintagmatico nel caso della paronomasia e delle altre figure della *trductio*.

7. Metaplasmi per permutazione

La retorica classica non recensisce i metaplasmi per permutazione, visti con estremo ed unanime sospetto da retori e grammatici. Alcuni fenomeni della permutazione, ad esempio le *metatesi areoplano* per aeroplano, *interpretare* per interpretare o forme dialettali quali *crapa* per capra, *preta* per pietra, *padule* per palude si contano infatti anche oggi tra i più frequenti errori morfologici. La *metatesi* è lo scambio di posizione di due fonemi nel corpo di una parola. Lo scambio di posizione tra due sillabe è detto *antistrofe*.

Una forma di permutazione più estesa che coinvolge tutti gli elementi di una parola o di un sintagma è l'*anagramma*, che consiste nella trasposizione dei fonemi di una parola-chiave, detta *programma*, in modo da ottenere, con lo stesso numero di suoni, altre unità lessicali ugualmente dotate di senso, ad esempio *Roma-mora-ramo*:

Un solo significante rinchiude in sé le virtuali combinazioni che costituiscono altri significanti: cioè suggerisce contemporaneamente molti significati. [POZZI 1984a: 152]

Grazie a questo effetto di onnipresenza del significato, l'anagramma è uno degli artifici più consueti nei linguaggi rituali: nella cabbala ebraica, ad esempio, la struttura del mondo è rappresentata dagli anagrammi del nome di Dio, vale a dire che è *tuttavirtualmente* contenuta in quel nome.

L'anagramma può essere realizzato sia in parole singole, come nell'esempio seguente:

Felicità, cosa che sa d'amaro,
parola che si lascia *dire* e *ride*

[Marino MORETTI, *Cosa e parola, Il giardino dei frutti*]

sia in gruppi di parole, ad esempio 'beato tra i libri' come anagramma di *bibliotecario*. In poesia, se l'unità che delimita l'artificio della trasposizione dei suoni è il verso, si hanno gli *anaremi*: in questo caso saranno i vocaboli e non i singoli suoni ad essere scambiati di posto; se è la strofa, saranno i versi a risultare intercambiabili.

Può essere considerata un artificio della permutazione anche la *tmesi*, figura che non prevede lo scambio di posizione dei fonemi all'interno della parola, ma il semplice spostamento di una parte di essa lungo una frase o un sintagma. La *tmesi* riguarda in genere parole composte e non sentite ancora come unità lessicali stabili [LAUSBERG: 1969:182]; era comune, ad esempio, nell'italiano antico la *tmesi* del suffisso *-mente*, sentito ancora come ablativo del latino *mens* e dunque come sostantivo autonomo, in una sequenza di avverbi: *certa- e veramente, pia- e santamente*.

In metrica la *tmesi* dà luogo ad una delle forme più forti di *enjambement*, che consiste nella spezzatura della parola alla fine di un verso e nella trasposizione di una sua parte al verso successivo:

così quelle carole differente-
mente danzando, de la sua ricchezza
mi facieno stimar veloci e lente
[DANTE, *Paradiso*, 24, 16-18];

un esempio di *tmesi* per interpolazione di più parole:

«Orlando, fa che ti ricordi
di me ne l'orazion tue grate a Dio;
né men ti raccomando la mia *Fiordi...*»
ma dir non poté «...*ligi*», e qui finio.

[Ludovico ARIOSTO, *Orlando Furioso*, XLII, 14, 1-4]

Nelle forme più forti ed artificiose, la spezzatura non separa composti comunque divisibili o sentiti come tali (*differente-mente, Fiordi-ligi*), ma la radice dalla desinenza, i

fonemi che compongono una sillaba o le sillabe che compongono la radice di una parola:

Si scaldavano un poco ora i marmocchi
alei. L'ultimo, in terra, il capo *ciondo-*
loni via via le urtava i due ginocchi

[Giovanni PASCOLI, *Gli emigranti nella luna*, *Nuovi Poemetti*]

La permutazione assume la forma specifica dell'*inversione* nei palindromi e nei bifronti, parole che conservano un senso compiuto anche leggendole da destra verso sinistra invece che da sinistra a destra. Sono **palindromi** quei termini, come, ad esempio, *oro*, *ossesso*, *anilina*, che conservano lo stesso significato in qualsiasi direzione siano letti.

Sono invece **bifronti** quei termini che prendono un significato diverso ad una diversa direzione di lettura, ad esempio *Roma-amor*, *organo-onagro*. In questo caso, l'inversione del senso di lettura comporta anche un mutamento del corpo fonico della parola che riproduce un significato codificato.

Gli artifici fondati sulla lettura retrograda sono piuttosto inusuali in letteratura, ma comuni, al contrario, in musica (ad esempio nella struttura del canone o della fuga); Giovanni Pozzi [1984a: 138] cita alcuni palindromi che Arrigo Boito, musicista oltre che scrittore, si era divertito a comporre in scritte private:

È dolce cosa poter dire: *recai piacer*, si potrà dire di quest'inverno: *era clima d'Amilcare*.

Allo stesso modo i versi palindromi (o sotadici) accostano parole la cui sequenza conserva lo stesso significato sia ad una lettura normale che ad una lettura retrograda:

Ancora meno comuni sono i palindromi sillabici, ad esempio giochi di parole come il «François, sois franc» citato in *Rhetorica generale* [1976: 93].

Tra gli artifici fondati sulla lettura retrograda, la poesia latina conosceva anche i versi *cancrini* o *anaclici* che conservano un senso compiuto leggendoli all'indietro, purché si continui a leggere ogni singola parola da destra verso sinistra.

I metaplasmismi in generale, e, in particolare, i metaplasmismi per permutazione hanno un ruolo preponderante nella formazione di quei linguaggi parassitari che adoperano, alterandola, la struttura fonologica e morfosintattica del sistema linguistico al quale appartengono, vale a dire i gerghi. I materiali lessicali di alcuni di essi, ad esempio, possono essere ottenuti per aggiunta, raddoppiando semplicemente ogni sillaba di una parola data con una sillaba parassitaria predefinita; un divertente esempio letterario è il testo *Giavanese* degli *Esercizi di stile* di Queneau:

Ufun giofornofo vefersofo mefezzofogiofornofo sufun afautofobufus vefedofu ufun giofovafanottofo [...] [Raymond QUENEAU, *Giavanese*, *Esercizi di stile*, trad. U. Eco]

Il Gruppo μ cita il *verlen*, analogo al *back-slang* degli anglofoni, dal francese *l'envers*, 'il contrario', che consiste nell'invertire l'ordine delle sillabe.

metatesi [dal gr. *metatithemi* 'sposto, scambio'] – Dislocazione di fonemi all'interno di una parola, per scambio perfetto (p. es. *padule* rispetto a *palude*) o per semplice spostamento (*interpentrare* rispetto a *interpretare*): «[...] là dove Michele / fé la vendetta del superbo *strupo* [= stupro]» (*Inferno*, VII, 11-2).

tmesi [gr. *tmésis*, da *témno* 'taglio'] – Separazione dei due elementi di una parola composta mediante l'interposizione di altre parole. In italiano il caso più frequente è tuttavia quello della tmesi in rima, cioè quello di una parola spezzata in due non da altre parole ma dal limite di verso: «scuotendo l'ali di bitume *semi-/ mozze* dalla fatica, a dirti: è l'ora» (E. MONTALE, *Piccolo testamento*, in *La bufera e altro*).

Come fenomeni che si notano più facilmente in un testo scritto che in un discorso orale, palindromi e bifronti rinviano al dominio dei **metagrafi**, artifici che sfruttano il valore iconico della scrittura piuttosto che l'aspetto acustico che questa rappresenta. Il loro ambito di

applicazione è relativamente ampio e comprende le tecniche complesse dei carmi figurati e dei calligrammi, ma anche operazioni infinitamente più semplici, come l'inserzione, nel corpo di una parola, di lettere dell'alfabeto o di segni provenienti da altri codici e dotati di un valore allusivo, ad esempio la sostituzione, comune negli anni passati, della doppia /s/ con il simbolo delle SS naziste, oppure forme come *Amerika*, *Cre\$fo*, in slogan propagandistici,

Peugeot 106: perché 6 come 6

scritture umoristiche o nei vari e rinnovati tentativi di lingua utopica:

Kuando skriveremo kosi? [Alberto SAVINIO, titolo, «Corriere d'informazione», 17-18 settembre 1951]

8. Il dominio del significante

La retorica del Gruppo μ cataloga tra i metaplasmi fenomeni tradizionalmente ascritti all'ambito della *compositio*, come la rima e l'allitterazione, o classificati tra le figure di parola, come fenomeni della *traductio*. Le figure del ritmo e della *traductio* (paronomasia, poliptoto, ecc.) infatti riguardano, come i metaplasmi, il piano della formulazione linguistica e, più precisamente, i materiali fonici e possono essere riconosciute e decodificate senza tener conto di elementi sintattici o semantici. Il Gruppo μ inoltre non include tra i metaplasmi i fenomeni del fonosimbolismo e ne esclude esplicitamente l'onomatopea. Se infatti le figure retoriche rappresentano degli scarti rispetto ad un paradigma codificato, l'onomatopea è un fenomeno 'illeggibile' in quanto figura. Poiché nessuna norma codifica le forme del fonosimbolismo, lo scarto non sarebbe commensurabile rispetto ad alcun parametro e dunque risulterebbe non-percettibile in quanto tale. Tut-

tavia l'onomatopea è un fenomeno relativamente comune in letteratura:

non avria pur da l'orlo fatto *cricchi*
[DANTE, *Inferno*, XXXII, 30]

Dà di piglio alle brache, che tenea su letto; se le caccia sotto il braccio, come un cappello di gala, e giù balzelloni per una scalletta di legno; corre al campanile, afferra la corda della più grossa di due campanette che v'erano, e suona a martello.

Ton, ton, ton, ton: i contadini balzano a sedere sul letto; i giovanetti, sdraiati sul fenile, tendon l'orecchio, si rizzano. [Alessandro MANZONI, *I Promessi Sposi*, VIII]

Il giorno fu pieno di lampi;
ma ora verranno le stelle,
le tacite stelle. Nei campi
c'è un breve *gre gre* di ranelle.
[Giovanni PASCOLI, *La mia sera*, *Canti di Castelvecchio*]

L'onomatopea può essere realizzata sia per inserzione di elementi non linguistici entro il tessuto del discorso al fine di riprodurre i suoni «in una sorta di discorso diretto» [POZZI 1984a: 30], come nel caso degli esempi citati; sia attraverso una disposizione dei materiali linguistici che susciti impressioni uditive simili a quelle prodotte da certi suoni per mezzo di sequenze foniche analoghe a quelle che si vogliono evocare:

Sovra le verdi chiome
Di questo nuovo Lauro, udite come
De' canori augelletti
[...]
Cantano: *quivi, quivi*
Quasi vogliono dire, in questi rivi,
O intorno a queste linfe
Ti vagheggiar le Ninfe.
[Torquato TASSO, *Sovra le verdi chiome*]

La retorica antica subordinava l'uso di forme devianti come i metaplasmi ad un principio estetico che, dando

rilievo al corpo fonico delle parole più che al loro contenuto, rende lecita l'infrazione delle regole di grammatica che queste figure comportano. Come si è detto, gli antichi includevano tra i parametri grammaticali anche la *ratio*, ossia la ragione. Non è un caso dunque che nella retorica antica la classe dei metaplasmi sia caratterizzata al contempo in senso infantile, in senso antirazionale e in senso comico.

L'arguzia sembra infatti essere l'ambito della comunicazione verbale in cui i metaplasmi tendono a predominare sulle altre figure. Analizzando sia le tecniche verbali sia i contenuti del motto di spirito, Freud aveva recensito molti dei fenomeni catalogati in questa classe tra le tecniche del motto. Queste ultime, proprio perché fondate su un uso del linguaggio non immediatamente funzionalizzato alla comunicazione, potevano generare piacere (riso) indipendentemente dai contenuti ai quali erano di volta in volta associate, tanto da rappresentare una condizione sufficiente alla realizzazione del motto, il cui senso ultimo consiste appunto nel proteggere il piacere antirazionale che scaturisce dal predominio del significante sul significato «contro la demolizione della critica».

I TROPI

Tropi e sinonimi sono le figure fondamentali dell'*ornatus in verbis singulis positus* e riguardano la scelta dei materiali linguistici. Il punto di partenza per ogni operazione retorica che riguardi l'*ornatus in verbis singulis* è il *verbum proprium*, la parola presa nel suo significato letterale codificato, che corrisponde dunque a criteri di correttezza grammaticale e di chiarezza. Il *verbum proprium* può essere sostituito con un sinonimo, vale a dire con una parola alla quale il codice linguistico attribuisce un significato identico a quello del termine proprio oppure con un tropo, e cioè con una parola alla quale un significato identico possa essere attribuito in base al contesto del discorso, sebbene il suo significato codificato sia diverso da quello del *verbum proprium*. Mentre i tropi comportano la sostituzione contemporanea di significante e significato, la sostituzione sinonimica riguarda il solo significante; per questo motivo, in alcuni sistemi di classificazione [ad esempio Gruppo μ 1976], i fenomeni della sinonimia sono catalogati tra i metaplasmi per sostituzione totale.

1. Sinonimi e metalessi

Sono **sinonimi** quei termini che, pur avendo un diverso corpo fonico, hanno tuttavia uguale significato, ad esempio i due sostantivi *cavallo* e *destriero*, *ragazza* e *fanciulla* o gli averbi *lungi* e *lontano*. L'identità di significato tuttavia non è una condizione sufficiente a rendere le parole

perfettamente intercambiabili; l'equivalenza di certi termini, più che un fatto assoluto, suffragato dalla cristallina astrazione del codice, dipende da concreti parametri linguistici ed extralinguistici. In primo luogo, la sinonimia è funzione dell'esigenza di chiarezza e di precisione di chi parla. Nel linguaggio giuridico, ad esempio, dove è particolarmente forte l'esigenza di precisione nel definire gli oggetti del discorso, le parole *possesso* e *proprietà* non sono sinonimi, lo sono invece in un contesto colloquiale, perché le esigenze di univocità e precisione non sono altrettanto forti [LAUSBERG 1969: 92-3]. In questa prospettiva, il grado di sinonimia tra due termini dipende sia dal contesto, sia dalla competenza linguistica dei parlanti. La proprietà dei sinonimi di denotare uno stesso oggetto, inoltre, non li rende necessariamente intercambiabili, perché, se il significato denotativo può essere lo stesso, variano però le connotazioni. Pur avendo il medesimo significato denotativo, le parole *mamma* e *madre* ad esempio – come pure i due sinonimi dell'esempio precedente: *ragazza* e *fanciulla* –, non sono sostituibili l'una all'altra, perché appartengono a due diversi livelli d'uso, l'uno più formale, l'altro, connotato in senso affettivo, colloquiale.

Come fatto retorico, la sinonimia è in primo luogo un fenomeno della connotazione e dei registri stilistici. Nella retorica di Quintiliano, i sinonimi rappresentano un livello intermedio tra il *verbum proprium*, con la sua tendenziale univocità, e il tropo come mezzo per ottenere molteplici effetti di senso:

Benché sia giustissima l'idea che la chiarezza si ottenga usando le parole nel loro significato proprio, mentre all'*ornatus* sono più funzionali i tropi, teniamo presente tuttavia che nessun uso 'improprio' può essere bello. Ma, poiché frequentemente parole diverse hanno lo stesso significato – cosa che si chiama *synonymia* – alcune parole sono più nobili, o più sublimi, o più splendidi, o più gradevoli, o più eufoniche di altre. [QUINTILIANO, *Inst.*, VIII, 3, 15]

A parità di significato denotativo, e dunque salva la chiarezza, la sinonimia sfrutta gli effetti stilistici diversi che scaturiscono dalle diverse connotazioni.

Tra le caratteristiche che non rendono due sinonimi in-differenti e perfettamente intercambiabili, Quintiliano menziona l'eufonia, la *vocalitas*: l'aspetto fonico infatti può giocare un ruolo determinante nella scelta di sostituire una parola con un sinonimo. Il grado di sinonimia tra due termini dipende dunque, oltre che dal contesto, anche dal co-testo, vale a dire dalla sequenza di parole nella quale un termine è incluso: anche perfetti sinonimi come le due preposizioni *tra* e *fra* non appariranno affatto intercambiabili in serie come *tra fratelli*, *fra traditori*, perché si preferirà evitare l'effetto cacofonico delle serie corrispondenti *fra fratelli*, *tra traditori*.

Nella precettistica scolastica di tutte le epoche, la sinonimia è una tecnica della *variatio*, la categoria stilistica opposta alla ripetizione nel suo duplice statuto di vizio e di figura. La tendenza ad usare sinonimi in modo da evitare ripetizioni ingiustificate, almeno nell'uso scritto, è una pratica ancora viva nelle lingue romanze; molto attenuata, per contro, se non del tutto assente, nella scrittura, anche sorvegliata, di altre lingue, come l'inglese ed il tedesco.

Nel *Trattato dell'argomentazione* la sinonimia è uno strumento linguistico adatto alla presentazione dei dati; l'uso di sinonimi è visto come una tecnica per rendere accettabili all'uditorio le premesse del ragionamento persuasivo. A rigore, dal punto di vista dell'argomentazione, non esistono sinonimi, perché nessuna scelta lessicale che abbia una funzione argomentativa è in-differente rispetto ad altre scelte possibili. Il pubblico infatti tenderà a interpretare ogni termine che non appartenga ad un registro linguistico consueto come l'esito di una sostituzione sinonimica e ad attribuire a questa scelta lessicale una precisa intenzione argomentativa, confrontando il termine 'marcato' (quello «che non passa inosservato») effettivamente usato dall'oratore con l'espressione abituale che avrebbe potuto essere utilizzata in sua vece senza richiamare l'attenzione [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 157-158]. Non è detto tra l'altro che il termine «che passa inosservato» debba coincidere

con il termine denotativo: durante l'occupazione tedesca in Belgio, era in uso tra la popolazione occupata chiamare i tedeschi *boche*, «crucco», tuttavia a quel livello d'uso *boche*, connotata in senso negativo, sarebbe passato inosservato rispetto al denotativo *allemand*.

sinonimia [lat. *synonymia*, dal gr. *syn* 'insieme' + *ónoma* 'nome'] – La sinonimia è il rapporto esistente tra parole diverse che hanno uguale significato. Questa uguaglianza è quasi sempre relativa, dato che la differenziazione lessicale obbedisce di solito a un'esigenza di differenziazione semantica. In ogni caso, il grado di sinonimia (e quindi di interscambiabilità) tra due parole non è fisso, ma dipende dal contesto in cui esse appaiono e dalla competenza dei destinatari: in un discorso informale possono essere sinonimi due termini che non lo sarebbero in un discorso tecnico, che richiede una grande precisione lessicale. L'interscambiabilità tra due parole può venir meno non solo per una differenza di significato, ma anche per una differenza di connotazione e di livello stilistico. 'Padre' e 'papà' significano la stessa cosa, ma il secondo termine è informale e connotato affettivamente; 'spada' e 'cavallo' non hanno un significato diverso da 'brando' e 'destriero', ma i secondi sono più nobili, di livello più elevato, e uno scrittore aulico li avrebbe difficilmente barattati con i primi.

Un caso particolare di sinonimia è la **metalessi**. La retorica di Quintiliano indicava con questo nome due fenomeni diversi:

la metalessi [...] appresta un passaggio, per così dire, da un tropo all'altro, è un artificio rarissimo e detestabile, ma piuttosto frequente tra i Greci che chiamano il Centauro Chirone *Esson* [l'aggettivo *cheiron* vuol dire in greco 'soccumbente, sottomesso' ed è sinonimo di *esson*] [...]. Ma noi, chi ci sopporterebbe se chiamassimo «Maiale» uno che si chiama Verre [*verres*, da cui l'italiano 'verro', è appunto il maiale]? Il carattere precipuo della metalessi consiste nel suo costituirsi come un passaggio intermedio tra il termine traslato e quello al quale si riferisce, di per sé essa non significa niente, ma appunto consente il passaggio. [QUINTILIANO, *Inst.*, VIII, 6, 37]

Secondo Quintiliano, la metalessi consiste dunque nell'uso improprio di un sinonimo oppure nella sovrapposizione di più tropi.

Come abbiamo visto, la sinonimia dipende in larga misura dai diversi contesti della comunicazione, voci che hanno uno stesso significato non sono affatto intercambiabili entro un contesto preciso; è ad esempio il caso dei nomi propri che, a rigore, non hanno sinonimi, qualunque sia il loro significato etimologico, ma sono, per definizione, non-sostituibili: non è lo stesso chiamare Felice uno che si chiama Giocondo. O ancora delle parole polisemiche, che hanno correntemente più significati e dunque più serie di sinonimi i quali non sono sinonimi a loro volta: la parola *credenza* ad esempio rinvia sia a *mobile* che ad *opinione*, la parola *calcolo*, a *pietruzza* e a *conto*. La metalessi in questo caso consisterebbe nel considerare intercambiabili anche le due diverse serie sinonimiche, come di frequente nella traduzione automatica ed in molti calchi da parole straniere.

Nell'esempio che segue, la polisemia del latino *testis*, che significa sia 'testicolo' sia 'testimone', rende possibile lo scambio pseudosinonimico in italiano:

E l'assassino che scavalcherà il muro, o il cancello, [...] È un ladro. Perché anche il ladro, pagare, che viene a rubare? e per venire a rubare si infila il *testimonio* sulle punte?... [Carlo Emilio GADDA, *La cognizione del dolore*]

La metalessi del primo tipo invece è spesso alla base di pseudonimi, ad esempio quello di *Metastasio*, calco grezzante del cognome Trapassi.

Come traslato, la metalessi comporta che la sostituzione del termine proprio con un equivalente figurato sia mediata da una serie di passaggi intermedi impliciti, ciascuno dei quali consisterebbe a sua volta in un tropo (sinceddoche, metonimia, metafora). L'espressione «mazzolino alato», ad esempio, con la quale il poeta spagnolo Góngora indica un uccello sarebbe, a rigore, una metalessi. Il percorso da *uccello* a *mazzolino alato* è il seguente:

uccello – *piume* (per sineddoche) – *fiori* (per metafora) – *mazzolino* (per sineddoche) a cui si aggiunge *alato* (ancora per sineddoche) per suggerire la presenza di *uccello*. La denominazione di metalessi si applica in questo caso all'esito finale di una catena di tropi che rimane implicita e che non occorre necessariamente ricostruire per cogliere la figura.

2. I tropi

La parola *tropos* ha in greco vari significati; vuol dire 'direzione', 'svolta', ma anche 'modo, maniera'; indica alcune figure retoriche, ma anche lo stile o il genere cui un discorso appartiene. Come figure del discorso, i tropi comportano un mutamento, una 'svolta' appunto, nella direzione semantica di una parola, per cui questa viene adibita ad indicare un significato diverso da quello proprio ed è, di conseguenza, applicata ad oggetti differenti da quelli ai quali viene solitamente riferita. Che la parola *tropos* significasse anche 'maniera', rinvia all'idea, sviluppata poi da Fontanier, che un tropo non sia una forma semplice, ma l'esito di un'operazione complessa, una 'maniera' che può essere descritta, contro la trasparenza non-descrivibile del significato letterale. In secondo luogo, il termine *tropo*, come poi la parola *figura* nell'*ars dicendi* medioevale, indicava, nella retorica di Isocrate, i generi del discorso. Probabilmente perché alcuni di questi possono, come abbiamo visto a proposito del rapporto tra il tema e il significato, non essere semplici a loro volta (figure come l'ironia o l'allegoria possono dar forma ad un intero testo e non semplicemente ad una piccola parte di esso); o perché la ricorrenza di alcuni tropi può valere come un vero e proprio indicatore di genere. Secondo Lausberg infatti ogni traslato intrattiene un diverso rapporto con la consuetudine: un tropo può essere inventato *hic et nunc* nel singolo discorso (o può essere sentito come tale, a ragione o a torto, da chi ascolta); oppure può far parte della consuetudine linguistica di un pre-

ciso codice letterario o dei suoi sottocodici: ad esempio la perifrasi nella poesia classicista francese, o la metafora denti-perle nella lirica petrarchista italiana.

L'uso obbligato e la sua conseguente proprietà di mimetizzarsi sullo sfondo dell'uso proprio, distingue la **catacresi** dagli altri tropi e dalle figure in generale. Il nome di catacresi si applica infatti a tutti quei casi in cui una parola viene regolarmente adibita ad indicare certe nozioni per le quali la lingua non possiede un termine specifico. Si parla ad esempio di *gambe* di tavolini, di *colli* di bottiglia, di *catene* di monti, di *letti* di fiume, di *alberi* di nave, e così via, senza che un termine 'proprio' possa sostituire questi traslati. Rispetto alla metafora, alla metonimia o alla sineddoche, la catacresi non si distingue per modello generativo, ma perché, mentre gli altri tropi si oppongono a un *verbum proprium*, la catacresi rappresenta essa stessa il modo corrente e codificato di indicare un certo oggetto. Da un punto di vista morfologico infatti la catacresi non possiede una fisionomia specifica, ma può presentarsi in forma di metonimia di sineddoche o di metafora. Umberto Eco infatti ne ha spiegato alcune forme attraverso la proporzione analogica che Aristotele aveva usato per analizzare certe metafore [cfr. *Invenzione*, cap. III, § 4. 3]:

questa formula proporzionale permette di rappresentare anche i casi di catacresi in senso stretto, in cui il metaforizzante sta per il termine metaforizzato che, lessicalmente parlando, non esiste: $A/B=C/x$. [...] La gamba sta al corpo come un oggetto innominato sta al tavolo, e il collo sta alla testa (o alle spalle) come un oggetto innominato sta al tappo o al corpo della bottiglia. [Eco 1984: 155]

L'oggetto che la catacresi denota è un oggetto senza nome, per questo motivo la trasposizione di significato che essa comporta non è sentita come una vera e propria conversione semantica, ma come un uso 'estensivo' della parola. Questa tendenza ad applicare uno stesso nome a più oggetti di quanti in origine non ne designasse corri-

sponde ad esigenze dell'ordine della *necessitas* analoghe a quelle che presiedono al conio di neologismi; ma, al contrario dei neologismi, la catacresi risponde all'originaria *inopia* della lingua secondo un principio di economia linguistica, utilizzando dei materiali già esistenti, piuttosto che ampliando il patrimonio lessicale con l'introduzione di nuovi termini. Come strumento in grado di colmare i vuoti del vocabolario, la catacresi rappresenta un elemento dinamico nella vita delle lingue:

catacresi significa dare a parole vecchie un significato nuovo. Ma se una catacresi assolve ad un bisogno autentico, il nuovo senso introdotto diventerà rapidamente parte del senso letterale. «Arancio» può essere stato originariamente applicato al colore per catacresi; ma la parola è adesso applicata al colore tanto «propriamente» (e in modo non metaforico) quanto al frutto. E così le curve «osculatrici» non baciano più da molto tempo e rapidamente ritornano a un più prosaico contatto matematico. E così per gli altri casi. [BLACK 1983: 50-51]

Il nuovo significato diventa presto una componente del significato letterale: in questo senso la catacresi è un fattore di polisemia.

Oltre che in base ad una strutturale 'povertà' della lingua, l'uso estensivo di una parola può essere motivato da esigenze dettate dalle convenzioni sociali: dalla decenza, dal pudore, dal rispetto della sensibilità altrui, dal timore superstizioso di attirare su di sé una sventura. A questa funzione apotropaica corrisponde ad esempio la catacresi *donnola* ('donna'), graziosamente vezzeggiativa, per il piccolo animale predatore e feroce devastatore di pollai che in latino si chiamava *mustela*.

Secondo Fontanier una catacresi è un tropo ma non è una figura [FONTANIER 1968: 77] perché ciò che definisce le figure è la loro sostituibilità il loro opporsi a un termine proprio o a una formulazione linguistica più consueta. Tropi e figure non sono classi vincolate da un rapporto gerarchico di inclusione del tipo genere/specie,

ma piuttosto insiemi diversi in intersezione [GENETTE 1968: 11].

Per il suo statuto eminentemente non sostitutivo, la catacresi di metafora, o metafora di denominazione, ha interessato recentemente epistemologi e storici delle idee, i quali hanno riconosciuto e messo in rilievo la non sostituibilità di certe metafore, le cosiddette metafore *interattive* o metafore *assolute*, e il loro ruolo fondante nella costruzione di nuove teorie scientifiche. Lontani dall'essere superati nel progressivo affermarsi del *logos*, lasciando al linguaggio della scienza la sua trasparenza definitoria, questi traslati svolgono una funzione costitutiva nella formazione del linguaggio scientifico e nella dinamica della scoperta. La catacresi di metafora è un traslato che dà nome a ciò che non ha nome, vale a dire a nozioni che non sono ancora precisabili attraverso un uso definitorio del linguaggio. In questo senso, la metafora di denominazione vale in prima istanza come 'riferimento ostensivo', serve cioè ad indicare un oggetto come si farebbe semplicemente puntando l'indice. La formula 'riferimento ostensivo' ha, nella filosofia della scienza, una rilevante connotazione epistemologica. Il 'riferimento ostensivo' è un 'accomodamento' del linguaggio rispetto a fatti o eventi dei quali non si conosce l'intima struttura causale; infatti, è possibile riferirsi ostensivamente all'oggetto 'acqua' senza conoscerne la struttura chimica. La terminologia, fissando con un nome il riferimento, esemplifica la natura di un fenomeno *prima* che siano definite le proprietà fondamentali che lo qualificano [BOYD 1983].

Diverse dalle catacresi sono le cosiddette metafore *spente* o *assopite*, vale a dire quelle parole il cui originario statuto figurale è riconoscibile soltanto attraverso l'analisi etimologica. In parole come *ponderare* non si riconosce più l'originario significato letterale di 'pesare', che solo l'etimologia ci rivela, ma soltanto quello acquisito, in origine figurale, di 'valutare, riflettere'. La denominazione di metafora *assopita* indica come questo carattere possa essere soltanto transitorio: questi antichi tropi possono essere infatti 'risvegliati' e 'tornare in azione'. In questo caso i traslati *spenti* permetteranno di riutilizzare in funzione argomentativa delle analogie già integrate nell'uso linguistico e perciò già accettate dagli interlocutori. Per questo motivo, gli autori del *Trattato* attribuiscono a questa tecni-

ca una grande efficacia argomentativa [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 427]. Quando Genette definisce le figure retoriche come degli *spazi* aperti tra il segno ed il suo senso, che assumono nei vari schemi *forma* diversa, egli non fa che rendere attivo e di nuovo perspicuo un materiale analogico (*discorso-spazio*) reso 'invisibile' dall'uso.

La retorica classica non ha elaborato criteri di classificazione soddisfacenti per distinguere in modo chiaro le figure dai tropi, né per fissarne il numero. L'anonimo dell'*Ad Herennium* ad esempio ne conta dieci, tredici Quintiliano, ancora dieci Lausberg nel suo lavoro di sistematizzazione della retorica antica.

Fontanier distingue i tropi 'veri e propri' dai tropi 'impropriamente detti'. I primi, realizzati in *verbis singulis*, sono fenomeni che riguardano il significato delle parole e possono essere raggruppati in tre diverse categorie, a seconda del rapporto che il significato letterale della parola intrattiene con il significato figurale che le deve essere attribuito. La classe dei tropi, o «figure di significazione», si articola così in tre diverse sotto-classi: i tropi per somiglianza, ovvero le metafore, i tropi per connessione, ossia le sineddochi, e i tropi per corrispondenza, vale a dire le metonimie. Fontanier lega queste tre figure in un rapporto di somiglianza e di opposizione reciproca: sineddoche, metonimia e metafora sono infatti i tipi diversi di una medesima classe. I tropi 'impropriamente detti', o «figure di espressione», sono realizzati in *verbis coniunctis* ed includono, tra gli altri, la personificazione, l'allegoria, l'allusione, la reticenza, il paradosso e la preterizione, catalogati solitamente tra le figure di pensiero.

Lausberg distingue i tropi per 'spostamento di limite' dai tropi 'per salto o dislocazione'. I primi selezionano i materiali linguistici all'interno di una sfera semantica affine o limitrofa a quella del *verbum proprium*: se ad esempio diciamo *prua* per «nave», usiamo una nozione affine, già compresa in quella di nave. I tropi 'per salto' invece selezionano i materiali lessicali a partire da sfere semantiche del tutto diverse da quella del *verbum proprium*: la metafora uomo-leone, ad esempio, mette in contatto due sfere di significato (essere umano-animale) molto diverse tra loro.

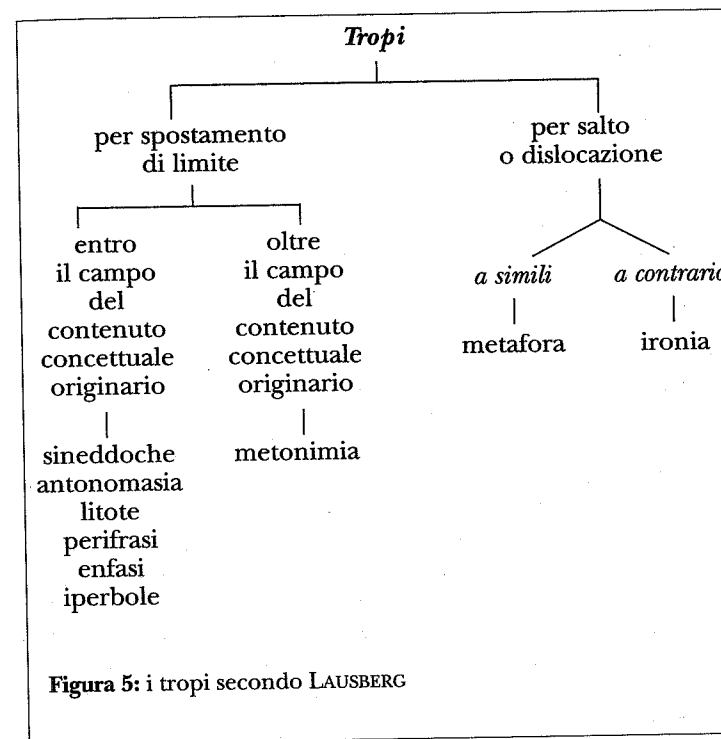


Figura 5: i tropi secondo LAUSBERG

Nel panorama delle discussioni degli ultimi decenni, la metafora, la metonimia e la sineddoche rappresentano, per importanza e portata teorica, i nodi centrali del dibattito. Di queste tre figure parleremo qui in successione per consentire a chi legge di seguire più agevolmente le diverse fila del dibattito teorico.

La **metonimia** indica una cosa (un oggetto concreto o una nozione astratta per mezzo di un'altra che stia con la prima in rapporto di interdipendenza o di contiguità logica o materiale: ad esempio in rapporto di causa ed effetto, contenente e contenuto, e così via. A differenza di quanto avviene con la sineddoche, fondata su rapporti di inclusione reciproca del tipo tutto-parte, ognuno degli oggetti in relazione metonimica rappresenta un tutto in sé compiuto.

Le diverse modalità della sostituzione metonimica so-

no espresse da alcuni tra i diversi *loci* dell' *inventio* medioevale: la metonimia della causa per l'effetto ad esempio corrisponde alla domanda *cur? perché? quibus auxiliis?* in che modo? La metonimia del contenente per il contenuto o del luogo per i suoi abitanti, alla domanda *ubi?* dove?

Sono metonimie della causa per l'effetto nominare l'autore per l'opera:

leggere *Manzoni* per «leggere le opere di Manzoni»; ascoltare *Mozart*; studiare *Cartesio*; vestire *Armani*; possedere un *Picasso*;

la divinità per i suoi attributi o per l'oggetto al quale è preposta:

Bacco per «vino»; *Cupido* per «amore»; *Cerere* per «grano»;

Vedi, Signor cortese,
di che lievi cagion' che crudel guerra;
e i cor', che 'ndura e serra
Marte superbo et fero,
apri Tu, Padre, e 'ntenerisci e snoda.

[FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, CCXXVIII]

il proprietario per l'oggetto posseduto:

«*Gianni* è sintonizzato su radio Tre» per «la radio di...»; «*Stefano* è sempre indietro di un quarto d'ora», per «l'orologio di...»;

o il produttore per il prodotto:

una *Ford*; un *Campari*; una *Renault*; uno *Stradivari*;

il patrono per il luogo che gli è dedicato o per la sua sfera di influenza:

«Abbiamo visitato *San Pietro*» per «la basilica di San Pietro»; la *santabarbara* per il deposito delle munizioni;

il mezzo per il fine:

«vivere del proprio *lavoro*» per «vivere del proprio guadagno»;

Dritto è perciò, che a te gli stanchi sensi
non sciolga da' *papaveri* [per il 'sonno'
che procurano] tenaci Morfeo [...]

[GIUSEPPE PARINI, *Il Giorno*, 90-92]

Una doppia metonimia – del luogo (il *talamo* per l'accoppiamento) e della causa per l'effetto (l'accoppiamento per i figli) – è:

onde fur Troia ed Assàraco e *i cinquanta
talami* [per i cinquanta figli di Priamo] /
e il regno della Giulia gente.

[UGO FOSCOLO, *Dei sepolcri*, 239-240]

Tra le metonimie dell'effetto per la causa, il letterario *luci* o *lumi* per 'occhi' e gli appellativi di *gioia*, *sventura*, *fortuna*, *rovina* per persone o eventi che ne sono causa:

[...] A lui non *ombre* [per gli 'alberi'
che le procurano] pose /
tra le sue mura la città [...]

[ibid., 73-74]

Sono fondate su rapporti di interdipendenza o di contiguità le metonimie del contenente per il contenuto:

bere un *bicchiere*, una *bottiglia*; fumare una *pipa* per il 'tabacco' che vi è contenuto

Doveva essere in origine intesa come una metonimia del contenente per il contenuto quella che chiamiamo oggi metonimia del fisico per il morale e che consiste nel nominare, al posto di un'attività emotiva o razionale, la parte del corpo in cui si era soliti localizzarla:

«avere *fegato*»; «*cervello*»; «*cuore*»

Allo stesso modello sono riconducibili l'uso del luogo per gli abitanti:

«L'*Africa* accoglie il Santo Padre»; «*Israele* nel terrore»;

«Altro vogl'io che tu mi mostre;”
s' *Africa* pianse, *Italia* non ne rise:
dimandatene pur l'istorie vostre.»

[FRANCESCO PETRARCA, *Trionfo dell'Amore*, II, 82-84]

o del luogo per il prodotto:

lo *Champagne*, il *Chianti*; un *Panama*;

della marca per il prodotto:

un *Macintosh*; una *Fiat*; una *Lacoste*;

dello strumento per chi lo usa:

una buona *penna*; una buona *sciabola*; una buona *forchetta*; il *primo violino*;

delle qualità per chi ne è portatore o dell'astratto per il concreto:

il *vicinato* per 'i vicini'; le *amicizie* per 'gli amici'; una *bellezza* per 'una bella donna'; la *gioventù* per 'i giovani';

Virtù viva sprezziam, lodiamo estinta

[GIACOMO LEOPARDI, *Nelle nozze della sorella Paolina*, 30]

Quel vecchio ci ha contato una balla. Se al ritorno lo ritroviamo, gli dico che non è *salute* contar balle ai partigiani. [Beppe FENOGLIO, *I ventitre giorni della città di Alba*]

Mettiamo che dopo il fatto *la repubblica* [per i repubblicani] annusi qualcosa e vada a interrogare mia sorella. [Beppe FENOGLIO, *I ventitre giorni della città di Alba*]

Sono determinate da convenzioni sociali e culturali le metonimie del simbolo per la cosa simboleggiata, ad esempio *alloro* per gloria, *cielo* per volontà divina, *scettro* per monarchia, *codino* per reazionario o le *cappe* e i *farsetti* manzoniani per le classi sociali che simboleggiavano:

E come messenger che porta *ulivo* [per 'pace']

tragge la gente per sentir novella

[DANTE, *Purgatorio*, II, 70-71]

o ancora della sede di un'istituzione per l'istituzione stessa:

Il *Quirinale* per la Presidenza della Repubblica; il *Vaticano*, *Montecitorio*, *Palazzo Chigi*;

o delle divise per chi le porta:

i *caschi blu*, gli *azzurri*, i *blucerchiati*.

metonimia [lat. *metonymia*, dal gr. *metonomàzo* 'chiamo con un nome diverso'] – Si chiama metonimia il tropo che consiste nell'esprimere una nozione attraverso un'altra che sia con essa in rapporto di contiguità (logica o materiale) e di reciproca interdipendenza. Tra la nozione che si vuole indicare e quella che la esprime può esistere un rapporto di causa/effetto ('vive del suo lavoro' = vive del denaro guadagnato grazie al suo lavoro); si indica l'effetto attraverso la causa anche indicando: a) l'autore per l'opera ('legge Tolstoj'); b) la divinità per il campo d'influenza che le è tradizionalmente assegnato («tra 'l fumo e 'l foco / Orribile di *Marte*» [= della guerra], G. PARINI, *Mattino*, 781-2); c) il santo per la chiesa che gli è dedicata ('abbiamo visitato San Zaccaria'); d) il produttore per l'oggetto prodotto ('si è comprato una Ferrari'). È possibile anche l'indicazione della causa attraverso l'effetto: 'l'ho guadagnata col sudore della fronte' (= con il lavoro, che fa sudare); «dove passando *le vestigia* ei posa» (= i piedi, che lasciano tracce); «*le ferite* / né ricever né dar sa ne la faccia» (= i colpi, che producono ferite): *Gerusalemme Liberata*, XVIII, 23 e IX, 47. È metonimico l'uso dell'astratto per il concreto: 'è stato assicurato alla giustizia' (= alle persone che la esercitano); 'abbiamo un vicinato simpatico' (= dei vicini simpatici). Si ha metonimia anche quando la nozione impiegata sta a quella che si vuole esprimere come il contenente sta al contenuto: 'bere un bicchiere' (= bere il liquido contenuto nel bicchiere); 'mangiare scatolette' (= mangiare cibo in scatola). Varianti del rapporto contenente/contenuto sono quello tra un luogo e chi vi abita ('la Farnesina' = il ministro degli esteri, che risiede alla Farnesina; 'la Curia' = il vescovo e gli altri sacerdoti che risiedono in Curia), e quello tra una parte del corpo e la qualità morale che tradizionalmente vi ha sede ('aver fegato' = essere coraggioso; 'avere spina dorsale' = avere rigore, dirittura). Questi ultimi casi si avvicinano alla metonimia del simbolo, nella quale una persona o una cosa sono indicati attraverso l'oggetto che li simboleggia convenzionalmente: 'ottenne l'alloro poetico' (= la gloria nella poesia); 'la maglia

rosa del '94' (il vincitore del Giro d'Italia di quell'anno); 'aspirò tutta la vita alla porpora' (alla carica di cardinale). La metonimia ha molti punti di contatto con la sineddoche, e, anche se sono stati proposti diversi criteri per distinguerle nettamente, le sovrapposizioni nell'uso rimangono frequenti (p. es., la designazione di un oggetto attraverso la materia è secondo alcuni una sineddoche, secondo altri una metonimia). Il gran numero e la varietà dei fenomeni che possono essere ricondotti a questa figura ne ha favorito l'uso in accezione estensiva e anche la notevole fortuna negli studi retorici e linguistici recenti. Nella prospettiva di una 'retorica ristretta', che limiti la casistica a pochi procedimenti essenziali comuni a più figure, essa forma insieme alla metafora la coppia dei tropi fondamentali, che con il loro funzionamento (sostituzione paradigmatica per la metafora, sintagmatica per la metonimia) spiegano quello di tutti gli altri. In un ambito ancora più generale, il grande linguista Roman Jakobson ha proposto di usare la coppia metonimia/metafora per schematizzare il procedimento di base di ogni atto linguistico.

La **sineddoche** consiste nell'indicare una cosa o un'entità astratta attraverso una nozione che stia con essa in un rapporto di ordine quantitativo, ad esempio il genere per la specie, la parte per il tutto, il singolare per il plurale.

Per Lausberg, la sineddoche è, a differenza della metonimia con la quale viene in genere confusa, un tropo che attinge i propri materiali lessicali 'entro il campo del contenuto concettuale' delineato dal *verbum proprium*, e corrisponde al *locus a maiore ad minus*, 'dal più al meno', se la parola traslata subisce una restrizione di significato; oppure al *locus a minore ad maius*, 'dal meno al più', se la parola traslata è oggetto di una estensione del significato. Nella terminologia del Gruppo μ , le prime sono sineddochi particolarizzanti, le seconde sineddochi generalizzanti.

Sono sineddochi generalizzanti o di spazio maggiore nominare il genere per indicare la specie:

i *mortali* per gli uomini; l'*astro* per il sole; gli *extracomunitari* per indicare soltanto quegli immigrati che provengono da paesi del terzo mondo

O *animal* grazioso e benigno
che visitando vai per l'aere perso
[DANTE, *Inferno*, V, 88-89]

il tutto per indicare la parte:

avere *gli occhi verdi* per 'avere le iridi...'; l'*America* per gli Stati Uniti; «in classe abbiamo letto l'*Orlando Furioso*» per 'qualche brano dell'*Orlando Furioso*';

il plurale per il singolare, ad esempio, il «noi» *pluralis maestatis* o *modestiae*.

Crudo secolo, poi che pieno sei
di *Tiesti*, di *Tantali*, di *Atrei*.
[Ludovico ARIOSTO, *Orlando Furioso*, XXXVI, 8, 7-8]

il prodotto finito attraverso la materia grezza di cui è fatto:

un *bronzo* per 'una statua di bronzo'; una *tela* per 'un dipinto su tela'; il *ferro* per 'la spada'; il *legno* per 'la nave';

Col durissimo *acciar* [per la corazza e l'elmo]
preme ed offende /
il delicato collo e l'auree chiome
[Torquato TASSO, *Gerusalemme Liberata*, VI, 92, 1-2]

[...] Tu col cadente
sol non sedesti a parca mensa, e al lume
dell'incerto crepuscolo non gisti
ieri a corcarti in male agiate *piume*
[Giuseppe PARINI, *Il Giorno*, 56-59]

Dal punto di vista stilistico, le sineddochi generalizzanti conferiscono al discorso un andamento astratto e universalizzante che aspira al valore generale della massima.

La sineddoche particolarizzante o di spazio minore,

rappresenta l'esatto capovolgimento rispetto a quella del primo tipo: si applica il nome della specie al genere:

pane per nutrimento; i *senegalesi* per tutti gli immigrati di colore;

il singolare al plurale:

l'*uomo* per 'gli uomini'; il *francese*, l'*italiano*; il *soldo*;

ma se il latino e il greco
parlan di me dopo la morte, è un vento.

[FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, CCLXIV, 68-69]

il nome della parte al tutto:

avere molte *bocche* da sfamare; *a testa* per 'a persona'; *tetti* per 'case'; *vela* per 'nave'; una *primavera*, un *inverno* per 'un anno'; «viaggiare su *quattro ruote*» per 'viaggiare in automobile';

«Or se' tu quel Virgilio e quella fonte
che spandi di parlar sì largo fiume?»
rispuos'io lui con vergognosa *fronte* [per volto].

[DANTE, *Inferno*, I, 79-81]

[...] «Quando
per udir se' dolente, alza la *barba*,
e prenderai più doglia riguardando»

[DANTE, *Purgatorio*, XXXI, 67-69]

La stereotipia degli esempi citati mostra come l'uso delle sineddochi, lontano dall'essere 'indiscriminato' e legato alla 'creatività' individuale, sia piuttosto un uso *regolato* in primo luogo da convenzioni culturali: non si parlerà infatti di «una flotta di alberi», ma di 'vele' né di un «gregge di zampe, musi o code», ma di soli 'capi' [cfr. RUWET 1986].

Nel linguaggio quotidiano, le sineddochi particolarizzanti sono di gran lunga più diffuse sia rispetto alle sineddochi generalizzanti, sia rispetto alle metonimie. Secondo Eco, lo statuto privilegiato della sineddoche di spazio minore, fondata sul rapporto tra un oggetto e le

sue parti, corrisponde allo statuto della percezione nei processi della conoscenza:

Le cose vengono percepite anzitutto visivamente, e anche per le entità non visive ne vengono percepite principalmente le caratteristiche morfologiche (un corpo è rotondo o rosso, un suono è grave o forte, una sensazione tattile è calda, o ispida e così via). Solo a una ispezione successiva si è in grado di stabilire le cause, la materia di cui l'oggetto è fatto, i suoi fini o funzioni eventuali. [ECO 1985: 182]

Come fattori di polisemia, metonimia e sineddoche agiscono in maniera costante sul linguaggio, fino a modificare il sistema stesso della lingua arricchendone il lessico. Lo rivelano le numerose catacresi di metonimia o di sineddoche della nostra lingua, il cui originario significato letterale è testimoniato dalla loro etimologia o dalla polisemia della parola stessa: ad esempio *lingua*, *coniglio*, *crine*, *repubblica*, *penna*, *stile*, *damasco*...

sineddoche [gr. *synekdoché*, da *syn* 'insieme' + *ekdèchomai* 'accolgo, ricevo'] – La sineddoche è il tropo che consiste nell'esprimere una nozione per mezzo di un termine che ha con essa un rapporto di ordine quantitativo. Il termine può avere un valore più esteso della nozione che si vuole esprimere (sineddoche di spazio maggiore o generalizzante), oppure un valore più ristretto (sineddoche di spazio minore o particolarizzante): nel primo caso il significato del termine include la nozione che si vuole esprimere, nel secondo caso ne è incluso. Si può quindi usare: a) il tutto per la parte ('America' per 'Stati Uniti d'America') o la parte per il tutto ('vela' o 'scafo' per 'nave'); b) il genere per la specie ('mortalì' per 'uomini': «prendon riposo i miseri mortalì», F. PETRARCA, *Canzoniere*, 216, 2), la specie per il genere ('marocchino' per 'abitante dell'Africa settentrionale'); c) il plurale per il singolare (il cosiddetto *pluralis maiestatis*), il singolare per il plurale ('l'Arabo' e 'il Turco' per 'gli Arabi' e 'i Turchi': «Cade l'Arabo imbelles, e 'l Turco invitto / resistendo e pugnando anco è trafitto», *Gerusalemme Liberata*, IX, 92). Si può considerare sineddoche di spazio maggiore anche

l'uso del nome di una materia per indicare un oggetto costruito con essa ('legno' o 'pino' per 'nave'; 'ferro' per 'spada'), perché tra le due nozioni esiste un rapporto quantitativo di inclusione (il legno usato per la nave e il ferro usato per la spada sono una parte del legno e del ferro intesi in generale).

La retorica antica non ha mai delineato una distinzione veramente rigorosa tra metonimia e sineddoche, né una rigorosa definizione delle due figure, ma si è limitata piuttosto a redigere elenchi il più possibile esauritivi delle diverse specie, non senza accavallamenti, sovrapposizioni, attribuzioni di campo incerte: nominare la materia grezza per il prodotto finito ad esempio è una metonimia secondo alcuni, una sineddoche per altri. Altrettanto incerte sono le spiegazioni, di ordine generativo o psicologico, del fenomeno: si tende a spiegare alcune metonimie come l'esito di un'ellissi; espressioni come «un *Picasso*», «un *Chianti*», ad esempio, potrebbero essere intese come ellittiche rispetto alle formulazioni complete 'un quadro di Picasso', 'un vino del Chianti'. Ma se questa ipotesi dà ragione dei singoli casi concreti, rimangono sempre inspiegati i meccanismi che stanno alla base del modello generale della figura, come inspiegati rimangono anche i congegni che dovrebbero diversificare la metonimia dalla sineddoche. Entrambi gli schemi infatti sembrano tributari di un medesimo meccanismo di 'focalizzazione', in base al quale si è portati a vedere tra i due analogie di principio e differenze stilistiche piuttosto che vere e proprie differenze di principio [RUWET 1986].

Entro questo panorama non appare definitiva neppure la distinzione su base logica stabilita da Albert Henry, per il quale metonimia e sineddoche modificano rispettivamente la comprensione e l'estensione di un termine [HENRY 1971: 18]. Se diciamo, per metonimia, 'un *luigi*' per 'una moneta d'oro con l'effigie di Luigi XIII', prendiamo in considerazione questa sola componente semantica dell'espressione propria, ignorando le altre (*oro*, *moneta*, che potremmo ulteriormente scomporre in 'placca di metallo *rotonda* che serve per gli *scambi commerciali*'). Focalizzando uno solo dei tratti semantici che lo costitui-

scono, la metonimia modifica la comprensione di un termine, restringe ad un solo tratto il campo semico sotteso al *verbum proprium* [HENRY 1971: 25]. La sineddoche invece modifica l'estensione del *verbum proprium* sostituendolo con un termine che è suscettibile di essere applicato ad un numero maggiore o minore di oggetti: se dico «mortali» per dire uomini, indico gli uomini attraverso un termine che può essere riferito alla totalità degli esseri viventi. Ambedue le figure rinviano ai legami che si instaurano tra i referenti reali, ed è questo il tratto comune che le avvicina [HENRY 1971: 22]. Rispetto alle posizioni di Henry, ci sembrano del tutto convincenti le osservazioni di Bice Mortara Garavelli: la complementarità dei concetti di intensione ed estensione li rende del tutto inadatti a distinguere le due figure «dal momento che modificando l'insieme dei tratti caratterizzanti si modifica anche il loro ambito di applicazione» [MORTARA GARAVELLI 1989: 157].

Per il Gruppo μ , metonimia, sineddoche e metafora sono figure diversamente tributarie dei medesimi procedimenti di scomposizione delle nozioni. Tutte e tre le figure comportano un mutamento nel contenuto di una parola per cui essa passa a indicare qualcosa di diverso rispetto al suo significato originale.

La sostituzione nell'ordine dei contenuti non può però essere totale, non si può cioè rappresentare il significato di una parola attraverso qualsiasi altra, pena l'indecidibilità del senso. Perché un traslato sia comprensibile è necessario che la sostituzione di termini che esso comporta sia *regolata*, e, pur *modificando* il contenuto di una parola, lasci immutata «una *porzione* del significato iniziale» [Gruppo μ 1976: 142]. L'idea che si possa mutare solo una parte del significato rinvia ad una concezione del senso come entità plurima, composta e dunque scomponibile. I metasememi si avvalgono appunto di procedure di scomposizione delle unità lessicali nelle loro diverse componenti semantiche (semi), tra le quali saranno selezionate quelle destinate a permanere a scapito di altre che saranno invece sostituite, o semplicemente cancellate.

La scomposizione delle nozioni può avvalersi di due diverse procedure, l'una di tipo inclusivo, fondata sull'analisi *materiale* dei referenti ed indicata con la lettera greca Π :

albero = tronco e rami e foglie e radici ...;

l'altra di tipo esclusivo, fondata sull'analisi *concettuale* della nozione nei suoi diversi elementi, ed indicata con la lettera Σ :

albero = pioppo o quercia o betulla o tiglio...;

in questo secondo caso, la nozione di albero è vista come una classe che comprende una serie di individui equivalenti, per certi versi intercambiabili e in rapporto di esclusione reciproca: un albero può essere un pioppo o una betulla o una quercia...; mentre la scomposizione secondo il tipo Π non comporta il mutuo elidersi delle seguenti proposizioni: «un albero ha radici *ed* ha tronco *ed* ha foglie...». Ogni termine può essere scomposto secondo ambedue i modelli: nel primo caso sarà considerato equivalente ad una «serie referenziale esocentrica»; nel secondo, ad una «serie semica endocentrica» [Gruppo μ 1976: 152]. Ogni metasemema rappresenta uno spostamento lungo una delle due serie.

Una soppressione parziale dei semi è alla base delle sineddochi generalizzanti di tipo Σ (ad esempio *mortali* per 'uomini': *mortali* = uomini o uccelli o pesci...) o di tipo Π . Queste ultime sarebbero, secondo gli studiosi di Liegi, più rare, ed in effetti l'esempio citato, «L'uomo prese una sigaretta e l'accese» per 'la mano...', difficilmente potrebbe passare per una figura [Gruppo μ 1976: 152].

L'aggiunzione di semi è invece alla base della sineddoche particolarizzante: più comune secondo il tipo Π , ad esempio *vela* per 'nave'; più rara secondo il tipo Σ , ad esempio *pugnale* per 'arma'. Sul valore figurato di espressioni riconducibili a quest'ultimo tipo, il Gruppo μ esprime concreti dubbi: è davvero legittimo considerare una figura l'uso di *pugnale* là dove il più generico *arma* sarebbe bastato? Secondo Ruwet, l'uso dell'uno o dell'altro termine non costituisce a rigore una figura, perché sia *pugnale* sia *arma* sarebbero comunque usati nel loro significato letterale. Ma una scelta sistematica del termine generale o di quello particolare, dove l'uso dell'uno o dell'altro è indifferente, può valere senz'altro come indizio di stile, 'particolarizzante' o, viceversa, 'generalizzante' [RUWET 1986: 216]. Per i diversi effetti stilistici della sineddoche si rinvia alla diffusa trattazione di Morier [1961, *ad vocem*].

Diversa per modello generativo dalla sineddoche, la metonimia è complementare alla metafora. Metafora e metonimia infatti sono metasememi per soppressione-aggiunzione (sostituzione) di semi, parziale nel caso della metafora, completa nel

caso della metonimia, dove il passaggio dal *verbum proprium* al suo sostituto figurato attraversa un termine intermedio che include sia il primo che il secondo. In questa prospettiva, sia il *verbum proprium* sia il suo sostituto metonimico sarebbero individui di un insieme più vasto, attraverso il quale avverrebbe lo spostamento [Gruppo μ 1976: 179].

In un saggio del 1958 (*Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*), Roman Jakobson ha individuato nella metonimia e nella metafora le due direttrici contrapposte che organizzano l'attività linguistica. In questa prospettiva, una rigorosa distinzione di sineddoche e metonimia sarebbe priva di interesse teorico, perché tutte e due assumono la **contiguità** dei referenti reali (o la contiguità nel contesto verbale del discorso, il co-testo) come principio di selezione dei materiali linguistici e perciò sono diverse dalla metafora che comporta invece una selezione per **similarità**.

L'attività linguistica implica sia una *selezione* delle unità lessicali, sia una *combinazione* delle medesime in unità più ampie e più complesse (le frasi, i periodi). Sull'asse della selezione, ogni unità potrebbe essere sostituita da tutti gli elementi alternativi ed equivalenti registrati nel patrimonio linguistico:

Il destinatario avverte che il periodo (che costituisce il messaggio) è una *combinazione* di parti costitutive (frasi, parole, fonemi ecc.) *selezionate* in quel deposito di tutte le possibili parti costitutive che è il codice. I componenti di un contesto si situano in un rapporto di *contiguità*, mentre in un gruppo di sostituzione i segni sono legati fra loro da diversi gradi di *similarità* che oscillano dall'equivalenza dei sinonimi al nucleo comune degli antonimi. [JAKOBSON 1983⁸: 27]

In questa prospettiva, alcune metonimie possono essere viste come la proiezione dell'asse della contiguità su quello della selezione: parole che ricorrono in genere negli stessi contesti, vengono sostituite, invece che giustapposte, l'una all'altra.

Allo stesso modo, lo sviluppo tematico di un discorso tende a seguire l'una o l'altra tra due direttrici semantiche diverse, a seconda che un tema conduca ad un altro per similarità o per contiguità:

La denominazione più appropriata per il primo caso [la similarità] sarebbe *direttrice metaforica*, per il secondo [la contiguità] *direttrice metonimica*, poiché essi trovano la loro espressione più sintetica rispettivamente nella metafora e nella metonimia. [JAKOBSON 1983⁸: 40]

Nella comunicazione quotidiana le due direttrici operano in modo complementare e non esclusivo, ma precisi modelli culturali o stilistici possono indurre soggetti diversi a preferire l'una all'altra. Secondo Jakobson, inoltre, alla direttrice metonimica può essere ricondotta la narrazione, incentrata su uno sviluppo tematico di tipo predicativo. Al principio di similarità sarebbe invece legata la poesia. Se il nesso tra principio di contiguità e narrazione può apparire discutibile, il legame tra similarità e testo poetico spiega la struttura ripetitiva della poesia e i diversi effetti di senso che questa produce.

Roman Jakobson riconosce nella metafora e nella metonimia i due tropi fondamentali che spiegano, con il loro funzionamento, anche quello di tutti gli altri. L'intera gamma dei tralati è ricondotta, in questa prospettiva, a pochi procedimenti essenziali (sostituzione paradigmatica o sintagmatica), comuni a più figure. Una posizione critica rispetto alla 'retorica ristretta' di Jakobson è quella di Gérard Genette [1976], il quale, riproponendo l'interpretazione di Fontanier, riconduce la sineddoche a rapporti di inclusione e la metonimia a rapporti di contiguità [cfr. anche BOTTIROLI 1993].

Per Umberto Eco, metonimia e sineddoche possono essere interpretate facendo leva su competenze linguistiche di diverso tipo ma non sono diverse per meccanismo generativo. Infatti interpretiamo le sineddochi sulla base di un codice descritto in termini di dizionario, vale a dire sulla base della nostra competenza lessicale; mentre comprendiamo la metonimia, così come la metafora, sulla base di un codice a formato enciclopedico, vale a dire sulla base delle nostre competenze culturali in senso lato. Enunciati come «bere una bottiglia» o «Piangi Gerusalemme» per «pianga il popolo d'Israele» sono resi possibili perché una rappresentazione di tipo enciclopedico di 'bottiglia' la registra tra le destinazioni finali del vino e «fra le proprietà enciclopediche di Gerusalemme deve esistere quella per cui è la città santa degli ebrei» [ECO 1984: 179]. La metonimia equivale alla sostituzione di un semema con uno dei suoi semi o di un sema con il semema cui appartiene, e comporta dunque degli spostamenti lungo l'enciclopedia non diversi da

quelli che stanno alla base di certi tipi di sineddoche, precisamente quelle che presuppongono il riferimento a proprietà enciclopediche per essere interpretate (le sineddochi in Π nel sistema del Gruppo μ).

Esistono tuttavia delle metonimie idiosincratiche, ad esempio quelle dei sogni, non contemplate da alcuna enciclopedia ma legittimate da esperienze soggettive che saranno interpretabili sulla base del contesto. Di queste realizzazioni individuali l'enciclopedia può, a certe condizioni, impadronirsi, arricchendo la catena dei segni che si considerano equivalenti al semema in questione: «e per tutti /madeleine/ significherà «tempo ritrovato» così come /18 aprile/ significa «inizio del potere democristiano nel dopoguerra» [ECO 1984: 179].

Secondo una definizione canonica, la **metafora** consiste nella sostituzione di una parola con un'altra il cui significato proprio stia con il significato proprio della prima in un rapporto di somiglianza. Per Heinrich Lausberg, la metafora è uno fra i tropi per dislocazione o salto, e dunque figura alquanto diversa dai tropi per 'spostamento di limite', quali la sineddoche e la metonimia. I materiali lessicali che nella metafora sostituiscono il termine proprio, infatti, non sono attinti da un campo semantico virtualmente *incluso* nel termine di partenza, come nel caso della sineddoche, o da un campo semantico *contiguo*, come per la metonimia. La formula 'tropo per salto' è, a sua volta, una metafora spaziale che esclude la contiguità a favore dell'analogia a distanza. Da questo punto di vista la metafora rappresenta, sul piano della formulazione linguistica, un corrispettivo del *locus a simili*, dal quale procedono analogia ed *exemplum*.

A partire da Aristotele si è aggregata attorno al concetto di metafora una costellazione di idee diverse ed, entro certi limiti, storicamente costanti. Aristotele chiamava metafore *tutti* gli scarti linguistici: vale a dire non solo tutti i tropi in generale, ma anche gli arcaismi, i neologismi, le parole straniere. All'interno di un discorso persuasivo, gli scarti linguistici erano funzionali ad una logica dello straniamento, efficaci dunque da un punto di vista estetico ed emotivo per l'attenzione che suscitano in chi ascolta, ma pericolosi per la chiarezza e per la comprensibilità del discorso. Come proposizione che inclina al paradosso e, al limite, alla contraddizione, la metafora poteva

inoltre rivelarsi controproducente anche dal punto di vista, più essenziale, della verosimiglianza. Per questo, l'uso di traslati doveva essere doppiamente controllato. Anzitutto nella quantità, perché un uso sistematico delle figure compromette la chiarezza del discorso. E, in secondo luogo anche nella 'qualità' del traslato stesso: per essere riuscita una metafora deve mettere in luce una *reale* somiglianza tra gli oggetti accostati, e, inoltre, non deve essere 'presa da troppo lontano' [CICERONE, *De orat.*, III, 163]. Qualora questo fosse stato il caso, i retori latini consigliavano di accompagnare la metafora con formule attenuative, «ut ita dicam», «per così dire» [CICERONE, *De orat.*, III, 163; QUINTILIANO, *Inst.*, VIII, 3, 37], in modo da dichiarare esplicitamente il carattere finzionale del discorso, mostrandosi così consapevoli della sua 'inverosimiglianza'. Una volta resa esplicita, l'analogia tra gli oggetti che la metafora avvicina deve sembrare evidente a chi ascolta: la metafora *Achille è un leone* deve essere immediatamente traducibile nell'espressione letterale 'Achille è coraggioso come un leone'. Se l'elemento di somiglianza tra le due nozioni non fosse chiaramente riconoscibile, la figura non potrebbe essere interpretata in modo univoco: in questo senso, la sostituibilità del termine metaforizzante con un'espressione letterale del tutto equivalente garantisce la chiarezza della metafora.

