

© 2010, Gius. Laterza & Figli

Prima edizione 2010

[www.laterza.it](http://www.laterza.it)

Bice Mortara Caravelli

## Il parlar figurato

Manualetto  
di figure retoriche

2010, A. 657

## Indice

Proprietà letteraria riservata  
Gius. Laterza & Figli Spa,  
Roma-Bari

Finito di stampare  
nel gennaio 2010  
SEdit - Bari (Italy)  
per conto della  
Gius. Laterza & Figli Spa  
ISBN 978-88-420-9213-1

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico. Per la legge italiana la fotocopia è lecita solo per uso personale purché non danneggi l'autore. Quindi ogni fotocopia che eviti l'acquisto di un libro è illecita e minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza. Chi fotocopie un libro, chi mette a disposizione i mezzi per fotocopiare, chi comunque favorisce questa pratica commette un furto e opera ai danni della cultura.



Premessa xi

I. Le figure del discorso 3

1. Classificazioni tradizionali, p. 3 · 1.1. I tropi, p. 5

II. Come creare significati complessi 7

1. Quando un senso figurato diventa il senso «proprio»: la catacresi, p. 7

2. La metafora, p. 9

3. Colori come rumori, suoni come immagini, odori come sapori e via scambiando: le sinestemie, p. 16

4. «Suonare Mozart in San Pietro»: le metonimie, p. 18

5. Il più per il meno e il meno per il più: la sineddoche, p. 21

6. Metonimia e sineddoche come focalizzazioni di componenti del significato (tratti semantici), p. 23

7. Più traslati in uno: la metalessi, p. 24

8. Qualcuno o qualcosa «per eccellenza»: l'antonomasia, p. 26

9. I giri di parole: le perifrasi o circonlocuzioni, p. 28

10. L'esagerazione: le iperboli, p. 31

11. Dare ad intendere (accentuando o nascondendo significati): enfasi, allusione, enigma, p. 33

12. Attenuare o mascherare: litote, attenuazione, eufemismo, asteismo, dissimulazione, simulazione, p. 38

	13. Dire una cosa per far capire il contrario: l'antifrasi, p. 43		
	14. L'ironia, p. 45		
	15. Opposti in cortocircuito: l'ossimoro, p. 47		
	16. L'allegoria, p. 49		
	17. Dare vita all'inanimato: la personificazione o prosopopea, p. 53		
<b>III.</b>	<b>Effetti speciali della sinonimia</b>	<b>55</b>	
	1. I sinonimi come mezzi della <i>variatio</i> , p. 55		
	2. Sinonimi in doppio e triplo senso: un altro tipo di metalessi, p. 56		
	3. Accumulazioni di sinonimi: la dittologia sinonimica, p. 58		
	4. Il «crescendo» graduale degli effetti: climax (o <i>gradatio</i> ) e anticlimax, p. 59		
<b>IV.</b>	<b>Trovare le somiglianze</b>	<b>61</b>	
	1. Il dominio dell'analogia, p. 61		
	2. Il paragone: similitudine e comparazione, p. 62		
<b>V.</b>	<b>Giocare con le parole</b>	<b>66</b>	
	1. Che cosa sono i metaplasmì, p. 66		
	2. Parole-macedonia, acrostici, aggiunte ripetitive, sostituzioni di suoni e di lettere, p. 68		
	3. Gli anagrammi, p. 69		
	4. Chi sopporta una lettura retrograda? Palindromi e bifronti, p. 71		
	5. Sfruttare gli equivoci e i doppi sensi: l'anfibologia e i crittogrammi sinonimici, p. 72		
	6. «Mio avaro amore amaro»: paronomasie e altri bisticci, p. 74		
	7. «Siamo obesi di lavoro»: gli strafalcioni involontari o malapropismi, p. 77		
	8. «Vita vissuta»: la figura etimologica, p. 78		
	9. «...immaginare un tempo / suddiviso in più tempi»: il polittoto, p. 79		
<b>VI.</b>	<b>Il parlare in breve</b>	<b>81</b>	
	1. La concisione o laconismo, p. 81		
	2. Dare una scorsa: la <i>percursorio</i> , p. 82		
	3. Omettere, sottintendere, cancellare: l'ellissi, p. 82		
	4. Passare oltre, accennando: la preterizione, p. 84		
	5. Troncatura del discorso: l'aposiopesi o reticenza, p. 85		
<b>VII.</b>	<b>Il silenzio</b>	<b>88</b>	
<b>VIII.</b>	<b>Il parlare sentenzioso</b>	<b>91</b>	
	1. Sentenza, massima, motto, proverbio, p. 91		
	2. L'epifonema, p. 93		
	3. L'aforisma, p. 94		
	4. La sentenza come «tipo di testo» e come dispositivo retorico, p. 95		
<b>IX.</b>	<b>Mettere davanti agli occhi</b>	<b>97</b>	
	1. Le forme della descrizione o ipotiposi: topografia, cronografia, prosopografia, etopea, ritratto, <i>paralelo, tableau</i> , p. 97		
	2. L'atto linguistico del descrivere: la descrizione come procedura testuale, p. 98		
<b>X.</b>	<b>Indugiare, rifinire, spiegare</b>	<b>100</b>	
	1. <i>Commoratio, expositio</i> , parafrasi interpretativa, definizione, p. 100		
<b>XI.</b>	<b>Forme dell'accumulazione</b>	<b>104</b>	
	1. Varie specie di accumulazione, p. 104		
	2. L'enumerazione, p. 107		
	3. L'endiadi, p. 108		
	4. Gli epiteti, p. 109		
<b>XII.</b>	<b>Parentesi e digressioni</b>	<b>111</b>	
	1. Usi e funzioni degli enunciati parentetici (parentesi, incidentali, incisi), p. 111		

	2. Il discorso come «cammino»: percorsi, tappe, divagazioni (digressioni), p. 113	
	3. L'esempio, p. 114	
<b>XIII.</b>	<b>Drammatizzare il discorso</b>	<b>116</b>
	1. L'apostrofe e l'esclamazione, p. 116	
	2. Tipi di interrogazioni: domanda retorica e <i>dubitatio</i> , p. 118	
	3. La simulazione del dialogo: la <i>sermocinatio</i> , p. 119	
<b>XIV.</b>	<b>Forme della ripetizione: parallelismi sui vari livelli del discorso</b>	<b>121</b>
	1. Diversi modi di ripetere, p. 121	
	2. La ripetizione di elementi iniziali: anafora, polisindeto, p. 123	
	3. La ripetizione della fine di membri: epifora (epistrophe), p. 126	
	4. Anafora ed epifora congiunte: simpleche, p. 127	
	5. Aprire e chiudere un membro con la stessa espressione: epanadiplosi (o inclusione o ciclo), p. 128	
	6. Raddoppiare le forme: epanalessi o <i>geminatio</i> , p. 129	
	7. Triplicare, quadruplicare e via ripetendo: epizeusi, p. 131	
	8. Replicare al confine tra due segmenti: anadiplosi o <i>reduplicatio</i> , p. 132	
	9. L'anadiplosi moltiplicata in forma di scala: climax (o <i>gradatio</i> o catena), p. 135	
	10. «...don Rodrigo si destò don Rodrigo». La ripetizione come tautologia: diafora e antanaciasi, p. 137	
	11. La ripetizione dei suoni: allitterazione, omoteleuto e rima, p. 139	
	12. Equivalenze e parallelismi nell'estensione di enunciati e loro parti (isocolo), p. 142	
<b>XV.</b>	<b>Mettere gli opposti in parallelo</b>	<b>144</b>
	1. L'antitesi, p. 144	
<b>XVI.</b>	<b>Cambiamenti nell'ordine delle parole e delle idee</b>	<b>147</b>
	1. L'inversione o anastrofe; la discontinuità creata dall'iperbato e dall'epifrasi, p. 147	
	2. Mettere avvenimenti in successione incominciando dall'ultimo: lo <i>hysteron proteron</i> , p. 150	
	3. La ridondanza sintattica e stilistica: il pleonasma, p. 150	
	4. Il tema sospeso o anacoluto, p. 151	
	5. La disposizione a incrocio: il chiasmo e le sue varianti (l'antimetabole), p. 153	
<b>XVII.</b>	<b>Effetti speciali di anomalie sintattiche e semantiche</b>	<b>156</b>
	1. «...col trito mormorio della rena»: l'ipallage (o enallage), p. 156	
	2. «Chi vespa mangia le mele»: la conversione (o ipallage), p. 157	
	3. «Aveva sedici anni e una moto»: lo zeugma (o sillepsi), p. 158	
<b>XVIII.</b>	<b>Raffigurare con i suoni</b>	<b>160</b>
	1. Il valore iconico dei suoni: il fonosimbolismo, p. 160	
	2. L'onomatopea, p. 161	
	<b>Riferimenti bibliografici</b>	<b>164</b>
	Testi letterari, p. 164 - Altre fonti, p. 167 - Studi critici, storici, contributi teorici, p. 167	
	<b>Indice delle figure retoriche</b>	<b>173</b>
	<b>Indice dei nomi e delle fonti</b>	<b>177</b>

## *Premessa*

Qualche osservazione preliminare sulla distribuzione della materia in questo libro. Per un testo che contiene nozioni antiche la disposizione della materia è l'unica operazione che possa aspirare a un briciolo di novità. Ma, più che sulla novità, qui occorre puntare sulla praticità: bisognava ordinare gli argomenti in modo che fosse facile rintracciarli. Punto di partenza, la domanda: come si può adoperare un manuale di figure retoriche? Pare che le eventuali risposte vadano in due direzioni principali.

La prima è, all'incirca, questa: sento, o leggo, denominazioni come *anadiplosi*, poniamo, o *sineddoche* e voglio sapere che cosa significhino, a quali figure corrispondano. Si va dal nome alla cosa designata: come fanno i dizionari di lingua.

La seconda direzione è l'inversa della prima: dalla conformazione degli oggetti ai loro nomi. Ho di fronte a me un procedimento del discorso, un particolare modo di espressione, e voglio sapere come sono stati denominati (e classificati) nella lunga tradizione degli studi sul parlare figurato; voglio avere una descrizione di

quei dispositivi, di come funzionano, dei contesti in cui possono trovarsi eccetera. Allora mi serve a poco un manuale impostato come un dizionario di lingua. Me ne occorrerà piuttosto uno che mi aiuti, prima di tutto, a trovare gli oggetti: che li raggruppi secondo le loro caratteristiche più evidenti e mi dia, così, degli indizi per riconoscerli.

È nella seconda direzione che si muove questo manualetto: perché intende prestarsi ad essere interrogato da chi, trovandosi di fronte a fenomeni del discorso che lo colpiscono per qualche caratteristica saliente, voglia conoscerne l'identità, cioè il nome e le funzioni. Se poi si dovrà andare nella prima direzione, cioè sapere quali procedimenti discorsivi si trovino sotto determinate etichette, basterà farsi guidare dall'Indice delle figure retoriche che si trova alla fine del volume.

I primi indizi che ci dovrebbero mettere sulle tracce dei fatti da individuare sono contenuti nei titoli di capitoli e paragrafi. Le intitolazioni dei paragrafi assomigliano a insegne di negozi. Dentro ogni «negozio» ci sono scaffali, contrassegnati o coi nomi delle figure che li occupano, se si tratta di nomi noti (per es.: «La metafora»; oppure: «Sentenza, massima, motto, proverbio»), o con indicazioni «di ciò che si fa» per ottenere una data figura (per es.: «Troncatura del discorso: la reticenza o aposiopesi»). Quando la denominazione della figura, pur non essendo nota o trasparente, si trova a etichettare da sola lo scaffale, cioè a intitolare il paragrafo, vuol dire che le operazioni da cui siamo condotti a identificarla sono chiaramente specificate nell'insegna del negozio, cioè nel titolo del capitolo. Leggere l'Indice che si trova all'inizio del volume è come dare uno sguardo preliminare all'esposizione della merce.

## Il parlar figurato

# I

## Le figure del discorso

### 1. *Classificazioni tradizionali*

La parte che abbiamo ritagliato nel campo sterminato dell'arte del dire comprende i *procedimenti discorsivi* che le dottrine classiche e quelle più recenti (le neoretoriche) hanno descritto come *figure del discorso*. Nel senso più largo e comprensivo queste sono schemi secondo i quali si può modellare l'espressione del pensiero. Ricordiamo che il latino *figura*, da cui discende il vocabolo italiano, corrisponde come tecnicismo retorico al vocabolo greco *schema*, col significato, appunto, di «configurazione».

Le figure del discorso sono paragonabili alle figure geometriche: hanno una struttura che possiamo descrivere nelle sue regolarità; sono *forme* astratte, esemplari, a cui possiamo ricondurre i lineamenti e le raffigurazioni degli oggetti più disparati. D'altra parte esse richiamano le figure della danza, della ginnastica, del pattinaggio, dello sci nautico, della scherma: forme disegnate da immagini in movimento, riconoscibili perché eseguite secondo regole precise, benché con innumerevoli variazioni stilistiche.

La classificazione degli elementi e delle procedure che costituiscono il parlare figurato apparteneva, nella retorica classica, all'ambito della *elocutio*, «elocuzione», «espressione»: l'atto di dare forma linguistica alle idee. L'*elocutio* era basata sul presupposto che esistesse una separazione tra le «cose» (*res*), cioè i contenuti, e il loro rivestimento verbale (*verba*). Le risorse della lingua erano viste come abbellimenti da dare all'involucro delle idee. Si elencavano i «vizi» e le «virtù» dei vari modi di esprimersi e si spiegava quando, perché e come era consentito «deviare» dall'espressione normale per accrescere eleganza ed efficacia. La deviazione consentita si chiamava licenza (*licentia* – ancora oggi si parla di licenze poetiche) e aveva il potere di trasformare un vizio in una virtù.

La qualità più minuziosamente descritta e prescritta era l'*ornatus*, «ornamento», con un grappolo di significati quali condimento, colorito, luci: tutto ciò, insomma, che dà sapore, vivezza, splendore e leggiadria all'espressione, la rende elegante e agguerrita. Le teorie dell'*ornatus* comprendevano le classificazioni delle figure – distinte in tropi, figure di parola e figure di pensiero – e le regole della composizione (il ritmo e le cadenze con cui si dovevano disporre le frasi nei periodi, i membri nelle frasi, le parole in sequenze, in modo che ne risultasse un tutto armoniosamente regolato).

Nella tradizione retorica si impose attraverso i secoli la concezione delle figure come ornamenti. Cicerone le aveva dette «luci» o «lumi» (*lumina*) del parlare e del comporre, a cui danno chiarezza e splendore; per merito loro l'esposizione acquista eleganza e forza: colpisce gradevolmente l'ascoltatore (o il lettore) e lo convince.

In seguito le figure furono chiamate anche «fiori» o «colori» (retorici): abbellimenti, accorgimenti per dare

vivacità e sapore al discorso. E intanto ci si abituava a considerarle come qualcosa di aggiunto dal di fuori all'espressione del pensiero, come se il «contenuto» e la «forma» fossero davvero due cose da tenere separate.

Quintiliano (I secolo d.C.) definì la figura «elemento costitutivo del discorso, che si allontana dagli usuali e quotidiani modi di esprimersi». Opponendo l'usuale e il disadorno all'espressione elaborata e «ornata» si finì per perdere di vista le funzioni che le figure hanno nell'organizzare e nel manifestare l'attività mentale.

### 1.1. I tropi

Nell'insieme delle figure retoriche, fin dall'antichità, furono distinti i tropi. Il significato originario del termine *tropo* è «svolta». Questa si ha quando un'espressione viene trasferita dal contenuto che le si riconosce come «proprio» a un altro e si applica per estensione ad altri oggetti, operazioni, modi di essere ecc. I diversi procedimenti attraverso i quali si generano i significati caratterizzano le singole figure, che sono dette *traslati*. *Tropo* e *traslato* sono nomi diversi per lo stesso fatto retorico: deviazione e trasposizione di significato. Ad esempio, il vocabolo *stella* passa (per estensione) dal significato di «astro» a quello di «attrice cinematografica». È un tropo (un'*iperbole*) la parola *mare*, per «una grande quantità», nell'espressione *un mare di guai*. È un tropo (una *sinestesia*) *inacidire*, riferito al carattere di una persona.

Secondo una definizione recente, un tropo è «un'irregolarità di contenuto messa in rilievo». Perciò qualsiasi combinazione inaspettata di concetti potrebbe costituire un tropo, anche se non corrisponde a nessuna delle etichette che tradizionalmente si assegnano agli usi figurati della lingua. Un tropo coinciderebbe dun-

que con una rottura delle attese alle quali il contesto ci indirizza.

Nessuna delle teorie tradizionali ha mai avuto criteri soddisfacenti per distinguere gli uni dagli altri i tropi e le figure. Si accettava, in genere, il principio secondo il quale queste ultime comprenderebbero costruzioni di più parole, mentre un tropo consisterebbe di una sola parola: il cambiamento di significato riguarderebbe solo un elemento di una data espressione.

Tra le classificazioni più attendibili dei componenti del parlar figurato si sono affermate negli anni Settanta del secolo scorso le proposte degli studiosi appartenenti al Gruppo di Liegi. Le figure, da questi denominate *metabole*, sono state ordinate secondo le procedure che le generano: «grammaticali», riguardanti l'espressione, e «logiche», riguardanti l'organizzazione del contenuto. Altri le hanno classificate secondo i livelli linguistici (fonologico, morfologico, sintattico, testuale, semantico, grafemico) incrociati con le operazioni fondamentali (addizione, sottrazione, sostituzione, spostamento di componenti). In generale, chi oggi si propone di classificare schemi discorsivi e accorgimenti stilistici può giovare di modelli della comunicazione abbastanza soddisfacenti.

## II

### Come creare significati complessi

#### 1. Quando un senso figurato diventa il senso «proprio»: la catacresi

Le bottiglie non sono animali, eppure hanno il *collo*; non sono animali né i tavoli né le montagne, ma diciamo senza scomporci che i primi hanno le *gambe* e le seconde la *cresta* e i *fianchi*. In quanto ai *pedi*, qualsiasi mobile li può avere; e si può stare *ai piedi* di un albero, di una collina, di un monte, di un edificio. I fiumi hanno un *letto*, le montagne formano *catene*, le insenature sono *seni*, i *rami* possono appartenere, oltre che agli alberi, a chissà quante cose, materiali e immateriali («Quel *ramo* del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due *catene* non interrotte di monti, tutto *a seni* e *a golfi*»), si fa la *coda* davanti a uno sportello, si può stare alla *testa* o a *capo* di un gruppo. E potremmo continuare ancora per un bel pezzo enumerando oggetti e situazioni che si designano normalmente facendo un uso figurato, o meglio *estensivo*, dei termini che servono a nominarli. Ai retori antichi questo parve un «uso deviato», cioè un «abuso»: tale è il senso del grecismo *catacresi*, di cui ci serviamo per dire che un senso figurato è diventato abituale, e quindi «proprio» di una determinata parola o locuzione.

Un tropo si trasforma in una catacresi semplicemente diventando abituale. Si diffonde in più generi e tipi di discorso e sostituisce altri modi di dire non figurati. È la sua fortuna ad oscurarne, anche se non del tutto, la primitiva natura tropica. Ciò che contribuisce in modo massiccio a determinare una catacresi è la «necessità». Questa può essere dovuta a una mancanza o insufficienza nel lessico di una lingua. Quando si deve designare un oggetto o una nozione per cui una lingua non possiede un vocabolo specifico si ricorre o a un neologismo o all'uso estensivo di un termine già esistente nella lingua medesima. Così hanno avuto origine il *collo* della bottiglia, le *gambe* del tavolo, il *letto* del fiume, la *cresta* e la *catena* delle montagne: estensioni dell'uso di parole che designano parti di individui o oggetti diversi da bottiglie, tavoli, fiumi, montagne.

La catacresi ha un ruolo importante nella formazione del lessico di una lingua. È un fattore di polisemia, cioè di pluralità di significati per una stessa parola. L'esempio calzante ci viene proprio dal *collo* della bottiglia, che il dizionario Palazzi Folena registra non come uso estensivo, ma come uno dei significati (propri) del termine *collo*: «la parte superiore, assottigliata, di bottiglie, fiaschi, anfore e simili». Tale significato è la conseguenza di una catacresi. Che ha dunque la funzione di riempire un vuoto nel lessico. Perciò essa risponde a un'esigenza di economia: si usufruisce del già esistente anziché introdurre neoformazioni.

Altra cosa dalla catacresi sono i traslati non più tali: metafore, ma anche sineddochi, metonimie, iperboli ecc. *spente*, il cui passato valore è riconoscibile solo per mezzo dell'etimologia.

Il termine latino *testa* (da cui deriva la parola italiana corrispondente) significava, originariamente, «gu-

scio di tartaruga»; per estensione passò a designare un qualsiasi recipiente cavo, e in particolare una «pentola di coccio»; di qui divenne metafora per *caput*. L'origine metaforica di *testa* è reperibile soltanto attraverso la storia della parola e non nel confronto sincronico con il sinonimo *capo*.

Una catacresi o un tropo spento possono sempre essere rivitalizzati. Questo capita soprattutto in poesia, ma anche nei giochi di parole, nel racconto fantastico, nella creazione simbolica, nell'invenzione estemporanea del discorso quotidiano: in generi e forme svariate, insomma, della comunicazione sia usuale sia letteraria. Quando Gadda scrive: «forsennato trepestio di bipedi fra *quadrupedi* seggiole» ridà vita retorica all'immagine «*gambe e piedi* delle sedie», trasformando una catacresi in un uso figurato.

CATACRESI (o catàcresi): in greco *katàchrēsis* «abuso» (tradotto in latino con *abusio*), dal verbo *katachrōmai* nel senso di «io abuso» (lo stesso verbo ha anche il significato non peggiorativo di «io adopero, uso, mi valgo ecc.»; altrettanto si dica per il nome che ne deriva). Nel latino tardo fu usato anche il grecismo *catachrēsis*.

## 2. La metafora

Di tutte le figure retoriche la *metafora* è la più facile da riconoscere e la più difficile da definire. È un «meccanismo» presente in ogni lingua, a disposizione di ognuno. Non c'è affatto bisogno di nozioni teoriche per farlo funzionare e per accorgersi che funziona. Ebbene, un meccanismo così universale e così alla portata di tutti ha resistito ai più svariati tentativi di spiegarlo in modo completo e omogeneo, perché, in ogni caso, ha travali-

cato i limiti e le competenze delle singole discipline che l'hanno affrontato. Dare una definizione sintetica della metafora è impresa illusoria: perché, se sembra semplice capirla, non è affatto semplice l'azione dei dispositivi mentali che permettono di produrla e di interpretarla.

Le tradizionali, e tutte insoddisfacenti, definizioni della metafora si possono compendiare nella seguente: sostituzione di una parola con un'altra il cui senso letterale ha una qualche somiglianza col senso letterale della parola sostituita. Questa definizione è conforme all'antica concezione dei tropi come «figure di sostituzione» che vertono su parole singole. Il procedimento generatore della metafora sarebbe la contrazione di un paragone: un'entità viene a identificarsi con quella con cui è confrontata. Di qui la definizione di metafora come «similitudine abbreviata»: «Quel ragazzino è *uno scoiattolo*» = «agile e svelto come uno scoiattolo».

Ma i rapporti fra metafora e paragone non sono così semplici. Le differenze non si riducono alla presenza e all'assenza della congiunzione *come*, che è il segno esplicito del confronto. Quando si fa un paragone si mostrano separatamente le affinità e le differenze fra le due entità che vengono confrontate, mentre in una metafora le due entità vengono fuse in una. Inoltre, diverse specie di paragone non possono essere «condensate» in metafore: «Quella ragazza è *alta come* sua madre» non può equivalere a: «Quella ragazza è sua madre» (mentre «Quella ragazza è robusta come una quercia» può ben diventare «Quella ragazza è una quercia»).

Invece di definire la metafora, vediamo qualche esempio dei principali tipi di questa che è stata chiamata «la regina delle figure», «il tropo dei tropi». Distinguiamo prima di tutto le metafore «d'uso» e quelle «di invenzione». Le prime le conosciamo già: sono catacre-

si di metafore, a cui aggiungiamo stereotipi che, logorati da un più o meno lungo servizio, non hanno tuttavia cessato di essere percepiti come traslati: *il dente/il dorso* della montagna; *l'occhio* del ciclone; *la testa* di ponte. Basterebbe sfogliare un dizionario per trovarne moltissime altre. Sono dette *metafore di denominazione*, perché servono a «dare il nome» ad entità che non ne hanno un altro. Altri stereotipi metaforici («a monte di...», «al limite» e simili) prima di essere metafore d'uso sono stati metafore di invenzione. È stato detto, esagerando, che il linguaggio non figurato altro non sarebbe se non un cimitero di traslati (e anche questa è una metafora).

Le metafore di invenzione pullulano in ogni tipo di discorso. Esempi da testi specialistici:

Processo *a due anime*. [...] Il processo risulta diviso in due: istruzione e dibattimento.

(Cordero 1991, p. 64)

In Italia la produzione di robot *ha allungato decisamente il passo*.

(Come si legge «Il Sole 24 ore», II, Edizioni del Sole 24 Ore, Milano 1987, p. 35)

Ecco due titoli tratti da un inserto scelto a caso, riguardante l'economia («la Repubblica Affari & Finanza», 12 maggio 1992):

«*A venti all'ora la corsa verso il baratro*» (p. 1)

«*Cartella clinica sulla salute delle Borse*» (p. 1)

Il primo esempio è doppiamente figurato: la corsa verso il baratro è l'andamento dell'economia italiana, e i «venti all'ora» non sono chilometri, sono miliardi. Il

secondo contiene una metafora medica (la salute delle Borse); l'immagine della «cartella clinica» ne è uno sviluppo.

I testi letterari sono i più adatti a mostrare come sia illusoria la pretesa di trovare espressioni «letterali» che possano sostituire quelle figurate. Quando Leopardi scrive, nel *Passero solitario*, «Primavera dintorno / brilla nell'aria» ci dà un'immagine insostituibile, e non solo perché fa parte di un testo poetico. Il verbo *brillare*, che il poeta usa in senso metaforico, non ha nessun possibile «sostituto letterale» perché la figura non è limitata al predicato, ma si proietta sul suo soggetto. È dunque la primavera ad essere vista metaforicamente. Questa metafora leopardiana si può parafrasare, si può spiegare, ma non si può convertire in un'espressione «propria», non figurata.

Aggiungiamo che le metafore verbali differiscono sostanzialmente dalle nominali perché non «sostituiscono» un'azione, ma cambiano il significato dei nomi connessi al verbo. Nel seguente passo la notte è trattata come un (mostruoso) essere animato, per effetto dell'azione *inghiottì*:

Quello che accadde degli altri, delle donne, dei bambini, dei vecchi, noi non potemmo stabilire allora né dopo: *la notte li inghiottì*, puramente e semplicemente.

(Levi 1958, p. 20)

Ciò che si osserva per i verbi vale anche per aggettivi e avverbi.

Una delle convinzioni più radicate è che il meccanismo metaforico sia azionato dalla somiglianza, dall'analogia fra due entità: il *metaforizzato* (per esempio, «una ragazza»), e il *metaforizzante* (per esempio, «un fiore»),

nella figura: «quella ragazza è un fiore», «è un fiore di ragazza». La figura nascerebbe dall'intersezione di caratteri che le due entità hanno o si suppone che abbiano in comune: nel nostro esempio, la freschezza, l'essere in rigoglio, la bellezza. Questo schema (il confronto di «tratti» per stabilire quali sono le parti di significato che si intersecano per formare una metafora) funziona solo per le metafore che si lasciano ridurre a comparazioni implicite, e sono le cosiddette «metafore-similitudini»:

La portiera fu aperta con fragore, il buio echeggiò di ordini stranieri, e di quei barbarici *latrati* dei tedeschi quando comandano.

(*ibid.*)

Le «metafore di denominazione» (che sono tali perché il loro metaforizzato non esiste nel lessico) si spiegano anche applicando la proporzione proposta da Aristotele (*Poetica*, 21, 1457b) e presa a fondamento dalla maggior parte delle teorie successive:

si ha la metafora per analogia quando, 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 [...]. Esempio: la «vecchiezza» (B) è con la «vita» (A) nello stesso rapporto che la «sera» (D) è col «giorno» (C); perciò si potrà dire che la «sera» (D) è la «vecchiaia del giorno» (B + C), e [...] che la «vecchiaia» (B) è la «sera della vita» (D + A) o il «tramonto della vita».

Tale formula, applicata alla cataresi *il collo della bottiglia*, darà: «il collo sta alla testa (o alle spalle) come

un oggetto innominato sta al tappo o al corpo della bottiglia».

Ci sono dunque metafore che manifestano delle somiglianze. Ma molte, anziché registrare similarità preesistenti, sembrano piuttosto crearle. Quando Maria Corti, nel romanzo *L'ora di tutti* (p. 311), fa narrare da uno dei personaggi i suoi ultimi istanti prima di essere ucciso, ne esprime l'agitazione, il tumulto vorticoso dei sentimenti, con una metafora inconsueta:

Allora alzai gli occhi, mentre il cuore *faceva la trottola*, vidi una grande luce su tutta la campagna e gli oleandri che slungavano i rami nel cielo, bianchi e rossi...

Si dice: «girare come una trottola». Ma, il cuore, «gi-  
ra»? Dov'è la somiglianza che dovremmo presupporre per dire che questa metafora la registra? Se un'analogia c'è, è quella con i movimenti «vorticosi» di pensieri e affetti che si risvegliano tutti insieme sulla soglia della morte. Può darsi pure che l'immagine sia sorta da un'associazione (volontaria? involontaria?) con l'idea del capogiro («la testa gli girava»). E poiché erano in gioco grovigli di sentimenti, non idee distinte, ecco scattare il cortocircuito «cuore-trottola».

È la metafora stessa a creare questa o quella analogia, che siamo spinti a cercare solo *dopo* che il meccanismo metaforico le ha dato vita. Quando si parla di «metafore originali» si dice, anche senza volerlo, qualcosa di simile a ciò che abbiamo appena osservato. «Una metafora sarà tanto più potente quanto più creerà somiglianze prima non percepite invece di registrarne semplicemente delle preesistenti». Proviamo a sperimentarlo sui seguenti versi di Montale, che lascerò senza commenti:

Ripenso il tuo sorriso, ed è per me *un'acqua limpida / scorta per avventura tra le petraie d'un greto...*

(*Ripenso il tuo sorriso...*, vv. 1-2, in Montale 1980<sup>2</sup>)

Certe metafore ci fanno vedere aspetti della realtà che esse stesse hanno aiutato a costruire. Tali sono le metafore della scienza: le «onde sonore», la «catena del DNA», i «buchi neri» ecc.

Trovare una metafora che renda più efficace il nostro modo di esprimerci vuol dire innanzi tutto avere idee migliori su quanto vogliamo dire, «vedere» con più chiarezza, profondità, originalità, come sono fatte le cose di cui parliamo. Una metafora riuscita può svelarci aspetti nascosti della realtà o aiutarci a inventarne di nuovi: è *un altro* modo di pensare, prima che di parlare o scrivere.

Esistono «modelli metaforici» generali sui quali noi strutturiamo le nostre idee. Per esempio, quando diciamo che uno «fa progressi», mostriamo di concepire la vita e la condotta umana come un viaggio. «Si va» verso la morte. Non «si torna indietro» quando si è presa una decisione. Ci raffiguriamo alla mente il tempo come uno spazio che ha un punto di inizio, un termine e tante tappe intermedie. «Si guarda avanti» verso il futuro e «indietro» verso il passato. Anche nell'esempio riportato più sopra, in cui si parla di *cartella clinica*, possiamo individuare un modello metaforico molto diffuso: per descrivere la situazione economica dello Stato si ricorre alle categorie di «salute» e di «malattia», facendo implicitamente riferimento al modello del corpo umano. Anche in questo caso, dunque, la metafora non è un semplice «ornamento» del discorso, ma esprime un modo di vedere la realtà.

METAFORA: in greco *metaphorá*, da *metaphérō* «io trasporto», formato da *metá* «oltre, al di là» e *phérō* «porto». I termini la-

tini corrispondenti, *metaphōra* e *translatio*, sono il primo una trascrizione, il secondo un calco del vocabolo greco. Ne è un «calco» perché è formato nello stesso modo, con componenti che traducono ciascuno in latino i componenti della parola «ricalcata»: *translatio* deriva da *transfero* «io trasporto» (*trans* «oltre, al di là» e *fero* «porto»). L'italiano *traslato* è l'esito del participio latino di *transfero*.

3. *Colori come rumori, suoni come immagini, odori come sapori e via scambiando: le sinestesie*

Un colore si vede, eppure possiamo dire che è «chiasoso», «stridente», o «caldo», «freddo», come se facesse rumore o sprigionasse calore. Diciamo che un silenzio è «freddo», «glaciale», parliamo di un suono come se lo palpissimo («suono vellutato/morbido/aspro»), lo vedessimo («voce chiara/cupa»), ne sentissimo i gradi di calore («voce calda/fresca/fredda»). Di un profumo diciamo che è «fresco/dolciastro/amaro». Prestiamo caratteri gustativi («amaro/acido/salato») a cose che non si possono assaggiare: «un sorriso amaro», «parole acide», «prezzi salati». In quanto a *dolce*, è capace di opporsi da solo agli altri tre gusti o sapori che abbiamo appena nominato e alle loro varietà (aspro, asprigno, secco ecc.). Se poi riflettiamo sulle sensazioni che possiamo esprimere impiegando l'aggettivo *dolce*, ci accorgiamo che queste non riguardano solo il gusto («un sapore/un cibo *dolce*»), ma si estendono a tutte le facoltà di percezione (possono essere «dolci» una luce, una musica, un contatto, un profumo), alle situazioni, agli individui e agli oggetti più disparati: si può avere un carattere dolce, essere una persona dolcissima; può essere dolce un paesaggio, una discesa, una curva, un declivio; si sussurrano parole dolci, si è in dolce compagnia,

si ha un dolce ricordo, e c'è la «dolce vita» immortalata nel film di Fellini e, ad altezze vertiginose, la notte leopardiana: «Dolce e chiara è la notte e senza vento».

Insomma, l'aggettivo *dolce*, per l'abbondanza delle sue prestazioni, è un campione insuperato di *sinestesia*. Si chiama così quel tipo di metafora che consiste nel trasferimento di un significato dall'uno all'altro dominio percettivo. Il termine è usato anche in psicologia per indicare un'associazione mentale costante che si può compiere, ad esempio, tra un'immagine e un suono. Di tale natura sono alcuni fatti di cui ci occuperemo più avanti, in XVIII.1, quando tratteremo del *simbolismo fonico*.

Ancora qualche esempio, da modi di dire collaudati nella nostra lingua; come per i precedenti, abbiamo a che fare con catacresi di sinestesie (cfr. II.1).

È andato tutto *liscio*. / Ho una paura *nera/blu*. / Il *colorito* (nell'esecuzione musicale). / *Trattare/salutare con calore*. / Che carattere *ruvido*! Possibile che non si riesca ad *ammorbirlo*?

