Introduzione alla retorica

Arte di persuadere attraverso il discorso e teoria di questa stessa arte, la retorica è divenuta dai Greci in poi tratto costitutivo della nostra cultura umanistica. Dopo una lunga eclissi la disciplina è tornata in auge, estendendosi, al di là dello studio letterario, ad altri ambiti: pubblicitario, musicale, cinematografico. Questa introduzione fornisce una presentazione del sistema retorico a partire dalla sua genesi, dall'antichità ai giorni nostri; descrive in una esposizione metodica i procedimenti retorici, figure, argomenti, tipi di argomentazione; mette a disposizione del lettore alcuni esempi di analisi retorica di testi letterari e non letterari, in cui vengono mostrati i differenti dispositivi retorici in atto; infine traccia le linee di una filosofia della retorica che mostra perché di tali procedimenti non si possa fare a meno. Per questa edizione la curatrice Gabriella Alfieri ha approntato alcuni esempi di letture retoriche di classici italiani.

INDICE DEL VOLUME: Presentazione, di G. Alfieri. - Prefazione. - Introduzione. Natura e funzione della retorica. - I. Le origini della retorica in Grecia. - II. Aristotele, la retorica e la dialettica. - III. Il sistema retorico. - IV. Dal I al XX secolo. - V. L'argomentazione. - VI. Le figure. - VII. Lettura retorica dei testi. - VIII. Come reperire gli argomenti? - IX. Esempi di lettura retorica. - X. Conclusione. - Riferimenti bibliografici. - Indice analitico e glossario.

OLIVIER REBOUL è stato professore nella Facoltà di Scienze umane dell'Università di Strasburgo. Studioso di filosofia, pedagogia e retorica, ha pubblicato diversi volumi tra i quali ricordiamo in italiano: «Lo slogan» (1977), «L'indottrinamento» (1979) e «Il linguaggio dell'educazione» (1986), usciti da Armando.

€ 25,00

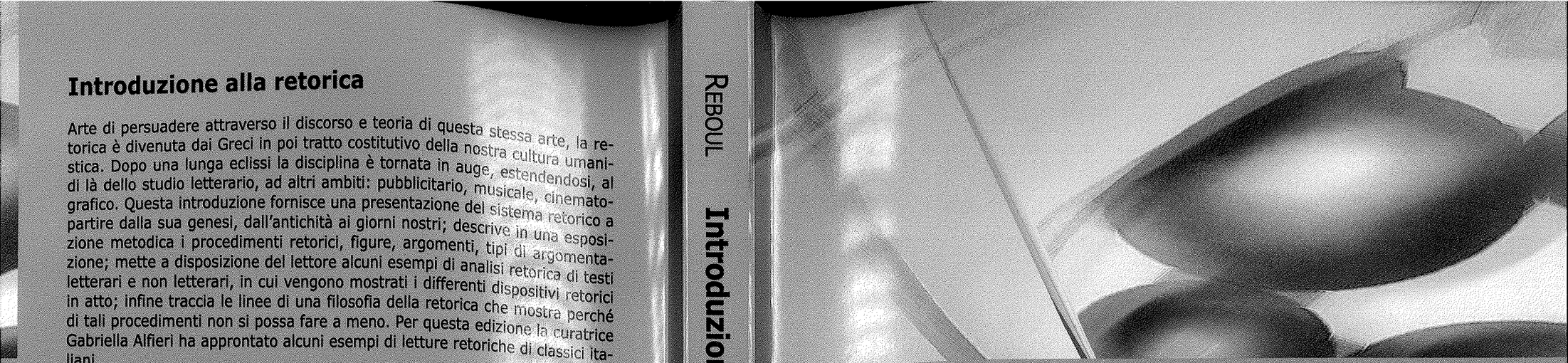
777.135

ISBN 978-88-15-08837-6

9 788815 088376

Progettazione grafica: Francesca Vaccari

REBOUL **Introduzione alla retorica**



OLIVIER REBOUL

Introduzione alla retorica

il Mulino Manuali

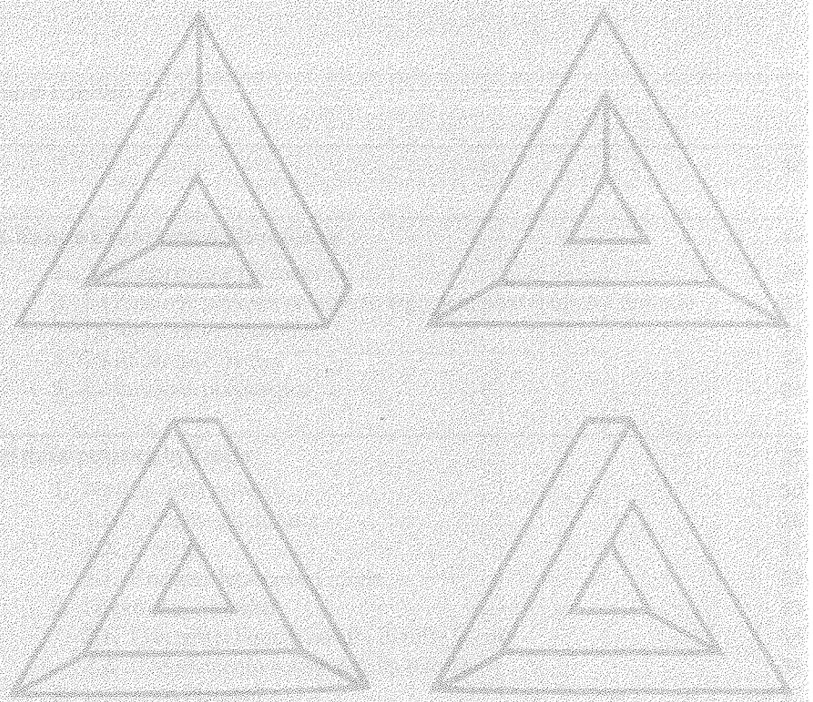
MANUALI

Filologia e critica letteraria

I lettori che desiderano informarsi sui libri e sull'insieme delle attività della Società editrice il Mulino possono consultare il sito Internet:
www.mulino.it

OLIVIER REBOUL

Introduzione alla retorica



il Mulino

ISBN 978-88-15-08837-6

Edizione originale: *Introduction à la rhétorique. Théorie et pratique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994². Copyright © 1991 (2e édition corrigée 1994) by Presses Universitaires de France, Paris. Copyright © 1996 by Società editrice il Mulino, Bologna. Traduzione e edizione italiana a cura di Gabriella Alfieri.

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere fotocopiata, riprodotta, archiviata, memorizzata o trasmessa in qualsiasi forma o mezzo – elettronico, meccanico, reprografico, digitale – se non nei termini previsti dalla legge che tutela il Diritto d'Autore. Per altre informazioni si veda il sito www.mulino.it/edizioni/fotocopie

Indice

Presentazione, *di Gabriella Alfieri* 11

Prefazione 17

Introduzione. Natura e funzione della retorica 19
1. Arte, discorso e persuasione 20
2. La funzione persuasiva: aspetto argomentativo e aspetto oratorio 22
3. La funzione ermeneutica 23
4. La funzione euristica 24
5. La funzione pedagogica 25

I. Le origini della retorica in Grecia 29
1. Nascita della retorica 30
1.1. L'origine giudiziaria 30
1.2. Il corax 31
1.3. L'origine letteraria: Gorgia 32
2. La retorica e i sofisti 33
2.1. Protagora: l'uomo misura di tutte le cose 34
2.2. Il fondamento sofistico della retorica 36
3. Isocrate o Platone? 37
3.1. Isocrate, l'umanista 37
3.2. Una pausa 39
3.3. Retorica e pasticceria 41
3.4. Di quale scienza si tratta? 42

II. Aristotele, la retorica e la dialettica 45
1. Una nuova definizione della retorica 46
1.1. La retorica secondo Aristotele 46

1.2. Una definizione più modesta 47
1.3. L'argomentazione di Aristotele 48
2. Che cos'è la dialettica? 50
2.1. La dialettica è un gioco 50
2.2. Fare di tutto per vincere 51
2.3. Rispettare le regole del gioco 52
2.4. L'interesse del gioco dialettico 53
3. Retorica e dialettica 55
3.1. Che cosa hanno in comune 55
3.2. La dialettica, parte argomentativa della retorica 56
3.3. Moralità della retorica 57
3.4. Conclusione: Aristotele e noi 59

III. Il sistema retorico 63
1. Le quattro parti della retorica 63
2. L'inventio («heuresis») 64
2.1. I tre generi di discorso 64
2.2. I tre tipi di argomento: ethos, pathos, logos 67
2.3. Prove estrinseche e prove intrinseche 68
2.4. I luoghi («topoi») 69
2.5. Osservazioni sull'inventio 71
3. La dispositio («taxis») 71
3.1. L'esordio («prooimion») 72
3.2. La narratio («diegesis») 72
3.3. La confirmatio («pistis») 73
3.4. La digressio («parekbasis») e la peroratio («epilogos») 74
3.5. Perché la dispositio? 75
4. L'elocutio («lexis») 76
4.1. Lingua e stile: un'arte funzionale 76
4.2. Le figure («schemata») e il problema dello scarto 78
5. L'actio («hypocrisis») 80
5.1. Una «hypocrisis» senza ipocrisia 81
5.2. Il problema della memoria 81
5.3. Il rapporto fra scritto e orale 82

IV. Dal I al XX secolo 85
1. Il periodo latino 85
1.1. La forma e il contenuto: belletti e colori 86
1.2. Retorica e morale 87
1.3. Retorica e democrazia 88
2. Perché il declino? 89
2.1. Retorica e cristianesimo 89
2.2. Le vere cause del declino: retorica, verità e sincerità 91
3. Oggi: «le» retoriche 93
3.1. Una retorica in frantumi 93
3.2. Retorica dell'immagine 94

3.3. Retorica della propaganda e della pubblicità 95
3.4. Nuova retorica contro nuova retorica 97

V. L'argomentazione 101
1. I cinque tratti dell'argomentazione 102
1.1. L'uditorio: può essere universale? 102
1.2. La lingua storico-naturale e le sue ambiguità 103
1.3. Premesse verosimili: che cos'è il verosimile? 104
1.4. Una progressione che dipende dall'oratore 105
1.5. Conclusioni sempre controverse 106
2. In cosa consiste una «buona» argomentazione? 107
2.1. I sofismi e l'argomentazione 108
2.2. Non-parafrasi e chiusura 110
3. Argomentazione pedagogica, giudiziaria, filosofica 111
3.1. L'ambito pedagogico 112
3.2. L'ambito giudiziario 112
3.3. L'ambito filosofico 113
Una controversia giudiziaria: gli espropri e la svalutazione 113

VI. Le figure 121
1. Le figure di parola 123
1.1. Le figure di ritmo 123
1.2. Le figure di suono: allitterazione, paronomasia, antanaclasi 124
1.3. Un argomento retorico: l'etimologia 127
2. Le figure di senso 128
2.1. I tropi semplici: metonimia, sineddoche, metafora 129
2.2. I tropi complessi: ipallage, enallage, ossimoro, iperbole e altri 133
3. Le figure di costruzione 138
3.1. Figure per sottrazione: ellissi, asindeto, aposiopesi, zeugma 138
3.2. Figure di ripetizione: epanalessi, antitesi 141
3.3. Figure varie: chiasmo, iperbato, anacoluto, gradatio 142
4. Le figure di pensiero 145
4.1. L'allegoria, una figura didattica? 145
4.2. L'ironia, lo spirito e l'umorismo 147
4.3. Figure di enunciazione: apostrofe, prosopopea, preterizione, epanortosi 149
4.4. Figure di argomento: conglobazione, prolessi, apodiossia, cleuasmo 153
Un'analisi applicativa: «Raccoglimento» di Charles Baudelaire 158

VII. Lettura retorica dei testi 163
1. Le questioni preliminari 164
1.1. L'oratore: chi? quando? contro chi? perché? come? 164
1.2. L'uditorio e l'accordo preliminare 165
2. La questione del genere: Pascal e La Fontaine 166
2.1. Blaise Pascal, «Giustizia, forza» 167

2.2. Jean de La Fontaine, «Il lupo e l'agnello» 168
2.3. Situazione dei due testi 169
2.4. L'argomentazione dei due testi 170
2.5. Lo stile dei due testi 172
2.6. I due generi e il loro impatto ideologico 173
3. Domande sul testo 174
3.1. Che cosa prova un esempio? 174
3.2. L'entimema 175
3.3. L'intertestualità, l'intratestualità e il motivo centrale 176
Victor Hugo: «Chanson» (1853) 178

VIII. Come reperire gli argomenti? 183
1. Gli elementi dell'accordo preliminare 184
1.1. Fatti, verità, presunzioni 184
1.2. I valori 185
1.3. I luoghi del preferibile 185
1.4. Figure e sofismi concernenti l'accordo preliminare 187
2. Primo tipo: gli argomenti quasi-logici 187
2.1. Contraddizioni e incompatibilità: il ridicolo 188
2.2. L'identità e la regola di giustizia 189
2.3. Gli argomenti quasi-matematici: transitività, dilemma, eccetera 189
2.4. La definizione 190
3. Secondo tipo: gli argomenti fondati sulla struttura del reale 191
3.1. Successione, causalità, l'argomento pragmatico 191
3.2. Finalità: argomento di spreco, di direzione, di superamento 192
3.3. La coesistenza: argomento d'autorità, argomento «ad hominem» 194
3.4. Le doppie gerarchie e l'argomento «a fortiori» 196
4. Terzo tipo: gli argomenti fondanti la struttura del reale 198
4.1. L'esempio, l'illustrazione, il modello 198
4.2. La comparazione e l'argomento del sacrificio 200
4.3. L'analogia e la metafora 201
5. Quarto tipo: gli argomenti per dissociazione di nozioni 205
5.1. L'assurdo o il «distinguo» 205
5.2. La coppia apparenza-realtà 206
5.3. Altre coppie 206
5.4. L'artificio e la sincerità 208

IX. Esempi di lettura retorica 211
1. Jean-Claude Milner, «Sulla scuola» 212
1.1. Il motivo centrale 213
1.2. Una catena di entimemi 213
1.3. Figure forti 214
1.4. La petizione di principio 215
2. Pierre Corneille, «Marchesa» (1658) 215
3. René Descartes, «Il discorso sul metodo» 218

4. Giacomo Leopardi, «Canto notturno di un pastore errante dell'Asia» 222
4.1. Analisi tematica 227
4.2. Analisi metrico-ritmica 228
4.3. Analisi retorico-stilistica 229
5. Jean-Jacques Rousseau, «Émile» 233
5.1. Introduzione: c'è un motivo centrale? 234
5.2. Il paradosso 234
5.3. L'argomentazione 235
5.4. Le metafore dell'educazione 236
5.5. Conclusione: il motivo centrale 237
6. Giovanni Verga, «I Malavoglia»: lettura retorica del finale 238
7. Due storie yiddish 244

Conclusione 249
1. Arte e natura 250
2. L'illusione del libro del «maestro» 250
3. Dalla polemica al dialogo 251

Riferimenti bibliografici 255

Indice analitico e glossario 261

Presentazione

Un'opera essenziale come questa *Introduzione alla retorica* rappresenta il culmine di un lavoro di riflessione e di ricerca maturato a lungo e verificato in sede didattica, ma costituisce anche la sintesi, ragionata e rielaborata, di fonti di accreditata tradizione, sia sul piano dell'oratoria, sia sul piano della stilistica. Sono sostanzialmente due le opere cui Reboul fa costante riferimento: il *Traité de l'argumentation* di Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca (d'ora in poi *TA*) e *Les figures du discours* di Pierre Fontanier. Il *TA* fu pubblicato nel 1958 da Perelman e Olbrechts-Tyteca per rinvigorire la spenta tradizione aristotelica dell'argomentazione rinsaldandola alla tradizione di studi filosofici e giuridici. L'opera di Pierre Fontanier, autore-chiave nella ricerca retorica, era il prodotto di una tradizione precedente di trattazioni retoriche «generali e ragionate», da Du Marsais a Condillac, e fu compilata e pubblicata per espansioni successive. Ciò rispondeva alla scelta strategica dell'autore di non volersi esporre immediatamente in un panorama culturale dominato da nomi di indiscussa autorità come Condillac e Beauzée. Si ebbero così successive chiarificazioni della dinamica delle figure. Nata nel 1818 come *Commentaire raisonné* aggregato al prestigioso trattato *Des tropes* di Du Marsais, l'opera di Fontanier si sovrappose al testo in un'articolata trattazione metaretorica, per diventare poi il *Manuel classique pour l'étude des tropes* (che ebbe quattro edizioni dal 1821 al 1830), completato nel 1827 dal *Traité général des figures du discours autres que les tropes*.

Come si può constatare dalle integrazioni apportate nei capitoli VI e VIII sulla base di queste due fonti, la trattazione di Reboul si regge su di una equilibrata tensione fra il *TA* e le *Figures du discours*: l'accento è ora sull'aspetto argomentativo ora su quello stilistico di una data figura, senza mai che si ecceda nell'uno o nell'altro senso. Ne risulta un'esposizione assai piana, che è parso utile integrare con i riferimenti puntuali ai luoghi dei due classici appena menzionati, non per sterile gusto della ricerca

erudita, ma per restituire il senso integrale di un approccio all'*elocutio* senza dubbio nuovo e perciò bisognoso di illustrazione.
Dalle proprie fonti Reboul assume anche le qualità distintive, come il metodo espositivo di sicura efficacia didattica di Fontanier, basato sul continuo raffronto sinottico e differenziale delle definizioni di figure consimili, con relativi esempi. Anche la classificazione delle figure riflette, in maniera semplificata, quella di Fontanier, basata sulla distinzione fondamentale fra tropi e non tropi, poi riarticolata in distinzioni a seconda del tipo di enunciati. Basti un esempio: Reboul raggruppa allitterazione, paronomasia e antanaclasi sotto la rubrica delle *figure di suono*, mentre Fontanier le classificava come *figure di elocuzione per consonanza*, all'interno della più vasta classe delle *figure di elocuzione*.
Del *TA* invece mantiene il rigore espositivo e la immediata attuazione nel contesto situazionale ed enunciativo di quanto esposto, sia in esempi spiccioli, sia in citazioni d'autore, che in Reboul diventano poi testi da sottoporre a lettura retorica, come quello di Cartesio.
Il libro che viene qui presentato tiene fede innanzi tutto al programma enunciato nel titolo, *Introduzione alla retorica*, configurandosi decisamente come testo di accesso alla retorica in tutte le sue valenze, di teoria e tecnica inventata dai Greci, destinata alla interpretazione e alla produzione di testi scritti da oralizzare nell'*actio*, ma soprattutto strumento di trasmissione della «cultura» in senso classico, umanistico e, perché no, antropologico. L'esposizione, densa di dati attualizzanti, non comporta alcun cedimento al semplicismo o alla banalizzazione; l'*Introduzione* si risolve anzi in una trattazione organica del sistema retorico, come dimostra l'esame esauriente delle partizioni del discorso retorico rapportate ad ogni singolo genere oratorio (capitolo III). Così, sul piano storico, l'intento dell'autore non appare quello di pervenire a una storia organica della retorica, ma quello di ricercare una concatenazione evolutiva delle idee, un riproporsi di problemi nei diversi ordini storico-culturali. La storia della pratica oratoria diviene in questo modo storia etico-sociale; si veda l'accenno al ruolo degli avvocati nella società romana rispetto a quella greca (capitolo IV), o la centralità dell'insegnamento retorico nella Grecia ellenistica, equiparato a quello della matematica nella formazione odierna. A ribadire la perenne modernità del pensiero retorico, si può rammentare l'accenno alla pubblicità che fa regredire le masse nell'infanzia, che riecheggia la valutazione di Rousseau intorno alla società e all'educazione che risospingono in una dimensione infantile l'essere umano creato per la più libera e piena maturazione intellettuale e psicologica.
L'esigenza primaria di Reboul è quella di familiarizzare il lettore con la materia retorica, rivisitata e riproposta nella sua corposità di storia del pensiero logico e dialettico e pratica discorsiva di stampo oratorio e argomentativo. Ne risulta una compiuta seppur rapida esposizione delle origini greche, canonizzate nella filosofia aristotelica e poi nel sistema classico,

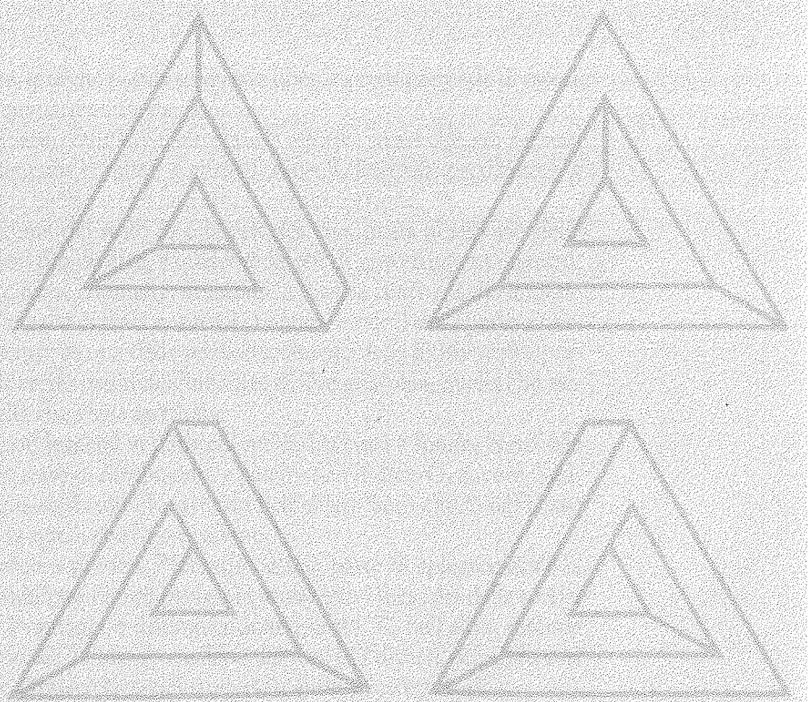
con parallelo evolversi dei diversi tipi di argomentazione e dei diversi spunti di produzione e interpretazione elocutiva.
Sul piano sostanziale, Reboul si impegna a integrare, con vigile spirito reinterpretativo, la teoria di Aristotele sull'argomentazione, limitata al rapporto fra le premesse, con quella del *TA*, che punta invece all'analisi dei contenuti delle premesse stesse.
In definitiva la trattazione di Reboul tende proprio a una reintegrazione critica della retorica, intesa come teoria e pratica, nel sistema della cultura occidentale. Uno dei pregi più consistenti del manuale rimane in ogni caso quello di costituire una rara, forse l'unica, *summa* didascalica della teoria dell'argomentazione così come è espressa nel *TA*, con ciò realizzando un'ottima sintesi tra la *rhetorica docens* (in sistema) e la *rhetorica utens* (in contesto) [Battistini, in Vickers 1994, 10], grazie alla priorità data all'elemento comunicativo. Nella lettura di Reboul la «figura» retorica diventa un'entità inscindibile di forma e contenuto, di stile e di senso, come il segno saussuriano.
Un elemento da non sottovalutare concerne poi l'interesse per la linguistica che soggiace alla trattazione. Una cura linguistica e in certo modo filologica si rivela ad esempio nella preoccupazione di «ricomporre» una versione soddisfacente del testo fondante della retorica (la definizione aristotelica e il suo contesto originario), collazionando il testo greco con le più autorevoli versioni moderne.
In profondità, quella di Reboul è una retorica ricostruita induttivamente, attraverso i testi originali che ne hanno costituito la teoria evolutiva. Ed è una retorica che, come si è accennato, ha come oggetto e obiettivo l'uomo, inteso come individuo adulto e democratico. È una retorica basata sulla trasparenza delle regole e sulle regole della trasparenza, mirante cioè a rendere il destinatario consapevole delle regole del gioco retorico, perché se ne possa difendere ma anche avvalere. Del resto, sembra suggerire l'autore, quando leggiamo una poesia, non siamo forse coscienti delle regole metriche e stilistiche che il poeta usa? Eppure l'incanto non muta. Si stabilirà così una sorta di patto, di lealtà comunicativa tra emittente e ricevente. Ancora, l'esposizione sembra animata dalla ricerca appassionata dell'unione tra componente oratoria ed affettiva della retorica, testimonianza di una convinta, indefessa fiducia nella possibilità di ripristinare l'unità della retorica nel nome del più pieno umanesimo. Non è casuale in tal senso l'esaltazione di Protagora e di Cicerone, che traduce *retorica* con *humanitas*, e poi quella di Quintiliano che rende umanistica la formazione educativa. Né è casuale il rammarico per la scissione delle due componenti in epoca medievale. Così si spiegherà anche il maggior spazio destinato all'*inventio* (come reperimento degli argomenti più adatti), pari a quello riservato di solito in altre trattazioni all'*elocutio*.
Nel quadro degli studi attuali sulla retorica, questo manuale potrà proficuamente affiancarsi alle altre opere presenti nel panorama italiano (Lau-

sberg, Vickers, Mortara Garavelli), offrendo un primo accesso ai diversi spazi retorici.
Semplice ma non elementare, tutt'altro che divulgativa o banalizzante, questa *Introduzione* si rivolge a lettori non specializzati, non eruditi, non addetti ai lavori, ma coinvolti in qualche modo nelle dinamiche della società contemporanea, governata dai processi della comunicazione, oltre a rispondere assai bene all'impostazione modulare verso cui si orienta la didattica universitaria.
Tradotto sul piano dell'utilizzazione didattica, ciò significa che l'opera di Reboul si indirizza a un pubblico vario, agli studenti di lettere classiche e moderne, di filosofia, di scienze della comunicazione, ma anche di psicologia, di giurisprudenza e di scienze sociali.

GABRIELLA ALFIERI

OLIVIER REBOUL

Introduzione alla retorica



Prefazione

Per cominciare, qualche parola su questo libro, su cosa pretende di essere e su cosa ci si può attendere da esso.
È pluridisciplinare, come lo è d'altronde la retorica stessa che, sin dai suoi esordi, fu strumento comune a giuristi, filosofi, letterati, predicatori, a quanti insomma hanno a che fare con la comunicazione.
È plurivoco, come del resto lo è la retorica che, posta al servizio delle cause e delle tesi più diverse, è qualcosa in più di uno strumento neutro, indifferente a ciò che trasmette; utilizzata in tutte le controversie, impone a ciascuna delle parti di tener conto di credenze e valori della parte avversa; insegna il senso, se non della relatività, almeno della plurivocità e presuppone che la verità risulti dall'incontro di due «parole», quella che viene detta e quella che viene ascoltata.
Questo libro può leggersi in parecchi modi. Da cima a fondo, certo. Ma anche come un testo di riferimento, a partire dall'indice. O, ancora, limitandosi a un qualsiasi capitolo, avendo ben chiaro però che in ogni caso esso dipende da quelli che lo precedono.
È insieme teorico e pratico. Pretende da una parte di spiegare cos'è la retorica, ritrovandone l'unità profonda attraverso i meandri della storia, discutendone i vantaggi e distinguendone i limiti. E, dall'altra, intende applicare la retorica all'interpretazione dei testi più diversi, offrendo così uno strumento ermeneutico agli studenti e ai futuri ricercatori.
In definitiva ha parecchie pretese: essere un manuale universitario e anche qualcos'altro. Si sforza pertanto di essere obiettivo, di fornire un'informazione indipendente dall'autore e dalle sue inclinazioni. Ma un manuale non meriterebbe la qualifica di «universitario» se il suo autore non vi si affermasse anche come ricercatore e come pensatore; dunque come qualcuno che non si contenta di esporre, ma che si espone. Sarà il lettore a giudicare. Un libro plurivoco, dunque.

Avvertenza

Al primo approccio, la retorica scoraggia per il suo vocabolario. Quanti nomi di argomenti e di figure! È veramente necessario parlare di **luoghi** e non di prove, di **iperbole** e non di «esagerazione», di **actio** e non di «esecuzione»? In effetti, ciascuno di questi termini ha un senso un po' diverso da quello che pretende di tradurlo; è dunque insostituibile. Non diversamente dalla medicina, dalla psicologia o dalla filosofia, la retorica ha bisogno di un lessico tecnico.
Importa dunque sapere che l'**epanortosi** non è una malattia della pelle, né l'**ipotiposi** una supposta di bronzo dell'antica medicina, né la **tapinosi** una retorica da tapini... Certo, si potrebbero usare termini più correnti, dire «correzione» in luogo di **epanortosi**, «messa in scena» in luogo di **ipotiposi**, «denigrazione» in luogo di **tapinosi**. Ma il senso sarebbe radicalmente diverso. L'**ipotiposi** è una messa in scena retorica, che gioca un ruolo poetico ed argomentativo a un tempo; l'**epanortosi** è una correzione retorica, che produce un effetto di sincerità («o piuttosto, a dire il vero...»); la **tapinosi** è una denigrazione retorica.
La difficoltà terminologica è innegabile, ma facilmente sormontabile, almeno così c'è da augurarsi, grazie al nostro indice-glossario, che comprende tutti i termini seguiti nel testo da un asterisco (*).

Introduzione. Natura e funzione della retorica

Ai nostri giorni il termine *Retorica* rimanda a significati con sfumature spesso negative. A metà del XX secolo la disciplina retorica riemerge dall'oblio cui l'aveva condannata il secolo XIX, e recupera valore culturale in due direzioni apparentemente divergenti: da un lato, la teoria dell'argomentazione, sviluppata nel monumentale trattato di Perelman e Olbrecht Tyteca; dall'altro, le infinite sfaccettature dell'*elocutio*, dalle figure allo stile, indagate nelle trattazioni di Genette, di Cohen e del gruppo di Liegi. Vedremo qui come lo smembramento novecentesco della Retorica non ne intacchi la sostanziale unità. Unità che risiede nella sua funzione «classica» che è quella di persuadere, e sulla quale si fonda la definizione della Retorica come arte di persuadere attraverso il discorso.

Ciò che ci si attenderebbe da un'introduzione alla retorica è in primo luogo una definizione del termine. Purtroppo non è facile, in quanto ai nostri giorni la parola **retorica** ha assunto sensi notevolmente diversi e alquanto divergenti.
Innanzi tutto il senso corrente è quantomai deteriore. Un professore di letteratura che aveva fatto una brillante conferenza si sentì dire da un collega che voleva felicitarsi con lui: «Ho ammirato la sua retorica», frase che nessuno prese per un complimento, nemmeno l'interessato. Per il senso comune **retorica** è sinonimo di «tronfio», di «artificioso», di «enfatico», di «declamatorio», di «falso».
All'inizio degli anni Sessanta, gli accademici hanno comunque riscoperto la retorica e hanno restituito alla parola la sua nobiltà, insieme prestigiosa e pericolosa, senza peraltro trovarsi d'accordo sul senso da attribuirle. Ci limiteremo a menzionare qui le due posizioni estreme.
L'una, quella di Chaïm Perelman e Lucie Olbrecht-Tyteca, vede nella retorica l'arte di argomentare, e ne cerca i modelli soprattutto presso gli oratori religiosi, giudiziari, politici, persino presso i filosofi. L'altra, quella di Henri Morier, Gerard Genette, Jean Cohen e del Gruppo μ, fa della

retorica lo studio dello stile, e più particolarmente delle figure. Per i primi, la retorica mira a convincere; per i secondi, viene a costituire la letterarietà di un testo; è difficile immaginare quanto le due posizioni possano avere in comune.
E tuttavia, c'è un elemento comune che potrebbe essere il più importante, cioè l'articolazione degli argomenti e dello stile in un'unica funzione. Nel dir questo, ci si riferisce alla retorica classica, quella che comincia con Aristotele e continua fino al XIX secolo. È a questa tradizione che ci rifaremo per definire la retorica. Certo, si può criticare la tradizione; però essa ha il vantaggio di offrirci degli elementi stabili, indipendenti dalle preferenze individuali e dalle mode. Si può criticare la tradizione, e non si mancherà di farlo all'occorrenza; ma almeno si sa ciò che si critica e ciò che si pretende di superare.

1. ARTE, DISCORSO E PERSUASIONE

Ecco dunque la definizione che proponiamo: **la retorica è l'arte di persuadere attraverso il discorso**.
● Per **discorso**, s'intende ogni produzione verbale, scritta o orale, costituita da una frase o da una sequenza di frasi, che abbia un inizio e una fine, e che presenti una certa unità di senso. Un discorso incoerente come quello di un ubriaco o di un demente, è invero una quantità di discorsi fatti passare per uno solo.
In base alla nostra definizione, la retorica non si applica a tutti i discorsi, ma solo a quelli che mirano a persuadere, il che rappresenta in ogni caso una bella varietà! Elenchiamo i principali: l'arringa difensiva, il comizio politico, il sermone, il volantino propagandistico, il manifesto pubblicitario, il pamphlet, la favola morale, la lettera di richiesta, il saggio, il trattato di filosofia, di teologia o di scienze umane. Si aggiungano il dramma e il romanzo purché siano «a tesi», il poema satirico o encomiastico.
Cosa rimane allora di non retorico? I discorsi (nel senso tecnico sopra definito) che non mirano a persuadere: il poema lirico, la tragedia, il melodramma, la commedia, il romanzo, i racconti popolari, le storie divertenti. Si aggiungano i discorsi a carattere puramente scientifico o tecnico: le istruzioni per l'uso rispetto al messaggio pubblicitario; la sentenza rispetto all'arringa difensiva; la trattazione scientifica rispetto alla divulgazione; l'ordine rispetto allo slogan: *Vietato fumare* non è retorico, *Vietato fumare persino una Gallia*[1] lo è pienamente.
Indubbiamente la retorica antica dà alla parola **discorso*** un senso decisamente più ristretto. Ma mostreremo che si può estendere l'oggetto della retorica senza tradirla. (Domanda di «controllo»: il presente libro è retorico?)

[1] [Slogan pubblicitario di una nota marca di sigarette francesi. In lingua originale suona come un'espansione dell'avviso «Défense de fumer»].

La retorica si basa dunque sul discorso persuasivo; o su ciò che un discorso ha di persuasivo.
● Cosa significa dunque **persuadere**? Significa indurre qualcuno a credere qualcosa. Alcuni distinguono rigorosamente *persuadere* da *convincere*, in quanto quest'ultimo consisterebbe non nel far credere ma nel far comprendere. Per noi, questa distinzione riposa su una filosofia – cioè su di un'ideologia – fin troppo dualistica, poiché oppone nell'essere umano l'essere di fede e di sentimento all'essere d'intelligenza e di ragione, e arriva a supporre che il secondo possa affermarsi senza il primo, o addirittura contro il primo. Fino a un esame più approfondito, rinunceremo a tale distinzione tra *convincere* e *persuadere*.
In compenso, manterremo una distinzione del tutto pertinente in quanto inerisce al termine *persuadere* in sé:

1) Pietro mi ha persuaso che la sua causa era giusta.
2) Pietro mi ha persuaso a difendere la sua causa.

Distinzione capitale per comprendere la retorica, perché in 1) Pietro è arrivato a *farmi credere* qualche cosa, mentre in 2) è proprio riuscito a *farmi fare* qualche cosa, senza che si sappia se io ci creda o no. A nostro avviso, la persuasione retorica consiste nel far credere 1), senza riuscire necessariamente a far fare 2). Se al contrario essa riesce a far fare senza far credere, non è retorica.
Si dirà per esempio che qualcuno ha persuaso qualcun altro a far la tal cosa con le minacce o con le promesse, e che in ciò risiede tutta l'efficacia della sua argomentazione. Risposta: si può certo parlare di efficacia, ma non di argomentazione; quest'ultima mira sempre a far credere. Si può senza dubbio, con promesse o minacce, persuadere qualcuno *a* commettere un abuso; ma lo si sarà perciò persuaso *che* l'abuso non è tale?
Pascal scrive tuttavia: «Quanto un avvocato ben pagato in anticipo troverà più giusta la causa che difende!» [1955, 365]. In effetti, Pascal non ce l'ha propriamente con gli avvocati; ce l'ha con l'uomo, col genere umano corrotto dalla caduta, la cui attitudine a credere «ciò che sa essere falso» mostra fino a che punto sia miserabile. Ma, se ci si attiene ai fatti, si ammetterà che l'abuso non è l'uso, e che esiste una persuasione che non si ottiene né col denaro, né con le minacce: quella che concerne la retorica.
● Quest'ultima, dicevamo, è un'**arte**. Questo termine, traduzione del greco *techne*, è ambiguo, e lo è pure doppiamente. Innanzi tutto perché designa sia un'abilità spontanea che una competenza acquisita con l'insegnamento. Poi perché designa tanto una semplice tecnica, quanto all'opposto ciò che nella creazione supera la tecnica e si deve esclusivamente al *genio* del creatore. A quale o a quali di questi sensi si pensa quando si dice che la retorica è un'arte? A tutti.
In primo luogo esiste una retorica spontanea, un'attitudine a persuadere per mezzo della parola che forse non è innata – non entriamo qui in que-

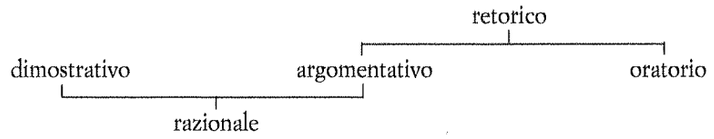
sta discussione – ma che non è dovuta nemmeno a una formazione specifica; e poi una retorica che s'insegna, per esempio sotto il nome di *Tecniche d'espressione e di comunicazione*, e che serve a formare dei venditori o degli uomini politici, a insegnare loro ciò che altri venditori, altri uomini politici sembrano sapere naturalmente. Quali sapranno riuscire più efficaci, quali sapranno «fare meglio»? Senza dubbio i secondi. Ma nei secondi come nei primi, si ritroveranno gli stessi artifici, intellettuali o emozionali, quegli artifici che fanno della retorica una tecnica.
Ma si tratta di una semplice tecnica? No, si tratta di ben altro. L'autentico **oratore*** è un artista nel senso che è capace di trovare degli argomenti tanto più efficaci in quanto inattesi, delle figure di cui nessuno avrebbe avuto l'idea e che si rivelano appropriate; un artista le cui realizzazioni non sono programmabili e non si impongono che a cose fatte. *Le Provinciali* di Pascal (sempre lui, ma in retorica è un autore ineludibile!) ne costituiscono un bell'esempio; laddove i suoi amici giansenisti si aspettavano un'argomentazione tecnica, che sarebbe risultata immancabilmente pesante, Pascal riprese le stesse idee sotto forma di un libello ironico, efficace perché chiaro e divertente, che ha ancora qualcosa da comunicarci. L'arte di persuadere ha creato senz'ombra di dubbio dei capolavori.
Ma non è anche l'arte di ingannare, o almeno di manipolare? Ritorneremo su questo problema al capitolo II. Nell'attesa, per capire meglio la retorica, interroghiamoci sulle sue funzioni, cioè sulle prestazioni che può offrire a quanti vi ricorrono, e forse anche ad altri.

2. LA FUNZIONE PERSUASIVA: ASPETTO ARGOMENTATIVO E ASPETTO ORATORIO

La prima funzione della retorica discende dalla sua definizione: l'**arte di persuadere**. È d'altronde la definizione più appariscente e la più antica; e il problema principale di questo libro sarà sapere con quali mezzi si rende persuasivo un discorso.
Per il momento ci limiteremo a una distinzione, a dire il vero fondamentale. Tali mezzi sono di ordine razionale gli uni, di ordine affettivo gli altri. O, per meglio dire: più razionali gli uni, più affettivi gli altri, perché in retorica ragione e sentimenti sono inseparabili.
I mezzi che pertengono alla ragione sono gli argomenti, che, come vedremo, sono di due tipi: quelli riconducibili al ragionamento sillogistico (**entimemi***), e quelli fondati sull'**esempio***. Ora, come osservava già Aristotele, l'esempio tende maggiormente all'affettività rispetto al sillogismo; il primo si rivolge preferibilmente al grande pubblico, mentre il secondo punta su di un **uditorio*** specializzato, come un tribunale.
I mezzi che pertengono all'affettività sono da una parte l'**ethos***, il carattere che deve assumere l'oratore* per accattivarsi l'attenzione e guadagnarsi la fiducia dell'uditorio, e dall'altra il **pathos***, le tendenze, i desideri, le emozioni dell'uditorio, sui quali può far leva l'oratore. In maniera leggermente diversa, Cicerone distingue *docere*, *delectare* e *movere*:

Docere («istruire, spiegare») è l'aspetto argomentativo del discorso.
Delectare («piacere») è il suo aspetto divertente, umoristico, ecc.
Movere («commuovere»), ciò per cui esso scuote, sconvolge l'uditorio.

● In definitiva, la **funzione persuasiva** del discorso comporta due aspetti: uno che si dirà **argomentativo**, l'altro **oratorio**. Si tratta di due aspetti che non sempre è facile distinguere.
I gesti dell'oratore, il suo tono e le sue inflessioni di voce sono puramente oratori. Ma che dire delle **figure*** di stile, quelle famose figure alle quali alcuni vogliono ridurre l'intera retorica? Una metafora, un'iperbole, un'antitesi sono *oratorie* in quanto contribuiscono a piacere o a commuovere, e tuttavia sono anche *argomentative* in quanto esprimono un argomento condensandolo, rendendolo più atto a creare stupore. Come la celebre metafora di Marx: «La religione è l'oppio dei popoli».
Se si introduce un ultimo termine, la **dimostrazione***, mezzo di convinzione puramente razionale, privo di qualunque componente affettiva e perciò del tutto estraneo al dominio della retorica, si perviene allo schema seguente:



3. LA FUNZIONE ERMENEUTICA

In ogni caso, pur se la funzione persuasiva è la funzione fondamentale della retorica, non ne è l'unica. Una volta assodato che la retorica è l'arte di persuadere attraverso il discorso, occorre aver ben presente che il discorso non è, e non è mai, un evento isolato. Al contrario, si oppone ad altri discorsi che l'hanno preceduto o che lo seguiranno, che possono anche essere impliciti, come la protesta silenziosa delle masse alle quali si rivolge il dittatore, ma che contribuiscono tutti a dare senso e portata retorica al discorso. La legge fondamentale della retorica è che l'oratore – colui che parla o scrive per convincere – non è mai solo, in quanto si esprime sempre in concomitanza o in opposizione ad altri oratori, e sempre in funzione di altri discorsi.
Ora, per riuscire persuasivo, l'oratore deve innanzi tutto comprendere i suoi avversari, riconoscere i punti di forza della loro retorica, nonché coglierne i punti deboli. Questo lavoro d'interpretazione, lo si fa tutti più o meno spontaneamente. Pure il bambino rivela eccellenti doti ermeneuti-

che, per esempio quando comprende che la minaccia dei genitori è troppo terribile per essere veramente messa in atto, o quando interpreta una certa frase dell'adulto nel senso per lui più conveniente[2].
Per essere un buon oratore, non basta saper parlare, bisogna anche sapere a chi si parla, comprendere il discorso dell'altro, sia esso latente o manifesto, occorre scoprirne le insidie, soppesarne la forza argomentativa e soprattutto cogliere il non detto. Ecco un esempio di quest'ermeneutica spontanea. Nel corso del dibattito televisivo precedente alle elezioni presidenziali del 1981, Giscard d'Estaing disse a Mitterrand: «Conosce il valore del marco di oggi?». Mitterrand, che senza dubbio lo ignorava, indovinò che Giscard voleva accreditarsi presso il pubblico come un economista serio, un esperto, un maestro in quell'ambito. E gli rispose per le rime: «Signor Giscard, non sono un suo scolaretto». E non si parlò più del valore del marco per tutto il dibattito.
● È questa la **funzione ermeneutica** della retorica, intendendo per **ermeneutica** l'arte di interpretare i testi. Nell'attuale corso di studi universitari, tale funzione è privilegiata, per non dire unica. Non si insegna più la retorica come arte di produrre discorsi, ma come arte di interpretarli. È d'altronde quanto faremo anche noi in questo manuale. Ma allora la retorica assume un'altra dimensione; non è più un'arte che mira a produrre, è una teoria che mira a capire.

4. LA FUNZIONE EURISTICA

L'arte di persuadere presuppone che uno non sia da solo, e può essere esercitata soltanto interpretando il discorso dell'altro. Ora, è proprio necessario persuadere? Si può pensare che la persuasione non sia che una maniera, senza dubbio la più insidiosa, di assumere il potere, di dominare l'altro attraverso il discorso. Lo si può pensare, certo, a condizione tuttavia di evitare di persuaderne chicchessia!
In realtà, se ci si serve della retorica, non è solo per ottenere un certo potere; è anche per sapere, per trovare qualcosa.
● Ed ecco la terza funzione della retorica, che chiameremo **funzione euristica**, dal verbo greco *heuriskein* che significa «trovare». In sostanza, una funzione mirante alla scoperta. Certo questa nozione non è del tutto scontata. Attualmente, quando parliamo di scoperta, pensiamo alla scienza, e la scienza non vuol aver nulla a che fare con la retorica. Forse si tratta

[2] Sulla retorica infantile, si veda Rémigy [1991]. L'autrice riferisce un episodio realmente accaduto. Un bambino di tre anni è costretto a uscire a passeggio, mentre la sorella maggiore può rimanere a casa a giocare. Da qui una discussione, che la madre chiude così :«A ogni modo, per un bambino piccolo come te, la cosa non si discute». E lui di rimando: «Voglio essere anch'io una bambina». Il bambino gioca mirabilmente sull'ambiguità del linguaggio, e senza dubbio dei sentimenti, della madre; laddove lei oppone *piccolo* a *grande*, lui oppone *maschio* a *femmina*.

di una rimozione, di un rifiuto da parte degli scienziati di vedere la loro stessa retorica. Ma poco importa: ci si dovrà appunto chiedere cosa può avere da scoprire la retorica.
Dobbiamo in ogni modo constatare che viviamo in un mondo che non può dipendere interamente dalla conoscenza scientifica, un mondo in cui raramente si danno verità evidenti e in cui raramente sono possibili previsioni certe. In ambito economico e politico, è necessario prendere decisioni senza sapere se siano le migliori in assoluto, perché solo a cose fatte sarà possibile vedere se si trattava delle migliori in assoluto! Nei dibattimenti giudiziari bisogna emettere un verdetto, ben sapendo che il più delle volte non si danno verdetti oggettivi, nel senso in cui è oggettiva la misura di un galvanometro. Nel campo della pubblica istruzione si fanno programmi e riforme senza essere mai certi che comporteranno dei miglioramenti effettivi rispetto al passato, e che gli studenti interessati ne potranno trarre un autentico giovamento, perché per verificarlo bisognerà attendere almeno vent'anni.
Il mondo qui preso in considerazione è quello della vita, che non comporta molte certezze scientifiche, tali da permettere quanto meno previsioni certe e decisioni irreprensibili. Nondimeno questo mondo non è del tutto in balia del caso, dell'aleatorio, del caos. Non si possono fare previsioni prive di un margine di dubbio, ma si possono fare previsioni più o meno sicure, aventi un certo tenore di probabilità; non si può dire: «è vero» o «è falso»; ma si può comunque dire: «è più o meno verosimile».
Come si fa dunque a trovare il verosimile? Richiamiamo la legge fondamentale della retorica: l'oratore non è mai da solo. L'avvocato più bravo ha di fronte altri avvocati, che svolgono lo stesso lavoro in direzione opposta. Anche il politico si trova faccia a faccia con altri politici, l'educatore con altri educatori. Ciascuno, ed è questa la regola del gioco, difende la propria causa cercando di essere il più persuasivo possibile, e concorre così a una decisione che non è di sua pertinenza, ma che è incombenza di un terzo: il giudice.
In un mondo privo di verità evidenti, di dimostrazioni assolute, di previsioni certe, nel nostro mondo umano, la retorica, perorando questa o quella causa, ha il ruolo di illuminare colui che deve pronunciare una sentenza. Contribuisce, là dove nessuna soluzione è scritta in anticipo, a trovare una soluzione. E lo fa istituendo fra parti contrapposte un dibattito, che senza gli «artifici» della retorica che lo rendono possibile, degenererebbe immediatamente in tumulti e violenze.
La retorica ha senz'altro una funzione mirante alla scoperta.

5. LA FUNZIONE PEDAGOGICA

A questo punto ci si potrà rimproverare di voler estendere abusivamente il dominio della retorica. Se in effetti ci si riferisce ai programmi educativi del Medio Evo e dell'età classica, si constata che alla retorica si assegnava

solo la prima delle nostre tre funzioni, in quanto la funzione ermeneutica era riservata alla *grammatica**, e la funzione euristica alla *dialettica**.
Ma è legittimo imporre alla cultura in quanto tale le partizioni di un programma scolastico, rispondenti indubbiamente a imperativi pedagogici, per rinchiuderla in discipline prive di qualsiasi interrelazione, in materie *specialistiche*? Sarebbe come pretendere che la fisica non abbia alcun rapporto con la matematica, col pretesto che siano professori diversi a insegnare l'una e l'altra.
Nel capitolo seguente mostreremo che nella scuola stessa, grammatica, retorica e dialettica erano parti di un unico tutto, e che si sono sclerotizzate dal momento in cui si è cominciato a separarle. L'arte del discorso persuasivo implica l'arte dell'interpretazione e rende possibile quella della scoperta.
● Qual è dunque questo «tutto unico» di cui faceva parte la retorica? In termini attuali la *cultura generale*. Tocchiamo così l'ultima funzione della retorica, che si può definire **funzione pedagogica**.
Alla fine del XIX secolo la retorica è stata soppressa nell'insegnamento scolastico e la parola stessa è stata cancellata dai programmi. Tuttavia, come avviene in genere nell'insegnamento, cancellando la parola non si è eliminata la cosa. La retorica è rimasta, ma è stata alienata, privata della sua unità interna e della sua coerenza. In ogni caso, i professori, quasi sempre a propria insaputa, fanno della retorica[3].
Insegnare a comporre un testo secondo un progetto, a concatenare gli argomenti in modo coerente ed efficace, a sorvegliare il proprio stile, a trovare i giri di frase appropriati e le figure adeguate, a esprimersi con la scansione giusta e in maniera vivace, non significa forse fare retorica e nel senso più classico del termine? Sarebbe facile dimostrare che i criteri secondo cui un professore di lettere, e persino di filosofia, valuta un elaborato – congruenza tematica, progettazione testuale, argomentazione, stile, personalità – si ritrovano sotto altra denominazione nella retorica classica (*infra*, pp. 56-57).
Si dovrà vedere in questo una sopravvivenza deprecabile? Al contrario, si può pensare che si tratta di principi di alto valore formativo, che non rispettarli – non centrare la questione proposta, scrivere in modo scorretto, piatto, esagerato, confondere la tesi con l'argomento, esporre in maniera sconnessa, trincerarsi dietro gli stereotipi – è dar prova di incultura. In altri termini, significa tagliarsi fuori rispetto agli altri e a se stessi. Indubbiamente ci sono forme di cultura diverse da quella scolastica, ma non si dà cultura senza una formazione retorica e imparare l'arte del *dire* significa anche, anzi significa già imparare a «essere».

[3] Nel saggio sui rapporti fra insegnamento e retorica in Francia, Gérard Genette [1966, trad. it. 1972] mostra bene questa persistenza della retorica, ma introduce delle separazioni a nostro avviso arbitrarie: l'insegnamento antico avrebbe avuto la retorica dell'*inventio*, quello classico quella dell'*elocutio**, il nostro quella della *dispositio**. Ma sono davvero separabili?

PER SAPERNE DI PIÙ

■ Sulla funzione persuasiva:

BARTHES, R., *Rhétorique de l'image*, in «Communications», 4, 1964;
BENOIT, J.-M., BENOIT, P., LECH, J., *La politique à l'affiche*, Paris, Ed. du May, 1986;
BARILLI, R., *Corso di retorica. L'arte della persuasione da Aristotele ai nostri giorni*, Milano, Mondadori, 1976;
PIATTELLI PALMARINI, M., *L'arte di persuadere. Come impararla, come esercitarla, come difendersene*, Milano, Mondadori, 1995.

■ Sulla funzione ermeneutica:

HIRSCH, D.E., *Come si interpreta un testo*, trad. it. Roma, Armando, 1978.

■ Sulla funzione pedagogica:

ZUCCHERINI, R., *Manuale del parlare. Una retorica per i ragazzi*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.

PERCORSO DI AUTOVERIFICA

1. Quale funzione della Retorica prevale nel *Trattato dell'argomentazione* di C. Perelman e L. Olbrechts Tyteca?

2. Quale funzione della Retorica prevale nelle trattazioni di Genette e del Gruppo μ?

3. A quali tipi di discorso si applica l'aggettivo *retorico*?

4. Qual è, secondo Reboul, la differenza fra il significato di *persuadere* e il significato di *convincere*?

5. La Retorica è un'arte o una tecnica e perché?

6. Che cosa sono l'*ethos* e il *pathos*?

7. Quali mezzi del discorso persuasivo pertengono all'*ethos*? Quali al *pathos*?

8. Perché la Retorica ha funzione ermeneutica?

9. In che senso la Retorica ha funzione euristica?

10. In quali campi dell'esperienza umana si esercita la funzione euristica della Retorica?

11. Quale funzione la cultura medievale assegnava alla Retorica?

12. In che cosa consiste la funzione ermeneutica della Retorica?
13. In che cosa consiste la funzione euristica della Retorica?
14. Perché si può definire pedagogica la funzione più attuale della Retorica?

CAPITOLO 1

Le origini della retorica in Grecia

Pur attraversando come pratica di comunicazione persuasiva non tecnicizzata tutte le culture, da quella indiana a quella ellenica, la Retorica è un'invenzione della civiltà greca. Quando la Retorica nasce nella Sicilia greca intorno al 465 a.C., non a caso dopo l'espulsione dei tiranni, è già una scienza matura. Il suo nucleo essenziale attraverserà inalterato più di due millenni, così che la sua storia non è tanto storia di mutamenti interni, quanto storia dei modi in cui fu percepita e praticata nelle diverse epoche a seconda delle tendenze culturali. Il capitolo tratterà lo sviluppo dell'arte e della tecnica retorica dalla nascita della disciplina come arte dell'argomentare fino alla grande sistemazione aristotelica: l'origine giudiziaria; l'origine letteraria; la strumentalizzazione dei Sofisti; il relativismo di Protagora; l'umanesimo di Isocrate; la rifondazione etica e scientifica di Platone.

La miglior introduzione alla retorica è la sua storia. Ci apprestiamo dunque a ricostruirla, ma con due considerazioni preliminari.
La prima è che la retorica è anteriore alla sua storia, anzi a qualsiasi storia. Perché è inconcepibile che gli uomini non si siano serviti del linguaggio per persuadere. Si può d'altronde trovare una retorica presso gli Indiani, i Cinesi, gli Egiziani, per non parlare degli Ebrei. Nondimeno, in un certo senso, è possibile affermare che la retorica è un'invenzione greca, al pari della geometria, della tragedia, della filosofia. Lo è in questo senso, ma anche in un altro. Innanzi tutto, i Greci hanno inventato la **tecnica** retorica, in quanto insegnamento distinto, indipendente dai contenuti, e tale da permettere di difendere qualunque causa e qualunque tesi. In secondo luogo, i Greci hanno inventato la **teoria** della retorica, insegnata non più in quanto utile sapere tecnico, ma in quanto riflessione mirante a comprendere, proprio come hanno creato per primi la teoria dell'arte, della letteratura, della religione.
Seconda osservazione: scrivere una storia, per esempio della musica, della pittura o della filosofia, significa ripercorrere un tracciato evolutivo

fatto di cambiamenti, di perdite, e di creazioni. Ora, paradossalmente, i Greci, fra il V e il IV secolo avanti Cristo, hanno elaborato *la* retorica che in seguito, «per due millenni e mezzo, da Gorgia a Napoleone III», non si è, per così dire, più mossa [Barthes 1970, trad. it. 1972, 10]. Le diverse epoche arricchirono questa o quella parte del sistema, senza però modificare il sistema. Ancor oggi, quando parliamo di retorica, anche se si tratta di quella di un film o di quella dell'inconscio, ci riferiamo sempre alla retorica dei Greci. La storia della retorica si compie con il suo inizio.

1. NASCITA DELLA RETORICA

Sono due le date di riferimento da richiamare: il **480 a.C.**, data della battaglia di Salamina, in cui i Greci alleati fra loro respinsero una volta per tutte l'invasione persiana e in cui cominciò il grande periodo della Grecia classica; e il **399 a.C.**, data della morte di Socrate.

1.1. L'origine giudiziaria

La retorica non è nata ad Atene, ma nella Sicilia ellenica intorno al 465, dopo l'espulsione dei tiranni. E la sua **origine** non è letteraria, ma **giudiziaria**. I cittadini che erano stati derubati dai tiranni reclamarono i loro beni, e la guerra civile fu seguita da innumerevoli contese giudiziarie[1]. In un'epoca in cui non esistevano avvocati, bisognava fornire ai contendenti il mezzo di difendere la loro causa. Un certo Corace, allievo del filosofo Empedocle, pubblicò allora, con la collaborazione del proprio discepolo Tisia, un'*arte oratoria* (*techne rhetorike*), raccolta di precetti pratici accompagnati da esempi, a uso delle persone coinvolte in controversie giudiziarie. Corace dà inoltre la prima definizione della retorica come «artefice di persuasione»[2].
Poiché Atene manteneva con la Sicilia rapporti assai intensi, e vi intentava persino dei processi, adottò immediatamente la retorica. Retorica giudiziaria dunque, priva di valenza letteraria o filosofica, ma che rispondeva a una necessità di enorme portata. Non essendoci avvocati, i contendenti facevano ricorso a dei logografi, specie di scrivani pubblici che redigevano le arringhe difensive, che poi venivano lette dinanzi al tribunale dagli stessi contendenti. I retori, dotati di un senso spiccato della pubblicità, offrirono ai contendenti e ai logografi uno strumento di persuasione che essi pretendevano imbattibile, capace di convincere chiunque di qualunque cosa. Una retorica siffatta argomenta a partire non dal vero ma dal verosimile (*eikos*).
C'è da dire che questo è inevitabile, per noi come per i Greci. In effetti, se in ambito giudiziario si conoscesse la verità, non ci sarebbe più un ambito giudiziario, e i tribunali si ridurrebbero a uffici del registro. Ma il problema, per noi come per i Greci, è che le cattive cause hanno bisogno dei migliori avvocati, che meno una causa è buona, più essa dovrà far ricorso alla retorica. È imbarazzante. Invece, lungi dall'esserne imbarazzati, i primi retori si vantano di far trionfare le cause meno difendibili, di «rendere più forte il ragionamento più debole»[3], uno slogan che domina tutta quest'epoca.

[1] *Retorica* è dunque all'origine un aggettivo, che significa «oratoria». Con Aristotele, la *techne rhetorike* diverrà semplicemente *retorica*, come oggi si dice *linguistica*. Per tutto ciò che segue, si veda Chaignet [1888], Barthes [1970] e soprattutto Navarre [1900], nonché i più recenti Plebe [1988] e Vickers [1989]. (I testi si possono leggere in Giannantoni 1969.)

[2] [Secondo altri il primato spetterebbe invece a Tisia; cfr. Vickers [1989, trad. it. 1994, 40]].

1.2. Il corax

Si ritiene che Corace abbia inventato a tal fine l'argomento che porta il suo nome, il **corax***, che appunto doveva servire ai contendenti che si trovassero più a mal partito. Il corax consiste nel dire che una cosa è inverosimile perché essa è troppo verosimile[4]. Se, per esempio, l'imputato è debole, dirà che non è verosimile che sia lui l'aggressore. Se invece è forte, se tutte le apparenze sono contro di lui, invocherà a propria difesa per l'appunto il fatto che è talmente verosimile crederlo colpevole che non è verosimile che egli lo sia.
Antifonte (480-411), il miglior rappresentante ad Atene della retorica giudiziaria, dà quest'esempio di *corax*:

> Se ora è verosimile che voi mi sospettiate, dato il grande odio che portavo alla vittima, è ancora più verosimile che io abbia previsto questo sospetto prima di agire, e non abbia quindi compiuto il crimine? [Antifonte, *Prima Tetralogia*, cit. in *TA*, 480].

E il difensore insinua in seguito che i veri criminali hanno approfittato della verosimiglianza per commettere il reato impunemente. Il guaio è che si può ritorcere il corax contro il suo autore, e sostenere che egli abbia commesso il crimine dicendo a se stesso che sarebbe sembrato troppo sospetto per essere sospettato, e sostenere che egli abbia addirittura accumulato appositamente indizi a proprio carico, per poterli in seguito confutare più facilmente.
– *Argomento base*: ha tutte le apparenze contro.
– *Corax 1*: per l'appunto, sapeva che sarebbe stato il primo a essere sospettato, e dunque verosimilmente non poteva commettere il delitto.

[3] [«Cioè quello che aveva il compito di mostrare la verosimiglianza del fatto meno verosimile» [Aristofane, *Nuvole* 112]. La citazione è riferita da Rossi e Viano [1993, 96-97], che illustrano anche l'operazione logica retrostante. La traduzione dello slogan dei retori presocratici è tratta dalla versione italiana della *Retorica* di Aristotele [II, B, 1402 a, 25], curata da Armando Plebe [1991, 133]. Da qui in avanti, salvo avvertenza contraria, sarà questo il testo base per le citazioni aristoteliche].

[4] Cfr. Aristotele, *Retorica* II (B), 24, 1402 a, § 9.

– *Corax 2*: ma anzi, poteva commetterlo appunto per questo, sapendo che così non sarebbe stato sospettato.

In ogni caso, questi primi retori hanno inventato la **dispositio** del discorso giudiziario, che Antifonte divide in cinque parti; parimenti, hanno elaborato i luoghi (**topoi**), vale a dire alcuni argomenti che bastava imparare a memoria per tirarli fuori al momento della difesa. Così, per esempio, nell'**esordio*** si può cominciare col dire che non si fa l'oratore di professione, si può esaltare il talento dell'avversario, ecc.

1.3. L'origine letteraria: Gorgia

Con **Gorgia** nasce una nuova corrente della retorica: estetica e propriamente **letteraria**. Nato verso il 485 a.C., Gorgia visse centonove anni, sopravvivendo dunque a Socrate. Anche lui greco di Sicilia e discepolo di Empedocle, si recò nel 427 ad Atene per un'ambasceria. Là, si dice, la sua eloquenza incantò gli Ateniesi al punto che gli fecero promettere di ritornare. L'aneddoto è significativo. Fino ad allora infatti i Greci identificavano la *letteratura* con la poesia (epica, tragica, ecc.). La prosa, puramente funzionale, si limitava praticamente a trascrivere il linguaggio parlato usuale. Gorgia, uno dei fondatori del discorso **epidittico***, cioè dell'elogio pubblico, creò a tal fine una prosa eloquente, moltiplicando le figure, che ne fanno «una composizione colta, ritmata e, per dirla in breve, bella quanto la poesia» [Navarre 1900, 86]. Le sue **figure*** sono, da una parte, le figure di parola: assonanze, rime, paronomasie, ritmo della frase; e dall'altra, le figure di senso e di pensiero: perifrasi, metafore, antitesi. Esempio di metafora: «le tombe viventi» per gli avvoltoi [Gorgia, *Epitaffio*, in Untersteiner 1949, vol. II, 79]. Esempio d'antitesi, la fine dell'*Elogio funebre degli eroi ateniesi*, la cui traduzione non restituisce che un pallido riflesso:

> Per conseguenza, di costoro che sono morti il rimpianto non è morto con loro, ma immortale vive in persone non immortali, sebbene essi non siano vivi [trad. basata su Untersteiner 1949, vol. II, 83].

Ci è stato conservato un magnifico esempio di quest'eloquenza epidittica, l'*Encomio di Elena*. Si sa che Elena era per i Greci il prototipo della donna fatale. Sposa di Menelao, si lasciò rapire dal troiano Paride e i Greci, per riaverla, si lanciarono in una guerra durata dieci anni. Nel suo discorso, Gorgia comincia col lodare la nascita di Elena, poi la sua bellezza:

> Moltissime passioni d'amore instillò in moltissimi, e con il suo solo corpo radunò molti corpi di pretendenti orgogliosi per grandi qualità [trad. basata su Untersteiner 1949, vol. II, 93].

Ma allora, come perdonarle di essersi lasciata rapire? L'oratore, con un'enumerazione completa, elenca tutte le cause possibili di quel rapimento: o esso è dovuto ai voleri degli dèi e del destino; o è stata rapita a forza; o è stata persuasa con dei discorsi; o è stata vinta dal desiderio. Ora, in nessuno di questi casi Elena era libera; in tutti, fu soggiogata da una forza superiore alla sua; e perciò non è colpevole. Gorgia si sofferma sulla terza eventualità, la potenza del discorso, e la sua difesa di Elena è di fatto una difesa della retorica:

> La parola è un potente sovrano, perché con un corpo piccolissimo e del tutto invisibile conduce a compimento opere profondamente divine. Infatti essa ha la virtù di troncare la paura, di rimuovere il dolore, d'infondere gioia, d'intensificare la compassione [in Untersteiner 1949, vol. II, 93].

Si noti che la sua retorica è decisamente sofistica, perché si fonda su una **petizione di principio***. Infatti, le sole cause possibili che attribuisce all'azione di Elena sono esattamente quelle che la discolpano; Gorgia non prende in considerazione un'ultima possibilità, che Elena sia partita di sua volontà. Tuttavia, il suo principio per cui l'atto involontario non è imputabile a colpa, è abbastanza nuovo per l'epoca.

D'altronde, è nel senso più tecnico che Gorgia merita il nome di sofista. Come tutti gli altri – Protagora, Prodico, Trasimaco, Ippia, Crizia, ecc. – fu un professore, che si spostava da una città all'altra per dare lezioni di eloquenza e di filosofia, per ciascuna delle quali chiedeva il compenso favoloso di 100 mine. Diciamo che per un giorno di lavoro, riceveva il salario quotidiano di 10.000 operai! Lo stesso sarà per Protagora. In realtà, quest'insegnamento rispondeva a un'effettiva domanda di istruzione, perché fino ad allora i Greci ricevevano una formazione esclusivamente elementare[5], senza nulla di paragonabile a un insegnamento superiore o anche secondario. È ai retori che si deve quest'innovazione: un insegnamento intellettuale approfondito, senza finalità religiose o professionali, senz'altro fine che la cultura generale.

Certo, nell'immediato fu rimproverata a Gorgia l'enfasi della sua prosa, che mancava fin troppo di semplicità; il verbo *gorghiazo* è rimasto sinonimo di «parlo con magniloquenza». Ma la sua idea di una prosa «bella quanto la poesia» s'è imposta a tutti gli scrittori greci, a cominciare da Demostene, Tucidide, Platone. Gorgia ha messo la retorica al servizio del bello.

2. LA RETORICA E I SOFISTI

Al servizio del bello: cioè al servizio del vero? Questa domanda implica tutto il rapporto fra la **retorica** e la **sofistica**. Va osservato che l'insegna-

[5] [Nelle comunità greche del tempo, i ragazzi fino a 14 anni studiavano ginnastica, musica, lettere e calcolo presso le scuole tradizionali. La richiesta di un'istruzione più raffinata si mostrò in concomitanza con la fine delle guerre persiane, allorché si offrirono nuove possibilità di occupare posizioni politiche e culturali di prestigio che richiedevano una formazione educativa più articolata rispetto alla precedente, limitata alla competenza delle tecniche militari e alle tradizioni epiche comunicate ai giovani aristocratici dai rapsodi [Rossi e Viano 1993, 94-95]].

mento di Gorgia comportava un versante filosofico. Ci è pervenuto il riassunto di un suo discorso, intitolato *Del non essere, o della natura*[6], con questo inizio promettente:

> Nulla esiste; se poi esiste, è inconoscibile; se, infine, anche esiste ed è conoscibile, tuttavia non può venir significato direttamente ad altri [in Untersteiner 1967, vol. II, 57-59].

Esiste un legame fra questo agnosticismo e la retorica? Nell'*Encomio di Elena* lo stesso Gorgia dice:

> Quanti riuscirono a persuadere – e ancora persuadono – innumerevoli persone su innumerevoli argomenti, con l'inventare un discorso ingannevole! Se infatti tutti avessero ricordo di tutti gli eventi passati, cognizione di quelli presenti, previsione di quelli futuri, il discorso, pur senza mutamenti, non ingannerebbe come ora fa [trad. basata su Untersteiner 1949, vol. II, 101].

Ora, se si ammette con lui che l'essere non è, o non è conoscibile o comunicabile, non si riconosce *ipso facto* l'onnipotenza della parola, una parola che non è più sottomessa a nessun criterio esteriore e dunque non si può più neanche dire menzognera? Siamo in piena sofistica[7].

2.1. Protagora: l'uomo misura di tutte le cose

È comunque in **Protagora** che il legame fra sofistica e retorica appare in tutta la sua pienezza. Protagora (486-410 ca.), originario di Abdera in Tracia, era anche lui un maestro itinerante, che insegnava eloquenza e filosofia a un tempo, guadagnando anche lui somme favolose. In ogni caso fu più impegnato intellettualmente di Gorgia. Giunto ad Atene, vi fece infatti questa professione di agnosticismo: «Intorno agli dei non sono in grado di esperimentare la loro esistenza fenomenica o meno, né quale sia la loro essenza rispetto al loro manifestarsi esteriore» [in Untersteiner 1949, vol. I, 79]. Ciò gli valse una condanna a morte alla quale, meno eroicamente di Socrate, si sottrasse con la fuga.

Con tutto questo, fu un autore dagli interessi enciclopedici. Fu senza dubbio il primo a interessarsi ai generi dei nomi, ai tempi dei verbi, nonché alla psicologia dei personaggi di Omero, in breve a ciò che in seguito si chiamerà **grammatica**. Passa altresì per il fondatore dell'**eristica***, che diverrà in seguito la dialettica. Partendo dal principio che a ogni argomento se ne può opporre un altro, che di ogni questione è possibile sostenere il pro e il contro, egli insegna su questa base la tecnica eristica, l'arte di trionfare in una disputa di genere contraddittorio (*eristica* deriva da *eris* «questione»). Quest'arte, spinta all'estremo, non esita a ricorrere ai peggiori sofismi. Del tipo: «Il topo (*mys*) è un animale serio perché è da lui che derivano i misteri» [Aristotele, *Ret.* II, 1401 a][8]; «Si può essere a un tempo bianco e non bianco, perché l'Etiope è nero (quanto a pelle) e bianco (quanto a denti)». Non si capisce bene come dei celebri oratori, greci per di più, a cominciare da Protagora, abbiano potuto farsi valere con simili stupidità. In effetti, se grandissimi pensatori, come Aristotele e Platone, hanno speso tante energie a confutarli, è segno che i sofisti non erano personaggi secondari né stupidi, e che al di là dei loro esibizionismi pubblicitari[9], insegnavano qualcosa d'importante. Ma che cosa?

È difficile per noi saperlo, perché non li conosciamo che attraverso i loro avversari. Richiamiamo le tesi di Protagora: l'uomo è la misura di tutte le cose; in altri termini, le cose *sono* tali quali appaiono a ciascun uomo; non esiste altro criterio di verità. Il che implica il relativismo più totale, poiché a seconda che una cosa potrà apparire bella all'uno, brutta all'altro, fredda all'uno, calda all'altro, grande all'uno, piccola all'altro, essa *sarà* in entrambi i modi a un tempo. Non c'è più alcuna obiettività e neanche alcuna logica, poiché il principio di contraddizione non è più valido. A ciascuno la sua verità, e sono tutte verità. A ciascuno: ma per Protagora, ciascuno è sia la *polis* che l'individuo; è la *polis*, che in nome del proprio interesse, decide dei valori e delle verità. Il che si risolve nel dire che il nostro linguaggio, le nostre scienze, i nostri valori estetici e morali non sono che delle convenzioni, che mutano da un luogo all'altro, che variano secondo la storia e la geografia: «Bella giustizia delimitata da un fiume...» dirà Pascal, ammettendo che è così, anche se con estremo rammarico.

Un relativismo pragmatico, questa sembra essere stata la teoria di Protagora[10]. Non c'è un vero di per sé, ma una verità propria di ciascun individuo, di ciascuna *polis*; e ciò che conta è quella cosa che gli permette di farsi valere e di imporsi, che è esattamente la retorica. Va osservato che tale teoria può legittimare tanto la violenza quanto la tolleranza. Ecco perché ci appare a un tempo affascinante e ambigua; ed è proprio il sentimento che si prova dinanzi al Protagora di Platone.

Platone sembra aver detestato il grande sofista, che vede come corruttore dei giovani, e a cui obietta che non è l'uomo la misura di tutte le cose, ma Dio. E nondimeno Platone ha composto due *pastiches*, due pezzi di bravura che attribuisce a Protagora. Il primo è il mito dell'origine dell'uomo,

[6] Uno studio magistrale su questo discorso si deve a Barbara Cassin [1980, 429 ss.].

[7] Sui sofisti, si vedano Levi [1966], Kerferd [1981], Romeyer-Dherbey [1985], De Romilly [1988]. I testi si possono leggere in Untersteiner [1949].

[8] [Nel contesto aristotelico si parla del luogo dell'omonimia come supporto argomentativo dell'entimema apparente: «ad esempio il dire che il topo (*mys*) è un animale serio, perché da lui deriva il più onesto di tutti i riti: infatti i misteri (*mysteria*) sono il rito più onorato di tutti»].

[9] [Si vuole qui alludere all'abitudine dei sofisti di curare la propria immagine pubblica al fine di procacciarsi una clientela. Essi cercavano di farsi notare nelle occasioni pubbliche di ritrovo, come giochi olimpici, o gare fra atleti in palestra, o in adunanze presso portici o giardini, vestendo abiti sgargianti ed esibendosi in dispute retoriche falsamente estemporanee anche con cittadini autorevoli [Rossi e Viano 1993, 94-95]].

[10] [Una discussione critica del relativismo di Protagora, documentata sulle citazioni originali, si ha in Rossi e Viano [1993, 101]; interessanti puntualizzazioni anche in Barilli [1979, 7]].

nel *Protagora* [320 c ss.], una meditazione antropologica sorprendentemente profonda e moderna. Il secondo è l'autodifesa di Protagora nel *Teeteto* [166 a]. Questi due testi ci raffigurano un Protagora dotato di fascino e rispettabilità, un maestro di umanesimo e di tolleranza. A cosa e a chi credere?

2.2. Il fondamento sofistico della retorica

Si può dire in ogni caso che i sofisti hanno creato la retorica in quanto arte del discorso persuasivo, facendone l'oggetto di un insegnamento sistematico e globale, fondato esso stesso su di una visione del mondo.
Insegnamento globale: è ai sofisti che la retorica deve i primi abbozzi di grammatica, così come la *dispositio* del discorso e l'ideale di una prosa ornata e colta. A essi si deve l'idea che la verità è sempre un accordo fra interlocutori, sia esso l'accordo finale che risulta dalla discussione, sia esso l'accordo iniziale, senza il quale peraltro la discussione non sarebbe possibile. A essi va il merito di aver insistito sul **kairos**, il momento opportuno, l'occasione che bisogna cogliere nel fluire incessante delle cose, quello che si chiama il senso dell'opportunità o della replica, e che è l'anima di ogni retorica in atto. Sì, tutti gli elementi di una retorica ricchissima, che si ritroveranno in seguito, specialmente in Aristotele.
Eppure, l'impostazione di fondo da essi data alla retorica ci appare assai pericolosa. C'è da chiedersi persino se non l'abbiano compromessa per sempre, giustificandola come hanno fatto, con il probabilismo e con il successo. Ma infine, perché si è istituito un simile legame, in apparenza indissolubile, fra il sofista e il retore? Senza dubbio perché il mondo del sofista è un mondo senza verità, un mondo senza quella realtà oggettiva atta a produrre l'accordo di tutti gli animi, come nel caso in cui siamo tutti d'accordo nel dire che due più due fanno quattro e che Tokyo esiste. Privato di una verità oggettiva, il **logos**, il discorso umano resta privo di referente e non ha più altro criterio che la propria riuscita: la sua attitudine a convincere grazie alla sua apparenza di logicità e al fascino del suo stile. La sola scienza possibile è dunque la scienza del discorso, la retorica.
In concreto, cosa cambia? Che il discorso non può più pretendere di essere vero, e nemmeno verosimile, che può solo essere efficace, in altre parole adatto a convincere, il che in questo caso si riduce a vincere, a lasciare l'interlocutore privo della possibilità di replicare. Lo scopo di questa retorica non è trovare il vero, ma dominare per mezzo della parola; essa non è più votata al sapere, ma al potere.
I sofisti furono senza dubbio i primi educatori, e l'obiettivo del loro insegnamento non era privo di nobiltà: rendere gli uomini capaci «di governare bene la loro casa e la loro città» [Platone, *Menone* 91; e cfr. *Protagora* 318 d]. Ma essi escludono l'esistenza di qualunque sapere e non ammettono che un sapere tecnico al servizio del potere.
Con la sofistica la retorica diviene regina, ma regina tanto più dispotica in quanto è illegittima. Ora, il legame fra la retorica e la sofistica è fatale: non si può proteggere la prima dalla seconda?