Riguarda quest'ultimo punto un'altra delle idee-guida attorno alle quali si è sviluppato storicamente il dibattito sulla figura, vale a dire l'idea che la metafora possa essere compresa semplicemente sostituendo il significato figurato (ad esempio, 'coraggioso') al suo equivalente letterale ('un leone'). Secondo una tradizione che risale ancora una volta ad Aristotele, la metafora esprime una analogia che esiste tra le cose ed è probabilmente il mezzo linguistico *più rapido* per esprimerla; da qui il guadagno sul piano stilistico – la metafora dice più cose in poche parole – e insieme il godimento estetico che se ne trae. Per queste stesse ragioni, la figura è perfettamente sostituibile: poiché dice delle cose che potrebbero benissimo essere dette altrimenti, a scambiare il *verbum proprium* con una metafora si guadagna in rapidità di stile, non in contenuto informativo (eccezion fatta naturalmente per le connotazioni, positive o negative, che l'accostamento di un oggetto ad un altro può sottendere). Come formulazione linguistica indifferente rispetto ad un contenuto informativo già dato e ricostruibile univocamente, il valore della metafora è puramente estetico,

ornamentale. Se infatti la figura è il semplice risultato di una sostituzione di parole, una sostituzione simmetrica ed inversa potrà cancellarla senza residui, senza che *nulla* del suo contenuto informativo vada perduto nella parafrasi.

Nel ventunesimo capitolo della *Poetica* Aristotele cataloga quattro diverse specie di metafora e ne descrive il modello generativo:

La metafora consiste nel trasferire ad un oggetto il nome che è proprio di un altro; e questo trasferimento avviene o dal genere alla specie, o dalla specie al genere, o da specie a specie, o per analogia. [1457b]

I primi due tipi di traslato, dal genere alla specie e dalla specie al genere, sono quello che noi chiameremmo rispettivamente una *sineddoche generalizzante* e una *sineddoche particolarizzante*. Il terzo tipo, che comporta il passaggio da una specie ad un'altra, è invece un caso di 'metafora a tre termini'; ecco gli esempi che lo illustrano:

poi che con l'arma di bronzo gli attinse la vita;
poi che con la coppa di bronzo recise l'acqua.

Le nozioni di *attingere* e *troncare*, infatti, potrebbero essere rappresentate come membri di un insieme più vasto, che comprende tutti i casi particolari riconducibili al concetto generale di *togliere*. Oppure, come due insiemi con una zona di intersezione delineata dal termine condiviso [cfr. ECO 1984 152-154]. Questo secondo modello può essere formalizzato come una proporzione: *attingere* : *togliere* = *togliere* : *recidere*.

Nel quarto tipo di metafora la sostituzione del termine proprio rinvia ad un modello analogico:

di quattro termini, il secondo, B, sta al primo, A, nello stesso rapporto che il quarto, D, sta al terzo, C; perché allora, invece del secondo termine, B, si potrà usare il quarto, D, oppure invece del quarto, D, si potrà usare il secondo, B [...] E così per esempio la coppa sta a Dioniso come lo scudo sta ad Ares; e dunque si dirà la coppa scudo di Dioniso, e lo scudo coppa di Ares. [*Poetica* 1457b]

In questo caso, l'espressione metaforica sarebbe l'esito di una comparazione sul piano concettuale e di una ellissi sul piano sintattico, passaggi che occorrerebbe ricostruire per 'sciogliere' la figura nell'espressione letterale corrispondente. L'idea che la metafora sia un'analogia ellittica o un paragone abbreviato, secondo la definizione di Quintiliano [VIII, 6, 5], è anche oggi una delle più diffuse [GENETTE 1976⁴: 28].

Il *Trattato dell'argomentazione* ha ripreso il nesso tra metafora e modello analogico sviluppandolo in direzione originale. Come abbiamo già detto, per Chaïm Perelman, la metafora comporta la *fusione* dei termini analogici [cfr. *Invenzione*, cap. III, § 4. 3] più che l'*omissione* di uno di essi; per questo motivo non può essere vista come un'analogia ellittica, alla cui formulazione esplicita manchi qualcosa che può tuttavia essere ricostruito. Una volta operata la fusione, la metafora non può più essere ridotta alla formulazione dell'analogia e non coincide necessariamente con la presentazione di essa. I termini analogici che la metafora lascia inespressi infatti

non devono essere considerati sottintesi, perché bisogna ammettere che la fusione, una volta attuata, ha creato una espressione autosufficiente, ma potrebbero essere, in caso di analisi, sostituiti in modi assai diversi. [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 422]

Dal punto di vista della ricezione, la metafora resta comunque sostituibile, ma non più da una sola analogia. Se i termini analogici non possono più essere ricostruiti univocamente, la metafora evocherà, non una soltanto, ma una molteplicità di analogie diverse [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 423], e solo il contesto potrà decidere, e non senza indeterminatezza, quali suggestioni analogiche sono pertinenti per l'interpretazione del discorso e quali invece non lo sono. L'assenza o presenza di fusione distingue ed oppone la metafora a tutti quegli schemi, come l'allegoria o la parabola, che, evitando l'identificazione dei diversi membri, si limitano a svolgere

una duplice catena analogica «con un minimo di contatti» [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 423].

Considerazioni analoghe valgono anche per il nesso, che alcuni vorrebbero generativo, tra la metafora e il paragone. La definizione della metafora come paragone abbreviato comporta che tra le due figure intercorra una sorta di *décalage* sintattico, dove il passaggio dall'una all'altra formulazione linguistica è dato dall'ellissi di alcune componenti del discorso. Un enunciato come:

il mio amore è ardente come una fiamma

è un paragone motivato, perché due oggetti diversi (*amore, fiamma*) sono posti in relazione di somiglianza sulla base di un tratto comune (*ardente*) che il discorso rende esplicito. L'ellissi del connettivo «come» darà luogo ad una identificazione:

il mio amore è una fiamma ardente.

Rispetto a questo secondo enunciato, l'ellissi del primo termine di paragone determinerà a sua volta due forme d'identificazione diverse: l'una motivata (*la mia fiamma ardente*), l'altra immotivata (*la mia fiamma*), che equivale alla metafora propriamente detta [GENETTE 1976: 28].

L'idea che la differenza tra metafora e paragone non sia di ordine strettamente sintattico è tuttavia diffusa e sostenuta anche a partire da posizioni molto diverse [BERTINETTO 1979; cfr. anche HENRY 1975; BERTINETTO 1977: 55-61; WEINRICH 1976: 72]. Una metafora che non espliciti le proprie motivazioni può sottendere più paragoni, perché il *tertium comparationis*, ovvero la motivazione, non sempre può essere ricostruito univocamente in modo da rendere reversibile il passaggio dall'una all'altra figura. Metafora e paragone rinviano ad operazioni logiche sostanzialmente diverse: la prima oscilla perpetuamente tra identità e similitudine, il secondo lascia i due termini di confronto ben separati e non sovrapponibili [BERTINETTO 1979: 148]:

La prima figura [la similitudine] è fondata sulla percezione statica delle affinità (e delle differenze) che legano due entità; mentre la seconda [la metafora] si basa su un meccanismo di natura eminentemente dinamica, che produce una qualche forma di fusione, o per meglio dire compresenza, tra i due enti raffrontati. [BERTINETTO 1979: 159-160]

Per Bertinetto, la differenza tra paragone e metafora non è di ordine formale (assenza o presenza di connettivo e/o motivazione), e pertanto non può essere ricondotta ad un'unica linea di derivazione sintattica, ma è incentrata piuttosto su presupposti di tipo pragmatico-cognitivi.

metafora [gr. *metaphorà*, da *metaphéro* 'trasporto'] – La metafora consiste nel sostituire un termine proprio con un altro termine che è con quello in rapporto di somiglianza. Per esempio, data la somiglianza tra i concetti di 'uomo astuto' e di 'volpe', si potrà sostituire all'enunciato proprio «Marco è un uomo astuto» l'enunciato metaforico «Marco è una volpe». La somiglianza tra il predicato proprio e quello metaforico non è riscontrabile in assoluto, ma dipende dai codici culturali vigenti nella comunità, dall'«enciclopedia» di cui la lingua è espressione: è solo selezionando implicitamente (e convenzionalmente) nel concetto 'fiore' le caratteristiche 'bellezza, grazia, freschezza' che si può dire metaforicamente «quella ragazza è un fiore»; è solo selezionando nel concetto 'leone' le caratteristiche 'forza, audacia' (e non, per esempio, 'bestialità, ferocia') che si può dire di un guerriero o di uno sportivo che «è un leone». La metafora mette in contatto due campi d'immagini e, di conseguenza, due settori della realtà diversi: umano e animale, per esempio (come nei casi già visti), o umano e atmosferico («un vento angoscioso di sospiri», F. PETRARCA, *Canzoniere*, 17, 2), animato e non animato. Quanto più grande è la distanza tra i campi di immagini tanto più forte e 'audace' è la metafora. Ma la efficacia straniante del tropo – o, secondo una diversa prospettiva, il suo potere conoscitivo, la sua capacità di instaurare rapporti tra oggetti che la logica ordinaria tiene distinti – dipende anche dalla sua novità. Le metafore sono spesso convenzio-

nali, ripetitive; possono essere codificate in sistemi topici (come quelle che, nella poesia petrarchesca, descrivono la bellezza femminile: gli occhi come stelle, i capelli come oro, il volto come neve o brina: cfr. Pozzi 1984), e in qualche caso finiscono per ridursi a stereotipi, fissi e prevedibili come dei *verba propria* (così succede, esemplarmente, nelle cosiddette metafore spente e nelle catacresi di metafora, dove la figura non è traducibile in un termine proprio perché è l'unica opzione offerta dal codice linguistico: non si sente più la metafora, a meno che qualcuno non la 'risvegli' con particolari contestualizzazioni, né nel 'collo' della bottiglia, né nelle 'gambe' del tavolo, né nell'«albero» della nave). Tradizionale nella retorica classica, e ancor oggi corrente, è la definizione della metafora come paragone abbreviato o implicito. Dalla metafora «Marco è una volpe» si può risalire al paragone «Marco è come una volpe», o, con un massimo di esplicitezza, «Marco è furbo come una volpe». Ma gli studi recenti sulla metafora (che le hanno assegnato un ruolo centrale e paradigmatico – insieme alla metonimia – nella casistica dei tropi) recuperano l'accostamento al paragone soprattutto per mettere in luce la profonda differenza tra le due figure. Nel paragone due oggetti sono giustapposti, e la segnalazione della loro somiglianza lascia intatte le loro differenze; la metafora, al contrario, fonde i due oggetti ricavandone una realtà che non coincide con nessuno dei due e, contravvenendo a una delle leggi fondamentali della logica ordinaria, muove dalla somiglianza parziale tra i due oggetti per predicare addirittura la loro identità.

Francesco Orlando ha interpretato il fenomeno della 'fusione' metaforica analizzandolo su base logica-antilogica. Secondo Orlando, nella metafora il rapporto tra metaforizzato e metaforizzante è regolato in base al «principio di simmetria», uno dei due principi sulla cui base Ignacio Matte Blanco definisce l'*antilogica* dell'inconscio. Il «principio di simmetria», che abbiamo già visto in azione nel caso dello sviluppo comico di alcuni argomenti di reciprocità, consiste nel trattare *ogni* relazione come identica alla relazione inversa. In base ad un corollario di tale principio, tutti i membri di una classe logica sono arbitrariamente considerati identici e perfettamente inter-

cambiabili tra loro non solo per quanto riguarda l'attributo che definisce la classe ma anche per quanto riguarda tutti gli altri attributi che, all'interno della classe, dovrebbero, in buona logica aristotelica, diversificare i singoli membri [ORLANDO 1982: 115]. Questo

arbitrario slittare dall'assimilazione all'identificazione di due oggetti, in base a un solo attributo comune, caratterizza le forme più forti della metafora ed è tendenziale in tutte. [ORLANDO 1982: 117]

Nel quattordicesimo canto della *Gerusalemme Liberata*, ad esempio, una sirena dice della fama così:

è un'eco, un sogno, anzi del sogno un'ombra,
ch'ad ogni vento si dilegua e sgombra.

[63, 7-8; cit. in ORLANDO 1982: 89]

L'idea che il vento possa avere una qualche influenza su eco, sogni ed ombre si spiega a partire dall'attributo dell'inconsistenza che accomuna i sogni, le ombre e le cose che possono essere dileguate dal vento (fumo, nuvole). L'espressione metaforica attribuisce, per simmetria, la proprietà di essere sgombrati dal vento anche a tutti gli altri elementi. Ancora un esempio: nella *Rhetorica* di Tommaso Campanella, come vuole la tradizione, si ammonisce l'oratore di non prendere le metafore da lontano, moltiplicando gli anelli intermedi delle somiglianze; tra gli esempi vietati si legge:

non dire: «la chioma dell'albero striscia» al posto di «sibila», solo perché il serpente, al quale il sibilo è naturale, striscia. [*Rhetorica*, XII, IV]

Una tradizione retorica consolidata attribuisce alla metafora un ruolo nell'acquisizione di sapere. Per Aristotele, il rapporto tra il valore conoscitivo della figura e il piacere estetico che questa suscita era diretto e immediato ed il compiacersi delle metafore era un compiacersi delle naturali somiglianze tra le cose che questi traslati presentano al nostro intelletto [*Rhet.* 1410b]. Il piacere delle metafore, come del resto il piacere del testo letterario, era dunque legato alla loro capacità di rispecchiare le cose e di renderle note. Ma l'affermazione di Aristotele

conteneva un paradosso che non mancò di essere rilevato: perché alla metafora dovrebbe essere attribuito un valore conoscitivo, se essa non fa che formulare in altro linguaggio ciò che si sapeva già, ciò che, poiché ha un nome proprio, poiché è perfettamente sostituibile con un equivalente letterale, è dunque già noto?

Un'altra delle idee tradizionali sulla metafora ne mette in rilievo il carattere iconico, strettamente complementare alla capacità mimetica di rappresentare le reali analogie tra le cose, mettendole 'sotto gli occhi' di chi ascolta. Secondo questa tradizione, la metafora ha il potere di rendere visibili anche quelle cose che, per loro natura, non sono visibili, come i concetti astratti, imprigionandole in una rete di analogie con gli oggetti sensibili. In questa prospettiva, il senso della metafora apparirebbe legato al suo rapporto con la percezione e, in particolare, con la visibilità, parametro delle idee di bellezza e di conoscenza per un lungo tratto della loro storia, ma anche strumento della memoria. Il nesso memoria-metafora fa parte della costellazione di idee che storicamente ha sedimentato attorno alla nozione di traslato. Secondo Tesauro, ad esempio, le metafore sono facilmente memorabili non solo perché rendono visibili le cose, e ciò che è visibile nella fisiologia aristotelica è più facile da ricordare, ma anche perché le imprimono nella mente legando l'esperienza intellettuale ad un aspetto emotivo: la meraviglia. Nel *Cannocchiale aristotelico*, inoltre, la metafora ha il pregio di alterare l'organizzazione dello spazio e, unendo cose che sono lontane, di aggregare una conoscenza dispersa.

Le discussioni sulla metafora di questi decenni possono essere ricondotte a idee-guida non troppo dissimili da queste, al centro delle quali si collocano due diverse concezioni della figura, quella sostitutiva o comparativa e quella interattiva. Aggregando posizioni diverse attorno a questi due poli, provveremo a delineare un'immagine di questo articolato panorama di teorie, tenendo conto della diversità dei metodi, degli approcci (logico, linguistico, semantico, semiotico) e degli strumenti che caratterizzano ciascuna di esse.

Dobbiamo la definizione di **metafora interattiva** all'episte-

mologo Max Black, ma un primo approccio ad una teoria non comparatista e non sostitutiva della metafora si trova già in un saggio del 1936, *La filosofia della retorica*, di Ivor Armstrong Richards. Commentando questa espressione di Chamfort, «i poveri sono i negri d'Europa», Richards osserva come il senso della metafora non coincida con la semplice presentazione di una analogia (poveri : Europa = negri : Stati Uniti) ma sia piuttosto l'esito dinamico della cooperazione dei due concetti, di una compresenza di nozioni diverse che invita il lettore a trovare delle connessioni. Il significato metaforico della parola *negri* è dato dalla sua interazione con *poveri*, attraverso la quale la parola subisce un'estensione del significato letterale. «Parlare della identificazione o della fusione che una metafora effettua - scrive Richards - porta sempre fuori strada» [RICHARDS 1967: 118], perché la nozione interattiva comporta che *tutte* le proprietà dei soggetti metaforici siano messe in gioco nel determinare gli effetti di senso, per cui le *differenze* tra le nozioni che la metafora mette in contatto sono altrettanto operative che le *somiglianze* [RICHARDS 1967: 118].

Se il senso di una metafora non coincide con nessuno dei termini in relazione reciproca, ma con il risultato della loro interazione, nessun significato predeterminato potrà essere sostituito all'espressione figurata, senza che il contenuto stesso della metafora (e non soltanto il suo valore connotativo o iconico) vada *interamente* perduto. Dal punto di vista di Richards, peraltro, nessuna metafora ha valore iconico, perché nessuna metafora ha valore mimetico: essa infatti non è «una copia o replica di una qualche percezione sensoriale» [RICHARDS 1967: 93] come vorrebbe una tradizione che risale ad Aristotele. Con questo, Richards mette in discussione, come poi più radicalmente Black [ma cfr. anche RICOEUR 1981; WEINRICH 1976], il presupposto referenzialista sotteso ad alcune concezioni della metafora: vale a dire l'idea che la figura registri delle analogie oggettive, delle somiglianze che nell'universo reale rendono simili i referenti. Secondo Richards, più che una somiglianza diretta ed oggettiva tra le cose, il vero «motore» delle metafore è spesso l'analogo atteggiamento che, per ragioni del tutto estranee alle cose stesse, assumiamo nei confronti di oggetti diversi [RICHARDS 1967: 110].

La posizione di Max Black è più articolata e ricca di implicazioni epistemologiche. Per descrivere le metafore, Black distingue il *focus*, vale a dire il termine metaforico vero e proprio,

dalla *cornice*, cioè il contesto entro il quale questo compare. Uno stesso *focus* può assumere significati diversi al mutare dei contesti di riferimento, per cui il senso specifico di ogni metafora risulta dall'interazione tra termine metaforico e cornice e non può essere percepito a partire dalle competenze linguistiche dei destinatari [BLACK 1983: 48]. Nella proposizione «l'uomo è un lupo», ad esempio, il significato che deve essere attribuito al termine *lupo* non può essere stabilito in base alle sue proprietà semantiche, ma occorrerà piuttosto ricondurre alla memoria i luoghi comuni, le conoscenze, le rappresentazioni che, nel nostro codice culturale, sono connesse alla nozione di lupo:

Ciò che occorre non è tanto che il lettore conosca il significato di «lupo» di un comune dizionario [...] quanto che egli conosca ciò che io definisco *il sistema dei luoghi comuni associati*. [BLACK 1983: 57]

Il termine *lupo* evoca tutta una serie di banalità correnti, di opinioni condivise, di simboli e stereotipi: a partire da questo sistema di luoghi comuni, il lettore sarà portato a costruire un sistema di implicazioni corrispondente riguardo al soggetto principale *uomo*:

Sarà fatto risaltare qualunque tratto umano di cui, senza eccessiva forzatura, si possa parlare nel «linguaggio-del-lupo», mentre sarà relegato sullo sfondo qualsiasi tratto di cui non si possa fare altrettanto. La metafora-lupo sopprime alcuni dettagli, ne enfatizza altri, in breve *organizza* la nostra idea dell'uomo. [BLACK 1983: 59]

La metafora interattiva riorganizza il sistema di luoghi comuni associato ad un concetto, ridistribuendone gli elementi e mutandone l'ordine gerarchico. L'interazione di *focus* e *cornice* sposta al centro ciò che era collocato alla periferia e, infine, *crea nuove implicazioni* perché contribuisce a *determinare* il sistema di analogie che occorre mobilitare per comprendere la figura: «non dobbiamo dimenticare che la metafora fa sì che il lupo sembri più umano di quanto d'altra parte non sia» [BLACK 1983: 62].

Nella ricerca scientifica, la metafora interattiva può avere il ruolo fondante di costruire dei modelli di riferimento in base ai quali selezionare e interpretare i dati. In filosofia della scienza, le metafore possono rappresentare un elemento insostituibile

bile nel sistema linguistico di una teoria; gli scienziati usano allora figure che non sono in grado di parafrasare (ad esempio, l'espressione 'codice genetico'). Rispetto alle teorie che esprimono, queste metafore hanno un ruolo *costitutivo* e non semplicemente esegetico [BOYD 1983: 25], esse *costruiscono* la teoria piuttosto che illustrarla semplicemente. Questo ruolo sembra connesso al loro carattere *indefinito*, vale a dire all'impossibilità di definire quali siano gli aspetti rilevanti dell'analogia tra gli oggetti in relazione reciproca. L'*apertura induttiva* di queste metafore, per cui le analogie e le somiglianze che esse suggeriscono devono ancora essere esplorate, apre la via a nuove strategie di ricerca [BOYD 1983: 30].

Le analisi di tipo semantico-strutturale sono in genere ispirate alla semantica greimasiana [HENRY 1975; Gruppo μ 1976; LE GUERN 1973]. Questo approccio analitico descrive la figura come l'esito dell'intersezione di campi semantici diversi: per questo, le posizioni di ispirazione semantico-strutturale sono in genere spiegate in chiave 'comparatista' [BRIOSI 1985]. Tra le diverse posizioni teoriche, piuttosto discussa è la tesi del Gruppo μ che vede la metafora come una figura complessa generata dal prodotto di due sineddochi. Secondo gli studiosi di Liegi, il procedimento metaforico può essere formalizzato nel modo seguente:

D-(I)-A

In questa formula D rappresenta il termine di partenza, A quello di arrivo, il passaggio dal primo al secondo si realizza attraverso il termine intermedio I, che rappresenta l'intersezione semica di A e D, e che l'espressione metaforica non rende esplicito. La metafora estende all'insieme dei due termini una proprietà che vale soltanto per la loro intersezione [Gruppo μ 1976: 163], tesi, come abbiamo visto, condivisa anche a partire da posizioni diverse.

Così descritta, la metafora appare come il prodotto di due sineddochi complementari – l'una particolarizzante, l'altra generalizzante – che delineano, grazie alla loro specularità, una zona di intersezione tra il termine di partenza e quello di arrivo, per cui il termine intermedio I sarebbe una sineddoche di D, ed il termine A una sineddoche di I. Non tutte le combinazioni tra i quattro tipi di sineddoche (Sg in Σ , Sg in Π , Sp in Σ , Sp in Π) sono ammesse: mentre è perfettamente concepibile una metafora come *la betulla è la giovinetta dei boschi*, prodotto di

una sineddoche generalizzante (Sg) e di una sineddoche particolarizzante (Sp) secondo il modo di scomposizione concettuale Σ (betulla – flessibile – fanciulla), sarebbe impensabile una metafora che risultasse da Sp+Sg in Σ , ad esempio verde – betulla – flessibile, o da Sg+Sp in Π , ad esempio mano – uomo – testa [Gruppo μ 1976: 165]: non si dice infatti «mi strinse la testa» per 'mi strinse la mano'.

L'approccio semantico richiede che per leggere una metafora siano necessarie e sufficienti le sole competenze lessicali, vale a dire le informazioni registrate in un dizionario riguardo ai significati o agli usi letterali delle parole, mentre la nostra esperienza della realtà o il nostro modo di vederla non entrerebbero in gioco nell'interpretazione della figura.

Una delle osservazioni più frequenti riguardo alla tesi del Gruppo μ è che la posizione dei Liegesi sembra continuamente confondere tratti semantici e tratti enciclopedici, conoscenza del codice e conoscenza del mondo. A proposito di uno degli esempi citati, Nicolas Ruwet [cfr. inoltre ECO 1984: 160-161] obietta:

in RG [*Rhetorica generale*, pagina] 165 si dice che *bouleau* [betulla] è una possibile metafora di *jeune fille* perché queste due espressioni presentano un sema comune, «flessibile». Ora, dal punto di vista strettamente semantico, *jeune fille* è definita dai semi seguenti: «essere umano», «di sesso femminile», «non sposata» e, forse, «giovane»; quanto a *bouleau*, non è ben chiaro se questo termine abbia una qualsiasi rappresentazione semantica [...] e che una betulla sia un albero proprio delle regioni fredde e temperate, dalla corteccia chiara, e dalle foglie «argentee» ecc., rientra puramente e semplicemente nel campo dell'enciclopedia. [RUWET 1986: 197-198]

D'altra parte, sostiene ancora Ruwet, non è affatto necessario supporre che alla base della metafora vi sia un unico «sema»; in genere le metafore, soprattutto le meglio riuscite, «evocano tutto un fascio di associazioni, di analogie più o meno forti, più o meno evidenti»:

Io sostengo che «flessibile», non figurerà da nessuna parte nella rappresentazione semantica di *jeune fille* o di *bouleau* [...] se la metafora della betulla può sembrare appropriata, ciò può dipendere da tutt'altre ragioni (l'analogia tra il candore della pelle di certe *jeunes filles* e il candore della corteccia della be-

tulla; la delicatezza e la bellezza del fogliame delle betulle, ecc.). [RUWET 1986: 199]

Per Albert Henry, la metafora è l'esito di una doppia metonimia, perché sovrappone due concetti a partire dall'identità di due soli semi ed individuati mediante un procedimento di focalizzazione di tipo metonimico [HENRY 1971: 67]. Nell'espressione metaforica, i due sinonimi metonimici sono sussunti in una sorta di corto-circuito che li con-fonde. La particolare 'densità' della figura dipende dalla condensazione dei due poli metaforici, per cui la parola traslata 'sovraccarica' il termine proprio di *tutti* i tratti semantici che lo definiscono. Per descrivere le diverse forme della figura, Henry applica il modello analogico di Aristotele a tutti i tipi di metafora (a tre e a due termini) e non soltanto a quelle a quattro termini per le quali era stato originariamente pensato nella retorica aristotelica. Secondo Henry inoltre non esistono metafore a un solo termine, poiché il contesto permette sempre di ricostruire almeno un secondo termine di riferimento.

Un approccio di tipo semantico orientato sul destinatario e sulla sua attività ermeneutica è quello di Harald Weinrich. Punto di partenza della sua analisi è la definizione canonica della figura come esito di una sostituzione di termini appartenenti a due sfere di significato diverse. La momentanea equivalenza di campi semantici differenti determina il contesto di una parola in direzione contraria rispetto alle attese del destinatario (*contro-determinazione*) [WEINRICH 1976: 89], creando un effetto di straniamento. Non ci aspettiamo, ad esempio, che la parola 'paesaggio' si trovi entro un contesto determinato dalla nozione di 'anima': la co-occorrenza dei due campi semantici dà luogo infatti alla metafora del 'paesaggio interiore'. Il concetto di contro-determinazione del contesto consente a Weinrich una ridefinizione della figura in chiave ermeneutica: «possiamo definire la metafora come una parola in un contesto 'contro-determinante'» [WEINRICH 1976: *ivi*]. Ne consegue che quanto più è circoscritto e strutturato il campo semantico cui la parola appartiene, tanto maggiore è l'attesa di determinazione e tanto più la metafora che delude tale attesa è sentita come audace, inaccettabile e contraddittoria [WEINRICH 1976: 97]: le metafore più ardite dunque sarebbero quelle che mettono in contatto nozioni omogenee.

L'approccio semiotico di Umberto Eco è incentrato sull'idea che le metafore non possano essere ricondotte ad un mo-

dello formale costante. Le somiglianze o le differenze di proprietà che le fondano non possono essere analizzate su base percettiva o ontologica, ma solo su base semiotica, poiché tali somiglianze e differenze sono l'esito di una cultura o di una tradizione che rappresenta alcune *cose* del mondo mediante le medesime categorie interpretative. Le metafore nascono dunque sulla base di un «universo del contenuto già organizzato in reti di interpretanti che decidono (semioticamente) della similarità e della dissimilarità delle proprietà» [ECO 1984: 195]. In questa prospettiva, il rapporto tra il sistema che organizza l'universo del contenuto e la produzione/interpretazione di metafore deve essere pensato come circolare, poiché l'attività metaforica può a sua volta determinare il ristrutturarsi del sistema secondo nuovi nodi di similarità e dissimilarità. Il valore cognitivo della metafora risiederebbe dunque nella sua capacità di darci informazioni sul codice o sull'enciclopedia, di farci comprendere meglio le maglie attraverso le quali ritagliamo il mondo. Per quanto riguarda l'aspetto morfologico della figura, Eco spiega la sostituzione di sememi che ne è alla base come effetto di una doppia metonimia ed insiste sul valore interpretativo del co-testo, sulla cui base siamo in grado di decidere quali tra le proprietà del metaforizzante devono essere *magnificate*, vale a dire devono essere ritenute pertinenti, e quali dovranno essere invece *narcotizzate* [ECO 1984: 191].

Gli studi di impostazione linguistico-grammaticale vertono sugli aspetti semantici, logici e sintattici della metafora, analizzati con intento descrittivo o esplicativo. Il saggio di Christine Brooke-Rose, *A Grammar of Metaphor* [1958], ad esempio, affronta il problema della metafora con l'intento di descriverne la morfologia. Senza mettere in questione la tradizionale definizione della figura come sostituzione di un termine proprio (che, a parere della Brooke-Rose, sarebbe chiaramente identificabile, sebbene non menzionato), la studiosa ne descrive le varie forme grammaticali e analizza i diversi effetti stilistici che queste determinano. Le varie forme di metafora sono distinte in tre diversi gruppi, a seconda che comportino una sostituzione del nome, del verbo o dell'aggettivo. La metafora aggettivale e quella verbale (ad esempio, e intanto *fugge* / questo reo tempo) sono marcatamente differenti rispetto alla metafora nominale: un verbo metaforico, infatti, non sostituisce un'azione ad un'altra, ma modifica il sostantivo-soggetto, vale a dire lo sostituisce implicitamente; nel nostro esempio, il *tempo* viene

trattato come un essere animato. Considerazioni analoghe valgono anche per l'aggettivo, che comporta una modifica del nome che accompagna.

Guglielmo Cinque [1972] utilizza l'approccio grammaticale per spiegare il meccanismo generativo della metafora. Dal punto di vista della grammatica generazionale, le espressioni metaforiche sono frasi agrammaticali, ed in particolare comportano una violazione delle regole di selezione contestuale, come, ad esempio, nella proposizione: «la sedia piange». Secondo Cinque, il recupero delle metafore ad una lettura grammaticale può essere realizzato sulla base delle sole competenze linguistiche, vale a dire a prescindere dal contesto dell'enunciazione. Nel sistema esplicativo di Cinque, la metafora è l'esito di «una violazione delle presupposizioni sulla referenza di alcuni elementi dell'enunciato» [1972: 270]. In un enunciato come «la sua teoria puzza di falso», ad esempio, sarebbe violata la presupposizione *oggetto fisico* sulla referenza di 'puzza'. In questo senso, più che come una sostituzione di tratti semantici, la metafora può essere vista come una *cancellazione* di semi e precisamente di quelli contenuti nelle presupposizioni violate [CINQUE 1972: 272]: l'esempio precedente implica la cancellazione da *puzza* del sema *sensoriale*, perché la presupposizione *oggetto fisico* è violata.

Di orientamento pragmatico le posizioni di Dan Sperber e Deirdre Wilson [SPERBER, WILSON 1993: 344-351] che analizzano la metafora entro il quadro di riferimento delle massime conversazionali di Grice. L'interpretazione metaforica di taluni enunciati permetterebbe di ripristinare la condizione (in particolare la pertinenza) di corretta realizzazione dello scambio verbale che ad una interpretazione letterale risulterebbe violata.

Un'ottima rassegna degli studi di approccio linguistico-grammaticale, è il lavoro di Pier Marco Bertinetto, *On the Inadequateness of a Purely Linguistic Approach to the Study of Metaphor* [1977]. Bertinetto trae dall'esame delle diverse posizioni e dei diversi orientamenti importanti conclusioni metodologiche: l'approccio linguistico infatti può *descrivere* la metafora, ma non spiegarne il funzionamento. A suo parere, il problema dell'interpretazione delle metafore non può essere risolto sulla base delle sole competenze linguistiche (queste possono rivelarsi sufficienti rispetto all'interpretazione di forme meno complesse come le pseudometafore o metafore-similitudini). Se si prescinde dal contesto dell'enunciazione, non è infatti

possibile selezionare i tratti semantici o enciclopedici pertinenti per interpretare una metafora, perché il suo statuto figurale dipende in parte dal contesto e non è determinato dalla sola formulazione linguistica [BERTINETTO 1977: 9 e 61].

Prima di concludere, accenneremo brevemente alla nozione di **campo metaforico** di Harald Weinrich [1976]. Un campo metaforico rappresenta la combinazione analogica, condivisa da un'intera comunità culturale, «di due sfere linguistiche di significati» [WEINRICH 1976: 39]. Come materiali linguistici accettati, i campi metaforici non sono frutto dell'elaborazione individuale, ma appartengono «all'oggettivo e potenziale ambito sociale di una lingua» [WEINRICH 1976: *ivi*].

Così come la singola parola non ha un'esistenza isolata nella lingua, anche la singola metafora appartiene al contesto del suo campo metaforico, nel quale occupa un posto preciso. [WEINRICH 1976: 39]

Il costituirsi di un campo metaforico consente di legare in un rapporto analogico ogni elemento di una delle due sfere linguistiche in questione con un elemento corrispondente dell'altra, dando vita ad una serie di metafore parallele. Come fenomeni sovraindividuali e socialmente determinati, più legati alla *langue* che alla *parole*, i campi metaforici sono sottesi ai discorsi, i quali ne realizzano in modi individualmente diversi le differenti potenzialità attraverso metafore o allegorie, ma non coincidono con i discorsi stessi. Per questo motivo è raro che i campi metaforici appartengano ad una sola lingua: essi attraversano piuttosto comunità linguistiche diverse legandole in una comunità culturale unitaria. Sebbene le singole parole posseggano un diverso valore di significato in lingue diverse, espressioni metaforiche come 'coniare un neologismo' possono essere tradotte senza difficoltà da una lingua all'altra all'interno di una medesima comunità culturale: le singole parole conservano il loro diverso contenuto specifico, ma la metafora che le pone in relazione ha lo stesso significato da lingua a lingua perché comune a più lingue è il seminario metaforico al quale essa attinge i propri materiali.

Un particolare tipo di metafora è la **sinestesia**. Oggetto della sostituzione metaforica sono, in questo caso, i diversi domini della percezione sensoriale. Per sinestesia si esprime una sensazione per mezzo di un'altra: ad esem-

pio, la vista per mezzo dell'udito o viceversa, il tatto per mezzo del gusto e così via:

Io venni in luogo d'ogni *luce muto*
[DANTE, *Inferno*, V, 28]

un silenzio nudo, e una quietè altissima, empieranno lo spazio immenso [Giacomo LEOPARDI, *Cantico del gallo silvestre*, *Operette morali*]

Il paese oltre il greto era sempre perfettamente silenzioso, *formicolava* di silenzio. [Beppe FENOGLIO, *Una questione privata*]

Come scrive Stephen Ullmann,

sembra [...] che i traslati dai sensi più bassi e meno differenziati a quelli più alti e più differenziati siano più comuni di quelli nella direzione opposta; le impressioni acustiche e visive sono più spesso trascritte in termini di tatto o di calore che viceversa. [ULLMANN 1966: 361]

L'uso programmatico della sinestesia come emblema del pensiero analogico è comune a varie correnti della letteratura novecentesca caratterizzate da un rifiuto dell'accettazione della norma [cfr. WEINRICH 1976: 74]; si pensi in particolare al simbolismo ed al futurismo italiano:

l'onomatopea *dum-dum-dum-dum* esprime il rumore rotativo del sole africano e *il peso arancione* del cielo, *creando un rapporto tra sensazioni di peso, calore, colore, odore e rumore*. [Filippo Tommaso MARINETTI, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*]

Il rapporto che Marinetti instaura tra onomatopea e sinestesia rinvia al nesso tra quest'ultima e i fenomeni del fono-simbolismo che Morier [1961: 110-134] interpreta in chiave psicologica:

Il concetto di corrispondenza risponde al bisogno innato nell'uomo di ritrovare il continuum del reale. Deve esistere un'essenza comune a tutto ciò che esiste, e, dunque, una relazione tra tutte le manifestazioni del cosmo. [MORIER 1961: 111]

Da questo punto di vista, la sinestesia è emblema di un approccio anti-logico al mondo, incentrato su somiglianze estese arbitrariamente anche agli aspetti debitamente (logicamente) caratterizzati dalla differenza. Per questo motivo le sinestesie si configurano spesso come 'metafore audaci'.

Sono esempi di sinestesia alcune espressioni idiomatiche:

colori caldi/freddi/chiasmosi/squillanti/acidi; tono di colore; profumi dolci/amari/freschi; parole/sguardi dolci/vellutati; suono acuto/profondo; silenzio gelido.

Dal linguaggio della pubblicità vengono espressioni come: *gusto morbido/leggero/rotondo*.

sinestesia [gr. *synaisthesis* 'sensazione simultanea', da *syn* 'insieme' + *aisthànomai* 'percepisco'] – È una particolare metafora che consiste nell'avvicinare dati appartenenti a domini sensoriali diversi: la vista all'udito, per esempio, o il tatto al gusto. Alcune sinestesie sono di uso abbastanza comune, e hanno finito per perdere il loro valore di figura (per ridursi, cioè, a *catacresi*): quando diciamo che un 'suono' è 'dolce' probabilmente non ci accorgiamo di attribuire metaforicamente a un dato uditivo ('suono') una qualità percepibile con il gusto ('dolce'). Ma nel linguaggio letterario, e in particolare in quello poetico, se ne incontrano di molto meno consuete, soprattutto nella letteratura simbolista e postsimbolista, che mette in atto un programma di sistematico straniamento metaforico: «E l'amaro, l'acuto balbettio del mare subito spento all'angolo di una via: spento, apparso e subito spento!» (D. CAMPANA, *Crepuscolo mediterraneo*, in *Canti orfici*).

L'ironia è una figura sfuggente e complessa: pro-teiforme nelle sue diverse realizzazioni e pertanto difficile da definire; fondata sulla dissimulazione e pertanto difficile da riconoscere e comprendere. Ironia significa etimologicamente 'simulazione', ed *éiron* è, in greco, 'colui che interroga', ma anche l' 'impostore'. In una delle sue diverse materializzazioni, difatti, ironia era il procedi-

mento dialogico di Socrate, il quale, fingendo di non sapere, interrogava i suoi interlocutori per far scaturire dalle loro risposte una conoscenza insieme naturale e razionale: è la cosiddetta *ironia socratica*. Una tradizione solida e fortunata (Quintiliano, Voss, Fontanier) definisce l'ironia come «il dire il contrario di quello che si pensa o di quello che si vuol far veramente credere». Da qui la natura tropica dell'ironia: la 'lettera' sostituisce un senso figurato esattamente contrario e inverso rispetto a quello che manifesta. In questo senso, ironia sarebbe un sinonimo di **antifras**. Tuttavia, se l'antifras rappresenta una delle forme più radicali e, probabilmente, anche più comuni di ironia, non sembra però esaurirne tutte le possibili incarnazioni. Secondo Cicerone [*De oratore*, II, 269-70], l'ironia è genericamente simulazione, ma non coincide necessariamente con quella particolare forma di simulazione che consiste nel dire il contrario di ciò che si pensa, vale a dire con l'antifras. Tuttavia, anche per Cicerone, la lettera e il senso sono legati, in questo singolarissimo tropo, da un rapporto di contrarietà, quanto meno nei toni se non nei contenuti: il senso del discorso ironico è la derisione, lo scherzo; la lettera ha un tono perfettamente serio. Nel sistema di classificazione di Lausberg [1969: 128], l'ironia è sia un tropo, sia una figura di pensiero: esiste dunque un'ironia delle parole ed un'ironia dei contenuti. Come tropo, l'ironia è opposta alla metafora perché corrisponde al *locus a contrario*, inverso al *locus a simili* al quale rinvia invece quest'ultima. Per Lausberg, l'ironia consiste nel 'citare', assumendolo in proprio, il vocabolario della parte avversa, in modo da rendere evidente al pubblico la sua scarsa credibilità.

In questa prospettiva, l'ironia è una figura che assume contemporaneamente due diversi aspetti: uno citazionale ed uno denegativo, tendenzialmente antifrastico. L'aspetto citazionale dell'ironia è stato analizzato da Dan Sperber e Deirdre Wilson. Se prodotti sotto un rovescio temporalesco gli enunciati:

che tempo splendido!

mi sembra di aver sentito qualche goccia di pioggia
hai pensato ad annaffiare i fiori?

sono evidentemente ironici, a meno che i due interlocutori non siano poeti romantici in ritardo o persone dai riflessi incredibilmente lenti. I tre enunciati hanno in comune anzitutto la proprietà di trasgredire di volta in volta almeno una delle massime conversazionali di Grice: il primo per difetto di verità, il secondo e il terzo per difetto di pertinenza. Proprio queste infrazioni consentono al destinatario di inferire che il locutore, se non appartiene a nessuna delle categorie summenzionate, non può che prendere le distanze dal proprio enunciato, e lo inducono a ritenere che egli non abbia voluto comunicare qualcosa *attraverso* quell'enunciato, ma *a proposito* di esso. L'oggetto della comunicazione non è dunque il mondo, ma il linguaggio, perché gli enunciati ironici non sono *usati* per descrivere la realtà, ma semplicemente *menzionati*:

Quando si usa un'espressione, si denota ciò che l'espressione denota; quando si menziona un'espressione, si denota quell'espressione stessa. [SPERBER, WILSON 1978: 404]

L'oggetto dell'ironia come citazione non è un referente reale, ma un modo di usare il linguaggio, vale a dire la visione del mondo che l'uso di un certo linguaggio implica e denota. Secondo Sperber e Wilson, questo carattere citazionale dell'ironia consentirebbe anzitutto di spiegare lo stretto rapporto tra ironia e parodia: la parodia è infatti un genere citazionale per eccellenza, che ha per oggetto non il mondo ma un testo, un discorso sul mondo. Questo modello interpretativo, inoltre, spiegherebbe anche il mutamento di registro stilistico che spesso accompagna la figura, nonché il suo carattere tradizionalmente e tendenzialmente unidirezionale, che il principio dell'inversione semantica non spiega: è infatti più comune dire «che genio» per significare «che imbecille» piuttosto che il contrario. Se l'oggetto dell'ironia è una norma generale e condivisa, se l'ironia ha comunque, anche nelle forme apparentemente più innocue, un risvolto critico, valutativo, allora è più probabile che la norma ideale che ne rappresenta il bersaglio si realizzi nel 'positivo' e che la realtà possa risultare 'imperfetta' se commisurata ad essa.

Il carattere citazionale dell'ironia è fondato, per Marina Mizzau, su una proprietà intrinseca alla parola stessa, vale a dire sul suo essenziale dialogismo: carattere, questo, delineato e descritto da Michail Bachtin. Secondo Bachtin, la parola è sedimentazione di voci altrui, uno strumento composito e poli-

morfo, che non è dunque mai 'neutro' e 'trasparente', ma già segnato ed abitato dalle altrui intenzioni, delle quali il parlante dovrà necessariamente tenere conto nel momento stesso in cui si troverà ad inserirle nel proprio discorso:

Nella lingua non resta alcuna parola e forma neutra, «di nessuno»: la lingua è tutta saccheggiata, penetrata da intenzioni e accentuata. La lingua, per la coscienza che vi vive, non è un astratto sistema di forme normative, ma una concreta opinione sul mondo. [BACHTIN 1979: 101]

In quest'ottica, Marina Mizzau vede l'ironia come una manifestazione-limite del dialogismo interno alla parola [ma cfr. anche HUTCHEON 1981:144]:

Il fenomeno ironico concerne sempre il comportamento dell'uomo comunicante, il suo vedere e descrivere e valutare gli eventi, non gli eventi stessi. Per dirla con Bachtin, è sempre un «dialogo tra un enunciato presente e uno assente evocato». [MIZZAU 1984: 67]

L'ironia è contemporaneamente citazione e denegazione, dialogismo e antagonismo, menzione e distacco: si evoca la parola altrui, ma non la si assume in proprio.

Per questa 'ascrizione di responsabilità' ad altri, l'ironia, come antifrasi o come citazione, consente di aggirare censure morali o politiche, di far passare dei contenuti altrimenti indicibili. Come tropo realizzato in forma di antifrasi, l'ironia consente di portare l'indicibile alla luce del discorso, neutralizzandone contemporaneamente per negazione la potenzialità eversiva: si afferma alla lettera ciò che si nega in figura, e solo del senso figurato chi parla si assume piena responsabilità. Dire l'indicibile diventa così innocuo, perché si assume che esso non coincida con il senso autentico del messaggio:

È possibile vedere nell'ironia citazionale un simile aspetto trasgressivo, [...] il senso letterale [...] rappresenta per il locutore un qualche tabù: piacere perverso di appropriarsi per finta di considerazioni che, nello stesso tempo si ricusano violentemente, e di potere per questa via tenere discorsi che ci si proibisce. [KERBRAT-ORECCHIONI 1980: 125]

A questo 'effetto di deresponsabilizzazione' sono funzionali i cosiddetti indici di ironia, vale a dire quell'insieme di segnali, linguistici ed extralinguistici (prosodici, mimici), che segnalano il valore ironico di un enunciato e orientano il destinatario verso una corretta, non letterale, interpretazione. L'ironia infatti è una figura fondata su un paradosso, perché risulta tanto più efficace quanto meno è esplicita, quanto più rischia di essere irriconoscibile come figura. Comprendere l'ironia mobilita in primo luogo una conoscenza dell'enciclopedia e del contesto di realtà alla quale l'enunciato ironico si riferisce: i tre esempi citati non sarebbero stati interpretabili come discorsi figurati senza la previa descrizione del contesto di realtà che li rendeva non veridici e/o non pertinenti (il temporale). In secondo luogo, l'interpretazione dell'ironia mobilita nel destinatario una conoscenza dell'enciclopedia del locutore e dei suoi sistemi di valutazione [KERBRAT-ORECCHIONI 1980]. Si tratta, in tutti e due i casi, di competenze extralinguistiche: per questo motivo il Gruppo μ include l'ironia tra i metalogismi. Per i Liegesi, infatti, l'ironia è sempre 'circostanziale', può essere riconosciuta soltanto a partire da indici extralinguistici che consentono al destinatario di ricostruire il rapporto tra enunciato e contesto.

ironia [gr. *eironeia* 'dissimulazione, finzione'] – È il tropo che consiste nell'affermare il contrario di quello che si pensa, ma in modo da rendere chiara la propria intenzione. Da questo punto di vista l'ironia è affine all'*antifrasi*, cioè al rovesciamento esatto del senso: quello che si realizza, per esempio, quando diciamo «bel colpo!» a chi ha appena fatto un guaio. I contesti tipici dell'ironia sono quello dialogico e quello controversiale: l'oratore finge di condividere pienamente l'opinione del suo avversario, ma l'intenzione ironica è rivelata sia dal contesto del discorso, sia, in genere, dalla pronuncia e dall'*actio*. Alcune teorie recenti (per esempio MIZZAU 1984) hanno posto la situazione dialogica – effettiva o implicita – alla base di ogni manifestazione dell'ironia. Il meccanismo fondamentale di questa figura non sarebbe dunque il ca-

povolgimento del proprio pensiero, ma la 'citazione' implicita del pensiero altrui (di un singolo, della maggioranza) attraverso la quale, per contrasto, il soggetto fa sentire la propria voce. Nella prima strofa della *Ginestra*, Leopardi descrive lo spettacolo delle città sepolte dall'eruzione del Vesuvio, e poi conclude: «Dipinte in queste rive / Son dell'umana gente / Le magnifiche sorti e progressive». L'affermazione ottimistica è in aperto contrasto con quello che precede: in realtà, qui Leopardi cede la parola ai suoi avversari, a quelli che credono nelle «magnifiche sorti e progressive» dell'umanità (l'ultimo verso è addirittura una citazione, come spiega una nota d'autore), e finge di dividerne le opinioni solo perché il contesto dimostri la loro inconsistenza e falsità.

Il Gruppo μ distingue tra una struttura dell'ironia, in quanto modello linguistico 'vuoto' che può essere descritto come una antifrasi e si confonde con essa, ed il suo effetto di senso, o *ethos*, che la iscrive entro le coordinate dello *humor*, nero o rosa, della derisione e del sarcasmo. Per spiegare la figura, non è possibile prescindere da uno dei due livelli: essa non può essere descritta al livello «atomico», ma solo al livello «molecolare», vale a dire come intersezione tra una struttura antifrastica ed un *ethos* di tipo derisorio [Gruppo μ 1978: 429].

Una stimolante ridefinizione della figura viene dalla retorica freudiana di Francesco Orlando, il quale riconduce la struttura antifrastica dell'ironia al modello di una negazione freudiana. In questa prospettiva, la figura è una formazione di compromesso, vale a dire una specifica formulazione linguistica che permette di dire contemporaneamente no e sì ad una stessa cosa, di affermarla e di negarla, semplicemente perché il dispositivo della censura (la negazione) ha neutralizzato la carica trasgressiva di ciò che viene negato e che solo per questa via può venire alla luce del discorso. Analizzando l'ironia illuminista, Orlando osserva come

le ragioni dell'avversario vengono annullate *nell'atto stesso* di enunciarle, il prestigio della sua immagine soppresso nell'atto stesso di evocarla esplicitamente: manifestazione semiotica di uno scontro di significati, anche una tale formazione di compromesso letteraria fa posto tutt'in una volta, simultaneamente, ai significati in contrasto. [ORLANDO 1982: 13]

L'analisi di Orlando riconduce a un modello denegativo anche quei tipi di ironia, diversi dall'antifrasi, che si manifestano in forma di spostamento o di straniamento. Per il suo contenuto fortemente critico rispetto all'ordine costituito, l'ironia illuminista può essere idealmente ricondotta ad un modello di negazione freudiana così formulabile:

non

io critico la tradizione

La varietà delle realizzazioni testuali rinvia alla gamma delle negazioni di cui quest'unica proposizione è suscettibile, a seconda che sia negato il soggetto, il verbo o il complemento oggetto. Si otterrà così la serie: NON *io* critico la tradizione, ma l'autorità stessa, uno che ha torto, un estraneo lo fanno; io NON *critico* la tradizione, ma la prendo in parola, le obbedisco, la ignoro; io critico NON *la tradizione*, ma i suoi eccessi, le novità, una tradizione alternativa [ORLANDO 1982: 174-175]. L'incrocio del primo e del terzo modello è esemplificato nel seguente frammento dello *Spaccio della bestia trionfante* di Giordano Bruno, dove «uno che ha torto», Momo, il dio della critica e del biasimo, non critica, alla lettera, il cristianesimo nella figura di Cristo, ma il paganesimo nella figura del centauro Chirone:

E Momo disse: [...] Qua due cose vegnono in unione a far una terza entità; e di questo non è dubio alcuno. Ma in questo consiste la difficoltà; cioè, se cotal terza entità produce cosa migliore che l'una e l'altra, o d'una de le due parti, overamente più vile. Voglio dire, se, essendo a l'essere umano aggiunto l'essere cavallino, viene prodotto un divo degno de la sedia celeste, o pur una bestia degna di esser messa in un armento e stalla? In fine [...], mai potrò credere che, dove non è un uomo intiero e perfetto, né una perfetta ed intiera bestia, ma un pezzo di bestia con un pezzo d'uomo, possa esser meglio che come dove è un pezzo di braga con un pezzo di giubbone, onde mai provegna veste miglior che giubbone o braga, né meno cossi, come questa o quella, buona. — Momo, Momo, rispose Giove, il misterio di questa cosa è occulto e grande, e tu non puoi capirlo; però, come cosa alta e grande, ti fia mestiero di solamente crederlo. — So bene, disse Momo, che questa è una cosa, che non può esser capita da me, né da chiunque ha qualche

picciolo granello d'intelletto. [Giordano BRUNO, *Spaccio della bestia trionfante*, dial. III]

Illustra il secondo modello una recensione alle poesie di Ungaretti, citata da Eco, dove l'oggetto della critica viene preso alla lettera in superficie e criticato in figura. L'oggetto dell'ironia in questo caso è nientemeno che l'uso del linguaggio figurale, o, per meglio dire, la 'densità' di tale uso presso i poeti ermetici. I versi di Ungaretti in questione sono i seguenti: «era una notte afosa e d'improvviso vidi zanne viola / in un'ascella che fingeva pace». La recensione:

È provato che nelle notti afose le ascelle fingono pace. Allora, gli ingenui, coloro che nulla sanno delle insidie ascellari, si accostano ad esse fiduciosi, fanno per toccarle, e ta!, proprio in quel momento ecco spuntare improvvisamente le caratteristiche zanne viola delle ascelle. [Giovanni MOSCA, in *Bertoldo*, 30 giugno 1939, cit. in ECO 1984: 146]

La **perifrasi** consiste nella sostituzione del termine 'proprio' con una circonlocuzione sentita come equivalente. La perifrasi nominale esprime una serie di caratteristiche, di dati, di attributi correlati alla cosa che si intende designare, e corrisponde, sul versante delle figure di pensiero, alla definizione:

Colui lo cui saver tutto trascende
fece li cieli e diè lor chi conduce
[DANTE, *Inferno*, VII, 73-74]

Lo 'mperador del doloroso regno
da mezzo 'l petto uscia fuor de la ghiaccia
[ibid., XXXIV, 28-29]

A differenza della definizione, giustapposta al nome dell'oggetto da definire e realizzata dunque *in praesentia*, la perifrasi viene in genere usata in sostituzione del nome. I manuali di retorica classici, tuttavia, raccomandavano di glossare la perifrasi con il *verbum proprium* che era destinata a designare, se questa fosse stata oscura o paradossale. Rispetto alla definizione scientifica che circoscrive totalmente il *definiendum* e ne rende espliciti tutti gli aspetti, la

perifrasi trasceglie i soli dati che si ritengono rilevanti per il contesto [cfr. PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 183] e comporta perciò una maggiore varietà di tipi stilistici. La perifrasi, infatti, può essere realizzata attraverso diverse figure, vale a dire attraverso modi diversi di selezionare i dati; per questo motivo, è stata vista come «un dispositivo da riempirsi con figure diverse» [MORTARA GARAVELLI 1989: 173]. La figura infatti può essere realizzata:

– come allusione-citazione, in genere mitologica:

essere tra le braccia di Morfeo per 'dormire'

Portava Mandricardo similmente
l'augel che rapì in Ida Ganimede [per l' 'aquila']
[Ludovico ARIOSTO, *Orlando Furioso*, XXVI, 100, 1-2]

Ed oggi nella Troade inseminata
eterno splende a' peregrini un loco
eterno per *la Ninfa a cui fu sposo*
Giove [per Elettra], ed a Giove diè Dardano figlio
onde fur Troia ed Assaràco e i cinquanta
talami e *il regno della Giulia gente* [per Roma].
[Ugo FOSCOLO, *Dei sepolcri*, 236-240]

– come litote, talvolta con coloritura eufemistica:

i non vedenti; i non udenti;

– come metafora:

gli *anni verdi* per la 'giovinezza';

Rapian gli amici *una favilla al Sole* [per 'fiaccola']
a illuminar la sotterranea notte
[ibid., 119-120]

Una particolare forma di perifrasi a coloritura metaforica è l' *adynaton* in sostituzione del *verbum proprium* 'mai';

– come sineddoche:

Già i valletti gentili udir lo squillo
del vicino metal [per il 'campanello']
[Giuseppe PARINI, *Il Giorno*, 101-102]

– come metonimia:

Felice te che *il regno ampio de' venti* [per il 'mare'],
Ippolito, a' tuoi verdi anni correvi!

[Ugo FOSCOLO, *Dei sepolcri*, 214-215]

Come eufemismo, l'uso della perifrasi corrisponde ad esigenze dell'ordine della *necessitas*, all'intento, talvolta apotropaico, di evitare il nome di oggetti tabù: il sesso, la malattia, la morte; oppure di 'nobilitare', usando un linguaggio che si vorrebbe neutro, l'oggetto in questione, specie nel registro formale burocratico:

passare a miglior vita; un male incurabile; collaboratrice domestica; operatore ecologico/scolastico.

Come strumento dell'*ornatus*, la perifrasi è anzitutto una tecnica dello straniamento: si tratta infatti di una figura realizzata prevalentemente *in absentia* e che consente quindi di sostituire al nome di un oggetto – e tanto più frequentemente quanto più tale nome è d'uso quotidiano – la menzione di alcune sue caratteristiche o proprietà, secondo un procedimento identico a quello degli indovinelli e degli enigmi. Da questo punto di vista, la perifrasi corrisponde anche all'intento di innalzare il tono stilistico, evitando termini appartenenti ad un registro colloquiale: un vero e proprio stereotipo nella poesia latina era, ad esempio, la perifrasi *lac pressum* ('latte pressato') per il più banale *caseum*. In questo caso, come nel caso della perifrasi a coloritura eufemistica, la figura corrisponde anche ad esigenze dettate dall'*aptum*. Sul piano stilistico, la perifrasi è funzionale anche alla *variatio*, in quanto consente di evitare la ripetizione del *verbum proprium*: può valere come esempio il frammento ariostesco citato poco sopra:

[...] grande ingiuria appella,
che ne lo scudo un altro debba porre
l'aquila bianca del famoso Ettore.

Portava Mandricardo similmente

l'angel che rapì in Ida Ganimede

[Ludovico ARIOSTO, *Orlando Furioso*, XXVI, 99-100, 6-7 e 1-2]

L'uso della perifrasi in funzione di *variatio* è comune, anche al di fuori del linguaggio letterario, in tutte le forme di scrittura appena sorvegliata: ad esempio nella prosa saggistica (*Adam Smith... il pensatore scozzese*) e giornalistica (*Il papa... il Santo Padre*).

Dal punto di vista della storia della letteratura, l'uso della perifrasi diventa obbligato per sostituire espressioni o termini rifiutati entro un dato modello letterario considerato esemplare (il petrarchismo nella storia della letteratura italiana o il ciceroniano per l'umanesimo latino) quando questo assume valore di *cliché* ripetibile e di norma da rispettare.

Come ha mostrato Bice Mortara Garavelli [1989: 174], la percezione della perifrasi da parte dell'uditorio è vincolata alle competenze retoriche (coscienza della specificità dei diversi registri stilistici) ed enciclopediche del pubblico. L'espressione *furto di bestiame* per il termine tecnico 'abigeato', ad esempio, sarà sentita come perifrasi soltanto dagli specialisti ed entro contesti specialistici. In questo senso, la perifrasi è una *funzione dell'orizzonte d'attesa del pubblico*.

La linguistica pragmatica inquadra la perifrasi eufemistica, così come la litote o l'eufemismo vero e proprio, entro la cornice più generale della *mitigazione*. Il concetto di mitigazione è fondato sull'idea che l'intensità di un atto linguistico possa essere rafforzata o attenuata, tenendo conto sia della gamma limitata di scelte possibili entro un determinato contesto della comunicazione, sia dell'orizzonte d'attesa dell'uditorio. La mitigazione è in genere motivata dall'intento di proteggere chi parla e chi ascolta dagli eventuali effetti sgradevoli che un certo atto linguistico, ad esempio la critica, il comando, la richiesta, potrebbe produrre sull'interlocutore.

La perifrasi [*periphrasis* 'circonlocuzione, giro di parole'] consiste nel designare un oggetto non con il suo nome proprio ma con una serie di termini che definiscono nel

l'insieme certe sue qualità. Il primo risultato dell'uso della perifrasi è l'eliminazione del nome proprio, che può essere dettata da esigenze di *variatio*, ma anche dal rifiuto di certi termini (per esempio quelli 'bassi' o prosaici). Infatti, anche combinandosi con altri tropi (metafora, sineddoche, litote, eccetera), la perifrasi può dare un'immagine parziale, eufemistica e nobilitante dell'oggetto in questione: venendo incontro, in questo modo, alla selettività lessicale della poesia classicistica (il colpo di fucile è definito «il tuon de' cavi / fulminanti metalli» da Vincenzo Monti – *Il Bardo della Selva Nera*, IV – e «un tonar di ferree canne» da Leopardi – *Il passero solitario*), ma anche alle esigenze eufemistiche della comunicazione ordinaria (come nel caso di malattie gravi: 'mal sottile', perifrasi romantica per 'tubercolosi', e, ai nostri giorni, 'male incurabile' per 'cancro'). A parte questa funzione che si definisce di 'mitigazione' linguistica, la perifrasi ha in ogni caso un effetto straniante. Si può vedere, per esempio, come Parini descrive una scena di risveglio (i camerieri accorrono al suono del campanello e aprono le imposte evitando che i raggi del sole colpiscano direttamente gli occhi del padrone): «Già i valletti gentili udir lo squillo / De' penduli metalli a cui da lunge / Moto improvviso la tua destra impresse; / E corser pronti a spalancar gli opposti / Schermi a la luce; e rigidi osservàro / Che con tua pena non osasse Febo / Entrar diretto a saettare i lumi» (*Il Mattino*, 69-75). La perifrasi si associa alla sineddoche («penduli metalli») e alla metonimia («Febo») per fornire un'immagine singolarmente nuova di una realtà quotidiana.

L'**antonomasia** consiste nella sostituzione di un nome proprio con un epiteto o una perifrasi. Nella retorica classica, infatti, la figura è vista in genere come una variante di quest'ultima, poiché la perifrasi rappresenta una tra le più comuni forme di realizzazione dell'antonomasia: si pensi, per esempio, a stereotipi come *il Maestro di color che sanno* per Aristotele, *l'eroe dei due mondi* per Garibaldi, o, con coloritura di tipo metaforico, *il flagello di Dio* per Attila, *la pantera di Goro* per Milva. Oltre che alla perifrasi, la retorica antica associava l'antonomasia alla

sineddoche, perché tributaria dei medesimi meccanismi generativi. Per Fontanier [1968: 95-97], infatti, l'antonomasia è una forma particolare di sineddoche, precisamente la «sineddoche di individuo», e può presentarsi in quattro forme diverse:

I) un nome proprio può essere sostituito da un nome comune, ad esempio *lo Stagirita* per Aristotele, *l'Avvocato*, *l'Ingegnere*, *il Cavaliere* ecc.;

II) un nome comune può essere sostituito da un nome proprio, ad esempio *un Don Giovanni*, *un Casanova*, *un Cerbero*, *un Giuda*, *un Adone*.

Questo secondo tipo di antonomasia, non menzionato dagli antichi trattati di retorica, è detto **antonomasia vossianica**, dal grammatico olandese Gerhard Johannes Voss, vissuto tra il XVI e il XVII secolo. Fu Voss infatti ad applicare all'antonomasia la stessa legge di reversibilità che caratterizza la sineddoche. L'antonomasia vossianica è una sineddoche generalizzante 'dall'individuo alla specie' e rappresenta perciò l'esatto inverso rispetto all'antonomasia del primo tipo, che equivale invece ad una sineddoche particolarizzante 'dalla specie all'individuo'. Il nome proprio rinvia alle caratteristiche precipue di chi lo porta e che questi detiene in sommo grado: per questa caratteristica, l'antonomasia vossianica può essere ricondotta alla medesima linea di derivazione analogica dell'*exemplum* e dell'allegoria [cfr. BATTISTINI 1978: 119]. Nell'evoluzione della lingua, antonomasie di questo tipo si sono talvolta lessicalizzate fino a diventare dei veri e propri nomi comuni [MIGLIORINI 1927, ma cfr. anche MEYER, BALAYN, 1981], ad esempio *anfitrione*, *mecenate*, *perpetua*, *calepino*, *arpia*. Nel caso di *anfitrione* o *perpetua*, l'antonomasia rinvia a figure come la citazione o l'allusione; nel caso di *calepino*, alla metonimia dell'autore per l'opera, per designare un dizionario particolare, poi passata per antonomasia ad indicare tutti i dizionari in genere. Questo passaggio dal nome proprio al nome comune può essere accompagnato da un mutamento semantico, come, ad esempio, nel caso di *cicerone* nell'accezione di

'guida turistica', o di *mege*, il nome proprio di una delle Furie, nella più semplice accezione di 'donna brutta';

III) un nome proprio può essere sostituito da un secondo nome proprio, sulla base di un processo di identificazione. Appartengono a questo tipo di antonomasia alcuni pseudonimi, ad esempio quello noto qualche anno fa di *Ghino di Tacco* per Craxi [cit. in MORTARA GARAVELLI 1989: 176], o *il compagno Ercoli* per Togliatti;

IV) un nome comune può sostituire sia il nome proprio di un individuo, sia il nome comune della specie alla quale tale individuo appartiene, ad esempio *un libertino, uno stoico, un vandalo, un ostrogoto*.

La creazione dell'antonomasia è legata alla prosopografia e risponde a domande contenute in tre diversi *loci: ab animo, a corpore vel extrinsecus* ('da caratteristiche esteriori'). Quest'ultima categoria sembra rinviare a procedimenti di tipo metonimico (come la seconda a modelli sineddochici), perché la scelta dei materiali lessicali da sostituire al nome tiene conto delle azioni, delle circostanze, degli oggetti legati alla rappresentazione di un personaggio.

Per la retorica antica, l'antonomasia era uno strumento dell'*amplificatio*, prevalentemente adibito al genere epidittico. In questa prospettiva, le motivazioni che determinano la sostituzione antonomastica sono di ordine estetico e stilistico, prima che di ordine argomentativo. L'antonomasia ad esempio è, come la perifrasi, funzionale alla *variatio*, poiché consente di evitare le ripetizioni (sono comuni, nella prosa saggistica, formule di questo genere: *Giordano Bruno.....il Nolano*) e di rispettare la legge dell'ordine crescente se l'antonomasia è realizzata in forma di perifrasi. L'uso della figura, tuttavia, può essere motivato anche in base all'*aptum*, alla necessità di obbedire alle leggi del *decorum* evitando un nome tabù.