Non erano e non sono diventate catacresi le sinestesie che Dante ha creato per ritrarre l'oscurità infernale:

I' venni in luogo *d'ogni luce muto* (*Inferno* V, 28)

e per indicare il buio della selva in cui stava per essere ricacciato all'inizio del suo viaggio:

mi ripigneva là dove *'l sol tace* (*Inferno* I, 60)

Altre sinestesie poetiche si trovano in Virgilio: *tacita lumina* («sguardo muto»), e in Ovidio: *oculi tacuere tui*

(«tacquero i tuoi occhi»). Tutte prese dal campo semantico del «tacere».

SINESTESIA: in greco *synáisthēsis* «percezione simultanea», da *syn* «con» e *aisthánomai* «percepisco», «comprendo»; perciò: «percepisco (comprendo) insieme».

#### 4. «Suonare Mozart in San Pietro»: le metonimie

Nella frase del titolo è pacifico che dicendo *Mozart* ci riferiamo alla sua musica e che dicendo *San Pietro* ci riferiamo non alla persona del santo a cui è dedicata la cattedrale, ma alla cattedrale stessa. Così se dico: «Bevo ancora un bicchiere» intendo il contenuto del bicchiere; chiamo «violino di spalla» non lo strumento ma chi lo suona; se chiedo al salumiere «un Citterio» dovrò probabilmente specificare quale dei prodotti (e non dei produttori) mi interessa.

Abbiamo esemplificato un procedimento lessicale comunissimo nella lingua di ogni giorno. Nel produrlo agiscono, probabilmente, meccanismi mentali che concorrono pure a formare le metafore. La retorica classica ha classificato tale procedimento come tropo, con l'etichetta di *metonimia*. Nessuna delle teorie tradizionali ci ha però mai dato elementi chiari per riconoscere una metonimia. Tutte si sono limitate a comporne degli elenchi più o meno discordanti l'uno dall'altro. Inoltre ciò che per alcuni era metonimia per altri era sineddoche (cfr. II.5).

Secondo la tradizione retorica, si ha una metonimia quando si designa «un'entità qualsiasi mediante il nome di un'altra entità che sta alla prima come la causa sta all'effetto e viceversa, oppure che le corrisponde per legami di reciproca dipendenza (contenente/contenuto;

occupante/luogo occupato; proprietario/proprietà materiale o morale ecc.)».

I principali tipi metonimici rispondono ad alcune delle domande relative ai *loci* o «luoghi comuni» (in greco *tópoi*): «per opera di chi? perché?» (rapporti causa/effetto e viceversa), «dove?» (metonimie del luogo, di contenente e contenuto), «in che modo?» (relazioni tra qualità e portatori delle stesse).

Ci si serve della causa per indicare l'effetto quando si nominano: l'autore per l'opera (ascoltare *Beethoven*/leggere *Leopardi*); il produttore per il prodotto (un *Borsalino*); il proprietario per la cosa posseduta (E al prossimo isolato c'è *Luigi* per «la casa di Luigi»); il patrono per la chiesa (in *San Pietro*); la divinità mitologica per i suoi attributi o la sua sfera d'influenza (*Venere* per «amore»).

Si nomina l'effetto per designare la causa quando si parla, per esempio, di *gioia* per «persona o cosa che dà gioia», di *fortuna* o *rovina* per «circostanze o persone ritenute causa di fortuna o rovina», e via dicendo.

Si esprimono rapporti di interdipendenza in ambiti svariati con le seguenti metonimie: del contenente per il contenuto («ne ha bevuto *un'intera bottiglia*»); dello strumento per chi lo adopera (il primo *violino*); del fisico per il morale (*cervello*, per «senno, intelligenza»); della qualità per chi ne è fornito o dell'astratto per il concreto (*bellezze*, per «belle donne»; *la gioventù*, per «i giovani»); del luogo per gli abitanti (*l'Italia*, per «gli italiani»); della località di produzione per il prodotto (*Barolo*, per «il vino prodotto nelle colline di Barolo»); della marca per il prodotto (*una Fiat*, per «un'auto Fiat»).

Le metonimie del simbolo per la cosa simboleggiata (*armi*, per «guerra» – che può dar luogo anche a una

metonimia dello strumento: *alloro/allori*, per «gloria») hanno un campo di applicazione molto vasto. Vi troviamo tipi come la designazione delle divise per indicare chi le porta (*le Camicie rosse*, per «i garibaldini»), le denominazioni delle sedi per le istituzioni o gli organi di governo (*Montecitorio*; *il Quirinale*; *la Casa Bianca*; *il Vaticano*), i nomi di personaggi, animali, monumenti ecc., imposti agli oggetti sui quali sono effigiati: il *cicerone* è il contrassegno con l'effigie di Cicerone da applicare sugli atti legali. Il *carlino*, il *napoleone*, il *luigi* sono antiche monete. Il *Gronchi rosa* è il noto, rarissimo esemplare di francobollo. I *toret* sono, a Torino, le fontanelle pubbliche con la cannella in forma di testa di toro. E l'etimologia di *rubinetto* ci riporta al francese *robinet*, da *Robin*, diminutivo di *Robert*, come era chiamato popolarmente il montone: una testa di montone sovrastava le fontane francesi.

Quasi tutte le espressioni fin qui citate sono catacresi di metonimie. Alcune esemplificano il «passaggio dal nome proprio al nome comune»: *raglan*, da Lord Raglan, primo comandante inglese nella guerra di Crimea, che, amputato del braccio destro, portava un mantello a pellegrina; *cardigan*, dal nome del conte di Cardigan, altro eroe della guerra di Crimea; *santabarbara*, il deposito delle munizioni nelle navi, così denominato per una sorta di devozione scaramantica alla santa a cui la tradizione attribuiva il potere di stornare i pericoli del fuoco, ed è un esempio di «metonimia del patrono». Di altri passaggi metonimici dal nome proprio al nome comune (ad es., *atlante*, *biro*, *cardano*, *mansarda*, *pantalone*) si può verificare la storia su qualsiasi dizionario.

I procedimenti metonimici occorrono volentieri in enunciati metaforici. Come il seguente titolo:

*Valzer delle poltrone* a Strasburgo (sottotitolo: «Le grandi manovre fra i gruppi politici per occupare i posti chiave nel Parlamento»).

(«L'Espresso», 16 luglio 2009, p. 78)

METONIMIA o METONIMIA: in greco *metonymia* «scambio di nome». In latino *metonymia*, *denominatio*.

##### 5. Il più per il meno e il meno per il più: la *sineddoche*

I *senzate* sono gli sfortunati che non hanno *un tetto* sotto il quale abitare, cioè «una casa»; e peggio se non hanno *pane*, cioè «qualcosa da mangiare». Con un'espressione dantesca ormai scaduta a stereotipo si parlerebbe di «*miseri mortali*» riferendosi alle persone, mentre «*mortali*» sono tutti gli esseri e non solo gli umani. L'*italiano* è un buon lavoratore, si dice, intendendo «gli italiani», e «noi vorremmo essere creduti» capita di dire, al plurale, per «io vorrei essere creduto». Sono tutti esempi di un procedimento che i retori chiamano *sineddoche*.

Secondo la definizione tradizionale, la *sineddoche* consiste nell'esprimere una nozione con una parola che, di per sé, denota un'altra nozione, e questa ha con la prima un rapporto quantitativo: come quando si nomina la parte per il tutto o il tutto per la parte, il singolare per il plurale o il plurale per il singolare, la specie per il genere che la comprende e il genere per la specie, la materia di un oggetto per l'oggetto stesso.

La *sineddoche* è stata anche definita come una «metonimia di relazione quantitativa», nei due tipi dal più al meno («*sineddoche* di spazio maggiore») e dal meno al più («*sineddoche* di spazio minore»), individuati applicando i rispettivi *loci* (come si è fatto per la metonimia).

Ci sono dunque due tipi di sineddoche. Nel primo, detto sineddoche *generalizzante*, si nomina «il più per il meno», il concetto più ampio per indicare quello più ristretto: il tutto per la parte («ieri il mio nipotino ha voluto che gli leggesti *Pinocchio*», per: «qualche pagina di...»); il genere per la specie («gioia barbarica per seggiole conquistate e forsennato trepestio di bipedi fra *quadrupedi* seggiole fecero impallidire i migliori brani descrittivi della Gerusalemme», Gadda 1981, p. 73); il plurale per il singolare («In effetti *i Lamy, i Du Marsais, i Fontanier*, simili a tanti *Linneo*, hanno dedicato i loro sforzi migliori a recensire indefinitamente le 'specie' retoriche», Gruppo µ 1980, pp. 194-195); la materia per il prodotto (*il ferro*, per «la spada»).

Il secondo tipo è l'inverso del primo. È la sineddoche particolarizzante. Si nomina: la parte per indicare il tutto («Così cominciò anche il mio silenzio. Con quelle orribili *facce* io non scambiavo parola mai; e non avevo bisogno di nulla», Merini 1986, p. 17); la specie per il genere («Dacci oggi il nostro *pane* quotidiano»); il singolare per il plurale («Seguendo la moda la *donna* e anche l'uomo si mettono nella condizione dei fachiri, cioè respingono il dolore»: Flaiano 1988, p. 391).

Un appunto finale: *Calepino* (il nome di Ambrogio dei conti di Calepio, autore del primo dizionario latino per le scuole nel 1502) è una metonimia se usato per indicare solo questo dizionario. È una sineddoche (della specie per il genere) quando sta a significare un qualsiasi vocabolario. Con ulteriori estensioni sineddochiche si denomina *calepino* un grosso volume, un registro o anche un taccuino.

SINEDDOCHE: dal latino *synecdoche*, trascrizione del termine greco *synekdoché*, da *syn* «insieme, con» e *décbomai* «ricevo,

prendo». Degli altri nomi latini, *conceptio* e *intellectio*, il primo è calco traduttivo del termine greco, il secondo significa «comprensione».

#### 6. Metonimia e sineddoche come focalizzazioni di componenti del significato (tratti semantici)

Quando agli elenchi delle espressioni che giudichiamo o metonimiche o sineddochiche (collocandole idealmente in un contesto adeguato) affianchiamo esempi che ne documentano l'uso in testi concreti, ci colpisce la fragilità dei confini tra metonimia e sineddoche e tra queste e la metafora. In certi casi sembra che le etichette retoriche siano intercambiabili, se badiamo a quanto ci propongono le varie classificazioni tradizionali. Che per lo più non vanno d'accordo tra loro: ad esempio, nominare la materia per l'oggetto (*i legni* per strumenti musicali a fiato, come il flauto e l'oboe) secondo alcuni è metonimia, secondo altri è sineddoche.

Ci sono dunque due insiemi di «dispositivi del discorso», la metonimia e la sineddoche, che hanno dei caratteri in comune: condividono il fatto di essere «figure di contiguità»; le nozioni che vengono «scambiate» nominando la causa per l'effetto, la parte per il tutto ecc. sono reciprocamente «vicine» e in vario modo dipendono l'una dall'altra. Entrambe risultano da una messa a fuoco di elementi del significato.

Per esempio, quando si dice «tetto» per «casa» si isolano i tratti «copertura, riparo», fra quelli che compongono il significato di *tetto*, aggiungendovi le «connotazioni», cioè le sfumature che si sono accumulate per effetto di condizioni culturali, valore evocativo ecc. «Avere un tetto» è una delle proprietà dell'oggetto 'casa': è uno dei componenti del significato (o tratti se-

mantici) del termine *casa*. Ma potrò sostituire *casa* con *tetto* (il tutto con una sua parte) solo quando il contesto mi permetterà di mettere a fuoco tratti semantici comuni alle due parole. Non potrei usare *tetto*, o *focolare*, al posto di *casa* se dovessi focalizzare, ad esempio, il tratto «costruzione in cui si può abitare»; non potrei dire: «In questo rione ci sono *tetti* (o *focolari*) inabitabili».

Metonimia e sineddoche si distinguono dalla metafora, ma danno l'impressione di confluire in quest'ultima. Negli ultimi decenni del Novecento si è infatti cercato di spiegare la metafora o come il risultato di «due metonimie in cortocircuito», o come il prodotto di due sineddochi.

### 7. Più traslati in uno: la metalessi

*Metalessi* o *metalepsi* è un'etichetta di comodo per indicare l'accumularsi o il fondersi di più figure in una (vedremo in III.2 un altro tipo di metalessi).

Per un buon numero di retori la metalessi era una specie di metonimia. La definivano «un effetto presente attribuito a una causa remota» e volevano dire che tra la causa e l'effetto non c'era collegamento diretto, ma si doveva passare per uno o più anelli intermedi, che venivano omessi. Esempio classico l'espressione virgiliana *post aliquot aristas*, col senso di: «dopo alcuni anni». *Arista* significa «resta» (di grano), e si passa perciò da «resta» a «spiga» a «grano» a «raccolto» a «estate» ad «anno» attraverso una serie di relazioni sineddochiche (la resta è parte della spiga e questa del grano; l'estate è parte dell'anno) e metonimiche (grano/raccolto/estate).

A questo tipo di metalessi si addice la seguente definizione: «sostituzione di un termine con un traslato

prodotto da passaggi (impliciti) attraverso più nozioni che rimangono sottintese e che sono l'una rispetto all'altra sineddochi, metonimie, metafore, alternative o coesistenti».

Si trovano metalessi in detti popolari come: «guadagnarsi il pane *col sudore della fronte*» (*sudore*→*fatica*→*lavoro*; eventualmente: *lavoro remunerato*→*denaro*; e ancora: *fronte* è sineddoche di «corpo»).

Non si deve assimilare la metalessi alla metonimia, obiettava il retore ottocentesco Fontanier, e ne dava esempi che si possono interpretare come allusioni (cfr. II.11), a dimostrazione del principio secondo il quale la metalessi consiste nel «fare intendere una cosa per mezzo di un'altra, che la precede, la segue, l'accompagna, ne è un'aggiunta, una circostanza qualsiasi ecc.». E aggiungeva che la litote (cfr. II.12) è una specie particolare di metalessi.

Più che una figura la metalessi appare come una combinazione di figure (sineddoche, metonimia, metafora, litote, allusione, ironia...). Il senso generale, e generico, di «trasposizione» manifestato dalle denominazioni greca e latina fa sì che i suoi contorni sfumino nella proprietà comune a tutto il discorso figurato: dire una cosa per (o con) un'altra. Potremmo anche pensare alla metalessi come a un contenitore, o meglio come a un dispositivo che funziona se messo in moto da altre figure.

**METALESSI O METALEPSI:** in greco *metálēmpsis*, in due sensi: «partecipazione» e «scambio, sostituzione». In latino *metalepsis* e il calco *transumptio* (*trans* equivale al greco *metá* e *sumptio* deriva dal verbo *sumo* «prendo», come il greco *lēmpsis* o *lēpsis* deriva dal verbo *lambánō* «prendo»).

8. *Qualcuno o qualcosa «per eccellenza»:*  
*l'antonomasia*

«Per eccellenza», «per antonomasia» sono espressioni diffuse nel parlare comune, la seconda meno della prima per la patina dotta che conserva. Il loro senso è noto, ed è precisamente quello che i retori intendevano quando denominarono *antonomasia* la sostituzione di un nome con un epiteto o una perifrasi atti a esprimere una caratteristica considerata distintiva dell'individuo, oggetto, fatto, circostanza ecc. di cui si è sostituito il nome: *l'Onnipotente* (Iddio); *lo Stagirita* (Aristotele, nativo di Stagira); *la capitale del cinema* (Hollywood); *il lieto evento* (la nascita).

L'antonomasia è una perifrasi (cfr. II.9) ed è anche una variante della sineddoche.

Quando diciamo: «Questo problema è *un rebus*» facciamo diventare un singolo gioco enigmistico l'enigma per eccellenza, servendoci di una sineddoche (la specie per il genere: cfr. II.5).

Antonomasie con valore metaforico: *il Cigno di Busseto* (Verdi), *la tigre della Malesia* (Sandokan); e un'altra formata da un'allusione-citazione: *the day after* («il giorno dopo» la catastrofe nucleare, ed era il titolo di un film di successo). L'antonomasia *l'inquilino del Colle* (il presidente della Repubblica italiana) consta di un'allusione (*inquilino* = «che non è il proprietario») unita a una sineddoche generalizzante: *Colle* per «Quirinale».

L'antonomasia fu classificata da Fontanier come «sineddoche d'individuo», con la seguente casistica:

A) un nome comune sta per un nome proprio: *il Maestro, il Filosofo*. L'iniziale maiuscola di riguardo non è un tratto costitutivo della figura. Dal punto di vista grammaticale abbiamo a che fare con la sostituzione di

un termine specifico (il nome proprio) con uno generico (il nome comune indicante la classe a cui l'individuo appartiene o una peculiarità di questo).

B) Un nome proprio funziona come un nome comune: *un Adone* (un giovane bellissimo), *Einstein* (un genio). Sono diventati nomi comuni termini quali *mecenate*, «protettore e finanziatore di artisti e di arti», e *anfitrione*, «un padrone di casa ospitale e splendido». Si noterà che negli esempi di questo gruppo l'antonomasia è l'inverso della perifrasi. Un nome che, da proprio, diventa comune può diventare polisemico: ad esempio, *cicerone* «guida turistica». Si danno pure casi di concorrenza con altri vocaboli: *mecenate* soppiantato da *sponsor*.

C) Un nome proprio sta per un altro nome proprio. L'antonomasia può originarsi da uno pseudonimo (*Collodi*, pseudonimo di Carlo Lorenzetti).

D) Un nome comune è usato sia per il nome proprio di un individuo – come nel tipo A) – sia per il nome comune della categoria a cui l'individuo si può ascrivere per suoi attributi o comportamenti ritenuti esemplari, nel bene o nel male: *stoico*, per chi sopporta le avversità senza scomporsi; *vandalò*, per chi compie atti di violenza feroce, vandalismi, appunto.

L'antonomasia attinge a campi tropici svariati: può essere metaforica, sineddochica e metonimica, allusiva e mitologica, prestarsi bene all'ironia (cfr. II.14) talora attraverso la litote (cfr. II.12). Tutte le sue manifestazioni hanno le carte in regola per diventare luoghi comuni. Tutte risultano dall'applicazione di un principio su cui si fonda una parte importante del linguaggio figurato: l'analogia. Che sarà argomento del nostro quarto capitolo.

Sono antonomastici alcuni fenomeni dell'evoluzione linguistica. L'antico nome proprio francese (*Renard*,



tradotto in italiano con *Rainardo*) dell'animale il cui nome comune era *goupil*, è diventato l'attuale denominazione della volpe: *renard*. In certi usi antonomastici troviamo riflesse credenze e vicende qualificanti per la storia di un popolo: una *Caporetto* è rimasta per gli italiani «la sconfitta» per definizione.

Per concludere: la battuta che Manzoni fa pronunciare a don Abbondio, «Carnecade, chi era costui?», ha trasformato nell'«oscuro per eccellenza» un filosofo antico non grande ma non certo oscuro.

ANTONOMASIA: in greco *antonomasía*, composto di *anti* «contro, invece di» e *ónoma* «nome». In latino *antonomasía* e il calco *pronominatío: pro* «al posto di» e *nominatío* «designazione».

### 9. I giri di parole: le perifrasi o circonlocuzioni

Vediamo come Gadda (1963, p. 9) parla di «perifrasi» in un suo divertente racconto:

Alla contessa la cosa fu raccontata con infiniti riguardi [...], e a quelle doloranti circonlocuzioni la contessa interrompeva il ricamo di una meravigliosa tovaglia d'altare: e guardava con disdegno muto la bocca dell'informatrice, tutta rugiadosa dallo sciroppo delle perifrasi. Nella penombra della gran sala, il racconto pareva un cavallo in un pantano. E le dabben perifrasi, come sospirose comari, si presentavano compunte agli orecchi della contessa, chiedendo perdono anticipato per le cattive notizie che contro lor volontà si vedevano costrette a recarle, a solo fin di bene: perché sapesse, perché fosse informata.

Dunque, certi giri di parole attardano il racconto («pareva un cavallo in un pantano»): dolciastri, sciropp-

osi, vogliono attenuare l'effetto sgradevole delle notizie da comunicare. Non tutti, per fortuna, fanno un simile effetto. Anzi, la spiegazione che normalmente diamo delle costruzioni perifrastiche è molto più scolorita e neutrale. La *perifrasi* è un «giro di parole» che sostituisce un unico termine con una definizione (*Colui che tutto move*: Dio, motore dell'universo) o con una parafrasi (*l'amor che move il sole e l'altre stelle*). Entrambe sono perifrasi dantesche: la prima nel primo verso, la seconda nell'ultimo del *Paradiso*.

La perifrasi può essere considerata come un «sinonimo a più termini». Il principio che la governa è l'equivalenza di senso. Differisce dalla definizione per il fatto di essere usata *al posto di* un'espressione già nota, mentre una definizione viene data *in presenza del* termine da definire. Dispositivo da riempire con figure diverse, la perifrasi è stata qualificata «troppo composto»: può essere formata da allusioni mitologiche (*il sacerdote di Temi*, il giudice; *la decima musa*, il cinema), metafore, sineddochi e metonimie (avere *un cuore d'oro/le mani d'oro*; non essere *uno stinco di santo*).

Il parlare odierno, specie nelle frange burocratiche e pseudotecniche, è incline alle perifrasi. Non si parla più, ufficialmente, di «sordi» o «sordastri», ma di *non udenti* (e non si pensa di fare torto, così, ai deboli di udito). Anche *deboli di udito* è una perifrasi, ma a suo sfavore nell'uso ufficiale ha certamente giocato la lunghezza, mentre la combinazione *non udenti* aveva a suo vantaggio l'analogia di struttura rispetto a *non vedenti*: litoti, le ultime due, con parvenza di attenuazione, e participi insoliti, con parvenza di sussiego scientifico. Sulla perifrasi eufemistica, che ha una salda tradizione dovuta alla censura per espressioni ritenute sconvenienti o troppo brutali, torneremo in II.12.

Sono perifrasi «lessicalizzate», che costituiscono unità polirematiche (cioè composte di più parole), le locuzioni fisse, avverbiali, preposizionali, verbali, nominali: *di buon grado* (volentieri), *al di là di* (oltre), *far paura* (impaurire), *operatore ecologico* (netturbino) ecc. Una sorta di esito degenerato dello schema perifrastico sono i riempitivi irrigiditi in stereotipi, tipici più del parlato che dello scritto; come si è sentito in un'intervista radiofonica di qualche anno fa:

...di quelle che possono essere le lacune, di quelli che possono essere i ritardi, di quelle che possono essere le disfunzioni...

Una perifrasi è tanto più riuscita quanto più serve a mettere in luce le cose che contano in un dato contesto: è costruita, dunque, in base a una selezione dei caratteri pertinenti al tema e più adatti agli scopi del discorso in cui è innestata. Su tali requisiti si misurano le valenze retoriche di una perifrasi, oltre che sulla percezione che gli ascoltatori/lettori ne hanno in relazione alle loro conoscenze del termine sostituito. Ecco una fantasiosa perifrasi letteraria:

gesto che sarà registrato ad opera delle future Storie Universalì tra i molti gesti che gli uomini hanno compiuto, nel corso della loro *millenaria insistenza a voler rimanere abbarbicati alla meravigliosa crosta terrestre.*

(Gadda 1981, p. 36)

PERIFRASI o CIRCONLOCUZIONE: in greco *períphrasis* (da *peri* «intorno» e *phrázō* «parlo»), di cui è calco il latino *circumlocutum*. Altre denominazioni latine sono i sinonimi *circumitio*, *circuitio*, *circuitus* «l'andare attorno».

#### 10. L'esagerazione: le iperboli

L'iperbole è l'«andare oltre» il vero, l'esagerazione nell'amplificare o nel ridurre la rappresentazione dei connotati di ciò che si comunica, mantenendo tuttavia col vero una qualche lontana somiglianza («Le grida salivano alle stelle»; «Le ho scritto *due righe/due parole* di risposta»; «Non ha *un briciolo* di cervello»). Queste sono iperboli d'uso, modi di dire incredibili, che presentano le cose molto al di sopra o molto al di sotto di ciò che sono. Li adoperiamo sapendo di non essere presi alla lettera. È un po' quello che succede quando si usano metafore. L'iperbole è una specie della metafora.

Normalmente l'iperbole viene capita per quello che è: a nessuno verrebbe in mente di prendere alla lettera la notizia di uno che sta «annegando in un bicchiere d'acqua». Per raggiungere il suo scopo un'iperbole deve avere un qualche aggancio con la realtà nel momento in cui la oltrepassa. Si annega nell'acqua, anche se non in un bicchiere. I richiami a situazioni verosimili sono il punto di partenza per i modi di dire iperbolici: «non vedere *al di là del proprio naso*»; «essere *acceccato dall'ira*»; «sentir *drizzarsi i capelli*»; «*arrivo in un minuto*».

In ogni caso è il contesto a determinare l'interpretazione. Nell'ultimo enunciato non ci sarà iperbole se voglio dire che impiegherò realmente sessanta secondi ad arrivare.

Si usa distinguere fra «iperbole pura» e «iperbole combinata con altri tropi». La prima sembrerebbe affidata alle categorie dello spazio (come nel primo esempio: «le grida salivano *alle stelle*», o nel detto proverbiale di Carlo V: «Sui miei domini il sole non tramonta mai»). Anche la misura del tempo si presta all'iperbole pura: «È *un secolo* che non ti vedo».

Di fatto, è difficile trovare iperboli «pure»: la dismisura amplificante o attenuativa ingloba quasi sempre più di una figura. Fra gli ingredienti più attivi, la metafora e il paragone; ecco come il Belli ritrae la decrepita madre di Napoleone:

Sta ssopr'a un canapè, povera vecchia / Impresciuttita lì,  
peggio d'un osso; / E ha più carne sto gatto in d'un'orecchia /  
Che tutta quella che lei porta addosso.

(*Madama Letizzia*, vv. 5-8, in Belli 1978)

Nelle mani di uno scrittore di vaglia quale è Luigi Meneghello i dispositivi retorici della dismisura possono essere portati a conseguenze imprevedibili. Le iperboli nei versi che ritraggono gli Arditi sono smascherate; sono annullate la consueta lettura metaforica di *divorare* e l'omonimia di *piano* («pianura/pianoforte»):

*Scavalca i monti – divora il piano  
Pugnal frài denti – le bonbe a mano.*

[...] Questi erano gli Arditi, scavalcatori di monti colla spaccata dell'ostacolista, divoratori del piano. Il pianoforte mi appariva nero e lucido, illuminato da due abat-jour, fornito anch'esso di una dentatura abbagliante di tasti. L'Ardito in grigioverde col berrettino nero, prima lo scalcava sullo slancio, poi si voltava e lo sgranocchiava rapidamente.

(Meneghello 1986, p. 4; corsivi nell'originale)

Un'iperbole in forma di paradosso è l'*adynaton* («impossibile»):

Non lo dimenticherò, *campassi mille anni*;  
Non mi muovo di qui, *neanche morto*.

Questa figura fu tenuta in conto di perifrasi per esprimere idee di assolutezza (per es., «mai», «sempre»):

Io ti amerò fin che l'oceano / verrà piegato in due e steso  
asciugare.

(versi di W.H. Auden usati nella pubblicità  
dei prodotti di abbigliamento di Romeo Gigli)

enigmi, o allegorie:

È più facile che un cammello passi per la cruna di un ago...

**IPERBOLE:** in greco *hyperbolé* «eccesso, esagerazione», da *hypér* «sopra, oltre» e *bállō* «io lanciai, pongoi». In latino *hyperbōle* e *superlatio*, calco traduttivo del termine greco.

#### 1. *Dare ad intendere*

(*accentuando o nascondendo significati*):  
*enfasi, allusione, enigma*

*Enfasi e allusione* sono parole che usiamo comunemente, senza pensare, né sarebbe necessario farlo, che esse sono state termini tecnici dell'arte retorica. È un'altra prova della funzione che la retorica classica ha avuto nello scoprire e nel descrivere congegni del discorso.

Vediamo per primo il caso di *enfasi*. Oggi questa parola, nell'uso comune, ha il senso di «rilievo innaturale di toni e coloriture discorsive», di «esagerato calore nella voce e nei gesti». Tale significato rappresenta da un lato un'estensione, dall'altro una limitazione del valore che l'*enfasi* ebbe come espediente oratorio. Era uno degli elementi della *pronuntiatio*, cioè del modo di recitare e di gestire. Regolando opportunamente la voce e i gesti, il dicitore (oratore o poeta) faceva intendere che un dato termine andava preso non nell'accezione più immediata, letterale, ma in una più profonda, derivabile dalla prima perché compresa in questa. Faceva scaturire

tare il meccanismo di riconoscimento del tropo: invitava l'ascoltatore ad «andare oltre» il senso proprio della parola pronunciata *enfaticamente*, per scegliere solo alcuni dei tratti che ne definivano il significato. Fu così che la parola *enfasi* incominciò ad essere usata come «aumento di espressione in generale», anche con riferimento a testi scritti e allo stile, e non più soltanto al tono di voce e ai gesti, fino a coincidere, in pratica, con l'iperbole o con la metafora iperbolica.

Un altro aspetto di ciò che gli antichi chiamarono *enfasi* è noto modernamente come «pregnanza di significato» o «densità semantica». Nell'enunciato «il sangue *non è acqua*» ciò che si dichiara, se preso alla lettera, è del tutto ovvio. L'*enfasi*, secondo la tradizionale nomenclatura retorica, cioè la «densità semantica», consiste nell'andare (e nel far andare chi ascolta o legge) oltre la superficie dell'enunciato, per isolare nell'idea di «acqua» gli attributi opposti a quelli che, per contrasto, verrebbero riconosciuti al «sangue» (inteso, metonimicamente, come «consanguineità»).

Quando si parla di *enfasi* come accentuazione di tono e come invito ad «andare oltre» il significato apparente delle espressioni messe in rilievo per coglierne uno nascosto, più profondo, si indicano alcuni caratteri propri di un'altra azione linguistica, e precisamente dell'azione di «alludere». Se andiamo a vedere, in fondo al paragrafo, i corrispondenti latini di *enfasi* e *allusione*, scopriamo che uno stesso termine (*significatio*) può indicarle entrambe.

La pregnanza semantica è uno dei caratteri che si riconoscono nelle svariate specie di *allusione*. Questa viene generalmente definita come un «velato accenno a chi o a ciò che non si vuole nominare apertamente».

L'etimologia del vocabolo italiano ci riporta al senso di «gioco, scherzo», che è solo *uno* degli intenti con cui una figura viene prodotta. Nella varietà dei suoi aspetti *alludere* è un parlare insinuante, o per enigmi, un «dare ad intendere» facendo appello a conoscenze vere o supposte del destinatario, alla sua cultura. Non si nomina l'oggetto del discorso, ma gli si fanno riferimenti indiretti, puntando su tratti capaci di caratterizzarlo.

Esistono tante specie dell'allusione quante sono le situazioni che la consentono. C'è l'allusione-indovinello, che si serve di perifrasi, di definizioni, di esempi, di sentenze, e può essere congiunta alla citazione; come in questo passo di Gadda, che gronda di allusioni e di citazioni:

... e del suo viver Atropo presso è a troncar lo stame e già per cui si piega sul remo il nocchier brun colà donde si niega che più ritorni alcun. È il più caro dei miei Giuseppi che sforna a sé medesimo settenari pietosi, tra la vasta e rispettata giusepperia sette-ottocentesca.

(Gadda 1982, p. 40)

E c'è l'allusione come parlare coperto, oscurità voluta. Quando è legata alla situazione del momento può diventare indecifrabile a distanza di tempo. Pensiamo al lavoro di ricostruzione storico-filologica che certe allusioni, disseminate in testi più e meno antichi, richiedono per essere interpretate (esempi celebri nella *Divina Commedia*). È pure allusivo il riuso di temi e di modi espressivi della tradizione poetica, specialmente quando essi vengono deformati in una parodia, o quando rappresentano un «salto» intenzionale dall'uno all'altro livello di stile. Ne dà un bell'esempio Gozzano, adoperando il verbo dantesco *immillare* («moltiplicare a migliaia») in un quadretto d'ambiente borghese di metà Ottocento:

il gran lampadario vetusto che pende a mezzo il salone / e *im-milla* nel quarzo le buone cose di pessimo gusto...

(*L'amica di nonna Speranza*, vv. 11-12, in Gozzano 1960)

I modi allusivi trionfano nella pubblicità, spesso con arguzie e ammiccamenti:

Spremute di agrumi. *La buona azione quotidiana*.

Nei titoli giornalistici le allusioni si legano volentieri a citazioni:

*Guerra e pace* (sottotitolo: «Il forte di Bard da baluardo militare a simbolo turistico»).

(«La Stampa - Speciale Piemonte»,  
n. 3, novembre 2008)

L'allusione è una delle figure che più hanno bisogno del contesto (linguistico e culturale) per essere riconosciute. Non ha infatti alcuna particolarità di struttura, morfologica, sintattica o semantica che la caratterizzi, ma si fonda su un rapporto con qualche cosa che si dà per scontato. «Dare per scontato» qualcosa è una proprietà generale dell'esercizio stesso del parlare. Infatti la comunicazione funziona perché i partecipanti sanno inferire da quanto viene detto esplicitamente le informazioni che vengono presupposte.

D'altra parte, l'essere allusivo è il carattere proprio del discorso letterario, a cui appartiene pure, per definizione, la pregnanza di significato. E davvero, intesa in senso lato, l'allusione, pur non essendo esclusiva della letteratura, è immagine e specchio della letterarietà: l'alludere convoglia la densità semantica e contemporaneamente la vaghezza, l'apertura a interpretazioni diverse, la polisemia, che sono costituzionali al testo letterario.

Una proprietà sostanziale dell'allusione è l'intimo contrasto del mostrare occultando, del rendere manifesta una cosa senza dirla o dicendone un'altra al suo posto: un non dire e un non tacere completamente, condizioni favorevoli alla satira e alla malignità. Non per nulla «alludere» e «insinuare» vanno congiunti, quando non sono la stessa cosa.

Come vedremo per la reticenza (cfr. VI.5), l'allusione instaura fra parlante e ascoltatore, fra scrittore e lettore una sorta di complicità per smascherare il «non detto». Ciò che si lascia implicito aumenta la forza comunicativa del discorso.

Invece di provocare complicità nell'interlocutore si lancia una sfida alla sua intelligenza e perspicacia quando gli si propone un *enigma*. Trascrivo qui parte della definizione tratta dal vol. II del *Grande dizionario italiano dell'uso*, di Tullio De Mauro:

1 breve componimento o frase che, attraverso simboli, allegorie o metafore, propone un concetto da indovinare; indovinello [...] 2 frase oscura, espressione o concetto difficilmente interpretabile.

Vi si aggiungono il carattere sacrale, il senso di arcano, di mistero, che ci richiamano alla mente i responsi degli oracoli, i misteri delle religioni, tutto ciò di fronte a cui la ragione si perde, si ribella oppure lascia il posto alla fede, all'estasi mistica, all'intuizione per illuminazione divina. Ne abbiamo sublimi trasposizioni poetiche nella *Divina Commedia*.

