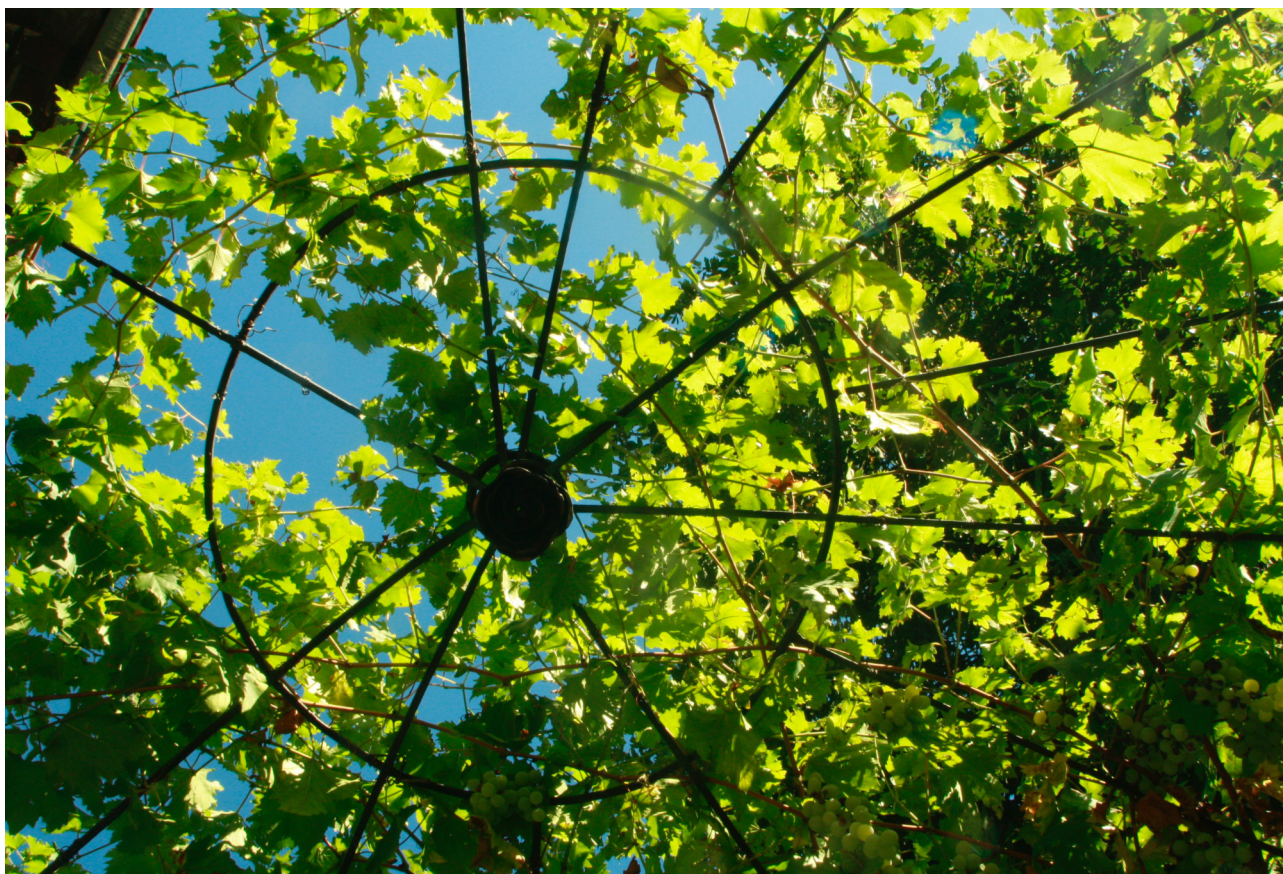


Le metafore: una pluralità nell'unità

Michele Prandi
michele.prandi@unige.it



Vista da mio figlio Giulio di tre anni
la pergola era *la nuvola dello zio Paolo*

Lo studio della metafora ha qualche cosa di paradossale. La strada che porta alla sua identificazione è stata aperta una volta per tutte da Aristotele che, nella *Poetica*, definisce la metafora come l'esito del trasferimento di una parola fuori dal suo territorio di appartenenza: *métaphorà dé estin onómatos allotriou epiphorà*, «La metafora consiste nel trasferire a un oggetto il nome che è proprio di un altro¹». Al tempo stesso, la messa punto del concetto nel corso dei millenni non è ancora conclusa, e ogni volta che ci pensiamo scopriamo qualche nuova sfaccettatura. Le radici del paradosso sono due.

1. Aristotele, *Poetica*, tr. it di M. Valgimigli, in *Opere*, Vol. 10, Laterza, Bari, 1973: 1457b. Come si vede dagli esempi, l'ambito di denotazione del termine *ónoma* non include solo i nomi ma anche i verbi. Il significato primitivo del verbo *metaphéreîn* in greco antico è 'trasportare', 'trasferire', e si applica in primo luogo agli oggetti materiali (Reggiani 2017).

La prima ci porta all'esterno, e riguarda l'identificazione stessa della metafora. La definizione seminale della metafora come trasferimento di una parola lascia in ombra un punto essenziale: trasferire una parola fuori dal suo ambito non comporta necessariamente trasferire il concetto che denota. La mancata distinzione ha finito per oscurare, già nella *Poetica*, il confine tra la metafora, che trasferisce un concetto lontano da casa sua, e la metonimia, che dopo aver trasferito una parola riporta a casa sua il concetto che denota². Tra gli esempi di trasferimento – *metaphorà* – forniti da Aristotele, in effetti, ci sono sia espressioni che noi interpreteremmo come metafore, sia espressioni che noi interpreteremmo come metonimie. L'espressione *chalkô apò psychèn arúsas, dopo aver attinto l'anima / la vita con il bronzo*, ad esempio, contiene una metafora – *attingere l'anima / la vita*, che tratta l'anima e la vita come un liquido – e una metonimia: *il bronzo* per riferirsi a un'arma di bronzo³.

La seconda radice è interna. Il trasferimento di un concetto provoca esiti diversi, anche opposti. Di conseguenza, la metafora include una costellazione di tipi dal profilo diverso, anche opposto. Una descrizione coerente deve essere in grado di ricondurre all'unità i diversi tipi documentati di metafora.

A partire da questa premessa, il progetto di disegnare una mappa ragionata e coerente del territorio della metafora comporta due tappe. Tracerò dapprima i confini esterni, separando con un criterio rigoroso la metafora dalla metonimia, per poi identificare i diversi tipi di metafora resi possibili dal trasferimento di un concetto in un territorio estraneo.