Come osservava Fontanier [1968: 97], le antonomasie rinviano a più campi figurali: allusione, citazione, metafora, metonimia. Come strumenti dell'*amplificatio*, inoltre, esse possono assumere coloriture enfatiche o ironiche, come, ad esempio, in *Sua Emittenza* per Berlusconi:

Le tavole del *barbone* [per 'Mosé'], quello là coi due corni radioattivi che facevano lume agli Ebrei, ...le sue tavole...dovevano essere di pasta di semolino, al confronto... [Carlo Emilio GADDA, *La cognizione del dolore*]

La comprensione dell'antonomasia dipende sia da competenze di tipo enciclopedico, sia da competenze di tipo semiotico, vale a dire da una conoscenza dell'enciclopedia, del codice culturale proprio di un'epoca. Le antonomasie infatti sono dei luoghi comuni che «esibiscono il loro status di stereotipi nella maniera più chiara e più tipica» [MORTARA GARAVELLI 1989: 177]; per questa ragione, esse sono spesso espressioni di 'consumo immediato', soggette alla moda e all'uso linguistico del momento.

Nel *Trattato dell'argomentazione*, l'antonomasia è, come la perifrasi, una figura della *scelta dei dati* [cfr. PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 183]. In entrambi i casi, la sostituzione del *verbum proprium*, con un giro di parole che ne metta in rilievo certe qualità o con un altro nome che evochi o denoti un insieme di caratteri, consente di selezionare soltanto quei dati che si ritengono rilevanti e funzionali per gli scopi argomentativi e di offrire all'uditorio quelli soltanto, laddove il *verbum proprium*, nel caso della perifrasi, o il nome proprio, nel caso dell'antonomasia, evocherebbero indiscriminatamente l'intera serie delle informazioni e dei luoghi comuni generalmente associati ad una nozione. Nell'uno e nell'altro caso, l'effetto argomentativo della figura è funzione dell'adattamento all'uditorio. In particolare, l'antonomasia è indice del modo in cui l'oratore rappresenta a se stesso il proprio pubblico e delle capacità interpretative che gli attribuisce.

antonomasia [gr. *antonomasia*, da *antonomazo* 'chiamo con un nome diverso'] - Questa figura ha per presupposto l'equivalenza tra un nome proprio e certe qualità caratteristiche del personaggio che porta quel nome (equivalenza tra il tutto e una parte analoga a quella che si realizza nella *sineddoché*). Di conseguenza, può consistere: a) nella sostituzione del nome proprio con una perifrasi o

con un appellativo: 'l'Arpinate' (= Cicerone); 'il segretario fiorentino' (= Machiavelli); 'il divino marchese' (= De Sade); b) al contrario, nella sostituzione di un appellativo con il nome proprio di un personaggio che si è distinto per le qualità espresse dall'appellativo (in questo caso si parla più precisamente di *antonomasia vossianica*, dal nome del grammatico olandese che per primo l'ha definita): 'un Giuda' (= un traditore); 'un Tartufo' (= un ipocrita, dal protagonista dell'omonima commedia di Molière). Alcuni di questi nomi propri possono diventare a tutti gli effetti dei nomi comuni: 'mecenate' (= munifico protettore di artisti, dal nome del ministro di Augusto che protesse, fra gli altri, Virgilio e Orazio); e, di origine più recente, 'perpetua' (= domestica di un sacerdote, dal personaggio dei *Promessi Sposi*) e 'paparazzo' (= fotografo scandalistico, dal nome di uno dei fotografi che compaiono ripetutamente sulla scena mondana della *Dolce vita* di Federico Fellini). In qualche caso l'uso antonomastico può comportare uno slittamento di significato: un 'cicerone' ha in comune con il grande oratore romano solo l'abitudine di parlare a lungo.

Affine alla sineddoche generalizzante e all'antonomasia è l'**enfasi**, una figura che consiste nel 'lasciare intendere' più di quanto non si dica realmente, affidando al lettore la comprensione di ciò che è implicito. Nella locuzione «sono un uomo» ad esempio è l'apparente banalità del contenuto informativo a mettere il lettore sulle tracce di un significato implicito che il senso letterale non esaurisce. Il contenuto figurale dell'espressione sarà dunque da ricercarsi nel dominio degli *endoxa*, selezionando, tra le caratteristiche e le peculiarità normalmente correlate alla nozione di 'uomo', quelle che meglio si adattano al contesto del discorso. Così, il termine 'uomo' può essere usato per indicare enfaticamente qualità molto diverse: in un contesto parentetico, di esortazione ('Sii uomo'), significherà 'forte, coraggioso'; in uno apologetico ('Sono un uomo anch'io'), vorrà dire al contrario 'debole, esposto alle tentazioni'.

In questo senso, l'enfasi è opposta alle figure della de-

trazione e della mitigazione, quali la litote, l'ironia, la reticenza, la preterizione, perché comporta sia un surplus di senso, sia la segnalazione del surplus stesso. Con il nome di enfasi infatti si indicano due diverse nozioni: una relativa all'enunciato, vale a dire il suo significato pregnante, implicito; l'altra relativa all'enunciazione, che segnala la presenza di una aggiunta di significato mettendo in rilievo l'enunciato stesso. Se preso 'alla lettera', l'enunciato enfatico è banale; per evitare che esso passi inosservato, occorre segnalarne il valore implicito all'interlocutore attraverso l'esecuzione dell'enunciato stesso. La messa in rilievo dell'enunciato si avvale di dispositivi diversi, e innanzitutto di segnali prosodici e prossemici codificati, dalla retorica antica, come tecniche dell'*actio*: innalzamento del tono di voce, dosaggio delle pause, variazioni di velocità nell'articolazione delle parole, gestualità e così via. Questi segnali, correlati alla realizzazione della figura, si sono via via confusi con la figura stessa, per cui spesso si intende con il termine di enfasi, non il particolare rapporto tra la forma (banale) ed il contenuto (pregnante) di un enunciato, ma i caratteri dell'enunciazione: da qui la pessima fama dell'enfasi nel catalogo delle figure retoriche.

enfasi [gr. *èmphasis*, dal v. *èmphaino*, 'mostro, rendo ben visibile'] – In senso stretto, l'enfasi è il tropo che consiste nell'usare un concetto per indicare una delle caratteristiche particolari che in quel concetto sono implicite. Quindi, se si dice di un bambino che «è solo un bambino» non si riafferma in modo tautologico un dato evidente, ma si vuole ricordare che questa condizione sottintende alcune qualità o prerogative particolari: la debolezza e l'inaffidabilità, per esempio, oppure l'innocenza, il diritto a un trattamento indulgente. Tuttavia, visto che l'uso di questo tropo è di solito marcato dall'intonazione e dal volume della voce, il termine enfasi ha finito per indicare in genere la sottolineatura, attraverso i mezzi dell'*actio* e della pronuncia, dei passi più importanti del discorso. Con un'estensione ulteriore, e tornando dal piano dell'enunciazione a quello dell'enunciato, si

può chiamare enfasi ogni forma di messa in rilievo di elementi del discorso con strumenti linguistici e retorici (soprattutto quelli dell'elocuzione).

Secondo Fontanier [1968: 133], la **litote** è un tipo particolare di metalessi, figura che non possiede una sua forma specifica, ma rappresenta piuttosto una formula di passaggio tra figure diverse, che essa sovrappone in un unico traslato. In effetti, la litote, per morfologia e per funzione, è una figura che rinvia a numerose altre. Dal punto di vista morfologico, la figura è una perifrasi in forma di *negatio contrarii*, con la quale si nega qualcosa per affermare il suo contrario: «*non è male*», «*non è bello*» per dire «*va molto bene*», «*è decisamente brutto*». Per questo aspetto tendenzialmente antifrastico, la litote rinvia all'ironia; più precisamente, secondo Lausberg, essa è una delle possibili forme dell'ironia di dissimulazione. E, poiché l'affermazione del contrario può assumere un grado superlativo – «*non è un'aquila*» può valere per «*è un perfetto imbecille*» -, la litote può assumere talvolta il valore semantico di un'iperbole. In questo caso, all'attenuazione sul piano formale corrisponderebbe una funzione di rafforzamento sul piano del contenuto; struttura che ricondurrebbe la litote all'enfasi: dire meno per lasciare intendere di più. Questo scarto tra piano formale e piano funzionale delinea in realtà una differenza piuttosto marcata tra la litote e l'iperbole:

Di contro alla tutto sommato ingenua, infantile irruenza dell'iperbole, si ha un dire artificioso o addirittura lambiccato, un pò smorfioso, che invece di semplificare complica, optando per la perifrasi distaccata invece che per l'affermazione diretta, violando una tra le più ragionevoli fra le massime conversazionali di Grice: *sii breve*. [CAFFI 1990: 187]

Come ha mostrato Claudia Caffi, la «bidirezionalità» della litote, il suo ambiguo restare sospesa tra mitigazione e rafforzamento non è limitato al rapporto tra forma e funzione, ma si riproduce anche all'interno dello stesso piano funzionale. La litote infatti «è una soluzione aper-

ta in una strategia argomentativa» [CAFFI 1990: 189], non necessariamente funzionale ad uno sviluppo di tipo antifrastico. Il piano formale rinvia senza dubbio alle diverse procedure dell'attenuazione, ma a partire da questo dato costante, il valore semantico della litote è variabile, e sarà il destinatario, sulla base del contesto e/o del co-testo, ad attribuire retrospettivamente alla figura valore di mitigazione, interpretandola ad esempio in senso eufemistico; o valore di rafforzamento, interpretandola nel senso dell'enfasi o dell'iperbole. La forma attenuativa della litote deresponsabilizza chi parla ed ascrive specularmente al destinatario una responsabilità decisiva nell'attribuire una funzione precisa (mitigazione o rafforzamento) e un preciso valore semantico (iperbole, ironia, eufemismo) alla figura. La funzione ed il significato stesso della litote dipendono dunque dallo sviluppo argomentativo del discorso, dalla situazione, dal contesto. Questo aspetto «contestuale» della figura era già stato messo in rilievo da Fontanier:

bisogna osservare [...] che è al tono ed alle circostanze del discorso che si devono quella forza e quella energia di significato che fanno la litote: la forma grammaticale e il giro di frase, da soli, non offrirebbero che un'espressione ordinaria, che occorrerebbe prendere alla lettera. [FONTANIER 1968: 134-5]

A rigore dunque la litote non è un tropo, poiché il valore semantico di un tropo può essere determinato sulla base del codice, confrontando l'espressione figurata al *verbum proprium* al quale questa si oppone. Analogamente, il Gruppo μ include la litote tra i metalogismi. In *Retorica generale*, la litote è una figura della soppressione che considera il dato referenziale come una *quantità* dalla quale possono essere sottratte certe parti [Gruppo μ 1976: 203].

Dal punto di vista stilistico, l'uso della litote caratterizza in genere il linguaggio burocratico, il registro ufficiale, formale: «*non è inopportuno*», «*non senza rammarico*», «*la questione non è priva di interesse*»; ma è comune anche

nel linguaggio quotidiano («*non è una cattiva persona*»), talvolta con funzione apotropaica. In questo caso, l'attenuazione serve ad evitare lo *phthònos theòn*, l'invidia degli dei, a non attirare le sciagure sul nostro capo, ostentando prosperità: «*non c'è male*», «*non mi lamento*». La litote in funzione apotropaica rinvia all'eufemismo:

la pagina 777 del Televideo non è per i sordi ma per i «non udenti», così come, anche in contesti non necessariamente formali, non si dice più «bidelli» ma «personale non docente», invece che «poveri» è più prudente parlare di «non abbienti», non ci sono più «vecchi» ma «non più giovanissimi», non «atei» ma «non credenti». [CAFFI 1990: 192]

Nel *Trattato dell'argomentazione* [306-308] la litote è associata all'iperbole. Nell'argomentazione per superamento, entrambe le figure hanno la funzione di orientare il pensiero, ma non, come vorrebbe il loro significato letterale, di fissare un punto di riferimento oggettivo. Le iperboli evocano un limite paradossale che attira l'attenzione del destinatario, ma, proprio per la stessa absurdità di esso, lo obbligano a tornare indietro e a riflettere sui termini situati al di qua del limite del possibile, che sono poi esattamente i termini sui quali verte in realtà il dibattito. In modo speculare, la litote evoca dei limiti per negarli immediatamente: «il termine menzionato e respinto deve servire da trampolino perché il pensiero prenda la direzione voluta» [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 308]. Anche Perelman e Olbrechts-Tyteca insistono sullo statuto eminentemente circostanziale della litote. Perché una litote sia intesa come «slancio in una direzione», vale a dire perché l'espressione *non è brutto* evochi, rifiutandone il limite negativo, l'idea di bellezza, è necessario che il destinatario conosca alcuni dati riguardo al referente che gli impediscano di prendere l'espressione alla lettera e di interpretarla dunque in senso statico.

Attraverso la particolare perifrasi chiamata **litote** [gr. *litòtes* 'semplicità'] si nega il contrario di ciò che si intende affermare. Il procedimento sembra attenuare, ma di fat-

to rafforza iperbolicamente. Definendolo «un barbaro che non era privo d'ingegno» (*Promessi Sposi*, VII), Manzoni vuol dire naturalmente che, d'ingegno, Shakespeare ne aveva moltissimo; e quando affermiamo di un uomo che «non è un Adone», di solito non intendiamo dire semplicemente che non eguaglia quell'ideale di bellezza, ma anzi che è eccezionalmente brutto. In realtà, l'effetto iperbolico, su cui insiste la retorica classica, non scatta automaticamente ogni volta che si usano queste particolari negazioni: sono l'intonazione di chi parla e il contesto dell'espressione (e ovviamente, nei casi in cui è possibile, il confronto con la situazione reale) a farci capire se un'espressione come «non è ricco» va presa alla lettera oppure significa addirittura «è molto povero».

L'**iperbole** è una rappresentazione della realtà amplificante o attenuante fino all'eccesso: si rappresentano le cose in modo diverso da quelle che sono veramente, ingrandendole o rimpicciolendole a dismisura, fino a violare i limiti stessi della credibilità, oltre che della verità:

essere *pelle e ossa*; leggero come *una piuma*; valere *due soldi*; aspettare *per un'eternità*; fare *l'impossibile*

poi che le lance loro ad una sorte
eran salite in mille scheggie rotte
sin al carro stellato de la Notte.

[Ludovico ARIOSTO, XXXI, 94, 6-8]

Quinci Ruggier, quindi il pagan si scaglia,
e vengonsi a trovar coi ferri bassi.
Le lance all'incontrar parver di gielo,
i tronchi, augetli a salir verso il cielo.

[ibid., XLVI, 115, 5-8]

Erano proprio delle pulci fuori classe, d'una vitalità incredibile, *con salti ad arcobaleno sopra la torre Eiffel*. [Carlo Emilio GADDA, *La cognizione del dolore*]

Nella retorica antica, l'iperbole era uno strumento dell'*audacior ornatus*, dell'*ornatus* paradossale, che comportava un basso grado di credibilità ed un alto grado di coinvolgimento emotivo (il retore rappresentava se

stesso come letteralmente 'ingannato' dalla passione riguardo alle reali proporzioni dei referenti). Per questo motivo, Du Marsais, che trovava lo scarso grado di credibilità e l'iperbole caratteristiche precipue dei discorsi degli «orientali» e dei «ragazzi», i quali notoriamente non conoscono la precisione concettuale cartesiana, consigliava, illuministicamente, a letterati ed oratori adulti ed occidentali di limitarne al minimo l'uso o almeno di mitigare l'effetto di senso della figura, accompagnandola con espressioni attenuative come 'per così dire', 'quasi', e così via. E Fontanier [1968: 124] raccomandava di non oltrepassare la misura in modo che l'iperbole «non urtasse anche la verosimiglianza, urtando la verità». Come osserva Bice Mortara Garavelli [1989: 181], l'effetto di 'credibilità' della figura è in genere legato alla stereotipia delle sue realizzazioni nel linguaggio quotidiano.

Nella retorica antica, le iperboli caratterizzavano, come figure dell'amplificazione, il genere epidittico ed in particolare il panegirico: il sovrano poteva essere paragonato a 'un sole', a 'un dio'. Un analogo modello di descrizione iperbolica caratterizza l'elogio della bellezza femminile nella letteratura romanza:

così, l'elmo levandosi dal viso,
mostrò la donna aprisse il paradiso.

[Ludovico ARIOSTO, XXXII, 80, 7-8]

Come la litote e l'ironia, l'iperbole ha valore circostanziale, vale a dire che il suo statuto di figura emergerebbe a rigore più da un confronto con la realtà che da un confronto con il codice linguistico. Nella retorica del Gruppo μ , l'iperbole è infatti un metalogismo per aggiunzione, specularmente ed inverso alla litote per struttura generativa, ma non necessariamente per valore semantico [Gruppo μ 1976: 206-7]. Secondo Fontanier

Le parole, considerate in sé stesse e nei loro rapporti grammaticali, vi possono conservare il loro significato proprio e letterale, e se esse non devono essere prese alla lettera, non è che ri-

spetto all'espressione totale che risulta dal loro insieme. [FONTANIER 1968: 123]

Da un certo punto di vista, dunque, l'iperbole non è un vero e proprio tropo, perché lo statuto figurale degli enunciati iperbolici è determinato soltanto dall'inverosimiglianza dell'intera espressione (e non da un mutamento nel significato letterale delle parole), che induce il destinatario a cercare un senso diverso da quello letterale.

Tuttavia, per Fontanier, l'inverosimiglianza dell'iperbole non è intesa all'inganno, ma ha la funzione di condurre il destinatario «alla verità stessa, e di fissare, attraverso ciò che essa dice di incredibile, ciò che bisogna veramente credere». Su questo concetto di iperbole come evocazione di un limite che induce a riflettere sul valore di ciò che è posto al di qua di esso, è fondata, come abbiamo visto, la funzione argomentativa della figura nel *Trattato* di Perelman e Olbrechts-Tyteca.

Lausberg [1969: 122] distingue l'«iperbole pura» dall'«iperbole combinata con altri tropi». La prima è realizzata *in verbis singulis* e consiste in un «superamento graduale del *verbum proprium et univocum* al di là della credibilità». Da un punto di vista generativo, l'iperbole sarebbe dunque l'esito di una *climax* di tipo sinonimico [cfr. cap. 4 § 2.1] connotata nel senso dell'inverosimiglianza, vale a dire: una sorta di '*climax in absentia*'. Come osserva Lausberg, questo tipo di iperbole gioca di preferenza sulle categorie spazio-temporali: «sono qui *da un secolo*», «l'entusiasmo è *alle stelle*».

L'iperbole combinata con altri tropi (metafora, sineddoche, metonimia, ironia, paragone...) può essere realizzata sia *in verbis singulis* che *in verbis coniunctis*. Alcuni esempi di iperbole metaforica:

essere *un mostro; una tigre, un asso; un microbo; un elefante*, un uomo di ferro; avere muscoli *d'acciaio*

– sineddochica:

essere *tutto orecchi*

– e metonimica:

essere *la bontà/la bellezza...* stessa

– in combinazione con la litote e/o l'antonomasia:

non è un fulmine, è un Matusalemme.

L'**iperbole** [*hyperbolé*, da *hyperbállo* 'getto in alto, sollevo'] consiste nel rappresentare fenomeni reali esagerandone fortemente le caratteristiche più notevoli. Il destinatario dell'espressione iperbolica non deve naturalmente prenderla alla lettera, ma dedurne solo che l'oggetto di cui si parla possiede in misura eccezionale la qualità rappresentata iperbolicamente: a farglielo capire sono o l'inverosimiglianza palese dell'espressione («corre *come un treno*»), o la sua convenzionalità («ti devo dire *due parole*»), o, infine, il confronto con la realtà («resto solo *un minuto*»: la promessa è di solito iperbolica, ma può anche essere mantenuta alla lettera). L'iperbole può consistere semplicemente in una amplificazione delle qualità reali, ma può comportare anche altre alterazioni, vale a dire combinarsi con altri tropi: «è *un fulmine*», detto di una persona molto veloce, è per esempio una iperbole ma anche una metafora. Un accumulo di iperboli tradizionali descrive la velocità del cavallo Rabicano nell'*Orlando Furioso*: «Lungo il fiume Traiano egli cavalca / su quel destrier ch'al mondo è senza pare, / che tanto leggierramente e corre e valca, / che ne l'arena l'orma non n'appare: / l'erba non pur, non pur la neve calca; / coi piedi asciutti andar potria sul mare; / e sì si stende al corso, e sì s'affretta, / che passa e vento e folgore e saetta» (XV, 40).

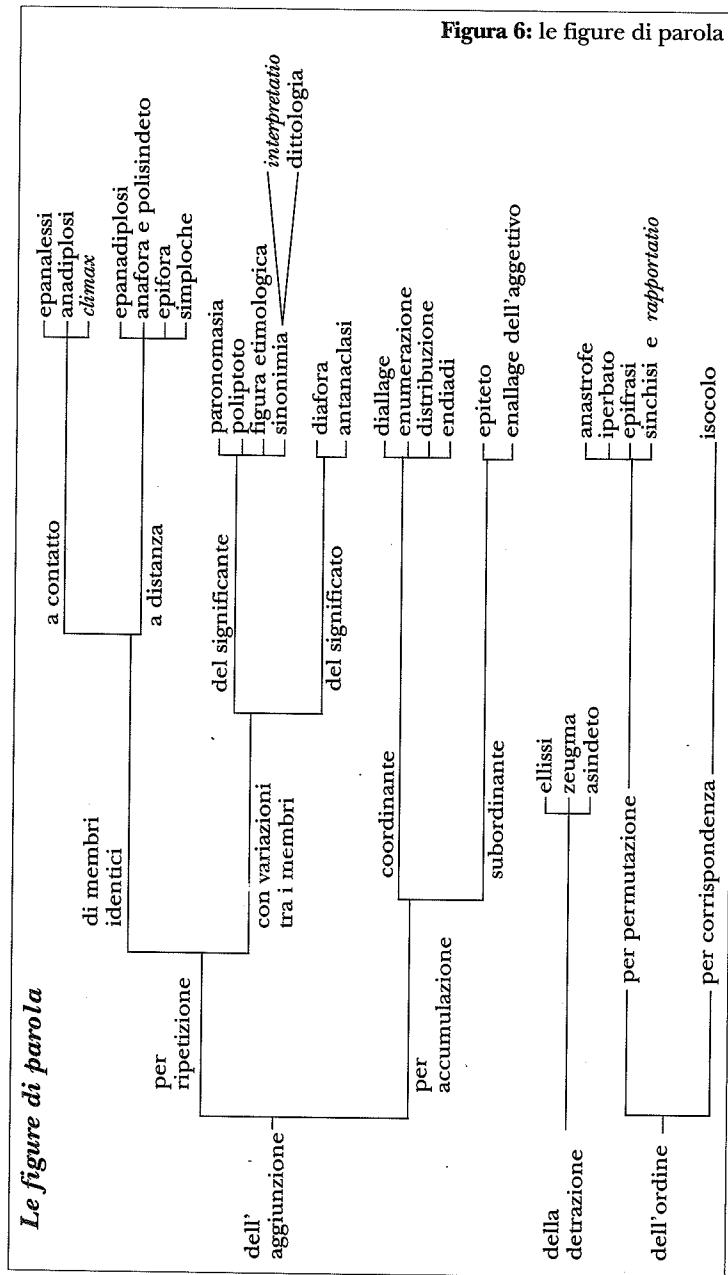
LE FIGURE DI PAROLA

1. Le figure di parola

Le *figurae elocutionis* organizzano il materiale grezzo delle parole attraverso i tre procedimenti fondamentali dell'aggiunzione, della detrazione e della permutazione. Come schemi che modellano in prima istanza la forma dell'espressione, le figure di parola sono, nell'ambito dei *verba coniuncta*, equivalenti ai metaplasmi, e possono essere viste come autentici fenomeni della *dispositio* adibite alla formulazione linguistica. Le *figurae elocutionis* sono schemi per la disposizione artificiosa dei materiali lessicali nel tessuto del discorso che esse scandiscono ordinatamente attraverso il gioco delle ripetizioni, delle simmetrie, dei parallelismi.

2. Figure dell'aggiunzione

Gli schemi dell'aggiunzione possono essere realizzati sia per **ripetizione** di elementi identici, sia per **accumulazione** di elementi diversi. Ripetizione ed accumulazione sono infatti i procedimenti fondamentali dell'*adiectio* finalizzata all'amplificazione verbale o tematica e realizzata, sul piano dell'espressione, attraverso le figure di parola, e, su quello dei contenuti e delle argomentazioni, mediante le figure di pensiero corrispondenti. Da un punto di vista sintattico, gli elementi 'accumulati' o 'ripetuti' possono essere coordinati in strutture asindetichiche o sindetichiche e disposti come richiede la legge della progressione ascendente (*ordo naturalis*).



2.1 Figure della ripetizione

Per ripetizione si menziona uno stesso elemento in punti diversi dell'enunciato. Sotto il profilo stilistico, la ripetizione è opposta alla *variatio* che i maestri di retorica prescrivevano come *remedium* rispetto a ripetizioni inutili o ingiustificate stilisticamente. Nella sua forma esemplare, la *variatio* era una tecnica da realizzarsi mediante l'uso di sinonimi, in modo da evitare la menzione dello stesso significato pur dovendo ripetere lo stesso concetto. Ripetizione e variazione sinonimica sono artifici stilistici legati entro un solido paradigma di opposizioni binarie: l'una rinvia alla permanenza, l'altra al mutamento; l'una tende all'uguaglianza, l'altra alla differenza o all'*aequalitas numerosa*, alla varietà di membri equivalenti.

Sul principio di ripetizione, si è detto in questi anni, è fondata la scansione del testo poetico, che comporta l'equivalenza di posizione di certi elementi e l'iterazione di strutture costanti (equivalenza sillabica, equivalenza delle strutture ritmiche, ripetizione dei suoni in posizioni equivalenti nell'assonanza e nella rima).

Il principio di equivalenza, che è alla base della ripetizione, riguarda, in linguistica la selezione dei materiali codificati, ma non la loro connessione sul piano del discorso, sul quale si realizzano invece le diverse forme della ripetizione:

Sia 'bambino' il tema del messaggio: il parlante compie una scelta in una serie di termini relativamente simili, come *bambino*, *bimbo*, *marmocchio*, *monello*, tutti più o meno equivalenti da un certo punto di vista; poi, per dichiarare il tema, sceglie uno dei verbi semanticamente affini: *dorme*, *dormicchia*, *riposa*, *sonnecchia*. Le due parole scelte si combinano nella catena parlata. La selezione è operata sulla base dell'equivalenza, della similarità e della dissimilarità, della sinonimia e dell'antinomia, mentre la combinazione, la costruzione della sequenza si basa sulla contiguità. [JAKOBSON 1983⁸: 192]

Sul piano della 'sequenza', la ripetizione rappresenta una momentanea interruzione del flusso delle informazioni. I precetti sulla *dispositio* erano volti a delineare l'ordine del discorso come realizzazione esemplare di un principio di economia: un discorso senza ordine non «sarà coerente ma ripeterà molte co-

se, molte ne tralascerà» [QUINTILIANO, *Inst.*, VII, 3]. Questo gruppo di figure sembra invece percorrere una direzione opposta, perché la ripetizione comporta una violazione del principio di economia nell'uso del linguaggio [FRÉDÉRIC 1985: 237]. Forme della *dispositio* incentrate sulla ripetizione implicano quanto meno la tolleranza di zone del discorso in cui il flusso d'informazione non è progressivo.

Secondo Jakobson, lo spostamento del principio di equivalenza dall'asse della selezione a quello della combinazione caratterizza il discorso poetico, distinguendolo dagli altri linguaggi:

La funzione poetica proietta il principio d'equivalenza dall'asse della selezione a quello della combinazione. L'equivalenza è promossa al grado di elemento costitutivo della sequenza. In poesia ogni sillaba è messa in rapporto d'equivalenza con tutte le altre sillabe della stessa sequenza; un accento tonico è uguale ad ogni altro accento tonico [...]. [JAKOBSON 1983⁸: 192]

In questa prospettiva, la poesia rinvia a una doppia struttura. Un primo livello di formalizzazione organizza il testo poetico come qualsiasi altro enunciato coerente: gli elementi del discorso intrattengono tra di loro rapporti fonetici, grammaticali, sintattici, ecc. rispettando certe regole. A questo primo livello di organizzazione, che garantisce la coerenza logico-semanticamente del discorso, si sovrappone un diverso principio strutturale fondato sull'equivalenza di posizione di certi elementi e che si realizza come ripetizione parallelistica [RUWET 1986: 18].

A causa della iperstrutturazione del testo poetico, ogni elemento rinvia e richiama alla memoria tutti gli altri. Per il suo ruolo nella scansione parallelistica del discorso la ripetizione è anche un importante fattore di memorabilità.

Secondo Jakobson, inoltre, il principio d'equivalenza non riguarda soltanto i piani fonico e sintattico, ma anche l'aspetto semantico. In un testo poetico, ogni elemento della sequenza è in rapporto di similarità o dissimilarità semantica con tutti gli altri per il solo fatto di far parte della sequenza. Per Sigmund Freud, il principio che traspone l'equivalenza fonica sul piano semantico, commutando la somiglianza di suono in una identità di significato, è caratteristico dell'uso alogico ed infantile del linguaggio. D'altra parte Freud aveva accostato la coazione a ripetere, il piacere del ritrovare il noto, del ritorno dell'identico, al piacere estetico [LEPSCHY 1983: 802].

Nel *Trattato dell'argomentazione*, la ripetizione è una tecnica della presenza, vale a dire uno strumento per presentare i dati in modo che questi agiscano nel modo più diretto sulla sensibilità del pubblico [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 152]. Per questo motivo, la ripetizione è una tecnica specularmente opposta rispetto ai precetti della *brevitas*, perché «gli oratori stringati e brevi – scriveva Vico – poco penetrano al cuore, e meno comuovono» [VICO, *Delle istituzioni oratorie*].

Lausberg distingue le figure della ripetizione in due diverse classi a seconda che i diversi membri che entrano nella realizzazione della figura siano ripetuti in forma **identica** o con **variazioni nel corpo fonico o nel significato**. Nel primo caso, la ripetizione è un fenomeno che riguarda il solo piano del discorso: una medesima parola è ripetuta una o più volte nello stesso enunciato. Nel secondo caso, la ripetizione, pur realizzata al livello del discorso, sfrutta una ripetitività che è già nel codice: sono incluse nello stesso enunciato parole diverse per significato o per forma grammaticale o per funzione sintattica, ma simili o identiche per corpo fonico (paronimi, omonimi, varianti flessionali di una stessa parola).

Le figure che ripetono elementi identici si dividono a loro volta in due diversi sottogruppi, a seconda che i membri ripetuti siano consecutivi in una stessa sequenza di parole (**ripetizione a contatto**) o separati da uno o più sintagmi (**ripetizione a distanza**).

Tra le forme della ripetizione a contatto, è frequente in tutti i tipi di discorso la **geminatio** o **epanalessi**, che comporta la ripetizione consecutiva di una parola o di un gruppo di parole in un punto qualsiasi (all'inizio, al centro, alla fine) di un segmento testuale organico (*colon*, verso o strofa; frase o periodo):

Non son colui, non son colui che credi

[DANTE, *Inferno*, XIX, 62]

Una trombetta giù in fondo suonava
l'avanti;

ed *il tuo cuore, il tuo cuore* agghiacciava.
[Umberto SABA, *La stazione*]

Altri scherzando van di ramo in ramo,
Cantando: *io t'amo, io t'amo.*
[Torquato TASSO, *Sovra le verdi chiome*]

Il contatto tra i due membri può essere allentato per l'interposizione, più o meno estesa, di elementi sintatticamente indipendenti, ad esempio: vocativi, imperativi, frasi parentetiche, interiezioni, avverbi:

[...] uno scrittore di cui forse colse *il nome*, soltanto *il nome*, negli ultimi giorni della sua vita [Leonardo SCIASCIA, *Porte aperte*]

«*Porca* – vociferando – *porca.*» Lo guardava stupefatta la gente.
[Vittorio SERENI, *Saba*]

Troppo, ah! ben *troppo*, ella già noi divise
[Torquato TASSO, *Gerusalemme Liberata*, II, 34, 3]

o di elementi sintatticamente dipendenti da uno qualunque dei membri raddoppiati:

e su tutte *le cose*, le divine
cose [...]
[Umberto SABA, *Mezzogiorno d'inverno*]

La «furia nomenclatoria» dei trattati di retorica distingue talvolta la *geminatio*, o il raddoppiamento propriamente detto, dalla ripetizione plurimembre, o **epizeusi**:

Io *leggeva leggeva leggeva*, il vecchio nella sua poltrona *sonnecchiava sonnecchiava sonnecchiava*, il nipote *mi guardava mi guardava mi guardava*, Bobi presso alla mia gonnella *si stringeva si stringeva si stringeva*. [Aldo PALAZZESCHI, *Il Codice di Perelà*]

Da un punto di vista argomentativo, l'epanalessi è funzionale alla messa in rilievo di concetti già formulati, che, attraverso l'iterazione, si imprimono più profondamente nella memoria e nella coscienza degli interlocutori.

Per **reduplicatio**, o **anadiplosi** si ripete l'ultima parola o le ultime parole di un enunciato all'inizio dell'enunciato successivo, secondo lo schema «...x/x...»:

Itene, maledetti, al vostro *regno*,
regno di pene e di perpetua morte
[Torquato TASSO, *Gerusalemme Liberata*, IX, 64, 5-6]

[...] il Comando Piazza, per certe vie note a lui solo, venne a sapere che i repubblicani avrebbero *attaccato, attaccato* agli ordini di generali e non più tardi del 3 novembre. [Beppe FENOGLIO, *I ventitre giorni della città di Alba*]

i codici leonardeschi sono un documento straordinario d'una battaglia con *la lingua, una lingua* ispida e nodosa, alla ricerca dell'espressione più ricca e sottile e precisa. [Italo CALVINO, *Esattezza, Lezioni americane*]

Gli esempi precedenti figurerebbero, nella classificazione di Lausberg, tra le ripetizioni di tipo appositivo, nelle quali il secondo membro introduce un'apposizione o una relativa. In altri casi, il secondo membro dell'anadiplosi può essere integrato nella struttura sintattica del secondo gruppo di parole:

Ma sì l'arti usa al nostro tempo ignote,
che *bella e giovanetta* parer puote.

Giovane e bella ella si fa con arte
[Ludovico ARIOSTO, *Orlando Furioso*, X, 5, 7-8 e 6, 1-2]

con variazione al secondo membro sia per la disposizione chiasmica degli elementi, sia per la ripetizione in forma di figura etimologica di uno di essi (*giovanetta/giovane*).

Anche nel caso dell'anadiplosi il contatto tra le diverse occorrenze di una stessa parola può essere allentato per interposizione di apposizioni, epiteti o di segmenti testuali più o meno lunghi:

e gl'insulani lor, che d'alta sponda
riparo fansi a *l'ocean* vorace:
l'ocean che non pur le merci e i legni,

ma intere inghiotte le cittadi e i regni.

[Torquato TASSO, *Gerusalemme Liberata*, I, 43, 5-8]

quella meraviglia di acque [...] gli fece sentire non so che *mistero* della vita, *mistero* che era (gli parve) proprio nella freschezza, fluidità, scorrere e precipitare, sparire e risorgere continuo delle sue infinite forme. [Anna Maria ORTESE, *Il cardillo addolorato*]

Quanto più lungo è il segmento testuale interposto tra la prima e la seconda occorrenza, tanto più necessaria alla chiarezza del discorso è la ripetizione. Per contro, quanto più il contatto tra i membri ripetuti si allenta, tanto più indeciso appare il confine tra anadiplosi e anafora.

Come in tutte le figure di questo gruppo, anche nell'anadiplosi la ripetizione può essere mitigata attraverso le tecniche della *variatio* e le diverse realizzazioni della figura ammettono variazioni tra i due membri nelle forme – del poliptoto:

Affettuosamente dedico: *al pubblico! Quel pubblico* che ci ricopre di fischi, di frutti e di verdure, noi lo ricopriremo di deliziose opere d'arte. [Aldo PALAZZESCHI, *Il codice di Perelà*, Dedicata]

Negus aveva il posto migliore per *dormire, dormiva* nel cassone del foraggio e disponeva perfino d'una coperta. [Beppe FENOGLIO, *I ventitre giorni della città di Alba*]

– della paronomasia:

Questi è colui che il mondo chiama *Amore*.

Amaro, come vedi e vedrai meglio

quando fia tuo, com'è nostro signore.

[Francesco PETRARCA, *Trionfo dell'Amore*, I, 76-78]

– della figura etimologica, della *variatio* realizzata attraverso un tropo o un sinonimo. La sostituzione del *verbum proprium* con un sinonimo al secondo membro è una formula stilistica privilegiata quando si vuole attenuare l'effetto enfatico della figura. Come tecnica dell'*amplificatio*, l'anadiplosi infatti tende a rafforzare il valore semantico

del termine ripetuto. Oltre che all'amplificazione, la figura è funzionale alla progressione tematica del discorso, perché consente di porre l'ultimo elemento di un enunciato come tema dell'enunciato successivo. Come mezzo per colmare la distanza tra l'enunciazione di un argomento e la sua ripresa, l'anadiplosi rappresenta inoltre un importante fattore di coerenza testuale. In questa doppia funzione (come fattore di tematizzazione e come fattore di coerenza testuale), la figura è d'uso comune in ogni tipo di discorso e, in particolare, nelle forme più complesse e sorvegliate di scrittura.

La *climax* o *gradatio* consiste nella ripetizione sistematica dell'anadiplosi. Il nome della figura, da *gradus* che in latino significa 'passo', 'scalino', evoca l'idea di una progressione graduale; la *gradatio* infatti comporta che si passi da un segmento all'altro del discorso riprendendo, all'inizio di ciascuno di essi, l'ultimo membro del segmento precedente (modello: «...x/x...y/y...»)

Non cala il ferro mai ch' a pien non colga,
né coglie a pien che piaga anco non faccia,
né piaga fa che l'alma altrui non tolga

[Torquato TASSO, *Gerusalemme Liberata*, IX, 23, 1-3]

Era *il sole che sorgeva!* E *il sole sorgendo* in quell'attimo, ed entrando dal balcone lasciato aperto sul mare, *lo svegliò*.

Come si svegliò, Albert, senza sentir diminuire per nulla la gioia del sogno, guardò allegramente la lettera aperta sul tavolo. [Anna Maria ORTESE, *Il cardillo addolorato*]

Consideri, poi, se gli istinti che ribollono in un linciaggio, il furore, la follia, non siano, in definitiva, di minore atrocità del macabro rito che promuove una corte di giustizia dando *sentenza* di morte: *una sentenza* che appunto in nome della giustizia, del diritto, della ragione, del re per grazia di dio e volontà della nazione, consegna un uomo, come è da noi, al tiro di *dodici fucili; dodici fucili* imbracciati da dodici uomini che, arruolati per garantire *il bene* dei cittadini, *quel supremo bene* che è la vita, ad un certo punto *si sono sentiti chiamati*, e con tutta volontà hanno risposto, all'assassinio non solo impunito ma premiato... *Una vocazione* all'assassinio che si realizza con gratitu-

dine e gratificazione da parte dello Stato. [Leonardo SCIASCIA, *Porte aperte*]

In quest'ultimo caso («si sono sentiti chiamati all'assassino... Una vocazione all'assassino»), la ripetizione è mitigata dalla *variatio* sinonimica su base etimologica del secondo membro: 'vocazione', infatti, dal latino *vocare*, significa etimologicamente 'chiamata'.

Come fattore di tematizzazione, la *climax* subordina la progressione tematica all'accordo dell'interlocutore che l'oratore cerca di garantirsi argomentando punto per punto il suo ragionamento. Questo valore argomentativo della figura appare con maggiore evidenza nel *sortite*, una catena di sillogismi, nella quale la conclusione di ognuno rappresenta la premessa maggiore del successivo.

In un'accezione diversa e più recente, la *climax* è la giustapposizione di membri che amplificano uno stesso concetto in senso ascendente (*climax*):

[...] appié gli accordi avea del mare
che sciacqua, stride, squilla, urla, rimbomba.

[Giovanni PASCOLI, *Rossini*];

o discendente (*anticlimax*):

una superficie, un'ombra, un fantasma, un sogno [Giordano BRUNO, *Degli eroici furori*, argomento]

Per questo motivo, la *climax* è spesso associata alle figure dell'accumulazione sinonimica, mentre è il carattere progressivo e graduale del rafforzamento semantico che la assimila al primo tipo di *gradatio*. I due movimenti contrapposti di *climax* e *anticlimax* sono associati nell'esempio che segue:

Dunque il fatto sin ora al rischio è molto,
più che molto al travaglio, a l'onor poco,
nulla al disegno

[Torquato TASSO, *Gerusalemme Liberata*, I, 24, 1-3]

Creando un sistema di attese che verrà poi immediatamente deluso, il movimento contrapposto di *climax* ed *anticlimax*, che non possa essere ricondotto a due serie di elementi in rapporto di opposizione reciproca (*rischio, travaglio* vs *onore, disegno*), produce un effetto comico che ne fa una tecnica stilistica frequente in scritture umoristiche e parodiche.

Sul piano dei contenuti, la *climax* e l'*anticlimax* corrispondono ai modelli di ordine crescente e decrescente che regolano la disposizione degli argomenti nella *probatio*.

Una tra le più frequenti forme di realizzazione della figura associa la *climax* ad altri schemi che comportano la ricorrenza di elementi fonici (l'allitterazione) o di membri del discorso (ad esempio, l'anafora). La figura inoltre rappresenta una tra le possibili formulazioni linguistiche della *correctio*, quando la giustapposizione amplificante di sinonimi assume il valore dell'autocorrezione.

geminatio [lat. *geminatio* 'geminazione', 'ripetizione', da *geminus* 'gemello'] o **epanalessi** [gr. *epanàlepsis*, 'ripresa', da *epanambàno* 'riprendo'] – Ripetizione esatta di un'espressione (una singola parola o un gruppo di parole) all'interno di uno stesso segmento linguistico. La ripetizione può essere consecutiva oppure tra i due elementi identici se ne può interporre un altro. Es.: «all'occhio di chi torna e trova che / *nulla nulla* è veramente mutato» (V. SERENI, *Ancora sulla strada di Zenna*, in *Gli strumenti umani*).

reduplicatio [lat., 'reduplicazione'] o **anadiplosi** [gr. *anadiplosis* 'reduplicazione'] – Ripetizione dell'ultimo elemento di un segmento linguistico (sintattico e metrico) all'inizio del segmento successivo («...x/x...»). I due elementi possono essere a contatto diretto oppure separati dall'interposizione di altri elementi: nel secondo caso la figura si avvicina all'anafora. Inoltre, la ripetizione può non essere perfetta, ma temperata da alterazioni che rientrano nel campo della paronomasia e del poliptoto o in quello dei tropi. «[...] e non meno di lui si duole e lagna, / ma 'l *bel viso* di più *piangendo bagna*. / [fine di stro-

fa]/ *Bagna il viso di pianto*, allarga il freno / a' sospiri [...]» (T. TASSO, *Rinaldo*, II, 8-9).

climax [gr. *klîmax* 'scala'] o **gradatio** [lat., 'gradino'] – La figura della *climax* (nell'uso tecnico retorico si preferisce conservare al termine il genere femminile del greco) si può intendere in due accezioni diverse: 1) secondo la retorica classica, si tratta di una catena di anadiplosi, cioè di una sequenza di segmenti ognuno legato al precedente dalla ripetizione di un elemento (secondo lo schema «...x/x...y/y...»): «Scendea l'azzurro col silenzio e il gelo / notturno, senza fine, senza fine / gli astri sgorgavan come adamantine / lacrime dal profondo cielo; e il cielo / era lontano come un grande amore / passato, un grande lontano dolore» (G. D'ANNUNZIO, *Nell'estate dei morti*, in *Poema paradisiaco*); 2) in un'accezione più moderna e corrente, la figura consiste in una serie di membri disposti in modo da dare l'idea di una intensificazione di senso: «Fiume ch'arbori insieme e case svella, / folgore che le torri abbatta ed arda, / terremoto che 'l mondo empia d'orrore, / son piccole sembianze al suo furore» (*Gerusalemme Liberata*, IX, 22). Quando l'intensificazione non è ascendente ma discendente, si parla di **anticlimax**. «Parlava a voce molto bassa, sussurrava, emetteva un rantolo appena percepibile».

Un secondo gruppo di figure comporta che la ripetizione di elementi identici per corpo fonico non si realizzi a contatto, ma a **distanza**. I membri della ripetizione, in questo caso, non sono più immediatamente consecutivi, come nelle figure del primo gruppo; per questo motivo, possono essere visti come delle linee di demarcazione di una parte del discorso o di più segmenti testuali consecutivi.

L'**epanadiplosi**, o **inclusio**, o **redditio** delimita un segmento di testo, inquadrandolo entro i due poli della ripetizione: gli elementi iniziali di un enunciato sono ripetuti anche alla fine di esso (modello: «x...x»):

*Arme! arme! – freme il forsennato, e insieme
la gioventù superba – Arme! arme! – freme.*
[Torquato TASSO, *Gerusalemme Liberata*, VIII, 71, 7-8]

*Allora... in un tempo assai lunge...
felice fui molto; non ora:
ma quanta dolcezza mi giunge
da tanta dolcezza d'allora!*

[Giovanni PASCOLI, *Allora*, in *Myricae*]

Y10: *piace* alla gente che *piace*

L'*allora* con cui il giudice aveva cominciato, quell'allontanare nel ricordo l'opinione che dieci anni prima aveva sostenuto, gli avevano fatto intravedere un'opinione ora mutata, diversa; ma la veemenza di quel che aveva poi detto, mal si accordava con l'*allora*. [Leonardo SCIASCIA, *Porte aperte*]

Nell'ultimo esempio, la ripetizione è realizzata sia in forma di ripresa di elementi interni al discorso, sia in forma di citazione, ripetizione *in absentia* di un discorso altrui: l'«allora» che inizia e conclude questo segmento di testo infatti è citazione di un frammento di dialogo attribuito ad uno dei personaggi del romanzo.

Se il secondo membro ha una funzione sintattica diversa rispetto al primo, l'epanadiplosi è associata al **pliototo**:

Carta sì: *vale* quanto *vale*

[...] *Le foglie*
morte non fanno a me paura, e agli uomini
io penso come *a foglie*.

[Umberto SABA, *Prima fuga*]

Come nell'esempio precedente, l'unità sintattica delimitata dalla ripetizione può non coincidere con un segmento testuale unitario anche dal punto di vista metrico.

Altre forme di *variatio* sovrappongono alla struttura dell'epanadiplosi la paronomasia:

Peugeot 106: *sai* come *sei*

e la sinonimia.

A differenza dell'epanadiplosi, l'**anafora** non circo-

scrive il confine esterno di un enunciato, ma ne scandisce in segmenti paralleli la progressione interna, tracciando il limite iniziale di ciascuno di essi. La figura consiste nella ripetizione di una o più parole all'inizio di segmenti testuali successivi, secondo un modello di tipo «x.../x...»:

*Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente*

[DANTE, *Inferno*, III, 1-3]

*Altre fiamme, altri nodi Amor promise,
altri ce n'apparecchia iniqua sorte.*

[Torquato TASSO, *Gerusalemme Liberata*, II, 34, 1-2]

Ben altro che l'omosessualità c'è tra gli uomini per cui *nella* sensibilità, *nell'intelligenza*, *nei* pensieri, *ai pochi* felici, *ai pochi* infelici, è dato *di* incontrarsi, *di* riconoscersi, *di* scegliersi: come gli omosessuali in una pagina di Proust famosa. [Leonardo SCIASCIA, *Porte aperte*]

Nella poesia sacra medioevale, l'anafora scandiva la successione delle cosiddette 'metafore martellanti':

*Vas electum, vas honoris,
Vas caelestis gratiae,
Ab aeterno vas provisum,
Vas insigne, vas excisum
Manu sapientiae.*

[Adam de Saint Victor, cit SPITZER 1991]

Come formulazione linguistica adattabile anche a tutt'altro contenuto, la 'metafora martellante', e con essa la forma anaforica, passarono nella poesia cortese. All'enumerazione di tipo anaforico rinvia la struttura di alcuni generi provenzali: ad esempio, il *plazer* e l'*enuieg*. L'enumerazione anaforica di attività virtuose o viziose, cara all'Alto Medioevo, era probabilmente funzionale alla memorabilità dell'enunciato. Come forma della ripetizione e del parallelismo, infatti, l'anafora agisce sulla memoria sia attraverso l'insistenza su un concetto già formulato, sia attraverso la scansione ordinata, schematica e perciò più facile da ricordare, del discorso [cfr. *Memoria*, cap. I, § 1].

Come figura-modello del parallelismo, l'anafora può avere la funzione di stabilire rapporti di equivalenza tra

segmenti testuali diversi e di costruire un sistema di riflessi speculari nell'ordine lineare e progressivo del discorso. Da questo punto di vista, l'anafora

ci si presenta come la figura che meglio sembra rappresentare l'organizzazione del testo poetico, il suo essere strutturato, il suo consistere di parallelismi (ai vari livelli: fonologico, lessicale, grammaticale, metrico), il costante e necessario "ritorno" di elementi equivalenti, indicato ancora una volta da Jakobson, e che ci ricorda l'accostamento freudiano fra la coazione a ripetere e la natura dell'arte [...] [LEPSCHY 1983: 802]

Anche nell'anafora, la ripetizione può essere mitigata attraverso gli schemi della *variatio* e realizzata in forma di poliptoto, di paronomasia o attraverso l'uso di un sinonimo o di un tropo.

Una particolare forma di ripetizione anaforica è il **polisindeto**, che consiste nel coordinare più membri sintattici ripetendo la congiunzione:

e mangia e bee e dorme e veste panni

[DANTE, *Inferno*, XXXIII, 141]

[...] *e l'uomo e le sue tombe
e l'estreme sembianze e le reliquie
della terra e del ciel traveste il tempo.*

[Ugo FOSCOLO, *Dei sepolcri*, 20-23]

Nelle lingue che conoscono le congiunzioni posposte, come il latino e il greco (-τε, -que), il polisindeto può presentarsi in forma di epifora.

Figura speculare all'anafora è l'**epifora**, che consiste nella ripetizione di membri identici alla fine di segmenti testuali paralleli e consecutivi (modello «...x/...x»):

[...] *E mi dicono, Dormi!
mi cantano, Dormi! sussurrano,
Dormi! bisbigliano, Dormi!*

[Giovanni PASCOLI, *La mia sera*, in *Canti di Castelvecchio*]

Con tre di loro [...] il giudice aveva stabilito un rapporto di

simpatia [...] E particolarmente con l'agricoltore: che aveva adusta faccia *da contadino*, grandi mani *da contadino*, proverbi e metafore *da contadino*. [Leonardo SCIASCIA, *Porte aperte*]

Come l'anafora, la ripresa finale è frequente nei diversi tipi di discorso che si servono, con intenzioni comunicative o stilistiche diverse, di parallelismi: ad esempio, in preghiere, invocazioni e filastrocche, dove il parallelismo è funzionale alla memorabilità; o nella tecnica oratoria, nella prosa d'arte e, in genere, nelle forme di scrittura stilisticamente più sostenute, dove il parallelismo è funzionale all'innalzamento del tono stilistico.

Una figura che combina anafora ed epifora è la **simploche**:

*ecco apparir Gierusalem si vede,
ecco additar Gierusalem si scorge.
ecco da mille voci unitamente
Gierusalemme salutar si sente.*
[Torquato TASSO, *Gerusalemme Liberata*, III, 3, 5-8]

*Oh! solo nell'ombra che porta
quei gridi... (chi passa laggiù?)
Oh! solo nell'ombra già morta
per sempre... (chi bussa alla porta?)*
[Giovanni PASCOLI, *Notte di vento*, in *Myricae*]

Come le altre figure di ripetizione, anche la simploche può essere realizzata con variazioni al secondo membro del tipo del poliptoto, della paronomasia o della sinonimia:

Non era consentito, nelle gite, né cognac, né zucchero a quadretti: essendo questa, lui diceva, «*roba da negri*»; e *non era consentito* fermarsi a far merenda negli chalet, essendo *una negrigura*. [Natalia GINZBURG, *Lessico familiare*]

polisindeto [gr. *poly* 'molto' e *syndèo* 'lego'] – È una figura che consiste nel coordinare più membri sintattici (singole parole, sintagmi, frasi) per mezzo di una congiun-

zione sistematicamente ripetuta: «*e sangue e tradimento e guerra e storpio*» (L. PULCI, *Morgante*, XXV, 137).

epanadiplosi [gr. *epanadiplosis* 'raddoppiamento'] o **inclusio** [lat., 'inclusione'] o **redditio** [lat., 'restituzione'] – È la figura che consiste nel ripetere alla fine di un segmento testuale (sintattico e metrico) l'elemento con cui esso comincia: il segmento risulta in questo modo 'incluso' tra due elementi identici, e la ripetizione finale 'restituisce' l'elemento iniziale («x...x»). Come nel caso dell'anadiplosi, la ripetizione può non essere perfetta, ma moderata da poliptoto o paronomasia. «*Il poco* è molto a chi non ha che *il poco*» (G. PASCOLI, *La piada*, in *Nuovi Poemetti*); «*copre* la notte i nostri danni, e l'opre / de la nostra virtute insieme *copre*» (*Gerusalemme Liberata*, VIII, 18). L'**anafora** [gr. *anaphorà* 'ripetizione', da *anà* 'di nuovo' e *phéro* 'porto'] consiste nella ripetizione di uno stesso elemento (di varia estensione) all'inizio di più unità sintattiche o metriche successive (secondo lo schema «/x.../x...»). Molto insistita l'anafora in questa ottava di Luigi Pulci: «*Odo* che se' di casa di Chiaromonte; / *odo* che hai tre buon fratei carnali; / *odo* che tu uccidesti Fieramonte; / *odo* se' fior de' guerrier naturali; / *odo* se' nievo a Buovo d'Agrismonte; / *odo* in battaglia più che gli altri vali; / *odo* che hai Frusberta, il nobil brando; / *odo* che se' cugin del conte Orlando» (*Morgante*, XXXIII, 12). Speculare a questa figura è l'**epifora** (gr. *epiphorà* 'aggiunta, conclusione'), nella quale l'elemento ripetuto si trova alla fine di segmenti successivi («...y/...y/»): «Ti dà la terra tutti i suoi / *pensieri*. Lèggi. Mai per le sue forme / visibili ella espresse più profondi / *pensieri*. (Io ben li leggo ora, da poi / che tu nel giorno più non mi nascondi / il sole). Guarda come ella s'addorme / ne' suoi *pensieri*.» (G. D'ANNUNZIO, *Nell'estate dei morti*, in *Poema paradisiaco*). Dalla combinazione delle due figure risulta la **simploche** [gr. *symploké* 'intreccio'] che ha dunque lo schema «/x...y/x...y/». Realizza quasi perfettamente lo schema della simploche questa breve poesia di Sandro Penna (*Il mare è tutto azzurro*): «*Il mare è tutto azzurro. / Il mare è tutto calmo. / Nel cuore è quasi un urlo / di gioia. E tutto è calmo*».

Le figure che descriveremo di seguito comportano che i membri della ripetizione siano parzialmente diversi

tra loro per forma fonica (paronomasia, figura etimologica, sinonimia), per funzione sintattica (poliptoto), o per significato (diafora e antanaclasi).

Sul piano del significante, la differenza tra i membri può riguardare l'intero corpo fonico della parola, ed allora l'oggetto della ripetizione è un significato che rimane identico. Oppure può comportare il mutamento di una sola parte del significante e determinare dunque anche una variazione nell'ordine del significato. Avremo, nel primo caso, uno dei fenomeni della sinonimia, più frequenti nella realizzazione dello stile *copiosus*, ricco, e dell'amplificazione. Quando invece la differenza tra i membri riguarda soltanto una parte del corpo fonico, otterremo i diversi fenomeni della *trductio*, del gioco di parole, strumento dell'arguzia e dello stile corrispondente (*acutus*).

La differenza di significato ottenuta per ripetizione del medesimo significante riguarda invece l'effetto di mutamento semantico che può scaturire dalla ripetizione delle medesime parole, in forma monologica nella diafora, o in forma dialogica nell'antanaclasi.

La **paronomasia** (che si chiama anche *levis immutatio*, 'lieve mutamento', a indicare un mutamento soltanto parziale del corpo fonico) è il fenomeno per cui in uno stesso enunciato sono incluse parole molto simili nella sostanza fonica ma diverse per significato (paronimi), ad esempio *traduttore, traditore*.

De la *bella rubella* in voce amara
[Giambattista MARINO, *Adone*, IV, 34]

O mia *dorata*, et *adorata* Dea
[ibid., XV, 99]

«*Cultura è cottura*» [Alberto SAVINIO, titolo in "Corriere d'informazione", 26-27 gennaio 1950]

Si distinguono in genere due specie di paronomasia: la paronomasia apofonica e la paronomasia isofonica. La prima è fondata sull'alternanza vocalica nella radice del-

le parole, sul modello *onore/onere, spendere/spandere, donna/danno*. La seconda, sull'invarianza della vocale su cui cade l'accento: ad esempio, *traduttore/traditore, donna/dogli*. La somiglianza fonica può spingersi fino al caso-limite dell'isonomia (*vólto* e *vòlto*, nell'esempio che segue, si distinguono soltanto perché la prima delle due /o/ è aperta nel primo caso e chiusa nel secondo):

e non mi si partia dinanzi al *volto*,
anzi 'mpediva tanto il mio cammino,
ch'i' fui per ritornar più *volte vòlto*.
[DANTE, *Inferno*, I, 34-36]

o dell'omonimia, come ad esempio nel caso della rima equivoca:

Non vogliamo ricordare
vino e grano, monte e *piano*,
la capanna, il focolare,
mamma, bimbi... Fate *piano!*
[Giovanni PASCOLI, *L'or di notte*]

Lo stretto rapporto tra omonimia e paronomasia ha proiettato una luce di volta in volta diversa sugli effetti di senso che la figura produce. Secondo un punto di vista diffuso, la paronomasia è funzionale ad un effetto di collisione semantica ottenuto per contrasto con la somiglianza fonica [VALESIO 1967; POZZI 1984a]. Nella prospettiva della grammatica, la paronomasia è, secondo Valesio, uno strumento di razionalizzazione rispetto alle 'inefficienze' del codice:

l'antonomia conferma e rafforza l'efficienza fondamentale (la razionalità) della struttura della lingua, facendo sì che la differenza di significato chiarisca e porti all'estremo la differenza di forma; invece la sinonimia e l'omonimia mettono in crisi questa efficienza di fondo, confondendo ciò che dovrebbe restare diviso [...]. A questo punto si rivela l'importante funzione della paronomasia: quella che, nella dimensione retorica, appare come una figura «dissacratrice» dei rapporti linguistici abituali

[...] diviene, dal punto di vista della grammatica, uno strumento di conciliazione, di «razionalizzazione». Infatti la paronomasia ha la funzione di giustificare l'omonimia (anche l'isonomia) *introducendo in essa la dimensione dell'antonimia*. In altri termini la paronomasia mitiga lo scandalo dell'omonimia, mostrando che l'accostamento di omonimi (o di isonimi) che essa produce ha come funzione di mettere in rilievo la loro opposizione semantica: la paronomasia, quindi, reintroduce gli omonimi nella più ortodossa razionalità strutturale della lingua *travestendoli da antonimi*. [VALESIO 1967: 103-104]

L'effetto di senso della paronomasia, tuttavia, non sembra predeterminato, ma variabile in funzione dei contesti e delle forme di realizzazione della figura. Ai numerosi esempi di paronomasia che si servono della somiglianza fonica per marcare la differenza semantica, se ne potrebbero accostare altrettanti che rinviano ad un procedimento opposto di commistione semantica fondata sulla somiglianza fonica.

Quest'arbitraria confusione dei significati di parole omofone è talvolta l'esito involontario di un uso della lingua non marcato in senso retorico:

Incerte sono le parole e nella lettera (che è il meno) e nello spirito (che è il più). Nasce l'incertezza prima di tutto da quella forma di ignoranza che crea gli scambi di parole. Molto diffusa anche tra le persone "altolocate". Non la solita minuta gente dice "esequie" per "ossequi" o "investimento" per "investitura". [Alberto SAVINIO, *Muta e vola la parola*, "Il Tempo", 29 dicembre 1945]

Il fatto che parole inusuali e poco note abbiano un significante simile a quello di termini più comuni, vale come punto di partenza perché le parole siano confuse anche sul piano del significato. Questo fenomeno, che in linguistica si chiama **attrazione paronimica**, è alla base della cosiddetta **etimologia popolare** o paretimologia. La parola *bonaccia*, ad esempio, deriva la sua forma attuale da un fenomeno di questo tipo: nella sua forma originale il termine era un grecismo, *malacia*, che vuol dire pres-

sappoco 'mitezza, dolcezza', dalla stessa radice del latino *mollis*. La forma *malacia* veniva però accostata a *malus*, cosa che certo non si poteva predicare della calma di mare: nel deformare il significante della parola, accostandola a *bonus* piuttosto che a *malus*, i parlanti si sono sforzati di ricostruirne il significato 'vero', quello più carico di suggestioni analogiche:

L'*acqua portabile* contiene un implicito atto d'accusa contro i violentatori del linguaggio. [...] Non bastava «acqua da bere» che era anche più corto? Di qui l'incomprensione e la non insensata correzione: l'acqua portabile è quella che ti viene portata a domicilio dalle condutture, senza alcuno tuo sforzo. [...] *Raggi ultravioletti*. La deformazione allude ai noti effetti di una esposizione prolungata [...]. *Iniezioni indovinose*. Perché bisogna indovinare la vena, e non sempre ci si riesce al primo colpo [...]. È evidente il sigillo del rifiuto in *tintura d'odio*. Analoghi rifiuti si ravvisano in molti termini della chimica, che designano sostanze nocive o ritenute tali: *cloruro demonio* per *cloruro d'ammonio*, *stelerato* per *stearato*. [...] *Lingua sinistrata* (per *salmistrata*) non si sente ormai più dire: è del tempo di guerra, ed esprime diffidenza per gli scatolami autarchici allora reperibili. *Aria congestionata* è più recente, ed esso pure è frutto di un atteggiamento di rifiuto per le diavolerie del progresso in blocco, gli architetti innovatori, le case con troppi piani e le finestre che non si aprono. [Primo LEVI, *L'aria congestionata*, in *L'altrui mestiere*]

Come nel caso di molti metaplasmi, la deformazione del significante per attrazione paronimica è una paronomasia *in absentia*, vale a dire che i paronimi non sono entrambi inclusi nel discorso, ma uno di essi è evocato dalla deformazione del termine incluso nell'enunciato. L'esempio che segue associa la paronomasia *in absentia* di *marcito* per 'marciato', alla paronomasia *in praesentia* *marcito/marcia*, ottenendo in questo modo la deformazione semantica del secondo termine:

La cornice [di un ritratto di Mussolini] nun valeva gnente, e lui meno ancora: diplomato de maestro a Forlì, *marcito* giù de Mi-

lano co' tutta la *marcia* der 28 ottobre. [Carlo Emilio GADDA, *L'interrogatorio*, in *Le bizze del capitano in congedo*]

Il punto di partenza è uno degli slogan dell'apparato parentetico fascista: «Marciare per non marciare». L'effetto di persuasione di questo gioco di parole era fondato appunto sulla paronomasia: i paronimi *marciare/marcire* sono coordinati nella forma di un'antitesi che permette di rileggere i significati, non solo come diversi, ma perfino come contrari, capaci dunque di ridisegnare il mondo come uno spazio nettamente distinto in due opzioni, rispetto alle quali solo l'approccio della scelta netta, dell'*aut aut*, è possibile. Gadda rovescia di segno l'artificio: la somiglianza dei significanti slitta in somiglianza dei significati e, come se la forma delle parole corrispondesse davvero alla forma delle cose, il nesso *marcito/marcia* viene presentato non più come una estrinseca somiglianza di parole che nasconde una diversità di cose, ma come un nesso organico, in cui le forme sono simili *perché* sono simili i significati. Freud scrive a proposito di questo effetto di senso pagine illuminanti:

nel bambino, avvezzo a maneggiare ancora le parole come cose, notiamo l'inclinazione a cercare dietro termini uguali o simili il medesimo senso [...] Se quindi, nel motto traiamo un innegabile diletto dall'uso della stessa parola o di una simile, che ci fa passare da un ordine d'idee a un altro, lontano dal primo, questo diletto va legittimamente ricondotto al risparmio di dispendio psichico. [FREUD 1989: 108]

Alla soddisfazione delle attese infantili è legata per Freud l'efficacia stessa del motto di spirito:

Se io, servendomi di una parola a doppio senso o poco modificata, prendo una scorciatoia che mi porta da un ordine d'idee a un altro, senza che, contemporaneamente, risulti anche un nesso significativo tra quei due ordini d'idee, ottengo un motto "mal riuscito". [...] Un motto riesce "bene" invece quando l'aspettativa infantile è soddisfatta e quando alla somiglianza tra i vocaboli impiegati si accompagna realmente, nello stesso

tempo, un'analogia sostanziale di significato. [FREUD 1989: 108]

La tendenza a vedere uguale significato dietro uguale significante equivale in sostanza al rifiuto, sia esso infantile o storicamente determinato, del principio di arbitrarietà del linguaggio: chi ritiene che suoni uguali debbano necessariamente rappresentare significati uguali, ritiene anche che il legame tra i concetti e i suoni sia organico, che i nomi siano i sigilli delle cose, il loro prolungamento sul piano verbale.