E c'è pure il senso di gioco, di invito a risolvere problemi mettendo in moto meccanismi logici. Ne sono esempi le trame dei racconti polizieschi.

ENFASI: in greco *émpbasis*, da *en* «dentro» e *pháinein* «mostrare», perciò: «esibizione». Tale è il senso del latino *significatio* (che si può anche tradurre con «dare a intendere»), affiancato al grecismo *emphásis*.

ALLUSIONE: in greco *synémpbasis* «il richiamare»; *hypónoia* (da *hypó* «sotto» e *noéō* «penso»): «supposizione, insinuazione», e anche «significato simbolico». Le denominazioni latine *suspicio et figura* e *significatio* traducono tutti questi valori di *hypónoia*.

I nomi moderni di questa figura (italiano *allusione*, francese *allusion*, spagnolo *alusión*) rappresentano un'estensione del senso di *allusio* «discorso scherzoso», parola del latino tardo derivante dal latino classico *alludēre* «scherzare». Il termine inglese per «allusione» è *innuendo*, dal latino (usato dai poeti comici) *innuēre* «far cenni, indicare col dito» e perciò «accennare».

ENIGMA: in greco *áinigma* (da *ainssomai* «dico copertamente, accenno alludendo»), trascritto in latino come *aenigma*.

12. *Attenuare o mascherare: litote, attenuazione, eufemismo, asteismo, dissimulazione, simulazione*

Quando per affermare nego il contrario (per «grande» dico *non piccolo*, per «io affermo, ammetto» dico *non nego*) uso delle litoti. Il procedimento è quello della perifrasi (una litote è una perifrasi); l'effetto è, non di rado (*non di rado*: litote per «molte volte, spesso»), ironico.

La *litote* è stata definita «ironia di dissimulazione». Una perifrasi nella forma di una litote compone una metafora ironica nel celebre attacco manzoniano:

Don Abbondio (il lettore se n'è già avveduto) *non era nato con un cuor di leone.*

(*I promessi sposi* I, 40)

Una bella spiegazione ottocentesca puntava sull'apparenza di quell'«attenuazione» che il nome stesso della figura indicava, in greco e in latino, per mettere in risalto gli intenti allusivi (cfr. II, 11) dell'affermare negando, col risultato finale di accentuare ciò che in apparenza si vela: «[la litote] è l'arte di mostrar di attenuare, mediante l'espressione, un pensiero di cui si vuole conservare tutta la forza. Si dice meno di ciò che si pensa; ma si sa bene che non si sarà presi alla lettera; e che si sarà intendere più di quanto si dica» (Fontanier 1977, p. 133; trad. nostra).

Il parlare quotidiano abbonda di litoti: «Non è mica peggio»; «non è chi non veda...»; «non si può negare che...»; «non vi dispiaccia...» e via discorrendo.

Sono il tono e le circostanze del discorso che ci fanno capire se la forma negativa (che di per sé potrebbe costituire un'espressione normale, da prendersi alla lettera) ha la forza di una litote. Tale «forza» è dovuta al soprappiù di valore significativo e comunicativo che caratterizza il livello retorico dell'enunciazione.

Si identifica di solito la litote con l'*attenuazione*, ma i due procedimenti non sempre coincidono. Spesso, anzi, il termine negato nella litote è addirittura un'iperbole. In un enunciato come: «Il Manzoni non è un autore ignoto» l'effetto di sorpresa è causato dall'iperbole («autore ignoto», riferito a uno scrittore come il Manzoni), proposta per esser subito respinta.

L'attenuazione corrisponde a ciò che in inglese si dice *understatement*: l'atteggiamento di chi minimizza fat-

ti e circostanze, o ridimensiona apprezzamenti troppo entusiastici. In italiano esistono formule e frasi fatte per introdurre attenuazioni: «in fondo (in fin dei conti/alla fin fine) non è che...»; «non si vorrà certo credere che...» e parecchie altre.

Abbiamo detto che la litote è una perifrasi. La litote attenuativa può essere una perifrasi eufemistica: *non è un genio* («è un imbecille, un mediocre ecc.»), o un modo di dire che reca tracce di scongiuri: *non mi lamento* («sono soddisfatto»), *non c'è male* («sto bene»).

Che cos'è dunque l'*eufemismo*? È il modo di sostituire l'espressione diretta di idee ritenute sgradevoli, o censurate dal «comune senso del pudore», con espressioni velate, che designino per vie indirette ciò che non si vuole chiamare col suo nome.

La perifrasi eufemistica ha una salda tradizione, radicata nelle inibizioni, nella decenza, nella buona creanza e nel rispetto dell'altrui sensibilità: che sono le molle della censura verbale per le parole ritenute sconvenienti. Altro potente dispositivo che fa scattare la censura verbale è la paura, legata a concezioni sacrali del potere della parola: la paura di evocare influssi maligni nominando l'essere o l'evento temuti.

Questi tipi di eufemismo appartengono, o sono strettamente connessi, allo scongiuro e all'imprecazione. Per convenzione o per vezzo si evita di pronunciare il nome dei presunti iettatori (*colui che non si nomina, l'innominabile* ecc.), dando luogo ad antonomasie o perifrasi sostitutive di nomi propri.

Si tende a non chiamare col loro nome fatti ed eventi sgradevoli, infausti, dolorosi: disgrazie, malattie, morte sono oggetto di perifrasi eufemistiche («ha subito *un rovescio finanziario*»; «ha un *male incurabile*»; «è passa-

to a *miglior vita*») a cui talvolta non è estraneo un intento apotropaico, cioè il desiderio di stornare influssi malefici. Di qui gli scongiuri che accompagnano l'enunciazione di avvenimenti fausti o infausti: «che Dio ce ne guardi», «che il diavolo non ci senta!» ecc.

La censura verbale si esercita pure eliminando le parole da non dire. Nello scritto queste sono sostituite da puntini (tre, generalmente). Un bell'esempio manzoniano:

«Ma,» interruppe questa volta l'altro compagno, 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.

(*I promessi sposi* I, 33)

Quest'uso è una manifestazione della figura detta reticenza o aposiopesi, che vedremo in VI.5.

Si adoperano i puntini, oppure uno o più asterischi, al posto di nomi di persona e di luogo che non si vogliono rivelare:

Il padre Cristoforo da \*\*\* era un uomo più vicino ai sessanta che ai cinquanta.

(*I promessi sposi* IV, 6)

Un termine dotto, che i dizionari dell'italiano odierno non registrano più, è *asteismo* (in greco *asteismós* «urbanità, finezza», da *ásty* «città»). Il suo significato è: «arguzia delicata e ingegnosa, grazie alla quale si loda o si lusinga sotto l'apparenza del biasimo o del rimprovero». Stereotipi di asteismo ornano il parlare cerimonioso, nelle forme della *politesse*: «Ma Lei non doveva assolutamente disturbarsi...»; «Bisogna proprio che La rimproveri...».

Luogo deputato di quel garbo brillante che ha nell'asteismo la sua dimora naturale è la letteratura francese del Settecento.

La *dissimulazione* e la *simulazione* sono atteggiamenti tra loro contrari e complementari. Nel trattatello di Torquato Accetto, *Della dissimulazione onesta*, esse sono così contrapposte:

La dissimulazione è una industria di non far veder le cose come sono. Si simula quello che non è, si dissimula quello ch'è. Disse Virgilio di Enea: *Spem vultu simulat, premit altum corde dolorem* [«in volto simula speranza, soffoca in cuore il profondo dolore»]. Questo verso contiene la simulazione della speranza e la dissimulazione del dolore.

(Accetto 1983, pp- 50-51)

Forme della dissimulazione sono il parlar coperto, in cifra, il sostituire con un'espressione neutrale (con una perifrasi eufemistica) un modo di dire più colorito forse, ma urtante, disdicevole, pericoloso. Bisognerà essere cauti, smorzare i pensieri dietro la patina dell'innocuo. Tali erano le raccomandazioni dei retori, che distinguevano vari modi di attuare questa figura. Notiamo che in ognuno di essi il dissimulare implica anche il simulare:

1) l'ironia socratica, arte dell'interrogare che occultava la propria opinione: si simula incertezza per dissimulare una convinzione, usando la forma interrogativa al posto dell'assertiva;

2) l'enfasi, la litote e la perifrasi dissimulanti, adoperate come schermo o paravento alle proprie idee;

3) la tendenza a sminuire la propria importanza (con ostentazione di umiltà, attenuazione o *understatement*). Donde l'uso delle formule di cortesia, il convenzionale

presentarsi in second'ordine da parte del soggetto. Si dice infatti: *tu ed io*; ma si potrà dire *noi e loro*, dato che la prima plurale non è una moltiplicazione dell'*io*, ma un *io + altri*, eccettuato il caso del plurale di maestà o di modestia. Si usa il «plurale di modestia» (*noi diciamo* al posto di «io dico») o l'impersonale (*si dice, si può dire* ecc.) come occultamento della persona di chi parla o scrive. Si adoperano anche formule quali *chi scrive qui*, per esporre in terza persona le proprie idee.

Nella pratica oratoria si dava corpo – e si dà tuttora – a una figura detta «ironia da simulazione». Si finge di condividere le tesi dell'avversario per metterne in evidenza i lati deboli. Un parlatore particolarmente abile, mostrando di far proprie le idee che vuole invece demolire, riuscirà a ricavare dalle tesi dell'avversario conseguenze inaccettabili.

LITOTE: in greco *litotēs* «semplicità, diminuzione», perciò «attenuazione», da cui la traduzione latina *deminutio*, oltre alla trascrizione *litotes*. Altro termine greco è *antenantiosis* (da *anti* «contro» e *enantios* «opposto»), di cui è calco il latino *exadversio*.

DISSIMULAZIONE e SIMULAZIONE derivano dai termini latini *dissimulatio* e *simulatio*. In greco la *simulatio* era detta *eirōnēia* «ironia».

### 13. Dire una cosa per far capire il contrario: l'antifrasi

Gli espedienti retorici di cui abbiamo appena parlato vengono descritti nella retorica classica come manifestazioni dell'ironia.

È una forma di ironia, considerata la «più aggressiva e più esplicita», l'*antifrasi*, che si ha quando un'espressione viene usata per dire l'opposto di ciò che es-

sa significa: «Bella giornata, oggi» (per dire: «brutta, pessima»); «Bravo, bene!» (per rimproverare o disapprovare). L'antifrasi ha analogie e intersezioni con la litote e l'eufemismo, oltre ad apparire nella simulazione e nella dissimulazione.

Solo dal contesto si riconosce se un'espressione è antifrastica: dal tono di voce, dal senso di ciò che si sta dicendo, dalla conoscenza della situazione in cui si comunica.

Anche le antifrasi hanno le loro catacresi. Tali sono: *Ponto Eusino* («mare ospitale»), l'antico nome del Mar Nero, che è situato in una regione e in un clima tutt'altro che accoglienti; *Eumenidi* («benevole»), nome propiziatorio delle mitologiche Furie, che ha origine dalla scaramanzia e ha valore apotropaico, cioè tende ad allontanare influenze maligne.

Non bisogna confondere l'antifrasi con un fenomeno che solo di recente (Lepschy 1989) è stato descritto con chiarezza: l'*enantiosemia* (manifestazione della polisemia), che si verifica quando una stessa parola ha due significati tra loro contrari, o contraddittori o conversi.

Fra i contrari, *avanti* può significare «prima» (*il giorno avanti*) o «poi» (*d'ora in avanti*); *feriale*, «lavorativo» (*giorni feriali*, opposti ai festivi) e «di vacanza» (*periodo feriale*, cioè delle ferie); *storia*, «racconto veridico di fatti veri» e «fola, menzogna».

Fra i contraddittori, *sbavare* significa «emettere bave» e «togliere le bave» (dal metallo, in fonderia); *sbarrare*, «chiudere» e «spalancare» (gli occhi).

Fra i conversi (o inversi), *ospite*: «chi ospita e chi è ospitato»; *affittare*: «dare e prendere in affitto»; *pauroso*: «che ha e che incute paura».

Mentre l'antifrasi riguarda l'uso di espressioni in senso opposto a quello loro proprio, l'*enantiosemia* è una proprietà semantica di singole parole.

ANTIFRASI: in greco *antiphrasis* (da *anti* «contro» e *phrásō* «indico, faccio capire, dichiaro»). In latino *antifrasis*, e l'espressione *permutatio ex contrario ducta* «cambiamento (di senso) ottenuto dal contrario», cioè «rovesciamento (di senso)».

#### 14. L'ironia

Si può applicare all'*ironia* ciò che Montaigne scrisse della menzogna: «Se, al modo stesso della verità, la menzogna non avesse che un solo volto, noi ci troveremmo in termini migliori con lei. Infatti noi potremmo prendere per certo l'opposto di quello che direbbe il mentitore. Ma il contrario della verità ha centomila volti e un campo indefinito». Così accade all'*ironia*, che sembra quasi inafferrabile quando si cerca di definirla o di costringerla in una tipologia.

L'*ironia* può apparire sotto la forma di uno «sgonfiamento» dell'enfasi, del prendersi sul serio, e indurci a ridimensionare il mondo e noi stessi. Possiamo farlo per molte vie: con battute superficiali e futili, o con riflessioni amare, satiriche, sarcastiche, o con quello che oggi si chiama «umorismo demenziale». L'*ironia* può condire questo o quel modo, ma non si identifica con nessuno, perché, nella sua essenza originaria, è pudore, è mescolanza di riso e di pianto.

Tra le varie concezioni prevale quella dell'*ironia* come *antifrasi* (l'«inversione semantica» che già conosciamo): *ironia* è «dire l'opposto di ciò che si crede e che realmente è». Altre si riferiscono agli scopi (burlarsi di qualcuno o qualcosa, deridere), al carattere paradossale e allusivo dell'alterazione ironica, alla sua parentela con la comicità, al vantaggio che essa offre facendo aggirare le difficoltà delle espressioni dirette.

Si può essere ironici «facendo l'eco» a un altro di-

scorso. Quando si ripetono con questo intento parole proprie si fa dell'autoironia. Se si tratta di enunciati altrui, si può andare dall'ironia al sarcasmo, alla parodia, alla deformazione comica ecc.

L'ironia è «distanziamento»: si parla di qualcosa invitando implicitamente a non prestarvi fede. Esempi di enunciati ironici sono disseminati in questo nostro libro, e sarebbe superfluo ripescarli per ripeterli qui. Aggiungo appena il seguente, che mostra non poche variazioni della figura, compresa la citazione ironica:

Il poeta Prati, passati i cinquanta, invita la pupa, una bella notte, a romantico dondolamento sul mare. Le si rivolge con una interminabile stampita in sestine di quinari gemini il cui ritornello [...] è tutto un programma: «dormi, fanciulla: meglio è sognare / su la stellata volta del mare». L'idea di invitare in barca la ragazza, e una volta che ce l'ha in barca suggerirle per prima cosa «dormi», è innegabilmente un'idea sublime: essa contribuisce in modo indubbio «a elevare il livello culturale degli italiani» che di solito propendono a fare un uso alquanto dialettale delle ragazze in barca.

(Gadda 1982, p. 73)

La citazione-allusione («elevare il livello culturale...») è da riferire al testo di un'inchiesta (del 1958) «sull'incerto futuro della lingua italiana», ove si leggeva, tra l'altro: «L'uso del dialetto [...] giova alla diffusione della cultura e alla elevazione del gusto?». Donde lo scherzo allusivo del gaddiano *uso alquanto dialettale* (delle ragazze).

Con riferimento a testi o narrativi o drammatici si parla di *ironia tragica* o *ironia della situazione*. È il contrasto tra ciò che appare, o si crede, e ciò che è in realtà. Esempi celebri si trovano nel teatro di Shakespeare: in *Re Lear*, il protagonista crede alle figlie che lo tradiran-

no e respinge l'unica, Cordelia, che gli vuole veramente bene; in *Macbeth* Duncan si fida dell'uomo che vuole ucciderlo.

Si allude a qualcosa di simile all'ironia della situazione (letteraria), ma comprendendo anche la comicità, la beffa, le coincidenze strane di avvenimenti e altro ancora, quando si dice, per fatti reali: «Ironia della sorte!».

IRONIA: in greco *eirōnéia* «finzione», da *eirōn* «colui che interroga» (fingendo di non sapere). In latino *simulatio* «simulazione»; *illusio* «irrisione», «inganno»; *permutatio ex contrario ducta* «cambiamento (di senso) ottenuto dal contrario».

### 15. Opposti in cortocircuito: l'ossimoro

A chi ama le citazioni latine viene spontaneo parlare di *concordia discors* «concordia discorde» a proposito di pluralità di vedute, di punti di vista divergenti che tuttavia convergono a un unico fine. È concordia discorde quella degli elementi secondo le concezioni di Democrito e degli atomisti greci. È l'armonia degli opposti che i Padri della Chiesa trovavano nell'ordine provvidenziale dell'universo.

Un'espressione divenuta proverbiale è *festina lente* («affrettati lentamente», cioè «fa' presto, ma con ponderatezza, senza affanno»). E anni fa si parlò molto, nei giochi politici italiani, di *convergenze parallele*.

Che cos'hanno in comune i tre binomi che abbiamo appena citato? Hanno la proprietà di essere formati dall'unione paradossale di due termini antitetici. Paradossale perché «contraria al senso comune».

Questa specie di corto circuito semantico si chiama *ossimoro*. Si forma in quanto uno dei due componenti

esprime una predicazione contraria o contraddittoria rispetto al senso dell'altro, al quale è strettamente unito da uno dei seguenti rapporti sintattici:

a) soggetto/predicato:

*La loro vita è morte d'immortali / E d'immortali vita, il morire.*

(Eraclito, in Ceronetti 1986, p. 36)

b) nome/attributo o altra specificazione:

una voce monotona, aspra, irta, iterativa, che via via verrà misurandosi con l'altra che tu hai scelto, *insensato senso*.

(Manganelli 1987, p. 144)

Cosa significano quelle ridicole mostruosità, quelle *deformi formosità* e *formose deformità*?

(Eco 1980, p. 88)

c) verbo/avverbio o altro modificatore:

*mi avvicino guardingo e ferisco / senza ferire spio senza spiare / guado senza guardare.*

(Lontana – così vidi io il suo volto oscurarsi, vv. 15-17, in Zanzotto 1986)

L'ossimoro sfrutta i meccanismi che esamineremo occupandoci dei giochi di parole, e in particolare della «figura etimologica» (cfr. V.8), in formazioni come *deformi formosità*, *formose deformità*, *insensato senso*, *concordia discors*.

L'ossimoro è, ed esige, un gioco d'intelligenza. Lo sanno bene i maestri della propaganda, nelle loro arrampicate sulle pareti impervie dell'originalità. Come in

ogni gioco d'intelligenza, l'ingrediente principale è la sorpresa. Tra i possibili effetti, la meraviglia che nasce dall'inquietudine per l'inconsueto.

OSSIMORO o OSSIMORO: in greco *oxýmōron* «intelligente stoltezza», da *oxýs* «acuto» e *mōrós* «folle, stolto». In latino *oxymōrum*, *oxymōra verba* «parole ossimoriche».

## 16. L'allegoria

Nel primo canto dell'*Inferno* Dante rappresenta nelle tre fiere che cercano di risospingerlo nella «selva oscura» tre vizi capitali: le tre fiere sono allegorie dei vizi.

Il celebre dipinto del Botticelli, alla Galleria degli Uffizi di Firenze, che raffigura Venere e il suo seguito, con le Grazie e Flora, in un boschetto di aranci occhieggianti di fiori, è intitolato *Allegoria della Primavera*.

I romanzi di Kafka, *Il Castello* e *Il Processo*, sono complesse allegorie del senso di esclusione dell'uomo e dell'aspirazione a un'impossibile verità.

*La fattoria degli animali* di Orwell è un'allegoria del comunismo, come il romanzo *1984*, dello stesso autore, è allegoria di un potere totalitario universale.

Allegorie dei mesi, dei vizi e delle virtù sono temi di capolavori della scultura italiana medievale.

Sarebbe facile moltiplicare gli esempi di ciò che intendiamo per *allegoria*, meno interessante passare in rassegna le definizioni che i retori hanno proposto. Non lo faremo, limitandoci a pochi assaggi.

È stato detto, ripetendo frasi del retore latino Quintiliano, che l'allegoria risulta per lo più «da una serie ininterrotta di metafore»; dunque è una «metafora prolungata». Ma ci sono allegorie che non contengono alcuna metafora, che sono composte di parole usate tutte

in senso proprio, e tuttavia raffigurano qualcos'altro. Osservava Quintiliano a proposito del pastore Menalca, personaggio delle *Bucoliche* di Virgilio:

effettivamente, in questo luogo tutte le altre cose, tranne il nome del personaggio, sono espresse con termini propri, però si deve intendere che si tratti non del pastore Menalca, ma di Virgilio.

(Quintiliano, *Institutio oratoria* VIII, 6, 47)

Per i fatti allegorici in generale, si parla di *allegoresi*. Si distingue l'allegoresi come *produzione*, perciò l'allegoria come costruzione narrativa (nella letteratura come nelle arti figurative), dall'allegoresi come *interpretazione* o *esegesi*. Si interpretano raffigurazioni che sono state composte intenzionalmente come allegorie, oppure si attribuisce valore allegorico a testi e a episodi storici e mitologici.

I Greci, nelle età classica ed ellenistica, leggevano allegoricamente Omero. Un esempio: Diomede che ferisce in battaglia Afrodite, madre del troiano Enea, simboleggia la supremazia della civiltà greca sulla mollezza degli orientali. I filosofi antichi, particolarmente gli stoici, affidarono all'allegoresi il compito di interpretare la religione in termini naturalistici: gli dèi dell'Olimpo e le divinità minori come forze e fenomeni della natura.

C'è una distinzione importante per capire i testi medievali: la distinzione fra l'*allegoria in verbis* («nelle parole»), che si riscontra nel significato dei testi, e l'*allegoria in factis* («nei fatti»): episodi, entità, persone vengono interpretati come *figura* di altri episodi, entità, persone. Adamo è «figura» di Cristo, Gerusalemme del Regno di Dio, l'Antica della Nuova Alleanza; l'episodio

biblico della Torre di Babele prefigura un grande fatto del Nuovo Testamento, la discesa dello Spirito Santo.

Dell'*allegoria in verbis*, o allegoria retorica, è autore l'uomo; di quella *in factis* è autore Dio stesso. La storia dell'umanità è vista come scritta dalla mano di Dio; all'uomo tocca riconoscerne il senso vero, nascosto «sotto il velame» delle figure.

Si tratta del modello ermeneutico «figurale» o «tipologico» (dal termine greco *typos*, a cui corrisponde il latino *figura*), diffuso in tutta la tradizione biblico-cristiana e importante per comprendere il pensiero e le opere medievali. Secondo una fortunata esegesi della *Vita Nuova* di Dante, Beatrice è figura (*typos*) di Cristo, che è l'*antitypos*, il personaggio da scoprire in controluce.

Questo è lo schema di lettura che i Padri della Chiesa avevano adottato per l'Antico e il Nuovo Testamento. Le Sacre Scritture (ma poi anche le opere allegoriche medievali, di cui la *Divina Commedia* è la punta più alta) sono interpretabili nei quattro sensi stabiliti da Rabano Mauro, nella prima metà del IX secolo: *letterale*, *allegorico*, *morale* o *tropologico*, *anagogico*. Nell'esempio tratto dal *Salmo* 113 (*In exitu Israel de Aegypto*), e spiegato nell'Epistola XIII a Cangrande della Scala da alcuni attribuita a Dante, il significato letterale è l'uscita degli Ebrei dall'Egitto al tempo di Mosè; il senso allegorico è la redenzione dell'umanità per opera di Cristo; il senso morale è il passaggio dell'anima dalle tenebre del peccato alla luce della grazia; e secondo il senso anagogico, l'anima purificata si libera dalla schiavitù terrena per raggiungere la libertà della vita eterna.

Notiamo la differenza fondamentale – una differenza di costituzione – tra discorso metaforico e discorso allegorico. Il primo non si può mai prendere alla lettera. Se dico: «Quella ragazza è un fiore» nessuno, in condizioni

normali, penserà che io creda che una donna è un vegetale. I testi allegorici, invece, possono anche non essere percepiti come allegorici ed essere interpretati secondo il loro senso letterale: perché essi *hanno anche* un senso letterale plausibile. Un lettore ingenuo potrebbe benissimo intendere il primo canto dell'*Inferno* come il racconto di un cammino attraverso una foresta, del pauroso incontro con tre fiere ecc. Si possono ammirare gli affreschi del Cimitero monumentale di Pisa e seguirne gli sviluppi narrativi fermandosi al primo gradino dell'interpretazione: far corrispondere a realtà note ciò che mostrano le figure e le scene rappresentate e ignorarne i valori allegorici senza che questo impedisca di riconoscerne un senso qualsiasi. Ciò non toglie che l'interpretazione possa risultare arbitraria. In certi casi ci accorgiamo che possiamo dare sì un senso alle parole che leggiamo o alle immagini che vediamo, ma che ci sfuggono le connessioni dell'insieme coerente, cioè del testo, di cui esse sono parte. Sappiamo che cosa sono i singoli pezzi, non che cosa significhi il discorso nel suo complesso.

L'allegoria è sistematica e convenzionale. Si realizza con precise regole testuali che sono ancorate alla cultura delle diverse epoche. Se non si conoscono tali regole diventa impossibile ricostruire le «reti allegoriche» di età passate.

Per farlo, occorre un insieme di conoscenze «inter-testuali»: conoscenze dei legami fra i testi di un'epoca e quelli di età anteriori. E quando parliamo di testi non ci limitiamo a quelli linguistici, ma intendiamo tutte le manifestazioni codificate di una cultura (cioè costruite in base a modelli e regole). È impossibile decifrare le allegorie di cui ci è ignoto l'alfabeto delle corrispondenze convenzionali.

ALLEGORIA: in greco *allēgoría*, da *állēi* «altrimenti» e *agoréuō* «parlo». In latino *allegoria* e *inversio* «scambio».

17. *Dare vita all'inanimato:*  
*la personificazione o prosopopea*

Che la Gloria sia una signora infida, inquietante, piena di vapori e di contraddizioni, è risaputo da secoli. È anche risaputo com'essa non sempre rispetti le convenienze. Talvolta non si vergogna di corteggiare chi non si cura di lei, e più spesso, invece, sdegna chi l'adora, chi venderebbe l'anima per lei, chi bacerebbe la terra per dove lei passa. [...] Come tutte le belle di esperienza matura, fa sognare soprattutto i ragazzi; ma anche fra gli adulti e i vecchi, i suoi innamorati si contano a migliaia.

(Morante 1987, pp. 3-4)

Protagonista del raccontino allegorico da cui abbiamo tratto questo passo è la gloria, ritratta come una donna incostante e capricciosa, che fa perdere la testa a giovani e vecchi. La scrittrice l'ha «personificata»: ha raffigurato come una persona un'entità astratta. Si possono personificare, cioè «umanizzare» esseri viventi e cose inanimate. È quanto accade, per esempio, agli animali nelle fiabe, nella favolistica, nella satira, nell'aneddotica e nella narrativa in genere.

Qualche esempio di opere che contengono personificazioni di animali: la *Batracomiomachia*, «battaglia dei topi e delle rane», il poemetto satirico attribuito ad Omero; le favole di Esopo e di Fedro; il medievale *Roman de la rose*; le favole di La Fontaine; le storie di Alice, di Lewis Carroll; *Pinocchio*, di Collodi, col gatto e la volpe, il grillo parlante, il corvo; la *Fattoria degli animali*, di Orwell, e altre moltissime opere nelle letterature di ogni tempo e paese.

I retori antichi considerarono come «figura di pensiero» il procedimento di cui stiamo parlando. Gli diedero un nome che, in italiano, è *prosopopea*. Più comune è l'altra etichetta per la stessa figura, cioè *personificazione*. In primo luogo, è più trasparente; in secondo luogo, il significato retorico di «prosopopea» si scontra con quello estensivo, che la parola ha assunto, di «gravità affettata e presuntuosa» (cfr. Palazzi Folena).

PERSONIFICAZIONE O PROSOPOPEA: in greco *prosōpopoia*, da *prosōpopoieō* «personifico», composto di *prōsōpon* «volto» e *poieō* «faccio»; tradotto in latino con *fictio personae*, in francese con il calco *personnification*, da cui l'italiano *personificazione*.

### III

## Effetti speciali della sinonimia

### 1. I sinonimi come mezzi della variatio

Sinonimi: parole diverse con significato equivalente. Esistono vari gradi di sinonimia: a un estremo troviamo le poche voci intercambiabili (*tra/fra*), all'estremo opposto quelle che si equivalgono solo in determinati contesti (*uscita/spesa*).

Un elenco incompleto di effetti dovuti all'uso di sinonimi: si attenua o si rende più colorita o più precisa un'espressione; si eliminano ripetizioni non necessarie (cfr. XIV.1); si evitano rime fastidiose in prosa e cacofonie (*cacofonia* è il «cattivo suono», l'effetto sgradevole prodotto, ad esempio, dalla ripetizione contigua di sillabe uguali). L'elenco potrebbe continuare, contemplando esigenze di nitidezza e di eleganza formali e opportunità pragmatiche. Si uniformano le scelte lessicali ai registri e agli stili del discorso (formale, sorvegliato, informale, colloquiale, negligente ecc.), ai generi e al contesto. Un esempio elementare di scelta determinata dal contesto (e dal registro) è l'uso alternativo di nomi di parentela diversi per indicare la stessa persona: *madre/mamma; padre/papà/babbo*.

La retorica classica si occupò dei sinonimi considerandoli come elementi dell'*ornatus* (cfr. I.1). Si osservò che i sinonimi concorrono a soddisfare il desiderio dell'inatteso da parte del destinatario, introducendo novità e variazioni a vantaggio della ricchezza espressiva. Lo sfruttamento della sinonimia era uno dei principali modi per attuare la *variatio*, ossia l'elegante varietà ottenuta con artifici retorici. Era opposta alla *repetitio*, la ripetizione, nei suoi due aspetti contrastanti: come vizio, effetto di incapacità e di sciatteria; e come ornamento del discorso, nei numerosi schemi o figure che passeremo in rassegna nel cap. XIV.

SINONIMIA: in greco *synōnymia* «comunanza di nome». In latino, oltre al grecismo *synonymia*, il calco traduttivo *communio nominis* e la specificazione *exaggeratio a synonymis* «accumulazione da sinonimi».

## 2. Sinonimi in doppio e triplo senso: un altro tipo di metalessi

Abbiamo già visto (cfr. II.7) una prima specie del procedimento detto, alla greca, *metalessi*. Il nome significa insieme «partecipazione» e «trasposizione». Fu adibito anche per fenomeni di sinonimia da cui risultano equivoci di senso. Questo tipo di metalessi è dunque una trasposizione di significato che produce improprietà contestuali. Tra i rari esempi classici si ricorda il nome *Hēssōn* attribuito al centauro Chirone (in greco *Chéirōn*). I due nomi hanno rispettivamente la stessa forma degli aggettivi *hēssōn* e *chéirōn*, che significano entrambi «inferiore, soccombente».

Trattando come sinonimi i nomi propri si dà luogo a un'improprietà. Un nome proprio, in quanto «nome in-

dividuale», non ha sinonimi: non è affatto indifferente chiamare *Candida* una che si chiami *Bianca*, o *Felice* uno che si chiami *Fortunato*, o *Prospero*. Su questa specie particolarissima di improprietà giocano umoristi e poeti; e ci sono pseudonimi alla cui origine sta una metalessi.

Oltre alla sinonimia, in questa concezione della metalessi è in gioco la polisemia. Sono molte le parole che possono avere più sensi; per ognuno di questi esistono serie di sinonimi che non sono a loro volta sinonimi dei termini di un'altra serie. Per esempio, *spirito*, parola polisemica, può avere come sinonimi da un lato *alcol*, dall'altro *fantasma* (per citare solo due tra le serie possibili), che non sono tra loro sinonimi. La metalessi è uno sfruttamento intenzionale oppure una conseguenza non voluta di quelle speciali forme polisemiche da cui risulti una «sinonimia equivoca». Come sfruttamento intenzionale agisce nei giochi di parole impiegati in motti di spirito, in barzellette e nell'enigmistica (c'è un gioco enigmistico detto «polisenso»). L'effetto involontario è un errore, che può occorrere nella traduzione, specie in quella automatica, di cui ha rappresentato, anzi, uno degli scogli più difficili da aggirare.

La metalessi come errore è caratteristica di calchi che non sono mai stati modificati. Ne è un celebre esempio il nome latino del caso dell'oggetto diretto, *accusativus* («accusativo»): calco errato del greco *aitiaticé*, da *aitía*, che significa «causa» e «accusa». Per un errore di interpretazione è stato preso il secondo significato, e non il primo, come base per la trasposizione del termine in latino.

3. *Accumulazioni di sinonimi:  
la dittologia sinonimica*

Abbiamo opposto l'uso di sinonimi alla ripetizione di una stessa parola. Ma il meccanismo della ripetizione si annida anche nella sinonimia: ed è il ricorrere dello stesso senso in espressioni formalmente diverse.

Naturalmente, si tratta per lo più di equivalenza, non di identità perfetta di senso. Si può anche avere a che fare con termini o costrutti che comportano variazioni di significato più o meno lievi, e proprio su queste giocano gli «effetti speciali», ossia retorici, dell'uso di sinonimi e, come nell'esempio seguente, di quasi-sinonimi:

Questo gli permetteva *un rapporto familiare, una sorta di comunicazione*, addirittura a volte *una comunicazione letteraria* con gli alberi.

(Corti 1986, p. 128)

Quando si «accumulano» sinonimi o quasi-sinonimi si dispongono per lo più a tre a tre: si forma una *struttura ternaria* nella disposizione delle parole. Come nel seguente passo, in cui il ritmo ternario, in ciascuno dei due segmenti ritmici qui rilevati, è scandito su sinonimi:

Assenza di senso: distruzione del senso, perdita del senso, la constatazione che in nessun momento vi è stata *traccia, indizio, sintomo* di senso.

(Manganelli 1987, p. 91)

Una specie di ripetizione sinonimica (non rilevata dai retori antichi e medievali) è la *dittologia*: «congiunzione di due vocaboli simili nel significato e complementari».

La dittologia sinonimica risponde alla tecnica del-

l'amplificare per produrre ridondanze. Dal *Convivio* di Dante (rispettivamente in IV, 1, 1 e in IV, 5, 5):

congiunge e unisce  
mondissimo e purissimo.

E da Petrarca (sonetti XVI, v. 1 e XXXV, vv. 1-2):

Movesi il vecchierel *canuto et bianco*

*Solo et pensoso* i più deserti campi / vo mesurando a passi *tardi et lenti*.

Dittologie congelate: «a immagine e somiglianza»; «vispo e arzillo»; «felice e contento»...