1. Metafora e metonimia

La differenza tra la metafora e la metonimia può essere colta in condizioni ideali quando le due strategie concettuali si contendono l'interpretazione di uno stesso significato incoerente. Un significato incoerente è il significato di un'espressione complessa, in primo luogo di una frase. Una frase ha un significato incoerente quando la sua struttura sintattica impone ai concetti convocati relazioni che sfidano i pilastri della visione condivisa del mondo che regola il nostro pensiero e il nostro comportamento coerenti: la nostra ontologia naturale⁴. Un esempio di espressione dal significato incoerente è il primo verso del celebre *Notturmo* del poeta spartano Alcmane: *Dormono i vertici dei monti*⁵. La frase attribuisce l'esperienza del sonno, limitata agli esseri viventi, a un soggetto – le montagne – appartenente alla natura inanimata. Ispirati dall'idea di Aristotele, riconosciamo nel significato conflittuale il risultato del trasferimento di una parola estranea – chiamata *fuoco*, nel nostro caso il verbo *dormire* – in un ambiente concettuale coerente con il testo nel quale l'espressione si colloca: la *cornice* (Black 1954), nel nostro esempio le montagne. Al momento di affrontare il conflitto provocato dal trasferimento della parola estranea, la metafora e la metonimia seguono strade opposte.

La metonimia dissolve il conflitto restaurando l'ordine concettuale coerente. Il contenuto del verbo *dormire* non è applicato alle montagne, ma a un referente che intrattiene con le montagne una relazione coerente: *'Dormono gli esseri viventi – gli animali, le persone – che popolano le montagne*. Come mostra la parafrasi, l'interpretazione metonimica tratta l'espressione conflittuale come una scorciatoia, e ha la funzione di riattivare le tappe del percorso coerente sopresse nel significato conflittuale: gli esseri viventi e la loro relazione con le montagne. In questo modo, la metonimia trasferisce una parola ma non il concetto corrispondente, che è riportato nel suo territorio d'elezione: il sonno non è trasferito alle montagne, che rimangono le entità inanimate note a tutti noi, ma ricondotto a casa sua tra gli esseri viventi.

2. Lanza (Aristotele, *Poetica*, Trad. di D. Lanza, Rizzoli, Milano, 1987) sembra intuire la discrepanza fra trasferimento di una parola e metafora in senso stretto quando traduce *métaphorà* non con *metafora* ma con *traslato*.

3. Lanza traduce parola per parola: «col bronzo attinta l'anima». La traduzione di Valgimigli – *Poi che con [l'arma / di] bronzo attinse la vita* – parafrasa la metonimia del bronzo per l'arma e interpreta *psychè* come 'vita'. Il nome greco è polisemico, e tra le due accezioni c'è una relazione metonimica: l'anima è considerata il principio della vita.

4. L'ontologia naturale condivisa forma una vera e propria sintassi dei concetti, che orienta in primo luogo il nostro comportamento quotidiano e, in subordine, regola la coerenza dei pensieri e del significato delle espressioni (Prandi 2023: 249-255).

5. Traduzione di C. M. Pontani, *I lirici greci*, Torino, Einaudi, 1969.

La definizione che propongo della metonimia include come caso particolare la sineddoche della tradizione. Come la metonimia, la sineddoche ristabilisce l'ordine concettuale convenzionale attivando una relazione coerente tra due referenti in conflitto. La differenza è nella natura della relazione. La sineddoche riattiva una relazione tra la struttura di un oggetto complesso e le sue parti: nella frase «*Va bene*», *rispose il naso sonnacchioso*, una persona, la marchesa *Orsola di Piccolo mondo antico*, è vista come un'appendice del suo naso. La metonimia ci fa passare dall'ordine dell'oggetto complesso all'ordine del processo. Il processo, che corrisponde al significato di una frase, è il modello semantico di un evento, definito da Tesnière (1959(1966)) come un piccolo dramma messo in scena da un certo numero di attori, a ciascuno dei quali è affidato ruolo. La relazione attivata dalla metonimia si istituisce o tra il processo e uno dei ruoli che contiene, o tra due ruoli, o tra due processi. La metonimia *M'hai levata la dolce speranza* (Giacomino Pugliese) si serve della speranza nutrita dal poeta per identificare la donna che la infonde. La frase *La mitragliatrice [...] ricominciò a cercare altrove nella nebbia* (Giono) si serve dello strumento per identificare l'agente dell'azione. L'espressione *C'è solo da preparare la culla* (Giono) si serve dell'azione di preparare la culla per riferirsi a un evento collegato: la nascita di un bambino.

La metafora mette in atto una strategia opposta rispetto alla metonimia e alla sineddoche. La metafora valorizza il significato complesso conflittuale come un'occasione per trasferire un concetto estraneo – chiamato soggetto sussidiario (Black 1954) – nell'universo concettuale della cornice e per applicarlo a un oggetto che appartiene all'ambito di destinazione, chiamato tenore⁶ (Richards 1936). Nel verso di Alcmene, l'essere vivente, soggetto coerente dell'esperienza del sonno, è trasferito nell'ambito della natura inanimata e applicato alle montagne. Il trasferimento obbliga i due concetti in conflitto – il soggetto sussidiario e il tenore, nel caso particolare l'essere vivente e le montagne – a entrare in competizione: a interagire. Gli esiti dell'interazione coprono uno spettro ampio e diversificato, che giustifica una grande varietà di tipi di metafore.

2. Tipologia delle metafore

Se percorriamo le teorie della metafora documentate nella sua lunga storia, troviamo un grande numero di definizioni diverse. La metafora è stata definita di volta in volta come il trasferimento di una parola in un ambito concettuale estraneo (Aristotele, *Poetica*, 1457b) e come l'attribuzione a una parola di un significato nuovo proveniente da un ambito concettuale estraneo (Dumarsais 1730(1988)); come un sostituto di una parola appropriata (Quintiliano⁷; Fontanier 1830(1968); Lausberg 1949; Genette 1968; Groupe µ 1970; Todorov 1970) e come l'interazione tra due concetti eterogenei attivi simultaneamente (Richards 1936; Black 1954); come un sistema di concetti indispensabili alla concezione e all'espressione del pensiero coerente (Vico (1744(1999); Weinrich 1958, 1964; Blumenberg 1960; Lakoff, Johnson 1980) e come l'esito dell'interpretazione di un significato conflittuale che sfida i pilastri del pensiero coerente (Weinrich 1963, 1967a, 1967b; Prandi 2017); come una forma di espressione incompatibile con la formulazione di proposizioni verificabili, che oppone un ostacolo concettuale alla ricerca scientifica (Carnap 1932; Schlick 1936) e come uno strumento indispensabile per la creazione di concetti scientifici innovativi (((Hesse 1965; Ricoeur 1975; Boyd 1979(1993); Kuhn 1979(1993))), con lo statuto di modello (Black 1960(1962)).