3. ISOCRATE O PLATONE?

Abbiamo visto che la retorica è venuta a rispondere a diversi bisogni dei Greci: bisogno di tecnica giudiziaria, bisogno di una prosa letteraria, bisogno di filosofia, bisogno d'istruzione superiore. Isocrate riuscì a soddisfare da solo queste quattro esigenze, semplicemente col proporre una retorica più accettabile e più morale di quella dei sofisti.
D'altronde, sin dalla fine del V secolo, questo termine è divenuto peggiorativo, e si deve perciò esser grati a Isocrate di aver emancipato la retorica dal suo legame con la sofistica. Tutto sta nel sapere se si tratta di un'emancipazione reale, e se Isocrate in definitiva non ha lasciato le cose come stavano. È proprio quanto gli rimprovera Platone.

3.1. Isocrate, l'umanista

Ateniese puro, **Isocrate** visse novantanove anni (436-338). La sua voce flebile e la sua invincibile timidezza gli impedirono di fare l'oratore. Perciò fece solo il professore d'arte oratoria. A ottant'anni, fu oggetto di una sorta di processo fiscale abbastanza grave, redasse la propria difesa, la affidò a un allievo e... perse la causa. Nondimeno pubblicò la sua arringa, *Lo scambio dei beni*, come un modello da seguire. D'altronde ha pubblicato con valore di modelli tutta una serie di discorsi, alcuni giudiziari, altri epidittici.
In breve, un grande professore di retorica, ammirato dai suoi contemporanei e tuttora da ammirare. Al contrario dei suoi predecessori, egli rifiuta i trucchetti pubblicitari e respinge l'apprendimento meccanico dei **luoghi*** e di altri procedimenti. Insegna sempre facendo appello alla capacità di riflessione dell'allievo e facendo collaborare alla genesi dei propri discorsi i discepoli più anziani, che li leggevano, li discutevano e li correggevano insieme con lui [*Panatenaico* 200]. D'altra parte, al contrario dei sofisti che si vantavano di rendere chiunque capace di persuadere chiunque altro, mostra che l'insegnamento da solo non basta[11]. Per diventare oratori occorrono secondo lui tre condizioni. Innanzi tutto, delle attitudini naturali. Poi una pratica costante. Infine un insegnamento sistematico. Pratica e insegnamento possono migliorare l'oratore, non crearlo.
Avendo come obiettivo, al pari di Gorgia, una prosa letteraria, Isocrate volge le spalle alla magniloquenza e crea una prosa del tutto distinta dalla poesia, sobria, chiara, precisa, non appesantita da termini rari, da neologismi, da metafore brillanti, da ritmi marcati, ma sottilmente bella e profondamente armoniosa. Senza essere poetica, deve il suo ritmo all'equili-

[11] Cfr. *Contro i sofisti* 14; *Lo scambio dei beni* 186, 194.

brio del periodo e alla clausola con cui esso termina; è eufonica, in quanto evita le ripetizioni sgraziate di sillabe e gli iati.
Soprattutto, Isocrate moralizza la retorica, affermando apertamente[12] che essa non è accettabile se non al servizio di una causa onesta e nobile, e che essa non è responsabile, al pari di qualunque altra tecnica, dell'uso colpevole che ne fanno alcuni. D'altronde, per Isocrate, insegnamento letterario e formazione morale sono collegati, e forse anche qualcosa di più. In effetti in una retorica come quella insegnata da Isocrate, si impara a darsi uno scopo, per poi cercare con tutti i mezzi di realizzarlo, senza lasciare nulla al caso. Ma, imparando così a regolare il proprio discorso, non si apprende anche a regolare la propria vita? L'insegnamento letterario è a un tempo scuola di stile, di pensiero e di vita. Idea fuor di dubbio greca questa, per cui l'armonia è il valore per eccellenza che governa l'esistenza come governa il discorso. Siamo all'origine dell'umanesimo, che d'altronde Isocrate dota di un fondamento antropologico.
La parola, sostiene, è «il solo vantaggio che la natura ci ha dato sugli animali, rendendoci così superiori in tutto il resto»[13]. In altri termini, tutte le nostre tecniche, tutte le nostre scienze, tutto ciò che noi siamo, lo dobbiamo al linguaggio. Da ciò Isocrate trae una conclusione politica: i Greci, popolo della parola, formano in realtà una sola nazione, non per la razza, ma per la lingua e la cultura. Essi devono perciò rinunciare alle guerre fratricide e unirsi.
Isocrate, che si proclama antisofista, non rivendica neanche il nome di *retore*. Si dice *filosofo*. Ma, ben convinto che l'uomo non può conoscere le cose come sono in realtà, ponendo la dialettica di Platone al medesimo livello d'inutilità dell'eristica dei sofisti, riconduce la filosofia all'arte del discorso[14]. Essa è per l'anima quel che la ginnastica è per il corpo, una formazione intellettuale e morale, buona per i giovani, ma che è vano perseguire per tutta la vita (lo stesso rimprovero che Callicle farà a Socrate)[15]. In breve, per Isocrate, la «filosofia» è la cultura generale, incentrata sull'arte oratoria; in una parola, la retorica.
Allora, qual è il suo apporto in confronto ai sofisti? Un apporto tipicamente greco, il senso della bellezza. Nel suo *Encomio di Elena* scrive che la bellezza è «il più venerato, il più prezioso, il più divino dei beni» [54]. È la bellezza che costituisce l'armonia del discorso, come quella della vita, e l'educazione è etica per il fatto stesso di essere estetica. Se il linguaggio è lo specifico dell'uomo, la bella lingua è il valore per eccellenza; e la retorica, assimilata alla filosofia, resta la regina delle scienze. Ma si può separare il discorso dall'esistenza, e la bellezza dalla verità?

[12] Cfr. *Lo scambio dei beni* 36, 76, 77, 99, 251-253; *Lettera ai figli di Giasone* 8 e 9.
[13] Cfr. *Panegirico* 48; cfr. *Lo scambio dei beni* 253 s.
[14] Cfr. *Lo scambio dei beni* 47, 176, 260, 261, 271, e *Panegirico* 6, e 186.
[15] Cfr. *Lo scambio dei beni* 182 s.; *Panatenaico* 28 e il *Gorgia* di Platone 484 c.

3.2. Una pausa

Se Isocrate magnifica la retorica, che è per lui tutta la filosofia, **Platone**, in nome della filosofia, si abbandona a una critica di fondo contro la retorica, specialmente nel libro che le dedica, il *Gorgia*, uno dei testi più forti di tutta la letteratura.
Ma cominciamo col fare una pausa, e lasciare per un'ultima volta la parola al sofista retore. Perché, in questo dialogo, Platone gliela dà. Egli mette in scena il suo maestro Socrate che dibatte con Gorgia intorno alla retorica, e poi due dei suoi discepoli. D'altronde sembra proprio che il sofista preso di mira nel *Gorgia* sia piuttosto Isocrate che non il Gorgia storico. All'inizio, Socrate, fingendo d'ignorare cosa sia la retorica, domanda a Gorgia di definirgliela. Essa è, risponde l'altro, «il potere di persuadere attraverso il discorso» le assemblee di ogni genere [452 e]; essa è dunque «artefice di persuasione» (*peithous demiourgos*). Socrate pone allora la questione, capitale per lo sviluppo successivo: la retorica ha la conoscenza di ciò che costituisce la sua materia di persuasione? E Gorgia risponde che non ne ha bisogno (non più di quanto chi pubblicizzi un prodotto medico debba essere medico). Ma allora in che cosa consiste la sua necessità? Nei dibattiti pubblici, non si domanderà consiglio agli specialisti piuttosto che ai retori? La risposta di Gorgia merita d'essere citata per intero.

Gorgia – Cercherò, certo, o Socrate. E ti mostrerò io cosa voglia dir potenza di parola e arte retorica nel suo vero senso [...]. Tu sai, ne sono sicuro, che questi arsenali, le mura d'Atene e la sistemazione dei porti poterono aver luogo in seguito ai consigli di Temistocle. Anche Pericle ha fatto qualche cosa. In ogni caso non sono stati i tecnici.
Socrate – Ciò si dice, Gorgia, per Temistocle. Del resto io pure ebbi modo d'udir Pericle, quand'avanzava le sue proposte per la costruzione del muro di mezzo.
G. – Appunto. Quando si tratta di questi argomenti cui tu, Socrate, accennavi, vedi bene, è appunto l'oratore che dà un consiglio; colui che ben sa parlare e che, per questa sua abilità, ha in mano la cosa politica, insomma, il retore. Ed è il retore che su questi argomenti fa trionfare la propria opinione.
S. – Ma appunto per questo, Gorgia, stupisco non poco e continuo a chiedere quale sia mai la segreta potenza della retorica. Una grandezza soprannaturale, a vederla così, mi par proprio la sua.
G. – Sì, e più ancora, o Socrate, se tutto quanto tu sapessi. Oh la retorica, per così dire, raccoglie sotto di sé e tiene sottoposta ogni altra potenza. Eccoti una prova sicura. Quante volte non sono entrato con mio fratello e con altri medici nella stanza di qualche infermo. Qualcuno non voleva saperne di prendere la medicina, un altro non voleva lasciare che il medico ne tagliasse o cauterizzasse la ferita. Ebbene, il medico non ci riusciva a far persuaso l'infermo. Io lo persuadevo sempre. E unica mia arma la retorica. Ma ora ti dico un'altra cosa. Immagina che in una qualsiasi città vengano un retore e un medico. Supponi che, per mezzo di una discussione, debbano di fronte al Consiglio o di fronte a qualunque adunanza gareggiare per vedere chi di loro due sarà prescelto quale medico. Puoi star sicuro che il

> medico non riuscirà in nessun modo a porsi in vista, e che sarà scelto, se tale è il suo desiderio, l'altro che ha capacità di parola. Così pure, supponi, vi è incertezza per la scelta d'un tecnico; ebbene, il retore riuscirà a persuadere che lo scelgano, proprio lui, a preferenza di qualsiasi altro. Non c'è, vedi, argomento sul quale il nostro retore non possa parlare con più efficacia di qualsiasi tecnico dinanzi a un'assemblea. Tale e così grande è la potenza di quest'arte [Platone, *Gorgia* 455 d, 456 c].

C'è da ammirare innanzi tutto l'ironia di Socrate, che finge di non capire e di stupirsi. Notiamo anche che Gorgia illustra senza dirlo la teoria d'Isocrate che vuole che la parola sia propria dell'uomo e stia all'origine di tutte le sue *facoltà*; donde si può concludere che la padronanza della parola sarà anche quella di tutte le altre tecniche.
Ma Gorgia non si serve del ragionamento. Egli argomenta con l'esempio. In effetti, per provare la sua tesi, l'onnipotenza della retorica, parte da due fatti ben noti, di cui il suo stesso interlocutore è stato testimone. Questi esempi sono molto forti, perché bastano a mettere in discussione la pretesa degli specialisti e a confutarla. Così, ancora ai nostri giorni, non sono gli specialisti che fanno vendere, ma i pubblicitari. Ai nostri giorni come in Grecia, le decisioni politiche non sono prese dagli specialisti. Forse perché ce n'è penuria? Piuttosto proprio perché ce n'è in eccesso, perché bisogna arbitrare fra loro e scegliere i migliori, che raramente sanno farsi valere. C'è bisogno dunque di un *retore*, di un non-specialista, che disponga in compenso di una visione globale e dell'arte della parola, cioè che sappia ascoltare e farsi ascoltare.
Sarebbe facile proseguire con gli esempi di Gorgia: sono gli imprenditori che decidono, non gli ingegneri; i grandi ministri sono raramente esperti del proprio settore; un ministro della Sanità non ha bisogno di essere medico, un ministro della Pubblica Istruzione insegnante, e quelli che conducono al meglio una guerra non sono dei militari: pensiamo a Clemenceau o a Churchill. I veri arbitri delle situazioni non sono gli specialisti, ma quelli che la cultura, l'arte della parola rende capaci di farsi intendere e di decidere.
È per questo d'altronde, che Protagora, in un altro dialogo, afferma di educare i giovani non per farne degli specialisti in questa o quell'altra tecnica, ma per la loro educazione – *all'epi paideia* – cioè per la loro cultura generale[16].
Nella parte successiva del suo discorso, Gorgia amplifica l'argomento, ma nel farlo lo indebolisce, perché pretende troppo da esso. Avendo dimostrato la potenza della retorica, vuole farne un'onnipotenza. Adduce a tal fine un altro esempio, meno controllabile, ma pure plausibile, quello dell'oratore che convince il malato. Siamo ancora nell'ambito del verosimile; per far ammettere a un paziente che deve soffrire per guarire, ci vuole ben altro che la scienza medica: ci vuole psicologia.

[16] Platone, *Protagora* 312 b.

Ma, alla fine, l'argomentazione si dilata al punto di scoppiare, con l'esempio, puramente fittizio, del concorso. L'assemblea preferirà l'oratore al medico, se l'oratore vuol farsi eleggere medico! È in fondo il punto di vista della pubblicità che afferma, a torto o a ragione, che essa fa che si venda e che «ci si vende». Ma l'*io affermo* (*phemi*) di Gorgia in verità non è autorizzato da quanto precede; in effetti gli esempi, per quanto numerosi, per quanto eloquenti possano essere, non provano tutto; non è che non provino niente, ma non provano niente di universale. Così, gli esempi di Gorgia provano che gli specialisti non possono tutto, non che non possano niente; provano che la retorica ha un certo potere, anche grande, non che sia onnipotente. Infatti, sarebbe facile controargomentare mostrando che, senza medici o altri specialisti, il retore non manterrebbe la rotta; la città che l'avesse eletto medico non ne sarebbe ingannata a lungo!
In breve, partendo da un argomento molto importante, Gorgia lo indebolisce e poi lo distrugge, chiedendogli di provare ciò che esso non è in grado di provare.

3.3. Retorica e pasticceria

Il seguito del dialogo è un rifiuto progressivo e totale della retorica. Dapprima è Gorgia stesso che, come Isocrate, ne limita il potere subordinandolo alla morale: «Il retore deve fare un giusto uso delle sue abilità, come avviene delle abilità sportive» [*Gorgia* 457 b; cfr. Isocrate, *Lo scambio dei beni* 251-253]. Gorgia (o Isocrate?), retore onesto, sottomette la retorica a una morale che le è del tutto esterna; ma così facendo non maschera le debolezze e i rischi della retorica? Perché in fin dei conti l'arma al servizio di una buona causa resta un'arma, ed egli non è sicuro che la potenza di quell'arma sia sempre del tutto controllabile.
Socrate comincia col far riconoscere a Gorgia che, così definita, la retorica non ha bisogno di conoscere ciò di cui parla, per esempio la medicina; da cui questa conclusione sprezzante: «L'incompetente dunque, fra persone ignare, avrà autorità maggiore di chi è competente» [459 b]. La discussione diventa più accesa con il discepolo di Gorgia, Polo, un giovane che si pone meno problemi del suo maestro quanto alle sfumature e agli scrupoli. Non appena egli si compiace dell'onnipotenza della retorica, Socrate gli fa notare che questo potere sarebbe della stessa natura di quello del tiranno, e Polo lo ammette, nella certezza di sentirsi dire che la retorica è pericolosa, immorale, ecc. Ma Socrate gli pone una domanda completamente diversa: i tiranni fanno ciò che vogliono? Naturalmente fanno ciò che loro piace, ma è veramente ciò che vogliono? Fare ciò che si vuole implica che si sappia di che si tratta, che si conosca l'oggetto del proprio volere, e il suo valore reale. Ora il retore e il tiranno non conoscono niente di simile. Poiché il loro unico criterio è il piacere, e il piacere non indica mai il vero bene; esso non apporta che una soddisfazione apparente e fuggevole. Proprio come una alimentazione che non abbia altro

scopo che quello di assecondare la nostra golosità non ci dà la salute, ma piuttosto il contrario, così la retorica non fa che ingannare, senza preoccuparsi del vero bene. Quel che un certo modo di mangiare è rispetto alla medicina, scienza della salute, la retorica è rispetto alla giustizia, ne è cioè la parvenza, la contraffazione.
Potere della retorica? Un potere senza freno come quello del tiranno, e senza controllo. Ma si tratta realmente di potere? Polo afferma che il tiranno è l'uomo onnipotente, perché può fare «tutto ciò che gli piace»: rubare, esiliare, uccidere senza essere frenato da alcuna legge. Socrate invece si guarda bene da qualunque critica moralistica, del tipo «questo non è bene». Si accinge semplicemente a mostrare che «questo non è forte», che questo potere che si attribuiscono il retore e il tiranno non è che un'impotenza, perché non è fondata sulla verità, perché non può giustificare ciò che propone o si propone. Il tiranno si prende per un mostro, ma un mostro felice; in realtà, non è che debole e infelice, da compiangere ancor più delle sue vittime.

> *Polo* – Ma almeno sarà un infelice, un uomo degno di compassione, chi muore per ingiusto motivo.
> *Socrate* – Meno di chi ingiustamente uccide, Polo [469 b].

E la retorica, con tutti i suoi fasti, soffre della medesima impotenza: non è che un sapere tecnico cieco e ripetitivo che, lungi dal procurare agli uomini ciò di cui hanno veramente bisogno per essere felici, non fa che lusingarne la vanità e il piacere senza aiutarli, e anzi procurando loro del danno [463-465]. L'onnipotenza della retorica non è che un'impotenza: «Tiranni e retori hanno minima influenza nelle città» [466 d]. Platone rifiuta la fiducia che i sofisti come Isocrate accordano al linguaggio. Non gli riconosce valore se non è subordinato al pensiero, il solo che attinge le *idee*, la verità intelligibile: «E non c'è né ci sarà mai vera arte del dire che non abbia le sue basi sulla verità» [*Fedro* 260 e]. Ecco perché la retorica non è neanche quello che pretende di essere, un'arte.
In sostanza, Platone ritorce contro il retore il suo stesso argomento. La sua pretesa *potenza* non è niente. Perché? Perché egli ignora il vero, perché gli manca la conoscenza, e soprattutto quella della giustizia, la sola a dare il potere reale e la felicità. Esattamente come è la medicina a procurare il vero benessere, non l'arte della pasticceria.

3.4. Di quale scienza si tratta?

Tuttavia, l'argomento di Platone si regge solo per il suo presupposto: che, nell'ambito della giustizia e della felicità, esista una *scienza*, una conoscenza sicura come la medicina, e che, come quest'ultima declassa l'arte della pasticceria, permetterebbe di declassare la retorica. E Platone ne è ben convinto. Per lui, questa scienza, la dialettica, procura una conoscenza delle cose etiche e politiche così certa come le scienze della natura, e addirittura più certa [*Repubblica*, libri VII e VIII]. Ma questa scienza esiste? Socrate ha ragione quando scaglia contro Polo la celebre formula: «È meglio subire l'ingiustizia che commetterla», intendendo dire con ciò che la vittima è non solo meno disonesta, ma anche meno infelice, poiché il male non è in lei, ha ragione. Ma possiamo sapere una buona volta e una volta per tutte cos'è il giusto e cos'è l'ingiusto?
Oggi, in un senso certamente diverso, alcuni autori pretendono anch'essi che esista una scienza della politica, dell'etica, dell'educazione, il che permette loro di condannare come Platone tutto ciò che è retorico, che essi chiamano *letterario* o *filosofico*. Ma infine se una simile scienza esistesse, si verrebbe a sapere! Da molto tempo saremmo liberati dai nostri errori e dal nostro errare, potremmo prevedere il futuro e prendere delle decisioni irreprensibili. Su questo punto Isocrate ha sempre ragione: non è il caso. La scienza che Platone oppone alla retorica è ancora da fare, e, senza dubbio, lo sarà sempre.
Va osservato che, nel *Fedro*, egli sembra riabilitare la retorica. Ma si tratta di una retorica al servizio della dialettica, il metodo della vera filosofia, che rende «capaci di parlare e di pensare» [266 b]. Una retorica del vero, che ricerca non il favore delle masse ma quello degli dèi [273 e]. Ma questa retorica, ridotta a mera espressione della filosofia, perde ogni autonomia e anche ogni esistenza propria.
In sostanza, come dice assai bene Barbara Cassin [1990], Platone ci presenta due retoriche, vale a dire due di troppo. La prima, quella dei sofisti e di Isocrate, non è un'arte, ma una lusinga menzognera. La seconda non è che un'espressione della filosofia, priva di contenuti propri. Oggi ritroviamo questo dualismo sterile, fra una pubblicità che cerca solo di piacere per vendere, e le presunte scienze umane, che non risolvono i problemi umani ed evitano anche di porseli. Ma questo conflitto non può essere fatale. Dev'essere possibile un'*altra* retorica.

PER SAPERNE DI PIÙ

- Sulla retorica delle origini:

BARTHES, R., *L'ancienne rhétorique*, in «Communications», 16, 1970, pp. 172-229; trad. it. *La retorica antica*, Milano, Bompiani, 1972;

PLEBE, A., *Breve storia della retorica antica*, Roma-Bari, Laterza, 1988;

ROSSI, P. e VIANO, C.A., *Storia della filosofia*, I: *L'Antichità*, Roma-Bari, Laterza, 1993.

- Sui sofisti:

UNTERSTEINER, M. (a cura di), *I Sofisti* (1948), Milano, Lampugnani Nigri, 2 voll., 1967²;

UNTERSTEINER, M. e BATTEGAZZORE, A., *I Sofisti. Testimonianze e frammenti*, Bari, Laterza, 4 voll. 1967².

PERCORSO DI AUTOVERIFICA

1. Da quali spinte sociali e politiche nasce la Retorica?
2. Che tipo di argomento è il *corax*?
3. Chi ha applicato la tecnica retorica al discorso letterario?
4. A che tipo di discorso si riferisce l'aggettivo *epidittico* e qual è il suo significato?
5. Su quali principi si fonda il ragionamento sofistico?
6. Perché i sofisti possono considerarsi i veri fondatori della Retorica anche come materia di insegnamento?
7. Quale sofista ha affermato: «l'uomo è misura di tutte le cose»? In che senso ha adoperato questa affermazione?
8. Che ruolo ha Isocrate nel progresso della Retorica?
9. Quali critiche Platone muove alla Retorica?
10. Quali requisiti deve avere il buon retore secondo Platone?
11. Quali sono i fini della «buona» retorica secondo Platone?

CAPITOLO 2

Aristotele, la retorica e la dialettica

Ugualmente distante dal formalismo dei sofisti come dall'intransigenza di Platone, che opponeva la ricerca del vero al vasto dominio dell'opinione, Aristotele assegna alla Retorica un posto importante nel sistema del sapere da lui fondato. A differenza della Logica che è la "scienza del vero", la Retorica e la Dialettica sono "scienze del verosimile". Mettendo a frutto il relativismo pragmatico dei Sofisti, Aristotele definisce la Retorica come l'arte di trovare i mezzi di persuasione che ogni singolo caso comporta, cioè l'arte di argomentare. Retorica e Dialettica, poi, pur applicandosi agli stessi fenomeni, seguono tecniche diverse. Infatti, le tecniche retoriche sono fondate sul *pathos*, le tecniche dialettiche sono fondate sul *Logos*. Inoltre diversi sono i mezzi di persuasione dell'una e dell'altra arte: ethos e pathos, sono i tipi di prove proprie della Retorica il Logos è proprio della dialettica. Comuni a Retorica e Dialettica sono invece i metodi del logos o ragionamento: deduttivi e induttivi. La Dialettica è però un gioco speculativo, la Retorica è uno strumento di azione sociale.

Aristotele (384-322) nacque – quindici anni dopo la morte di Socrate – a Stagira, piccolo borgo sul mare fra Salonicco e il Monte Athos; entrato a 17 anni nell'Accademia di Platone, vi rimase vent'anni, poi la lasciò non avendo la possibilità di succedere al suo maestro; fonderà lui stesso una scuola rivale, il Liceo. Filosofo e dotto di cultura universale, ha saputo conciliare in sé due tendenze poco conciliabili, lo spirito d'osservazione e lo spirito sistematico.
Prima di fondare il Liceo, fu il precettore del figlio del re Filippo di Macedonia, che si rivelò poi come uno dei più grandi geni militari e politici di tutti i tempi, e conquistò per la piccola Grecia tutto l'Oriente, e poi l'Egitto fino all'India.
Aristotele, Alessandro il Grande: cos'è che il primo ha potuto insegnare al secondo? Un militare ha tentato di rispondere:

La potenza dello spirito implica una diversità che non si trova nella pratica esclusiva del mestiere per la stessa ragione per cui non ci si diverte in famiglia. La vera scuola del comando è nella cultura generale. Attraverso di essa, il pensiero è messo in grado di esercitarsi con ordine, di distinguere nelle cose l'essenziale dall'accessorio, di cogliere gli effetti e le interferenze, in definitiva di elevarsi al livello in cui gli insiemi si configurano nel loro complesso senza pregiudicare la percezione delle sfumature. Non si diventa un condottiero illustre se non si possiede il gusto e il sentimento del patrimonio dello spirito umano. In fondo alle vittorie di Alessandro, si ritrova sempre Aristotele [De Gaulle 1940-42].

Bell'elogio della retorica. Aristotele la rivolterà da cima a fondo, dapprima integrandola in un sistema filosofico tutto diverso da quello dei sofisti, poi facendo della stessa retorica un sistema.

1. UNA NUOVA DEFINIZIONE DELLA RETORICA

1.1. La retorica secondo Aristotele

[1] La retorica è utile, perché avendo il vero e il giusto una maggior forza naturale dei loro opposti, se i giudizi non sono resi come si converrebbe, è necessariamente per colpa loro che i contendenti (la cui causa è giusta) hanno la peggio. La loro ignoranza merita dunque biasimo.
[2] C'è di più: quand'anche possedessimo la scienza più esatta, ci sono certi uomini che ci sarebbe più facile persuadere fondando il nostro discorso su questa sola base; il discorso secondo la scienza appartiene all'insegnamento, e è impossibile adoperarlo in un ambito come questo, in cui le prove e i discorsi (*logous*) devono necessariamente tener conto delle nozioni comuni, come si è visto nei *Topici*, parlando dell'impatto con un uditorio popolare.
[3] In aggiunta, bisogna essere capaci di persuadere del pro e del contro, come nel sillogismo dialettico. Non certo per mettere in pratica il pro e il contro – perché non bisogna usare la persuasione per corrompere! – ma per sapere con esattezza quali siano i fatti, e per essere in grado di confutare gli argomenti poco onesti, nel caso che qualcuno se ne servisse.
[4] Inoltre, se è vergognoso non potersi difendere col proprio corpo, sarebbe assurdo che non ci fosse vergogna a non potersi difendere con la parola, il cui uso è più proprio dell'uomo di quanto non lo sia quello del corpo.
[5] Si obietterà che la retorica può nuocere gravemente per un uso poco onesto di questo potere ambiguo della parola? Ma si può dire lo stesso di tutte le facoltà, eccetto che della virtù. [...]
[6] È dunque chiaro che, al pari della dialettica, la retorica non appartiene a un genere definito di oggetti, ma che, come quella, è universale. Chiaro, anche, ch'essa è utile. Chiaro, infine, che la sua funzione non è [solamente] di persuadere, ma di vedere quanto ogni singolo caso comporti di persuasivo. Lo stesso per tutte le altre arti; perché non si richiede nemmeno alla medicina di dare la salute, ma di fare quanto è in suo potere per guarire il malato [Aristotele, *Ret.* 1355 a-b].

1.2. Una definizione più modesta

Se si confronta questo passo con quello del *Gorgia* [*supra*, pp. 39-40], si nota che in entrambi i casi si tratta di un elogio della retorica, solo che Gorgia la celebra per il suo potere, ed Aristotele per la sua utilità. L'uno e l'altro ammettono (come Isocrate) che il fatto di potersene servire in maniera disonesta (*adikos*), non toglie nulla al suo valore.
Tuttavia, se Gorgia e Aristotele parlano della stessa cosa, non ne parlano alla stessa maniera. Il discorso del sofista è degno tutt'al più di una pubblica piazza; la sua argomentazione per via di esempio è di breve respiro. Quella di Aristotele al contrario è molto serrata; procede per sillogismi impliciti, o **entimemi***. In sostanza, si passa da un annuncio pubblicitario, del tipo «ne vedrete delle belle!», a un'argomentazione rigorosa.
E questa nuova argomentazione dà un'idea più profonda e solida della retorica. Innanzi tutto non la presenta più come il potere di dominare, ma come quello di difendersi, il che la rende immediatamente legittima. Poi gli argomenti contro il cattivo uso sono ben più forti, perché questo cattivo uso viene così spiegato: è proprio perché è un bene (*agathon*) che la retorica può essere pervertita, come la forza, la salute, la ricchezza. A parte la virtù morale, tutti i beni sono relativi. Ma in definitiva, non per questo viene sminuito il loro valore di beni, perché è meglio essere forti che deboli, sani che malati... Allo stesso modo, è preferibile saper usare la forza del discorso[1].
In breve, mentre la difesa di Gorgia o di Isocrate consisteva nel fare della retorica uno strumento neutro, valido solo per il suo uso, Aristotele le conferisce un *valore positivo*, benché relativo.
O forse positivo proprio perché relativo. Torniamo in effetti alla sua definizione «corretta» della retorica. Essa non si riduce, secondo quanto egli sostiene, al potere di persuadere (sottinteso: chiunque di qualunque cosa); nella sua essenza profonda, essa è l'arte di trovare i mezzi di persuasione che ogni singolo caso comporta. In altre parole, il buon avvocato non è quello che promette la vittoria in tutti i casi; è quello che dà alla sua causa tutte le possibilità di vincere.
E qui si ripropone ancora una volta il personaggio paradigmatico dello *iatros*, il medico. Per Gorgia era sottomesso al retore poiché ne dipendeva totalmente, sia per convincere il malato, sia per farsi eleggere. In Platone al contrario è il medico che ha buon gioco; è lui che sa, e che può guarire, mentre il retore non è che un avvelenatore, che per giunta non sa neanche come né perché avveleni, poiché la sua presunta arte di fatto non è che una pratica cieca. Si osserverà che il medico di Aristotele è assai meno sicuro del fatto suo; non può nulla per i malati incurabili, e anche agli altri non può promettere di guarire, ma solamente di dar loro tutte le possibilità di guarire. Anche se la nostra medicina è divenuta infinitamen-

[1] Per rendere la polisemia della parola greca *logos*, il traduttore inglese dell'edizione oxfordiana della *Retorica* adotta *rational speech*.

te più scientifica di quella di Aristotele, non è tuttavia in grado di promettere di più. Qui il medico non è più né al di sotto né al di sopra del retore: essi si fronteggiano, detentori ciascuno di un'arte che non ha potere se non perché riconosce i suoi limiti.
In sostanza, assegnando alla retorica una definizione più modesta di quella dei sofisti, Aristotele la rende per questo ben più plausibile e più efficace. Fra il *tutto* dei sofisti e il *nulla* di Platone, la retorica si contenta di essere un qualcosa, ma di un certo valore.

1.3. L'argomentazione di Aristotele

Il testo sopra citato ha per scopo di stabilire questo valore. Lo fa con **quattro argomenti**, più una **prolessi*** [5], per passare infine alla **definizione**.
I quattro argomenti hanno per fine di provare la **tesi** esposta in apertura: **«La retorica è utile» (chresimos)**, in altre parole, ci si può attendere da essa quello che ci si aspetta da tutte le altre tecniche, una prestazione; è quanto intendono mostrare di volta in volta i quattro argomenti.

- Il primo argomento sembra rispondere a un'obiezione implicita: non ci si può contentare di esporre semplicemente il vero e il giusto, senza ricorrere ad artifici oratori? Aristotele tiene conto dell'obiezione col dire: sì, il vero e il giusto sono per natura (*physei*) più forti dei loro contrari. Soltanto, l'esperienza mostra – ecco l'argomento per via di **esempio*** – che molti verdetti dei tribunali sono iniqui. Come spiegarlo? Per colpa dei contendenti, che non hanno saputo far valere il loro buon diritto, che non hanno potuto contrastare la retorica dei loro avversari, capaci di «rendere il più forte il ragionamento più debole», di far prevalere l'ingiusto sul giusto. Se l'arte può prevalere sulla natura, occorrerà dunque un supplemento di arte per restituire alla natura i suoi diritti.
- Ed è ciò che viene sviluppato tecnicamente nel terzo argomento. Bisogna essere capaci di difendere sia il *contro* sia il *pro*, non certo per renderli equivalenti – come pretendevano i sofisti – ma per comprendere il meccanismo dell'argomentazione avversa e poterla così contrastare.
- Il quarto argomento amplifica il dibattito ricollegando la retorica alla condizione umana, come faceva già Isocrate, il grande assente-presente di tutto il dibattito. Se la parola è la facoltà specifica dell'uomo, è ancora più disonorevole essere vinti con la parola che con la forza fisica.

In effetti, tali argomenti sono validi non solo per il discorso giudiziario, ma anche per tutti i generi di discorsi pubblici. Nel mondo del diritto, della politica, della vita internazionale, viviamo sempre una situazione conflittuale, in cui le armi più efficaci sono quelle della parola, poiché la parola sola – e non la forza fisica – definisce il giusto e l'ingiusto, l'utile e il nocivo, il nobile e il vile. La retorica, arte o tecnica della parola, è dunque indispensabile. Ed è questo che la legittima.
Ma che dire allora dell'obiezione di Platone, per cui la retorica è del tutto estranea alla verità? Ci sembra che il secondo argomento di Aristotele gli risponda implicitamente. La retorica, diceva Platone, che si definisce essa

stessa come un'arte onnipossente, non è per niente un'arte, poiché è cieca su ciò che fa e su ciò che vuole. Poiché ignora il vero, non è neppure un vero potere. Cosa risponde Aristotele?
«Quand'anche possedessimo la scienza...». Si capisce bene qual è la posta in gioco. Aristotele si oppone ai sofisti, che dicono che tutto è relativo, e anche, e sempre, a Isocrate per il quale una scienza assoluta, alla Platone, non è che un'illusione, in quanto l'uomo non può che tendere a opinioni giuste, o meglio, più o meno giuste [*Lo scambio dei beni* VI, 271]. Aristotele da parte sua ammette che esiste una scienza esatta, e anche «assolutamente esatta» (*akribestate*). Lo ammette con Platone: una scienza che, per via dimostrativa, parte dal vero per arrivare al vero. Ma sembra obiettare a Platone che la scienza più esatta è impotente a convincere certi tipi di uditorio perché privi di istruzione. Bisogna dunque usare delle nozioni *comuni*, vale a dire accessibili ai comuni mortali. Supponete che una commissione medica voglia fare una campagna contro il tabagismo: dovrà trovare da diffondere ben altro che corsi di medicina! Questa è l'interpretazione corrente del testo di Aristotele. Ci sembra tuttavia troppo evidente; e troppo banale, per non essere sospetta.
In effetti, alla fine del paragrafo, Aristotele rinvia alla dialettica dei *Topici*. E se ci si attiene a questa interpretazione, si potrebbe credere che la dialettica non sia altro che un ripiego, dovuto all'incultura degli uditori popolari, una maniera di parlare agli ignari che nella migliore delle ipotesi non hanno altro che il proprio senso comune. La retorica sarebbe allora la filosofia del povero, il che in fondo ci riconduce a Platone.
In realtà, occorre ritornare sulla frase oscura: «Il discorso secondo la scienza pertiene all'insegnamento». In altri termini, un discorso soggetto alle esigenze scientifiche non può essere tenuto che nell'ambito di una scuola, di un'istituzione apposita con i suoi metodi, i suoi maestri, i suoi programmi concepiti secondo un percorso progressivo, ecc. Non è certo lo stesso il caso in cui si parla davanti a un tribunale o sulla pubblica piazza, dove non si ha nemmeno il tempo di esporre scientificamente. Ma ciò è dovuto all'incultura dell'uditorio?
Sembra proprio che il problema stia altrove. L'ambito della retorica, quello delle questioni giudiziarie e politiche, non è quello della verità scientifica, ma del verosimile. Aristotele stesso lo dice altrove:

> Infatti è completamente pressoché identico ammettere che un matematico sia persuasivo e richiedere ad un retore delle dimostrazioni [*Etica Nicomachea* I, 1094 b].

La retorica non è dunque la prova del potere. È l'arte di difendersi argomentando nelle situazioni in cui la dimostrazione non è possibile, fatto che le impone di passare attraverso delle «nozioni comuni» che non sono delle opinioni volgari, ma tutto quello che ciascuno può trovare grazie al proprio buon senso negli ambiti in cui niente sarebbe meno scientifico che esigere delle risposte scientifiche.

In sostanza Aristotele salva la retorica mettendola al posto che le compete, dandole un ruolo modesto, ma indispensabile in un mondo di incertezze e di conflitti.

● Essa è l'arte di trovare tutto ciò che ogni singolo caso comporta di persuasivo, là dove non si ha altra risorsa che il dibattimento tra parti avverse.

Per comprenderlo meglio, esaminiamo il rapporto della retorica con la dialettica.

2. CHE COS'È LA DIALETTICA?

I Greci, si sa, erano dei grandi sportivi, che praticavano ogni sorta di lotte e di competizioni. Ma eccellevano anche in una gara sportiva fuori dagli stadi e dalle palestre, e puramente verbale, la **dialettica**. Due avversari si fronteggiano davanti a un pubblico; l'uno sostiene una tesi – per esempio che il piacere è il bene supremo – e, costi quel che costi, la difende; e l'altro la attacca con tutti gli argomenti possibili. Il vincitore sarà colui che, imprigionando l'avversario nelle sue contraddizioni, lo ridurrà al silenzio, con grande gioia degli spettatori.

Sembra che la prima dialettica sia stata l'eristica dei sofisti, un'arte della controversia che permetteva di far trionfare l'assurdo o il falso. Socrate e poi Platone hanno messo la dialettica al servizio del vero, facendone il metodo stesso della filosofia.

Per Aristotele la dialettica non è al servizio del vero più di quanto non lo sia al servizio del falso; si fonda sul probabile: «Occorre così trattare delle proposizioni secondo verità, se ci si riferisce alla filosofia, e invece dialetticamente, se ci si riporta all'opinione»[2].

La dialettica di Aristotele non è che l'arte del dialogo regolato. Ciò che la distingue dalla dimostrazione filosofica e scientifica, è che essa ragiona a partire dal probabile. Ciò che la distingue dall'eristica sofistica, è che ragiona in maniera rigorosa, rispettando strettamente le regole della logica.

2.1. La dialettica è un gioco

Il sillogismo dimostrativo parte da premesse evidenti, necessarie, che provano la loro conclusione spiegandola in maniera indubitabile. Il sillogismo dialettico parte da premesse semplicemente probabili, le **endoxa**, relative a tutto ciò che appare vero a tutti, o ai più, o almeno alle persone competenti. L'**endoxon** si oppone dunque al **paradoxon** (il paradosso può essere vero, ma contraddice l'opinione comune). Così come, ai nostri giorni, i concetti di *normale* o di *maturità*, che non hanno certo alcun rigore scientifico, e tuttavia sono utili per intendersi, tanto nelle scienze umane quanto nella vita sociale; sarebbero dei buoni esempi di *endoxa*.

La dialettica rinuncia dunque alla verità delle cose a vantaggio dell'opinione comunemente accettata. Alla domanda scientifica «che cos'è?», essa sostituisce quest'altra domanda: «Che te ne sembra?» [Brunschwig 1967, XI]. Rimane fermo che Aristotele si preoccupa di distinguere il vero consenso dal consenso apparente (*phainomenon endoxon*) di cui si contentano i sofisti.

Quando si leggono i *Topici*, ci si chiede spesso ciò che distingue Aristotele dai sofisti. Si teme che il suo scopo non sia di insegnare a cercare il vero, ma di insegnare come si fa a manipolare l'avversario e persino a ingannarlo.

● A nostro avviso, la migliore risposta a questo genere di critica, è mostrare che la dialettica non è né morale né immorale, semplicemente perché in fondo non è che un **gioco**. In un gioco, il problema è vincere. E in questo gioco, vincere equivale a convincere; in altri termini, una affermazione accettata dall'avversario è ammessa come prova, senza doverci più tornare sopra.

Come in tutti i giochi, la polemica solo in apparenza è un conflitto; un incontro sportivo o una partita a scacchi differiscono da un conflitto reale quanto il re di scacchi da un monarca storico; così, colui che difende una tesi può anche non crederci; lo fa per gioco. Infine, come ogni gioco, la dialettica è fine a se stessa; si gioca per giocare, si discute per il piacere di discutere. Ed è in questo che si distingue dalle attività serie, la filosofia da una parte e la retorica dall'altra; ammesso che, come vedremo, sia loro realmente indispensabile.

In sostanza, un gioco analogo agli scacchi, in cui il caso ha una minima parte. Un gioco in cui bisogna fare di tutto per vincere, ma senza barare, rispettando le regole, quelle della logica.

2.2. Fare di tutto per vincere

Nella gara dialettica, bisogna innanzi tutto tener conto dell'avversario concreto che si ha davanti, e predisporre gli argomenti di conseguenza. Per esempio, se l'avversario è un principiante, lo si attaccherà con esempi o analogie; se è un esperto, gli si opporranno dei ragionamenti deduttivi [*Topici* VIII, 155 b, 164 a].

Aristotele indica d'altronde dei procedimenti, dei *trucchi* atti a disorientare l'avversario, a impedirgli di vedere dove si vuole arrivare (come negli scacchi); per esempio trovare delle forme di argomentazione che dissimulano la conclusione, perché l'avversario non sappia dove si stia realmente andando; inserire nell'argomentazione delle proposizioni inutili per celare meglio il proprio gioco, ecc. [*Topici* 156 a, 156 b, 157 a]; parimenti, si fingerà di essere imparziali facendo delle obiezioni a se stessi; a volte, non si esiterà ad arrivare a concludere il vero partendo da premesse false, se ci

[2] *Topici* I, 105 b; i *Topici* sono l'esposizione della dialettica; Jacques Brunschwig ne dà una sintesi magistrale nell'introduzione dell'edizione Budé [1967]; si veda anche Aubenque [1966, 282 s.] e Bruaire [1965]. In traduzione italiana sono disponibili in Colli [1994].

si accorge che l'avversario è più incline ad ammettere queste di quelle vere [*Topici* 156 b, 162 a]. L'importante è che si salvino le apparenze. Si ha anche il diritto di giocare con le parole (come i sofisti!), nel caso che «l'avversario sia del tutto incapace a discorrere altrimenti sull'argomento proposto» [*Topici* I, 18, 108 a].
In realtà, poco importa che il difensore sostenga una tesi probabile o improbabile, poco importa che sia la sua o quella d'un altro o di nessuno, l'importante è che si ritenga che egli sia stato capace di difendersi bene, che abbia argomentato in maniera brillante [*Topici* VIII, 159 a]; e, infine, se il contendente ha vinto mettendo in risalto tutte le assurdità che derivano dalla tesi, il difensore deve poter *mostrare* che non è per inadeguatezza sua, ma della tesi stessa; in sostanza, che egli ha difeso come meglio poteva una tesi che non era la sua [*Topici* VIII, 159 a, 160 a-b]. Così: «quando due persone discutono con un fine agonistico, chi interroga deve apparire, con ogni mezzo, come uno che fa qualcosa, mentre chi risponde deve apparire come uno che non subisce nulla» [*Topici* VIII, 5, 159 a].

2.3. Rispettare le regole del gioco

Un gioco, dunque, ma che va giocato rispettando le regole. Sì, si deve far di tutto per vincere, ma non con qualunque mezzo. Perché barare, trasgredire le regole logiche comporta l'immediata distruzione del gioco. Ed è per questo che Aristotele insiste tanto sulle regole della dialettica, che la oppongono alla sofistica che è solo un barare. Ecco quelle principali.
Per cominciare, quelle che – senza essere propriamente logiche – hanno per scopo di permettere la conclusione, la fine, del gioco, in un tempo limitato.
Così, se è vero che non si può mai pervenire a conclusioni universali partendo da casi particolari, per quanto numerosi possano essere, bisogna comunque che l'avversario, dopo un certo numero di esempi, accetti tale passaggio all'universale o sia in grado di produrre egli stesso un controesempio. Se no, se si ostina, non è che un «cattivo cavillatore», perché blocca la discussione in maniera del tutto arbitraria [*Topici* 157 b, 160 b].
Parimenti, bisogna evitare che le obiezioni non mirino ad altro che all'ostruzionismo, che si riduce a sciupare il tempo, a paralizzare la discussione pur di non perdere. Più generalmente, si eviterà di discutere con un avversario qualunque: perché, se l'avversario ignora le regole, la discussione non farà che inasprirsi, in quanto ciascuno ricorrerà a qualunque mezzo per imporre la sua conclusione [*Topici* 158 a, 161 a, 164 b].
Alle regole concernenti i protagonisti dell'argomentazione, si aggiungono quelle concernenti l'argomentazione.
Innanzi tutto, le regole della chiarezza, che riguardano i termini. Le discussioni sono spesso falsate, perché si utilizzano premesse ambigue. Tra le migliaia di esempi possibili, scegliamo questo sofisma poi ripreso dalla *Logica* di Port Royal [in Roubinet 1964, 276]:

> Tu non sei ciò che sono io;
> io sono un uomo;
> dunque tu non sei un uomo.

Sofisma, perché nella conclusione «essere un uomo» è assunto in senso universale, mentre nella minore è assunto più in senso particolare: quest'uomo, non tutto l'uomo o ciascun uomo [*Topici* 157 b, 158 b].
Altri sofismi riguardano la forma del ragionamento. Per esempio, la petizione di principio che dà per approvata la tesi che si vuol provare, enunciandola con altre parole [*Topici* 162 b]. Un altro caso è la conclusione tratta da premesse ancor meno probabili della conclusione stessa, o da premesse troppo numerose perché si possa comprendere la ragione di ciò che si è arrivati a concludere. La conclusione stabilita in base a un ragionamento che non è pertinente al soggetto, per esempio un ragionamento non geometrico per stabilire una conclusione geometrica [*Topici* 162 a-b].
Abbiamo visto che contro certi avversari malevoli o d'ingegno limitato, si può concludere il vero da premesse false. Ma, anche in questo caso, non è consentito trasgredire le regole del ragionamento; che le premesse siano certe, probabili o false, il ragionamento in sé dev'essere corretto: «Chi vuole sviluppare correttamente l'argomentazione, deve farlo dialetticamente e non eristicamente» [*Topici* 161 a].
Infine, una regola propria del *gioco* dialettico: non si porranno delle domande a cui non si possa rispondere con un sì o con un no. Per esempio, non si domanderà: «Cos'è il bene?», ma: «Il bene si riduce al piacere?» [*Topici* 158 a].

2.4. L'interesse del gioco dialettico

La dialettica è dunque un gioco la cui posta consiste nel provare o confutare una tesi rispettando le regole del ragionamento. A chi interroga «spetta indirizzare il discorso in modo tale, da far trarre esplicitamente da chi risponde le più assurde tra le conseguenze derivanti per necessità della tesi» [*Topici* 159 a]. All'altro, per contro, tocca difendere le sua tesi con tutti i mezzi. L'essenziale per ciascuno è mostrare di aver ben ragionato e di essersi servito di tutti gli argomenti a propria disposizione. E questo *mostrare* non è più una semplice apparenza; è il sofista che ragiona in apparenza, proprio come il baro, che fa finta di giocare. La dialettica, per quanto la riguarda, è un'argomentazione che va da un'apparenza a un'altra apparenza, applicando però il metodo razionale effettivamente, cioè correttamente. Quel che poi rafforza ulteriormente l'idea del gioco, è l'affermazione di Aristotele: quando uno degli avversari ragiona male, la discussione diviene cavillosa, in quanto «colui che impedisce un'opera che dovrebbe essere comune risulta un cattivo collaboratore» [*Topici* 161 a]; come in ogni gioco, ogni partecipante persegue il proprio fine, ma entrambi perseguono un fine comune, portare a termine la partita. Ciascuno vuole vincere, ma entrambi vogliono condurre a buon fine «l'opera comune».

In definitiva, qual è l'interesse del gioco dialettico?
Senza dubbio Aristotele risponderebbe, e tutti i Greci con lui, che *il gioco è fine a se stesso*. Si gioca per giocare, si discute per la bellezza e il piacere di una gara dialettica ben condotta, piacere che d'altronde è condiviso dal pubblico. Ma Aristotele dice altrove che, se il gioco è fine a se stesso, si può anche giocare «al fine di applicarsi con zelo ad un'attività seria» [*Etica Nicomachea* X, 6, 1176 b]. È possibile in realtà disconoscere il valore insostituibile del gioco nell'educazione? Si può disconoscere l'aspetto di gioco intellettuale che si trova sia nella matematica come nella filosofia?
E Aristotele stesso, al capitolo 2 del I libro dei *Topici*, precisa i benefici secondari che offre la dialettica. Ne vede tre: un *uso pedagogico*, un *uso filosofico*, un *uso sociale*, *omiletico* che concerne direttamente la retorica.
● Innanzi tutto l'*uso pedagogico*, che sarà perseguito nella pratica didattica per quasi venticinque secoli! È la *gymnasia*: nelle riunioni dialettiche si discute «per esercitazione o per mettere alla prova una tesi», con l'intento di saggiare le proprie forze, e non di «impartire un insegnamento» [*Topici* VIII, 159 a, 161 a; cfr. I, 101 a]. Se da questo gioco non si ricava verità alcuna, in ogni modo grazie a esso si pratica un allenamento intellettuale, si acquisisce un metodo che permetterà di argomentare su ogni soggetto.
● In secondo luogo un *uso filosofico*, che a sua volta si suddivide in altri due. Innanzi tutto, la dialettica gioca un ruolo epistemologico in quanto essa sola permette di stabilire attraverso un esame contraddittorio i principi primi di ciascuna scienza, e i principi comuni a tutte. È proprio attraverso un esame dialettico che Aristotele stabilirà i principi primi della fisica, della morale, e persino il principio di contraddizione.
L'altra funzione è interna alla filosofia. La dialettica assicura al filosofo una competenza che gli è indispensabile: «Per dirla in una parola, dialettico è invero colui che sa formulare proposizioni e obiezioni» [*Topici* 164 b]. Proposizione: trarre l'universale da più casi particolari; obiezione: trovare un caso particolare che permetta di invalidare una proposizione universale. La cosa più importante poi è che la dialettica dà al filosofo la capacità di cogliere simultaneamente «le conseguenze, che discendono da ciascuna delle due ipotesi»; dopodiché non gli resta altro «che scegliere rettamente una delle due proposizioni»[3].
Ma il filosofo, da parte sua, non gioca di certo. Si serve della formazione che gli dà la dialettica per ricercare la verità. Nell'uso ludico della dialettica, ciascuno tiene conto delle obiezioni reali o probabili dell'avversario che ha di fronte. Nel suo uso filosofico si tiene conto di tutte le obiezioni possibili, anche se esse non sono mai state formulate, e anche se non lo potranno essere. Il filosofo è di fronte a un avversario che rinasce continuamente perché è sempre insoddisfatto: lui stesso.

[3] *Topici* 163 b. Sul rapporto tra dialettica e filosofia si legga Colombarius [1986].

Resta l'*uso omiletico* della dialettica:

> D'altro canto essa è utile per le conversazioni, poiché una volta passate in rassegna le opinioni della gran massa degli uomini (*ton pollon*), verremo in rapporto con essi non già sulla base dei punti di vista loro estranei, bensì su quella delle loro opinioni particolari [*Topici* I, 2, 101 a].

Precisiamo che questo passo è esattamente quello cui rinvia Aristotele, nel secondo argomento del nostro testo (*supra*, p. 46) tratto dalla *Retorica*. I «contatti con gli altri» si identificano senz'altro coll'ambito costitutivo della retorica, e abbiamo così un indizio di quanti vantaggi possa offrirle la dialettica.

3. RETORICA E DIALETTICA

Qual è dunque il rapporto fra la **dialettica** e la **retorica**? A questa domanda, Aristotele risponde sin dalla prima enunciazione del suo libro: «La retorica è *antistrophos* della dialettica» [*Ret.* I, 1354 a]. Il guaio è che non si conosce bene il significato di **antistrophos** in questo contesto. I traduttori danno tanto «analogo»[4], quanto «controparte». La stessa spiegazione di Aristotele poi è piuttosto confusa, il che non semplifica certo le cose. In questo primo capitolo, egli scrive che la retorica è la «ricaduta» della dialettica, cioè la sua applicazione, un po' come la medicina è un'applicazione della biologia. Ma più avanti la qualifica come una «parte» della dialettica. Poi dice ancora che le è «somigliante» (*homoion*), dunque che il loro sarebbe un rapporto di analogia. *Antistrophos*: è imbarazzante che un libro si apra con un termine così oscuro!
A nostro avviso, in questo termine va vista una provocazione. Aristotele, in effetti, argomenta quasi sempre contro Platone. Quest'ultimo, si sa, disprezzava la retorica ed esaltava per contro la dialettica, nella quale vedeva il metodo per eccellenza della filosofia, il solo che permettesse di attingere l'assoluto, l'«anipotetico». Aristotele apre perciò il suo libro con un gesto di sfida contro Platone. Fa discendere la dialettica dal cielo in terra e, inversamente, riabilita la retorica, pur assegnandole un ruolo più modesto rispetto agli antichi retori. Così, ora essa è *antistrophos* della dialettica, cioè si pone sullo stesso piano.

3.1. Che cosa hanno in comune

Sullo stesso piano: vediamo adesso come lo dimostra Aristotele. I suoi argomenti possono ricondursi a cinque[5].
● In primo luogo, retorica e dialettica sono capaci di provare tanto una

[4] [È appunto la traduzione italiana di Plebe: «La retorica è analoga alla dialettica» [1991, 3]. L'equivalente italiano più proprio potrebbe essere «corrispettivo»].
[5] Cfr. *Retorica* I, 1355 a-b; 58 a; 59 b. E *Topici* I, 104 b; 105 a; VIII, 161 a.

tesi quanto il suo contrario; il che non significa che le due tesi siano necessariamente equivalenti, perché allora si ricadrebbe nella sofistica; significa che si può argomentare anche in favore di una tesi debole.

- In secondo luogo, retorica e dialettica sono universali, nel senso che non sono delle scienze, che non implicano alcuna specializzazione e permettono di discutere di tutto ciò che può essere oggetto di controversia.
- In terzo luogo, anche se l'una e l'altra possono essere praticate per abitudine o anche per caso, tuttavia possono essere insegnate con metodo e dunque sono delle «tecniche».
- Quarto, l'una e l'altra, al contrario della sofistica, sono capaci di distinguere il vero dall'apparente: la dialettica il vero sillogismo dal sofisma, la retorica il veramente persuasivo dall'ingannevole.
- Quinto, utilizzano due tipi identici di argomentazione, l'induzione e la deduzione, che si situano entrambe fra la dimostrazione (*apodeixis*) propria della scienza, e l'eristica ingannevole dei sofisti.

Sono argomenti talmente forti da far pensare che dialettica e retorica siano due termini che designano in fondo una stessa disciplina! Eppure, non è affatto così. La retorica non è che una delle possibili applicazioni della dialettica, una delle sue quattro funzioni. Al contrario, la retorica utilizza la dialettica come uno fra i vari mezzi per persuadere. Un po' come il medico utilizza le scienze biologiche, ma anche la psicologia, la psicanalisi, ecc.

3.2. La dialettica, parte argomentativa della retorica

Certo, la retorica si serve della dialettica per convincere. E sembra anche che, nel capitolo 1 del libro I, Aristotele limiti la retorica alla tecnica della prova; d'altronde dice che l'oratore non deve occuparsi che dei problemi di fatto e lasciare che sia il giudice a valutarli. In sostanza, una retorica onesta, ma grigia, che non sarà certo quella che Aristotele svilupperà nel suo libro. Questa, lungi dal limitarsi a un'applicazione, tende a subordinarsi la dialettica come uno dei vari mezzi per convincere.

E sin dal capitolo 2, l'autore introduce nella sua retorica degli elementi di persuasione che non hanno nulla a che vedere con la dialettica, la quale non conosce che prove di ordine intellettuale.

La retorica, dice Aristotele, comporta infatti *tre tipi di prove* (**pisteis**), intese come mezzi atti a persuadere. I primi due sono l'**ethos** e il **pathos***, che studieremo nel capitolo seguente, e che costituiscono la parte affettiva della persuasione. Il terzo tipo di prove, il ragionamento, afferisce al **logos**, e costituisce l'elemento propriamente dialettico della retorica [*Ret.* I, 2, 56 a].

Lo stesso Aristotele dice che «questi due metodi», la deduzione e l'induzione «sono necessariamente identici nelle due tecniche» [*Ret.* 1356 b]. Identici non solo nella struttura, ma anche nel contenuto. In retorica come in dialettica, i due tipi di ragionamento si fondano sul verosimile, l'**eikos**, termine costante negli antichi retori, e che Aristotele assimila all'**endoxon** della dialettica. Sarà bene precisare che, limitata al verosimile, l'argomentazione rimane razionale. L'*eikos*, per esempio, che un figlio ami il padre, è quel che si verifica più spesso, che dunque presenta una forte probabilità, e che si può presumere fino a prova contraria [*Ret.* 1357 a].

In questo senso, la retorica, come la dialettica, si oppone alla sofistica, che si compiace dell'«inverosimile» e lo «prova» con una parvenza di ragionamento. Così, nel capitolo 24 del libro II, Aristotele si abbandona a un'analisi dei sofismi che riprende in forma abbreviata quella dei *Topici*. E nel capitolo 23 espone i **luoghi***, cioè i tipi di argomento verosimili che servono da premesse al ragionamento retorico. Per esempio:

> Se non è giusto andare in collera contro coloro che ci hanno fatto del male involontariamente, a colui che ci fa del bene perché costretto non è dovuta alcuna riconoscenza [...].
> Se neppure gli déi sanno tutte le cose, ancor più difficilmente le sapranno gli uomini [*Ret.* 1397 a-b].

A partire da ciò, si può dunque scusare X di non essere riconoscente, o Y di essersi ingannato. Pur non essendo inconfutabili, questi argomenti sono tuttavia altamente verosimili.

In una parola, la dialettica costituisce la parte argomentativa della retorica. Precisiamo comunque che l'argomentazione non ha lo stesso ruolo, e dunque lo stesso senso, in entrambi i casi. La dialettica è un gioco speculativo. La retorica invece non è un gioco. È uno strumento di azione sociale, e il suo ambito è quello della deliberazione (**boulesis**); quest'ambito è esattamente quello del verosimile. In effetti, non si delibera sulla base di quanto è evidente – per esempio, per sapere se la neve è bianca! – né su quanto è impossibile; si delibera su fatti incerti, che però possono realizzarsi, e realizzarsi in parte col nostro apporto. Per esempio, la guarigione di un malato, la vittoria in caso di guerra, ecc.[6]

Riassumendo, la retorica è un'«applicazione» della dialettica, in quanto la utilizza come uno strumento intellettuale di persuasione; ma si tratta di un mezzo che non la esime per nulla dal potersi servire di mezzi affettivi.

3.3. Moralità della retorica

In tal caso si pone per la retorica una questione che non si poneva per la dialettica. Questa, lo si è visto, non è che un gioco, il cui solo requisito morale consiste nel non barare, nel rispettare le regole interne, senza le quali il gioco non sarebbe più tale. Al contrario la retorica è una disciplina *seria*, poiché è legata all'azione sociale e contribuisce a delle decisioni gravi, come condannare o assolvere, fare la guerra o la pace, ecc. Ci si può dunque porre la questione della sua moralità: è un metodo onesto di dibattere e di persuadere, o una manipolazione poco onesta?

A questa domanda, che avremo ancora occasione di porci, abbiamo visto

[6] Cfr. *Retorica* I, 2, 1356 b-1357 a, 1358 b. *Topici* I, 10, 104 a, 105 a ss.

cosa risponde Aristotele: la retorica è una tecnica utile, spesso indispensabile. Se a volte il suo uso non è onesto, non bisogna biasimare la tecnica, ma il tecnico. E tuttavia, quando poi si leggono i consigli di Aristotele sulla retorica, c'è da chiedersi se essa non si riduca a una manipolazione degna dei sofisti. Ne discuteremo a partire da un esempio concreto.
Nel capitolo 15 del libro I della *Retorica*, Aristotele consiglia al difensore ciò che deve dire, innanzi tutto se ha la legge contro, poi invece se ha la legge dalla sua. A una prima lettura, si ha l'impressione che egli legittimi così ogni «astuzia da avvocato». Per metterlo in evidenza, mettiamo a confronto i due testi, cambiando leggermente l'ordine degli argomenti, di modo che ciascuno corrisponda al suo controargomento.

SE LA LEGGE CI È SFAVOREVOLE	SE LA LEGGE CI È FAVOREVOLE
– bisogna far ricorso alla legge comune, ad argomenti più equi e giusti;	– bisogna spiegare che nessuno [dunque nessuna città] sceglie il bene assoluto, ma il proprio bene;
– dire che la formula del giuramento «sulla mia anima e sulla mia coscienza» significa che non ci si attiene alla lettera della legge;	– dire che la formula «sulla mia anima e sulla mia coscienza» non ha per scopo di emettere una sentenza contraria alla legge, ma di assolvere il giudice dallo spergiuro nel caso in cui avesse ignorato il senso reale della legge;
– dire che i principi dell'equità rimangono sempre e non cambiano mai, come la legge comune, che è secondo natura;	– dire che non c'è differenza tra il fatto che non ci sia una legge e il fatto che non ci se ne serva;
– citare «la legge non scritta di Antigone», solo criterio che deciderà della giustizia delle leggi scritte, d'altronde spesso ambigue, anacronistiche, contraddittorie fra loro.	– dire che cercare di essere più sapienti delle leggi è proprio ciò che è vietato nelle leggi che si approvano [1376 a].

Osserviamo che il dibattito è propriamente dialettico: oppone effettivamente due **endoxa**. Il primo è il *rifiuto della legalità*, in nome dell'«equità» (**epieikes**), che mette la giustizia al di sopra del diritto positivo e fa del giudice un arbitro, che può correggere la legge quando questa «non adempie più alla funzione della legge» [1375 b] perché ha delle conseguenze inique. Il secondo è il *rifiuto dell'arbitrio*; perché, dopo tutto, ciascuno può invocare le leggi «non scritte» di Antigone per revocare la legge che lo disturba; è come se si adducesse l'errore del medico per pretendere di «essere più sapienti del medico»! [1375 b].

La differenza sta nel fatto che la situazione non è più quella della dialettica, ma quella di un processo, in cui sono in gioco dei beni, forse delle vite. E consigliare al difensore di adottare, a seconda della causa, ora una tesi ora il suo contrario, sembrerebbe leggermente amorale. Ma non bisogna dimenticare che la condizione del contendente, come d'altronde quella del politico, è di non essere solo; egli ha di fronte a sé un altro contendente, che ha il compito di fare di tutto per demolire la sua argomentazione; sia l'uno che l'altro hanno il mandato di orientare il giudizio, facendo valere ciascuno tutto ciò che può servire la sua causa. Sarà il giudice a emettere la sentenza.
La retorica non può esercitarsi che in situazioni di incertezza e di conflitto, in cui la verità non è data e in cui forse non la si raggiungerà che sotto forma di verosimiglianza. Dopo tutto, la discussione fra Creonte e Antigone, fra la ragion di stato che esige l'ordine per assicurare la pace, e la legge divina, etica, che non si rassegna all'ingiustizia, è una controversia tutt'altro che chiusa, e che presumibilmente non lo sarà mai.
Tutto ciò che si può fare, in mancanza di una dimostrazione rigorosa, è di rimettersi alla discussione fra parti avverse, in cui ciascun oratore «si sforza di ritrovare tutto ciò che il suo caso comporta di persuasivo».

3.4. Conclusione: Aristotele e noi

Retorica e dialettica sono dunque due discipline differenti, ma che in parte vengono a sovrapporsi, come due cerchi che si intersecano. La dialettica è un gioco intellettuale che, fra le sue possibili applicazioni, comporta la retorica. Quest'ultima è la tecnica del discorso persuasivo che, fra gli altri mezzi di convincere, usa la dialettica come suo strumento intellettuale. Ora, i due cerchi possono intersecarsi proprio perché sono situati sullo stesso piano, e generalizzando ulteriormente, perché appartengono in senso stretto allo stesso mondo.
Certo, non giocano lo stesso ruolo. «La dialettica – dice Pierre Aubenque – può operare delle confutazioni in un ambito di realtà [...] ma non riesce a dimostrare che in apparenza» [1966, 286]. Nella retorica, in cui non si tratta di sostenere una tesi ma di difendere una *causa*, in cui non sono più in gioco solo idee, ma in cui la posta in gioco del discorso è il destino giudiziario, politico o etico degli uomini, in retorica, bisogna comunque prendere sul serio l'«in apparenza», come quel verosimile che sta al posto di un'evidenza sempre inafferrabile.
Rimane che entrambe appartengono allo stesso mondo. Che significa? La retorica di Aristotele, quanto al contenuto, è assai vicina a quella di Isocrate. La differenza è che per Aristotele la retorica è un'arte posta ben al di sotto della filosofia e delle scienze esatte. Queste, come scienze dimostrative, approdano a verità necessarie, che, come i teoremi, non possono essere altro che quello che sono, e che permettono così di pervenire a una comprensione certa e di fare previsioni altrettanto certe. La retorica invece non approda che al verosimile, ciò che il più delle volte si verifica, ma

TAB. 1. Retorica e dialettica in Aristotele, retorica e dialettica oggi

	DESTINATARIO	MODALITÀ	AMBITO PER ARISTOTELE	AMBITO PER NOI
DIMOSTRAZIONE:	Io, noi	necessario	logica, scienze esatte, metafisica	logica, scienze esatte, e naturali
DIALETTICA: gioco, esercizio	Tu	probabile (*endoxon*)	universale, principi primi, ecc.	scienze umane, filosofia, teologia
RETORICA: convincere un pubblico	Voi	verosimile (*eikos*)	giudiziario, politico, epidittico	gli stessi, più predicazione, propaganda, pubblicità
SOFISTICA: dominare con l'inganno	Noi, loro	falso apparente	l'illusione	idem

che potrebbe tuttavia prodursi altrimenti. Ciò equivale a dire che essa non è possibile che in un certo mondo.

Per Aristotele ci sono in effetti due mondi. Innanzi tutto il mondo divino, il cielo, conoscibile non attraverso la fede, ma al contrario attraverso la ragione dimostrativa. Questa è in grado di conoscere il divino invisibile, Dio, così come il divino visibile, cioè gli astri, oggetti di un'astronomia matematica, poiché i loro movimenti sono necessari, dunque calcolabili e prevedibili.

Al di sotto, il mondo «sublunare», la Terra, in cui esiste il caso, la contingenza, l'imprevedibile, in cui una scienza perfetta non è mai possibile, ma dove tuttavia esiste il probabile, il verosimile. Un mondo aperto in definitiva all'azione umana. Citiamo ancora Aubenque: «In un mondo perfettamente trasparente alla scienza, cioè in cui sarebbe stabilito che niente può essere diverso da ciò che è, non ci sarebbe posto per l'arte, né, in maniera più generale, per l'azione umana» [1963, 68]. Non ci sarebbe posto neanche per la retorica, che è un'arte. Ma noi viviamo in un mondo che non è quello della pura scienza; in un mondo in cui niente si verifica senza essere sottoposto al cieco caso. Un mondo in cui la previsione è più o meno probabile, la decisione più o meno giusta. Un mondo in cui se si possono «operare delle confutazioni in un ambito di realtà» con una certezza tutta dimostrativa, ci si deve contentare di prove più o meno convincenti, di opzioni più o meno ragionevoli.

Questo mondo non è più nostro, si dirà. Certo, non lo è più in maniera totale, ma lo sarà ancora tuttavia finché non si sarà giunti a una scienza totale. E allora, sarà l'uomo a non esistere più.

● *Osservazioni.* Innanzi tutto, la distribuzione non è più del tutto la stessa che in Aristotele[7]. La metafisica è passata al secondo rango, laddove le

[7] *Topici* 157 b e 160 b.

scienze della materia sono divenute dimostrative e si basano sul necessario (fisica, chimica, ecc.). La natura e l'ambito della sofistica non sono mutati, anche se il sofista non si riconosce più come tale; quest'ambito è quello in cui si può prendere l'*apparenza* della ragione per la ragione: di fatto tutti gli ambiti! Si noterà infine che la sofistica, fingendo di indirizzarsi a *te* o a *voi*, manipola in realtà i *loro* o il *noi*; non è veramente al *tu* che si rivolge il sofista, anche se finge che sia così, ma alla cosa che è in te. Quanto alla retorica, il suo dominio si è notevolmente esteso da Aristotele in poi, il che basta a provare la fecondità del suo sistema.

PER SAPERNE DI PIÙ

■ Sulla retorica di Aristotele:

ARISTOTELE, *Retorica, Poetica*, a cura di A. Plebe, Roma-Bari, Laterza, 1991.
REALE, G., *Introduzione a Aristotele*, Roma-Bari, Laterza, 1996.

PERCORSO DI AUTOVERIFICA

1. Perché, secondo Aristotele, accanto al discorso dimostrativo ci deve essere un discorso retorico?

2. Secondo Aristotele, quale altra funzione può avere la Retorica, oltre a quella persuasiva?

3. A differenza di Gorgia, su quali prove si fonda, per Aristotele l'argomentazione retorica?

4. Perché, secondo Aristotele, gli artifici retorici giovano anche all'esposizione del vero e del giusto?

5. Perché, secondo Aristotele, bisogna essere capaci di difendere sia il *contro* che il *pro* di una tesi determinata?

6. Perché, per Aristotele, Retorica e Dialettica sono sullo stesso piano?

7. Quale funzione Aristotele assegna alla Dialettica e quale funzione le assegnava invece Platone?

8. Perché, secondo Aristotele, la Dialettica si distingue dalla Retorica pur essendo entrambe «sullo stesso piano»?

9. Quali sono i tipi di prove della Retorica e quali quelli della Dialettica?

10. In che senso Aristotele definisce la dialettica un «gioco» e quali sono, per lui, le regole di questo gioco?

11. Qual è il significato del termine greco *endoxon* e quale il significato del suo opposto *paradoxon*?

12. Qual è la differenza tra la Retorica di Aristotele e la nostra?

CAPITOLO 3

Il sistema retorico

Il capitolo esamina i vari aspetti del sistema retorico aristotelico inteso come: 1. una teoria della produzione del discorso nella sua articolazione in fasi compositive (inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio); 2. una teoria dei generi del discorso retorico (giudiziario, deliberativo, epidittico); 3. un'analisi dei mezzi di persuasione su cui si fonda la pratica retorica (ethos, pathos, logos); 4. una classificazione degli argomenti probanti per sostenere una tesi; 5. una teoria dei «luoghi»; 6. un'illustrazione di un «luogo» classico, quello che costituisce le sentenze-tipo: la dispositio; 7. un'analisi dell'apporto persuasivo del pathos, cioè del contributo di senso derivante dalle risorse dell'elocutio alla struttura logico-argomentativa del discorso.

Aristotele ha dunque riabilitato la retorica integrandola in una visione sistematica del mondo, in cui trova una propria collocazione, senza usurpare, come presso i sofisti, tutto lo spazio. Ma Aristotele ha fatto anche della retorica stessa un sistema, che i suoi successori completeranno, senza però modificarlo.
Accingiamoci allora a studiare questo sistema retorico, domandandoci, per ogni suo singolo elemento, sotto quale aspetto esso possa interessare l'uomo del XXI secolo.

1. LE QUATTRO PARTI DELLA RETORICA

Il sistema si apre con una classificazione: si scompone la retorica in quattro parti, che rappresentano le quattro fasi che deve attraversare, o si presume che debba attraversare, chi compone un discorso. In effetti, tali parti coincidono sostanzialmente con i principali capitoli dei trattati di retorica.
Quali sono queste parti? Per non creare confusione, ne manterremo la denominazione tradizionale in latino.

- La prima è l'**inventio*** (*heuresis* in greco), la ricerca da parte dell'oratore di tutti gli argomenti e di altri mezzi di persuasione relativi al tema del suo discorso.
- La seconda è la **dispositio*** (*taxis*), cioè l'ordine dato agli argomenti, da cui risulterà l'organizzazione interna del discorso, il suo schema.
- La terza è l'**elocutio*** (*lexis*), che non concerne l'enunciazione orale, ma la redazione scritta del discorso, il suo stile. È in questo ambito che si collocano le famose figure di stile, alle quali alcuni, negli anni Sessanta, volevano si riducesse la retorica.
- La quarta è l'**actio*** (*hypocrisis*), cioè la recitazione effettiva del discorso, con tutto ciò che può implicare di effetti vocali, di mimica e di gestualità. In epoca romana, si aggiungerà all'*actio* la **memoria***.

Questa classificazione potrà apparire scolastica: non è certo così che si svolgono le cose quando si prepara un discorso. Si può partire da un tentativo di *actio** – pronunciare alcune frasi – per cercare in seguito degli argomenti; si può scrivere prima di aver elaborato uno schema, ecc. Ma l'ordine cronologico conta poco. Queste quattro parti costituiscono in effetti quattro vincoli ai quali l'oratore immancabilmente deve attenersi. Se ne dovesse trascurare anche uno soltanto, il suo discorso sarà vacuo, o disordinato, o scritto male, o inascoltabile.

Dunque, un avvocato che prepara la sua arringa, uno studente che prepara un'esercitazione, un pubblicitario che prepara una campagna dovranno, se non passare successivamente per queste quattro fasi, attenersi almeno ai vincoli che ciascuna rappresenta: comprendere la tematica e raccogliere tutti gli argomenti che possano essere utili, *inventio*; assegnarvi un ordine, *dispositio*; redigere il discorso come meglio sia possibile, *elocutio*; infine esercitarsi a pronunciarlo, *actio*.

2. L'INVENTIO («HEURESIS»)

Prima di intraprendere un discorso, bisogna domandarsi di cosa debba trattare, e di conseguenza individuare il tipo di discorso e il genere che conviene al soggetto. Si vedrà che questa questione del genere è pure attinente all'interpretazione del discorso.

2.1. I tre generi di discorso

Secondo gli antichi, i **generi retorici** sono tre: il **giudiziario***, il **deliberativo*** (o politico), e l'**epidittico***. Perché proprio tre? Aristotele risponde: «Perché ci sono tre tipi di ascoltatori» [*Ret.* 1358 a], ed è la necessità di adattarvisi che dà a ciascun genere i suoi tratti specifici: a seconda delle persone a cui ci si rivolge, non si diranno le stesse cose, e non si parlerà allo stesso modo. Il discorso giudiziario ha per uditorio il tribunale, il deliberativo l'assemblea (il senato), l'epidittico gli spettatori, tutti quelli che assistono a un discorso solenne, come un panegirico, un'orazione funebre o altro.

- L'**azione comunicativa** restrostante a ciascuno dei tre discorsi non è la stessa. Il *giudiziario* serve ad accusare (requisitoria) o difendere (arringa). Il *deliberativo* serve a consigliare o sconsigliare in tutte le questioni concernenti la *polis*: la pace o la guerra, la difesa, le imposte, il bilancio, le importazioni, la legislazione [*Ret.* 1359 b]. L'*epidittico* biasima e, più spesso, elogia sia un uomo, sia una categoria di uomini, come i morti in guerra, sia una città, sia degli esseri leggendari, come Elena[1].
- Aristotele, che non dimentica mai di essere un filosofo, dimostra che i tre generi si distinguono anche per il *tempo*. Il *giudiziario* riguarda il passato, perché si tratta di accertare dei fatti passati, di qualificarli e di giudicarli. Il *deliberativo* riguarda l'avvenire, poiché ispira decisioni e progetti. Infine, l'*epidittico* riguarda il presente, perché l'oratore si propone all'ammirazione degli spettatori, pur traendo argomenti dal passato e dall'avvenire.
- Soprattutto, i **valori** che servono da norma a questi discorsi non sono gli stessi. Mentre il *giudiziario* riguarda il giusto e l'ingiusto, il *deliberativo* si incentra sull'utile e il nocivo. Utile a chi? Alla *polis*, e a essa sola; e l'interesse collettivo, nazionale, può essere assolutamente ingiusto; così, l'oratore politico si cura poco di sapere se «non sia ingiusto ridurre in schiavitù i popoli vicini, anche quelli che non hanno commesso alcuna ingiustizia» [*Ret.* 1358 b]. Oggi, almeno cerchiamo di salvare la forma. Ma quanti uomini politici si troverebbero disposti a proporre misure giuste ma nocive per la nazione? Quanto all'*epidittico*, i valori che lo ispirano sono il nobile e il vile (*kalon*, *aischron*), valori che non hanno nulla a che vedere con l'interesse collettivo, e non coincidono nemmeno con il *giusto*, inteso in ogni caso in senso legale.
- Aristotele non si dilunga molto sugli **stili** rispettivi dei tre generi; precisa tuttavia che l'epidittico è «il più scritto dei tre» [*Ret.* III, 1413 b, 1414 a]. In compenso dimostra ampiamente che il tipo di argomentazione cambia da un tipo di discorso all'altro.