I due termini possono attirarsi per allitterazione (cfr. XIV.11), o per il fatto di essere in gradazione o di essere l'uno variante metaforica dell'altro: «il perché e il percome»; «grande e grosso»; «senza garbo né grazia»; «vivo e vegeto»; «come mi pare e piace».

4. *Il «crescendo» graduale degli effetti:  
climax (o gradatio) e anticlimax*

Anche nella lingua comune si usa il termine *climax* (al maschile, mentre il nome della figura, nell'uso specialistico, è femminile, perché è femminile la parola greca *klimax* che vuol dire «scala») quando si vuole esprimere una progressione, un'intensificazione graduale di effetti, in musica, in pittura, nei comportamenti, nei sentimenti ecc.: «La scena si svolse in un climax di passioni dolorose fino al culmine di una disperazione senza scampo».

Questa figura corrisponde a un'amplificazione o, al contrario, a un'attenuazione progressiva delle idee comunicate. In ogni caso si tratta di un'intensificazione

graduale, comunque si voglia rappresentarla: come «ascesa», *climax*; o come «discesa», *anticlimax*.

Un esempio di climax ascendente:

– Eh, *troppo bella*, barone, *troppo perfetta*... Anzi, direi, *troppo ideale* –

(Consolo 1987a, p. 41)

Un esempio di anticlimax, o gradazione discendente, si trova in uno dei più celebri sonetti di Góngora:

*en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada*

(«in terra, fumo, polvere, ombra, niente»)

(*Mientras por competir...*, v. 14,  
in Góngora y Argote 1948)

Le note sulla nomenclatura retorica della climax si trovano alla fine di XIV.9.

#### IV

### Trovare le somiglianze

#### 1. Il dominio dell'analogia

Nell'uso comune *analogia* è sinonimo di *somiglianza*. Somiglianza o comunanza di caratteri tra due entità che vengono confrontate l'una con l'altra.

Ci siamo già imbattuti in un tipo di ragionamento analogico quando ci siamo occupati della metafora (cfr. II.2), e precisamente quando abbiamo riportato lo schema aristotelico della «metafora per analogia», in base al quale la metafora fu descritta come un'analogia condensata.

La struttura dell'analogia è quella di una proporzione, esprimibile con la formula: «A sta a B come C sta a D». Non è dunque un semplice rapporto di somiglianza: è una *somiglianza di rapporti*. Abbiamo due insiemi: quello rappresentato dai termini A e B è il tema a proposito del quale vogliamo trarre una conclusione. L'insieme rappresentato dai termini C e D è quello di cui ci serviamo per trarre tale conclusione.

Un esempio letterario:

Democrito soleva dire la vita senza ricreazione essere un lungo viaggio senza osteria.

(Bartoli 1992, p. 9)

Lo schema è il seguente: B (la ricreazione) sta ad A (la vita) come D (l'osteria) sta a C (il viaggio).

Un'analogia riuscita può arrivare a dare forma stabile a concetti nuovi. «Gli scienziati che per primi hanno descritto l'elettricità come una 'corrente' hanno per sempre dato una determinata forma alle concezioni scientifiche in quel campo». Lo stesso si può osservare a proposito del modello analogico secondo il quale è stata descritta la «catena» del codice genetico. Nella scienza come nella vita quotidiana si possono formulare idee e agire in certe situazioni avendo come schemi di riferimento altre idee e altre situazioni che presentano caratteristiche simili.

Ma i procedimenti analogici si prestano anche a confondere le carte, a scivolare nella vaghezza invece che a favorire la comprensione e a migliorare le conoscenze. Si possono trovare somiglianze arbitrarie, soggettive, e pretendere di trarne conclusioni obiettivamente valide. Pensiamo alle degenerazioni a cui sono potute arrivare le idee razzistiche di separatezza, proponendo apparenti somiglianze di rapporti con condizioni naturali.

## 2. Il paragone: similitudine e comparazione

La nostra vita passa come l'ombra di una nube / e si dissolve come nebbia / inseguita dai raggi del sole.

(Libro della Sapienza, 2, 4)

Come d'autunno si levano le foglie / l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo / rende a la terra tutte le sue spoglie, // similmente il mal seme d'Adamo / gittansi di quel lito ad una ad una, / per cenni come augel per suo richiamo.

(Inferno III, 112-117)

Questi sono classici esempi di *similitudine*, che è modernamente considerata una delle due specie del *paragone*, frutti del ragionamento analogico. Si confrontano l'uno con l'altro esseri animati e inanimati, atteggiamenti, azioni, processi, avvenimenti e via discorrendo, in uno dei quali si colgono caratteri somiglianti e paragonabili a quelli dell'altro.

Agli esempi che abbiamo proposto potremmo aggiungere innumerevoli altri. Le strutture variano. Una è quella degli esempi da cui siamo partiti e che ritroviamo nelle prime due terzine che citeremo ora. Una seconda struttura è quella che occupa l'ultima delle tre terzine:

Qual è colui che sognando vede, / che dopo 'l sogno la passione impressa / rimane, e l'altro a la mente non riede, // *costal son io*, ché quasi tutta cessa / mia visione, e ancor mi distilla / nel core il dolce che nacque da essa. // *Così la neve al sol si disigilla; / così al vento ne le foglie levi / si perdea la sentenza di Sibilla.*

(Paradiso XXXIII, 58-66)

Un terzo schema si trova quando il confronto è impostato nei termini predicativi caratteristici del genere «parabola»:

Le parole dei molti poeti sono come gli asciugamani dei molti coscritti, in camerata, che il tuo di oggi è il mio di domani e viceversa.

(Gadda 1982, p. 194)

Varia per estensione, la similitudine nella sua forma esemplare si presenta come sviluppo di un nucleo descrittivo o narrativo. Campioni tipici, le parabole evangeliche: «Il regno dei cieli è simile a...».

Nella sua forma più contratta il paragone consta del solo nucleo:

Una vaga disseminazione di virgole e di punti e virgole, buttati a caso, qua e là, dove vanno vanno, *come capperi nella salsa tartara.*

(*ibid.*)

L'altra specie del paragone è la *comparazione*, che consiste in un paragone reversibile. I due termini della comparazione possono scambiarsi il ruolo: il primo può diventare il secondo e viceversa. Cambiando il parametro (il misurato diventa unità di misura) si produce un enunciato non solo accettabile, ma anche equivalente al primo nel significato:

È tanto bella quanto buona / È tanto buona quanto bella;

Mario è alto come Piergiacomo / Piergiacomo è alto come Mario.

La grammatica tradizionale distingue tre gradi di comparazione: di uguaglianza (come nei due esempi ora citati), di maggioranza e di minoranza. Negli ultimi due la reversibilità obbliga a passare dall'uno all'altro, se si vuole significare la stessa cosa:

È più buona che bella / È meno bella che buona;

Paolo è più alto di Mario / Mario è meno alto di Paolo.

Si sarà notato che gli ultimi quattro sono esempi di comparazione non marcata retoricamente. Essendo infatti astratti da un qualsiasi contesto, il loro valore retorico diventa indecidibile.

A differenza della comparazione, la similitudine è un paragone non reversibile. Scambiando di posto i termini di una similitudine si ottiene, infatti, almeno un raddoppio del carico figurale:

Questo rimorso pesa come un macigno / Questo macigno pesa come un rimorso.

SIMILITUDINE: in greco *parabolē* «paragone, confronto» (da cui *parabola*). In latino *similitudo*.

## Giocare con le parole

### 1. Che cosa sono i metaplasmi

Questa volta ricorreremo subito all'etimologia della parola per spiegare la nozione. Il termine *metaplasmo* è giunto all'italiano dal latino *metaplasmus*, adattamento del greco *metaplasmos* «trasformazione». In latino, oltre al grecismo *metaplasmus* esisteva anche il calco traduttivo *transformatio*.

Che cosa sia un calco è già stato detto a proposito dell'etimologia di *metafora* (cfr. II.2). Notiamo ancora che i due componenti lessicali del verbo latino *transformare* corrispondono esattamente ai componenti del verbo greco da cui è tratto *metaplasmos*: *trans-* = *metá-*, *formare* = *plássein* (alla stessa famiglia lessicale di quest'ultimo sono connessi per derivazione *plasmare*, *plastico* e derivati).

Metaplasmo è dunque la trasformazione, il cambiamento, che si impone alla forma di una parola sopprimendo, aggiungendo o scambiandone elementi. Sono metaplasmi l'elisione, il troncamento o apocope, la sincope e altri fatti fonetici che rientrano fra le competenze della grammatica. La retorica, per tradizione, si

è occupata di tali fatti studiandone gli effetti nel discorso.

Di recente sono state comprese fra i metaplasmi anche le figure che si formano alterando forme e significati. Esempio tipico la paronomasia (cfr. V.6), che fu considerata, nella retorica classica, non un metaplasmo ma una «figura di parola».

Altri metaplasmi sono aggiunte ripetitive che alterano la composizione di vocaboli. Esempi caratteristici in campioni di scrittura futurista:

*Vivaaaa! Vivaaaa! l'Italiaaaa!*

La corda danza ad ogni impeto del motore che *rrrruggendo, rrrrrrruggendo* vuole disincagliarsi

(Marinetti 1985, pp. 198 e 199)

dove il metaplasmo genera una onomatopea (cfr. XVIII.2).

Metaplasmi come le sostituzioni di suoni possono essere sfruttati in imitazioni/contraffazioni di pronunce. I cosiddetti metaplasmi grafici sono mutamenti di lettere dell'alfabeto (*makkina*, *Amerika*) e segni, come l'emblema delle famigerate SS, inseriti offensivamente in nomi propri al posto delle lettere corrispondenti.

Hanno le carte in regola per entrare nella sottoclasse dei «metaplasmi per sostituzione» molti *calembour* (o bisticci) poetici, enigmistici, confezionati per alimentare motti di spirito, barzellette, equivoci e doppi sensi satirici. Ne vedremo alcuni fra le paronomasie (cfr. V.6).

## 2. Parole-macedonia, acrostici, aggiunte ripetitive, sostituzioni di suoni e di lettere

Le *parole-macedonia* sono tipi di abbreviazioni ottenute mettendo insieme pezzi di parole come i pezzetti dei frutti quando si fa la macedonia: *Confindustria* «CONFEDERAZIONE (generale) dell'INDUSTRIA (italiana)», *Cobas* «COMITATI di BASE».

In inglese si usa l'espressione *portmanteau word* «parola valigia». Spiega Lewis Carroll, in *Alice dietro lo specchio* (cap. VI), per bocca di Humpty Dumpty: «È un po' come una valigia, capisci... ci sono due significati messi dentro una parola sola». Un famoso esempio inglese di *portmanteau word* è *smog*, parola divenuta internazionale, formata da *smoke* «fumo» e *fog* «nebbia». Di costituzione analoga *motel*: *moto* + *hotel*.

In *smog* e *motel* la parte iniziale di una parola si unisce alla parte finale di un'altra per formarne una terza. Questo procedimento si chiama acronimo, per estensione, perché propriamente l'acronimo è una parola (una sigla che viene usata come parola) formata dalle iniziali di altrettanti vocaboli quante sono le sue lettere: FIAT (Fabbrica Italiana Automobili Torino), RAI (Radio Audizioni Italiane), UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization).

Un tipo particolare sono le parole-sandwich, composte introducendo un vocabolo, intatto, all'interno di un altro: ad esempio, *cefalnebbialgia*.

Terreno fertile per la creazione individuale, specialmente nella «comunicazione spiritosa», la formazione di parole-macedonia usa liberamente il meccanismo della crasi (che, in greco, è la contrazione della vocale o del dittongo terminale di una parola con la vocale o il dittongo iniziale della parola successiva). Esempio: il fa-

*millionnaire* di Heine citato da Freud fra i motti di spirito e riproposto, con un calco, nel seguente enunciato:

La figlia di Onassis ha ricevuto i suoi ospiti in modo molto *familiardario*.

(Ravazzoli 1991, p. 29)

Sono parole-macedonia gli *acrostici* sillabici (*Cobas*, *Polfer* «POLizia FERROviaria»). *Acrostico* è l'artificio che consiste nel formare parole o frasi con iniziali di parole (vedi gli acronimi di cui abbiamo appena parlato) o di versi, strofe, canti o capitoli.

Il poema di Giovanni Boccaccio *Amorosa visione*, in terzine, è composto in modo che le iniziali delle terzine formino parole. Con queste parole si compongono tre poesie per un totale di 58 versi! Un artificio da capogiro.

Con gli acrostici si gioca, si è giocato, moltissimo. Qualsiasi parola può essere interpretata come un acrostico. Un esempio col nome *Paola*: «Piove / Abbastanza / Ora / Lampi / Arrivano» (Zamponi-Piumini 1988, p. 71).

ACRÒSTICO: in greco *akrostichís* (*akrostichion*, *akròstichon*), da *ákros* «sommò, estremo» e *stichos* «verso»: «principio del verso».

## 3. Gli anagrammi

Se cambiamo di posto gli elementi di una parola in modo da ottenere un'altra parola, abbiamo un *anagramma*. Ci possono essere permutazioni di suoni: *velo/levo*; permutazioni di lettere (di gran lunga le più numerose): *giravolta/volgarità/travaglio*; permutazioni di sillabe: *na-*

ve/vena. Parecchi pseudonimi sono anagrammi di nomi propri: *Neri Tanfucio* (Renato Fucini), *Trilussa* (anagramma del cognome del poeta: Salustri).

L'anagramma come onomanzia («presagio tratto dai nomi») venne alla luce nel III secolo a.C., quando il poeta Licofrone anagrammò il nome greco del suo re, *Ptolemâios*, in *apò mélitos*, «di miele». Tale esercizio, che ricava da un nome l'enunciazione di una qualità del suo possessore, una definizione del medesimo, un elogio o un'ingiuria, ha avuto vita rigogliosa come scherzo, passatempo, ingrediente satirico.

Qualche esempio recente: *antico romano* è anagramma di *Marco Antonio*; *alto vicario* è anagramma di *Carol Voitila*, con un adattamento della traslitterazione; *santo morto fra pietre* è *Stefano protomartire*. Nel libro di Umberto Eco *Il secondo diario minimo* (Bompiani, Milano 1992), un'intera sezione è dedicata ad anagrammi. Vi sono anche «poesie anagrammatiche», dove ogni verso è un anagramma del titolo, come in:

*Pier Paolo Pasolini*: ...Poi riponi, poesia, l'ali

*Il Pendolo di Foucault*: Un plot da folli di U. Eco? / (Fu le lodi d'un capitolo.) / Fo colpo? Uf! Inutil dedalo...

Il fondatore della linguistica generale, Ferdinand de Saussure, diede l'esempio di ricerche sugli anagrammi o *paragrammi* che si possono estrarre dai versi di Omero e di alcuni autori latini. Tali anagrammi coinciderebbero con parole-tema delle poesie che li contengono. Le scoperte di Saussure hanno influito notevolmente su certe procedure dell'analisi letteraria, attenta alle figure «nascoste» nella conformazione, nei suoni, nei timbri e nel ritmo dei versi. Tra le corrispondenze anagramma-

tiche più significative ricordiamo: *Silvia/salivi*, nel canto di Leopardi *A Silvia*.

ANAGRAMMA: in greco *anagrammatismós*, da *aná* «su» e *grámma* «lettera».

#### 4. Chi sopporta una lettura retrograda? *Palindromi e bifronti*

Ci sono vocaboli, ad es. *ingegni*, *anilina*, *oro*, e perfino sequenze che si possono leggere indifferentemente da sinistra a destra e da destra a sinistra: sono i *palindromi*.

Tra le sequenze, è famoso il verso di Sidonio Apollinare (V secolo):

Roma tibi subito motibus ibit amor.

Alcune delle parole che lo compongono – *Roma/amor*, *tibi/ibit* – considerate singolarmente, sono *bifronti*, poiché la lettura retrograda dà, per ognuna, una parola di senso diverso.

Più difficili da confezionare sono i palindromi sillabici, come l'esempio arguto di Góngora: *dotor/tordo*, e il verso di Giovanni Caramuel (XVII secolo):

Divino miseras horto horas semino. Vidi.

Questi a cui abbiamo appena accennato sono solo alcuni degli espedienti, numerosissimi, della «poesia artificiosa», coltivata dall'antichità fino ai giorni nostri. Ne abbiamo brillanti prove in poesie di Edoardo Sanguineti.

PALINDROMO: in greco *palíndromos* «che corre indietro», da *pálin* «in senso opposto» e *drómos* «corsa».

5. Sfruttare gli equivoci e i doppi sensi:  
l'anfibologia e i crittogrammi sinonimici

Le lingue abbondano di parole polisemiche (con più significati differenti) e, sia pure in minor misura, di omonimi.

Gli omonimi sono parole uguali nella forma, ma diverse per significato e origine. Sono *omofoni* quando si pronunciano nello stesso modo, *omografi* quando si scrivono nello stesso modo. Sono omografi non omofoni: *ancora/ancòra, subito/subìto*. Sono omofoni non omografi: *dì* «giorno» / *dì'* (imperativo di *dire*); in inglese *sun* «sole» / *son* «figlio»; in francese *au* «al» / *eau* «acqua» / *baut* «alto». Sono omografi omofoni: *tèssere* (verbo) / *tèssere* (plurale di *tessera*).

L'uso di omonimi e di espressioni polisemiche può generare equivoci non voluti, oppure volutamente ricercati. Nel primo caso si tratta di «incidenti». Nel secondo caso abbiamo a che fare con uno sfruttamento retorico delle risorse linguistiche.

I retori latini chiamarono *transductio* «trasposizione» l'insieme dei giochi di parole: accostamenti ingegnosi di forme diverse della stessa parola, omonimi e voci polisense. «*Veniam ad vos, si mihi senatus det veniam*» («Verrò da voi, se il senato me ne darà il permesso») costituisce in latino un caso di omonimia, intraducibile in italiano.

L'uso di doppi sensi può essere artificio letterario, passatempo enigmistico, trovata pubblicitaria. Si sfrutta il piacere a buon mercato della *boutade*, come l'effetto inquietante dell'inatteso. Ricordo, tra gli innumerevoli, uno slogan costruito sul doppio valore dell'espressione *per piacere* («prego, per favore» e «affinché piaccia», o anche, nel caso specifico, «se vuoi piacere»):

Vèstiti per piacere / Per piacere vèstiti.

Il discorso reso ambiguo dalla presenza di termini o di costrutti grammaticali che si possono interpretare in modi diversi e contrastanti ha un nome dotto: *anfibologia*.

Campioni divertenti di polisemia, di omonimia (per *calcio, parata, riso*) e di passaggi agli usi estensivo e figurato (per *tomo, asciutto, stella cadente, vertici*) si trovano nel seguente passo:

*Alte cariche* possono essere dei potenti esplosivi, *un bel tomo* un grazioso e ben rilegato libro antico, *formazione di calcio* una stalattite, *grande parata* quella del portiere e dei militari, *lancio del disco* la pubblicità di un microsolco, *locale notturno* un accelerato di mezzanotte [...] *riso asciutto* potrebbe anche essere una sorta di sogghigno, *stella cadente* una diva invecchiata e i *vertici del pentagono* quelli della ben nota figura geometrica.

(Beccaria 2002<sup>3</sup>, p. 300)

Uno sfruttamento sistematico dell'equivocità si ha nelle crittografie mnemoniche, associazioni mentali provocate da doppi sensi. Esempi di *crittogrammi sinonimici*:

lacrimata salma: pianta spoglia / redditi netti: entrate pure / doppia persiana: imposta aggiunta / pazzo furioso: folle in delirio / non si accettano i regali: i presenti sono esclusi.

(Manetti-Violi 1977, p. 27)

ANFIBOLOGIA: in greco *amphibolia* «doppio senso», da *amphi* «da una parte e dall'altra» e *ballō* «io getto»: «assalto da due lati insieme».

CRITTOGRAFIA: dal vocabolo francese *cryptographie*, «scrittura segreta», coniato sulle voci greche *kryptós* «nascosto» e *gráphō* «scrivo» (da cui il franc. *graphie* e l'it. *grafia*).

6. «Mio avaro amore amaro»:  
*paronomasie e altri bisticci*

La citazione che intitola questo paragrafo (è un frammento di un verso di Sanguineti) è una combinazione di parole che hanno fra loro variazioni minime di suoni, ma notevoli differenze di significato. Il procedimento messo in atto si chiama *paronomasia*.

La paronomasia sussiste fra espressioni presenti in un testo, oppure perché una ne richiama implicitamente un'altra al posto della quale viene usata. In tale caso la paronomasia è una deformazione della parola che ci si aspetterebbe in quel contesto. Diamo prima un esempio di questa seconda evenienza. È una frase che 'rifà il verso' a un detto proverbiale, sostituendo, all'*inferno*, l'*inverno*:

*L'inverno* è lastricato di buone intenzioni.

(Flaiano 1988, p. 338)

Paronomasie tra parole presenti in un testo:

*Traduttore traditore / Chi non risica non rosica / Moglie maglio / Sposa spesa / Penna pena / Prender fiaschi per fiaschi / Dalle stelle alle stalle / Vista la svista? / Si munge, si mangia.*

Si suole distinguere la paronomasia apofonica da quella isofonica. La prima è basata sull'*apofonia*, cioè sull'alternanza vocalica nella radice delle parole (*risica/rosica; sposa/spesa; stella/stalla*). La seconda sull'*i-*

*sofonia*, cioè sull'uguaglianza dei suoni su cui cade l'accento di parola (*traduttore/traditore; vista/svista*).

Letterariamente, la paronomasia ha una tradizione illustre:

ch'i' fui per ritornar più volte vólto

(*Inferno* I, 36)

perché fuor negletti / li nostri *voti e vóti* in alcun canto

(*Paradiso* III, 56-57)

Amor, poi che del mio mal non vi dole, / più siete inver' di me *fero* che *fera*.

(Rustico Filippi 2009, p. 147)

Commenta la curatrice del volume: «L'espressione della crudeltà di Amore, *più fero che fera* nei confronti del poeta, si serve di un paragone rafforzato dalla paronomasia».

I linguisti hanno denominato tecnicamente *attrazione paronimica* un fenomeno di etimologia popolare per cui si dà lo stesso senso o un senso equivalente a parole che si rassomigliano solo per la forma. Spesso tali errori si stabilizzano ed entrano a far parte del lessico di una lingua. *Malinconia* è un'alterazione di *melanconia*, per attrazione di *male*, mentre *melanconia* è la «bile nera» (*mélas* è «nero» e *cholé* è «la bile», in greco). Così l'*acqua di vita* è diventata *acquavite* per essere stata collegata a *vite*. Queste e parecchie altre voci di uso comune nacquero come «malformazioni», come quel tipo di errori a cui si dà il nome di *mala-propismi*.

Innumerevoli paronomasie, o giochi paronimici, sono frutto di invenzione estemporanea individuale. Sono trasgressioni creative, preziosismo letterario:

Rosa che ha inebriato, rosa che ha confuso [...], *rosa* che ha *roso*, il mio cervello s'è mangiato.

(Consolo 1987b, p. 15)

Sono veicoli di comicità, di satira, di umorismo paradossale o bonaccione o demenziale, arguzia raffinata o passatempo divertente di poche pretese, sberleffi come quelli che Flaiano annotava:

saluti dalle *pernici* del Monte Bianco; / si sono tutti *alcolizzati* contro di me; / le zucchine mi piacciono *trafelate*; / ma questo lo discuteremo in separata *sedia*; / ha un *completo* di inferiorità...

(Flaiano 1990, pp. 855 sg.)

Nei titoli giornalistici si sfruttano le paronomasie con ammiccamenti, doppi sensi e argute invenzioni:

*Versi perversi*.

(«Il Venerdì di Repubblica», 12 febbraio 1988)

L'ultimo titolo ingloba il bisticcio: «*versi per versi*», ossia versi famosi anagrammati in modo da formare altri versi, con un probabile richiamo allusivo agli esercizi poetici di Sanguineti:

ma succhiami, tu almeno, questi *versi perversi*, queste *fiale* d'inchiostro / bestiale, di *fiele* e di *miele*...

(*L'ultima passeggiata*, in Sanguineti 1987, p. 76)

PARONOMASIA o paronomasia, detta anche bisticcio o annominazione: in greco *paronomasia* «alterazione di un nome», *paréchesis* «somiglianza di suono». In latino *annominatio*, calco del primo termine greco; *affictio*, sinonimo di *adnominatio*; *supparile* «quasi uguale»; *levis immutatio* «lieve mutamento».

7. «*Siamo obesi di lavoro*»:

*gli strafalcioni involontari o malapropismi*

Mrs Malaprop (il nome è coniato sull'espressione francese *mal à propos* «mal a proposito», cioè «a sproposito») è un personaggio della commedia di Richard Sheridan *The Rivals* (I rivali), rappresentata per la prima volta nel 1775. Mrs Malaprop confondeva e storpiava parole «difficili»: diceva *allegoria* al posto di *alligatore* («ostinata come un'allegoria sulle rive del Nilo»), *epitaffio* invece di *epiteto* ecc. Sul nome di questo buffo personaggio fu coniato, al principio dell'Ottocento, il termine *malapropismo*, per indicare gli errori nati da somiglianze di forma delle parole.

I malapropismi sono paronomasie involontarie. Di fronte a termini inconsueti il parlante ricorre a parole note che somiglino nella forma alle ignote, le confonde e talvolta le fonde insieme: è il meccanismo dell'«attrazione paronimica». Il risultato è l'*etimologia popolare* o *paretimologia*: «appetitivo», invece di «aperitivo», perché stuzzica l'appetito; «isole Balneari» al posto delle «Baleari», per farci bellissimi bagni (sono due divertenti paretimologie narrate da Alberto Savinio). Nel *Fermo e Lucia*, di Alessandro Manzoni, Agnese dice: «matrimonio *gran destino*» per «clandestino».

Chi ha detto: «*Siamo obesi di lavoro*» voleva dire «oberati». Potrebbe trattarsi di un *lapsus*, che è un'altra causa scatenante della paronimia. C'è chi ha fatto collezioni di malapropismi (li chiamano «svarioni», «castronerie» ecc.) e li racconta come barzellette: «C'erano *branchi* di nebbia così spesso che non si vedeva neppure la *mezzadria* della strada».

Edmondo De Amicis inserì nel suo libro *L'idioma gentile*, dedicato ai modi di usare la lingua italiana, un

saggio di paronomasie (malapropismi), nel racconto *Il falso monetario*. Protagonista un pittore ligure a cui «fiorivano sulla bocca gli spropositi con una fecondità maravigliosa»: *strame* per *stame*, *aureola* per *arietta*, *raffineria* per *raffinatezza*, *guerre intestinali* per *intestine* ecc.

E Primo Levi (*L'altrui mestiere*) «cita molti esempi di questo tentativo proprio della gente meno colta di dare a termini poco intelligibili una intelligibilità personale (*tintura d'odio*, *cloruro demonio*), con accostamenti e letture che spesso si direbbero ironiche (*aria congestionata* anziché *condizionata*, o *acqua portabile* per *potabile*), come quell'appellativo di *lingua sinistrata* appioppato alla *salmistrata* del tempo di guerra, per esprimere la totale diffidenza per gli scatolami autarchici».

(Beccaria 2002<sup>3</sup>, p. 158)

L'ultimo esempio (come quelli che abbiamo già citato da Savinio) ci avverte che il limite fra malapropismo come errore involontario e deformazione creativa non è poi così netto.

#### 8. «Vita vissuta»: la figura etimologica

Nella *figura etimologica*, che è la ripetizione della radice di un vocabolo, è in gioco la derivazione delle parole. Troviamo questa figura in stereotipi quali «*vivere* la propria *vita*», «*amar d'amore*», «*morire* di *morte* (naturale/violenta ecc.)»; in espressioni proverbiali: «*se marzo non marzeggia...*»; in concetti filosofici: *natura naturata/natura naturans*; in invenzioni estemporanee e slogan: «*Vietato vietare*».

Qualche esempio letterario:

e li *'nfiammati infiammar* sì Augusto

(*Inferno* XIII, 68)

I bambini non si chiedono / se esista un'altra *esistenza*.

(*Un mese tra i bambini*, vv. 37-38,  
in Montale 1980<sup>2</sup>)

FIGURA ETIMOLOGICA: in greco *parēgménon*, participio di *parágo* «io derivò»; in latino *derivatio* «derivazione».

#### 9. «...immaginare un tempo / suddiviso in più tempi»: il polittoto

Quando un vocabolo ricorre con funzioni sintattiche diverse o nello stesso enunciato o in enunciati contigui e fra loro collegati abbiamo un *polittoto* (o *poliptoto*). Con questo termine astruso viene indicata una costruzione comunissima in ogni tipo di discorso: in frasi fatte (*gli occhi negli occhi*, *le mani nelle mani*; *stare con le mani in mano* ecc.), negli slogan pubblicitari e in genere in ogni occasione comunicativa in cui si sfruttino con i fini più svariati le figure della ripetizione. Dalla presentazione televisiva di una rubrica giornalistica:

...il *potere* di opporsi alla prepotenza del *potere*.

Esempi letterari:

Sono ambo stretti al palo stesso; e *vòlto* / è il *tergo* al *tergo* e 'l *volto* ascoso al *volto*

(Tasso, *Gerusalemme liberata*, II, 32, 7-8)

anzi la *pugna* de la *pugna* i patti

(ivi, III, 26, 8)

*Vissi e regnai*: non vivo più né *regno*

(ivi, XIX, 40, 6)

I due versi che compaiono nel titolo di questo paragrafo sono di Montale, in *Satura II*, dove le «figure della derivazione» abbondano. Il polittoto citato è a tre termini; non è limitato ai due a cui è stato ridotto:

è ridicolo / ipotecare il tempo / e lo è altrettanto / immaginare un tempo / suddiviso in più tempi.

(È ridicolo credere, vv. 7-11,  
in Montale 1980<sup>2</sup>)

Il polittoto è uno degli schemi della ripetizione, e lo sono anche, ciascuno per motivi differenti, la paronomasia e la figura etimologica. Sono schemi ripetitivi particolari, perché combinano due meccanismi retorici opposti: la ripetizione e la variazione. In questo consiste la loro «carica» o forza figurale.

POLITTOTO o poliptoto: in greco *polyptōton* «di molti casi», *metabolé* «cambiamento», *metáklisis* «mutamento di posizione», *parēgménon* «derivazione», tradotti in latino rispettivamente con: *figura ex pluribus casibus*, *variatio*, *declinatio*, *derivatio*, oltre che col prestito integrale *polyptōton*. Si noti che il grecismo *metàbole* è stato assunto modernamente come denominazione generale per tutti gli elementi costitutivi del parlare figurato.

## VI

### Il parlare in breve

#### 1. La concisione o laconismo

«Parlare in breve», usando solamente le parole necessarie, è il senso del grecismo *brachilogia*. Gli è sinonimo *concisione*. Il discorso conciso ideale è quello a cui non si può togliere nulla senza renderlo oscuro, e a cui non è neppure necessario aggiungere nulla per renderlo più chiaro.

I mezzi della *brachilogia* o concisione o, con parola latina, *brevitas*, sono figure «in togliere». Si ottengono sopprimendo qualcosa, ma in modo che ciò che viene cancellato possa essere intuito oppure dedotto da ciò che rimane.

I dispositivi del «parlare in breve» non sono puri e semplici espedienti stilistici, variazioni di forma (dell'espressione). Sono modi di atteggiarsi del pensiero. Basta un po' di riflessione per accorgersi che questo è vero per quasi tutte le figure retoriche.

Modello di concisione, per gli antichi, era il modo di parlare proprio degli Spartani. Di qui il termine *laconismo* o laconicità (in greco *lakōnismós*, in latino *Laconica brevitās*), che significa ridurre un discorso all'essenziale.

Parlar laconico significava, prevalentemente, dare ordini. La concisione si identificava perciò con la *imperatoria brevitatis* «espressione concisa di comando», tipica del linguaggio militare, ma trasferita, per estensione, anche agli altri tipi di discorso, in particolare a motti, aforismi, sentenze, apprezzata per il nerbo e l'efficacia incisiva.

## 2. Dare una scorsa: la *percursio*

*Percursio* è parola latina dal significato trasparente. Si connette a *percurrere* «attraversare correndo». È un racconto che «corre» veloce: una scorsa, appunto, su argomenti che vengono solo indicati o trattati per sommi capi. Ne risulta una rassegna rapida ed essenziale di fatti e avvenimenti, spesso introdotta da formule come «daremo solo uno sguardo/una rapida scorsa ecc.».

La *percursio* in quanto fatto di stile («comunicare molto col minimo di parole», sintetizzare, occupando uno spazio discorsivo minimo) corrisponde alla facoltà della mente di «pensare molte cose in un tempo breve».

Nella sua forma migliore la *percursio* è un racconto ridotto all'essenziale, è una sintesi brillante e incisiva. Il suo emblema è il detto di Cesare *veni, vidi, vici* («venni, vidi, vinsi»), antenato illustre dello stile telegrafico.

Il vocabolo greco corrispondente al latino *percursio* è *epitrochasmós* «congerie di espressioni brevi e concitate», da *epitrocháō* «corro sopra». Altro termine greco: *diéxodos* «narrazione» e «uscita».

## 3. Omettere, sottintendere, cancellare: l'*ellissi*

Quando si parla di *ellissi* si pensa generalmente a qualcosa che viene «omesso» e «sottinteso». Se si dice che

in un enunciato come «Ho comprato tre libri e tu soltanto due» c'è un'ellissi, è ragionevole ritenere che si debba sottintendere *hai comprato e libri* per affermare che tali espressioni mancano, sono state tralasciate.

Dal punto di vista stilistico, che è quello assunto dai retori quando hanno trattato dell'ellissi come figura retorica, questa è un espediente per «snellire» il discorso eliminando ripetizioni. È un mezzo efficace per suscitare attese «proiettando in avanti» l'attenzione di chi ascolta o legge. Un esempio di inizio in un articolo giornalistico:

Sedicenni all'attacco. Immaginoso, irridente, dissacrante: il «giovanilese», il gergo dei più giovani, è uno dei linguaggi in rapida trasformazione negli anni '90.

(«La Stampa. Società e cultura»,  
22 giugno 1992, p. 16)

È l'ellissi come preannuncio del tema di un discorso (ellissi *cataforica*: che rimanda a cose di cui si parlerà in seguito), frequente nella trasmissione brillante di notizie, nella narrativa e nella poesia:

Prese la vita col cucchiaino piccolo / essendo / onninamente fuori e imprevedibile. / Una ragazza imbarazzata, presto / sposa di un nulla vero / e imperfettibile.

(*Trascolorando*, vv. 1-6,  
in Montale 1980<sup>2</sup>)

Quando ciò di cui si parla non viene mai nominato esplicitamente si tratta di ellissi «totali» del tema. Sedi privilegiate i testi poetici: ove sono tipiche l'ambiguità del messaggio e le sollecitazioni che ne derivano al lavoro interpretativo del lettore.