6. Le due coppie di concetti – 'cornice', 'fuoco'; 'tenore', 'soggetto sussidiario' – hanno portate diverse e non si sovrappongono. I termini *cornice* e *fuoco* identificano i costituenti di un significato conflittuale, che introduce un concetto estraneo in un ambiente coerente con il contenuto del testo che lo ospita. I termini *tenore* e *soggetto sussidiario* denotano i concetti eterogenei che formano la struttura della figura: che interagiscono nella metafora ed entrano in relazione nella metonimia. Il tenore è coerente con la cornice e il soggetto sussidiario con il fuoco. Tuttavia, sia la coincidenza, sia la dissociazione dei termini correlativi delle due coppie dipendono dalle proprietà grammaticali del fuoco (Prandi 2023: 239-241). Nel verso di Alcmene, ad esempio, il soggetto sussidiario che interagisce con il tenore – con le montagne – non coincide con il fuoco – con il verbo *dormire* – ma con il referente del suo soggetto coerente, cioè con gli esseri viventi.

7. Quintiliano, *Istituzione oratoria*, con testo a fronte, a cura di E. D'Incerti Amadio e S. Beta, Mondadori, Milano, 2007.

Ognuna delle coppie citate contiene due definizioni che sarebbero incompatibili se fossero applicate allo stesso oggetto: una stessa parola non può trasferire un concetto in un ambito estraneo e, al tempo stesso, acquisire un significato nuovo che viene da un ambito estraneo; sostituire una parola appropriata e interagire con il concetto che questa denota; uno stesso concetto non può far parte del patrimonio di concetti coerenti e sfidare i pilastri della coerenza; una stessa espressione non può opporre un ostacolo insormontabile al pensiero scientifico e fornirgli uno strumento di creazione indispensabile. Nessuna di queste definizioni è completamente vera, perché nessuna è compatibile con la totalità dei dati; al tempo stesso, nessuna è completamente falsa, perché ognuna è verificata da dati pertinenti. Osserviamo alcuni esempi.

Nella metafora *Dormono i vertici dei monti*, il verbo *dormire* mantiene il suo significato, e per questo trasferisce il concetto che denota – il sonno – nell’ambito estraneo della natura, sfidando l’identità concettuale del tenore: delle montagne. Nella metafora *nutrire una speranza*, viceversa, il verbo *nutrire* acquista un’accezione metaforica appropriata per i sentimenti, e cioè per l’ambito di destinazione; di conseguenza non minaccia l’identità del tenore: della speranza. L’espressione *lagrime di pioggia* (Pascoli) ammette di essere sostituita da una designazione diretta e coerente dei suoi referenti: *gocce di pioggia*. Nell’espressione *l’amore è un’erba spontanea* (Nievo), al contrario, i due concetti in conflitto sono simultaneamente specificati, e il predicato non può essere sostituito se non al prezzo di lasciar cadere la sua funzione; l’interazione, di conseguenza, non ha alternative. L’espressione *fiumi di denaro* attiva un concetto metaforico convenzionale e condiviso che vede e descrive il denaro come una sostanza liquida. L’espressione *Il sole versava grandi fiotti di luce sul Monte Bianco* (H.-B. De Saussure), al contrario, dà forma al concetto incoerente di luce liquida. Una metafora poetica come questa, che lascia al destinatario tutta la responsabilità dell’interpretazione, non è certo un modello per l’espressione di un contenuto scientifico aperto all’esame empirico. All’opposto, il concetto di ‘selezione naturale’ in biologia (Darwin), nato dalla metafora incoerente che dipinge la natura come un allevatore intelligente, ha fondato un paradigma scientifico innovativo le cui previsioni si aprono all’esame empirico.

Il primo passo per uscire da questo labirinto è riconoscere che il paradosso non è nell’oggetto ma nel metodo. Ogni definizione, in effetti, identifica uno degli esiti possibili del trasferimento e dell’interazione. Ciascuna è parziale, vera all’interno dei suoi limiti e falsa quando li supera, e dunque, per necessità logica, non può essere adeguata come definizione generale della metafora. Per uscire dal paradosso, è sufficiente cambiare il criterio. Invece di definire la metafora a partire da uno dei suoi esiti possibili, che sono diversi e persino opposti, la dobbiamo definire a partire dalla fonte, che è una e una sola: il trasferimento di un concetto e l’interazione che provoca.

Il poeta anglo normanno Geoffrey de Vinsauf⁸ ci indica la strada maestra quando, con una metafora, descrive la metafora come una pecora che è saltata nel pascolo di un altro: «*propria ovis in rure alieno*». L’avventura della pecora ha un unico inizio – il salto della siepe – ma si può concludere in tanti modi, anche opposti. Può accadere che la pecora, preoccupata delle conseguenze del suo gesto, salti la siepe nell’altro senso; se invece decide di restare, può sottomettersi, ma anche lottare per affermare le sue ragioni, con esiti più o meno favorevoli. L’avventura della metafora non è diversa. Ogni metafora ha una sola origine: un concetto salta una barriera concettuale e finisce in un territorio che non è il suo. Il trasferimento provoca un’interazione tra il soggetto sussidiario estraneo e il tenore che è a casa sua. Se mettiamo a fuoco l’origine comune, la metafora ammette una definizione unitaria che coglie la sua essenza. Se spostiamo l’attenzione sui diversi esiti, siamo in grado di identificare le caratteristiche specifiche di ogni tipo e di collocare ciascuno entro i suoi limiti di pertinenza.