– Il *giudiziario*, che dispone di leggi e si rivolge a un uditorio specializzato, utilizza di preferenza dei ragionamenti sillogistici (**entimemi***), atti a stabilire le cause delle azioni.

– Il *deliberativo*, rivolgendosi a un pubblico più fluido e meno colto, preferisce argomentare attraverso l'**esempio***, che permette d'altronde di fare ipotesi sull'avvenire a partire da fatti passati: Dionisio richiede un corpo di guardia; tutti i futuri tiranni conosciuti nella storia hanno richiesto un corpo di guardia; ne consegue che Dionisio diventerà un tiranno [*Ret.* 1357 b].

– Quanto all'*epidittico*, ricorre soprattutto all'**amplificazione**; poiché i fatti sono già conosciuti dal pubblico, ed è compito dell'oratore farne risaltare il valore, mostrandone l'importanza e la nobiltà. Ancora oggi, quando si fa l'elogio di un morto, si parte da ciò che è noto a tutti, per esaltarne i meriti e tacere il resto.

[1] Sull'epidittico, cfr. anche *Rhetorica ad Herennium* III, 10 s.

TAB. 2. I tre generi di discorso

	UDITORIO	TEMPO	ATTO	VALORI	ARGOMENTO TIPO
GIUDIZIARIO	Giudici	Passato (fatti da giudicare)	Accusare Difendere	Giusto Ingiusto	Entimema (deduttivo)
DELIBERATIVO	Assemblea	Futuro	Consigliare Sconsigliare	Utile Dannoso	Esempio (induttivo)
EPIDITTICO	Spettatore	Presente	Lodare Biasimare	Nobile Vile	Amplificazione

D'altronde, l'epidittico e il deliberativo pur avendo lo stesso contenuto, vengono ad assumere modalità differenti. Laddove il deliberativo consiglia: «Non bisogna divenir orgogliosi per ciò che proviene dalla fortuna» [*Ret.* 1368 a], l'epidittico descrive: «Non era orgoglioso per ciò che aveva dalla fortuna» [*Ret.* 1368 a].

Domanda: il genere epidittico può considerarsi parte della retorica, pur avendo presente che essa concerne solo i discorsi persuasivi?

In effetti, come hanno ben mostrato Perelman-Tyteca [*TA*, § 11 e 12], l'epidittico è persuasivo, ma a lungo termine, su problemi che non richiedono decisioni immediate. Facendo per esempio l'elogio del tale eroe, esso rafforza il sentimento civico e patriottico. Per di più, pronunciato spesso nel corso dei giochi fra le poleis (per es. a Olimpia), ha rafforzato presso i Greci il sentimento di appartenenza a una stessa cultura, al di là di tutte le guerre intestine [cfr. *O Ateniesi* di Gorgia][2].

In definitiva, l'epidittico non impone una scelta, ma orienta le scelte future.

Ciò vuol dire che esso è essenzialmente pedagogico. Nel quadro assai vasto che offre Aristotele, i suoi successori integreranno la storia – la «memoria di fatti importanti del passato». Più tardi, nell'era cristiana, il genere epidittico si arricchirà di tutta la *predicazione religiosa*.

Resta da osservare che la teoria dei tre generi risulta oggi troppo restrittiva; ci sono ben altri tipi di discorso persuasivo oltre quei tre! Ma il merito di Aristotele è di aver mostrato che si possono classificare i discorsi secondo l'uditorio e secondo le finalità loro pertinenti. Ritorneremo sulla questione al capitolo VII.

[2] [«O Ateniesi, degni di essere ammirati da molti»: è l'invocazione di Gorgia nel discorso *Olimpico*, che era riferita da Aristotele come esempio di esordio di genere epidittico basato sulla lode (motivata dal fatto che gli Ateniesi avevano indetto i giochi), in contrapposizione a un esempio di Isocrate che aveva impostato su un esordio di biasimo il proprio discorso intitolato *Elena*, vituperando gli Ateniesi perché «avevano onorato con doni le virtù del corpo, mentre non avevano posto alcun premio per gli uomini assennati» [*Ret.* 1414 b]].

2.2. I tre tipi di argomento: ethos, pathos, logos

Una volta determinato il genere del suo discorso, primo compito dell'oratore è trovare gli **argomenti**.

Aristotele precisa che ci sono tre tipi di argomenti, nel senso assai generale di *mezzi di persuasione* (*pisteis*), l'**ethos** e il **pathos**, che sono di ordine affettivo, e il **logos** che è razionale.

- L'**ethos*** è il carattere che deve assumere l'oratore per ispirare fiducia al suo uditorio, perché, quali che siano i suoi argomenti logici, essi non hanno alcun potere senza questa fiducia: «ma anzi, per così dire, il carattere porta quasi sempre la prova più forte» [*Ret.* 1356 a].

Come dunque è possibile disporre favorevolmente l'uditorio? Certo, la risposta dipende dall'uditorio stesso, le cui attese variano secondo l'età, la competenza, il livello sociale, ecc. L'oratore dunque non assumerà lo stesso *ethos* se parla a vecchi contadini e ad adolescenti di una metropoli. Ma, in tutti i casi, deve adempiere alle condizioni minime di credibilità, mostrarsi sensato, sincero e simpatico. Sensato: capace di dare consigli ragionevoli e pertinenti. Sincero: non dissimulare ciò che pensa né ciò che sa. Simpatico: disposto ad aiutare il suo uditorio [*Ret.* I, 1, 1377 b e 1366 a].

Si osserverà che *ethos* è un termine morale, «etico». E si definisce come il carattere morale che l'oratore deve sembrar di avere, anche se in realtà non ce l'ha. Se si riesce ad apparire sensati, sinceri e simpatici senza esserlo, è moralmente sconveniente; ora, se lo si è senza riuscire a sembrarlo, non è meno sconveniente, perché si destinano alla sconfitta le migliori cause.

- Il **pathos*** è l'insieme di emozioni, passioni e sentimenti che l'oratore deve suscitare nel suo uditorio grazie al suo discorso. Ha dunque bisogno di psicologia, e Aristotele consacra una buona metà del suo libro II della *Retorica* alla psicologia delle diverse passioni – collera, timore, pietà, ecc. – e dei diversi caratteri (qui quelli dell'uditorio) secondo l'età e la condizione sociale. Qui l'ethos non è più il carattere (morale) che deve assumere l'oratore, ma il carattere (psicologico) dei diversi tipi di pubblico, a cui l'oratore deve adattarsi.

C'è tuttavia un'ambiguità, di cui soffrirà ulteriormente la retorica. Anche Quintiliano [VI, 2, 12 a] dedica un lungo studio all'*ethos* e al *pathos*, termini che mantiene in greco sostenendo (come noi) che sono intraducibili. Definisce l'ethos e il pathos come due tipi di affettività, la prima calma, misurata, durevole, sottoposta al controllo morale, la seconda improvvisa, violenta, incontenibile e dunque irresponsabile. Quintiliano, come la retorica successiva, distingue senz'altro due tipi di affettività, ma senza precisare nettamente che l'una è propria dell'oratore, l'altra dell'uditorio. In ogni caso, la retorica ha creato un'autentica psicologia, da cui trarrà profitto tutta la letteratura, in particolare il teatro. Tutta l'analisi dei sentimenti e delle passioni deriva dalla retorica.

- Se l'*ethos* riguarda l'oratore e il *pathos* l'uditorio, il **logos*** (Aristotele non usa questo termine, che noi usiamo per semplificare) concerne l'argomentazione propriamente detta del discorso [*Ret.* 1356 a]. È l'aspetto

propriamente dialettico della retorica che Aristotele riprende interamente dai suoi stessi *Topici*.
Come in quel trattato, distingue due tipi di *argomenti*, l'**entimema*** o sillogismo fondato su premesse probabili, che è deduttivo, e l'**esempio**, che conclude su fatti futuri a partire da fatti passati, ed è induttivo. Le premesse probabili dell'*entimema* possono essere sia circostanze dotate di verosimiglianza (per es. che un figlio ama suo padre), sia indizi sicuri (per es. che una donna che allatta abbia avuto un bambino), sia semplici indizi (per es. che la cenere indica che c'è stato del fuoco). Ritorneremo su questi argomenti al capitolo VIII.

2.3. Prove estrinseche e prove intrinseche

In realtà, l'oratore dispone di due tipi di prove, quelle che sono **atechnai**, cioè extraretoriche, e quelle che sono **entechnai**, cioè intraretoriche. Le definiremo rispettivamente **estrinseche** e **intrinseche** (nel secolo XVII si traduceva con **naturali** e **artificiali**).

- Le **prove estrinseche*** sono quelle che si danno prima di ogni *inventio*: le testimonianze, le confessioni, le leggi, i contratti, ecc. Del pari, in un discorso epidittico, tutto ciò che si sa del personaggio di cui si fa l'elogio.
- Le **prove intrinseche*** sono quelle create dall'oratore, dipendono dunque dal suo metodo e dal suo talento personale, sono la sua maniera personale di far valere il suo caso. Lo si è visto nel capitolo precedente: il testo di legge, prova estrinseca, può costituire l'oggetto di un'argomentazione intrinseca contraddittoria, secondo che si abbia quella data legge pro o contro (cfr. *supra*, p. 58); del pari, chi non ha testimoni invocherà a propria difesa l'argomento che i testimoni sono soggettivi, spesso comprati, e che è meglio giudicare secondo le verosimiglianze [*Ret.* 1376 a]. L'oratore trasforma così il proprio handicap in vantaggio.

In un elogio funebre, le prove *estrinseche* sono ciò che si sa del defunto, che non è sempre un argomento brillante; l'argomento *intrinseco* è l'**amplificazione***, che ne trae vantaggio: fare dell'irascibile un uomo franco, dell'arrogante un uomo che ci si impone, del temerario un coraggioso, del prodigo un liberale [*Ret.* 1376 b].
Molière ha ripreso questo procedimento nel *Misantropo* [II,5], descrivendo la retorica dell'amore, che cambia i difetti dell'amata in altrettante «perfezioni»:

> La magra ha una figurina slanciata;
> la grassa ha una presenza maestosa;
> l'orgogliosa ha il cuore degno di una corona;
> la furbastra è piena di spirito, la sciocca è tanto buona.

Arbitrio? Ma cosa pretendiamo di saperne: chi ha detto, e con qual diritto che lui era temerario e niente di più, che lei era sciocca e basta? Si parla di obiettività, ma questa spesso non è una maschera della malevolenza? In ogni caso, non è chiaro chi, in questo ambito delle relazioni umane, riesca a essere veramente obiettivo. E l'amplificazione retorica può essere anche pietà o generosità.

2.4. I luoghi («topoi»)

Come trovare gli argomenti? Attraverso i **luoghi***. Questo termine è tanto comune quanto poco chiaro. Nel dubbio, si può sempre tradurre *luogo* con *argomento*. Ma ricordiamo che il termine ha almeno tre sensi, qui di seguito esposti secondo il loro livello di tecnicità.
1) Nel senso più antico e più semplice, il luogo è un **argomento-tipo** che il difensore può collocare a un certo punto del suo discorso, spesso dopo averlo imparato a memoria. In una forma meno rigida, questi luoghi si ritrovano in tutta la retorica antica. Così, nel discorso giudiziario, i luoghi della **perorazione***, che concludono la requisitoria: «Se voi lasciate impunito il suo crimine, avrà una folla di imitatori... Molti attendono con impazienza il vostro verdetto» [Chaignet 1888, 132; e Navarre 1900, 305].
I luoghi dell'amplificazione, servono a persuadere i giudici che la causa trascende la persona dell'imputato, e che può aver conseguenze in avvenire.
Un luogo dei moderni avvocati difensori è quello dell'«infanzia infelice», che permette di invocare le circostanze attenuanti. Nel XVII secolo, al contrario, lo stesso argomento serviva all'accusa, perché nell'infanzia infelice dell'accusato si vedeva l'indizio che questi era pervertito da sempre e avrebbe solo potuto diventare recidivo; era dunque la prova che egli fosse non scusabile, bensì irrecuperabile [Kibedi-Varga 1970, 145].
In questo primo senso, il luogo è dunque un argomento-tipo, la cui portata varia tuttavia con le culture. Se ne trovano nel discorso epidittico: «i migliori sono quelli che se ne vanno»; vedremo alcuni esempi anche nel discorso pubblicitario.
2) In senso più tecnico, il luogo non è più un argomento-tipo, ma un **tipo di argomento**, uno *schema* che può assumere i contenuti più diversi. Per esempio il luogo del più e del meno: «Se neppure gli dèi sanno tutte le cose, ancor più difficilmente le sapranno gli uomini. Colui che colpisce persino il padre, colpisce anche i vicini» [*Ret.* II, 1397 b]. O, in maniera positiva, tutti i luoghi del tipo: «Chi può il più, può il meno» [*Ret.* 1392 a-b]. Altamente verosimile, questo luogo del più e del meno è tuttavia ben lungi dall'essere evidente; come qualsiasi circostanza dotata di verosimiglianza, può essere contestato. Sarebbe incontestabile se si applicasse a realtà omogenee, per es. il denaro: chi può dare 500 € ne può dare 1.000; ma sarebbe quasi privo di interesse. È interessante se si applica a dati eterogenei, per es. al sapere e al potere; ma in questi ambiti perde la propria evidenza. Dopo tutto, chi sa meno, sa forse altre cose rispetto a chi sa di più; lo stesso vale per il «potere» inteso come saper fare: un'infermiera può cose che un medico non può, ecc. Chi può il più, non necessariamente può il meno.
Si definiscono classicamente questi luoghi *luoghi comuni*, perché si appli-

cano a ogni genere di argomentazione. Sono ben diversi da quello che è diventato per noi il luogo comune, che nell'accezione diffusa non è che un'opinione banale espressa in maniera stereotipata. Al contrario il luogo comune classico era uno schema di argomento applicabile ai dati più diversi. Tecnicamente esso si oppone al **luogo proprio***, tipo di argomento peculiare a un genere di discorso. Così i luoghi giudiziari: «La legge non ammette ignoranza»; «una legge non può essere retroattiva».
Si noterà d'altronde che il secondo dipende dal primo, in effetti, una legge retroattiva si applica a delle persone che non potevano conoscerla, perché essa non esisteva nel momento in cui hanno agito!
3) Nel senso più tecnico – ossia quello dei *Topici* – il luogo non è più un argomento-tipo né un tipo di argomento, ma una **domanda-tipo** che permette di trovare argomenti e controargomenti: «i luoghi [...] sono un repertorio di argomenti, dal quale si può trarre tutta la materia del discorso per l'accusa e per la difesa» [Cicerone, *Orator* 46].
Facciamo un semplice esempio: uno studente che deve fare un'esercitazione si domanda se deve adottare uno schema per domande o uno schema per tesi-antitesi-sintesi; il fatto stesso di interrogarsi così è reso possibile da un **luogo***, la domanda relativa ai tipi di schema!
Questo terzo senso della parola *luogo*, lo si osserva bene in un luogo proprio del genere giudiziario, quello dello **stato*** (*stasis*, *status*) della causa. Supponiamo che qualcuno sia perseguito per un crimine; l'accusa e la difesa si porranno le stesse domande, che l'antica retorica riconduce a quattro: *a*) stato dell'ipotesi: ha veramente ucciso? *b*) stato di definizione: si tratta di un delitto premeditato, non premeditato, di un omicidio involontario? *c*) stato di qualità: supponendo che il delitto volontario sia provato, quali sono le circostanze che possono accusare o scusare il colpevole: un motivo patriottico, religioso? *d*) stato di ricusazione, che consiste nel chiedersi se il tribunale è veramente competente, se l'istruttoria è stata adeguata, ecc.[3]
Naturalmente, il luogo nel senso di «domanda» può anche essere un **luogo comune***, nel senso che su qualsiasi specie di soggetto, ci si può interrogare sul tipo di esseri, i tipi di causa, ecc. Ma in questo terzo senso, il luogo è sempre una domanda che permette di trovare argomenti al servizio della propria tesi, di inventare le premesse di una data conclusione.
Questa esposizione che abbiamo voluto più chiara possibile, resta comunque incompleta se si considera cosa sia divenuto il luogo dopo Aristotele: un termine che si applica in modo indiscriminato ai dati più eterocliti. Così, nella retorica medievale, si avranno dei topoi, una specie di passaggi attesi, e persino obbligati, come il luogo della modestia affettata; il luogo del *puer senilis*, del bambino saggio come un vecchio; il luogo dell'ambiente piacevole, del paesaggio paradisiaco; il luogo degli impossibili: «il

[3] Cfr. Navarre [1900, 260-71]; e *Rhetorica ad Herennium* [I, 18-19].

fuoco brucia dentro il ghiaccio»; «il sole è diventato nero» (Teofilo di Viau). Un luogo che si ritrova nei pamphlet: questo è il colmo!
Del pari, esistono dei luoghi metafisici, teologici (l'autorità della Scrittura e dei concili), dei luoghi del comico[4].
In definitiva, il luogo è tutto ciò che permette o facilita l'*inventio*, ma che, per ciò stesso, la nega, poiché qualunque invenzione cessa di esser tale nella misura in cui diviene facile!

2.5. Osservazioni sull'inventio

In realtà, la nozione stessa di *inventio* ci può sembrare assai ambigua. In effetti essa si colloca fra due estremi. Da una parte l'*inventario*, il reperimento da parte dell'oratore di tutti gli argomenti o procedimenti retorici disponibili. E, dall'altra, l'*invenzione* in senso moderno, la creazione di argomenti e mezzi di prova; anche l'**ethos***, precisa Aristotele, la fiducia ispirata dall'oratore, bisogna che «provenga dal suo discorso» [*Ret.* 1356 a]; in altre parole, l'importante non è il carattere che egli ha e che l'uditorio conosce, è quello che lui sa crearsi.
Invenzione inventario, che si potrebbe oggi affidare a un computer, o invenzione creazione? In effetti, siamo forse noi a creare un'opposizione là dove gli antichi non ne vedevano. Non immaginavano una creazione *ex nihilo* e pensavano che ogni invenzione si fa da un lato a partire da materiali dati (i **luoghi estrinseci***) e dall'altro a partire da regole più o meno rigide (i **luoghi intrinseci***); ma anche che la creatività dell'oratore, lungi dall'esaurirsi, ne fosse più che mai riaffermata. Originalità, sì, ma come frutto dell'arte, cioè di una pratica e di un insegnamento.

3. LA DISPOSITIO («TAXIS»)

In altri termini, se si preferisce, la retorica si presenta come un codice al servizio di una creatività. E sotto tale aspetto la si ritrova nelle altre sue due partizioni, più specificamente estetiche e letterarie rispetto all'inventio.
La **dispositio*** è essa stessa un luogo, cioè uno schema-tipo cui si ricorre per costruire il proprio discorso. La retorica classica non parla quasi d'altro che della dispositio del discorso giudiziario. Sotto quale aspetto può interessarci? Unicamente per la o le funzioni che ciascuna delle sue parti può garantire.
Gli autori hanno proposto diversi schemi-tipo, che vanno da due fino a sette parti. Qui si manterrà quello più classico, in quattro parti: l'esordio, la narrazione, la confirmatio e la peroratio.

[4] Cfr. Curtius [1948, I, cap. 5] e il brillante riassunto di Barthes [1970, trad. it. 1972, 80-83].

3.1. L'esordio («prooimion»)

L'**esordio*** è la parte con cui comincia il discorso, e la sua funzione è essenzialmente *fàtica**: serve a rendere l'uditorio *docile*, *attento* e *benevolo*.

- *Docile* significa in grado di apprendere e di comprendere; perciò, occorre un'esposizione chiara e breve della questione che si sta trattando, o ancora della tesi che si sta tentando di dimostrare.
- *Attento*: intorno a questo punto gli antichi moltiplicavano i procedimenti – dire che non si è mai visto o udito nulla di tanto stupefacente, o di tanto grave – procedimenti inflazionati, perché i giudici dovevano stancarsene! D'altronde, osserva Aristotele, l'esordio è il momento del discorso che richiede minore attenzione; al contrario, è nelle parti successive che essa tende ad affievolirsi e che bisogna riaccenderla.
- *Benevolo*: è qui che l'*ethos* assume tutta la sua importanza. Uno dei luoghi più frequenti consisteva nello scusarsi della propria inesperienza e nell'elogiare il talento dell'avversario [Navarre 1900, 223 ss.].

La retorica dell'esordio si applica ad altri generi di discorso? Aristotele afferma che il deliberativo non ha bisogno di esordio, perché l'uditorio sa già di cosa si sta trattando. Nel caso del discorso epidittico poi, l'esordio consiste nel far sentire all'uditorio di essere coinvolto in ciò che si sta dicendo, nel farlo partecipare all'evento [*Ret.* 1415 b].

La retorica dell'esordio può consistere a volte nel *sopprimerlo*, entrando nel vivo dell'argomento. Così avviene nel caso del celebre *ex abrupto* di Cicerone: «Fino a quando, Catilina, abuserai della nostra pazienza?».

Ai nostri giorni, simile teoria dell'esordio va completata con due considerazioni. Innanzi tutto, il prendere la parola all'improvviso, soprattutto in un luogo pubblico, e quando l'intervento non è programmato: occorre tutta un'arte per farsi ammettere a parlare, cioè per farsi ascoltare. Poi il discorso scritto: un libro deve accattivarsi la benevolenza sin dalla prima pagina, e se sì, come?

3.2. La narratio («diegesis»)

La **narratio*** è l'esposizione dei fatti concernenti la causa, esposizione in apparenza obiettiva, e tuttavia sempre orientata secondo i bisogni dell'accusa o della difesa. Resta fermo che deve sembrare obiettiva, anche se non è tale. Ed è nella *narratio* che il *logos* prevale su *ethos* e *pathos*. Per essere efficace, essa dovrà avere tre qualità: *chiarezza*, *brevità*, *credibilità*.

- *Come riuscire chiari?* Sia attraverso i termini usati, sia attraverso l'organizzazione del racconto, di preferenza ordinata cronologicamente, ma anche ricorrendo talvolta al ritorno indietro, al *flash back*.
- *Come essere brevi?* Eliminando tutto ciò che è inutile, tutti i fatti anteriori al caso, tutte le circostanze che non spiegano nulla, mostrando che in fondo tutto si riduce a questo.
- *Come rendersi credibili?* Enunciando il fatto con le sue cause, soprattutto se il fatto non è verosimile; mostrando che le azioni sono conformi al carattere di chi le ha commesse, coerenti con tutto ciò che si sa di lui:

> Consigli speciali per le narrazioni inventate: aver cura che tutto ciò che si inventa sia possibile, e non ripugni né alla persona né al luogo, né al tempo; ricollegare, se è il caso, la finzione a qualcosa di vero; evitare con cura ogni contraddizione [...] e non fingere nulla che possa essere confutato da un testimone [Navarre 1900, 2489].

In effetti, basta riflettere sulle regole della narrazione falsa per vedere che sono le stesse di quelle della narrazione vera; nel primo caso, bisogna soltanto applicarle in maniera più rigorosa. È evidente che la maniera di presentare i fatti costituisce già di per sé un argomento.

Che cosa ne è della *narratio* negli altri due generi? Nel *deliberativo*, dice Aristotele, essa non ha quasi ragion d'essere, poiché questo discorso si riferisce all'avvenire; tutt'al più può fornire degli **esempi***. Nell'*epidittico*, al contrario, essa è così importante che si ha interesse a dividerla secondo le domande-tipo: i fatti che illustrano il coraggio, quelli che illustrano la generosità, ecc.

Nel Medio Evo si sarebbe costituita una nuova retorica della *narratio*, che si emancipa dal genere giudiziario per inserirsi in quello della predicazione tramite *exempla*, storie in generale fittizie che illustrano il tema del sermone. Ai nostri giorni, la pubblicità e, soprattutto, la propaganda utilizzano brevi narrazioni, anche in questo caso a titolo di **esempi***.

3.3. La confirmatio («pistis»)

Viene poi una parte decisamente più estesa, la **confirmatio***, cioè l'insieme delle prove, seguite da una confutazione (*confutatio*), che demolisce gli argomenti avversi.

Si sono visti con l'**inventio*** i due principali tipi di argomento, l'*esempio* e l'*entimema**. Sarà bene precisare che la stessa *amplificatio**, propria del genere epidittico, può servire anche alla dimostrazione giudiziaria; come dirà Cicerone, essa permette di allargare la discussione, di risalire dalla *causa* alla *questione* (*thesis*) soggiacente; così, al di là del tradimento in questione, porre il problema della fiducia, della patria, ecc. [*Orator* 46].

Momento di forza del *logos*, la *confirmatio* ricorre tuttavia al *pathos* suscitando pietà o indignazione.

Notiamo con Navarre che la *confirmatio* non è sempre separata dalla *narratio*. Presso gli oratori classici del IV secolo (Iseo, Isocrate, Demostene), avviene che il discorso nel suo complesso si presenti come un'unica *narratio*, di cui ciascuna sequenza costituisce una prova. Così, nell'*Eginetica*, arringa difensiva di Isocrate in favore di un erede cui una parente contesta l'eredità, l'oratore espone i fatti del passato dimostrando tre cose in successione: 1) il testamento è legale; 2) è un atto di giustizia, e Isocrate lo prova narrando gli innumerevoli servizi resi dall'erede al defunto; 3) è un atto doveroso in quanto rispetta gli interessi legittimi della famiglia[5].

In definitiva, *narratio* e *confirmatio* sono due parti obbligate del discorso

[5] Isocrate, *Eginetico*; cfr. Navarre [1900, 272 ss.].

per l'oratore senza che tuttavia nulla gli imponga di porle in successione. Quintiliano [II, 13, 7] dirà d'altronde che imporre uno schema-tipo all'oratore è sciocco quanto imporre una strategia-tipo a un generale! In fondo, poco importa in che ordine il generale e l'oratore raggiungono i loro obiettivi, l'importante è che li raggiungano.

Un'altra questione si pone in materia di dimostrazione: quella dell'*ordine degli argomenti*: bisogna cominciare dai più deboli e terminare con i più forti? In questo caso, si rischia di stancare l'uditorio. Adottare l'ordine inverso? Ma l'uditorio lo interpreterà male, crederà che ci si arrampichi sugli specchi, dimenticherà la forza dei primi argomenti. Cicerone nel *De oratore* [II, 313] prevede l'*ordine omerico* che consiste nel cominciare con gli argomenti forti, seguiti dai più deboli, e nel finire con altri argomenti forti. Ma questo schema presuppone che si disponga di molti argomenti forti per poterli distribuire così.

Perelman-Tyteca [*TA*, 523] affermano che la forza di un argomento è una nozione relativa, perché un argomento è più o meno forte in funzione di quelli che lo hanno preceduto. Si partirà dunque da un argomento la cui forza non dipende da quella degli altri, o ancora da un controargomento che confuti un'obiezione fondata su qualunque argomentazione possibile, per es. l'affermazione che l'oratore è disonesto, venduto, il che rende sospetto tutto ciò che dice. Secondo noi, bisogna contestare l'idea stessa di una pluralità di argomenti; ogni discorso non avrebbe che un solo argomento atto a produrre la decisione, gli altri non essendo altro che delle maniere differenti di presentarlo, o dei controargomenti rispondenti a possibili obiezioni. Riferiamoci alla duplice argomentazione di Aristotele nella *Retorica* [I, 15; cfr. *supra*, p. 58]. In entrambi i casi, si sviluppa un argomento unico presentandone i diversi aspetti e confutando gli argomenti contrari.

Se ci si attiene all'*ordine omerico*, si avrà dunque: 1) presentazione dell'argomento; 2) confutazione dei controargomenti; 3) ripresa dell'argomento sotto nuova forma.

Questa tesi dell'argomento unico si prova **a contrario***: un discorso che accumula diversi argomenti, privi tra loro di connessioni, sembrerà un arrampicarsi sugli specchi, e perciò apparirà in mala fede.

Si osservi che a Roma la dimostrazione era spesso seguita da una discussione, un breve dibattito con la parte avversa.

3.4. La digressio («parekbasis») e la peroratio («epilogos»)

Nel discorso giudiziario è previsto un momento di «distensione», la **digressio***, parte mobile, «volteggiante» dice Roland Barthes [1970, trad. it. 1972, 90], che si può collocare indifferentemente in qualunque parte del discorso, ma di preferenza tra la *confirmatio* e la *peroratio*.

- Racconto o descrizione dal vivo (*ekphrasis*), la **digressio** ha la funzione di distrarre l'uditorio, ma anche di impietosirlo o di farlo indignare; essa può anche servire da prova indiretta quando si configura come evocazione storica del lontano passato. Ai nostri giorni, il termine ha assunto valore peggiorativo. I professori in particolare stigmatizzano la digressione, pur utilizzandola volentieri nei loro corsi, d'altronde a giusto titolo[6].
- La **peroratio*** mette fine al discorso. Può d'altro canto essere abbastanza lunga e dividersi in più parti. Nominiamo le principali.

1) L'*amplificatio* (*auxesis**), desunta dal genere epidittico. Se l'accusatore, per esempio, ha mostrato la realtà del delitto, insisterà a questo punto sulla sua gravità, mostrerà che per la comunità è vitale punire il colpevole in maniera esemplare, laddove assolverlo significherebbe incitare gli altri a imitarlo [Navarre 1900, 307 ss.].

2) La *passione*[7], parte intesa a suscitare nell'uditorio sia pietà che indignazione. Come l'apostrofe di Cicerone a Verre: «Se tuo padre stesso fosse chiamato a giudicare, che cosa direbbe nel momento in cui queste cose sono provate?» [Quintiliano VI, 1, 3].

3) La *recapitulatio** (*anakephalaiosis*), che riassume l'argomentazione. Si noti che una conclusione non deve costituire un nuovo argomento, perché allora sarebbe solo una parte in più, e il discorso mancherebbe di unità.

Va sottolineato infine che la *peroratio* è il momento per eccellenza in cui l'affettività si sposa all'argomentazione, che è l'anima della retorica.

3.5. Perché la dispositio?

Lo schema del discorso giudiziario presso gli antichi ci appare indubbiamente singolare oggi; ma ci pone la questione dell'utilità della **dispositio**: dopo tutto, perché fare uno schema? A nostro parere, per tre ragioni.

- La *dispositio* ha innanzi tutto una funzione di economia, in quanto permette di non omettere alcunché senza dover ripetere nulla, in definitiva, di «ritrovarsi» in ogni momento del discorso.
- In secondo luogo, quali che siano gli argomenti che è chiamata a organizzare, la *dispositio* è essa stessa un argomento. Grazie a essa infatti l'oratore fa procedere l'uditorio lungo i percorsi e secondo le tappe che ha scelto, e lo conduce allo scopo che si è prefisso. La metafora del percorso è confermata da termini come *preambolo* (sinonimo di *esordio*) o *digressione* (allontanamento dalla strada maestra).
- Infine, la *dispositio* ha una funzione euristica in quanto permette di interrogarsi in maniera metodica. Perché insomma, che significa costruire uno schema? Significa porsi una serie di domande distinte, ciascuna delle quali costituisce una parte o una sottoparte. Saper costruire uno

[6] Cfr. Cicerone [*De oratore* II, 312]; e Quintiliano [IV, 2, 19; 3, 14; IX, 1, 28; X, 1, 34].

[7] [Questa definizione, non a caso priva in tale contesto di equivalente greco o latino, traduce liberamente la forma di pathos adoperata nella peroratio servendosi di mezzi emozionali più violenti, per cui il Lausberg adduce i referenti nella terminologia classica di *affectus concitati* e *pathos* [1967, trad. it. 1969, 52-53, § 70]].

schema, significa sapersi porre delle domande e affrontarle l'una di seguito all'altra, facendo in modo che ciascuna scaturisca dalla risposta che precede. Ecco perché, forse al contrario degli antichi, oggi si ritiene che il vero schema, lo schema organico, non affiori che dopo la redazione, l'**elocutio***.

4. L'ELOCUTIO («LEXIS»)

L'**elocutio*** in senso tecnico, è la redazione del discorso. Delle quattro parti della retorica è, secondo quanto ci dice Cicerone[8], la più propria dell'oratore, quella in cui egli si esprime come tale. Tesi valida per qualsiasi produzione letteraria: se devo scrivere un libro, posso avere una quantità di conoscenze e di idee, un progetto stupendo, ma il mio libro non sarà niente finché non l'avrò scritto; e può darsi che una volta scritto mostrerà idee e schema diversi da quelli di partenza. Il vero scarto creativo è tra l'opera effettivamente scritta e ciò che la prepara.

4.1. Lingua e stile: un'arte funzionale

L'**elocutio** è dunque il punto in cui la retorica incontra la letteratura. Tuttavia, prima di diventare una questione di stile, essa concerne la lingua in quanto tale. Per gli antichi, il primo problema dell'elocutio è quello della correttezza di lingua. L'oratore si deve conformare ai dettami, o meglio sentirsi responsabile di ciò che i Greci chiamavano *to hellenizein*, i Latini *latinitas*, e noi rendiamo con «buon italiano». In quelle culture in cui l'insegnamento era ancora poco sviluppato, le esigenze dell'arte oratoria hanno fissato la lingua come strumento indispensabile per farsi comprendere da tutti. Anche ai nostri giorni, chi vuole persuadere il grande pubblico non si può permettere né scorrettezze né preziosismi, tranne che in occasioni ben precise.

La retorica fu la prima prosa letteraria e restò a lungo la sola; così essa ha dovuto distinguersi dalla poesia e trovarsi norme proprie. Perché? Dopo tutto, un discorso poetico può essere del tutto convincente. Solo che la poesia greca usava una lingua arcaizzante, alquanto esoterica, e i suoi ritmi la rendevano assai prossima al canto. Occorreva dunque ricorrere alla prosa, ma a una prosa degna di competere con la poesia. In sostanza, tra l'ermetismo dei poeti e la sciatteria della prosa quotidiana, la prosa oratoria doveva trovare regole proprie.

Queste ultime[9] concernevano la scelta delle parole e la composizione delle frasi, il che assicurava un discorso corretto e bello a un tempo; ma, in effetti, esso è veramente «diverso»?

[8] *Orator* 61. Si badi che in questo senso l'*elocutio* concerne l'aspetto scritto del discorso, mentre l'*actio* concerne quello orale.

[9] Cfr. Aristotele [*Ret.* 1404 a ss.]; Cicerone [*De Oratore* III, 182 s.]; Quintiliano [VIII, 3, 6; X, 1, 29].

Per gli antichi, pare che correttezza e bellezza non fossero separabili. In ogni caso si richiedeva che la prosa oratoria si distinguesse sia dalla poesia che dalla prosa ordinaria. I criteri di tale distinzione erano: scegliere le parole nel lessico usuale, evitando arcaismi e neologismi; usare metafore e altre figure, ma a condizione che fossero chiare, al contrario di quelle dei poeti; evitare frasi metriche, come i versi dei poeti, e frasi aritmiche, per ricercare frasi dal ritmo sciolto e sempre al servizio del senso.

La retorica ha dunque creato un'estetica della prosa, un'estetica puramente funzionale, da cui è escluso tutto ciò che è inutile, in cui il minimo effetto di stile si giustifica con l'esigenza di persuadere, poiché ogni artificio gratuito può ingenerare sia preziosismo che volgarità.

Che cosa è possibile mantenere di simili considerazioni sullo **stile**? A nostro avviso, tre punti che corrispondono rispettivamente ai tre poli del discorso: il *soggetto*, l'*uditorio* e l'*oratore*.

● Lo stile migliore, cioè il più efficace, è quello che si adatta al **soggetto**. Ciò significa che esso varierà a seconda dei soggetti. I Latini distinguevano tre generi di stile: il sublime (*grave*), l'umile (*tenue*), e il mediocre (*medium*), che dava luogo all'aneddoto e alla comicità. L'oratore efficace adotta lo stile che si addice al suo soggetto: il sublime per commuovere (*movere*), l'umile per informare e spiegare (*docere*), soprattutto nella narratio e nella confirmatio; il mediocre per piacere (*delectare*), soprattutto nell'esordio e nella digressio. La prima regola è dunque quella della convenienza (gr. *prepon*, lat. *decorum*)[10].

TAB. 3. I tre generi di stile

STILE	SCOPO	PROVA	MOMENTO DEL DISCORSO
sublime = grave	commuovere = *movere*	pathos	peroratio (passione*) digressio
umile = tenue	spiegare = *docere*	logos	narratio, confirmatio recapitulatio
mediocre = medium	piacere = *delectare*	ethos	esordio, digressio

● La seconda regola è quella della chiarezza, cioè l'adeguamento dello stile all'**uditorio**. Certo, la chiarezza è relativa: ciò che è chiaro per un pubblico colto può sembrare oscuro a quello che lo è meno, e infantile agli specialisti. Essere chiari significa mettersi alla portata del proprio uditorio concreto. Ora, è possibile parlare di una chiarezza in sé? In ogni caso è possibile parlare di un'*oscurità* in sé: quella di un discorso impenetrabile per qualunque uditorio, in quanto i suoi termini e la sua costruzione soffrono di un'ambiguità intrinseca.

[10] Cicerone [*Orator* 69, 100, 123; *De oratore* I, 144; II, 37].

Certi oratori, in politica, diplomazia, pubblicità, utilizzano queste ambiguità per schivare i problemi scomodi, o ancora per raggiungere tipi diversi di pubblico. Anche a voler ammettere che l'onestà consenta questo genere di manovra, bisogna anche che essa sia compiuta consapevolmente, che l'oscurità sia effetto di una decisione e non, come è quasi sempre il caso, di un'incapacità. Per il resto, ci atteniamo a queste parole di Quintiliano: «La prima virtù dell'eloquenza è la chiarezza, tant'è vero che, quanto meno uno è intelligente, tanto più cerca di gonfiarsi e di innalzarsi: proprio come avviene ai piccoli di statura, che si alzano sulla punta dei piedi» [II, 3, 8].

● La terza regola si riferisce all'**oratore** stesso, che deve mostrare di avere personalità nel discorso, essere colorito, brioso, dinamico, imprevedibile, divertente o caloroso, in una parola: vitale. Questa regola della «vitalità» la riprendiamo da un pastore protestante retore del XVIII secolo, George Campbell che la espone col termine di «**vivacity**». Per essere vitali, bisogna osservare delle regole di stile assai precise.

Innanzi tutto la scelta delle parole, che dovranno essere quanto più *concrete* possibile: si preferirà «la fonte» a «l'origine», «Alessandro giace qui» a «Qui giace il corpo di Alessandro». Poi il *ritmo* delle frasi, su cui torneremo. Infine, la *brevità* in cui risiede la forza delle massime: «Ciascuno si augura di vivere a lungo, ma nessuno vuole vivere da vecchio» [Swift, in Campbell 1963, 337]. In sostanza, farsi non solo capire, ma «assaporare» («relish», *ibid.*, 237).

Ma queste regole non sono altro che argini: evitare di essere ridondanti, inutilmente astratti, ecc. Nessuna regola permette di ottenere il sapore del discorso; esso è proprio dell'autore.

La *vitalità* è fondamentale per l'*ethos*, perché rende il discorso sorprendente, divertente, coinvolgente, e soprattutto gli dà l'indispensabile sigillo di autenticità. Il vero stile è quello del discorso nel quale si riconosce l'autore.

4.2. Le figure («schemata») e il problema dello scarto

Campbell mostra bene che la *vivacity* dipende dalle **figure*** di stile. Il Vangelo, invece di dire «i re più gloriosi», adopera una personificazione: «Salomone in tutta la sua gloria»[11], che è di gran lunga più vivace.

Gli antichi hanno trattato a lungo delle figure come mezzi di esprimersi in maniera sorprendente, con fascino o con emozione. Hanno tentato di classificarle, senza arrivare a intendersi fra loro (come noi, del resto). Ci atterremo alla loro classificazione più semplice, quella di Cicerone, che distingue le **figure di parola**, come il calembour e la metafora, e le **figure di pensiero**, come l'ironia o l'allegoria. Torneremo a lungo sulle diverse figure.

[11] [Il riferimento è al famoso brano del Vangelo di Matteo [VI, 28], in cui Gesù esorta a evitare le ansie della vita materiale, adducendo tra gli altri l'esempio della semplice bellezza dei gigli dei campi, «rivestiti» da Dio, di fronte a cui risulta inadeguata persino la sontuosità delle vesti di Salomone].

Accantoniamo per il momento la questione di sapere se è possibile definire la figura senza introdurre la nozione di scarto, per esempio nella metafora: scarto del senso derivato in rapporto al senso proprio.

● La **teoria dello scarto** ha conosciuto un momento di gloria durante gli anni Sessanta, allorché si amplificava lo scarto fino a fargli significare l'intera retorica. I teorici di retorica di allora, specialmente Cohen [1970], Barthes [1970] e il Gruppo μ [1970], limitavano quest'ultima allo studio delle figure di stile, le definivano come uno scarto in rapporto alla norma, al «grado zero», e riducevano dunque la retorica allo scarto.

Tuttavia, anche se fosse possibile definire la figura attraverso lo scarto, il che resta da provare, parrebbe del tutto abusivo farne il tratto distintivo della retorica. Si dirà che il latino di Cicerone costituisce uno scarto in rapporto alla lingua latina? In effetti, la retorica non si riduce alle figure, che costituiscono solo una parte di una parte delle sue parti.

Ora, occorre definire le figure stesse come degli scarti? A prima vista, sì. La metafora opera uno scarto rispetto al senso proprio, sostituendo il significato con un altro a esso simile; del pari l'ironia, che sostituisce il significato proprio con uno a esso opposto:

questo leone, per «quest'uomo coraggioso» = metafora;
questo leone, per «quest'uomo vile» = ironia.

I classici definiscono d'altronde la figura come scarto, a partire da Aristotele che dice della metafora: «essa si discosta (*exallattai*) dall'espressione più consueta allo scopo di attingere un effetto di maggiore dignità elocutiva» [*Ret.* III, 1404 b]. Fino a Quintiliano, che spiega il diletto (*delectatio*) che procurano le figure col loro merito manifesto di «aver abbandonato la banalità dei pensieri e delle espressioni consuete» [II, 13, 11], e precisa: «ogni figura di questo genere sarebbe un difetto, se fosse frutto non di ricerca, ma del caso» [IX, 3, 2].

Resta però da dire che, anche limitata alla figura, la nozione di scarto pone un triplice problema.

Innanzi tutto, scarto in rapporto a cosa? Qual è questa norma, o «grado zero» da cui la figura si distaccherebbe: il codice della lingua, diciamo l'italiano corretto? Ma non si vede da che punto di vista possa vietare l'uso delle figure. La logica? Ma la logica non è ciò che regola la lingua: «sole» è femminile in tedesco, e «luna» al contrario è maschile; non c'è alcuna logica in questo, né in tedesco né in italiano. Il senso originario, etimologico? Vedremo come questa stessa nozione sia ideologica, persino mitica; inoltre, utilizzare un termine in senso arcaico – *carmi* per «poemi» – è in sé una figura. L'uso normale, cioè la maniera di parlare di tutti? Ma tutti parlano da una parte commettendo parecchie scorrettezze, e dall'altra servendosi di parecchie figure, dunque operando degli scarti. Il discorso funzionale degli scienziati? È in effetti questo il punto di vista di Cohen [1966], che ha raffrontato i testi degli scrittori e dei poeti a un gruppo campione, formato da testi di autori scientifici della fine del XIX

secolo; ma non si capisce bene sotto quale aspetto quei testi, concepiti per adattarsi al loro tema, sarebbero più «normativi» o più «normali» di quelli degli scrittori.
In realtà, la nozione di scarto è relativa; un discorso si discosta da un altro discorso in funzione degli obiettivi, del pubblico e dei loro generi rispettivi, senza di che uno dei due costituisce una norma assoluta. Parimenti: è uno scarto presentarsi a una serata elegante in tenuta da spiaggia, ma anche presentarsi alla spiaggia in tenuta di gala.
Ma non si può dire semplicemente che la figura si discosta dal senso proprio? Certo, ma ciò vale per alcune soltanto, non per le figure di parola o per quelle di costruzione [cfr. cap. VI]. E soprattutto, il senso proprio costituisce davvero la norma? La teoria dello scarto considera la figura come una duplice operazione: *a)* l'autore pone un enunciato che si discosta dalla norma (es.: *questo leone*), che *b)* il ricevente decodifica in riferimento alla norma («quest'uomo coraggioso»). Ma, o si tratta di un'operazione a risultato nullo – e non se ne vede l'interesse, se non l'innegabile piacere di fare dei buchi per poi tapparli – o si tratta di un'operazione positiva, che però implica che la figura ci dica più di ciò attraverso cui viene interpretata, più del suo presunto senso proprio.

Es.: Non ci sono più Pirenei.

Se interpretate: «Non ci sono più frontiere (verso la Spagna)», perdete qualcosa di essenziale (cfr. *infra*, p. 129). La figura comporta un «surplus» di senso.
Un ultimo problema, per noi essenziale, è sapere se la definizione della figura come scarto permetta di spiegarne il potere persuasivo. In effetti, se la figura è percepita dall'uditorio come scarto, ha fatto fiasco. La si troverà greve o poetica, arguta o non arguta, ma non si andrà oltre. La figura efficace può definirsi come qualcosa che si discosta dall'espressione banale, ma precisamente perché è più ricca, più espressiva, più parlante, più adeguata, in una parola più *giusta* di tutto ciò che potrebbe trovarsi al suo posto. E se si tiene a parlare di scarto, è la figura, la figura riuscita, che ne è la norma.

5. L'ACTIO («HYPOCRISIS»)

L'**actio*** è il coronamento del lavoro retorico, la recitazione del discorso. Essa è essenziale, nel senso che senza di essa il discorso non avrebbe l'effetto voluto. La sua funzione, direbbe Jakobson, è innanzi tutto *fàtica**. Demostene, a chi gli domandava quale fosse la prima qualità di un oratore, rispondeva: l'*actio*; e la seconda: l'*actio*; e la terza: l'*actio* [*Brutus* 142].

5.1. Una «hypocrisis» senza ipocrisia

L'**actio** è detta in greco **hypocrisis**, termine che in origine, prima di assumere senso peggiorativo, indicava l'interpretazione del divino, poi quella dell'attore, l'azione teatrale. Come l'ipocrita, l'attore finge sentimenti che non prova affatto, ma lo sa, e lo sa anche il pubblico. Lo stesso l'oratore: può esprimere ciò che non sente, e lo sa; ma informandone il pubblico non farebbe che distruggere il proprio discorso. L'attore che sa fingere bene è un artista; l'oratore che sa fingere bene sarà un mentitore.
Rimane fermo che l'oratore sincero non può fare a meno di recitare con regole simili a quelle dell'attore. Se vi rinunciasse, se smettesse ogni *hypocrisis*, non farebbe che tradire il suo messaggio.
L'*actio*, dice Cicerone, «fa sì che gli oratori appaiano tali, quali essi stessi vogliono» [*Brutus* 142]. Che sia sincero o no, ne ha bisogno.
Detto questo, gli oratori antichi si spingevano assai oltre, ci dice Quintiliano [XIII, 3, 59], fino a «cantare» la loro arringa difensiva. D'altronde lo stesso Quintiliano dedica l'intero capitolo 3 del suo libro XI all'*actio*, non solo al ruolo della voce e del fiato, ma anche alla mimica facciale, e alla gestualità del corpo; tutto vi trova posto, spalle, mani, busto, gambe, tutto ciò che si voglia mettere al servizio delle diverse passioni che si vogliono esprimere[12].
Ciò non ha ormai che un interesse storico. Il contenuto dell'*actio* è oggi più semplice e più duttile. Ma l'*actio* resta indispensabile, a maggior ragione in un'epoca in cui il discorso orale, grazie ai media, ha riassunto un'importanza capitale. Certe regole antiche persistono, come l'impostazione della voce, la padronanza del fiato, la varietà del tono e della dizione, regole senza le quali il discorso perde efficacia.
Altre regole riguardano la **convenienza***, nel nostro caso il fatto di adattare il discorso al «canale». Negli anni Trenta gli oratori politici forzavano la voce dinanzi al microfono, visto che esso permette appunto una voce fresca (*cool*), calma e distesa. In ogni caso, la dizione fa sempre parte della retorica.

5.2. Il problema della memoria

Ora, come si pronuncerà il discorso: leggendolo, servendosi di appunti, improvvisandolo? Sembra che per gli antichi si cominciasse dall'imparare a memoria. Da qui l'importanza della **memoria*** (*mneme*), della quale alcuni autori latini hanno fatto una quinta parte della retorica: *l'arte di ricordare il proprio discorso*.
Cicerone [*Brutus* 140, 215, 301] ne fa un'attitudine naturale, non una tecnica; essa non può dunque essere una parte della retorica. Per Quintiliano al contrario, la memoria è non soltanto una dote naturale, ma anche una tecnica che si apprende [XI, 2, *passim*]. Egli addita dei procedimenti

[12] Sull'actio cfr. Aristotele [*Ret.* III, 1403 b]; Cicerone [*De oratore* III, 219]; Quintiliano [XI, 3, *passim*].

di mnemotecnica, come quello di scomporre il discorso in parti da apprendere a memoria l'una dopo l'altra, ricollegando a ciascuna un segnale mentale per ricordarsi di proferirla al momento opportuno: un'ancora per il passaggio sulla nave, un giavellotto per quello sul combattimento [*Brutus* 29]. Tuttavia, al di là di questi «trucchi», egli fa tre osservazioni fondamentali.

Innanzitutto, la memoria dipende prima di ogni cosa dallo stato fisico; per ricordare, bisogna aver dormito bene, essere in buona salute, ecc.

In secondo luogo, un discorso è facile da ricordare secondo la sua struttura (*ordo*), cioè a dire la sua coerenza, la concatenazione logica delle sue parti, l'euritmia delle sue frasi.

Infine, è solo «mantenendo il possesso» del proprio discorso che si è meglio in grado di adattarlo alle obiezioni nonché di improvvisare. Ben lungi dall'opporsi alla creatività, la memoria ne è un fattore essenziale.

5.3. Il rapporto fra scritto e orale

Questo ci conduce a porci un altro problema: il rapporto tra il **discorso scritto** e il **discorso orale**.

● A leggere gli antichi retori, si ha l'impressione che, per loro, il *discorso* sia essenzialmente *scritto*, e che il problema dell'actio sia unicamente di «interpretarlo», come un pianista interpreta una sonata, dunque di pronunciarlo in maniera chiara e vivace dopo averlo redatto e imparato a memoria. Certo, gli imprevisti del dibattito politico e giudiziario impongono d'improvvisare; d'altronde, i discorsi pubblicati dagli oratori antichi sono stati riscritti a cose fatte. Ma poco importa: sembra che essi non abbiano avuto l'idea di uno stile proprio del discorso orale, forse perché la lingua parlata si distanziava totalmente dalla lingua scritta.

● Per noi il *discorso orale* deve avere uno stile proprio. Deve essere più lento di una lettura, altrimenti l'uditorio perde il filo. Deve essere ridondante, per sopperire alla memoria. Infine e soprattutto, la lingua è completamente diversa; richiede frasi più brevi, espressioni più concrete e familiari, se no il discorso sembra artefatto. Concretamente si parla evitando i congiuntivi passati, sostituendo il passato remoto col passato prossimo, «ciò» con «questo», «che ne pensa» con «cos'è che ne pensa?». Quintiliano, che può essere assai «moderno», consiglia all'oratore di badare principalmente a pronunciare «come fossero slegati, pensieri che invece abbiamo precedentemente ben legati», e raccomanda che «simili talvolta a chi medita ed è dubbioso, sembriamo cercare a fatica quel che abbiamo già con noi» [XI, 2, 47].

Non si parla «come un libro», ma come un uomo.

Mostrare che la retorica è un sistema, significa mostrare che ha un senso, insieme assai ricco e assai definito. Tutto il seguito di questo libro sostiene la tesi che non ci si può avvalere della retorica senza riferirsi a questo sistema, che costituisce in effetti una delle chiavi della nostra cultura.

PER SAPERNE DI PIÙ

■ Sulle partizioni della retorica:

BARILLI, R., *Retorica*, Milano, ISEDI, 1979;

GRUPPO μ, *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, trad. it. Milano, Bompiani, 1976;

ELLERO, M.P., *Introduzione alla retorica*, Firenze, Sansoni, 1997.

■ Sul rapporto tra scritto e orale:

BERNARDELLI, A., PELLEREY, R., *Il parlato e lo scritto*, Milano, Bompiani, 1999.

■ Sulla retorica dell'immagine:

APPIANO, A., *Pubblicità, comunicazione e immagine. Progetto e cultura visiva*, Bologna, Zanichelli, 1991.

PERCORSO DI AUTOVERIFICA

1. Quante e quali sono le fasi di elaborazione del discorso?

2. Quanti e quali sono, nella retorica aristotelica, i *generi* o *tipi* di discorso?

3. Quali fattori comunicativi definiscono il genere di un discorso?

4. Quale funzione hanno rispettivamente i generi *giudiziario*, *deliberativo*, *epidittico*?

5. Qual è il fattore che determina la distinzione funzionale dei generi di discorso?

6. In che senso, anche il genere epidittico si può considerare *persuasivo*?

7. La trattazione aristotelica distingue tre tipi di argomenti persuasivi. Quali sono?

8. Nella trattazione aristotelica, le prove utilizzate dall'oratore a sostegno della sua tesi sono di due tipi: quali?

9. Quali prove si dicono «estrinseche» e quali prove si dicono «intrinseche»?

10. Quale funzione hanno i «luoghi» o «topoi» nella retorica aristotelica?

11. Con quali significati può essere usata la parola «luogo»?

12. L'esordio del discorso serve a rendere l'uditorio *docile*, *attento*, *benevolo*: Quale significato si deve attribuire a ciascuno di questi tre aggettivi?

13. Aristotele distingue quattro diverse parti del discorso. Quali sono?

14. Quali requisiti o «qualità» conferiscono efficacia alla *narratio*?

15. Quali sono le tre regole fondamentali dello stile e i tre corrispondenti poli del discorso nell'*elocutio*?

16. Cosa si intende col termine *scarto* in rapporto alla figura?

17. In base a quale fattore si definisce una figura retorica?

18. Quali sono i rapporti tra actio e memoria?

CAPITOLO 4

Dal I al XX secolo

Il capitolo intende ricostruire un profilo evolutivo della Retorica rievocandone i problemi fondamentali dal periodo latino a oggi. Come nell'area greco-ellenistica, anche a Roma la Retorica fu considerata una disciplina fondamentale per la formazione dei giovani e vi trovò continuatori della statura di Cicerone e Quintiliano. Anche i Padri della Chiesa non disdegnarono la Retorica e, in essa, videro uno strumento efficace di conversione alla fede cristiana. Questa funzione persuasiva garantì la sopravvivenza della Retorica nel Medioevo, nella predicazione e nella letteratura etico-didattica. Nel Rinascimento e per tutto il periodo barocco la Retorica, circoscritta all'elocutio, riacquista valore culturale sul piano pedagogico e valore precettistico sul piano letterario. Duri colpi alla disciplina saranno inferti, nel secolo XVIII, dal razionalismo cartesiano e, nel secolo XIX, dallo scientismo positivista e dalla rivoluzione romantica. Rivalutata nel Novecento come metodo di interpretazione dei testi, la Retorica si sdoppiò in direzioni opposte: lo studio dell'argomentazione e lo studio delle *figure* di discorso (*elocutio*) applicandosi alla comunicazione persuasiva di massa con la propaganda e la pubblicità.

In che modo i secoli hanno arricchito il sistema retorico? Va precisato ancora una volta che qui non si vuol scrivere una pur sommaria storia della retorica. Ci si limita a evocare alcuni problemi di fondo emersi nelle varie epoche, da Cicerone ai giorni nostri.

1. IL PERIODO LATINO

Dopo Isocrate e Aristotele, la retorica si inserisce nella cultura greco-ellenistica come una disciplina fondamentale, importante quanto lo è per noi la matematica. Anche i **Romani** vi si cimenteranno a loro volta, assimilandola alla propria cultura. Come?

1.1. La forma e il contenuto: belletti e colori

Ci si contenterà di menzionare le opere fondamentali: il *De oratore* di Cicerone, completato dall'*Orator*, rispettivamente del 55 e del 46 a.C., e l'*Institutio oratoria* di Quintiliano, scritta probabilmente nel 93 d.C. Queste opere costituiscono dei mirabili trattati di retorica, scritti da esperti. Osserviamo che, al contrario dei Greci, i Romani avevano degli avvocati: essi non avevano il diritto di essere pagati, ma, ci si rassicuri immediatamente: venivano ricompensati con dei regali. Cicerone e Quintiliano furono entrambi grandi avvocati che, nei loro libri, «teorizzarono» la propria pratica professionale.

Il primo impegno della retorica latina fu di tradurre i termini greci. Per esempio, la metafora divenne presso Cicerone *traslatio*, epidittico *demonstrativum*. La *techne rhetorike* si chiamerà *ars oratoria* o *retorica*.

È significativo che la parola greca *rhetor* avrà due traduzioni, *orator* che è l'esecutore, l'estensore del discorso, e *rhetor* che è il professore, in genere greco. Questa dualità pone un problema di fondo, quello del ruolo della tecnica nell'eloquenza. Perché il retore insegna una tecnica, con relativi luoghi, schemi-tipo, e figure. Ma la vera eloquenza si attiene a delle ricette? No, risponde Cicerone, se è autentica, sorge spontanea all'oratore, a patto che egli sia dotato, esperto e colto, cioè istruito in tutti gli ambiti essenziali: diritto, filosofia, storia, scienze. Le ricette retoriche, i «trucchi» per farsi valere sono inefficaci.

Anche lo stile non ha niente di artificiale; lungi dall'essere un ornamento applicato al discorso, scaturisce naturalmente dal profondo. La scelta delle parole (*electio*), la composizione delle frasi, le figure, il ritmo, – il ritmo soprattutto – sono l'espressione naturale di ciò che si vuol dire, e tutto ciò che sa di artificio dev'essere cancellato: «Se i soggetti di cui si discute sono elevati, di riflesso anche nelle parole si manifesterà una sorta di splendore naturale» [*De oratore* III, 125].

E l'uomo colto che ha qualcosa da dire, non ha bisogno di lezioni di espressione da parte dei retori. Ecco perché Cicerone chiama le figure dello stile «lumina», in quanto mettono in luce ciò che si vuole dire [*Orator* 85, 95, 134]. Il discorso è per lui un organismo vivo le cui parti svolgono tutte un ruolo; se dunque vi si applicano degli ornamenti, non sono che «belletti», mentre ciò che conta è il «colorito», segno di buona salute[1].

Occorre allora rinunciare alla retorica? No, perché l'assenza di retorica, lungi dal significare sincerità, non è che goffaggine, impotenza a esprimersi e convincere. Dunque la retorica è necessaria, e va insegnata. Ma si tratta di un insegnamento in profondità, che prende l'uomo sin dall'infanzia e lo forma in vista di quello che i Greci chiamano *paideia*, e che Cicerone traduce magnificamente *humanitas*, la nostra cultura generale. Essa sola permette di esprimersi nella maniera giusta e appropriata, di elevare la discussione dalla *causa* alla *thesis*, dal caso particolare alla questione generale che lo sottintende. Per esempio, se un avvocato chiede la condanna dell'avversario, si spingerà, considerazioni storiche alla mano, fino ai problemi della difesa sociale, dell'esemplarità della pena, ecc.

[1] *De oratore* III, 96, 199; *Orator* 78-79; Quintiliano II, 5, 12; XII, 1, 33.

1.2. Retorica e morale

Lo stesso vale per Quintiliano, che, all'apogeo dell'Impero, riprende in maniera più sistematica le idee di Cicerone. Anche lui considera la retorica un'arte funzionale, che esclude tutto ciò che è inutile, un'arte che procede col medesimo criterio degli acquedotti romani e della disciplina dei legionari. Lo stile deve il suo fulgore alla sua funzione, analoga allo splendore delle armi della legione in ordine di battaglia [X, 1, 29]. L'arte oratoria, lungi perciò dal creare uno «scarto», permette di giungere all'espressione più giusta, e il nostro preteso «grado zero» del discorso «normale» non sarebbe per Quintiliano che inettitudine, goffaggine, incultura, un cicaleccio improvvisato [II, 4, 16][2].

Al contrario, la retorica è sinonimo di cultura, e l'*Institutio oratoria*, la «formazione dell'oratore», si presenta come un trattato di educazione completa, che parte dalla prima infanzia, e che permette di qualificare il suo autore, senza eccessi di anacronismo, come un pedagogista. Non entreremo nel merito dei suoi consigli importanti, spesso attualissimi, come quello di condurre sempre l'allievo a porsi delle domande. Precisiamo che egli apre il campo dell'insegnamento retorico, poiché vi include la grammatica, come spiegazione di testi, e la dialettica come tecnica dell'argomentazione [II, 21, 12]. Ma soprattutto, come educatore, si sforza di riconciliare la retorica e l'etica, che Aristotele aveva separato.

Se definisce la retorica come **scientia bene dicendi** «l'arte di ben parlare» [II, 15, 5; 16, 38], la parola *bene* ha per lui un senso non solo estetico ma anche morale. A quanti rimproverano alla retorica di persuadere del peggio come del meglio, Quintiliano risponde che non si può accordare «l'onorifico titolo di oratori anche a quelli che istigano ai delitti» [II, 15, 17], e arriva a dire: «dove la causa è ingiusta, ivi non ha luogo la retorica» [II, 17, 31].

In sostanza, essa non è solamente un'arte, è una virtù. E all'obiezione che un uomo malvagio può servirsi alle volte di un'eccellente retorica per raggiungere i suoi fini, risponde: «Il bandito si batterà gloriosamente, e virtù sarà il suo coraggio» [II, 20, 10].

È facile osservare che questi due argomenti sono poco compatibili: secondo il primo, la retorica al servizio di una causa immorale non è retorica; in base al secondo, essa rimane retorica e rimane una virtù!

In realtà, ciò che riconcilia retorica e morale è la cultura, che per Quintiliano è il valore supremo. Egli scrive dopo Isocrate che, essendo il linguaggio e la ragione la facoltà specifica dell'uomo, la retorica che li coltiva costituisce la virtù umana per eccellenza. Ben parlare è da uomo dabbene; e,

[2] Cfr. anche Todorov [1977, trad. it. 1984, 38, 75 s.], e Auverlot [1989, 62-81].

viceversa, solo l'uomo dabbene, onesto e colto, parla bene. Si può dire che l'*Institutio oratoria* ponga i fondamenti dell'educazione umanistica.

1.3. Retorica e democrazia

In epoca imperiale, un po' dopo Quintiliano, un celebre scritto di Tacito, *Dialogum de oratoribus*[3], solleva ben altro problema. Alla fine di quel dialogo, i protagonisti si chiedono perché l'eloquenza è in declino dopo Cicerone. Una prima spiegazione al quesito proviene dall'oratore Messalla: quel declino è dovuto «alla pigrizia dei giovani» come pure al lassismo della loro educazione; ritornello che si risentirà spesso in seguito.
Ma egli dà un'altra spiegazione, meno banale. L'arte oratoria s'era sviluppata nella società in cui era indispensabile, cioè la democrazia. Quando ogni decisione era sottoposta a pubblica discussione, il futuro oratore si formava del tutto naturalmente nel foro, ascoltando i dibattiti, e poi prendendovi parte; così scopriva le tecniche dei diversi oratori, e soprattutto le reazioni del pubblico. «Oggi» (sotto gli imperatori), allorché questi dibattiti non sono più in voga, i giovani apprendono l'eloquenza a scuola, cioè in maniera artificiosa, senza altro pubblico che dei compagni immaturi come loro, e senza altri temi di discussione che dei soggetti irreali, assurdi.
In sostanza, se la funzione sviluppa l'organo, l'eloquenza si è sviluppata nel tipo di società in cui essa rappresentava un vero bisogno, la società democratica, e non le è sopravvissuta se non in maniera fittizia. Ma non bisogna vedere in Tacito un vecchio democratico immerso nella sua virtuosa nostalgia. Egli rammenta che quella democrazia significava più disordine e violenza che libertà, e che la pace romana, realizzata dagli imperatori, vale mille volte più del regime d'anarchia che l'ha preceduta. Ragionando per *analogia**, egli afferma che non bisogna rimpiangere il disordine democratico che ha prodotto grandi oratori più di quanto non si rimpianga la guerra che produce eroi [37, 7].
Comunque sia, di questo passo di Tacito si è fatto un autentico luogo comune, stabilendo che la grande retorica è morta con la libertà, lasciando il posto solo a una retorica artificiale, ornamentale e vuota. È vero?
In un certo senso, la storia dell'educazione romana lo conferma. Si potrebbe dire che i Romani si siano dati, con la retorica, uno strumento che non serviva più a molto. La scuola di retorica utilizzava come esercizi delle «declamazioni», discorsi puramente fittizi. Erano di tre tipi. Gli *elogi*, discorsi epidittici, che vertevano su personaggi storici o leggendari, completati da paralleli (per es. fra Achille ed Ettore). Le *suasorie**, discorsi politici ma fuori situazione: «Annibale, all'indomani di Canne, si domanda se marcerà su Roma» [in Marrou 1948, trad. it. 1966, 378]. Infine le *controversie*, arringhe pro o contro. Ci si serviva di esempi fittizi, a volte

[3] [Per un resoconto critico dell'opera tacitiana si veda Vickers [1989, trad. it. 1994, 81 ss.]].

inverosimili, per dimostrare che la difficoltà era in se stessa formativa. Così il caso del «doppio seduttore», in cui bisognava perorare il pro e il contro:

> La legge da supporre sarà questa: una donna sedotta sceglierà tra la condanna a morte del suo seduttore e il matrimonio con lui, senza dote. Nella stessa notte, un uomo fa violenza a due donne. Una domanda la sua morte, l'altra sceglie di sposarlo [in Marrou 1948, trad. it. 1966, 378].

Queste *chreiae**[4] fanno pensare alle esercitazioni degli avvocati praticanti: la legge punisce il marito se commette l'adulterio nel domicilio coniugale. Ora, un marito è colto in flagrante delitto d'adulterio con la vicina proprio sul confine. Ricade nell'ambito della legge?
Nel suo saggio sulla vita quotidiana a Roma, Jérôme Carcopino esprime un giudizio negativo su questo insegnamento retorico, del tutto avulso dalla vita: «retorica irreale», «virtuosismi verbali», «formalismo incurabile» [1939, trad. it. 1966, 130 ss.]. Marrou esprime un giudizio assai più sfumato: mostra che questa cultura formale aveva, a lunga scadenza, un risultato positivo: formava avvocati, amministratori, ambasciatori capaci di parlare in maniera efficace nelle situazioni più inedite. Dopo tutto, si potrebbe anche parlare di formalismo a proposito delle nostre dissertazioni e dei nostri problemi matematici.
Se l'insegnamento retorico è durato sotto l'Impero romano, se è sopravvissuto poi a Bisanzio, nell'Islam così come nell'Europa medievale, con metodi simili, significa che non era poi così vano. Certo, la retorica ha perduto i grandi dibattiti politici, e non li ritroverà che nelle grandi democrazie moderne: ma ha guadagnato altri generi: la lettera, la descrizione, il testamento, il discorso d'ambasciata, la consolazione, il consiglio al principe, ecc. La «fine della retorica» non è che un luogo comune nel senso peggiore del termine, vale a dire non retorico.

2. PERCHÉ IL DECLINO?

In realtà è nel XIX secolo che è cominciato il reale declino della retorica, fino a segnarne quasi la scomparsa. Sarebbe interessante conoscerne il perché.

2.1. Retorica e cristianesimo

Un grosso problema che si presenta alla fine dell'antichità è quello del rapporto fra la **retorica** e la nuova religione, il **cristianesimo**. Quest'ultimo in effetti si pone in totale rottura con la cultura antica, di cui la retori-

[4] [Sulla *chreia* si veda Vickers [1989, trad. it. 1994, 86]].

ca costituisce il «nocciolo duro»: cultura pagana, idolatra e immorale, che non poteva che allontanare dalla salvezza, «l'unica necessaria».
Ciò nondimeno, come ha dimostrato Marrou, i cristiani accettarono ben presto la scuola romana e la cultura da essa veicolata. In seguito, allorché tutte le strutture amministrative dell'Impero furono crollate, fu la Chiesa la depositaria di questa cultura antica, retorica inclusa. Certo, parecchi padri della Chiesa rifiutano gli autori pagani, come inutili e dannosi; ne ammettono però la lingua e la retorica [Marrou 1948, 460 ss.]. Perché? Per due ragioni.

● La prima è che la Chiesa, nel suo ruolo missionario e nelle sue polemiche, non poteva fare a meno della retorica, e neanche della lingua (greca o latina) dei pagani. Simili strumenti di persuasione e di comunicazione non potevano essere lasciati nelle mani della parte avversa. Alla fine del IV secolo Sant'Agostino scrisse così:

> Chi oserà dire che contro la menzogna i difensori della verità debbono essere del tutto disarmati? Perché mai quanti cercano di accreditare il falso sanno accattivarsi coi loro esordi l'ascoltatore rendendolo attento e arrendevole, mentre invece costoro non lo sanno fare? [*De doctrina christiana* IV, 2, 3].

● La seconda ragione è che la Bibbia stessa è profondamente retorica. Non abbonda forse di metafore, allegorie, giochi di parole, antitesi, argomentazioni, quanto se non di più dei testi greci? San Paolo afferma, certo, di non possedere la *sophia logon* «l'arte del discorso» [I *Corinzi* I, 17], ma unisce l'argomentazione di un rabbino alle antitesi di un oratore greco.
La Bibbia era dunque un modello, ma anche qualcosa in più: un problema. Infatti, non era sufficiente leggerla, bisognava capirla; e, per interpretarla, non risultavano sufficienti tutte le risorse della retorica. L'ermeneutica del Medioevo è interamente allegorica: suppone che tutto il testo della Bibbia abbia un altro senso, diverso da quello letterale. Un altro o, per meglio dire, diversi altri. Sia per es. la parola *Gerusalemme* (perché questo genere di interpretazione si fondava soprattutto sulla parola): 1) ha un senso proprio o *storico*, la città in cui vissero Davide, Salomone, ecc.; 2) ha poi un senso *allegorico*, che rinvia al Cristo per cui *Gerusalemme* significa la Chiesa; 3) un senso *tropologico*, cioè morale secondo cui *Gerusalemme* significa l'anima del cristiano, tentata, castigata, salvata; 4) infine un senso *anagogico*, relativo alla resurrezione e al regno di Dio in ordine al quale *Gerusalemme* significa la città di Dio, dopo il giudizio universale.
Osserviamo questo testo, per noi interessante, poiché fa risaltare i meccanismi dell'**allegoria***; è un breve frammento di *Esodo* XI, 4-5:

> Verso mezzanotte, io passerò in mezzo all'Egitto; e ogni primogenito nel paese d'Egitto morrà...

Come commentare questo terribile versetto?
Lo si può interpretare storicamente perché, si legge, quando si celebra la Pasqua, «l'angelo sterminatore attraversò (*pertransit*) l'Egitto». Allegoricamente, la Chiesa passa (*transit*) dall'incredulità alla fede attraverso il battesimo. Tropologicamente, l'anima deve passare (*transire*) dal vizio alla virtù con la conversione e il pentimento. Anagogicamente, il Cristo è passato (*transivit*) dalla condizione mortale all'immortalità, per far passare noi (*transire*) dalla miseria di questo mondo alla fede eterna.
Come si vede, questa triplice allegoria è costruita sul tema del passaggio. Oggi i predicatori sono decisamente più sobri, ma utilizzano sempre l'ermeneutica dei quattro sensi, che funziona come un **luogo*** retorico.

2.2. Le vere cause del declino: retorica, verità e sincerità

Il cristianesimo non ha dunque alcun ruolo nel declino della retorica. Al contrario essa si è sviluppata durante tutto il Medio Evo, tanto nella letteratura profana che nella predicazione. A partire dal Rinascimento è tornata ai canoni antichi, e il suo insegnamento costituisce il ciclo fondamentale dell'intero percorso educativo, tanto presso i protestanti e i giansenisti quanto presso i gesuiti[5]. Eppure è proprio in questo periodo che comincia il *declino della retorica*. Le idee nuove le daranno un colpo mortale, rompendo il legame fra l'**argomentazione*** e l'**oratoria**, che ne costituiva la forza e il pregio.
È stato detto che tale scissione si è prodotta a partire dal XVI secolo con l'umanista Ramus (Pierre de la Ramée, 1515-1572). Ramus infatti separa recisamente la dialettica, arte dell'argomentazione fondata sul ragionamento, dalla retorica, ridotta «allo studio dei mezzi d'espressione ornati e gradevoli» [*TA*, 529], in definitiva all'*elocuzione**. Ma non è minimamente provato che la distinzione di Ramus sia stata duratura; anzi, al contrario, le retoriche apparse fino al XIX secolo, soprattutto in Inghilterra, risultano complete, nel mantenere un'impostazione integrata di *inventio*, *dispositio*, ed *elocutio*.

● Tuttavia, nel XVII secolo, una frattura assai più seria si produsse con **Cartesio** che avrebbe distrutto uno dei pilastri della retorica, la **dialettica*** o, in altre parole, la possibilità stessa di un'argomentazione di genere contraddittorio e probabilista. Nella sua autobiografia intellettuale, che apre il *Discours de la méthode*, egli scrive:

> Io stimavo molto l'eloquenza, ed ero innamorato della poesia; ma pensavo che l'una e l'altra erano doni dell'intelligenza piuttosto che frutti dello studio. Quelli che hanno il raziocinio più forte e che maturano meglio i loro pensieri per renderli chiari e intelligibili, possono sempre ottimamente convincere circa ciò che propongono, ancorché non parlassero che il basso bretone e non avessero mai imparato la retorica [in Bontadini 1989, 16].

[5] Sulla storia della retorica nel sistema educativo, si vedano i lavori di Curtius [1948, trad. it. 1992], Fumaroli [1980], Kibedi-Varga [1970], Pelegrin [1983]. Si vedano anche Durkheim [1938] e Poirion [1985].

Come si vede, Cartesio mantiene lo scopo della retorica («convincere»), così come le sue quattro partizioni: l'*inventio* («il raziocinio»), la *dispositio* («maturano», nel senso di «organizzano»), l'*elocutio* («renderli chiari»), l'*actio* («parlassero»). Mantiene tutto della retorica, salvo la retorica... in quanto arte da poter «apprendere» attraverso lo «studio», idea ripresa in seguito da Pascal: «La vera eloquenza si ride dell'eloquenza» [Brunschwig 1955, 321, trad. it. 1978, 262]. Ancora di più: con il suo «basso bretone», Cartesio rifiuta il privilegio di una lingua elevata, oggetto della retorica, il latino.
Soprattutto, al successivo paragrafo, ripudia la dialettica in quanto essa serve solo a procurare opinioni verosimili e soggette a discussione, laddove la verità non può che essere evidente, dunque unica e tale da creare accordo unanime. Con il dubbio metodico, Cartesio assumerà la posizione di considerare, non come vero, ma come falso *tutto* ciò che è solo verosimile, e la sua filosofia si presenterà come una concatenazione di evidenze, analoga a una **dimostrazione*** matematica. Infine, contro la discussione a più voci in cui consiste la dialettica, egli stabilisce che non si può trovare la verità altro che da soli, con un ripiegamento su se stessi [cfr. *infra*, pp. 218 ss.].
La retorica cessa dunque di essere un'arte, e perde il suo strumento dialettico. È sufficiente trovare il vero attraverso la propria stessa ragione, «E le parole per esprimerlo verranno facilmente» (Boileau).

- Altri filosofi, gli **empiristi** inglesi, giunsero al medesimo verdetto di condanna. Secondo loro, tutta la verità proviene dall'esperienza sensibile, e la retorica, con i suoi artifici verbali, non fa che allontanarsi dall'esperienza. Locke dice:

> Riconosco che, nei conversari in cui cerchiamo piuttosto piacere e diletto che non informazione e miglioramento di noi stessi, gli ornamenti che vengono tratti dall'arguzia e dalla fantasia difficilmente potranno essere fatti passare per delle pecche. Tuttavia quando vogliamo parlare delle cose quali sono, dobbiamo concedere che tutta l'arte della retorica, a parte l'ordine e la chiarezza, tutte le applicazioni artificiali e figurative delle parole, che l'eloquenza ha inventato, ad altro non servono che a insinuare idee errate, a muovere le passioni, e con ciò trarre fuori strada il giudizio; e perciò, invero, si tratta di perfetti inganni [in Todorov 1977, 77-78, trad. it. 1984, 93].