L'ellissi del tema nella comunicazione normale è stata spiegata come creazione di «referenti testuali»: in un

testo si può non nominare un oggetto a cui si fa riferimento menzionandone caratteristiche, componenti, circostanze, modi d'uso ecc. Nel passo che segue non è mai nominata esplicitamente l'automobile, ma ad essa rinviano i termini che qui abbiamo trascritto in corsivo. Il sottinteso agisce così fortemente da diventare elemento di coesione e di coerenza del testo:

Stavo *guidando* sull'*autostrada*, quando all'improvviso il *motore* incominciò a fare un rumore strano. Mi fermai al primo *parcheggio*, aprii il *cofano*, svitai il tappo e vidi che il *motore* stava bollendo.

L'ellissi è uno dei tratti che caratterizzano generi testuali (il telegramma e i titoli, ad esempio) e stili: lo stile detto, per estensione, «telegrafico»; lo stile nominale, cioè l'uso di enunciati che «stanno in piedi» senza bisogno di verbi in funzione di predicati; infine, le varie manifestazioni della brachilogia, di cui abbiamo appena trattato.

ELLISSI: dal latino *ellipsis*, trascrizione del greco *elleipsis* «mancanza». L'altro termine greco, *prosyepakouómenon* «sottinteso», manifesta la condizione essenziale di questa «assenza» (può mancare solo ciò che può essere «sottinteso»).

#### 4. Passare oltre, accennando: la preterizione

*Cesare taccio* che per ogni piaggia / fece l'erbe sanguigne / di lor vene, ove 'l nostro ferro mise.

(Petrarca, *Canzoniere*, CXXVIII, 49-51)

Questo è un classico esempio di *preterizione*: rinuncia dichiarata a soffermarsi su argomenti che si indica-

no appena. Ma intanto se ne parla, facendo mostra di non volerne o di non poterne parlare.

Le preterizioni possono servire ad abbreviare un racconto: «Ma a che dilungarmi?...». Nella prosa saggistica e manualistica sono comuni i passaggi come «non è qui il caso di...», a giustificazione della rinuncia a trattare argomenti di cui si dà tuttavia notizia o che si nominano appena.

La preterizione diventa allusiva quando, e in quanto, solleciti tacite congetture: «Non ricorderò fatti pur troppo noti e che sarebbe meglio dimenticare...». In quest'ultimo caso la forza allusiva non sta nell'omissione esibita («non ricorderò»), ma nell'invito implicito a supporre o a ricostruire la parte sommersa del tema appena indicato. Un esemplare poetico di preterizione combinata con la litote:

(e non ti nascondo / quelle infinite complicazioni simboliche che non ti rivelo).

(Codicillo 9, vv. 2-3, in Sanguineti 1987)

PRETERIZIONE: in greco *paráleipsis*, da *paraléipō* «tralascio, ometto». In latino *praeteritio* «il passare oltre», da *praeter* «oltre» e *ire* «andare».

#### 5. Troncare il discorso: l'aposiopesi o reticenza

Incominciamo con alcuni versi di Vittorio Sereni:

Sarà la noia // dei giorni lunghi e torridi / ma oggi la piccola / Laura è fastidiosa proprio. / Smettila – dico – se no... / con repressa ferocia / torcendole piano il braccino.

(*Sarà la noia*, vv. 1-6, in Sereni 1986)

Questo passo, dall'andatura elegantemente colloquiale, contiene un'interruzione (*se no...*) tipica della minaccia. Non si dice che cosa si minaccia, lo si lascia capire, e l'interlocutore lo capisce bene, anche perché il gesto che accompagna le parole è certamente più eloquente di queste. È il procedimento espressivo che i retori hanno denominato *aposiopesi* o *reticenza*: l'interruzione improvvisa di un discorso quando già un tema è stato annunciato o avviato. L'effetto retorico è dato dal lasciare a mezzo l'espressione di un pensiero, affidando all'ascoltatore/lettore il compito di intenderne gli sviluppi impliciti e le prevedibili conseguenze.

Leggiamo ora un frammento di un testo orale trascritto dallo scrittore Nuto Revelli con piccoli ritocchi di forma. È il racconto di un episodio avvenuto ai tempi dell'occupazione tedesca e della lotta partigiana in Piemonte (i puntini tra parentesi quadre indicano frasi omesse da noi per brevità; i puntini di sospensione alla fine del passo, invece, sono parte integrante del testo):

Alla sera del giorno dopo arriva da noi un nostro vicino di casa, Vignale. Nel cortile mi chiama così con una mano, mi fa: «Guarda che abbiamo trovato Giursin 'd Vignà, morto là vicino alla pianca» [...]. Ho preso un lenzuolo per coprire quella povera creatura lì, 'sto morto [...]. Non era passata mezz'ora, sempre 'sto Vignale arriva di nuovo di corsa, e mi dice: «Dammi pure due altre lenzuola...». Allora abbiamo capito tutto. Abbiamo fatto preparare le casse.

(Revelli 1985, p. 388)

In quest'ultimo esempio l'allusione (cfr. II.11) sembra più forte della reticenza. Possiamo aggiungere che la reticenza è *sempre* allusiva: è una delle forme o specie dell'allusione.

Nella tradizione letteraria se ne annoverano esempi celebrati, come i versi danteschi:

quel giorno più non vi leggemmo avante (*Inferno* V, 138)

Poscia più che il dolor poté il digiuno (*Inferno* XXXIII, 75)

e la frase manzoniana:

La sventurata rispose (*I promessi sposi* X, 83).

La reticenza comprende anche forme di autocensura, di rinuncia a nominare esplicitamente qualcuno o qualcosa: «quel dolce paese che non dico» scriveva Gozzano nel poemetto *La signorina Felicita*. La reticenza contribuiva a sfumare il ricordo di un'esperienza così lontana e diversa dalle abitudini e dal temperamento del poeta e a farne avvertire il rimpianto per un impossibile ideale di vita tranquilla, senza complicazioni, nell'orizzonte ristretto di un piccolo paese di campagna.

**APOSIOPESI:** è grecismo da *aposiōpēsis*, derivato di *aposiōpāō* «mi interrompo, taccio».

**RETICENZA:** dal latino *reticentia* «il tacere» e perciò «il silenzio». Altri termini latini: *obticentia* sinonimo del precedente, e *interruptio* «interruzione».

## VII Il silenzio

La reticenza e l'ellissi sono considerate «figure del silenzio». Segnalano il venir meno della comunicazione, troncandola (reticenza) o eliminandone elementi (ellissi). Sono qualcosa di più delle pause inframmezzate naturalmente al flusso del parlare.

Ma il ruolo del silenzio nella comunicazione non finisce qui. Ci sono tante specie di silenzio quanti sono i nostri atteggiamenti di fronte alla realtà. Il silenzio, allora, come «il rovescio» del parlare? Forse, ma non soltanto.

Pensiamo ai puntini di sospensione. Primo avvertimento: sono un'arma a doppio taglio; non vanno mai usati se non si è sicuri di poter affidare loro un senso e un valore precisi. Quali? Il valore di «marca» di un'aposiopesi, ad esempio, come nei versi di Sereni o nel passo di Revelli citato in VI.5. Oppure il prolungamento di effetti sonori, di sensazioni appena evocate (e siamo ai limiti della reticenza), o un rallentamento del ritmo, come vediamo in molte poesie pascoliane. Ne citiamo appena una, parzialmente:

Allora... in un tempo assai lunge... / felice fui molto; non ora: / ma quanta dolcezza mi giunge / da tanta dolcezza d'al-

lora! // Quell'anno!... per anni che poi / fuggirono, che fuggiranno / non puoi, mio pensiero, non puoi / portare con te, che quell'anno! // [...] // Un punto!... così passeggero, / che in vero passò non raggiunto.

(*Allora*, vv. 1-8; 13-14, in Pascoli 2005)

Ci sono poi i puntini usati al posto di un'espressione sconveniente, i puntini allusivi, quelli ironici:

Così va spesso il mondo... voglio dire, così andava nel secolo decimo settimo.

(*I promessi sposi* VIII, 26)

Anche in questo caso il testo diventa una sorta di cassa di risonanza. I puntini di sospensione ci richiamano i modi allusivi, che abbiamo visto in II.11. Uno dei componenti dell'allusione, nelle sue forme più suggestive, è appunto il silenzio. Il silenzio che allude reclama un lavoro interpretativo aperto a molte soluzioni.

La forza comunicativa del silenzio è grandissima. Sappiamo tutti per esperienza che molte volte il silenzio è più eloquente della parola. Più offensivo, anche, come ostentazione di disinteresse, di indifferenza. Il silenzio come risposta può manifestare umiliazione, imbarazzo, commozione, partecipazione così viva al dolore o alla gioia altrui da non poter essere tradotta in parole. Può insinuare sospetti, produrre malintesi. Ci sono casi in cui il silenzio è d'obbligo: in particolari momenti di cerimonie pubbliche, sacre o civili; quando si è spettatori, in teatro, a concerti, a conferenze; quando si commemorano con «un minuto di raccoglimento» personaggi scomparsi.

Il silenzio sia nelle dimensioni del sacro e di un mistero che può disporre allo spavento o al timore reve-

renziale, sia nell'atmosfera fiabesca dei racconti di fate, è tema di un mirabile scorcio schilleriano:

Quando Virgilio vuol infonderci l'orrore dell'inferno, ne sottolinea particolarmente il silenzio e il vuoto. Egli lo definisce *loca nocte late tacentia*, muti campi della notte, e *domos vacuas Ditis et inania regna*, vuote dimore e vani regni di Plutone. / Nell'iniziazione degli antichi ai misteri si tendeva principalmente a suscitare un'impressione di timore e di solennità, facendo soprattutto ricorso a un profondo silenzio. Un profondo silenzio sfrena l'immaginazione e acuisce l'attesa verso un qualcosa di spaventoso che incombe. Nell'esercizio della preghiera, il silenzio di un'intera comunità raccolta è un artificio molto efficace per conferire slancio alla fantasia e indurre l'animo a una disposizione solenne [...]. Negli incantati palazzi delle fiabe regna un silenzio di tomba, che suscita orrore, e appartiene alla storia naturale dei boschi fatati che in essi non si muova nulla di vivo.

(Schiller 1989, pp. 30-31)

Ogni cultura ha codificato le forme rituali di silenzio. Ha stabilito le regole non solo del parlare, ma anche del tacere. Imparare una lingua straniera, un qualsiasi idioma (lingua o dialetto) di un gruppo etnico diverso dal nostro vuol dire anche imparare in quali circostanze il silenzio ha un ruolo attivo nella comunicazione. Del resto, le pause che facciamo nel parlare (le pause significative, s'intende) sono particelle più o meno estese di silenzio. E così gli spazi bianchi lasciati dai poeti sulla pagina, le battute «vuote» nelle partiture musicali.

## VIII

### Il parlare sentenzioso

#### 1. *Sentenza, massima, motto, proverbio*

La parola *sentenza*, oltre a significare «giudizio, verdetto emesso da un giudice a conclusione di una causa civile o penale», ha quel particolare senso da cui si ricava l'aggettivo *sentenzioso* nell'espressione *parlare sentenzioso*.

Un moderno maestro della retorica classica, Heinrich Lausberg, l'ha definita così: «*locus communis* ('luogo comune') formulato in una frase che si presenta con la pretesa di valere come norma riconosciuta della conoscenza del mondo e rilevante per la condotta di vita o come norma di vita stessa» (Lausberg 1969, pp. 219-220).

Sentenza è un termine generico per più varietà specifiche: la *massima*, a cui si attribuisce una validità generale (si chiamano infatti «massime» i principi giuridici; cfr. VIII.4); il *motto*, o detto, da qualificare secondo le diverse specie: memorabile, proverbiale, arguto ecc. Qualsiasi (bella) frase può diventare un motto da citare all'occorrenza o da mettere come epigrafe, in capo a un libro o a un capitolo.

L'uso retorico della sentenza come condensazione

«ad effetto» di un'idea spazia dalla forma assertiva («*Omnia praeclara rara*: Tutto ciò che è eccellente è raro») all'interrogazione retorica («Quale amore più grande che dare la vita per i propri amici?»), all'esclamazione («Oh, Austerità, quanti peccati si commisero in tuo nome!», Morante 1987, p. 8), all'esortazione («*Látthe biósas*: Vivi in disparte, nascosto»).

Le sentenze hanno, per la maggior parte, origine letteraria. Sono la forma più diffusa di citazione. A forza di essere citate finiscono per sembrare, ai più, adespote. Diventano una sorta di bene comune: chi le usa dimentica, o non ha mai saputo, chi ne sia stato l'autore. Si dice allora che la sentenza è «passata in proverbio».

Il *proverbio*, motto o detto proverbiale, si chiama anche *adagio*, con parola derivante dal verbo latino *aiō* «io dico». Altro termine dotto è *paremia* («proverbio che contiene a volte l'enunciazione di principi giuridici»), da cui derivano: *paremiografia* «la raccolta (e lo studio) dei proverbi» e *paremiologia* «lo studio dei proverbi».

Il proverbio ha le virtù e i vizi della saggezza popolare. Nelle raccolte paremiologiche confluiscono infatti autorevoli massime sapienziali, stereotipi e banalità che si contraddicono a vicenda («Chi dorme non pecca» / «Chi dorme non piglia pesci»), testimonianze di superstizioni e di pregiudizi sedimentati nelle varie tradizioni culturali.

Il testo più autorevole di massime sapienziali è *Il libro dei proverbi* attribuito al re Salomone, che fu sempre venerato come il più grande saggio di Israele.

SENTENZA: in greco *gnómē*, che ha la stessa radice di *gignōskō* «conosco» [trascriviamo con *g* la consonante velare sonora, che in italiano davanti a *i*, e si rende con *gb*]. In latino *sententia* (che significa anche «opinione»).

## 2. L'epifonema

L'*epifonema* è una sentenza posta a conclusione di un discorso. Il passo qui riprodotto è la chiusa dell'ultimo capitolo di un libro di Konrad Lorenz, *Il cosiddetto male* (Garzanti, Milano 1974), che ha avuto in Italia una durevole fortuna:

L'esigenza [...] di amare tutti i nostri fratelli umani [...] non è nuova, la nostra ragione riesce ad afferrarne la necessità, il nostro sentimento la sua sublime bellezza, ma nonostante ciò non riusciamo, così come siamo fatti, a soddisfarla. [...] Ma i grandi costruttori dell'evoluzione lo possono. Io credo che lo faranno, perché credo nella potenza della ragione umana, credo nella potenza della selezione e credo che la ragione guidi a una ragionevole selezione. *Io credo che questo conferirà ai nostri discendenti in un futuro non troppo lontano la capacità di soddisfare quella esigenza, la più grande e la più bella di una vera umanità.*

Il retore francese Fontanier trovava troppo restrittiva la concezione dell'epifonema come conclusione. Secondo lui la medesima figura poteva trovarsi anche all'inizio e nel cuore di un ragionamento, purché contenesse «una riflessione vivace e breve, o un tratto di spirito, di immaginazione o di sentimento» che per la sua generalità o per il suo oggetto si distaccasse nettamente dal contesto.

Rispondono a tale condizione i seguenti versi (il terzo e il quarto in una composizione poetica di nove):

Sognai anch'io di essere un giorno mestre / de gay saber;  
e fu speranza vana. / Un lauro risecchito non dà foglie / neppure per l'arrosto.

(A Leone Traverso, II,  
vv. 1-4, in Montale 1980<sup>2</sup>)

EPIFONEMA: in greco *epiphōnēma* «voce aggiunta» (*epi* «su» e *phōnē* «voce»).

### 3. Laforisma

Ecco un aforisma sull'aforisma:

L'aforisma non coincide mai con la verità; o è una mezza verità o una verità e mezzo.

(Kraus 1991, p. 165)

*Laforisma* è una sentenza dotata di capacità definitoria. Concentra in una sola proposizione o in una composizione brevissima giudizi e riflessioni morali, resoconti di esperienze, asserzioni riguardanti un sapere specifico: filosofico (i *Pensieri* di Marco Aurelio, le opere filosofiche in forma aforistica di Francesco Bacone, di Schopenhauer, di Nietzsche, di Wittgenstein, di Adorno, per citare solo pochi nomi famosi), politico e militare (ad esempio, gli aforismi sull'arte della guerra di Raimondo Montecuccoli), medico (gli aforismi medici di Ippocrate e della Scuola salernitana), artistico (molte delle riflessioni di Leonardo da Vinci). E ancora: le *Massime* di La Rochefoucauld e di Goethe, i più brevi fra i *Pensieri* di Giacomo Leopardi, di cui leggiamo i seguenti:

xxxvii. Nessuna qualità umana è più intollerabile nella vita ordinaria, né infatti tollerata meno, che l'intolleranza.

lxxxvi. Il più certo modo di celare agli altri i confini del proprio sapere, è di non trapassarli.

(Leopardi 1984b, pp. 41 e 78)

Altri due aforismi di un grande scrittore:

*Parlare molto di sé stessi* passa per stupido. Questo divieto viene eluso dall'umanità in modo singolare: per mezzo del poeta!

*La gioventù* sopravvaluta le ultime novità, perché si sente loro coetanea. È per questo una duplice sventura se le novità del suo tempo sono cattive.

(Musil 1986, pp. 720-721, corsivi nell'originale)

L'aforisma diventa spesso una palestra di umorismo, di satira, di comicità grottesca o paradossale. Non pochi dei libri di maggiore successo sono raccolte di «pensieri» e di battute. Ha fortuna anche l'aforisma in forma di definizione dizionariale. Eccone alcuni, di ostentata cattiveria. Sono tratti dal *Dizionario del diavolo* del polemistia americano Ambrose Bierce (1842-1914): «*aforisma*: saggezza predigerita»; «*calamità*: le calamità sono di due tipi: la nostra sfortuna e la fortuna degli altri»; «*tesoro*: lo diciamo della persona di sesso opposto quando incomincia a rivelarsi una gran seccatura»; «*violino*: strumento per infastidire le orecchie umane con la frizione esercitata da una coda di cavallo sulle viscere di un gatto».

AFORISMA O AFORISMO: in greco *aphorismós*, da *aphorizō* «io definisco», composto di *apó* «da» e *horizō* «determino» (cfr. la parola *orizzonte*). La parola è giunta all'italiano attraverso il latino *aphorismus*.

### 4. La sentenza come «tipo di testo» e come dispositivo retorico

Se possiamo qualificare un certo modo di esprimerci come «parlar sentenzioso», vuol dire che vi riconosciamo certe caratteristiche costanti: quelle appunto che ci

permettono di definire una data composizione come «sentenza» o come una delle sue varianti, di assegnarla a un particolare tipo di testo. Gli esempi di sentenze, massime ecc. che abbiamo visto ne sono altrettanti campioni.

Della forma compositiva classificata col termine generale di *sentenza* possiamo fare usi svariati. La possiamo inserire in testi appartenenti a generi differenti, possiamo valercene per narrare, per descrivere, per esortare, per ragionare.

Per ragionare. Tocchiamo qui i principali usi argomentativi delle massime: o premesse o conseguenze di ragionamenti. Nel sillogismo, che è la forma modello della deduzione, la premessa maggiore può essere una sentenza: «Chi ha senso pratico riesce sempre a cavarsi d'impiccio. Tu hai senso pratico, dunque riuscirai a cavarti da quest'impiccio». Nel «sillogismo retorico» o entimema, la premessa maggiore non viene esplicitata. Si dirà infatti: «Hai senso pratico, perciò riuscirai a cavarti da quest'impiccio», omettendo una premessa che si dà per scontata nell'opinione comune.

Si riduce un sillogismo a entimema per brevità, per dare al discorso maggiore scioltezza e incisività, o anche per mascherare un'idea che forse non sarebbe accettata, se fosse proclamata apertamente.

La massima giuridica è un buon esempio di conseguenza di un ragionamento. Essa contiene, in sintesi, l'interpretazione della legge in relazione a un fatto che il giudice ha accertato. È una sorta di «diritto in pillole»: è un riassunto del ragionamento seguito nell'emancipare una sentenza e può servire ad essere applicato in casi analoghi.

## IX

### Mettere davanti agli occhi

1. *Le forme della descrizione o ipotiposi:*  
*topografia, cronografia, prosopografia, etopea, ritratto, parallelo, tableau*

Come si fa a «mettere davanti agli occhi», in evidenza lampante, ciò di cui si sta parlando? Non basta dire che lo si descrive. Bisogna fare in modo che la descrizione sia viva, o meglio che faccia parere «vivi», come se li vedessimo realmente davanti a noi, i personaggi, le scene, gli oggetti ritratti. Bisogna metterne in luce i particolari caratterizzanti, per concentrare su di essi l'immaginazione dell'ascoltatore, la sua capacità di raffigurarsi nella mente ciò di cui si parla, di tradurre le parole in immagini.

I Greci chiamarono *phantasia* e i latini *visio* la facoltà immaginativa: la capacità di rappresentarsi davanti agli occhi oggetti mentali.

La tradizione retorica raggruppò i dispositivi della *descrizione* sotto termini generali elencandone specie e tecniche: la *topografia*, descrizione di luoghi; la *cronografia*, di circostanze, di tempo; la *prosopografia*, di qualità fisiche, aspetto, movimenti ecc. di un essere animato; l'*etopea*, di qualità morali, vizi e virtù, comporta-

menti ecc.; il *ritratto*, che comprende la prosopografia e l'etopea; il *parallelo*, che in due descrizioni, o consecutive o mescolate, mette in evidenza somiglianze e differenze di oggetti e individui descritti; il *tableau* («messa in scena»), che comprende, esaltandole, tutte le altre forme, in quanto raffigurazione «viva e animata» di «avvenimenti, azioni, passioni, fenomeni fisici e morali».

La più comune delle etichette greche è passata all'italiano nella forma del grecismo *ipotiposi*. Fra i vocaboli latini, *descriptio* è diventato in italiano *descrizione*. *Demonstratio*, che è il più comune nei trattati antichi, non vuol dire «dimostrazione» nel senso usuale o in quello scientifico della parola («dare una dimostrazione di abilità» o «fornire la dimostrazione di un teorema» ecc.), ma «il mostrare», il «far vedere», a cui tuttavia sono vicini i significati e gli usi di *dimostrare*.

IPOTIPOSI: in greco *hypotyposis* «abbozzo, schizzo», coi sinonimi: *diatyposis* «il configurare», *ekphrasis* «descrizione», *enargeia* «evidenza». In latino *evidentia*, *descriptio*, *illustratio*, *demonstratio* «il mostrare».

## 2. *L'atto linguistico del descrivere: la descrizione come procedura testuale*

I maestri dell'oratoria antica e medievale esaminarono le procedure descrittive per mostrarne l'efficacia specialmente nei generi del discorso persuasivo. Le stesse procedure vengono oggi assunte, in alcune teorie di classificazione dei testi, come tratti caratterizzanti di moduli discorsivi: per esempio, la descrizione «tecnica» opposta a quella «impressionistica».

Le forme della descrizione si trovano distribuite variamente in diversi generi testuali. Testi narrativi come

i romanzi, i racconti, le fiabe, le novelle incorporano parti descrittive. *I promessi sposi*, per citare un classico esempio, incominciano con una descrizione (che fu presa subito a modello dai molti imitatori del Manzoni).

«Descrivere» è un atto linguistico. Lo si può compiere oralmente o per iscritto, in modi e stili diversissimi. Questi variano a seconda degli scopi del descrivere. Proviamo ad enumerarne i principali: *informare* (nelle descrizioni di oggetti e procedimenti scientifici, con l'aiuto di disegni, grafi e figure), *persuadere* (nella pubblicità commerciale oppure nella propaganda turistica: si descrivono i luoghi per far venire la voglia di visitarli), *abbellire* un racconto (nelle descrizioni sfruttate come espedienti per dare respiro alla pagina), *creare lo sfondo* di fatti (nella storiografia e nella narrativa in genere).

Possiamo paragonare la descrizione alla tecnica fotografica: esistono tanti oggetti, esseri, paesaggi quante sono le angolazioni da cui possiamo ritrarli. Sono determinanti la distanza, la luce, la messa a fuoco e l'apertura dell'obiettivo. La *nostra* descrizione dirà ciò che il *nostro* occhio è stato capace di vedere.

## Indugiare, rifinire, spiegare

### 1. *Commoratio*, *expolitio*, *parafrasi interpretativa*, *definizione*

Questo capitoletto è dedicato quasi interamente ai modi che nell'oratoria antica si raccomandavano quando si ravvisasse l'esigenza di spiegare per filo e per segno un dato argomento. Gli stessi modi potevano valere per le descrizioni, di cui abbiamo parlato nel precedente capitolo. Per le descrizioni, s'intende, dove la necessità primaria fosse quella di informare minutamente.

Si chiamò *commoratio* l'indugio ripetitivo sulle idee comunicate. Il termine deriva da *morari* «indugiare».

Un'altra etichetta latina per lo stesso procedimento indicava invece ciò che si fa indugiando, ed era: *repetitio crebra sententiae* «ripetizione frequente di un pensiero». I valori distribuiti in latino nelle due denominazioni appaiono conglobati nel termine greco *epimone* «indugio, insistenza».

Si può insistere, girando e rigirando intorno a una nozione, a un'idea già espressa, rifinire nei particolari una notizia, il racconto di un fatto ecc. E questa è l'*expolitio*, traducibile col termine *ritocco*: un ritorna-

re sullo stesso tema, o sul suo nucleo, aggiungendo informazioni complementari e variando l'espressione. Esempio classico l'attacco ciceroniano della prima catilinaria:

*Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? Quamdiu etiam furor iste tuus nos eludet? Quem ad finem sese effrenata iactabit audacia?*

(«Fino a quando abuserai, o Catilina, della nostra pazienza? Per quanto tempo ancora codesta tua follia si prenderà gioco di noi? Fin dove si spingerà questa tua sfrenata insolenza?»)

Un esempio moderno:

ma [i Milanesi] soprattutto corrono in cerca di quelle espressioni ancora rimaste intatte della «natura», di ciò che essi intendono per natura: un misto di libertà e passionalità, con non poca sensualità e una sfumatura di follia, di cui, causa la rigidità della moderna vita a Milano, appaiono assetati.

(Ortese 1986, p. 15)

Altra forma di «indugio» è la *interpretatio* o *parafrasi interpretativa*, che consiste nell'accostare a un enunciato un altro equivalente, col risultato di chiarire e arricchire il pensiero già espresso. È un procedimento comunissimo, come lo è l'uso di sinonimi:

Mi resta da chiarire la parte che in questo golfo fantastico ha l'immaginario indiretto, ossia le immagini che ci vengono fornite dalla cultura, sia essa cultura di massa o altra forma di tradizione.

(Calvino 1988, p. 91)

Facciamo una parafrasi di una data espressione quando «diciamo la stessa cosa con altre parole». Per-

ciò la parafrasi rientra fra i procedimenti dell'amplificazione e fra le manifestazioni della sinonimia, di cui abbiamo visto alcuni altri effetti nel cap. III.

La parafrasi interpretativa è simile, almeno nei risultati, alla *definizione*. *Definire* significa delimitare un concetto, dichiarare con precisione «ciò che si intende per...». A «definizione» corrisponde in latino *finitio*, da *finis* «confine», e in greco *orismós*, dal verbo *orizō* «segno i confini, determino».

La definizione trova posto in ogni tipo di discorso. Ecco un esempio di uso eccellente, germogliato sulla tradizione alta della scolastica medievale:

*fede è sustanza di cose sperate / e argomento de le non parventi / e questa pare a me sua quiditate.*

(*Paradiso* XXIV, 64-66)

Una definizione, se usata al posto del termine che viene definito, è una perifrasi sostitutiva (cfr. II.9). Se si presenta come spiegazione del significato originario (etimo) di una parola, è una etimologia:

*Humilis* sta in rapporto con *humus*, il terreno, e nel senso letterale significa basso, posto in basso, poco sollevato. In senso traslato la parola si è sviluppata in direzioni diverse.

(Auerbach 1983, p. 44)

L'uso argomentativo della definizione è consueto in svariati generi testuali. Un esempio da un manuale giuridico:

Il delitto, pertanto, non ha due eventi, ma uno soltanto: la malattia [...]. Ma che cosa deve intendersi per «malattia»? Secondo la Relazione ministeriale al Progetto è malattia «*qualsiasi alterazione anatomica o funzionale dell'organismo [...]*».

Questa nozione è generalmente ritenuta inesatta [...]. Il Manzini ha sostenuto che, agli effetti del diritto penale [...] deve considerarsi malattia «*ogni processo patologico che richiede cura, riguardi o custodia*», ma giustamente tale criterio è stato ritenuto empirico [...]. Pertanto [...] riteniamo che la malattia consista in *quel processo patologico, acuto o cronico, localizzato o diffuso, che determina un'apprezzabile menomazione funzionale dell'organismo*.

(Antolisei 1977, pp. 66-67)

## Forme dell'accumulazione

### 1. *Varie specie di accumulazione*

In un discorso si possono aggiungere e togliere elementi. Se le aggiunte e le eliminazioni sono fatte secondo schemi definiti, i procedimenti che le determinano possono essere generalizzati.

Abbiamo già incontrato, al cap. VI, le principali procedure dell'eliminazione o soppressione, conglobate negli schemi dell'ellissi. Opposto al sopprimere è l'aggiungere. Si possono aggiungere elementi o mettendone insieme diversi, cioè «accumulandoli», oppure ripetendo i medesimi in varie posizioni. Nel secondo caso abbiamo le figure della ripetizione, che vedremo al cap. XIV. Nel primo caso abbiamo le figure dell'accumulazione. Le une e le altre attuano le procedure dell'aggiunzione (o addizione).

Si ha dunque *accumulazione* quando si aggiungono gli uni agli altri, mediante coordinazione o subordinazione, membri di frase che non siano ripetuti.

Un esempio probante è la climax o gradazione. Quando consiste nel «crescendo graduale degli effetti» che abbiamo esaminato in III.4, è una figura dell'accu-

mulazione (ad es.: «bravo, bravissimo, eccellente, perfetto!»). Quando consiste nella concatenazione, di cui parleremo in XIV.9, è una figura della ripetizione.

L'accumulazione subordinante o subordinativa comprende la serie dei rapporti di dipendenza sintattica possibili tra i membri di frase: subordinazione di avverbi e complementi al verbo; di aggettivi o di complementi (detti «adnominali») al nome; di avverbi (o locuzioni avverbiali variamente composte) agli aggettivi e ad altri avverbi.

Ecco un bell'esempio di accumulazione coordinante, ottenuta agganciando l'uno all'altro, con o senza congiunzioni coordinative, i componenti di enumerazioni. Lo scrittore se ne serve con intenti satirici e riesce a raffigurare con la struttura stessa delle frasi il coacervo degli ingredienti che egli ravvisava negli stereotipi della poesia ottocentesca:

La grande poesia ottocentesca disponeva d'un armamentario che farebbe invidia ai magazzini della Scala: *i cimieri, i brandi, gli usberghi*, vi furoreggiano, *i destrieri, le pugne, le prore, le tube, le torri, le selve* ne combinano d'ogni maniera. Senza contare il serraglio: *volatili e quadrupedi. L'aquila e il leone*. Non era un caso infrequente che un qualunque tipo, per un po' di baccano che aveva fatto, venisse dai poeti insignito *d'uno sguardo aquilino, d'un collo leonino, e magari di tutt'e due insieme*. Da fare impallidire certe figure dei geroglifici, *con zampe di struzzo, orecchie d'asino, e becco di cocodrillo*.

(Gadda 1982, pp. 194-195)

La cosiddetta accumulazione caotica può trovarsi nella comunicazione pratica informale, nel discorso colloquiale, familiare ecc., nella comunicazione patologica e in testi letterari. Sarebbe fuori luogo come procedura

espositiva in un testo scientifico o in testi normativi (leggi, regolamenti, prescrizioni, istruzioni per l'uso ecc.), ovunque l'ordine e la sistematicità dell'esposizione siano requisiti irrinunciabili.

In una breve lirica contemporanea l'accumulazione rappresenta bene «l'avantesto» poetico.

Endecasillabi, settenari / rime transfughe e passate, / assonanze interne ed esclusive, / ossimori avverbi / parole preferite / urgono in rapida magia.

(*Metamorfosi poetica*, vv. 1-6, in Marniti 1990)

Quando ad essere accumulati sono gli aggettivi, si parla di accumulazione subordinativa, dal momento che l'aggettivo è in posizione subordinata rispetto al nome che lo «regge». L'accumulazione di aggettivi, come ogni altro procedimento retorico, è sfruttata nel linguaggio pubblicitario. Ecco una serie aggettivale, ove le predicazioni (il cui soggetto sono immagini, non parole), applicate a persone, sembrano anche riferirsi, ammiccando, ai loro oggetti di abbigliamento:

Brillanti, avventurosi, disinvolti, allegri, sereni, protagonisti. Accurati, fantasiosi, precisi, incontentabili, originali. Giovani, stupendi, unici, inconfondibili, indimenticabili. Liberi e felici.

(marchio BELFE)

L'ACCUMULAZIONE è detta in greco *synathroismós* («raccolta, agglomeramento») e in latino *plurium rerum congeries* (o *coacervatio*) «accumulazione di più cose» (ossia concetti, nozioni, argomenti): alla lettera, «congerie» e «coacervo», che si prestano bene per il senso di accumulazione caotica.

## 2. L'enumerazione

I passi citati nel paragrafo precedente esemplificano l'enumerazione o elenco, procedimento comune a ogni tipo di discorso e di testo.

Pensiamo agli elenchi di pezzi e congegni nelle descrizioni tecniche di oggetti e di macchinari; alle voci di una nota spese; all'elencazione dei presenti e degli assenti, nel verbale di una seduta; agli indici, alle ricapitolazioni dei notiziari, ai resoconti improvvisati di azioni quotidiane («ho fatto questo, questo e quest'altro...») e a quante altre forme e occasioni comunicative presentino una qualche parte almeno dei tratti caratterizzanti il tipo di testo che va sotto il nome di elenco.

L'enumerazione è retoricamente marcata quando le intenzioni comunicative, il contesto verbale, la situazione d'uso ecc. le attribuiscono efficacia argomentativa, descrittiva (si veda il passo di Gadda citato in XI.1), narrativa o espositiva.

Quando, come spesso accade, i membri di una enumerazione sono distanziati da espressioni interposte (complementi, apposizioni, attributi) si ha, secondo la retorica tradizionale, la *distributio* («distribuzione»). Eccone un esempio:

*Piccole teste a zampa d'uccello, animali con mani umane sulle terga, teste chiomate dalle quali spuntavano piedi, dragoni zebrati, quadrupedi dal collo serpentino che si allacciava in mille nodi inestricabili, scimmie dalle corna cervine, sirene a forma di volatile...*

(Eco 1980, pp. 84-85)

Si distingue pure il tipo ove il membro contenente la nozione sovraordinata (o inclusiva delle altre) è collocato per primo:

Ogni tavolo aveva *tutto quanto servisse per miniare e copiare*: corni da inchiostro, penne fini [...], pietrapomice [...], regoli [...].