3. L’interazione metaforica come grandezza algebrica

La metafora della pecora *in rure alieno* ci invita a vedere l’interazione come una competizione tra due concetti – il soggetto sussidiario estraneo e il tenore a casa sua – che si contendono uno stesso

8 Geoffrey de Vinsauf, «Poetria nova» in E. Faral (a cura di), *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècles*, Champion, Parigi, 1924.

oggetto. Quando Pascoli si serve del nome *lagrime* per identificare le gocce di pioggia, ad esempio, il concetto di lacrima, che appartiene al mondo umano, e il concetto di goccia, che appartiene alla natura inanimata, si disputano la caratterizzazione dello stesso referente. Il significato del nome 'goccia' conferma l'identità del referente, mentre il significato del nome *lagrima* la minaccia.

Quando due concetti entrano in competizione, possiamo immaginare due esiti opposti e un punto d'equilibrio; in altre parole, l'interazione è una grandezza algebrica. Quando il saldo dell'interazione è positivo, il profilo concettuale del tenore è ridisegnato sotto la pressione del soggetto sussidiario: l'interazione si traduce in proiezione. Quando il saldo è negativo, il soggetto sussidiario si adatta al profilo concettuale del tenore: l'interazione è regressiva. Quando la struttura della metafora lo ammette, la sostituzione del concetto estraneo con il tenore coerente documenta un saldo nullo: l'espulsione del soggetto sussidiario blocca l'interazione.

3.1. Il saldo positivo dell'interazione: la proiezione

Come il successo della pecora nell'affermare le sue ragioni, la proiezione è una grandezza graduata, che si estende da un minimo a un massimo. Il grado minimo è rappresentato dalle «metafore della vita quotidiana» (Lakoff, Johnson 1980), un sistema di concetti convenzionali coerenti che alimentano sia l'estensione di significato e la polisemia nel lessico, sia la creazione di figure nei testi (§ 3.1.3). Il grado massimo è raggiunto dalle metafore creative che interpretano significati complessi conflittuali, note nella tradizione come metafore vive (Ricoeur 1975). Le metafore vive, a loro volta, possono sia arricchire i testi, in primo luogo i testi poetici (§ 3.1.1), sia fornire uno strumento indispensabile per la creazione di concetti scientifici innovativi (§ 3.1.2). La nostra esplorazione dei gradi di proiezione inizierà dalle metafore vive e creative, prima poetiche e poi scientifiche, che offrono condizioni di osservazione ideali.

3.1.1. Le metafore vive della poesia

Nell'interpretazione di una metafora poetica viva, la proiezione è a sua volta una grandezza graduata. La proiezione si può fermare al primo passo: per esempio, all'attivazione di uno stereotipo. Il suo potenziale creativo, tuttavia, ci porta molto al di là, come rivendica lo studioso dell'epoca barocca Emanuele Tesauro⁹. La metafora *Prata rident, I prati ridono*, ad esempio, ammette un'interpretazione stereotipa che ha traversato i secoli: 'I prati sono fioriti'. Di fronte alla proiezione, tuttavia, gli stereotipi sono barriere piantate nella sabbia. Come mette in luce Tesauro, la metafora ci invita a ripercorrere tutta la costellazione di concetti che accompagna il sorriso e a proiettarla sui prati:

Perciò che se tu di': *Prata amoena sunt* ['I prati sono ameni'], altro non mi rappresenti che il verdeggiar de' prati; ma se tu dirai: *Prata rident* ['I prati ridono'], tu mi farai [...] veder la terra essere un uomo animato, il prato esser la faccia, l'amenità il riso lieto. Talché in una paroletta transpaiono tutte queste nozioni di generi differenti: terra, prato, amenità, uomo, anima, riso, letizia.

Come Tesauro intuisce, ciò che è pertinente per definire la proiezione metaforica è lo spazio logico che copre: la proiezione ci autorizza ad applicare al tenore tutta la complessa rete di concetti e di relazioni concettuali che è coerente pensare del soggetto sussidiario. In altre parole, i limiti della proiezione coincidono con la distribuzione coerente del soggetto sussidiario.

Riflettere sulla proiezione ci porta inevitabilmente a mettere in discussione l'idea tradizionale che la metafora dia voce a una relazione di analogia. Una metafora creativa ammette certamente un'interpretazione analogica. Tuttavia, l'idea tradizionale che vede nella metafora la figura dell'analogia nasconde l'orizzonte della proiezione. Torniamo alla metafora di Pascoli *lagrime di*

9. E. Tesauro, «Trattato della metafora», in *Il cannocchiale aristotelico* (1654); ristampa anastatica dell'edizione del 1670, *Artistica Piemontese*, Savigliano, 2000.

pioggia che designa gocce di pioggia. La somiglianza tra le gocce e le lacrime è immediata e banale; ma fermarsi all'analogia percettiva sarebbe tradire lo spirito della metafora. Se rispondiamo all'invito della proiezione, l'orizzonte si apre. Se ci sono lacrime, qualcuno piange: la natura, diremmo. E perché? Il titolo del componimento – *Il Giorno dei Morti* – ci suggerisce che la natura è triste, probabilmente perché condivide la sofferenza degli uomini che piangono i loro morti. Se questo è vero, la natura non è la matrigna immaginata da Leopardi, ma una madre compassionevole, che non può impedire le sofferenze dei suoi figli ma soffre con loro. E così via.

La nostra definizione della proiezione autorizza due conclusioni. Pur essendo innescata da un conflitto concettuale, la proiezione è una provincia del pensiero coerente, perché il suo criterio è la distribuzione coerente di un concetto: il soggetto sussidiario. Se l'affermazione è fondata, il perimetro virtuale della proiezione può essere tracciato con esattezza come la distribuzione coerente del soggetto sussidiario che è proiettato. La metafora viva, dunque, non è un oggetto ineffabile; la sua struttura e il suo potenziale proiettivo si aprono a una descrizione empirica rigorosa.

3.1.2. Le metafore vive nella scoperta scientifica

Le metafore poetiche permettono di circoscrivere lo spazio virtuale aperto alla proiezione in tutta la sua latitudine. L'osservazione delle metafore utilizzate dagli scienziati nella ricerca mette in luce una dimensione perpendicolare, e cioè la capacità della proiezione di arricchire il patrimonio di strumenti a disposizione della ricerca con la creazione di concetti disciplinari innovativi, come sottolineato dall'epistemologia del Novecento (Hesse 1965; Boyd 1979(1993); Kuhn (1979(1993))).