La paronomasia infatti è una delle tecniche più comuni dell'*onomanzia* ('divinazione dal nome'), per cui nel nome (*nomen omen*) è racchiusa la storia di ognuno perché ve n'è racchiusa la natura: è ad esempio il caso dell'interpretazione campanelliana del nome del filosofo Bernardino Telesio:

Telesio, il *telo* della tua faretra
uccide de' sofisti in mezzo al campo
degli ingegni il tiranno senza scampo.

[Tommaso CAMPANELLA, *Al Telesio cosentino*]

Il **poliptoto** comporta che una parola ricorra più volte, ma con funzioni sintattiche diverse, nello stesso segmento testuale o in segmenti di testo successivi. Poiché la ripetizione riguarda le diverse forme flessionali di una medesima parola, l'eventuale mutamento del significante non è associato, come nella paronomasia e nella figura etimologica, ad un mutamento del significato lessicale:

s'affronta insieme orribilmente urtando
scudo a *scudo*, *elmo* ad *elmo* e *brando* a *brando*.

[Torquato TASSO, *Gerusalemme Liberata*, IX, 52, 7-8]

Vissi e regnai: non *vivo* più né *regno*

[*ibid.*, XIX, 40, 6]

è ridicolo
ipotecare il *tempo*
e lo è altrettanto

immaginare un *tempo*
suddiviso in più *tempi*
e più che mai
supporre che qualcosa
esista
fuori dall'*esistibile*,
il solo che si guarda
dall'*esistere*.

[Eugenio MONTALE, *È ridicolo credere*, in *Satura II*]

Salii su un mezzo pubblico *di contribuenti* che loclupetavano un *contribuente* il quale portava sul suo ventre *di contribuente* una borsa *da contribuente* e contribuiva a consentire agli altri *contribuenti* di continuare il loro tragitto *di contribuenti*. [Raymond QUENEAU, *Poliptoti, Esercizi di stile*, trad. U. Eco]

Come schema in grado di conciliare le due istanze stilistiche opposte dell'iterazione e della variazione, il poliptoto è spesso funzionalizzato alla *variatio* nella realizzazione delle figure della ripetizione.

La **figura etimologica** o *derivatio*, spesso associata nelle sue realizzazioni al poliptoto, è l'accostamento di parole che hanno in comune una medesima radice nello stesso enunciato o in enunciati consecutivi:

È, quella *infinita* tempesta,
finita in un rivo canoro.

[Giovanni PASCOLI, *La mia sera*, in *Canti di Castelvecchio*]

Belli i belli occhi strani della *bellezza* ancora
d'un *fiore* che *disfiore*, e non avrà domani.

[Guido GOZZANO, *Le due strade*, in *I colloqui*]

Nella forma più frequente, la figura comporta la ricorrenza di una medesima radice in parole che rappresentano parti del discorso diverse; la forma-tipo è il cosiddetto 'oggetto interno', ad esempio in nessi come *vivere la vita*, *sognare un sogno*, dove un verbo ed il suo complemento hanno la stessa radice. Una variante meno comune utilizza materiali linguistici che rinviano a un *décalage* diacronico: nell'espressione «fiore che disfora»,

ad esempio, il termine consueto (fiore) è accostato al neologismo (disfiore), e, nei versi seguenti, la forma più recente *specchio* all'arcaico *spegli*:

ella del vetro a sé fa *specchio*, ed egli
gli occhi di lei sereni a sé fa *spegli*.

[Torquato TASSO, *Gerusalemme Liberata*, XVI, 20, 7-8]

Come figura della ripetizione, la **sinonimia** consiste nell'uso di una parola diversa per formulare un concetto già espresso nello stesso segmento di discorso:

[...] l'aedo triste d'una *labile*, d'una *momentanea* felicità. [Carlo Emilio GADDA, *Il tempo e le opere*]

In entrambi i casi, l'altro diviene *oggetto*. *Una cosa*. [la Repubblica, 9 luglio 1996]

La ripetizione sinonimica può essere realizzata sia attraverso un *verbum proprium*, sia mediante un tropo.

Come tecnica della *variatio*, la sinonimia entra nella realizzazione di tutte le figure della ripetizione; ma è anche uno strumento privilegiato dell'accumulazione amplificante (*congeries verborum idem significantium*). Lo sfruttamento stilistico della sinonimia partecipa infatti sia delle procedure della ripetizione, sia delle tecniche dell'accumulazione, perché i sinonimi comportano una ripetizione, più o meno esatta, sul piano del significato, ma rappresentano nello stesso tempo una forma di *variatio* sul piano del significante.

Come figura di parola, la ripetizione sinonimica è subordinata alle leggi della *dispositio*, prima fra tutte quella della disposizione progressiva, per lunghezza o intensità semantica, dei membri. Altri fenomeni fondamentali della *dispositio* sinonimica, comuni anche nel parlato, sono la scansione binaria, o dittologia, e ternaria dei membri dell'iterazione.

Per **dittologia** si esprime uno stesso pensiero attraverso l'uso consecutivo di due sinonimi, in modo da mettere in rilievo il concetto che si vuole formulare,

esplicandolo o precisandolo. La figura può servire inoltre a rafforzare il senso di un vocabolo comune e vieto, affiancandolo ad un altro più prezioso ed inusuale, come, ad esempio, nelle dittologie dantesche «palesi e conte» di *Rime* CIV, 37 e «combattere e tentare» della *Vita Nuova*, XIII, 1, (dove *tentare* è un latinismo equivalente al primo termine) [TATEO 1970: 521]. O essere adibita, in funzione di semplice sviluppo ornamentale ed amplificante, alla realizzazione dello stile *copiosus*. In questo caso, il secondo membro risulterà sovrabbondante rispetto al primo:

Movesi il vecchierel *canuto et bianco*
[FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, XVI, 1]

Altri esempi sono le coppie «infamia e vituperio», «congiunge e unisce», rispettivamente in *Convivio*, IV, I, 5 e IV, I, 1; «latente ed occulto» dei bruniani *Eroici furori*.

La figura può essere associata ad altre forme di ripetizione, come la paronomasia e l'allitterazione, che, come fattori di memorabilità, hanno permesso ad alcune dittologie di cristallizzare nelle espressioni idiomatiche della lingua parlata:

pari e patta; il perché e il percome; sano e salvo; d'amore e d'accordo.

Né la retorica antica, né quella medioevale conoscevano la dittologia; era nota però la *congeries* sinonimica, che consiste nell'accumulazione di sinonimi coordinati asindeticamente, come formula esornativa ed amplificante dello stile *copiosum*. La dittologia vera e propria, e cioè l'uso di due sinonimi congiunti sindeticamente, è invece diffuso nelle lingue romanze. Nella letteratura italiana se ne hanno i primi esempi nella prosa e nella poesia di Dante [TATEO 1970: 521-2]. Damaso Alonso ha spiegato in chiave sociologica la fortuna della dittologia nella letteratura spagnola del *siglo de oro*:

Corrisponde [...] alla compostezza, alla gravità degli usi sociali; rievoca un'assenza di fretta, una necessità di agire con maestosità, con nobiltà. Sembra come se quel periodo [una citazione dal *Don Chisciotte*] avesse paura di zoppicare, come se avesse

bisogno costantemente di biforcazioni per controbilanciarsi [...] e non ci stupisce che nel parlare di Sancho questi sintagmi non progressivi siano meno abbondanti. [ALONSO 1971: 17]

Come richiede la legge dell'*aptum*, il rispetto delle differenze sociali e delle norme comportamentali riguarda, oltre che i contenuti, anche le scelte lessicali e stilistiche. Nell'interpretazione di Alonso, la dittologia è funzionale al *decorum* come formulazione linguistica mimeticamente appropriata alla rappresentazione di un ambiente sociale e culturale e delle sue norme di comportamento.

Tra le forme della ripetizione sinonimica, la retorica antica catalogava anche l'*interpretatio* o **sinonimia glossante**, con la quale un'espressione poco chiara, ad esempio un tropo, un tecnicismo, una parola straniera o polisemica, viene corredata di una glossa ed interpretata per mezzo di un'espressione più perspicua:

Si è aperta ieri [...] l'XI Conferenza sull'Aids, megaraduno planetario di scienziati, ricercatori, attivisti, *survivors*, *sopravvissuti*. [la Repubblica, 8 luglio 1996]

Il ponte per «andare oltre» poggia su alcuni piloni di sostegno essenziali a ogni ragionare sulla violenza e tuttavia troppo spesso *pretermessi, sottaciuti*. [la Repubblica, 6 settembre 1996]

L'*interpretatio* sinonimica è la figura che meglio rappresenta ed esprime le forme del metalinguaggio e i diversi generi del commento in particolare: dai *commentaria* medievali alle voci di dizionario, alle note a piè di pagina, spesso formulate come 'sinonimie glossanti'.

Nelle forme più estreme l'*interpretatio* è una figura a tendenziale statuto metalinguistico che biforca il testo, aprendo, nel discorso sulle cose, un discorso sulle parole, un 'a parte'. Sotto questo profilo, la figura può essere vista come un esempio di 'sintagma non progressivo' [cfr. ALONSO 1971], che, come la dittologia o le figure dell'accumulazione, produce un effetto di sospensione del flusso informativo.

Un secondo gruppo di figure richiede che una stessa parola (o un medesimo gruppo di parole) sia ripetuta entro un solo enunciato o in enunciati consecutivi. Questa forma di ripetizione comporta, dall'una all'altra occor-

renza della medesima parola, un mutamento di significato, già registrato dal codice o determinato dal contesto specifico del discorso. Nel primo caso, la figura sfrutta una polisemia che è già nella lingua e rinvia ai fenomeni della *traductio*:

e su 102.106 «*anime*», sottraendo i padroni, che *anime* volete siano le altre, se non di servi? [Leonardo SCIASCIA, *Porte aperte*]

Nella diafora e nell'antanaclasi, invece, il mutamento di senso è *provocato* dalla ripetizione stessa, come effetto dell'enfasi che carica di significati impliciti la seconda occorrenza di un medesimo termine.

La **diafora** è la ripetizione di una parola nello stesso segmento di testo con mutamento nel significato della medesima, per effetto del surplus di senso di cui è enfaticamente caricata la seconda occorrenza, ad esempio «gli *affari* sono *affari*»:

i sibilanti congegni degli atti trasformano in *cose* le *cose*. [Carlo Emilio GADDA, *Notte di luna*, in *L'Adalgisa*]

Per Fontanier, la figura sembra consistere in un diverso uso del medesimo termine, dapprima con funzione di sostantivo, poi con funzione di aggettivo per denotare e rendere pertinente la serie delle caratteristiche specifiche, il sistema di luoghi comuni e rappresentazioni normalmente associati ad una nozione [FONTANIER 1968: 56].

Se realizzata in forma predicativa («un uomo è un uomo», «i bambini sono bambini»), la diafora coincide con la **tautologia**:

Queste forme di enunciati hanno suscitato da tempo l'attenzione dei teorici dello stile. Vedendo che i due termini devono avere un significato diverso, essi hanno considerato queste tautologie casi particolari di altre figure: secondo il Vico nella figura chiamata *plazio* («da allora Coridone è per me Coridone»), lo stesso termine è preso per indicare la persona e per indicare il comportamento (o la cosa e le sue proprietà); secon-

do il Du Marsais in «un padre è sempre un padre», il secondo termine è un sostantivo usato come aggettivo; secondo il Baron è una *sillepsi oratoria*, perché una delle parole è usata in senso proprio, l'altra in senso figurato. [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 229]

Come nel caso dell'enfasi, la forma banalizzante della tautologia invita alla ricerca di una distinzione, tra la prima e la seconda occorrenza della parola, che comporti un guadagno in termini di informazione e di senso. Il rapporto che diversifica i termini della diafora non è, tuttavia, predeterminato, come sembravano ritenere Vico, Du Marsais, Fontanier; sebbene alcuni luoghi comuni vivano entro un uso consueto del linguaggio e siano dunque conoscibili prima di essere realizzati nel singolo discorso (ad esempio la proposizione «i bambini sono bambini» vale «i bambini si comportano da bambini»), il senso specifico da attribuirsi a ciascuno dei due membri della ripetizione diaforica sembra scaturire, come nel caso dell'enfasi, dalla diversità dei singoli contesti [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 230].

L'**antanaclasi** realizza la diafora in forma dialogica. In latino, infatti, la figura si chiama *reflexio*, ossia 'conversione', 'ritorcimento', poiché uno degli interlocutori del dialogo, riflettendole apparentemente, 'torce' le parole dell'altro in un senso che questi non aveva affatto voluto intendere:

Hamlet, thou hast thy father much offended.
Mother, thou hast my father much offended.

[William SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 4,
cit. da LAUSBERG 1969: 157]

[«Amleto, tu hai molto offeso tuo padre / Madre, tu hai molto offeso mio padre». È noto che Amleto e la regina sua madre non parlano delle stesse cose pur usando le medesime parole: la parola *father* indica per Amleto il padre assassinato, per la madre l'assassino che ne ha preso il posto].

La **paronomasia** [gr. *paronomasia* 'alterazione di nome'] è una figura che consiste nell'avvicinare parole simili per il corpo fonico ma diverse per il significato. L'accostamento – che ha un effetto di arguzia – può sottolineare la differenza di significato o, al contrario, suggerire implicitamente un'affinità tra i due significati diversi: «A vizio di lussuria fu sì rotta, / che *libito fé licito* in sua legge» (*Inferno*, V, 55-6).

Nella figura detta **poliptoto** [gr. *polyptoton* 'di molti casi'] un vocabolo viene ripetuto a breve distanza con funzione sintattica o caratteristiche flessionali diverse: un nome, per esempio, prima come soggetto poi come complemento; un aggettivo prima al maschile poi al femminile; un verbo prima al futuro poi al presente, eccetera: «Là dove più mi *dolse*, altri si *dole*, / e *dolendo* addolcisse il mio dolore» (F. PETRARCA, *Canzoniere*, 105); «corsero a un tratto, con stupor de' tigli, / *tra lor* parole più grandi *di loro*» (G. PASCOLI, *I due fanciulli*, in *Primi Poemetti*). Come si è già detto, il poliptoto può combinarsi con altre figure della ripetizione, nel senso che le parole possono essere ripetute in quelle figure anche con variazioni del loro ruolo grammaticale.

La **figura etimologica** consiste nell'avvicinare parole che hanno in comune la radice lessicale. La forma più frequente di questa figura è quello che si chiama anche 'oggetto interno': un predicato e il suo complemento oggetto hanno la stessa radice. «Tutto è silenzio, lugubre infinito / silenzio, nel lontano / *regno* che *regnerei*» (G. D'ANNUNZIO, *Sopra un adagio*, in *Poema paradisiaco*).

Nella **dittologia** [gr. *dissologia* 'doppia espressione'] vengono messe a contatto e coordinate due parole di significato affine o due veri sinonimi. Figura dell'*amplificatio*, essa può anche comportare una intensificazione del senso o una sua specificazione. «e ritorna a sua dea, *lieta e gioiosa*» (A. POLIZIANO, *Stanze*, II, 25); «ch'ogni ordinanza lor *scompagna e parte* [= divide]» (*Gerusalemme Liberata*, XX, 57). Un caso particolare di dittologia è la *interpretatio* [lat., 'interpretazione'] nella quale un elemento della coppia di termini si incarica di 'spiegare' l'altro, più difficile (in quanto appartenente a un'altra lingua, figurato o genericamente ambiguo).

La **diafora** [gr. *diaphorà* 'differenza, diversità'] consiste

nella ripetizione di una parola con cambiamento di senso. Nel caso più comune, la prima occorrenza della parola indica un oggetto in modo denotativo e convenzionale, la seconda fa riferimento, per il meccanismo dell'*enfasi*, a una sua qualità peculiare. Quindi, una tipica diafora come «*Un padre* è pur sempre *un padre*» si può parafrasare così: «una persona che ha la posizione biologica e legale di padre non può mancare di quelle caratteristiche (p. es., l'autorevolezza, l'affetto verso i figli) che sono per eccellenza tipiche di un padre». Oppure, nel famoso esempio manzoniano («La mattina seguente, *don Rodrigo* si destò *don Rodrigo*», *I Promessi Sposi*, VII), la prima occorrenza del nome indica l'identità del personaggio, la seconda richiama le sue caratteristiche tipiche (la prepotenza, la determinazione nel male, eccetera). Quando la ripetizione avviene da una battuta a un'altra di un dialogo, la figura prende il nome di **antanaclasi** (gr. *antanàklasis* 'ripercussione, riflessione [in senso acustico e ottico]') o **reflexio** (lat., 'ritorcimento'): un interlocutore riprende una parola già usata dall'altro, ma attribuendole polemicamente un senso diverso.

2.2 Figure dell'accumulazione

L'**accumulazione** riguarda parole equivalenti per funzione sintattica che non sono state ancora utilizzate nello stesso enunciato. Come tecnica dell'*amplificatio*, l'accumulazione può essere adibita sia all'elocuzione, sia ai contenuti e rappresenta il procedimento fondamentale di una doppia serie di figure (di pensiero e di parola) corrispondenti.

Sul piano della formulazione linguistica, Damaso Alonso ha delineato gli effetti stilistici delle figure per accumulazione analizzandole come 'sintagmi non progressivi'. Per Alonso, una serie sintagmatica è progressiva quando ciascuna parola della serie svolge una funzione sintattica diversa: la «fluenza sintattica» è, in questo caso, continua. L'accumulazione, al contrario, trattiene la progressione sintattica del discorso con

varie diramazioni, che a volte si diramano – direi quasi si ‘pluriforcano’ – nuovamente. [...] Chiamo sintagmi non progressivi questi momenti dell’elocuzione in cui tutte le voci che li formano hanno una stessa funzione sintattica. [ALONSO 1971: 12]

Come procedura dell’*amplificatio*, non progressiva sotto il profilo sintattico, l’accumulazione rinvia alle figure della ripetizione, tendenzialmente non progressive rispetto al flusso informativo. Ripetizione ed accumulazione tendono ad interrompere la linearità del discorso, rendendone indecisa la direzione. Un testo-modello, per l’uso sistematico della *congeries*, è l’*incipit* della *Cena delle Ceneri* di Giordano Bruno:

Or eccovi, Signor, presente non un convito nettareo de l’Altitonante, per una maestà; non un protoplastico, per una umana desolazione; non quel d’Assuero, per un misterio; non di Licione, per un sacrilegio; non di Tieste, per una tragedia; non di Tantalo, per un supplicio; non di Platone per una bagattella; non d’un arciprete di Pogliano, per una bernesca; non d’un Bonifacio candelaiolo, per una comedia; ma un convito sì grande, sì picciolo; sì maestrale, sì disciplinale; sì sacrilego, sì religioso; sì allegro, sì collerico; sì aspro, sì giocondo; sì magro fiorentino, sì grasso bolognese; sì cinico, sì sardanapalesco; sì bagattelliero, sì serio; sì grave, sì mattaccinesco; sì tragico, sì comico; che, certo, credo che non vi sarà poco occasione da dover venir eroico, dismesso; maestro, discepolo; credente, mescredente; gaio, triste; saturnino, gioviale; leggiere, ponderoso; canino, liberale; simico, consolare; sofista con Aristotele, filosofo con Pitagora; ridente con Democrito, piangente con Eraclito. [Giordano BRUNO, *La Cena delle Ceneri*, proemiale epistola]

La struttura sintattica di questo testo è in realtà semplicissima: «eccovi non un convito ... per..., ma un convito sì... che non vi sarà poco occasione da dover venir...», ma la *congeries* di membri equivalenti e paralleli impedisce a questa semplice catena di svolgersi semplicemente, bloccandola ad ogni anello e stornando continuamente

la conclusione del ragionamento, il delinarsi del suo senso ultimo.

Le figure per accumulazione di membri coordinati comportano che un unico pensiero sia suddiviso in una serie, non gerarchizzata, di concetti diversi; sotto questo profilo, i confini tra sinonimia ed accumulazione non sono affatto netti. A rigore, mentre i sinonimi sono termini equivalenti dal punto di vista del significato, per cui una serie di parole rappresenta un solo contenuto, i membri dell’accumulazione sono equivalenti soltanto sotto l’aspetto sintattico e dovrebbero rappresentare nozioni diverse. In pratica, tuttavia, è difficile tracciare linee di demarcazione che non siano sfocate o imbattersi in esempi ‘puri’ che realizzino, senza contaminarle, l’una o l’altra delle due procedure. La sinonimia infatti può entrare, come principio di scansione ordinata e di raggruppamento, nella realizzazione di una *congeries* che non si vuole ‘caotica’: i diversi membri dell’accumulazione rappresentano in questo caso la parcellizzazione di un unico concetto espresso da un termine coordinato, rispetto al quale la serie lessicale che realizza la *congeries* sta in rapporto di sinonimia.

La **diallage** è il caso per cui due o più membri consecutivi di un’accumulazione sono sinonimi: nell’esempio che segue quasi tutti gli elementi della *congeries* si frantumano in una serie sinonimica:

Qui troverete a l’animo *ceppi, legami, catene, cattività, priggioni, eterne ancor pene, martiri e morte; alla ristretta del core, strali, dardi, saette, fuochi, fiamme, ardori, gelosie, sospetti, dispetti, ritrosie, rabbie ed obblii, piaghe, ferite, omei, folli, tenaglie, incudini e martelli.* [Giordano BRUNO, *Candelaiolo*, proprologo]

Per **enumerazione** una serie di parole (o di sintagmi) sono giustapposte l’una all’altra in forma di elenco.

In alcuni casi, l’elenco può essere visto come la parcellizzazione di un unico concetto, che rimane implicito, oppure è formulato esplicitamente all’inizio o, secondo

la legge della progressione semantica ascendente, alla fine della serie che sta con esso in rapporto di equivalenza sinonimica:

Vedrete [...] *l'oggetto poi del core*, un cuor mio, mio bene, mia vita, mia dolce piaga e morte, dio, nume, poggio, riposo, speranza, fontana, spirito, tramontana stella, ed un bel sol ch'a l'alma mai tramonta. [...]

Vedrete *un'altra di queste femine*, priora delle repentite [...] un'angela, un'ambasciadora, secretaria, consigliera, referendaria, novellera, venditrice, tessitrice, fattrice, negoziante e guida: mercantessa di cuori e ragattiera che le compra e vende a peso. [Giordano BRUNO, *Candelaio*, prologo]

Vedrete in un amante suspir, lacrime, sbadacchiamenti, tremori, sogni, rizzamenti, e *un cuor rostito nel fuoco d'amore*. [ibid.]

La forma-elenco, data per equivalente ad un concetto generale in grado di riassumerla, è frequente nella formulazione linguistica della descrizione, dove i diversi membri rappresentano lo sviluppo, la parcellizzazione e l'espansione lessicale del nome dell'oggetto descritto che, come una specie di nome collettivo, rappresenta e riassume, a sua volta, l'elenco stesso [HAMON 1981: 50; GABBI 1981: 64]:

Poi che lasciar gli avviluppati calli,
in lieto aspetto *il bel giardin s'aperse*:
acque stagnanti, mobili cristalli,
fior vari e varie piante, erbe diverse,
apriche collinette, ombrose valli,
selve e spelonche in una vista offerse.

[Torquato TASSO, *Gerusalemme Liberata*, XVI, 9, 1-6]

L'enumerazione è frequente inoltre nelle litanie che elencano i nomi di Dio, dilatando il tradizionale schema anaforico-enumerativo del culto ebraico e poi cristiano: «*Io sono il buon pastore, io sono la via, la verità, la vita, io sono la vera vite*». Proprio perché in grado di evocare la pienezza di un insieme, la figura divenne strumento fondamentale del panegirico, della lode di Dio e della creazio-

ne (elenco delle cose create, cfr., ad esempio, il *Cantico delle creature* di Francesco d'Assisi).

Da questo punto di vista, l'enumerazione è espressione di un 'politeismo' linguistico, effetto paradossale del monoteismo teologico che rende l'unico Dio ineffabile e perciò ne moltiplica indefinitamente i nomi. Ognuno dei nomi di Dio infatti non ne esprime che un aspetto particolare, ma nella sua interezza ed unicità la divinità è indicibile: l'enumerazione dei suoi nomi è dunque tendenzialmente infinita [cfr. SPITZER 1991: 105].

Si deve a Leo Spitzer il concetto di **enumerazione caotica**, figura che consiste nell'accumulazione di parole eterogenee per contenuto. I diversi membri dell'enumerazione non sono raggruppati secondo criteri di classificazione di tipo contenutistico, ma giustapposti per associazione d'idee o per somiglianza fonica (per allitterazione, paronomasia, omoteleuto):

Vide un monte di tumide vesiche,
che dentro pareva aver tumulti e grida;
[...]

Ami d'oro e d'argento appresso vede
in una massa, ch'erano quei doni
che si fan con speranza di mercede
ai re, agli avari principi, ai patroni.
Vede in ghirlande ascosi lacci; e chiede,
et ode che son tutte adulazioni.
Di cicale scoppiate imagine hanno
versi ch'in laude dei signor si fanno.

Di nodi d'oro e di gemmati ceppi
vede ch'han forma i mal seguiti amori.
V'eran d'aquile artigli; e che fur, seppi,
l'autorità ch'ai suoi danno i signori.
[...]

Ruine di cittadi e di castella
stavan con gran tesor quivi sozzopra.
[...] Vide serpi con faccia di donzella,
[...] poi vide boccie rotte di più sorti
[...]

Di versate minestre una gran massa,
vede

[Ludovico ARIOSTO, *Orlando Furioso*, XXXIV, 76-80]

Collocava dietro le porte-finestre del terrazzo [...] la più varia ed inopinata suppellettile: poltroncine, tavolini, seggiole, benché con un calcio andavano all'aria, sgabelli, scope, scopini, l'annaffiatoio verde vuoto, il vaso dei peperoni sott'aceto [...]. Dal José, in sala da pranzo, faceva accatastare contro gli scuri sprangati il bastimento abbastanza pesante della macchina da cucire (che come macchina da cucire però non funzionava) e, sópravi, una poltroncina di vimini, e sopra questa, piuttosto in bilico, un vecchio arcolajo [...] e dietro l'uscio di cucina collocava ancora due seggiole pari pari, [...] e dietro le seggiole due secchi di rame, e finalmente il vaso di vetro, il più piccolo, quello dei cetrioli. Qualche volta, in estrema retroguardia, un ferro da stiro. [Carlo Emilio GADDA, *La cognizione del dolore*]

Un divertente esempio di enumerazione caotica è il testo di una canzonetta napoletana:

Ce haggi'a mettere tutt' 'e llettere - Che m'ha scritto Rusina mia - Nu ritratto formato visita - D'a bbuon anima 'e Zi Zofia, - 'Nu cierro 'e capille, - 'Nu corno 'e corallo, - Ed il becco d'un pappagallo - Che noi perdemmo nel ventitré. [A' *Casciaforte*]

Il contenuto caotico può avere la funzione di esprimere la pienezza dell'insieme [SPITZER 1991: 99; LAUSBERG 1969:163]; nella letteratura barocca, ad esempio, la figura è associata al *topos* del mondo capovolto e funzionalizzata alla rappresentazione del soprannaturale demoniaco, di un mondo il cui disordine e la cui eterogeneità sono per definizione integrali perché contrapposti all'unicità del divino, secondo il luogo comune ereditato dalla filosofia antica per cui una è la via della verità, innumerevoli quelle dell'errore.

L'enumerazione caotica è, dal barocco in poi, una forma privilegiata di accumulazione nella letteratura moderna. La figura delinea una sorta di 'democrazia delle cose' che diventano improvvisamente equivalenti tra loro e rispetto all'uomo. Questo procedimento letterario, scrive Spitzer, corrisponde

specularmente al modo di trattare l'uomo e le classi sociali nella grande stagione del realismo del XIX secolo, e riconosce pari statuto di dignità letteraria ai diversi ordini del reale e della società, senza tradurre la rappresentazione della differenza sociale in differenza di generi (la rappresentazione delle classi subordinate vincolata al comico, quella delle classi dominanti al tragico o all'epico) tipica delle poetiche classiciste. Francesco Orlando, che ha studiato il tema del non-funzionale in letteratura, ha notato come la presenza di una costante formale, l'elenco, e di una costante tematica, gli oggetti desueti, compongano un vero e proprio *luogo comune* della letteratura moderna. Sebbene l'enumerazione caotica non rientri tra le costanti che delimitano l'oggetto della ricerca di Orlando, il concetto spitzeriano di 'democrazia delle cose' e il suo nesso con la figura dell'enumerazione risulta, nel suo studio, precisato e chiarito:

in qualunque caso un elenco ammuccia verbalmente gli oggetti uno accanto all'altro, uno sopra l'altro, uno in alternativa immediata all'altro, facendo di tutti gli altri oggetti l'unico prossimo contesto accordato a ciascuno. Così sembra prestarsi meglio alla negazione d'un rapporto di funzionalità fra l'uomo e le cose, che non alla rappresentazione di esso: la quale, dove esso è integrale e intatto, prescriverebbe piuttosto la valorizzazione delle cose ad una ad una. [ORLANDO 1993: 5]

La diffusione 'locale' dell'enumerazione caotica nella nostra tradizione letteraria, il suo essere legata alla modernità ed alle epoche di anticlassicismo, si spiega attraverso il rovesciamento del principio estetico della *aequalitas numerosa*, della molteplicità riconducibile all'uno, che la figura comporta. Il modello della *aequalitas numerosa*, caratteristico della cultura classica, rinvia a categorie di bellezza sentite come solidali alla struttura armonica e razionalmente 'calcolabile' dell'universo e ad un modello sensoriale e *visivo* di bellezza come imitazione della natura. Il paradigma estetico dell'unità del molteplice si affievolisce con il mutare dell'idea del bello nell'estetica della modernità e poi del romanticismo, per cui la bellezza non è più riconducibile ad un modello sensoriale di *visibilità* e di armonia, ma coincide con l'infinito e l'indicibile.

La **distribuzione** enumera una serie di elementi, interponendo tra ognuno di essi ed il successivo segmenti testuali di diversa estensione (in genere, attributi, apposi-

zioni, complementi di specificazione). Enumerazione e distribuzione non possono essere distinte chiaramente e nelle diverse realizzazioni testuali, ambedue i modelli si trovano di fatto frequentemente contaminati:

Lambicchi da stillare erbe colte a la luna nuova, *acque* da levar lentigini, *unzioni* da levar macchie del volto, *una ampolla* di lagrime d'amanti, *olio* da risuscitare... io no 'l vorrei dire.[...]

Mi lascia *carta* non nata, *funne* d'impiccati a torto, *polvere* da uccidere gelosi, *incanti* da fare impazzire, *orazioni* da fare dormire e *ricette* da far ringiovanire: mi lascia *uno spirito* costretto. – Dove? – In un orinale. [Pietro ARETINO, *La Cortigiana*, II, VII]

Ecco *vergato* in carte, *rinchiuso* in libri, *messo* avanti gli occhi ed *intonato* a gli orecchi un rumore, un strepito, un fracasso d'insegne, d'impresse, de motti [...] con *strida* ch'assordiscono gli astri, *lamenti* che fanno rimbombar gli antri infernali, *doglie* che fanno stupefar l'anime viventi, *suspiri* da far exinuire e compatir gli dei [Giordano BRUNO, *Degli eroici furori*, argomento]

I diversi membri dell'accumulazione sono spesso coordinati e scanditi secondo i modelli del parallelismo (anafora) o della simmetria speculare (chiasmo).

L'**endiadi**, ovvero *hèn dià duòin*, (una cosa per mezzo di due), formula un'unica idea 'sdoppiandola' in due o più elementi coordinati, ad esempio «Lasciando il porto e l'onde più tranquille» [*Orlando Furioso*, XV, 16, 1] per la costruzione più consueta «le onde più tranquille del porto». Al posto di una espressione formata da membri vincolati in un rapporto di subordinazione (ad esempio nome ed aggettivo, nome e complemento di specificazione, oppure ancora nome e subordinata relativa), si utilizzano due termini coordinati, i quali, a differenza di quanto avviene nella dittologia sinonimica, non sono equivalenti da un punto di vista semantico:

[...] eletti di Dio, li cui soffriri
e giustizia e speranza fa men duri

[DANTE, *Purgatorio*, XIX, 76-77]

per 'la speranza di giustizia'

Disse a costui che *biasmo* era e *difetto*,
se mi traeano alla Roccella a piede
[Ludovico ARIOSTO, *Orlando Furioso*, XIII, 22, 5-6]

per 'difetto da biasimare'.

Cellula primitiva dell'elenco e strumento linguistico privilegiato di descrizioni, ipotiposi e 'rappresentazioni al vivo' in generale, l'endiadi consente di rappresentare uno stesso concetto mediante un'immagine più varia e ricca.

L'**accumulazione subordinante** è la *congeries* di membri sintatticamente dipendenti da altri elementi del discorso, ad esempio avverbi o complementi subordinati al verbo, oppure attributi subordinati ai nomi, avverbi subordinati agli attributi:

Ecco *vergato* in carte [...] un fracasso *d'insegne, d'impresse, de motti, d'epistole, de sonetti, d'epigrammi, de libri, de prolissi scartafazzi, de sudori estremi, de vite consumate*, con *strida* ch'assordiscono gli astri [...] *per quegli occhi, per quelle guance, per quel busto, per quel bianco, per quel vermiglio, per quella lingua, per quel dente, per quel labro* [...] che *con una superficie, un'ombra, un fantasma, un sogno, un Circeo incantesimo* ordinato al servizio della generazione, ne inganna in specie di bellezza. [Giordano BRUNO, *Degli eroici furori*, argomento]

La forma-modello dell'accumulazione subordinante è l'**epiteto**, che può formulare esplicitamente un tratto semantico già contenuto nel sostantivo o esprimere una nozione che oltrepassa l'arco semantico circoscritto dal nome. Lausberg distingue vari gradi di necessità nell'uso degli epiteti in proporzione alla quantità di informazione che trasmettono e alla loro funzione, più o meno determinante, nel completare il senso del discorso. Gli *epitheta ornantia*, non necessari e pleonastici, offrono una quantità irrilevante di informazione o esprimono informazioni già contenute nel sostantivo al quale si riferiscono, ad esempio «il bianco latte; l'umido vino», le «fragole rosse»

di *Il gelsomino notturno*, e sono adibiti come sviluppi ornamentali alla realizzazione stilistica dell'*amplificatio*.

Il nesso sostantivo-epiteto è, nella tradizione retorica e nella pratica linguistica corrente, uno dei sintagmi che più spesso tende a cristallizzare in luogo comune: le api sono sempre «operose», i torrenti invariabilmente «impetuosi».

Da un punto di vista argomentativo, l'epiteto rappresenta uno dei mezzi stilistici più adatti alla scelta e alla presentazione dei dati:

Attribuire a un oggetto una qualità, significa già sceglierla fra molte altre, perché la si considera importante o caratteristica. Ogni descrizione si compie su uno sfondo, dal quale si vuole distinguere l'oggetto in un modo che diviene significativo esclusivamente in funzione dello scopo perseguito. [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 162]

Nel *Trattato dell'argomentazione*, l'epiteto è uno strumento in grado di fornire una chiave di lettura delle strategie argomentative del discorso in cui è inserito e della rappresentazione del mondo che l'oratore propone all'uditorio. Trascogliendo soltanto alcune tra le proprietà che un oggetto potrebbe vedersi attribuire, e isolandole come le più rilevanti, l'epiteto infatti rappresenta una forma di interpretazione del reale. In questa prospettiva, esso delinea anche la direzione tematica e argomentativa del discorso, mettendo in luce i criteri di rilevanza che ritaglieranno la materia del contenuto e modelleranno cose, idee, pensieri, in temi del discorso stesso.

L'**enallage** o **ipallage dell'aggettivo** consiste nello spostamento di un epiteto, dal nome cui dovrebbe essere legato per coerenza semantica, ad un altro sostantivo del contesto, ad esempio *fulva Leonis ira* «la fulva ira del Leone» invece che *fulvi Leonis ira* «l'ira del fulvo Leone»:

guardandosi in anticipo, con un suo bastoncino ficulno, dalla mollezza cafferognola dell'aspide. [Carlo Emilio GADDA, *La cognizione del dolore*] per la 'mollezza dell'aspide cafferognolo'.

L'**endiadi** [gr. *hèn dià duòin* 'uno per mezzo di due'] consiste nell'esprimere un concetto scindendolo nei due elementi che lo compongono e sostituendo un rapporto di coordinazione all'originaria subordinazione tra gli elementi: «Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi, / onde vanno a gran rischio *uomini et arme* [= uomini armati]» (F. PETRARCA, *Canzoniere*, 176).

L'**epiteto** [gr. *epitheton*, da *epitithemi* 'aggiungo, pongo accanto'] è un aggettivo o un nome che viene accostato a un sintagma nominale con il compito di qualificarlo. Il contenuto d'informazione degli epiteti è molto variabile: alcuni determinano in modo decisivo il senso del sintagma, altri forniscono informazioni che sono già implicite in esso o che non sembrano pertinenti al contesto (questi ultimi sono detti *epitheta ornantia*): «E in un de' lati si scerne il *noderoso* castagno, il *fronzuto* bosso e con *puntate* foglie lo *excelso* pino carico di *durissimi* frutti; ne l'altro lo *ombroso* faggio, la *incorruttibile* tiglia e 'l *fragile* tamarisco, insieme con la *orientale* palma, *dolce e onorato premio* de' vincitori» (I. SANNAZARO, *Arcadia*, I).

enallage [gr. *enallaghé* 'inversione'] e **ipallage** [gr. *hypallaghé* 'scambio'] – Anche se alcuni studiosi hanno cercato di specializzarne il significato, i due termini sono usati di solito indifferentemente per indicare un gruppo di fenomeni di scambio: il più comune è l'enallage o ipallage dell'aggettivo, che consiste nell'unire l'aggettivo a un sostantivo diverso da quello a cui si riferisce logicamente: «Il saliscendi bianco e nero dei / balestrucci dal palo / del telegrafo al mare» (E. MONTALE, *Le occasioni*), dove a essere 'bianchi e neri' sono in realtà i 'balestrucci', i piccoli uccelli che volano dal palo al mare.

3. Figure per detrazione

Nell'ambito delle figure di parola, la detrazione riguarda tutti quegli elementi che ci si aspetterebbe di trovare in una normale struttura di frase e che vengono invece omissi. Da un punto di vista stilistico, le figure per detrazione sono generalmente adibite alla realizzazione della *brevitas*, perché consentono di evitare ripetizioni super-

flue. Come formulazioni linguistiche di una omissione che riguarda i contenuti, le figure di questo gruppo rinviano alle figure di pensiero corrispondenti e contribuiscono, sul piano stilistico, ad innescare le attese del lettore, il suo desiderio di conoscere la conclusione del ragionamento che consentirà di integrare la porzione di contenuto mancante.

La figura-modello della detrazione è l'**ellissi**: non è un caso infatti che la retorica antica indicasse con questo nome l'intera classe cui la figura stessa appartiene. Si è soliti distinguere l'ellissi grammaticale dall'ellissi retorica vera e propria. La prima è una procedura abituale nell'uso corrente della lingua, per cui vengono estromessi dalla frase alcuni elementi che si possono ricostruire rispettivamente a partire:

- dal contesto verbale (o co-testo): perché gli elementi taciuti sono già stati menzionati, o perché sono ricavabili da tutte le altre parole che ne menzionano o implicano peculiarità, caratteri, qualità. Ad esempio, è comune l'ellissi del pronome personale soggetto: se dico semplicemente «Scrivo», il pronome personale «io», che completerebbe la frase, è già implicito nella desinenza del verbo. Nelle forme dialogiche, è frequente l'ellissi di parte dell'informazione già contenuta nelle battute precedenti: «- Chi viene al mare con noi? - Mario -». L'ellissi inoltre è frequente in proposizioni coordinate: era comune nell'italiano antico, ma oggi in disuso, l'ellissi del verbo reggente una interrogativa indiretta: «fece un rapido esame, se avesse peccato contro qualche potente, contro qualche vendicativo» [*I Promessi Sposi*, I]

- dal contesto non verbale, dalla situazione di realtà nella quale la frase viene pronunciata. L'esempio che segue contiene sia una forma di ellissi decodificabile a partire dal contesto (la frase nominale «Il vento»), sia una forma di detrazione comprensibile a partire dal co-testo: «Tirava...basso, teso»

- *Il vento*, - annunciò Gilera, calmo, già disimbronciato.

- Sì, - fece Ivan con una sorta di gratitudine nella voce, e si

rannicchiò sul tronco con le braccia conserte e le mani sulle scapole.

Tirava dalla direzione di Alba, ampio, basso, teso. [Beppe FENOGLIO, *Una questione privata*]

L'ellissi retorica opera in modo meno convenzionale e corrisponde ad una apocope sintattica che, al limite, può lasciare indeciso anche il contesto semantico, innescando un meccanismo di attese e determinando un effetto di straniamento. Nell'esempio che segue, oggetto di detrazione è il tema stesso dell'enunciato: il discorso si riferisce a qualcosa (i capelli) che non è mai menzionato esplicitamente, ma evocato per mezzo di termini appartenenti alla medesima area semantica o ad aree affini, in modo da garantire comunque la comprensione del testo:

E adesso *mossi* [titolo]. Un'incontenibile voglia di anni Settanta: così nella moda e così nell'*hair-trend*. Che dopo qualche stagione di *acconciature* bon-ton di lunghezze severamente à plomb, riscopre il *mosso* in tutte le sue versioni. Dal *microricciolo* quasi *crespo*, al *boccolo* naturale. [supplemento a *la Repubblica*, 10-16 settembre 1996]

Anche l'ellissi retorica, tuttavia, può essere vista semplicemente come un fenomeno della *brevitas*, che consente di evitare il sovrabbondante:

Di quel parente mai prima incontrato, per quella mano che gli scorreva sulla faccia come a modellargliela, aveva sentito un che di repugnanza, di ribrezzo. *Ora, da quello sguardo, fastidio e inquietudine.* [Leonardo SCIASCIA, *Porte aperte*]

Una forma frequente di ellissi (si pensi ad esempio ai titoli di giornale) è la cosiddetta frase nominale, ossia la frase priva del verbo:

Sterrati attorno e piattaforme; gli edifici fuorimano, quasi in campagna, tra il verde e l'azzurro, d'una Casa di cinematografia. [Luigi PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*]

Il concetto di ellissi, soprattutto quello di ellissi grammaticale, non implica necessariamente che una frase sia veramente mancante di qualcosa sul piano della forma o del senso e spesso la ricostruzione dell'elemento sottinteso appare più un esercizio utile ad elaborare una definizione della figura che a comprendere il senso, già chiaro, di una frase.

Quintiliano descrive l'ellissi come una figura derivata dalla sineddoche:

Alcuni chiamano sineddoche ciò che comprendiamo ugualmente, pur essendo stato taciuto nel contesto di un discorso: infatti da certe parole ne comprendiamo un'altra, cosa che, tra i difetti, viene chiamata ellissi. [Inst. VIII, 6, 21]

Per Quintiliano, l'ellissi è una forma di sineddoche perché il co-testo, la parte che sta sineddochicamente per il tutto, si allarga anche sul non-detto; la linearità del discorso può essere interrotta da un vuoto, che tuttavia è possibile integrare per somiglianza rispetto al contiguo. Secondo Fontanier:

l'ellissi è una delle figure che dicono di più e fanno più pensare. È dovuta all'attività impetuosa del nostro intelletto, che vorrebbe farsi comprendere nello stesso istante, e comunicare il pensiero tanto rapidamente, quanto rapidamente l'ha concepito. [FONTANIER 1968: 308]

In questo caso, l'ellissi rinvia all'enfasi con la quale ha in comune la proprietà di lasciare intendere più di quanto non dica. Questa struttura dell'ellissi può essere spiegata attraverso la prospettiva psicologista messa in gioco da Fontanier: la figura è particolarmente adatta a rappresentare l'attività e la natura del pensiero, non tanto i suoi contenuti. Non bisogna pensare infatti che l'intelletto concepisca i pensieri tanto lentamente che essi gli si presentino in successione lineare, come le parole o i contenuti di un discorso. Nella sua forma 'sineddochica', l'ellissi rappresenta efficacemente un tutto, non attraverso ciò che essa consente di includere nel discorso, ma precisamente attraverso l'atto stesso dell'omissione. Il pensiero, infatti, assomiglia più ad un dipinto, dove le diverse figure coesistono simultaneamente, che ad un discorso; ed è proprio il tentativo di tradurre il coesistente in successione lineare, in parole che non possono esistere che l'una dopo l'altra, a deter-

minare l'ellissi [cfr. LIGOT 1980: 426]. La natura simultanea dei pensieri non può che essere rappresentata attraverso un vuoto, un salto della contiguità che rinvia alla coesistenza sineddochica di ciò che è rappresentato nel testo e ciò che è fuori di esso. In una pagina dello *Zibaldone* la figura appare ancora una volta associata ai tropi, non tanto per una somiglianza delle procedure o dei meccanismi generativi, quanto per l'effetto di senso che entrambi producono: la rapida evocazione dell'assente, la sua *simultaneità* rispetto a ciò che è presente ai sensi:

La forza dello stile poetico, che in gran parte è tutt'uno colla rapidità, non è piacevole per altro che per questi effetti [la capacità di rendere presenti simultaneamente una molteplicità di idee], e non consiste in altro. L'eccitamento d'idee simultanee, può derivare e da ciascuna parola isolata, o propria o metaforica, e dalla loro collocazione, e dal giro della frase, e dalla *soppressione stessa di altre parole o frasi* ec. [GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone*, 3 novembre 1821]

Lo *zeugma* è una variante dell'ellissi che consiste nell'omettere elementi del discorso i quali, in buona norma sintattica, sarebbero necessari alla sua compiutezza. In genere la denominazione di *zeugma* (o *sillessi*) si applica a tutti quei casi in cui tale omissione comporta delle irregolarità, vale a dire quando le parole che sono state 'aggiogate' in un'unica costruzione sintattica dovrebbero invece essere subordinate, per motivi di ordine grammaticale o per motivi di ordine semantico, a reggenze diverse e rendono perciò dissonante l'accordo: ad esempio «l'albero è rigoglioso, i frutti maturi» dove il verbo al singolare è riferito anche alla coppia sostantivo predicato al plurale:

I giuramenti e le promesse vanno
dai venti in aria *dissipate e sparse*

[LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, X, 6, 1-2]

E mai ci aveva pensato, ora improvvisamente. nessuno di loro era morto in casa, nessuno di loro avevano visto morire o trovato morto nella cuccia di paglia e vecchie coperte. [LEONARDO SCIASCIA, *Il cavaliere e la morte*]

Nell'ultimo esempio, gli avverbi *ora, improvvisamente* richiederebbero un aspetto verbale che denoti un'azione puntuale e non continuata nel tempo, diverso dunque da quello indicato dal trapassato semplice, al quale sono subordinati. Il lettore è portato a reintegrare la frase a senso con una forma verbale diversa: «ci pensò».

La stessa denominazione si applica anche a tutti i casi in cui l'indebito aggioamento mette in questione, non tanto la compiutezza sintattica della frase, quanto la sua compiutezza logica, come ad esempio nel caso del verso dantesco molto citato a proposito di zeugma, «parlare e lagrimar vedrai insieme» [*Inf.*, XXXIII, 9]:

Aveva diciotto anni scarsi, un impermeabile chiaro, un cinturone da ufficiale e scarpe da montagna nuove con bei lacci colorati. [Beppe FENOGLIO, *I ventitre giorni della città di Alba*]

La moglie ha il dovere di seguire il marito, l'aggettivo il nome. [Alberto SAVINIO, *Il pio Enea, La Lettura*, 4 aprile 1946]

Nel primo esempio, lo zeugma è fondato sulla polisemia del verbo *avere* ('essere caratterizzato da...' e 'possedere'); nel secondo, sulla polisemia di *seguire* (nel senso estensivo di 'accompagnare' e nel senso proprio di 'venire dopo') e sull'ambiguità di *dovere* (come esito di un imperativo morale, nel primo caso; come norma grammaticale, nel secondo).

L'**asindeto** è l'assenza di congiunzione tra parole, tra frasi, tra sintagmi sintatticamente collegati:

vide confusamente, poi vide chiaro, si spaventò, si stupì, s'infuriò, pensò, prese una risoluzione. [Alessandro MANZONI, *I Promessi Sposi*, VIII]

Dal punto di vista stilistico, la figura era adibita alla realizzazione dello stile *abruptus*, spezzato, a causa del suo effetto 'martellante', particolarmente adatto alla mozione degli affetti. È più rara, ed ha un effetto ellittico più forte, una costruzione asindetica che comporti l'omissione delle congiunzioni subordinanti. Nell'esempio che se-

gue, una proposizione logicamente subordinata è giustapposta asindeticamente alla reggente:

Tu non ricordi; altro tempo frastorna
la tua memoria

[Eugenio MONTALE, *La casa dei doganieri*]

«tu non ricordi *perché...*». L'ellissi delle congiunzioni subordinanti è detta, dagli studiosi del Gruppo μ , paratassi. Vicina all'asindeto e alla paratassi è la soppressione della punteggiatura:

le scansie stipate di fiaschi bussoli unguentari alberelli scatole burnie [Vincenzo CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*]

vista dai Liegesi come punto di partenza per la costruzione di sistemi relazionali tra le parole diversi dall'ordine lineare [Gruppo μ : 1976: 111], un procedimento che corrisponde, com'è ovvio, ad una multidirezionalità della lettura.

ellissi [gr. *elleipsis* 'mancanza', da *en* + *leipo* 'lascio'] – Omissione di uno o più elementi necessari alla compiutezza logica di un enunciato. Alcune omissioni sono normali o addirittura obbligatorie nell'uso normale della lingua (ellissi grammaticali): per esempio, in italiano è normale omettere il pronome personale soggetto quando la forma del verbo non è ambigua; e sono spesso ellittiche le frasi coordinate o le risposte a domande. Nell'ellissi retorica l'omissione è operata in modo meno convenzionale: ne risultano un effetto di straniamento e, qualche volta, la messa in rilievo dell'elemento omissivo. Per esempio, sono spesso ellittici gli avvisi delle narrazioni, soprattutto dal naturalismo in poi: all'inizio del romanzo di Pirandello che si intitola *Il turno* leggiamo «Giovane d'oro, sì sì, giovane d'oro, Pepè Aletto! – Il Ravi si sarebbe guardato bene dal negarlo; ma, quanto a concedergli la mano di Stellina, no via: non voleva se ne parlasse neanche per ischerzo»: l'effetto è straniante perché udiamo una voce prima di sapere a chi appartiene, e riceviamo informazioni molto ellittiche, come se fossimo

già al corrente di tutte le premesse, su persone e vicende che ci sono al contrario ignote.

zeugma [gr. *zeugma* 'giogo'] – Questa figura consiste nel far dipendere da uno stesso elemento di una frase due elementi tra loro non omogenei. La disomogeneità può essere di ordine sintattico: la costruzione è adatta solo a uno dei membri dipendenti, non a entrambi. Per esempio, in una frase come «Il cielo appariva limpido, le stelle luminose» si ha zeugma perché il secondo soggetto – «stelle» – non si accorda con il verbo al singolare – «appariva». Ma è possibile anche una disomogeneità semantica: i due membri dipendenti si accordano entrambi a quello reggente, ma sfruttando ognuno un'accezione diversa del suo significato. Es. «Ma *commettete* paventosi e nudi / *i colpi al vento e la salute al corso*» (*Gerusalemme Liberata*, IX, 77, 3-4): entrambe le frasi ('affidate [questo il senso del latinismo 'commettete'] i colpi al vento' e 'affidate la salvezza [salute] alla corsa [corso]) hanno senso compiuto, solo che nel primo caso il verbo ha senso concreto (= dare i colpi al vento) nel secondo figurato (= confidare nella corsa per la salvezza).

asindeto [gr. *asyndeton*, a privativo + *syndéo* 'lego insieme'] – Omissione delle congiunzioni tra elementi coordinati (singole parole, sintagmi, frasi): «e pien di fé, di zelo, ogni mortale / gloria, imperio, tesoro mette in non cale» (*Gerusalemme Liberata*, I, 8). E si può arrivare anche all'eliminazione delle virgole: «La potenza di che inviti si cerchia / che lusinghe: di piste di campi di gioco / di molli prati di stillanti aiuole» (V. SERENI, *Una visita in fabbrica*, in *Gli strumenti umani*). Più raramente, e con effetto ellittico più forte, l'asindeto consiste nell'omissione delle congiunzioni subordinanti: in questo caso spetta al destinatario ricostruire il rapporto sintattico tra le frasi.

4. Figure dell'ordine

La retorica classica distingue le figure per ordine in due gruppi: le figure della **permutazione**, che consistono in una qualche alterazione dell'ordine consueto del discorso; e le figure per **corrispondenza**, fondate sul paralleli-

simo sintattico dei membri (periodi, frasi, sintagmi, oppure strofe, versi, *cola*) dell'enunciato.

4.1 *Figure della permutazione*

Sono figure della permutazione l'anastrofe, l'iperbato, l'epifrasi e la sinchisi, schemi della *dispositio* che modificano il normale ordine di successione dei membri di un enunciato. Lo scambio di posizione tra i diversi elementi può avere degli effetti anche sul piano della distribuzione delle informazioni; in linguistica pragmatica, ciò di cui si parla è il *thema*, ciò che di esso si dice è il *rhema* di un enunciato, vale a dire l'informazione che quell'enunciato contiene. Questa distinzione si riflette nell'esistenza di un ordine di successione non marcato (diverso per ogni lingua) degli elementi di una frase. Attraverso la successione soggetto-verbo-oggetto, l'italiano tende a collocare il tema all'inizio dell'enunciato, per cui l'inversione di questo ordine proietta sull'elemento che viene ad occupare la posizione iniziale qualcosa del tema, una funzione, un valore tematico.

L'**anastrofe** è l'inversione di un ordine lineare del discorso considerato normale, consueto. Poiché l'ordine di successione dei diversi elementi della frase era piuttosto libero nelle lingue antiche, la retorica classica applicava la nozione di anastrofe soltanto ai pochi costrutti per i quali era più facilmente definibile un ordine consueto e 'regolare', ad esempio la sequenza preposizione-sostantivo. Nelle lingue romanze, l'anastrofe, frequente soprattutto nel linguaggio poetico, riproduce in genere costrutti latini ed ha perciò valore di arcaismo. L'inversione riguarda più frequentemente le coppie verbo-complemento oggetto; sostantivo-complemento di specificazione; soggetto-verbo:

e tanto vi sentio gioia e dolore,
che 'l die d'amore mi pareva vedere.

[Guido CAVALCANTI, *In un boschetto trova' pastorella*]

qual raggio di sole da nuvoli folti,
traluce de' padri la fiera virtù.

[Alessandro MANZONI, *Adelchi*, III, coro, 9-10]

Se l'incontri e *muggire*
l'odi, tanto è quel suono
lamentoso, che *l'erba*
strappi, per farle un dono.

[Umberto SABA, *A mia moglie*]

Tra le figure di pensiero, l'anastrofe corrisponde allo *hysteron proteron*, che realizza una inversione logica sul piano dei contenuti.

Si ha **iperbato** quando, tra membri connessi da uno stretto legame sintattico, si interpone un segmento di discorso che normalmente sarebbe collocato altrove. Come tutte le figure di questo gruppo, l'iperbato rappresenta una inversione dell'*ordo naturalis*. L'effetto stilistico della figura è di mettere in rilievo le parole che hanno mutato collocazione.

In genere l'iperbato comporta un allentarsi del contatto tra coppie sintattiche quali sostantivo e aggettivo, sostantivo e complemento di specificazione, soggetto e verbo:

O *belle* agli occhi miei *tende latine!*

[Torquato TASSO, *Gerusalemme Liberata*, VI, 104, 2]

e tu gli ornavi del tuo riso i canti
che *il lombardo* pungean *Sardanapalo*.

[Ugo FOSCOLO, *Dei sepolcri*, 57-58]

Quando sovviemmi di cotanta speme,
un affetto mi preme
acerbo e sconsolato

[Giacomo LEOPARDI, *A Silvia*, 52-56]

[...] Dolce e *fiorita*

si schiude alla breve romanza *di mille promesse* la vita

[Guido GOZZANO, *L'amica di nonna Speranza*]

La figura è spesso realizzata assieme ad altri schemi della permutazione; in particolare, l'iperbato è frequentemente associato all'anastrofe.

Quando l'iperbato riguarda membri coordinati invece che elementi del discorso in rapporto di subordina-

zione sintattica, si ha l'**epifrasi**. La figura consiste nell'estromissione di uno o più elementi del discorso che vengono proiettati alla fine della sequenza ed assumono in questo modo un valore apparentemente secondario e accessorio:

[...] questa
bella d'erbe famiglia *e d'animali*
[Ugo FOSCOLO, *Dei sepolcri*, 4-5]

Dipinte in queste rive
son dell'umana gente
le magnifiche sorti *e progressive*.
[Giacomo LEOPARDI, *La ginestra*, 49-51]

colle schiene cozzarono *e coi petti*
[Umberto SABA, *In cortile*]

Nell'esempio seguente, l'epifrasi è associata ad altre figure della permutazione, e in particolare all'anastrofe delle coppie sostantivo-complemento di specificazione, verbo-complemento oggetto (*di vecchia età consiglio... tutto prometto*) e all'iperbato (*ciò... tutto*):

ciò che può dar di vecchia età consiglio,
tutto prometto, *e ciò che magica arte*
[Torquato TASSO, *Gerusalemme Liberata*, II, 4, 3-4]

Quando più figure della permutazione, ad esempio più iperbati, o più anastrofi, o iperbato ed anastrofe insieme, si sovrappongono in uno stesso segmento testuale e ne rendono l'ordine lineare così diverso da quello consueto da generare un effetto di oscurità semantica, si ha la **sinchisi** o **mixtura verborum**. Una divertente e sistematica realizzazione di questa figura si trova nel testo *Sinchisi* degli *Esercizi di stile* di Queneau:

Ridicolo giovanotto che mi trovavo un giorno su di un autobus gremito della linea S, collo allungato, al cappello una cordicella, notai un. Arrogante e lacrimoso con un tono, che gli si trovava accanto, contro questo signore protesta lui. Perché lo

spingerebbe, volta ogni gente che la scende ne. [Raymond QUENEAU, *Sinchisi, Esercizi di stile*]

La *sinchisi* può essere realizzata in forma di **rapportatio**, una figura che consiste nello scomporre un discorso in membri equivalenti per funzione sintattica, redistribuendo gli elementi omogenei – ad esempio tutti i soggetti, tutti i verbi, tutti i predicati – in serie enumerative coordinate. Negli esempi che seguono, le lettere marcano i rapporti di equivalenza sintattica, i numeri quelli di correlazione:

Non punse (A1), arse (A2), legò (A3) stral (B1), fiamma (B2) o laccio (B3)

D'amor giamai sì duro (C1) e freddo (C2) e sciolto (C3)

Cor, quanto il mio ferito (D1), acceso (D2) e 'nvolto (D3)

Misero, pur nell'amoroso impaccio.

[Domenico VENIER, *Rime*, 13]

un convito sì grande (A1), sì picciolo (A2); sì maestrale (A3), sì disciplinale (A4); sì sacrilego (A5); sì religioso (A6); sì allegro (A7), sì colerico (A8); sì aspro (A9), sì giocondo (A10) [...]: che certo credo che non vi sarà poco occasione da dovenir eroico (B1), dismissed (B2); maestro (B3), discepolo (B4); credente (B5), mescredente (B6); gaio (B7), triste (B8); saturnino (B9), gioviale (B10) [...] [Giordano BRUNO, *La cena delle Ceneri*, proemiale epistola]

Frammentando la sintassi, la *rapportatio* rende momentaneamente invisibile il nesso tra membri sintatticamente correlati che il contatto materiale avrebbe reso manifesto. La rottura dei rapporti di contiguità viene estesa a *tutti* gli elementi in rapporto di subordinazione sintattica, per cui l'ordine lineare viene ad essere turbato in modo ancor più radicale che nelle realizzazioni più ardite di tutte le altre figure di questo gruppo.

anastrofe [*anastrophé* 'inversione, rivolgimento', *aná* 'indietro' + *strépho* 'volgo'] – Figura che consiste nell'alterare l'ordine normale degli elementi della frase, antepoendo per esempio il complemento oggetto al predicato («Starò qui come agnellina / *Le tue botte ad aspettar*»), o il comple-

mento di specificazione al sostantivo («Come mai creder deggio / *Di sì nero delitto* / capace un cavaliero!»: come l'esempio precedente, da L. DA PONTE, *Don Giovanni*).

Vicina all'anastrofe è la figura dell'**iperbato** [gr. *hypèrbaton* 'inversione, trasposizione']: due elementi strettamente connessi dal punto di vista logico (predicato e verbo, ad esempio, o sostantivo e aggettivo) vengono separati tramite l'inserzione di un elemento dislocato, che ricava particolare rilievo da questa posizione. Es.: «Or tu Signore / *Che feltrato* [= filtrato] per mille invitte reni / *sangue* racchiudi» (G. PARINI, *Mezzogiorno*, 271-2). Quando gli elementi disgiunti sono in rapporto di coordinazione la figura prende il nome di **epifrasi** [gr. *epìphrasis* 'espressione aggiunta']: isolato in fine di segmento, il secondo elemento finisce per avere un valore apparentemente accessorio, quasi di complemento a una frase sintatticamente conclusa. Es. «e su gli olivi, i fratelli olivi / che fan di santità pallidi i clivi / *e sorridenti*» (G. D'ANNUNZIO, *La sera fiesolana*, in *Alcyone*).

L'uso combinato e ripetuto dell'anastrofe e dell'iperbato genera la **sinchisi** [gr. *synchysis* 'confusione, mescolanza', da *syn* 'insieme' + *chéo* 'verso'], complesso sovvertimento dell'ordine consueto del discorso che può produrre oscurità. «D'un bel diaspro er'ivi una colonna, / a la qual d'una in mezzo Lete infusa / catena di diamante e di topazio, / che s'usò fra le donne, oggi non s'usa, / legarlo vidi, e farne quello strazio / che bastò bene a mille altre vendette» (F. PETRARCA, *Triumphus Pudicitie*, 120-5)

4.2 Figure della corrispondenza

La retorica antica ascrive a questo sottogruppo un solo tipo, ossia l'**isocolo**, o parallelismo, che consiste nella giustapposizione di segmenti testuali equivalenti per estensione e struttura sintattica:

Gli antri, se suoni, empion di gioia i sassi,
L'acque, se canti, accendonsi d'ardore,
L'aure, se ridi, ardon di dolce amore

[Luigi GROTO, *Rime*, 27]

[...] fischìò nei due sensi un vento di pallottole che *scarnificò tutti gli alberi, stracciò tutte le siepi, spianò ogni canneto* [...] [Beppe FENOGLIO, *I ventitre giorni della città di Alba*]

In alcune forme di versificazione, ad esempio nella poesia biblica, il parallelismo sintattico dei versi successivi è obbligatorio.

Nella minuta classificazione di Lausberg, i vari tipi di isocolo sono distinti in base a due diversi parametri: l'ampiezza e la relazione reciproca dei diversi membri. Il parametro dell'ampiezza riguarda il numero di membri equivalenti che compongono la figura: la denominazione di *isocolon* indica la misura minima di due membri; *tricolon* indica la misura di tre membri; *tetracolon* di quattro. In base al secondo parametro, i vari tipi di isocolo sono invece classificati a seconda che i membri siano simili o dissimili tra loro per significante o significato, oppure tenendo conto del loro statuto sintattico, a seconda cioè che si tratti di frasi sintatticamente autonome (*subiunctio*) oppure di frasi subordinate ad una reggente (*adiunctio*); in quest'ultimo caso, si ha una costruzione sintattica del tipo dello zeugma. Se i membri sono simili per significante si riproducono le varie figure della ripetizione; se sono simili per significato (*disiunctio*) la serie delle figure fondate sulla sinonimia, ad esempio l'*interpretatio*. L'omogeneità parziale di significante tra i diversi *cola* dà luogo a fenomeni come l'allitterazione e l'omoteleuto, tradizionalmente catalogati tra gli schemi della *compositio*.

LE FIGURE DI PENSIERO

Le figure di pensiero (*figurae sententiarum* o *diànoias schèmata*) riguardano l'organizzazione delle idee. Come modelli adatti a plasmare i contenuti generali del discorso in forme specifiche, le *figurae sententiae* appartengono, a rigore, al dominio dell'*inventio*. Che, nella tradizione retorica successiva ad Aristotele, la loro trattazione scolastica fosse invece ascritta all'*elocutio* si spiega con l'idea che le *res* fossero sostanzialmente inscindibili dai *verba*. Quest'ultima classe di figure dai confini incerti e sfumati tra pensiero e parola, espressione e contenuto è, nella tassonomia classica, già poco organica e sistematica, senza dubbio la meno omogenea.

Nel manuale di Fontanier, le figure di pensiero sono da un lato assimilate alle figure di parola, perché diverse dai troppi; dall'altro nettamente separate da queste, perché, diversamente dalle figure di parola, le *figurae sententiarum* non riguardano il piano dell'espressione. Se infatti la partizione classica che distingue le figure di pensiero da quelle di parola può sembrare in teoria «vera e giusta», essa non manca però di sollevare dei problemi sul piano dell'applicazione pratica, dove è più difficile individuare se il tratto specifico di certe figure sia affidato ai contenuti oppure alla formulazione linguistica. Per ovviare ai problemi di attribuzione incerta e alle discordanze tra tassonomie diverse, Fontanier propone inizialmente di distinguere una classe intermedia tra figure di parola e figure di pensiero, vale a dire le «figure miste» [FONTANIER 1968: 65], per abbandonare però immediatamente l'idea a favore della partizione tradizionale, sebbene corretta nel modo seguente: fra le tradizionali figure di pensiero, Fontanier ascrive quelle che gli sembrano dipendere in qualsiasi

modo dalla formulazione linguistica alle figure di parola (d'espressione o di stile) e limita l'estensione della classe a quei soli schemi che possono essere descritti indipendentemente dalla loro realizzazione verbale, ai quali, tra l'altro, sembra accordare malvolentieri il nome stesso di figura [FONTANIER 1968: 403]. Nel manuale di Fontanier, dunque, le figure di pensiero, in numero di gran lunga ridotto rispetto alle partizioni tradizionali, sono distinte in tre diversi sottogruppi: «per *immaginazione*, per *ragionamento*, o per *sviluppo*» [FONTANIER 1968: 403].