(ivi, p. 80)

dal tipo ove questo è collocato per ultimo:

Questa violenza del paesaggio, questa crudeltà del clima, questa tensione continua di ogni aspetto, questi monumenti, anche, del passato [...], tutti questi governi, sbarcati in armi da chi sa dove, subito serviti, presto detestati, e sempre incomprsi, che si sono espressi soltanto con opere d'arte per noi enigmatiche [...]: *tutte queste cose* hanno formato il carattere nostro, che così rimane condizionato da fatalità esteriori oltre che da una terrificante insularità d'animo.

(Tomasi di Lampedusa 1958, pp. 212-213)

L'espressione che ho messo in corsivo contiene la nozione più generale, sovraordinata a quelle di cui è composta la «distribuzione». In quest'ultima sono rappresentati i due tipi di accumulazione: coordinante (*questa violenza... questa crudeltà... questa tensione... questi monumenti... questi governi...*) e subordinante (*sbarcati... serviti... detestati... incomprsi... che si sono espressi...*).

### 3. L'endiadi

*Endiadi* è termine giunto a noi dal latino tardo *hendiadys*, coniato sull'espressione greca *hèn dià dyôin* «una cosa per mezzo di due». «Una cosa» è una nozione che nel discorso normale sarebbe espressa da un nome modificato da un aggettivo o da qualche altra costruzione; «due» sono i nomi coordinati fra loro che si usano al posto della normale costruzione subordinativa. L'endiadi, dun-

que, consiste nell'usare due espressioni coordinate (generalmente due nomi) al posto di un'espressione composta da due membri di cui l'uno sia subordinato all'altro (aggettivo + nome, oppure nome + specificazione complementare subordinata).

Tale costruzione si trova negli autori latini:

*pateris libamus et auro* (lett.: «beviamo in coppe e in oro») al posto dell'espressione normale *pateris aureis libamus* («beviamo in coppe d'oro»);

*in ioco atque vino* (lett.: «nello scherzo e nel vino» = «negli scherzi suggeriti dal bere», cioè «quando si scherza mentre si è brilli»).

In italiano sono endiadi espressioni quali, ad esempio:

*nella strada e nella polvere* = nella strada polverosa;

*nella polvere e nel vento* = nella polvere sollevata dal vento.

### 4. Gli epiteti

Che cos'è un *epiteto*? È un aggettivo, un nome o una locuzione «aggiunti» a un altro nome per qualificarlo. Questa definizione è già compresa nella denominazione stessa, che proviene, attraverso il latino, dal greco *epitheton* (*epithetikón*), che significa «aggiunto». Esattamente come il termine latino *adiectivum*, da cui è derivato l'italiano *aggettivo*. E infatti *epiteto* si usa comunemente come sinonimo di *aggettivo*. È questo il senso in cui lo ha inteso il Manzoni, l'unica volta in cui lo ha usato nei *Promessi sposi*:

E Renzo venne a risapere che s'era detto da più d'uno: «avete veduto quella *bella* baggiana che c'è venuta?». L'epiteto faceva passare il sostantivo.

(*I promessi sposi* XXXVIII, 64)

Sono «esornativi» (in latino, *epitheta ornantia*) quegli epiteti che hanno funzione puramente ornamentale. Tendono a diventare stereotipi, a cominciare dalle formule fisse degli esornativi omerici (*Giunone dalle bianche braccia; Achille piè veloce; il canuto mare* ecc.), fino a scadere nell'inerzia inventiva degli epigoni di tutte le maniere letterarie: si pensi all'aggettivazione del petrarchismo o del classicismo ottocentesco.

Bersaglio di satira linguistica, il conformismo rassegnato all'uso di espressioni viete è ben rappresentato in una delle vecchie canzonature dell'enfasi aggettivale fascista che circolavano nelle redazioni dei giornali dell'epoca:

– Com'è il Duce? *Magnifico. Invitto e invincibile. Insonne.* – La sua figura? *Maschia.* – La sua sagoma? *Romana.* O anche: *forgiata nel bronzo...* – Come sono le sue legioni? *Quadrate.* – E i fedeli? *Della vigilia. Della dura vigilia...* – Come si arriva alle immancabili mete? *Nudi...* – Come sono le democrazie? *Agnostiche e imbelli...*

Hanno attualmente vita rigogliosa saggi di linguisti e storici della lingua, rubriche e articoli giornalistici di fonti svariate, accomunati dall'interesse e dalla preoccupazione per il dilagare di stereotipi che rivelano pigrizia, povertà inventiva, sudditanza acritica a un esercizio massificato del linguaggio.

## Parentesi e digressioni

### 1. Usi e funzioni degli enunciati parentetici (parentesi, incidentali, incisi)

Con il termine *parentesi* si designano sia i segni grafici sia le parti di testo fra questi racchiuse. Nell'orale le parentetiche, le incidentali e gli incisi (i tre termini sono grosso modo equivalenti) sono segnalati da cambiamenti nell'intonazione; nello scritto, da parentesi tonde, lineette, virgole.

Gli enunciati parentetici possono avere funzione o esplicativa o aggiuntiva: quest'ultima risponde al compito di «aggiungere» al testo qualcosa (notizie, commenti, spiegazioni, riflessioni, impressioni ecc.). Ecco, in un solo passo, due esempi di alta qualità: il primo è una parentesi esplicativa (una glossa), il secondo aggiunge particolari caratterizzanti:

I giochi pazienti – pezzettini di coccio, di carta, allineati su assi che fungevano da tavole imbandite o bottegge – mostravano che quelle creature in apparenza diverse erano in realtà uguali e si intendevano benissimo. / Se la giornata era di sole – lungo tutta la strada si rispondevano, dai casali, i richiami dei

*galli* – arrivando vedevo, al di là dell'ombra del pino gigante, i bambini.

(Romano 1991, p. 563)

Possono avere posizione *incidentale* elementi che introducono il discorso diretto o le forme non subordinate del discorso indiretto:

Avvezzo a un'insonnia mostruosa (*diceva Ada*) si stupiva se altri mostrava di aver sonno.

(ivi, p. 550)

Hanno sempre forma parentetica le didascalie, veri e propri inserti narrativi, nei testi drammatici:

VLADIMIRO Allora il posto è proprio questo, non mi sono sbagliato. Possiamo star tranquilli. (*Raccoglie il cappello di Lucky, lo scruta, lo raddrizza*) Doveva essere un bel cappello, una volta (*se lo mette in testa al posto del proprio che porge a Estragone*). Tieni.

ESTRAGONE Cosa?

(Beckett 1968, Atto II)

Le potenzialità stilistiche degli enunciati parentetici sono enormi. Sono legate alla flessibilità sintattica delle singole lingue. Ove queste lo permettano, si possono inserire una o più parti di testo di varia ampiezza *dentro* una frase, interrompendone il corso normale:

gentil ramo ove piacque / (*con sospir' mi rimembra*) / a lei di fare al bel fianco colonna

(Petrarca, *Canzoniere*, CXXVI, 4-6).

Branchi di ragazzetti scalzi / e magri, col loro urlio / (*Anina tirava confetti / a manciate*) lo scampanio / coprivano alzandole il cuore / (*e un polverone*) nel sole.

(*Eppure...*, vv. 9-14, in Caproni 1998)

Al cambiamento del tono di voce nella lettura corrisponde uno sdoppiamento nel discorso: due discorsi in uno, paralleli e contemporanei. Racconto e, tra parentesi, commento al medesimo: proiezione di eventi esterni nell'intimo di chi li ricorda e narra, come nei versi del Petrarca; due scene simultanee, come nei versi di Caproni.

Naturalmente, gli «effetti speciali» non finiscono qui. C'è anche la possibilità di affidare a enunciati in parentesi il controcanto alla linea (espositiva o melodica) principale. Parentetici saranno dunque i ripensamenti, le obiezioni, perfino un certo andare a ritroso col pensiero. Questi e altri sensi si possono ricercare nell'uso che poeti contemporanei fanno delle parentesi.

PARENTESI: in greco *paréntesis*, da *parentíthemi* «interpongo»; *parémpptōsis* da *parempíptō* «inscrisco». Dei termini latini, *interpositio* è calco del primo termine greco; *interclusio* deriva da *intercludo* «chiudo dentro».

## 2. Il discorso come «cammino»:

*percorsi, tappe, divagazioni (digressioni)*

«Il discorrere è come il correre»: era il programma stilistico di Galileo. Su questo tema Italo Calvino ha scritto pagine mirabili, nella lezione che si intitola *Rapidità* (Calvino 1988, pp. 31-53). Eccone uno stralcio:

La rapidità dello stile e del pensiero vuol dire soprattutto agilità, mobilità, disinvoltura; tutte qualità che s'accordano con una scrittura pronta alle divagazioni, a saltare da un argomento all'altro, a perdere il filo cento volte e a ritrovarlo dopo cento giravolte. [...] *La divagazione o digressione è una strategia per rinviare la conclusione, una moltiplicazione del tempo all'interno dell'opera, una fuga perpetua* (ivi, pp. 45-46).

La nomenclatura latina di questo schema di pensiero (*digressio/digressus/egressio/egressus/excursus*) consta di sinonimi che si richiamano al greco *parékthesis* «deviazione», «uscire dal cammino». Alla radice di tutti questi termini è il verbo che esprime l'azione di «camminare» (in greco *báino*, in latino *gradior*), nei composti che significano «passare al di là, deviare, uscire o allontanarsi da un percorso».

La metafora del cammino, del procedere (andare avanti, tornare indietro, uscire di strada, cioè «deviare», «trasgredire», arrivare ecc.) sembra prestarsi particolarmente a «discorrere del discorso». Anche *discorrere* coi suoi derivati, e anche *excursus* e *percursio* (cfr. VI.2), esprimono movimento nello spazio: «il correre qua e là», «l'attraversare di corsa».

### 3. L'esempio

Quando si dà un *esempio* a sostegno di una tesi si procede per induzione: si ricorre a un fatto particolare, reale o fittizio (purché verosimile), che può essere generalizzato. Per semplificare, diremo che un esempio può servire sia a dare un fondamento a una regola (pensiamo alle regole matematiche o grammaticali), sia ad illustrare con casi particolari il valore e l'applicazione di una regola conosciuta e ammessa. In questo caso non è necessario che l'esempio abbia un'evidenza indiscutibile: basta che sappia attirare l'attenzione e fissare nella mente il concetto illustrato. Ecco un caso di illustrazione del principio «ciò che si può dire di un'opera d'arte non deve mai andare oltre quello che l'opera d'arte dice di sé»:

A volte – e non lo dico per screditare la storia dell'arte, che ho sempre trovato affascinante – è come se ai quadri si fa-

cesse la posta sotto casa, con gli storici dell'arte che gli si accalcano intorno come i cronisti del «Mirror» o del «Daily Mail». Tormentano con i loro «Che cosa prova adesso?» qualche malcapitato che ha difficoltà a spiegarsi, e gli estorcono a viva forza una risposta fuori luogo mentre l'intervistato, saggiamente, avrebbe preferito stare zitto. E forse certi quadri, sentendo quel che si dice di loro, si stringerebbero nelle spalle: «Be', se lo dite voi...». Il sorriso della Gioconda è il sorriso dell'arte.

(Bennet 2009, p. 35)

Nell'oratoria politica e religiosa e in ogni sorta di propaganda, compresa la pubblicità commerciale, il passaggio dalla *fondazione* di una norma alla sua *illustrazione* è spesso insensibile; ed entrambe le funzioni possono essere subordinate al proposito di fornire *modelli* di comportamento.

Miniere di esempi, nella forma di racconti brevi di episodi citati a conferma di ciò di cui si sta parlando, sono le raccolte classiche e post-classiche di fatti memorabili, sfruttate nell'oratoria di tutte le epoche.

ESEMPIO: in greco *parádeigma*, dal verbo *paradéiknymi* «indico, metto vicino, cioè confronto», composto di *pará* «presso» e *deíknymi* «io indico» (da cui, attraverso il francese che lo prese dall'adattamento latino, l'italiano *paradigma* «modello esemplare»). In latino *exemplum*, da *eximère* «mettere da parte perché serva di modello», composto di *ex* «da» e *emère* «comprare, acquistare».

## Drammatizzare il discorso

Drammatizzare, ossia «mettere in forma di dramma», non vuol dire soltanto trasformare una narrazione in un dialogo di più personaggi, cioè in un testo drammatico. Vuol dire anche, come qui, inserire in un discorso elementi che facciano sentire la viva voce del narratore, che trasformino il narratore in attore. Oppure che chiamino direttamente in causa il destinatario orientando su di lui il discorso («funzione conativa»: cfr. Jakobson 1966, p. 187), o spostino la prospettiva della comunicazione su colui che parla («funzione espressiva o emotiva»: ivi, pp. 186-187).

### 1. L'apostrofe e l'esclamazione

*Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande / che per mare e per terra  
batti l'ali / e per lo 'nferno tuo nome si spande!*

(*Inferno* XXVI, 1-3)

Dante, nel lasciare la settima bolgia dell'inferno, dove sono puniti i ladri, rivolge direttamente la sua invettiva alla città da cui provenivano ben cinque ladroni. Il «distacco» dalla linea del discorso, la «svolta improvvi-

sa» provocata in quest'ultimo nell'atto in cui chi parla si rivolge direttamente e vivacemente a una persona diversa dal destinatario naturale o convenzionale del discorso stesso, è l'*apostrofe*.

L'uso dell'apostrofe era raccomandato dai retori per suscitare il *pathos*: per provocare la partecipazione emotiva dell'uditorio o del lettore. Tipici dell'apostrofe sono il vocativo e in molti casi l'imperativo, cioè gli elementi che orientano il discorso sulla «seconda persona», introducendola *direttamente* nell'enunciazione. L'apostrofe segna infatti un passaggio dal piano dell'enunciato, del «detto», al piano dell'enunciazione, cioè del «dire».

In testi di qualsiasi genere l'apostrofe, per il suo carattere costituzionale di «deviazione», può presentarsi nella forma parentetica di un'allocuzione:

Ricorditi, *lettor*, se mai ne l'alpe / ti colse nebbia...

(*Purgatorio* XVII, 1-2)

Varianti dell'apostrofe sono l'invocazione:

Ancor ti *priego, regina*, che puoi / ciò che tu vuoi, che conservi sani, / dopo tanto veder, li affetti suoi.

(*Paradiso* XXXIII, 34-36)

l'esecrazione:

O Simon mago, o miseri seguaci / che le cose di Dio, che di bontate / deon essere sposate, e voi rapaci / per oro e per argento avolterate...

(*Inferno* XIX, 1-3)

la maledizione, ecc. Tutte forme che i retori hanno minuziosamente distinto, includendovi il «chiamare il Cielo a testimonia», l'attestare e il giurare («per quanto ho

di più caro affermo/giuro...») e l'esclamazione, quando la persona del verbo è la seconda:

O luce eterna che sola in te sidi, / sola t'intendi, e da te intelletta / e intendente te ami e arridi!

(Paradiso XXXIII, 124-126)

Sono letterariamente rilevanti, in poesia e in prosa, le modalità dell'allocuzione all'assente, personaggio o dedicatario di una composizione («*Silvia*, rimembri ancora...»).

APOSTROFE: in greco *apostrophé*, da *apó* «da» e *stréphō* «volgo». Il nome latino *aversio* ne è un calco.

## 2. Tipi di interrogazioni:

*domanda retorica e dubitatio*

La *domanda retorica* è qualificata così perché non attende altra risposta se non la conferma di ciò intorno a cui ci si interroga. Ha la struttura di un'interrogativa *totale* (in inglese *yes or no question*), perché la domanda verte sul legame tra soggetto e predicato, non è una richiesta di informazioni su altri elementi della frase, come avviene nelle interrogative *parziali*. Ma l'alternativa *sì/no* è annullata in favore o del *sì* o del *no*. È dunque un'interrogativa a risposta obbligata:

Né si dica che la fantasia dell'abbigliamento offende il decoro della virilità. Prendano esempio, i signori, dagli alberi del frutteto: *non si adornano essi di fiori, in primavera, come le futili piante del giardino?* E prendano esempio dal leone. *È forse il suo mantello meno fastoso di quello della leonessa?*

(Morante 1987, pp. 8-9)

Analogo è il meccanismo di molte interrogazioni socratiche:

SOCRATE Ma dunque: se fa quel che gli pare essere il meglio uno che non ha senno, credi che questo sia un bene? lo chiami, questo, un grande potere?

POLO No davvero.

(Platone, *Gorgia*, 466c)

Un altro tipo di interrogazione è la domanda rivolta a sé stessi. Lo schema retorico è quello della *dubitatio*, «esitazione» (in greco *aporía* «difficoltà, incertezza», *diapóresis* «imbarazzo, dubbio»): incertezza tra due o più possibili interpretazioni di un fatto, evento, stato di cose. Si esaminano circostanze e opinioni contrastanti, si soppesa il pro e il contro di una situazione, in vista di una decisione da prendere.

Come esempi di questa figura retorica si possono intendere, in gran parte, i «dubbi» che Dante espone, prima a Virgilio poi a Beatrice, nel corso del suo viaggio ultraterreno. A cominciare dal secondo canto dell'*Inferno*, ove il poeta argomenta sulla sua esitazione a compiere l'«alto passo», concludendo:

Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede? / Io non Enea, io non Paulo sono; / me degno a ciò né io né altri 'l crede.

(*Inferno* II, 31-33)

## 3. La simulazione del dialogo: la sermocinatio

Questa figura dell'oratoria classica (*sermocinatio*, da *sermocinari* «conversare, discutere») consiste nel «dare la parola a un altro», cioè nel citare in forma di discorso diretto enunciati altrui o attribuiti ad altri. La *sermo-*

*cinatio*, attuazione della *mimesis* o *imitatio* («imitazione»), ha alcune varianti: il rivolgere domande al pubblico, il dare istantaneamente risposte che suonino come obiezioni, il riprodurre (classificata come *etopea*: cfr. IX.1) l'atteggiamento, il tono di voce, i tic linguistici ecc. della persona di cui si riportano le parole, e infine la «finzione del dialogo» o dialogismo.

Il *dialogismo* simula o un discorso a domanda e risposta, o un monologo in cui siano intercalate interrogazioni «deliberative», che il parlante rivolge a sé stesso: che fare? quale risoluzione prendere? ecc.

Un esempio del primo tipo, dal giornalismo di terza pagina:

È parola delle più zampillanti, *Medioevo*, ma di che si parla quando la si usa? Vieni qui, bambino, guarda questo *Grammofono a tromba* del 1919; tu come lo chiami? – Medioevo. – Bene. Questo tubetto di dentifricio è dell'anno scorso. Che cos'è per te? – Medioevo. – Adesso apro questo libro, intitolato *La Divina Commedia...* [...] Che cos'è per te questo *Paradiso*? – / – Medioevo. – / – E per tuo padre? – / – Lo stesso: Medioevo! – / – Quello che io non so, e che domando a Lei, padre di questo formidabile aggregato molecolare, è che cosa sia [...] questo medioevo che suo figlio nomina masticando ottuso disgusto [...] – / – Non so [...] forse mia moglie, insegnante di lettere... – / – Aiuto, no, non voglio il consulto con la moglie insegnante...

(Ceronetti 1987, col. 3)

## Forme della ripetizione: parallelismi sui vari livelli del discorso

### 1. *Diversi modi di ripetere*

Ci sono ripetizioni di cui non possiamo/non dobbiamo fare a meno: sono quelle che servono a rendere chiaro e preciso un discorso. Ce ne sono altre che, in più, lo arricchiscono, lo abbelliscono; come le prime, giovano alla sua efficacia comunicativa. Quando hanno davvero queste funzioni non sono né superflue né ingombranti. Ci riferiamo, naturalmente, non solo alle parole, ma anche alle idee.

Servire alla chiarezza del discorso significa evitare ambiguità di senso e di riferimenti, agevolare i collegamenti tra parti di testo più o meno lontane fra loro, e perciò facilitare la comprensione dell'insieme. Questi sono gli effetti principali delle ripetizioni nel parlato e le ragioni per le quali esse sono molto più frequenti lì che nello scritto. Sono frequenti anche nei testi scientifici di ogni campo del sapere: ovunque occorra evitare imprecisioni e ambiguità e si usino termini tecnici, specialistici, che non si possono sostituire con sinonimi. Vediamo un esempio, da un trattato di logica formale:

Ciascuna categoria di simboli deve essere un insieme decidibile, e le funzioni che associano il numero di argomenti ai simboli predicativi e funzionali devono essere effettive. Bisogna poter riconoscere in modo effettivo i simboli, la loro individualità e diversità dagli altri simboli e da cose che non sono simboli, e tutte le informazioni relative a ciascuno che servono [...] nella costruzione del linguaggio.

(Lolli 1991, pp. 31-32)

La ripetizione è una delle relazioni sintattiche e semantiche a cui è affidata la coesione del discorso; se ne occupa perciò la linguistica testuale.

Gli effetti che si ottengono ripetendo parole sono temi di ricerche psicologiche, a cui attingono talvolta linguisti e critici letterari. Per esempio, la «coazione a ripetere» è stata accostata dal padre della psicoanalisi, Freud, alla natura dell'arte (pensiamo al valore delle ripetizioni nella musica) ed è considerata una costante del discorso poetico: rime, assonanze, cadenze ritmiche, allitterazioni rappresentano il ritorno di elementi uguali o equivalenti; sono manifestazioni del parallelismo sui livelli fonologico e metrico del testo. Possiamo trovare una disposizione in parallelo anche sugli altri livelli: nell'organizzazione grammaticale, col ricorrere delle medesime strutture sintattiche, delle medesime costruzioni; sul piano lessicale, con le ripetizioni di parole; su quello tematico, col ripresentarsi di temi e motivi nella stessa composizione.

L'opposto della ripetizione è la variazione: rispettivamente, *repetitio* e *variatio* per i retori latini, che raccomandavano la *variatio* come «rimedio» alle ripetizioni ingiustificate, cioè che non fossero «figure retoriche».

## 2. La ripetizione di elementi iniziali: *anafora, polisindeto*

Chiamiamo «membro» o «segmento» un pezzo di testo (un periodo, una frase, un sintagma) delimitato da una pausa qualsiasi.

Quando troviamo una o più parole ripetute all'inizio di membri successivi, siamo in presenza di quella «figura di espressione» che i retori hanno denominato *anafora*. La sua configurazione si può schematizzare così: /x... /x... /:

*Figlio, l'alma t'è 'scita, / figlio de la smarrita, figlio de la sparita, / figlio attossecato...*

(Lauda XCIII, vv. 112-115, in Iacopone da Todi 1974)

*La storia non si snoda / come una catena / di anelli ininterrotta. / In ogni caso / molti anelli non tengono. / La storia non contiene il prima e il dopo, / nulla che in lei borbotti / a lento fuoco. / La storia non è prodotta / da chi la pensa e neppure / da chi l'ignora. La storia / non si fa strada, si ostina, / detesta il poco a poco [...] / La storia non giustifica / e non deplora [...] / La storia non somministra / carezze o colpi di frusta. / La storia non è magistra / di niente che ci riguardi.*

(*La storia*, vv. 1-25, in Montale 1980<sup>2</sup>)

*Erano le donne che avevano conservato le lettere, erano le donne le mie interlocutrici più preziose [...] Parlavano le donne de «L'ultimo fronte», parlavano da protagoniste.*

(Revelli 1985, p. xvii)

*Una voce senza tregua, senza ritmo, senza mutamento, senza inizio, senza conclusione, senza attenzione, senza destinatario, non è questa appunto la tua stessa voce?*

(Manganelli 1987, p. 91)

L'anafora è figura dell'insistenza; è la struttura-modello della ripetizione. Uno dei suoi nomi latini è appunto *repetitio*, tradotto nella nomenclatura retorica italiana con *iterazione*: la stessa etichetta copre dunque il procedimento generale e una delle forme, la più caratteristica, in cui esso si manifesta.

L'anafora è tipica delle preghiere, delle invocazioni, degli scongiuri, oltre che di cantilene e filastrocche. La collocazione dei membri in parallelo, che è costitutiva dell'anafora, fa sì che questa sia la figura che rappresenta forse più di ogni altra la struttura del testo poetico. Di questo infatti sono propri i parallelismi su tutti i livelli della sua organizzazione, e l'anafora è lo schema ripetitivo che mostra il parallelismo nella sua forma più semplice.

Una studiosa della *Gerusalemme liberata*, Anna Laura Lepschy, ha notato che nella poesia del Tasso l'anafora è responsabile «dell'effetto di fluidità, di scorrevolezza, di fraseggio legato invece che sincopato». Questo è uno dei possibili risultati dell'uso di strutture anaforiche, in poesia come in prosa.

Per l'anafora, come per altre figure, la ripetizione non va intesa in senso stretto, come replica integrale, giacché sono possibili variazioni da polittoto, paronimasia, sinonimia. L'anafora può trovarsi conglobata e fusa con quel tipo di progressione semantica (cioè di intensificazione graduale del significato) che analizzeremo come *climax*, al paragrafo 9 di questo capitolo.

Qualsiasi elemento linguistico può essere ripetuto anaforicamente. Quando questo avviene con una congiunzione coordinativa, abbiamo quella forma di coordinazione che si chiama *polisindeto*.

Vediamo alcuni esempi di polisindeto nella coordinazione di sintagmi:

...e mi sovvien l'eterno, / e le morte stagioni, e la presente / e viva, e il suon di lei.

(*L'infinito*, vv. 11-13, in Leopardi 1984a)

Il buio [...] faceva come una barriera oscura che escludeva laggiù il mondo dove continuavano a vorticare geroglifici gialli e verdi e rossi, e ammiccanti occhi di semafori, e il luminoso navigare dei tram vuoti, e le auto invisibili che spingono davanti a sé il cono di luce dei fanali.

(Calvino 1966, p. 95)

Il contrario del polisindeto è l'asindeto, cioè coordinazione senza congiunzioni:

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese io canto.

(*Orlando furioso* I, 1-2, in Ariosto 1979<sup>2</sup>)

L'anafora come viene definita dalla tradizione retorica è un procedimento diverso dalla relazione testuale che i linguisti designano con lo stesso nome. In linguistica l'anafora è il riferimento a qualcosa che sia già stato menzionato nel testo. Ad esempio, se dopo avere detto: «Eccoti il libro!» aggiungo: «Vedrai che *questo* (oppure: *il volume/questa pubblicazione/il libro/questo libro* ecc.) ti piacerà», uso un pronome (*questo*), o un sinonimo (*il volume, questa pubblicazione*), o una replica dello stesso nome (*il libro, questo libro*) per riferirmi all'oggetto che ho nominato prima; il pronome, il sinonimo, la replica identica sono elementi anaforici. Posso anche dire (ed è la forma più «naturale»): «Vedrai che ti piacerà», lasciando implicito il riferimento. Si può fare un rinvio anaforico anche con un'anafora retorica: è il caso delle repliche *la storia... la storia...* nella poesia di Montale che abbiamo proposto sopra.

ANÀFORA O ITERAZIONE: in greco *anaphorá*, *epanaphorá* «riferimento»/«ripetizione» ed *epibolḗ*, da *epí* «sopra» e *bállō* «metto», perciò anche sinonimo di «forza espressiva» e di «ornamento». In latino, oltre al grecismo *anaphōra*, i calchi *relatum*, *relatio* «riferimento» e *repetitio* «ripetizione».

### 3. La ripetizione della fine di membri: *epifora (epistrote)*

Quando si ripetono una o più parole alla fine di enunciati (o di loro segmenti) successivi si ottiene un'*epifora* o *epistrote*, figura speculare all'anafora. La sua struttura è la seguente: /...x/...x/:

Il bimbo dorme, e sogna i rami *d'oro*, / gli alberi *d'oro*, le foreste *d'oro*

(*Fides*, vv. 5-6, in Pascoli 2005)

Assenza di senso: distruzione del senso, perdita del senso, constatazione che in nessun momento vi è stata traccia, indizio, sintomo di senso.

(Manganelli 1987, p. 91)

È tipico della prosa oratoriamente sostenuta il ricorrere di anafore ed epifore. Figure dell'insistenza deprecatoria, esse caratterizzano preghiere, suppliche, imprecazioni. Sono epifore le esclamazioni (*alleluia*), le invocazioni (*ora pro nobis*), le formule (*amen*, così sia), quando ricorrono come ritornelli conclusivi. Naturalmente, le stesse espressioni funzionano come anafore se le troviamo all'inizio di enunciati: «*Per noi prega*, o santa Vergine; / *per noi prega*, o Madre pia; / *per noi prega*, esse ripetono, / o Maria! Maria! Maria!», scrive Pascoli nella poesia *Le monache di Sogliano*, che si trova nella raccolta *Myricae*. Annotiamoci anche la tripla invo-

cazione finale, di cui vedremo la classificazione retorica nel paragrafo 7.

EPIFORA O EPISTROFE: in greco *epiphorá* «il portare in aggiunta», «conclusione» (in latino *desitio*), *epistrophḗ* «conversione» (in latino *conversio*); *antistrophḗ* «il volgersi indietro» (in latino *reversio*).

### 4. Anafora ed epifora congiunte: *simploche*

L'inizio e la fine di un enunciato di qualsiasi lunghezza possono diventare l'inizio e la fine di uno o più enunciati successivi. Questa figura si chiama *simploche*, termine greco che significa intreccio. È frequente nella musica; meno in poesia e in prosa, dove subisce per lo più variazioni polittotiche.

Configurazione: /x...y/x...y/.

Oh! solo nell'ombra che porta / quei gridi... (*chi passa laggiù?*) / Oh! solo nell'ombra già morta / per sempre... (*chi bate alla porta?*).

(*Notte di vento*, vv. 11-14, in Pascoli 2005)

Qui l'epifora è data dal ricorrere della stessa struttura frasale (un'interrogativa messa in parentesi e formata da costituenti funzionalmente identici). Del resto, ogni volta che i retori hanno classificato figure della ripetizione, hanno inteso che questa riguardasse non solo gli elementi del lessico, ma anche le «costruzioni», cioè la sintassi.

Quanto osservato poco fa per l'anafora e l'epifora nelle preghiere, nelle invocazioni ecc. vale naturalmente per la combinazione delle due figure:

Dammi la pace [...] Una pace forte e senza cedimenti, una

pace virile e senza debolezze, una pace rischciata e senza fughe,  
una pace combattuta e senza tregua.

(Zarri 1985, p. 145)

SIMPLOCHE: in greco *symplokē* «intreccio, congiungimento»; *synthesis* «combinazione»; *koinótēs* «comunanza»; in latino *complexio* «congiungimento», *conexio*, *conexum*, *communio*, tutti calchi sinonimici dai corrispondenti termini greci.

5. *Aprire e chiudere un membro con la stessa  
espressione: epanadiplosi (o inclusione o ciclo)*

Nella simploche o *complexio* le ripetizioni «intrecciano», legano, diversi segmenti testuali. Quando, invece, le parole con cui si inizia un enunciato vengono ripetute alla fine dello stesso enunciato (integralmente oppure con varianti di forma e di funzione, cioè morfologiche e sintattiche) si ha una *epanadiplosi*. Questo grecismo significa «raddoppiamento», «ripiegamento». L'italiano *inclusione*, che traduce il latino *inclusio*, non ha corso nella nomenclatura retorica, e così pure *ciclo*, che corrisponde a un altro nome greco della stessa figura; la cui struttura è dunque: /x...x/.

Tale procedimento si trovava nello slogan pubblicitario:

Y 10: *piace alla gente che piace.*

Lo troviamo nelle prime due strofe della poesia pascoliana *Allora*, che abbiamo citato all'inizio del capitolo VII: la prima comincia e finisce con *allora*; la seconda comincia e finisce con *quell'anno*.

Altri esempi da enunciati di varia ampiezza e struttura:

Tutta la strada è piena del loro silenzio: e il loro sonno è simile alla morte, ma a una morte, a sua volta, dolce come il sonno.

(Pasolini 1964, pp. 13-14)

Anche parti di enunciati (parliamo infatti genericamente di membri o segmenti) possono essere strutturate in questa forma; per esempio, «*bugie su bugie*»; oppure: «*Rovine su rovine; rotte su rotte*», che è un verso del *Paradiso perduto* di John Milton.

Non c'è accordo fra gli studiosi nello stabilire quale procedimento discorsivo si debba etichettare come epanadiplosi. Da alcuni questa denominazione viene attribuita alla figura che i più chiamano *epanalessi*.

EPANADIPLŌSI: in greco *epanadiplosis* «raddoppiamento», *prosapódosis* (a cui corrisponde il latino *redditio*) dal verbo che significa «rendere»; *kýklos* «ciclo», col corrispondente latino *inclusio*.

6. *Raddoppiare le forme: epanalessi o geminatio*

Quando si raddoppia (si «gemma») un'espressione, ripetendola o all'inizio, o al centro, o alla fine di un segmento testuale, si produce una *epanalessi*.

È una struttura diffusissima in ogni genere di discorso, sia in espressioni solenni come: «*In verità, in verità vi dico...*», sia in modi correnti quali: «*Attenzione, attenzione!*»; «*zitti zitti, piano piano...*» ecc.

La *geminatio* è più frequente all'inizio degli enunciati, ove ha la struttura /xx.../:

Ben son, ben son Beatrice.

(*Purgatorio* XXX, 73)

*Double, double toil and trouble.*

(Shakespeare, *Macbeth*, atto IV, scena I)

O *parla parla*, bucheta morta, o *parla parla*, bucheta d'or!

(Nigra 1974, V, 7)

All'interno di enunciati la configurazione dell'epanalessi è: /...xx.../:

La ratio, il logos, non hanno buona stampa, *lo so, lo so*, nel nostro mondo patetico, strimpellante, teatrale: e gratuitamente astratto, o distratto.

(Gadda 1982, p. 60)

E alla fine: /...xx/:

...ma la figlia / del limo lontana, / la rana, / canta nell'ombra più fonda, / *chi sa dove, chi sa dove!*

(D'Annunzio, *La pioggia nel pineto*, vv. 90-94)

Ed ora una successione di versi, ove le delimitazioni ritmiche non coincidono con quelle sintattiche:

Tra il cantico sonoro / il tuo tintinno squilla, / voce argentina: «Adoro, / adoro». *Dilla, dilla* / la nota d'oro.

(*Myrica: Alba festiva*, vv. 10-14, in Pascoli 2005)

L'epanalessi *adoro, adoro* si trova alla fine di un segmento sintattico e al centro del segmento ritmico che gli si sovrappone e che contiene, adiacente alla prima, un'altra epanalessi: *dilla, dilla*. Quest'ultima a sua volta è alla fine del segmento ritmico e all'inizio di quello sintattico a cui appartiene.

Fra le parole iterate possiamo trovare inseriti vocativi, interiezioni, congiunzioni, come negli esempi seguenti, e anche avverbi e frasi:

Brucia, *ragazzo*, brucia

(titolo di un film di F. Di Leo)

...se giovinezza, *ahi!* giovinezza è spenta?

(*Le ricordanze*, v. 135, in Leopardi 1984a)

– Ci ha una fame, *ma* una fame, la creatura! –

(Consolo 1987a, p. 40)

EPANALESSI: in greco *epanálēpsis* «ripetizione», tradotta in latino con *repetitio*; altro nome greco: *palillogia* (in latino *iteratio*). La denominazione più comune è però il termine latino *geminatio* «geminazione».