Il confronto tra le due forme di creazione è diretto se osserviamo una metafora viva e creativa che è documentata sia in poesia, sia nella ricerca scientifica: la metafora dell'onda di luce. Un esempio di metafora poetica si trova nei versi di Shelley che descrivono il tramonto come un mare di luce solcato da onde dorate:

It [the moon] floats upon the sunset's sea of beams,
Whose golden *waves* in many a purple line
Fade fast, till borne on sunlight's ebbing streams

[La luna] fluttua sul mare di raggi del tramonto
Le cui *onde* d'oro in molteplici linee purpuree
Svaniscono rapide, finché non le incontrano le correnti calanti del sole¹⁰

L'idea che la luce si propaghi in forma di onde, d'altro canto, percorre la storia della fisica da Huygens (XVII secolo) a Maxwell (fine XIX secolo) come un pilastro della teoria ondulatoria della luce.

La creazione metaforica comporta idealmente una *pars destruens* seguita da una *pars construens*. Se teniamo distinte le due fasi, possiamo identificare il punto esatto nel quale le strade della creazione poetica e della creazione scientifica si separano.

Nella *pars destruens*, il conflitto concettuale sfida l'identità di un concetto convenzionale acquisito. In questa fase, la metafora creativa della scienza corre parallela alla metafora poetica. Nel nostro esempio, la metafora poetica e la metafora scientifica sfidano entrambe il concetto coerente e condiviso di luce applicandogli un modello estraneo, e cioè il concetto di onda, che ci fa vedere la luce come una sostanza liquida. Se però osserviamo la *pars construens* del percorso, ci rendiamo conto che l'analogia tra la creazione poetica e la creazione scientifica si ferma qui.

Nella metafora poetica, l'effetto di straniamento (Sklovskij 1925) di un concetto noto è reversibile perché è limitato al testo che la contiene. La lettura dei versi di Shelley, ad esempio, non ci porterà mai a pensare che la luce sia davvero una sostanza liquida. Parallelamente, la metafora poetica dell'onda di luce non cambia il significato lessicale del nome *onda*. La metafora scientifica si comporta in modo opposto su entrambi i fronti. Servendosi della metafora, lo scienziato cerca di

10. Traduzione di F. Rognoni e M. Mandolini Pesaresi in P. B. Shelley, *Opere poetiche*, Mondadori, Milano, 2018

applicare alla luce, e in particolare al suo modo di propagarsi, una proprietà inesplorata che possa essere in qualche modo caratterizzata grazie alla proiezione del concetto di onda. Questa spinta creativa innesci un processo di elaborazione concettuale coerente, che coinvolge idealmente l'intera comunità scientifica ed è destinato a sfociare in due esiti interconnessi. Da un lato, la concezione della luce come fenomeno fisico si arricchisce di contenuti nuovi ed è completamente ristrutturata; dall'altro, la parola *onda* acquista un'accezione nuova come termine tecnico della fisica della luce. Se questo è vero, il concetto di onda di luce non può per necessità logica precedere la messa in opera della metafora, ma è il suo prodotto. Il nome *onda*, d'altro canto, è il nome del concetto estraneo e conflittuale proiettato sulla luce, e la sua adozione come termine riconosce il percorso creativo nato dalla metafora (Rossi 2015).

3.1.3. I concetti metaforici convenzionali

La proiezione creativa attivata dalle metafore vive, sia della poesia, sia della scienza, coesiste con una forma di proiezione convenzionale, che rimane nei limiti della coerenza concettuale.

La proiezione convenzionale e coerente è alla radice di un patrimonio di concetti intrinsecamente metaforici sui quali tutti noi facciamo affidamento, senza magari rendercene conto, nella vita quotidiana, non solo quando parliamo ma anche quando pensiamo e agiamo (Lakoff, Johnson 1980). I concetti metaforici, in particolare, ci mettono in condizione di concepire gli oggetti del mondo astratto, sottratti all'esperienza diretta, grazie alla proiezione di modelli più accessibili radicati nell'esperienza diretta, e quindi di parlarne. Un concetto metaforico condiviso, per esempio, ci porta a vedere le emozioni come persone care; un altro ci presenta la vita come un viaggio. I concetti metaforici convenzionali affiorano nell'espressione a due livelli: nel lessico e nei testi.

Nel lessico, i concetti metaforici sono il motore più potente dell'estensione di significato dei lessemi e della polisemia. La combinazione *nutrire una speranza*, ad esempio, documenta l'acquisizione, da parte del verbo *nutrire*, di un'accezione metaforica appropriata per i sentimenti, distinta dalla sua accezione primitiva. Le metafore convenzionali non motivano estensioni isolate ma intere reti di estensioni correlate, veri e propri «sciami» (Prandi 2012). Uno stesso concetto metaforico ci permette di spostare interi paradigmi di parole dal lessico delle relazioni personali al lessico delle emozioni e delle attitudini cognitive. Come osserva Vendler (1970: 91), per esempio, «Un'opinione è come un bambino: la concepiamo, la adottiamo, la abbracciamo, la nutriamo e l'accarezziamo; possiamo considerarla illegittima, abbandonarla e ripudiarla». D'altro canto, l'espressione di uno stesso concetto può trovarsi al crocevia di metafore diverse: un progetto o un sogno possono essere accarezzati come una persona cara o coltivati come un campo. Accarezzare o coltivare un sogno è altrettanto coerente e convenzionale che accarezzare un bambino o coltivare un orto.

Nella dimensione interlinguistica, uno stesso concetto condiviso è in grado di motivare estensioni imprevedibili, arbitrarie, che, come tali, possono essere diverse in lingue diverse. Il concetto condiviso del denaro come liquido, ad esempio, motiva estensioni parallele in italiano – *versare una somma di denaro* – in francese – *verser une somme d'argent* – e in inglese: *pour money*. Al tempo stesso, l'utilizzo del verbo francese *arroser*, 'annaffiare', con il denaro – *arroser quelqu'un avec de l'argent* – non ha equivalenti né in italiano né in inglese.

Nei testi, gli stessi concetti motivano la creazione di figure. Un esempio è l'*incipit* della *Comedia* di Dante, che sviluppa il concetto metaforico convenzionale della vita come viaggio:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.

Il poeta che usa metafore convenzionali si comporta come tutti noi: utilizza i concetti metaforici che gli sono familiari. Per questo, le metafore alimentate da concetti convenzionali possono essere

considerate creative solo in un'accezione debole della parola, all'opposto delle metafore vive¹¹. Quando scrive che «si fanno più figure in un giorno al mercato che in tanti giorni di assemblee accademiche», Dumarsais (1730(1988: 62-63) si riferisce quasi certamente alle «metafore della vita quotidiana».