Se Locke ammette un insegnamento retorico limitato all'*elocutio*, è ancora più severo di Cartesio, poiché fa della retorica l'*arte della menzogna*. Per il resto, malgrado l'opposizione delle loro teorie filosofiche, si trovano d'accordo. Cartesio colloca il vero nell'evidenza delle idee chiare e distinte, Locke nell'esperienza sensoriale. Ma entrambi vedono la retorica come uno schermo artificiale fra lo spirito e il vero. Entrambi diffidano del linguaggio, visto solo come veicolo neutro di una verità indipendente da esso, di una verità che non ha niente a che vedere con le controversie della dialettica. La retorica non può più aspirare a una qualunque forma di *inventio*.

Indubbiamente potrà ancora servire ai dibattiti giudiziari, alla politica, alla predicazione, ed è in base a questi scopi che si giustifica la presenza di trattati di retorica fino al XIX secolo.
Ma a quell'epoca altre due correnti di pensiero condurranno alla sua archiviazione.

- La prima è quella del positivismo, che rigetta la retorica in nome della verità scientifica. Persino dal suo ultimo baluardo, l'*elocutio*, essa sarà scacciata e sostituita dalla filologia e dalla storia scientifica delle letterature. L'ultimo trattato di retorica che si possa davvero definire tale in Europa è quello del francese Pierre Fontanier, pubblicato nel 1818 e nel 1827, che Genette ripubblicherà nel 1968 col titolo: *Les figures du discours*, uno studio importantissimo, modestamente destinato agli studenti del terzultimo anno di scuola secondaria.
- La seconda è quella del Romanticismo, che rifiuta la retorica in nome della sincerità. «Pace alla sintassi, guerra alla retorica», proclama Victor Hugo, intendendo dire che lo scrittore è tenuto a rispettare il codice della lingua, ma senza farsi carico di un codice secondario.

Nel 1885, la retorica scompariva dall'insegnamento in Francia, per essere sostituita dalla «storia delle letterature, greca, latina e francese».

3. OGGI: «LE» RETORICHE

Ma la scomparsa è solo apparente. Se infatti se ne è perduto il nome, non per questo la retorica può dirsi morta. Non solo, come s'è visto, sopravvive nell'insegnamento letterario, nei discorsi giudiziari e politici, ma soprattutto si accinge a rinnovarsi con la comunicazione di massa, propria del XX secolo. Infine, a partire dagli anni Sessanta, è emersa in Europa una nuova retorica destinata a conoscere un immenso successo. La parola non fa più paura.

3.1. Una retorica in frantumi

Eppure, la retorica attuale è assai diversa da quella che viene a sostituire. Innanzi tutto, il suo scopo non è più di produrre dei discorsi, ma di interpretarli, cosicché si avvicina maggiormente alla grammatica degli antichi. Ciò significa che non si insegna più a produrre dei discorsi? Sì, ma questo insegnamento, che si identifica in fondo con la formazione letteraria e filosofica, non è più – o non è ancora – avvertito come retorico.
In secondo luogo, il campo della moderna retorica si è decisamente esteso. Lungi dal limitarsi ai **tre generi*** oratori degli antichi, viene a incorporare, com'è giusto, tutte le forme moderne di discorso persuasivo, a cominciare dalla pubblicità, e anche i generi non persuasivi, come la poesia. Non soddisfatta di rivendicare a sé tutto l'ambito del discorso si spinge oltre, poiché si impadronisce di ogni sorta di produzione non verbale. Si costituisce così una retorica del manifesto, del cinema, della musica, senza dire di quella dell'inconscio.

Infine e soprattutto, la retorica moderna è una retorica in frantumi, frammentata in studi distinti. Distinti non solo per il loro oggetto, ma per la definizione stessa che in essi si dà alla parola *retorica*, sicché viene da chiedersi se il termine abbia ancora un senso preciso. Questa disintegrazione, che colpisce d'altronde anche arte e filosofia, è un segno importante di maggior cultura da parte nostra; l'indizio che essa è viva, poiché la vita è ciò che fa scoppiare le forme rigide. Ma è anche un segno che essa è, come qualsiasi vita, in pericolo di morte.
I tre paragrafi che seguono daranno esempi di questa frantumazione.

3.2. Retorica dell'immagine

«Viviamo nel secolo dell'immagine», si sente dire spesso. Luogo comune assai contestabile, perché gli altri secoli hanno comunicato assai più con l'immagine che col testo scritto. Inoltre, è raro che le nostre immagini possano fare a meno del testo scritto per essere leggibili.
Così, è possibile dare un'interpretazione retorica di statue romane, di icone, di portali romani, classificandole tutte come immagini che si ricollegano al genere epidittico, alla gloria di un sovrano o di Dio. Ma è normale che tale retorica s'interessi soprattutto alle produzioni attuali, e soprattutto alle immagini pubblicitarie, la cui natura è essenzialmente persuasiva.
La battuta d'avvio della **retorica dell'immagine** è l'articolo di Roland Barthes apparso in «Communications» del 1964. Vi si analizza un manifesto della pasta Panzani, mostrando che, al di là della sua denotazione – verdura fresca e pacchi di pasta che vengono fuori da una reticella per la spesa –, il manifesto ci persuade per la sua connotazione: i colori verde bianco e rosso evocano l'italianità, la verdura la freschezza e l'origine naturale, la reticella la cucina artigianale, ecc. Tutto ciò quando la pasta in questione è francese e di produzione industriale! Ma Barthes fa piuttosto semiotica che retorica.
Quel che si può dire, è che se l'immagine è abbastanza inadatta a rendere l'argomentazione, in compenso ha notevole efficacia nell'amplificare l'**ethos*** e il **pathos***.
Prendiamo come esempio il manifesto dell'opposizione che inaugurava la campagna elettorale per le elezioni legislative del 1986 in Francia. Come solo testo verbale, il manifesto presentava lo slogan: *Vivement demain!* «Vorrei che fosse già domani!»; e, in caratteri più piccoli: *Avec le RPR* «Con l'RPR» (il «Rassemblement pour la République»)! Lo slogan esprime l'attesa di tutta l'opposizione: tornare al governo. Il seguito suggerisce che sarà l'RPR, e non gli altri partiti dell'opposizione, a beneficiare di quest'attesa.
L'immagine: Jacques Chirac, il leader, al centro di una fila di dodici persone, di cui due giovani donne, poste simmetricamente, che avanzano su di un prato che si staglia contro il cielo, in cui si inscrive lo slogan.
L'*ethos* è suggerito dalle connotazioni dell'immagine. «Un'équipe»: si tengono per la spalla o per il braccio; «rispettabile»: sono vestiti da città, con la cravatta; «al lavoro»: si sono tolti la giacca, il vento solleva le cravatte; «giovane»: quasi tutti hanno meno di quarant'anni; i più vecchi sono al centro; *sineddoche**: alcuni giovani per la «giovinezza».
Anche il *pathos* è prodotto da connotazioni. «Slancio irresistibile»: la linea ondeggiante suggerisce un'onda che ci avvolge (metafora); «salute»: tutti sono sorprendentemente abbronzati; «dinamismo»: l'équipe marcia in avanti – una prima versione la mostrava immobile, cosa che risultava assai meno convincente; «patriottismo»: il cielo è blu, le camicie bianche, i vestiti delle due signore rossi; «ottimismo»: i dodici personaggi (un buon numero, quello degli apostoli) hanno un sorriso forzato, «fotografico»[6].
Questo manifesto è opera di professionisti della pubblicità, come d'altronde tutti quelli degli altri partiti di quella campagna. Va osservato che la connotazione ne arricchisce la denotazione e, al tempo stesso, in un certo senso, la contraddice. Poiché l'immagine lascia intendere che tutti i personaggi dell'équipe diventeranno ministri di Chirac, mentre non tutti lo sono diventati; soprattutto, essa non mostra i principali collaboratori di Chirac, ormai ben lontani dall'essere giovani. Non si tratta di una bugia, non più che nel caso della pasta Panzani, ma di una suggestione, riscontrabile senza dubbio in qualunque immagine pubblicitaria. In ogni caso, questi due manifesti, d'altronde molto belli (la bellezza funzionale), mostrano bene due cose: 1) la retorica dell'immagine sviluppa l'aspetto *oratorio** a danno di quello argomentativo; 2) l'immagine non è efficace, e nemmeno leggibile, senza un minimo di testo verbale.
L'immagine è retorica in funzione del discorso, non in sua vece.

3.3. Retorica della propaganda e della pubblicità

La **propaganda** (politica, militare, ecc.) e la **pubblicità** si possono considerare invenzioni del XX secolo. Anche se i nostri antenati non hanno aspettato noi per difendere il loro partito o per vantare le loro mercanzie, si trattava di ben altra cosa, e per una buona ragione.
Propaganda e pubblicità appartengono infatti alla comunicazione di massa. Che cos'è la massa? Un numero indefinito, un'immensa totalità di individui che non hanno altro legame fra loro se non quello di ricevere lo stesso messaggio. Un ambulante che vende al mercato un prodotto per togliere le macchie si rivolge a un numero limitato di persone e si adatta alle loro reazioni. Il venditore di uno smacchiatore alla televisione si rivolge a milioni di sconosciuti che non hanno tra loro alcun legame oltre al messaggio che devono subire. La massa è di per sé passiva e atomistica.
In realtà, è la comunicazione di massa che crea la massa. Perché quest'ul-

[6] Come quando si dice *cheese* al momento dello scatto. Una riproduzione del manifesto in questione si trova in Benoit e Lech [1986]. Si veda altresì il capitolo sull'immagine in Kibedi-Varga [1989].

tima esista, ci vogliono dei mezzi di comunicazione moderni, a grande diffusione, come il manifesto o lo spot televisivo. Sotto questo aspetto, la massa è differente dalla folla, intesa come insieme di persone riunite per qualche scopo, che possono reagire immediatamente al messaggio che ricevono. La folla applaude o fischia; la massa è senza voce e senza volto. E la comunicazione di massa è sempre indiretta. Essa utilizza questo o quel canale, dal manifesto al film, complesso e costoso, il che comporta delle conseguenze per il contenuto stesso del discorso.

Anzitutto, esso in genere è breve, perché limitato nel tempo o nello spazio, il che non gli permette un'argomentazione tanto sottile, ma lo autorizza in compenso a giocare sulle ambiguità. *Soddisfatti o rimborsati*: ammettiamolo, ma a quali condizioni? Non viene precisato. *X lava più bianco*: ma di che cosa, come? In secondo luogo, se il discorso è meno chiaro, meno preciso, è però completato dal contenuto non linguistico del messaggio, la musica, l'immagine, che giocano in fondo il ruolo dell'*actio**, la parte non verbale dell'antica retorica. Ma è anche l'*inventio* che la pubblicità viene a riscoprire.

Innanzi tutto, essa si crea i propri luoghi, nel senso di argomenti-tipo («noi siamo giovani»), o di domande per trovarne («Come apparire giovani?»). Rammentiamo i luoghi più noti: giovinezza, seduzione, salute, piacere, standing, differenza, natura, autenticità, rapporto qualità-prezzo.

Inoltre la pubblicità privilegia l'*ethos* e soprattutto il *pathos* in rapporto al *logos*. Detto altrimenti, il messaggio è ben più *oratorio** che argomentativo. Il pathos stesso – la psicologia utilizzata dai media – è diverso da quello della retorica antica. Si ispira, in ogni caso oggi, alla psicanalisi. Dieter Flader, nel suo studio sulla strategia della pubblicità [1976], insiste sul lato regressivo, nel senso dell'infantilismo, di questa retorica, che fa leva sul bisogno dei consumatori di essere insieme rassicurati e amati. *Es lohnt sich bestimmt* («Sì, ne vale la pena!»), proclama lo slogan, incitando a liberarsi dall'angoscia del dubbio, a rimettersi alla voce parentale onnisciente e onnipotente. *Lee macht frei* («Lee rende liberi»); Lee non è più un oggetto, un banale paio di pantaloni, è un essere personificato che si occupa di noi, e la libertà che ci procura trova il suo senso autentico nell'inconscio: ci libera dall'angoscia di essere adulti. Ciò significa che tutti questi messaggi, eliminando il tempo e le relazioni causali, creando una fusione narcisistica fra l'oggetto e noi, giocano sul bisogno di regressione affettiva. Si ritrova lo stesso fenomeno nei «rivoluzionari» del 1968; i loro slogan più forti (*Sous les pavés la plage* «Sotto l'asfalto la spiaggia»; *Il est interdit d'interdire* «Vietato vietare»; *Soyez réalistes, demandez l'impossible* «Siate realisti, chiedete l'impossibile») si inscrivevano nell'ambito di un rifiuto globale di essere adulti.

Si potrebbe obiettare a Flater che la sua spiegazione è parziale; perché vi sono ben altre motivazioni che il ritorno all'infanzia; la libertà di Lee, è forse anche la libertà di movimenti del corpo, la liberazione sessuale, l'uscita dall'infanzia (e non il suo ritorno!). Ma, nel complesso, ha ragione; il *pathos* ha la meglio sul *logos*, e questo *pathos* è innovativo rispetto alla tradizione retorica.

Ma, pur se ne cambia i contenuti, la pubblicità si inscrive nel sistema retorico; essa comporta l'*inventio*, la *dispositio* – la progettazione del messaggio, la struttura del manifesto – l'*elocutio*, e soprattutto l'*actio*; in una propaganda elettorale, per esempio, non solo la voce è essenziale, ma il comportamento nel suo insieme, il look del candidato, che è la forma moderna dell'*ethos*.

A questo punto si dovrebbe mostrare ciò che distingue la propaganda dalla pubblicità. Limitiamoci a osservare che esse tendono a confondersi, poiché i partiti politici affidano sempre di più le loro campagne a dei pubblicitari. Da qui la domanda: la pubblicità è compatibile con la democrazia? Si potrebbe rispondere: sì, nella misura in cui è retorica, poiché la base della retorica è l'argomentazione contraddittoria. Ogni pubblicità è neutralizzata da altre, e se secondo voi X lava non più bianco, potete sempre scegliere Y; così, se non vi piace il sorriso fotogenico del tal candidato, siete liberi di votare per un altro. Certo, ma in ogni caso la pubblicità limita la libertà di scelta in quanto pone la discussione a un tale livello che non la si può più ritenere una discussione, in quanto mantiene soltanto l'aspetto più sommario dell'argomentazione e non offre come termini di scelta che degli oggetti – questo bianco, questo sorriso – privi di un rapporto adeguato con i problemi reali. La democrazia ha bisogno di un popolo adulto, e la retorica pubblicitaria fa regredire le masse all'infanzia.

3.4. Nuova retorica contro nuova retorica

Negli anni Sessanta si assiste alla nascita di una «nuova retorica». Ma quale retorica? Ce ne furono diverse, di cui quella più in voga all'epoca pretendeva di essere puramente **letteraria**, senza il minimo rapporto con la persuasione. Si era dimenticato a tal punto cosa volesse dire la parola «retorica», che se ne fece l'etichetta di tutt'altra materia.

Questo movimento, che include Jean Cohen, il Gruppo □, Gérard Genette, Roland Barthes, riconduce la retorica alla conoscenza dei «procedimenti del linguaggio che caratterizzano la letteratura» [Gruppo □ 1970, trad. it. 1976, 16]. Tali procedimenti sono poi ridotti alle figure di stile, esse stesse definite come altrettanti scarti in rapporto a un «grado zero» che sarebbe la prosa non letteraria. Henri Morier [1961] ha potuto scrivere un dizionario di retorica e di poetica, nel quale non si parla minimamente di argomenti, di luoghi, di *dispositio*. Questa «nuova retorica» si limita dunque all'*elocutio* e dell'*elocutio** non mantiene che le figure. In definitiva una retorica priva di qualsiasi finalità.

Non vogliamo certo disprezzare queste opere, assai ricche e spesso appassionanti. Ma si tratta ancora di retorica?

Un esponente del Gruppo □ risponde rifiutando qualsiasi argomento d'*autorità**:

> Né la Bibbia, né il codice civile, né alcun potere qualunque esso sia ci possono costringere a cominciare dal dominio dell'antica retorica [in Meyer e Lempereur 1990, 126].

Senza dubbio, ma c'è comunque un altro potere, quello del dizionario. E c'è da temere che a forza di infrangerlo si arrivi alla torre di Babele.
In ogni caso, alla retorica letteraria si oppone un'altra corrente, quella di Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, la cui opera fondamentale, *Traité de l'argumentation, la nouvelle rhétorique* (qui indicato come *TA*), fu pubblicata per la prima volta dalla casa editrice PUF nel 1958, e non ebbe molto successo all'epoca.
Quest'opera, che si inscrive nella grande tradizione retorica di Aristotele, di Isocrate e di Quintiliano, è una autentica **teoria del discorso persuasivo**. I suoi autori sono partiti da un problema, non linguistico o letterario, ma filosofico: come fondare i giudizi di valore? Che cosa ci permette di affermare che una determinata cosa sia giusta, o che un'altra non sia bella? Essi dunque si preoccuparono di cercare una logica del valore, parallela a quella della scienza, e finirono per trovarla nell'antica retorica, con l'opportuno complemento della *dialettica**. La grande scoperta del *TA* – la parola «scoperta» implica un presupposto che ci sentiamo di assumere – è che, fra la dimostrazione scientifica e l'arbitrarietà delle credenze, esiste una logica del verosimile da loro definita «argomentazione» e ricondotta all'antica retorica.
Il loro libro è sostanzialmente uno studio dei diversi tipi di argomenti, che ritroveremo al capitolo VIII; vi è riservato naturalmente un certo spazio, ma ridotto, alle figure, limitandole ad argomenti condensati; per esempio, la metafora condensa un'analogia. In sostanza, una retorica centrata non sull'*elocutio* ma sull'*inventio**.
Anch'essa, dunque, risulta incompleta. In effetti, se il *TA* descrive a meraviglia le strategie dell'argomentazione, disconosce gli aspetti *affettivi* della retorica, il *delectare* e il *movere**, il fascino e l'emozione, comunque essenziali per la persuasione.
In Francia, il *TA* fu ignorato dagli ambienti letterari, chiusi a tutto quanto non fosse stilistico, e anche dai circoli filosofici, a tal segno l'idea di una terza via tra la logica formale e l'assenza di logica era estranea alla cultura dell'epoca. Non diversa fu la reazione in Italia [Bobbio 1966]. Simile idea rimaneva tuttavia familiare al mondo anglosassone, che d'altronde non aveva mai dimenticato del tutto la retorica.
Il pensiero di Perelman non riuscì a imporsi effettivamente prima della fine degli anni Settanta. E anche allora i suoi schemi argomentativi furono utilizzati più per «demistificare» gli autori che per interpretarli. Poiché, a quell'epoca, l'aspetto retorico di un discorso era considerato indizio di una manipolazione ideologica: «La retorica appare così come il lato significante dell'ideologia» [Barthes 1964, 49]. Questa retorica del sospetto, preconizzata da Barthes e da parecchi altri, ci pare particolarmente riduttiva, tanto per i testi che essa interpreta quanto per l'idea stessa della retorica.

A nostro avviso, la teoria di Perelman e Tyteca permette una lettura retorica dei testi fondata non sul sospetto ma sul dialogo, come si tenterà di mostrare nell'ultimo capitolo.
Per poterci arrivare, bisogna rifiutare la scelta drastica fra una retorica dell'argomentazione e una retorica dello stile. L'una non procede mai senza l'altra [si veda Genette 1970, trad. it. 1976 e Perelman 1977, trad. it. 1981].

PER SAPERNE DI PIÙ

- Per una storia organica della retorica classica:

VICKERS, B., *Storia della retorica*, trad. it. Bologna, Il Mulino, 1994.

- Per la retorica latina:

QUINTILIANO, *L'istituzione oratoria*, a cura di R. Faranda, Torino, Utet, 2 voll., 1968;
CARCOPINO, J., *La vita quotidiana a Roma all'apogeo dell'Impero*, trad. it. Roma-Bari, Laterza, 1994[4];
MARROU, H.I., *Storia dell'educazione nell'antichità*, trad. it. Roma, Studium, 1966.

- Per la retorica nel Medioevo:

CURTIUS, E.R., *Letteratura europea e medioevo latino*, trad. it. Firenze, La Nuova Italia, 1992.

- Per un profilo della retorica dalle origini a oggi:

MARAZZINI, C., *Il perfetto parlare. La retorica in Italia da Dante a Internet*, Roma, Carocci, 2001.

- Per la retorica pubblicitaria:

MIGLIORINI, B., *La lingua italiana del Novecento*, Firenze, Le Lettere, 1990, spec. pp. 249-260;
CHIANTERA, A., *Una lingua in vendita*, Firenze, La Nuova Italia, 1987;
GENSINI, S. (a cura di), *Manuale della comunicazione*, Roma, Carocci, 1999;
CICALESE, A., *Le parole vendute. Grammatica del discorso pubblicitario*, Salerno, Edizione 10/17, 1995;
TESTA, A., *La parola immaginata*, Parma, Pratiche Editrice, 1988.

PERCORSO DI AUTOVERIFICA

1. Secondo Cicerone, quale posto occupa la conoscenza della Retorica nella formazione del buon oratore?

2. Quale significato ha per Quintiliano la definizione di «ars bene dicendi» attribuita alla Retorica?

3. Perché la Retorica fiorisce soprattutto nei regimi democratici?

4. In assenza del dibattito democratico le esercitazioni retoriche costituiscono una pratica vuota? Se no, perché?

5. Nella scuola romana, le esercitazioni retoriche sono di tre tipi. Quali?

6. Perché i Padri della Chiesa, pur guardando con sospetto la cultura classica, ne conservano la lingua e la Retorica?

7. Secondo molti Padri della Chiesa, la lettura della Bibbia esige una competenza retorica. Perché?

8. Quali e quanti sensi può avere il versetto biblico «Verso mezzanotte io passerò in mezzo all'Egitto e ogni primogenito nel paese d'Egitto morirà»?

9. Quale significato hanno, oltre a quello letterale, i contenuti del testo biblico?

10. Con quali argomenti, nel XVIII secolo, il filosofo Cartesio nega l'utilità del testo biblico?

11. Quali correnti filosofiche, fra XVIII e XIX secolo, negarono l'utilità della Retorica e perché?

12. A quali settori della comunicazione si estende oggi l'artificio retorico?

13. Qual è la differenza principale fra la Retorica antica e la Neoretorica?

14. La Neoretorica si è sviluppata in due campi di ricerca indipendenti. Quali sono? Chi sono i rappresentanti principali delle due correnti?

CAPITOLO 5

L'argomentazione

Il capitolo si sofferma sulla natura dell'argomentazione come mezzo di prova distinto dalla dimostrazione, che non si risolve in atto di violenza o di seduzione. A differenza della dimostrazione scientifica che riguarda ciò di cui si può predicare la verità o la falsità, l'argomentazione riguarda l'infinito spazio del probabile, del plausibile, dell'opinabile. Occupa quindi uno spazio intermedio fra l'assoluta evidenza del vero e la rinunzia a ogni altra forma di razionalità. I tratti fondamentali dell'argomentazione sono i seguenti: 1. si rivolge a un uditorio; 2. si esprime in una lingua naturale; 3. le sue premesse sono verosimili; 4. la sua progressione dipende dall'oratore; 5. le sue conclusioni sono sempre controvertibili. Al successo dell'argomentazione contribuisce l'unificazione tra elementi razionali e affettivi. Per questa ragione le sue risorse di efficacia si realizzano nelle figure di stile, dalla struttura della frase alle scelte lessicali.

Alla fine degli anni Sessanta, un cattedratico, professore di matematica, aveva fondato un istituto di ricerca sull'insegnamento, in cui si elaborava quella che fu denominata la «nuova matematica». Un giorno, davanti ai suoi colleghi, pose questa domanda: «È possibile dimostrare che la nostra riforma renderà più efficace l'insegnamento?». Domanda onesta, ma ingenua. Perché in definitiva l'efficacia di un insegnamento matematico non si dimostra con metodo matematico! Si tratta di una domanda che non è affatto chiara – che vuol dire «efficace»? – e la cui risposta non può avere l'evidenza di una legge scientifica.

Ciò non significa certamente che sia del tutto impossibile rispondere a questa domanda. Se l'assenza di dimostrazione significasse mancata possibilità di sapere, le scienze umane non avrebbero ragione di esistere. Ma queste scienze esistono, eccome! Però le conoscenze che esse procurano sono di un ordine diverso da quello delle scienze esatte.

Questo sia detto per illustrare la tesi di questo capitolo, e dell'intero libro: fra la dimostrazione scientifica o logica, e l'ignoranza pura e semplice,

esiste un intero ambito, che è quello dell'**argomentazione**. Quest'ultima costituisce un metodo di ricerca e di prova a metà strada fra l'evidenza e l'ignoranza, fra il necessario e l'arbitrario. Con la **dialettica***, di cui è la continuazione sotto altra veste, costituisce uno dei due pilastri della retorica. I filosofi, dopo Cartesio, hanno pensato che tale pilastro fosse crollato; eppure essi stessi non possono farne a meno.

La retorica si compone essa stessa di due elementi: l'*aspetto argomentativo* e l'*aspetto oratorio**; ed ecco la nostra seconda tesi: l'aspetto oratorio assume tanta più importanza quanto più urgente è la questione, quanto più stretto è l'*accordo preliminare** e quanto meno permeabile all'argomentazione logica è l'uditorio. Un avvocato baderà maggiormente all'aspetto oratorio, se il tribunale ha una giuria; un uomo politico baderà più alla propria oratoria davanti alle masse che davanti al Parlamento; e vi baderà tanto più quanto più limitato sarà il tempo che avrà a disposizione per parlare. Sarà allora che l'*ethos* e il *pathos* tenderanno a prendere il sopravvento sul *logos*, e che compariranno le *figure*.

Ecco dunque le due tesi che cercheremo di argomentare.

1. I CINQUE TRATTI DELL'ARGOMENTAZIONE

Come definire l'**argomentazione**? Certamente non come un insieme, o una sequenza di argomenti! Si può definire l'argomento come una proposizione destinata a farne ammettere un'altra. Un teorema già dimostrato serve da argomento per dimostrarne un altro. Un indizio serve da argomento a un poliziotto o a un avvocato, ecc. Nel discorso ordinario, l'argomento è segnalato dalla presenza delle congiunzioni «perché», «infatti», «poiché» e anche dai gerundi «stando così le cose...».

Come si vede, certi argomenti sono dimostrativi, altri argomentativi, e non è dunque a partire dall'argomento che si può definire l'argomentazione. Essa è un'entità totale che non si può comprendere se non contrapponendola a un'altra entità totale: la **dimostrazione***.

● Ispirandoci liberamente a Perelman e Tyteca, diremo che l'argomentazione si distingue dalla dimostrazione per cinque tratti essenziali: 1) si rivolge a un *uditorio**; 2) si esprime in una lingua naturale; 3) le sue premesse sono verosimili; 4) la sua progressione dipende dall'oratore; 5) le sue conclusioni sono sempre contestabili. Come vedremo, tutti questi tratti includono la *componente oratoria** della retorica e giustificano la nostra seconda tesi.

1.1. L'uditorio: può essere universale?

Si argomenta sempre davanti a qualcuno. Questo qualcuno, che può essere un individuo, un gruppo o una folla, si chiama **«uditorio»***, termine che si applica anche ai lettori. Un uditorio è, per definizione, particolare, diverso da altri uditori. Lo è innanzi tutto per il fatto di avere una propria competenza, poi per avere credenze proprie, infine per il fatto di provare delle emozioni. In altri termini, ha sempre un punto di vista, con tutto ciò che quest'espressione comporta di relativo, di limitato, di parziale. Come può l'argomentazione modificare questo punto di vista senza ricorrere in misura maggiore o minore all'ethos o al pathos?

Risponderemo che Perelman e Tyteca introducono essi stessi la nozione di **uditorio universale***, indipendentemente da ogni punto di vista, dunque forse al di là di qualunque retorica. Ma dove si trova un uditorio simile, e che uso può farne chi vuole argomentare?

Si tratta di un uditorio non specializzato? È quanto si riteneva in certi casi nel XVII secolo, testimoni Molière e Pascal. Ammettiamolo: il rapporto fra l'oratore e l'uditorio non sarà meno retorico, lo sarà senza dubbio ben di più, nel senso che la divulgazione è ben più retorica della scienza. E se l'oratore stesso finge di non essere uno specialista, come Pascal nelle *Provinciali*, e d'interrogare ingenuamente gli specialisti, fa uso di una figura dotata di enorme portata oratoria, il cleuasmo* (o autodenigrazione).

Si tratta di un uditorio non particolare, privo di passioni, di pregiudizi, l'umanità ragionevole, insomma? Ma, invocare quest'uditorio fingendo che esista, potrebbe essere solo un artificio. In politica, si fa appello all'uomo al di là dei partiti, all'uomo della strada, all'uomo di buon senso, all'uomo qualunque. Niente di più ideologico. Ora, il filosofo stesso non fa ideologia nel momento in cui pretende di rivolgersi all'uomo ragionevole al di là del suo uditorio reale (dei suoi lettori)? «Uomini, siate umani!», proclama Rousseau. In realtà non sono gli intellettuali parigini del suo tempo che intende apostrofare? Rivolgersi all'«uomo» con fare sprezzante rispetto al proprio uditorio reale, significa usare una figura squisitamente oratoria, l'**apostrofe***.

In definitiva, l'uditorio universale potrebbe non essere altro che un'entità presunta, cioè un'astuzia retorica. Ma pensiamo che potrebbe avere una funzione più elevata, quella di ideale argomentativo. L'oratore sa bene di aver a che fare con un uditorio particolare, ma gli tiene un discorso che si sforza di travalicarlo, che si rivolge, oltre che a quello, ad altri possibili uditori, tenendo conto implicitamente di tutte le loro possibili aspettative e di tutte le loro possibili obiezioni. Allora l'uditorio universale non è un oggetto di derisione, ma un principio di superamento, attraverso il quale è possibile valutare la qualità di un'argomentazione[1].

1.2. La lingua storico-naturale e le sue ambiguità

Una dimostrazione ha tutto l'interesse a usare una lingua artificiale, per esempio quella dell'algebra o della chimica. L'argomentazione, dal canto suo, si svolge sempre in una lingua storico-naturale (per es. l'italiano corrente). Ciò significa che essa utilizza termini polisemici e fortemente con-

[1] Sull'uditorio universale, cfr. *TA*, § 7, e Cassin [1990]. È difficile stabilire se, in Perelman, l'uditorio universale sia un'illusione o un ideale.

notati; per esempio *democrazia*, che è ben lungi dall'avere lo stesso senso e lo stesso valore secondo gli stessi oratori. Inoltre, la stessa sintassi può essere fonte di ambiguità. Si veda per esempio: *L'uomo è un lupo per l'altro uomo* non è solo un proverbio popolare ma fu un luogo comune* della filosofia nel XVII secolo. Che cosa vuol dire? A che cosa corrisponde la **metafora*** del *lupo*: essere crudele, certo, ma solitario o che vive in branco? In quest'ultimo caso i lupi, anche quelli umani, non si mangiano fra loro, e si può restare lupi pur essendo fratelli! *È* vuol dire «sempre» o «il più delle volte»? E l'articolo determinativo di *uomo* si riferisce all'uomo nella sua essenza, all'uomo di natura anteriore alla cultura, o all'uomo di oggi? In definitiva, l'adagio è ingannevole come uno slogan pubblicitario. Ma ciò che è più degno di nota è che noi non ne avvertiamo l'ambiguità: ci basta sentirlo perché ci appaia assolutamente chiaro. Il fatto è che nella lingua storico-naturale prendiamo per chiaro ciò che ci è soltanto familiare.

Altra osservazione: quando si parla di argomentazione, bisognerebbe domandarsi se sia *scritta* o *orale*, perché questo cambia tutto. Un'argomentazione orale deve combattere due nemici mortali: la disattenzione e l'oblio: e non può farlo che ricorrendo a procedimenti oratori. Le culture cosiddette «orali» lo confermano; certo, in esse si argomenta e si insegna, ma attraverso ripetizioni, allitterazioni, ritmi, metafore, allegorie, enigmi, che sviluppano la funzione poetica a detrimento della funzione critica, come si vede tuttora con i nostri proverbi.

In definitiva, un'argomentazione orale è in generale meno logica e più oratoria di un'argomentazione scritta. In ogni modo, bisognerebbe dare il dovuto rilievo a quest'espressione, che si trova nelle discussioni più tecniche, e non solo nelle liti di famiglia: «Se solo potessimo spiegarci a viva voce!». Essa attesta che manca qualcosa all'argomentazione scritta, che l'oralità ha un valore insostituibile, che l'oratoria può essere in una certa maniera, euristica.

1.3. Premesse verosimili: che cos'è il verosimile?

Dal fatto che l'uditorio è sempre particolare sembra discendere il terzo tratto, il carattere semplicemente verosimile delle premesse, che non sono evidenti in sé, ma che «sembrano vere» a quel determinato uditorio. Simile constatazione sembra destinarci al relativismo: «a ciascuno la sua verità».

Ma questa «constatazione» è abusiva, poiché si basa su un gioco di parole etimologico. In realtà, il verosimile non è legato all'uditorio, e il terzo dei nostri tratti è logicamente indipendente dal primo. Il verosimile però non attiene all'ignoranza, all'incompetenza o ai pregiudizi dell'uditorio, ma all'oggetto stesso. Quando si tratta di questioni giudiziarie, economiche, politiche, pedagogiche, forse anche etiche e filosofiche, non è questione di *vero* o *falso*, ma di più o meno *verosimile*. All'inverso, in un mondo in cui tutto fosse scientificamente certo, non sarebbe più possibile argomentare, né agire. In sostanza, l'argomentazione non deve rassegnarsi al verosimile come a una filosofia della povertà, deve rispettarlo come inerente al suo stesso oggetto e non ambire a una scientificità che non sarebbe altro che un allettamento, che sarebbe in realtà antiscientifica.

● Che cos'è dunque il **verosimile**? Per farla breve: tutto ciò in cui la credibilità è presunta. Per esempio, i giudici non sono sempre indipendenti, i medici sempre capaci, gli oratori sempre sinceri. Ma si presume che lo siano; e se qualcuno pretenderà il contrario, gli toccherà fornirne le prove. Senza questo genere di presumibilità, la vita sarebbe impossibile; è la vita stessa a rifiutare lo scetticismo.

Precisiamo che l'argomentazione, pur fondandosi sul verosimile, può comportare alcuni elementi dimostrativi, nel senso di necessari e dunque indubitabili. In generale, d'altronde, questi elementi sono negativi; si può dimostrare che un certo progetto di legge non è incompatibile con la costituzione, ma non che apporterà benefici certi. E se c'è un'etica dell'argomentazione, è bene rispettare gli elementi dimostrativi là dove essi esistono.

Ipotizziamo per esempio una discussione fra storici intorno all'affare Dreyfus; esso comporta sempre, certo, aspetti controversi; ma si può e si deve considerare «dimostrato» che il capitano Dreyfus non era colpevole, che non era lui l'autore del falso rapporto riservato. Dubitarne sarebbe dar prova non di prudenza e di oggettività, ma di partigianeria razzista.

Premesse verosimili: il semplice fatto di richiamarle significa dunque far appello alla fiducia dell'uditorio, alla sua «presumibilità», e comporta dunque un aspetto oratorio.

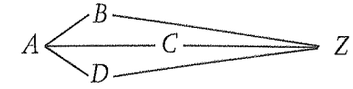
1.4. Una progressione che dipende dall'oratore

Se le premesse sono solo verosimili, la **progressione degli argomenti** non è minimamente quella di una dimostrazione. Lalande [1968, trad. it. 1971] definisce così l'argomentazione: «serie di argomenti tendenti tutti alla medesima conclusione».

Definizione questa che ci pare inadeguata a causa della parola «serie», che evoca una progressione lineare. Se si può paragonare la dimostrazione a una *catena* di argomenti («quelle lunghe catene di ragionamenti» di Cartesio), dei quali ciascuno è provato da quelli che lo precedono, e il cui ordine è dunque logico, l'argomentazione sarebbe piuttosto assimilabile a un *fascio* di argomenti, indipendenti gli uni dagli altri e convergenti verso la stessa conclusione; la parola «d'altronde», sconosciuta nella dimostrazione, è frequente nell'argomentazione:

DIMOSTRAZIONE: $A \text{——} B \quad C \text{——} D\ldots \longrightarrow Z$

ARGOMENTAZIONE:



L'ordine degli argomenti è dunque relativamente libero, e dipende dall'oratore; abbiamo visto infatti che la dispositio degli antichi comprendeva degli schemi-tipo, ma privi di qualunque elemento di necessità e suscettibili di essere ribaltati. L'ordine dipende d'altra parte dall'uditorio, nel senso che l'oratore dispone i suoi argomenti secondo le reazioni, constatate o immaginate, degli uditori. In sostanza, l'ordine non è *logico*, è *psicologico*.
Così, se l'*esordio** è fondamentale, si può talvolta cominciare *ex abrupto* come Cicerone: «Fino a quando, Catilina, abuserai della nostra pazienza?». O ancora come De Gaulle, nel suo discorso ad Algeri del 4 giugno 1958: «Vi ho capiti».
Se queste frasi fossero state poste nel corpo del discorso, avrebbero perduto gran parte della loro efficacia.

1.5. Conclusioni sempre controverse

In un'argomentazione, la **conclusione** non è, o non è soltanto un'enunciazione sul mondo; essa esprime prima di ogni cosa l'accordo fra gli interlocutori. Ha dunque i seguenti tratti. Innanzi tutto, deve essere più ampia delle premesse, al contrario della dimostrazione in cui la conclusione «prende sempre la peggiore delle parti»[2]: se l'argomentazione si limitasse a questo, sarebbe sterile, o si limiterebbe a essere una confutazione. In secondo luogo, la conclusione è rivendicata dall'oratore in quanto deve imporsi come mezzo per chiudere la discussione. Ma in definitiva l'uditorio non è tenuto ad accettarla: resta attivo e responsabile del proprio *sì* o del proprio *no*; è soprattutto in questo senso che una conclusione è controvertibile: essa compromette colui che l'accetta così come colui che la rifiuta. Un utile esempio, che J.B. Grize ha ricavato da una trattazione pedagogica, illustra questi tre tratti:

> Il piccolo dell'uomo viene identificato grazie all'attività locutoria; la parola «infante» è formata da due unità *in* e *fari*, che significano «non parlare». È dunque a partire da una carenza, da un'assenza, che il bambino è percepito [Bouvet, in Grize 1986].

La conclusione che segue il *dunque*, è ben più ampia delle premesse, perché l'autore passa dall'opinione dei Romani – opinione che egli inferisce, e in modo incontestabile, dall'etimologia – a una verità universale: «il bambino è percepito», che l'autore pone come necessaria. Ma l'uditorio può anche non accettarla, in quanto non assegna forse all'*etimologia** più valore che a un gioco di parole. Qualunque essa sia, una conclusione non è coercitiva; è sempre contestabile; ma lo è più o meno. Anche in questo caso, bisogna rinunciare al tutto o niente per il più o meno verosimile.
Concludiamo che l'argomentazione rifiuta l'alternativa: o è *razionale*, o è

[2] *Pejorem semper sequitur conclusio partem*: se una premessa è negativa, la conclusione lo è pure; se una premessa è particolare (se alcune lo sono), lo è la conclusione.

emotiva. Poiché le premesse sono delle credenze, e le credenze presentano sempre un contenuto affettivo, lo stesso dovrà valere per la conclusione, anche se strada facendo il discorso è riuscito a modificare l'affettività; se l'oratore tramuta il timore in fiducia, la tristezza in gioia, avrà liberato l'uditorio dai sentimenti negativi, non dai sentimenti.
Prima di andare avanti, domandiamoci se contrapporre così decisamente dimostrazione e argomentazione non sia un po' una forzatura.
Pierre Oléron afferma infatti che la stessa dimostrazione scientifica non è così pura e rigorosa come afferma Perelman. Nel cuore stesso delle scienze esatte, si trovano controversie in cui entrambe le parti desiderano convincere, «esercitare un'influenza» [1984, 37]. Soprattutto riteniamo che occorrerebbe distinguere fra la dimostrazione logico-matematica, puramente formale, e la dimostrazione sperimentale, che fa intervenire criteri diversi rispetto alla validità logica, soprattutto il principio di falsificabilità di Karl Popper, che sarebbe molto istruttivo paragonare all'argomentazione.
Quanto a questa, c'è chi pretende di poterla formalizzare, cioè di esprimerla in una lingua artificiale. Ma il vero problema è altrove. Una formalizzazione ha qualche interesse solo se è feconda, se permette di scoprire attraverso il calcolo altri dati rispetto a quelli che è in grado di rappresentare con simboli grafici.
Non ci sembra che simile calcolo sia possibile con l'argomentazione; se ne possono descrivere le strutture, non dedurle. Perché? Perché l'argomentazione si rivolge all'uomo totale, all'essere che pensa, ma anche che sente e agisce.

2. IN COSA CONSISTE UNA «BUONA» ARGOMENTAZIONE?

Ora, dire che ogni argomentazione è retorica, in altri termini che implica una componente oratoria, non significa gettare su di essa un alone sospetto? Essa non sarà *ipso facto* manipolatrice, sia per via di confusione, sia per via di omissione, sia per via di seduzione? In sostanza, un'argomentazione può essere «buona»? E come?
Va osservato che, applicato all'argomentazione, il termine «buona» si riferisce a valori differenti, persino opposti. Una **«buona» argomentazione** è quella che riesce più efficace o è quella che è più onesta; ed entrambe le qualità non necessariamente vanno di pari passo! In questa sede ci atterremo al problema dell'onestà.
Ora, se un'argomentazione è più o meno disonesta, non è perché essa sia più o meno retorica. Altrimenti Platone, i cui scritti, rispetto a quelli di Aristotele, sono infinitamente più retorici quanto a contenuto oratorio, sarebbe meno onesto di lui. Allora, secondo quali criteri si valuterà l'*onestà di un'argomentazione*?

● Il primo che viene in mente è quello della **causa**. Un'argomentazione trarrebbe valore dalla causa che si trova a sostenere. Ma come spiegare allora che una causa eccellente sia talvolta difesa da una cattiva argomentazione? Soprattutto, come faremo a sapere che una causa sia buona? Tale criterio presuppone che il valore della causa sia noto prima dell'argomentazione che dovrebbe farla prevalere: il che si risolve nell'emettere un giudizio prima del processo, nell'eleggere prima della campagna elettorale, nel sapere prima di imparare. Non potrebbe esserci dogmatismo peggiore.

● Un altro criterio, interno a questo, consiste nel rispettare gli **elementi dimostrativi**, cioè **logici**, che l'argomentazione comporta. In altri termini: fare in modo che essa non sia sofistica.

2.1. I sofismi e l'argomentazione

Ispirandoci a Lalande[3], diremo che il **sofisma** è un ragionamento valido solo in apparenza, e tale da implicare un'adesione solo facendo credere alla propria logica. Può servire così a legittimare gli interessi, l'amor proprio e le passioni.

È dunque per la sua *forma* che un ragionamento è sofistico, non per il suo contenuto. Si abbiano questi due esempi di sillogismo. Il primo «dimostra» che il sale placa la sete:

- Bere placa la sete.
- Ora, il sale fa bere.
- Dunque, placa la sete.

Il secondo «dimostra» che le cose a buon mercato sono care:

- Tutto ciò che è raro è caro.
- Ora, un buon cavallo a buon mercato è raro.
- Dunque, un buon cavallo a buon mercato è caro.

Il primo è un sofisma grossolano, che riposa sull'equivocità del termine medio: *bere - far bere*, in cui il secondo significa in realtà il contrario del primo.

Il secondo è un vero sillogismo, perfettamente valido. Allora, da dove deriva l'assurdità della sua conclusione? Dal fatto che le sue premesse sono false, e il ragionamento lo prova per assurdo. Prova che ciò che è raro non sempre è caro, o ancora che un buon cavallo a buon mercato non è sempre raro (in caso di svendita per esempio). In sostanza, non si tratta di un sofisma in senso stretto, ma di un *inganno*, consistente nel trasformare il probabile in certo.

[3] Lalande [1968, trad. it. 1971]. Sui sofismi, si vedano soprattutto *Logique de Port Royal* [in Roubinet 1964], capp. XIX e XX, e *L'arte di ottenere ragione*, trattazione stimolante ma anche irritante di Schopenauer [1991].

Alcuni autori si avvalgono dell'**opposizione fra dimostrazione e argomentazione** per sostenere che quest'ultima non può comportare sofismi, anche se ha parecchie altre cose da rimproverarsi. Si può rispondere tuttavia che l'argomentazione, per il fatto che comporta degli elementi dimostrativi, ne può abusare, e pertanto essere sofistica in senso stretto.

● Torniamo sui due tipi di argomentazione fissati da Aristotele.

L'**esempio*** diviene sofistico dal momento che se ne trae una conclusione estensibile al di là del fatto mostrato, dal momento che si arriva a «estrapolare» dal particolare all'universale: il tale e il tal altro uomo politico di sinistra approva queste misure, dunque la sinistra approva queste misure.

L'**entimema*** diviene sofistico dal momento che infrange le regole del sillogismo per arrivare a delle conclusioni tali da oltrepassare i limiti consentiti dalla logica. Sia data questa proposizione:

Dupont, essendo deputato della destra, ha dovuto votare questa legge.

L'entimema è valido se si ammette la sua premessa maggiore implicita:

Tutti i deputati di destra hanno votato questa legge.

Si abbia, ora, un secondo esempio:

Tutti i deputati di destra hanno votato questa legge.
- Ora, Durand ha votato questa legge.
- Dunque...

Dunque, un bel niente! Non si ha diritto di giungere ad alcuna conclusione. Durand può aver votato questa legge senza essere un deputato di destra. Si abbia un terzo entimema:

Questa misura è di sinistra perché è stata presa da un governo di sinistra.

Basta enunciare la maggiore implicita:

Qualunque misura presa da un governo di sinistra è di sinistra.

per rendersi conto che è falsa, perché può succedere che un governo di destra prenda misure di sinistra e viceversa. L'entimema è valido, ma la sua premessa è falsa.

In sostanza un entimema è sofistico quando perviene a conclusioni che vanno ben oltre i suoi diritti a farlo. È falso quando prende per vera una premessa, in generale implicita, smentita dai fatti.

Spingiamoci ancora oltre: un'argomentazione è sofistica, o almeno abusiva, quando la vera conclusione va al di là degli argomenti giusti per stabilirla. Ma, si dirà, non si dà sempre il caso che sia così? Siamo stati noi stessi ad affermare che una conclusione argomentativa dev'essere più ampia delle sue premesse. Allora?

2.2. Non-parafrasi e chiusura

Il sofisma proprio dell'argomentazione sarebbe dunque di dire più di quanto in effetti non si sia in grado di sapere. Ora, c'è modo e modo di «dire». Si può affermare escludendo qualsiasi obiezione – a partire appunto dalle proprie – ma si può anche proporre senza imporre, dare tutte le possibilità alla propria affermazione lasciandola però *aperta* alle critiche altrui. Simile apertura costituisce l'onestà di un'argomentazione.
Ma non è comunque compromessa dalla retorica? A questo punto dobbiamo interrogarci sul «dire» proprio della retorica. Da quanto si è detto, *un discorso è retorico quando, per persuadere, associa la componente argomentativa alla componente oratoria, la forma al contenuto*. Ciò comporta due conseguenze.

- Per prima cosa, **il discorso retorico non è mai parafrasabile** in maniera compiuta; in altri termini, non lo si può tradurre, anche nella propria stessa lingua, con un discorso che abbia in assoluto lo stesso senso. Sia dato allora l'**argomento quasi logico*** menzionato nel *TA*:

> Gli amici dei miei amici sono miei amici.

Va da sé che se si sostituisce *gli amici* con *i parenti*, o con *quelli che mi amano*, l'argomento si dissolve nel nulla.

- In secondo luogo, **un discorso retorico è sempre più o meno chiuso**, non ammettendo replica. Uno slogan riuscito è quello che esclude qualunque risposta; è riuscito male in caso contrario. Negli anni Trenta un grande magazzino esponeva questo slogan:

> Les yeux fermés, j'achète tout au Printemps.
> [Ad occhi chiusi, compro tutto ai magazzini Primavera.]

Finché un altro slogan rispose:

> Quand je les ouvre, je vais au Louvre.
> [Quando li apro, vado al Louvre.]

Il che illustra un principio fondamentale: si può confutare una retorica solo sul suo stesso piano, solo con un'altra retorica.
Non-parafrasi e chiusura: ne abbiamo dato parecchi esempi altrove [Reboul 1984a, 73-85][4]. Qui accontentiamoci di uno solo, l'esordio già citato della prima *Catilinaria*, di Cicerone:

> Quo usque abutere, Catilina, patientia nostra?

[4] È mai possibile la parafrasi integrale? Basti richiamare il celebre aneddoto. Un gesuita indirizza a Roma questa domanda per iscritto: «Si può fumare mentre si prega?». Risposta: «Certo che no, è un sacrilegio». Il suo collega invia allora un'altra domanda: «Si può pregare mentre si fuma?». Risposta: «Certo che sì; si può pregare in tutte le circostanze». In realtà, le due domande non hanno lo stesso significato, ed è a questo punto che interviene la retorica.

Esso mostra perfettamente l'effetto persuasivo dovuto all'abbinamento di forma e sostanza. Ricordiamo che questa *domanda retorica** sostituisce l'*esordio*, e che, posta più avanti nel discorso, avrebbe avuto un effetto assai minore. Essa costituisce un'*apostrofe*, che durerà quasi fino alla fine dell'arringa; ora, se si parafrasa l'apostrofe: «fino a quando Catilina abuserà...» usando la terza persona in luogo del *tu*, si perde parecchio. Non parafrasabile, la domanda è pure chiusa, in quanto non ammette replica. Contiene infatti tre presupposti. Ammettiamo che Catilina avesse risposto: «Smetto immediatamente», la sua risposta avrebbe lasciato intatte tre affermazioni: 1) si è avuta pazienza; 2) se n'è abusato; 3) questa pazienza era «nostra». Notiamo infine che Cicerone riesce a fondere in un'unica frase due figure opposte, l'**apostrofe*** e la **prosopopea***: finge di rivolgersi ad altri (Catilina) e non al suo uditorio (il Senato), ed è quest'ultimo che fa parlare attraverso la propria voce: *patientia nostra*.
Ma chi non si accorge che, senza questa retorica, senza quest'elemento oratorio, Cicerone avrebbe rischiato di fallire? La sua argomentazione fu efficace: era per questo disonesta?
A nostro avviso, ciò che è proprio di una buona argomentazione non è sopprimere l'aspetto retorico – non necessariamente un'argomentazione opaca è più onesta – ma di equilibrarlo, secondo due criteri.

- Alla *non-parafrasi* si può opporre il *criterio di trasparenza*: che l'ascoltatore sia il più possibile consapevole dei mezzi attraverso cui si modifica la sua credenza; il fascino e la poesia del discorso non possono per questo dirsi eliminati, ma sono tenuti sotto controllo.
- Alla *chiusura* si può opporre il *criterio di reciprocità*: che la relazione fra l'oratore e l'uditorio non sia asimmetrica, che l'uditorio abbia diritto di replica. Questi due criteri non rendono certa l'argomentazione meno retorica, la rendono più onesta.

Naturalmente, questo «più» è relativo. Un messaggio pubblicitario è assai meno trasparente e reciproco di un'argomentazione universitaria. Al limite inferiore, riscontriamo un fenomeno proprio del nostro secolo, il linguaggio stereotipato, messaggio privo di qualsiasi trasparenza, fatto di formule rituali e incantatorie, senza referenza né senso precisi, senza la minima reciprocità, poiché si tratta del discorso di un potere la cui «retorica» non ha altra funzione se non quella di escludere la critica.
Il linguaggio stereotipato non è la retorica, ne è la perversione più caricaturale. Ciò che salva la retorica è precisamente ciò che il linguaggio stereotipato esclude: il dialogo.

3. ARGOMENTAZIONE PEDAGOGICA, GIUDIZIARIA, FILOSOFICA

Il dialogo: lo vedremo all'opera in tre casi privilegiati: l'insegnamento, la giustizia e la filosofia.

3.1. L'ambito pedagogico

Un insegnamento non può ignorare la **pedagogia**; e ogni pedagogia è retorica. Il professore è in effetti un *oratore** che, come tutti gli altri, deve attirare e mantenere l'attenzione, illustrare i concetti, facilitarne la memoria, motivare allo sforzo. Spingiamoci oltre: quel che oggi si chiama «trasposizione didattica» fa parte della retorica; insegnare una materia, significa in effetti darle una chiarezza, una coerenza che essa non ha di necessità in quanto scienza, significa passare dall'*inventio** all'*elocutio** e all'*actio**, spesso però a detrimento del contenuto propriamente scientifico. I pedagogisti «attivi», che tendono a sopprimere il corso magistrale, non sfuggono alla regola: che cosa c'è di più retorico che conoscere in partenza i discenti da istruire e coinvolgerli? Notiamo infine che, anche quando si tratta di insegnare a dimostrare, non vi si riesce che per mezzo di un'argomentazione retorica. Ci sia consentito un ricordo personale dei tempi del liceo:

> *Insegnante* – Durand, ci mostri che queste due rette sono parallele.
> *Durand* – Non si vede, signora?
> *Insegnante* – Durand, impari una volta per tutte che in matematica non si vede nulla, si dimostra.

Questi imperativi fanno risaltare l'aspetto asimmetrico dell'insegnamento, anche quando si vuole dialogo o cooperazione. Soltanto, il vero professore non dissimula mai la sua retorica; al contrario: egli insegna i procedimenti retorici che permettono di insegnare e conduce così i suoi allievi a padroneggiarli. L'insegnamento è dunque una relazione asimmetrica che lavora alla propria abolizione, affinché l'allievo diventi se possibile pari al maestro. In ciò sta la giustificazione del «potere didattico».
Si potrebbe pensare che l'insegnamento definisca un modello di retorica «trasparente» e «reciproca» che dovrebbe potersi riscontrare in qualsiasi altro ambito, almeno in democrazia. Ciascuno converrà che si tratta di un'utopia. Aggiungeremo: di un'utopia oltremodo nociva.

3.2. L'ambito giudiziario

Rifacciamoci all'**ambito giudiziario**. Se ci si attenesse al modello pedagogico, un processo penale dovrebbe essere un dialogo in seguito al quale il colpevole confessa liberamente il proprio crimine e chiede egli stesso di essere punito. Era questo d'altronde il punto di vista di Platone nel *Gorgia*, ed è quanto hanno preteso di realizzare i processi staliniani: processi pedagogici aventi lo scopo di educare non solamente il pubblico ma i colpevoli, o presunti tali.
La nostra democrazia non ha questa pretesa. Essa distingue nettamente l'ambito etico da quello giudiziario, in cui le decisioni non implicano l'accordo del colpevole. Non si aspetta che l'accusato accetti il verdetto per condannarlo; non gli si dice: «Non la vogliamo costringere». Si ammette che la giustizia può costringere. Ed è inevitabile, perché l'accordo del condannato rischierebbe comunque di essere forzato, dunque ipocrita. In ogni caso, niente è più nocivo che introdurre la relazione pedagogica in ambiti esterni all'educazione; questo non significa liberare gli uomini, significa farli regredire all'infanzia.
In ambito giudiziario, il dialogo irenico lascia il posto al dibattimento polemico, un dibattimento in cui non si tratta di convincere la parte avversa, ma un terzo, il tribunale. E l'avvocato non ha niente di un professore; il suo intento è far di tutto per far valere la causa del suo cliente, per darle tutte le possibilità di riuscita. Solo che l'avvocato non è da solo, ha di fronte dei colleghi capaci di sventare la sua retorica, di fronteggiarla con un'altra. E le due parti preparano, in tal modo, il giudizio del tribunale.

3.3. L'ambito filosofico

E la **filosofia**? La si può assimilare a una controversia in cui ciascun filosofo sarebbe l'avvocato della propria causa dinanzi a un tribunale che sarebbe – chi, a ben pensarci, se non il lettore? Ma il lettore stesso ammetterà difficilmente di essere un giudice migliore di coloro che sono

Una controversia giudiziaria: gli espropri e la svalutazione

Si propone qui di seguito un esempio di controversia di diritto civile, che agitò l'opinione pubblica dal 1920 al 1926 in Belgio, ma che riguarda anche altri paesi[a]. Si tratta dell'indennità data agli espropriati. Ne indichiamo le grandi linee, senza perderci in dettagli tecnici.
L'esproprio per cause di pubblica utilità è una vendita forzata. I proprietari sono costretti per legge a cedere il loro immobile allo stato (o ai comuni), di cui divengono allora «creditori»; la sola cosa che possono contestare è l'ammontare dell'indennità loro proposta. Se lo fanno, l'affare arriva dinanzi a un tribunale che designa degli esperti, e poi eventualmente dei controesperti; e la procedura può durare a lungo.
Così, nel 1909, numerosi espropriati intrapresero un'azione giudiziaria che durò fino al 1913. Ma gli indennizzi furono sospesi nel 1914 a causa della guerra. Nel 1919 gli espropriati ricorsero nuovamente alla giustizia a causa della svalutazione; infatti la moneta belga aveva perduto a quell'epoca metà del suo valore; nel 1926, alla chiusura del caso arrivò a perderne i sei settimi! Bisognava indennizzare gli espropriati al tasso nominale fissato nel 1913 come se niente fosse accaduto? Su questo, le diverse sezioni del tribunale di

[a] È riferita in dettaglio da Foriers [1979], in una raccolta di studi in omaggio a Chaïm Perelman.

Bruxelles diedero risposte contraddittorie. Sommariamente, le sentenze del tipo A erano in favore degli espropriati, quelle del tipo B contrarie.

■ A. Una delle sezioni ritenne che si dovesse rivalutare l'indennità – diciamo, nel 1926, moltiplicandola per 7 – argomentando che la legge prevedeva un risarcimento «giusto», tale cioè da consentire all'espropriato di acquisire un bene equivalente a quello da lui posseduto al momento dell'esproprio. Inoltre la sezione stimava: non si può rimproverare all'espropriato di aver prolungato la durata del procedimento, perché «aveva il diritto di fare tutto ciò che era in suo potere» per ottenere l'indennità più favorevole [in Foriers 1979, 311]. Fino a questo punto, abbiamo la sensazione di una dimostrazione pura e semplice, in quanto la sentenza non poteva che comportare il consenso degli interessati.

■ B. Tuttavia, numerose sezioni dello stesso tribunale presero la decisione opposta, pur differenziandosi fra loro per le diverse argomentazioni. Riportiamo le più strabilianti.

– L'ammontare dell'indennità deve tener conto unicamente del valore dell'immobile al momento dell'esproprio, e non delle fluttuazioni che vi hanno fatto seguito. Se no (argomento per assurdo), bisognerebbe, nel caso in cui questo valore fosse diminuito, ridurre l'indennità di altrettanto. In ogni caso, «la svalutazione sarebbe lasciata all'arbitrio» [in Foriers 1979, 314].

– Altro argomento: lo stato che svaluta la sua moneta decide solamente di diminuirne la riserva aurea di copertura; non decide *ipso facto* di far salire i prezzi. L'inflazione non è svalutazione, ne è solo una conseguenza più o meno prevedibile; può anche succedere che uno stato svaluti senza che i prezzi salgano (*argomento di dissociazione**). Dunque, se si indennizza l'espropriato in base al valore dell'immobile dodici anni dopo, si realizza una speculazione.

– L'ultimo argomento è più forte, perché si rivolge a un uditorio ben più vasto e meno specializzato: è la *regola di giustizia**. La svalutazione è una misura infelice che colpisce tutti i creditori e deve colpirli in maniera pari. Ora, se si accorda un'indennità compensativa ai soli espropriati, si crea «una categoria di privilegiati»:

> Non è concepibile che l'espropriato abbia più diritto [degli altri creditori] di avvalersi di una svalutazione della moneta sopraggiunta posteriormente [all'esproprio] [in Foriers 1979, 316].

– Infine, un argomento che risponde all'ultimo di A: gli espropriati, prolungando la durata del procedimento, sono essi stessi la causa del danno e non possono prendersela che con se stessi.

Come si vede, mentre A favorisce l'espropriato, B favorisce l'espropriatore, che potrà pagare con una moneta che ha diminuito il suo valore di sette volte. Mentre A giudica in nome del «giusto» risarcimento, B giudica secondo il testo della legge, in nome del rischio di arbitrarietà, e si attiene al senso legale della parola «giusto» – come si parla di «giuste nozze» [in Foriers 1979, 319]. Si ritrova qui il *dibattimento-tipo* di Aristotele [cfr. *supra*, p. 58].

■ C. Le sentenze di tipo B prevalsero numericamente, ma inasprirono l'opinione pubblica. La Corte Suprema ribaltò le sentenze nel senso di A nel 1929, dopo una veemente arringa del procuratore generale, Paul Leclerc.

Questi oppose a B due argomenti.

– Innanzi tutto una *ritorsione** della regola di giustizia. Se non si devono creare disparità di fronte alla legge, perché toccherebbe ai soli espropriati pagare le spese della svalutazione? Lo stato

> sarebbe stato con ogni evidenza colpevole di far pesare su una classe particolare della società le spese del risarcimento, unicamente perché questa classe si trovava in una situazione che consentiva di depredarla [in Foriers 1979, 320; «depredarla»: metafora iperbolica].

– Secondo argomento: una *dissociazione**. Fino ad allora, il parlamento aveva considerato la moneta come mezzo di pagamento. Leclerc si accinge a dimostrare che la moneta è anche – e soprattutto – uno strumento di misura economica. Ora, le svalutazioni hanno creato una misura nuova

> la quale è in effetti di sette volte inferiore a quella precedente. D'ora innanzi il franco legale è diverso dal franco legale fissato dalla legislazione abrogata [in Foriers 1979, 321].

– L'ultima frase introduce una nuova ritorsione: volete che non si tenga alcun conto delle «fluttuazioni» successive all'esproprio; ora, accettando un altro franco legale, fate voi stessi ciò che condannate. Si osservi l'*epanalessi**: «franco legale».

Quest'esempio mostra che *ragionamenti in apparenza dimostrativi sono in realtà argomentativi e retorici*. Ciascuno si basa su principi che sono solo verosimili: B si attiene alla lettera della legge, la cui infrazione aprirebbe le porte all'arbitrarietà e alla disparità. A si fonda sull'equità e rifiuta che ci si attenga alla legge in una situazione che questa non aveva previsto (la svalutazione). In definitiva, C prevale su B avvalendosi degli stessi argomenti di B.

La soluzione stessa è dovuta al dibattimento di ordine contraddittorio. Per questo sarà razionale? No, senza dubbio, ma certamente più «ragionevole».

oggetto della sua lettura; giudicherà per sé, d'accordo, ma non per gli altri.

A dire il vero, i filosofi non pongono il problema in questi termini, soprattutto, lo si è visto, da Cartesio in poi. I maggiori fra loro pretendono di essere dimostrativi, «apodittici» diceva Kant nel linguaggio di Aristotele; e seppure a volte accettano il termine di *argomentazione*, lo fanno affrettandosi a precisare che essa non può avere alcunché di retorico.

A tale pretesa dei filosofi di essere dimostrativi, si possono opporre tre argomenti, i primi due dei quali discendono dal luogo dell'*unità**.

– Il primo è che i filosofi approdano a teorie assai diverse, spesso opposte, laddove la dimostrazione non può approdare che a una verità unica.

– Il secondo, ancora più forte, è che le strutture della dimostrazione non sono le stesse, secondo che si tratti di cartesiani, di Kant, di Hegel, di Bergson, di Husserl, dei neopositivisti e degli altri. C'è *una* matematica, mentre ci sono *più* filosofie.

– Il terzo argomento (*esempio**) mostra che di fatto i filosofi hanno fatto tutti più o meno ricorso all'argomentazione. Cartesio argomenta per provare che è necessario dimostrare. Spinoza, che costruisce tutta l'*Ethica* «more geometrico» (secondo il metodo geometrico), aggiunge alle sue dimostrazioni più importanti un certo numero di «scoli» (note critiche della geometria), che le illustrino in maniera didattica e retorica: tutto avviene come se egli avesse scritto il libro due volte, la prima per Dio, la seconda per noi. Hegel procede allo stesso modo nell'*Enciclopedia*. E oggi? Ai nostri giorni, sembra che la filosofia si sia scissa: da una parte in una ricerca logica rigorosa, ma sterile, dall'altra in un discorso retorico che, invece di interrogarsi sulla propria argomentazione, cade nell'arbitrarietà.

E tuttavia, la pretesa di essere dimostrativi comporta una parte di verità, perché permette di distinguere il filosofo dall'avvocato, come d'altronde dall'educatore.

L'intento del filosofo è scoprire, e non insegnare ciò che altri hanno scoperto, anche se spesso è insegnando che si perviene alle scoperte migliori. Del pari, il suo scopo primario non è difendere una *causa*, ma sostenere una *tesi*. Dove sta la differenza?

Una causa richiede un giudizio *hic et nunc*, una tesi mira a una spiegazione di portata universale; non risponde alla domanda: «Catilina è ingiusto?» ma a quella del tutto diversa: «Dove sta il giusto e dove l'ingiusto?». E anche se la domanda ha una portata pratica, come in questo caso, è una domanda a lunga scadenza e rivolta a tutti. Se si dovesse ricondurre la filosofia a uno dei tre generi, si dovrebbe ricondurla a quello *epidittico**. In effetti, in una causa, bisogna sempre emettere, imporre una sentenza che metta fine al dibattimento. Mentre non si impone mai una tesi, la si propone. Ma a chi?

Limitiamoci a un esempio, in cui si può vedere la peggiore retorica (la più facile) passare al servizio della filosofia come per miracolo (e il miracolo è

Socrate). Nell'*Eutidemo* di Platone, il sofista Dionisodoro parla così dell'insegnamento:

> Volete che [l'allievo] divenga sapiente e che non sia ignorante. Non è vero? [...] Voi volete che lui non sia più colui che è ora; volete quindi, è naturale, ch'egli sia distrutto. [283 s].

Egli si serve di un sofisma, la *fallacia accidentis*, in cui si cambia un nesso accidentale, il non essere più ignorante, in nesso sostanziale, non essere più, dunque essere morto. Questa metafora dell'insegnamento come morte è in certa misura freudiana, e d'altronde Jonesco la attualizza in *La lezione*, in cui il professore, per ardore pedagogico, finisce per uccidere la sua povera allieva.

Allora interviene l'umorismo di Socrate; invece di eludere la metafora (essere morto) ci gioca su e ne ricava una lezione:

> Costoro [i sofisti] sanno distruggere completamente un uomo; da malvagio e stolto, sanno renderti uomo valente e intelligente. [...] distruggano pure interamente il nostro ragazzo e ce lo rendano un savio ragazzo. E così pure lo stesso per noi tutti quanti [285 b].

Il sofisma grossolano si trasforma in metafora, didascalica e religiosa a un tempo. Ogni vero insegnamento è in certo senso – in senso metaforico e dunque retorico – una morte. E una nuova nascita.

Rammentiamo che, nell'*Eutidemo* come in tutti i dialoghi, gli interlocutori non sono che le voci interiori di Platone; egli vede così la filosofia come un dialogo con se stesso; così pure, quando il filosofo propone una tesi, lo fa innanzi tutto a se stesso. Allora, la retorica? Come qualunque dialogo, il dialogo interiore la utilizza, ma confrontandola immediatamente a un'altra. Ciò che distingue dunque il filosofo – anche se parla di politica o di diritto – dall'uomo politico o dall'avvocato, è che egli sostiene a un tempo il pro e il contro, che egli è contemporaneamente l'avvocato e la sua parte avversa. Ma quale sarà in tal caso il tribunale?

L'uditorio universale, risponderebbe Perelman. Ma precisiamo che questo non ha altra sede che ciascuno di noi. Nel *Gorgia*, quando Socrate dichiara a Polo che il colpevole va commiserato più della sua vittima, e il colpevole impunito ancor più di quello punito, Polo si lamenta che nessuno ammetterebbe paradossi simili! E Socrate:

> Bensì, a te gli altri tutti acconsentono, io escluso; a me invece sei sufficiente tu, pur unico essendo a darmi ragione e a rendermi testimonianza [475 e].

È là il supremo tribunale. In Polo. In ciascuno.

Ecco quanto abbiamo cercato di dimostrare in questo capitolo[5]. Per pri-

[5] Per diverse teorie sull'argomentazione, cfr. Toulmin [1958], Grize [1962] e Meyer [1986b], che continua Perelman assolutizzandolo.

ma cosa che l'argomentazione esiste, come mezzo di prova distinto dalla dimostrazione, senza pertanto ricadere nella violenza e nella seduzione. Inoltre essa implica una componente oratoria e gli antichi avevano ragione nell'unificare i suoi elementi razionali e affettivi in un unico tutto, la retorica.
Simile unione la osserveremo ora nelle figure.

PER SAPERNE DI PIÙ

■ Per una teoria unitaria dell'argomentazione:
PERELMAN, CH. e OLBRECHTS-TYTECA, L., *Trattato dell'argomentazione, la nuova retorica*, trad. it. Torino, Einaudi, 1966;
TOULMIN, S.E., *Gli usi dell'argomentazione*, trad. it. Torino, Rosenberg & Sellier, 1975.

■ Per il rapporto fra retorica e argomentazione:
PERELMAN, CH., *Il dominio retorico. Retorica e argomentazione*, trad. it. Torino, Einaudi, 1981.

PERCORSO DI AUTOVERIFICA

1. Qual è la differenza fra dimostrazione scientifica e argomentazione?

2. I tratti che distinguono la dimostrazione dall'argomentazione sono cinque. Quali sono?

3. Nel *TA* come viene definita l'espressione *uditorio universale*?

4. In che senso la categoria di *uditorio universale* può essere considerata un artificio retorico?

5. A quali settori dell'esperienza si applica il concetto di *verosimile*?

6. Secondo quali criteri si valuta una «buona» argomentazione?

7. Qual è il significato del termine *sofisma*?

8. Qual è il significato del termine *entimema*?

9. Perché il discorso retorico non è parafrasabile?

10. In che senso il discorso pedagogico è un discorso retorico?

11. Sia il discorso pedagogico sia il discorso giudiziario sono discorsi retorici. Qual è l'uditorio proprio dell'uno e quale quello dell'altro?

12. Quello filosofico è un discorso dimostrativo o un discorso argomentativo?

13. Per quali caratteristiche il discorso filosofico si distingue sia da quello pedagogico, sia da quello giudiziario?

14. In che cosa consiste l'unificazione tra elementi razionali e affettivi della Retorica?

15. Con quali mezzi si realizza questa unificazione?

CAPITOLO 6

Le figure

A partire da una definizione di *figura* in chiave argomentativa, nel capitolo si elabora una classificazione delle figure retoriche in funzione del discorso in cui sono inserite. Le figure retoriche vengono distribuite nelle quattro classi seguenti: 1. figure di parola riguardanti la materia sonora; 2. figure di senso riguardanti il significato di parole o di gruppi di parole; 3. figure di costruzione riguardanti la struttura della frase o del discorso; 4. figure di pensiero relative al rapporto tra discorso, suo soggetto (oratore) e suo oggetto.

Che cos'è una **figura**? Un procedimento stilistico che permette di esprimersi in una maniera *libera* e *codificata* a un tempo.

- *Libera*, nel senso che non si è tenuti a ricorrervi per comunicare; così, ciascuno può dire che si suiciderà per porre fine a una passione colpevole senza ricorrere alle figure della *Fedra* di Racine:

  E celare al giorno una fiamma così nera.

- *Codificata*, perché ogni figura costituisce una struttura nota, rintracciabile, tramandabile. Così, nel verso di Racine, si saranno riconosciute quattro metafore e un ossimoro (*fiamma così nera*).

L'espressione «figure retoriche» non è un pleonasmo, perché esistono delle figure non retoriche, quelle che sono poetiche, umoristiche, o semplicemente lessicali. La figura è retorica solo allorché svolge un ruolo persuasivo:

La religione è l'oppio dei popoli.

A questa metafora, Raymond Aron rispose con un'altra:

Il marxismo è l'oppio degli intellettuali.

Marx e Aron hanno almeno qualcosa in comune; non fanno metafore per diletto, per mero effetto stilistico, ma per convincere. La figura retorica è funzionale.
Ma come? Quando gli antichi parlano di figure, è per evocare il piacere che esse procurano, che essi riconducono al *delectare*, più raramente al *movere*. La figura sarebbe dunque un fattore di godimento, un piacevole elemento stilistico atto a far passare l'argomento. Così, la *Rhetorica ad Herennium* dà un esempio di *epanalessi**:

> Non ti commovesti tu quando tua madre t'abbracciò le ginocchia, non ti commovesti tu? [IV, 28].

Perché questa ripetizione? Essa, risponde l'autore, ha due funzioni: sorprendere l'uditorio, offendere la parte avversa: «Come se una freccia colpisse a più riprese una stessa parte del corpo». Se l'argomento è il chiodo, la figura è la maniera di conficcarlo.
Perelman e Tyteca vedono nella ripetizione anche una figura di «presenza», una di quelle che fanno sentire l'argomento. Secondo loro, tuttavia, essa non si riduce al *pathos*; non è solo ciò che facilita l'argomento, è essa stessa parte costitutiva dell'argomento; così, il primo *Non sei* indica un fatto; il secondo, dopo *quando tua madre*, fa risaltare il carattere sconvolgente di questo fatto, *incompatibile** (argomento) con i valori di umanità.
Un esempio italiano di epanalessi può essere dato dal seguente distico dantesco: «Ma passavan la selva tuttavia, / La selva, dico, di spiriti spessi» [*Inferno* IV, 65-66, cit. in Galdi 1971, 196].
Per il *TA* ogni figura retorica è un argomento condensato: la metafora un'analogia condensata, e così via. A nostro avviso, questa teoria rimane troppo intellettualistica, troppo dimentica del piacere della figura, piacere che deriva sia dall'emozione, sia dal comico, sempre comunque dal *pathos**.
In questo capitolo, studieremo il ruolo argomentativo delle principali figure retoriche[1], che classificheremo a seconda del rapporto con il discorso in cui si trovano inserite.

- Le **figure di parola**, come il calembour o la rima, riguardano la materia sonora del discorso.
- Le **figure di senso**, come la metafora, riguardano il significato di parole o di gruppi di parole.
- Le **figure di costruzione**, come l'ellissi o l'antitesi, riguardano la struttura della frase, a volte del discorso.
- Le **figure di pensiero**, come l'allegoria o l'ironia, riguardano il rapporto del discorso con il suo soggetto (l'oratore) o il suo oggetto.

[1] Per un inventario più completo delle figure, cfr. Fontanier [1991] e Suhamy [1981].

1. LE FIGURE DI PAROLA

Che cosa caratterizza le **figure di parola**? Il fatto che sono intraducibili, che le si distrugge nel momento in cui si altera sia pur minimamente la loro *materia sonora*. Pertanto sembrerebbero riservate alla poesia o, a rigore, al genere comico. E tuttavia devono avere anche un ruolo argomentativo, poiché vi ricorrono i filosofi più razionalisti. Basti un esempio di Platone: *Soma, sema*, che d'altronde è sufficiente tradurre con «Il corpo, questa tomba» per distruggerla, pur mantenendo approssimativamente il potere della metafora.
Tali figure si suddividono in due gruppi: le **figure di ritmo** e le **figure di suono**.

1.1. Le figure di ritmo

Il ritmo della frase ha per gli antichi un'importanza capitale, perché è la musica del discorso, ciò che rende l'espressione armoniosa o sorprendente, sempre facile da ricordare. Il problema è che gli elementi costitutivi del ritmo, l'accento tonico e la lunghezza delle sillabe, non sono molto marcati in francese e in italiano. Così lo slogan tedesco del 1968

> Es fängt nur a...n, / kämpfe...n wi...r weiter.
>
> [Non è che l'inizio, continuiamo a combattere.]

ha una struttura speculare: giambo, trocheo/trocheo, giambo. I francesi di sinistra furono costretti a imporvi un ritmo arbitrario:

> Ce n'est qu'un / début // continuons le / combat.

E tuttavia i proverbi, gli slogan, le frasi fatte hanno spesso un ritmo loro proprio che li incide nella memoria:

> Bien faire / et / laisser braire.
> [Ben fare e lasciar ragliare – nel senso di «Fare il proprio dovere e non badare all'asinità degli altri».]
>
> Je vous ai / compris.
> [Io vi ho capiti.]
> Io / non ci sto[2].

Richiameremo qui alcune **figure di ritmo** complesse.

- La **parisosi***, periodo composto di due membri della stessa lunghezza:

[2] [La frase è tratta dal discorso del presidente della Repubblica Oscar Luigi Scalfaro del settembre 1993, nel corso del quale, con veemente anafora e con insistita scansione ritmata si diceva «[...] a questo gioco allo sfascio, io non ci sto, io non ci sto»].

Boire ou conduire, il faut choisir. [4 + 4]
[Bere o guidare, bisogna scegliere.]

Mani fredde, cuore caldo [4 + 4]
Donne e motori, gioie e dolori [5 + 5] [in Schwamenthal e Straniero 1993, 59, 71].