### 7. Triplicare, quadruplicare e via ripetendo: *epizeusi*

Potremmo chiamare questa figura «ripetizione multipla». È uno dei procedimenti che mostrano come la sintassi possa diventare *iconica*. *Iconicità sintattica* vuol dire che la successione (o sequenza) delle frasi o di loro componenti «ricopia» la successione degli eventi narrati o delle cose descritte.

Troviamo l'*epizeusi*, la cui struttura è un ampliamento di quella dell'epanalessi, in formule narrative come:

«Cammina, cammina, cammina...» / «E va e va e va...»;

nel primo e nell'ultimo verso della poesia *Orfano* di Giovanni Pascoli:

Lenta la neve *fiocca, fiocca, fiocca*: / [...] / La neve *fiocca lenta, lenta, lenta*.

Oltre ad avere valore iconico, la ripetizione multipla può indicare intensità emotiva, tumulto di sentimenti.

Eccone due esempi dall'atto V, scena III della tragedia *Re Lear*, di Shakespeare; il protagonista grida la sua disperazione per la morte della figlia, la dolce Cordelia:

*Urlate, urlate, urlate, urlate, / Siete voi forse uomini di pietra? / [...] Non tornerai più, / Mai, mai, mai, mai, mai!*

EPIZEUSI: in greco (traslitterato in latino) *epizéuxis* «unione, legamento», dal verbo greco che significa «legare insieme, attaccare, aggiungere».

8. *Replicare al confine tra due segmenti:*  
*anadiplosi o reduplicatio*

L'*anadiplosi* è uno dei modi di ripetere più frequenti nel parlare di ogni giorno e in ogni tipo di testo. Ci basterà prestare orecchio ai discorsi altrui e anche ai nostri, per renderci conto della sua onnipresenza («...hanno giocato una partita spettacolosa, una partita che meritava un risultato migliore»; «mi sembrava proprio contento, contento come non era mai stato...»). L'ultima parte di un segmento di discorso ricompare nella prima parte del segmento successivo, secondo la configurazione /...x/x.../.

Perché si ricorre tanto spesso e volentieri a una costruzione che, a furia di ripresentarsi, può anche provocare un senso di fastidio? Nel parlato spontaneo le *anadiplosi* servono a chi ascolta per collegare più facilmente ciò che è stato detto prima a ciò che verrà dopo. A chi parla servono a costellare di pause e di riprese la manifestazione del proprio pensiero; in tal modo si riesce a mettere in evidenza ciò di cui si tratta, facendone il *tema* dell'enunciato che inizia con la ripetizione. L'*anadiplosi* è infatti una ripresa che «mette a tema» del secondo enunciato un elemento del primo.

Vediamo qualche prova di usi «controllati», nella prosa letteraria, in poesia, in un testo scientifico, in una conferenza:

Noi assistiamo, infermieri a volta a volta pazienti, impazienti, ai nostri grandi *malati: malati* di quella strana e talora paurosa malattia che è appunto la loro grandezza.

(Gadda 1982, p. 146)

Ho risposto nel sonno: – È *il vento, / il vento* che fa musiche bizzarre.

(*Non sa più nulla...*, vv. 8-9, in Sereni 1986)

un campo gravitazionale uniforme produce gli stessi effetti delle *forze inerziali, forze* che possiamo calcolare in modo diretto.

(Sciama 1972, p. 55)

Allora nella nostra Costituzione c'è un articolo ch'è *il più importante, il più importante* di tutta la Costituzione, *il più impegnativo, impegnativo* per noi che siamo al declinare, ma soprattutto per voi, giovani, che avete l'avvenire davanti a voi.

(Calamandrei, *Discorso sulla Costituzione*)

La ripetizione appositiva, frequente nella forma di una relativa, è modulo diffuso nel discorso comune, parlato e scritto. Può giovare alla chiarezza, aiutando a ritrovare il filo del discorso in periodi nei quali siano stati inseriti incisi, espansioni frasali varie, spiegazioni ecc. Questo è il principale motivo del suo impiego in scritture di una certa complessità:

Le precedenti considerazioni indicano *una via* per tracciare la caratteristica esterna della dinamo, *via che* non è per solito la più conveniente.

(Bottani-Sartori 1973, p. 254)

[La satira] non esclude [...] una forte parte *d'ambivalenza*, cioè la mescolanza d'attrazione e ripulsione che anima ogni vero satirico verso l'oggetto della sua satira. *Ambivalenza* che se contribuisce a dare alla satira uno spessore psicologico più ricco, non ne fa per questo uno strumento di conoscenza poetica più duttile.

(Calvino 1980, p. 157)

Letterariamente, gli effetti dell'anadiplosi sono molteplici. Il più evidente e il più generale è il rinforzo tematico e ritmico. In contesti di intensità concettuale o visionaria accentua la solennità, la suggestione evocativa; in prosa come in poesia scandisce gli intervalli e la durata delle unità ritmiche:

et vidimus *gloriam* eius, *gloriam* quasi unigeniti a patre, plenum gratiae et veritatis

(«e noi vedemmo *la sua gloria*, *gloria* come di unigenito dal Padre, pienezza di grazia e di verità»).

Vangelo di Giovanni, Prologo, I, 14

a noi nessuno parlava; / eppure eravamo *turbe*, / *turbe* golose assetate / di bianchi pensieri.

(*Le parole di Aronne*, vv. 17-20, in Merini 1983)

La seconda replica può essere un sinonimo. Questa pare la soluzione preferita quando si intenda non solo alleggerire il discorso, ma arricchirlo di un supplemento di informazione, o intensificare o anche modificare parzialmente il senso accumulato nella prima occorrenza:

in campagna i rumori si fondono l'uno nell'altro e formano *una corrente*, *un'onda* che entra ed esce dalla finestra con un movimento pigro e ossessivo.

(Maraini 1987, p. vii)

Come nell'epanalessi, anche nell'anadiplosi un qualche elemento (attributi, apposizioni ecc.) può essere interposto ai due membri:

Alla fine della mia paziente ricomposizione mi si disegnò come *una biblioteca* minore, segno di quella maggiore scomparsa, *una biblioteca* fatta di brani, citazioni, periodi incompiuti, moncherini di libri.

(Eco 1980, p. 502)

La seguente serie di anadiplosi documenta i principali tipi sintattici finora individuati:

Sono, per esempio, i concetti *di legge* e *di colpa* quelli che Kafka propone in una prospettiva inquietante, angosciata. *Una legge* non espressa, imposta da un potere capriccioso, onnipresente e sfuggente; *una colpa* non prodotta da atti precisi, da violazioni a norme del resto inesistenti: *colpa che* pure le vittime della legge *riconoscono*, e *riconoscono* inespiable...

(Segre 1978, pp. 182-183)

ANADIPLŌSIS O REDUPLICATIO: in greco *anadiplōsis*, *epanadiplōsis* «reduplicazione» (in latino *reduplicatio*); altro nome greco *epanastrophē* «ritorno».

#### 9. *L'anadiplosi moltiplicata in forma di scala:* *climax* (o *gradatio* o *catena*)

Abbiamo già incontrato (cfr. III.4) la *climax* come «crescendo graduale» degli effetti che si ottengono mettendo dei sinonimi in progressione. *Progressione*, là, indicava «intensificazione del significato»; ora la vedremo come il «procedere» del discorso di tappa in tappa, di gradino in gradino (*gradus*, in latino; e già sappiamo che *climax*, in greco, è «scala»). La vedremo, insomma, nella

sua configurazione più antica (quella che già conosciamo è un'estensione recente del concetto di «gradazione»).

Lo schema più antico della *climax* (o *gradatio*, o *gradazione*) è quello di un'anadiplosi continuata (...x/x...y/y...z/z...) e consiste nel «procedere per scalini», fermandosi su ognuno, come diceva Quintiliano, prima di salire il gradino seguente. La ripresa della salita e il segno della sosta sono dati ogni volta, cioè ad ogni enunciato o segmento, dalla ripetizione di un'espressione, l'ultima, che diventa così la prima dell'enunciato successivo:

[...] Noi siamo usciti fore / del maggior corpo al ciel ch'è  
pura luce: / luce intellettual, piena d'amore / amor di vero  
ben, pien di letizia; / letizia che trascende ogne dolzore.

(Paradiso XXX, 38-42)

Dubitiamo che i poeti etichettati per sublimi riescono a riuscire tali ogni volta, nell'intento e nel prodotto: nel prodotto, vale a dire nel verso. Di versi ne buttan giù: buone intenzioni non gli difettano. Di buone intenzioni, dice, è lastricata la via dell'inferno.

(Gadda 1982, p. 64)

La concatenazione non è soltanto un modo di costruire e di collegare frasi e periodi. È una forma di ragionamento. È un espediente argomentativo per garantirsi punto per punto l'accordo di chi ascolta o legge.

Nella logica classica questa è la configurazione del *sorite*: catena di sillogismi, la conclusione di ognuno dei quali costituisce la premessa del successivo.

Nella cultura orientale troviamo esempi famosi di gradazione continuata, con andata e ritorno e conseguente circolarità, in molti pensieri di Confucio. Nel loro procedere «per stazioni» l'elemento strutturale costitutivo è il collegamento a catena attuato dal susseguirsi delle reduplicazioni.

CLIMAX: grecismo del latino e dell'italiano (in greco: *klîmax* «scala»); altre forme latine: *gradatio* «gradino», *ascensus* «salita», *conexio* «connessione, collegamento» e *catena*, da cui l'italiano *concatenazione*, il francese *concaténation* e lo spagnolo *concatenación*.

10. «...don Rodrigo si destò don Rodrigo».

La ripetizione come tautologia:  
*diafora e antanaclasi*

La frase di Manzoni che intitola questo paragrafo contiene una tautologia, cioè ha il predicato (*don Rodrigo*) identico al soggetto. Leggendola ci accorgiamo che non si tratta di una banale ovvietà, ma che le due occorrenze identiche della stessa espressione hanno l'una un valore diverso dall'altra. Possiamo anche dire che lo stesso termine indica una volta la persona e un'altra volta questa stessa con le sue caratteristiche e il suo comportamento.

Alcuni retori hanno classificato questa figura come *sillepsi oratoria*. Una *sillepsi* si avrebbe quando un'espressione è usata prima in senso proprio, poi è ripetuta con valore figurato.

Ecco qualche *diafora*:

Io... non sono più *io*.

...quell'arte che sola fa parer *uomini* gli uomini.

(Leopardi 1984b, p. 27)

Una *diafora* negativa, qual è quella del primo esempio, contiene un paradosso, perché nega ciò che si asserisce implicitamente quando si interpreta il significato del termine che fa da soggetto.

La *diafora* è alla base di neoformazioni lessicali (cioè di nuove combinazioni di parole) del tipo: *caffè-caffè*,

per dire «vero caffè». Tali accostamenti si prestano ad essere sfruttati in trovate pubblicitarie. È facile rendersi conto della differenza tra i raddoppiamenti di questa specie, formati da diafore (o da sillepsi) e quelli che abbiamo visto comporre le epanalessi (cfr. XV.6). Là si raddoppiava senza mutare il senso del secondo termine, facendolo comportare davvero come «gemello» del primo.

È ancora una diafora la scritta propagandistica che alcune sale cinematografiche espongono:

Che cinema, al cinema!

L'effetto deriva dall'aver usato, la prima volta, la parola *cinema* nei sensi di «arte e produzione cinematografica» («cinematografia»), la seconda volta nel senso di «sala cinematografica»: che è un uso metonimico; più precisamente, è una cataresi di metonimia. L'accostamento arguto dei due termini uguali ci costringe a renderci conto della loro differenza di significato. La diafora è anche un «gioco di parole».

Quando, in uno scambio di battute, l'interlocutore «rivolta» un'espressione usata dall'altro partecipante al dialogo, in modo da darle un senso diverso, abbiamo un tipo particolare di diafora, che i retori chiamano *antanaclasi*. Ne diede un esempio arguto Quintiliano (*Institutio oratoria* IX, 3, 68):

Cum Proculeius quereretur de filio, quod is mortem suam *expectaret* et ille dixisset se vero non *expectare*, – Immo, inquit, rogo *expectes*.

(«Poiché Proculeio si lamentava che suo figlio aspettasse la sua morte, e avendo quello detto che lui davvero non l'aspettava, «Anzi, disse, ti prego di aspettarla»)

Altra antanaclasi famosa:

«Hamlet, thou hast thy father much offended.» / «Mother, you have my father much offended.»

(«Amleto, tu hai molto offeso tuo padre.» / «Madre, voi avete molto offeso mio padre.»)

(Shakespeare, *Amleto*, atto III, scena IV)

DIÀFORA: in greco *diaphorá* «differenza», *antístasis* «opposizione», *plokē* «intreccio, combinazione», *synkrisis* «combinazione, confronto», *antimetáthesis* «scambio»; in latino *contentio* «opposizione», *copulatio* «unione, combinazione».

ANTANACLASI: in greco *antanáklasis* «ripercussione»; in latino *reflexio* «ritorcimento», «conversione» o «ripetizione in senso opposto».

#### 11. La ripetizione dei suoni:

*allitterazione, omoteleuto e rima*

*Mass-media*; in *parole povere*; *far fuoco e fiamme*; (un) *fuggi fuggi*; *a piccoli passi* (in francese: *à petits pas*); *tagliar la testa al toro*; *bell'e buono*; *senza capo né coda*; *senza garbo né grazia*; *di buzzo buono*; *di primo pelo*; *prender piede*; *prendere di petto*; *piedi piatti* (in francese: *pieds plats*; in inglese: *flat feet*); *all'aria aperta*; *ninna nanna*; *zigo zago*; *Pinco Pallino*; in *lungo e in largo*; *spick and span* («pulitissimo, inappuntabile»).

Che hanno in comune fra loro queste espressioni della lingua di ogni giorno? È facile rispondere: ciascuna è formata da parole che incominciano con lo stesso suono. Sono parole *allitteranti*. *Allitterazione* è il ricorrere di vocali, consonanti e sillabe uguali (le sillabe possono essere uguali o simili) all'inizio di due o più paro-

le successive, o anche all'interno di esse (o parte al principio, parte alla fine):

...pensare che la *vita* / dev'esser *viva*, cioè *vera vita* [...] /  
la *trota* tanto attesa [...] / sbatteva nella mano / rustica del pe-  
scatore.

(*La trota*, vv. 5-11, in Orelli 1977)

...e ridono gridano i bimbi / [...] e la rana onora l'anadiplo-  
si / nella palude.

(*Momento estivo*, vv. 2-4, in Orelli 1977)

L'allitterazione ottenuta con suoni iniziali è sul piano fonico-timbrico ciò che è l'anafora sui piani sintattico e lessicale. Come l'anafora e come gli altri meccanismi iterativi che abbiamo visto finora, essa manifesta la «coazione a ripetere» che occupa una parte così rilevante nella comunicazione umana, pratica e artistica. Spesso non ci accorgiamo neppure di preferire forme allitteranti ad altre che non lo sono. Molti nomi e cognomi iniziano con la stessa lettera o addirittura con la stessa sillaba. Basta scorrere l'elenco telefonico per rendersene conto. Se si tratta di nomi d'arte è probabile che la scelta sia stata consapevole; non si può dire altrettanto per una gran parte dei nomi di battesimo. Per questi è ragionevole supporre una preferenza inconscia o un giudizio «a orecchio», che ha privilegiato, appunto, il ritorno degli stessi suoni e timbri.

Nella comunicazione letteraria le corrispondenze foniche sono attuazioni del parallelismo, che è elemento costitutivo delle creazioni artistiche (pensiamo, di nuovo, alla musica).

Quando due o più parole hanno terminazione ugua-

le o simile abbiamo a che fare con l'*omoteleuto*. La *rima* è un caso particolare dell'*omoteleuto*.

Ecco il frammento di un verso di Edoardo Sanguineti, nel libro di poesie intitolato *Bisbidis*:

...mio avaro amore amaro

impastato di allitterazioni (*a-/am-/am-*) e omoteleuti (rima in *-aro* e consonanza: *-ore/-aro*) nelle tre voci paronomastiche (cfr. V.6).

E tre omoteleuti nel primo verso di una poesia di Giorgio Orelli (*Mezzogiorno a C.*, in Orelli 1977):

Mammiferi insettivori terrestri.

Il termine *allitteratio* fu coniato dall'umanista e poeta Giovanni Pontano e applicato anche agli inizi vocalici di parola. I retori antichi, invece, si occuparono solo delle ripetizioni della stessa consonante o della stessa sillaba all'inizio di parole contigue, per censurarle come fattori di cacofonia, cioè di cattivo suono.

Come ogni figura di ripetizione, l'allitterazione diventa fastidiosa quando la sua presenza non aggiunge nulla alla consistenza del livello (lessicale, sintattico, fonico, ritmico) in cui la troviamo. E riguardo agli omoteleuti il ricorrere monotono di finali uguali o simili di parole può produrre, nel discorso comune, fastidiose cacofonie. Per finire in divertimento, vediamo come è esemplificata la figura dell'*omoteleuto* negli *Esercizi di stile* di Queneau tradotti da Eco:

Non c'era venticello e sopra un autobello che andava a vol  
d'uccello incontro un giovincello dal volto furboncello con  
acne e pedicello ed un cappello tutto avviluppattelto da un  
buffo funicello. [...]. Un giorno d'estate, tra genti pestate co-

me patate su auto non private, vedo un ebète, le gote devastate, le nari dilatate, i denti alla Colgate, e un cappello da abate con le corde intrecciate.

(Queneau 1983, p. 45)

OMOTELEUTO o OMEOTELEUTO: in greco *homoiotéleuton*, tradotto in latino con l'espressione *simili modo determinatum* «terminante in modo simile», oltre che adattato nella forma *homoeoteleuton*.

## 12. Equivalenze e parallelismi nell'estensione di enunciati e loro parti (isocolo)

Abbiamo visto finora i principali schemi (*figure*) secondo i quali possiamo mettere in parallelo gli elementi linguistici di cui disponiamo per comunicare. Abbiamo parlato di livelli: il livello su cui analizziamo i componenti del lessico, quello sul quale analizziamo le costruzioni, e infine i livelli dei suoni. Abbiamo lasciato sottinteso il piano tematico, che interseca gli altri piani. I parallelismi tematici sono oggetto delle analisi del contenuto, di cui si occupano gli studi narratologici. Ci rimane da considerare un'altra specie di corrispondenza, che riguarda il «formato» degli enunciati e dei loro membri (*cola*, nella terminologia metrica).

Leggiamo questi versetti della Bibbia:

Come latte tu mi hai cagliato / Come formaggio mi hai raggrumato / Di pelle e carne tu mi hai vestito / Di ossa e tendini mi hai armato.

(Il libro di Giobbe 1981<sup>2</sup>, p. 50)

Le frasi, a due a due, si corrispondono perfettamente nell'ampiezza e nella struttura, sintattica e ritmica. Questo tipo di equivalenza è l'*isocolo*. L'estensione mi-

nima dell'isocolo è, ovviamente, di due membri, come si vede in questi altri due versetti:

Corto di giorni / Stipato di dolori.

(ivi, p. 65)

Nel parallelismo di due membri si trova di frequente un'antitesi (cfr. XV.1):

Qui si vince o si muore.

Il parallelismo di tre membri o tricòlon (in greco *trikolon*) può essere esemplificato da un motto pubblicitario della Compagnia Safari-Land di Roma:

L'esperienza di ieri – l'avventura di oggi – le sfide di domani.

Il tetracòlon (o *quadricolon*; in greco *tetrákolon*), che è costituito da quattro *cola* paralleli, ha i caratteri dell'enumerazione e spesso ha struttura anaforica. Come nei seguenti passi delle *Faville del maglio* di Gabriele D'Annunzio:

Era calcina grossa, | e poi era terra cotta, | e poi pareva bronzo; | e ora è così viva, | [...]

Non odo il suo respiro, | non il canto del gallo, | non il nitrito del poledro, | non il fiotto del bimbo.

ISOCOLO: in greco *isókōlon*: *ison* «eguale» e *kōlon* «membro». Altro grecismo per designare la stessa figura è *PARISÒSI*, da *párisos* «quasi uguale, corrispondente» [sottinteso: *schéma*], tradotto nella designazione latina di *compar/exaequatum membris* [schema].

## Mettere gli opposti in parallelo

### 1. L'antitesi

L'antitesi come schema discorsivo è la contrapposizione di idee in costrutti che si corrispondono vicendevolmente nei membri opposti. Sul piano delle unità lessicali l'incarnazione dell'antitesi sono gli antonimi o contrari. Negli esempi che seguono, le antitesi sono il risultato delle opposizioni: *tutto/nulla*; *semplice/complesso* (*anima/corpo*):

V'è qualche secolo che, per tacere del resto, nelle arti e nelle discipline *presume di rifar tutto*, perché *nulla sa fare*.

(Leopardi 1984b, p. 21)

È la parte di me che riesce a sopravvivere / del *nulla* ch'era in me, del *tutto* ch'eri / tu, inconsapevole.

(*L'arte povera*, vv. 16-18, in Montale 1980<sup>2</sup>)

Le nostre attrici cinematografiche hanno affermato la teoria che *anime semplici* abitano preferibilmente *corpi complessi*.

(Flaiano 1988, p. 361)

L'antitesi può allignare in parecchie figure: nell'antimetabole, ad esempio (che vedremo in XVI.5). Può servire di base al dialogismo (cfr. XIII.3), denunciare una ricerca di intensificazione retorica, se è attuata negli schemi della ripetizione. In questo caso, ripetizione e antitesi sono le due facce di un unico procedimento: il *parallelismo*. Quando le corrispondenze dei membri in parallelo sono perfette, i contrasti risaltano più vivi:

...quando ancor *lungo* / ha la speme e *breve* ha la memoria il corso.

(*Alla luna*, vv. 13-14, in Leopardi 1984a)

Per il suo carattere intimamente contraddittorio, l'antitesi si presta a riflettere, nella letteratura di tutti i tempi, le inquietudini e le contraddizioni esistenziali:

Pace non trovo, et non ò da far guerra; / e temo et spero; et ardo, et son un ghiaccio; / et volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra; / et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio.

(Petrarca, *Canzoniere*, CXXXIV, vv. 1-4)

Il forte potenziale drammatico di questa figura spiega la sua presenza nella tragedia. Un solo esempio fra i molti: nell'*Edipo re*, la profezia del cieco-veggente Tiresia (vivente antitesi):

...*veggente*, tu non vedi / a quale passo di tua triste via / sei giunto... / Maledizione dall'orma terribile / saprà un giorno respingere lontano / da questa terra nostra te, *veggente* / dallo sguardo sicuro, oggi, e domani / cieco nel buio.

(Sofocle 1966, p. 147)

L'efficacia del contrasto alimenta massime sapienziali, aforismi, proverbi:

*Chi ama la sua vita la perde e chi odia la sua vita in questo mondo, la serberà a vita eterna.*

*Vangelo di Giovanni, 12, 25*

Esemplari eccellenti del parlare per contrapposizioni si trovano nei testi dei Padri della Chiesa, e specialmente in sant'Agostino. L'oratoria sacra ispirata alla fondamentale contrapposizione di bene e male (salvezza e perdizione, cielo e terra, spirito e carne, virtù e vizi e via elencando) ha usato le antitesi, spesso, come mezzi per sfoggiare abilità retorica. Era inevitabile che ricorresse a questo schema discorsivo come alla struttura portante nell'espressione dei contrasti concettuali e morali.

ANTITESI: in greco *antitbeton* «contrapposto», *antitbesis* «contrapposizione», da *anti* «contro» e *tithemi* «io pongo». In latino *antitbēton*, *contrapositum*, *contentio* «contrasto».

XVI

## Cambiamenti nell'ordine delle parole e delle idee

### 1. *L'inversione o anastrofe; la discontinuità creata dall'iperbato e dall'epifrasi*

L'inversione nell'ordine abituale di due o più parole o sintagmi successivi fu denominata, nella retorica classica, *anastrofe*. È una costruzione che rivela la dipendenza da moduli latini, e infatti la troviamo in tutte le lingue neolatine. È frequentissima nella lingua poetica, dalle origini all'Ottocento, e si trova anche nella poesia del Novecento:

Ben provide Natura al nostro stato / quando *de l'Alpi*  
*schermo / pose* fra noi et la tedesca rabbia

(Petrarca, *Canzoniere*, CXXVIII vv. 33-35)

E pianto, ed inni, e *delle Parche il canto*

(Foscolo, *Dei sepolcri*, v. 212)

tu / che il non mutato amor mutata serbi.

(*La primavera hitleriana*, vv. 34-35, in Montale 1980<sup>2</sup>)

Troviamo inversioni stabilizzate in modi di dire fissi (*strada facendo, fermo restando, a Dio piacendo*). L'ordine normale delle parole in italiano, dove l'oggetto diretto segue il verbo, può produrre con lo stesso materiale lessicale costrutti di significato diverso da quelli che contengono un'anastrofe: *fare strada*, ad esempio, ha il significato di «lasciare il passaggio» o «fare da guida». Come altre costanti della tradizione letteraria, l'anastrofe può essere oggetto di parodia. Può essere un richiamo memoriale, una citazione, un'allusione. Può attuare un accostamento consapevole di antico e di nuovo, come in Saba, per esempio. La poesia *A mia moglie* è ricca di anastrofi mirabilmente fuse con l'affabilità colloquiale del tessuto poetico; ne cito solo alcune (vv. 1-7; 25-26; 29-37):

Tu sei come una giovane, / una bianca pollastra. / Le si arruffano al vento / le piume, il collo china / per bere, e in terra raspa; / ma, nell'andare, ha il lento tuo / passo di regina [...] / Tu sei come una gravida / giovenca; [...] / che, se la lisci, il collo / volge, ove tinge un rosa / tenero la sua carne. / Se l'incontri e muggire / l'odi, tanto è quel suono / lamentoso, che l'erba / strappi, per farle un dono. / È così che il mio dono / t'offro quando sei triste.

Naturalmente connesso all'anastrofe è l'iperbato, che è un «andare al di là» di un qualche elemento posto in mezzo. È un'interposizione che produce discontinuità all'interno di un sintagma (*tanto... lamentoso*) o tra sintagmi uniti in uno: *tinge... la sua carne* (verbo + sintagma nominale oggetto = sintagma verbale). Negli esempi che seguono si segnalano col corsivo le parole (costituenti di sintagmi ecc.) separate dalle interposizioni:

Quest'acanita a spezzarmi il cuore / *Carcere* mia d'amore!  
(Villon, in Ceronetti 1986, p. 51)

...tardo ai fiori / *ronzio* di coleotteri.

(*La rana, prima a ritentar*, vv. 5-6, in Montale 1980<sup>2</sup>)

C'è una variante dell'iperbato: l'*epifrasi* nella disposizione delle parole (distinta dagli antichi dall'epifrasi come aggiunta di idee intorno a un concetto principale). Essa consiste nell'aggiungere un membro a un enunciato, in posizione tale da produrre un iperbato fra il membro aggiunto e quelli ai quali quest'ultimo si coordina:

Dolce e chiara è la notte e *senza vento*

(*La sera del dì di festa*, v. 1, in Leopardi 1984a)

Io gli studi leggiadri / talor lasciando e *le sudate carte*

(*A Silvia*, vv. 15-16, in Leopardi 1984a)

d'una clessidra che non sabbia ma opere / *misuri e volti umani, piante umane.*

(*Il rumore degli èmbrici*, vv. 11-12, in Montale 1980<sup>2</sup>)

L'epifrasi è dunque un iperbato tra membri coordinati, anziché tra elementi in rapporto di subordinazione, tra i quali si verifica l'iperbato nella sua forma canonica.

ANASTROFE: in greco *anastrophé* «inversione», da *aná* «su» e *stréphō* «do volgo, rovescio». In latino *anastrōphe*, *inversio*, *reversio*, *conversio*.

IPERBATO: in greco *hyperbatón* «trasposto». In latino *transgressio* «l'andare oltre», *transiectio* «il far passare al di là; trasposizione».

EPIFRASI: in greco *epíphrasis* «aggiunta».

## 2. Mettere avvenimenti in successione incominciando dall'ultimo: lo hysteron proteron

*Hysteron proteron* è un'espressione greca. *Hýsteron* significa «che viene dopo»; *próteron* «per primo» (termini greci sinonimi: *hysterologia*, *prōthýsteron*). Si tratta di un procedimento narrativo che consiste nel sovvertire l'ordine cronologico dei fatti per anteporre l'informazione più importante, quando si ritiene che il risultato debba colpire l'attenzione più che non la via per la quale è stato ottenuto.

Questa figura è l'analogo, sul piano concettuale, dell'anastrofe sul piano dell'espressione. Nei trattati di retorica ricorre l'esortazione virgiliana:

*moriatur et in media arma ruamus!*

(«moriamo e precipitiamoci nella mischia!»).

(Virgilio, *Eneide* II, 253)

Lo *hýsteron próteron* è diventato una tecnica giornalistica nel collocare le notizie, nel costruire titoli, ogni volta che l'*ultimo* in ordine di tempo (la notizia dell'ultima ora, gli sviluppi più recenti di un avvenimento, i risultati di competizioni politiche, di gare sportive ecc.) appare più importante o più suggestivo di ciò che lo ha determinato e preceduto. Questo schema di pensiero corrisponde all'uso del *flash back*.

## 3. La ridondanza sintattica e stilistica: il pleonasmò

*Pleonasmò* è un'aggiunta, un riempitivo. Si ha quando un pronome riprende un sintagma già presente nella frase con la stessa funzione:

La Gina non *lo* sapeva, *lei*, di dover andarsene. (= La Gina non sapeva di dover andarsene.)

Certi pleonasmò sono ridondanze stilistiche retoricamente marcate, ove il «soprappiù» sintattico non si elimina se non a prezzo di un cambio del registro. Altri invece meritano di essere respinti come errori, quando sono infrazioni grammaticali ingiustificate («i soldi *che* non *li* ho presi non posso restituirli»).

Le forme che deviano rispetto alla struttura di frase considerata come regolare, ma sono compatibili, e si spiegano, con categorie pragmatiche come *tema* dell'enunciato, elemento *dato* ecc. sono marcate quasi sempre dall'enfasi intonativa («*A me*, questo non *me* l'ha mai detto nessuno»), richiesta dalla cosiddetta messa in rilievo stilistica (in francese: *mise en relief*).

Esempi di ridondanze retoricamente marcate:

*Al grande astigiano gli fu giocoforza tegumentar la capa vita natural durante d'una racconciabile parrucca, del colore appunto degli ex-capelli.*

(Gadda 1982, p. 71)

*Io il mare l'ho sempre immaginato come un cielo sereno visto dietro dell'acqua.*

(Pavese 1959, p. 75)

PLEONASMO: in greco *pleonasmòs* «sovabbondanza, eccesso», dal verbo *pleonázō* «sovabbondo», formato su *pléon* «più».

## 4. Il tema sospeso o anacoluto

Come suggerisce l'etimologia del termine (dal greco *anakólouthos* «senza seguito», passato a significare, già in greco, «anomalo, irregolare»), l'*anacoluto* è una

«mancanza di sostegno» all'elemento col quale si incomincia una frase. Questo elemento, lasciato senza l'appoggio di una funzione sintattica congruente, rimane «sospeso» e nello stesso tempo viene messo in evidenza.

La moderna linguistica testuale spiega tale irregolarità come un «cambiamento di progetto», intervenuto quando si mette in opera il discorso.

Tradizionalmente, si è osservato che nelle costruzioni anacolutiche è il cosiddetto soggetto logico quello che viene messo al primo posto.

Esempi letterari:

Lei sa che noi altre monache, ci piace di sentir le storie per minuto.

(*I promessi sposi* IX, 28)

Noi il vallone ci portava dentro una vigna quasi piana.

(Pavese 1959, p. 75)

Ed io, quando sento far questo discorso, mi viene sempre in mente quella vecchia storiellina [...] di quei due emigranti...

(Calamandrei, *Discorso sulla Costituzione*)

L'anacoluto è frequente nello stile colloquiale, nel parlato anche non colloquiale (come risulta dal passo citato di Calamandrei), in motti e proverbi:

Chi si fa pecora il lupo se lo mangia.

Può essere frutto di una voluta (perfino elaborata) ricerca di scioltezza espressiva, oltre che dell'imitazione letteraria del parlato; rottura consapevolmente perseguita delle regolarità sintattiche, naturale «messa a fuoco» del tema dell'enunciato, ma anche risultato e indi-

zio di povertà (*inopia*, come si diceva in latino), cioè dell'incapacità di padroneggiare le strutture linguistiche e discorsive.

5. *La disposizione a incrocio:*

*il chiasmo e le sue varianti (l'antimetabole)*

Lo schema del *chiasmo* o *chiasma* si oppone alla collocazione in parallelo, perché consiste nel disporre specularmente segmenti testuali. Si definisce come incrocio di membri corrispondenti e contigui; gli elementi che li compongono sono collocati in ciascuno dei due membri in ordine inverso gli uni rispetto agli altri:

1) Questa voce sentiva / gemere in una capra solitaria. / In una capra dal viso semita / sentiva querelarsi ogni altro male, / ogni altra vita.

(*La capra*, vv. 9-13, in Saba 1988)

2) Pace non trovo e non ò da far guerra

3) ...presume di rifar tutto, perché nulla sa fare

4) La loro vita è morte d'immortali / E d'immortali vita, il morire

5) morte d'immortali / e d'immortali vita

6) Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori

Le varie specie si classificano a partire dall'ampiezza dei membri: *chiasmo piccolo*, ove la corrispondenza riguarda parole e sintagmi (esempi 5 e 6); *chiasmo grande*, con incrocio di intere frasi (esempi 1-4).

Le suddivisioni ulteriori danno:

A) il *chiasmo semplice*: elementi con identiche funzioni sintattiche (o appartenenti alle stesse classi grammaticali di parole) sono collocati in posizione specula-

re. Si vedano gli esempi 1, 2, 3, 5; a cui si aggiunga (e si noti l'anadiplosi *libere/libero*):

L'arte e la scienza *sono libere e libero ne* è l'insegnamento.  
(Costituzione della Repubblica Italiana,  
art. 33)

B) il *chiasmo complicato* o *antimetabole*. È una permutazione nell'ordine delle parole, tale da produrre un capovolgimento del senso. L'«incrocio» può essere:

a) *semantico*: con parallelismo sintattico (e delle classi di parole) e specularità delle corrispondenze di significato:

chi ha pane *non ha denti* e *chi ha denti* non ha pane  
(protasi) (apodosi) – (protasi) (apodosi)

più vita *ai nostri anni*, non *più anni* alla nostra vita  
(oggetto dir.) (dativo) – (oggetto diretto) (dativo)

b) *sintattico*: con specularità delle funzioni sintattiche e parallelismo delle corrispondenze di significato:

La loro vita è morte d'immortali e d'immortali vita il morire  
(soggetto) (predicato) – (predicato) (soggetto)

Se è caldo *raffreddalo* e *riscaldalo* se è freddo  
(protasi) (apodosi) – (apodosi) (protasi)  
(aggettivo) (verbo) – (verbo) (aggettivo)

Per quanto riguarda il contenuto, l'antimetabole consiste nel ripercorrere a ritroso la successione di idee espresse nella prima parte dell'enunciato o nell'enunciato precedente, o invertendo i ruoli semantici e sintattici dei termini che danno le informazioni principali.