3.2. Il saldo negativo dell'interazione: la catacresi

La catacresi è una forma di estensione dei significati lessicali che documenta il saldo negativo dell'interazione¹²: invece di arricchire il tenore sotto la pressione di un soggetto sussidiario estraneo, la catacresi cancella dal soggetto sussidiario tutte le proprietà incompatibili con l'identità concettuale acquisita del tenore. Un esempio è la catacresi dell'ala dell'edificio, che estende il significato primitivo del nome *ala*, legato al mondo degli uccelli. Le ali metaforiche non hanno le piume e non fanno volare il palazzo; all'opposto, il nome *ala* acquista un'accezione nuova coerente con gli edifici, che del soggetto sussidiario mantiene solo la relazione con un corpo centrale.

L'orientamento regressivo, antitetico rispetto alla proiezione, fa della catacresi una forma di estensione isolata, o poco più: una bottiglia, ad esempio, ha un collo ma non una testa; il treno ha una testa e una coda ma non un collo. Questa proprietà distingue nettamente le catacresi dalle estensioni motivate dai concetti metaforici, che agiscono a sciame. L'opposizione tra estensione isolata e proiezione a sciame, a sua volta, spiega una differenza altrettanto profonda nella portata delle due forme di estensione. Le catacresi sono elettivamente limitate ai nomi che denotano classi di oggetti concreti o parti della loro struttura. I concetti metaforici, all'opposto, motivano in primo luogo l'estensione del significato di parole che denotano relazioni tra oggetti, in primo luogo verbi e aggettivi. Infine, il riferimento agli oggetti giustifica il dato che l'estensione per catacresi, in assenza di proiezione, è tipicamente motivata da un'analogia immediatamente percepibile tra esemplari tipici dell'oggetto da nominare e dell'oggetto fonte. Un esempio è l'estensione del significato del nome *gru* dall'uccello dalle lunghe zampe e dal collo lungo alla macchina per sollevare pesi, diffusa nelle lingue d'Europa (Rossi 2015: 78). L'associazione tradizionale della metafora all'analogia si fonda certamente sul privilegio riconosciuto ai nomi che classificano oggetti identificabili direttamente nell'esperienza.

L'ipotesi che la catacresi percorra in senso inverso la stessa strada della proiezione è confermata da un esperimento a portata di mano: basta capovolgere l'orientamento di una catacresi per innescare la proiezione. Quando il nome *vena* è esteso dal corpo vivente al marmo, per esempio, il saldo dell'interazione è negativo: le vene, in particolare, non canalizzano il sangue. Nominando il sangue, il verso di V. Hugo *Il sangue scorre nelle vene dei marmi* trasforma la catacresi in una metafora proiettiva. Finché il soggetto sussidiario – nel nostro caso, il sangue – resta accessibile, la catacresi è pronta a essere risvegliata¹³.

11. Alcuni concetti metaforici che il parlante comune percepisce come convenzionali e anonimi sono in realtà esiti di atti di creazione individuale che sono passati nell'uso comune come fonti sia di estensioni lessicali, sia di usi testuali. Un esempio significativo è il concetto metaforico CAPIRE È AFFERRARE, creato dal filosofo stoico Zenone di Cizio (332 – 264). Per riferirsi all'appropriazione dei dati sensoriali da parte della ragione nella formazione dei concetti, il filosofo usa in modo creativo come termine tecnico il nome *katalépsis*, presa'. In latino, grazie alla traduzione di Cicerone, il concetto passa al verbo *comprehendo* e al nome *comprehensio*, che si sono poi diffusi nelle lingue d'Europa. Lo stesso concetto LA VITA È UN VIAGGIO, comunemente citato come caso paradigmatico di metafora convenzionale, è documentato come esito di creazione nella Bibbia e si afferma nella letteratura romanza medioevale grazie al modello cristiano del viaggio verso la salvezza e alla pratica del pellegrinaggio (Fedriani 2023). Gli esempi mostrano la pertinenza dello studio storico, che permette di distinguere i concetti metaforici convenzionali anonimi – per esempio, LA DISCUSSIONE È UNA GUERRA – da quelli che sono nati da un gesto creativo e che sono percepiti come convenzionali dopo che sono stati adottati e condivisi su larga scala.

12. Riflettendo sulla competizione di forze di senso opposto in natura, Kant (1763(1953)) introduce nella descrizione delle realtà empiriche il concetto di «grandezza negativa».

13. Se questa è vero, crolla un luogo comune della retorica tradizionale, che considera la catacresi una metafora morta. Finché il soggetto sussidiario rimane accessibile, come nell'esempio di Hugo, la catacresi è pronta a rovesciarsi in metafora viva.

3.3. Il saldo nullo dell'interazione: la sostituzione

La sostituzione documenta il saldo nullo dell'interazione: se l'espressione metaforica *lagrime di pioggia* è sostituita da *gocce di pioggia*, la soppressione del soggetto sussidiario annulla l'interazione. La sostituzione non è semplice assenza di interazione ma il saldo nullo di un'interazione dinamica. Allo stesso modo, l'immobilità di un libro appoggiato su un tavolo è il risultato dell'equilibrio tra due forze di orientamento opposto – la gravità e la resistenza della superficie – che non va confusa con l'assenza di forze.

Quando si parla di sostituzione, occorre distinguere il piano della struttura dell'espressione metaforica dal piano dell'interpretazione testuale del suo contenuto.