● La **clausola***, o sequenza ritmica che chiude un periodo. Così, quella in sei piedi che chiude la celebre arringa di Danton:

Pour les vaincre, Messieurs, il nous faut de l'audace, encore de l'audace, toujours de l'audace, et la France est sauvée [in Suhamy 1981, 76].
[Per sconfiggerli, Signori, ci occorre audacia, ancora audacia, sempre audacia, e la Francia è salva.]

In ogni caso, il ritmo produce una sensazione di evidenza adatta ad appagare lo spirito, ma anche a imbrigliarlo. Esso irreggimenta il pensiero.

La distribuzione degli accenti nella frase può creare armonia, giocando sulle clausole fonetiche delle proposizioni e dei sintagmi che, col procedimento del *cursus* (*planus*, *tardus*, *velox*), adattano alle lingue moderne la cadenza della prosa latina classica. Nella prosa italiana moderna esempi significativi di *cursus* si trovano, tra gli altri, in Manzoni, D'Annunzio, Verga e Ungaretti. Citiamo un esempio dai *Promessi Sposi* [VIII], con le parti ritmate in corsivo e l'indicazione del tipo di *cursus* fra parentesi quadre [si veda Galdi 1971, 58-59]:

S'udiva soltanto il fiotto *morto e lento* [planus]
frangersi sulle *ghiaie del lido* [planus]
il gorgoglio più *lontano dell'acqua* [planus]
rotta tra le *pile del ponte* [planus].

1.2. Le figure di suono: allitterazione, paronomasia, antanaclasi

Le **figure di suono** si basano su *fonemi*, *sillabe* o *parole*.

● Sui *fonemi* è basata l'**allitterazione***, che gioca sulla ripetizione di una medesima lettera nell'enunciato; così, quella di De Gaulle, che evoca il mugugnare dei vecchi brontoloni insistendo sulla ricorrenza dei suoni *r* e *gn*:

La grogne, la rogne et la hargne.
[il brontolio – ma figuratamente i veterani del Primo Impero –, la rogna, la rabbia – sott. dei cani.]

Fontanier dà una definizione più estensiva e una classificazione più impressionistica della figura: «L'*allitterazione*, altrimenti detta *paracresi*, è una sorta di onomatopea in più parole, prodotta dal gioco di certe lettere o di certe sillabe. [...] È evidente da tutti questi esempi che l'allitterazione adoperata con gusto può contribuire fortemente all'imitazione fisica degli oggetti, a quella che comunemente è detta *armonia imitativa*, e che con un solo termine chiameremo *armonismo*; è chiaro che può servire a sottolineare il carattere del pensiero, a dargli maggior spicco e rilievo. Ma, profusa con una sorta di affettazione, che brutto effetto produrrebbe nello stile!» [1991, 345-346]. In prospettiva più ampiamente testuale specificava poi che «l'armonismo, in cui possono rientrare come elementi l'onomatopea e l'allitterazione, consiste in una scelta e in un ordinamento della frase o del periodo tali che per il tono, i suoni, i numeri, le cadenze, le pause, e tutte le altre qualità fisiche, l'espressione si accorda al pensiero e al sentimento, nella maniera più conveniente e appropriata a colpire l'orecchio e il cuore» [Fontanier 1991, 392]. Un esempio di allitterazione sillabica in italiano può trovarsi nello slogan delle femministe: *Tremate, tremate, le streghe son tornate!*

● Sulle *sillabe* è basata la **paronomasia***. Ad esempio: *Traduttore, traditore*. La rima è una paronomasia in fine di parola che ritorna a ritmi regolari: *Valéry au tri, Anémone au téléphone* (così recitava uno slogan dei postini in sciopero, nel 1975, che giocava sul nome del presidente Giscard D'Estaing e di sua moglie).

Lo stesso Fontanier riduce la portata stilistica delle figure ritmiche in francese. Dopo aver specificato che la *paronomasia* o *prosonomasia* «riunisce nella stessa frase parole il cui suono è pressappoco identico, ma il senso del tutto differente», avvertiva che simili giochi di parole avevano maggior effetto in latino che in francese, come confermava la carenza di esempi d'autore per simile figura [1991, 347]. Quanto alla rima, la includeva con l'omoteleuto nella rubrica relativa all'*assonanza*: «Ciò che produce l'assonanza è la medesima terminazione o la stessa cadenza dei diversi membri di una frase o di un periodo. La stessa terminazione si chiama in greco *omeoteleuto*, e la stessa cadenza *omeoploto*. [...] L'*omeoteleuto*, che coincide quasi con la rima, è di necessità indispensabile in poesia. Ma riesce assolutamente intollerabile in prosa, a meno che non si tratti di un detto popolare o di un proverbio [...] *Ad ogni uccello, il suo nido è bello*, e simili. Può anche, a rigore, figurare in una frase sentenziosa, e, inoltre, può in tal caso produrvi, secondo Beauzée, lo stesso effetto che produceva in latino, se serve a rendere percepibile un parallelismo d'idee, a caratterizzare la simmetria dei diversi membri del discorso» [Fontanier 1991, 349-350]. In ogni caso la stessa rima veniva sconsigliata, quando non richiesta da un particolare contesto poetico. Com'è noto, l'*omoteleuto* è oggi frequente nel discorso politico e pubblicitario. Un esempio comune può aversi nel seguente telegramma di auguri per nozze: «Auguro una vita pi*ena* e ser*ena*».

● Ci sono infine le figure di suono basate sulle *parole*. La figura può fondarsi sia sull'*omonimia*, sia sulla *polisemia*.

– Sull'*omonimia* si basa il **calembour**, che accosta due parole, identiche nel suono, ma di senso diverso. Assai spesso grossolano, diviene raffinato quando ha un rapporto inatteso con la situazione. Freud, in *Il motto di spirito*, racconta che un'italiana a un ballo rispose per le rime a Napoleone che le domandava se tutti gli italiani danzassero così male: *Non tutti, ma buona parte*. L'imperatore poteva intendere: «Non tutti, ma una buo-

na parte», ma poteva anche intendere che si trattasse di un nome proprio, il suo.

– Sulle *polisemie* è fondata l'**antanaclasi***, che gioca sui due sensi leggermente diversi di una medesima parola; così è costruito lo slogan della divulgazione medica:

Prendete a cuore il vostro cuore.

Mentre il *calembour* è soprattutto *fàtico**, in quanto toglie la parola all'avversario disarmandolo, l'*antanaclasi* ha una portata argomentativa in quanto permette le pseudotautologie:

Gli affari sono affari.

Fontanier includeva l'antanaclasi tra le figure di elocuzione per consonanza, e faceva rilevare innanzitutto che essa «differisce dalla paronomasia solo per il fatto che la forma e il suono si trovano a essere assolutamente identici in parole di significato diverso che si trovino accostate l'una all'altra. La si può dunque definire: la ripetizione di una stessa parola presa in sensi diversi, propri o ritenuti tali; o ancora, l'accostamento di due parole omonime e univoche con significati del tutto diversi». Nel commentare la propria ricca esemplificazione, Fontanier raccomandava di badare al fondamento etimologico comune dei termini posti in antanaclasi, e, dopo aver suggerito di evitarne qualunque uso foriero di affettazione, concludeva: «Tuttavia, vi è una specie di antanaclasi assai ricercata, che potrebbe non essere sconveniente persino nello stile più serio, in esempi quali: *Un padre è sempre un padre*; *La scimmia è sempre scimmia*; [...] In tal caso però la parola ripetuta presenta, accanto al senso proprio, un senso tropologico e figurato» [1991, 347-349]. Perelman e Tyteca considerano l'antanaclasi una figura fondata esclusivamente sull'omonimia, e inerente alla tautologia e all'identità dei contrari in particolare, e ne evidenziano la valenza contestuale: «Se alcune identità possono fungere da massime («una donna è sempre una donna» può essere un modo di significare che tutte le donne si equivalgono, ma anche che una donna deve comportarsi da donna), esse non acquistano il loro significato argomentativo, se non quando si applicano a una situazione concreta, che sola dia a queste nozioni il significato particolare che loro si addice» [*TA*, 230]. Un esempio di antanaclasi in italiano può esser dato dal seguente brano manzoniano [*I Promessi Sposi* I, 31, cit. in Galdi 1971, 197], abilmente giocato sulla pronominazione, allocutiva e non, e omonimo possessivo: «*Lor* signori son uomini di mondo, e sanno benissimo come vanno queste faccende. Il povero curato non c'entra; fanno i *loro* pasticci tra *loro* e poi..., e poi..., vengon da noi, come s'andrebbe a un banco a riscuotere; e noi... noi siamo i servitori del comune».

– Legata all'antanaclasi, la **derivatio*** associa una parola a un'altra della stessa radice [Fontanier 1991, 351]. Così, in un discorso del 30 maggio 1968, De Gaulle denuncia i contestatari che impediscono

agli studenti di studiare, agli insegnanti di insegnare, ai lavoratori di lavorare.

Se avesse detto: *ai professori di insegnare, agli operai di lavorare*, l'*argomento d'incompatibilità** sarebbe svanito.

A questo punto dobbiamo porci una domanda: da dove deriva la forza persuasiva delle figure di parola? Esse facilitano l'attenzione e il ricordo, ma non è tutto. Richiamiamo il principio linguistico dell'arbitrarietà del segno, in base al quale le parole non sono «motivate»: non c'è ragione di dire *table*, piuttosto che *Tisch* o *tavola*. Questo principio si applica anche alle nostre figure di parola: se due significanti sono identici, non necessariamente lo saranno anche i loro significati; e tuttavia, per noi è come se lo fossero. Le figure di parola instaurano un'armonia del tutto apparente, e comunque sorprendente, che suggerisce che se i suoni si somigliano, verosimilmente non sarà per caso. L'armonia depone a favore del piacere[3]. Quale piacere? Della novità, della «felicità di stile». Andiamo ancora oltre. Il bambino, secondo gli psicologi, ignora l'arbitrarietà del segno; per lui, la parola è in rapporto con la cosa. C'è da chiedersi se l'adulto che gode di una figura di parola – sia essa arguta o poetica – non provi in fondo il piacere di un'infanzia ritrovata.

1.3. Un argomento retorico: l'etimologia

Tra le figure di parola, bisogna contare l'**etimologia**, che serve da argomento sia per le definizioni sia per le *dissociazioni**. Evocare l'etimologia per definire il «vero» senso di una parola è in effetti un atto di potere attraverso cui l'oratore impone il suo «senso», dunque il suo punto di vista, all'uditorio.

Va notato che il più delle volte l'etimologia è falsa; *échec* (nel senso di «scacco») sarebbe il denominale di *échouer* («fallire, fare fiasco»); *educazione* verrebbe da *educere* «far uscire da». Puri favoleggiamenti. Ma, anche se fosse vera, avrebbe maggior valore? Certamente, non è questione di rifiutare la storia delle parole. Anzi bisognerebbe fare una storia del lessico. Per esempio, in latino classico, *puer* designa il bambino, *infans* il neonato, colui che non parla (*fari* «parlare»). In seguito i nomi relativi all'età avrebbero assunto una diversa distribuzione semantica, cosicché oggi in francese il continuatore di *infans* designa colui che non è ancora entrato nell'adolescenza. Ma pretendere, a partire da questo, che l'*enfant* sia, «per definizione», colui che non sa ancora parlare, non ha alcuna consistenza, è del tutto illegittimo. In effetti l'argomento etimologico ignora un'altra legge linguistica, quella che la parola non ha senso che in sincronia, cioè nel sistema in atto (presente) di una lingua. Così, la parola *enfant* non ha senso se non in rapporto ai termini per «lattante» e «adolescente»; e il latino non ha alcuna autorità su questo senso.

L'argomento etimologico scade a volte nel ridicolo. Si citano così gli avversari di Freud che, all'inizio del secolo, pretendevano di confutarlo ri-

[3] Si veda Kerbrat e Orecchioni [1977, 41]. Si sono ricavati parecchi esempi da questo studio truculento e succulento.

salendo al «senso etimologico» di *isteria*, derivante dal greco *hystera* «utero», per sostenere che l'isteria, «per definizione», non può essere che una malattia delle donne! È vero che da allora in poi gli psicanalisti ne hanno inventate tante altre![4]
Etimologia come parte della storia delle lingue, certo. Etimologia come argomento, forse, ma dello stesso tipo dell'antanaclasi, allorché è solo un calembour.
Un'ultima osservazione sulle figure di parola: occorre evitare di abusarne. Sarà il caso di richiamare qui la scelta di Rousseau che, nell'*Émile*, tuona contro La Fontaine proposto ai bambini come «morale»:

> sans songer que l'apologue, en les amusant, les abuse.
> [senza considerare che l'apologo, divertendoli, li perverte.]

Se avesse detto: «en les amusant, les trompe» [divertendoli li inganna], sarebbe riuscito banale. Ma «les amuse et les abuse» sarebbe stato troppo appariscente, troppo facile, distogliendo l'attenzione dalla tesi invece di rilevarne la validità. Retorica, arte funzionale...

2. LE FIGURE DI SENSO

Se le figure di parola riguardano il *significante*, le **figure di senso** riguardano i *significati*. Le si può dunque tradurre senza – o senza troppo – danneggiarle. Consistono nell'adoperare uno o più termini con un senso che non è quello usuale. *L'occhio ascolta*: questa strana metafora di Claudel[5] potrebbe far pensare a uno *scarto**, a una trasgressione della regola lessicale che vuole che l'occhio guardi e non interferisca nel mestiere degli organi vicini. Ma se si ristabilisse il termine proprio si perderebbe una parte di senso, perché l'occhio che «ascolta» un'opera d'arte la comprende, la comprende perché le obbedisce. *Ascolta* è dunque il termine appropriato. È il caso di ogni vera figura.
In altre parole, la figura di senso gioca un ruolo lessicale; non che essa aggiunga parole al lessico, ma arricchisce il senso delle parole.
Te l'ho detto mille volte. Ho mille cose da dirvi: la parola *mille* perde il suo senso quantitativo per esprimere qualcosa come: «davvero troppo per...» (per ripetermi ancora, per dirvi tutto ora). L'*iperbole** produce senso.
Così la figura di senso è un **tropo***, un significante preso nel senso di un altro, l'*ascolta* del primo esempio per «guarda religiosamente». Ma non tutti i tropi sono figure di senso. Quando il tropo è lessicalizzato al punto che nessun termine proprio potrebbe sostituirlo, allora diventa una **catacresi***. Così, *le ali dell'aereo* sono all'origine una metafora, ma non sono una figura, perché non si è liberi di dire in altro modo[6].
All'inverso, una figura può riuscire incomprensibile a causa dei riferimenti culturali che presuppone; diviene allora un enigma, ma finisce anche di essere retorica. Si può dire della figura di senso ciò che Aristotele diceva della metafora: essa deve essere chiara, nuova e piacevole. Nuova eppure chiara, e perciò stesso piacevole, come l'enigma che si ha la gioia di risolvere. È a metà strada fra l'enigma e il cliché che la figura di senso gioca la propria partita retorica.

[4] L'aneddoto è riferito da Dispaux [1984, 86]. Su questi problemi, cfr. Paulhan [1988].
[5] [*L'oeil écoute* è il titolo di un lavoro del 1945, opera del drammaturgo e saggista Paul Claudel (1868-1955)].

2.1. I tropi semplici: metonimia, sineddoche, metafora

Tratteremo ora delle tre figure di senso da cui derivano tutte le altre.
● La **metonimia*** designa una cosa col nome di un'altra che le è abitualmente associata. Il suo potere argomentativo è prima di tutto quello della denominazione, che fa risaltare l'aspetto della cosa che preme all'oratore. Così, *il trono e l'altare* è una metonimia valorizzante, *la sciabola e l'aspersorio* è una metonimia dispregiativa, che riduce l'esercito allo sterminio, la chiesa alla superstizione.
Fondata sul collegamento abituale, la metonimia trae la sua forza argomentativa dalla familiarità; e tale forza svanisce quando la metonimia proviene da un'altra cultura. Se comprendiamo immediatamente che il potere ministeriale e istituzionale si chiama *ufficio*, *gabinetto*, *portafoglio*, o anche *il Palazzo*, comprendiamo con maggior difficoltà che l'impero ottomano abbia assunto come simbolo del potere il *Divano*. Certo, la psicanalisi avrebbe dovuto abituarci a questo, ma presso i turchi, era chi occupava il divano a detenere il potere.
Si dice spesso che, al contrario della poetica metafora, la metonimia è prosaica e povera. Ciononostante ci sono delle «metonimie vive». Quando, nel 1700, l'ambasciatore di Spagna dichiarò: «Non ci sono più Pirenei», dovette produrre un bell'effetto di sorpresa; se si fosse limitato a dire: «Non ci sono più frontiere», avrebbe perduto la connotazione di catena ostile, quasi insormontabile, che solo il potere divino del re, capace di spostare le montagne, poteva abolire.
Soprattutto la metonimia vale, più di tutti gli altri tropi, a creare *simboli**, per esempio, *la falce e il martello*, *la rosa nella croce*. In questo senso, essa condensa un argomento molto forte.

> Fontanier [1991, 77] classifica la metonimia fra i tropi basati su rapporti di corrispondenza, di contro a quelli di connessione (sineddoche), e di somiglianza (metafora), e ne dà la seguente definizione [*ibid.*, 79]: «I *tropi per corrispondenza* consistono nella designazione di un oggetto col nome di un altro oggetto che costituisce, come esso stesso, un'entità autonoma, ma che

[6] [Opportunamente Fontanier [1991, 78] fornisce l'etimologia del termine *catacresi* «che esprime adeguatamente la natura e l'uso» di simili figure, in quanto «significa abuso, e l'estensione di senso è una sorta di abuso»].

dipende da esso o da cui esso stesso dipende in maggior o minor misura, o per la sua esistenza, o per il modo d'essere. Sono detti *metonimie*, vale a dire mutamenti di nome, o nomi al posto di altri nomi». Perelman e Tyteca [*TA*, 355] pongono in rilievo la portata simbolica della metonimia con numerosi esempi: «*Giacobbe* per indicare il popolo ebraico, *John Bull* per l'Inghilterra, *camicia nera* per i fascisti, sono tutti simboli. Così lo *scettro* per l'autorità regia, la *porpora* per la dignità cardinalizia, *Marte* per la guerra e forse anche la *bottiglia* per il vino, un *damasco* per un tessuto di origine di Damasco, e un *Filippo* per una moneta con l'effigie di Filippo».

● La **sineddoche*** si distingue dalla metonimia in quanto designa una cosa col nome di un'altra che ha con essa un rapporto di necessità, cosicché la prima non potrebbe esistere senza la seconda, per esempio *cento teste* per «cento persone», sineddoche della parte, o *cento mortali*, sineddoche della specie. Da qui la funzione che le è propria: è la figura che condensa un esempio. Frequentissima nella didattica: *il triangolo* per «tutti i triangoli», *il sonetto* per «tutti i sonetti»; è usatissima anche nella propaganda: *il partito dei lavoratori*, sineddoche della parte, poiché, in effetti, nulla prova che il partito in questione rappresenti tutti i lavoratori.
Lo si nota anche con l'**antonomasia**, sineddoche consistente nel designare sia una totalità sia una specie, col nome di un individuo ritenuto rappresentativo della stessa: «Joffre ha vinto la battaglia della Marna», come se fosse stato lui solo a vincere! È noto come il suddetto Joffre abbia giustificato la sineddoche: «Non so se sia stato io ad averla vinta, ma so che sarei stato io ad averla persa!». Lo slogan degli anni Trenta: *Hitler è la guerra*, faceva portare a Hitler tutto il peso del nazismo. Anche in questo caso, argomentazione per via di esempio.

Fontanier motiva etimologicamente la sineddoche come rapporto di *comprensione* e la include perciò fra i tropi per *connessione*, consistenti nella «designazione di un oggetto col nome di un altro oggetto col quale esso viene a formare un tutto, sul piano fisico o metafisico, in quanto l'esistenza o l'idea dell'uno si trova compresa nell'esistenza o nell'idea dell'altro» [1991, 87]. Data la prerogativa di simili tropi, di comunicare un senso più o meno estensivo rispetto al significato originario del termine, a seconda che si nomini l'oggetto più piccolo al posto del più grande o viceversa, si avrà la definizione più specifica della sineddoche come «tropo attraverso il quale si esprime il più per il meno, e il meno per il più». Dopo aver specificato che questo equivale a definire la figura per i suoi effetti piuttosto che per la sua natura, Fontanier elenca in dettaglio le tipologie possibili (sineddochi della parte, del tutto, della materia, del numero, del genere, della specie, di astrazione) corredate da puntuale esemplificazione [*ibid.*, 87-95]. Il punto di vista argomentativo è espresso da Perelman e Tyteca: «Nella sineddoche [...], come *la vela* per la nave, *i mortali* per gli uomini, possiamo vedere che il termine sostituito non è più unito a quello che esso sostituisce mediante nesso simbolico, ma che sottolinea invece un aspetto caratteristico dell'oggetto indicato: a volte perché ne è parte sufficiente per farlo riconoscere (*la vela*); a volte perché ne costituisce il genere, che permette però di caratterizzarlo nel modo più pertinente (*i mortali* opposti agli dèi)» [*TA*, 356]. Così l'*antonomasia* è presentata sia da Fontanier sia da Perelman e Tyteca come sineddoche individuante, che «consiste nel designare un individuo, o col nome comune della specie, o col nome di un altro individuo della medesima specie; consiste parimenti nel designare una specie col nome di un individuo, o col nome di un'altra specie, in rapporto alla quale essa corrisponde in certo qual modo a ciò che un individuo rappresenta in rapporto a un altro individuo» [Fontanier 1991, 95]. Si può così assumere un nome comune per un nome proprio (*il Poeta* per Dante), un nome proprio per un nome comune (*un Einstein* per una persona geniale), un nome proprio per un altro nome proprio, nel qual caso l'identificazione è marcata dalla mancanza di articolo. Si può infine avere un nome comune tanto per il nome proprio dell'individuo che per il nome comune della specie cui esso appartiene (es. *ebreo* per usuraio). Secondo Perelman e Tyteca [*TA*, 183] la sineddoche individuante è figura di scelta, con valore prevalentemente perifrastico, che «mira soprattutto a evitare di pronunciare un nome proprio, ma talvolta anche a qualificare qualcuno in una forma utile per l'argomentazione: *I nipoti dell'Africano* per "i Gracchi" può avere questo scopo».

● La **metafora*** designa una cosa col nome di un'altra avente con essa un rapporto di somiglianza. Torneremo sul suo ruolo argomentativo. Qui ci limiteremo a parlare della sua genesi. Si dice che la metafora sia un paragone abbreviato, che sostituisce *è come* con *è*: *È [bella come] una rosa*; *L'occhio [guarda come sì] ascolta*. Ma quale paragone? Se questo è fondato su delle realtà omogenee, la sua abbreviazione non sfocia in una metafora: *Pietro è [grande come] un gigante*; *Gianni è [piccolo come] un nano*. Si tratta piuttosto di iperboli per sineddoche. Lo stesso se dico: *Quest'acqua è [fredda come] ghiaccio*.
Supponiamo adesso che si dica: *Sofia è un ghiacciolo*. Vi è certo un paragone, e assai generoso, ma di tutt'altro tipo. Poiché Sofia non appartiene a quel genere di esseri che possono diventare ghiaccioli: la somiglianza che sta alla base della metafora riguarda termini eterogenei, che non hanno materia in comune né misura comune; Sofia non è un *ghiacciolo*, e neanche *come un ghiacciolo*. Allora, come possiamo comprendere la metafora? [Per una somiglianza di rapporti fra termini eterogenei, cfr. *infra*, pp. 203-204.]
In sostanza, se si sviluppa la metafora, se le si restituisce il suo *come*, si ha una figura di paragone del tutto speciale, che gli antichi chiamavano *eikon* («simile»), e che gli inglesi chiamano *similè*, e noi *similitudine**. La *similitudine* è un paragone fra termini eterogenei: *Canta come un usignolo*, che si abbrevia in metafora come: *Quest'usignolo*[7].
La *similitudine*, come la metafora che ne deriva, è fonte di poesia, poiché avvicina tra loro degli esseri di cui non si nota la rassomiglianza; crea, come Claudel, ciò che apparirà evidente in seguito. Se è troppo inattesa, è

[7] Questa teoria della metafora si ispira direttamente ad Aristotele, [*Ret.* III, 1405 a e b]. Cfr. anche le belle analisi di Charbonnel [1991].

fonte di comicità: *È bella come un camion*, o il famoso *...come la luna*. La sua creatività permette di capire il potere argomentativo della metafora[8].

> Fontanier [1991, 99-103] mette adeguatamente a fuoco la natura analogica della figura e il suo potere espressivo, garantito dalla valenza morfostilistica legata alle relative scelte elocutive: «I tropi per somiglianza consistono nel presentare un'idea sotto il segno di un'altra idea che colpisca di più o che sia più nota, ma che sia legata alla prima soltanto da un rapporto di conformità o analogia [...]. D'ordinario non si distingue la metafora in specie, come la metonimia e la sineddoche; ma non per questo si dovrà credere che essa abbia una forma univoca o un aspetto univoco, o che sia immutabile in tutti i possibili casi. Al contrario essa è assai variegata, e il suo ambito si estende ben oltre quello della metonimia e della sineddoche, perché non solo il nome, ma anche l'aggettivo, il participio, il verbo, e tutte le altre specie di parole rientrano nel suo dominio. Tutte le specie di parole possono dunque usarsi o si trovano effettivamente usate *metaforicamente*, se non col ruolo di *figura*, almeno col ruolo di *catacresi*. Le specie di parola suscettibili di essere usate metaforicamente sono il nome, l'aggettivo, il participio, il verbo, e forse anche l'avverbio, benché più raramente. [...] Tuttavia si potrebbe a rigore distinguere, per maggior semplicità, in luogo di queste cinque specie di metafora, solo due, *la metafora fisica* e *la metafora morale*; la metafora fisica, cioè quella in cui due oggetti fisici, animati o inanimati, sono messi a confronto; la metafora morale, cioè quella in cui qualcosa di astratto, di metafisico, qualcosa che appartiene all'ordine morale si trovi messo a confronto con qualcosa di fisico, e che colpisca i sensi, sia che il traslato abbia luogo da questo secondo oggetto al primo, sia che abbia luogo dal primo al secondo». Dopo aver messo in guardia come di consueto contro i possibili abusi stilistici del tropo, Fontanier passava a enumerare le condizioni necessarie della metafora: «bisogna che sia *vera* e *giusta*, *luminosa*, *nobile*, *naturale*, e infine *coerente*. Sarà *vera* e *giusta*, se la somiglianza che ne sta a fondamento è appropriata, reale, e non equivoca o supposta. Sarà *luminosa*, se essendo ricavata da oggetti noti, e facili da cogliere, colpisce immediatamente lo spirito per l'esattezza e la verità del rapporto. Sarà *nobile* se non è tratta da oggetti volgari, disgustanti, o se, essendo tratta da tali livelli allo scopo di svilire e degradare, si mostra dotata di dignità superando così la sua origine. Sarà *naturale*, se non si basa nella maniera più assoluta su una somiglianza troppo forzata, su una somiglianza che travalichi la portata ordinaria del pensiero; se, nella sua massima audacia, non lascia trasparire alcuna affettazione, e dà l'impressione di essersi offerta spontaneamente alla passione, o di esserle sfuggita per bisogno di uno sfogo esterno. Infine, sarà *coerente*, se si trova compiutamente d'accordo con se stessa; se i termini ne risultano ben assortiti, ben connessi fra loro, e non sembrino escludersi vicendevolmente» [*ibid.*, 103-104]. Negli stessi termini viene affrontata la similitudine, classificata non fra i tropi, bensì, con l'antitesi, fra le figure di stile per accostamento: «La comparazione consiste nel confrontare un oggetto a un altro, per illustrarne, rafforzarne o rilevarne l'idea attraverso rapporti di convenienza o di sconvenienza. Se i rapporti sono di convenienza, la comparazione si chiama *similitudine*; si chiama *dissimilitudine* se sono di sconvenienza. Ma, poiché il più delle volte si istituisce un confronto per via di convenienza che di sconvenienza, ne è scaturito che il nome di *comparazione* sia stato quasi sempre confuso con quello di *similitudine*. Qui faremo anche di più: comprenderemo anche la dissimilitudine sotto il nome di comparazione, che assumeremo, di conseguenza, nel senso più ampiamente generale. La comparazione si fa ora dall'uomo all'animale, o dall'animale all'uomo; ora da un oggetto morale a un oggetto fisico, o a un altro oggetto morale; ora da un oggetto fisico a un oggetto morale, o a un altro oggetto fisico; ora dagli oggetti della natura agli oggetti dell'arte, o dagli oggetti dell'arte agli oggetti della natura; ora dal grande al piccolo, ora dal piccolo al grande. Ora, secondo la natura dell'oggetto da cui è tratta, la si dice *morale*, *animale*, *fisica*, *storica*, *mitologica*, ecc. [...]. La comparazione può contribuire infinitamente alla bellezza del discorso, e costituirne uno dei più preziosi ornamenti. Ma, supponendo che il soggetto la ammetta, e che essa sia conveniente al soggetto, ecco le tre condizioni che deve riunire. Occorre 1) che sia giusta e vera, non in tutti i rapporti qualunque, ma in quelli che ne stanno a fondamento; 2) che l'oggetto da cui è tratta sia più noto di quello che si vuol far conoscere; 3) che essa presenti all'immaginazione qualcosa di nuovo, di sorprendente, di interessante; di conseguenza nulla di volgare, di abietto, o anche di abusato e di triviale. La qualità che è maggiormente auspicabile è che i rapporti ne siano imprevisti e sorprendenti, e contemporaneamente sensibili e facilmente percepibili» [*ibid.*, 379].

[8] Naturalmente, sono possibili altre interpretazioni di queste figure: si veda Garcia [1989b].

2.2. I tropi complessi: ipallage, enallage, ossimoro, iperbole e altri

Altri tropi derivano da questi tre tropi di base (cioè da metafora, metonimia e sineddoche).

● L'**iperbole*** è la figura dell'esagerazione. Essa si fonda su di una metafora: *Sono morto di stanchezza*, o su di una sineddoche: *Le masse laboriose* (per «un certo numero di lavoratori»).

Per comprenderla, partiamo dalla mirabile definizione di Pierre Fontanier: «L'iperbole accresce o diminuisce le cose con l'eccesso, e le presenta ben al di sopra o ben al di sotto di quello che esse effettivamente sono [...]». Abbiamo così la struttura dell'iperbole, *auxesi* quando amplifica in senso positivo (es.: *questo gigante*), *tapinosi** in senso negativo (es.: *questo nano*), mentre il senso figurato rimane sempre di gran lunga superiore o di gran lunga inferiore al senso proprio. Perché questa esagerazione? [...] nell'intento, non di ingannare, ma di condurre alla verità stessa, e di fissare, attraverso ciò che la figura dice di incredibile, ciò che bisogna effettivamente credere [Fontanier 1991, 123].

In definitiva, essa non è una figura menzognera, come se si dicesse che qualcuno è morto mentre è ancora vivo; è una figura d'espressione, come in *Sono morto*, che non inganna nessuno. Ma per esprimere che cosa? L'inesprimibile, senza dubbio. La funzione semantica dell'iperbole è, a nostro avviso, di dire che una certa cosa è proprio indicibile, di significare che ciò di cui si parla è così grande, così bello, così importante (o il con-

trario) che il linguaggio non sarebbe in grado di esprimerlo. Di qui il ruolo capitale dell'iperbole nella retorica religiosa, in quanto essa sola può designare ciò che non si può nominare.
Ma, al di là dell'aspetto espressivo, essa condensa un argomento, quello di *direzione**: se si comincia così, dove si andrà a finire?
L'iperbole amplifica l'argomento ponendosi di colpo a tale limite (cfr. *infra*, il testo di Rousseau).

> Perelman e Tyteca includono l'iperbole tra le figure destinate ad attuare l'argomentazione basata sul superamento, con la peculiarità di non essere «giustificata né preparata», bensì di venir «lanciata brutalmente: la sua funzione, però, è di dare una direzione al pensiero, di orientarlo nell'apprezzamento di questa direzione e, solo per un contraccolpo, di dare una indicazione sul termine che interessa. [...] Le iperboli che utilizzano espressioni concrete non mirano [...] a costituirsi in immagini. La loro funzione è quella di dare un punto di riferimento che, data una direzione, vi attiri la mente, per poi obbligarla a tornare un po' indietro, all'estremo limite di ciò che le sembra compatibile con la sua idea dell'umano, del possibile, del verisimile, con tutto ciò che essa ammette per altre vie» [*TA*, 307]. Fontanier [1991, 123-124] aveva invece insistito sulla valenza psicoespressiva della figura: «Le parole, considerate in se stesse e nel complesso dei loro rapporti grammaticali, vi possono conservare il significato proprio e letterale, e non vanno prese alla lettera solo nell'espressione generale che risulta dal loro insieme. C'è addirittura di più, l'iperbole, essendo un abbellimento espressivo e mirando a essere piacevole, deve essere caratterizzata dalla buona fede, e dalla franchezza, e deve sembrare, dal punto di vista di chi parla, il linguaggio stesso della persuasione. Non è tutto, occorre che chi ascolta possa condividere fino a un certo punto l'illusione, e abbia bisogno forse di un po' di riflessione per non essere ingannato, cioè, per ricondurre le parole al loro giusto valore. Tutto questo presuppone che l'iperbole, superando la credibilità, non debba passare la misura; che non debba urtare la verosimiglianza, urtando la verità».

● Se, invece di dire *Sono morto*, dico *Sono un po' stanco*, sostituisco l'*iperbole* con la **litote**, che non è un'iperbole al contrario, come la tapinosi, ma il contrario di un'iperbole. Figura dell'*ethos**, in quanto fa apparire l'oratore modesto, prudente, saggio, la litote permette altre figure, come l'*insinuazione*, l'*eufemismo*, e soprattutto l'*ironia*: *No, il dottor X non ha ancora ucciso tutti i suoi malati.* Come spesso succede, questa litote procede dalla negazione di un'iperbole: *ucciso*.

> Secondo Fontanier la litote è un tropo appartenente, come l'iperbole, alla tipologia delle figure di espressione per riflessione: «La *litote*, altrimenti detta *diminutio*, e che in fondo è solo una specie particolare di metalepsi, in luogo di affermare positivamente una cosa, nega in maniera assoluta la cosa contraria, e la attenua di più o di meno, nell'unico intento di dare maggior peso ed energia all'affermazione positiva che permette di evitare. [...] Questa figura viene usata per modestia, per riguardo, o anche per artificio. *Non è un pigro, un poltrone*, si dice familiarmente per *È un uomo di cuore, un uomo coraggioso*; *Non è poco insolente* per *È di un'insolenza enorme*; *Non ha una cattiva idea di se stesso*, per *Ha di se stesso un'idea fin troppo positiva*. [...] Lo stesso, quando vi si dice: *Lei è ben poco paziente, ben poco saggio*; *Ha poco riguardo per gli amici*; *Conosce ben poco gli uomini*; si dovrà interpretare direttamente: *Lei manca del tutto di pazienza, di saggezza*; *Lei è tutto l'opposto di un uomo saggio, di un uomo paziente*; *Lei non ha riguardo alcuno per i suoi amici*; *Lei non conosce affatto gli uomini.* Si tratta di altrettante litoti, e le ultime provano adeguatamente che questa figura può trovarsi priva di negazione; comunque il più delle volte vi si trova la negazione [...]. Bisogna però osservare comunque che la forza e l'energia di senso che la litote produce sono dovute al tono e alle circostanze del discorso: la forma grammaticale e il giro di frase da soli non offrirebbero che un'espressione ordinaria, che dovrebbe esser presa alla lettera» [1991, 133-135]. Sul piano argomentativo, la litote si configura «come un modo di esprimersi che sembra indebolire il pensiero», in opposizione all'iperbole, in quanto «essa, per stabilire un valore, prende il suo punto di appoggio al di qua di questo, invece di valersi del superamento» [*TA*, 306-307]. Come l'iperbole comunque, la litote è un argomento di direzione: «Il termine menzionato e respinto deve servire di trampolino perché il pensiero prenda la direzione voluta». [...] Ora, il termine respinto è spesso esso stesso un'iperbole. In «Pitagora non è autore da disprezzarsi», l'effetto di sorpresa è causato da questa iperbole, evocata per esser subito respinta. Ancor più che l'iperbole, la litote esige che l'uditore conosca un certo numero di dati che lo guideranno nella sua interpretazione. «Non è uno sciocco» può esser preso in senso statico o come slancio in una direzione; di qui l'interesse dell'uso di litoti basate sul rifiuto di una iperbole» [*TA*, 307-308]. Perelman e Tyteca accennano di passata all'eufemismo come figura dell'ethos [*TA*, 489], e lo stesso Fontanier ne fornisce qualche vago esempio senza definizione specifica, nella rubrica della *Pronominazione* (*Pronomination*), trattata tra le figure di elocuzione per estensione [1991, 326 ss.]. Com'è noto, l'eufemismo consiste nel ricorso a formulazioni evitative motivate da scrupolo o convenienza, come nel caso di *diamine* per *diavolo*, *brutto male* per *tumore*, *peripatetica* per *prostituta*, ecc.

● L'**ipallage*** è un trasferimento di attribuzione. Così nel celebre verso di Virgilio, che evoca i morti erranti negli Inferi:

> Ibant obscuri sola sub nocte per umbram.
> [Andavano oscuri nella notte solitaria, nell'ombra.]

Se egli avesse parlato di «notte oscura» e di «anime solitarie», l'effetto di *ipotipost** sarebbe andato distrutto; si sarebbe perduta la scena suggestiva. Da qui la forza argomentativa dell'ipallage. Per metonimia: *la libertà dei prezzi*, per quella dei commercianti, come se questi non avessero a che fare con i prezzi, come se questi ultimi discendessero da un determinismo naturale.

● L'**enallage*** è un trasferimento di valore grammaticale. Dall'aggettivo all'avverbio, come in *Votate socialista*[9]. Da una persona all'altra, come in

[9] [Il celebre slogan italiano della campagna elettorale del dopoguerra deriva direttamente da un precedente francese *Votez utile*. La versione italiana è stata studiata da

Li si avrà! (per «noi»). Da un tempo all'altro, come in *I domani che cantano* (per «canteranno»). L'enallage rende le cose più presenti, ma anche più confuse; in *Pensare francese* di Pétain, qual era esattamente il senso di «francese»?

> Fontanier si diffonde lungamente, con dovizia di esempi, sull'enallage, considerata da Dumarsais e dal *Dictionnaire de l'Académie Française* come un errore, e ne rivendica lo statuto figurativo: «Mi sembra invece che l'enallage sia spesso dotata di reale consistenza, anche in francese, e che, lungi dal configurarsi necessariamente come errore, possa essere un abbellimento, un'autentica figura. Ma in francese essa non può consistere che nello scambio di un tempo, di un numero, o di una persona del verbo». L'enallage del tempo risulta frequente nelle narrazioni e nelle descrizioni vive, animate, che si chiamano *quadri*, *immagini*, *ipotiposi*; quella del numero riguarda l'allocuzione (il tu per il voi e viceversa); quella della persona i contesti enunciativi, con scambio della prima o della seconda con la terza [1991, 293-297]. Secondo Perelman e Tyteca [*TA*, 188] l'oratore perseguirebbe la fusione col suo uditorio servendosi dell'apostrofe, dell'interrogazione retorica e appunto dell'«*enallage della persona*, cioè della sostituzione della prima e della terza persona con la seconda, grazie alla quale "l'uditore crede di trovarsi in mezzo ai pericoli" egli stesso, e che è figura di presenza e di comunione. Lo stesso avviene con l'*enallage delle persone*, cioè con la sostituzione dell'io e del tu col noi: la utilizza la madre quando dice al bambino: *Ora andiamo a dormire*».

● L'**ossimoro*** è la più strana delle figure; consiste nel giustapporre due termini incompatibili facendo come se incompatibili non fossero: *Questa oscura chiarezza che cade dalle stelle* (Corneille), *Il sole nero* (Nerval). Com'è possibile? Prandi [1987, 18] risponde che questa figura denota un conflitto fra due soggetti enuncianti: quello – cioè la totalità delle persone – che dice che c'è il sole, e quello – il poeta – che dichiara, con una metafora, che per lui tutto è nero. Così, quando Sofocle definisce Antigone *santamente criminale*, vuole dire che essa è criminale per il potere (Creonte), ma santa per gli dèi e la coscienza[10]. Perelman e Tyteca vedono così nell'ossimoro una dissociazione condensata, per esempio fra l'apparenza – *criminale* – e la realtà – *santamente*.

> Perelman e Tyteca annoverano fra le tecniche argomentative inerenti alla dissociazione «quello che è stato chiamato paradossismo, cioè un'antitesi formulata collegando fra loro parole che sembrano esIcudersi a vicenda, o la figura che il Vico chiama *oxymoron*, che è "l'affermare di una cosa che essa non è quello che è"» [*TA*, 465]. Più articolata la definizione di Fontanier [1991, 137]: «Il *paradossismo*, che pertiene a quella che comunemente si chiama *giunzione di parole*, è un artificio del linguaggio per cui parole o idee ordinariamente opposte e inconciliabili, si trovino accostate e combinate di maniera che, mentre sembrano combattersi ed escludersi reciprocamente, colpiscono l'intelligenza con l'accordo più stupefacente, e producono il senso più vero, più profondo e più energico. A prima vista il paradossismo sembrerebbe appartenere esclusivamente alla classe delle figure di stile; ma, chi voglia prestarvi attenzione, vedrà che non potrebbe esser preso alla lettera senza cadere nell'assurdo, e che, per quanto possa esserne facile l'interpretazione per chiunque abbia qualche pratica linguistica, tuttavia senza un minimo di riflessione non si può cogliere e stabilire ciò che esso vuol dar realmente a intendere».

Migliorini [1952]; il tipo sintattico francese era stato studiato invece da Leo Spitzer; cit. in Migliorini 1952, 249].

[10] [Nella tragedia di Sofocle, Antigone, sorella di Polinice, seppellisce il cadavere del fratello nonostante il divieto di Creonte, che voleva così punirlo per aver attaccato Tebe].

Per finire, due tropi complessi simmetrici.

● La **metafora continua***, sequenza coerente di metafore, che permette d'altronde la personificazione e l'umorismo; così, quella segnalata sempre da Prandi [1987]:

> L'inconscio della mia macchina da scrivere ha dei curiosi lapsus.

● La **metalepsi*** è per la metonimia ciò che la figura precedente è per la metafora: una sequenza coerente. Così, l'*Ecclesiaste* [XII, 4, 5] dice:

> Quando la porta è chiusa sulla strada, quando diminuisce la voce del mulino, quando tace il canto dell'uccello [...], quando si teme la salita e ci si spaventa durante il cammino.

Oscura e terribile metalepsi per dire: «quando si è vecchi». Questa figura nomina la vecchiaia attraverso i suoi effetti: cecità, sordità, stanchezza e così via. Ma essa è riduttiva, perché rammenta solo gli effetti negativi, mentre potrebbe rammentare gli effetti positivi della terza età: quando si diviene saggi e pazienti. In effetti, tutte le figure di senso sono riduttive, in quanto focalizzano l'aspetto, e soprattutto il valore dell'oggetto che designano, a detrimento degli altri. Da qui il loro ruolo argomentativo.

> Fontanier dà la seguente definizione: «La *metalepsi*, che è stata confusa a sproposito con la metonimia, e che non è mai costituita da un nome isolato, bensì sempre da una proposizione, consiste nel sostituire l'espressione indiretta all'espressione diretta, cioè, nel far intendere una cosa per un'altra, che la precede, la segue o l'accompagna, ne costituisce un'aggiunta, una circostanza qualunque, o infine vi si ricollega o vi si rapporta in modo da richiamarla subito alla mente» [1991, 127-128]. Utile il riscontro argomentativo di Perelman e Tyteca [*TA*, 192]: «Alcune figure, e particolarmente la *metalepsi*, possono facilitare la trasposizione di valori in fatti. *Egli dimentica i benefici* per "non è riconoscente"; *ricordatevi della nostra convenzione* per "osservate la nostra convenzione", sono modi di attribuire una condotta a un fenomeno di memoria, permettendo all'interlocutore di modificare il suo atteggiamento pure avendo l'aria di aver soltanto migliorato la conoscenza dei fatti. Così *non vi conosco*, per "vi disprezzo", trasforma il giudizio di valore in un giudizio di esistenza».

3. LE FIGURE DI COSTRUZIONE

Le figure che seguono riguardano la **costruzione** della frase, cioè del discorso. Alcune procedono per *sottrazione*, altre per *ripetizione*, altre per *permutazione*.

> Assai esplicita la definizione di Fontanier [1991, 223]: «Le figure di costruzione sono date dal modo di disporre e combinare le parole nella frase, e possono prodursi o con sovrabbondanza di parole, come nel caso del *pleonasmo*; o per soppressione di parole, come nell'*ellissi*; o con un ordine di costruzione completamente diverso dall'ordine seguito nell'uso comune. Ma, benché queste figure possano dare, e in effetti riescono molto spesso a dare al discorso una nobiltà, una forza, una grazia tutta particolare, non toccano comunque il senso delle parole o delle espressioni, in maniera tale da modificarlo in misura maggiore o minore; per conseguenza non hanno alcun elemento di contatto con i tropi».

3.1. Figure per sottrazione: ellissi, asindeto, aposiopesi, zeugma

● L'**ellissi*** consiste nel sopprimere delle parole necessarie alla costruzione, ma non al senso. Così avviene nei proverbi: *Il miele in bocca, il fiele in corpo*, e negli slogan: *Un mondo di baci*. Le parole che vengono a cadere sono parole funzionali, come il verbo *essere*, l'articolo, la preposizione, ecc. Ma l'ellissi si può anche fondare su parole piene.
Sembra che l'ellissi sia più un mezzo di creare figure che una figura. Attraverso i suoi tagli nella frase, essa produce la metonimia, l'enallage*: *Comprate* [a favore dell'interesse] *italiano*, l'ossimoro*: *il sole* [che non impedisce che per me tutto sia] *nero*, la metafora *Sofia è* [fredda come] *un ghiacciolo*.

> L'ellissi per Fontanier [1991, 305-308] «consiste nella soppressione di parole che sarebbero necessarie alla compiutezza della costruzione, ma che sono agevolmente intuibili in base alle parole effettivamente espresse, sicché non persista oscurità o incertezza nell'enunciato. [...] L'ellissi è una delle figure che dicono di più e fanno pensare di più. Essa è dovuta all'attività impetuosa del nostro spirito, che vorrebbe farsi comprendere in maniera istantanea, e comunicare il pensiero così rapidamente come viene concepito. Ma la maggior parte delle ellissi sono di uso così familiare che le si riguarda il più delle volte solo come delle frasi fatte. Vengono notate quasi solo quelle che colpiscono per qualcosa di nuovo o di straordinario. Del resto occorre che, nelle più ardite, la chiarezza non sia mai sacrificata alla precisione; che le parole che mancano vengano a offrirsi quasi da sé al pensiero al punto che non sia necessario chiedersi neanche per un istante ciò che l'autore abbia voluto dire».

● L'**asindeto*** è un'ellissi che sopprime i termini di collegamento, sia cronologici (*prima, dopo*) sia logici (*ma, perché, dunque*). Esso è a un tempo espressivo – con un effetto di sorpresa: *Veni, vidi, vici* – e didascalico, poiché lascia all'uditorio il compito di ristabilire il legame mancante, il

che lo coinvolge nell'azione retorica, lo rende complice, suo malgrado, dell'oratore. Così il seguente slogan, lanciato nel 1987 dal governo francese, dopo aver decretato la liberalizzazione dei prezzi:

> Les prix sont libres. Vous êtes libres. Ne dite pas oui à n'importe quel prix.
> [I prezzi sono liberi. Voi siete liberi. Non dite di sì a qualunque prezzo.]

Oltre al calembour basato sulle ultime parole, si gioca sull'asindeto; che cosa bisogna aggiungere fra il primo e il secondo membro, e fra il secondo e il terzo: *dunque*, o *ma*?

> Rispetto al nome greco di *asindeto*, Fontanier [1991, 339-342] predilige quello latino di *disgiunzione*, figura di elocuzione per collegamento, consistente «nel tagliare le congiunzioni copulative, e nel collegare solo coll'immediata giustapposizione le parti simili del discorso. Si legge in quasi tutti i trattati di retorica, che questa figura disgiunge e separa, in una parola, che è tutto il contrario della *congiunzione*; e, a volerla giudicare solo dal nome e dalla forma, a considerarne, dico, solo l'aspetto materiale, si potrebbe credere che sia così. Ma se se ne prenderà in considerazione lo spirito, l'effetto, si potrà constatare che essa riesce a istituire dei legami forse più forti di quelli creati dalla *congiunzione* stessa fra gli elementi che apparentemente disgiunge e separa». Qual è l'effetto di questa figura? È molto percepibile. È quello di dare all'elocuzione vivacità, rapidità, di metterle le ali, come dice Beauzée. Quanto alla *congiunzione*, evocata a confronto, non è altro che, nella terminologia latina, il *polisindeto*, consistente «nell'usare per ciascuno dei membri della proposizione riuniti sotto un unico punto di vista, una *congiunzione* che d'ordinario si userebbe per uno solo di tali membri, o per tutti contemporaneamente; ovvero, se si preferisce, è il collegamento di diversi membri attraverso la stessa congiunzione ripetuta. Questa figura moltiplica in certo senso gli oggetti, senza insistere su uno in particolare, e li rende più presenti, più distinti di quanto non sarebbero se fossero presentati in gruppo, e come costituenti un tutto unico. Essa denota anche con quanta intensità ne sia pervaso colui che parla, e trasmette un'impressione analoga nell'animo di colui che legge o ascolta» [Fontanier 1991, 331].

● L'**aposiopesi*** o *reticenza*, interrompe la frase per lasciare all'uditorio il compito di completarla; figura per eccellenza dell'insinuazione, della lussuria, della calunnia, ma anche del pudore, dell'ammirazione, dell'amore, la sua forza argomentativa deriva dal fatto che essa sospende l'argomento in discussione per incitare l'altro a riprenderlo per conto proprio, a riempire lui stesso i puntini di sospensione.

> Figura d'espressione per riflessione, la reticenza consiste per Fontanier «nell'interrompersi e nell'arrestarsi all'improvviso nel corso di una frase, per lasciar intendere con quel poco che si dice, e con l'ausilio delle circostanze, ciò che si affetta di sopprimere, e spesso anche molto di più. Questa figura, adoperata a proposito, può di gran lunga superare tutto ciò che la parola potrebbe avere di più eloquente. Col suscitare una folla di pen-

sieri nello spirito, colpisce il cuore in maniera viva e profonda». Dopo la consueta abbondanza di esempi letterari, Fontanier si esime dal citare le «reticenze ispirate dalla malignità e dall'odio. Se ne presentano tante di questo genere, anche nel discorso comune, persino nella semplice conversazione. "La malignità e l'odio – dice Laharpe, – hanno abbondantemente sperimentato il potere di questa figura per la sua capacità di far galoppare l'immaginazione. Pertanto la malignità e l'odio non potrebbero avere armi più affilate, né tratti più avvelenati... Nulla è così facile e comune come calunniare a mezze parole, e niente è così difficile come respingere simile specie di calunnia; perché come si risponderà a ciò che non è stato detto?"» [1991, 135-137]. Perelman e Tyteca [*TA*, 489, 509] additano la reticenza fra le tecniche argomentative di attenuazione, volte a esprimere una volontà di moderazione, e la definiscono come figura di rinuncia che «permette di evocare un'idea lasciandone lo sviluppo all'ascoltatore: questo sviluppo potrà essere suggerito da certe figure d'espressione, come il ritmo, l'allitterazione».

● Lo **zeugma*** (dal greco *zeugma* «giogo, legame») consiste nell'unire due termini subordinandoli a un terzo, il che rende quest'ultimo stravagante, assurdo o poetico. *La signora era rientrata in lacrime e in taxi*: *in* ha dapprima un senso astratto, poi un senso concreto: la figura consiste nell'identificare scherzosamente i due sensi.
Lo zeugma può avere portata epica; così in *I due soldati dell'anno due*, Hugo li descrive:

L'âme sans épouvante / et les pieds sans souliers!
[L'anima senza spavento / e i piedi senza suole!]

I due usi di *senza* sono incompatibili, ma il poeta si serve dello zeugma per sottolineare la grandezza di quegli *araldi* che non erano neanche equipaggiati.
Allo stesso modo, egli descrive Booz:

Vêtu de probité candide et de lin blanc.
[Vestito di candida probità e di lino bianco.]

L'abbinamento di senso metaforico e di senso proprio nella parola *vestito* sottolinea l'unità della persona di Booz: puro di fuori come dentro. Questo secondo Pierre Fontanier, che fa d'altronde dello zeugma – da lui identificato con la sillepsi – un tropo a un solo termine. Secondo noi, esso ne richiede almeno tre. Una bicicletta, un asino e un motore non hanno niente di figurato; la figura ha inizio se tentate di accoppiare il motore all'asino e alla bicicletta. Nell'ossimoro due termini bastano a fare la figura: «sole nero». Nella zeugma ce ne vogliono tre.

In realtà Fontanier dà una duplice definizione dello *zeugma*, di cui la prima relativa alle figure prive di valore traslato (i non tropi), e la seconda invece legata a un'interpretazione della stessa figura come tropo misto. Esaminiamole in dettaglio e nell'ordine, a partire dalla prima: «Lo zeugma consiste nel sopprimere in una parte del discorso, della proposizione o di un complemento della proposizione, alcune parole espresse in un'altra parte, e nel rendere di conseguenza la prima di queste due parti dipendente dalla seconda, sia per la compiutezza di significato, sia per la pienezza espressiva. Esso differisce dall'ellissi propriamente detta per due motivi: 1) in quest'ultima, le parole soppresse non si trovano espresse in nessun altro punto; 2) quest'ultima non istituisce differenza alcuna fra le proposizioni o i complementi» [1991, 313]. La seconda, più sottile, allusione di Fontanier allo zeugma come tropo costituito da una parola singola si ha nella trattazione dei tropi misti, o sillepsi [1991, 105-108], e al relativo abuso stilistico, di cui si dà un esempio dalla *Thébaide* di Racine: «Per coronare in un giorno la mia testa e la mia passione amorosa, egli arma in mio favore l'odio e l'amore», dove l'espressione *coronare la mia testa e la mia passione amorosa* costituisce uno zeugma nel senso di traslato fondato sull'unico termine *coronare*.

3.2. Figure di ripetizione: epanalessi, antitesi

● Chiamiamo **epanalessi*** la figura di *ripetizione* pura e semplice. Essa pone un duplice problema, quello della sua correttezza e quello della sua utilità. Se uno scolaro ripete una parola in una frase, il maestro gliela farà sostituire con un sinonimo. Ma il maestro correggerebbe una frase come *L'uomo è un lupo per l'altro uomo*? È qui che interviene l'utilità della ripetizione; se si dicesse *un lupo per il proprio simile*, si annienterebbe l'argomento di incompatibilità che essa suggerisce: l'uomo è quello che non dovrebbe essere, poiché ha per proprio simile l'uomo.
Naturalmente, l'epanalessi concerne anche il *pathos*. Quando De Gaulle [1940-42, trad. it. 1954, 83-84] protesta nel suo messaggio del 18 giugno 1940 rivolto ai francesi da Radio Londra, per incoraggiarli a resistere all'occupazione tedesca, in vista dell'imminente aiuto inglese:

Perché la Francia non è sola. Non è sola. Non è sola.

esprime così la sua convinzione patetica, che tutto allora sembrava smentire.
Non si deve confondere l'epanalessi con l'**antanaclasi*** [cfr. *supra*, p. 126], ripetizione di una parola con due sensi differenti, né con la *perissologia**, ripetizione di una stessa idea con parole diverse.

Secondo Fontanier la ripetizione «consiste nell'usare più volte lo stesso termine o la stessa espressione, sia per mero ornamento del discorso, sia per esprimere in modo più forte e più energico la passione» [1991, 329]. Per la componente argomentativa dell'epanalessi, si veda *supra*, p. 115. Sotto la rubrica del *pleonasmo*, si distingueva fra il senso positivo di «pienezza» e quello negativo di «superfluità», nel qual caso «anziché essere una figura, diventa un abuso, un difetto, che prende il nome di *perissologia*» [*ibid.*, 299]. Esempi di pleonasmo sono frequenti nel parlato comune e nel cosiddetto stile orale, con riprese pronominali del tipo: *Le chiavi le*

voglio io, I bugiardi non li posso soffrire, I debiti è meglio non farli [esempi cit. in Galdi 1971, 185-186]. La perissologia è un indubbio appesantimento dell'enunciato: «La voracità del leone nel consumare il pasto non fa onore al *re della foresta*».

● Si chiama **antitesi*** sia una opposizione filosofica di tesi, sia un'opposizione retorica, che risalta grazie alla ripetizione: AABA, AACA, ecc. L'antitesi è l'opposto nell'identico.
L'identico può ottenersi con parole identiche. Ricorrendo nuovamente al citato messaggio di De Gaulle

Folgorati oggi dalla forza meccanica, potremo vincere domani con una potenza meccanica superiore.

Ma l'identico può consistere anche nell'equilibrio ritmico:

Amor mi sprona in un tempo ed affrena,
assecura e spaventa, arde ed agghiaccia,
gradisce e sdegna, a sé mi chiama e scaccia,
or mi tene in speranza ed or in pena.
[Petrarca CLXXVIII]

La simmetria delle figure ritmiche all'interno di ciascun verso, rinforza l'opposizione descrittiva della pena d'amore.

Fontanier classifica la figura fra i non tropi e ne fornisce una definizione apprezzabilmente concreta: «L'antitesi oppone l'uno all'altro due oggetti, considerandoli sotto un rapporto comune, ovvero oppone un oggetto a se stesso, considerandolo sotto due rapporti contrari. 1) Due oggetti opposti l'uno all'altro: *Il ricco e l'indigente, l'imprudente e il saggio, / soggetti alla stessa legge, subiscono la stessa sorte.* 2) Un oggetto opposto a se stesso: *Vizioso, penitente, cortigiano, solitario, / prese, lasciò, riprese la corazza e il cilicio.* L'effetto del contrasto dei colori in pittura e dei toni in musica, può far giudicare l'effetto dell'antitesi nel discorso. È una delle figure più brillanti; ma è proprio a causa di questa sua enorme evidenza che richiede un uso assai parco nell'affrontare soggetti più seri» [1991, 379]. Più oltre si rimarcava il ruolo di una corrispondenza congruente per istituire un'autentica antitesi: «Del resto, non si deve prendere per antitesi un qualsiasi modo di esprimere un'opposizione di idee; ciò significherebbe ingannarsi. L'antitesi esige, dice Laharpe, che le espressioni si corrispondano nell'opporre le idee» [*ibidem*, 381].

3.3. Figure varie: chiasmo, iperbato, anacoluto, gradatio

● Il **chiasmo*** è un'opposizione fondata, non più su di una ripetizione, ma su di un'inversione, AB-BA:

Bisogna mangiare per vivere e non vivere per mangiare.

Talvolta comico, il chiasmo si accompagna tuttavia assai bene a una visione tragica del mondo, da san Paolo a Karl Marx:

Chi si esalta sarà umiliato, e chi si umilia sarà esaltato [Luca XVIII, 14].

All'opposto della filosofia tedesca, che va dal cielo alla terra, è dalla terra al cielo che si sale qui. [...] Non è la coscienza che determina la vita, è la vita che determina la coscienza [Marx, *L'ideologia tedesca*].

Qui il chiasmo è al servizio di un *argomento di dissociazione**. Alla coppia illusoria istituita dall'idealismo tedesco che pone la *terra* come inessenziale e la *vita* come semplice manifestazione della coscienza, Marx oppone la coppia inversa in quanto avente valore di verità; la forma a X dell'argomento conferisce a questo l'apparenza della necessità. Eppure esso si regge su di un'alternativa semplicistica: è la coscienza che determina la vita, o è l'inverso? Si può pensare che, se la vita determina la coscienza, quest'ultima di rimando condiziona la vita. Alla causalità lineare si sostituisce allora la retroazione. Anche in questo caso, l'argomento è seducente ma riduttivo.

Fontanier classifica il *chiasmo* fra i non tropi, come figura di stile per giustapposizione, e ne riadatta la denominazione classica nel francese *reversion*: «La reversione fa ribaltare su se stesse, con senso diverso e spesso contrario, tutte le parole, almeno quelle fondamentali, di una proposizione. La si può riguardare come una specie particolare di antitesi» [1991, 381]. Perelman e Tyteca [*TA*, 450] mantengono per il chiasmo la denominazione moderna di *reversione*, e lo collocano fra le tecniche argomentative basate su coppie filosofiche: «Quando l'inversione è segnata dal posto delle parole, può assumere l'aspetto di figura: certe antitesi e soprattutto molte commutazioni che certuni chiamano reversioni, consistono nel considerare uno stesso fenomeno ora come termine primo, ora come termine secondo [...]. Secondo la *Rhetorica ad Herennium*, queste figure "danno l'impressione che la seconda parte sia dedotta dalla prima, benché le contraddica"».

Citiamo ancora tre figure di costrutto.
● L'**anacoluto*** sconvolge la sintassi della frase:

Quelli che muoiono, bisogna pregare Iddio per loro [Manzoni, *I Promessi Sposi* XXXVI].

Il soggetto del verbo doveva essere *Quelli che muoiono* e invece, colpo di scena, la frase diventa soggettiva. L'anacoluto è uno scarto? Sembra di sì, e anche un errore in italiano; qualunque professore avrebbe corretto Manzoni con la matita rossa. E tuttavia è possibile esprimere meglio di Manzoni la volontà di Renzo di impedire a Lucia di cambiare discorso, allontanandosi dal loro caso personale? Certo che no, perché il porre *Quelli che muoiono* davanti, aggiungendo *bisogna pregare Iddio per loro* è come individuare un ostacolo e rimuoverlo.
A nostro avviso, l'anacoluto non è un errore, è l'irruzione del codice orale

in quello scritto, che rende così l'espressione più personale e l'argomentazione più vivace.

Fontanier [1991, 315] annovera l'anacoluto fra i non tropi come una forma secondaria e peculiare di ellissi: «Essa consiste nel sottintendere, sempre conformemente all'uso o senza violarlo, il correlativo, il *compagno* di una parola espressa; consiste, direi, nel lasciar da sola una parola che ne richiede un'altra come compagna. Questa compagna che viene a mancare, è ciò che si chiama in greco anacoluto, e dà il nome alla figura».

- L'**iperbato***, o inversione retorica, ne è un caso particolare:

O belle agli occhi miei tende latine [Tasso, *Ger. Lib.* VI, 104].

Fontanier [1991, 284] lo include fra le figure di costruzione per rivoluzione, come l'enallage: «L'*inversione*, che talvolta è detta *iperbato*, e che in realtà è solo una delle specie di cui l'iperbato è un genere, consiste in un accostamento di parole ribaltate o invertite, rispetto all'ordine in cui le idee si succedono nell'analisi del pensiero. Essa ha luogo: 1) tutte le volte che il soggetto si trova enunciato dopo i suoi modificatori, o dopo il verbo che lo governa; 2) quando il termine complementare precede la parola a cui si rapporta; 3) quando il complemento di un termine complementare si trovi a precedere o tale termine reggente da solo, o il termine complementare e il suo termine reggente a un tempo». Addotti poi numerosi esempi dalla tradizione poetica francese, si puntualizzava che la figura poteva adoperarsi, con moderazione, anche in prosa [*ibidem*, 288]. Secondo Perelman e Tyteca [*TA*, 478] l'iperbato può avere valenza emotiva nell'argomentazione, in quanto «sostituisce all'ordine naturale della frase un ordine dato dalla passione».

- La **gradatio***, infine, consiste nel disporre le parole in ordine crescente di lunghezza e d'importanza:

Va, corri, vola, e vendicaci! [Corneille, *Cid* atto I, scena V].

Sulla riva c'era soltanto padron 'Ntoni, per quel *carico di lupini* che ci aveva in mare *colla «Provvidenza» e suo figlio Bastianazzo* per giunta [Verga, *I Malavoglia*, cap. II].
Costui è un *ladro* – quello è un *birbante* – quell'altro è un *giacobino* [*ibid.*, cap. I].

L'esempio tratto dal *Cid* è addotto da Perelman e Tyteca per documentare la *sinonimia* o *metabole*, che appunto si adopererebbe nel discorso argomentativo «per dare il senso della presenza, di una forma che suggerisce la progressiva correzione. In *Va, corri, vola, e vendicaci*, si usano termini che sembrano sempre più convenienti; la sinonimia sarebbe come una correzione abbreviata o addirittura una prolessi abbreviata: darebbe il senso della presenza con l'aiuto di una forma destinata essenzialmente alla scelta» [*TA*, 186]. Alla *gradatio* in sé i due autori dedicano solo fugaci accenni [*TA*, 516, 527]. Anche Fontanier [1991, 333] apparenta la figura alla sinonimia nell'ambito dei non tropi, specificamente tra le figure di elocuzione per deduzione: «La *gradatio* consiste nel presentare una sequenza di idee o di sentimenti in un ordine tale che ciò che segue dice sempre un po' di più o un po' di meno di quel che lo precede, a seconda che la progressione sia ascendente o discendente».

Essa è dunque un mezzo eccellente di presentare gli argomenti: non solo, ma anche, e soprattutto...

4. LE FIGURE DI PENSIERO

Le **figure di pensiero** sono, in linea di principio, indipendenti dal suono, dal senso e dall'ordine delle parole; riguardano solo i rapporti fra idee. Ma questa definizione degli antichi finirebbe con l'escluderle dall'ambito delle figure e della stessa retorica, che si caratterizzerà per l'intimo legame tra lingua e pensiero. Secondo noi, è possibile riconoscere queste figure in base a tre criteri.
Innanzitutto, esse riguardano non le parole o la frase, ma il discorso in quanto tale; un calembour si fonda su alcune parole, laddove l'ironia coinvolge l'intero discorso; un libro intero può essere ironico. In secondo luogo, esse riguardano il rapporto del discorso col suo referente; in altri termini, esse pretendono di dire il vero: mentre una metafora non è né vera né falsa, un'allegoria può essere vera o falsa. Infine, una figura di pensiero si può leggere in due maniere: in senso *letterale* o in senso *figurato*. *Una rondine non fa primavera*: la verità del senso meteorologico comporta la verità del senso umano.

Secondo Fontanier [1991, 228] le «autentiche figure di pensiero devono trovare la propria consistenza nel "giro" dell'immaginazione e nella maniera specifica di pensare e di sentire, al punto che, modificando le parole con cui vengono comunicate, le figure rimangono immutate nella sostanza. Di tutte le figure, esse sono pertanto quelle aventi meno rapporti con i tropi». In questa accezione si faceva rientrare la prosopopea, ma non l'allegoria o l'ironia classificate invece da Reboul come figure di pensiero. Rispetto a questa prima definizione, motivata dalla mera distinzione rispetto ai tropi, Fontanier [*ibid.*, 403 ss.] dà un'altra definizione più sistematica, rielaborata sulla precedente con l'aggiunta della distinzione in figure di pensiero per immaginazione, per ragionamento, o per sviluppo.

4.1. L'allegoria, una figura didattica?

Il triste proverbio appena ricordato – raramente i proverbi sono allegri – è già un'**allegoria***. L'allegoria è una descrizione o un racconto che presenta delle realtà familiari, concrete, per comunicare in maniera metaforica una verità astratta. Su di essa si fonda la struttura del proverbio, della favola, del romanzo a chiave, della parabola[11].

[11] Nel suo bel libro sulle parabole di Gesù, Jeremias [1962] afferma che quelle parabole

Sequenza di metafore – una rondine per una buona notizia, la primavera per la felicità – l'allegoria non è comunque una metafora, pur continua. Perché? Proprio perché *tutti* i suoi termini sono metaforici; laddove in una metafora continua, i termini figurati si inseriscono in un contesto di termini propri, sicché il messaggio non può avere che un solo senso, il senso figurato. In *Metti un tigre nel motore*, *tigre* è metaforico, il resto no; cosicché nessuno comprenderà che si tratta di una vera tigre, tranne il regista Jean-Luc Godard che filma per derisione una tigre all'interno di un motore. La vera allegoria, i cui termini sono tutti metaforici, offre due letture possibili. Il proverbio francese

> Pierre que roule, n'amasse pas mousse.
> [Pietra smossa non fa muschio.]

si può leggere anche in senso figurato: «chi viaggia non si fa degli amici». Si osservi che in Scozia, *Rolling stones gather no moss* ha al contrario un senso positivo: «colui che viaggia non si fossilizza, resta giovane».
È per questo che si può non essere d'accordo con Goethe e i romantici che oppongono l'*allegoria*, figura che avrebbe un solo senso figurato, al *simbolo*, aperto, polisemico: vediamo che anche l'allegoria può esserlo. Comunque sia, essa ha una cattiva fama; le si rimprovera di essere ingannevole, creata per le esigenze della causa da sostenere, in sostanza puramente didattica.
In tal caso, si tratta di una curiosa didattica, che si riduce a una perdita di tempo. Platone, dopo aver enunciato l'allegoria della caverna, la deve spiegare; e Gesù allo stesso modo deve dare la chiave delle sue parabole, strana didattica che si condanna a insegnare due volte!
Ma vedremo con Rousseau (*infra*, pp. 233 ss.) che il vero problema dell'educazione non è forse quello di «guadagnare» tempo.
In realtà, se l'allegoria è didattica, non è perché rende le cose più chiare e più concrete, al contrario è perché essa incuriosisce. L'allegoria della caverna, la parabola del seminatore incuriosiscono i discepoli, che avvertono senz'altro che il testo vuol dire qualcosa in più di quanto effettivamente dica, ma senza sapere cosa; attendono dal maestro la spiegazione, di cui non avrebbero avuto bisogno se il maestro gliel'avesse data senza preparargli. Esiste una pedagogia assai antica, quella del *segreto*, che consiste nel far attendere la soluzione per incitare il discepolo a cercarla, per motivarlo ad apprenderla. È in questo senso che l'allegoria è «didattica».
Da qui anche il suo ruolo argomentativo: essa informa le persone, nel senso che se accettano il *foro** (la lettera), s'impegnano anche ad accettare il *tema** (lo spirito). Prendiamo dalla Bibbia [*Samuele* II, XII, 1] l'esempio del profeta Natan, che dice al re Davide:

non sono delle allegorie. Egli intende però *allegoria* in un senso morale che il termine non possiede necessariamente.

> V'erano due uomini nella stessa città, uno ricco l'altro povero. Il ricco aveva pecore e buoi in grandissimo numero, ma il povero non aveva nulla, fuorché una piccola agnellina [...] ed essa era per lui come una figliola. Or essendo arrivato un viaggiatore a casa dell'uomo ricco, questi, risparmiando le sue pecore e i suoi buoi, non ne prese per preparare un pasto al viaggiatore ch'era capitato da lui; ma pigliò l'agnella di quel povero uomo, e ne fece delle vivande per colui che gli era venuto in casa.

Il racconto indigna Davide e lo incuriosisce, vuole sapere chi è quest'uomo che «merita la morte». E il profeta risponde: «Quest'uomo sei tu». È lui, Davide, che infiammatosi di passione alla vista della bella Betsabea l'aveva rapita, le aveva dato un figlio, e poi, avendo fatto in modo che il marito fosse ucciso in guerra, l'aveva sposata. Si vede la forza dell'allegoria. Se Natan gli avesse dichiarato semplicemente il suo crimine, il re avrebbe potuto rispondere che l'amore non ha leggi, o che mancava un erede alla corona; avrebbe anche potuto non capire. Qui la ragione è intesa prima ancora di essere esposta, e, condannando il ricco, il re è rimasto vittima del suo stesso verdetto. Ascoltando il racconto, Davide non si è reso conto che si trattava di lui. Senza l'allegoria, l'avrebbe mai compreso?

> Inclusa da Fontanier con la *personificazione* fra i tropi intesi come figure di espressione per finzione (*fiction*), dotate di carattere spiccatamente immaginifico [1991, 111 ss.], l'*allegoria* è definita a prescindere da ogni carattere totalizzante di figura animatrice di un'intera opera, e limitatamente alla sua consistenza espressiva: «Essa consiste in una proposizione dotata di un duplice senso, di senso letterale e spirituale a un tempo, attraverso la quale venga presentato un pensiero sotto l'immagine di un altro pensiero atto a renderlo più percepibile ed efficace che se fosse presentato in maniera diretta e senza velo alcuno». Simile definizione comportava la distinzione dell'allegoria dalla *metafora continua*, e dall'*allegorismo*, il quale presenta solo un autentico significato, il senso figurato. Sull'univocità metaforica dell'allegorismo, Fontanier si diffonde con adeguata esemplificazione. A proposito della differenza tra allegoria e personificazione poi, rimarcava la pertinenza di entrambe le figure al rango delle figure di pensiero.

4.2. L'ironia, lo spirito e l'umorismo

● Nell'**ironia***, ci si prende gioco degli altri dicendo il contrario di ciò che si vuol lasciare intendere. La sua materia è l'antifrasi, il suo scopo lo scherno; essa è senz'altro una figura di pensiero, poiché ha due sensi: *Lei è la fenice* si può prendere alla lettera, come fece il corvo[12], o ricercarne lo spirito, che qui si oppone alla lettera.
L'ironia può essere dolce o sferzante, sottile o grossolana, amara o buffa. Limitiamoci a due domande. Che cos'è che la rende «sottile»? Senza dub-

[12] [Si allude alla nota favola di La Fontaine, libro I, 2].

bio lo scarto fra i due sensi, la lettera e lo spirito. Certo, si può «marcare» l'ironia: col tono di voce, il punto esclamativo, le virgolette, ecc. Ma, se troppo manifesta, diventa facile. L'ironia pesante è quella che ci si aspetta, che ci cade sotto gli occhi. L'ironia è sottile quando il suo vero senso si fa attendere, quando la sua vera vittima se ne rende conto per ultima; spingiamoci oltre: quella il cui senso non sarà mai del tutto chiaro, che lascerà sempre un dubbio.
Perché è buffa? Senza dubbio rientra sempre un pizzico di gioia sadica nell'ironia, il «piacere maligno» di vedere la boria sgonfiarsi, le pretese del potere, del sapere, della virtù cedere per il fatto stesso che chi fa ironia sembri prenderle sul serio. Figura del pathos e dell'ethos – essa attira dalla sua parte i buontemponi – l'ironia lo è anche del logos, in quanto fa risaltare un argomento d'incompatibilità attraverso il ridicolo.
Così apprezziamo la replica di Napoleone III, al quale veniva mostrato un violento libello di Victor Hugo contro di lui:

> Ebbene signori, eccovi *Napoleone il Piccolo* di Victor Hugo il Grande.

Che cosa ha voluto dire esattamente? «È lui che si prende per Napoleone». «Non mi tange». «Lo ammiro comunque come poeta»... Forse tutt'e tre le cose.

> Perelman e Tyteca, trattando dell'*ironia* tra le funzioni argomentative del ridicolo, dopo averla definita, sulla scorta di Demostene e Du Marsais, come la figura con cui «si vuol far intendere il contrario di quanto si dice», ne mettono ampiamente in risalto la valenza psicologica nell'argomentazione [*TA*, 218-221]. Altrove poi [*TA*, 286, 308, 349, 381] riservano occasionali accenni alla figura, distinta dall'umorismo (*humour*) in base al carattere di convenzionalità sociale. Fontanier [1991, 145-146] include invece l'ironia tra le figure di espressione per opposizione, un tipo particolare di tropi: «L'ironia consiste nel dire con una battuta, piacevole o seria, il contrario di quanto si pensa, o di quanto si vuol indurre a pensare. Sembrerebbe appartenere più specificamente all'allegoria, ma la collera e il disprezzo la adoperano pure a volte, anche con efficacia, di conseguenza, può adattarsi allo stile nobile ed ai soggetti più gravi».

- Lo **spirito**, in retorica, è l'ironia che cade a proposito, la risposta per le rime, di gran lunga la più efficace.
- Quanto all'**umorismo**, non è una specie di ironia; è il contrario dell'ironia. Quest'ultima denuncia la falsa serietà in nome della serietà superiore – quella della ragione, del buon senso, della morale – che pone chi fa dell'ironia ben al di sopra di ciò che denuncia o critica: non è il suo sapere che fa di Socrate un maestro, è la sua ironia. Nell'umorismo è il soggetto stesso che abbandona la propria serietà, che depone ogni importanza. Il che richiede innanzitutto una certa calma, una padronanza di sé, – sì, la flemma britannica e l'umorismo sono tutt'uno – le quali spiegano che la prima condizione dell'umorismo è una parola serena laddove tutti hanno perso la testa. Antidoto a tutti i fanatismi, l'umorismo tende all'irrazionale e talvolta al nichilismo. Resta fermo che se l'ironia è un'arma, l'umorismo è disarmante. Retorica superiore.