Lausberg propone per questi schemi, così sfuggenti e difficilmente definibili, una tassonomia sperimentalmente fondata sulle quattro operazioni del mutamento. Avremo così figure di pensiero per aggiunzione, detrazione, permutazione, sostituzione.

1. Figure di pensiero per aggiunzione

Nell'ambito dei contenuti, l'aggiunzione può essere realizzata come amplificazione tematica oppure come chiarificazione e dilatazione semantica.

Come le corrispondenti figure di parola, le figure dell'amplificazione tematica dipendono dalle due procedure della ripetizione e dell'accumulazione, ambedue mezzi canonici per conferire ampiezza o spessore emotivo ad un'idea.

La ripetizione dell'identico corrisponde alla *commoratio* (alla lettera 'indugio'), che consiste nell'indugiare su uno stesso motivo tematico, ripetendo più volte, attraverso formulazioni linguistiche improntate alla *variatio*, uno stesso concetto: è la cosiddetta *repetitio crebra sententiarum*. L'insistenza su uno stesso motivo tematico risponde sia allo scopo di chiarirlo o specificarlo da un punto di vista semantico, nel qual caso si avrà l'*interpretatio*, che equivale all'*interpretatio* sinonimica sul piano della figure di parola; sia allo scopo di arricchirlo di dati nuovi, e si avrà allora l'*expolitio*, alla lettera 'ritocco'. Quest'ultima consiste più precisamente nel ritornare su un concetto per variarne la formulazione linguistica, aggiungendovi talvolta informazioni accessorie.

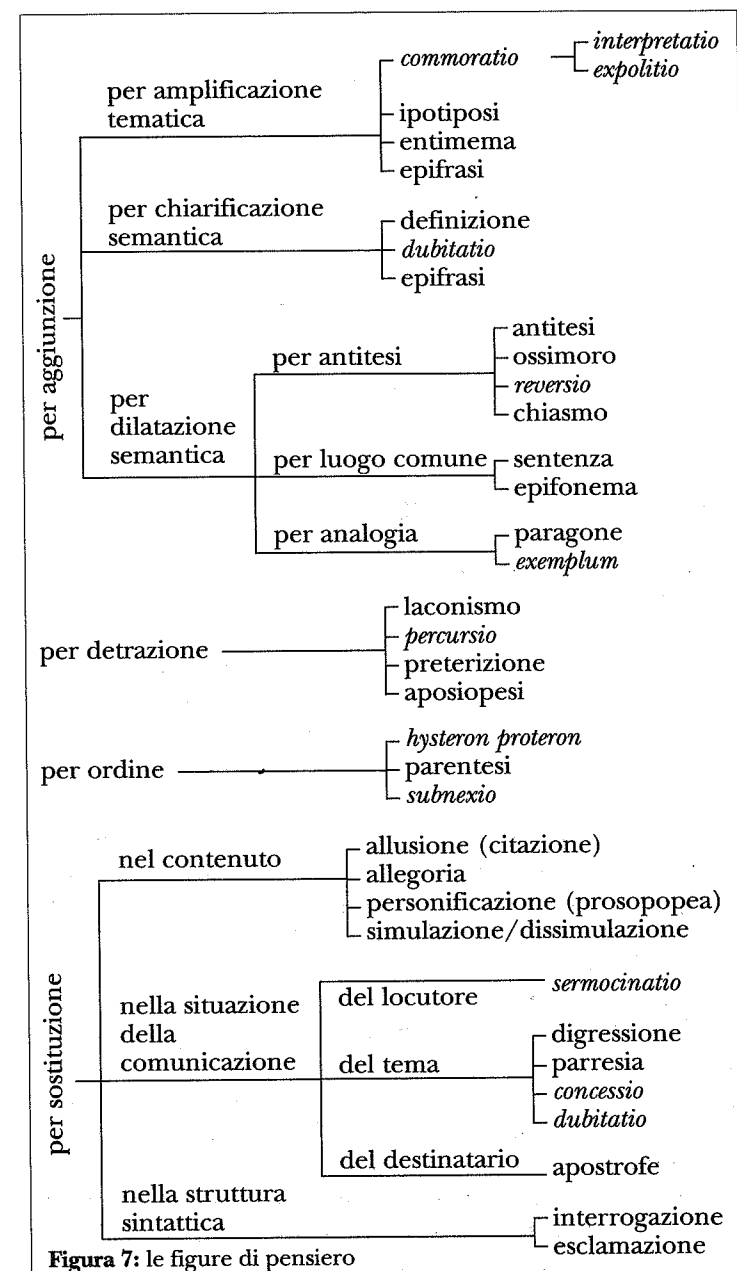


Figura 7: le figure di pensiero

Ad esempio:

[...] non viv'egli ancora?
non fiere li occhi suoi lo dolce lume?

[DANTE, *Inferno*, X, 68-69]

una manifestazione immensa, *una babele di lingue, civiltà, esperienze*. [*la Repubblica*, 8 luglio 1996]

si sentiva pilotato con rude cortesia, *incanalato come una pallina da flipper verso la buca*. [ibid.]

In forma di interpretazione di un concetto già espresso, per precisarlo, chiarirlo e spiegarlo, la *commoratio* è funzionale alla *perspicuitas* e si realizza, sul piano della formulazione linguistica, attraverso l'uso di tropi, di sinonimi, oppure, più comunemente, in forma di perifrasi interpretativa:

Non l'avete mai visto col mitra? *Quel coso con la canna a buchi?* [Beppe FENOGLIO, *Una questione privata*]

Una settimana cominciata all'insegna della contestazione contro [...] la costosità dei farmaci che seleziona i malati ricchi - *coloro che possono permettersi medicine da 12 mila dollari l'anno*. [*la Repubblica*, 8 luglio 1996]

L'*interpretatio*, che può talvolta assumere l'aspetto di una *congeries*, interrompe il normale svolgimento tematico del discorso mediante una nomenclatura, un'intrusione del paradigma nella linearità del sintagma: è una forma di esplicitazione dell'enciclopedia normalmente sottesa al testo che, in questo caso, viene invece, per un momento, declinata entro il testo stesso. Tendenzialmente, l'*interpretatio* ingloba nel corpo del discorso il metalinguaggio che siamo abituati a vedere in *limine*, in nota [GENETTE 1989: 319]. Il discorso si sdoppia su due diversi livelli: un linguaggio-oggetto e un metalinguaggio, un discorso di primo grado che parla delle cose ed un secondo discorso che parla del primo, e che può assumere il particolare tono di un 'a parte' appartenente addirittura ad un genere radicalmente 'altro' rispetto al testo glossato,

come appunto la nota o l'autocommento d'autore in un testo poetico o narrativo:

Io, che nacqui dal Senno e di Sofia [...]

'Senno' è l'intelletto eterno. 'Sofia', la sapienza creata, diffusa in ogni ente, che, impregnata dall'intelletto divino, produce i veri sapienti. [Tommaso CAMPANELLA, *Scelta d'alcune poesie filosofiche*, proemio]

Il testo campanelliano illustra due delle forme di *interpretatio* censite dalla retorica antica, vale a dire la riduzione al grado zero di una figura retorica, qui la personificazione allegorica di Senno e Sofia, e l'esegesi come viaggio nell'enciclopedia d'autore, attraverso la quale il commento accompagna chi legge per assicurargli una corretta interpretazione del discorso.

La *commoratio* [lat., 'indugio, ritardo'] è una figura che consiste nella ripetizione di una stessa idea attraverso parole diverse, con effetto di amplificazione e di intensificazione semantica. Quando tra gli elementi dei due enunciati esiste un rapporto di corrispondenza precisa (di parallelismo sintattico, di equivalenza sinonimica o tropica) la figura prende il nome di *interpretatio* (lat., 'interpretazione'): il testo sembra infatti fermarsi a 'interpretare' o a 'chiosare' se stesso. Una caratteristica forma di *commoratio* è il parallelismo della poesia ebraica, particolarmente evidente nei *Salmi*: «Ecco, nella colpa sono stato generato, / peccatore mi ha generato mia madre» (Ps. 51, 7); «Siano tutti svergognati e confusi quanti cercano di togliermi la vita. / Retrocedano coperti di infamia quelli che provano piacere nella mia sventura» (Ps. 40, 15).

Le forme dell'accumulazione corrispondono sia all'intento di scandire analiticamente un concetto, sia ad un intento più specificamente argomentativo. L'accumulazione argomentativa si realizza nelle forme canoniche del ragionamento retorico e dialettico, ossia il sillogismo e l'*entimema*, delle quali abbiamo parlato a proposito degli argomenti di prova.

L'esposizione analitica invece consiste nella scomposizione di un concetto in una serie di idee parziali, di dettagli, che verranno enumerati, nella forma dell'isocolo o della *congeries* di parole singole. Nel caso dell'accumulazione analitica, il nucleo tematico originario e il suo svolgimento staranno in un rapporto del tipo tutto-parte, somma-dettaglio, sintesi-analisi, analogo a quello che, sul versante della *dispositio*, legava la *propositio*, l'esposizione dei fatti, e la narrazione vera e propria, oppure l'argomentazione estesa e la ricapitolazione conclusiva: si trattava in tutti questi casi di ripetere, analizzandolo nei dettagli, quanto si era già esposto per sommi capi.

Se l'esposizione analitica riguarda un oggetto concreto, si avrà l'**ipotiposi** o *evidentia*. Nella retorica antica, il carattere precipuo di questa figura consisteva anzitutto nella sua capacità di porre gli oggetti 'davanti agli occhi', *ante oculos*, mobilitando la *phantasia*, cioè la capacità intellettuale di rappresentare a sé stessi delle immagini. Nella terminologia di Perelman, l'*evidentia* è figura esemplare della presenza. Poiché ha la capacità di 'porre le cose davanti agli occhi', facendole rivivere in una ideale contemporaneità, nella costante presenza della fantasia – l'artificio stilistico più comune è infatti l'uso del presente storico –. L'*evidentia* ha un forte valore argomentativo che la assimila all'entimema (l'altra forma dell'accumulazione di pensiero) poiché la rappresentazione al vivo, come la dimostrazione quasi-logica, è uno strumento della credibilità e della verisimiglianza.

Le forme dell'ipotiposi potevano avere per tema un oggetto concreto o un evento. Questa sostanziale indifferenza rispetto ai contenuti mostra come la categoria dell'*evidentia* non fosse pertinente rispetto alla distinzione canonica tra narrazione e descrizione, probabilmente perché, nella definizione di questa classe di fenomeni, il carattere della rappresentazione dettagliata prevale rispetto ad altri tratti marcanti. L'ipotiposi tuttavia comprendeva le varie forme di **descrizione** o **ecfrasi**: la topografia, o descrizione del luogo; la cronografia, o descrizione del tempo; la prosopografia, o descrizione del cor-

po, dell'aspetto fisico di un essere animato; l'etopea, o descrizione delle qualità morali, del carattere, dei comportamenti, e così via.

L'**ipotiposi** [gr. *hypotyposis*, dal verbo *hypotyphō* 'plasma, disegno'] è la descrizione dettagliata di una persona, di una situazione, di un oggetto, caratterizzata da vivacità e concretezza di particolari oltre che, in genere, da una certa indipendenza sintattica rispetto al discorso in cui si trova: «Non sempre i sassi sepolcrali a' templi / fean pavimento; né agl'incensi avvolto / de' cadaveri il lezzo i supplicanti / contaminò; né le città fur meste / d'effigiate scheletri: *le madri / balzan ne' sonni esterrefatte, e tendono / nude le braccia su l'amato capo / del lor caro lattante onde nol desti / il gemer lungo di persona morta / chiedente la venal prece agli eredi / dal santuario*» (U. FOSCOLO, *Dei Sepolcri*, 104-14). Simile all'ipotiposi e finalizzata anch'essa a ottenere *evidentia* è l'**ecfrasi**: il termine, di per sé sinonimo del latino *descriptio* [gr. *ekphrasis* 'descrizione', da *ekphrāzo* 'espongo, rappresento'] si è specializzato nel senso di 'descrizione particolareggiata di opere artistiche' (pitture, bassorilievi, arazzi, statue). Un celebre esempio sono le descrizioni di rilievi esemplari nel *Purgatorio* dantesco: «Là sù non eran mossi i piè nostri anco, / quand'io conobbi quella ripa intorno / che dritto di salita aveva manco, / esser di marmo candido e addorno / d'intagli sì, che non pur Policleteo, / ma la natura li avrebbe scorno. / L'angel che venne in terra col decreto / de la molt'anni lagrimata pace, / ch'aperse il ciel del suo lungoglio divieto, / dinanzi a noi pareva sì verace / quivi intagliato in un atto soave, / che non sembiava imagine che tace» (X, 28-39).

In logica, la descrizione è opposta alla definizione come il particolare è opposto all'universale. La descrizione seleziona dei dati concreti, individuali, circostanziali, menziona l'accidentale; la definizione seleziona dati universali, astratti, essenziali, necessari e sufficienti per circoscrivere un oggetto, staccandolo dal *continuum* del reale; per demarcarne i confini, de-finirlo appunto. Nelle diverse scienze del discorso, in linguistica o in letteratura,

la descrizione si oppone sia alla rappresentazione dialogica che alla narrazione [GENETTE 1972: 29-34].

Se adibita all'argomentazione, l'ecfrasi rende verosimile il discorso e credibile l'oratore, rappresentando il particolare, l'individuale ed il concreto. Nuovi particolari inoltre possono acquisire nuovi dati all'argomentazione. Dal punto di vista stilistico, la descrizione è stata vista come una vera e propria iperbole dell'*ornatus*, un discorso ad alta concentrazione di figuratività, adibito pertanto al genere epidittico, che richiede la descrizione sistematica dell'oggetto che si intende lodare o biasimare. L'ecfrasi infatti mette in gioco tutti i mezzi dell'*amplificatio* e, in particolare, l'*expolitio*; comporta un raffinato sapere lessicale, un uso sistematico di sinonimi ed epiteti. Per questa doppia funzionalità, estetica e didattico-argomentativa, la descrizione ha goduto, in letteratura, di uno statuto contraddittorio: da un lato le si attribuisce un valore didattico che ne fa la sede di un sapere enciclopedico e, talvolta, tecnico, specialistico e sembra ricondurla alla scrittura scientifica, alle relazioni di viaggio, ai discorsi della persuasione in generale; dall'altro appare come figura-modello dell'*ornatus*, della quale semmai occorre tenere sotto controllo l'eccesso di 'retorica'.

A causa della sua relativa autonomia dal contesto, la descrizione poteva essere 'ritagliata' come brano antologizzabile, destinato ad essere raccolto nei vari *florilegi* e *polyanthei*, esattamente come l'*exemplum* sul versante narrativo: non a caso, molti dei *topoi* che abbiamo menzionato a proposito dell'*inventio* sono delle descrizioni. Come rappresentazione del particolare, la descrizione sollevava problemi che riguardavano sia il versante dell'oratoria, sia quello della letteratura: spesso i dettagli rischiano di essere inutili, eccessivi, vacui. In questo senso il guadagno in 'effetto di realtà', di verosimiglianza e di credibilità poteva rivelarsi come una perdita rispetto alla *brevitas*, alla pertinenza, alla coerenza interna del testo. In ultima analisi, la descrizione, come la digressione, rischiava di minare l'unità del discorso; non a caso infatti le digressioni sono spesso segmenti di testo a statuto descrittivo. La precettistica classica aveva elaborato due diversi *remedia* per controllare la tendenziale non-finitezza della descrizione, la sua doppia tendenza centri-

fuga: rispetto al contesto nel quale è inserita (e dal quale, come la digressione, tende ad autonomizzarsi) e rispetto alla sua stessa struttura interna (la descrizione è spesso una lista, un elenco tendenzialmente in-finito).

Di tali *remedia*, uno riguardava il rapporto tra il testo descrittivo e l'esterno, vale a dire il contesto del discorso nel quale era integrato. Rispetto a quest'ultimo la descrizione doveva svolgere un ruolo funzionale e cioè ancillare, doveva insomma 'servire a qualche cosa': sia al livello extratestuale, trasmettendo un sapere sul mondo; sia al livello intratestuale, ad esempio caratterizzando i personaggi descritti, svolgendo un tendenziale ruolo di sintesi o simbolo della natura intrinseca dell'oggetto descritto; oppure, all'interno di un testo narrativo, svolgendo un ruolo di tipo prolettico, di anticipazione dei futuri sviluppi tematici, o retrospettivo. In effetti, proprio la tendenza delle descrizioni a soffermarsi sul particolare, la loro attenzione ai dettagli 'inutili', innesca le strategie interpretative del lettore, la sua capacità di riutilizzare la descrizione per interpretare il testo o parti del testo. Una volta 'staccato' dall'universo testuale e messo in evidenza attraverso la descrizione, il dettaglio acquista perciò stesso importanza e rilevanza nell'economia del discorso. Il secondo *remedium* invece riguardava l'organizzazione interna del testo descrittivo. I dettagli, i dati che invadevano in massa lo spazio del discorso dovevano preferibilmente essere ordinati e raggruppati secondo dei rapporti logici di opposizione (antitesi) o di somiglianza (paragone): la descrizione diventava così un dispositivo destinato a realizzare le figure del parallelismo (di pensiero e di parola), in modo da scandire lo spazio del testo in modo ordinato.

Da un punto di vista pragmatico, la descrizione delinea una situazione comunicativa specifica e non assimilabile alle forme di interazione previste da altre strategie discorsive. Secondo Philippe Hamon [1981], la capacità del lettore medio di riconoscere intuitivamente una descrizione rinvia non solo alla struttura interna del testo descrittivo, alle marche e ai segnali che l'accompagnano, ma anche ad una modifica radicale e specifica del patto di comunicazione tra destinatario ed interlocutore che questo presuppone. La descrizione infatti fa appello alla competenza lessicale del lettore, alla sua capacità di de-

clinare famiglie di parole, più che alla sua competenza logica, alla sua capacità di connettere i contenuti in un sistema di correlazioni dialettiche. A differenza di un testo narrativo, che mobilita proprio la competenza logica, 'sintattica' più che lessicale, del destinatario, evocando un orizzonte d'attesa strutturato secondo una sequenza di scelte binarie opposte o complementari (una perdita implica un acquisto, nascita implica morte e così via), la descrizione fa appello al sapere del destinatario e alla sua memoria. Per contro, lo statuto del destinatario è tendenzialmente didattico: un discorso descrittivo è spesso la sede di un sapere tecnico e specialistico, il cui lessico richiede al limite di essere glossato.

Il legame tra descrizione e memoria, ambedue luoghi canonicamente deputati all'immagazzinamento e alla conservazione del sapere, è reso più evidente dal nesso tra descrizione e luogo comune da una parte, e tra descrizione ed enciclopedia dall'altro. Oltre al sapere lessicale infatti, la descrizione mobilita un sapere di tipo enciclopedico che il lettore è chiamato a ricordare e a rendere pertinente per l'interpretazione del testo. In un certo senso, la descrizione rappresenta anche la memoria del testo, il luogo nel quale sono immagazzinate le nozioni relative al mondo rappresentato nel discorso e che pertanto occorre 'tenere in memoria' durante la lettura [HAMON 1981: 45; cfr. GABBI 1981: 72].

Da un punto di vista morfologico, la descrizione è stata vista come declinazione di una nomenclatura che rinvia ad un sapere referenziale ed è in rapporto di equivalenza permanente con un termine sovraordinato che rappresenta il tema della descrizione stessa. Il paradigma lessicale incluso in un testo descrittivo è organizzato in modo gerarchico: una serie di termini è subordinata ad un lessema che permane in tutti gli elementi della serie e sta con essi in rapporto di equivalenza sinonimica (ad esempio 'casa' rispetto alla serie 'tetto', 'pareti', 'fumaio', 'scalinata', ecc.) [RIFFATERRE 1973; HAMON 1981: 50]. In questa prospettiva, ogni descrizione può essere vista come realizzazione di un doppio rapporto di gerarchia e di equivalenza tra una 'condensazione-denominazione' (ossia il termine che ne indica il tema, ad esempio un no-

me di luogo, di persona, di un oggetto, oppure semplicemente un deittico: 'questo', 'quello') e di una 'espansione lessicale' con funzione predicativa. Il principio di equivalenza non è però assunto come fondamento per una operazione di selezione, poiché l'intero paradigma lessicale viene incluso sull'asse sintagmatico.

Questa particolare struttura interna assimila la descrizione a tutti i testi a struttura analoga, ad esempio all'indovinello («che cos'è l'oggetto che possiede queste e queste caratteristiche?»), alla voce di dizionario, alla perifrasi. Ognuno degli elementi della serie sta in rapporto metonimico (di contiguità) con tutti gli altri, ed in rapporto sineddochico (di inclusione) con il termine sovraordinato. Lo 'spostamento' dal termine globale, sincretico, alla serie dei dettagli che lo rappresentano può essere orientato secondo direttrici di tipo sineddochico: si otterrà allora la serie 'casa', 'tetto', 'pareti'..., oppure di tipo sinonimico, ad esempio 'casa', 'edificio', 'villa', 'palazzo'.

Se vista come realizzazione di un campo semantico, piuttosto che come rapporto tra parole e cose, la descrizione apparirà anzitutto come un testo tendenzialmente aperto: la 'chiusura' di una descrizione, come linea di demarcazione e come coerenza interna di un segmento discorsivo, non dipenderà, infatti, dalla natura del referente, ma dall'estensione del campo lessicale disponibile, la cui saturazione è a rigore imprevedibile. La nostra stessa esperienza di lettori ci dice quanto sia difficile, al di fuori di ciò che sappiamo del testo e delle convenzioni letterarie che questo rispetta o infrange, dello stile, ecc., prevedere quando una descrizione sta per finire. L'effetto di chiusura di un testo descrittivo tende a coincidere con la saturazione di schemi extralinguistici (ad esempio, i cinque sensi, le stagioni, i punti cardinali e così via); in generale una descrizione si avvale di formule presentative che la inquadrano, la delimitano, ne segnalano l'inizio e la fine, per mezzo di un effetto-cornice [HAMON 1981: 49].

Se l'accumulazione si realizza come aggiunta 'posteriore' ad un concetto già delineato e compiuto, si ha l'**epifrasi**, che abbiamo visto come figura di parola. L'epifrasi è funzionale allo stile dell'*oratio perpetua* e rappresenta un fenomeno relativamente comune sia in prosa che in poesia, può essere introdotta da un'anastrofe o un

iperbato ed accompagnarsi alle varie figure della ripetizione.

Le figure di pensiero finalizzate alla chiarificazione semantica sono funzionali alla *perspicuitas*. Nell'economia del discorso persuasivo, il loro ruolo consiste nel rendere esplicita e comprensibile, attraverso la formulazione linguistica, l'intenzione argomentativa dell'oratore. Le figure della chiarificazione semantica sono incentrate sul rapporto tra parole e cose: da qui il loro carattere metalinguistico; esse tematizzano una riflessione sul linguaggio che può essere orientata in due diverse direzioni, vale a dire sull'estensione semantica di un termine o sulla denominazione di un oggetto. Nel primo caso ci si interrogherà sul significato di una parola, ci si chiederà dunque a quali cose può essere riferita: si otterrà come risultato la figura della definizione. Nel secondo caso ci si interrogherà sul nome appropriato per indicare un oggetto, o una classe di oggetti: si otterranno le varie figure onomasiologiche, come la *dubitatio* e la *correctio*. Le figure di questo sottogruppo assumono, accanto al valore metalinguistico, anche un carattere specificamente metaretorico, perché includono tra i temi del discorso le strategie dell'*electio verborum*, della scelta delle parole, che non hanno più la funzione di paradigma latente a partire dal quale operare le scelte linguistiche, ma rappresentano uno dei motivi tematici del discorso stesso.

La **definizione** consiste nell'enunciare esplicitamente il significato di una parola, in modo da stabilire con chiarezza che cosa questa indica e a quale classe di oggetti può essere applicata:

«Spene», diss'io, «è uno attender certo
de la gloria futura, il qual produce
grazia divina e precedente merito.

[DANTE, *Paradiso*, XXV, 67-69]

“Studio” è la parola chiave a Hollywood. Significa, allo stesso tempo, impresa, luogo di lavoro, palcoscenico ideale, territorio della vita. [la *Repubblica*, 9 luglio 1996]

Nel *Trattato dell'argomentazione*, la definizione è sia una tecnica argomentativa, sia una figura. Come tecnica argomentativa, la definizione è uno tra gli argomenti quasi logici fondati sull'identità: il rapporto che si stabilisce tra il termine da definire, *definiendum*, e l'espansione lessicale che lo spiega, *definiens*, è infatti un rapporto di equivalenza del tipo della sinonimia. Il suo valore argomentativo riguarda la scelta dei dati, perché la struttura della definizione non è utilizzata «per fornire il senso di una parola, ma per dar rilievo ad alcuni aspetti di una realtà che rischierebbero di rimanere oscuri» [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 182]. In questa prospettiva, la definizione retorica gioca un ruolo argomentativo analogo a quello dell'epiteto, adibito alla *qualificazione* dell'oggetto e alla messa in rilievo di tutti quei caratteri che si considerano pertinenti in vista dei propri scopi argomentativi.

La funzione argomentativa della definizione retorica, orientata a persuadere l'uditorio della validità di certe conclusioni, più che in direzione della conoscenza del proprio oggetto, emerge con chiarezza nelle definizioni paradossali «che mirano a capovolgere il significato corrente di un termine» [PLEBE, EMANUELE 1988: 45]:

I giornali dell'associazione dei birrai sono pieni di articoli su *che cos'è* la vera temperanza. La temperanza volgare è il rifiuto di bere, ma la vera temperanza è qualcosa di molto più raffinato: è una bottiglia di chieretto ad ogni pasto e tre wiskies doppi dopo il pranzo. [Aldous HUXLEY, *Eyless in Gaza* cit. PLEBE, EMANUELE 1989: 45]

Come figura della scelta, la funzione argomentativa della definizione retorica può essere ravvisata non soltanto nella selezione dei dati essenziali che costituiranno il *definiens*, ma anche nella scelta stessa dell'oggetto da definire, che viene isolato dal *continuum* del reale come elemento problematico sul quale occorre focalizzare la nostra attenzione.

Una forma particolare di definizione è l'**etimologia**,

che consiste nella spiegazione del significato di un termine a partire dal suo etimo, ossia dal suo significato originario:

Dobbiamo [...] evitare di attribuire al termine *logos* un carattere enfatico. Assieme al corrispondente verbo *leghein*, esso ha un'origine umile: la loro comune radice è la stessa di «legume» e si riferisce infatti a tutto ciò che si raccoglie, si mette insieme e si ordina. In questo senso, il *logos* si costituisce mediante operazioni che, nel calmo 'raccoglimento' in se stessi, classificano e strutturano il riconoscibile e l'omogeneo [...]. [BODEI 1993: 116]

La definizione *in absentia*, che sostituisce il termine da definire invece di essere giustapposta ad esso, coincide con la perifrasi sostitutiva.

La **definizione** spiega il significato di un termine presente nel contesto, attraverso sinonimi, perifrasi, riferimenti a iperonimi e iponimi. Nei testi di carattere scientifico e pratico si ricorre alla definizione tutte le volte che si teme l'oscurità, o che si vuol suggerire un'accezione del termine favorevole alla propria causa. Nei testi letterari la definizione ha spesso, in più, la funzione di produrre straniamento, e a questo scopo può combinarsi con tropi o altre figure (metafora, iperbole, ecc.). «La definizione che io ho adottata è stata, che i mobili si posson chiamare egualmente veloci quando gli spazi passati da loro hanno la medesima proporzione che i tempi ne' quali gli passano» (G. GALILEI, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo tolemaico e copernicano*); «La fama [...] / è un'ecco, un sogno, anzi del sogno un'ombra, / ch'ad ogni vento si dilagua e sgombra» (*Gerusalemme Liberata*, XIV, 63).

La *dubitatio* è la tematizzazione della *electio verborum* e consiste nella verbalizzazione del 'dubbio' riguardo alla scelta del nome più appropriato per indicare un oggetto e delle diverse possibilità di denominazione tra le quali non si opera una scelta definitiva:

tragiche e livide orme d'una società che il caso trascina per un corso di miserie senza nome, *se può chiamarsi caso* lo sposta-

mento risultante della indigenza, della bassezza, della cieca ignoranza, della ignavia politica d'una razza, dell'avidità e dell'orgoglio d'un'altra. *Se può chiamarsi caso* il tedio d'una vita disorganica e priva di fini [...]. [Carlo Emilio GADDA, *Il Tempo e le Opere*]

La *dubitatio* può realizzarsi anche come indecisione tematica, come espressione di un'incertezza riguardo alla direzione stessa che il discorso dovrà assumere da un punto di vista contenutistico, oltre che verbale:

Che debb'io dir? In un passo men varco:
Tutti son qui in pregon gli dei di Varro
[Francesco PETRARCA, *Trionfo dell'Amore*, I, 157-158]

Nel manuale di Fontanier, la figura non riguarda una scelta terminologica, ma una scelta pragmatica o ideologica che concerne l'ambito delle decisioni, azioni, opinioni dell'autore o dei personaggi. La *deliberazione*, canonicamente realizzata in forma interrogativa, consiste «nel fingere di mettere in discussione, per farne valere le ragioni e le motivazioni, ciò che è stato già deciso o stabilito in maniera pressoché irrevocabile» [FONTANIER 1968: 412]:

Ma io perché venirvi? o chi 'l concede?
Io non Enea, io non Paulo sono
[DANTE, *Inferno*, II, 31-32]

Ed io a chi dedicarrò il mio *Candelaio*? a chi, o gran destino, ti piace ch'io intitoli il mio bel paranimfo? [...] A chi s'è voltato, – dico io, – a chi riguarda, a chi prende la mira? [Giordano BRUNO, *Il Candelaio*, Alla signora Morgana B.]

La *correctio* o *epanortosi* è la sostituzione, tematizzata nel discorso, di una parola con un'altra più appropriata. La figura si realizza, in genere, secondo due formule principali: l'avversativa, «non *x*, ma *y*», o la comparativa, «*x*, anzi / per meglio dire, *y*»:

In tal modo la rovina *non fu evitata, ma diluita nel tempo*. [Salvatore SATTA, *De profundis*]

L'aggettivo «decadente», che non mi piace, lo sostituirei con la qualifica «naturalistico» e magari «deterministico» e magari «drammatico». [Carlo Emilio GADDA, *Il Tempo e le Opere*]

La passione conoscitiva riporta dunque Gadda dall'oggettività del mondo alla sua propria soggettività esasperata e questo, per un uomo che *non ama se stesso, anzi si detesta*, è una spaventosa tortura. [Italo CALVINO, *Molteplicità, Lezioni americane*]

Nell'ultimo esempio, l'epanortosi si realizza come *interpretatio*, glossa sinonimica che ci consente di leggere correttamente una figura: la litote «non ama se stesso» come modo obliquo di significare «si detesta».

La *correctio* può essere realizzata per mezzo di un sinonimo o di un tropo:

[...] apre le foglie un fiore,
fiore, anzi libro, ove Gesù trafitto
con strane note il suo martirio ha scritto.

[Giambattista MARINO, *L'Adone*, VI, 138, 6-8]

[a proposito di un fiore che reca sui petali i simboli della Passione di Cristo]

o come *climax*:

Marcia il campo veloce, anzi si corre,
che de la fama il volo anco precorre
[Torquato TASSO, *Gerusalemme Liberata*, IX, 13, 7-8]

Quel «sicché» fu duro. Più che duro, insostenibile con una bugia delle solite. [Carlo Emilio GADDA, *L'interrogatorio*, in *Le bizze del capitano in congedo*]

e, al limite, come antitesi:

Sotto due negri e sottilissimi archi
son duo negri occhi, anzi duo chiari soli
[Ludovico ARIOSTO, *Orlando Furioso*, VII, 12, 1-2]

Nel *Trattato dell'argomentazione* [184], *correctio* e *dubitatio* (ripresa nella terminologia di Perelman) sono figure della scelta; in entrambi i casi infatti l'esitazione termino-

logica mira di fatto a mettere in rilievo la legittimità della scelta linguistica operata.

La *dubitatio* consiste nel mantenere l'incertezza tra due o più termini nella descrizione o nella valutazione di un oggetto: chi parla manifesta un'indecisione che può essere solo terminologica (quando la scelta è tra parole di significato affine), ma a cui può corrispondere anche una ambivalenza di fatto: «Alla quale opinione non so se più vituperosa o perniziosa alla repubblica mi sono arditamente opposto io» (F. GUICCIARDINI, *Accusatoria*). Il dubbio può essere ancora più radicale, e concernere l'oggetto del discorso o addirittura l'opportunità di svolgerlo.

L'*epanortosi* [gr. *epanòrthosis*, da *epanorthòo* 'correggo'] o *correctio* [lat., 'correzione'] consiste nel sostituire una parola appena usata con un'altra più appropriata al contesto: la correzione può introdurre una parola di significato affine, ma più intensa ed efficace, oppure una parola di significato diverso o addirittura antitetico alla prima. Le formule correttive sono varie: «non x, ma y» («non scese no, precipitò di sella», *Gerusalemme Liberata*, XIX, 104); «y, non x» («e pare / che [un fiume] guerra porti e non tributo al mare», *Gerusalemme Liberata*, IX, 46); «x, anzi y» («sol di lei ragionando viva et morta, / anzi pur viva, et or fatta immortale»: F. PETRARCA, *Canzoniere*, 333, 9-10); «x, ma che dico x? piuttosto y» («La Pisana non volle più staccarsi dal mio capezzale; fu questa la sua maniera di chiedermi perdono e di ottenerlo pronto ed intero. Che dico mai ottenerlo? A ciò aveva bastato un sguardo», I. NIEVO, *Le confessioni di un Italiano*, c. 19).

Se realizzata come dilatazione semantica, l'aggiunzione riguarderà tutti quei motivi tematici complementari che possono essere comunicati assieme al concetto essenziale e che stanno con quest'ultimo in rapporto di antitesi o di somiglianza; o rappresentano contenuti di pensiero comunemente accettati (luoghi comuni, massime o proverbi) da riferire al particolare tema della *quaestio*.

L'*antitesi* esprime l'opposizione di due o più concetti

mettendo in relazione di corrispondenza parole o segmenti testuali di significato opposto:

Qui tutta *humile*, et qui la vidi *altera*,
or *aspra* or *piana*, or *dispietata* or *pia*;
or vestirsi *honestate*, or *leggiadria*,
or *mansüeta*, or *disdegnosa e fera*.

[FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, CXXII]

tutto ei provò: la *gloria*
maggior dopo il *periglio*,
la *fuga* e la *vittoria*,
la *reggia* e il tristo *esiglio*:
due volte sulla polvere,
due volte sull'altar.

[ALESSANDRO MANZONI, *Il cinque maggio*, 44-49]

La base lessicale dell'antitesi è costituita dagli antonimi, che, nelle loro varie forme (come contrari – *vita/morte*, *bello/brutto* –, come contraddittori – *amato/non amato*, come lessemi simmetrici o inversi – *comprare/vendere*, *creatore/creatura*), delineano polarità concettuali più o meno nette o sfumate. Come sostiene Fontanier, non ogni opposizione di idee è, in quanto tale, un'antitesi. La figura richiede infatti che nei termini posti in rapporto di opposizione possa essere riconosciuto un aspetto comune sono considerati ad esempio antitetici anche termini non legati da un rapporto di antonimia da un punto di vista lessicale, e tuttavia omogenei perché rappresentano, nei nostri codici culturali, i due poli di una coppia oppositiva, ad esempio *corpo* e *anima*, *cielo* e *terra*:

Non ha il tuo legno la debita salma.
Fa che lievi me ancor: poco gli nuoce
che porti *il corpo*, poi che porta *l'anima*.

[LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, X, 25, 4-6]

Per contro, la correlazione antitetica di termini eterogenei produce, come nell'esempio che segue, un effetto comico:

i prezzi salgono, i passeggeri scendono [cit. Gruppo μ 1976: 209]

Oltre all'opposizione nei contenuti, la realizzazione dell'antitesi richiede anche una corrispondenza delle strutture sintattiche. Per questo motivo, Fontanier [1968: 381] include l'antitesi tra le figure di stile, svincolandola da quelle di pensiero. La figura infatti consiste nell'associazione di una forma del contenuto, l'opposizione, ad una precisa forma dell'espressione, la simmetria, pertanto non può essere assimilata a quelle figure che riguardano il solo piano dei contenuti. Struttura fondamentale dell'antitesi sul piano sintattico è dunque la coordinazione (ma la figura può essere realizzata anche in strutture subordinate); la corrispondenza sintattica è spesso marcata per mezzo dei diversi procedimenti della ripetizione (ad esempio l'anafora), e realizzata come parallelismo nella forma dell'isocolo:

Vòto d'ogni valor, pien d'ogni orgoglio

[FRANCESCO PETRARCA, *Trionfo dell'Amore*, I, 17]

o come simmetria speculare nella forma del chiasmo:

Pace non trovo, et non ò da farguerra

[FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, CXXXIV]

I modi di Bireno e mpi e profani,
pietosi e santi riputati furo

[LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, X, 15, 3-4]

L'ossimoro è in genere visto come una variante dell'antitesi realizzata in *verbis singulis*. Tuttavia, mentre l'antitesi esclude la conciliazione tra gli opposti, l'ossimoro consiste appunto nella predicazione della *coincidentia oppositorum* che ha dato luogo a diadi come «dotta ignoranza» o «serio ludere», «giocare seriamente». Legati da un solido legame sintattico, i due termini correlati dall'ossimoro esprimono un rapporto paradossale di contrarietà semantica, in quanto uno di essi predica qualcosa di contrario o di contraddittorio rispetto al significato dell'altro. L'ossimoro riguarda in genere coppie di termini complementari, quali sostantivo/aggettivo, aggettivo/participio, verbo/avverbio:

E gli atti suoi *soavemente alteri*,
i dolci *sdegni alteramente umili*
[Francesco PETRARCA, *Canzoniere*, XXXVII]

Qualor bagnato da notturni geli
con *muta lingua e taciturna voce*,
anzi con *liete lacrime*, riveli
de' tuoi fieri trofei l'istoria atroce.
[Giambattista MARINO, *L'Adone*, VI, 142, 1-4]

bisogna fingere
che movimenti e stasi
abbiano il *sensu*
del nonsensu.

[Eugenio MONTALE, *Che mastice tiene insieme, Satura*, 28-31]

Come nell'ultimo esempio, l'ossimoro può avvalersi dei diversi procedimenti della *tractio* e, in particolare, del poliptoto e della figura etimologica, nei casi in cui il secondo termine contraddice il primo mediante negazione (*senza...*, *non...*): *il sensu del nonsensu, incerte certezze, il non essente essere*.

La stridente contraddizione logica espressa da questa figura può essere ricomposta a partire da un rapporto analogico che 'salta' le mediazioni, escludendo un *tertium comparationis* [cfr. OSSOLA 1977: 92]. Questa ostentata a-logicità induce Fontanier ad ascrivere l'ossimoro alla classe dei tropi, e non a quella delle figure di stile come apparirebbe, a prima vista, più coerente: la sua stessa assurdità infatti obbliga il lettore a cercare un senso figurato dietro l'apparente contraddizione; predicando qualcosa mediante il suo contrario, la figura colpisce l'intelletto per l'accordo profondo che stabilisce tra i due termini antitetici i quali, mentre sembrano escludersi reciprocamente, «producono il senso più vero, perché più profondo e più energetico» [FONTANIER 1968: 137].

Nella *Retorica generale* del Gruppo μ , l'ossimoro è catalogato tra i metasememi e visto, pertanto, come una figura riconoscibile a partire dal confronto con il codice linguistico e perciò del tutto svincolata dal tradizionale rapporto di analogia con l'antitesi che appartiene invece alla classe dei metalogismi. Lo

statuto figurale dell'ossimoro è tuttavia problematico, poiché la figura non appare riducibile ad un grado zero. Il problema dell'irriducibilità può essere risolto nei casi in cui i termini contraddittori debbano essere riferiti a scale di valori diverse e, al limite, opposte. Il concetto di 'gloriosa umiltà' ad esempio può essere spiegato all'interno della contrapposizione tra morale laica e morale cristiana, per cui ciò che è umiltà nella prima è motivo di gloria nella scala di valori ammessa dalla seconda. In una direzione analoga muove il ragionamento di Perelman, che vede l'ossimoro e l'antitesi (come la tautologia e le figure derivate: diafora e antanaclasi) nella prospettiva della dissociazione delle nozioni. Paradossale, ossimoro, antitesi, tautologia sono enunciati che per la loro struttura orientano l'interpretazione nel senso di una dissociazione delle nozioni, senza tuttavia precisarne il modo: «Ogni volta che a un sostantivo si attacca un aggettivo o un verbo che sembra con esso incompatibile (dotta ignoranza, male fortunato, gioia amara [...]), solo una dissociazione ne permetterà la comprensione» [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 464].

Per dare un senso coerente a tali enunciati, è necessario che il destinatario attribuisca alle parole un significato nuovo, diverso da quello codificato. La riflessione di Perelman può spiegare perché l'ossimoro si configuri, oltre che come cifra dell'ineffabile nella poesia mistica e della 'meraviglia' in quella barocca, come formula di espressione di solidi modelli teorici nel linguaggio della filosofia, come, ad esempio, nel caso di «dotta ignoranza» o *coincidentia oppositorum*. Associato ad un modello argomentativo che è in primo luogo una tecnica euristica, uno strumento per costruire nuovi modelli di interpretazione della realtà, come appunto la dissociazione delle nozioni, l'ossimoro può configurarsi come la formula sintetica in grado di esprimere il nuovo concetto che la tecnica della dissociazione ha forgiato.

Una particolare forma di antitesi è la *regressio* o *reversio*, vale a dire l'antitesi regressiva. Questa figura consiste nel ritornare su ciascuno dei termini di un'enumerazione, sia per riprendere analiticamente quanto già detto in sintesi, specificando uno per uno i diversi concetti e diversificandoli per mezzo di una disposizione antitetica:

Il problema [del controllo delle informazioni trasmesse via rete telematica] – negli Stati Uniti – non sarà abbandonato, *per*

buone e per cattive ragioni. Una cattiva ragione è l'anno elettorale, che provoca un desiderio di interventismo da parte dei deputati che stanno per essere candidati. *Una buona ragione* è la responsabilità di chi frequenta la Rete e vuole proteggerne integrità e credibilità al modo in cui i cittadini desiderano preservare la reputazione di un quartiere. [*la Repubblica*, 14 giugno 1996]

sia per attribuire ai termini antitetici un valore semantico o una funzione sintattica inversa rispetto a quella svolta nel primo membro. In quest'ultimo caso la figura è assimilabile all'antimetabole:

ma io voglio avanti uomo, che abbia bisogno di ricchezze, che ricchezze, che abbian bisogno di uomo. [Giovanni BOCCACCIO, *Decameron*, V, 9]

So che si può vivere non esistendo [...] So che si può esistere non vivendo [Eugenio MONTALE, *Il primo gennaio*, *Satura*, 1-2, 6-7]

Amavano mentire o, per meglio dire, trovare forme in cui verità e menzogna si accoppiassero, e la verità prendesse i colori della menzogna e la menzogna quelli della verità. [Pietro CITATI, *Quei mandarini dc così uguali all'Italia*, in *la Repubblica*, 14 giugno 1996]

Bisogna mangiare per vivere, non vivere per mangiare.

Nei due diversi membri dell'enunciato, i termini «mangiare» e «vivere» assumono una posizione di volta in volta inversa rispetto alla coppia mezzo/fine. In questo senso, la *reversio* si configura come inversione del rapporto tra i due termini di una coppia concettuale data, i quali svolgono alternativamente il ruolo di norma o dato rispetto al quale l'altro termine si qualifica e si definisce [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 450].

L'**antitesi** [gr. *antithesis*, da *antithemi*, composto di *anti* 'contro' e *tithemi* 'pongo, colloco'] consiste nella contrapposizione tra due pensieri, di dimensioni variabili (da singole parole a costrutti sintattici di notevole ampiezza). La figura ha per nucleo una contrapposizione

lessicale (tra termini contrari, contraddittori, inversi o genericamente 'dissimili') ed è sottolineata da una corrispondenza di costruzione tra i due membri contrapposti. «Placare o in parte satisfar pensosse / a l'anima beata d'Issabella, / se, poi ch'a morte il corpo le percosse, / desse almen *vita* alla *memoria* d'ella» (*Orlando Furioso*, XXIX, 31): l'antitesi è qui impostata su una doppia opposizione lessicale: di termini contrari (morte/vita) e di termini abbastanza dissimili da poter essere contrapposti (corpo/memoria).

L'**ossimoro** [gr. *oxymoron* 'acutamente folle, argutamente insensato', composto di *oxys* 'acuto' e di *moros* 'sciocco, pazzo'] è l'accostamento paradossale di due parole che hanno significato opposto: un determinante (predicato, avverbio, attributo) opposto al determinato (soggetto, verbo, sostantivo): «Pur così muta ancor parli e favelle, / e pur quel tuo silenzio appar facondo» (G. FONTANELLA, *Alla notte*); oppure due determinanti coordinati opposti l'uno all'altro (in questo caso l'ossimoro è più debole, e si avvicina all'antitesi): «fuggo e seguo, odio e prego, arsa e gelante / è sprezzata ed amata, aborro ed amo. / Usa a negar pietà, pietade esclamo, / riverita e schernita in un istante, / e costante in un punto ed incostante / nel medesimo tempo amo e disamo» (G. ARTALE, *Bella donna sdegnata molti che l'amano, e amo un solo, che l'odia* in *Enciclopedia Poetica*).

Nella figura chiamata **reversio** o **regressio** [lat., 'ritorno'] gli elementi di una enumerazione vengono ripresi alla fine per essere meglio qualificati e differenziati gli uni dagli altri attraverso una disposizione antitetica: «La morte del re suscitò sorpresa, sollievo, inquietudine: sorpresa, perché nessuno se l'aspettava; sollievo, perché il comportamento del re negli ultimi tempi era diventato preoccupante; inquietudine, perché quello dell'erede non si preannunciava migliore»

Il **chiasmo** consiste nella disposizione incrociata degli elementi grammaticalmente o semanticamente corrispondenti di due sintagmi o di due proposizioni ed è perciò figura specularmente opposta alla disposizione in parallelo, o isocolo:

sente *cani* (A) *abbaiar* (B), *muggire* (B₁) *armento* (A₁)
[Ludovico ARIOSTO, *Orlando Furioso*, XXIII, 115, 7]

E s'ella lui *Marte* (A) *stimato avea* (B)
stimato avria (B₁) lei forse *Bellona* (A₁)
[ibid., XXVI, 24, 1-2]

Come si è detto, la corrispondenza degli elementi disposti in ordine inverso può riguardare sia il piano grammaticale che quello semantico. Dal punto di vista grammaticale, i termini incrociati possono essere equivalenti sia sotto il profilo della funzione sintattica, sia per la comune appartenenza ad una delle diverse parti del discorso, come negli esempi citati. Dal punto di vista semantico, la corrispondenza degli elementi può manifestarsi come rapporto di opposizione, nelle forme dell'antimomia e dell'antitesi,

basti a *novella pena* un *fallo antico*.
[Torquato TASSO, *Gerusalemme Liberata*, II, 12, 6]

o come rapporto di similarità che può realizzarsi sia sulla base del codice linguistico, nelle diverse forme della ripetizione (*di morti che vivono, di vivi che son morti* [Annibal CARO, *Gli straccioni*]) o della sinonimia (*Concetti foste* da Ruggier secondo, *vi fu Galaciella genitrice* [Ludovico ARIOSTO, *Orlando Furioso*, X, 25, 4-6]; *di chi ama e cova il dubbio, di chi sospetta e spasima d'amore*); sia su base enciclopedica (culturale in senso lato più che strettamente linguistica), nella forma della relazione analogica, come nell'incipit dell'*Orlando Furioso*, «Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori»; dove si stabiliscono rapporti di solidarietà semantica tra il primo ed il quarto termine (alle «donne» competono «gli amori»), e tra il secondo ed il terzo (ai «cavallier» spettano «l'arme»).

In base all'ampiezza dei segmenti testuali, la tradizione retorica distingue il **chiasmo grande**, come incrocio di proposizioni all'interno di un gruppo di frasi o di un periodo, dal **chiasmo piccolo**, come incrocio di

parole all'interno di sintagmi o di sintagmi all'interno di una frase. Si ha chiasmo 'semplice' quando i due sintagmi dispongono a croce elementi che hanno la stessa funzione sintattica o si corrispondono da un punto di vista semantico, come negli esempi citati. Il 'chiasmo complicato' invece, o **antimetabole** comporta, assieme al mutamento della posizione degli elementi, anche un'inversione del senso. Avremo così due varianti: il 'chiasmo semantico' dove si realizza una disposizione parallela rispetto alle funzioni sintattiche e incrociata rispetto alle corrispondenze semantiche:

era nel rossor più bello *il riso* / *nel riso* il rossor
complemento soggetto complemento soggetto
[Torquato TASSO, *Gerusalemme Liberata*, XV, 62, 2-3]

L'onta irrita lo sdegno e *la vendetta*,
soggetto compl. oggetto
e *la vendetta* poi l'onta rinova
soggetto compl. oggetto
[ibid., XII, 56, 1-2]

ed il 'chiasmo sintattico', dove la disposizione incrociata riguarda le funzioni sintattiche e il parallelismo la corrispondenza semantica:

di gran lunga trapassava la ricchezza
compl. oggetto
d'ogni altro ricchissimo cittadino che allora si sapesse in Italia.
compl. di specificazione

E così come egli *di ricchezza* ogni altro avanzava che italico fosse [...]
compl. di specif. compl. oggetto
[Giovanni BOCCACCIO, *Decameron*, I, 8]

promesse e giuramenti, che tutti spargon poi per l'aria *i venti* /
complem. oggetto soggetto
I giuramenti e le promesse vanno *dai venti* in aria dissipate e sparse
soggetto compl. d'agente
[Ludovico ARIOSTO, *Orlando Furioso*, X, 5-6, 7-8 e 1-2].

Il **chiasmo** [gr. *chiasmòs*, da *chiàzo* 'dispongo in forma di *chi*' (la lettera greca che si scrive come una X)] o **chiasma** consiste nella disposizione incrociata di elementi che si corrispondono per significato o per funzione grammaticale. Quando gli elementi disposti specularmente hanno la stessa funzione sintattica nei due membri il chiasmo si definisce *semplice* (es. «e per tutto entra (A) l'acqua (B) e il vento (B₁) spira (A₁)», *Gerusalemme Liberata*, VII, 122; «Uomo (A) non veggio (B) qui, non ci veggio (B₁) opra (A₁)», *Orlando Furioso*, X, 28). Quando invece le corrispondenze semantiche si incrociano con quelle sintattiche si parla di *chiasmo complicato* o di *antimetabole* (gr. *antimetabolé* 'inversione o trasposizione delle parole'), e in particolare di: a) chiasmo semantico, quando si ha parallelismo delle funzioni sintattiche e corrispondenza speculare dei significati («chi ha pane non ha denti, chi ha denti non ha pane»); b) chiasmo sintattico, quando si ha parallelismo semantico e corrispondenza speculare delle funzioni sintattiche («gli è ingiusto et inumano / ch'alla sorella il fratel morte dia,/ o la sorella uccida il suo germano», *Orlando Furioso*, XXXVI, 59).

Appartengono al dominio dei luoghi comuni la sentenza e l'epifonema.

La **sentenza** è un luogo comune che si presenta come norma generalizzabile e che pertanto può essere riferita al tema specifico del discorso (*quaestio finita*) sia come prova argomentativa, sia come ornamento. Se integrata all'argomentazione, la sentenza è assimilabile all'argomento per autorità o anche alla 'testimonianza', intesa come citazione. Per quanto non provenga necessariamente da una tradizione testuale, come la testimonianza, la sentenza conserva tuttavia un carattere citazionale che dipende dal suo statuto di luogo comune, di sapere socialmente elaborato e socialmente condiviso. Una tradizione medioevale che discende dalla *Rhetorica ad Herennium*, infatti, assimila la massima alla sentenza giudiziaria e alle norme di diritto, sulla base di quella generalizzabilità che la rende applicabile a casi diversi ma analoghi, e del suo valore di sapere socialmente condiviso. Il caratte-

re citazionale della sentenza spiega la frequenza delle realizzazioni in chiave ironica della figura.

Dal punto di vista della formulazione linguistica, il tratto distintivo della massima è lo stile conciso, brachilogico, spesso ellittico, funzionale probabilmente alla memorabilità di un enunciato che aspira alla validità universale e alla universale applicabilità: *dura lex, sed lex, summum ius, summa iniuria* ['il diritto applicato con troppo rigore è somma ingiustizia'].

Dal punto di vista contenutistico, la sentenza ha uno statuto autonomo rispetto al testo nel quale è contenuta. Come aveva già messo in rilievo Fontanier [1968: 386], sebbene tragga spunto dal testo nel quale è inserita e sia organica e coerente rispetto ad esso, la massima è, quanto al senso, un discorso in sé compiuto. In questo senso, essa rappresenta un vero e proprio microtesto, una 'forma breve' dai caratteri formali e contenutistici precisi [JOLLES 1930], un genere letterario al quale è possibile ricondurre vari sottogeneri: la massima vera e propria, il proverbio, il motto arguto o memorabile, l'aforisma. Rispetto alla sentenza, il cui valore normativo poggia sulla tradizione, sulla generale accettabilità del luogo comune, l'aforisma si distingue per la struttura di tipo argomentativo ed il carattere definitorio. Di solito, infatti, la sentenza costituiva la premessa maggiore del sillogismo retorico (da *propositio maxima* deriva appunto il sostantivo 'massima') le cui premesse erano, come sappiamo, fondate sui luoghi comuni. Poiché nell'entimema, che è un sillogismo abbreviato, la premessa maggiore poteva mancare, occorreva ricorrere alla figura per enunciare comunque quei contenuti necessari alla compiutezza del ragionamento: in questo caso, le sentenze erano sparse, nascoste, nell'argomentazione. Tenendo conto della loro assimilabilità al luogo comune, Perelman classifica le massime come formule adatte, in quanto elaborate socialmente, a garantire la comunione con l'uditorio [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 175]. Il loro valore argomentativo è tanto più efficace quanto più esse sono il prodotto di una tradizione accettata.

La formulazione linguistica può assumere i caratteri
– dell'asserzione:

[...] Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
ne la miseria

[DANTE, *Inferno*, V, 121-3]

Alle sembianze il Padre,
Alle amene sembianze eterno regno
Diè nelle genti.

[Giacomo LEOPARDI, *Ultimo canto di Saffo*, 50-1]

Padron 'Ntoni sapeva anche certi motti e proverbi che aveva
sentito dagli antichi, «*Perché il motto degli antichi mai mentì*» [Giovanni VERGA, *I Malavoglia*]

– dell'interrogazione o dell'esclamazione retoriche:

O umane speranze cieche e false!
[Francesco PETRARCA, *Trionfo della morte*, II, 129]

Come Fortuna va cangiando stile!
[ibid., 135]

– dell'esortazione:

Studisi ognun giovare altrui; che rade
volte il ben far senza il suo premio fia.
[Ludovico ARIOSTO, *Orlando Furioso*, XXIII, 1, 1-2]

Una sentenza collocata alla fine di una sequenza argomentativa o narrativa o di un segmento testuale chiuso ed omogeneo si dice **epifonema**:

Non sono un Leopardi, lascio poco da ardere
ed è già troppo vivere in percentuale.
Vissi al cinque per cento, non aumentate
la dose. *Troppo spesso invece piove
sul bagnato.*

[Eugenio MONTALE, *Per finire, Diario del '71 e del '72*]

Si risolve ben poco
con la mitraglia e col nerbo.
L'ipotesi che tutto sia un bisticcio,

uno scambio di sillabe è la più attendibile.

Non per nulla in principio era il Verbo.

[Eugenio MONTALE, *Quaderno di quattro anni*]

nell'ultimo esempio con valore di allusione citazionale.

Per il suo effetto sintetizzante e conclusivo, l'epifonema è uno dei più comuni protocolli di chiusura testuale. Esso marca il compimento di un discorso riassumendone il senso generale, la legge universalmente applicabile che se ne può ricavare; per questo motivo, a differenza della sentenza, l'epifonema appare fondato su procedure di tipo deduttivo. Ma può rappresentare anche una chiusa esornativa, funzionale a un innalzamento del livello stilistico. Nella tradizione retorica classica, all'effetto conclusivo dell'epifonema era legato l'effetto emotivo che questo era in grado di produrre nell'uditorio. Questo effetto emotivo finale si supponeva in grado di influenzare retrospettivamente la percezione dell'intero discorso, permettendo al pubblico di rileggerlo in altra chiave.

Il rapporto tra testo ed epifonema è un rapporto dialettico: il carattere apodittico della figura, il suo valore universale fa sì che questa venga percepita come modello tematico del testo che conclude e che, per contro, può essere letto retrospettivamente come espansione ed illustrazione di tale modello [cfr. ZUMTHOR 1976: 326].

La **sentenza** (o massima, o *gnome*) è un enunciato di valore generale, caratterizzato da grande concisione, ingegnosità e spesso da arguzia paradossale. Svincolata da un'argomentazione di tipo sillogistico, essa si presenta come universalmente valida, in ogni tempo e in ogni circostanza, e può essere usata in un discorso o in un racconto per ricondurre a generalità (per esempio di ordine etico) le vicende particolari di cui si sta parlando. Per le loro caratteristiche di absolutezza e di universalità le sentenze si prestano del resto a una fruizione autonoma, e, organizzate in raccolte, costituiscono un vero genere letterario: tra gli esempi più famosi i *Ricordi* di Guicciardini, le *Maximes* di La Rochefoucauld, i *Caractères* di La Bruyère, gli *Aphorismen* di Lichtenberg e di Schopenhauer.

L'**epifonema** [gr. *epiphònema* 'esclamazione'] è un enunciato di carattere sentenzioso ed esclamativo che si trova

di solito alla fine di un testo (o di una delle sue parti): ben distinto per tono dal brano narrativo o argomentativo che lo precede, l'epifonema lo illumina retrospettivamente, invita a considerarlo da una distanza diversa e a coglierne le implicazioni universalmente esemplari. Per esempio, nel *Triumphus Fame* di Petrarca, subito dopo una terzina che parla di Giosuè e del suo miracoloso arresto del sole, si incontra una riflessione esclamativa sui prodigiosi poteri della fede: «O fidanzata gentil! chi Dio ben cole, / quanto Dio ha creato aver soggetto, / e 'l ciel tener con semplici parole!» (II, 67-9).

La dilatazione semantica fondata su un ragionamento di tipo analogico si realizza come **paragone** o come *exemplum*, entrambi utilizzabili con funzione argomentativa o a titolo di *ornatus*.

Per quanto riguarda la funzione argomentativa dell'*exemplum*, rinviando a quanto già detto a proposito degli argomenti di prova. Come strumento dell'*ornatus*, l'*exemplum* può assumere le forme e l'ampiezza più varie: dalla formulazione breve dell'antonomasia, alle forme più o meno estese dell'allegoria, e dell'allusione.

Il paragone è l'accostamento di due o più cose in base ad una proprietà comune, il cosiddetto *tertium comparationis*, non necessariamente esplicitata nel discorso. Per Genette [1976: 25-29], il paragone, come la metafora, è una «figura d'analogia» che può assumere forme sensibilmente diverse a seconda che il *tertium comparationis* sia menzionato o no. Nel primo caso, più comune nell'uso quotidiano, si avrà il paragone motivato, come ad esempio nelle espressioni idiomatiche:

nudo come un verme; chiaro come il sole; buono come il pane; felice come un papa; muto come un pesce

dove si possono rintracciare di volta in volta coloriture iperboliche (*muto come un pesce, chiaro come il sole*) o slittamenti semantici del tipo della metalessi (*buono come il pane* con passaggio dalla sfera morale alla sensoriale). Nel caso in cui il *tertium comparationis* non sia esplicito, si ha il

paragone immotivato dalla portata analogica molto più vasta rispetto a quello del primo tipo: il paragone motivato infatti accosta gli oggetti sulla base di una proprietà comune che pertanto è ben distinta da tutte le altre proprietà, dissimili o non pertinenti per il senso del discorso; il paragone immotivato invece non esclude tendenzialmente nessuna delle proprietà degli oggetti accostati:

Gli occhi tuoi paiono colombi
attraverso il tuo velo

[...]

Come torre di Davide è il tuo collo,
edificata a guisa di fortezza,
mille scudi le pendono intorno,
tutti scudi di prodi.

[Cantico dei cantici, 4, 1-4]

La denominazione retorica di paragone indica in realtà due figure diverse, vale a dire la similitudine e la comparazione. La **similitudine** consiste nell'accostare su base analogica oggetti diversi, appartenenti ad una stessa classe (si può paragonare ad esempio un evento appartenente alla sfera dei fenomeni naturali ad un altro appartenente alla stessa sfera) o a classi del tutto diverse, ad esempio uomini-animali, uomini-eventi naturali, oggetti naturali-manufatti (come nei *topoi* del libro del mondo o del teatro del mondo), e così via. L'ampiezza e le strutture sono variabili: una similitudine può riguardare parole singole connesse da un modalizzatore (*così, come*), o può svilupparsi lungo l'intero discorso. La similitudine infatti è un motivo tematico, narrativo o descrittivo, che può essere variamente sviluppato. I modalizzatori possono variare nel numero: si avranno così similitudini con un solo operatore di correlazione:

Chi è costei che s'avanza *quale* aurora,
bella *come* la luna, eletta *come* il sole,
tremenda *come* esercito schierato.

[Cantico dei cantici, 6, 10]

o con due modalizzatori correlati (*quale...tale; come...così*):

Quali fioretti dal notturno gelo
chinati e chiusi, poi che il sol gl'imbianca,
si drizzan tutti aperti in loro stelo;
tal mi fec'io [...]

[DANTE, *Inferno*, II, VV 127-130]

Nella tradizione classica, ben rappresentata in questo caso da Fontanier [1968: 379], un paragone riuscito doveva possedere precise caratteristiche: anzitutto doveva, come per tradizione la metafora, essere *mimetico*, vale a dire essere fondato su una reale somiglianza dei referenti; doveva possedere un valore conoscitivo o, almeno, esplicativo, doveva cioè delineare più chiaramente un oggetto attraverso il paragone con l'altro. Per questo motivo, era necessario che il paragone fosse tratto da un oggetto meglio o almeno altrettanto noto che quello sul quale si intendeva gettare luce, ed era altrettanto necessario inoltre che non fosse trito, ma che, nello stesso tempo, mettesse in rilievo una somiglianza che risultasse poi evidente una volta enunciata. Ultima delle caratteristiche generali che si richiedevano ad un paragone riuscito era quella di essere 'appropriato' (*aptum*) nel duplice senso morale e stilistico: non doveva cioè utilizzare come termini di confronto cose abiette, affinché il registro stilistico non scendesse di tono e il senso del pudore dei lettori non ne risultasse offeso.

La moderna tradizione retorica distingue la **comparazione** dalla similitudine in quanto la prima è dotata del carattere della reversibilità. Mentre i membri della similitudine non sono intercambiabili, i membri della comparazione possono scambiarsi i ruoli senza produrre esiti inaccettabili dal punto di vista grammaticale, semantico o logico. Si veda ad esempio l'enunciato seguente:

Sei bella, amica mia, come Tirsa,
[*Cantico dei cantici*, 6, 4]

Il primo membro della comparazione può diventare il secondo («Tirsa è bella come te») senza che il contenuto denotativo dell'enunciato muti. Come sappiamo,

la grammatica tradizionale distingue vari gradi di comparazione. Nel caso dei comparativi di uguaglianza, sebbene il contenuto rimanga identico, l'inversione dei termini di paragone determina tuttavia un cambiamento di senso che corrisponde al mutare del punto di vista e allo spostamento, dal primo al secondo termine, della focalizzazione dell'enunciato. Con i comparativi di maggioranza e di minoranza (*Mario è più bello di Torquato*) il principio di reversibilità esige che si passi dall'uno all'altro grado di comparazione (*Torquato è meno bello di Mario*), affinché il contenuto dell'enunciato rimanga lo stesso.