Da Quintiliano alla Neoretorica di espressione francese, la sostituzione è stata considerata la proprietà che distingue la metafora viva dalla catacreasi. Per confutare questa idea, è sufficiente mettere a fuoco la struttura grammaticale dell'espressione metaforica. Sul piano della struttura, l'accessibilità di almeno un sostituto non è né una proprietà della metafora, né, a maggior ragione, la proprietà che qualifica le metafore vive, ma una proprietà empirica che un gruppo ristretto e identificabile di metafore eredita dalle proprietà grammaticali e funzionali della forma di espressione. Il caso paradigmatico di espressione che autorizza la sostituzione è l'espressione nominale incaricata di identificare un referente testuale nell'uso. Ogni espressione referenziale, comprese le metafore, è per definizione un sostituto virtuale, che ammette a sua volta di essere sostituito: se chiamo il mio amico Paolo *quel lampione*, ad esempio, la metafora fa parte di un paradigma di sostituti virtuali in grado di identificare lo stesso referente testuale: *Paolo, il mio amico, il padre di Giulia*, e così via. Quando è impegnato nella funzione predicativa, viceversa, l'espressione nominale non può essere sostituita senza perdita di funzione. Nella frase *L'amore è un'erba spontanea* (Fogazzaro), ad esempio, il nome in posizione di predicato ha la funzione di qualificare il soggetto come un tipo di erba. Siccome la funzione è inseparabile dal contenuto del nome, la sua sostituzione cambierebbe la predicazione. Una frase come *L'amore sfugge al controllo di chi lo prova*, ad esempio, contiene una predicazione diversa rispetto a *L'amore è un'erba spontanea*. Il predicato *sfugge al controllo di chi lo prova* non è un sostituto di *un'erba spontanea*, ma un'ipotesi interpretativa sul contenuto della metafora. Come l'associazione della metafora all'analogia, l'associazione della metafora viva alla sostituzione, che nei secoli ha opposto un ostacolo insormontabile alla scoperta dell'interazione, si spiega ancora una volta a partire dal privilegio riconosciuto al nome metaforico referenziale.

Per caratterizzare la sostituzione come strategia di interpretazione, occorre premettere che l'interpretazione di un'espressione referenziale metaforica comporta due passi logicamente successivi. Il primo passo è l'identificazione del referente inteso, che avviene grazie a un potenziale sostituto, e in particolare grazie a un designatore coerente. Davanti all'espressione *lagrime di pioggia*, ad esempio, il lettore identifica il referente servendosi del designatore coerente *gocce di pioggia*. Una volta identificato il referente, il lettore della poesia si trova davanti a un bivio. Può optare per un'interpretazione sostitutiva, e cioè limitarsi a prendere atto che l'espressione si riferisce a gocce di pioggia e lasciar cadere il concetto estraneo di lagrime. Ma può anche imboccare la strada alternativa di proiettare sulle gocce tutta la costellazione di concetti che possiamo associare alle lacrime, come abbiamo osservato. Quando è ammessa, la sostituzione è una strategia interpretativa antitetica alla proiezione. Se riconosciamo questo dato, la possibilità di attivare la proiezione in presenza di metafore potenzialmente sostitutive conferma l'ipotesi che la sostituzione non è semplice assenza di interazione ma uno dei suoi esiti.

4. La metafora e la metonimia: un bilancio

Dopo aver percorso il ventaglio dei diversi tipi di metafore in tutta la sua ampiezza, siamo ora in grado di riprendere, per completare il bilancio, le differenze tra le due figure.

Per la metonimia, come per la metafora, si distinguono le figure vive dalle catacresi. L'analogia, sulla quale una tradizione scolare fonda l'idea di una simmetria perfetta tra le due figure principali, si ferma però qui, per lasciare il posto a un buon numero di differenze essenziali.

Le metonimie si fondano sull'attivazione di relazioni concettuali coerenti che non sono l'esito della metonimia ma le offrono una motivazione indipendente. Il nucleo di queste relazioni è formato dalla nostra categorizzazione primaria dell'esperienza diretta, che contiene relazioni essenziali al pensiero come la relazione tra la causa e l'effetto, tra l'agente, la sua intenzione e lo strumento all'interno di un'azione, o come la localizzazione di un oggetto o di un processo nello spazio e nel tempo. Se un giorno smettessimo di costruire metonimie, questo patrimonio di concetti rimarrebbe a nostra disposizione, saldo come una roccia. Se questo è vero, non abbiamo il diritto di parlare di concetti metonimici. Viceversa, è legittimo parlare di concetti metaforici, dal momento che la strategia concettuale che dà loro forma, e cioè il trasferimento e la proiezione di concetti da un ambito fonte a un ambito di destinazione estraneo, sono inseparabili dalla metafora. Grazie alla proiezione di intere costellazioni di strutture concettuali appartenenti alla categorizzazione primaria, i concetti metaforici convenzionali organizzano una vera e propria categorizzazione secondaria che colonizza in modo sistematico gli ambiti dell'esperienza meno direttamente accessibili, e cioè l'esperienza interna e, in generale, il mondo astratto (Prandi 2023: 326-332). I concetti metaforici creati nella ricerca, d'altro canto, sono l'esito del trasferimento e della proiezione.

La differenza tra la metafora viva e la catacreasi è netta, perché si fonda su un orientamento opposto dell'interazione. La catacreasi adatta il soggetto sussidiario al profilo coerente del tenore, mentre la metafora viva ristrutturata il profilo del tenore grazie alla pressione del soggetto sussidiario: le ali non fanno volare l'edificio; la luce versata, all'opposto, è vista come una sostanza liquida. Pur rientrando nell'abito della proiezione, d'altro canto, le estensioni lessicali motivate dai concetti metaforici convenzionali condividono l'orientamento della pressione concettuale con le catacresi: nell'espressione *versare il denaro*, il verbo *versare* acquista un'accezione appropriata per il denaro. La metonimia viva e la catacreasi di metonimia, all'opposto, si fondano sulle stesse relazioni concettuali coerenti e convenzionali. La catacreasi di metonimia che estende il significato del nome *ala* dall'accezione 'posizione in uno schieramento' all'accezione 'persona che occupa la posizione di ala in uno schieramento' attiva la relazione tra una persona e il luogo che occupa; la metonimia viva *Avrebbe sposato una dote molto ricca* (Zola), ugualmente, annulla il conflitto tra il verbo e l'oggetto diretto attivando la relazione tra la dote e la sposa che la porta. La metonimia viva si distingue per il compito che assegna al destinatario – interpretare un significato conflittuale – ma non per la strategia adottata, che porta in entrambi i casi ad attivare una relazione concettuale del tutto familiare.

La creatività di una metafora viva incide sulla sostanza dei concetti. Lo spazio di creatività riconosciuto a una metonimia si riduce alla prospettiva nella quale la struttura dei referenti e dei processi è offerta alla percezione e alla cognizione. Identificando una persona attraverso una parte del corpo, la sineddoche «*Va bene*», *rispose il naso sonnacchioso*, presenta la terribile marchesa Orsola di *Piccolo mondo antico* come un'appendice del suo naso, con una strategia di deformazione che ricorda la caricatura. Zola si serve della metonimia *Avrebbe sposato una dote molto ricca* per smascherare l'ipocrisia della società borghese della Parigi del suo tempo. In entrambi i casi, la forza del messaggio non impedisce di vedere che la sineddoche e la metonimia si fondano su relazioni concettuali convenzionali del tutto ovvie. La donna presentata nella prospettiva del suo naso o della dote che porta come sposa rimane una donna come tutti noi la conosciamo.