4.3. Figure di enunciazione: apostrofe, prosopopea, preterizione, epanortosi

Certe figure si apparentano all'ironia, ma la loro antifrasi si fonda sull'*enunciazione* e non sull'enunciato.

- L'**apostrofe** consiste nel rivolgersi a un uditorio diverso da quello reale per meglio persuadere quest'ultimo. L'uditorio fittizio può essere un essere presente, ma il più delle volte ci si rivolge a un assente: i morti, gli antenati, la patria, gli dèi, insomma a qualunque cosa:

> Dove sono io? Che cosa ho visto? Mi ingannate, occhi miei?

Per il *Trattato dell'argomentazione*, si tratterebbe di una «figura di comunione» [*TA*, 188], che unisce l'uditorio al suo oratore. Noi siamo inclini piuttosto a vedervi una figura di amplificazione, che consente di andare oltre l'uditorio reale verso un uditorio universale, o, all'inverso: verso un individuo per personificare l'uditorio universale.

> Fontanier [1991, 371-372] insiste sull'aspetto emozionale della figura, classificandola fra i non tropi, in particolare fra le figure di stile costruite su giri di frase: «L'*apostrofe*, che accompagna assai spesso l'esclamazione, è quella improvvisa diversione del discorso per cui ci si distoglie da un oggetto, per rivolgersi a un altro oggetto, naturale o soprannaturale, assente o presente, vivo o morto, animato o inanimato, reale o astratto, o per rivolgersi a se stessi [...]. Ma cosa può dar luogo all'apostrofe? Non è né la riflessione, né il pensiero nella sua crudezza, né una semplice idea: non è che il sentimento, e il sentimento eccitato nel cuore fino a scoppiare e a effondersi, come da se stesso. L'apostrofe in generale non sarebbe che fredda e insipida, se non si annunciasse come l'espressione di un'emozione viva o profonda, come lo slancio spontaneo di un'anima fortemente commossa. [...] Dalla definizione potrebbe sembrare che l'apostrofe possa aver luogo solo in seno al discorso; tuttavia talvolta si dà anche il caso che possa trovarsi alla fine, e anche, che è poi il caso più frequente, all'inizio». Perelman e Tyteca [*TA*, 350, 188] fanno dell'apostrofe una sottolineatura della *personificazione*, insieme alla *prosopopea* e, come si è visto, sul piano argomentativo una figura di comunione con l'uditorio.

- La **prosopopea*** consiste nel porre il discorso in bocca a un oratore fittizio: gli antichi, i morti, le leggi, come Socrate nel *Critone*, che viene ammonito dalle leggi di Atene:

> Così facendo (evitandoci) tu soltanto pensi a questo: tu tenti di distruggere noi, le Leggi[13].

[13] Su queste due figure, cfr. Quintiliano VI, 1, 63; IX, 2, 28 e 3, 24.

Secondo Fontanier che la include fra i non tropi, la *prosopopea* è una delle figure di pensiero per immaginazione, e si distingue nettamente dalle figure co-occorrenti: «La *prosopopea*, che non va confusa né con la *personificazione*, né con l'apostrofe, né con il *dialogismo*, che quasi sempre la accompagnano, consiste nel mettere in certo qual modo in scena, gli assenti, i morti, gli esseri soprannaturali o anche gli esseri inanimati, nel farli agire, parlare, rispondere secondo le proprie intenzioni; o almeno nell'assumerli come confidenti, testimoni, garanti, accusatori, vendicatori, giudici, ecc.; e nel farlo o per finta, o seriamente, a seconda che si riesca a controllare di più o di meno la propria immaginazione» [1991, 404]. Quanto al *dialogismo*, consisterebbe nel «rapportare direttamente, nella forma che si ritiene effettivamente pronunciata, discorsi che si attribuiscono a certi personaggi, o che si attribuiscono a se stessi, in tale o tal altra circostanza» [*ibid.*, 375]. La *personificazione* veniva invece presentata fra i tropi, come figura di espressione per finzione (*fiction*): «La *personificazione* consiste nel fare di un essere inanimato, insensibile, o di un essere astratto e puramente ideale, una specie di essere reale o fisico, dotato di sentimento e di vita, in definitiva ciò che si chiama una *persona*; e nel farlo per semplice modo di dire, o per una finzione tutta *verbale*, se fosse necessario specificarlo. Essa ha luogo per metonimia, per sineddoche, o per metafora» [*ibid.*, 111]. Dopo aver commentato i numerosi esempi, concludeva: «bisogna, ritengo, rapportarla all'allegoria, non nel senso particolare e ristretto al quale la si ridurrà in questa sede, ma nel senso più esteso; bisogna, dico, collocarle nella classe delle finzioni o invenzioni poetiche; e se si vuole a tutti i costi farne delle figure, bisognerà collocarle tra le figure di pensiero» [*ibid.*, 114]. Altra forma più complessa di personificazione, paragonabile all'allegorismo rispetto all'allegoria, sarebbe la *soggettificazione* (*subjectification*), consistente nel «dire di una cosa fisica o astratta per mezzo della quale un soggetto agisce o si annuncia, e che ne è l'organo, lo strumento, o in definitiva un attributo qualsiasi, ciò che, a rigore, potrebbe essere detto o essere inteso solo dal soggetto stesso, considerato in rapporto a quella cosa». Ciò che la distinguerebbe dalla personificazione propriamente detta sarebbe che sempre «a fianco della cosa personificata, essa mostra un'altra persona come la sola e vera. Essa è *fisica* o *astratta*, secondo la natura della cosa soggettificata, cioè della cosa trasformata in soggetto, messa al posto del soggetto» [*ibid.*, 118]. La versione di Reboul della prosopopea come delega enunciativa a soggetti astratti, per fini argomentativi, sembrerebbe ispirata alla *soggettificazione* di Fontanier. Perelman e Tyteca [*TA*, 349] da parte loro, riconducono la *personificazione* (di cui la prosopopea sarebbe una sottolineatura enunciativa) alla concezione argomentativa «secondo la quale i diversi legami di coesistenza risultano dalla generalizzazione o piuttosto dalla trasposizione del rapporto atto-persona [...] ogni volta che si desidera render stabili, concreti e presenti un gruppo o un'essenza, ci si servirà della personificazione. Questa figura argomentativa permette di fissare i contorni del gruppo, di richiamarne la coesione».

● La **preterizione***, assai prossima all'*aposiopesi*, consiste nel dire che non si parlerà di qualche cosa per parlarne con maggior effetto: *Avrei anche potuto dirvi che...* Essa è, come dice il *Trattato dell'argomentazione*, «l'immaginario sacrificio di un argomento» [*TA*, 509].

Perelman e Tyteca includono fra i «palliativi ai pericoli dell'ampiezza» le *figure di rinuncia* «che non esprimono soltanto la moderazione dell'oratore»; così, come si è già visto, «la *reticenza* permette di evocare un'idea lasciandone lo sviluppo all'ascoltatore»; e la *preterizione* è appunto la rinuncia fittizia a un argomento «annunciando che vi si rinuncia. [...] Il sacrificio soddisfa le convenienze, lascia credere inoltre che gli altri argomenti siano abbastanza forti da poter fare a meno di quello» [*TA*, 509-510]. Fontanier [1991, 143] invece situa la *preterizione* tra le figure d'espressione per opposizione, insieme a *ironia*, *epitrope* e *contrefision*, tutti tropi attraverso i quali si enuncia quasi il contrario di ciò che realmente si pensa: «La *preterizione*, detta anche *pretermissione*, consiste nel fingere di non voler neanche dire ciò che nondimeno si dice anzi chiaramente, e spesso anche con energia» [1991, 143]. Enunciata la definizione della figura, Fontanier rivendicava il primato di aver indicato la formulazione interrogativa, particolarmente energica, della preterizione. L'*aposiopesi* è la denominazione greca della reticenza, consistente appunto nell'improvvisa interruzione dell'enunciato a fini allusivi. Fontanier [1991, 123] la classificava, diversamente dalla preterizione, tra le figure di riflessione, miranti ad attirare l'ascoltatore con una cert'aria di mistero, per cui il pensiero non sarà esplicitato, ma insinuato e lasciato indovinare, giocando sul rapporto tra le idee enunciate e quelle che non sono espresse. Queste ultime verrebbero in certo modo a riflettersi sulle prime, o comunque richiamerebbero una riflessione su di esse, nel momento stesso in cui le ridestano nella memoria. Ancora diversa l'interpretazione dell'*interruzione* [*ibid.*, 372-373], collocata fra i non tropi come figura di stile per enfasi, consistente nel lasciar in sospeso improvvisamente «per effetto di un'emozione troppo viva, una frase già cominciata, per cominciarne un'altra del tutto diversa, o per riprendere la prima solo dopo avervi interposto espressioni a essa grammaticalmente estranee».

● L'**epanortosi*** consiste nel rettificare ciò che s'è appena detto: *O piuttosto...* È anch'essa un'intrusione del codice dell'oralità nella lingua scritta; fa apparire il discorso più sincero e inoltre fa partecipare l'ascoltatore al percorso dell'oratore.

Così Fontanier [1991, 408-409]: «La *retroazione*, o *epanortosi*, che non va confusa con la *correzione*, figura di stile, consiste nel tornare su ciò che si è appena detto, o per rafforzarlo, o per addolcirlo, o anche per ritrattarlo del tutto, a seconda che si voglia affettare di trovarlo, o che in effetti lo si trovi troppo debole o troppo forte, troppo poco sensato, o troppo poco conveniente». Un'ulteriore differenziazione didascalica viene fornita poi trattando della *correzione* [*ibid.*, 366], non tropo compreso fra le figure di stile per enfasi: «La *correzione* è una figura con la quale studiatamente si ritratta in qualche modo ciò che si è appena detto, per sostituirvi qualcosa di più forte, di più incisivo, o di più conveniente. Non bisogna confonderla con un'altra specie di *correzione*, figura di pensiero, che distingueremo col nome di *retroazione*. La correzione se ne distingue per il fatto che la *retroazione* ha luogo nell'ambito della stessa frase o dello stesso periodo, o per il fatto che nel passare da una frase all'altra, o da un periodo all'altro, essa si limita a ritornare su certe espressioni per dar loro più senso o più energia».

● La **contrefision*** è una sorta di ottativo che suggerisce il contrario di ciò che dice: *Fate figli!, fateli!*

> Il termine *contrefision* (lett. «antifiducia» o «controfiducia», ma non esiste un perfetto corrispondente in italiano) è stato coniato da Fontanier per designare una variante dell'antifrasi, una specie di ironia amara, per cui si spinge qualcuno a fare o a pensare qualcosa di cui però si prospettano in maniera subdola le conseguenze paradossali, o contraddette dall'evidenza, per suggerire conclusioni contrarie a quelle prospettate, così da annullare la fiducia chiesta capziosamente [Mortara Garavelli 1989, 185]. Nell'includerla fra i tropi, in particolare tra le figure di espressione per opposizione, atte a esasperare l'artificio discorsivo, così Fontanier [1991, 143] ne giustificava l'inserzione accanto a preterizione, ironia, epitrope e asteismo: «Io ne aggiungerei un'altra, che mi permetterei di chiamare *contrefision*, non avendo saputo trovare una denominazione più felice». E così la definiva: «La contrefision, fingendo di richiamare il desiderio, la speranza, la fiducia, su una determinata cosa, tende esclusivamente a distogliere da ogni desiderio, da ogni speranza, o da ogni fiducia; per questo il nome di *contrefision* sembra adattarlesi meglio di quello di *confision*, che le è stato applicato nel *Resumé générale* del *Commentaire* [di Du Marsais]. In effetti, lo scopo reale di questa figura non è né il sentimento di fiducia, né l'atto di fidarsi, ma proprio l'esatto contrario di tal sentimento o di tale atto». A numerosi esempi di autori classici latini e francesi, segue [*ibid.*, 152-153] un significativo esempio di Voltaire che, in una delle epistole, fa del poeta drammatico un ritratto non certo adatto a farlo invidiare, che si chiude con una *contrefision* qui posta in corsivo: «Per rovinarlo, qualche pubblicista, un freddo gazzettiere, geloso di un autore freddo, lo scolpirà con la sua mano mortale, egli resta alla mercé dello strillone, come uno schiavo condannato a essere sbranato dalle fiere, ecco la sua sorte. *E poi si cerca di piacere!*».

● L'**epitrope*** o licenza è una *figura d'indignazione* che finge di permettere a qualcuno un atto odioso per suggerire che ne sarebbe capace:

> Ecco del sangue, accorri, vieni a bere [cfr. *infra*, p. 179].

Sottolinea, proprio come l'iperbole, un *argomento di direzione*.

> L'*epitrope* è situata da Fontanier [1991, 143] tra le figure di espressione per opposizione, nell'ambito dei tropi a più termini, per cui il nostro spirito è portato a dire l'opposto del suo pensiero reale: «o fa come se non stesse dicendo ciò che in effetti non potrebbe esprimere meglio; o affetta di volere, di consigliare, o addirittura di prescrivere ciò che spesso è l'ultimo dei suoi pensieri; essendo assolutamente sicuro, in tutti i suddetti casi che, per il modo in cui lo farà, si procurerà un godimento dal fatto di dover essere interpretato, ed essendo sicuro che l'interpretazione sarà conforme ai suoi intenti». In particolare «l'*epitrope*, o concessione, nell'intento stesso di distoglierci da un eccesso, o di ispirarcene sia orrore, sia pentimento, sembra ci inviti nello stesso tempo ad abbandonarci a esso senza riserve, o a toccarne il culmine, senza conservare più alcuna misura» [*ibid.*, 148]. La definizione di *licenza* è invece spostata tra le figure presuntamente scambiate per figure di senso, per cui Fontanier non la distingue dagli eccessi espressivi in generale [*ibid.*, 447]. Per Perelman e Tyteca [*TA*, 478] *licenza* e *pseudolicenza*, insieme all'*asteismo*, in quanto figure della sincerità, concorrono ad accrescere la fiducia degli ascoltatori nell'oratore. L'*asteismo* sarebbe «uno scherzo garbato e arguto con cui si elogia o si adula qualcuno con l'aria addirittura di biasimarlo o di rimproverarlo» [Fontanier 1991, 150].

4.4. Figure di argomento: conglobazione, prolessi, apodiossia, cleuasmo

Ci sono infine delle figure di pensiero che non possiamo definire adeguatamente senza ricorrere alla nozione di argomento; più di tutte le altre, esse testimoniano dell'intimo legame che c'è fra lo stile e l'argomentazione.

> Così Perelman e Tyteca [*TA*, 179] segnalavano tale legame: «Consideriamo argomentativa una figura se, comportando un mutamento di prospettiva, il suo uso appare normale in rapporto alla nuova situazione suggerita. Se invece il discorso non comporta l'adesione dell'uditore alla forma argomentativa, la figura sarà sentita come un ornamento, come figura di stile. Essa potrà suscitare ammirazione, ma sul piano estetico, o come testimonianza dell'originalità dell'oratore».

● La **prolessi*** anticipa l'argomento (reale o fittizio) dell'avversario per ritorcerlo contro di lui: *Ci si dirà che...*

> Perelman e Tyteca [*TA*, 524] asseriscono decisamente che la confutazione anticipata «dà luogo alla *prolessi*, figura essenzialmente argomentativa», così definita: «La *prolessi* o *anticipazione* (*praesumptio*) può esser figura di scelta quando essa mira a suggerire che è il caso di sostituire una qualifica a un'altra che avrebbe potuto sollevare delle obiezioni» [*TA*, 183]. Più chiara e dettagliata un'altra definizione devoluta a esemplificare la portata argomentativa delle figure in generale: «Se per esempio l'oratore introduce nel suo periodo delle obiezioni, per rispondervi egli stesso, siamo in presenza di una figura, la prolessi, che sarà solo una finzione. Le obiezioni possono evidentemente essere immaginarie, ma può essere importante mostrare che si erano intravviste delle obiezioni possibili» [*TA*, 178]. Fontanier [1991, 410-412] preferisce la denominazione latina francesizzata: «L'*occupazione* (*occupation*), che è detta anche dal latino, antioccupazione o preoccupazione, e dal greco, *prolessi*, consiste nel prevenire o nel ripetere in anticipo un'obiezione che si potrebbe subire, o che potrebbe dar l'occasione di aggiungere nuove ragioni a quelle già allegate. [...] L'*occupazione* può avere grandi effetti, e servire in maniera significativa alla convinzione. Ma bisogna che le difficoltà che ci si fa da sé possano risolversi in maniera soddisfacente per le menti più difficili, purché siano ragionevoli».

● La **conglobazione*** accumula gli argomenti per una stessa conclusione.

> Per Fontanier [1991, 363] la *conglobazione* ha solo la valenza stilistica dell'*enumerazione* o *accumulo* «per cui, in luogo di un tratto semplice e unico sul medesimo soggetto, se ne riuniscono, da un unico punto di vista, un numero più o meno grande, da cui risulta una raffigurazione più o meno ricca, più o meno estesa». Precisato poi che essa si serve dell'*aggiun-*

zione, come di un mezzo necessario, se ne dà quasi per scontata la rispettiva e reciproca distinzione [*ibid.*, 364]. Ulteriori chiarimenti sulla natura della figura si hanno a proposito della sua distinzione dalla parafrasi, definita come «una sorta di amplificazione oratoria attraverso la quale si sviluppano e si accumulano in una sola frase, parecchie idee accessorie tratte da un fondo comune, cioè da una stessa idea principale. [...]. Essa differisce dalla *conglobazione* per il fatto che le idee che essa accumula sono solo idee accessorie, e che queste idee accessorie si rapportano tutte a un'unica idea principale, all'idea di uno stesso oggetto, laddove le idee accumulate dalla *conglobazione* sono idee principali, che si rapportano a oggetti distinti e differenziati» [*ibid.*, 396-397].
Perelman e Tyteca [*TA*, 185] ne trattano invece tra le figure di presenza dotate di tenore argomentativo, e le assimilano, sotto la definizione vichiana di *congerie*, all'*amplificazione*: «intendiamo con questo termine lo sviluppo oratorio di un soggetto, indipendentemente dall'esagerazione con la quale per solito esso è associato. L'amplificazione, a quanto pare, è percepita come figura soprattutto quando utilizza forme che normalmente mirano a uno scopo diverso che non a dare l'impressione della presenza: è soprattutto il caso dell'amplificazione per mezzo della enumerazione delle parti, che richiama un'argomentazione quasi-logica». Approfondendo poi la valenza argomentativa della conglobazione, Perelman e Tyteca la riconducono all'argomentazione per divisione, risultante da operazioni di addizione, sottrazione, o dalla loro combinazione: «Lo sforzo può mirare essenzialmente a dimostrare l'esistenza dell'insieme; così per esempio nell'induzione aristotelica e nella serie di argomentazioni per enumerazione delle parti. Notiamo, a questo riguardo, che tali forme di argomentazioni possono dar luogo a figure». Dopo aver rammentato l'esempio vichiano di amplificazione per congerie, gli autori concludono: «Uno stesso enunciato può, a seconda dei casi, essere argomento per divisione, o per amplificazione. Per dimostrare a chi lo neghi che una città è stata distrutta, si può fare un'esauriente enumerazione dei quartieri abbattuti, ma se l'ascoltatore non contesta il fatto o non conosce la città, la stessa enumerazione sarà figura argomentativa della presenza» [*TA*, 248]. Come esempio può valere quello vichiano già addotto da Perelman e Tyteca: «Cotesti occhi tuoi sono formati alla impudenza, il volto all'audacia, la lingua agli spergiuri, le mani alle rapine, il ventre alla ingordigia... i piedi alla fuga: dunque sei tutto malvagità».

- L'**expolitio*** riprende lo stesso argomento sotto forme diverse.

Secondo Fontanier [1991, 420] si tratta di una figura di pensiero per sviluppo, assimilabile a varie specie di descrizione (topografia, cronografia, ritratto, raffigurazione): «Tutto ciò che diremo della descrizione in generale, è che consiste nell'esporre un oggetto dinanzi agli occhi, e nel farcelo conoscere mostrandone in dettaglio tutti i particolari più interessanti; essa darà luogo all'*ipotiposi*, quando l'esposizione dell'oggetto è così viva, così energica da far risultare nello stile un'*immagine*, un quadro». In maniera specifica poi: «L'*expolitio* che rappresenta per i pensieri ciò che la sinonimia è per le parole, riproduce uno stesso pensiero sotto diversi giri di espressione, al fine di renderlo più percepibile o più interessante». Dopo la cospicua esemplificazione dalla tradizione letteraria francese, Fontanier [*ibid.*, 422] suggerisce uno spiraglio argomentativo per la figura: «Da tutti questi esempi, è possibile giudicare quale risorsa rappresenti l'*expolitio* per l'eloquenza: essa costituisce il principio dell'amplificazione oratoria, e le siamo debitrici di parecchie figure di stile o di elocuzione, di cui alcune, come la metabole, l'enumerazione e la parafrasi, potrebbero anche confondersi con essa, almeno se si volesse guardare solo al pensiero».
Come esempio in italiano si può addurre il commiato di padre Felice alla piccola folla di persone guarite dalla peste e dimesse dal lazzaretto nei *Promessi Sposi* [XXXVI, 10; cit. in Nencioni 1993, 35-36]:
«Per me,» disse, «e per tutti i miei compagni, che, senza alcun nostro merito, siamo stati scelti all'alto privilegio di servir Cristo in voi; io vi chiedo umilmente perdono se non abbiamo degnamente adempito un sì gran ministero. Se la pigrizia, se l'indocilità della carne ci ha resi meno attenti alle vostre necessità, men pronti alle vostre chiamate; se un'ingiusta impazienza, se un colpevol tedio ci ha fatti qualche volta comparirvi davanti con volto annoiato e severo; se qualche volta il miserabile pensiero che voi aveste bisogno di noi, ci ha portati a non trattarvi con tutta quell'umiltà che si conveniva, se la nostra fragilità ci ha fatti trascorrere a qualche azione che vi sia stata di scandalo; perdonateci!».

- La **domanda retorica*** presenta l'argomento sotto forma d'interrogazione.

Perelman e Tyteca [*TA*, 167] sottolineano efficacemente l'importanza dell'interrogazione tra le varie modalità enunciative: «La domanda suppone un oggetto a cui essa è riferita, e suggerisce così che vi è un accordo sull'esistenza dell'oggetto. Rispondere a una domanda, significa confermare questo implicito accordo». E ne segnalano la portata argomentativa, a volte anche la capziosità: «Le domande spesso non sono altro che delle forme abili per intavolare dei ragionamenti, particolarmente con l'uso dell'alternativa o della suddivisione e, per così dire, con la complicità dell'interlocutore, che con le sue risposte si impegna ad adottare quella forma di argomentazione. I presupposti impliciti in alcune domande fanno sì che la forma interrogativa possa essere considerata un procedimento alquanto ipocrita per esprimere alcune convinzioni. Dicendo "che mai ha potuto condurre i tedeschi a suscitare recentemente tante guerre?", si suggerisce spesso che le risposte, le quali si presenteranno spontaneamente allo spirito, dovranno essere respinte. La domanda non induce tanto alla ricerca di una causa, quanto a quella della ragione per cui non sarà possibile provarla; più che altro, essa dichiara che non esistono motivi sufficientemente esplicativi. [...]. In una frase come: "Il tempo non è superbo oggi?" secondo Wittgenstein, l'interrogazione sarebbe un semplice giudizio. [...]. In realtà la forma interrogativa introduce un appello alla comunione con un uditorio, che può essere anche lo stesso soggetto» [*TA*, 168]. La valenza stilistica della figura è ben descritta da Fontanier [1991, 368-370]: «L'interrogazione consiste nell'assumere il costrutto interrogativo, non per segnalare un dubbio o provocare una risposta, ma al contrario per indicare la più alta persuasione, e mettere in guardia coloro a cui si parla dal tentare di negare o persino di rispondere. Non bisogna dunque confonderla con l'interrogazione propriamente detta, con quella interrogazione nata dal dubbio, dall'ignoranza, o dalla curiosità, attraverso la quale si cerca di

rendersi edotti o di accertarsi di una cosa. Questa non è pur minimamente una figura, o lo è se è usitata e comune al punto che la si guarda solo come un'espressione semplice e ordinaria. [...]. L'interrogazione è atta a esprimere la meraviglia, il dispetto, l'indignazione, la paura, il dolore, tutti gli altri moti dell'animo, e viene utilizzata per deliberare, per provare, per descrivere, per accusare, per biasimare, per incitare, per incoraggiare, per dissuadere, in definitiva per gli scopi più diversi». Numerosi gli esempi di lingua letteraria: «Perché, perché? dov'è la forza antica, dove l'armi, il valore e la costanza?» [Leopardi, *All'Italia*; cit. in Galdi 1971, 191]; e nello stile orale di carattere più o meno affettivo: «È questo il modo di rispondere?». Per l'aspetto argomentativo della figura, si veda il mirabile esempio manzoniano del sermone del cardinale Federigo a don Abbondio:
«E quando vi siete presentato alla Chiesa, [...] per addossarvi codesto ministero, v'ha essa fatto sicurtà della vita? V'ha detto che i doveri annessi al ministero fossero liberi da ogni ostacolo, immuni da ogni pericolo? O v'ha detto forse che dove cominciasse il pericolo, ivi cesserebbe il dovere? O non v'ha espressamente detto il contrario? Non v'ha avvertito che vi mandava come un agnello tra i lupi? Non sapevate voi che c'eran de' violenti, a cui potrebbe dispiacere ciò che a voi sarebbe comandato? Quello da Cui abbiam la dottrina e l'esempio, a imitazione di Cui ci lasciam nominare e ci nominiamo pastori, venendo in terra a esercitarne l'ufizio, mise forse per condizione d'aver salva la vita?» [*I Promessi Sposi* XXV; cit. in Nencioni 1993, 30-31].

● Il **cleuasmo*** consiste, per l'oratore, nello sminuirsi fino all'autodisprezzo per attirarsi la fiducia e la simpatia dell'uditorio: *Io sono forse un imbecille, ma...* Figura dell'ethos*, il cleuasmo afferma altresì la rivincita del buon senso sugli specialisti o sui dotti, del vissuto sul libresco, dell'ingenuità sulla sofisticazione. Così, il valletto Sganarello dice a Don Giovanni:

> Certo, signore, io non ho studiato come voi, grazie a Dio, e nessuno potrebbe vantarsi di avermi mai insegnato nulla; ma col mio modesto buon senso, col mio limitato giudizio, vedo le cose meglio dei libri.

● L'**apodiossia*** è un rifiuto argomentato di argomentare, sia in nome della superiorità dell'oratore: *Non ho lezioni da ricevere...*, sia in nome dell'inferiorità dell'uditorio: *Non sta a voi impartire lezioni...* È una sorta di violenza verbale. Ma è solo questo?

> Siamo tutti ebrei tedeschi.

Il celebre slogan del maggio '68 rispondeva a quanti sostenevano che il leader di sinistra Cohen-Bendit, essendo figlio non naturalizzato di ebrei tedeschi, non poteva dirigere un movimento politico francese. Lo slogan non rifiutava il dialogo, rifiutava il presunto accordo preliminare che gli avversari imponevano al dialogo (cioè che un uomo ebreo e tedesco non ha che da tacere): vogliamo invece discutere, ma non su questo piano! L'apodiossia in questo caso non è più violenza, ma rifiuto della violenza. Lo stesso nello slogan americano *Black is beautiful*: rivendichiamo quello per cui voi ci disprezzate.

● Come si vede, si tratta di figure esplosive. Ma quella che lo è senza dubbio di più è l'**ipotiposi***(o messa in scena), che consiste nel dipingere l'oggetto di cui si parla in maniera così viva che l'uditorio ha l'impressione di averlo sotto gli occhi. La sua forza persuasiva deriva dal fatto che essa «fa vedere» l'argomento, associando il *pathos* al *logos*. Così, a Céphise che le consiglia di sposare Pirro, l'Andromaca di Racine risponde con questa descrizione del sacco di Troia:

> Pensa, pensa, Céphise a quella notte crudele
> che fu per tutto un popolo una notte eterna.
> Immaginati Pirro, gli occhi scintillanti,
> entrare nel bagliore dei nostri palazzi in fiamme,
> aprendosi un varco tra i miei fratelli morti
> e tutto coperto di sangue infiammandosi in volto;
> pensa alle grida del vincitore, pensa ai lamenti dei morenti,
> spinti tra le fiamme, sotto il ferro spiranti;
> dipingiti fra questi orrori Andromaca smarrita:
> ecco come venne a offrirsi alla vista Pirro!

Quest'evocazione quasi allucinata (*pensa, figurati*) è amplificata da numerose allitterazioni, dall'enallage del presente (qui i gerundi); dalle metonimie (*bagliore, fiamma, ferro*); dalla *gradatio* nell'orrore (*crudele-eterna, vincitori-morenti*); dalla litote (*aprendosi un varco*), che mostra i cari morti ridotti allo stato di detriti – per finire con quell'*ecco!* che conclude l'ipotiposi: inesorabile.

L'esempio è anche in Fontanier [1991, 390], che così definisce la figura: «L'*ipotiposi* dipinge le cose in una maniera così viva e così energica, che ce le pone in qualche modo sotto gli occhi, e fa di un racconto o di una descrizione, un'immagine, un quadro, o addirittura una scena dal vivo». Oltre alla suddetta definizione, pertinente alla rubrica delle figure di stile per imitazione, Fontanier [*ibid.*, 431] ne fornisce un'altra dell'*ipotiposi*, inclusa col nome di *quadro* o *scena* (*tableau*) tra le figure di pensiero per sviluppo: «Si dà il nome di *quadro* a certe descrizioni vive e animate, di passioni, azioni, eventi, o di fenomeni fisici o morali». Da parte loro Perelman e Tyteca riconoscevano intanto una valenza stilistica all'ipotiposi come «figura della presenza», in particolare basata sul tempo grammaticale, come l'*enallage*: «Il brusco passaggio dal passato, tempo della narrazione, al presente, tempo della descrizione, fa sì che questa si presenti spesso come una figura, l'ipotiposi» [*TA*, 186]. Ma, quel che più conta, si servivano proprio della definizione classica dell'*ipotiposi* per dimostrare la valenza argomentativa delle figure in genere: «Prendiamo la definizione dell'*ipotiposi* (*demonstratio*) quale la troviamo nella *Rhetorica ad Herennium*, come figura "che espone le cose in modo tale, che il fatto sembra svolgersi e la cosa avvenire sotto gli occhi dei presenti". Si tratta dunque di un modo di descrivere gli avvenimenti, che li rende presenti alla nostra coscienza: si può forse negare la sua importanza come mezzo di persuasione? Se si trascura la funzione argomentativa delle figure, il loro studio apparirà ben presto come un vero passatempo, come la ricerca di nomi strani per giri di frase ricercati» [*TA*, 177].

Dopo questa lunga enumerazione, peraltro incompleta, ci si domanderà se le figure sono veramente utili o se, piuttosto, non sono nocive, fonte di confusione e di manipolazione? Dopo tutto, perché parlare per figure? È come se ci si domandasse: perché parlare? Dal momento in cui vogliamo esprimere dei sentimenti o delle idee astratte, ricorriamo alle figure. E il filosofo, il giurista, il teologo non vi sfuggono più dell'uomo (o della donna) della strada. Parlare senza figure, questo sarebbe il vero *scarto*, senza dubbio letale.
Il problema non è di liberarsi delle figure – sarebbe come liberarsi del linguaggio. Il problema è di conoscerle e di comprenderne il pericoloso potere, per non subirlo più, per sfruttarlo.

Un'analisi applicativa «Raccoglimento» di Charles Baudelaire

Charles Baudelaire (1821-1867), poeta, romanziere e critico letterario, musicale e d'arte, ebbe una giovinezza e una prima maturità assai irrequiete. Fu influenzato da Edgar Allan Poe, che tradusse in francese. Non volle essere un innovatore dello stile poetico come Hugo, preoccupandosi semmai dell'aspetto semantico della poesia, ricercando immagini audaci senza però trascurare quelle più consuete. La raccolta *Les Fleurs du mal*, incominciata col titolo di *Limbes*, e ispirata da un'intensa passione amorosa, fu pubblicata nel 1857 e suscitò uno scandalo con conseguenze giudiziarie per l'autore, che dovette pagare una multa salata per offesa contro la pubblica morale. Le poesie furono composte in tempi distanziati, ma il tema centrale della raccolta è l'antagonismo tra lo *spleen* e l'*idéal*, ovvero tra il bene e il male che dividono la natura umana. Seguirono *Les Paradis artificiels* (1860), e il poema in prosa *Spleen de Paris* (1869). Il testo qui riprodotto è tra i più famosi di *Les Fleurs du mal*, insieme a *L'Albatros*, *Correspondances*, *Harmonie du soir*, *L'Invitation au voyage*, *Un Voyage à Cythère*, e altre.

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.
Tu réclamais le Soir; il descend; le voici:
Une atmosphère obscure enveloppe la ville,
Aux uns portant la paix, aux autres le souci.

Pendant que des mortels la multitude vile,
Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,
Va cueillir des remords dans la fête servile,
Ma douleur, donne-moi la main; viens par ici,

Loin d'eux. Vois se pencher les défuntes Années,
Sur les balcons du ciel, en robes surannées;

Surgir du fond des eaux le regret souriant;
Le Soleil moribond s'endormit sous une arche,
Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,
Entends, ma chère, entends la douce nuit qui marche.

[Sta' buona, e sta' più tranquilla, o mia Pena. / Invocavi la Sera: eccola; scende: / avvolge la città dentro una coltre bruna / che reca agli uni pace, agli altri affanno. // Mentre dei mortali la moltitudine vile, / sotto la cruda sferza del Piacere, carnefice spietato, / si appresta a cogliere rimorsi nella festa servile, / tu, mia Pena, dammi la mano, vieni qui, // ben lontano da loro. Vedi affacciarsi al cielo / in vestiti antiquati gli Anni morti; / vedi dall'acqua sorgere il radioso Rimpianto, // crollar moribondo il Sole sotto un arco; e frusciando // come a Oriente un sudario smisurato // senti, senti marciare dolcissima la Notte.][a]

Ci limiteremo a riscontrare le principali figure di questo celebre sonetto. Si noterà la finezza delle rime e la perfezione del ritmo.
1. *O mia Pena*: apostrofe, che d'altronde domina l'intero testo poetico. Il poeta si rivolge alla *Pena* come a un'amica, una ragazzina capricciosa e volubile. L'apostrofe si fonda su di una metafora.
2. Questa metafora usurata basta ad animare *la sera* che sembra scendere al richiamo della ragazza. Lo stesso vale per *avvolge* del verso successivo.
5. *Dei mortali la moltitudine vile*: l'inversione accentua il peso di *moltitudine*. Questa parola non indica solamente la qualità, ma la bassezza che ne risulta. Come in Platone, la *moltitudine* è *vile* per sua stessa natura.
6. Il verso è una sequenza, una metafora continua intorno alla parola *piacere* (*cruda sferza*).
7. *Cogliere* è una metafora, per «ricevere» o «subire». Ma perché questo termine? Perché Baudelaire accusa di falso i poeti epicurei del «cogliere l'attimo» (Orazio, Ronsard[b], lui stesso). Ciò che si *coglie*, nella «festa servile», non è il piacere ma i rimorsi.
8. Rottura inattesa di ritmo. Dal ritmo regolare 6-6, si passa a un ritmo irregolare: 3-5-4, che crea un tono familiare, intimo, assai commovente. *dammi la mano*: la metafora così semplice accentua ulteriormente l'emozione.

[a] [La traduzione italiana proposta si basa su quella di Raboni [1997, 332-325], qui riadattata secondo le esigenze del commento retorico di Reboul].

[b] [Pierre de Ronsard (1524-1585), esponente di punta della scuola poetica della Pléiade, seppe fondere le suggestioni umanistiche del ritorno alla classicità, con l'attenzione alla tradizione lirica cortese e petrarchesca. Sul piano tematico si percepiscono toni erotici ed epicurei uniti, nella produzione più matura, a sgomento per il fluire inesorabile del tempo].

9. *ben lontano da loro*: un rifiuto che rafforza ancora l'emozione. *Vedi* introduce delle metafore continue che servono da antitesi *alla sferza del Piacere* ed evocano tutte la morte: *morti* (v. 9), *moribondo* (v. 12). *Vedi* regge tre infiniti: *affacciarsi*, *sorgere*, *crollar.*
11. *radioso Rimpianto* è un ossimoro, il rimpianto essendo triste per natura. Si può pensare che, trattandosi del passato, esso abbia perduto la sua puntura amara, che è soltanto divertito. Ma da quali «acque» sorge? Quelle dell'oblio?
12. *arco* è una metafora, ma di che cosa? Della linea dell'orizzonte?
13-14. I due ultimi versi sono ricchi di figure complesse. *e frusciando, come ... la Notte*: similitudine; si confrontano due generi diversi: il sudario e la Notte; osservare l'allitterazione del testo francese *long linceul*, che accentua l'impressione di dolcezza. *Sudario:* questo termine è per definizione una metonimia della morte; ed è curioso che una metonimia possa venir fuori da una similitudine. In realtà essa contribuisce a ribaltare la similitudine, a fare del termine comparato, la «dolcissima Notte», il comparante. La Notte è come un sudario, cioè come la morte.
14. *Senti*: ipallage per metafora che Claudel riprenderà nell'«occhio ascolta». Non si vede la Notte marciare; la si «sente» per atto spirituale.

Queste osservazioni non pretendono certo di spiegare la poesia, ma contribuiscono a spiegarla.
Concludiamo dunque su tre osservazioni generali.
Il sonetto si presenta tutto come un'*apostrofe*. Ma, per un sonetto, è abbastanza banale. L'originalità consiste nel rivolgersi alla «propria pena».
Il motivo centrale sarebbe dunque l'*antitesi*: fra «il piacere, un carnefice» e la «pena», a cui si «dà la mano»...
Tuttavia, se si scava ancora, si vede che tutto ciò che placa e consola è legato alla morte. Piacere-morte: Baudelaire si trova innanzi alla stessa antitesi di Ronsard, ma lui opta per la morte. La metonimia del «sudario» ne fornisce la prova decisiva: per lui tutte le figure dell'acquietarsi, della dolcezza, della sera e della notte, prendono questo senso. Questa poesia è secondo noi una metafora della morte.
Ci si meraviglierà forse che, avendo descritto la retorica come l'arte di persuadere, abbiamo scelto questa poesia. Ma il nostro intento era didattico: cogliere le figure in atto. D'altronde, davvero si può dire che una poesia simile non abbia nulla di persuasivo, come se il lettore non ne uscisse un po' mutato?

PER SAPERNE DI PIÙ

■ Per una visione teorica delle figure:
GENETTE, G., *Figure II*, trad. it. Torino, Einaudi, 1972.

■ Per un repertorio organico delle figure:
FONTANIER, P., *Les figures du discours* (1977), con una prefazione di G. Genette, Paris, Flammarion, 1991;
LAUSBERG, H., *Elementi di retorica* (1949), trad. it. Bologna, Il Mulino, 1969;
MORTARA GARAVELLI, B., *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1989;
BECCARIA, G.L. (a cura di), *Dizionario di linguistica*, Torino, Einaudi, 1994.

■ Per le figure di stile:
MARCHESE, A., *Dizionario di retorica e stilistica*, Milano, Mondadori, 1978;
GALDI, L., *Introduzione alla stilistica italiana*, Bologna, Pàtron, 1971;
ELLERO, M.P. e DESIDERI, M., *Breve manuale di retorica*, Milano, Rizzoli, 2001.

PERCORSO DI AUTOVERIFICA

1. Come si può definire il termine *figura*?
2. Perché al termine *figura* è associato l'aggettivo retorica?
3. Quanti e quali tipi di figure retoriche si possono individuare?
4. Che cosa caratterizza le figure di parola?
5. Perché diciamo che una figura retorica è intraducibile?
6. All'interno delle «figure di parola» si distinguono due gruppi: quali sono?
7. Qual è il significato del termine *clausola*?
8. Che cosa caratterizza le figure di suono?
9. Quali sono le principali figure di suono?
10. Quale funzione svolge nel discorso la figura etimologica?
11. Che cosa caratterizza le figure di senso?
12. Quali sono le figure di senso?
13. Come si definisce la metonimia?
14. Come si definisce la metafora e in che cosa consiste il suo potere argomentativo?

15. Come si definisce la sineddoche?

16. Dalla metonimia, dalla sineddoche, dalla metafora, tropi semplici, derivano altri tropi detti tropi complessi. Quali sono?

17. Quali sono e quali funzioni hanno nel discorso le figure di costruzione?

18. Quali sono e quali funzioni hanno nel discorso le figure di ripetizione?

19. Quali sono e quali funzioni hanno nel discorso le figure di pensiero?

CAPITOLO 7

Lettura retorica dei testi

Il capitolo esplora la funzione interpretativa delle categorie retoriche: 1. l'oratore in quanto soggetto dell'enunciazione; 2. l'uditorio in quanto fattore decisivo della comunicazione persuasiva; 3. il genere discorsivo come elemento condizionante del contenuto del messaggio. Alla luce di una categoria retorica come il genere discorsivo, due testi, uno dalle *Pensées* di B. Pascal e la favola *Il lupo e l'agnello* di La Fontaine rivelano la loro profonda diversità di destinazione e di scopo pur vertendo sullo stesso tema.

Tutta la parte che segue del presente libro sarà dedicata all'interpretazione dei testi. Allo stato attuale disponiamo di parecchi metodi adatti allo scopo – analisi del contenuto, analisi strutturale, ermeneutica, ecc. – ciascuno dei quali ha i suoi pregi, ma anche le sue fragilità. Quella che qui si propone non è altro che la retorica in sé, nella sua funzione interpretativa; essa si accosta al testo con questa domanda: in cosa è persuasivo? Dunque, quali sono i suoi elementi *argomentativi* e *oratori**?

Parimenti la nostra lettura può dirsi retorica per il suo atteggiamento nei confronti del testo. Certi metodi pretendono di essere oggettivi, in quanto si accostano al testo in maniera «neutra». Altri si orientano per una lettura del testo basata sul sospetto e, se come noi vi ricercano i procedimenti retorici, è per mostrare che è un testo basato sulla mistificazione. Altri infine, come l'ermeneutica, considerando il testo come testo sacro, alla maniera dei teologi e dei giuristi, lo commentano al solo scopo di interpretarlo attenendosi al postulato che esso sia sistematicamente nel giusto, in maniera che se il commentatore vi trova errori o contraddizioni, sarà comunque lui a non averlo saputo interpretare.

La lettura retorica in sé non mira né a dar ragione, né a dar torto al testo. Non per questo essa è neutra, in quanto non esita a esprimere giudizi di valore, a mostrare che un certo argomento è forte o debole, che una certa conclusione è legittima o abusiva. Essa critica e valuta, senza privarsi di

ammirare, avendo come postulato che il testo, così nella sua forza come nelle sue fragilità, può insegnarci qualcosa. La lettura retorica è un dialogo.

1. LE QUESTIONI PRELIMINARI

In presenza di un testo, bisogna cominciare col porsi un certo numero di domande, che si possono denominare *luoghi** dell'interpretazione. Alcune di queste domande vertono sull'*oratore**; altre sull'*uditorio**, altre infine sul *discorso**, nel senso tecnico che la retorica dà a questi termini.

1.1. L'oratore: chi? quando? contro chi? perché? come?

● Prima domanda: **chi parla**? Al contrario di certe analisi strutturali, la lettura retorica prende in considerazione questa domanda, ritenendo utili tutte le notizie concernenti la vita dell'oratore così come la sua teoria. Simili informazioni però sono raramente indispensabili. Infatti, la lettura retorica presuppone che il testo si «tenga» da sé, e si interpreti da sé. E se è utile conoscere la teoria dell'autore per comprendere il suo pensiero, è inutile chiarire ciascuna delle sue affermazioni attraverso citazioni tratte dal resto della sua opera. Più il testo si lascerà interpretare da sé, meglio sarà.
● In realtà, la domanda indispensabile è: **quando**? È necessario sapere a quale epoca appartiene un testo, non foss'altro per evitare controsensi relativi alla sua terminologia. Si legga per esempio:

> [...] e di non comprendere nei miei giudizi niente di più di quello che si presentasse alla mia mente così chiaramente e distintamente, che io non avessi alcuna possibilità di metterlo in dubbio [in Bontadini 1989, 37].

Che vuol dire qui *comprendere*? Il lettore moderno sarà tentato di vedervi il senso di «intendere», «spiegare». Ora, se si sa che il testo è del 1637, si scoprirà che l'autore vuol dire tutt'altro: «includere nei miei giudizi». Non nel senso attuale di «hai compreso», ma di «includere», come nell'espressione *servizio compreso*.
● Altra domanda: **contro chi**? È raro, infatti, che un discorso persuasivo non sia *ipso facto* dissuasivo, che non si ricolleghi, almeno implicitamente, a un'opinione, a una teoria, a un autore. Così, la famosa regola del *Discours de la méthode*, di cui abbiamo appena citato la fine, e che identifica il vero con l'evidente, è una regola che può sicuramente presentarsi come un assioma logico; in ogni caso essa è rivolta contro qualcuno. Si sarà riconosciuto Aristotele, la cui *dialettica** vuol integrare nella filosofia l'ambito del verosimile, mentre la regola dell'evidenza porta a rigettare come falso tutto ciò che non è verosimile.
● Contro chi, dunque **perché**? Il discorso tende a persuadere di qualcosa; ma questo qualcosa può essere molteplice. Il testo ha sovente uno scopo immediato e uno scopo remoto, che è quello più importante. L'autore del *Discours* vuole persuadere i suoi lettori del valore del suo metodo, ma soprattutto del valore della sua impresa nel complesso, cioè della scienza che nascerà dal suo metodo e che ci renderà «padroni e possessori della natura». In un testo ironico lo scopo reale è diametralmente opposto a quello dichiarato.
● Infine, **come** si manifesta l'autore nel discorso? È il problema dell'enunciazione. Quando Rousseau [*infra*, pp. 233 ss.] dice *Oserò esporre qui...*, è Jean-Jacques Rousseau che parla, e nessun altro. Quando Cartesio enuncia *Penso dunque sono*, è l'*io* universale che parla, come in matematica. Ma quando Cartesio scrive nel nostro testo: *i miei giudizi, il mio intelletto, che non avessi*, chi è *io*? Senza dubbio lui, Cartesio, poiché è il primo a dire quelle cose, ma anche ciascuno di noi, perché egli pretende di servirci da *modello**. Dunque, un *io* intermedio fra quello dell'audacia personale e quello del pensiero universale.
Osserviamo due casi degni di nota. Il primo è quello in cui l'*io* del discorso non è quello del suo autore: lo si nota nella citazione, o nella *prosopopea**. Il secondo è quello in cui manca del tutto un *io*, in cui il discorso si presenta come un puro enunciato, allo stesso livello del testo di un giurista o di un geografo. Ma l'assenza di segnali di enunciazione non significa assenza di enunciazione; i testi più obiettivi nella forma sono a volte i più tendenziosi.

1.2. L'uditorio e l'accordo preliminare

A chi si parla: in altri termini, qual è l'**uditorio** reale del discorso? Si sa che, nell'*apostrofe**, esso non coincide con l'uditorio apparente. Così, quando i candidati a un'elezione si confrontano in un dibattito polemico sul piccolo schermo, ciascuno finge di rivolgersi al suo interlocutore diretto, ma, poiché non può sperare di convincerlo a votare per lui, è al pubblico degli elettori che effettivamente si rivolge. Così [cfr. *supra*, p. 24]: «On. Mitterrand, lei conosce il corso del marco?». Mitterrand è l'uditorio fittizio, l'uditorio reale è il telespettatore che constaterà che Mitterrand non conosce il corso del marco.
A chi? Non è solo la domanda che si pone l'interprete, è anche la domanda che senza dubbio si è posto l'oratore. Perché la regola d'oro della retorica è di tener conto del proprio uditorio. Ora, gli uditori si distinguono per diversi aspetti.
● Innanzi tutto, per la consistenza, che può andare da un solo individuo (per es. in una lettera) a tutta l'umanità. Si comprende facilmente che l'importanza del pubblico influisce sulla natura del messaggio.
● Secondariamente, per i tratti psicologici dovuti all'età, al sesso, alla professione, alla cultura, ecc.
● In terzo luogo, per la competenza. Non ci si rivolge certo a un gruppo di medici come a un gruppo di malati, a un gruppo di specialisti come al grande pubblico. La competenza differenzia non soltanto le conoscenze richieste, ma anche il livello d'argomentazione e persino il vocabolario.

● Secondo una quarta distinzione, per l'ideologia, sia essa politica, religiosa o altro. Perché non solo gli argomenti mutano da un'ideologia all'altra, ma lo stesso vocabolario.

Oratore, uditorio: è impossibile che l'uno si rivolga all'altro se tra loro non c'è un **accordo preliminare***. In effetti, non si ha dialogo, e neanche argomentazione, senza che fra gli interlocutori ci sia un minimo di intesa fondata ad un tempo sui fatti e sui valori. Si può anche dire, senza alcun paradosso, che non ci sia disaccordo possibile se non nell'ambito di un accordo comune.

Così, nel XVII secolo le controversie fra cattolici e protestanti partivano da un postulato comune, la verità del cristianesimo, in quanto ciascuno dei protagonisti pretendeva di rappresentare, nei confronti dell'altro, il «vero» cristianesimo. L'accordo iniziale si basava parimenti sui metodi della controversia, e infine sui temi scottanti da evitare, come la grazia e la predestinazione [Dompnier 1985]. Dove non esiste alcun accordo iniziale, può esserci violenza, o ignoranza reciproca, non controversia.

Si obietterà che è difficile interpretare un discorso se si ignora l'accordo preliminare da esso presupposto. Ma è il testo stesso a rivelare simile accordo: per ciò che non dice, per l'assenza delle prove che ci si poteva attendere, per le formule stereotipate, le allusioni, le espressioni come «certo», «lo sanno tutti», «si ammetterà», ecc. Anche in questo caso, il testo spiega il testo.

Restano le domande concernenti il discorso stesso: *di che* parla, *che cosa ne* dice, e *come* lo dice. In retorica, è senz'altro la terza domanda quella che conta di più. Ci limiteremo, in questo capitolo, a specificarne gli aspetti preliminari.

2. LA QUESTIONE DEL GENERE: PASCAL E LA FONTAINE

Una questione capitale della lettura retorica è quella del **genere**, che condiziona strettamente il contenuto persuasivo del discorso.

Il genere raggruppa opere che presentano tratti comuni fondamentali: la tragedia, il poema lirico, la tesi, ecc. È senza dubbio impossibile operare una classificazione esauriente dei generi. Ma il criterio più utile, per la lettura retorica, rimane la comparazione. Se si vogliono determinare i tratti di un genere, occorre domandarsi cosa lo distingua dal genere più prossimo, per es. cosa distingua il melodramma dalla tragedia, la novella dal romanzo, il corso universitario dalla conferenza.

La nostra tesi, ispirata al libro di Angenot [1982] sul pamphlet, è che il genere implichi non solo condizionamenti di stile, di lunghezza, di vocabolario, ma anche condizionamenti ideologici. A seconda che si scelga di trattare un tema sotto forma di saggio o di pamphlet, non si diranno le stesse cose, non se ne trarranno le stesse conclusioni. Il genere condiziona il pensiero.

Stiamo appunto per mostrarlo confrontando questi due testi. Appartengono alla stessa epoca: Pascal è morto nel 1662; il primo libro delle *Favole* di La Fontaine uscì nel 1668. Parlano dello stesso tema, che si potrebbe riassumere con l'espressione tedesca *das Faustrecht*, il «diritto del pugno», che è un *ossimoro**. Ma essi non dicono affatto la stessa cosa, proprio perché non appartengono allo stesso genere; e il genio dei due autori ha un bel trasgredire le «leggi del genere», quest'ultimo ne condizionerà lo stesso il pensiero, tant'è vero che adottare un genere significa non solo «stipulare un contratto con il lettore»[1], significa rientrare in una visione del mondo.

2.1. Blaise Pascal, «Giustizia, forza»

Blaise Pascal (1623-1662), fisico, matematico e filosofo, fu sin dalla prima giovinezza studioso appassionato di scienze e di matematica, al punto che negli anni 1642-1652 costruì la prima macchina calcolatrice. Si avvicinò già nel 1646 al giansenismo, nonostante la frequentazione di ambienti mondani. Visse un'esperienza mistica che ne determinò la definitiva conversione, e la raccontò in un *Mémorial*, testo di preghiera estatica che portò cucito addosso fino alla morte, allorché appunto fu scoperto. Nel 1646 convertì sé e la famiglia al giansenismo, trasferendosi nella comunità di Port Royal da dove indirizzò ai gesuiti *Les Provinciales*, diciotto lettere in cui con lucida ironia e serena obiettività ritorceva contro i gesuiti le accuse da questi mosse al giansenismo. Le note tramandateci col titolo di *Pensées*, sono pagine frammentarie in funzione di un'*Apologie de la religion chrétienne* che Pascal progettò ma non portò a compimento, e che avrebbe dovuto confutare le basi razionali dell'incredulità dei libertini, dimostrando l'impotenza della ragione di fronte alle questioni metafisiche, e la superiorità della fede di contro ad essa. I *Pensieri*, pubblicati in edizione peraltro incompleta solo nel 1670, sono caratterizzati dalla combinazione mirabile di una potente capacità raziocinante e di una appassionata devozione e dalla perfezione dello stile, degno di un convincente filosofo e di un poeta lirico.

> È giusto che quel che è giusto sia accettato; è necessario che ciò che è più forte sia accettato.
> La giustizia senza la forza è impotente, la forza senza la giustizia è tirannica. La giustizia senza forza è contraddetta, perché vi sono sempre dei malvagi; la forza senza la giustizia è messa sotto accusa. Bisogna dunque mettere insieme la giustizia e la forza; e perciò fare che ciò che è giusto sia forte o che ciò che è forte sia giusto.
> La giustizia è soggetta a contestazione, la forza è riconoscibilissima e senza contestazione. Così non si è potuto dare la forza alla giustizia, perché la

[1] Cfr. la voce *Genre*, nel *Dictionnaire des littératures*, Larousse, 1985.

forza ha contraddetto la giustizia dicendo che questa era ingiusta, ed affermando che essa sola era giusta.
E così non potendo far sì che ciò che è giusto fosse forte, si è fatto in modo che ciò che è forte fosse giusto [Brunschwig 1955-57, 298; Balmas e Stecca 1978, 79-80].

2.2. Jean de La Fontaine, «Il lupo e l'agnello»

Jean de La Fontaine (1621-1695), poeta e favolista, lasciò la carriera di avvocato per dare libero corso alla propria vena creativa. Fu ospitato e sostentato da eminenti aristocratici, finché nel 1665 pubblicò il primo libro di *Contes et nouvelles en vers* (poi rinnegati per il contenuto libertino) e, tre anni più tardi, il primo libro di *Fables*, cui fecero seguito gli altri cinque fra il 1678 e il 1679, e l'ultimo nel 1694. Persino nell'apparente ingenuità di alcune sue favole, La Fontaine fu scrittore di straordinaria cultura, spaziando da Platone, Plutarco e i poeti latini a Boccaccio, Ariosto, Malherbe. Fu amico di diversi poeti e letterati fra cui Perrault. La sua lingua, densa di arcaismi gustosi e di regionalismi, è un prodigio di precisione e libertà espressiva. Lo stereotipo critico della facilità non impegnata lo accompagnò sin dalla sua prima esperienza poetica, motivandone anche l'ammissione all'Académie Française. Il testo proposto appartiene al primo libro, quello maggiormente connotato da intenti didascalici, rispetto ai successivi dotati di maggior apertura tematica ed etica.

La ragione del più forte è sempre la migliore:
Lo dimostreremo immediatamente.

Un agnello si dissetava
alla corrente di un'acqua pura.
Sopraggiunse un lupo affamato, in cerca di avventure,
che il digiuno attirava in quei luoghi.
«Chi ti rende così ardito da sporcare la mia fonte? –
disse quell'animale pieno di rabbia –
Sarai punito per la tua temerarietà.
– Sire, – rispose l'agnello, – Vostra Maestà
non vada in collera;
ma piuttosto Ella consideri
che mi sto dissetando
all'acqua che scorre
più di venti passi sotto di Lei;
e che di conseguenza non posso in alcun modo
sporcare la sua acqua.
– Tu la sporchi, – riprese quella bestia crudele –
e poi so che hai detto male di me l'anno scorso.
– Come avrei fatto se non ero neanche nato? –
riprese l'agnello – Io succhio ancora il latte da mia madre.
– Se non sei tu, allora sarà tuo fratello.
– Non ne ho. – È comunque qualcuno dei tuoi;
perché voi non mi risparmiate,
voi, i vostri pastori e i vostri cani.
Me l'hanno detto: è d'obbligo per me la vendetta.
Lassù, nel folto delle foreste
lo trasporta il lupo, e poi lo divora,
senz'altra forma di processo.

2.3. Situazione dei due testi

Il testo di Pascal è una **«apologia»**, che si potrebbe ascrivere al genere degli «aforismi» di Nietzsche. Tuttavia, bisogna tener conto del progetto dell'autore: scrivere una *Apologia della religione cristiana*, rispetto alla quale i *Pensieri* costituiscono un abbozzo e tutto ciò che ne rimane.
Il genere apologetico, che comincia con *L'apologia di Socrate* ed è fiorente ai nostri giorni con tutti i *Credo...*, appartiene in realtà all'epidittica degli Antichi. Mira a persuadere di un valore fondamentale accompagnando un'argomentazione più o meno rigorosa a una testimonianza che impegni l'autore: «Dio esiste, io l'ho incontrato».
A chi si rivolge Pascal? Alle «persone dabbene» della sua epoca e, più precisamente, ai libertini. Egli si basa su un accordo preliminare che rende possibile il disaccordo; tale accordo è la filosofia di Cartesio, che oppone categoricamente le due «sostanze»: corpo e pensiero. Dal momento che la giustizia è dalla parte del pensiero, che è infinitamente superiore al corpo, Pascal può stabilire un argomento di *doppia gerarchia**:
pensiero > corpo; dunque giustizia > forza.
A partire da quest'argomento, ammesso dai suoi lettori, Pascal dimostrerà che ci troviamo in una situazione assurda, insostenibile, poiché, senza dirlo e anzi senza saperlo, ribaltiamo la gerarchia naturale. Si ritrova qui il procedimento centrale nella retorica di Pascal: far comprendere e far sentire all'uomo senza Dio l'assurdità della sua condizione, di cui nessuna filosofia può render conto:

> Se si vanta lo abbasso. Se si abbassa lo esalto. E lo contraddico sempre fino a che egli comprenda che è un mostro incomprensibile [in Balmas e Stecca 1978, 87].

In sostanza, l'intera **«apologia»** si basa sull'antitesi fra la nostra grandezza e la nostra miseria, la nostra grandezza di diritto, come creature di Dio, e la nostra miseria di fatto, come peccatori dopo la caduta di Adamo. Antitesi filosofica che il genio di Pascal rende retorica, come mostra il chiasmo finale: *giusto-forte-forte-giusto*.
Cerchiamo ora di ricollocare la **favola** in situazione. In linea di massima, la favola è un'*allegoria** atta ad illustrare, a *mostrare* una verità morale. Essa è dunque essenzialmente pedagogica, e d'altronde l'autore destina il libro primo delle *Favole* ai bambini.
Eppure, la giustificazione ufficiale della favola, attraverso la morale, non regge più in La Fontaine. Innanzi tutto, la sua allegoria si spinge ben al di là di ciò che si potrebbe ritenere che essa intenda mostrare, la «moralità»;

sembra che per l'autore essa sia divenuta un fine in se stessa, la gioia della messa in scena; ma per l'appunto, questa meravigliosa messa in scena è essa stessa un piacere e un ammaestramento ad un tempo. In secondo luogo, la moralità non è quella che ci si attendeva; in Fedro, il modello latino dell'autore, la stessa favola terminava così: «Questa favola è scritta contro coloro che, sotto pretesti inventati, opprimono degli innocenti».
La Fontaine da parte sua non denuncia, si contenta di enunciare. E la sola «morale» che emerga dalla favola è francamente antimorale. Rousseau pretende che queste favole non sono assolutamente per bambini; come psicologo aveva perfettamente ragione, come pedagogista aveva assolutamente torto; perché se si dovesse insegnare ai bambini solo ciò che è «per bambini», non si andrebbe molto lontano.
In ogni caso, La Fontaine si serve del genere «favola» solo per trasgredirlo; l'intento didascalico per lui è semplicemente un pretesto. E tuttavia, egli ammaestra, proprio come Pascal, ma in tutt'altro modo.

2.4. L'argomentazione dei due testi

L'argomentazione di Pascal è chiara e stringente a un tempo. Opponendo le due forme di *accettare*: per ragione e per necessità (nel senso dell'inevitabile), mostra che ciascuna è di per sé insufficiente, e che possono esistere solo unite. Da sola, la giustizia è impotente e la forza odiosa perché illegittima. L'umanità non può dunque sopravvivere che associandole. La questione è di sapere quale delle due avrà il sopravvento sull'altra, ed è quanto viene espresso dal primo chiasmo: subordinare il forte al giusto o il giusto al forte?
Ora, l'uomo ha scelto di fatto il secondo termine, e Pascal spiega perché. Il fatto è che è intervenuto un elemento a rompere l'equilibrio. Dinanzi alla forza, la giustizia soffre non di una ma di due carenze; non solo è impotente, ma è *soggetta a contestazione*, vale a dire che essa è debole persino nell'ordine che le è proprio, il pensiero. Laddove la forza mantiene pienamente la propria essenza. Si obietterà che anche la forza è indebolita dai conflitti con altre forze. Ma è sufficiente che sia *riconoscibile*, che si sappia dove sta, mentre per la giustizia non è così. La forza ha dunque potuto sfruttare questa duplice carenza e appropriarsi della giustizia, col dire che era lei ad «essere giusta». Di conseguenza, *noi*, cioè l'umanità sempre e dovunque, *noi* abbiamo potuto solo scegliere la seconda via, quella in cui il giusto è subordinato al forte, sostituendo così la giustizia con la sua caricatura.
Ciò che mostra Pascal, non è assolutamente che la forza possa regnare senza il diritto, perché un simile modo di regnare non avrebbe più niente di umano; mostra che la forza regna perché ha indossato la maschera del diritto.
In La Fontaine, l'argomentazione gioca a due livelli.
– Innanzitutto, al livello del narratore: *Lo dimostreremo...* In effetti, egli non dimostra assolutamente nulla, perché non si può ricavare da un solo esempio, per giunta concepito nella finzione narrativa, una legge universale: *è sempre...* C'è da dubitare che La Fontaine abbia pensato seriamente di *mostrare* qualcosa e soprattutto che lui stesso abbia potuto credere che la ragione del più forte sia sempre la migliore. Siamo portati a ritenere che la sua argomentazione sia puramente ironica, in altri termini che quel che *dimostra* sia così spropositato da far prevalere la tesi contraria.
– Al secondo livello si colloca l'argomentazione dei due locutori. Quella del lupo è il discorso della malafede in persona. Quella dell'agnello, che comincia con una preparazione psicologica: *Vostra Maestà...* è una dimostrazione (in senso stretto) alquanto pedante, ma evidente: all'agnello è fisicamente impossibile sporcare l'acqua del lupo. Il lupo si limita a rispondere: *Tu la sporchi*, che è un'*apodiossia**, un rifiuto puro e semplice dell'argomento avverso.
Ora – e in questo forse consiste il reale ammaestramento della favola – la faccenda non è così semplice. Tant'è che il lupo alla fine si sente obbligato ad argomentare. Il fatto di avere la forza e di aver fame non gli basta; questa superiorità si colloca nell'ordine del *necessario*, e il lupo pretende di essere nel *giusto*, anche se lo fa con cattivi argomenti. *E io sono... Se non sei... allora è... Perché...*: ogni frase è giustificata, il che prova che il lupo ha bisogno non solo di mangiare, ma di aver ragione. Soprattutto, ciò che rende la favola singolarmente complessa, è che il lupo finisce per tirar fuori un argomento del tutto convincente: *Perché voi non mi risparmiate di certo...* E è vero; catturato dai cacciatori, il lupo sarebbe morto. Così, secondo la *regola di giustizia**, è in diritto di uccidere l'agnello. Secondo Louis Marin [1986][2], il lupo appartiene al mondo della natura, l'agnello al mondo della cultura; e non è possibile una mediazione fra i due; può valere solo la legge del più forte.
In sostanza, la vera giustificazione la dà il lupo. Ma La Fontaine ha senza dubbio visto che se si fosse limitato a questo, la favola, diventando tragica, non sarebbe più stata una favola. Così egli completa subito l'argomento con un *Me l'hanno detto*, che, lungi dal rafforzarlo, lo distrugge; perché quella che era un'evidenza naturale, che andava da sé – la lotta mortale tra lupi e uomini – diviene così una semplice opinione, un *Si dice* («si dice che due più due fa quattro!»). Argomento debole e poco coerente dell'uomo in preda al furore.
Fatto sta che il lupo difende, presenta la sua decisione – *è d'obbligo per me la vendetta* – come il risultato di un'argomentazione che la rende legittima. Essa si basa, osserviamo, su di un *endoxon* dell'epoca, vale a dire che la vendetta può essere un dovere, un *è d'obbligo*. E il *senz'altra forma di processo*, col sottintendere che ci sia stato un processo, accentua ulteriormente l'ironia.
In definitiva, antitesi tragica ma chiara in Pascal, ironia divertente ma

[2] Questa favola, a dire il vero assai attuale, ha suscitato anche interpretazioni suggestive, che davano decisamente ragione al lupo.

alquanto torbida in La Fontaine; torbida senza dubbio come la vita stessa. Sarebbe meglio forse parlare di umorismo?

2.5. Lo stile dei due testi

L'*elocuzione**, lo stile dunque, accentua vistosamente la differenza dei due generi. La favola è in versi, il pensiero in prosa. Ma, anche in questo caso, il genio trasgredisce il genere, e i due autori riducono l'opposizione. Perché l'uno e l'altro si avvicinano allo stile orale.

Con le sue frasi brevi e i suoi *asindeti**, Pascal si oppone ai periodi alla Bossuet[3]. E La Fontaine, con i suoi versi irregolari, con il piglio vivace, si oppone allo stile epico così come allo stile tragico, ma anche all'asciuttezza della favola antica.

Notiamo ancora l'estrema economia di mezzi in Pascal; il suo chiasmo, per esempio, non ha nulla di ornamentale; è il movimento stesso del pensiero. È certamente una **figura di contenuto**, indipendente in linea di principio dall'autore e dalla situazione, nel senso che, se si vuol dire la stessa cosa, non la si può dire altrimenti; il *chiasmo* ha la stessa necessità di una formula matematica come a □ b = b □ a.

L'umorismo del favolista è al contrario una **figura dell'enunciazione**. Non c'è umorismo senza umorista, e il «tono» del favolista suggerisce di non leggere la favola a livello letterale.

Rimane che, malgrado la loro differenza di stile, entrambi i testi dicono press'a poco la stessa cosa. Ma solo «press'a poco». Osserviamo le differenze.

- La prima, minore in apparenza, concerne il tempo dei verbi. La Fontaine procede con una sequenza di *enallagi**: *sopraggiunge... che cercava...* Il presente, insolito, è aspettuale; marca l'evento, la sorpresa. Dello stesso tenore il disordine delle marche sintattiche del racconto: *risponde*, *riprese*, e il presente narrativo della fine: *lo trasporta*. Queste figure contribuiscono alla vitalità del racconto. Pascal invece comincia al presente per poi passare bruscamente al passato prossimo: *Così non si è potuto dare...*, tenendosi ugualmente vicino allo stile del parlato. Ma qui non siamo più nella finzione narrativa; il tempo ha decisamente un valore cronologico assoluto, il che distingue l'apologia tanto dalla favola quanto dall'esposizione filosofica atemporale: *Penso dunque...* Perché Pascal descrive un avvenimento, qualcosa che si è prodotto nel tempo, dopo la caduta di Adamo. Il suo primo capoverso era filosofico: un'analisi logica. Il secondo è storico, perché teologico.
- La seconda differenza concerne la personificazione. Essa costituisce l'essenza della favola, e, curiosamente, Pascal vi si avvicina, poiché la sua metonimia: *la forza... ha detto*, arriva a personificare la forza, conferendo tragicità al dialogo. La forza che parla in questo testo, è il discorso dei forti, che però non ha altro peso oltre quello della loro forza. La forza che parla nella favola è il lupo. Che dire di questo lupo e degli altri animali? Sono delle allegorie? Diciamo piuttosto: dei simboli, perché sono suscettibili di diverse interpretazioni. Il lupo è il fuorilegge che, rischiando la paura e la fame, ha preferito la libertà al collare del cane. Il lupo, è anche il potente, colui che l'agnello, non senza ragione, chiama: *Sire...* La Fontaine, che di solito ostenta una totale deferenza verso i monarchi, non ne smaschera in questo testo la vera natura? In definitiva il lupo e l'agnello simboleggiano un certo rapporto tra gli uomini, o anche un certo rapporto interno alla natura umana, perché non siamo tutti un po' lupi, un po' agnelli? L'animale della favola esprime la nostra natura nel suo determinismo inesorabile: gli uomini in quanto sono trasportati al di là da sé, senza scampo.

Lo stesso pessimismo di Pascal, senza però la sua tragicità.

[3] [Jacques-Benigne Bossuet (1627-1704), predicatore e autore di oratoria sacra].

2.6. I due generi e il loro impatto ideologico

I nostri due autori, avendo scelto l'uno l'**apologia** l'altro la **favola**, non potevano arrivare a conclusioni del tutto equivalenti. Perché la scelta di un genere non è solo la scelta di uno stile e di un'argomentazione; è necessariamente una scelta ideologica, che implica una certa visione del mondo e dell'uomo. Pascal non avrebbe potuto esprimere il suo pensiero sotto forma di favola. Perché?

- La **favola** pretende di esprimere una certa natura dell'uomo facendogli indossare la maschera degli animali e degli alberi, parlando un linguaggio familiare, pittoresco, spesso comico: implica una messa in scena e un dialogo. È il rifiuto totale della grandezza epica, così come della profondità filosofica; quello che essa mette in scena è l'uomo, ma l'uomo sopraffatto dal gioco delle forze animali che agiscono in lui. E anche quando la favola mette in scena degli uomini, hanno una limitata libertà di cambiamento e una fissità meccanica analoga a quella degli animali. Così si legge in *L'uomo e la serpe*:

> A quelle parole, l'animale perverso
> (è il serpente che intendo,
> non l'uomo: ci si potrebbe facilmente ingannare).

La morale della favola esprime dunque *il necessario* di Pascal: *tutti adulatori... secondo che siate potente o miserabile...* Talvolta sancisce in maniera inquietante questo primato della necessità. Così, in *Il lupo fattosi pastore*:

> Sempre in qualche posto i furfanti si fanno prendere.
> Chiunque sia lupo agisce da lupo:
> È la cosa di gran lunga più certa.

Ma abbiamo potuto dimostrare comunque che la favola, poiché si presta a diverse interpretazioni, è anche l'antidoto del manicheismo: il lupo non ha del tutto torto.

● L'**apologia**, con le sue *antitesi* e i suoi *chiasmi*, è il genere della grandezza, ma anche del rifiuto. L'uomo, secondo essa, è altro da ciò che è, o meglio, da ciò che crede di essere. Il progetto dell'apologeta, sia egli Socrate o Pascal, è innanzitutto di sviare, allo scopo di portare l'uomo a superare il suo punto di vista, a guardare altrove, verso un al di là da sé.
Dove l'apologia contraddice o protesta, la favola lancia uno sguardo rassegnato e divertito. Questo perché è più vicina all'umorismo, in quanto si limita a descrivere il mondo nella sua assurdità – che all'ironia, che denuncia il mondo in nome di una verità superiore. Non dice ciò che è bene né ciò che è male, dice ciò che è. Conosce solo questo mondo e ci avverte delle sue insidie proprio mentre ci diverte. L'etica della favola è reazionaria, poiché insegna la rassegnazione. Ma con quale piacere!

3. DOMANDE SUL TESTO

Una questione preliminare importante è evidentemente quella della *dispositio**, dello schema testuale; la ritroveremo nei nostri commenti. Osserviamo qui che i testi da commentare sono spesso dei brani, e che pertanto è fuor di luogo trovarvi a tutti i costi un'introduzione e una conclusione, che potrebbero senz'altro trovarsi altrove!
Altra questione preliminare: con che tipo di argomentazione abbiamo a che fare?
● Secondo Aristotele, ci sono solo due tipi, e due soltanto, di strutture argomentative: l'*esempio*, che va dal particolare al generale, dal fatto alla regola, ed è dunque un'induzione; e l'*entimema*, che va dal generale al particolare, e che è dunque una deduzione.
Rammentiamo che il testo tratto dal *Gorgia* [*supra*, pp. 39 ss.] pretende di provare con due esempi il potere della retorica, mentre nel testo di Aristotele [*supra*, p. 46] prova l'utilità della retorica con due entimemi.

3.1. Che cosa prova un esempio?

L'**esempio*** (*paradeigma*) ha in retorica un senso molto più esteso di quello del nostro banale «esempio». È un'induzione dialettica, che procede da un fatto all'altro attraverso una regola sottintesa. Aristotele stesso dà quest'esempio... dell'esempio; si vuol provare che Dionigi (uomo politico di Siracusa) aspira a diventare tiranno. Si parte da un fatto acclarato: Dionigi chiede una guardia del corpo. Ora, si sa che tutti i tiranni conosciuti nella storia hanno cominciato la loro carriera col richiedere un corpo di guardia. Si può dunque inferire che Dionigi diventerà anche lui un tiranno. Si prova dunque questo fatto (futuro) con una regola che i fatti passati hanno permesso di stabilire: «Colui che aspira alla tirannide chiede una guardia» [*Ret.* I, 2, 1357 b].
Il problema, allora, è di sapere se la regola stessa è provata dai fatti invocati a tale scopo. Ammettendo che tutti i politici noti che hanno chiesto una guardia siano poi divenuti tiranni, si può dire che sarà sempre così, specialmente per Dionigi? Notiamo che il nesso fra guardia e tirannia era forse un nesso di causalità nella polis greca; non lo è più oggi che, almeno in democrazia, si trova naturale che gli uomini di Stato abbiano una guardia del corpo. Allora, cos'è che l'esempio può provare?
Innanzi tutto, l'esempio è effettivamente dimostrativo quando si può mostrare che i casi sono in numero limitato e che la regola si applica a tutti. Ma, nell'argomentazione, l'insieme dei casi è il più delle volte illimitato; l'induzione non è perciò possibile; non si può passare logicamente da tutti i tiranni conosciuti al tiranno in generale, dal momento che la parola «tiranno» non è univoca: Dionigi non era come Hitler!
L'esempio non permette di provare che una proposizione è universale; può solamente provare che una proposizione non è universale, che non può cominciare né con *sempre*, né con *mai*. Ma, per questa prova negativa, basta un solo esempio; basta mostrare che un rimedio non è stato capace di guarire una volta per dimostrare che non sempre è capace di guarire. La funzione logica dell'esempio è negativa, serve a invalidare.
Ma, nell'*argomentazione**, serve anche a confermare, funzione positiva che non ha nella dimostrazione: quella di rendere plausibile un enunciato, come si è visto con Aristotele [cfr. *Topici* VIII, 2, 157 a, 158 a, 160 b]. Così, in ambito giuridico, se si accumulano indizi aggravanti nei confronti di qualcuno, spetta a lui produrre un controesempio (come un alibi); altrimenti viene incolpato, o addirittura condannato.

3.2. L'entimema

Passiamo ora al versante deduttivo dell'argomentazione, al sillogismo. Si può considerare il sillogismo come un'anticaglia scolastica, il che non impedisce di farne continuamente. Quando il lupo dice:

> Chi ti rende così ardito da sporcare la mia fonte?

il suo *mia* condensa un polisillogismo:

> Sporcare ciò che è mio è ardito (sacrilegio).
> Ora questa fonte è mia.
> Ora tu la sporchi.
> Dunque...

Il sillogismo utilizzato nell'argomentazione quotidiana si chiama **entimema***; si adopera questo termine per distinguerlo dal sillogismo dimostrativo. Le premesse dell'entimema infatti, non sono proposizioni di per sé evidenti, ma non per questo saranno da considerare arbitrarie; esse sono degli *endoxa**, delle proposizioni generalmente ammesse, dunque verosimili. Richiamiamo a questo proposito il testo di Aristotele [*supra*, p. 46]:

> Inoltre, se è vergognoso non potersi difendere col proprio corpo, sarebbe

> assurdo che non ci fosse vergogna a non potersi difendere con la parola, il cui uso è più proprio all'uomo di quanto non lo sia quello del corpo.