Il **paragone** [dal gr. *parakonào* 'aguzzo, affilo', composto di *akòne* 'cote, pietra pomice'] accosta due oggetti in nome di una qualità comune. In realtà il confronto, come ha chiarito BERTINETTO 1979, può dar luogo a due figure ben distinte: la **comparazione** e la **similitudine**. Nella comparazione il paragone è reversibile («Mio fratello è alto come te», che si può rovesciare in «Tu sei alto come mio fratello»); nella similitudine, invece, i due termini di confronto non possono essere scambiati («i capelli di Laura splendono come il sole» non è lo stesso che «il sole splende come i capelli di Laura»). Nella similitudine, gli oggetti di un discorso o di un racconto vengono paragonati a realtà, umane o naturali, appartenenti di solito all'esperienza comune. La similitudine può essere breve (di una sola parola, come nell'esempio citato), ma anche piuttosto lunga: l'*illustrans* (l'immagine usata per 'illustrare' un oggetto del discorso, che prende il nome di *illustrandum*) può essere circostanziato anche nei dettagli che non rientrano nel *tertium comparationis* (cioè nelle qualità comuni ai due oggetti), e svilupparsi, con funzione esornativa, fino alle dimensioni di un piccolo racconto: «In quella parte del giovanetto anno / che 'l sole i crin sotto l'Aquario temprà / e già le notti al mezzo dì sen vanno, / quando la brina in su la terra assempra / l'immagine di sua sorella bianca, / ma poco dura a la sua penna temprà, / lo villanello a cui la roba manca, / si leva, e guarda, e vede la campagna / biancheggiar tutta; ond'ei si batte l'anca, / ritorna in casa, e

qua e là si lagna, / come 'l tapin che non sa che si faccia; / poi riede, e la speranza ringavagna, / veggendo 'l mondo aver cangiata faccia / in poco d'ora, e prende suo vincastro / e fuor le pecorelle a pascere caccia. / Così mi fece sbigottir lo mastro / quand'io li vidi sì turbar la fronte, / e così tosto al mal giunse lo 'mpiaistro» (*Inferno*, XXIV, 1-18).

2. Figure di pensiero per detrazione

La sottrazione di concetti essenziali per la compiutezza logica di un pensiero si realizza nella figura della **brachilogia**, il 'parlare in breve'. Nel sistema di classificazione di Heinrich Lausberg; la brachilogia è una macrofigura che può informare il tono stilistico dell'intero discorso e che può essere realizzata nelle forme diverse del laconismo, della *percursio*, della preterizione e dell'aposiopesi. Dal punto di vista morfologico, la brachilogia è una forma di ellissi, funzionale alla realizzazione della *brevitas*, ma tendenzialmente oscura. Proprio a causa della sua tendenziale oscurità, il parlare conciso sollecita l'attività interpretativa del destinatario, il quale è chiamato a ricostruire i vuoti di senso, gli spazi lasciati 'in bianco' dall'omissione.

Come si è già detto, la brachilogia può essere realizzata anche come ideale stilistico, sia per quanto riguarda la selezione dei contenuti, sia per la scelta dei mezzi espressivi. Sul piano dell'espressione linguistica, strumenti dello stile conciso saranno naturalmente le figure di parola per detrazione: l'ellissi e l'asindeto.

Il **laconismo**, con riferimento allusivo all'ascetismo, pare anche verbale, degli spartani, indicava in origine l'*habitus* linguistico degli ambienti militari. Più vicino al nostro concetto di stile che a quello di figura, come del resto anche la brachilogia, il laconismo realizza un modo di esprimersi limitato al necessario e all'essenziale, sia sul piano dei contenuti, sia sul piano della formulazione linguistica, che nulla concede al piacere dell'affabulazione.

Il termine riguardava in particolare lo stile nel quale venivano formulati gli ordini nella vita militare, vale a dire lo stile della *imperatoria brevis*, della 'concisione delle espressioni di comando'. Lontano dall'originario ambito specialistico di applicazione, lo stile ellittico e conciso del laconismo caratterizza il linguaggio delle sentenze, dei motti arguti o memorabili, degli aforismi e, in genere, tutte le forme del *sermo brevis*.

Una figura specularmente opposta all'*expolitio* è la *percursio*, che consiste nell'enumerazione cursoria di nuclei tematici diversi, ciascuno dei quali è adatto ad essere sviluppato dettagliatamente mediante, appunto, *expolitio*. Per questo, la *percursio* è stata definita «una successione di 'somme' senza 'dettaglio'» [LAUSBERG 1969: 227]: ciascun motivo tematico è oggetto di una rapida menzione, senza ulteriori spiegazioni, esplicitazioni, sviluppi; la formula è quella dell'elenco sommario, la forma sintattica privilegiata è la coordinazione. Esempi di *percursio* nominale sono gli *argomenti* premessi ai trattati filosofici o scientifici, o le eventuali *rubriche* premesse ad ogni capitolo, dove i diversi commi nominali indicano i vari nuclei tematici che saranno sviluppati nel testo.

Se realizzata mediante commi verbali, la *percursio* rappresenta una narrazione breve in forma di *sommario*, che accosta gli eventi secondo uno stile coordinante e *abruptus*; racconta le cose per sommi capi, limitandosi a ciò che è strettamente necessario alla comprensione o pertinente rispetto all'economia generale del discorso. Come esempi di *percursio* narrativa valgono i prologhi di commedie e tragedie classiche e classicheggianti ed ancora le rubriche preposte ai testi narrativi di una raccolta o ai singoli episodi di una narrazione unitaria:

Masetto da Lamporecchio si fa mutolo e diviene ortolano d'un monistero di donne, le quali tutte concorrono a giacersi con lui. [Giovanni BOCCACCIO, *Decameron*, III, I]

Il **laconismo** [gr. *lakonismòs*, da *lákones* 'abitanti della Laconia, la regione di Sparta' (che avevano fama di parlare poco)] è l'estrema brevità di espressione, con effetti di vigore e di efficacia, per esempio nelle frasi sentenziose. È celebre la brevità laconica dello stile di Tacito, alla quale cercò di adeguarsi virtuosisticamente un traduttore di fine Cinquecento, Bernardo Davanzati. Ecco un esempio della sua versione: «Nel detto tempo Plauzio Silvano pretore gittò da alto Apronia sua moglie. Non si sa la cagione. Tratto da L. Apronio suocero dinanzi a Cesare, rispose barbugliando che dormiva profondo: non poteva sapere: gittossi dassè. Tiberio tosto ne va alla casa: vede in camera le tracce delle fatte forze e difese: riferisce al senato; e dati i giudici, Urgulania avola di Silvano gli mandò il ferro. Credesi di consiglio del principe per l'amicizia d'Augusto con lei. Al reo la mano tremò, e fecesi segar le veni» (*Libro quarto degli annali*, XXII).

La **percursorio** [lat., dal verbo *percurro* 'corro attraverso'] consiste nell'elencare rapidamente alcuni oggetti del discorso senza trattarli in forma ampia e particolareggiata, come invece meriterebbero: «Lungo sarà che d'Alda di Sansogna / narri, o de la contessa di Celano, / o di Bianca Maria di Catalogna, / o de la figlia del re sicigliano, / o de la bella Lippa da Bologna, / o d'altre; che s'io vo' di mano in mano / venirtene dicendo le gran lode, / entro in un alto mar che non ha prode» (*Orlando Furioso*, XIII, 73). La **percursorio** verbale è in genere una forma estrema di quello che i narratologi chiamano *sommario*, cioè un racconto estremamente abbreviato (cfr. G. GENETTE 1976, pp. 145 sgg.; e si può riportare l'esempio tratto dal *Tom Jones* di Fielding: «Non stancheremo il lettore con tutti i particolari di questo maneggio amoroso. [...] Limitiamoci dunque al punto essenziale. Il capitano condusse il suo attacco in piena regola, la cittadella si difese in piena regola, e sempre in piena regola finì per arrendersi a discrezione»); ma può avere anche altri caratteri, per esempio imperativo: «Vattene, passa il mar, pugna, travaglia, / struggi la fede nostra» (*Gerusalemme Liberata*, XVI, 47).

La **preterizione**, comune anche nel linguaggio quotidiano (si pensi a formule introduttive come *per non parlare di...*, *meglio non dire...*, *per non fare nomi*, ecc.), consiste

nell'annunciare esplicitamente che si eviterà di parlare di qualcosa nel seguito del discorso:

Taccio che fu da l'arme e da l'ingegno
del buon Tancredi la Cilicia doma,
e ch'ora il Franco a tradigion la gode,
e i premi usurpa del valor la frode.

*Taccio ch'*ove il bisogno e 'l tempo chiede
pronta man, pensier fermo, animo audace,
alcuno ivi di noi primo si vede
portar fra mille morti o ferro o face.

[Torquato TASSO, *Gerusalemme Liberata*, VIII, 64, 5-6 e 65 1-4]

La preterizione rappresenta l'equivalente tematico delle figure onomasiologiche (definizione ed epanortosi): alla funzione metalinguistica di quelle infatti corrisponde il valore metacomunicativo della preterizione, come segnale esplicito di come la comunicazione sarà strutturata, di quali strategie tematiche saranno realizzate nel discorso. Il contenuto informativo della figura riguarda il testo piuttosto che le cose di cui parla; essa annuncia come il discorso si svolgerà da un punto di vista tematico.

Dal punto di vista argomentativo, il valore della preterizione è fondato sull'enfasi e sull'effetto di comunione con l'uditorio che questa è in grado di produrre. La tradizione retorica classica [CICERONE, *De Oratore*, III; *Ad Herennium*, IV; FONTANIER 1968: 143] tende in genere a marcare proprio questo carattere paradossalmente enfatico della figura, che equivale infatti a «dire di non sapere o di non voler dire ciò che proprio in quel momento diciamo con maggiore efficacia» [*Ad Herennium*, IV, 27]. Ciò di cui si annuncia l'omissione infatti viene comunque, più o meno brevemente, menzionato; in secondo luogo, per il solo fatto di essere dichiarata, l'omissione finisce per mettere in rilievo, piuttosto che dissimulare, il proprio oggetto. Nella tradizione latina infatti la preterizione è un *remedium* agli eventuali peccati per difetto di *brevitas*, ma, soprattutto, rappresenta un efficace mezzo per evitare gli errori per difetto di *aptum*: la figura consente di di-

re l'indicibile, ciò che non può essere enunciato o perché ignobile o perché non pertinente [Ad Herennium, IV, 27].

Da un punto di vista pragmatico, l'efficacia argomentativa della preterizione consiste nel fare appello ad una conoscenza comune a pubblico ed oratore, ad un sapere condiviso da entrambi del quale farebbe parte l'informazione omessa. Il destinatario è chiamato a sviluppare da solo, sulla base delle conoscenze condivise, un tema che l'oratore ritiene già noto ai suoi interlocutori e che dunque non vale la pena di enucleare nel discorso.

La **reticenza** o **aposiopesi** è la brusca interruzione di un discorso già avviato, il rifiuto di concludere o continuare a trattare un tema già annunciato, per cui una parte del messaggio viene soppressa:

Siedono. L'una guarda l'altra. L'una
esile e bionda, semplice di vesti
e di sguardi; ma l'altra, esile e bruna,

l'altra... I due occhi semplici e modesti
fissano gli altri due ch'ardono.

[Giovanni PASCOLI, *La digitale purpurea, Primi poemetti*]

Con l'aposiopesi, lo sviluppo tematico del discorso cambia bruscamente direzione: per questo motivo, nella tradizione retorica classica, la reticenza è una delle possibili forme della *transitio*, del passaggio da un tema all'altro.

Dal punto di vista della formulazione linguistica, la figura può essere realizzata come interruzione sintattica, attraverso le forme più radicali dell'ellissi, e messa in rilievo da segnali di ordine formale (puntini di sospensione) o, nel discorso orale, di ordine prosodico (intonazione sospensiva), di ordine metacomunicativo (sul modello delle formule introduttive della preterizione), di ordine infratestuale. In quest'ultimo caso avremo una forma di reticenza più discreta, meno visibile e riconoscibile da parte del destinatario, il quale vede la sua responsabilità testuale estendersi dall'interpretazione dell'aposiopesi, dalla ricostruzione del taciuto, al suo stesso riconosci-

mento: è il caso dei due esempi canonici di reticenza, il dantesco *quel giorno più non vi leggemmo avanti* ed il manzoniano *la sventurata rispose*. Sebbene tali forme di reticenza non siano segnalate esplicitamente, il lettore è ugualmente in grado di riconoscerle ed interpretarle correttamente sulla base di considerazioni relative alla dinamica interna del discorso. Ciò che il destinatario percepisce è uno scarto, un vuoto nella progressione tematica, tra ciò che è raccontato prima e ciò che si racconta dopo, uno scarto che provoca ed orienta l'attività interpretativa del lettore nel senso di una ricostruzione dei rapporti di causa ed effetto [PRANDI 1990: 235]; ad esempio, tra la dannazione eterna di Paolo e Francesca ed una causa implicita alla quale rinvia la menzione di qualcosa di molto più banale: una piacevole lettura interrotta. Nel distico di Montale che citiamo di seguito, ad esempio, appare con chiarezza il rapporto tra enfasi e reticenza, tra la banalità di ciò che è detto esplicitamente (l'esiguo importo del conto del telefono) e la sua pregnanza di significato rispetto a ciò che resta implicito (l'assenza, la morte del personaggio al quale ci si rivolge, la perdita di chi parla, ecc.):

Ascoltare era il tuo solo modo di vedere.

Il conto del telefono si è ridotto a ben poco.

[Eugenio MONTALE, *Xenia I*, 9]

La principale motivazione della reticenza è l'*aptum* inteso sia come rapporto di corrispondenza tra discorso e contesto, tra parole e cose; sia come rispetto di interdizioni sociali: in questo secondo caso l'aposiopesi assume coloriture eufemistiche:

Già! voi non sapete dir di no, quando vi conviene, sghignazzava Piedipapera. Voi siete come le... e disse come. [Giovanni VERGA, *I Malavoglia*]

La corrispondenza del discorso rispetto ad un contesto reale può riguardare sia il versante tematico vero e

proprio, e in questo caso la reticenza servirà ad interrompere una sequenza tematica non pertinente; sia il versante emotivo, la reticenza interromperà allora un discorso il cui grado emotivo non corrisponde a quello del pubblico: è il caso del virgiliano *Quos ego...*

Iam caelum terramque meo sine numine, venti,
Miscere et tantas audetis tollere moles?
Quos ego... Sed motos praestat componere fluctus

[Già cielo e terra, o venti, senza mio ordine osate sconvolgere e così alte scagliare le ondate? Io vi... Ma è meglio prima calmar l'onde]
[VIRGILIO, *Eneide*, I, 133-5; tr. di R. Calzecchi Onesti]

Per tradizione, il valore argomentativo dell'aposiopesi è connesso al suo effetto enfatico. Attraverso l'autocensura, la reticenza infatti mette in rilievo il valore del non detto, per cui l'implicito possiede un contenuto informativo, una valenza semantica, maggiore di quel che non è stato omesso. Rimandiamo qui alla cosiddetta 'retorica del silenzio' indagata in questi anni, nei suoi diversi valori culturali, antropologici, letterari, da Paolo Valesio [1986] e Michel Prandi [1990].

La reticenza richiede da parte del destinatario una cooperazione di portata estremamente ampia: si tratta infatti della più radicale tra le figure per detrazione, fondate sul valore dell'implicito e del non detto e sulla capacità del destinatario di ricostruirlo. Per rendersene conto, basterà confrontare l'aposiopesi con le figure più vicine dal punto di vista della formulazione linguistica e della strategia testuale, rispettivamente l'ellissi e la preterizione. Nel caso della preterizione, l'omissione è segnalata da espliciti segnali metacomunicativi (*taccio...*, *per non parlare di...*) ed il nucleo tematico omesso è comunque nominato. La reticenza invece segnala (a volte) che è stato omesso qualcosa, ma non che cosa. L'ellissi è un vuoto di struttura, non di senso; dal punto di vista semantico essa non compromette l'integrità del messaggio: perché i segmenti omessi siano reintegrati correttamente, occorrerà mobilitare un'attività di costruzione che tenga conto della grammatica e della sintassi, più che un'attività di interpretazione vera e propria. La reti-

cenza lascia invece pochissime tracce di ciò che è omesso, pertanto non può essere interpretata sulla base di supporti formali espliciti, ma si potrà tener conto del solo contesto referenziale e verbale (co-testo), mobilitando il sapere condiviso, le conoscenze enciclopediche e retoriche del lettore, il suo sapere sul mondo e sul testo.

La **preterizione** [lat. *praeteritio* 'omissione', da *praetereo* 'passo oltre, tralascio'] consiste nell'affermare che si ometterà qualcosa nel seguito del discorso. La ragione per cui certi argomenti vengono tralasciati – o solo elencati brevemente in una *percursio* – può essere esplicitata o meno, ma di solito il presupposto è che essi sono troppo noti al destinatario o sono stati già trattati da troppe persone perché si debba parlarne ancora: «Potrei qui nel principio distendermi lungamente sopra le emulazioni, le invidie, le censure acerbe, le calunnie, le parzialità, le pratiche e i maneggi occulti e palesi contro la tua riputazione, e gli altri infiniti ostacoli che la malignità degli uomini ti opporrà nel cammino che hai cominciato. [...] Ma le difficoltà che nascono dalla malizia degli uomini, essendone stato scritto abbondantemente da molti, ai quali potrai ricorrere, intendo di lasciarle da parte» (G. LEOPARDI, *Operette morali, Il Parini ovvero della gloria*).

La **reticenza** [lat. *reticentia*] o **aposiopèsi** [gr. *aposiòpesis*, dal verbo *aposiopào* 'taccio, mi zittisco'] è l'interruzione di un pensiero già cominciato, spesso così improvvisa da lasciare in sospenso la struttura sintattica della frase. Attraverso questa figura colui che parla abbandona un argomento laterale o una premessa troppo lunga per venire a quello che interessa davvero al destinatario; oppure mostra di ritornare in sé, abbandonando uno stato emotivo troppo acceso e riprendendo contatto con chi lo ascolta; oppure, ancora, omette un elemento linguistico che contravverrebbe all'esigenza di decoro. Del resto, il potere allusivo del silenzio, dopo una sospensione così plateale del discorso, può fare della reticenza anche uno strumento efficacissimo di insinuazione o di minaccia. Nel primo capitolo dei *Promessi Sposi* si incontrano a breve distanza la reticenza senz'altro minacciosa di uno dei bravi e, per due volte, quella eufemistica del narratore: «[...] "Uomo avvertito ... lei c'intende" "Ma lor signori son

troppo giusti, troppo ragionevoli ...” “Ma,” interruppe questa volta l'altro compagnone, che non aveva parlato fin allora, “ma il matrimonio non si farà, o ...” e qui una buona bestemmia, “o chi lo farà non se ne pentirà, perché non ne avrà tempo, e ...” un'altra bestemmia».

3. Figure di pensiero per ordine

Questo gruppo di figure realizza l'*ordo artificialis* nell'ambito dei contenuti, organizzando la materia del discorso in modo da sovvertirne l'ordine logico. Le principali figure di pensiero per ordine sono l'*hysteron proteron*, la parentesi e la *subnexio*, realizzate rispettivamente mediante procedure di inversione, inserimento e aggiunta.

Lo *hysteron proteron* rappresenta sul piano dei contenuti ciò che è l'anastrofe sul piano della formulazione linguistica, vale a dire un'inversione nella sequenza tematica per cui ciò che in un ordine logico dei contenuti dovrebbe venire 'dopo' viene invece menzionato 'prima'. Un esempio canonico è il virgiliano:

Moriamur et in media arma ruamus

[VIRGILIO, *Eneide*, 2, 353]

[moriamo e precipitiamoci in mezzo alla battaglia]

A motivare l'*hysteron proteron*, nella tradizione retorica classica, è l'esigenza di far corrispondere l'ordine del discorso all'intensità emotiva degli argomenti, che rappresenta un criterio gerarchico non necessariamente conciliabile con l'ordine logico. L'oratore dice subito, 'per primo', ciò che vuole che l'interlocutore colga come 'essenziale'. Con la funzione di mettere in rilievo una certa parte del contenuto, l'*hysteron proteron* è comune anche nel discorso quotidiano e nella cronaca giornalistica (si pensi per esempio al rapporto titolo-'occhiello').

La menzione posticipata di ciò che è anteriore nel tempo ha talvolta, come nel caso dell'esametro virgiliano citato sopra, una funzione epesegetica, serve cioè a spie-

gare, esplicitando i nessi di causa ed effetto, ciò che si è raccontato per primo. Una funzione analoga hanno spesso i *flash-back* nel discorso narrativo.

La **parentesi** consiste nell'inserire all'interno di un enunciato un segmento testuale non necessario o estraneo alla costruzione dell'enunciato stesso:

gentil ramo ove piacque

(con sospir' mi rimembra)

a lei di fare al bel fianco colonna.

[FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, CXXVI]

Secondo la tradizione, la parentesi è, sul piano dei contenuti, un equivalente dell'iperbato. L'ampiezza e la struttura interna del segmento inserito possono variare considerevolmente dalla parola singola alla serie di frasi. La parentesi è in genere marcata da segnali prosodici (intonazione, volume della voce) o grafici (trattini, virgole, parentesi); è invece meno comune l'uso di segnali metacomunicativi (ad esempio, la formula stereotipa *sia detto per inciso*). L'uso della figura è spesso funzionale ad uno spostamento del punto di vista o della funzione del discorso (testo-commento, spiegazione, ecc.): si pensi ad esempio all'uso specialistico delle parentesi nelle didascalie dei testi teatrali. Rispetto al discorso nel quale è inserita, la parentesi costituisce un 'a parte' che può marcare il passaggio da un genere di discorso all'altro (nella canzone petrarchesca citata, il passaggio dalla descrizione al commento in chiave psicologica); dal tempo della storia al tempo dell'enunciazione (ancora nel nostro esempio petrarchesco, dall'*allora* all'*adesso*); da un punto di vista a un altro, da una focalizzazione all'altra (nell'esempio gaddiano che segue, il *focus* è su ciò che si racconta nel discorso e sul racconto stesso in parentesi):

Il commerciante di stoffe (*tanto da esaurire questa stupida storia e potercene sbarazzare una volta per tutte*) non era, com'è ovvio, un commerciante del luogo. [CARLO EMILIO GADDA, *La cognizione del dolore*]

Come 'fattori di polifonia', le parentesi servono a 'raddoppiare' le voci del discorso, ad interromperne il monologismo, ad introdurre nel testo una gamma variegata di punti di vista e, al limite, di linguaggi diversi.

La **subnexio**, o **prosapodosi**, è l'aggiunta di uno o più concetti ad un nucleo tematico già compiutamente sviluppato. La retorica classica ne distingue due tipi fondamentali che consistono rispettivamente nello svolgimento di un confronto (*comparatio*) in forma di antitesi o di parallelo, e nell'eziologia, vale a dire nell'esplicitare le cause di ciò di cui si sta parlando, in genere in forma di entimema o di dialogismo (domanda-risposta).

L'*hysteron proteron* [gr., 'posteriore anteriore'] consiste nel presentare una sequenza di fatti in un ordine inverso a quello logicamente e cronologicamente naturale: collocato all'inizio dell'enunciato, il risultato finale viene ad avere molto più rilievo delle azioni che lo hanno preceduto: «Beatrice in suso, e io in lei guardava; / e forse in tanto in quanto un quadrel posa / e vola e da la noce si dischiava, / giunto mi vidi ove mirabil cosa / mi torse il viso a sé [...]» (*Paradiso*, II, 22-26): il volo della freccia è così rapido che sembra di vederla raggiungere il bersaglio («posa») prima ancora di averla vista partire dall'arco («da la noce si dischiava»).

La **parentesi** [gr. *paréntesis*, dal verbo *parentithemi* 'interpongo, inserisco'] è l'inserimento di una frase sintatticamente indipendente all'interno di un'altra frase. La parentesi, segnalata dall'intonazione o, nello scritto moderno, da segni d'interpunzione (virgole, trattini, parentesi tonde), può avere funzioni molto diverse: di solito contiene informazioni secondarie che completano il discorso principale o gli offrono ulteriori sostegni argomentativi; ma può ospitare anche un discorso ben distinto da quello principale o addirittura in contrasto con esso, diventare cioè uno strumento di polifonia del testo: «[...] Un marinaio nudo / tenta svestirla e seco darsi all'onda; / si rifiuta Virginia pudibonda / (*retorica del tempo!*) e si fa scudo / delle due mani ...» (G. GOZZANO, *Paolo e Virginia*, VIII, in *I colloqui*).

La **prosapòdosi** [gr. *prosapòdosis*, dal verbo *prosapòdidomi*

'aggiungo'] o **subnexio** [lat., dal verbo *subnecto* 'soggiungo'] consiste nell'aggiungere un'idea alla fine di un pensiero già logicamente compiuto, per aumentare la sua forza persuasiva, ad esempio attraverso una comparazione efficace.

4. Figure di pensiero per sostituzione

Nel sistema di Lausberg, il procedimento della sostituzione può riguardare tre diversi parametri della comunicazione, vale a dire il contenuto, la situazione, la forma sintattica. Le grandi coordinate che servono a distinguere i diversi sottogruppi sono il testo (sul doppio versante della formulazione linguistica e del contenuto) e la situazione comunicativa con i suoi attanti principali: il destinatario, il destinatario e il referente.

Le figure che portano sul testo possono essere realizzate:

– mediante una sostituzione nell'ambito dei contenuti: si avranno allora i cosiddetti tropi di pensiero, vale a dire l'allusione, l'allegoria, la personificazione, la simulazione, delle quali tratteremo qui di seguito, e alle quali Lausberg aggiunge l'enfasi, l'ironia, l'iperbole, la perifrasi, viste come figure di pensiero;

– mediante la sostituzione della formulazione linguistica: è il caso delle domande retoriche, delle quali si conosce in anticipo la risposta perché appunto quella risposta sostituiscono. Lo stesso vale naturalmente per l'esclamazione.

Le figure che portano sulla situazione comunicativa si realizzano in forma di *aversio*, di 'allontanamento' da uno dei parametri della comunicazione che abbiamo menzionato sopra:

– come *aversio* dal locutore, la sostituzione darà la *sermocinatio*, vale a dire il passaggio dal monologo dell'oratore alla rappresentazione di una situazione dialogica e polifonica;

– l'*aversio* dalla materia del discorso sarà realizzata in forma di digressione, licenza, ecc.;

– l'*aversio* dal destinatario in forma di apostrofe, figura che comporta la sostituzione del destinatario reale con un destinatario fittizio, chiamato in causa nel discorso.

Nella tradizione classica l'**allusione** è la variante ludica dell'enfasi: il verbo 'alludere' contiene infatti la stessa radice di *ludere*, 'giocare'. Ciò che accomuna l'enfasi e l'allusione è la pregnanza del significato, la loro proprietà di lasciare intendere più di quel che si dice realmente. L'allusione è un parlare velato mediante il quale si accenna a qualcosa senza tuttavia nominarlo esplicitamente:

Da un lato l'effigie del tarchiato e conciso Allocutore che, presso il colle di San Martino, cagionò gravi danni ai raccolti, diffidando i battaglioni ammassati per l'attacco dal consentire a trasferimenti funesti, indegni della gioventù piemontese. [Carlo Emilio GADDA, *Le bizze del capitano in congedo*; si allude a Cavour e alle manovre tattiche che precedettero immediatamente la seconda guerra d'indipendenza]

Il referente dell'allusione è in genere doppio: da qui il valore ludico di gioco di parole e di pensiero, ed il carattere sostitutivo della figura che induceva Fontanier a classificarla tra i tropi. La figura rinvia infatti contemporaneamente ad una situazione attuale e ad una situazione 'culturale' (storica, mitologica o letteraria), appartenente ad un patrimonio enciclopedico condiviso, all'insieme delle cose che si fanno sul mondo o sul modo di rappresentarlo attraverso modi di dire e stereotipi: l'uso dei *topoi* è per eccellenza un uso allusivo. Per meglio dire, l'allusione rinvia ad una situazione attuale *attraverso* il riferimento enciclopedico: da qui il carattere arguto che si attribuisce alla figura, e che la rende di uso frequente nei titoli di articoli di giornale, in quanto generi del discorso enfatico e pregnante:

L'Ulivo senza pace.

occhiello: Polemiche su Di Pietro, slitta la legge sulle tv [*la Repubblica*, 13 luglio 1996]

e nel linguaggio della pubblicità:

Solari Shiseido: *va dove ti porta il sole*

Perché l'allusione sia riconosciuta e compresa, occorre che una precisa porzione delle due enciclopedie di emittenza e di ricezione coincidano: un lettore che non avesse mai sentito parlare di Baudelaire non riconoscerebbe la figura in questi versi, e, tanto meno, ne comprenderebbe il senso:

Oh mio povero Saba, io penso a te
ai tuoi *fiore del male* e dell'oblio

[Giacomo NOVENTA, *A Umberto Saba*]

Il tempo inoltre può modificare notevolmente certe porzioni di enciclopedia: riferimenti a fatti attuali, ad usi, a credenze perfettamente comprensibili ai contemporanei di Dante, ad esempio, sono oggi, per noi lettori di fine Novecento, oggetto di laboriose ricerche filologiche.

Lo statuto dell'allusione è dunque per eccellenza intertestuale, vi rientrano i fenomeni canonici dell'*intertestualità* come la **citazione** (anche parodica o con intenzionale salto di registro stilistico rispetto al testo citato):

Umbra profunda sumus, disse di sé l'Arrostito [Carlo Emilio GADDA, *La Madonna dei Filosofi*; l'Arrostito per antonomasia è Giordano Bruno]

Ma anche se non riferita ad una tradizione testuale precisa, l'allusione conserva comunque un carattere di interdiscorsività e costituisce un importante fattore di polifonia: mediante questa figura infatti il discorso include una porzione di enciclopedia, una rappresentazione del mondo elaborata culturalmente. Nell'esempio

che segue, l'allusione rinvia ai materiali di una tradizione esemplare che devono essere noti al destinatario affinché egli possa comprendere il contenuto del sonetto, la storia che vi si racconta; le vicende del narratore sono menzionate per allusione ad altre vicende (di Ulisse, di Orlando, di Tesco) che il lettore deve essere in grado di raccontare a sé stesso per comprendere la storia di colui che parla:

così di gran scienza ognuno amante,
che audace passa dalla *morta gora*
al mar del vero di cui s'innamora,
nel nostro ospizio alfin ferma le piante.
Ch'altri l'appella *antro di Polifemo*,
palazzo altri d'Atlante, e chi di Creta
il laberinto, e chi l'Inferno estremo [...]

[Tommaso CAMPANELLA,

Al carcere, Scelta d'alcune poesie filosofiche, vv. 5-11]

Nel caso della citazione dantesca, la *morta gora* del v. 6 [*Inferno*, VIII, 31], come in genere in tutti i casi di citazione entro una situazione monologica, appare evidente il carattere dialogico della figura, che rinvia non soltanto a diverse voci ma anche a diversi generi all'interno del sistema letterario.

Il valore della citazione-allusione come manifestazione dialogica e fattore di polifonia testuale è stato messo in luce a più riprese dalla critica. Da un punto di vista morfologico, si è evidenziato il sistema di analogie e differenze che legano la citazione alle diverse forme della ripetizione (la citazione è ripetizione *in absentia* di un altro testo o di uno dei suoi segmenti [cfr. COMPAGNON 1979]) e ai tropi. Il testo evocato *in absentia* è parte integrante del discorso che lo ingloba attraverso il riferimento allusivo: come per ogni figura, tra la lettera ed il senso si apre uno spazio la cui forma deve essere riconosciuta per comprendere il significato del discorso:

Quello stesso iato che si produce per il linguaggio figurato tra la lettera e il senso, si produce tra la cosa detta - come appare *prima specie* - e il pensiero evocato per allusività. E come non esiste figura se non c'è consapevolezza nel lettore della duplicità

insita nel discorso che gli viene proposto, così non può operare l'arte allusiva se non c'è consapevolezza dello scarto fra le parole di un enunciato nella loro immediatezza diretta [...] e l'immagine che il lettore deve saper percepire al di là di esse. [CONTE 1985: 14]

La citazione implica presenza ed assenza, e, come nel caso dei tropi, il suo significato è dato dalla doppia percezione del segno presente e di quello assente evocato. Ma, a differenza dei tropi, la citazione esibisce in superficie il *verbum proprium* e rinvia ad una 'espressione figurata' che rimane implicita [CONTE 1985: 34]. Quando Campanella dice *morta gora* per indicare il carcere dell'Inquisizione, la superficie del discorso denota il carcere come regno dei morti e l'allusione a Dante evoca un particolare viaggio nel regno dei morti che deve essere integrato e sovrapposto alla vicenda del locutore per comprendere appieno il senso del discorso.

Dal punto di vista della ricezione, l'allusione si configura come una strategia testuale che postula la cooperazione del lettore, la sua memoria intertestuale, come *condizione necessaria* all'attualizzazione del senso [cfr. CONTE 1985: 118]. Rinvia a questo tipo di attività interpretativa il concetto di 'arte allusiva' elaborato da Giorgio Pasquali [1968]. La citazione da un testo altro, indissolubilmente legata ad altra situazione poetica, convoglierà nel testo 'secondo' tale situazione, insieme con la formula linguistica che ne rappresenta, sineddochicamente, la marca visibile. In questo modo l'originale sviluppo del testo 'secondo' includerà e dialogherà continuamente con il testo citato.

A causa del loro carattere intertestuale ed interdiorso, l'allusione e la citazione sono, dal punto di vista dell'argomentazione, figure mediante le quali si cerca di instaurare e confermare una comunione con l'uditorio [PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 187].

Sono dunque forme dell'uso allusivo, citazionale, oltre i luoghi comuni e gli stereotipi letterari, anche le sentenze, le massime, i proverbi, e le espressioni idiomatiche.

L'**allusione** [dal verbo lat. *adludo* 'gioco, scherzo'] è un riferimento ellittico e indiretto a un oggetto che il destinatario deve essere in grado di riconoscere. La figura presuppone dunque un patrimonio di conoscenze comuni a chi parla e chi ascolta (o legge): per questo può bastare pochissimo tempo, anche meno di una generazione, perché le allusioni contenute in un testo – allusioni alla realtà politica o culturale contemporanea, perfettamente chiare per i primi lettori – diventino incomprensibili, e il loro senso debba essere ricostruito attraverso un lavoro filologico. Per esempio, l'anima che Dante incontra nel XIII canto dell'*Inferno* non rivela direttamente la propria identità, ma quello che essa dice di sé bastava probabilmente a far capire ai primi lettori che si tratta di Pier delle Vigne: «Io son colui che tenni ambo le chiavi / del cor di Federigo, e che le volsi, / serrando e disserrando, sì soavi, / che dal secreto suo quasi ogn'uom tolsi [...]» (v. 58 sgg.). Si parla di allusione anche a proposito di un fenomeno osservabile in molte opere letterarie (soprattutto della tradizione colta), vale a dire il richiamo più o meno esplicito di un altro testo (di solito un 'classico', o comunque un'opera ben nota) attraverso citazioni o segnali di altro genere: che si tratti di una ripresa ironica o parodica o solo di un 'omaggio' più o meno decorativo, il lettore deve essere in grado di riconoscere l'allusione, a costo di mancare uno degli effetti previsti dal testo (cfr. G. PASQUALI 1968 e G.B. CONTE 1985).

Secondo una tradizione consolidata, l'**allegoria** è un tropo di pensiero che consiste nella sostituzione di un'idea con un'altra che stia con la prima in un rapporto di somiglianza. Una formulazione canonica di questo concetto si trova in Quintiliano [*Inst.* VIII, 6, 44]: l'allegoria è un significare «una cosa, quanto alle parole, ed un'altra, quanto al senso sottinteso», *aliud verbis, aliud sensu*, che si realizza in genere come metafora continuata [*Inst.* VIII, 6, 44 e IX, 2, 46], vale a dire come un sistema ininterrotto di traslati appartenenti allo stesso campo metaforico. Ma può anche presentarsi in forma diversa da quella metaforica, come nel caso della nona ecloga delle *Bucoliche*, dove Virgilio, parlando di Menalca, allude in

realtà a se stesso, usando tuttavia tutti i termini, tranne il nome del personaggio di cui si parla, in senso proprio [*Inst.* VIII, 6, 47]. Come metafora continuata, l'allegoria può essere realizzata in due forme diverse: la *tota allegoria* e l'*allegoria permixta apertis verbis*, vale a dire l'allegoria intessuta di parole usate in senso proprio, che funzionano come 'tracce' del significato allegorico nascosto sotto quello letterale. Ad esempio, nell'*incipit* del secondo canto del *Paradiso*:

O voi che siete in piccioletta barca,
desiderosi d'*ascoltar*, seguiti
dietro al mio legno che *cantando* varca,
tornate a riveder li vostri liti:
non vi mettete in pelago, ché forse,
perdendo me, rimarreste smarriti.
L'acqua ch'io prendo già mai non si corse

[DANTE, *Paradiso*, II, 1-7]

ascoltar e *cantando* sono parole chiave rispetto al senso allegorico e indirizzano noi lettori ingenui, che nulla sappiamo del *topos* del testo come navigazione, sulla buona strada per comprendere che il mare di cui parla Dante rappresenta allegoricamente le ardue tematiche teologiche delle quali si tratterà nella terza cantica.

Nel caso della *tota allegoria* invece la sostituzione allegorica è totale: la formulazione linguistica non ci offre alcun indizio riguardo al senso *secondo*, al vero contenuto di pensiero che si vuole esprimere, ma ogni elemento di quest'ultimo è oggetto di una trasposizione metaforica che costruisce un significato letterale del tutto diverso. Indizi utili a mettere il lettore sulle tracce di un senso *secondo* saranno allora sia il contesto referenziale, sia il contesto testuale ed intertestuale, vale a dire la conoscenza dei codici culturali, ideologici, letterari, stilistici sottesi al testo. Ma un lettore ingenuo, privo di una serie di competenze enciclopediche e intertestuali, potrebbe non interpretare un discorso allegorico come tale, vale a dire potrebbe non riconoscere altro contenuto al di là di quel-

lo letterale. L'allegoria, soprattutto in questa forma, è dunque tendenzialmente oscura, può non solo non essere letta correttamente, col mutare storico dei codici culturali degli interpreti, ma anche non essere riconosciuta affatto come figura: si può leggere un testo allegorico con assoluto candore, senza nutrire alcun sospetto riguardo all'esistenza di possibili significati nascosti. La ricerca dell'oscurità fine a se stessa dà luogo ad una forma particolare di allegoria, e cioè all'enigma.

A differenza della metafora, che ci obbliga all'interpretazione figurale per la sua stessa contraddittorietà, per la sua falsità patente (sappiamo, senza bisogno di controllare se ha criniera e coda, che un soldato non è un leone), la superficie letterale del discorso allegorico è perfettamente coerente ed il destinatario può decidere di interpretarla alla lettera:

Dante potrebbe benissimo voler dire davvero che stava viaggiando per una foresta e che vi ha incontrato tre fiere; o che ha visto una processione con ventiquattro vegliardi [...] l'allegoria suggerisce al massimo che ci sia, in quel testo, uno spreco rappresentativo. [ECO 1984: 251]

Lo spreco rappresentativo di cui parla Eco, vale a dire l'insistenza eccessiva su una serie di particolari, che può sembrare a prima vista un difetto di pertinenza, può a sua volta funzionare come un segnale, come un indizio che induca il destinatario ad inferire che ciò che il testo racconta nasconde un altro significato possibile oltre a quello di superficie e che giustifichi dunque il perché viene raccontato *così*.

La tradizione classica riproduce a proposito dell'allegoria problemi analoghi a quelli che caratterizzavano la definizione dei tropi nel senso di un difetto di chiarezza e di perspicuità. La definizione canonica infatti oscilla tra genericità e tautologia perché è così larga nelle sue maglie concettuali da adattarsi ugualmente a tutti i tropi in genere. Ma anche le definizioni moderne, ad esempio quella di Lausberg e quella di Henry [1975], secondo il quale l'allegoria è una metafora continuata che personifica delle idee astratte, sembrano fondate su presupposti analoghi.

Nella *Retorica generale* del Gruppo μ , l'allegoria è un meta-logismo che sfrutta sistematicamente le tecniche della trasformazione metasememica, ed in particolare la metafora, la me-

tonimia e la sineddoche. L'allegoria infatti è fondata sullo sviluppo parallelo di due catene concettuali diverse: il contenuto letterale ed il contenuto simbolico cui questo si riferisce, ad esempio le favole degli animali e il mondo degli uomini. I diversi elementi del secondo sono trasposti, attraverso procedimenti metasememici, nei diversi elementi del primo: così l'uomo astuto della seconda serie diventa volpe, per sineddoche, nella prima; il principe, per metafora, leone, e così via. Gli elementi della serie letterale intrattengono tra loro rapporti identici a quelli della serie simboleggiata. Nella prima serie, tuttavia, tali rapporti appaiono incoerenti: sappiamo ad esempio che non esistono tribunali, giudici, re nel mondo degli animali. Queste aporie funzionano per il destinatario come altrettanti indizi e spie dello statuto figurale del discorso.

Il *Trattato dell'argomentazione* sviluppa dei temi piuttosto simili, mettendo meglio a fuoco il carattere razionalistico dell'allegoria, della parabola, dell'apologo rispetto ad altre figure analogiche quali il simbolo e la metafora

Qualsiasi analogia – tranne quelle che si presentano in forme rigide, come l'allegoria, la parabola – diventa spontaneamente metafora. Potremmo arrivare a dire che è l'assenza di fusione che ci obbliga a vedere nell'allegoria, nella parabola, forme convenzionali in cui la fusione è tradizionalmente e sistematicamente rifiutata. *Non si può dire che l'allegoria sia una metafora: abbiamo invece una duplice catena che si svolge con un minimo di contatti.* [PERELMAN OLBRECHTS-TYTECA 1989²: 425]

L'allegoria è una figura a carattere convenzionale: non c'è, a rigore, alcuna motivazione logica che induca Marziano Capella a rappresentare allegoricamente la retorica e la grammatica come donne, se non quella puramente convenzionale ed estrinseca che ambedue i nomi sono in latino di genere femminile. Allo stesso modo, il genere femminile del termine *Welt* (mondo) in tedesco dà luogo ad un *topos* allegorico del tutto assente dal mondo romanzo (dove i termini che indicano la stessa nozione sono di genere maschile) l'allegoria della Donna-Mondo, bellissima fuori, ma orribile dentro, là dove la corporeità si manifesta con più evidenza nella sua dimensione creaturale. Questo carattere convenzionale dell'allegoria è precisamente ciò che la preserva dalla fusione metaforica e ne garantisce l'aspetto razionalistico.

A questo proposito, Walter Benjamin paragona l'allegoria

alla scrittura come sistema socialmente elaborato di segni e individua in questo carattere convenzionale della figura la motivazione del rifiuto romantico:

L'allegoria [...] non è una tecnica giocosa per produrre immagini, bensì espressione, così com'è espressione il linguaggio, e, anzi: la scrittura. [...] Appunto la scrittura apparve prima di tutti gli altri un sistema convenzionale di segni. Schopenhauer non è l'unico a ritenere liquidata l'allegoria con l'osservazione per cui essa non si distingue sostanzialmente dalla scrittura. [BENJAMIN 1980: 166]

La convenzionalità del modo di rappresentazione allegorico non si esplica soltanto nel rapporto tra l'immagine allegorica ed il senso che essa nasconde, ma anche nella proprietà di riutilizzare immagini codificate per instaurare tale rapporto: l'allegoria è fondata su immagini topiche elaborate socialmente prima che individualmente:

Di fronte alla allegoria [...] gioca un immediato richiamo a codici iconografici già noti. La decisione di interpretarla nasce di solito dal fatto che questi iconogrammi appaiono evidentemente legati l'un l'altro da una logica già resaci familiare dal tesoro dell'intertestualità. L'allegoria rinvia a delle sceneggiature, a dei *frames* intertestuali che già conosciamo. [ECO 1984: 251]

Come strategia intertestuale, l'allegoria svolge un ruolo di immagazzinamento e di fissazione della cultura analogo a quello dei luoghi comuni [cfr. CAPRETTINI 1977].

Per la sua struttura, l'allegoria rimanda alle procedure specialistiche di 'messa in memoria' codificate dalla mnemotecnica [cfr. *Memoria*, cap. I, §. 1]. Frances Yates ha messo in rilievo come le personificazioni delle arti liberali di Marziano Capella siano «per molti aspetti conformi alle regole per immagini della memoria artificiale, brutte o belle in modo da impressionare, accompagnate da immagini secondarie per ricordare le loro suddivisioni» [YATES 1972: 49].

La denominazione di allegoria si riferisce sia ad un modo di espressione, sia ad una tecnica di interpretazione. Come modo d'espressione, l'allegoria può essere un elemento dell'*ornatus*, l'ornamento 'locale' di un testo; oppure il modello che organizza i contenuti di un vasto segmento testuale che metterà in gioco una figura di destinatario diversa, per competenze ed atteggiamento ermeneutico, da quella evocata dalle parti non allegoriche del testo. O, ancora, l'allegoria può essere una forma in grado di organizzare la struttura narrativa del testo intero [cfr. CAPRETTINI 1977: 364], come nel caso della *Divina Commedia* o dei testi didattici medioevali tradizionalmente fondati sull'interazione di due livelli testuali diversi: «quello tematico che riproduce realtà e proprietà dei referenti e il simbolico che si organizza su un sistema etico di vizi e di virtù» [CORTI 1973: 173]. Come struttura narrativa, l'allegoria,

ponendosi come *mythos*, ossia come racconto, coordina *mythos* e *logos*, perché si afferma, oltre che come ornamento del discorso, anche come struttura che li mette in relazione. [CAPRETTINI 1977: 365]

Come tecnica d'interpretazione, essa è legata alle forme di conoscenza indiretta che regolano l'approccio al sacro, al misterico e in genere alle verità di ordine superiore. Si tratta, come per l'*exemplum*, di ripercorrere, in sede ermeneutica, il tragitto induttivo sotteso al rapporto analogico tra il testo allegorico ed il suo significato secondo: a partire dal dato concreto, particolare, rappresentato 'alla lettera', bisogna risalire all'idea o all'insegnamento teorico generale che questo nasconde. Per tradizione, infatti, l'esegesi e la produzione dell'allegoria sono legate all'intento didattico di comunicare delle verità di ordine superiore, selezionando però i destinatari attraverso l'oscurità stessa del messaggio. Per comprendere il discorso allegorico è necessario infatti conoscerne il codice: i non 'iniziati', privi di competenze specifiche, si sarebbero fermati al significato letterale senza mai giun-

gere alle verità che esso nasconde. Per questo motivo l'allegoria è strumento privilegiato nell'espressione di culti misterici, verità teologiche e mistiche.

La tradizione dell'allegoresi è antichissima: già a partire dal VI sec. a C., l'allegoria era adibita all'interpretazione dei testi omerici, nella cultura greca, e del mito presso gli stoici.

Nella letteratura medioevale, il modello ermeneutico applicato dai Padri della Chiesa alle Sacre Scritture acquistò, oltre che valore di strategia interpretativa del testo sacro, funzione di modello valido anche per la produzione di altri testi: è, com'è noto, il caso della *Commedia* dantesca. Già Origene aveva attribuito alle Scritture tre diversi sensi: letterale, morale e mistico. Nella prima metà del IX secolo, Rabano Mauro scandì questo modello ermeneutico secondo quattro diversi modi interpretativi: letterale, allegorico, morale, tropologico o anagogico. Agostino di Dacia (XIII sec.) sintetizza in un distico mnemotecnico i quattro momenti interpretativi ed il loro legame con le diverse sfere della vita:

Littera gesta docet, quid credas allegoria
moralis quid agas, quo tendas anagogia

Come spiega Dante nel *Convivio* [II, I] e nell'Epistola XIII a Cangrande della Scala, ogni segmento del testo biblico può essere letto secondo quattro sensi differenti. Ad esempio, dove, nel Salmo 113, si dice *In exitu Israel de Aegypto*, la lettera significa l'esodo degli Ebrei dall'Egitto; il senso allegorico è la redenzione degli uomini ad opera di Cristo; il senso morale, il passaggio dell'anima dal peccato alla grazia; il senso anagogico, la liberazione dell'Anima dalla schiavitù della vita terrena ed il suo passaggio alla vita eterna.

Un modello interpretativo diverso è sotteso alla nozione di **figura** come strumento ermeneutico adibito alla lettura dei testi sacri e profani. Il concetto di figura è stato delineato nel suo sviluppo storico da Erich Auerbach, che ne ha inoltre messo in luce non solo la funzione nell'esegesi biblica medioevale, ma anche il ruolo di modello nella produzione di testi profani. Secondo una tradizione che risale alle epistole di Paolo di Tarso, i Padri della Chiesa, da Tertulliano ad Agostino, distinguevano l'*allegoria in verbis* dall'*allegoria in factis*, vale a dire un'allegoria come linguaggio delle parole ed un'allegoria come linguaggio della storia, ossia come linguaggio di Dio, il quale, secondo Tommaso, è per eccellenza il produttore di allegorie. L'*allego-*

ria in factis riguarda la dimensione storica, gli eventi narrati dalle Scritture. Secondo l'interpretazione figurale, le storie ed i personaggi dell'Antico Testamento sono prefigurazioni o profezie della redenzione del Nuovo Testamento. Tra due eventi o tra due personaggi storici si stabilisce un particolare nesso di prefigurazione e adempimento, per cui uno di essi non rappresenta soltanto se stesso, ma anche l'altro, il quale, a sua volta, comprende e adempie il primo: «i due poli della figura sono separati nel tempo, ma si trovano entrambi nel tempo, come fatti o figure reali» [AUERBACH 1963: 204]. Entro questo modello ermeneutico, Adamo ad esempio è figura o *typos* di Cristo, che ne rappresenta l'*antitypos* o l'adempimento; Eva è figura della Chiesa, il sacrificio di Isacco è figura della Passione e Resurrezione di Cristo, e così via. Il modello figurale ha in comune con l'allegoria il carattere sostitutivo: una cosa 'sta per' un'altra, ne rappresenta un'altra; ma, a differenza dell'allegoria, la cosa significante e quella significata hanno pari statuto di realtà e di storicità.

Entrambi i poli della figura rappresentano la 'forma provvisoria', temporale di una realtà eterna e sovratemporale; essi non si riferiscono soltanto al futuro, ma ad un mondo altro, collocato al di sopra del tempo, poiché ogni evento sarà veramente adempiuto soltanto con la fine dei tempi e l'avvento del regno di Dio.

Il modello figurale, esteso già con Gregorio di Tours all'interpretazione di testi profani, diventa, durante il Medioevo, una formula per la costruzione di testi, oltre che un modello per la loro ricezione. Secondo una fortunata tradizione interpretativa inaugurata da Auerbach, ad esempio, la Beatrice della *Vita Nuova* è figura di Cristo, il personaggio di Catone nel primo canto del *Purgatorio* rappresenta l'adempimento della 'figura' del Catone storico.

Dobbiamo la distinzione di **simbolo** ed allegoria ai teorici del Romanticismo che la utilizzarono programmaticamente per distinguere la poetica romantica da quella classicista. La formulazione più completa e sistematica del concetto di simbolo in opposizione all'allegoria si trova nelle *Massime e riflessioni* di Goethe:

È cosa molto diversa se il poeta cerca il particolare in funzione dell'universale, o se nel particolare scorge l'universale. Dalla prima maniera risulta l'allegoria, dove il particolare non è che

l'emblema, l'esempio dell'universale; ma la seconda è propriamente la natura della poesia: essa esprime un particolare, senza pensare all'universale o senza alludervi. Chi questo particolare lo coglie vivo, coglie in pari tempo l'universale, senza avvedersene [...]. [Wolfgang GOETHE, *Massime e riflessioni*]

Per un'analisi dei temi delineati nel frammento goethiano, così come per ulteriori notizie storiche e per la discussione critica sul concetto di simbolo, rinviamo a Todorov [1984] e ad Eco [1984]. Ci limitiamo qui ad accennare brevemente ad alcune tra le differenze salienti tra il simbolo e l'allegoria.

Allegoria e simbolo si oppongono ai tropi poiché possono entrambi essere interpretati in senso letterale. Tuttavia, mentre l'allegoria è sistematica, tanto da organizzare talvolta la struttura di un testo, il simbolo vi appare per un tempo relativamente breve e si realizza su piccole porzioni testuali. La rappresentazione allegorica è calata in un contesto che la articola in una prospettiva narrativa, la dimensione statica è invece tipica del simbolo [cfr. CONTINI 1970: 338; BUGLIANI 1991: 117-8]. L'allegoria mette in gioco dei codici intertestuali, mentre il simbolo è elaborato individualmente e non ancora codificato. Secondo Eco, il modo simbolico appartiene infatti a quella sfera di esperienze semiotiche che sono «intraducibili» perché

l'espressione viene correlata (sia dall'emittente, sia da una decisione del destinatario) a una *nebulosa di contenuto*, vale a dire a una serie di proprietà che si riferiscono a campi diversi e difficilmente strutturabili di una data enciclopedia culturale: così che ciascuno può reagire di fronte all'espressione riempiendola delle proprietà che più gli aggradano, senza che alcuna regola semantica possa prescrivere le modalità della retta interpretazione. [ECO 1984: 225]

Dal punto di vista della ricezione, allegoria e simbolo mettono in scena due diverse posture del destinatario: le istruzioni che regolano la lettura di un testo simbolico sono meno rigide, meno subordinate a regole di ordine generale, il testo fornisce istruzioni 'locali', o meglio indizi, sia sullo statuto simbolico di uno dei suoi segmenti, sia riguardo al significato che a tale segmento di testo deve essere attribuito. Poiché il simbolo non è ancora codificato, il suo valore semantico potrà essere ricostruito soltanto a partire dalla struttura interna del testo e dall'enciclopedia che gli è sottesa. Un testo allegorico invece contiene delle istruzioni di lettura precise; esso rinvia alle maglie

di un codice culturale già noto alla comunità culturale cui il testo è rivolto.

L'**allegoria** [gr. *àlle* 'diversamente' e *agorèueo* 'dico'] consiste nell'esprimere un pensiero attraverso un altro pensiero che sia con esso in rapporto di somiglianza. Dietro il senso 'letterale', il testo allegorico nasconde un altro senso, ricostruibile attraverso un codice che regola le corrispondenze tra primo e secondo livello del testo, una specie di alfabeto allegorico comune a più opere dello stesso periodo o a intere tradizioni (letterarie, figurative, genericamente culturali) di lunga durata. È proprio l'impiego di un codice comune a distinguere l'allegoria, facilmente decifrabile per un gran numero di lettori, dall'*enigma*, volutamente oscuro e comprensibile solo per chi conosca la situazione reale a cui esso si riferisce. La retorica classica definiva l'allegoria una 'metafora continuata': la definizione è in realtà impropria perché, a differenza della metafora, l'allegoria ha un senso apprezzabile anche al primo livello di significato, quello letterale, a cui il lettore potrebbe benissimo fermarsi: è quello che fa, per esempio, chiunque legga oggi il primo canto della *Commedia* di Dante senza consultare un commento. Il grado di coerenza dell'allegoria è in realtà variabile: in quella che i retori latini chiamavano *permixta apertis allegoria* [allegoria mescolata a espressioni aperte, chiare] il pensiero viene espresso ora attraverso l'allegoria, ora direttamente, per cui il senso delle immagini e delle vicende allegoriche viene esplicitato dal testo stesso. L'allegoria non è solo un principio costruttivo, ma anche uno strumento ermeneutico: è solo applicando quel particolare tipo di lettura allegorica che si chiama 'figurale' a dei testi che non la prevedevano affatto (E. AUERBACH 1963) che il Medioevo cristiano ha potuto giustificare la lettura di molte opere 'pagane' dell'antichità classica.

La **prosopopea** o **personificazione** è la rappresentazione antropomorfizzante di oggetti inanimati o concetti astratti. Si mettono in scena cose concrete (come ad esempio nell'anonimo *Contrasto dell'acqua e del vino*) o en-

tità astratte (la frode, la gloria, l'onore, l'amore, lo sdegno...) attribuendo loro aspetto e prerogative umane:

Pel campo *errando va Morte* crudele
in molti, varii, e tutti orribil *volà*;
e tra sé *dice*. – In man di Orlando valci
Durindana per cento di mie falci.

[Ludovico ARIOSTO, *Orlando Furioso*, XII, 80, 5-8]

Così tutta di ferro intorno splende,
e in atto militar se stessa doma.
Gode Amor ch'è presente, e tra sé ride,
come allor già ch'avolve in gonna Alcide.

[Torquato TASSO, *Gerusalemme Liberata*, VI, 6-8]

O crede forse che siano sue, le stelle? Qua, le consegna qua alla divina sciocchezza degli uomini, che ha tutto il diritto d'appropriarsene e di giocarci alle bocce! [Luigi PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, III]

Nella retorica classica, la prosopopea è una variante dell'allegoria; per questo motivo, la denominazione di prosopopea è estesa a tutte le forme di rappresentazione antropomorfizzante (ad esempio la rappresentazione degli animali negli apologhi) ed è vista come tecnica specifica di alcuni generi letterari: apologo, favola morale, *fabliau*, romanzo allegorico.

La **prosopopea** [gr. *prosopopoiia*, dal verbo *prosopoiéo* 'personifico', composto di *prosòpon* 'volto' e *poiéo* 'faccio'] è una figura affine all'allegoria che consiste nel presentare come persone degli oggetti inanimati o delle entità astratte. Nella *Gerusalemme Liberata* si serve di una prosopopea tradizionale (quella della patria) un generale pagano che vuole esortare le sue truppe al valore militare: «L'immagine ad alcuno in mente desta, / glie la figura quasi e glie l'addita, / de la pregante patria e de la mesta / supplice famigliuola sbigottita. / – Credi – dicea – che la tua patria spieghi / per la mia lingua in tai parole i preghi: // "Guarda tu le mie leggi, e i sacri tèmpi / fa ch'io del sangue mio non bagni e lavi; / assecura le vergini da gli empi, / e i sepolcri e le ceneri de gli avi"» (XX, 25-26).

La **dissimulazione** e la **simulazione** sono, nella retorica classica, forme diverse dell'ironia intesa come tropo di pensiero. La dissimulazione consiste nel nascondere il proprio pensiero sia attraverso la formulazione linguistica, sia attraverso il riferimento all'atto della comunicazione. Nel primo caso la dissimulazione sarà realizzata attraverso le figure dell'attenuazione: la litote, la perifrasi attenuativa, l'enfasi. Oppure in forma di 'ironia socratica', vale a dire sostituendo una formula assertiva con una interrogativa, dissimulando la propria certezza attraverso l'incertezza che una domanda esprime e sollecitando invece la formula assertiva da parte dell'interlocutore. Nel secondo caso, la dissimulazione si realizzerà prevalentemente come tendenza a sminuire se stessi, la propria abilità di oratore (attraverso il *topos* dell'affettazione di modestia) e la propria importanza. Possono essere assimilate a questa particolare realizzazione della figura le varie formule di cortesia, l'uso del *pluralis modestiae* o dell'impersonale (ad esempio le formule «chi scrive» «chi vi parla» associato all'uso della terza persona) per dissimulare la persona di chi parla o scrive. L'etica cortigiana del Cinquecento e più tardi quella barocca vedono nella dissimulazione una virtù necessaria al ben vivere sociale, da realizzarsi sia come controllo sulle parole e sul discorso sia come modello di comportamento. Alla difficoltà del dissimulare inoltre era legato un valore estetico, in questo senso la dissimulazione era una figura pervasiva, in grado di investire profondamente varie sfere dell'agire umano: dalla comunicazione, all'estetica, all'etica.

La simulazione consiste nel fingere di sostenere una posizione diversa dalla propria, di condividere le tesi dell'avversario per scatenare le reazioni emotive del pubblico.

L'*aversio* dal soggetto della comunicazione si realizza come *sermocinatio*. L'oratore si stacca da se stesso per vestire i panni di un altro, talvolta dell'altro, dell'avversario, e ne riproduce il discorso in forma diretta, 'mettendogli sulla bocca' tesi, opinioni, valutazioni. La *sermocinatio* è dunque una forma di imitazione, di *mimesis*, mediante la

quale si *rappresenta* il discorso altrui, invece di raccontarlo, riportandolo in forma indiretta (*diegesis*):

Questa volta è lui [Onegin] a scrivere una lettera a Tatiana. Questa volta è Tatiana a respingerlo. *Mi dispiace. Forse non amo mio marito. Forse amo ancora te, ma sono una donna sposata. Niente da fare.* [Beniamino PLACIDO, *Quando Lolita incontrò Puskin*, in *la Repubblica*, 14 giugno 1996]

Per la sua forma drammatica, la *sermocinatio* è una delle forme più icastiche di rappresentazione del reale. La perfetta simulazione del discorso altrui, ottenuta mediante l'imitazione del linguaggio, dello stile, del modo di esprimersi del personaggio cui si attribuisce il discorso, si dice *etopea*.

Dal punto di vista della formulazione linguistica, la *sermocinatio* non deve necessariamente essere realizzata in forma di dialogo: l'ironia di simulazione, ad esempio, poteva configurarsi come la ri-produzione del discorso dell'avversario, senza che a questa fosse immediatamente contrapposta la tesi che si intende veramente sostenere.

Se realizzata in forma di dialogo a domanda e risposta, la *sermocinatio* prende nome di **dialogismo**. Figura che consiste nella rappresentazione di un dialogo fittizio, simulato, con un interlocutore:

- C'era una volta...
- Un re! - diranno subito i miei piccoli lettori.
- No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno. [Carlo COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*]

Nei momenti che i basi fermemo
No' par gusto ma par riflessione,
La me amante vol scriver i versi,
Che mi digo e me basta de dir.
Tutta nù la se mete al lavoro,
Po' la mete una blusa lisiera,
Po' la ziga «che fredì xé i versi»

La stranù, mi la baso, e bondì.
«Ah che curtì che xé 'sti poemil!»
Dirà quelli che ne lezerà,

«Ah che boni che gèra quei basi!»
Dirà ela... o Amor lo dirà.
[Giacomo NOVENTA,
Nei momenti che i basi fermemo...]

ma può anche assumere forma di monologo 'deliberativo', intessuto di interrogativi («che fare?...») che chi parla rivolge a se stesso. Una variante del dialogismo è la *percontatio*, e cioè il dialogo simulato con l'avversario, il cui strumento privilegiato è naturalmente la domanda retorica, cui talvolta segue la spesso ridondante risposta. L'aggiunta della risposta si chiama *subiectio*:

Qual ombra è sì crudel che 'l seme adugge,
ch'al disiato frutto era sì presso?
et dentro dal mio ovil qual fera rugge?
tra la spiga et la man qual muro è messo?

Lasso, nol so; ma sì conosco io bene
che per far più dogliosa la mia vita
amor m'addusse in sì gioiosa spene.

[FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, LVI]

Dall'accezione restrittiva della retorica antica, la denominazione di dialogismo è passata ad indicare tutte le forme di rappresentazione diretta di una situazione dialogica soprattutto all'interno di testi narrativi.

Un'accezione ancora più ampia, carica di valenze teoretiche ed antropologiche, che qui passeremo sotto silenzio, ha la nozione bachtiniana di dialogismo. Secondo Bachtin, la rappresentazione diretta del discorso altrui, così come la citazione e l'allusione, non rappresentano che i diversi *gradi* di esplicitazione (precisamente i più alti) di un'intertestualità *intrinseca all'uso del linguaggio*, che più spesso si realizza come pluralità di voci, polifonia connaturata all'uso di una parola 'abitata' dalla cultura e da diverse culture:

L'angusta comprensione del dialogismo come discussione, polemica, parodia. *Si tratta delle forme esteriori più evidenti*, ma rudimentali di dialogismo. La fiducia verso [il discorso] altrui, l'accettazione devota ([discorso] autorevole), l'atteggiamento del discepolo, le ricerche e l'estrazione del senso profondo, il *con-*

sensu, le sue infinite gradazioni e sfumature [...], le stratificazioni di senso su senso, di voce su voce, il rafforzamento mediante la fusione [...], la combinazione di molte voci [...], ecc. [BACHTIN 1988: 311; cit. TODOROV 1990: 102]

Nel *Trattato dell'argomentazione* [186], l'analisi della funzione argomentativa di *sermocinatio* e dialogismo è connessa alla riflessione sull'ipotesi, una tecnica di presentazione dei dati che mira all'effetto della presenza e consiste nella simulazione di una situazione fittizia sia per descriverla in tutti i suoi particolari (*evidentia*), in modo da renderla più o meno desiderabile; sia per dedurne conclusioni valide per la situazione reale. La *sermocinatio* inoltre è un importante indizio dell'immagine che l'oratore si è costruito del suo pubblico, delle intenzioni e delle opinioni, vere o false, che egli attribuisce alla sua voce.

La *sermocinatio* [lat., 'dialogo, conversazione'] è la figura per cui un oratore finge di lasciare spazio nel proprio discorso al discorso diretto di un interlocutore (imitandone magari il modo di esprimersi, come succede nell'*etopea* [gr. *ethopoia*, composto di *ethos* 'costume, abitudine' e *poiéo* 'faccio, creo']). È una forma di *sermocinatio* anche l'attitudine spiccatamente dialogica di molti narratori: «Mi si può opporre: / "Ma come mai non ti venne in mente, povero Moscarda, che a tutti gli altri avveniva come a te, di non vedersi vivere; e che se tu non eri per gli altri quale finora t'eri creduto, allo stesso modo gli altri potevano non essere quali tu li vedevi, ecc. ecc.?"». Rispondo: / Mi venne in mente. Ma scusate, è proprio vero che sia venuto in mente anche a voi?» (L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, II, 1).

L'allontanamento dalla materia del discorso si realizza anzitutto come **digressione**, ossia come tematizzazione di argomenti diversi da quello principale. Per le considerazioni di ordine generale riguardo allo statuto testuale, alla funzione argomentativa, al rapporto con il tema del discorso, ai precetti che ne regolavano la realizzazione, rimandiamo a quanto già detto sulla digressione come par-

te del discorso. Come strumento dell'*ornatus*, la digressione è tributaria delle diverse forme di amplificazione (in particolare, dell'*expolitio*) ed accompagnata in genere da formule che ne indicano i confini testuali. L'*excursus* a carattere descrittivo assume generalmente la forma dell'ipotiposi; a carattere narrativo quella dell'*exemplum*; a carattere argomentativo quella dell'entimema o del paragone.

Altre forme di *aversio* dall'oggetto del discorso manifestano un'attenzione più marcata rispetto al contesto della comunicazione piuttosto che ai suoi contenuti. Ed in particolare al rapporto con l'interlocutore: non a caso infatti Perelman accenna a buona parte di queste figure a proposito della comunione con l'uditorio.