Riferimenti bibliografici

- Black, M. (1954(1983): «Metaphor», *Proceedings of the Aristotelian Society* 55: 273–294. Rist. in Black 1962: 25–47. Trad. it. «Metafora», in Black 1983: 41 – 66.
- Black, M. (1960(1983): «Models and Archetypes», in C. E. Boewe, R. Nichols (a cura di), *Both Human and Humane*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia: 39–65. Rist. In Black 1962: 219-243. Tr. it. «Modelli e archetipi», in Black 1983: 67-95.
- Black, M. (1962): *Models and Metaphors*, Cornell University Press, Ithaca.
- Black, M. (1979(1983)): «More about Metaphor», in A. Ortony (a cura di), *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, 2^a ed., 1993: 19–40. Trad. it. «Ancora sulla metafora», in Black 1983: 97 – 135.
- Black, M. (1983): *Modelli, archetipi, metafore*, Pratiche Editrice, Parma.
- Blumenberg, H. (1960(1969)): *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bouvier und Co., Bonn. Tr. it.: *Paradigmi per una metaforologia*, Il Mulino, Bologna.
- Boyd 1979(1993): «Metaphor and Theory Change: What is ‘Metaphor’ a Metaphor for?», in Ortony (a cura di, 1979(1993): 481–532.
- Carnap, R. (1932): «Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache», *Erkenntnis* 2: 219–241.
- Dumarsais, C. (1730(1988)): *Des tropes, ou des différents sens*, Flammarion, Parigi.
- Fedriani, C. (2023): «Specialized concepts and the career of metaphors: the diachronic development of ANGER IS A HOT FLUID and LOVE IS A JOURNEY from Latin to Old Italian», in M. Prandi, M. Rossi (a cura di), *Researching Metaphors. A Comprehensive Account*, Routledge, New York: 161-184.
- Fontanier, P. (1821(1968)): *Les figures du discours*, Flammarion, Parigi. Riunisce: *Manuel classique pour l'étude des tropes* (1821, 4^a ed., 1830) et *Traité général des figures de discours autres que les tropes* (1827).
- Genette, G. (1968): «Introduction», in P. Fontanier, *Les figures du discours*, Flammarion, Parigi: 5–17.
- Groupe µ (1970): *Rhétorique générale*, Larousse, Parigi. Tr. it.: *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Bompiani, Milano.
- Hesse, M. B. (1965): «The Explanatory Function of Metaphor», in Y. Bar-Hillel (éd.), *Logic, Methodology, and Philosophy of Science*, North Holland, Amsterdam: 157–177.
- Kant, I. (1763(1953)): *Versuch den Begriff der negativen Grössen in die Weltweisheit einzuführen*, Johann Jacob Kanter, Königsberg. Tr. it.: «Tentativo per introdurre nella filosofia il concetto delle quantità negative», in I. Kant, *Scritti precritici*, a cura di Rosario Assunto, Laterza, Bari: 257-301.
- Kuhn, T. S. (1979(1993)): «Metaphor in Science», in Ortony (a cura di, 1979(1993)): 533–542.
- Lakoff, G., Johnson, M. (1980): *Metaphors we Live by*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Lausberg, H. (1949(1969)): *Elemente der literarischen Rhetorik*, Max Hüber Verlag, Monaco. Tr. it.: *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna.
- Ortony, A. (a cura di, 1979(1993)): *Metaphor and Thought*, 2^a ed., Cambridge University Press, Cambridge,
- Prandi, M. (2012): «A Plea for Living Metaphors: Conflictual Metaphors and Metaphorical Swarms», *Metaphor and Symbol* 27, 2: 148-170.
- Prandi, M. (2017): *Conceptual Conflicts in Metaphors and Figurative Language*, Routledge, New York – Londra.
- Prandi, M. (2023): *Retorica. Una disciplina da rifondare*, Il Mulino, Bologna.
- Reggiani, N. (2017): «Metaphorà nei papiri greci. Una riflessione etimologica», in D. Astori (a cura di), *La metafora e la sua traduzione fra riflessioni teoriche e casi applicativi*, Bottega del libro, Parma.
- Richards, I. A. (1936): *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, Oxford. Trad. it.: *La filosofia della retorica*, Feltrinelli, Milano.
- Ricoeur, P. (1975): *La métaphore vive*, Editions du Seuil, Parigi. Trad. it. *La metafora viva*, Jaka Book, Milano.

- Schlick, M. (1936): «Meaning and verification», *The Philosophical Review* 45: 339-369.
- Šklovskij, V. (1925(1974)): *O teorii prozy*, Federatsiia, Leningrado. Trad. it. *Teoria della Prosa*, Einaudi, Torino.
- Todorov, T. (1970(1979)): «Synecdoques», *Communications* 16: 26–35. Rist. in T. Todorov, W. Empson, J. Cohen, G. Hartman, F. Rigolot, *Semantique de la poésie*, Editions du Seuil, Parigi: 7–26.
- Weinrich, H. (1958(1976)): «Münze und Wort. Untersuchungen an einem Bildfeld», *Romanica. Festschrift Rohlf's*, Niemeyer, Halle: 508–521. Tr. it.: «Moneta e parola. Ricerche su di un campo metaforico», in Weinrich 1976: 31-48.
- Weinrich, H. (1963): «Semantik der kühnen Metapher», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*: 37: 325–344. Tr. it.: «Semantica delle metafore audaci», in Weinrich 1976: 55-83.
- Weinrich, H. (1964): «Typen der Gedächtnismetaphorik», *Archiv für Begriffsgeschichte* IX: 23–26. Tr. it.: «Metaphora memoriae», in Weinrich 1976: 49-53.
- Weinrich, H. (1967a): «Linguistik des Widerspruchs», in *To honor Roman Jakobson*, Vol. III, Mouton, L'Aia: 2212–2218. Tr. it.: «Metafora e contraddizione», in Weinrich 1976: 105 – 114.
- Weinrich, H. (1967b): Semantik der Metapher», *Folia Linguistica* 1: 3–17. Tr. it.: «Semantica della metafora», in Weinrich 1976: 85 – 103.
- Weinrich, H. (1976): *Metafora e menzogna. La serenità dell'arte*, Bologna, Il Mulino.