Un esempio notissimo perché passato in proverbio è il motto latino:

*Esse oportet, ut vivas, non vivere, ut edas*  
(«Devi mangiare per vivere, non vivere per mangiare»).

Ed ecco un'altra massima, tradotta dal francese:

Non dobbiamo giudicare norme e doveri secondo i costumi e gli usi; ma dobbiamo giudicare usi e costumi secondo i doveri e le norme. Perciò è la legge divina che deve essere la norma costante dei tempi, non è la varietà dei tempi che deve diventare norma e legge divina.

CHIASMO: in greco *chiasmós*, da *chiázō* «dispongo in forma di χ», cioè nella forma della lettera greca resa nell'alfabeto latino da *ch*.

ANTIMETABOLE O ANTIMETATESI: in greco *antimetabolé*, da *anti* «contro, al contrario» e *matabállō* «cambio, trasformo». In latino: *commutatio, permutatio* (il cui significato è trasparente).

## Effetti speciali di anomalie sintattiche e semantiche

1. «...col trito mormorio della rena»:  
*l'ipallage (o enallage)*

Quando Montale, nella poesia intitolata *Tempi di Bellosguardo* (in *Le occasioni*, III, vv. 4-5), scrive: «e gli alberi discorrono col trito / mormorio della rena» fa uno «scambio» sintattico e semantico: sposta l'aggettivo da un sintagma all'altro, e invece di darci l'immagine prevedibile di una rena «trita» trasferisce questa qualità sul «mormorio». Lo scambio di cui parliamo ha un nome, anzi due, nella retorica classica: *ipallage* o *enallage* dell'aggettivo. Il procedimento che stiamo esaminando sembra fatto apposta per mostrarci in maniera immediata che cosa significhi «rompere gli automatismi del linguaggio».

Un esempio letterario classico, dal primo libro (verso 7) dell'*Eneide*:

*altae moenia Romae*  
 («le mura dell'alta Roma»)

L'espressione normale sarebbe: *alta moenia Romae* («le alte mura di Roma»).

IPALLAGE: in greco *hypallagḗ* «scambio, commutazione».

ENALLAGE: in greco *enallagḗ* «inversione».

2. «Chi vespa mangia le mele»:  
*la conversione (o ipallage)*

Di che cosa si è servito il pubblicitario per «rompere gli automatismi» del linguaggio in questo ormai vecchio slogan? Ha preso un sostantivo (*vespa*) e lo ha usato come un verbo. Il procedimento non è normale, in italiano. Lo «scambio» (*ipallage*, nella terminologia retorica) tra le due categorie, del nome e del verbo, cioè il «cambiamento» (*la conversione*) dell'una nell'altra, è del tutto imprevedibile nella nostra lingua.

Questo fenomeno, per cui una parola passa da una categoria o classe o «parte del discorso» a un'altra senza cambiare la sua forma lessicale, è noto ai linguisti come passaggio (o cambio) funzionale o trasferimento (*transfert*), oppure come derivazione zero, cioè mancanza di elementi (in italiano abbiamo dei suffissi) che marchino la derivazione da verbo a nome e viceversa. Per la tradizione retorica queste sono «figure grammaticali» e sono chiamate da alcuni *ipallagi*, da altri *enallagi*. Si compiono passaggi funzionali quando si usa il presente al posto del futuro («*arrivo domani*») o al posto del passato remoto (è il cosiddetto presente storico), l'aggettivo in funzione di avverbio («*procede lento*»).

Hanno origine da un'ipallage parecchi neologismi della pubblicità. Sono quasi sempre effimeri, destinati a fare presa e ad essere «consumati» subito, proprio come molti dei prodotti che essi pubblicizzano. Se i prodotti sono invece più duraturi si inventeranno sempre

nuovi slogan per imporli all'attenzione dei consumatori. Ecco alcune neoformazioni più o meno annose:

Brioschi *frizza* la digestione / *Crocchia* Cipster.

Nel primo messaggio, *frizzare*, che è un verbo intransitivo, è usato come transitivo. Nel secondo la forma onomatopeica *croc* è diventata un verbo.

Altre anomalie grammaticali, che nella prospettiva retorica si possono chiamare ipallagi, seguono modelli ormai consolidati. Sono espressioni con valore avverbiale dove al posto dell'avverbio troviamo un nome proprio:

Brindate *Gancia* / Camminate *Pirelli*.

### 3. «Aveva sedici anni e una moto»: lo zeugma (o sillepsi)

Si può avere, cioè possedere (essere proprietario, padrone di), una moto, non si può «possedere» sedici anni.

Nella frase del titolo abbiamo messo insieme e fatto dipendere, con identica funzione, dallo stesso predicato (*aveva*) due sintagmi (*sedici anni*, *una moto*) che dovrebbero essere argomenti di predicati diversi. I grammatici greci espressero questa dipendenza irregolare con un'immagine: i due elementi sembravano «aggiogati» (legati come animali sotto lo stesso giogo) al predicato che li regge. Di qui il termine *zeugma*, derivante dal verbo greco che significa «aggiogare».

Oggi i linguisti descrivono questa e altre sfasature sintattiche e semantiche (cioè, come sappiamo, sfasature nella costruzione e nel significato) col nome inglese di *gapping*. Sono considerate varianti dell'ellissi (cfr.

VI.3). Sono ellissi che provocano incongruenze o semantiche o sintattiche.

Tutti, o quasi, i manuali di retorica che si trovano in circolazione citano come esempio di zeugma che consiste in una incongruenza semantica il verso dantesco:

parlare e lagrimar vedrai insieme

(*Inferno* XXXIII, 9)

con *parlare* e *lagrimar* «aggiogati» entrambi a un verbo che esprime percezione visiva e non uditiva.

Nel tipo esemplificato da:

Tu *sarai contento* e i tuoi amici *soddisfatti*

la discordanza sta nell'unire alla copula (*sarai*) di seconda persona singolare non solo la parte nominale che le si accorda grammaticalmente (*contento*), ma anche il plurale *soddisfatti* (che dovrebbe essere unito a una voce verbale di terza persona plurale).

Uno zeugma come sfasatura semantica nel parallelismo sintattico (tre sintagmi costruiti allo stesso modo, ma il terzo con funzione e significato diversi dai due precedenti) si trova in frasi come la seguente:

Pietro è venuto con Maria, Paolo con Gigliola, Alberto col muso lungo.

ZEUGMA: in greco *zēugma* «aggiogamento», da *zēugnyimi* «metto al giogo»; *schēma apó koinoû* «figura da comunanza».

SILLEPSI: in greco *syllipsis* «il prendere insieme», di cui è calco il latino *conceptio*. Altri nomi latini: *adiunctio*, *coniunctio*, *nexum*: «congiungimento, connessione».

## Raffigurare con i suoni

1. *Il valore iconico dei suoni: il fonosimbolismo*

A ognuno di noi può essere accaduto non solo di associare suoni a colori, sapori ecc. (e di produrre le sinestesie di cui abbiamo parlato in II.3), ma anche di «dare un senso» a una vocale: ad esempio, cupezza al suono di /u/, chiarezza a quello di /a/, stridore, sottigliezza ecc. ad /i/, velocità, dinamismo ai suoni di /i/, /e/. Si percepiscono i suoni come simboli: questo si chiama *simbolismo fonico* o *fonosimbolismo*. I risultati sono metafore acustiche.

Si attribuisce facilmente ai suoni un valore simbolico quando alle loro combinazioni corrispondono significati congruenti: si collega l'impressione del buio ad /u/ per effetto delle parole *buio*, *scuro*, *cupo* ecc. Si associano le sibilanti al fruscio o alla velocità, e l'effetto è garantito se si mette all'opera un (grande) poeta:

Corda non pinse mai da sé saetta / che si corresse via per l'aere snella...

(*Inferno* VIII, 13-14)

Tanto è vero che, quando il senso contraddice le nostre impressioni (/u/ è scuro? Ma allora, come la mettiamo con *luce*, *lucido*, *lume*, *luminoso*?), o non ci facciamo caso o ne restiamo delusi. Come il poeta francese Mallarmé, di fronte ai timbri scuri di *jour* («giorno») e a quelli chiari di *nuit* («notte»). Noi diciamo *tintinnare* e sentiamo, giustamente, il suono di una campanella; ma in inglese *pealing* («suono di campana») e *peeling* («pelare» le patate o altro) sono omofoni. Diamo al fonema /a/ l'attitudine ad esprimere ciò che è largo, calmo, grande, ma l'inglese accanto a *large* ha *big* e il tedesco dice *riesig* per «gigantesco»; eppure /i/ è «piccolo», «breve», «svelto», ci sembra ben raffigurato nel «ticchettio», nel battito breve e svelto: *tic, tic, tic*.

Esiste un «sostrato fonico» a cui i parlanti assegnano quasi concordemente valori sinestesici. Tale sostrato può variare, nei particolari, da lingua a lingua, e questo dipenderebbe dalle abitudini fonetiche dei parlanti.

Il lessico delle diverse parlate contraddice talora vistosamente i valori fonosimbolici, cioè le motivazioni che i parlanti danno alla fisicità delle combinazioni sonore. È opera di poesia trasformare i timbri e i ritmi in simboli.

Manifestazioni di fonosimbolismo si colgono nelle allitterazioni (cfr. XIV.11).

2. *L'onomatopea*

*L'onomatopea* è l'imitazione dei suoni naturali in espressioni del linguaggio articolato. Non stiamo parlando dell'imitazione di rumori o voci fatta, ad esempio, da un attore, ma della *composizione* di parole (tale è il senso del termine greco *onomatopoiia*) che riproducono suoni, rumori, voci di animali ecc. e li trascrivono secondo

le convenzioni fonologiche e grafematiche delle singole lingue. In italiano il gallo fa *chicchirichì*, in francese *co-corico* o *coquerico*, in tedesco *kikeriki*, in inglese *cocka-doodledoo*. Le parole onomatopeiche in italiano sono molte: *miagolare*, *ululare*, *tintinnare*, *sussurro*, *rimbombo*, *gorgoglio*, *tonfo*...

L'onomatopea fu praticata specialmente dai poeti, in forme che vanno dall'introduzione di onomatopee «pure» alla cosiddetta armonia imitativa nei timbri e nel ritmo. Esempi celebri delle prime si trovano in Dante:

Indi, come orologio che ne chiami / [...] / *tin tin* sonando  
con sì dolce nota...

(*Paradiso* X, 139-143)

non avria pur da l'orlo fatto *cricchi*

(*Inferno* XXXII, 30)

e in Manzoni:

...corre al campanile, afferra la corda della più grossa di due  
campanette che c'erano, e suona a martello. / *Ton, ton, ton,*  
*ton:* i contadini balzano a sedere sul letto...

(*I promessi sposi* VIII, 29-30)

Esempi di armonia imitativa nei timbri:

e cigola per vento che *va via*

(*Inferno* XIII, 42)

e nel ritmo (segno gli accenti ritmici per facilitare la lettura):

*quádrupedánte putrém sonitú quatit úngula cámpum*

(Virgilio, *Eneide* VIII, 595)

E un incalzàr di cavàlli accorrènti / Scalpitànti sugli élmi  
ai moribóndi.

(*Dei Sepolcri*, vv. 210-211, in Foscolo 2009)

## Riferimenti bibliografici

Si forniscono qui di seguito i dati bibliografici completi delle opere citate nel testo con il sistema autore-data, e di studi pertinenti ai temi trattati nel libro.

### Testi letterari

- Accetto, Torquato, *Della dissimulazione onesta*, edizione critica a cura di Salvatore S. Nigro, Costa & Nolan, Genova 1983.
- Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, Mondadori, Milano 1979<sup>2</sup>.
- Bartoli, Daniello, *La ricreazione del savio*, a cura di Bice Mortara Garavelli, Premessa di Maria Corti, Fondazione Pietro Bembo/Guanda, Parma 1992.
- Beckett, Samuel, *Aspettando Godot*, trad. di Carlo Fruttero, Einaudi, Torino 1968.
- Belli, Giuseppe Gioachino, *Sonetti*, a cura di Pietro Gibellini, commento di Giorgio Vigolo, Mondadori, Milano 1978.
- Bennet, Alan, *L'imbarazzo della scelta*, trad. it. di Daniele V. Filippi, Adelphi, Milano 2009.
- Bierce, Ambrose, *Dizionario del diavolo*, Longanesi, Milano 1985<sup>2</sup>.
- Calvino, Italo, *Marcavaldo, ovvero le stagioni in città*, Einaudi, Torino 1966.
- Calvino, Italo, *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980.
- Calvino, Italo, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano 1988.
- Caproni, Giorgio, *L'opera in versi*, Mondadori, Milano 1998.

- Ceronetti, Guido, *Come un talismano*, Adelphi, Milano 1986.
- Ceronetti, Guido, *Che sarà del Paradiso?*, in «La Stampa», 22 marzo 1987.
- Consolo, Vincenzo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Mondadori, Milano 1987a.
- Consolo, Vincenzo, *Retablo*, Sellerio, Palermo 1987b.
- Corti, Maria, *L'ora di tutti*, Feltrinelli, Milano 1962.
- Corti, Maria, *Voci dal Nord Est*, Bompiani, Milano 1986.
- D'Annunzio, Gabriele, *Le faville del maglio*, Mondadori, Milano 1994.
- D'Annunzio, Gabriele, *Alcyone*, Garzanti, Milano 2006<sup>2</sup>.
- De Amicis, Edmondo, *L'idioma gentile*, Treves, Milano 1905.
- Eco, Umberto, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1980.
- Flaiano, Ennio, *Diario degli errori*, in Id., *Opere*, vol. I, Bompiani, Milano 1988.
- Flaiano, Ennio, Appendice a *Oh Bombay*, in Id., *Opere*, vol. II, Bompiani, Milano 1990.
- Foscolo, Ugo, *Dei Sepolcri*, Polistampa, Firenze 2009.
- Gadda, Carlo Emilio, *San Giorgio in casa Brocchi*, in Id., *I racconti*, Garzanti, Milano 1963.
- Gadda, Carlo Emilio, *Le brzze del capitano in congedo e altri racconti*, a cura di Dante Isella, Adelphi, Milano 1981.
- Gadda, Carlo Emilio, *Il tempo e le opere. Saggi, note e divagazioni*, a cura di Dante Isella, Adelphi, Milano 1982.
- Góngora y Argote, Luis de, *Sonetti e frammenti*, tradotti da Gabriele Mucchi, Edizioni della meridiana, Milano 1948.
- Gozzano, Guido, *I colloqui*, in *Le poesie*, con saggio introduttivo di Eugenio Montale, Garzanti, Milano 1960.
- Iacopone da Todi, *Laude*, a cura di Franco Mancini, Laterza, Roma-Bari 1974.
- Il libro di Giobbe*, a cura di Guido Ceronetti, Adelphi, Milano 1981<sup>2</sup>.
- Kavafis, Costantino, *Lontano*, in Id., *Poesie*, trad. it. di Filippo Maria Pontani, Mondadori, Milano 1961.
- Kraus, Karl, *Detti e contraddetti*, Adelphi, Milano 1991.
- Leopardi, Giacomo, *Canti*, edizione critica e autografi, 2 voll., a cura di Domenico De Robertis, Mondadori, Milano 1984a.
- Leopardi, Giacomo, *Pensieri*, Adelphi, Milano 1984b.
- Levi, Primo, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 1958.
- Manganelli, Giorgio, *Rumori o voci*, Rizzoli, Milano 1987.
- Maraini, Dacia, *La bionda, la bruna e l'asino*, Rizzoli, Milano 1987.

Marinetti, Filippo Tommaso, *Lalcova d'acciaio*, Serra e Riva, Milano 1985.

Marniti, Biagia, *Il gomitollo di cera*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma 1990.

Meneghelli, Luigi, *Libera nos a Malo*, Mondadori, Milano 1986.

Merini, Alda, *La Terrasanta*, Scheiwiller, Milano 1983.

Merini, Alda, *L'altra verità. Diario di una diversa*, Scheiwiller, Milano 1986.

Montale, Eugenio, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Rossana Bettarini e Gianfranco Contini, Einaudi, Torino 1980<sup>2</sup>.

Morante, Elsa, *Pro o contro la bomba atomica*, Adelphi, Milano 1987.

Musil, Robert, *Romanzi brevi, novelle e aforismi*, Einaudi, Torino 1986.

Orelli, Giorgio, *Sinopie*, Mondadori, Milano 1977.

Ortesco, Anna Maria, *L'Iguana*, Adelphi, Milano 1986.

Pascoli, Giovanni, *Myricae*, testo critico e commento a cura di Giuseppe Nava, Salerno, Roma 2005.

Pasolini, Pier Paolo, *L'odore dell'India*, Longanesi, Milano 1964.

Pavese, Cesare, *Feria d'agosto*, Mondadori, Milano 1959.

Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, testo critico e introduzione di Gianfranco Contini, Einaudi, Torino 1966.

Platone, *Gorgia*, a cura di Stefania Nonvel Pieri, Loffredo, Napoli 1991.

Queneau, Raymond, *Esercizi di stile*, trad. it. di Umberto Eco, Einaudi, Torino 1983.

Revelli, Nuto, *L'anello forte*, Einaudi, Torino 1985.

Romano, Lalla, *Tetto Murato*, in Id., *Opere*, vol. I, Mondadori, Milano 1991.

Rustico Filippi, *Sonetti amorosi e Tenzone*, a cura di Silvia Buzzetti Gallarati, Carocci, Roma 2009.

Saba, Umberto, *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, Mondadori, Milano 1988.

Sanguineti, Edoardo, *Bisbidis*, Feltrinelli, Milano 1987.

Schiller, Friedrich von, *Del sublime*, trad. it. di Luigi Reitani, SE, Milano 1989.

Sereni, Vittorio, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1986.

Shakespeare, William, *Tragedie*, a cura di Giorgio Melchiori, Mondadori, Milano 2005.

Sofocle, *Edipo re*, trad. it. di Giuseppina Lombardo Radice, Mondadori, Milano 1966.

Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, *Il Gattopardo*, Feltrinelli, Milano 1958.

Zarri, Adriana, *Il pozzo di Giacobbe*, Camunia, Brescia 1985.

Zanzotto, Andrea, *Idioma*, Mondadori, Milano 1986.

### Altre fonti

Amnesty International, *Dichiarazione contro la tortura*, articolo 3.

Antolisci, Francesco, *Manuale di diritto penale*, vol. I, Giuffrè, Milano 1977<sup>7</sup>.

Calamandrei, Piero, *Discorso sulla Costituzione*, «Collana letteraria documento» - Disco Cetra.

Cordero, Franco, *Procedura penale*, Giuffrè, Milano 1991.

Lolli, Gabriele, *Introduzione alla logica formale*, Il Mulino, Bologna 1991.

Sciama, Dennis W., *La relatività generale*, Zanichelli, Bologna 1972 [1969].

### Studi critici, storici, contributi teorici

Almansi, Guido, *Amica ironia*, Garzanti, Milano 1984.

Auerbach, Erich, *Figura*, in Id., *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1963 [1944].

Auerbach, Erich, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Feltrinelli, Milano 1983<sup>2</sup> [1958].

Augieri, Carlo A. (a cura di), *La retorica del silenzio*, Milella, Lecce 1994.

Banfi, Emanuele (a cura di), *Pause, interruzioni, silenzi. Un percorso interdisciplinare*, Dipartimento di scienze Filologiche e Storiche, Trento 1999.

Barthes, Roland, *La retorica antica*, Bompiani, Milano 1972 [1970].

Battistini, Andrea, *Antonomasia e universale fantastico*, in *Retorica e critica letteraria*, a cura di Lea Ritter Santini ed Ezio Raimondi, Il Mulino, Bologna 1978.

Battistini, Andrea - Raimondi, Ezio, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Einaudi, Torino 1990.

Beccaria, Gian Luigi, *Italiano. Antico e nuovo*, Garzanti, Milano 2002<sup>3</sup>.

Bertinetto, Pier Marco, «Come vi pare». *Le ambiguità di «come» e i*

rapporti tra paragone e metafora, in SLI 14, *Retorica e scienze del linguaggio*, Bulzoni, Roma 1979, pp. 131-170.

Black, Max, *Modelli, archetipi, metafore*, Pratiche, Parma 1983 [1962-1977].

Bottani, Ercole - Sartori, Rinaldo, *Elettrotecnica*, Tamburini, Milano 1973.

Cacciari, Cristina (a cura di), *Teorie della metafora*, Cortina, Milano 1991.

Caffi, Claudia, *Modulazione, mitigazione, litote*, in *Dimensioni della linguistica*, a cura di Maria-Elisabeth Conte, Anna Giacalone Ramat, Paolo Ramat, Angeli, Milano 1990, pp. 169-199.

Conte, Maria-Elisabeth - Giacalone Ramat, Anna - Ramat, Paolo (a cura di), *Dimensioni della linguistica*, Angeli, Milano 1990.

Corti, Maria, *Dante e la torre di Babele: una nuova allegoria in factis*, in Ead., *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino 1978, pp. 243-256.

Degana, Fernando, *Le parole dell'incanto. Esplorazioni dell'iconismo linguistico*, Franco Angeli, Milano 1990.

Delcorno, Carlo, «Exemplum» e letteratura tra Medioevo e Rinascimento, Il Mulino, Bologna 1989.

Eco, Umberto, *Metafora e semiosi*, in Id., *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984, pp. 141-198; *Il modo simbolico*, ivi, pp. 199-254.

Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, Flammarion, Paris 1977 [1827-1830].

Frédéric, Madeleine, *La répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Niemeyer, Tübingen 1985.

Genette, Gérard, *La retorica ristretta*, in *Figure III*, Einaudi, Torino 1976 [1972], pp. 17-40.

Gruppo  $\mu$  [di Liegi], *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Bompiani, Milano 1980 [1970].

Henry, Albert, *Metonimia e metafora*, Einaudi, Torino 1975 [1971].

Hesse, Marie B., *Modelli e analogie nella scienza*, Feltrinelli, Milano 1980 [1966].

Jakobson, Roman, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966 [1963].

Jankélévitch, Vladimir, *L'ironia*, Il Melangolo, Genova 1987 [1950].

Lakoff, George - Johnson, Mark, *Metafora e vita quotidiana*, Espresso Strumenti, Milano 1982 [1980].

Lausberg, Heinrich, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna 1969 [1949].

Lavinio, Cristina, *Il lavoro sul testo descrittivo*, in Ead. *Teoria e didattica dei testi*, La Nuova Italia, Firenze 1990, pp. 97-132.

Lepschy, Anna Laura, *Appunti su antitesi e anafora nella Gerusalemme liberata*, in AA.VV., *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e a Venezia*, Olschki, Firenze 1983, vol. III, pp. 797-808.

Lepschy, Giulio C., *Enantiosemia e ironia nel lessico italiano*, in *Nuovi saggi di linguistica italiana*, Il Mulino, Bologna 1989, pp. 153-160.

Manetti, Giovanni - Violi, Patrizia, *Grammatica dell'arguzia*, in «Versus», 18, 1977, p. 27.

Marello, Carla (a cura di), *L'ellissi in prospettiva testuale*, in «Studi italiani di linguistica teorica ed applicata», 2, 1990, pp. 311-404.

Melandri, Enzo, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Il Mulino, Bologna 1968.

Meyer, Michel, *La rhétorique*, PUF, Paris 2004.

Meyer, Michel, *Principia Rhetorica. Une théorie générale de l'argumentation*, Fayard, Paris 2008.

Migliorini, Bruno, *Dal nome proprio al nome comune*, Olschki, Firenze 1927.

Mizzau, Marina, *L'ironia. La contraddizione consentita*, Feltrinelli, Milano 1984.

Morier, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, Paris 1981.

Mortara Garavelli, Bice, *Le «tacite congetture» dell'alludere*, in *La retorica del silenzio*, a cura di Carlo A. Augieri, Milella, Lecce 1994, pp. 382-393.

Mortara Garavelli, Bice, *Costruzioni speculari, tra parallelismo e antitesi*, in «Lingua e Stile», XL, 2005, 1, pp. 3-19.

Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 2008<sup>11</sup>.

Nigra, Costantino (a cura di), *Canti popolari del Piemonte*, V, Einaudi, Torino 1974.

Ossola, Carlo, *Apoteosi e ossimoro*, in «Rivista di storia e di letteratura religiosa», XIII, 1, 1977, pp. 47-103.

Ossola, Carlo, *Il nome nascosto*, in Id., *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 175-211.

Perelman, Chaïm - Olbrechts-Tyteca, Lucie, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Einaudi, Torino 1966 [1958].

Plebe, Armando - Emanuele, Pietro, *L'impiego retorico della definizione*, in Id., *Manuale di retorica*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 44-46.

- Pozzi, Giovanni, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Il Mulino, Bologna 1984.
- Pozzi, Giovanni, *Temî, tópoi, stereotipi*, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, vol. III, Einaudi, Torino 1984, pp. 391-436.
- Prandi, Michele, *Una figura testuale del silenzio: la reticenza*, in *Dimensioni della linguistica*, a cura di Maria-Elisabeth Conte, Anna Giacalone Ramat, Paolo Ramat, Angeli, Milano 1990, pp. 217-239.
- Preta, Lorena (a cura di), *Immagini e metafore della scienza*, Laterza, Roma-Bari 1992.
- Raimondi, Ezio, *La retorica d'oggi*, Il Mulino, Bologna 2002.
- Ravazzoli, Flavia, *Morir dal ridere in un mare di lacrime: l'iperbole ovvero il meccanismo dell'esagerazione*, in *SLI 14, Retorica e scienze del linguaggio*, Bulzoni, Roma 1979, pp. 59-109.
- Ravazzoli, Flavia, *Il testo perpetuo. Studi sui moventi retorici del linguaggio*, Bompiani, Milano 1991 (in particolare: *Figure etimologiche, tautologie e altri contagi in «Satura» di Eugenio Montale*, pp. 37-67; *Il silenzio come atto retorico e scatola nera del tempo*, pp. 215-233).
- Ruwet, Nicolas, *Sineddoci e metonimie*, in *Id., Linguistica e poetica*, Il Mulino, Bologna 1986 [1975].
- Segre, Cesare, *Divagazioni su mimesi e menzogna*, in *Retorica e critica letteraria*, a cura di Lea Ritter Santini ed Ezio Raimondi, Il Mulino, Bologna 1978.
- Segre, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1984.
- Starobinski, Jean, *Le parole sotto le parole. Gli anagrammi di Ferdinand de Saussure*, Il Melangolo, Genova 1982 [1971].
- Todorov, Tzvetan, *Teorie del simbolo*, Garzanti, Milano 1984 [1977].
- Tornitore, Tonino, *Scambi di sensi. Preistorie delle sinestemie*, Centro Scientifico Torinese, Torino 1988.
- Valesio, Paolo, *Strutture dell'allitterazione*, Zanichelli, Bologna 1967.
- Weinrich, Harald, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Il Mulino, Bologna 1976 [1976].
- Zamponi, Ersilia - Piumini, Roberto, *Calicanto. La poesia in gioco*, Einaudi, Torino 1988.

## Indici

## Indice delle figure retoriche\*

- Accumulazione, 104-110.  
Acrostico, 69.  
*Adynaton*, 32.  
Aforisma, 94-95, 145.  
Allegoria, 33, 49-53.  
Allitterazione, 59, 122, 139, 140-141, 161.  
Allocuzione, 117-118.  
Allusione, 25-26, 29, 33-38, 46, 86, 89, 148.  
Amplificazione, 59, 102.  
Anacoluto, 151-153.  
Anadiplosi, xi, 132-137.  
Anafora, 123-128, 140.  
Anagramma, 69-71.  
Analogia, 13, 27, 61-62.  
Anastrofe, 147-149, 150.  
Anfibologia, 72-74.  
Antanaclasi, 138-139.  
Anticlimax, *vedi* Climax.  
Antifrase, 43-45.  
Antimetabole, 145, 154-155.  
Antitesi, 143, 144-146.  
Antonimo, 144.  
Antonomasia, 26-28, 40.  
Aposiopesi, xii, 41, 85-87, 88.  
Apostrofe, 116-118.  
Asindeto, 125.  
Asteismo, 41, 42.  
Attenuazione, 29, 39-40, 42-43.  
Bifronte, 71.  
Bisticcio, 76.  
Brachilogia, 81, 84.  
Cacofonia, 55, 141.  
Calco, 16, 66.  
Catacresi, 7-9, 12, 17, 20, 44, 138.  
Catena, *vedi* Climax.  
Chiasmo, 153-155.  
Ciclo, *vedi* Epanadiplosi.  
Circonlocuzione, *vedi* Perifrasi.  
Climax, 59-60, 104, 124, 135-137.  
*Commoratio*, 100.  
Comparazione, 62-65.  
Concisione, 81-82.  
Conversione, 127, 139, 157-158.

\* I numeri in corsivo indicano le pagine in cui le figure retoriche sono trattate specificamente.

Crittogramma, 73.  
 Cronografia, 97.  
 Definizione, 28, 35-36, 49, 102.  
 Densità semantica, *vedi* Pregnanza.  
 Descrizione, 97-99, 100.  
 Diafora, 137-138.  
 Dialogismo, 120, 145.  
 Digressione, 113-114.  
 Dissimulazione, 38, 42-43.  
*Distributio*, 107.  
 Ditrologia, 58-59.  
 Domanda retorica, 118-119.  
*Dubitatio*, 118-119.  
 Ellissi, 83-84, 88, 104, 158-159.  
*Elocutio*, 4.  
 Enallage, 156-157.  
 Enantiosemia, 44.  
 Endiadi, 108-109.  
 Enfasi, 33-38, 42, 45.  
 Enigma, 33, 35, 37, 38.  
 Entimema, 96.  
 Enumerazione, 105, 107-108, 143.  
 Epanadiplosi, 128-129.  
 Epanalessi, 129-131, 135, 138.  
 Epifonema, 93-94.  
 Epifora, 126-127.  
 Epifrasì, 147-149.  
 Epistrofe, 126-127.  
 Epiteto, 26, 77, 109-110.  
 Epizeusi, 131-132.  
 Esclamazione, 116-118.  
 Esempio, 35, 114-115.  
 Etimologia, 102.  
 Etimologia popolare, 75, 77.  
 Etopea, 97-98, 120.  
 Eufemismo, 40, 44.  
*Excursus*, 114.  
*Expolitio*, 100.  
 Figura etimologica, 48, 78-79, 80.  
 Fonosimbolismo, 160-161.

*Geminatio*, *vedi* Epanalessi.  
*Gradatio/Gradazione*, *vedi* Climax.  
*Hysteron proteron*, 150.  
*Imitatio*, *vedi* Mimesis.  
 Incidentale/inciso, *vedi* Parentesi.  
 Inclusione, *vedi* Epanadiplosi.  
 Interrogativa retorica, *vedi* Domanda retorica.  
 Ipallage, 156-158.  
 Iperbato, 147-149.  
 Iperbole, 5, 8, 31-33, 34, 39.  
 Ipotiposi, 97-98.  
 Ironia, 25, 27, 38, 42-43, 45-47, 89.  
 Isocolo, 142-143.  
 Iterazione, 124, 126.  
 Laconismo, 81-82.  
 Litote, 25, 27, 29, 38-39, 40, 42-44, 85.  
 Luogo comune, 19, 27, 91.  
 Malapropismo, 75, 77-78.  
 Massima, xii, 91-92, 96, 145.  
 Metabole, 6, 80.  
 Metafora, xii, 9-16, 17-18, 23-25, 29, 31-32, 34, 37, 49, 61, 66, 114, 160.  
 Metalessi, 24-25, 56-57.  
 Metaplasmo, 66-67.  
 Metonimia, 8, 18-21, 22, 23-24, 25, 29, 138.  
*Mimesis*, 120.  
 Motto, xii, 82, 91-92, 155.  
 Omofoni, 72, 161.  
 Omografi, 72.  
 Omonimi, 72-73.  
 Omoteleuto, 139-142.  
 Onomatopea, 67, 18, 161-163.  
*Ornatus*, 4, 56.

Ossimoro, 47-49, 106.  
 Palindromo, 71.  
 Paradosso, 32, 137.  
 Parafraasi, 29, 100-103.  
 Paragone, 10, 32, 62-65.  
 Paragrammi, 70.  
 Parallelo, 97-98, 113, 122, 142, 153.  
 Parentesi, 111-113, 127.  
 Parcimologia, *vedi* Etimologia popolare.  
 Parole-macedonia, 68-69.  
 Paronomasia, 67, 74-76, 77-78, 80, 124.  
*Percursio*, 82, 114.  
 Perifraasi, 26-27, 28-30, 32, 35, 38, 40, 42, 102.  
 Personificazione, 53-54.  
 Pleonasmò, 150-151.  
 Polisemia, 8, 36, 44, 57, 73.  
 Polisindeto, 123-125.  
 Polittoto, 79-80, 124, 127.  
 Pregonza, 34, 36.  
 Preterizione, 84-85.  
*Pronuntiatio*, 33.  
 Prosopografia, 97-98.  
 Prosopopea, *vedi* Personificazione.  
 Proverbio, xii, 91-92, 145, 152, 155.  
*Reduplicatio*, 132-135.  
*Repetitio*, 56, 122, 124, 126, 131.  
 Reticenza, *vedi* Aposiopesi.  
 Rima, 122, 139-142.

Ripetizione, 55-56, 58, 79-80, 100, 104, 121-143, 145.  
 Ritratto, 97-98.  
 Sentenza, xii, 35, 82, 91-92, 95-96.  
*Sermocinatio*, 119-120.  
 Silenzio, 87, 88-90.  
 Sillepsi, 137-138, 158-159.  
 Sillogismo, 96, 136.  
 Similitudine, 10, 62-65.  
 Simploche, 127-128.  
 Simulazione, 38-39, 42.  
 Sineddoche, xi, 8, 18, 21-24, 25-27, 29.  
 Sinesnesia, 5, 16-18, 160-161.  
 Sinonimia, 55-58, 102, 124.  
 Sintagmi avverbiali, 158.  
 Sorite, 136.  
 Stereotipo, 11, 21, 30, 41, 78, 92, 105, 110.  
*Tableau*, 97-98.  
 Tautologia, 137-139.  
 Tema sospeso, *vedi* Anacoluto.  
 Topografia, 97-98.  
*Tópos*, *vedi* Luogo comune.  
 Traslato, 5, 8, 11, 16, 24.  
 Trattì semantici, 23-24.  
 Tropo, 4, 5-6, 8-10, 18, 29, 34.  
 Tropologia, 51.  
*Typos* (c *Antitypos*), 51.  
*Variatio*, 55-56, 80, 122.  
 Zeugma, 158-159.