Anche in questo caso si tratta di un polisillogismo implicito che si fonda con ogni evidenza su due *endoxa*: l'uso della parola è più proprio dell'uomo di quello del corpo; è vergognoso non sapersi difendere col corpo; quest'ultimo punto poteva passare per evidente al tempo di Aristotele; non è più tale per noi, che non troviamo disonorevole fare ricorso alla polizia quando siamo attaccati con la forza fisica.
Entimema, sillogismo del verosimile, ma anche sillogismo abbreviato, di cui si enunciano – come nel caso del testo di Aristotele – solo le premesse necessarie. Così, in luogo del sillogismo completo:

> Maggiore: tutti gli uomini sono mortali.
> Minore: Socrate è un uomo.
> Conclusione: Socrate è mortale.

ci si limiterà a dire: «Poiché è un uomo, Socrate è mortale». Aristotele stesso lo dice: «Se poi una premessa è conosciuta, non occorre neppure enunciarla» [*Ret.* I, 2, 1357 a]. Ora, se la si tace, è soltanto perché essa è inutile?
Così è costruito lo slogan francese lanciato dal governo prima della disfatta del 1940: *Vinceremo perché siamo i più forti*. Si tratta senz'altro di un sillogismo abbreviato, la cui premessa maggiore – *i più forti vincono sempre* – è omessa. Ma in realtà, se si fosse enunciata questa premessa, non si sarebbe indebolito lo slogan? In effetti, i francesi avrebbero potuto domandarsi se i più forti vincono sempre veramente, e allora avrebbero notato che simile principio si avvicinava in modo spiacevole a quelli del nemico hitleriano.
Tecnicamente, vi sono teorie logiche diverse da quella di Aristotele, a cominciare da quella degli stoici. Ma, per la lettura retorica dei testi, è sufficiente chiedersi se il discorso – o una delle sue parti – sia di natura induttiva o deduttiva, se i *se*, *perché*, *ora*, *dunque* che esso contiene introducano degli esempi o degli entimemi. Infine, si dovrà esaminare se l'argomentazione non sia sofistica, cioè se non richieda agli argomenti più di quanto essi non siano in grado di provare.

3.3. L'intertestualità, l'intratestualità e il motivo centrale

Senza arrivare a dire, con Kibedi-Varga [1989], che ogni discorso risponde ad una domanda[4], si dovrà ammettere che esso risponde sempre – esplicitamente o meno – ad altri discorsi, che si fondi su di essi, che li confuti, che li completi. L'*allusione** è la figura dell'**intertestualità**; così, quando diciamo che ciascuno fa dei sillogismi essendone del tutto ignaro.

[4] Questo libro, che contiene un'utile chiarificazione intorno ai generi [Kibedi-Varga 1989, 119 s.], mette in atto un'interpretazione retorica dei testi.

Non entreremo in questa sede nel complesso dibattito sull'intertestualità. Ci limiteremo a distinguere l'*intertestualità* dall'*intratestualità*. L'**intratestualità** è la presenza esplicita, in un discorso, di un altro discorso. Presenza che si manifesta in due modi.
– Innanzi tutto attraverso la *citazione*. Essa può venire in aiuto all'oratore, e costituisce allora un autentico *argomento d'autorità**. Ovvero può servirgli da elemento di contrasto, come prova a carico dell'avversario: «Guardate cosa ha il coraggio di dire!». Può infine servire da documento da sottoporre ad analisi, come nel caso dei nostri testi.
– In secondo luogo l'intratestualità si manifesta attraverso la *formula* che, al contrario, trae autorità dall'anonimato. *Non si può avere la botte piena e la moglie ubriaca*: quest'adagio non è il pensiero di qualcuno; è la verità di tutti, espressa dalla «saggezza delle nazioni» [*TA*, 174-175]. La formula può presentarsi come adagio, proverbio, massima, slogan – lo slogan stesso può configurarsi come pubblicitario, politico, ideologico, come *Fate l'amore, non fate la guerra*; *Black is beautiful*; *Donna è bello*. In tutti questi casi, la formula è una frase breve, efficace, facile da ricordare, la cui funzione è condensare un pensiero complesso dandogli maggior forza a partire da tale condensazione. Nocciolo duro del discorso, la formula possiede in maniera assoluta la chiusura tipica di tutto ciò che è retorico. *Morire per Danzica...*: lo slogan dei pacifisti di destra nel 1939, escludeva qualsiasi replica; sarebbe stato inutile abbellirlo con «Non si deve» o con «Evitiamo di», perché nessuno avrebbe osato sostenere il contrario! In definitiva, la formula è un argomento condensato reso perentorio dalla forma, dalla concisione, dalla riuscita stilistica. Tutto ciò che è possibile fare è opporgli un'altra formula:

> Les lendemains qui chantent – les lendemains qui déchantent.
> [Il domani che canta – Il domani che incanta].

Infine, dinanzi ad un testo, si ha sempre interesse a domandarsi se non abbia un **motivo centrale***. Si intende con ciò un procedimento retorico, figura o argomento, che funge da principio organizzatore del testo, che permette di dire: c'è dell'ironia, c'è un'allegoria, c'è un argomento d'autorità, ecc. Così, il motivo centrale del testo tratto dal *Gorgia* è l'*iperbole*, un'iperbole ironica, poiché Gorgia attribuisce ai retori poteri talmente straordinari da poterci credere a stento. Quello del testo di Pascal [*supra*, pp. 167-168] è il *chiasmo**. Certo, non si può scoprire un motivo centrale in tutti i testi. Ma è utile ricercarne uno, perché, se lo si trova, si rivela immediatamente l'unità vivente del discorso. Un esempio si trova nel testo di Victor Hugo riportato qui di seguito.

Victor Hugo
«Chanson» (1853)

Victor Hugo (1802-1885), figlio di un generale napoleonico, pubblicò già da giovanissimo le prime raccolte poetiche di ispirazione legittimista, raggiungendo una posizione di primo piano fra i romantici francesi. Autore di drammi (*Hernani*, 1830; *Mary Tudor*, 1833; *Ruy Blas*, 1838), romanzi (*Notre-Dame de Paris*, 1831), e di raccolte poetiche, liriche (*Les Feuilles d'automne*, 1831; *Les Rayons et les ombres*, 1840), o di ispirazione repubblicana (*Les Chants du crepuscule*, 1835) lasciò poi la letteratura per la politica. Orleanista sotto Luigi Filippo, divenne democratico nel 1848 e poi deputato alla Costituente. Inizialmente favorevole all'elezione del «Principe Presidente», si ribellò al colpo di stato del 2 dicembre 1851 e dovette andare in esilio fino al 1870. Nei vent'anni trascorsi all'estero pubblicò tantissimi testi letterari: *Napoleon le Petit* (1852), *Les Châtiments* (1853), *Les Contemplations* (1856), *La Légende des Siècles* (1859-1863), *Les Misérables* (1862), *William Shakespeare* (1864), *Les Chansons des rues et des bois* (1865), *Les Travailleurs de la Mer* e *L'Homme qui rit* (1869). Rientrato a Parigi nel 1870, dopo la caduta di Napoleone III, fu rieletto in parlamento, aderì alla Comune e pubblicò vari poemi filosofici. Victor Hugo ha rinnovato la poesia francese, facendone un fatto nazionale. La raccolta da cui è tratto il componimento appartiene alla fase più matura della poesia di Hugo, dopo la prima stagione romantica caratterizzata da innovazioni tecniche e tematiche della versificazione tradizionale, con uso originale dell'enjambement e con accentramento sull'io lirico. *Les Châtiments* infatti rispecchiano col coevo pamphlet satirico *Napoleon le Petit*, l'incontenibile invettiva contro il «tiranno» del Secondo Impero, peraltro motivata in parte dall'insoddisfazione di non aver ricevuto le cariche governative sperate dal cambiamento istituzionale dapprima sostenuto dall'autore, e preludono alla fase definitiva, pervasa di idee sulla metempsicosi e sulla missione sociale e salvifica del poeta, che trovò le sue migliori espressioni nei grandi romanzi.

La sua grandezza abbaglia la storia.
Per quindici anni, egli fu
il dio che la vittoria trascinava
su un affusto;
l'Europa sotto la sua legge guerresca
si dibatté.
Tu, sua scimmia, arranchi dietro,
piccino, piccino.

Napoleone nella battaglia,
grave e sereno,
guidava attraverso la mitraglia
l'aquila di bronzo.
Entrò sul ponte di Arcole,
ne uscì. –
Ecco dell'oro, vieni rapina e ruba,
piccino, piccino.

Berlino, Vienna, erano le sue signore;
egli le forzava,
lesto, e prendendo le fortezze
per il corsetto.
Egli trionfò in cento bastie
che assalì. –
Ecco per te, ecco delle sgualdrine,
piccino, piccino.

Superava monti e piani,
tenendo in mano,
la palma, la folgore e le redini
del genere umano.
Era ebbro della sua gloria
che risuonò. –
Ecco del sangue, accorri, vieni a bere,
piccino, piccino.

Quando crollò, mollando il mondo,
l'immenso mare
aprì alla sua caduta profonda
il suo abisso amaro;
egli vi piombò, sinistro arcangelo,
e s'inabissò. –
Tu, tu ti annegherai nel fango,
piccino, piccino.

La poesia qui proposta si trova nella raccolta intitolata *Les châtiments*; i «castighi», che denunciano Napoleone III come un terribile tiranno, salito al trono per un delitto, il colpo di stato del 2 dicembre 1851.
Ci si chiederà quale sia il *genere* di questa poesia. Curiosamente, sembra averne due.
Il titolo indica la *Canzone*; e, per la sua forma, si configura come tale: ritmo leggero, alternanza di versi pari di otto o quattro piedi, ridondanze, sintassi abbastanza sciolta, senso a volte subordinato alla rima – versi 6 e 22 –, goffaggini senza dubbio richieste dallo stile della «canzone». Infine, e soprattutto, il ritornello; soltanto,

dove ci si attendeva un «din don din don», si ha *Piccino, piccino*, amplificato dalla necessità di dirlo quasi due volte più lentamente del verso precedente. Perché la canzone è posta al servizio di un altro genere.
È la *diatriba*, modo epidittico, ma negativo. Hugo si serve dunque della forma leggera, sferzante, della canzone, per far meglio risaltare la violenza delle sue invettive. Come spiegare questa curiosa duplicità di generi?
Col motivo centrale, per l'appunto: l'**antitesi***. La poesia esordisce con *La sua grandezza* e termina con *piccino*. L'antitesi fra lo zio e il nipote ritorna in ogni strofa, ma sotto forma leggermente diversa, autentica *expolitio**: nella strofa 1 il dio, la sua scimmia; nella strofa 2 la guida, il ladro; nella strofa 3 il conquistatore, il rapace; nella strofa 4 l'uomo di gloria, il vigliacco crudele; nella strofa 5 la caduta grandiosa, la fine ignobile.
L'antitesi non è manichea, perché Napoleone stesso è colpevole, e dev'essere castigato. Ma, persino nella sua caduta, egli resta grande, come indica l'*ossimoro** al v. 37: *sinistro arcangelo*.
Tu: l'*apostrofe** che spunta a ogni ritornello – infatti è al grande pubblico che si indirizza la poesia –, l'apostrofe si specifica in *epitropi**: *vieni, rapina e ruba* (v. 15), *accorri, vieni a bere* (v. 31), che fingono di permettere al tiranno degli atti ignobili per suggerire che ne sarebbe capace: tu, mentre Lui...
Le altre figure, assai numerose, amplificano ulteriormente l'antitesi. Le *metonimie* permettono di istituire dei *simboli*: *l'aquila di bronzo* (v. 12), *la folgore e le redini* (v. 27), e quella, più nuova, dell'*affusto* (v. 4), simbolo dell'esercito in guerra. A cui si oppongono le metonimie del ritornello: *dell'oro* (v. 15), *del sangue* (v. 31) . Le *sineddochi** – *del genere umano* (v. 28), *il mondo* (v. 33) – permettono l'*iperbole*, e soprattutto la *personificazione*: *la storia* che egli *abbaglia* (v. 1); *la vittoria*, che lo *trascina* (v. 3).
Personificazione anche con le *metafore*: *il dio* (v. 3), *mollando il mondo* (v. 33), *cento bastie* (v. 21), *s'inabissò* (v. 38); e soprattutto con le metafore continue: *signore* (v. 17), *forzava* (v. 18), *corsetto* (v. 20), *l'immenso mare aprì* (vv. 34-35), ecc.
Personificazione: si osserva che lo zio ha costantemente a che fare, anche quando si tratta di astrazioni, con delle potenze personificate, cioè divinizzate. Laddove il nipote non tocca che materiali, cose inerti: *sangue, oro, fango...* introdotte da *Ecco*. Così le città diventano delle donne, di cui Napoleone fa la conquista. Laddove le donne della scimmia non sono che *sgualdrine*, mercanzia venale.
In sostanza, tutto è in funzione dell'**antitesi**, fino all'opposizione tra lo stile epico delle strofe e lo stile secco, a singulti, del ritornello.

L'antitesi, abbiamo detto, è l'opposto nell'identico: qui l'identità è assicurata dalla struttura identica delle strofe, di cui lo zio occupa ogni volta i tre quarti, e dalla ripetizione: *piccino*.
È possibile trovare degli argomenti in questa canzone? Sì, degli *esempi* e un corposo *argomento d'incompatibilità**; la poesia mette in ridicolo la pretesa del despota di essere un secondo Napoleone, mentre non è altro che la sua *scimmia*. Ma l'argomento non è marcato perché, come vuole la legge del genere, la canzone è paratattica, cioè priva di legami logici espressi; così l'*asindeto* della strofa 2: *entrò... uscì*.
Domanda: Napoleone III fu veramente quel tiranno abietto e sanguinario? Bisognerebbe attenuare. Soprattutto, in materia di tirannia, si è fatto talmente meglio in seguito che si direbbe che il poeta abbia forse sprecato il suo genio. Ma, in retorica, è il genio che conta.

PER SAPERNE DI PIÙ

ANGENOT, M., *La parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982.
MARIN, L., *La parole mangée*, Paris, Klincksieck, 1986.

PERCORSO DI AUTOVERIFICA

1. Perché una lettura retorica del testo si distingue da altri approcci interpretativi come quelli dello strutturalismo o dell'ermeneutica?
2. Quali sono gli scopi di una lettura retorica del testo?
3. Quali fattori o «luoghi» sono coinvolti in una lettura retorica del testo?
4. Quali domande sono pertinenti a proposito dell'autore di un discorso?
5. Quali domande sono pertinenti a proposito dell'uditorio?
6. In quale genere di discorso rientrano le *Pensées* di B. Pascal?
7. In quale genere di discorso rientra *Il lupo e l'agnello* di J. de La Fontaine?
8. Qual è la struttura argomentativa dell'esempio?
9. Qual è la struttura argomentativa dell'entimema?
10. Come si distingue l'intratestualità dall'intertestualità?

11. Cosa si intende per «motivo centrale» di un testo?

12. Come si definisce il principio di autorità?

13. In quale forma si manifesta prevalentemente in un testo l'applicazione del principio di autorità?

14. Qual è il genere cui appartiene la poesia tratta da *Les châtiments* di V. Hugo?

15. Quali figure retoriche si ritrovano nella poesia di V. Hugo?

CAPITOLO 8

Come reperire gli argomenti?

Il capitolo costituisce una sintesi ragionata di quella parte del *TA* che tratta delle condizioni e degli argomenti che rendono persuasivo un discorso. Le condizioni consistono in tutti quegli elementi, espliciti o presupposti, sui quali si basa l'accordo fra l'emittente e il destinatario di un testo, cioè fatti, presunzioni, valori, e luoghi condivisi. Gli argomenti consistono in tutti quei fattori che hanno la funzione di sostenere una tesi. Questi ultimi possono essere classificati nel modo seguente: 1. argomenti quasi logici (contraddizione, identità, definizione); 2. argomenti fondati sulla struttura del reale (successione, causalità, finalità, argomento d'autorità, ecc.); 3. argomenti fondanti la struttura del reale (esempio, illustrazione, modello, comparazione, metafora, ecc.); 4. agomenti per dissociazione di nozioni (l'assurdo e una serie di coppie oppositive come, per esempio, la coppia apparenza/realtà).

Come reperire gli argomenti che contribuiscono a rendere persuasivo un discorso? Per rispondere, ci serviremo della classificazione del *Trattato dell'argomentazione* di Perelman e Tyteca.
A dire il vero, abbiamo già incontrato una classificazione degli argomenti, quella di Aristotele in argomenti di tipo *induttivo*, l'*esempio*, e di tipo *deduttivo*, l'*entimema*; è necessario aggiungerne un'altra?
Sì, perché Aristotele si occupa solo della forma dell'argomentazione, del rapporto fra le premesse. Invece il *TA* studia il contenuto delle premesse stesse: vi si definiscono i tipi di argomento (luoghi) che permettono di porre una premessa, più precisamente una premessa maggiore, alla quale si può in seguito subordinare il caso considerato. Per esempio la frase di Leibniz:

> pur non trascurando i passeri, Dio avrà maggior cura delle creature ragionevoli che gli sono infinitamente più care... [in *TA*, 358].

È un entimema fondato su una maggiore implicita: quel che Dio concede alle creature vili, lo concede anche alle creature superiori; maggiore valida per un argomento *a fortiori*.
Il *TA* distingue così quattro tipi di argomenti: 1) quelli quasi-logici, del tipo «un soldo è un soldo»; 2) quelli fondati sulla struttura del reale, come l'*a fortiori*; 3) quelli che fondano la struttura del reale, come l'analogia; 4) quelli che dissociano una nozione, come il *distinguo* fra l'apparenza e la realtà.
Ci serviremo perciò di tale analisi adeguatamente articolata, ma, superando il mero ordine riassuntivo, tenteremo di produrre esempi di nostra creazione, senza peraltro astenerci da eventuali critiche.

1. GLI ELEMENTI DELL'ACCORDO PRELIMINARE

Abbiamo visto che non c'è argomentazione possibile senza un certo **accordo preliminare** fra l'oratore e il suo uditorio. Quali sono dunque gli elementi, le «premesse comuni» [*TA*, § 15], implicite o esplicite, che costituiscono tale accordo?

1.1. Fatti, verità, presunzioni

L'accordo si fonda innanzi tutto su dei fatti, e i fatti sono già degli argomenti. Per esempio, un giornalista, volendo mostrare il carattere «antidemocratico» dell'insegnamento francese, cita una statistica: il 25% dei giovani francesi esce diplomato dalle scuole secondarie, contro il 75% degli americani [Vial 1985].

- Ora, la nozione di **«fatto»** è lungi dall'essere chiara. Che cos'è un fatto? La sola risposta possibile è: una constatazione possibile a tutti, che si impone all'uditorio universale, sembra essere il caso del nostro «fatto statistico».

E tuttavia, come ogni argomento, il fatto può essere contestato. Come? Innanzi tutto, invocando delle competenze: degli specialisti hanno mostrato che il fatto in questione non è altro che un'apparenza, così come è stato provato che non è il sole a girare intorno alla terra. In secondo luogo, mostrando che il fatto è incompatibile con altri già accertati. Infine, contestando il valore argomentativo del fatto, la sua «interpretazione»; nel nostro esempio, si dirà che il livello del diploma conclusivo del ciclo di studi negli Stati Uniti non ha niente a che vedere con quello del baccalauréat francese, che non consente l'accesso all'università, ecc.

- Le **verità** sono ancor meno dirette; sono legami necessari, come quelli espressi nella formula dell'energia nella meccanica classica, o probabili, come una legge tendenziale.
- Le **presunzioni** hanno un ruolo capitale, poiché costituiscono ciò che abbiamo chiamato il «verosimile», cioè quello che tutti sono disposti ad ammettere fino a prova contraria. Per esempio, non è provato che tutti i giudici siano onesti e competenti a un tempo, ma lo si ammette; e se qualcuno lo nega in tale o tal altro caso, spetterà a lui provarlo. Il verosimile è la fiducia presunta.

Rimane che la presunzione varia a seconda dei diversi uditori e delle diverse ideologie. Così, per un conservatore, la consuetudine non dev'essere giustificata, ma deve esserlo il cambiamento. Per un liberale, la libertà va da sé, ed è la costrizione che andrà giustificata. Per un socialista, l'uguaglianza è un fatto acquisito, ed è la disuguaglianza che dovrà essere giustificata. L'oratore deve dunque conoscere le presunzioni del suo uditorio.

1.2. I valori

I **valori** sono a un tempo a fondamento e a norma dell'argomentazione. Ancora più dei fatti, variano col variare dell'uditorio. Certamente ci sono dei valori universali, ma sono formali; qualunque società ammette senza dubbio il giusto o il bello, ma con contenuti assai differenti. Rimane che questa pretesa dell'universale è in sé un argomento; colui che grida: «I francesi prima di tutto!» vi dirà che «questa è solo giustizia».
Bisognerà dunque rinunciare ai giudizi di valore per giungere all'obiettività? Negli ambiti dell'argomentazione – giuridico, politico, estetico, etico, ecc. – è impossibile, poiché tutte le domande: innocente o colpevole? utile o nocivo? bello o brutto? bene o male? si formulano in termini di valore. Diciamo che, come i fatti, i valori sono presunti; ciascuno ammette senza bisogno di prove, ai nostri giorni, che la disoccupazione è un flagello; chi dovesse sostenere un giudizio di valore contrario sarebbe tenuto a provarlo.
Perelman e Tyteca distinguono due tipi di valori [*TA*, §§ 19-20]. I *valori astratti*, come la giustizia o la verità, che si fondano sulla ragione, come in: «Bisogna preferire la verità ai propri amici» [Aristotele]. E i *valori concreti*, come la Francia, la Chiesa, che esigono virtù quali l'obbedienza, la fedeltà: io preferisco mia madre alla giustizia, diceva Camus. Uno stesso argomento può risultare dalla combinazione di questi due tipi: «Tutti gli uomini sono uguali perché figli di Dio».
In effetti, chi dice «valori» dice «gerarchia di valori». Così, si preferisce il giusto all'utile, si ritiene che sia meglio sacrificare il cane che il padrone [Malebranche].

1.3. I luoghi del preferibile

Come giustificare simili scelte? Facendo ricorso a valori ancora più astratti, che il *TA* chiama i **luoghi del preferibile**. Tali luoghi esprimono un consenso assai diffuso sul mezzo di poter stabilire il valore di una cosa. Li si può raggruppare in tre specie.
1. I *luoghi della quantità*: è preferibile ciò che procura il maggior numero di beni, o il bene più grande, il più durevole, o ancora ciò che assicura «il male minore». In quest'ottica, il normale – nel senso di «più frequente» – determina la norma, l'obbligatorietà; così espressioni quali: «È ciò che

fanno tutti», «ciò che ciascuno pensa», vengono date come argomenti, e, come a Socrate nel *Gorgia*, serve una controargomentazione per dissociare la norma dal normale.

2. I *luoghi della qualità* assumono una posizione opposta. Alla domanda «che vale tutto ciò che non è eterno?» si risponde: «preferite ciò che non si vedrà mai due volte». Così, è l'unico a diventare il preferibile; quando si disprezza il banale, l'interscambiabile, «la società dei consumi», si valorizza il raro, il precario, l'insostituibile. La norma non è più il normale, è l'originale, cioè il marginale, il deviante.

3. I *luoghi dell'unità* costituiscono in qualche modo la sintesi dei due precedenti: ciò che è uno, o l'effetto di una sola cosa, è per ciò stesso superiore. Nella gerarchia dell'essere, Platone pone al punto più basso il «molteplice» (*ta polla*), di cui si cura la moltitudine (*oi polloi*); più il saggio si eleva, più si approssima all'uno, l'essere vero, il valore assoluto. Cartesio [*infra*, pp. 218 ss.] afferma che le opere perfette sono quelle a cui «ha lavorato uno solo». Un esempio eccellente di luogo dell'unità è il famoso titolo di Bossuet, *Le variazioni delle Chiese protestanti*, che è già di per se stesso una confutazione del protestantesimo[1]: se quest'ultimo fosse il vero credo, sarebbe unico. In realtà, tale argomento potrebbe valere altrettanto per il cristianesimo...

A nostro avviso, gli altri luoghi elencati nel *TA* si riconducono ai precedenti, o ne derivano: il luogo dell'ordine pertiene a quello dell'unità; il luogo dell'esistente[2] a quello della quantità (ciò che esiste è superiore alla «chimera»); il luogo dell'essenza a quello della qualità: superiorità dell'essenziale in rapporto all'accidente, al fortuito; si parla così di un «bel caso», di un «bel malato».

> Così Perelman e Tyteca [*TA*, 100]: «Intendiamo per luogo dell'essenza non l'atteggiamento metafisico che riconosce la superiorità dell'essenza su ognuna delle sue individuazioni – e che è fondato su un luogo dell'ordine – ma il fatto di riconoscere un valore superiore agli individui in quanto rappresentanti ben caratterizzati di questa essenza. Si tratta di un confronto tra individui concreti: possiamo così attribuire immediatamente un valore a un coniglio che presenti tutte le qualità di un coniglio; sarà per noi "un bel coniglio". Ciò che meglio rappresenta un tipo, un'essenza, una funzione, è per questa ragione valorizzato. È noto il distico del Marot a Francesco I: "Re circondato da onori più di Marte, / il più Re dei Re che siano mai stati incoronati"».

[1] [Contro i teorici della Riforma luterana, Bossuet scrisse nel 1688 una *Histoire des Variations des Églises Protestants*].

[2] [In base ai luoghi dell'ordine si afferma la superiorità di ciò che viene prima su ciò che viene dopo, vuoi della causa sugli effetti, dei principi sui fatti, vuoi della fine o dello scopo. I luoghi dell'esistente affermano la superiorità di quanto esiste, di quanto è attuale, di quanto è reale, sul possibile, l'eventuale, l'impossibile [*TA*, 99]].

1.4. Figure e sofismi concernenti l'accordo preliminare

Secondo il *TA*, certe figure contribuiscono a rafforzare l'**accordo preliminare**; figure di scelta, come la **definizione retorica***; figure di presenza, come l'**epanalessi*** e soprattutto l'**ipotiposi***, che fa dello spettacolo un argomento e dell'argomento uno spettacolo; figure di comunione*, come l'**allusione**, la **domanda retorica**, ecc.

> Perelman e Tyteca definiscono le figure di comunione come «quelle nelle quali, per mezzo di procedimenti letterari, ci si sforza di creare o di confermare la comunione con l'uditorio. Spesso questa comunione è ottenuta per mezzo di riferimenti a una cultura, una tradizione, un passato comune» [*TA*, 187].

Menzioniamo infine due *sofismi* che concernono l'*accordo preliminare*.

– Il primo è l'**ignoratio elenchi**, l'ignoranza del controargomento che vi viene opposto, o ancora dell'autentico tema in discussione. Questo sofisma può essere sia intenzionale e tattico, sia passionale: «Si disputa con calore, e spesso non ci si ascolta l'un l'altro» [in Roubinet 1964, 316]. Quest'ignoranza è un errore di argomentazione, perché contribuisce a rendere impossibile la discussione.

– Il secondo sofisma, ancora più frequente, è la **petizione di principio**. Secondo il *TA*, non è un argomento, ma un «errore di argomentazione» [*TA*, 118-121], che consiste nell'argomentare come se l'uditorio ammettesse la tesi che ci si sforza di fargli ammettere, laddove, per l'appunto, non la ammette affatto! Ma, così definita, la petizione di principio si riduce a un errore di psicologia. Il Lalande ne dà una definizione più obiettiva, che si rapporta effettivamente all'argomentazione: «Prendere per condivisa, in forma leggermente diversa, la stessa tesi che si tratta di dimostrare». Secondo la logica di Port Royal, Aristotele, volendo provare che la terra è il centro del mondo, avrebbe attuato una petizione di principio:

> La natura delle cose pesanti, egli afferma, è di tendere verso il centro del mondo. Ora l'esperienza ci fa vedere che le cose pesanti tendono verso il centro della terra. Dunque il centro della terra è il centro del mondo [in Roubinet 1964, 318].

La premessa maggiore di questo sillogismo non è infatti che una petizione di principio. Come fa Aristotele a sapere che le cose pesanti tendono verso il centro del mondo? Lo crede semplicemente, e lo crede perché crede che la terra sia il centro del mondo, ciò che invece avrebbe dovuto provare!

2. PRIMO TIPO: GLI ARGOMENTI QUASI-LOGICI

Il *TA* si apre con una serie di **argomenti** che chiama **quasi-logici**. L'espressione può stupire, perché, in definitiva, un argomento o è logico o non lo

è! Ma sappiamo che l'argomentazione rifiuta la legge del tutto o niente. In realtà, gli argomenti quasi-logici si correlano ciascuno a un principio logico, come l'identità o la transitività; e, come questi, sono *a priori*, nel senso che non fanno assolutamente appello all'esperienza. Ma, contrariamente ai principi logici della dimostrazione, li si può confutare in blocco col mostrare che non sono «puramente logici» [cfr. § 45 ss.].

2.1. Contraddizioni e incompatibilità: il ridicolo

La **contraddizione** pura, del tipo *è bianco e non bianco*, è assai rara nell'argomentazione, che pertanto non può fare che scarso ricorso alla prova per assurdo. In compenso ciò con cui essa si viene a scontrare, sono delle **incompatibilità**, che variano con gli ambienti e le culture. Così, essere comunista e funzionario di partito sembrava incompatibile in certe democrazie occidentali, ma non in altre. In ogni caso, l'argomentazione confuterà tale tesi col mostrare che è incompatibile con talaltra.

Si può controbattere a quest'argomento in due modi: *logico*, dissociando i concetti con dei *distinguo*; *empirico*, cercando un compromesso attraverso l'azione. Esempio di soluzione logica: un educatore insegna ai bambini che si deve obbedire ai genitori e che non si deve mentire. Ma che fare quando il padre ordina di mentire? Si può mostrare che c'è incompatibilità solo se la regola sottintende «sempre» con obbedire e «mai» con mentire. O ancora, che l'obbedienza a un ordine ingiusto non è più tale.

All'incompatibilità si riallaccia la ritorsione, che consiste nel riprendere l'argomento dell'avversario mostrando che in realtà si applica contro di lui. Ai suoi avversari che, nel 1789, contestavano che i deputati prendessero il nome di «rappresentanti del popolo», Mirabeau ritorce l'argomento così: questa qualifica,

> la adotto, la difendo, la proclamo, per la ragione che la fa avversare! Sì, è perché il nome di popolo non è abbastanza rispettato in Francia, perché è oscurato, coperto dalla ruggine del pregiudizio [...] che dobbiamo imporci non solo di risollevarlo, ma anche di nobilitarlo [discorso del 16 giugno 1789].

Il caso più manifesto è l'*autofagia**, argomento che consiste nel mostrare che l'enunciato dell'avversario si distrugge da se stesso:

> Ai positivisti che affermano che ogni proposizione è analitica o di natura sperimentale, si domanderà se ciò che hanno appena detto sia una proposizione analitica o risulti dall'esperienza [*TA*, 215].

● Il **ridicolo** sta all'argomentazione come l'assurdo sta alla dimostrazione: fa risaltare un'incompatibilità, e l'*ironia* è la figura che condensa quest'argomento per il riso:

> Nel momento in cui, in un teatro di provincia, il pubblico si prepara a cantare *La Marsigliese*, un poliziotto sale sul palcoscenico per annunciare che è proibito tutto quanto non figura sul manifesto: «E lei, interrompe uno degli spettatori, è sul manifesto?» [*TA*, 215].

Va osservato che quando l'incompatibilità risulta imbarazzante – per esempio con la negazione delle camere a gas – non è più ridicola, ma odiosa. Il ridicolo è l'odioso disinnescato, che provoca non scandalo, ma riso.

2.2. L'identità e la regola di giustizia

Altri argomenti si richiamano al **principio d'identità**, A è A, ma non vi si riducono. Espressioni quali *Una donna è una donna*, *Gli affari sono affari*, sono pseudotautologie, perché l'attributo non ha assolutamente lo stesso significato del soggetto: *una donna* – un essere femminile – è *una donna* – un essere fragile, ingannatore, ecc. Ma l'apparenza di identità è difficile da confutare.

● Sull'identità si fonda la **regola di giustizia**: trattare in modo analogo gli esseri della stessa categoria. E vi si fonda altresì il *precedente*[3]: un atto ammesso autorizza a commetterne di simili. La reciprocità: *Occhio per occhio*.

Argomenti solamente *quasi-logici*, perché l'espressione «stessa categoria» riesce problematica. Per esempio, in un esame: «X è stato ripescato con 9,5; perché non lo è stato Y, che ha avuto 9,7?». Ma ammetterlo, significherebbe riportare la media a 9,5, escludere qualsiasi deliberazione. Altro esempio: «Ciò che è decoroso apprendere, è decoroso anche insegnare» [Quintiliano, cit. in *TA*, 233]; ma apprendere e insegnare sono veramente reciproci?

2.3. Gli argomenti quasi-matematici: transitività, dilemma, eccetera

Altri argomenti quasi-logici si basano su formule matematiche.

● Così la **transitività**: *Gli amici dei miei amici sono miei amici*, che si può anche sviluppare in maniera algebrica:

\+ □ + = + *Gli amici dei miei amici sono miei amici*
\+ □ − = − *Gli amici dei miei nemici sono miei nemici*
− □ + = − *I nemici dei miei amici sono miei nemici*
− □ − = + *I nemici dei miei nemici sono miei amici*

Quest'ultimo argomento fu usato da Churchill nel 1941: quando la Germania invase l'Unione Sovietica, egli proclamò quest'ultima sua alleata. Tuttavia, la relazione non è propriamente logica: si può detestare per ge-

[3] [Sull'argomento Perelman e Tyteca [*TA*, 230-231] così intervengono: «La regola di giustizia esige l'applicazione di un identico trattamento a esseri o situazioni integrati in una stessa categoria. La razionalità di questa regola e la validità ad essa riconosciuta si connettono al principio di inerzia, dal quale risulta in particolare l'importanza che si riconosce al precedente [...]. La regola di giustizia fornirà il fondamento che permette di passare da casi precedenti a casi futuri e permetterà di presentare l'uso del precedente come argomentazione quasi-logica»].

losia l'amico del proprio amico. Diciamo che l'argomento invita a presumere la fiducia. Poiché lei è amico del mio amico, la tratto come tale.

● Altro argomento, la **divisione***; si divide un tutto – la tesi da provare – in parti e, dopo aver mostrato che ciascuna di esse possiede la qualità in questione, se ne conclude che il tutto la possiede. Quest'argomento è rigoroso solo se il tutto e le parti sono omogenei; così, il luogo *Chi può il più può il meno* è valido soltanto se il potere è di natura analoga: il medico può quanto l'infermiera nel suo campo specifico?

● Sulla divisione si fonda il **dilemma***, ragionamento atto a provare che i due termini di un'alternativa giungono alla medesima conseguenza, che si identifica con la tesi. Ma occorre che l'alternativa non sia una sola! *È bianco o non bianco* è un'alternativa logica; *È bianco o nero* non lo è, a meno che non si sia provato che i colori intermedi siano esclusi. Così si ponga attenzione a questo dilemma:

> E perché devo rimproverarti? Se sei onesto, non lo meriti, se sei malvagio, non ne sarai scosso [*Rhet. ad Her.* IV, 40].

Esso sarebbe rigoroso solo se i due termini – *onesto*, *malvagio* – fossero gli unici, se non si potesse essere l'una e l'altra cosa insieme; un po' l'uno, un po' l'altro.

● L'argomento **ad ignorantiam*** mostra che tutti i casi possibili siano da escludere tranne uno, che è proprio la tesi da provare, e che si chiede di accettare in mancanza di meglio; si mostra che tutti i candidati a un posto sono inaccettabili, tranne uno (il proprio) al quale dunque si accorderà il beneficio del dubbio. Quest'argomento è assai utile in caso di urgenza; appare spesso nella «morale provvisoria» di Cartesio.

2.4. La definizione

Il *TA* dedica alla definizione un lungo studio, che qui viene interpretato assai liberamente [cfr. *TA*, § 50].

La **definizione*** è un caso di identificazione, poiché pretende di stabilire un'identità tra il *definiendum* [ciò che è definito] e il *definiens* [ciò che definisce], di modo che si è autorizzati a sostituirli l'uno con l'altro nel discorso senza mutarne il significato, a poter dire sia *l'uomo* sia *l'animale ragionevole*. In realtà, tale identità è assoluta solo nei linguaggi artificiali – come l'algebra – o ancora per i termini tecnici: pezzi di macchinari, atti medici per la Sicurezza sociale. Si contano, nell'argomentazione, quattro tipi di definizione.

1. *Normativa*, che è di fatto una nominazione, in quanto impone, sotto forma di convenzione, l'uso di una parola, per esempio il termine *falsificare* nell'epistemologia di Popper. Non è né vera né falsa; tutto sta ad attenervisi nel corso dell'intera argomentazione.
2. *Descrittiva* (o «reale») che pretende di enunciare l'uso – il senso corrente – del termine definito. *Falsificare* non più nel senso di Karl Popper, ma del dizionario: «Alterare volontariamente con l'intento di ingannare» [Robert 1989, s.v.]. La definizione descrittiva può dunque essere vera o falsa, falsa se non descrive l'uso reale.
3. *Condensata*, definizione descrittiva che si limita ai tratti essenziali: «intendo per università l'istituzione che associa la ricerca di base all'insegnamento superiore». Essa omette comunque diversi elementi, come la formazione degli adulti.
4. *Retorica*[4] imperfetta perché il *definiens* e il *definiendum* non sono effettivamente fungibili: «La guerra è la nazione intera protesa verso la vittoria».

In realtà, qualunque definizione è un argomento, poiché impone un certo significato, in generale a scapito di altri. Può diventare pericolosa o abusiva quando, essendo solo normativa, pretende di essere descrittiva, o quando, essendo condensata o retorica, pretende di essere completa. Così, nel testo di Milner [*infra*, pp. 212 ss.], vedremo che l'autore passa quasi senza avvertire da «Intendo per scuola» a «la scuola è questo», e poi «Non è che questo». Se la definizione è un argomento, dovrebbe almeno essere argomentata.

3. SECONDO TIPO: GLI ARGOMENTI FONDATI SULLA STRUTTURA DEL REALE

Gli argomenti di secondo tipo si basano non più sulla logica ma sull'**esperienza**, su legami riconosciuti tra le cose. In questo caso, argomentare non significa più implicare, ma esplicare: «L'avversario dice questo *perché* è suo interesse dirlo» (argomento *ad hominem*). Inversamente, si ritiene che una tesi abbia tanti più ordini di probabilità, quanti più saranno i fatti che si mostrerà in grado di spiegare.

3.1. Successione, causalità, l'argomento pragmatico

Si può argomentare constatando una **successione** costante nei fatti e inferendone un nesso di **causalità**; se un esercito ottiene sempre informazioni apprezzabili sul nemico, se ne ricava per induzione che il suo servizio di spionaggio è eccellente e che lo sarà sempre. Ma non si tratta di una dimostrazione scientifica.

Innanzi tutto, l'argomento è solo probabile; e c'è sempre un sofisma in agguato: *post hoc, ergo propter hoc* «sequenza, dunque conseguenza». Soprattutto, ciò che l'argomento mira a stabilire, è un giudizio di valore, mostrare il valore dell'effetto a partire da quello della causa, o l'inverso. Così, nel nostro testo riportato nel capitolo IX [*infra*, pp. 215-216], Corneille, a partire dal valore della sua poesia, conclude per quello dell'autore.

● L'**argomento pragmatico** deriva da questo: è «quello che permette di

[4] [Perelman e Tyteca [*TA*, 222] parlano di «definizioni complesse, che combinano in modo vario elementi delle tre specie sunnominate»].

valutare un'azione o un evento in funzione delle sue conseguenze favorevoli o sfavorevoli» [*TA*, 280]. Per esempio, quale *buona ragione* si ha per adottare un provvedimento di legge, se non l'insieme dei benefici che ci si può attendere da essa (A. Smith)?
L'argomento pragmatico gode di una verosimiglianza tale da presumere la fiducia immediata. In altri termini, sarà chi lo contesta a doversi giustificare. Se dico: bisogna essere sinceri anche se spesso ne derivano delle conseguenze negative, sta a me difendere questa tesi, etica, contro l'argomento pragmatico. È su quest'ultimo che l'utilitarismo fonda i suoi valori, poiché afferma che è positivo ciò che è utile ai più; è su di esso che il pragmatismo fonda la verità: il vero è credere ciò che ci torna utile.
I suoi punti deboli? Innanzitutto, sceglie in generale fra le conseguenze; il vostro banchiere vi parlerà del rendimento di un deposito, non della sua sicurezza. Soprattutto, elimina i valori di ordine superiore: una causa sarà buona per il fatto di aver trionfato? Infine, come obiettava Socrate a Gorgia [*supra*, pp. 39-40]: che cos'è veramente utile, o veramente dannoso? L'argomento pragmatico è valido solo se lo si conosce già, o allorché non si abbia altro mezzo di conoscerlo *veramente*.

3.2. Finalità: argomento di spreco, di direzione, di superamento

La **finalità**, rifiutata dalla scienza, gioca un ruolo capitale nelle azioni umane, e se ne possono ricavare parecchi argomenti, tutti fondati sull'idea che il valore di una cosa dipenda dal fine di cui essa è il mezzo, argomenti che esprimeranno non più un *perché*, ma un *per che cosa*.
Poliuto, protagonista dell'omonima tragedia di Corneille, dice di sua moglie, rimasta pagana:

> Ha troppe virtù per non essere cristiana!

affermando così che, se non lo fosse, le sue virtù non servirebbero a niente, sarebbero dei mezzi meravigliosi per un fine inesistente.

- È l'**argomento dello spreco***: si dichiara che bisogna proseguire la guerra perché altrimenti tutti i morti sarebbero caduti invano; che bisogna continuare a concedere prestiti ai paesi sottosviluppati, altrimenti la loro bancarotta annullerebbe qualunque possibilità di rimborso; o ancora, che ciascuno ha il dovere di utilizzare il proprio «talento» innato; che bisogna «votare in modo utile» [*supra*, p. 135, n. 9] per non lasciare che la propria voce vada perduta, ecc.
- L'**argomento di direzione*** consiste nel rifiutare una cosa – anche se si ammette che in sé sia innocua o positiva – perché sarebbe il mezzo per un fine indesiderato. Se si aumenterà lo stipendio, effettivamente assai basso, dei cancellieri, saranno poi tutti i funzionari a reclamare man mano un aumento. È l'argomento della china pericolosa, del dito nell'ingranaggio: se cedete questa volta ai terroristi... In cosa si distingue dall'argomento del precedente? Il precedente fonda un diritto, allorché l'argomento di direzione prevede un fatto.

> L'argomento di direzione è così presentato da Perelman e Tyteca: «Si può [...] scomporre il perseguimento di un fine in parecchie tappe e considerare il modo in cui la situazione si evolve: il punto di vista sarà così contemporaneamente parziale e dinamico. Si osserva che molto spesso conviene non mettere l'interlocutore di fronte a tutta la distanza che separa la situazione attuale dal fine ultimo, ma dividere invece questa distanza in sezioni, ponendo delle tappe intermedie, indicando dei fini parziali la cui attuazione non provochi un'opposizione così violenta [...] chiamiamo questa tecnica il procedimento a tappe [...]. L'argomento di direzione consiste, essenzialmente, nel mettere in guardia contro l'uso del procedimento a tappe: "se cedete questa volta dovete cedere un po' di più la volta prossima, e Dio sa dove vi fermerete"» [*TA*, 297-298].

- Nell'**argomento di superamento*** la finalità gioca al contrario un ruolo dinamico. Parte da un'insoddisfazione inerente al valore: non si è mai troppo buoni, mai troppo giusti, mai troppo disinteressati. L'ideale inaccessibile fa vedere in ogni conquista un trampolino per una conquista maggiore, in una progressione senza fine. L'ostacolo diventa allora un mezzo per passare a uno stadio superiore, come la malattia che immunizza, la sconfitta che riesce educativa. «Completare si oppone a perfezionare», diceva Paul Valéry; qui, si opta per il perfezionamento all'infinito, per il *meglio* contro il *bene*.
L'*iperbole** è, ricordiamolo, la figura che condensa questi due argomenti.

> Così chiariscono Perelman e Tyteca [*TA*, 306]: «L'iperbole differisce dalla normale argomentazione per mezzo del superamento, in quanto essa non è giustificata né preparata, ma è invece lanciata brutalmente: la sua funzione, però, è di dare una direzione al pensiero, di orientarlo nell'apprezzamento di questa direzione e, solo per un contraccolpo, di dare un'indicazione sul termine che interessa».

Lo si vede nella seguente storiella: davanti a tutti i giornalisti, il Presidente francese attraversa la Senna camminando sulle acque. Un importante giornale di opposizione intitolerà l'indomani: «Il Presidente non sa nuotare!». Sottinteso: potrebbe fare qualunque cosa, sarebbe sempre un male. L'aneddoto mette in scena quel «qualunque».
L'*epitrope** è del pari un argomento di direzione spinto all'estremo: *Ecco il sangue, accorri, vieni a bere* [*supra*, p. 179].

> A questo riguardo Perelman e Tyteca [*TA*, 511] chiariscono che «la concessione dà luogo a volte a una figura, l'epitrope, mediante la quale, dice il Vico, "all'avversario concediamo cose anche inique, anche false, anche inette o dubbie, per soprabbondanza di diritto". Molto spesso uno degli interlocutori sembra sollecitare l'altro sia a riconoscere la fondatezza di una posizione (*confessa che ho ragione su questo punto*), sia a riconoscere

di avere certe inclinazioni che spiegano il suo atteggiamento (*confessa che ti piace il paradosso*), sia a riconoscere di essere partigiano di certe idee (*confessa che sei reazionario*: così dirà il liberale al suo interlocutore conservatore) [...] Ogni volta che si segue l'interlocutore sul terreno suo gli si fa una concessione, ma questa può rivelarsi piena di tranelli».

Due osservazioni sulla **finalità**. Innanzi tutto succede che la si crei per le esigenze della causa, che si invochi un «profilo dei requisiti» disegnato in funzione del candidato che si vuol far eleggere; che gli «scopi della guerra» siano inventati assai dopo l'inizio della guerra. In secondo luogo, un controargomento efficace consiste nel mostrare che il valore invocato è unicamente strumentale: si studia solo per guadagnare di più, si è innamorati solo per la dote... Il *per* distrugge il valore. È l'*argomento pragmatico** rovesciato.

3.3. La coesistenza: argomento d'autorità, argomento «ad hominem»

Si può ricavare un argomento da una relazione di **coesistenza** fra le cose. Il *TA* dà a questo termine un senso molto forte: la relazione dell'attributo con l'essenza, o ancora delle azioni con la persona.

- L'**argomento dell'essenza*** consiste nello spiegare un fatto o nel prevederlo a partire dall'essenza di cui è la manifestazione: *Chi ha bevuto berrà*; in altri termini, la sua essenza è di essere – o di essere diventato – un bevitore. L'essenza spiega ciò che un gran numero di casi hanno in comune: «Tutti questi monumenti sono del XIX secolo, dunque...». L'essenza può essere estetica (il gotico), politica (la democrazia occidentale), ecc. Nelle scienze umane, il «tipo ideale» è un'essenza esplicativa ed euristica: «l'operaio filatore delle valli dei Vosgi». Certo quest'operaio non esiste mai «allo stato puro», ma «lo stato puro», l'essenza, permette di reperire, di classificare con certezza gli individui, e di determinarne lo scarto in rapporto a essa. Infine l'essenza ha una portata etica; è a partire da essa che si argomenta per distinguere l'uso dall'abuso, il sufficiente dal superfluo. La *prosopopea** è la figura corrispondente: sono le leggi «stesse», «in persona», dunque la loro essenza, che parlano a Socrate.
- L'**argomento della persona*** è un'applicazione del precedente. Si basa sul legame fra la persona e i suoi atti, legame che permette di prevedere questi ultimi, dicendo che «la si conosce», di giudicarli dicendo che «la si riconosce senz'altro in essi», che «non cambierà».

Questa stabilità della persona fonda la sua responsabilità: *È lui che...*; rimane da sapere se quel *lui* è sempre lo stesso *lui* cinquant'anni dopo, come nei processi per crimini di guerra... Ma soprattutto, l'identità, proprio nel fondare la responsabilità, rischia addirittura di distruggerla, poiché essere responsabili significa essere liberi, dunque poter cambiare; se non si può più cambiare la propria identità, essa diviene una fatalità: *sono così*, dunque una scusante. In ogni caso sull'argomento della persona si fondano due argomenti molto noti.

- L'**argomento di autorità*** [*TA*, § 70] giustifica un'affermazione fondata sul valore del suo autore: *Aristoteles dixit*, l'ha detto Aristotele. Argomento assai screditato, peraltro del tutto ingiustamente, nel mondo moderno. Prima di tutto, non ha nulla a che vedere col dogmatismo: ogni argomento può essere dogmatico, a seconda dell'uso che se ne fa; quello d'autorità è una «tecnica» come un'altra. In secondo luogo, questa tecnica è molto spesso indispensabile, si sia tradizionalisti o innovatori.

Su che cosa si fonda l'autorità? Nella vita di ogni giorno, sulla moralità: «Se lo dice lui, ci si può credere». In politica, sul passato serio, cioè glorioso, del candidato: è così che nel 1940 si è data fiducia a Pétain, ma anche, più tardi, a De Gaulle. In religione, ci si fonda sulla rivelazione. Bossuet dice così di Gesù:

> Non cerchiamo le ragioni delle verità che ci insegna: l'unica ragione è che egli ha parlato [in *TA*, 325-326].

La scienza sembra escludere l'argomento di autorità. E tuttavia, vi si ritorna senza tregua: *la legge di Joule*; *come mostra l'esperienza di X*; il ricercatore, in effetti, non può scoprire o controllare tutto, è costretto a fidarsi. E in filosofia? *come dice Nietzsche, non si può più presumere da Freud in poi..., Heidegger ci ha insegnato che...* In effetti, il più razionalista dei filosofi non può ritrovare tutto da solo, partendo da zero come Cartesio. Limitatezza del ricercatore, del pensatore. Ignorarla sarebbe il peggiore dei dogmatismi.

Si può contrastare l'argomento d'autorità con alcune *tecniche di rottura*.

> A tale proposito Perelman e Tyteca [*TA*, 328] specificano che si tratta della rottura della reciprocità tra persona e atti da essa compiuti: «La tecnica più efficace per impedire la reazione dell'atto sull'agente, è quella che considera quest'ultimo un essere perfetto, nel bene o nel male, come un dio o come un demonio. La tecnica più efficace per impedire la reazione dell'agente nell'atto è di considerare quest'ultimo come una verità o come espressione di un fatto. Chiameremo questi due procedimenti *tecniche di rottura*». E ancora, poche righe sopra, si legge: «le tecniche che esporremo hanno per effetto di trasformare l'azione reciproca in azione che va in un senso e non nell'altro».

Tale rottura può prodursi sia con i fatti, ma sono stabiliti essi stessi da un'autorità; così, nelle statistiche, è l'Istat che parla. Sia con un'altra autorità: si opporrà Marx a Lenin, la Bibbia alla Bibbia. Allora, non è più l'autorità a decidere, è la ragione a scegliere; ma sceglie un'altra autorità.

- L'**argomento ad hominem*** è l'argomento d'autorità rovesciato. Esso consiste nel confutare una proposizione attribuendola a un personaggio odioso: «è così che diceva Hitler!». O facendo risaltare le carenze di chi la enuncia: «se afferma questo, si vede che ha interesse a dirlo». «Come potete credergli, dato che scrive sul "Giornale" (o su "Liberazione")»?

> Perelman e Tyteca distinguono tra «l'argomentazione rivolta all'uditorio universale, *ad humanitatem*», basata su premesse e consenso universali, e

> l'argomentazione *ad hominem*, rivolta e commisurata ad uditori ben caratterizzati [*TA*, 117]. Gli autori ridimensionano poi in positivo il relativismo degli argomenti *ad hominem* [*TA*, 117 ss.], e ne prospettano l'intersecazione con quello *ad personam* [*TA*, 118].

Argomento volgare, che implica in fondo una certa violenza, impedendo qualsiasi ragionamento. È stato detto giustamente che la moralità di Euclide non prova niente pro o contro la sua geometria! Tuttavia, in assenza di altre informazioni, l'argomentazione deve utilizzarla: se qualcuno mi raccomanda un candidato, mi posso chiedere se un dato interesse o una qualche passione lo abbia spinto a farlo.
L'*apodiossia** esprime l'argomento *ad hominem*: «non sta a voi darci delle lezioni!».

● I **legami simbolici** sono un'altra struttura del reale, fondata sull'appartenenza, ma di ordine puramente sociale e culturale, poiché i simboli cambiano a seconda degli ambienti. Qualunque esso sia – la croce, la mezzaluna, i colori della squadra o del partito, gli eroi storici o leggendari, ecc. – il simbolo esprime il legame degli individui con una data comunità sul piano affettivo, per non dire sacro.
Assai frequenti nell'argomentazione, i *legami simbolici** concernono soprattutto il *pathos**: «fate onore al vostro distintivo, non fatevi beffe della vostra bandiera, voi i figli di Giovanna d'Arco, gli eredi di Danton, ecc.». Ogni oratore deve tenere in considerazione i simboli del suo uditorio, se non vuol parlare nel vuoto.

3.4. Le doppie gerarchie e l'argomento «a fortiori»

● Dalle strutture del reale si ricava un argomento abbastanza complesso, ma assai efficace, la **doppia gerarchia***, che consiste nel fissare una scala di valori fra i termini ricollegando ciascuno di essi ai termini di una scala di valori già ammessa.

> Secondo Perelman e Tyteca [*TA*, 356] «le gerarchie, così come i valori, fanno parte degli accordi che servono da premesse al discorso: ma si può anche argomentare a loro proposito, domandandosi se una gerarchia sia fondata, dove si debba situare uno dei suoi termini, dimostrare che un dato termine dovrebbe occupare un posto piuttosto che un altro [...]. Comunque il più delle volte ci si baserà su una correlazione fra i termini della gerarchia discussa e quelli d'una gerarchia ammessa: si ricorrerà a quello che chiamiamo argomento di doppia gerarchia. A volte anche si presentano le gerarchie come talmente legate, che una di esse serve di criterio o di definizione all'altra». E ancora [*TA*, 357]: «La doppia gerarchia esprime normalmente un'idea di proporzionalità, diretta o inversa, o almeno un legame fra termine e termine».

Per esempio, se si vuole conoscere l'importanza rispettiva che un giornale assegna alle varie notizie, si confronterà la grandezza rispettiva dei titoli assegnati a ciascuna. Aristotele prova così il «preferibile», usando la coesistenza soggetto-attributo:

> più desiderabile è ciò che appartiene a un oggetto migliore e più pregevole, così come ciò che appartiene al dio è preferibile a ciò che appartiene all'uomo; e ciò che spetta all'anima a ciò che spetta al corpo [*Topici* III, 116 b, in *TA*, 359].

Doppia gerarchia che si può così schematizzare:
Argomento: appartiene agli dèi > agli uomini; all'anima > al corpo.
Dunque: eudemonia (beatitudine) > felicità; gioia > piacere.

Lo stesso schema vale per il discorso di Antigone a Creonte:

> Non ho creduto che i tuoi editti potessero prevalere sulle leggi non scritte e immutabili degli dèi, poiché tu non sei che un mortale.

Argomento: gli dèi > te, mortale.
Dunque: le loro leggi non scritte > i tuoi editti.

La prima gerarchia serve dunque a valorizzare un termine della seconda: le leggi non scritte in rapporto ai *tuoi* editti.

● Sulla doppia gerarchia si fonda l'**argomento a fortiori***, o «della ragione più forte»[5], come in questa frase di Leibniz:

> Pur non trascurando i passeri, Dio avrà maggior cura delle creature ragionevoli, che gli sono infinitamente più care [*TA*, 358].

Argomento: creature ragionevoli (più care...) > passeri.
Dunque: cure future > cure dimostrate.

Naturalmente, l'argomentazione funzionerà solo se l'uditorio è d'accordo sulla prima gerarchia che serve da argomento, se pone gli dèi al di sopra degli uomini, l'anima al di sopra del corpo, l'uomo al di sopra dei passeri. Lo si osserva con quest'argomento di Cicerone, tratto dalla *Pro Milone*:

> Se si ha il diritto di uccidere il ladro, a maggior ragione l'assassino.

argomento che oggi sarebbe ribaltato: se non si ha il diritto di uccidere l'assassino, tanto meno il ladro; per esempio nella legittima difesa.
Si può dunque confutare una doppia gerarchia in due modi.
Innanzitutto, contestando il legame fra le due gerarchie. Così, alla frase di Ermione nell'*Andromaca* di Racine:

> Lo amavo da incostante, che avrei fatto se fosse stato fedele?

[5] [Per Perelman e Tyteca [*TA*, 363] «lo scopo allora non è più di trovare il posto esatto di un elemento in una gerarchia con l'aiuto di un'altra gerarchia, ma è invece di determinare un limite *a quo*»].

si può opporre che i livelli dell'amore non sono in funzione diretta del livello di valore dell'essere amato, che forse è proprio perché Pirro la tormenta che è pazza di lui.
In secondo luogo, contestando la gerarchia di valori che si ritiene ammessa. Così, nel *Misantropo*, la «pudica» Arsinoe rimprovera a Celimene la sua civetteria e le proclama:

E si hanno degli amanti quando se ne vogliono avere.

E Celimene, a botta e risposta:

Ne abbia dunque, signora!

Gerarchia di Arsinoe:

Argomento: niente amanti > numerosi amanti.
Dunque: donna pudica (saggia) > civetta.

Gerarchia di Celimene:

Argomento: numerosi amanti > niente amanti.
Dunque: donna bella > donna pudica.

Come si vede, esse si oppongono per la loro gerarchia, ma anche per la loro interpretazione dei fatti. Per l'una, se l'altra ha degli amanti, è perché è una civetta o una donna facile. Per l'altra, è perché è bella, mentre la sua rivale non ne ha perché non lo è. Lo spirito è nel carattere immediato della replica, che ribalta i valori in modo del tutto inatteso.

4. TERZO TIPO: GLI ARGOMENTI FONDANTI LA STRUTTURA DEL REALE

Gli argomenti di terzo tipo sono anch'essi empirici, ma non si fondano sulla struttura del reale, bensì la creano; o almeno la completano, facendo apparire fra le cose dei legami che non si vedevano e che non si sospettavano affatto.

4.1. L'esempio, l'illustrazione, il modello

● L'**esempio** ha nel *TA* un ruolo ben più limitato che in Aristotele; è l'argomento che va dal fatto alla regola. Così, negli Stati Uniti, dal fatto che un piccolo venditore di giornali è diventato miliardario si arguisce che chiunque può diventare miliardario [cfr. *TA*, §§ 78 ss.]. L'esempio rafforza la regola nella misura in cui: 1) è diverso da quelli che l'hanno suggerito; 2) è indipendente dagli altri esempi. Così Cartesio [*infra*, pp. 219 ss.] parte da cinque esempi del tutto diversi per stabilire la sua regola. Come invalidare un esempio? Con un altro che lo contraddica: la cattedrale, opera di una moltitudine di uomini e di diversi secoli, e tuttavia splendida, invalida la regola che le opere perfette siano quelle di un solo artefice. Ma si può rispondere in due modi. Innanzitutto restringendo il campo della regola; essa vale per le case, non per le chiese! In seconda istanza col prevedere l'eccezione che si ritiene possa invalidarla; così il miracolo non smentisce minimamente il determinismo della natura, altrimenti non sarebbe più un miracolo.
Ma l'«estrapolazione» a partire dall'esempio è sempre contestabile; può invalidare una regola universale, non provarla.

● L'**illustrazione*** è un esempio che può essere inventato, e il cui ruolo dunque non è di provare la regola, ma di renderla «presente nella coscienza», e di rafforzare così l'adesione.

> Perelman e Tyteca [*TA*, 377] scrivono infatti al riguardo che «mentre l'esempio aveva il compito di dare un fondamento alla regola, l'illustrazione ha quello di rafforzare l'adesione a una regola conosciuta e ammessa, fornendo dei casi particolari che chiariscono l'enunciato generale, mostrano l'interesse di quest'ultimo attraverso la varietà delle possibili applicazioni, aumentano la sua presenza nella coscienza».

L'illustrazione può andare da una semplice parola: *questa volpe*, fino a un'opera come *1984* di Orwell. Si noti che non sempre è facile distinguere un'illustrazione da un'analogia. Così, questo testo di Epitteto:

> Sono le difficoltà che rivelano le persone. Quindi, quando ti capita una difficoltà, pensa che è Dio che, come un maestro di ginnastica, ti fa affrontare un avversario giovane e vigoroso [in *TA*, 382].

Si potrebbe dire che le difficoltà abbiano con Dio lo stesso rapporto che ha il giovane avversario con il maestro di ginnastica: un rapporto di prova. Tuttavia, l'illustrazione e l'«illustrato» si presentano come due applicazioni particolari di una medesima regola: vale a dire che la prova è didascalica; esse sono dunque dello stesso genere, mentre l'analogia si fonda su termini eterogenei.

● Il **modello*** è qualcosa di più di un esempio; è un esempio che si offre come esempio da emulare. Il piccolo venditore di giornali non si offre come modello; non si richiede a nessuno di fare come lui, si dice a tutti che ciascuno può fare come lui. Per contro, quando san Paolo dice: «Fatevi miei imitatori, come io lo sono di Cristo», si pone come modello.
Il *modello** è un argomento? Sì, poiché serve di norma; è a partire da esso che si determina lo «scarto», la «devianza». Si può confutarlo col respingerlo, per esempio preferire Socrate a Paolo; ma anche col mostrare che l'avversario non ne ricava il senso autentico:

Il padre: Alla tua età, Napoleone era il primo della classe.
Il figlio: Alla tua età, era imperatore.

L'*antimodello** indica, spesso con forte carica affettiva, quel che bisogna guardarsi dall'imitare: il cattivo musicista, l'ilota ubriaco, che si mostrava ai giovani spartani per far loro provare disgusto nei confronti dell'alcolismo. Esso fonda l'*argomento a contrario**: «Vedete che cos'ha fatto X: i risultati furono catastrofici».
Si noti che analizzando *Il lupo e l'agnello* [*supra*, pp. 168 ss.] abbiamo tentato di mostrare che i personaggi delle favole non sono dei modelli, né degli antimodelli, ma semplicemente degli esempi.

4.2. La comparazione e l'argomento del sacrificio

Quando classifichiamo la **comparazione*** tra gli argomenti di terzo tipo ci discostiamo dal *TA*, che la colloca tra gli argomenti quasi-logici, adducendo che la misurazione è un procedimento matematico. Da parte nostra, facciamo presente che ciò che si misura è sempre empirico e preferiamo ricondurre la comparazione all'atto di fondare le strutture del reale.

> Così in effetti Perelman e Tyteca [*TA*, 255] introducono gli argomenti di paragone: «Quando affermiamo "le sue guance sono rosse come mele", oppure "Parigi ha il triplo degli abitanti di Bruxelles", "è più bello di Adone", mettiamo a confronto fra loro delle realtà, in una forma che sembra ben più suscettibile di prova che non un semplice giudizio di somiglianza o di analogia. Ciò è dovuto al fatto che gli enunciati sottintendono l'idea di misura, anche se manca ogni criterio per compierla effettivamente; gli argomenti di paragone sono perciò quasi-logici. Essi sono spesso presentati come constatazioni di fatto, mentre il rapporto dichiarato di uguaglianza e di differenza spesso non è che una pretesa dell'oratore».

● In effetti, come dice altrove il *TA* [§ 57], la **comparazione** instaura una relazione tra due termini – più grande, più forte, più bello, ecc. – una struttura che la realtà non impone, e che talvolta occorre inventare. È il motivo per cui alcune comparazioni sembrano «sconvenienti». In un altro libro [Reboul 1968] avevamo messo a confronto la psicologia di Alain con quella di Théodule Ribot; un'allieva del primo trovò ridicola la comparazione, benché si risolvesse a favore di Alain. Era stato il fatto stesso del paragonarli a sconvolgerla.
In che cosa consiste la portata argomentativa della comparazione? Nel fatto che consente di giustificare uno dei termini a partire dall'altro o dagli altri. Si giustifica un aumento di stipendio, un voto d'esame, una condanna, paragonandoli con altri della stessa categoria.
In realtà, l'argomento è rigoroso solo se mette a confronto realtà del medesimo genere, che si possano dunque sottoporre allo stesso criterio di valutazione: questo candidato ha ottenuto due punti in più rispetto alla media, questo stipendio è inferiore del 30% alla norma. Inversamente, quando si confrontano realtà eterogenee, si tende – spesso a torto – a renderle omogenee; quando Victor Hugo [*supra*, pp. 178 ss.] mostra che Napoleone III è «piccino» in rapporto a suo zio, lo sottopone allo stesso criterio di valutazione: la gloria militare.
A volte, l'ordine della comparazione cambia il valore dei termini: *Lo zio è più grande del nipote*, *Il nipote è più piccolo dello zio* hanno forse lo stesso senso, ma non la stessa portata argomentativa. Alle volte, si mette un termine al superlativo per porlo al di sopra di ogni possibile paragone: *X lava più bianco*. L'iperbole è la figura che condensa questo genere di argomento. È fonte di esagerazione, ma anche di comicità. Si pensi alla risposta che George B. Shaw diede a un fanatico di scienze occulte che cercava di provocarlo:

> – Ieri sera, la seduta è durata tre ore; eravamo tutti stanchi, ma alla fine il tavolino si è mosso.
> – Niente di strano – dice Bernard Shaw – è sempre il più intelligente che cede [in Olbrechts-Tyteca 1974, 217].

Si applica così un proverbio di paragone a una situazione che è totalmente eterogenea rispetto a esso, intendendo: «siete ancora più stupido del vostro tavolo».
● L'**argomento del sacrificio** è un genere di comparazione; consiste nello stabilire il valore di una cosa – o di una causa – attraverso i sacrifici che si son fatti o che si faranno per essa:

> Credo soltanto alle storie i cui testimoni sono disposti a farsi scannare [Pascal, in *TA*, 262].

Notiamo che il *sacrificio** è spesso ambiguo; le sofferenze dei tedeschi alla fine della guerra sono state qualificate come sacrifici da parte degli hitleriani, come espiazioni da parte degli alleati. In ogni caso, il sacrificio serve a provare le qualità morali di una persona o di un atto: provo la mia sincerità mostrando che ho tutto da perdere! Ma l'argomento non è valido in ambito economico o tecnico. La comicità deriva dall'interferenza fra i due ambiti:

> *Il datore di lavoro*: Lei chiede uno stipendio troppo elevato per un uomo senza esperienza.
> *Il candidato*: Appunto, il lavoro è notevolmente più difficile quando non si sa come comportarsi.

4.3. L'analogia e la metafora

● Ragionare per **analogia** significa costruire una struttura del reale che permette di trovare e di provare una verità grazie a una somiglianza di rapporti. In matematica, si prova così il valore di un termine attraverso un'uguaglianza di rapporti: $a/b = c/x$; dunque $x = bc/a$. Se $2/3 = 10/x$,

$x = 15$. I quattro termini sono differenti, ma i loro rapporti sono identici. Nell'*argomentazione**, i rapporti sono semplicemente simili. Sia data questa analogia satirica:

> La gerarchia è come gli scaffali; più è alta, meno serve.

Essa presenta due rapporti. Il primo, il *tema**, è ciò che si vuole provare, cioè che la gerarchia non serve a gran cosa ai suoi vertici. Il secondo, il *foro**, è ciò che serve a provare: più uno scaffale è alto, meno è accessibile[6]. Il foro si prende in generale nell'ambito del sensibile, del concreto, e mostra un rapporto che si conosce già per averlo constatato. Il tema è in generale astratto, e dev'essere provato.
Sia data questa comparazione di Aristotele, di fatto un'analogia:

> quella stessa relazione che hanno gli occhi del pipistrello con la luce del giorno, l'intelletto della nostra anima l'ha con le cose che sono per loro natura più splendide di tutte [*Met.* A 993 b, in *TA*, 393].

Tema	*Foro*
A. L'intelletto della nostra anima	C. Gli occhi del pipistrello
B. Le cose più splendide	D. La luce del giorno

Si osserverà che il tema, che si fonda su delle realtà spirituali, è eterogeneo rispetto al foro; ma il rapporto – da provare – tra A e B è simile al rapporto fra C e D: un rapporto di «abbagliamento». Simile e non identico, perché l'uno è fisico, l'altro spirituale.
Il *TA* prevede anche analogie a «tre termini»; così:

> L'uomo nei confronti della divinità è altrettanto puerile quanto il bambino nei confronti dell'uomo [Epitteto, in *TA*, 396].

Tema	*Foro*
A. L'uomo	C. Il bambino
B. La divinità	D. L'uomo

In realtà ci sono quattro termini, perché in A l'uomo significa l'essere umano, in D l'uomo adulto.
L'analogia è sempre leggermente riduttiva, nel senso che cancella tutto ciò che è escluso dal rapporto. Questo è vero anche per le due precedenti, pur belle e profonde: l'intelligenza non è solo «abbagliata» dalla verità, così come l'uomo non è solamente un «bambino» dinanzi a Dio; sarebbe possibile istituire degli altri rapporti.

[6] [Perelman e Tyteca [*TA*, 377] chiamano *tema* «l'insieme dei termini A e B sui quali verte la conclusione», e *foro* «l'insieme dei termini C e D, che servono ad appoggiare il ragionamento»].

È così che si può confutare un'analogia. Si contesterà che la somiglianza di rapporti sia una prova: *comparazione non è ragione*. Ma è più efficace lavorare sul foro: «Se il vescovo è il vostro pastore, voi non siete che pecore». Infine si può opporre al foro un altro foro. Si è visto come Cicerone rifiuti l'idea che la figura retorica sia un mero ornamento: egli replica che non è un «belletto», ma un «colorito» prodotto da un sano afflusso di sangue.
Ciò che ci sembra fondamentale in questa teoria è che essa distingue l'analogia dall'esempio e dalla comparazione affermando che essa si fonda sempre su delle realtà eterogenee o, nella terminologia di Greimas, su delle «isotopie» differenti. Lo scaffale non appartiene al medesimo genere della gerarchia, né il pipistrello a quello dell'intelligenza! Questo perché l'analogia non è un paragone, che dia luogo al conteggio e alla misurazione.
Sembra tuttavia che il *TA* non renda conto del ragionamento per analogia dei giuristi, che si fonda su realtà omogenee: delle leggi, dei delitti... In ogni caso, affermare che l'analogia è una somiglianza fra rapporti eterogenei presenta un immenso vantaggio, cioè quello di spiegare la struttura e la funzione argomentativa della metafora.
● La **metafora** è in effetti, secondo il *TA* [§ 87], un'analogia condensata, che esprime certi elementi del tema e del foro tacendone gli altri. È d'altronde Aristotele stesso a far derivare la metafora dall'analogia [cfr. *Poet.* 1457 b, e *Ret.* 1406 b]. Prendiamo l'esempio di Aristotele:

> La vecchiaia è la sera della vita.

L'analogia soggiacente è:

Tema	*Foro*
A. La vecchiaia	C. La sera
B. La vita	D. Il giorno

In sostanza: la vecchiaia sta alla vita come la sera sta al giorno. Ma uno dei quattro termini è taciuto nella metafora. Nella metafora *in absentia*, due termini sono taciuti: *la sera della vita* (per «vecchiaia»).
Come si è mostrato nel capitolo VI, la metafora condensa una similitudine: *la vecchiaia è come la sera della vita*, che può essa stessa esplicitarsi in un'analogia: *la vecchiaia sta alla vita come la sera sta al giorno*. Secondo noi, vi è metafora solo se l'analogia si basa su termini eterogenei, come sono le età e le ore. Abbiamo mostrato che una metafora non può derivare da un semplice paragone, e neanche da una doppia gerarchia; questa non produrrebbe che delle metonimie, come *l'Onnipotente* per Dio, *i beati* per i suoi eletti.
In virtù di che cosa una metafora costituisce un argomento? In quanto essa condensa un'analogia. Ma allora non sarà meno convincente di quanto lo sarebbe quest'ultima? Più generalmente, tale teoria della metafora non

è riduttiva, come pensa Paul Ricœur [1975], in quanto eliminerebbe tutte le componenti poetiche e inventive della metafora? A queste due domande si può rispondere che la metafora non è meno, ma assai più convincente dell'analogia, proprio per la fusione che essa opera tra il foro e il tema, rendendo così percepibile l'unione di due termini eterogenei.
Per esempio, se si vuole rassicurare un vecchio angosciato dalla morte, gli si può dire: *la morte non è che un sonno*, condensando in questa metafora l'analogia seguente:

Tema	*Foro*	*Rapporto*
A. La morte	C. Un sonno	sbocco naturale
B. La vita	D. La veglia	riposo dopo la fatica

Ma la metafora è più convincente in quanto è riduttiva, in quanto riconduce la somiglianza a un'identità; col dire *è* in luogo di «è come un sonno» essa cancella le differenze: la morte è l'«ultimo» sonno.
Conseguenza: non si può confutare veramente una metafora se non per mezzo di un'altra. Così, per la nostra, quella di Amleto:

> Morire, dormire! Dormire, forse sognare...

Questo sogno potrebbe essere popolato di sogni, di incubi!
Sulla stessa linea, Jean Château replica ai partigiani della «scuola aperta sulla vita»: *La scuola non è una prigione, è una cittadella*; in sostanza, correggendo il foro [AA.VV. 1964, 60]:

Tema	*Foro*	*Rapporto*
A. La scuola	C. Una prigione	C. Una cittadella
B. Studenti	D. Prigionieri	D. Protetti

Il rapporto non è più di carcerazione, bensì di protezione.
La metafora argomenta col mettere in contatto due ambiti eterogenei, di cui il secondo, il foro, immette nel primo una struttura che non appariva a prima vista. Ma essa è riduttiva in quanto fa risaltare un elemento comune a detrimento degli altri, sottolinea una rassomiglianza col marcare le differenze.
Infine, accostando due ambiti eterogenei, la metafora crea spesso fra di essi un autentico flusso, richiamando altre metafore in numero indefinito. Così, basta avvicinarsi al pensiero di un *cammino* per far nascere: *progresso*, *progressione*, *andatura*, *metodo* («inseguimento nella tecnica venatoria»), *scopo*, *errore*, *deviazione*, *deduzione*, *condurre i miei pensieri* [Cartesio], ecc.[7]

[7] Lakoff e Johnson [1981] e Charbonnel [1991], che adduce numerosi esempi.

Come si vede, la metafora è per eccellenza la figura che fonda le strutture del reale.

5. QUARTO TIPO: GLI ARGOMENTI PER DISSOCIAZIONE DI NOZIONI

Gli argomenti di quarto tipo [cfr. *TA*, § 89 ss.] consistono tutti nel dissociare delle nozioni in coppie gerarchizzate, come apparenza/realtà, mezzo/fine, lettera/spirito, ecc. Si distinguono così da tutti gli altri argomenti, in cui le nozioni vengono associate.

5.1. L'assurdo o il «distinguo»

Certo, gli argomenti che abbiamo visto in precedenza possono essere confutati da una *tecnica di rottura*; ma quest'ultima si limita a mantenere separato ciò che l'avversario pretendeva di unire: «non è un'identità», «l'analogia non vale», ecc.
Nel caso della **dissociazione** si tratta di una rottura che non è data, poiché è il discorso a crearla; dove si vedeva una realtà, esso ne fa nascere due, l'apparente e la vera. Così la massima di Severo, nel *Poliuto* [IV, 6]:

> La setta dei cristiani non è quello che si pensa.

La dissociazione modifica profondamente le realtà che separa. Ci sono i cristiani della rappresentazione popolare: agitatori fanatici, sgozzatori di bambini; e poi i cristiani così come Severo li ha studiati «dall'interno»...
Si noti d'altronde che i due termini della coppia non sono equivalenti, come sarebbero il bene e il male, ma gerarchizzati, come i cristiani visti dall'esterno e i veri cristiani.
Infine, la dissociazione ha come scopo essenziale quello di eliminare le incompatibilità, ed è proprio questo a renderla convincente e durevole. Bisogna scegliere fra l'**assurdo** e il **distinguo**. Così si esprimeva Pascal intorno al peccato originale:

> Il nodo della nostra condizione si avvolge e si attorce in questo abisso: sicché l'uomo è più inconcepibile senza questo mistero di quanto questo mistero non sia inconcepibile per l'uomo [in *TA*, 435].

La prova di questo dogma, secondo lui, è che solo esso può eliminare le contraddizioni intrinseche all'uomo, col distinguere l'uomo «nello stato della creazione» dall'uomo «decaduto»: il primo spiega la nostra grandezza, il secondo la nostra miseria.
L'argomento del quarto tipo costituisce l'argomento filosofico per eccellenza, almeno da Platone in poi.

5.2. La coppia apparenza-realtà

Partiamo dalla coppia privilegiata, la dissociazione tra l'**apparenza** e la **realtà**.