La **licenza** o **parresia** consiste nel 'parlare liberamente' senza riguardi per la suscettibilità dell'uditorio. Si tratta in sostanza di un'infrazione, potenzialmente dannosa per l'oratore, rispetto all'*aptum* che vieta di urtare la sensibilità morale del pubblico, attraverso un registro stilistico 'basso'; o la sua sensibilità 'razionale', oltrepassando i confini del verosimile attraverso il paradosso. Nella tradizione letteraria, la *parresia* è stata una marca stilistica di generi precisi dalle alterne e curiose fortune, ora visti come testi filosofici, ora come puri divertimenti: i dialoghi luciani, le satire, gli scritti umanistici e rinascimentali riconducibili alla cifra del *serio ludere*: i vari testi utopici, le *Intercenali* di Leon Battista Alberti, l'*Elogio della follia* di Erasmo, i dialoghi filosofici di Giordano Bruno, e così via.

Come distacco dall'oggetto del discorso, la *dubitatio* consiste in una simulazione di incertezza riguardo al modo di trattare l'argomento, per cui l'oratore si rivolge al giudice o al pubblico per chiedere consiglio («che cosa fareste voi al posto mio?»). Quando la simulazione d'incertezza riguarda altri argomenti che non lo svolgimento del discorso («che cosa fareste voi se...?») la figura prende il nome di **anacensio**.

La *concessio* è la momentanea ammissione di alcune delle ragioni dell'avversario, in genere accompagnata da

considerazioni sulla loro scarsa importanza o pertinenza rispetto ai fatti, alle circostanze ben altrimenti rilevanti che si stanno per addurre a favore della propria tesi:

Or quando pure estimi esser fatale
che non ti possa il ferro vincer mai,
siati concesso, e siati a punto tale
il decreto del Ciel qual tu te 'l fai;
vinceratti la fame [...].

[Torquato TASSO, *Gerusalemme Liberata*, II, 74, 1-5]

La **digressione** [lat. *digressio*, dal verbo *digredior* 'mi allontano, vado via'] consiste nell'abbandonare la materia principale del discorso per trattare altre materie che hanno con essa un rapporto più o meno stretto (storie esemplari, generalità moralistiche, eccetera). La digressione è spesso segnalata esplicitamente, all'inizio o alla fine: «[...] troppo gran digressione sarebbe se per questo volessimo interromper il presente discorso, che pure esso ancora è una digressione» «Ma dove ci siamo condotti con sì lunga digressione, contro alle nostre già stabilite costituzioni?» (G. GALILEI, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo tolemaico e copernicano*). Si parla di digressione anche quando l'oratore abbandona l'argomento principale non per trattare un altro argomento ma per riferirsi alle circostanze stesse in cui il discorso è pronunciato. Nel prendere atto di una situazione di difficoltà, l'oratore può ricorrere in particolare a tre figure: a) la **concessio** (lat., 'concessione'), che consiste nell'ammettere che l'avversario ha ragione su qualche aspetto della questione, suggerendo tuttavia contemporaneamente che quelli sono aspetti secondari e che chi parla ha ragione su aspetti ben più sostanziali; b) la **licentia**, cioè un'affermazione franca e spregiudicata, contraria alle regole della convenienza e potenzialmente dannosa per l'oratore; c) la **dubitatio**, che consiste nel dichiararsi in difficoltà di fronte al modo di continuare il discorso e nel fingere di chiedere soccorso al pubblico.

L'**apostrofe** realizza il distacco dai destinatari, reali o fittizi, della comunicazione, per rivolgersi improvvisa-

mente ad un interlocutore diverso, ad esempio all'avversario, come nell'esordio della prima Catilinaria:

Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? [Fino a quando, Catilina, abuserai della nostra pazienza?]

Bisogna immaginare la situazione-tipo dell'oratore che parla al suo pubblico, giuria o assemblea, e si rivolge momentaneamente ad un destinatario diverso, presente o assente, vivo o morto, animato o inanimato, reale o fittizio, astratto o concreto:

o mente che scrivesti ciò ch'io vidi
qui si parrà la tua nobilitate.

[DANTE, *Inferno*, II, 8-9]

Queta'mi allor per non farli più tristi;
lo dì e l'altro stemmo tutti muti;
ahi durà terra, perché non t'apristi?

[ibid., XXXIII, 64-66]

Una variante dell'apostrofe è l'allocuzione rivolta al lettore:

Pensa, lector, se io mi sconfortai
nel suon de le parole maladette

[ibid., VIII, 94-95]

L'apostrofe è l'*aversio* per antonomasia (*aversio* è infatti il nome latino della figura), perché attraverso questo schema il discorso subisce una brusca svolta: in primo luogo sul piano della formulazione linguistica con il passaggio dalla terza alla seconda persona; poi sul piano più generale della comunicazione, improvvisamente orientata sulla funzione conativa come mostra il prevalere delle forme dell'imperativo e del vocativo che ne rappresentano la realizzazione canonica. Luogo privilegiato per interventi d'autore che interrompono bruscamente la *fictio* narrativa, l'apostrofe comporta anche un improvviso

cambiamento del punto di vista e della focalizzazione del discorso.

Nella tradizione retorica classica, dai latini a Fontanier, l'apostrofe, realizzata in genere in forma di esclamazione, è per eccellenza figura del *movere*, dell'emotività dell'oratore e di quella simpatetica del suo pubblico. Come nel caso della digressione, infatti, è la passione a 'torcere' il normale scorrere del discorso e a determinare l'improvviso mutamento di tono e di registro.

L'apostrofe comprende una serie di varianti tematiche che la retorica latina ha classificato minuziosamente tra queste ricordiamo soltanto

– l'invocazione:

O buono Appollo, a l'ultimo lavoro
fammi del tuo valor sì fatto vaso,
come dimandi a dar l'amato alloro.
[DANTE, *Paradiso*, I, 13-15]

– l'esecrazione:

Fiamma dal ciel su le tue trecce piova,
malvagia [...]
[FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, CXXXVI, 1-2]

– l'obsecrazione o preghiera:

Per questi piedi ond'i superbi e gli empi
calchi, per questa man che 'l dritto aita,
per l'alte tue vittorie, e per quei tēmpi
sacri cui désti e cui dar cerchi aita,
il mio desir, tu che puoi solo, adempi
[TORQUATO TASSO, *Gerusalemme Liberata*, IV, 62, 1-5]

– l'obtestazione: un'invocazione in forma di giuramento che chiama il Cielo, gli dei, la Natura a testimoni di un evento, della buona fede dell'oratore, ecc.

L'apostrofe [gr. *apostrophé*, dal verbo *apostropho* 'mi volgo da, volto le spalle a'] deriva il suo nome dal gesto dell'o-

ratore che, cessando di rivolgersi al suo uditorio normale (e, quindi, voltandogli metaforicamente le spalle), indirizza la parola a un nuovo interlocutore. Nei contesti oratori il destinatario di questa figura è per lo più l'avversario o qualche altra persona presente nell'aula; ma l'apostrofe può essere diretta anche a entità astratte o collettive, a oggetti inanimati, e, in un'opera letteraria, ai personaggi e ai lettori, in momenti di forte *pathos* o, al contrario, di interruzione arguta della *factio* narrativa. Dopo aver raccontato la morte di Isabella, il narratore dell'*Orlando Furioso* si rivolge commosso alla sua anima: «Alma, ch'avesti più la fede cara, / e 'l nome quasi ignoto e peregrino / al tempo nostro, de la castitade, / che la tua vita e la tua verde etade, // vattene in pace, alma beata e bella!» (XXIX, 26-7).

Figure della *immutatio* sintattica sono l'interrogazione, l'esclamazione e la *syntaxis obliqua*. Quest'ultima, sulla quale non ci soffermeremo ulteriormente, è una figura dell'attenuazione, ed in particolare dell'ironia dissimulatrice, che consiste nell'esprimere un nucleo concettuale importante, di 'primo piano' dal punto di vista tematico ed argomentativo, attraverso una forma sintatticamente subordinata e dunque di 'secondo piano' nella struttura gerarchica del periodo. Lo sfruttamento, realizzato attraverso questa figura, delle forme e delle strutture sintattiche come dispositivo di distribuzione diversificata dell'informazione rappresenta una tra le più importanti intuizioni della retorica antica.

Come abbiamo già detto, lo statuto figurale di atti linguistici che a rigore non sembrano rientrare nell'uso artificioso della parola, come l'interrogazione o l'esclamazione, è spiegato da Fontanier in base al loro carattere 'sostitutivo': domande ed esclamazioni potranno essere considerate figure se (e solo se) sostituiscono in realtà delle affermazioni.

Bice Mortara Garavelli associa questa coscienza 'sostitutiva' della retorica classica all'intuizione di quanto oggi si chiama *forza illocutiva* degli enunciati:

come 'trasformazioni' di enunciati assertivi e perciò equivalenti

ti a questi nella loro forza di atti linguistici indiretti (faccio una domanda per affermare o negare qualcosa), l'attenzione verte non sulla forma sintattica, ma sul senso e sul valore dell'enunciato (l'inevitabilità di una conclusione, per esempio). [MORTARA GARAVELLI 1989: 270]

A parità di contenuto proposizionale, varia però il senso dell'enunciato: tra un enunciato assertivo e una domanda o un'esclamazione retoriche infatti c'è un differenziale di forza illocutiva, vale a dire di funzione comunicativa all'interno del contesto dato.

La retorica classica vede interrogazione ed esclamazione come figure amplificanti: l'oggetto dell'amplificazione in questo caso sarebbe non il tessuto verbale o tematico del discorso ma il grado di partecipazione emotiva che si intende comunicare all'interlocutore. La **interrogazione retorica**, infatti, come tutti sappiamo, non attende risposta: il suo valore (emotivo innanzitutto) consiste appunto nel mostrare l'evidenza di una asserzione attraverso l'inutilità patente della formulazione interrogativa. In questo senso, una variante della domanda retorica è l'ironia socratica:

Passeggere. Oh che altra vita vorreste rifare? la vita ch'ho fatta io, o quella del principe, o di chi altro? O non credete che io, e che il principe, e che chiunque altro, risponderebbe come voi per l'appunto; e che avendo a rifare la stessa vita che avesse fatta, nessuno vorrebbe tornare indietro?

Venditore. Lo credo cotesto. [Giacomo LEOPARDI, *Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggiere, Operette morali*]

Altri esempi:

All'ombra dei cipressi e dentro l'urne
confortate di pianto è forse il sonno
della morte men duro?

[Ugo FOSCOLO, *Dei sepolcri*, 1-3]

All'esterno della grande biblioteca futuribile viene estesa e sventolata come una enorme bandiera la simbolica coperta che ricorda le vittime [...] Drappo funebre sgargiante e universale. E sarà mai possibile - *quali mani potranno cucirla?* - realizzare una

coperta patchwork con cinque milioni di tessere, cinque milioni di nomi e di morti? [*la Repubblica*, 8 luglio 1996]

L'**esclamazione** è la 'trasformazione' della forma sintattica di un enunciato assertivo marcata da segnali prosodici, ad esempio un cambiamento nell'intonazione, nel volume della voce, ecc.:

Voialtri non sapete stare a tavola! Non siete gente da portare nei loghi! [Natalia GINZBURG, *Lessico familiare*]

ed accompagnata in genere da vocativi, spesso in funzione di apostrofe.

Per le considerazioni di ordine generale sulla funzione argomentativa di questa figura, rimandiamo a quanto detto a proposito dell'interrogazione.

L'**interrogazione** retorica è una domanda che non ha bisogno di risposta perché la sua formulazione ne implica già una: «Ora chi può dubitare che l'età prossima non abbia a conoscere la falsità di moltissime cose affermate oggi o credute da quelli che nel sapere sono primi, e a superare di non piccolo tratto nella notizia del vero l'età presente?» (G. LEOPARDI, *Il Parini ovvero della gloria, Operette morali*): l'unica risposta possibile a una simile domanda è: «nessuno». Si parla invece di figura dell'**esclamazione** quando si attribuisce valore esclamativo a una frase affermativa attraverso la pronuncia o l'interpunzione: «Ora essi hanno sentito dire che tu parlerai a Venezia, nel Palazzo Ducale, in uno dei luoghi più gloriosi e più splendidi che siano sulla terra!» (G. D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*).

ANCORA SULL'ELOCUTIO: I CODICI STILISTICI

1. La *compositio*

Tra gli accorgimenti che rendono un discorso 'adorno' occupavano un posto privilegiato quelli che riguardano il suo aspetto più superficiale: il ritmo, le qualità foniche. Prima che con il peso degli argomenti e il rigore logico dello svolgimento, un discorso persuade e commuove l'uditore con il gioco dei suoni e dei ritmi; e, secondo Cicerone, nella mente dell'oratore esperto le idee si formano contemporaneamente alle architetture ritmiche più adatte a esprimerle [*Orator*, LIX]. La *compositio* è una tecnica della *dispositio* funzionale all'*ornatus* ed applicata al corpo fonico delle parole o alle strutture sintattiche al fine di ottenere effetti eufonici. Secondo Dionigi di Alicarnasso, autore di un trattato specialistico sull'argomento, la *compositio*, per la sua funzione essenziale nel determinare l'effetto estetico del discorso, possiede una forza di persuasione molto superiore alla scelta delle parole (*electio*). A supporto della sua tesi, Dionigi ricorda come l'idea di ordine e quella di ornamento trovino espressione comune nella parola greca *kosmos*, che indica parimenti l'universo come struttura armonica, e dunque anche vera e bella. Tuttavia l'ordine naturale non è in se stesso un fattore di bellezza; per questo motivo le tecniche dell'ordine come strumento estetico erano codificate in sede di *compositio*.

I risultati che bisogna sforzarsi di ottenere sono: a) l'eufonia negli accostamenti delle parole; b) la simmetria

e l'equilibrio nella costruzione dei periodi; c) la piacevolezza ritmica.

a) Del primo gruppo di fenomeni si occupa la *compositio* in senso stretto, che condanna ogni forma di cacofonia, dallo iato tra parole contigue alla ripetizione dello stesso suono a breve distanza. Quest'ultimo fenomeno, che noi conosciamo con il nome umanistico di allitterazione, è detto, nella retorica classica e medioevale, *homoeoprophora*. Marziano Capella ne distingue vari tipi: il mitacismo, che consiste nella ripetizione di -m-, il lambdacismo, o ripetizione di -l-, lo iotacismo, per -i-, il polysigma, per -s-. Ma quelli che sono normalmente vizi possono tuttavia diventare virtù: le ripetizioni di suoni iniziali e finali (allitterazione e omoteleuto) possono ispessire il dettato nei punti cruciali, dare coesione a gruppi di parole, sottolineare a distanza le simmetrie sintattiche. Allo stesso modo, lo iato è vivamente sconsigliato da chi coltiva l'ideale armonico di una prosa «unita, coerente, leggera, che fluisce con equilibrio» e quindi raccomanda che le parole «non si scontrino in modo aspro né siano troppo distaccate» (*neve aspere concurrant neve vastius diducantur*. Cicerone, *De oratore*, III, XLIII); ma figura al contrario tra gli espedienti preferiti di chi cerca altri valori espressivi, dall'«asprezza» alla «gravità»: è il caso di Demetrio Falereo, il cui trattato *De compositione verborum* ebbe una vasta fortuna nel Rinascimento europeo. Tra gli altri, Torquato Tasso fu molto influenzato dalle sue idee, tanto nella riflessione teorica quanto nell'uso poetico; e le riassume in questo modo, proprio nel contesto di un discorso sulla «gravità» stilistica di cui sono maestri alcuni autori volgari (Petrarca e Della Casa):

«Demostene ed Omero, come il Falereo n'è testimonio, anch'essi del concorso delle vocali si compiacevano; ed era tanto grato all'orecchie di Demetrio il concorso delle vocali, che disse che chi all'orazione il toglieva, non pur la rendeva men sublime, ma da quella in tutto e le Grazie e le Muse rimuoveva» (*Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*).

Il Gruppo μ classifica l'allitterazione e l'omoteleuto, così come la paronomasia e il poliptoto, tra i metaplasmi per aggiunzione ripetitiva. In uno studio di Paolo Valesio [1978: 50-55], queste figure sono simili da un punto di vista generativo, perché tutte comportano la ripetizione di una serie di suoni in presenza di un mutamento della parte rimanente del corpo fonico della parola. In questo senso, paronomasia, figura etimologica, poliptoto possono essere considerate come varianti di una quarta figura definita dalla sola presenza del tratto che accomuna tutte le altre, ossia l'**allitterazione**. La denominazione di *alliteratio* coniata dall'umanista Giovanni Pontano, indica la ripetizione di fonemi sia all'interno del corpo delle parole, sia all'inizio di una serie di parole contigue; in questo secondo caso l'allitterazione corrisponde all'anafora di parte del significante:

Di *me medesimo meco mi* vergogno
[FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, I, 11];

Contro corrente come bionde trote
[CORRADO GOVONI,
Contro corrente come bionde trote, in *Govonigiotto*]

Il tipo più comune è l'allitterazione bimembre, ad esempio:

Tant'eran li occhi miei fissi e attenti
a *disbramarsi la decenne sete*,
che li altri sensi m'eran tutti spenti
[DANTE, *Purgatorio*, XXXII, 1-3];

Le donne, i cavalier, l'*arme*, gli amori

Meno frequenti sono le allitterazioni trimembri:

e *fa fuggir le fiere* e li pastori
[DANTE, *Inferno*, IX, 72]

quadrimembri, pentamembri ecc:

Co 'l *baston batte*, e *branca la bandiera*
[MATTEO MARIA BOIARDO, *Orlando Innamorato*, I, IV, 41]

Il preponderante ruolo grammaticale delle desinenze rispetto ai prefissi nelle lingue indoeuropee moderne fa sì che l'allitterazione iniziale appaia in genere immotivata da un punto di vista morfologico: i termini allitteranti vengono accostati sulla base di un rapporto di somiglianza che investe il solo versante fonico, mentre la ricorrenza di suoni identici alla fine delle parole (l'omoteleuto) è in genere motivata su base morfologico-grammaticale [VALESIO 1967: 168]. Spesso infatti i membri che l'omoteleuto mette in rapporto di corrispondenza in base a somiglianze foniche rappresentano anche parti del discorso equivalenti (si pensi ad esempio alle rime grammaticali). Come per la paronomasia, la somiglianza dei suoni può determinare una arbitraria assimilazione dei significati:

la sua vecchia mamma cercava ancora qualche *posata*, un *piatto*, un *pretesto*, dalla credenza all'armadio di cucina [CARLO EMILIO GADDA, *La cognizione del dolore*].

In questo esempio l'allitterazione e la comune reggenza sintattica determinano l'effetto straniante di una omogeneità semantica tra termini disomogenei (*posata piatto pretesto*).

Come fattori di omofonia, l'allitterazione e l'omoteleuto sono figure fondamentali nella costruzione della struttura parallelistica del testo poetico, ed equivalenti, in questa prospettiva, all'anafora come fattore di parallelismo morfo-sintattico. Per questo motivo, l'allitterazione appare un mezzo essenziale della versificazione in tradizioni letterarie che non conoscono la rima. Il ruolo determinante dell'omofonia rispetto alla memorabilità dell'enunciato, inoltre fa dell'allitterazione una delle figure più ricorrenti in tutti quei generi del discorso per i quali la 'messa in memoria' è parte essenziale delle strategie comunicative, come formule liturgiche, preghiere, filastrocche, slogan pubblicitari: «molto meglio moulinex».

La ripetizione dei suoni finali di una serie di parole contigue è detta **omoteleuto**:

sarebbe al tuo furor dolor compito
[DANTE, *Inferno*, XIV, 66]

Puoi pensare ch 'l postremo di que' treni, con che pervenghi a Erba, si diparta di Milano all'ore di notte, conchiusi li negozi tua, ma tu erri: che a notte si dorme, e quel treno pure. Puoi pensare che se ne venghi, come dicono li Spagnoli, «uno poco liviano, pero livianito livianito». E che no! Che viene cacagio cacagio, quanto e più Biagio, a suo dolce e bell'agio. [Carlo Emilio GADDA, *Viaggi di Gulliver, cioè del Gaddus*, in *Le bizze del capitano in congedo*]

Una di queste Sapie pazze, immigrata lombarda, fu anche poetessa e caritatevole ai poveri: educava pere, susine e corniole: preparava marmellate di mele lazzaruole, insipide; beneficò mentecatti di San Giuseppe, quanti poté: rimò Ambrogio con orologio e mogio mogio [Carlo Emilio GADDA, *La cognizione del dolore*]

L'omoteleuto comprende i vari tipi di rima.

allitterazione [il termine, ignoto alla retorica antica che parlava invece di *omoeopròphoron*, dal gr. *homoia* 'uguale' + *prophora* 'pronuncia', è stato coniato nel '400 dall'umanista Giovanni Pontano] — È la ripetizione di una consonante o di una sillaba iniziale in più parole contigue, o comunque vicine, di uno stesso segmento testuale. In accezione più estesa il termine indica ogni ripetizione di suono, anche interno, tra parole vicine. «ecco il pimento / di pini che più terso / si dilata tra pioppi e saliceti» (E. MONTALE, *Il ritorno*, in *Le occasioni*).

omoteleuto [gr. *homoioteutòn*, da *hòmos* 'uguale' + *teutào* 'finisco'] — È l'uguaglianza fonica della terminazione di parole contigue o vicine: «l'orrida vecchiezza / dai denti finti e dai capelli tinti» (G. GOZZANO, *I colloqui*, nella raccolta omonima). L'omoteleuto ha una versione 'istituzionale' nella rima, che normalmente collega tra loro parole situate in fine di verso.

Un artificio piuttosto inconsueto in letteratura, ma interessante come caso-limite di omoteleuto, è fondato

sulla giustapposizione di una serie di significanti che si distinguono solo per la lunghezza, ma non per la sostanza fonica, né per la disposizione di essa, ad esempio *amore, more, ore, re*. Si ha la sensazione che la parola più breve nasca per sottrazione da quella più lunga [POZZI 1984a: 94].

IODIO
ODIO
DIO
IO

[Andrea ZANZOTTO in *Strumenti critici*, 14, 1971]

Son tutte carovane carovane carovane
vane vane vane vane vane vane...
ane ane ane ane ane ane...
ee
e... e... e... e... e... e...

[Aldo PALAZZESCHI, *Le carovane*]

Sull'uso di materiali lessicali di questo tipo e sulla ripetizione a contatto, sono fondate due particolari tipi di rima: l'*eco* e la rima *ribattuta* o *coronata* o *ecoica*, che consistono nella ripetizione a contatto della parte finale di un medesimo significante.

b) La *compositio* applicata a strutture sintattiche codificava tre gradi diversi di elaborazione: l'*oratio soluta*, l'*oratio perpetua* e la *periodus*.

L'*oratio soluta* ('discorso slegato') riproduce la lingua parlata, il registro familiare ed informale, perciò si avvale prevalentemente della coordinazione, di strutture sintattiche semplici e brevi, giustapposte 'alla rinfusa', senza seguire regole o un preciso programma 'retorico'. L'eventuale alternanza di monologismo e forma dialogica dà luogo alla cosiddetta *oratio concisa*, vale a dire 'spezzata'.

L'*oratio perpetua* ('discorso continuo') ha come figura emblematica l'epifrasia, il 'prolungamento' del discorso per agguinzatura coordinata. Essa consiste nella successione prevalentemente paratattica di frasi lunghe o brevi

e si contrappone alla struttura ciclica della *periodus*, scandita in protasi ed apodosi.

La struttura della *periodus* (dal gr. *periodos* 'circuito') è concepita dai retori latini più come una struttura ritmica che come un complesso sintattico. La *periodus* è suddivisa in *cola* (sing. *colon*, gr. 'membro') ed in commi. I *cola* sono sequenze di più di tre parole che formano una delle parti del periodo (la protasi o l'apodosi). Il comma è una unità inferiore al *colon* del quale rappresenta una parte. Il numero dei *cola* e dei commi poteva variare dando luogo a strutture ritmico-sintattiche diverse. A prescindere dal numero di membri che lo compongono, il periodo è caratterizzato normalmente da un ritmo binario: a una fase ascendente, in cui si accumula la tensione (*protasi*) ne segue un'altra, che la disperde (*apodosi*). La realizzazione sintattica può variare (coordinazione o subordinazione; avversativa, causale o concessiva, ecc.), ma l'andamento rimane costante. Dipenderà poi dall'oratore scegliere quanti *cola* attribuire a ciascuna delle due parti: se protasi e apodosi ne hanno uno stesso numero si realizza l'ideale della *concinnitas*, della simmetria armoniosa, che può essere sottolineata da parallelismi interni o da figure di ripetizione fonica come quelle già ricordate; ma anche la dissimmetria è ricercata in qualche caso, perché sa produrre effetti drammatici di rottura ritmica.

c) Anche se nello strutturare il discorso è raccomandata un'attenzione ai valori musicali, non bisogna dimenticare che comporre in prosa non è lo stesso che comporre in poesia. Fin dal nome (dal lat. *provorsa* 'rivolta in avanti') la prosa rivela di avere un carattere progressivo, sequenziale, completamente diverso da quello iterativo della poesia, composta di unità ritmiche che ritornano, si ripetono sempre uguali (i *versi*, da *verto* 'mi volgo, ritorno'). Inserire dei versi nella prosa è considerato un errore già da Aristotele [*Rhet.* 3, 8, 1], e tuttavia lo stesso Aristotele prescrive che la prosa abbia *numerus*, cioè una ricca strutturazione ritmica [Cicerone, *Orator*, LI]. Per ottenere questo risultato bisognerà usare le stesse unità me-

triche che si usano in poesia (i piedi), ma non con la stessa densità né con la stessa regolarità: esse sono destinate a sottolineare solo alcune parti del discorso, in particolare la fine di ciascun periodo, perché il ragionamento abbia un aspetto anche ritmicamente compiuto: «Le mie orecchie si compiacciono di un periodo perfetto e completo, si accorgono di ciò che è troppo corto e non amano ciò che è superfluo. Che dico le mie? Ho visto spesso delle assemblee intere prorompere in esclamazioni ammirate alla buona conclusione di una frase. Questo infatti si aspettano le orecchie, che il pensiero si accordi alle parole» [*Orator*, L]. Le ultime parole del periodo andranno dunque scelte e disposte in modo da realizzare una particolare sequenza di sillabe lunghe e di sillabe brevi, cioè una figura metrica di *clausola*. Tra le possibili combinazioni si preferiscono quelle che sono meno frequenti in poesia, appunto per mantenere ben distinto il *numerus* della prosa da quello del verso: il *dicoreo*, per esempio (due piedi composti da lunga e breve), o il *cretico* (lunga breve lunga), o ancora una versione del *peone* (il primo - una lunga e tre brevi- o il quarto - tre brevi e una lunga); ma anche molte altre. Quest'uso non sopravvive naturalmente alla perdita di sensibilità per la quantità vocalica che condanna la metrica classica a scomparire all'inizio del Medioevo. Ma l'ideale di una prosa latina elegante e *numerosa* (cioè ricca di *numeri*, di valori ritmici) sopravvive, e a partire dalla fine del sec. XI si afferma la consuetudine del *cursus*, cioè l'uso di clausole che, su base accentuativa e non più quantitativa, assolvano la stessa funzione di chiusura ritmica che avevano i loro modelli latini. Le realizzazioni del *cursus* sono numerose, ma si incontrano soprattutto tre figure: il *cursus planus* (polisillabo piano + trisillabo piano), il *tardus* (polisillabo piano + quadrisillabo sdrucchiolo) e il *velox* (polisillabo sdrucchiolo + quadrisillabo piano). Esse ricorrono in ogni genere di testo, ma prevalgono in quelli più eleganti e a più bassa densità concettuale e argomentativa, dove le parole si lasciano scegliere e disporre più facilmente secondo questa normativa musicale. Dalle prose latine, le clausole ritmi-

che passano in seguito alle prove più auliche di alcuni prosatori italiani delle origini (per esempio, Guido Faba e Guittone d'Arezzo); ancora controversa è la presenza di tracce di *cursus* nella prosa volgare di Dante [MENGALDO 1970].

Il declino della normativa sulla *compositio* accompagna e forse precede quello complessivo della retorica, perché essa sembra incarnarne lo spirito più vacuamente formalistico, e addirittura assecondarne l'inclinazione a 'ingannare' l'ascoltatore, in qualità di precettistica che mira a ottenere la lusinga e l'"incanto" dei sensi. Già Cicerone doveva difendersi dall'accusa di aver introdotto un uso superfluo e dannoso rispetto alla sobria concretezza dell'eloquenza antica; e oltre a richiamarsi alle autorità greche (tra le quali, accanto a Isocrate, figurava però anche Gorgia, il principe dei sofisti) prendeva le distanze dagli eccessi 'asiani' insistendo sul fatto che il senso deve restare comunque prioritario rispetto al suono: «se gli argomenti sono onesti e le parole scelte, perché bisognerebbe preferire che il discorso zoppichi o sia mozzo, piuttosto che farlo correre allo stesso passo del pensiero [*cum sententia pariter excurrere*]?» (*Orator*, LI). Tuttavia questi accorgimenti – anche se fatti per assecondare il gusto *naturale* dell'orecchio umano – presuppongono un'idea del discorso come espressione stilizzata e una distinzione tra bellezza e efficacia degli argomenti che non potevano essere accettate dall'estetica romantica e da quelle che ne derivano: la prosa rifiuta l'eccesso di artificiosità del verso – sostiene ancora Cicerone – ma si distingue anche dall'andamento casuale e slegato del discorso comune; e l'oratore deve sapersi muovere come un perfetto lottatore, badare all'eleganza oltre che alla forza dei suoi colpi («Come vediamo che gli atleti e i gladiatori non fanno alcuna prudente mossa di difesa né alcun vigoroso assalto senza che questo movimento abbia qualcosa della palestra, in modo tale che ciò che si fa di utile per la lotta sia anche bello da vedersi, così l'oratore non fa nessuna ferita grave se il suo attacco non è stato ben regolato, né respinge adeguatamente gli assalti se

non tiene conto anche mentre arretra di ciò che conviene»: *Orator*, LXVIII).

In realtà, gli scrupoli formalizzati da questa parte dell'*elocutio* hanno continuato a essere sentiti (in modo più o meno forte) da ogni scrittore, in ogni epoca; e, anche oggi, chiunque prenda in mano una penna o si trovi a parlare in pubblico può rendersi conto dell'importanza di certi accorgimenti formali. In ambito descrittivo e non più normativo, di 'figure' foniche e ritmiche e, più in generale, di 'predominio del significante' sono tornati a parlare in questi ultimi anni alcuni esponenti della critica stilistica (in Italia soprattutto Contini e, più recentemente, Beccaria). Le analisi di questi studiosi si sono applicate di preferenza alle opere degli autori che mostrano più attenzione per i valori del significante (in particolare Pascoli e D'Annunzio); e tuttavia la sensibilità formale maturata grazie e queste e altre esperienze letterarie novecentesche è stata messa al servizio dello studio di molti altri autori (Dante innanzitutto), con risultati che si possono ritenere di validità universale. Da questi lavori, infatti, emerge in modo sempre più chiaro che ogni autore tende a comporre rispettando schemi formali (fonici e ritmico-sintattici) assolutamente indipendenti dal significato, schemi che conferiscono un carattere di regolarità e costanza ai movimenti apparentemente liberi della prosa, e aggiungono altri elementi di regolarità alle forme già fortemente regolate della poesia. Certo, queste 'figure' hanno uno statuto molto diverso da quelle della precettistica retorica, non sono *a priori* formali uguali per tutti ma moduli strettamente individuali «che sembrano quasi obbedire ad un'esigenza dell'orecchio, biologica» [BECCARIA 1989: 291]; per quanto sia stato dimostrato che alcuni di questi schemi possono trasmettersi da un autore a un altro (è il caso di Dante e Petrarca, illustrato da CONTINI 1970), e addirittura alimentare 'maniere' o 'linee' stilistiche molto durature. In ogni caso, è notevole che l'analisi della prassi di alcuni autori abbia portato a riconoscere che qualche volta il significante prevale sul significato, o che, almeno, le qualità del significante possono essere del

tutto autonome da quelle del significato [BECCARIA 1989], in accordo con quella che sembrava una delle posizioni più sospette e aberranti della vecchia retorica.

2. I genera elocutionis

Funzione dell'*aptum* applicato all'*elocutio* era la codificazione dei diversi stili e dei diversi generi del discorso. La virtù dell'*aptum* richiede che l'espressione linguistica sia *appropriata* alla materia del discorso e *funzionale* ai suoi diversi scopi: *docere, movere, delectare*. Tenendo conto di questi due diversi parametri, i possibili 'programmi' stilistici furono distinti in tre diverse classi: il *genus humile*, il *genus mediocre*, il *genus sublime*.

Il *genus humile* (o *subtile, summissum, gracile, tenue*) rappresenta, rispetto all'*ornatus*, il grado di elaborazione più basso. Lo *stilus humilis* si propone infatti di dimostrare (*probare*) ed insegnare (*docere*), pertanto la *puritas* e la *perspicuitas* si profilano come parametri più adatti dell'*ornatus* a plasmare la formulazione linguistica del discorso.

Il *genus mediocre* (*medium, floridum*) ha come scopo quello di divertire (*delectare*) l'uditorio: il registro linguistico più adatto, di conseguenza, sarà caratterizzato da gradi deboli di partecipazione emotiva (incentrati sull'*ethos* e non sul *pathos*) e di straniamento nella formulazione linguistica e nell'articolazione del pensiero.

Il *genus sublime*, nelle due varianti dello *stilus amplus* e *vehemens*, ha come scopo quello di commuovere (*movere*) e comporta perciò un uso dell'*ornatus* funzionale al patetico. Le due diverse varianti richiedono rispettivamente l'uso di periodi e *cola* lunghi oppure di commi martellanti e spezzati, e delle figure del paradosso.

L'attenzione che la retorica classica tributava alla varietà ed alla specificità degli stili e dei registri linguistici ha portato, dall'Ottocento in poi, all'identificazione di stilistica ed *elocutio*.

Nella tradizione letteraria occidentale, la dottrina degli stili ebbe un valore prescrittivo nel fissare le norme

per la selezione dei registri linguistici in relazione ai contenuti. Il concetto di *proprietas*, applicato a una formulazione linguistica appropriata ai contenuti, non indicava però una vera e propria varietà degli usi linguistici, ma piuttosto la rigida codificazione delle corrispondenze tra stili e generi letterari, anche in relazione allo *status* sociale dei personaggi rappresentati secondo norme di imitazione convenzionale e socialmente accettata degli strati sociali (*decorum*). A partire dal Medioevo, la corrispondenza di stili e generi letterari fu illustrata dalla cosiddetta *rota Virgilii* che, secondo un suggerimento del grammatico Elio Donato, assumeva come modelli esemplari di stile le *Bucoliche*, le *Georgiche* e l'*Eneide*.

	<i>stilus humilis</i>	<i>mediocris</i>	<i>gravis</i>
classe sociale	<i>pastor otiosus</i>	<i>agricola</i>	<i>miles</i>
nome	<i>Tityrus, Meliboeus</i>	<i>Triptolemus</i>	<i>Hector, Ajax</i>
animali	<i>ovis</i>	<i>bos</i>	<i>equus</i>
strumenti	<i>baculus</i>	<i>aratrum</i>	<i>gladius</i>
luogo	<i>pascua</i>	<i>ager</i>	<i>urbs, castra</i>
piante	<i>fagus</i>	<i>pomus</i>	<i>laurus, cedrus</i>

Lo schema qui rappresentato ha valore prescrittivo, non ermeneutico: è funzionale alla produzione di altri testi, non allo studio critico delle opere di Virgilio, le quali rappresentavano, per ciascun genere, un modello stilistico esemplare da ripetere nella concreta prassi della scrittura.

BIBLIOGRAFIA (CAPITOLO 1)

LE FIGURE RETORICHE: DEFINIZIONI E PROBLEMI: Tzvetan TODOROV, *Littérature et signification*, Paris, Larousse 1967. Jean COHEN, tr. it. *Struttura del linguaggio poetico*, Bologna, Il Mulino 1974. Gérard GENETTE, *Introduction* a FONTANIER 1968, pp. 5-17; Gérard GENETTE, tr. it. *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi 1972⁴. Jean COHEN, *Théorie de la figure*, in *Communications*, 16, 1970, pp. 3-25. Michel CHARLES, *Le discours des figures*, in *Poétique*, 15, 1973, pp. 340-364. Dan SPERBER, *Rudiments de rhétorique cognitive*, in *Poétique*, 23, 1975, pp. 389-415. GRUPPO μ, *Miroirs rhétoriques: sept ans de réflexion*, in *Poétique*, 29, 1977, pp. 1-19.

MANUALI E TRATTATI: Pierre FONTANIER, [1830] *Les figures du discours*, Paris, Flammarion 1968. Heinrich LAUSBERG, tr. it. *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino 1969; Heinrich LAUSBERG, *Handbuch der literarischer Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München, Max Hueber (2 voll.) 1960. GRUPPO μ, tr. it. *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Milano Bompiani 1976. Bice MORTARA GARAVELLI, *Manuale di Retorica*, Milano, Bompiani 1989.

(CAPITOLO 2)

I METAPLASMII: Jean STAROBINSKI, tr. it. *Le parole sotto le parole. Gli anagrammi di Ferdinand de Saussure*, Genova, Il melangolo 1982. Gian Luigi BECCARIA, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi 1975. Giovanni POZZI, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiali*, Bologna, Il Mulino 1984. Luca SERIANNI, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Suoni Forme Costrutti*, con la collaborazione di A. Castelvocchi, Torino, UTET 1988.

(CAPITOLO 3)

SU SINEDDOCHE, METONIMIA, METAFORA: Gérard GENETTE, tr. it. *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi 1972⁴. Tzvetan TODOROV, *Synecdoques*, in *Communications*, (n. speciale *Recherches rhétoriques*) 16, 1970 pp.26-35. Albert HENRY [1971] tr. it. *Metonimia e metafora*, Torino, Einaudi 1975. Michel LE GUERN, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse 1973. Nicolas RUWET, *Synecdoque et métonymie*, [1974] in *Poétique*, 23, pp. 371-378; tr. it. in RUWET 1986. Umberto ECO, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi 1984.

SULLA METAFORA: Christine BROOKE-ROSE, *A Grammar of Metaphor*, London, Secker and Warburg 1958. Jean ROUSSET, *L'Intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, Corti 1968; Jean ROUSSET, tr. it. *La letteratura dell'età barocca in Francia. Circe e il pavone*, Bologna, Il Mulino 1985. Guglielmo CINQUE, *Grammatica generativa e metafora. Studi di grammatica italiana*, 2, 1972, pp. 261-295. Paul RICOEUR, tr. it. *La metafora viva*, Milano, Jaca Books 1981. Harald WEINRICH, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, Il Mulino 1976. Pier Marco BERTINETTO, *On the Inadequateness of a Purely Linguistic Approach to the Study of Metaphor*, *Italian Linguistics*, 4, 1977 pp. 7-85. Chaïm PERELMAN, voce «Analogia e metafora», in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi 1977, vol. I, pp.523-534. Pier Marco BERTINETTO, 'Come vi pare'. *Le ambiguità di 'come' e i rapporti tra paragone e metafora*, in *Retorica e scienze del linguaggio*, SLI 14, Roma, Bulzoni 1979, pp. 131-170. Richard BOYD, *Metaphor and theory change, Metaphor and Thought*, ed. A.Ortony, Cambridge University Press, Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sidney [1979], pp. 356-408; tr. it. in Richard BOYD, Thomas S. KUHN, *La metafora nella scienza*, Milano, Feltrinelli 1983. Pier Marco BERTINETTO, *Metafora, co(n)testo e intertesto: per una caratterizzazione*

della metafora poetica, in GOLDIN 1980, pp. 239-277. Max BLACK, *Modelli, archetipi, metafore*, Parma, Pratiche 1983. Sandro BRIOSI, *Il senso della metafora*, Napoli, Liguori 1985. Lorena PRETA (a cura di), *Immagini e metafore della scienza*, Bari, Laterza 1992.

SULLA SINESTESIA: Henry MORIER, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F. 1961. Tonino TORNITORE, *Scambi di sensi. Preistorie delle sinestesie*, Torino, Centro Scientifico Torinese, 1988.

SULL'IRONIA: GRUPPO μ , *Ironique et iconique*, in *Poétique*, 36, 1978, pp. 427-442. Linda HUTCHEON, *Ironie et parodie*, in *Poétique*, 36, 1978, pp. 466-477. Dan SPERBER, Deirdre WILSON, *Les ironies comme mentions*, in *Poétique*, 36, 1978 pp. 399-412. Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'ironie comme trope*, in *Poétique*, 41, 1980, pp. 108-127. Linda HUTCHEON, *Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie*, in *Poétique*, 46, 1981, pp. 140-155. Francesco ORLANDO, *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi 1982. Guido ALMANZI, *Amica ironia*, Milano, Garzanti 1984. Marina MIZZAU, *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli 1984. Giulio LEPSCHY, *Enantiosemia e ironia nel lessico italiano*, in *Nuovi saggi di linguistica italiana*, Bologna, Il Mulino 1989, pp. 153-160.

SULL'ANTONOMASIA: Bruno MIGLIORINI, *Dal nome proprio al nome comune*, Firenze, Olschki 1927. ANDREA BATTISTINI, *Antonomasia e universale fantastico*, in RITTER SANTINI, RAIMONDI 1978, pp. 105-121. Bernard MEYER, Jean Daniel BALAYN, *Autour de l'antonomase de nom propre*, in *Poétique*, 46, 1981, pp. 183-199.

SULLA LITOTE: Claudia CAFFI, *Modulazione, mitigazione, litote*, in CONTE, GIACALONE RAMAT, RAMAT (a cura di) 1990, pp. 169-199.

SULL'IPERBOLE: Flavia RAVAZZOLI, *Morir dal ridere in un mare di lacrime: l'iperbole ovvero il meccanismo linguistico dell'esagerazione*, in *Retorica e scienze del linguaggio*, SLI 14, Roma, Bulzoni 1979, pp. 95-109.

(CAPITOLO 4)

SU PARALLELISMO E RIPETIZIONE NEL LINGUAGGIO POETICO: Roman JAKOBSON, tr. it. *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli 1983⁸; Madeleine FRÉDÉRIC, *La répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag 1985. Nicolas RUWET, *Linguistica e poetica*, Bologna, Il Mulino 1986.

SU PARALLELISMO ED ANAFORA: Anna Laura LEPSCHY, *Appunti su antitesi e anafora nella Gerusalemme Liberata*, in *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, Firenze, Olschki 1983, t. II, pp. 797-808.

SULLE TECNICHE DELLA *TRADUCTIO* E LA RETORICA DELL'INCONSCIO: Sigmund FREUD, [1905] *Il motto di spirito, Opere*, Torino, Bollati Boringhieri 1989, vol. 5. Francesco ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi 1973.

SU PARONOMASIA, POLIPTOTO, FIGURA ETIMOLOGICA: Flavia RAVAZZOLI, *Il testo perpetuo. Studi sui moventi retorici del linguaggio*, Milano, Bompiani 1991.

SULLA DITTOLOGIA: Francesco TATEO, voce «Dittologia» in *Enc. Dant.*, 1970, vol. II, pp. 521-522.

SU DIAFORA, ANTANACLASI, TAUTOLOGIA: Chaïm PERELMAN, Lucie OLBRECHTS-TYTECA, tr. it. *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi 1989².

SULLE FORME DELL'ACCUMULAZIONE: Leo SPITZER, tr. it. *L'enumerazione caotica nella poesia moderna*, in *L'Asino d'oro*, 3, 1991, pp. 92-130. Damaso ALONSO, *Pluralità e correlazione in poesia*, Bari, Adriatica Editrice 1971. Giovanni POZZI, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna, Il Mulino 1984. Francesco ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi 1993.

SULL'ELLISSI: Marie-Thérèse LIGOT, *Ellipse et présupposition*, *Poétique*, 44, 1980, pp. 422-436. Carla MARELLO, *Ellissi*, in *Linguistica testuale. Atti del XVI Congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italia-*

na, Roma, Bulzoni 1984, pp. 255-270. *Studi italiani di linguistica teorica ed applicata*, 2, 1990, n. monografico *L'ellissi in prospettiva testuale*, a c. di C. Marellò.

(CAPITOLO 5)

SULLA DEFINIZIONE RETORICA: Armando PLEBE, Pietro EMANUELE, *Manuale di retorica*, Bari, Laterza 1988.

SULLA DESCRIZIONE: Michel RIFFATERRE, *Système d'un genre descriptif*, in *Poétique*, 9, 1972, pp. 15-30; Michel RIFFATERRE, *Interpretation and Descriptive Poetry: a Reading of Wordsworth's «Yew-Trees»*, in *New Literary History*, 1973, pp. 229-256. Gérard GENETTE, tr. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi 1976⁴. Gabriella GABBI, *Per una semantica e una pragmatica del testo descrittivo*, in *Lingua e stile*, XVI, 1981, pp. 61-81. Philippe HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette 1981.

SU ANTITESI ED OSSIMORO: Carlo OSSOLA, *Apoteosi e ossimoro. Retorica della «traslazione» e retorica dell'«unione» nel viaggio mistico a Dio: testi italiani dei secoli XVI-XVII*, in *Rivista di storia e letteratura religiosa*, XIII, 1977, pp. 47-103.

SU SENTENZA ED EPIFONEMA: Paul ZUMTHOR, *L'épiphonème proverbial*, in *Revue des sciences humaines*, 163, 1976, pp. 313-328.

SUL PARAGONE: Pier Marco BERTINETTO, *'Come vi pare'. Le ambiguità di 'come' e i rapporti tra paragone e metafora*, in *Retorica e scienze del linguaggio*, SLI 14, Roma, Bulzoni 1979, pp. 131-170.

SULLA CITAZIONE E I PROBLEMI DELL'INTERTESTUALITÀ: Giorgio PASQUALI, *Nuove pagine extravaganti*, Firenze, Le Monnier 1968. Antoine COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil 1979. Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Seuil 1982. Gian Biagio CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino, Einaudi 1985.

SULL'ALLEGORIA: Erich AUERBACH, *Figura in Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1963. Walter BENJAMIN, tr.

it. *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi 1980. Maria CORTI, *Il genere «disputatio» e la transcodificazione indolore di Bonvesin da la Riva*, in *Strumenti critici*, 1973, 21-22, pp. 157-185. Gian Paolo CAPRETTINI, voce «Allegoria» in *Enc.*, Torino, Einaudi 1977, vol. I, pp. 362-392. Roberto BUGLIANI, *Due passi nel regno di allegoria*, in *Allegoria*, 8, 1991, pp. 117-129.

SU ALLEGORIA E MEMORIA: Frances YATES, tr. it. *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972.

SU ALLEGORIA E SIMBOLO: Gianfranco CONTINI, *Varianti ed altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi 1970. Tzvetan TODOROV, tr. it. *Teorie del simbolo*, Milano, Garzanti 1984. Umberto ECO, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi 1984.

SUL DIALOGISMO: Tzvetan TODOROV, tr. it. *Bachtin*, Torino, Einaudi, 1990.

SU RETORICA DEL SILENZIO E RETICENZA: Paolo VALESIO, *Ascoltare il silenzio: la retorica come teoria*, Bologna, Il Mulino 1986. Michele PRANDI, *Una figura testuale del silenzio: la reticenza*, in CONTE, GIACALONE RAMAT, RAMAT (a cura di) 1990, pp. 217-229.

(CAPITOLO 6)

SUGLI SCHEMI DELLA COMPOSITIO: Paolo VALESIO, *Strutture dell'allitterazione. Grammatica, retorica e folklore verbale*, Bologna, Zanichelli 1967. Gianfranco CONTINI, *Varianti ed altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi 1970. Pier Vincenzo MENGALDO, voce «Cursus» in *Enciclopedia Dantesca*, 1970, II, pp. 290-95. Giovanni POZZI, *Poesia per gioco. Pronunziario di figure artificiose*, Bologna, Il Mulino 1984. Gian Luigi BECCARIA, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi 1989.

SULLA CODIFICAZIONE MEDIOEVALE DELLA DOTTRINA DEGLI STILI: Ernst Robert CURTIUS, tr. it. *Letteratura Europea e Medioevo Latino*, Firenze, La Nuova Italia 1992.

PARTE QUINTA

MEMORIA

LA MEMORIA ARTIFICIALE

Dopo aver composto un discorso, l'oratore lo deve imparare perfettamente per pronunciarlo con disinvoltura ed efficacia nell'occasione richiesta. Questo risultato può essere ottenuto sfruttando al massimo, con studio e concentrazione, le doti mnemoniche di cui ognuno è naturalmente dotato. Ma il perfetto oratore, e chiunque voglia diventare davvero sapiente, deve riuscire ad arricchire le proprie risorse aggiungendo allo spazio della memoria naturale quello vastissimo di una memoria artificiale. In che modo? I precetti che riguardano questo settore della retorica – di importanza cruciale se si considera quanto fosse difficile, prima della stampa e in mancanza di carta, conservare informazioni per iscritto – non sono numerosi e dettagliati come quelli sull'*inventio*, la *dispositio* e l'*elocutio*, segno forse che la loro diffusione era più ampia ed a carattere meno specialistico di quanto non lo fossero i precetti riguardanti la costruzione del discorso persuasivo. Le fonti latine che ci tramandano le tecniche della memoria artificiale sono tre: la retorica *Ad Herennium*, il *De Oratore* ciceroniano (II, LXXXVI) e l'undicesimo libro dell'*Institutio oratoria* di Quintiliano (II, 17-22). La più antica e la più preziosa di queste testimonianze, per l'ampiezza della trattazione riguardo alla memoria, è la retorica *Ad Herennium*, e, probabilmente, non è un caso che il maggior numero di notizie a riguardo provenga da un manuale a carattere compilativo, meno impegnato sul piano dell'elaborazione teorica e perciò indirizzato, verosimilmente, al pubblico 'inesperto' dei 'principianti'. Secondo l'autore dell'*Ad Herennium*, la tec-

nica per aumentare le capacità della memoria si basa essenzialmente su due elementi: i *loci* e le *imagines*. L'oratore deve sforzarsi di immaginare un luogo, preferibilmente un edificio ampio e composto di molte stanze, e imprimersi bene in mente la sua conformazione. Poi deve associare ogni parte del suo discorso a un'immagine particolare, e collocare ognuna delle immagini in una stanza del palazzo immaginario, in un ordine uguale a quello in cui le parti si succedono nel discorso. Al momento di pronunciare il discorso, all'oratore basterà quindi visitare una dopo l'altra le stanze del palazzo della memoria, e le immagini che vi ritroverà lo guideranno nel ricostruire l'ordine dei suoi pensieri.

L'arte della memoria costruisce i suoi strumenti attraverso una duplice attività associativa ed ordinatrice. I *loci* della memoria artificiale rappresentano il principio di scansione ordinata che consentirà all'oratore di ricordare i contenuti e le parole del suo discorso in un preciso ordine di successione. Come spiega l'autore dell'*Ad Herennium*, i luoghi sono simili alla tavoletta di cera che si usa per scrivere: uno spazio che si può riempire ordinatamente di segni diversi e che, opportunamente raschiato, può servire ad 'annotare' altri segni-contenuti poiché lo spazio sul quale si scrive non ha alcun rapporto organico con ciò che vi si scrive. Le immagini servivano invece a ricordare i contenuti specifici o le parole di ciascun discorso. Come esistevano una *copia rerum* ed una *copia verborum* cui attingere i materiali del discorso, così esistevano due diversi ordini di precetti (la *memoria rerum* e la *memoria verborum*) per memorizzare contenuti e parole.

Se i luoghi rappresentavano la tavoletta di cera sulla quale tracciare i caratteri della scrittura, le immagini rappresentavano i caratteri stessi. Il paragone tra le immagini e la scrittura rinvia a due caratteri specifici delle *imagines agentes*, vale a dire la proprietà di designare dei contenuti e la proprietà di poter essere combinate tra loro. Come le parole, le immagini rinviano a un contenuto specifico; come le lettere dell'alfabeto, possono essere combinate diversamente in modo da indicare operazioni

ed attributi correlati alla cosa da ricordare. Il rapporto tra le immagini della memoria ed i contenuti ai quali esse rinviano è regolato secondo criteri analogici – di somiglianza, contiguità, inclusione, e così via – e realizza dunque i vari tipi della motivazione tropica: dalla sineddoche alla metafora, dalla metonimia alla metalessi. Il nostro avversario in un processo per omicidio sostiene, per ipotesi, che il nostro cliente ha ucciso un uomo con il veleno nella speranza di ottenere un'eredità e che ci sono testimoni del fatto. Un'immagine adatta a ricordare la posizione dell'accusa è, ad esempio, la seguente:

Immagineremo coricato in un letto l'uomo di cui si tratta, se ne conosciamo le fattezze. Se non le conosciamo, immagineremo qualcun altro, ma non un uomo di basso stato, perché ci si presenti subito alla mente, e accanto al letto collocheremo l'imputato con una tazza nella destra, tavolette nella sinistra e all'anulare della mano sinistra i testicoli di un caprone. In questo modo avremo nella memoria l'uomo che è stato avvelenato, i testimoni e l'eredità. [*Ad Herennium*, III, 23, 39; cit. in YATES 1972: 12]

In questa immagine, la tazza rappresenta, per metonimia del contenente per il contenuto, il veleno; le tavolette il testamento e dunque, ancora per metonimia, l'eredità; i testicoli, per metalessi fondata sulla polisemia del latino *testis*, i testimoni. Come si può vedere da quest'esempio, l'arte della memoria insegnava a comporre immagini composite, ricche di dettagli iconologici complementari, destinate a rappresentare un'idea in tutta la sua ricchezza concettuale. Commentando quest'esempio, Frances Yates scrive:

È come se, da uomo di legge, egli stesse formando uno schedario per ricordare le sue pratiche. L'immagine data è posta come un'etichetta sul primo luogo della filza in cui sono conservati i documenti riguardanti l'uomo accusato di veneficio. Se desidera rivedere qualche aspetto del caso, si rivolge all'immagine composita in cui esso è compendiato e dietro quest'immagine, nei luoghi successivi trova il resto del caso. [YATES 1972: 13]

Se questa interpretazione è corretta, il potenziale memorativo di una *imago agens* cresce esponenzialmente attraverso il legame gerarchico-associativo che la connette a tutte le altre immagini contenute nei *loci* successivi. L'attività ordinatrice e quella associativa che presiedono alla costruzione di ciascuna *imago* concorrono nel costruire un modello gerarchico che organizzi il pulviscolo frammentario delle informazioni in un sistema organico di conoscenze. Proprio per questa doppia capacità di riorganizzare e di rendere visibile il sapere, l'arte della memoria fu uno degli elementi chiave nella cultura del Cinquecento, impegnata in progetti di riforma radicale della conoscenza che la rendessero universalmente accessibile, ordinandola in una 'catena delle scienze' unitaria e coerente [per un'analisi di questi temi si rinvia a Rossi 1983]. Se infatti *verba valent sicut nummi*, se «le parole valgono come le monete» soltanto perché la forma convenzionale delle parole conferisce loro un valore di scambio simile a quello della moneta nelle interrelazioni fra gli uomini, è la memoria che rappresenta la vera e propria ricchezza (*thesaurus memoriae*), perché è la memoria che rende disponibile ed utilizzabile il sapere.

Questi precetti sul modo di potenziare la memoria si basano sulla convinzione che il più vivace dei sensi sia la vista, e che quindi gli oggetti della memoria e i loro rapporti reciproci, per essere immediatamente percepibili, vadano visualizzati, attraverso la trasformazione dei concetti in immagini e la loro disposizione ordinata nello spazio. In realtà, la trasformazione in immagini di per sé non basta: bisogna che queste immagini siano *imagines agentes*, dotate cioè di caratteristiche straordinarie e di un alto potenziale emotivo, tali da colpire immediatamente l'immaginazione. Così prescrive l'autore dell'*Ad Herennium*:

Dobbiamo [...] fissare immagini di qualità tale che aderiscano il più a lungo possibile nella memoria. E lo faremo fissando somiglianze quanto più possibile straordinarie; se fissiamo immagini che siano non molte o vaghe, ma efficaci (*imagines agentes*);

se assegniamo ad esse eccezionale bellezza o bruttezza singolare; se adorniamo alcune di esse ad esempio con corone o manti di porpora per rendere più visibile la somiglianza, o se le sfiguriamo in qualche modo, ad esempio introducendone una macchiata di sangue o imbrattata di fango o sporca di tinta rossa, così che sia più impressionante; oppure attribuendo alle immagini qualcosa di ridicolo, poiché anche questo ci permette di ricordarle più facilmente. [Ad *Herennium*, II, 22, cit. in YATES 1972: 11]

Le *imagines agentes* comportano dunque un 'uso' consapevole e controllato delle passioni, che possono essere 'incolate' artificialmente in vista di determinati scopi. Da qui le implicazioni di ordine etico-morale che portano di volta in volta ad una duplice posizione riguardo all'arte della memoria per immagini: utilizzata e sfruttata proprio a causa del suo potenziale energetico (e dunque didattico) nella cultura cattolica; vietata, per i medesimi motivi, nella cultura puritana inglese.

Nel Medioevo la pratica dell'oratoria tramonta, e insieme ad essa i precetti della 'mnemotecnica'. Ma alcuni studi compiuti negli ultimi decenni, e soprattutto l'appassionante ricerca della studiosa inglese Frances A. Yates, hanno mostrato che l'importanza dell'arte della memoria va ben al di là dell'ambito strettamente retorico. Nel Medioevo, il prestigio del trattatello *Ad Herennium* (creduto ciceroniano) e l'autorità morale di Cicerone fanno sì che la memoria diventi uno strumento fondamentale della *prudentia* cristiana, e che le *imagines agentes* si specificino in immagini simboliche di virtù e di vizi che, con la loro efficacia visiva, possono guidare l'uomo sulla via della salvezza. Anche grazie alla presa di posizione autorevolissima di Tommaso d'Aquino il ricorso alle immagini esemplari diventa indispensabile nella pratica morale di un buon cristiano; e non si può escludere che questo processo sia all'origine, oltre che di certe abitudini dei predicatori (l'uso frequentissimo di *exempla*, di storie e figure bizzarramente emblematiche), di alcune caratteristiche vistose della letteratura e delle arti figurative medioevali (comprese la *Commedia* dante-

sca e la pittura di Giotto). L'evoluzione più spettacolare dell'arte della memoria si verifica comunque nel Rinascimento. Durante il Cinquecento l'arte della memoria è capillarmente diffusa nella cultura, anche al di fuori dei settori 'specialistici' e indipendentemente dai livelli sociali di accesso. Come ha mostrato Lina Bolzoni, se ne trovano tracce in giochi di società così come in testi filosofici: l'elaborazione teorica filtra attraverso i diversi strati della cultura, viene riorganizzata ai vari livelli di fruizione e, così reinterpretata, costituisce nuovo materiale per nuove elaborazioni da parte degli specialisti. Nel sistema culturale del Rinascimento, la memoria rappresenta una forma di conoscenza non solo in quanto conservazione del vecchio, ma anche come creazione del nuovo, come strumento per la costruzione di nuovo sapere o di nuova letteratura:

In un mondo così ossessivamente preoccupato di darsi norme, di fissare dei modelli, la memoria gioca un ruolo essenziale. Se infatti la produzione del nuovo passa attraverso l'imitazione dell'antico, se l'individualità dello scrittore non si può esprimere che facendo proprio un discorso «altro», scrivere vorrà dire in primo luogo ricordare. Tutto si gioca, infatti, sul rapporto fra imitazione e variazione; è essenziale dunque che l'autore – come il suo lettore ideale – abbia ben presente alla memoria il testo che di volta in volta viene preso a modello. [BOLZONI 1995: XVII]

Quando ormai l'invenzione della stampa ha privato l'arte della memoria di ogni utilità pratica, i suoi cultori (da Giulio Camillo a Giordano Bruno), accogliendo l'eredità ermetica del neoplatonismo fiorentino, arrivano a farne uno strumento magico, dotato di un potere operativo sul mondo: gli edifici della memoria, strumenti di una sapienza-azione, si riempiono di segni astrologici e cabalistici e diventano compendi simbolici dell'universo, riproducendo nella mente dell'uomo la struttura del mondo.

BIBLIOGRAFIA

Frances A. YATES, tr. it. *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi 1972. Paolo ROSSI, *Clavis Universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibnitz*, Bologna, Il Mulino 1983. Lina BOLZONI, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova, Liviana 1984. Lina BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi 1995.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Il Circolo Linguistico di Praga. Le tesi del '29, a c. di E. Garroni, Milano, Silva 1966.

Dizionario di linguistica, a c. di J. Dubois, L. Guespin, Ch. e J.B. Marcellesi, J.P. Mével, Bologna, Zanichelli 1979.

Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica, diretto da G. Beccaria, Torino, Einaudi 1994.

Dizionario di retorica e stilistica, Milano, TEA 1995.

Enciclopedia, Torino, Einaudi 1977-82.

Enciclopedia Dantesca, voll. 6, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-78.

ALMANSI GUIDO,
1984 *Amica ironia*, Milano, Garzanti.

ALONSO DAMASO,
1971 *Pluralità e correlazione in poesia*, Bari, Adriatica Editrice.

ARISTOTELE,
Retorica e poetica, a c. di A. Plebe, Bari, Laterza 1973.

AUERBACH ERICH,
1963 [1938] *Figura in Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli.

BACHTIN MICHAEL,
1968 *Problemy poetiki Dostoevskogo*; tr. it. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi;
1979 [1975] *Voprosy literatury estetiki*, Izdatel'stvo «Chudo-

- žestvenna literatura»; tr. it. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi;
- 1988 *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi.
- BARTHES ROLAND,
1972 [1970] *L'ancienne rhétorique*, in *Communications*, 16; tr. it. *La retorica antica*, Milano, Bompiani.
- BARTHES ROLAND, BOUTTES JEAN-LOUIS,
1979 voce «Luogo Comune», *Enc.*, Torino, Einaudi, vol. VIII, pp. 571-583.
- BATTISTINI ANDREA, RAIMONDI EZIO,
1990 *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi.
- BATTISTINI ANDREA,
1978 *Antonomasia e universale fantastico*, in RITTER SANTINI, RAIMONDI 1978, pp. 105-121.
1993 *Una storia epidittica della retorica*, introduzione a VICKERS 1993, pp. 9-25.
- BECCARIA GIAN LUIGI,
1989 *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi;
1995 *Dal Settecento al Novecento, Storia della lingua italiana*, diretta da L. Serianni e P. Trifone, vol. I, Torino, Einaudi, pp. 679-749.
- BENJAMIN WALTER,
1980 [1963] *Ursprung des deutschen Trauerspiel*, Frankfurt, Suhrkamp; tr. it. *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi.
- BERTINETTO PIER MARCO,
1977 *On the Inadequateness of a Purely Linguistic Approach to the Study of Metaphor*, in *Italian Linguistics*, 4, pp. 7-85;
1979 'Come vi pare'. *Le ambiguità di 'come' e i rapporti tra paragone e metafora*, in *Retorica e scienze del linguaggio*, SLI 14, Roma, Bulzoni, pp. 131-170;
1980 *Metafora, co(n)testo e intertesto: per una caratterizzazione della metafora poetica*, in GOLDIN 1980, pp. 239-277.

- BLACK MAX,
1983 *Modelli, archetipi, metafore*, Parma, Pratiche.
- BLUMENBERG HANS,
1968 [1960] *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, «Archiv für Begriffsgeschichte», vol. VI, Bonn, Bouvier & Co.; tr. it. *Paradigmi per una metaforologia*, Bologna, Il Mulino.
1984 [1981] *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt, Suhrkamp; tr. it. *La Leggibilità del mondo*, Bologna, Il Mulino.
- BODEI REMO
1993 *Varcare i limiti: strategie di negazione del desiderio di conoscenza*, in PRETA 1993, pp. 113-142.
1995 *Le forme del bello*, Bologna, Il Mulino.
- BOLZONI LINA,
1984 *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova, Liviana;
1985 *Il "Colloquio spirituale" di Simone da Cascina*, in *Rivista di letteratura italiana*, III, 1, pp. 9-65;
1991 *L'allegoria o la creazione dell'oscurità*, in *L'Asino d'oro*, 3, pp. 53-69;
1995 *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi.
- BOYD RICHARD,
1983 [1979] *Metaphor and theory change, Metaphor and Thought*, ed. A. Ortony, Cambridge University Press, Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sidney, pp. 356-408; tr. it. in Richard BOYD, Thomas S. KUHN, *La metafora nella scienza*, Milano, Feltrinelli.
- BOTTIROLI GIOVANNI,
1990 *Figure di pensiero. La svolta retorica in filosofia*, Torino, Paravia;
1993 *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*, Torino, Bollati Boringhieri.
- BRAUDEL FERNAND,
1958 *Histoire et Sciences sociales: La Longue durée*, in *Annales*, XIII, pp. 725-753.

BREMOND CHARLES, LE GOFF JACQUES, SCHMITT CLAUDE,
1982 *L'exemplum*, Turnhout, Brepols.

BRIOSI SANDRO,
1985 *Il senso della metafora*, Napoli, Liguori.

BROOKE-ROSE CHRISTINE,
1958 *A Grammar of Metaphor*, London, Secker and Warburg.

BROOKS PETER,
1995 [1984] *Reading for the Plot*, Knopf; tr. it. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi.

BUGLIANI ROBERTO,
1991 *Due passi nel regno di allegoria*, in *Allegoria*, 8, pp. 117-129.

CAMPANELLA TOMMASO,
Tutte le opere, a c. di L. Firpo, vol. 1, Verona, Mondadori 1954.

CAFFI CLAUDIA,
1990 *Modulazione, mitigazione, litote*, in CONTE, GIACALONE RAMAT, RAMAT 1990, pp. 169-199.

CAPRETTINI GIAN PAOLO,
1977 voce «Allegoria» in *Enc.*, Torino, Einaudi, vol. I, pp. 362-392.

CAPRETTINI GIAN PAOLO, EUGENI RUGGERO (a cura di),
1988 *Il linguaggio degli inizi. Letteratura, Cinema, Folklore*, Torino, Il Segnalibro.

CHARLES MICHEL,
1973 *Le discours des figures*, in *Poétique*, 15, pp. 340-364.

CICERONE MARCO TULLIO,
Opere retoriche, a cura di G. Norcio, Torino, UTET 1976.

CINQUE GUGLIELMO,
1972 *Grammatica generativa e metafora*, in *Studi di grammatica italiana*, 2, pp. 261-295.

COHEN JEAN,
1974 [1968] *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion;

tr. it. *Struttura del linguaggio poetico*, Bologna, Il Mulino.

1970 *Théorie de la figure*, in *Communications*, 16, pp. 3-25.

Communications

1970 *Recherches rhétoriques*, 16.

COMPAGNON ANTOINE,
1979 *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.

CONTE GIAN BIAGIO,
1985 [1974] *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino, Einaudi.

CONTE MARIE-ELIZABETH, GIACALONE RAMAT ANNA, RAMAT PAOLO (a cura di),
1990, *Dimensioni della linguistica*, Milano, Franco Angeli.

CONTINI GIANFRANCO,
1970 *Variante ed altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi.

CORTI MARIA,
1973 *Il genere «disputatio» e la transcodificazione indolore di Bonvesin da la Riva*, in *Strumenti critici*, 21-22, pp. 157-185.

1976 *I principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani.

CURTIUS ERNST ROBERT,
1992 [1948] *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke Verlag; tr. it. *Letteratura Europea e Medioevo Latino*, Firenze, La Nuova Italia.

DENYS D'ALICARNASSE,
De la composition stylistique, Paris, Les Belles Lettres, 1986

DEL CORNO CARLO,
1989 *Exemplum e letteratura*, Bologna, Il Mulino.

DEL LUNGO ANDREA,
1993 *Pour une poétique de l'incipit*, in *Poétique*, 94, pp. 131-152.

DIJK TEUN A. VAN (a cura di)
1985 *Discourse and Literature*, Amsterdam-Philadelphia, J. Benjamins Publishing Co.

- DUCHET CLAUDE,
1971 *Pour une sociocritique, ou variations sur un incipit*, in *Littérature*, 1, pp. 5-14;
1980 *Ideologie de la mise en texte*, in *La Pensée*, 215, pp. 95-108.
- DUCROT OSVALD, TODOROV TZVETAN,
1972 *Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage*, Paris, Seuil; tr. it. *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio*, Cuneo, Isedi.
- ECO UMBERTO,
1979 *Lector in fabula*, Milano, Bompiani;
1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.
- FIORI STEFANO,
1992 *Persuasione e mercato: note su un problema lasciato aperto da Adam Smith*, in *Trimestre*, 1-2, pp. 41-53.
- FLORESCU VASILE,
1971 [1960] *Retorica si reabilitarea ei în filozofia contemporana*, Bucuresti, Ed. Academiei R. S. Romania; tr. it. *La retorica nel suo sviluppo storico*, Bologna, Il Mulino.
- FONTANIER PIERRE,
1968 [1830] *Les figures du discours*, Paris, Flammarion.
- FRÉDÉRIC MADELEINE,
1985 *La répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- FREUD SIGMUND,
1989 [1905] *Il motto di spirito, Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, vol. 5.
- GABBI GABRIELLA,
1981 *Per una semantica e una pragmatica del testo descrittivo*, in *Lingua e stile*, XVI, pp. 61-81.
- GENETTE GÉRARD,
1988² [1966] *Figures*, Paris, Seuil; tr. it. *Figure I. Retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi;
1968 *Introduction a FONTANIER 1968*, pp. 5-17;

- 1972⁴ [1969] *Figures II*, Paris, Seuil; tr. it. *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi;
1976⁴ [1972] *Figures III*, Paris, Seuil; tr. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi;
1982 *Palimpsestes*, Paris, Seuil;
1989 [1987] *Seuils*, Paris, Seuil; tr. it. *Soglie*, Torino, Einaudi.
- GOLDIN DANIELA (a cura di),
1980 *Simbolo, metafora, allegoria. Atti del IV Convegno interuniversitario italo-tedesco (Bressanone 1976)*, Padova, Liviana.
- GRASSI ERNESTO,
1989 *Potenza dell'immagine. Rivalutazione della retorica*, Milano, Guerini.
- GREIMAS ALGIRDAS J.,
1974 [1970] *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil; tr. it. *Sul senso*, Milano, Bompiani.
- GRICE H. PAUL,
1993 [1982] *Studies in the Way of Words*, Cambridge (MA)-London, Harvard University Press; tr. it. *Logica e conversazione*, Bologna, Il Mulino.
- GRUPPO μ ,
1976 [1970] *Rhétorique générale*, Paris, Larousse; tr. it. *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Milano Bompiani;
1977 *Miroirs rhétoriques: sept ans de réflexion*, in *Poétique*, 29, pp. 1-19;
1978 *Ironique et iconique*, in *Poétique*, 36, pp. 427-442.
- HAMON PHILIPPE,
1975 *Clausules*, in *Poétique*, 24, pp. 495-526;
1981 *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette.
- HENRY ALBERT,
1975 [1971] *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck; tr. it. *Metonimia e metafora*, Torino, Einaudi.
- HERRNSTEIN SMITH BARBARA,
1968 *Poetic Closure. A study of how poems end*, Chicago, Chicago University Press.

- HESSE MARIE B.,
1980 [1966] *Models and Analogies in Science*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press; tr. it. *Modelli e analogie nella scienza*, Milano, Feltrinelli.
- HUTCHEON LINDA,
1978 *Ironie et parodie*, in *Poétique*, 36, pp. 466-477;
1981 *Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie*, in *Poétique*, 46, pp. 140-155.
- ISER WOLFGANG,
1987 [1976] *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München, Fink; tr. it. *L'atto della lettura*, Bologna, Il Mulino.
- JAKOBSON ROMAN,
1983⁸ [1963] *Essais de linguistique générale*, Paris, Edition de Minuit; tr. it. *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli.
- JAUSS HANS ROBERT,
1989 [1977] *Alterität und Modernität des mittelalterlichen Literatur*, München, Fink; tr. it. *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- JEAN RAYMOND,
1971 *Ouvertures, phrases-seuils*, in *Critique*, 288, pp. 421-431.
- JOLLES ANDRÉ,
[1930] *Einfache formen*, Tübingen, Niemeyer Verlag; tr. it. *Forme semplici*, Milano, Mursia.
- KERBRAT-ORECCHIONI CATHERINE,
1980 *L'ironie comme trope*, in *Poétique*, 41, pp. 108-127.
- KERMODE FRANK,
1972 [1967] *The Sense of an Ending. Studies in the theory of fiction*, New York, Oxford University Press; tr. it. *Il senso della fine: studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Rizzoli.

- KRISTEVA JULIA,
1980 *Materia e senso*, Torino, Einaudi.
- LAUGAA MAURICE,
1971 *Le théâtre de la digression dans le discours classique*, in *Sémiotica*, IV, 2, pp. 97-126.
- LAUSBERG HEINRICH,
1969 [1949] *Elemente der literarischen Rhetorik*, München, Max Hueber Verlag; tr. it. *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino;
1960 *Handbuch der literarischer Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München, Max Hueber (2 voll.).
- LE GUERN MICHEL,
1973 *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse.
- LEPSCHY ANNA LAURA,
1983 *Appunti su antitesi e anafora nella Gerusalemme Liberata*, in *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, Firenze, Olschki, t. II, pp. 797-808.
- LEPSCHY GIULIO,
1989 *Enantiosemia e ironia nel lessico italiano*, in *Nuovi saggi di linguistica italiana*, Bologna, Il Mulino, pp. 153-160.
- LIGOT MARIE-THÉRESE,
1980 *Ellipse et présupposition*, in *Poétique*, 44, pp. 422-436.
- LOTMAN JURIJ M.,
1972 [1970] *Struktura chudožestvennogo teksta*, Mosca, Iskusstvo; tr. it. *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia;
1980 voce «Retorica», *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, vol. XI, pp. 1046-1066.
- LOVEJOY ARTHUR O.,
1981² [1936] *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, Boston, Harvard University Press; tr. it. *La Grande Catena dell'Essere*, Milano, Feltrinelli.

- LYONS JOHN D.,
1989 *Exemplum. The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- MARCHESE ANGELO,
1978 *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, Mondadori.
- MARELLO CARLA,
1977 *(Situ)azione delle parentesi*, in *Carte segrete*, 37/38, pp. 23-38;
1984 *Ellissi*, in *Linguistica testuale. Atti del XVI Congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana*, Roma, Bulzoni, pp. 255-270.
- MATTE BLANCO IGNACIO,
1981 [1975] *The Unconscious as Infinite Sets: An Essay in Biologic*, Gerald Duckworth & Co. Ltd., London; tr. it. *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla biologica*, Torino, Einaudi.
- MENGALDO PIER VINCENZO,
1970 voce «Cursus» in *Enciclopedia Dantesca*, II, pp. 290-95.
- MEYER BERNARD, BALAYN JEAN DANIEL,
1981 *Autour de l'antonomase de nom propre*, in *Poétique*, 46, pp. 183-199.
- MIGLIORINI BRUNO,
1927 *Dal nome proprio al nome comune*, Firenze, Olschki.
- MIZZAU MARINA,
1984 *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli.
- MORIER HENRY,
1961 *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F.
- MORRIS CHARLES W.,
1938 *Foundation of the Theory of Signs*, University of Chicago Press, Chicago.
- MORTARA GARAVELLI BICE,
1989 *Manuale di Retorica*, Milano, Bompiani;

- 1993 «*Homo nominans*». *Dispositivi retorici nelle pieghe del lessico*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, vol. III, pp. 2375-87.
- ORLANDO FRANCESCO,
1973 *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi;
1982 *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi;
1993 *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi.
- OSSOLA CARLO,
1977 *Apoteosi e ossimoro. Retorica della «traslazione» e retorica dell'«unione» nel viaggio mistico a Dio: testi italiani dei secoli XVI-XVII*, in *Rivista di storia e letteratura religiosa*, XIII, pp. 47-103.
- PASQUALI GIORGIO,
1968 *Nuove pagine extravaganti*, Firenze, Le Monnier.
- PATTE DANIEL,
1980 *Aspects of a Semiotics of Didactic Discourse*, Urbino, Università di Urbino.
- PERELMAN CHAÏM, OLBRECHTS-TYTECA LUCIE,
1989² [1958] *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France; tr. it. *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi.
- PERELMAN CHAÏM,
1977 voce «Analogia e metafora», in *Enc.*, Torino, Einaudi, vol. I, pp. 523-534;
1981 [1977a] *L'empire rhétorique*, Paris, Vrin; tr. it. *Il dominio retorico*, Torino, Einaudi.
- PICONE MICHELANGELO,
1985 *Il racconto*, Bologna, Il Mulino.
- PLEBE ARMANDO,
1988 *Breve storia della retorica antica*, Bari, Laterza.
- PLEBE ARMANDO, EMANUELE PIETRO,
1988 *Manuale di retorica*, Bari, Laterza.

PLETT HEINRICH F.,
1985 *Rhetoric* in DIJK 1985.

Poétique

1971 *Rhétorique et philosophie*, 5;
1975 *Rhétorique et herméneutique*, 23;
1978 *Ironie*, 36;
1988 *Rhétorique et littérature*, 74.

PORTINARI FOLCO,

1976 *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Torino, Einaudi.

POZZI GIOVANNI,

1981 *La parola dipinta*, Milano, Adelphi;
1984 *Temi, topoi, stereotipi*, in *Letteratura Italiana*, vol. III, t. I, Torino, Einaudi, pp. 391-436;
1984a *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna, Il Mulino.

PRANDI MICHELE,

1990 *Una figura testuale del silenzio: la reticenza*, in CONTE, GIACALONE RAMAT, RAMAT (a cura di) 1990, pp. 217-229.

PRETA LORENA (a cura di),

1992 *Immagini e metafore della scienza*, Bari, Laterza;
1993 *La passione del conoscere*, Bari, Laterza.

PRETI GIULIO,

1968 *Retorica e logica. Le due culture*, Torino, Einaudi.

PRINCE GERALD (a cura di),

1990 *Dizionario di narratologia*, Firenze, Sansoni.

QUINTILIANO MARCO FABIO,

L'istituzione oratoria, a cura di R. Faranda e P. Pecchiura, voll. 2, Torino, UTET 1979².

RAVAZZOLI FLAVIA,

1979 *Morir dal ridere in un mare di lacrime: l'iperbole ovvero il meccanismo linguistico dell'esagerazione*, in *Retorica e scienze del linguaggio*, SLI 14, Roma, Bulzoni, pp. 95-109;

1991 *Il testo perpetuo. Studi sui moventi retorici del linguaggio*, Milano, Bompiani.

REBOUL OLIVIER,

1996 [1994²] *Introduction à la rhétorique. Théorie et pratique*, Paris, P.U.F.; tr. it. *Introduzione alla retorica*, Bologna, Il Mulino.

Rhetorica ad Herennium, a c. G. Galboli, Bologna, Patron 1969.

RICHARDS IVOR A.,

1967 [1936] *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press; tr. it. *La filosofia della retorica*, Milano, Feltrinelli;

1963 *How Does a Poem Know When It is Finished*, in *Parts and Wholes*, D. Lerner ed., New York, pp. 163-74.

RICOEUR PAUL,

1981 [1975] *La métaphore vive*, Paris, Seuil; tr. it. *La metafora viva*, Milano, Jaca Books.

RIFFATERRE MICHEL,

1972 *Système d'un genre descriptif*, in *Poétique*, 9, pp. 15-30;
1973 *Interpretation and Descriptive Poetry: a Reading of Wordsworth's «Yew-Trees»*, in *New Literary History*, IV, pp. 229-256.

RIGOTTI FRANCESCA,

1995 *La verità retorica. Etica, conoscenza, persuasione*, Milano, Feltrinelli.

RITTER SANTINI LEA, RAIMONDI EZIO (a cura di),

1978 *Retorica e critica letteraria*, Bologna, Il Mulino.

ROSSI PAOLO,

1983 *Clavis Universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibnitz*, Bologna, Il Mulino.

ROUSSET JEAN,

1968 *L'Intérieur et l'Extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, Corti;

1985 [1981] *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, Corti; tr. it. *La letteratura dell'età barocca in Francia. Circe e il pavone*, Bologna, Il Mulino.

- RUWET NICOLAS,
1986 *Linguistica e poetica*, Bologna, Il Mulino.
- SABRY RANDA,
1989 *La digression dans la rhétorique antique*, in *Poétique*, 79, pp. 259-276.
- SAID EDUARD,
1978 *Beginnings*, Baltimore, The J. Hopkins University Press.
- SANDRAS MICHEL,
1972 *Le blanc, l'aligné*, in *Communications*, 19, pp. 105-114.
- SEGRE CESARE,
1985 *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi.
- SERIANNI LUCA,
1988 *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Suoni Forme Costrutti*, con la collaborazione di A. Castelvechi, Torino, UTET.
- ŠKLOVSKIJ VIKTOR,
1968 [1917-1929] *L'arte come procedimento*, in TODOROV, 1968, pp. 73-94.
- SPERBER DAN,
1975 *Rudiments de rhétorique cognitive*, in *Poétique*, 23, pp. 389-415.
- SPERBER DAN, WILSON DEIRDRE,
1978 *Les ironies comme mentions*, in *Poétique*, 36, pp. 399-412;
1993 [1986] *Relevance. Communication and Cognition*, Harvard University Press, Cambridge Mass.; tr. it. *La pertinenza*, Milano, Anabasi.
- SPITZER LEO,
1991 [1955] *La enumeración caótica en la poesía moderna*, in *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Editorial Gredos; tr. it. *L'enumerazione caotica nella poesia moderna*, in *L'Asino d'oro*, 3, pp. 92-130.

- STAROBINSKI JEAN,
1974 *La letteratura e l'irrazionale*, in *Paragone*, 290, pp. 3-19.
1982 [1971] *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard; tr. it. *Le parole sotto le parole. Gli anagrammi di Ferdinand de Saussure*, Genova, Il melangolo.
- STRUBEL ARMAND,
1975 'Allegoria in factis' et 'Allegoria in verbis', in *Poétique*, 23, pp. 342-357.
- STIERLE KARLHEINZ,
1972 *L'Histoire comme Exemple, l'Exemple comme Histoire*, in *Poétique*, 10, pp. 176-198.
1990 *L'ellissi in prospettiva testuale*, a c. di C. Marellò, 2, pp. 311-404.
- SULEIMAN SUSAN,
1977 *Le récit exemplaire*, in *Poétique*, 32, pp. 468-489.
- TASSO TORQUATO,
Scritti sull'arte poetica, a c. di E. Mazzali, voll. 2, Torino, Einaudi 1977.
- TATEO FRANCESCO,
1970 voce «Dittologia» in *Enc. Dant.*, vol. II, pp. 521-522.
- TESAURO EMANUELE,
1655, *Il Cannocchiale Aristotelico*, Baglioni, Venezia.
- TODOROV TZVETAN,
1967 *Littérature et signification*, Paris, Larousse;
1970 *Synecdoques*, in *Communications*, (n. speciale *Recherches rhétoriques*) 16, pp. 26-35;
1984 [1977] *Théories du symbole*, Paris, Seuil; tr. it. *Teorie del simbolo*, Milano, Garzanti;
1990 [1981] *Mikhail Bakhtine: le Principe dialogique*, Paris, Seuil; tr. it. *Bachtin*, Torino, Einaudi.
- TODOROV TZVETAN (a cura di),
1968 *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi.

TORNITORE TONINO,
1988 *Scambi di sensi. Preistorie delle sinestesi*, Torino, Centro Scientifico Torinese.

TOULMIN STEPHEN,
1975 [1958] *Der Gebrauch von Argumenten*, Kroneberg, Scriptor Verlag; tr. it. *Gli usi dell'argomentazione*, Torino, Rosenberg & Sellier;
1993 *La ragione è schiava delle passioni?*, in PRETA 1993, pp. 3-28.

ULLMANN STEPHEN,
1966 [1962] *Semantics: An Introduction to the Science of Meaning*, Oxford, Blackwell & Mott; tr. it. *La semantica. Introduzione alla scienza del significato*, Bologna, Il Mulino.

USPENSKIJ BORIS,
1972, *Poétique de la composition*, in *Poétique*, 9, pp. 124-134.

VALESIO PAOLO,
1967 *Strutture dell'allitterazione. Grammatica, retorica e folklore verbale*, Bologna, Zanichelli;
1986 *Ascoltare il silenzio: la retorica come teoria*, Bologna, Il Mulino.

VICKERS BRIAN,
1994 [1989] *In Defence of Rhetoric*, Oxford, Oxford University Press; tr. it. *Storia della retorica*, Bologna, Il Mulino.

VICO GIAMBATTISTA,
1844 [1711] *Delle istituzioni oratorie*, Novi, Moretti.

WEINRICH HARALD,
1976 *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, Il Mulino.

YATES FRANCES A.,
1972³ [1966] *The Art of Memory*, London, Routledge & Kegan; tr. it. *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi.

ZUMTHOR PAUL,
1976 *L'épiphonème proverbial*, in *Revue des sciences humaines*, 163, pp. 313-328.

Indici

INDICE DEI NOMI

- Ad Herennium*: 130; 206; 342; 353;
 354; 409 410; 411; 412; 413
 ADAM DE SAINT VICTOR: 276
 AGOSTINO DI DACIA: 372
 AGOSTINO DI IPPONA: 87; 372
 ALBERTI L. B.: 381
 ALIGHIERI D.: 53; 55; 73; 118; 119;
 180; 184; 187; 191; 195; 210;
 213; 214; 238; 246; 267; 276;
 277; 281; 288; 300; 328; 331;
 344; 348; 363; 365; 367; 372;
 375; 383; 384; 390; 392; 396;
 397
 ALLAN POE E.: 60
 ALLEN W.: 155; 156
 ALONSO D.: 288; 289; 293; 294
 ARAGON L.: 121
 ARCHILOCO: 76
 ARETINO P.: 300
 ARIOSTO L.: 76; 119; 191; 213;
 247; 249; 259; 260; 269; 298;
 300; 301; 307; 332; 334; 335;
 340; 341; 376
 ARISTOTELE: 32; 43; 44; 45; 46; 49;
 54; 58; 62; 64; 65; 66; 68; 89;
 98; 109; 112; 113; 115; 120;
 121; 125; 126; 129; 138; 139;
 151; 170; 172; 203; 221; 223;
 228; 230; 234; 317; 394
 ARTALE G.: 339
 AUERBACH E.: 372; 373; 375
 BACHTIN M.: 241; 242; 379
 BALAYN J. D.: 251
 BARTHES R.: 45; 46; 59; 63; 70; 85;
 111; 116; 127; 149; 150
 BATTISTINI A.: 251
 BAUDELAIRE CH.: 363
 BECCARIA G. L.: 397; 398
 BENJAMIN W.: 369; 370
 BERNI F.: 75; 76
 BERTINETTO P. M.: 225; 236; 237;
 349
 BLACK M.: 204; 230; 231
 BLUMENBERG H.: 87
 BOCCACCIO G.: 57; 73; 338; 341;
 351
 BODEI R.: 20; 59; 173; 330
 BOIARDO M. M.: 75; 390
 BOITO A. : 192
 BOLZONI L.: 56; 390; 414
 BORGES J. L.: 87
 BOTTIROLI G.: 220
 BOUTTES J.-L.: 63; 85
 BOYD R.: 205; 232
 BRAUDEL F.: 85
 BREMOND CH.: 51
 BRIOSI S.: 232
 BROOKE-ROSE C.: 235
 BROOKS P.: 140
 BRUNO G.: 119; 189; 245; 246;
 272; 294; 295; 296; 300; 301;
 314; 331; 363; 381; 414
 BUGLIANI R.: 374
 CAFFI C.: 256; 258
 CALVINO I.: 84; 134; 269; 332
 CAMILLO G.: 63; 414
 CAMPANA D.: 239

CAMPANELLA T.: 97; 228; 285; 321; 364; 365
Cantico dei Cantici: 347; 348
 CAPRETTINI G. P.: 370; 371
 CARO A.: 189; 340
 CARTESIO R.: 16
 CASTIGLIONE B.: 118
 CAVALCANTI G.: 311
 CHAMFORT N. DE: 230
 CICERONE: 18; 29; 32; 11; 121; 130; 131; 133; 135; 137; 222; 240; 253; 388; 394; 396; 413
 CINQUE G.: 236
 CITATI P.: 338
 COHEN J.: 150
 COLLODI C.: 378
 COMPAGNON A.: 364
 CONSOLO V.: 112; 309
 CONTE G. B.: 364; 365; 366
 CONTINI G.: 374; 397
 CORTI M.: 121; 371
 CURTIUS E. R.: 71; 72; 78; 118; 119; 120
 D'ANNUNZIO G.: 186; 274; 279; 315; 387; 397
 DA PONTE L.: 315
 DAVANZATI B.: 352
 DE MARCHI E.: 183
 DEL LUNGO A.: 118; 132
 DELLA CASA G.: 389
 DEMETRIO FALEREO: 389
 DEMOCRITO: 87
 DIONIGI DI ALICARNASSO: 388
 DU MARSAIS C. CH.: 260; 291
 DUBOIS J.: 161
 ECO U.: 185; 203; 214; 215; 220; 221; 223; 233; 234; 235; 246; 286; 368; 370; 374
 EDELINE F.: 164
 ELIO DONATO: 399
 EMANUELE P.: 329
 EMPEDOCLE: 19
 FABA G.: 396
 FELLINI F.: 254
 FENOGLIO B.: 176; 210; 238; 269; 270; 305; 308; 315; 320
 FIELDING H.: 352
 FIORI S.: 19
 FLAUBERT G.: 85
 FLORESCU V.: 18; 20; 21
 FOLENGO T.: 188
 FONTANELLA G.: 339
 FONTANIER P.: 161; 202; 204; 206; 220; 240; 251; 252; 256; 257; 260; 261; 290; 291; 306; 317; 318; 331; 334; 335; 336; 343; 348; 353; 362; 388; 385
 FOSCOLO U.: 209; 247; 248; 277; 312; 313; 323; 386
 FRANCESCO D'ASSISI: 297
 FRÉDÉRIC M.: 266
 FREUD S.: 153; 196; 266; 284; 285
 GABBI G.: 296; 326
 GADDA C. E.: 179; 180; 181; 187; 189; 201; 253; 259; 284; 287; 290; 298; 302; 331; 332; 359; 362; 363; 391; 392
 GALILEI G.: 87; 330; 382
 GENETTE G.: 26; 27; 124; 125; 126; 152; 170; 172; 204; 206; 220; 224; 225; 320; 324; 346; 352
 GIACOSA G.: 182
 GINZBURG N.: 187; 278; 387
 GIOTTO: 414
 GOETHE W.: 373
 GÓNGORA L. DE 201
 GORGIA: 35; 396
 GOVONI C.: 390
 GOZZANO G.: 112; 286; 312; 360; 392
 GREGORIO DI TOURS: 373
 GREIMAS A. J.: 141
 GRICE H. P.: 133 e ss.; 286; 153; 236; 241
 GROTO L.: 315
 GRUPPO μ : 26; 150; 158; 164-168; 177; 178; 183; 185; 188; 193; 194; 197; 212; 217; 218; 219; 221; 232; 233; 243; 244; 257; 260; 309; 334; 336; 368; 390
 GUICCIARDINI F.: 333; 345
 GUITTONE D'AREZZO: 396
 HAMON PH.: 142; 296; 325; 326; 327;
 HENRY A.: 216; 217; 225; 232; 234; 368
 HERRNSTEIN SMITH B.: 140

HOFFMANN E. T. A.: 79
 HUTCHENON L.: 242
 HUXLEY A.: 329
 ILLICA L.: 182
 ISER W.: 59
 ISOCRATE: 35; 202; 396
 JAKOBSON R.: 111; 212; 219; 220; 265; 266
 JEAN R.: 121
 JOLLES A.: 343
 KERBRAT-ORECCHIONI C.: 242; 243
 KERMODE F.: 141
 KLINKENBERG J. M.: 164
 LA BRUYÈRE J. DE: 345
 LA ROCHEFOUCAULD F. DE: 345
 LAUSBERG H.: 51; 107; 109; 129; 147; 161; 170; 172; 177; 191; 198; 202; 206; 212; 221; 240; 256; 261; 269; 291; 298; 301; 318; 350; 351; 361; 368
 LE GUERN M.: 232
 LEOPARDI G.: 95; 210; 238; 244; 250; 307; 312; 313; 344; 357; 386; 387
 LEPSCHY A.-L.: 266; 277
 LEVI P.: 283
 LICHTENBERG G. C.: 345
 LIGOT M.-T.: 307
 LOTMAN J. M.: 26; 117
 LOVEJOY A. O.: 87
 LUZI M.: 111
 MACHIAVELLI N.: 75
 MANZONI A.: 183; 187; 195; 259; 308; 311; 334
 MARINETTI F. T.: 185; 238
 MARINO G.B.: 280; 332; 336
 MARZIANO CAPELLA: 13; 86; 108; 128; 150; 175; 369; 370; 389
 MATTE BLANCO I.: 227
 MENGALDO P. V.: 396
 MEYER B.: 251
 MIGLIORINI B.: 251
 MINGUET PH.: 164
 MIZZAU M.: 241; 242; 243
 MONTALE E.: 193; 286; 303; 309; 336; 338; 344; 345; 355; 392
 MONTESQUIEU C. DE: 94
 MONTI V.: 250
 MORANTE E.: 74; 77

MORETTI M.: 190
 MORIER H.: 218; 238
 MORTARA GARAVELLI B.: 68; 71; 133; 173; 217; 247; 249; 252; 253; 260; 285
 MOSCA G.: 246
 NIETZSCHE F.: 149
 NIEVO I.: 333
 NOVENTA G.: 363; 378
 OLBRECHTS-TYTECA L.: 22; 24; 35; 36; 37; 55; 68 e ss.; 106; 116; 138; 163; 199; 206; 224; 225; 247; 258; 261; 267; 291; 302; 329; 337; 338; 343; 365; 369
 ORIGENE: 372
 ORLANDO F.: 152; 153; 227; 228; 244; 245; 299
 ORTESE A. M.: 270; 271
 OSSOLA C.: 336
 PALAZZESCHI A.: 268; 270; 393
 PAOLO DI TARSO: 372
 PARINI G.: 208; 211; 213; 247; 250; 315
 PASCOLI G.: 192; 195; 272; 275; 277; 278; 279; 281; 286; 292; 354; 397
 PASQUALI G.: 365; 366
 PASSAVANTI I.: 57
 PATTE D.: 59
 PENNA S.: 279
 PERELMAN C.: 22; 24; 35; 36; 37; 43; 55; 68 e ss.; 106; 116; 138; 163; 199; 206; 224; 225; 247; 258; 261; 267; 291; 302; 329; 337; 338; 343; 365; 369
 PETRARCA F.: 77; 82; 83; 182; 208; 209; 214; 215; 225; 270; 288; 292; 303; 315; 331; 33; 334; 335; 336; 344; 346; 359; 379; 381; 384; 389; 390; 397
 PIRANDELLO L.: 79; 179; 305; 309; 376; 380
 PIRE F.: 164
 PLACIDO B.: 378
 PLATONE: 20; 44
 PLEBE A.: 329
 PLETT H. F.: 162; 163
 POLIZIANO A.: 292
 PONTANO G.: 390; 392

PORTINARI F.: 132
 POZZI G.: 80; 81; 82; 190; 192;
 195; 227; 281; 393
 PRANDI M.: 355; 356
 PRINCE G.: 117; 141
 PULCI L.: 279
 QUENEAU R.: 185; 193; 286; 313;
 314
 QUINTILLIANO: 14; 29; 30; 58; 62;
 94; 105; 106; 114; 120; 121;
 122; 123; 124; 127; 129; 130;
 131; 133; 135; 136; 139; 157;
 173; 174; 198; 199; 200; 201;
 206; 222; 224; 240; 266; 306;
 366; 409
 RABANO MAURO: 372
 RAMO P.: 32; 33
 RAVAZZOLI F.: 162
 RICHARDS I. A.: 230
 RICOEUR P.: 230
 RIFFATERRE M.: 326
 RIGOTTI F.: 23; 24
 RORTY R.: 23
 ROSSI P.: 412
 ROUSSEAU J. J.: 149
 RUWET N.: 214; 216; 218; 233;
 234; 266
 SABA U.: 268; 275; 312; 313
 SABRY R.: 136
 SANNAZZARO I.: 303
 SARTRE J.-P.: 142
 SATTÀ S.: 331
 SAVINIO A.: 194; 280; 282; 308
 SCHOPENHAUER A.: 345
 SCIASCIA L.: 112; 268; 272; 275;
 276; 278; 290; 305; 307
 SEGRE C.: 78; 79
 SERENI V.: 268; 273; 310
 SHAKESPEARE W.: 83; 123; 124;
 259; 291
 SKLOVSKIJ V.: 60
 SMITH A.: 19
 SOCRATE: 240
 SPERBER D.: 153; 154; 155; 156;
 236; 240; 241
 SPITZER L.: 276; 297; 298
 STAROBINSKI J.: 52
 STEFANO DI BORBONE: 53
 STERNE L.: 94
 TACITO: 352
 TASSO T.: 77; 98; 119; 195; 213;
 268; 271; 272; 274; 276; 278;
 285; 287; 296; 312; 313; 340;
 341; 353; 376; 382; 384; 389
 TATEO F.: 288
 TELESIO B.: 285
 TERTULLIANO: 372
 TESAURO E.: 229
 TODOROV T.: 152; 374; 379
 TOMMASO D'AQUINO: 372; 413
 TOULMIN S.: 21
 TRINON H.: 164
 ULLMANN S.: 238
 UNGARETTI G.: 246
 VALESIO P.: 281; 282; 356; 390;
 391
 VENIER D.: 314
 VERGA G.: 60; 344; 355
 VICKERS B.: 18
 VICO G. B.: 149; 267; 291
 VINCENZO DI BEAUVAIS: 57
 VIRGILIO: 75; 356; 358; 366; 399
 VOSS G. J.: 240; 251
 WEINRICH H.: 225; 230; 234; 237;
 238
 WILSON D.: 236; 240; 241
 WITTGENSTEIN L.: 22
 YATES F. A.: 370; 411; 413
 ZANZOTTO A.: 181; 393
 ZUMTHOR P.: 345

INDICE DEI TERMINI RETORICI E DELLE FIGURE*

accumulazione (v. anche *congeries*): 263; 272; 287; 289; 293 e ss.; 318; 321 e ss.
 - subordinante: 301 e ss.
actio: 28-31; 32; 109; 243; 255
adiectio (v. anche *aggiunzione*): 158; 263
adiunctio: 316
aferesi: 177; 178; 179; 181
aggiunzione (v. anche *adiectio*): 158; 176; 183 e ss.; 193; 263; 318 e ss.
allegoria: 163; 202; 206; 224; 237; 251; 346; 361; 366-373; 374; 374-5; 376
allitterazione: 163; 178; 185; 194; 273; 288; 297; 316; 389; 390-2; 392
allusione: 74; 164; 206; 247; 251; 252; 345; 346; 361; 362-3 e ss.; 365-6
amplificatio, *amplificazione*: 136; 158; 164; 252; 260; 263; 270; 280; 292; 293; 294; 302; 318; 321; 324; 380; 386
anacenos (o *communicatio*): 381
anadiplosi (v. anche *reduplicatio*): 269-271; 273; 274; 279
anafora: 270; 273; 275-7; 278; 279; 300; 335; 390; 391
anagramma: 190-1
analogia: 31; 98-9; 221; 223; 224; 230 e ss.; 346
 - foro: 98 e s.
 - tema: 98 e s.
anaplanosis (v. anche *excursus*, *egressio*, *digressio*, *parèkbasis* e *digressione*): 134
anarema: 191
anaskeuè: 113
anastrofe: 112; 158; 311-2; 313; 314; 315; 327; 358
anfibologia: 174
antanaclasi (v. anche *reflexio*): 280; 291; 293; 337
anticlimax: 272; 273; 274
antifrasi: 240 e ss.
antimetabole: 338; 341; 342
antistrofe: 191
antitesi: 109; 284; 325; 332; 333-5; 336; 337; 338-9; 340; 360
antonomasia: 250-3; 253-4; 262; 346
 - vossianica: 251; 254
apocope: 177; 179; 182; 305
apodosi (v. anche *protasi*): come parte del discorso 109; come parte della *periodus* (v.) 394

* Le indicazioni di pagina in grassetto e in corsivo segnalano rispettivamente che all'argomento è dedicata una trattazione specifica in finestra e nel testo.

aposiopesi (v. anche reticenza): 350; 354-7; 357-8
apostrofe: 164; 361; 383-4; 384-5; 387
aptum: 29; 30; 43; 157; 169-170; 172; 173; 175; 248; 252; 289; 348; 353; 381; 398
areté: 46
argomentazione (v. teoria dell'argomentazione): 24; 36; 62-87; 90; 91; 93-100; 106 e s.; 163; 173; 199; 253; 257; 261; 263; 268; 272; 302; 321; 322; 324; 328; 329; 342; 343; 344; 345; 365; 386; 395
come parte del discorso (v. anche *pistis*): 110; 113; 115; 116; 122; 127; 135; 136; 137-8
argomento (*argumentum*): 62; 321; 388; 396
 - del sacrificio: 95
 - del superamento: 96; 258
 - della doppia gerarchia: 97
 - di autorità: 45; 47; 97; 342
 - di divisione: 95
 - di paragone: 95
 - di non contraddizione: 93
 - di reciprocità: 94; 227
 - pragmatico: 96
argomenti
 - ordine degli (v. anche ordine): 107; 137 e s.; 139; 273; 358
 - a persona: 67
 - a re: 67
 - che fondano la struttura del reale: 93; 97-9
 - fondati sul caso particolare: 98
 - sulla associazione delle nozioni: 93-9
 - sulla dissociazione delle nozioni (v.): 99-100
 - sulla regola di giustizia: 94
 - sulla struttura del reale: 93; 96-7
 - quasi-logici: 93-5; 329
argumentatio (v. anche argomentazione, *pistis*): 113
ars dictandi: 36; 202
asindeto: 308-9; 310; 350
atechnos (v. prova)
auctoritas: 170; 187
aversio: 361; 377; 381; 383
barbarismo: 170; 175; 176
bifronte: 192; 194
brachilogia: 350
brevitas: 119; 132 e ss.; 267; 303; 305; 324; 350; 351; 353
captatio benevolentiae: 74; 125
catacresi: 203-5; 215; 227; 239
categorie topiche medioevali: 67; 128
chiasmo: 109; 116; 300; 335; 339-341; 342
circostanze della narrazione: 128
 - *elementum*: 128
 - *modus*: 128
citazione: 164; 241; 242; 244; 247; 251; 252; 275; 342; 363-6; 379
clausola: 395
climax (v. anche *gradatio*): 112; 261; 271-3; 274; 332
colon: 111; 115; 267; 311; 316; 394; 398
comma: 351; 394; 398
commoratio: 318; 320; 321
comparazione: 224; 348-9; 349; 360
compositio: 109; 114; 178; 185; 184; 316; 388-98
concessio: 381; 382
conclusione (v. anche *epilogo*, *peroratio*): 71; 135; 140; 142
confirmatio: 113
congeries (v. anche *accumulazione*): 288; 294; 295; 301; 320; 322
conlocatio: 108 e ss.
consilium (v. anche *thema*): 86; 87; 106 e ss.
consuetudo: 170; 176
controversia: 70; 71
correctio (v. anche *epanortosi*): 273; 328; 331-3; 333
cronografia: 322

cursus: 112; 396
 - *planus*: 395
 - *tardus*: 395
 - *velox*: 395
decorum (v. anche *aptum*, *prepon*): 30; 169; 170; 174; 252; 289; 399
definizione: 246; 323; 328-9; 330; 353
 - *definiendum*: 246; 329
 - *definiens*: 329
derivatio (v. anche *figura etimologica*): 286-7
descrizione: 72; 78; 109; 296; 301; 322-7; 359
detractio (v. anche *detrazione*): 158
detrazione (v. anche *detractio*): 110; 157; 158; 176; 178 e ss.; 263; 303 e ss.; 318; 350 e ss.
diafora: 280; 290-1; 292; 337
dialefe: 184; 186
diallage: 295
dialogismo: 241; 242; 360, come *figura di pensiero* 378-9
diastole: 180; 184; 186
diëgesis (v. anche *narratio*, *narrazione*): 13; 131
dieresi: 179; 184; 186
digressio (v. anche *excursus*, *anaplanosis*, *egressio*, *parëkbasis*, *digressione*): 113; 134
digressione (v. anche *excursus*, *anaplanosis*, *digressio*, *parëkbasis*, *egressio*): 106; 113; 132; 134-7; 163; 324; 325
 come *figura di pensiero*: 361; 380-1; 382; 384
dispositio: 28; 31; 32; 104-43; 263; 265; 266; 287; 311; 322; 388; 409
dissimulazione: 356; 376-7; 385
distribuzione: 299-300
dittologia: 108; 287-9; 292; 300
divisio: 113
dubitatio: 328; 330-331; 333; come *figura della aversio*: 381; 382

ductus: 108
ecfrasi: 322-7; 323
egressio (v. anche *excursus*, *anaplanosis*, *digressio*, *parëkbasis* e *digressione*): 134
ëidos: 64
ëikota: 50
ellissi: 158; 167; 180; 216; 224; 225; 304-7; 309; 350; 354; 356
elocutio (v. anche *teoria dell'argomentazione*: *presentazione dei dati*): 26 e ss.; 31; 32; 91; 109; 112; 130; 147-77I e ss.; 317; 397; 398; 409
enallage (v. anche *ipallage*): 302; 303
enärghëia (v. anche *evidentia* e *ipotiposi*): 131
endiadi: 300-1; 303
ëndoxa: 62; 254
enfasi: 31; 253-5; 255-6; 257; 290; 291; 293; 306; 353; 355; 361; 362; 377
ëntëchnos (v. prova)
ëntimema: 48; 49; 54; 55; 58-60; 62; 64; 66; 138; 321; 322; 343; 360; 381
ënumeratio: 113
enumerazione: 78; come *figura*: 295-7; 300; 337; 339; 351
 - *caotica*: 109; 297-9
ëpanadiplosi (v. anche *inclusio*, *redditiio*): 274-5; 279
ëpanalessi (v. anche *geminatio*): 267-8; 273
ëpanortosi (v. anche *correctio*): 331-3; 333; 353
ëpentësi: 177; 183; 186
ëpifonema: 342; 344-5; 345-6;
ëpifora: 277-8; 278
ëpifrasi: 112; 311; 313; 315; 393; come *figura di pensiero*: 327
ëpilogo (v. anche *peroratio*, *conclusione*): 110; 113; 115 e ss.; 121; 132; 138-43
ëpitesì (v. anche *paragoge*): 177; 184; 186

epiteto: 250; 269; 301-2; 303; 342; 329
epizeusi: 268
esclamazione: 344; 361; 385; 386; 387
esordio: 71; 110; 113; 115e ss.; 120-5; 132; 135
ethos: 44; 45; 244; 398;
etimologia: 329²
etopea: 323; 376; 380
eùnoia: 46
evidentia (v. anche *enàrgheia* e *ipotiposi*): 131; 132, 322 e ss.; 380
excursus (v. anche *egressio*, *anaplanosis*, *digressio*, *parèkbasis* e *digressione*): 134; 380
excusatio propter infirmitatem: 74; 75; 125
exemplum: 31; 48; 49; 50-8; 62; 130; 221; 251; 324; 346; 371; 381; 413
expolitio: 318, 324, 351; 380
figura: 97; 372-3
-typos/antitypos: 373
figura etimologica (v. anche *derivatio*): 188; 189; 269; 270; 280; 285; 286-7; 292; 336; 390
figurae elocutionis: 263
figurae sententiae: 317
figure: 148; 149; 150-68; 172; 175; 194; 203; 204; 206; 350; 364; 397
- della comunione con l'uditore: 163; 164; 343; 353; 365; 381
- della presenza: 163; 164; 322
- della scelta dei dati: 163; 164; 247; 253; 302; 329; 332
- di dizione: 160
- di elocuzione: 160
- di espressione: 206; 318
- di parola: 52; 109; 112; 158; 159; 161; 167; 176; 178; 194; 263 e ss.; 317; 318; 325; 327; 350
- di pensiero: 52; 112; 156; 159; 161; 206; 240; 246; 263; 293; 304; 312; 317e ss.; 335; 361
- di significazione: 206
- di stile: 92; 318; 335; 336
- grammaticali: 175; 176
- *in verbis coniunctis:* 157; 159
- *in verbis singulis:* 157
- semiosintattiche: 163
- valore argomentativo delle: 91-2
geminatio (v. anche *epanalessi*): 150; 267-8; 273
genera elocutionis: 398-9
generi del discorso: 33-4; 64; 123
- deliberativo: 33; 34; 54; 70; 72
- epidittico: 25; 33; 34-7; 121; 136; 252; 260; 324
- **giudiziale:** 33; 34; 54; 71; 72; 121; 136
genus
- *honestum:* 123; 124
- *obscurum:* 123
- *admirabile:* 123
- *dubium:* 123
- *humile:* 123
- *turpe:* 123
gradatio (v. anche *climax*): 271-3; 274
grado zero: 151; 165; 321; 336
homeoprophoron: 389; 392
hysteron proteron: 112; 312; 358-9; 360
imagines agentes: 410; 412; 413
immutatio (v. anche *sostituzione*): 158; 385
inclusio (v. anche *epanadiplosi*, *redditio*): 274-5; 279
incrementum: 111; 112
insinuatio: 123; 125
interpretatio: (come figura di pensiero): 318; 320-1; 321
interpretatio sinonimica (v. anche *sinonimia glossante*): 289; 292; 316; 318; 332
interrogazione: 164; 344; 385; 386; 387
inventio: 27; 28; 31; 32; 43-87;

105; 110; 116; 130; 147; 159; 171; 208; 317; 324; 409
invocazione: 384
ipallage (v. anche *enallage*): 302; 303
iperbato: 112; 150; 167; 311; 312; 313; 315; 328; 359
iperbole: 76; 78; 96; 256; 257; 258; 259-62; 262; 330; 361
ipotiposi (v. anche *evidentia*, *enàrgheia*): 164; 301; 322; 323; 381
ironia: 86; 202; 239-46; 243-4; 255; 256; 257; 260; 261; 361; 376; 378; 385; 386
isocolo: 315-6; 322; 335; 339
kataskheue: 113
laconismo: 350-1; 352
licentia (come figura di pensiero, v. anche *parresia*): 361; 381; 382
litote: 96; 247; 249; 250; 255; 256-8; 258-9; 260; 261; 332; 337
locus (v. anche *luogo*, *topos*, *argomento*): 62-87; 128; 208; 251; (*mnemotecnica*): 410; 412
- *a causa:* 67
- *a contrario:* 240
- *a corpore:* 252
- *a facto:* 67
- *a facultate:* 67
- *a loco:* 67; 72
- *a maiore:* 212
- *a minore:* 212
- *a modo:* 67
- *a persona:* 67
- *a simili:* 221; 240
- *a tempore:* 67
- *ab animo:* 252
luogo: 62-87
- comune: 64-5; 299; 302; 326; 333; 342; 343; 365; 370
- dei contrari: 66
- del più e del meno: 66
- dell'esistente: 69
- dell'essenza: 69
- dell'ordine: 69
- della persona: 70
- della qualità: 68
- della quantità: 68
- delle relazioni reciproche: 66; 94
- speciale: 64-5
massima: 213; 333; 342; 343; 365
materiae futurae trepidatio: 74; 125
memoria: 28; 32; 56; 109; 409 e ss.
- *rerum:* 410
- *verborum:* 410
metabole: 163-4; 167
metafora: 31; 72; 78; 82; 99; 165; 168; 201-7; 212; 217 e ss.; 221-9; 226-7; 229 e ss.; 237; 239; 240; 247; 250; 261; 262; 276; 330; 348; 366; 368; 369; 375; 411
- *focus:* 230-1
- cornice: 231
- assoluta: 205
- assopita: 205
- di denominazione: 205
- interattiva: 205; 229 e ss.
- spenta: 205; 227
metagrafo: 193
metalessi: 200-2; 256; 346; 411
metalogismi: 30; 167; 168; 243; 257; 260; 336; 368
metaplasmi: 167; 175; 177-96; 263; 283; 390
metasememi: 167; 168; 217; 218; 336; 368
metatassi: 167
metatesi: 190; 193
metonimia: 168; 201; 203; 206-11; 211-12; 215 e ss.; 221; 227; 234; 235; 248; 250; 251; 252; 261; 262; 368; 411
mixtura verborum (v. anche *sinchisi*): 174; 175; 313
mot-valise (v. anche *parola-valigia*): 184-5
narratio (v. anche *diegesis*, *narrazione*): 110; 113; 127; 128; 130; 132; 136
narrazione (v. anche *diegesis*,

narratio): 71; 125-34; 135; 220; 322
 obsecrazione: 384
 obtestazione: 384
omoteleuto: 178; 185; 297; 316; 389; 390; 391; 392 e ss.
oratio
 -*perpetua*: 327; 393
 -*soluta*: 393
 -*concis*a: 393
 ordine (degli argomenti)
 crescente: 137; 252; 273
 decrescente: 137; 273
 nestoriano: 138
ordo artificialis: 109-112; 126; 130; 131; 137; 263; 358
ordo naturalis: 109-12; 113; 126; 130; 131; 135; 136; 137; 312; 388
ornatus: 15; 51-2; 128; 131; 148; 150; 153; 157; 159; 170; 171-6; 192; 248; 259; 324; 346; 370; 380; 388; 398
ossimoro: 150; 335-7; 339
 palindromo: 192, 193
paragoge (v. anche *epitesi*): 184; 186
paragone: 224; 225; 227; 261; 325; 346-7; 348; 349-50; 381
parékbasis (v. anche *excursus*, *anaplanosis*, *digressio*, *egressio*, *digressione*): 113; 134
parentesi: 112; 358; 359; 360
 parola-valigia (v. anche *mot-valise*): 184-5
paronomasia: 163; 178; 185; 188-90; 194; 270; 273; 275; 277-9; 280-5; 288; 292; 297; 390; 391
parresia (v. anche *licentia*): 381; 382
pathos (v. anche *ethos*): 45; 398
percontatio: 379
percursio: 350; 351; 352; 357
perifrasi: 163; 164; 170; 203; 246-9; 249-50; 252; 253; 256; 320; 327; 3330; 361; 377
 periodo (*periodus*): 393-4

permutazione (v. anche *trasmu-
tatio*): 110; 112; 158; 176; 190
 e ss.; 263; 310 e ss.; 318
peroratio (v. anche *epilogo*, *con-
clusione*): 113
personificazione (v. anche *pro-
sopopea*): 206; 321; 361; 375-
6; 376
perspicuitas: 130; 134; 157; 170;
171-2; 173; 174; 320; 328; 398
phrónesis: 46
pistis (v. anche *argomentazione*,
argumentatio): 113
poliptoto: 163; 188; 189; 194;
270; 273; 275; 277-80; 285-6;
292; 336; 390
polisindeto: 167; 277; 278
prépon (v. anche *aptum*, *deco-
rum*): 169
preterizione: 206; 255; 350; 352-
4; 356; 357
principium: 123
probatio: 47; 273
pronuntiatio: 28-31
prodímion: 113; 120
propositio: 113; 122; 322
 prosapodosi (v. anche *subnexio*):
358; 359-60; 360
 prosopografia: 352; 322
prosopopea (v. anche *personifi-
cazione*): 375-6; 376
prostesi: 177; 183; 185
 protasi (v. anche *prothesis* e apo-
dosi): 109; 122; come parte
della *periodus*: 394
próthesis (v. anche *protasi*): 113
 prova: 47 e ss.; 342
 - di fatto: 48; 50
 - etica: 32
 - extratecnica (*átechnos*): 47-8; 125
 - tecnica (*éntechnos*): 47-8
 purismo: 176 e ss.
puritas: 157; 169; 170-1; 173;
175-7; 398
quaestio: 33; 50; 51; 62; 71; 133;
333; 342
rapportatio: 314
ratio: 108; 171; 196

redditio (v. anche *inclusio*, epa-
nadiplosi): 274-5; 279
reduplicatio (v. anche *anadiplo-
si*): 269-1; 273
reflexio (v. anche *antanaclasi*):
291; 293
refutatio: 113
regressio (v. anche *reversio*):
337-8; 339
reticenza (v. anche *aposiopesi*):
180; 206; 255; 354-7; 357-8
 retorica:
 - cognitiva: 153-6
 - del quotidiano: 162
 - freudiana: 152-3; 244
reversio (v. anche *regressio*): 337-
8; 339
rhetorica docens: 17
rhetorica utens: 17
 ripetizione: 133; 163; 164; 199;
248; 263; 265-7 e ss.; 294; 303;
316; 318; 328; 335; 340; 364;
390; 394
 scarto: 92; 110; 131; 150; 156;
161; 164; 165; 194; 355
seméia: 50
sentenza: 342-4; 345; 351; 365
sermocinatio: 361; 377-80; 380
 sillessi (v. anche *zeugma*): 307-8
 simbolo (v. anche *teoria dell'ar-
gomentazione*):
 - legame simbolico): 97; 210;
211; 325; 369; 373-4
similitudine: 51; 99; 225; 263;
347-8; 349
simploche: 278; 279
 simulazione: 361; 376-7; 378
sinalefe: 179; 180; 182; 184
sinchisi (v. anche *mixtura verbo-
rum*): 112; 171; 311; 313 e ss.;
315
sincope: 177; 178-9; 181
sineddoche: 51; 168; 201; 202;
203; 206; 207; 212-15; 215-6;
216 e ss.; 221; 223; 232; 233;
247; 250-2; 254; 261; 306; 368;
369; 411
sineresi: 179; 180; 182; 184

sinestesia: 237-9; 239
sinonimia: 188; 200; 278; 280;
287 e ss.; 295; 316; 340
 - **glossante** (v. anche *interpreta-
tio*): 289; 292; 332
 sinonimo: 158; 197-202; 234; 265;
270; 273; 275; 277; 288; 292;
295; 320; 324; 329; 330; 332
sistole: 180; 182; 184
 solecismo: 170; 175; 176
sostituzione (v. anche *immuta-
tio*): 158; 176; 187 e ss.; 197;
199; 217; 218; 220; 223; 234;
235-7; 246; 250; 252; 253; 318;
331; 360 e ss.
stilus (genus)
 - *abruptus*: 308; 351
 - *acutus*: 280
 - *copiosus*: 280; 288
 - *humilis*: 398; 399
 - *mediocris*: 398; 399
 - *sublimis*: 398; 399
suasoria: 70
subiectio: 379
subiunctio: 316
subnexio (v. anche *prosapodosi*):
358
syntaxis obliqua: 385
tekmeria: 50
 teoria dell'argomentazione: 88-
100
 - adesione delle menti: 36-7
 - associazione delle nozioni: 93
 - autofagia: 93
 - contatto delle menti: 90
 - dissociazione delle nozioni: 93;
99-100; 337
 - illustrazione: 98
 - legame simbolico: 97
 - petizione di principio: 90
 - presentazione dei dati: 91-2;
164; 199; 302; 380
 - presenza: 55; 97; 98; 138; 267;
380
thema (v. anche *consilium*): 86;
87; 108
tnesi: 191; 193
topica: 62-63; 65-8; 71; 128; 132

topografia: 132; 322
topos: 62-87; 298; 324; 347; 362;
 367; 369
 - d'esordio: 74; 117; 118-9
 - del *locus amoenus*: 73-4; 78;
 - del *locus horridus*: 84
 - del *puer/senex*: 77
 - dell'*adynaton*: 76-7; 78; 247
 - dell'ineffabile: 75-6
 - della modestia affettata: 74-5;
 118; 125; 377
 - delle bellezze: 78; 81; 82
 - di conclusione: 114; 117; 119-
 20; 139 e ss.; 142
traductio: 189; 190; 194; 280;
 290; 336
transitio: 354
 traslato: 201; 202; 203; 205; 220;
 222; 223; 228; 229; 256; 366

transmutatio (v. anche permuta-
 zione): 158
 tropo: 52; 158; 159; 161; 167;
 171; 175; 176; 197; 198; 201;
 202-7 e ss.; 270; 273; 277; 287;
 289; 307; 317; 320; 330; 332;
 336; 361; 362; 364; 365; 366;
 368
variatio: 199; 248; 249; 250; 252;
 265; 270; 272; 275; 277; 286;
 287; 318
 verosimiglianza: 128; 129; 131;
 133; 170; 222; 322; 324
vetustas: 171; 187
virtutes elocutionis: 148; 157; 169-
 72; 173; 175
virtutes narrationis: 128-34
zeugma (v. anche sillessi): 307-8;
 310; 316

INDICE DEGLI ARGOMENTI E DELLE COSE NOTEVOLI*

afasia: 163
 aforisma: 343; 351
 allocutivi: 179
 ambiguità sintattica: 171; 174
 anacronia: 126
analessi/prolessi: 126-7; 163; 326
 antonimia, antonimi: 334; 340
 apologo: 369; 376
 arcaismo: 124; 147; 176; 181;
 187; 221; 311
 arti liberali: 13
 asianesimo: 396
 assonanza: 163; 185; 265
 attrazione paronimica: 282; 283
back-slang: 193
 cabbala: 190
 cacofonia: 199; 389
 calligramma: 194
 canone: 192
 clasema: 141
 co-testo/contesto: 122; 142; 198;
 199; 201; 219; 224; 234; 235;
 236; 237; 243; 249; 257; 259;
 291; 304; 306; 324; 325; 355;
 357; 367
 combinazione (selezione, conti-
 guità, similarità): 158; 219;
 265; 266
 comico, comicità: 94; 171; 194;
 196; 227; 273; 299

concininitas: 394
connotazione/denotazione: 45;
 46; 86; 198; 199; 200; 222; 230
 consonanza: 163
 contiguità (similarità, combina-
 zione, selezione): 82; 83; 219
 cretico: 395
 crasi: 184
 dialettalismo: 170; 176; 187
 dialettica: 32; 43; 44; 64; 71; 89;
 116
 dicoreo: 395
diegesis/mimesis: 131; 377
 dilemma: 95
 dimostrazione: 20; 23; 36; 106;
 107; 116; 322
doxa/episteme: 20
 effetto di realtà: 55
 enigma: 248; 368; 375
enjambement: 191
enuég: 276
 ermeneutica: 26; 234
 esegesi: 321; 371; 372
 etimologia popolare: 282 e s.
 eufemismo: 170; 247 e ss.; 257;
 258
 eufonia: 112; 178; 183; 199; 388
 eziologia: 360
fabliau: 376
 fema: 178; 183; 188

*Le indicazioni di pagina in grassetto e in corsivo segnalano rispettivamente che all'argomento è dedicata una trattazione specifica in finestra e nel testo.

fidenziano: 188
flashback: 126; 359
 focalizzazione: 156; 216; 234; 349; 359; 383
 fonema: 178; 183; 185; 188, 190; 191; 192; 193; 390
 fonetica: 180; 182; 183; 184
 fonosimbolismo: 194; 238
 forestierismo: 170; 176; 187; 189
 forza illocutiva (degli enunciati): 385 e s.
 funzioni del linguaggio
 - conativa: 142; 383
 - faticata: 122; 142
 - metalinguistica: 121; 289; 320; 328; 353
 - poetica: 266
 - referenziale: 122; 128; 142
 fuga: 192
 gergo: 188; 193
 giavanese: 193
incipit/explicit: 116; 117; 121; 122; 124; 125
 indovinello: 248; 327
 interdizione linguistica: 176
 intertestualità: 363; 365; 367; 370; 374; 379
 iperonimi/iponimi: 330
 isonimia: 281
isotopia: 140; 141
 isotopi: 163
langue/parole: 92; 111; 149; 168; 169; 237
 linguistica pragmatica: 153; 236; 249; 311
 logica: 20; 22; 23; 88; 89; 93; 227 228; 322
 maccheronico: 188
 marca: 165; 325
 massime della conversazione: 133; 153; 155; 236; 241
 metrica: 179; 182; 394
 - accentuativa/quantitativa: 180; 184; 395
 mitigazione: 176; 249; 250; 255; 256; 257
 mnemotecnica: 370; 413
 narratologia: 79
 neologismo: 176; 187 e ss.; 204; 221; 237; 287
numerus: 115; 134; 394; 395
 omonimia, omonimi: 267; 281
 onomanzia: 285
 onomatopea: 164; 194; 195; 238
 oscurità (sintattica, semantica): 172; 174; 315
 panegirico: 34; 260; 296
 parabola: 224; 369
 paradigma/sintagma: 107; 110; 116; 135; 159; 212; 220; 320; 326; 327; 328
 parallelismo: 163; 266; 276; 278; 300; 310; 316; 321; 325; 335; 391
 paradosso: 206; 221; 337; 381; 398
 paratassi: 309
 paratesto: 125
 paretimologia: 282
 parodia: 74; 76; 241
 paronimia, paronimi: 189; 267; 280; 283; 284
 peone: 395
 piede: 395
plazer: 276
poetria: 36
 polisemia: 174; 201; 204; 215; 290; 308; 411
 predicazione cristiana: 55
 prefazione: 124; 125
proprietas: 399
 proverbio: 333; 343; 365
 pseudonimo: 201; 252
 pubblicità: 58; 69; 194; 239; 363; 391
 ridondanza: 133; 165
 riferimento ostensivo: 205
 rima: 112; 163; 178; 185; 193; 194; 265; 281; 391; 392-3
 - coronata: 393
 - ecoica: 393
 - ribattuta: 393
 ritmo: 115; 178; 194; 388 e ss.
rota Virgilii: 399
 rubrica: 117; 351
 selezione (combinazione, contiguità, similarità): 158; 219; 236; 265; 266; 327

sema: 217; 218; 233; 234; 236
 semema: 220; 235
 semiotica: 234; 235; 253
sermo brevis: 351
sillogismo: 49; 58; 272; 321; 343
 similarità (contiguità, combinazione, selezione): 82; 219; 266
 sintagmi non progressivi: 289; 293
 sommario: 351; 352
 sorite: 272
straniamento: 60-61; 221; 239; 245; 248; 250; 305; 309; 398

tautologia: 290; 291; 337
tema/motivo: 78; 79; 80; 135; 318; 328; 347; 351
 tematizzazione: 271; 272
thema/rhema: 311
 traduzione automatica: 201
verlen: 193
 verso
 - anaciclo: 192
 - cancrino: 192
 - sotadico: 192
witz: 156

INDICE GENERALE

PREMESSA

pag. 7

PARTE PRIMA RETORICA

1. CHE COSA È LA RETORICA?	13
1. La cattiva retorica	13
2. La retorica, la natura, le città	17
3. La retorica 'magica'	19
4. Retorica e neoretoriche	22
5. La 'retorica ristretta'	25
2. IL CODICE DELLA RETORICA	28
1. La retorica antica e le sue parti	28
2. I generi del discorso	33
3. Il genere epidittico	34
Bibliografia	38

PARTE SECONDA INVENZIONE

1. TROVARE GLI ARGOMENTI, OVVERO LA <i>INVENTIO</i>	43
1. Che cosa dire?	43

2. Che cosa dire per persuadere? E cioè, che fare?	44
3. Convincere, commuovere, piacere	45
4. Strategie di argomentazione	46
5. Prove tecniche, prove extratecniche	47
6. <i>Exemplum</i> , entimema, prove di fatto	48
7. Indizi, segni, verisimiglianze	50
8. <i>Exemplum</i>	50
9. Entimema	58
2. L'ARCHIVIO DELLA MEMORIA: STEREOTIPI E LUOGHI COMUNI	62
1. Luoghi comuni e luoghi speciali	64
2. Le parole e le cose	65
3. La topica come reticolo di forme vuote	66
4. La topica come archivio di forme piene	70
5. I luoghi comuni e la letteratura	78
6. Morfologia dei luoghi comuni	80
7. I luoghi comuni e la storia	85
8. Forma e sostanza	86
3. LA NUOVA RETORICA	88
1. Retorica e dialettica	89
2. La presentazione dei dati: argomenti e figure retoriche	91
3. Le tecniche dell'argomentazione	93
3.1 <i>Argomenti quasi-logici</i>	93
3.2 <i>Argomenti fondati sulla struttura del reale</i>	96
3.3 <i>Argomenti incentrati sui legami che fondano la struttura del reale</i>	97
3.3.1 <i>L'analogia</i>	98
3.4 <i>La dissociazione delle nozioni</i>	99
Bibliografia	101

PARTE TERZA
DISPOSIZIONE

1. METTERE IN ORDINE IL DISCORSO, OVVERO LA <i>DISPOSITIO</i>	105
1. La linea e il territorio	107
2. <i>Conlocatio, dispositio</i>	108
3. <i>Ordo naturalis, ordo artificialis</i>	109
4. Le parti del discorso	112
5. Ordine, enumerazione, erranza	114
6. Esordio, epilogo	115
7. Esordio	120
8. Narrazione	125
9. Digressione	134
10. Argomentazione	137
11. Epilogo	138
Bibliografia	144

PARTE QUARTA
ELOCUZIONE

1. TROVARE LE PAROLE, OVVERO LA <i>ELOCUTIO</i>	147
1. Che cos'è la <i>elocutio</i>	147
2. Proprio e figurato	147
3. Le figure retoriche: definizioni e problemi	150
4. Figure retoriche e sistemi di classificazione	157
4.1 <i>La Retorica generale del Gruppo di Liegi</i>	164
2. I METAPLASMII	169
1. La <i>puritas</i> e altre virtù	169
2. Vizi e licenze	173
3. I metaplasmi	177

4. Metaplasmi per detrazione	178
5. Metaplasmi per aggiunzione	183
6. Metaplasmi per sostituzione	187
7. Metaplasmi per permutazione	190
8. Il dominio del significante	194
3. I TROPI	197
1. Sinonimi e metalessi	197
2. I tropi	202
4. LE FIGURE DI PAROLA	263
1. Le figure di parola	263
2. Figure dell'aggiunzione	263
2.1 <i>Figure della ripetizione</i>	265
2.2 <i>Figure dell'accumulazione</i>	293
3. Figure per detrazione	303
4. Figure dell'ordine	310
4.1 <i>Figure della permutazione</i>	311
4.2 <i>Figure della corrispondenza</i>	315
5. LE FIGURE DI PENSIERO	317
1. Figure di pensiero per aggiunzione	318
2. Figure di pensiero per detrazione	350
3. Figure di pensiero per ordine	358
4. Figure di pensiero per sostituzione	361
6. ANCORA SULL'ELOCUTIO: I CODICI STILISTICI	388
1. La <i>compositio</i>	388
2. I <i>genera elocutionis</i>	398
Bibliografia	400

PARTE QUINTA
MEMORIA

1. LA MEMORIA ARTIFICIALE	409
Bibliografia	415

BIBLIOGRAFIA GENERALE	417
-----------------------	-----

INDICI

Indice dei nomi	439
Indice dei termini retorici e delle figure	443
Indice degli argomenti e delle cose notevoli	451

Finito di stampare nel mese di maggio 1997
presso Legatoria del Sud
Via Cancelliera 40, Ariccia RM
Printed in Italy