> Analogamente Perelman e Tyteca [*TA*, 347]: «Per ben comprendere la tecnica della dissociazione delle nozioni [...] ci sembra utile esaminare più da vicino un caso privilegiato, quello che consideriamo il prototipo di qualsiasi dissociazione concettuale, per il suo uso generalizzato e per la sua primordiale importanza filosofica: si tratta della dissociazione che dà luogo alla coppia "apparenza-realtà"».

L'apparenza presenta delle incompatibilità. Come, per esempio, un bastone dritto sembra piegato se se ne immerge l'estremità nell'acqua? Certi empiristi rispondevano: si corregge l'impressione visiva toccandolo. Ma anche il tatto ha le proprie illusioni; perché dunque prestar fede a esso piuttosto che alla vista? Tutto ciò che si può dire è che l'apparenza tattile è incompatibile con quella visiva. Per eliminare questa incompatibilità, bisogna risalire, al di là delle apparenze, alla legge scientifica che le spiega: *seno 1 = n* □ *seno r*.
È anche attraverso un *distinguo* fra l'apparenza e la realtà che Kant risolve la grande contraddizione della cultura moderna, quella fra la necessità richiesta dalla scienza e la libertà richiesta dalla morale: se tutti i miei atti si spiegano scientificamente attraverso le loro cause, ne sono totalmente irresponsabile, il che distrugge qualunque morale. La dissociazione di Kant fra *causalità fenomenica* (nel tempo) e *libertà noumenica*, gli permette di distinguere nell'uomo il determinismo scentifico e la responsabilità morale come due punti di vista diversi, per esempio quello dello psicologo che spiega e quello del giudice che assolve o condanna.
In sostanza, in tutto ciò che appariva uno, l'argomento di dissociazione introduce una dualità e crea una coppia gerarchizzata:

Termine 1: essere apparente, immediato, conosciuto direttamente.
Termine 2: essere reale, criterio di valore e di verità del termine 1.

Senza perciò limitarsi alla filosofia, questo *distinguo* ne costituisce il metodo per eccellenza. Anche il materialista opporrà il mondo reale, la materia scientifica, alle apparenze; anche l'empirista opporrà l'esperienza reale al sogno e all'illusione.

5.3. Altre coppie

Molte altre coppie si costituiscono per analogia con la coppia apparenza/realtà, la quale permette d'identificare in ciascuno il **termine 1** e il **termine 2**. Ecco le **coppie** più frequenti nella nostra cultura: mezzo/fine, conseguenza/principio, atto/persona, accidente/essenza, occasione/causa, relativo/assoluto, soggettivo/oggettivo, molteplicità/unità, normale/normativo, individuale/universale, particolare/ generale, teoria/pratica, linguaggio/pensiero, lettera/spirito [cfr. *TA*, 442].

In ciascuna di esse il termine 2 – fine, principio, persona, ecc. – è dato come superiore al termine 1. Tuttavia, queste gerarchie sono lontane dall'essere immutabili, persino nella nostra cultura. Il romanticismo ha preferito il soggettivo all'oggettivo, l'individuo all'universale. Il pensiero moderno parimenti rovescia certe gerarchie; per il pensiero antico e classico, la coppia è movimento/immobilità; Baudelaire esprime così l'ideale greco, in *Beauté*:

> Il movimento turba le linee, lo detesto,
> E non piango mai, e mai non rido.

Ma nel pensiero moderno, dopo Hegel, Nietzsche, Bergson, il termine 1 diventa l'immobile e il termine 2 il cambiamento, che è ritenuto ontologicamente superiore a esso.
Una coppia può essere espressa in maniera ellittica, attraverso uno solo dei suoi termini. Così si menziona solo il termine 2, ma con un articolo: *la soluzione*, o un aggettivo: *la storia autentica*, o un avverbio: *universalmente vero*, o una maiuscola: *l'Essere*, o un trattino presuntamente etimologico: *l'e-sistenza*. Si può anche omettere il termine 2 segnalando il termine 1 tra virgolette: «*l'oggettività*», «*il diritto*», per mostrare che si tratta solo di una entità presunta.
Una coppia può esprimersi anche con delle figure. Così, questo motto di Schiller, che congiunge l'*epanalessi** alla *pseudotautologia** e al *paradosso**:

> – Quale religione professo? Nessuna, di tutte quelle che tu mi nomini.
> – E perché nessuna?
> – Per religione [in *TA*, 463].

Alle religioni positive (scritte, tradizionali), egli oppone la Religione (naturale, interiore), la sola vera.
Certe figure, come l'*ossimoro**, si comprendono attraverso una dissociazione, che fa di una delle due parole il termine 1 e dell'altra il termine 2: *dotta ignoranza* (2/1), *gioia amara* (1/2), *pensare l'impensabile* (2/1), *dire l'inesprimibile* (1/2), *perdere per vincere* (1/2), *il sole nero* (1/2).
In una discussione, il *distinguo* elimina l'incompatibilità con una dissociazione semantica. Così, in economia, franco corrente/franco stabile. In psicologia, subconscio/inconscio.
Per confutare una coppia, a volte basta rovesciarla.

> Bisogna mangiare per vivere e non vivere per mangiare.

Questo *chiasmo** rovescia la coppia fine/mezzo. Più sottilmente, si può cambiare l'espressione dei termini; così reale/ideale diventa «utopia/realtà»; lettera/spirito diventa «interpretazione/testo»; fatto/essenza diventa «astratto/concreto». In sostanza, si rovesciano i termini dopo averne cambiato la denominazione.
Si osservi che l'assenza di dissociazione può essere fonte di comicità:

La signora è rientrata a casa in lacrime e in taxi.

O al contrario può esserlo la dissociazione abusiva:

Le parole sole contano / il resto sono chiacchiere (Ionesco).

O ancora il rovesciamento inopinato di una gerarchia:

I can't be there in spirit, so I am coming in person.
[Non posso esserci in spirito, sicché verrò di persona].

Normalmente, «in spirito» è un ripiego per «in persona»!

5.4. L'artificio e la sincerità

Un'attitudine che può diventare odiosa o ridicola è l'esasperazione del rapporto mezzo/fine: si è generosi *per* quel che dicono gli altri, amanti *per* fare carriera; una nuova coppia si produce allora dal rovesciamento della prima, la **coppia artificio/sincerità**.
Questa coppia ha finito per costituire un argomento contro la retorica stessa [cfr. *TA*, § 96], ridotta a un insieme di «artifici», cioè di mezzi totalmente estranei al fine desiderato e che funzionerebbero altrettanto bene per il fine contrario. Si tenta di persuaderci con argomenti «forti», «plausibili», ecc.; ma, visto che non hanno altro scopo che quello di persuaderci, finiamo col dire a noi stessi che l'oratore utilizzerebbe altrettanto bene argomenti falsi, insinceri, se si dimostrassero più efficaci. Così è l'intera retorica, l'intera argomentazione a essere sospettata di essere solo un artificio. Allora si produce una dissociazione nel seno della parola stessa:

Termine 1: parola artificiale, procedimenti retorici
Termine 2: parola sincera, assenza di retorica

In effetti, questa dissociazione è essa stessa profondamente retorica. La sincerità, che consiste nel dire solo ciò che si pensa realmente, è un valore etico. Ma, dal momento in cui ci si vuole esprimere sinceramente, dal momento in cui si vogliono persuadere gli altri di ciò che si crede, si è, che lo si voglia o no, e soprattutto forse quando non lo si vuole, immersi nella retorica.
Quest'ultima come può superare il sospetto di artificio? Con artifici più raffinati! Innanzi tutto trovando il tono «giusto», cioè proprio dell'ambito in questione e adeguato a ciò che si pensa, la «convenienza» degli antichi retori. In seconda istanza con certe figure, come l'*esitazione*, l'*epanortosi** («o piuttosto»), l'*anacoluto**, l'*epanalessi** (*ahimé, ahimé, ahimé*), che danno al discorso «l'accento» della sincerità. La retorica è un'arte che, come qualunque arte, raggiunge la perfezione nel farsi dimenticare.
Certo, l'arte non è una prova di sincerità; ma basta che non sia neppure una prova di menzogna.
Richiamiamo per finire i due principi emersi dalle nostre analisi. Il primo è che non ci sono argomenti infallibili, poiché ogni argomento può essere contraddetto da un altro argomento. Il secondo è che l'argomentazione non è per questo fallace; se ogni argomento può diventare sofistico per abuso di prova, è anche vero che *può* non diventarlo e che si parla a buon diritto di un'oggettività dell'argomentazione.
In altri termini, non si richiede a un argomento solo di essere efficace, cioè di persuadere l'uditorio, gli si richiede di essere giusto, cioè di persuadere qualsiasi uditorio, di rivolgersi all'uditorio universale.
A quali condizioni può farlo? Esponendosi deliberatamente alla discussione, alla controargomentazione. E qui ritroviamo il grande principio: ciò che salva la retorica è che l'oratore non è solo, che la verità si trova e si afferma alla prova del dialogo. Sia con gli altri. Sia con se stessi.

PER SAPERNE DI PIÙ

■ Per una visione applicativa dell'argomentazione:
LO CASCIO, V., *Grammatica dell'argomentare. Strategie e strutture*, Firenze, La Nuova Italia, 1991.

PERCORSO DI AUTOVERIFICA

1. Quanti e quali tipi di argomenti si distinguono nel *TA*?

2. Qual è la definizione dei termini seguenti: fatto, verità, presunzione? Qual è la loro funzione nel discorso?

3. Cosa esprimono i cosiddetti luoghi del «preferibile»? E di quante specie sono?

4. Quali sono le figure retoriche che concernono l'«accordo preliminare»?

5. Perché alcuni argomenti probanti sono definiti «quasi logici»?

6. Perché alcuni argomenti probanti sono definiti «quasi matematici»?

7. Su quale principio si fonda la *definizione*?

8. Di quanti tipi può essere una *definizione*?

9. Quali sono gli argomenti fondati sulla struttura del reale? Perché sono designati con questa espressione?

10. In che cosa consiste l'argomento *d'autorità*?

11. In che cosa consiste l'argomento *a fortiori*?

12. Perché alcuni argomenti probanti sono chiamati «argomenti fondanti la struttura del reale» e quali sono?

13. Quale funzione ha la *comparazione*?

14. Quale funzione ha l'*argomento del sacrificio*?

15. A differenza del *TA*, a quale tipo di argomenti Reboul assegna la metafora e perché?

16. A quale tipo di argomenti appartiene la coppia oppositiva *apparenza/realtà* e qual è la sua funzione nel discorso?

CAPITOLO 9

Esempi di lettura retorica

Nel capitolo si profila la differenza tra *discorso* e *testo* e si procede a un'analisi di vari testi, letterari e non, in base alle regole costitutive della lettura retorica: 1. Porre domande al testo in base ai «luoghi»; 2. Stabilirne i fattori retorici generali (epoca, genere, uditorio reale, motivo centrale, dispositivo, figure, ecc.); 3. Evitare la parafrasi pedante; 4. Ricercare il legame fra aspetto argomentativo e aspetto oratorio delle figure.

Tentiamo adesso di mettere in pratica i dati acquisiti, di applicare gli strumenti retorici a testi quanto più possibile diversi tra loro.
Perché, si dirà, parlare di *testi*, quando abbiamo mostrato nel corso dell'intero libro che la retorica si applica al *discorso*? Per noi non è la stessa cosa. Il discorso è un insieme coerente di frasi, che abbiano unità di senso e parlino di un medesimo oggetto. Ora, l'unità del discorso è creata dal suo autore: è lui che decide ciò di cui parlare, lui che decide quando comincia e quando finisce il discorso, lui che decide di comporre un trattato, un dramma, una lettera o una semplice massima. È così che si parla di *Discorso sul metodo*, di *Discorso sullo stile*, ecc. L'unità del testo, al contrario, è opera del suo interprete; è lui a scoprirla all'interno di un discorso; e per noi, qualsiasi testo è un brano scelto. Ma abbiamo scelto di volta in volta testi la cui unità d'intenti e la cui coerenza interna permettono di trattarli come discorsi autonomi.
Richiamiamo le regole principali della lettura retorica. Per prima cosa, essa consiste nel porre delle domande al testo, offrendogli tutte le possibilità di rispondere. In seconda istanza tali domande, o *luoghi** di lettura, devono riguardare per quanto sia possibile il testo nel suo insieme: qual è la sua epoca, il suo genere, il suo uditorio reale, il suo motivo centrale, la sua *dispositio**, ecc.? Va evitato se possibile il commento parola per parola, che si riduce poi alla parafrasi. In terza istanza, la lettura retorica mira

a ricercare l'intimo legame fra *aspetto argomentativo* e *aspetto oratorio**. In ultima istanza, essa richiede un dialogo col testo.

1. JEAN-CLAUDE MILNER, «SULLA SCUOLA»

Jean-Claude Milner è stato uno dei più attivi esponenti dello strutturalismo linguistico francese, e ha applicato i principi analitici della grammatica trasformazionale di Noam Chomsky alla lingua francese, in una serie di studi raccolti nel volume *Arguments linguistiques* (1973). Il brano qui proposto è tratto da un libro intitolato *De l'école*, in cui si trattano i problemi di maggior attualità pedagogica in Francia negli anni Ottanta.

[§ 1] Esiste la scuola in certe società, e segnatamente nella nostra. Ecco una proposizione certa; bisognerebbe anche stabilire cosa essa significhi. Dire che la scuola esiste, equivale, in verità, a dire soltanto questo: in una data società, esistono delle conoscenze e queste conoscenze sono trasmesse da un corpo di specialisti in un luogo specifico. Parlare di scuola, significa parlare di quattro cose: 1) delle conoscenze; 2) delle conoscenze trasmissibili; 3) degli specialisti incaricati di trasmettere delle conoscenze; 4) di una istituzione riconosciuta, avente la funzione di mettere l'uno di fronte all'altro, in maniera regolare, gli specialisti che trasmettono quelle conoscenze e i soggetti a cui vengono trasmesse. Ciascuna di queste quattro cose è necessaria, di modo che negarne una significa negare l'esistenza della scuola. [...]

[§ 2] Queste quattro cose le sono necessarie; e le sono anche sufficienti: dire che c'è la scuola, significa dire solo quello che è stato appena detto, ma niente di più. Così, non significa dire che *tutte* le conoscenze sono trasmissibili; non significa neanche dire che tutte le conoscenze trasmissibili siano o debbano essere trasmesse *tramite la scuola*; non significa dire che gli specialisti incaricati di trasmetterle sappiano tutto quanto ci sia da sapere in generale, né tutto ciò che ci sia da sapere riguardo alle conoscenze che trasmettono. Senza dubbio, si possono aggiungere sempre altri caratteri determinanti ai quattro caratteri essenziali. Per esempio, si può sostenere che la scuola renda felici, che essa contribuisca alla buona salute fisica e morale, che permetta un uso razionale del telefono o della televisione, ecc. Non c'è niente da ridire su questo, purché si tenga presente che si tratta di scopi secondari e aggiuntivi, di benefici addizionali: volerne fare dei fini principali e dei benefici maggiori, significa in realtà rinunciare ai caratteri essenziali. Significa dunque volere la fine della scuola.

[§ 3] [...] Si tratta sempre perciò prima di tutto di nominare e di definire le conoscenze che si vorrebbero vedere trasmesse; in secondo luogo di regolare le forme istituzionali e specializzate della trasmissione [...] La seconda decisione è in effetti quella della pedagogia concepita non come un fine, ma come un puro mezzo di trasmissione: essa spesso ha ben poco a che fare con la pedagogia consueta e involgarita.

1.1. Il motivo centrale

Queste righe costituiscono l'esordio del libro e introducono la parte intitolata *Assiomatica*. Chi è l'uditorio*? Il vasto pubblico colto, turbato da tutte le «riforme» dell'insegnamento, soprattutto l'ultima in ordine di tempo, quella di Savary (1984), che sembra porre l'accento sulla pedagogia a scapito delle conoscenze. L'avversario, che viene fatto a pezzi durante l'intera trattazione, è il clan dei *pedagogisti*, accusati di alimentare un autentico complotto contro l'insegnamento.

Eppure il libro non intende porsi come un pamphlet, ma come un saggio, che pretende anche di essere dotato di grande rigore. Il suo metodo è quello del linguista (che è Milner); innanzitutto definisce una necessità formale, poi ricerca dei contenuti adatti a riempirla: quali conoscenze? quale pedagogia? Con lo stesso metodo, il linguista determina la combinazione di tutti i fonemi possibili, poi li ricerca empiricamente nelle diverse lingue.

Questo testo rivela un **motivo centrale***? Sì: l'uso (o l'abuso) dell'**argomentazione quasi-logica*** e, più precisamente, della **definizione**. Osserviamo la parola capitale, il *soltanto* della riga 4: dichiara che la scuola, è questo – i quattro tratti – e non è che questo. Si scivola senza preavviso da una definizione normativa a una definizione descrittiva [cfr. *supra*, p. 190].

1.2. Una catena di entimemi

Come si presenta l'argomentazione? Come una catena di **entimemi***, a partire da un fatto ammesso da tutti: *esiste la scuola*, e da una domanda sul senso di questa *proposizione*.

> È quello che Fontanier [1991, 382-383] chiamava *entimemismo*, cioè una figura di stile per accostamento, consistente «nell'accostamento vivace e rapido di due proposizioni o di due termini, da cui risalta alla mente una conseguenza viva ed evidente che colpisce e cattura in maniera assai efficace».

La *dispositio**, assai rigorosa, è la seguente:

§ 1. I tratti *costitutivi* della scuola:

da 1 a 3, esordio, posizione del problema; da 4 a 13, enumerazione dei quattro tratti che definiscono la scuola; da 15 ss., conseguenza della loro negazione: *parlano contro la scuola*.

§ 2. Questi tratti sono *sufficienti* per definire la scuola:

da 16 a 25, spiegazione e precisazioni; da 25 a 30, concessione apparente;

da 30 a 35, confutazione per mezzo delle conseguenze: *la fine della scuola*.
§ 3. Dai tratti formali al loro *contenuto*:
da 36 a 39, spiegazione; 39, nota sulla prima decisione (qui omessa); da 39 a 43, nota sulla seconda: la pedagogia non è che un *mezzo*.
Quali sono i principali *entimemi*? Al § 1, si stabilisce che la scuola ha necessariamente quei quattro caratteri, *di maniera che* quanti ne negassero uno soltanto negherebbero la scuola, e contribuirebbero di fatto a distruggerla. Il § 2 si conclude con un *dunque*: come si arriva a questa conclusione? In tre tempi: 1. si afferma che le quattro condizioni sono *sufficienti*; 2. che tutto ciò che può esservi aggiunto non sono che *fini secondari*; 3. che farne i fini principali, equivale ad abolire i veri scopi della scuola. La premessa maggiore sottintesa utilizza il luogo dell'*essenza**: tutto ciò che si aggiunge all'essenza ne compromette l'integrità.
Al § 3 la maggiore dell'*entimema* sarebbe: tutto ciò che è solo formale deve essere completato. Si osserverà che questo testo esclude qualsiasi esempio. Il *Per esempio* della riga 27 non fa che introdurre un'illustrazione pedagogica (se si può osare dirlo!).

1.3. Figure forti

Lo stile è al servizio di tale rigore. Ciò nonostante, il testo risulta amplificato segretamente da figure assai forti.
Innanzi tutto, una **metafora** che torna senza sosta e governa in effetti tutto il libro. Si è detto spesso che le metafore nascoste sono le più pericolose. È proprio il caso di questo testo. Si tratta della *trasmissione* (§ 1, 7 e *passim*); questa metafora, comune ai sostenitori della scuola classica e ai suoi detrattori, non potrebbe essere più riduttiva; modifica il senso dell'insegnamento e del sapere. In effetti, assimila la scuola a un sistema di trasmissione, come le Poste e Telecomunicazioni, con i suoi organi, i suoi impiegati, i suoi oggetti (lettere, pacchi); le conoscenze sono ridotte a semplici messaggi, informazioni inerti, che escludono tutto il dominio del sapere pratico e, cosa più grave, quello della comprensione; gli studenti si riducono a riceventi passivi, i docenti a degli impiegati del telegrafo. Il ruolo della scuola è di far sapere o di far apprendere?
Altra figura, l'**ironia**, che affiora alla riga 27, con le concessioni, il cui ordine stesso mostra che sono del tutto apparenti; se si fosse andati da *la televisione* a *rendere felici*, la gradatio sarebbe stata normale; qui, la gradatio all'inverso produce un effetto buffo, sottolineando il ridicolo dei «pedagogisti», ironia rinforzata dalla metafora dei *benefici addizionali* e da quanto essa suggerisce: se c'è un giocattolino in un detersivo, si rischia di comprare il detersivo per il giocattolino! La *coppia** fini secondari/fini primari si trova così ribaltata.
La *litote** della riga 42: *poco a che fare* introduce la coppia decisiva:

Termine 1: *pedagogia consueta e involgarita*, falsa e pretenziosa;
Termine 2: *pedagogia puro mezzo di trasmissione*, utile e seria.

Milner esordisce con una definizione normativa della scuola; è suo diritto proporla, come è diritto del lettore rifiutarla. Ma in seguito, questa definizione funzionerà nell'intero testo come una definizione descrittiva; in altre parole, l'autore esige che il lettore l'ammetta per la sola e la vera. Ora, se si scende dall'«assiomatico» all'empirico, se si studia realmente l'*istituzione* che la scuola rappresenta [cfr. § 1, 10], si constata che essa è ben lungi dal ridursi ai quattro tratti di Milner; la scuola inglese, per esempio, mira innanzi tutto alla *buona salute fisica e morale*, ecc. L'autore ci impone la sua definizione, facendo di tutto perché non prendiamo coscienza di tale atto di forza. È l'esempio vivente della **petizione di principio**.

1.4. La petizione di principio

Ma, non si tratterà, come afferma il *TA*, di un «errore retorico», di una goffaggine nell'argomentazione, poiché ci si comporta come se l'uditorio ammettesse ciò che in realtà non è disposto ad ammettere (come per esempio la trasmissione del sapere)? Non è del tutto certo. Il libro di Milner è stato contestato con toni indubbiamente violenti dal clan dei «pedagogisti», non meno manichei di lui. Ma ha messo insieme un uditorio conquistato immediatamente fornendogli degli argomenti, e ha convinto un certo numero di indecisi.
Ci si può rammaricare che le analisi ricche e spesso generose di questo libro siano poste al servizio di una tesi riduttiva al punto da riuscire caricaturale, la «trasmissione».

2. PIERRE CORNEILLE, «MARCHESA» (1658)

Pierre Corneille (1606-1684), autore teatrale, visse lungamente in provincia, a Rouen, dov'era nato, esercitandovi la magistratura. A differenza di Racine, non si limitò al teatro tragico, ma compose commedie, tragicommedie, poesie liriche, commemorative e di circostanza. Frequentò comunque ambienti intellettuali parigini, e fu protetto da Richelieu. Sostenne e mise in atto l'emancipazione dalle regole del teatro classicista, nonché il carattere di eccezionalità della rappresentazione drammatica, anche a prezzo della verosimiglianza. Intorno al 1665 il successo di Racine cominciò a offuscare quello di Corneille, che comunque continuò la sua attività di drammaturgo. Al filone delle poesie d'occasione va ricondotto il testo qui presentato, che riflette una tendenza stilistico-argomentativa arguta e brillante.

Marchesa, se il mio viso
ha dei tratti un po' invecchiati,
rammentatevi che alla mia età
non sarete poi tanto meglio.

Il tempo alle più belle cose
si compiace di fare un affronto,
e saprà far avvizzire le vostre rose
come ha corrugato la mia fronte.

Lo stesso corso dei pianeti
regola i nostri giorni e le nostre notti:
mi hanno visto come siete adesso;
diventerete come io sono adesso.

Tuttavia conservo qualche attrattiva
che resta abbastanza visibile
da non mettermi poi troppo in allarme
per questi insulti del tempo.

Voi ne avete di adorabili;
ma le mie che voi disprezzate
potrebbero durare ancora
quando le vostre saranno usurate.

Potranno salvare la gloria
degli occhi che mi sembrano dolci,
e fra mille anni far credere
ciò che mi piacerà di voi.

Per quella nuova progenie,
presso la quale io godrò di un certo credito,
Voi passerete per bella
soltanto se sarò stato io a dirlo.

Pensateci, bella Marchesa:
anche se un barbogio fa ribrezzo,
merita proprio di esser corteggiato,
quando è fatto come me.

Tutta questa poesia è un'**apostrofe*** a *Marchesa*, un'attrice che portava questo nome e aveva offeso Corneille trattandolo da *barbogio* (egli aveva allora 52 anni...). Apostrofe, perché l'uditorio reale non è Marchesa ma il pubblico dei lettori. L'enunciazione è fortemente marcata; da un lato: *Marchesa*, *voi*, *vostro*, *i vostri*..., dall'altra: *io*, *me*, *i miei*, *a me*...
Lo scopo di Corneille non è certo di ottenere i favori della giovane donna, ma di provare a tutti il suo valore, che egli *merita proprio* [strofa 8]; non è una questione d'amore, ma una questione «d'onore». Ed egli prova il proprio valore con argomenti di paragone in cui, forse, troveremo il motivo centrale* del testo.
La poesia, pur non avendo nulla di lirico, contribuisce fortemente al *pathos**: le strofe brevi, le rime frequenti, il ritmo impari – versi di sette piedi – tutto dà a questo testo una forza, un andamento che consentono di dire: «è ben riuscito!».
Ricordiamo che lo stile della poesia in generale è paratattico [cfr. il testo di La Fontaine, *supra*, pp. 168-169]. In essa i termini di congiunzione sono spesso omessi. Per esempio, la strofa 2 avrebbe potuto cominciare

con *In effetti*, la 5 con *Certo*, la 8 con *Dunque*, ecc. L'*asindeto** comporta talvolta ambiguità. Si veda, per esempio, *alle più belle cose*: si dovrà intendere «*anche* alle più belle cose», o «*soprattutto* alle più belle cose»? Nel secondo caso, si avrebbe un argomento *a fortiori*.
Resta il fatto che la struttura argomentativa si configura chiara e robusta. Anche la *dispositio* si configura tale. Nelle prime tre strofe, Corneille spiega a Marchesa che lei non vale più di lui. Nelle ultime cinque, precisa che in ogni caso lui vale più di lei, in quanto lei raggiungerà la posterità solo grazie a lui. L'argomentazione è essa stessa una catena di *entimemi**.
La prima parte è costituita da due entimemi alquanto ridondanti, la cui premessa maggiore è una regola generale: *Il tempo... Lo stesso corso...*, e il seguito mostra che è applicabile tanto a Marchesa quanto a lui, secondo la *regola di giustizia**. Le figure non fanno che amplificare questo *argomento di reciprocità*: *Il tempo... si compiace* (*personificazione per via metaforica*); *far avvizzire le vostre rose* (*metafora continua*); *corrugare la mia fronte* (*metalepsi* o *metonimia continua*); *ciò che voi... ciò che io...* (*antitesi*). In sostanza, un'*argomentazione quasi-logica*, del tipo: non c'è nulla di ragionevole!
Gli entimemi delle ultime cinque strofe sono fondati su altri argomenti, in generale del secondo tipo. Osserviamo i termini di paragone: *abbastanza... per* [strofa 4]; *ancora... quando* [strofa 5], *tanto... quanto* [strofa 7], e osserviamo l'*iperbole fra mille anni* [strofa 6]; tutto richiama il *luogo della quantità**, più precisamente della durata; il durevole ha più valore del precario, dunque il talento vale più della bellezza. Da cui una dissociazione che governa tutta questa seconda parte del testo:

Termine 1: le vostre attrattive, precarie.
Termine 2: le mie attrattive, durevoli.

Coppia che fonda la *doppia gerarchia** della strofa 5:
durevole > precario;
dunque: le mie attrattive durevoli > le vostre attrattive precarie.

Le strofe 6 e 7 preciseranno in cosa il durevole costituisce elemento di superiorità: *potranno salvare* (la vostra) *gloria*; da una parte coll'addurre un fatto: è grazie alla mia poesia che la vostra bellezza sopravviverà; e d'altra parte un *luogo** (della quantità) che valorizza questo fatto; poiché, per gli uomini del XVII secolo, una causa deve avere valore pari almeno al suo effetto, altrimenti si ammetterebbe che tale valore «non procede da nulla»; è noto che simile luogo serve a Cartesio per provare l'esistenza di Dio (cfr. la quarta *Meditazione*). Questo luogo non ha più nulla di convincente per noi, che dissociamo il valore dall'essere e che crediamo al progresso, dunque all'apparizione di un «surplus» di valore. Corneille invece lo utilizza per fissare una nuova doppia gerarchia:

ciò che può preservare un valore > questo valore;
dunque il valore delle mie *attrattive* > il valore delle vostre *attrattive*.

L'ultima strofa, con le sue notevoli allitterazioni – *barbogio ribrezzo* [*grison*, *effroi*] – conclude l'argomentazione con una nuova *dissociazione*:

Termine 1: barbogio spaventevole.
Termine 2: barbogio geniale.

seguita da un *argomento pragmatico*: *merita proprio*. Si noti che la conclusione supera le premesse, poiché Corneille passa dalle proprie *alcune attrattive* [strofa 4] a *me* [strofa 8]. Il che suppone una nuova *doppia gerarchia*, implicita, che va dai predicati ai soggetti: le mie attrattive > le vostre attrattive; dunque io > voi. E la gloria del suo *me* culmina con *Ciò che mi piacerà* (strofa 6), il «buon piacere» essendo nel XVII secolo l'attributo maggiore della regalità.
Motivo centrale, dunque: la **doppia gerarchia**.
In definitiva, che cos'avrebbe potuto rispondere Marchesa? Da una parte, con un argomento che contestasse il luogo del durevole: che importa che io debba invecchiare, poiché adesso... (è quanto le fa dire, in termini più crudi, Georges Brassens). D'altra parte avrebbe potuto rispondere col contestare il fatto, cioè il genio di Corneille. O con entrambi gli argomenti:

Soffri dunque, che io mi diverto;
perché il tempo, per tua sfortuna,
potrebbe pure far appassire la tua musa,
prima di far avvizzire i miei fiori...

3. RENÉ DESCARTES, «IL DISCORSO SUL METODO»

René Descartes (1596-1650), matematico e filosofo, scoprì a soli 23 anni le leggi della matematica universale. Visse tra Francia e Olanda, dove si ritirò definitivamente nel 1629. Pubblicò tra il 1634 e il 1637 tre memorie scientifiche: *La Dioptrique*, *La Géometrie*, e *Les Météores*, facendole precedere dal *Discours de la méthode*, come prefazione illustrativa. Seguirono *Les Méditations métaphisiques* (1640), *Les Principes de la philosophie* (1644), il *Traité des passions de l'âme* (1649). Il *Discours de la méthode*, destinato a un vasto pubblico, espone il metodo di ricerca di Cartesio, e il suo generale sistema filosofico (metafisico, fisico, fisiologico e morale). Secondo tale metodo, tutte le scienze sono connesse tra loro e pertanto è possibile studiarle secondo un unico metodo cognitivo, concepito per distinguere ciò che è certo da ciò che è soltanto probabile. Viene così rifiutato il metodo sillogistico, le cui conclusioni non possono contenere niente di più delle sue premesse, per sostituirvi una progressione deduttiva che procede dalle realtà semplici e assolute, conosciute attraverso l'intuizione guidata dalla ragione, a quelle più remote. L'intuizione e la deduzione saranno coordinate dall'analisi atta a ridurre il complesso in semplice, in vista di una revisione finale per cui si verificherà che nessuna difficoltà sia stata aggirata nell'intero percorso conoscitivo. In tal modo la ragione viene eletta a strumento universale della conoscenza. Lo stile di Descartes, rigoroso e preciso benché non privo di difetti, lo pone tra i fondatori del discorso filosofico e scientifico francese. Il passo qui di seguito riportato rappresenta l'incipit della parte seconda del *Discours*, in cui il filosofo rievoca le meditazioni avvenute nell'autunno del 1619, allorché era acquartierato in Germania per la guerra dei Trent'anni, e dalle quali sarebbe nata la sua trattazione logica. La traduzione è stata elaborata tenendo conto di quella di Bontadini [1989, 27 ss.].

[1] Uno dei primi [pensieri] fu che mi immaginai di considerare che spesso non vi è tanta perfezione nelle opere composte di parecchi pezzi, e fatte dalle mani di diversi artefici, quanta se ne troverà in quelle a cui uno solo ha lavorato.
[5] Così si vede bene che gli edifici cominciati e portati a termine da un solo architetto, sono ordinariamente più belli e meglio ordinati di quelli che in molti si sono incaricati di riparare, utilizzando vecchi muri che erano stati eretti per altri scopi.
[10] Così quelle antiche città, che essendo state in origine semplici borgate, sono diventate, col passare del tempo, grandi città, sono ordinariamente così mal progettate, in confronto a quegli spazi regolari tracciati di sua fantasia da un solo ingegnere in un luogo piano che, sebbene, considerandone gli edifici uno per uno, vi si trovi spesso altrettanta o anche maggiore arte rispetto a quelli delle altre città, tuttavia, vedendo come sono accozzati, uno grande qua, uno piccolo là, e come rendono le strade storte e ineguali, si direbbe che a disporli così sia stata piuttosto la fortuna, che la volontà di uomini dotati di ragione.
[20] [...] Così mi figurai che quei popoli che, essendo stati un tempo semi-selvaggi, ed essendosi civilizzati a poco a poco, non abbiano provveduto a dotarsi di leggi se non quando ve li abbia costretti la necessità dei crimini e delle liti, non potrebbero raggiungere un livello di civiltà paragonabile a quello di popoli che, dal primo momento in cui si sono raggruppati in comunità, hanno osservato le costituzioni di qualche saggio legislatore.
[25] E così pensai che le scienze dei libri, almeno quelle le cui ragioni sono solo probabili, e che non si fondano su alcuna dimostrazione, essendosi formate ed essendo cresciute a poco a poco grazie alle opinioni di parecchie persone diverse, non siano poi così vicine alla verità, come i semplici ragionamenti che può fare naturalmente un uomo di buon senso venendo a contatto con le cose che gli si presentano all'attenzione.
[30] E così ancora pensai che, per il fatto che siamo stati tutti bambini prima di essere uomini, e che per lungo tempo siamo stati inevitabilmente in balia dei nostri appetiti e dai nostri precettori, che il più delle volte erano in contrasto gli uni con gli altri, e che non

> sempre forse, né gli uni né gli altri, ci sapevano consigliare per il meglio, è quasi impossibile che i nostri giudizi siano così puri e così solidi come sarebbero stati se avessimo avuto l'uso totale della nostra ragione sin dalla nascita, e se non fossimo mai stati guidati da altri che da lei.

A più riprese abbiamo incontrato in Cartesio il nemico della retorica e il demolitore della *dialettica**. Ora, qui, siamo dinanzi a un testo tipicamente dialettico, che procede per quelle *ragioni che sono solo probabili*, rifiutate dall'autore [26]. Lungi dal servirsi di *dimostrazioni* [27], egli argomenta. Ciò avviene a sua insaputa? Certo che no: Cartesio è sicuramente troppo rispettoso del proprio metodo per ignorare ciò che sta facendo, ed è in piena coscienza che adopera certe parole chiave della dialettica: *spesso* [2, 14, 35], traduzione dell'*epi to poly* di Aristotele, come pure l'*ordinariamente* della riga 12. Meglio ancora, egli «modalizza» il suo testo, coll'attribuirgli il grado di verosimiglianza che può avere: *mi immaginai di considerare* [1]; il *si vede* [5 e 15] indica che si tratta di un esempio, non di un'evidenza di tipo matematico; del pari il *mi figurai* [20], nel senso di «mi rappresentai». *Pensai che* [25] e *quasi impossibile* [37] introducono un'inverosimiglianza, ma non un'assurdità: ciò potrebbe verificarsi.

Perché l'argomentazione dialettica in un autore che non la ammette? In realtà, Cartesio la utilizza per mostrare la necessità di cambiare la filosofia, prima di esporre la propria, di filosofia. Diciamo che si serve dell'argomentazione per abolire l'argomentazione.

Quale argomentazione? Si può scoprire in questo testo un motivo centrale? Notiamo che, in una maniera tutta dialettica, l'autore presenta una tesi che in seguito sostiene con cinque argomenti.

La **tesi**: l'opera perfetta è quella a cui *uno solo ha lavorato* (I. 4) illustra in maniera evidente il *luogo dell'unità**, caro al XVII secolo. Notiamo che, quando dice che questo pensiero fu *uno dei primi*, l'anteriorità non è solo cronologica, ma logica; senza questo pensiero, senza il luogo dell'unità, Cartesio non avrebbe costruito la sua opera.

Gli **argomenti**, che cominciano ciascuno con *così*, come in Aristotele, espongono fatti noti: 1. l'edificio; 2. la città; 3. la costituzione; 4. la scienza; 5. l'educazione. Siamo nell'ambito dell'argomentazione fondata sull'esempio.

Ma si tratta di esempi in senso stretto, di illustrazioni, di modelli o di analogie? Il carattere sostanzialmente eterogeneo dei cinque casi fa propendere per l'analogia. Da una parte, in effetti, abbiamo delle realtà materiali – edificio, città – e dall'altra delle realtà spirituali: costituzione, scienza, educazione; i primi due potrebbero servire da foro agli ultimi tre. Tuttavia, si può rispondere con il *TA* che i cinque esempi sono l'applicazione della sola e unica e identica regola, che basta di rincontro a renderli

omogenei: che si tratti di realtà materiali o spirituali, queste realtà sono tutte *opera nostra*; i cinque esempi designano senz'altro opere umane.

> Perelman e Tyteca [*TA*, 379-380] si domandano: «i differenti casi citati costituiscono tutti degli esempi? A guardarli da vicino, sembra piuttosto che gli ultimi due siano illustrazioni di una regola già stabilita mediante esempi che li precedono; infatti, se l'idea che essi avevano del bello, dell'ordinato, del sistematico, permetteva ai contemporanei di Cartesio di ammettere il valore delle sue riflessioni circa l'edificio, la città, la costituzione e la religione, le sue due ultime affermazioni erano nettamente paradossali e non potevano esser considerate con favore altro che da chi le vedesse come illustrazioni di una regola ammessa, perché esse presuppongono una concezione e un criterio della verità e del metodo che costituiscono l'originalità del pensiero cartesiano».

Precisiamo che l'ordine di questi esempi non è casuale, né reversibile. I primi due hanno – per il pubblico del XVII secolo, appassionato di ordine e di unità – un elevato grado di verosimiglianza; d'altronde, a quell'epoca, si costruivano città ben *squadrate*, a stella o a scacchiera, come Lunéville, La Valletta di Malta, ecc. Il terzo esempio, in cui Cartesio si riferisce alla costituzione di Sparta e al Decalogo, opere superiori perché provenienti da un solo autore, è altrettanto accettabile per i contemporanei. Ma gli ultimi due sono assolutamente paradossali; non si sarebbe mai ammesso che la scienza fosse opera di un singolo, nel XVII secolo, e ancor meno nel XX. Ora, è precisamente questo che Cartesio vorrebbe farci accettare. Si tratta dunque di esempi o di illustrazioni?

In effetti, Cartesio vuol provare due cose: la regola, e il fatto che essa si applichi anche e soprattutto all'opera scientifica e filosofica. Tali applicazioni [da 25 a 40] non vanno da sé; anzi, Cartesio non si contenta di invocare la regola, mostra con un'*argomentazione a contrario* che essa si applica anche in questo caso: se ci si affida ai libri scolastici, o all'educazione scolastica, si è destinati alla diversità di opinione, dunque a un'incertezza irrimediabile. Chi riceve le proprie opinioni dall'esterno è destinato al pregiudizio; anche quando ciò che pensa è vero, è in errore, perché non sa perché sia vero!

È il dramma di quanti apprendono dai libri e più generalmente che pensano in funzione dell'educazione che hanno ricevuto, che, per quanto sia buona, non può che essere incoerente e fonte di pregiudizi. *Per il fatto che* (poiché) abbiamo cominciato tutti con l'essere bambini, la ragione viene sempre troppo tardi, su un terreno già occupato; non può far altro che raddrizzare di più o di meno uno spirito già formato, cioè deformato. Questo sviluppo avrà per conseguenza il dubbio «iperbolico», in cui Cartesio si costringe a rifiutare come falso tutto ciò che aveva appreso. Rousseau e le sue discipline vi si ispirarono per reclamare un radicale ripensamento dell'educazione stessa.

- L'argomentazione, secondo noi, si può così ricostruire così: una *tesi*;

tre *illustrazioni* (edificio, città, costituzione); due *applicazioni* (scienza, pensiero) che vanno provate e che Cartesio prova *a contrario*.
Si noterà che le illustrazioni non sono prese a caso. Si sa che, per parlare del pensiero, Cartesio utilizza delle *metafore*, a partire dalla luce (chiaro, oscuro, evidenza, ecc.) o a partire dal viaggio, che figurano in questa frase: ero come *un uomo che cammina solo e nelle tenebre* (2ª parte). Qui compare un'altra metafora, quella della costruzione, che domina l'intero testo: se la scienza, e più generalmente il pensiero, è una costruzione, vi si può applicare la norma dell'architettura.
Questa norma, è il **luogo dell'unità**, che sembrerebbe in maniera evidente il **motivo centrale** del nostro testo. Contro la scolastica, Cartesio rivendica una scienza unica che non può essere che l'opera di uno solo. Lui.

4. GIACOMO LEOPARDI, «CANTO NOTTURNO DI UN PASTORE ERRANTE DELL'ASIA»

Giacomo Leopardi (1798-1837), poeta, filologo e pensatore, visse un'infanzia e un'adolescenza votate a uno studio «matto e disperatissimo» condotto nell'isolamento culturale e politico dello Stato pontificio in cui si trovava il paese nativo di Recanati (oggi nelle Marche), ma agevolato dalla ricca e importante biblioteca della casa paterna. Fu influenzato dal classicismo illuminato di Monti e Giordani, da cui elaborò tuttavia autonomamente originali spunti di riflessione estetica e di composizione poetica. Appena ne ebbe la possibilità, evase dal «natio borgo selvaggio» per entrare in contatto con una cultura di respiro nazionale. Passò da Roma (1822-23), a Milano, a Bologna, e poi in Toscana, dapprima a Firenze dove conobbe Manzoni e Stendhal, e poi a Pisa dove visse una breve e felice «primavera» di illusoria serenità. Nel novembre del 1828 rientrava a Recanati da cui sarebbe ripartito definitivamente nel 1830, per tornare a Firenze e infine stabilirsi nel 1833 a Napoli, dove sarebbe morto nel 1837.
Come pensatore scrisse il *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica*, in difesa della poesia classica; lo *Zibaldone di pensieri* in cui riversò le sue meditazioni su vari soggetti; le *Operette morali* in cui volle riprodurre in prosa italiana il genere dialogico-satirico del greco Luciano.
Le sue poesie, composte in periodi diversi e intervallate da altre opere, confluirono in gran parte nella raccolta dei *Canti*, di cui Leopardi pubblicò in vita due edizioni (Firenze 1831 e Napoli 1835), mentre l'ultima uscì postuma a cura del Ranieri (Napoli 1845).
Il motivo centrale della produzione leopardiana è il progressivo distacco da un classicismo *sui generis* basato non tanto su formule ereditate dalla tradizione quanto sulla concezione vichiana della poesia come figlia dell'immaginazione, quindi propria di un'età primitiva e ingenua legata alla natura. L'approdo sarà un tipo di poesia «sentimentale» come alternativa all'incapacità del classicismo ufficiale italiano di produrre una poesia «affettuosa».
Il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* è il momento e l'espressione cruciale di questo percorso poetico. Leopardi lo compose durante il suo ultimo soggiorno recanatese, fra l'ottobre 1829 e l'aprile 1830 in seguito

alla lettura di un articolo, apparso nel 1826 sul «Journal des Savants», nel quale il barone di Meyendorff, avventuroso viaggiatore russo, descriveva i costumi dei pastori nomadi kirghisi, cantori abili nell'improvvisare arie malinconiche indirizzate alla luna. Il titolo del componimento leopardiano, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, non allude quindi, come per il resto dei *Canti*, soltanto alla struttura ritmica della «canzone libera» come genere poetico, ma ha un significato anche letterale.
Nella sistemazione che il Leopardi stesso diede ai suoi componimenti per pubblicarli nella raccolta dal titolo *I Canti*, il *Canto notturno* si trova al ventunesimo posto, dopo il *Risorgimento*, *A Silvia* e le *Ricordanze*, ma prima della *Quiete dopo la tempesta* e del *Sabato del villaggio*, che erano stati composti precedentemente, nel settembre del 1829. La collocazione era tutt'altro che casuale. Nella sua acuta analisi, Luigi Blasucci[1] interpreta questa collocazione del *Canto* come un punto di svolta insieme tematico e formale. Sul piano tematico, il *Canto* segnerebbe il passaggio dalla poesia della «rimembranza», unica dimensione nella quale è consentito ai moderni attingere la poesia, a una poesia «sentimentale», che paradossalmente nasce dalla coscienza coraggiosa e dolente della condizione umana in cui consiste l'arido vero. Sul piano formale, la poesia della rimembranza si traduce in una struttura tendenzialmente aperta, che riflette i due possibili modi di effusione del ricordo da parte dell'io poetico. Nel primo caso si effonde, come in *A Silvia*, la linearità del ricordo che va dal passato dell'illusione al presente del disincanto determinato dalla scoperta del «vero»; nell'altro caso, come nelle *Ricordanze*, si effonde il libero sovrapporsi di passato e presente che «riflette lo stesso ondeggiamento interiore dell'io poetante, con una successione di respiri in cui sembra realizzarsi l'idea di una poesia come traduzione sensibile del tempo dell'anima»[2].
La poesia sentimentale, dal canto suo, si traduce in strutture «chiuse», calibrate fra descrizione, riflessione e sentenza finale che, come nella *Quiete dopo la tempesta* e nel *Sabato del villaggio*, riflettono la natura anche conoscitiva della rappresentazione. In questa forma di poesia l'io poetico si ritrae e si oggettiva restando confinato in un ruolo più appartato e distaccato rispetto al tema. Il *Canto notturno* dovette rappresentare per il poeta il crocevia di questo passaggio che supera e risolve la contrapposizione fra immaginazione e ragione, fra il «bello» e il «vero»: in definitiva, fra la poesia degli antichi e la poesia dei moderni. Da ora in poi, ciò che, agli occhi del Leopardi, accomuna i poeti antichi e quelli moderni è il genere poetico della lirica come punto di incontro e di saldatura tra mezzi persuasivi del *pathos* e del *logos*. In questo senso la lirica si configura come un «genere» senza tempo, una zona in cui verità e immaginazione si saldano, cosicché il vero susciterà commozione e l'immaginario aprirà la strada alla scoperta della verità. Lo conferma un pensiero dello *Zibaldone*, in cui Leopardi ritorna sulla lirica come genere sempre radicato nel presente e «proprio di ogni nazione anche selvaggia; più nobile e più poetico d'ogni altro; vera e pura poesia in tutta la sua estensione; proprio di ogni uomo anche incolto, che cerca di ricrearsi o di consolarsi col canto, e colle parole misurate in

[1] L. Blasucci, *I Canti di Leopardi*, in F. Brioschi e C. Di Girolamo, *Manuale di Letteratura italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, vol. III, pp. 331-362.
[2] *Ibid.*, p. 351.

qualunque modo e coll'armonia; espressione libera e schietta di qualunque aspetto vivo e ben sentito dell'uomo»[3].

È dunque il genere lirico la condizione che accomuna la poesia antica e la poesia moderna, il primitivo semplice e ingenuo e l'uomo del secolo XIX raziocinante e disincantato. Ecco così delineati i tratti che collegano il primitivo pastore del *Canto notturno* al moderno poeta di Recanati.

CANTO NOTTURNO DI UN PASTORE ERRANTE DELL'ASIA

Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai,
silenziosa luna?
sorgi la sera, e vai,
contemplando i deserti; indi ti posi.
Ancor non sei tu paga
di riandare i sempiterni calli?
Ancor non prendi a schivo, ancor sei vaga
di mirar queste valli?
Somiglia alla tua vita
la vita del pastore.
Sorge in sul primo albore
move la greggia oltre pel campo, e vede
greggi, fontane ed erbe;
poi stanco si riposa in su la sera:
altro mai non ispera.
Dimmi, o luna: a che vale
al pastor la sua vita,
la vostra vita a voi? Dimmi: ove tende
questo vagar mio breve,
il tuo corso immortale?

Vecchierel bianco, infermo,
mezzo vestito e scalzo,
con gravissimo fascio in su le spalle,
per montagna e per valle,
per sassi acuti, ed alta rena, e fratte,
al vento, alla tempesta, e quando avvampa
l'ora, e quando poi gela,
corre via, corre, anela,
varca torrenti e stagni,
cade, risorge, e più e più s'affretta,
senza posa o ristoro,
lacero, sanguinoso; infin ch'arriva
colà dove la via
e dove il tanto affaticar fu volto:
abisso orrido, immenso,
ov'ei precipitando, il tutto obblia.

[3] G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, pensiero n. 4234; 15 dicembre 1826.

Vergine luna, tale
è la vita mortale.
Nasce l'uomo a fatica,
ed è rischio di morte il nascimento
prova pena e tormento
per prima cosa; e in sul principio stesso
la madre e il genitore
il prende a consolar dell'esser nato.
Poi che crescendo viene,
l'uno e l'altro il sostiene, e via pur sempre
con atti e con parole
studiasi fargli core,
e consolarlo dell'umano stato:
altro ufficio più grato
non si fa da parenti alla lor prole,
ma perché dare al sole,
perché reggere in vita
chi poi di quella consolar convenga?
Se la vita è sventura,
perché da noi si dura?
Intatta luna, tale
è lo stato mortale.
Ma tu mortal non sei,
e forse del mio dir poco ti cale.

Pur tu, solinga, eterna peregrina,
che sì pensosa sei, tu forse intendi,
questo viver terreno,
il patir nostro, il sospirar, che sia:
che sia questo morir, questo supremo
scolorar del sembiante,
e perir della terra, e venir meno
ad ogni usata, amante compagnia.
E tu certo comprendi
il perché delle cose, e vedi il frutto
del mattin, della sera,
del tacito, infinito andar del tempo.
Tu sai, tu certo, a qual suo dolce amore
rida la primavera,
a chi giovi l'ardore, e che procacci
il verno co' suoi ghiacci.
Mille cose sai tu, mille discopri,
che son celate al semplice pastore.
Spesso quand'io ti miro
star così muta in sul deserto piano,
che, in suo giro lontano, al ciel confina;
ovver con la mia greggia
seguirmi viaggiando a mano a mano;
e quando miro in cielo arder le stelle;
dico fra me pensando:
a che tante facelle?

Che fa l'aria infinita, e quel profondo
infinito seren? che vuol dir questa
solitudine immensa? ed io che sono?
Così meco ragiono: e della stanza
smisurata e superba,
e dell'innumerabile famiglia:
poi di tanto adoprar, di tanti moti
d'ogni celeste, d'ogni terrena cosa,
girando senza posa,
per tornar sempre là donde son mosse;
uso alcuno, alcun frutto
indovinar non so. Ma tu per certo,
giovinetta immortal, conosci il tutto.
Questo io conosco e sento,
che degli eterni giri,
che dell'esser mio frale,
qualche bene o contento
avrà fors'altri; a me la vita è male.

O greggia mia che posi, oh te beata,
che la miseria tua, credo, non sai!
Quanta invidia ti porto!
Non sol perché d'affanno
quasi libera vai;
ch'ogni stento, ogni danno,
ogni estremo timor subito scordi;
ma più perché giammai tedio non provi.
Quando tu siedi all'ombra, sovra l'erbe,
tu se' queta e contenta;
e gran parte dell'anno
senza noia consumi in quello stato.
Ed io pur seggo sovra l'erbe, all'ombra,
e un fastidio m'ingombra
la mente, ed uno spron quasi mi punge
sì che, sedendo, più che mai son lunge
da trovar pace o loco.
E pur nulla non bramo,
e non ho fino a qui cagion di pianto.
Quel che tu goda o quanto,
non so già dir; ma fortunata sei.
Ed io godo ancor poco,
o greggia mia, né di ciò sol mi lagno.
Se tu parlar sapessi, io chiederei:
dimmi: perché giacendo
a bell'agio, ozioso,
s'appaga ogni animale;
ma, s'io giaccio in riposo, il tedio assale?

Forse s'avess'io l'ale
da volar su le nubi,
e noverar le stelle ad una ad una,

o come il tuono errar di giogo in giogo,
più felice sarei, dolce mia greggia,
più felice sarei, candida luna.
O forse erra dal vero,
mirando all'altrui sorte, il mio pensiero:
forse in qual forma, in quale
stato che sia, dentro covile o cuna,
è funesto a chi nasce il dì natale.

4.1. Analisi tematica

La prima stanza si apre con una serie di domande rivolte mestamente e ossessivamente alla luna, e incalzanti, fino a quella conclusiva, verso una risposta che non verrà. Il soggetto dell'enunciazione è un pastore. Solo, nella notte stellata di un deserto asiatico, egli pone i suoi interrogativi all'enigmatico astro, stabilendo un'inconsueta analogia fra la luna e se stesso (*somiglia alla tua vita la vita del pastore*).
La seconda stanza introduce una sorta di apologo senza apparente legame con la prima: un vecchio, lacero e infermo, gravato da un enorme peso, procede affannosamente per un cammino impervio (*per montagna e per valle / per sassi acuti ed alta rena e fratte*), reso ancor più arduo dagli agenti atmosferici (*al vento alla tempesta, e quando avvampa / l'ora e quando poi gela*). La meta di tanto affaticarsi è *un abisso orrido, immenso / ov'ei precipitando, il tutto oblia*.
Anche la terza stanza sembra interrompere la continuità tematica con l'immediato co-testo. Se nella stanza precedente si ha la rappresentazione del destino di morte che attende il vecchio viandante, qui il pastore si abbandona a una riflessione tanto pacata quanto dolente sull'evento della nascita: sembra al pastore che le cure dei genitori, più che essere mosse dall'amore e dalla gioia, siano mosse dalla necessità di confortare il nuovo nato e di consolarlo dalla pena di essere venuto al mondo. Il pastore pare chiedersi se questa condizione appartenga solo all'uomo; diversa potrebbe essere infatti la condizione di quelle forme di esistenza che, come la luna, trascendono i limiti della caducità umana (*Intatta luna, tale / è lo stato mortale / ma tu mortal non sei,*).
Si prepara, così, la serie delle nuove *domande retoriche* che occupano la quinta stanza: forse la luna conosce il senso del dolore umano? il perché della morte? Forse comprende l'eterno ritorno dei giorni e delle stagioni? Forse sa *a qual suo dolce amore rida / la primavera*, a chi giova la calura estiva, che vantaggio porti l'inverno con il suo freddo? Come ha già osservato la critica leopardiana, dalle domande retoriche si procede al dubbio universale, attraverso una *gradatio* di verbi: *forse intendi; certo comprendi; tu sai, tu certo*. Ma è un dubbio retorico che rende ancor più dura la scoperta della verità: *Questo io conosco e sento, / che degli eterni giri, che dell'esser mio frale, / qualche bene o contento / avrà fors'altri; a me la vita è male*.
Dopo essersi rivolto fin qui alla luna, nella quinta stanza il pastore si rivol-

ge al gregge, come la luna muto destinatario delle sue riflessioni: più felice la condizione del gregge rispetto alla sua, perché esso non ha, almeno, né coscienza, né memoria dei propri mali; più felice, soprattutto, perché non conosce tedio, cioè l'inquietante senso di sospensione esistenziale che si impadronisce dell'animo umano, quando questo non è occupato né dal piacere, né dal dolore.

L'ultima stanza, la sesta, si apre ancora con una *dubitatio* circa la possibilità che altre forme di vita siano più felici (*forse s'avessi io l'ale...*), ma il dubbio è subito revocato nell'affermazione che conclude il canto: *o forse erra dal vero / mirando all'altrui sorte, il mio pensiero. / Forse in qual forma, in quale / stato che sia, dentro covile o cuna / è funesto a chi nasce il dì natale.*

Ecco dunque il **motivo centrale** del *Canto*, più volte ribadito nelle meditazioni dello *Zibaldone* e nella prosa delle *Operette morali*, dove il grido dell'*Ecclesiaste* risuona quasi alla lettera nel versetto 3.19: «Perché dei figli dell'uomo la sorte e delle bestie la sorte sono un'identica sorte. Per gli uni morte e per gli altri morte».

Il testo leopardiano non ci restituirebbe la complessità dei suoi significati se non lo leggessimo, anche, alla luce dei suoi riferimenti intertestuali. Basti pensare al petrarchesco *vecchierel bianco*, al *noverar le stelle ad una ad una* che riecheggia i versi della canzone, ancora del Petrarca, *In quella parte dove Amor mi sprona* («ad una ad una annoverar le stelle / e in picciol vetro chiuder tutte l'acque / forse credea...») o alla derivazione degli epiteti *vergine*, *intatta* dagli attributi danteschi della dea Diana. Non mancano poi frequenti riferimenti ad altre opere leopardiane. Alla luce di questi ultimi, il *Canto notturno* appare anzi come l'espressione più intensa e compiuta di innumerevoli riformulazioni di un tema variamente modulato nello *Zibaldone* e nelle *Operette*, ma appare anche come il punto di svolta di quella poetica da cui erano nati i grandi idilli: esso infatti affronta una materia riluttante agli schemi della ricordanza, mentre riguarda i temi assillanti della riflessione filosofica leopardiana.

Grazie al genere della lirica che, come si è detto, salda *pathos* e *logos*, la poesia acquisisce un valore universale, e in questo modo gareggia con la Natura nel popolare il mondo di «fantasmi» che consolano l'umana esistenza. Anche nel *Canto notturno* è un pastore, un «primitivo», colui che osserva e interroga la realtà, non con la ragione, ma attraverso la facoltà immaginativa («questo io *conosco e sento*»); tuttavia, ed è questo il paradosso del canto, ciò che egli vede e conosce non sono splendide larve, bensì il volto spietato della verità.

4.2. Analisi metrico-ritmica

Il *Canto* ha la forma metrica della canzone leopardiana che si discosta dalla tradizione nel numero e nella composizione delle strofe o stanze, nella libertà con cui si alternano gli endecasillabi e i settenari, nella indipendenza dalle costrizioni imposte dalla rima. Nel *Canto notturno* è proprio l'uso particolarissimo della *rima* che contribuisce a chiudere l'universo semantico del componimento in un cerchio di perfetta unità e coerenza. Per esempio, la ricorrenza a distanza calcolata della rima *-ale* che si trova regolarmente alla fine di ciascuna stanza assolve il ruolo di ristabilire all'interno del canto il rigore della misura metrica. Senza contare la fitta rete di *rime interne* (*ed io che sono? / Così meco ragiono: e della stanza /*), delle vere e proprie rime (*Ancor non sei tu paga /, ancor sei vaga /*), delle *allitterazioni* (*contemplando i deserti; indi ti posi; al vento alla tempesta, e quando avvampa; a me la vita è male; forse s'io avessi l'ale*), che producono ritmi in stretta correlazione con il livello tematico del testo.

L'immagine sonora dell'infinità del tempo e dello spazio è percepibile nella materialità del testo, grazie alla dieresi applicata all'aggettivo *silenziosa* del secondo verso. Non solo questa figura di ritmo consente al Leopardi di rispettare la misura del settenario, ma, dilatando artificialmente la lunghezza del verso, prolunga nella materia sonora del testo la fisicità del silenzio ed evoca la soggettività lirica dell'io che medita sulla condizione umana. La sottolineatura ritmica delle vocali *i* ed *o* in dieresi sembra infatti alludere anche, senza qui nominarlo, all'*io* dell'enunciazione e consente al lettore di recuperarne la presenza, ricreando nel contempo la dimensione di immobilità spazio-temporale che investe la tematica del *Canto* relativa alla disperante solitudine umana. Una semplice figura di suono come la *dieresi* può dunque rivelarsi più efficace e più densa di implicazioni di una figura di parola.

4.3. Analisi retorico-stilistica

E veniamo ai livelli formali del testo, a partire dagli elementi analizzabili dal punto di vista dell'*elocutio*.

Sul piano delle *figure di parola*, le scelte lessicali ubbidiscono, nella loro essenzialità, alla natura del contenuto e contribuiscono a creare quel clima di stupore di fronte a ciò che altrove (*Il cantico del gallo silvestre*) il Leopardi ha chiamato «l'arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale». Tuttavia è ben noto che, in Leopardi, semplicità non significa certo cedimento al gusto popolare, quale si andava affermando in certa cultura romantica anche italiana. Parole ed espressioni che pur appartengono a una tradizione erudita ed elitaria quale è quella italiana sgorgano dalla sua penna con naturalezza riacquistando un significato originario e nuovo in un contesto di inquietante modernità e di inedita visione del mondo.

Sul piano di una caratterizzazione più intrinseca, può dirsi che nel componimento si alternano costantemente registro colloquiale e registro aulico, contaminandosi a vicenda quanto agli effetti stilistici. Basti notare come il tono colloquiale e direi confidenziale degli interrogativi alla luna dei vv. 16-17 (*Dimmi, o luna: a che vale al pastor la sua vita*) venga immediatamente infranto e «compensato» dalla struttura chiastica del v. 18: *la vostra vita a*

voi? È quanto già la critica più autorevole aveva rilevato a proposito della polimorfia per cui nel lessico poetico leopardiano coesistono, grazie alla *variatio*, forme desuete come *duolo* e forme usuali come *dolore*[4].
Si rileva ancora qualche alternanza tra espressioni colloquiali ed espressioni auliche che produce notevoli effetti retorici. Si osservi il colloquialismo *nasce a fatica* al v. 38, che, inserito nel contesto situazionale della nascita, allude al travaglio del parto, pur riferendosi propriamente alle inevitabili fatiche della vita umana. Così un'espressione trita come *l'andar del tempo* (v. 72), abbinata agli epiteti aulici *tacito* e *infinito*, crea un forte effetto simbolico basato sul potenziamento connotativo di un mero colloquialismo.
È invece un presumibile *iperbato* a garantire il rilievo semantico del v. 85 in cui, grazie all'inversione degli elementi nell'espressione «pensare fra sé», Leopardi realizza un intensissimo innesto tra due sintagmi colloquiali: *dico fra me / pensando* (= dico fra me + pensando fra me). Più semplice ma non meno intenso l'uso del costrutto allocutivo *Ma tu per certo* (v. 98), o dell'interiezione *Quanta invidia ti porto!* (v. 107), o, infine, dell'espressione *son lunge da* (vv. 120-121). A voler dare un senso unitario a simili scelte espressive, si potrebbe supporre che Leopardi abbia voluto riprodurre «veristicamente» lo stile del pastore, semplice creatura umana alle prese con interrogativi cosmici e pensieri troppo elevati per lui, e dunque espressi con sintassi e lessico, fin dove possibile elementari, ovvero delegati all'io poetante che li proietta su un orizzonte esistenziale più sublime e complesso. Da qui l'alternanza, sapientemente costruita, fra stile colloquiale e stile elevato, con effetti di reciproca intensificazione.
Più in generale può dirsi che nel testo del *Canto notturno*, come in tutti i testi poetici leopardiani, sia operante la predilezione per le *parole* rispetto ai *termini*, e per parole dotate di «quello straordinario e peregrino» che garantiscono l'eleganza della lingua della poesia.
Nel *Canto* ricorrono anche i tropi, fra cui risalta la ricorrente *sineddoche*: *uomo* per *tutti gli uomini* (v. 39 ecc.), e l'*iperbole*: *mille cose sai tu, mille discopri* (v. 77), che richiama un famoso esempio aristotelico. Si segnala anche la *metonimia*: *dare al sole* (v. 52), che intanto è funzionale alla rima e soprattutto intensifica il valore semantico dell'espressione rispetto al più comune *dare alla luce*.
Sul piano delle *figure di costruzione*, la sintassi è volutamente semplice, funzionale ai supremi interrogativi che si pongono, alle nude verità che si affermano. Si osservino innanzi tutto le ricorrenti *epanalessi* (*geminatio*), con parallelismo o meno (vv. 1-2; vv. 5-7; vv. 16-18; vv. 134-135), tra cui si segnala in particolare quella dei versi 9-10, che rasenta l'*antanaclasi* (*distincio*) (*Somiglia alla tua vita / la vita del pastore*), in quanto il senso di *vita* slitta sottilmente di significato da un verso all'altro.

[4] L'osservazione si deve a G. Nencioni, citato da V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario* (Torino, Einaudi, 1993), cui si rinvia per più puntuali osservazioni sul lessico leopardiano in genere.

O si osservi l'*epanadiplosi* (*reduplicatio*) inserita nell'apostrofe dei versi 1-2, grazie a una semplice virgola. Infatti, se consideriamo l'intero contesto enunciativo costituito dai primi 4 versi, ci troviamo di fronte a due strutture identiche costituite da un enunciato virtuale, più o meno breve, incastrato in un enunciato reale, più complesso. Nella prima struttura l'enunciato virtuale è l'intero v. 1: *che fai, tu luna in ciel? dimmi, che fai,* in cui la virgola assume il valore stilistico di un punto interrogativo virtuale; nella seconda struttura l'enunciato virtuale è il v. 3: *sorgi la sera, e vai,* in cui la virgola riveste il suo normale ruolo sintattico di marcare una pausa breve.
Gli enunciati reali in entrambe le strutture sono quelli rappresentati rispettivamente dai vv. 1-2 e dai vv. 3-4, in cui Leopardi sottolinea con l'enjambement il legame sintattico, nel primo caso fra i membri della frase interrogativa (*che fai, // silenziosa luna?*), e tra i componenti del costrutto gerundivo nel secondo (*vai, // contemplando*). Come si vede, è quantomeno insolito l'uso della virgola nell'enjambement e in due sequenze consecutive di versi. Mentre nei vv. 1-2 la virgola chiude l'epanadiplosi (*inclusio*) del primo verso, nei vv. 3-4 ha solo la funzione di circoscrivere semanticamente e ritmicamente l'enunciato virtuale compreso nel v. 3, in cui così il *vai* assume un senso assoluto e momentaneamente indipendente rispetto al gerundio seguente. Uso insolito della virgola, certo, se badiamo all'assetto grammaticale, tuttavia pienamente regolare nella versificazione, non appena ci accorgiamo che non di una semplice virgola si tratta, ma di una figura retorica quasi impercettibile ma fortissima, l'asindeto, imperante del resto in tutto il *Canto*.
Ovviamente tutto l'effetto sintattico e semantico è consegnato alla lettura ritmica dei versi, affidata alle virgole e alla rima *fai/vai*. In definitiva l'epanadiplosi (*inclusio*) serve a moltiplicare senza alcuna aggiunta enunciativa e sintattica gli interrogativi rivolti alla luna, che così diventano non due (quelli sintatticamente formulati), ma quattro: *Che fai tu luna in ciel?* (1); *dimmi, che fai* (2); *Che fai tu luna in ciel, dimmi, che fai?* (3); *dimmi che fai silenziosa luna?* (4).
Lo stesso può dirsi per i vv. 3-4 in cui si adombrano tre enunciati invece dei due sintatticamente espressi: *sorgi la sera* (1); *sorgi la sera, e vai*, (2); *sorgi la sera; e vai, contemplando i deserti* (3).
Si conferma dunque fondamentale in entrambi i casi la funzione demarcativa della virgola, che incide solo apparentemente, ma in realtà rinsalda gli enjambement su cui si impianta la struttura stilistico-sintattica dei primi quattro versi. A riprova di questa interpretazione, si può osservare che negli altri enjambement dell'intera strofa e, si direbbe, dell'intero canto manca la virgola. Analoga struttura hanno i vv. 62-67, in cui l'epanadiplosi (*inclusio*) costruita sulla *paronomasia* (*annominatio*) *Che sì ... che sia* (vv. 61-63) è incastrata in una sequenza interrogativa parimenti marcata da un enjambement inciso da virgola (*intendi, / questo viver terreno...*, vv. 61-62). Anche qui il v. 62 *che sì pensosa sei, tu forse intendi*, viene a costituire, grazie alla virgola (e all'*asindeto* da essa creato), un enunciato vir-

tuale dal valore assoluto (*tu forse intendi?*) rispetto all'enunciato reale più complesso: *che sì pensosa sei, tu forse intendi, // questo viver terreno*. Si osservi ancora, a conferma della centralità dei richiami intratestuali qui sottolineati, che la paronomasia (*annominatio*) *che sia // che sia* si trasforma in *anadiplosi* (*reduplicatio*) in posizione chiastica ai vv. 65-66, e coopera a rilanciare le interrogative indirette dipendenti proprio da *intendi*.

Il Leopardi evita di ripetere questa strategia enunciativa in altri possibili casi, ad esempio ai versi 92-93, dove, introducendo la virgola avrebbe intaccato e distorto il costrutto specificativo (*di tanti moti / d'ogni celeste, ogni terrena cosa*). Un'antanaclasi (*distincio*, o *reflexio*) giocata sul doppio senso di *errar*, che ammicca anche al titolo del *pastore errante* si trova ai vv. 136-139. Sempre sul piano delle figure di costruzione si noterà il potente *chiasmo al pastor la sua vita, / la vostra vita a voi* ai vv. 17-18, l'*antitesi vagar mio breve / tuo corso immortale* vv. 19-20.

Ancora una paronomasia (*annominatio*) va rilevata al v. 37 (*tale è la vita mortale*), che ritorna con *variatio* e in enjambement ai vv. 57-58 (*tale // è lo stato mortale*).

Sul piano delle *figure di pensiero* si collocherà il *cleuasmo* o *diminutio* nei versi 97-98 (*uso alcuno alcun frutto / indovinar non so*) e la *reticenza* ai vv. 124-125 (*quel che tu goda o quanto, / non so già dir*).

Passando alle *figure di enunciazione*, basterà rilevare in astratto la martellante *apostrofe* alla luna, la quale produce a sua volta una *prosopopea* (*fictio personae*, personificazione), che personificando l'interlocutrice del poeta, distoglie con efficacia persuasiva dall'uditorio reale (i lettori dell'Ottocento) per crearsi un uditorio fittizio, lontano e assente, irraggiungibile, per meglio effondere l'emozione del pastore-poeta di fronte al mistero cosmico dell'esistere (cfr. § 4.3). Su questo stesso livello si segnala l'*epanortosi* (*correctio*) maggiormente insistita nella strofa finale, in cui l'alternativa degli interrogativi dubitativi traduce in pieno il disorientamento dell'io interrogante.

Quanto alle figure di argomento, notevole risulta l'*ipotiposi* (*descriptio*) del vecchierello bianco ed infermo che, alla seconda strofa, visualizza persuasivamente l'*allegoria* della fatica di esistere; non meno persuasive riescono le ricorrenti *domande retoriche* e l'*expolitio* («ritocco» insistito su un tema) in esse contenute, sino alla conglobazione della strofa finale in cui si condensano tutte le angosce del *Canto*.

In tutte queste figure di argomentazione si manifesta la specificità del pastore come soggetto poetico, affidata sul piano formale al ritmo cantilenante della nenia da lui intonata, e sul piano ideologico alla sequela di avverbi (*forse* e *perché*) che introducono gli incalzanti interrogativi del pastore riecheggianti le amare riflessioni dello *Zibaldone* e delle *Operette*. Andrà letta in tal senso la potente *allitterazione* rinforzata da epanalessi (*geminatio*) del v. 141: *forse in qual forma, in quale*. Ancora una volta si saldano nel testo valore affettivo (*pathos*) e valore dialettico (*logos*) dell'elocutio. Come dimostra la sottolineatura della constatazione di infelicità attraverso la ripresa della rima in *-ale*: «la scadenza di quei desolati rintocchi è anzi tanto più inesorabile quanto più spazio il poeta ha concesso nel corso delle varie strofe alle espressioni del dubbio o dello stupore»[5].

5. JEAN-JACQUES ROUSSEAU, «ÉMILE»

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), nato a Ginevra dai discendenti di protestanti francesi rifugiati in Svizzera, ebbe una vita inquieta ed errabonda, e cambiò parecchi mestieri, dal lacché al musicista. Collaborò all'*Encyclopédie* con la voce *Économie politique* (1755), e con altri contributi di argomento musicale. I suoi primi scritti di successo furono i *Discours sur les sciences et les arts* (1750), e il *Discours sur l'inégalité* (1754). In seguito pubblicò il romanzo sentimentale *La Nouvelle Héloïse* (1761), *Le Contrat Social* (1762) e l'*Émile* (1762), che gli procurò una condanna dal Parlamento in seguito alla quale dovette rifugiarsi in Svizzera e poi in Inghilterra. Morì in solitudine e affidato alla solidarietà degli amici. In tutti i suoi scritti maggiori è sottesa l'idea che l'uomo è naturalmente virtuoso, libero e felice, e che sia stata la società a corromperlo, con l'istituire la proprietà, la disuguaglianza e il dispotismo. Per ritrovare la felicità perduta occorrerebbe tornare allo stato di natura, pur mantenendo le istituzioni esistenti, perché l'umanità non può tornare indietro. Alla filosofia del XVII secolo, atea e materialistica, e basata sulla ragione, Rousseau reagisce con una filosofia costruttiva, deistica e basata sul sentimento. Fu precursore di motivi romantici. La traduzione proposta ha tenuto conto di quella di Massimi [1969, 148-149].

[1] Oserò esporre qui la più grande, la più importante, la più preziosa regola di tutta l'educazione? Non si tratta di guadagnare tempo, si tratta di perderlo. Lettori volgari, perdonate i miei paradossi; è necessario ricorrervi quando ci si pone a riflettere; e, checché ne [5] possiate dire, preferisco essere uomo di paradossi che uomo di pregiudizi. Il periodo maggiormente a rischio della vita umana è quello che va dalla nascita ai dodici anni. È il tempo in cui germogliano gli errori e i vizi, senza che esista ancora alcuno strumento per estirparli, e quando lo strumento sopraggiunge, le radici sono [10] così profonde, che non si fa più in tempo a estirparle. Se i bambini compissero un salto dalla mammella all'età della ragione, l'educazione che si dà loro potrebbe esser per loro conveniente; ma, secondo il progresso naturale, gliene occorre una del tutto opposta. Bisognerebbe che si astenessero dal far uso delle loro facoltà spiri- [15] tuali prima che siano compiutamente formate, perché è impossibile che veda la fiaccola che voi le presentate finché è cieca, ed è impossibile che la loro anima segua, nell'immensa plaga delle idee,

[5] L. Blasucci, *I canti di Leopardi*, cit., p. 352.

una strada che la ragione traccia in modo troppo tenue anche per gli occhi più acuti.

[20] La prima educazione deve dunque essere puramente negativa.

5.1. Introduzione: c'è un motivo centrale?

È possibile trovare in questo testo un motivo centrale? In ogni caso, una figura fondamentale appare a prima vista, l'**apostrofe***: *Lettori volgari*[6]. Va osservato che il termine non ha niente di dispregiativo; all'epoca *volgare* significava, come in questo contesto, «non specialista». Rousseau non si rivolge né agli educatori né ai filosofi, ma a tutti in generale, all'uditorio universale. L'*apostrofe* soggiace a tutto il testo: *possiate dire* [5], *gli presentate* [15]. E concluderà il paragrafo successivo:

Cominciando col non far nulla, avrete realizzato un miracolo di educazione.

Conclusione che mostra che tutto questo testo intende porsi come testo pratico (*fare*, *realizzato*), il che è normale in un discorso sull'educazione. L'*apostrofe* è insieme espressiva e persuasiva, poiché agisce come se l'autore fosse presente e ci interpellasse direttamente. Ma non per questo è indispensabile, perché in ogni punto si potrebbe sostituire *voi* con *si* senza che l'argomentazione subisca il minimo cambiamento.

5.2. Il paradosso

Qui: il nostro testo si trova nel secondo libro, che studia l'educazione fra i due e i dodici anni e mostra che dovrebbe essere sostanzialmente una non-educazione. La pagina precedente tratta precisamente del problema delle punizioni, che sono, secondo l'autore, premature. Ma è contro la «prematurità» in generale che Rousseau si ribella nel nostro testo, che scaturisce d'altronde in modo abbastanza inatteso dal contesto.
L'argomentazione è ricca e sforzata a un tempo. Perché? Senza dubbio perché parte, come dice l'autore stesso, da un **paradosso**. Un paradosso enorme per i lettori del XVIII secolo, abituati a vedere nell'educazione una montatura, un addestramento quasi animalesco, una disciplina sadica, di cui quasi tutti i collegi offrivano loro l'immagine. Enorme anche per noi: e per una ragione logica. Rousseau enuncia una *regola*; e qualsiasi regola, fino a prova contraria, è portatrice di valore, di un valore che la rende per l'appunto *grande*, *importante*, *preziosa*... Ora *perdere tempo* è un'espressione nettamente peggiorativa, tutto il contrario di un valore; è dunque inconcepibile che se ne faccia l'oggetto di una regola; sarebbe come dire che la regola base dell'orticoltura sia di lasciar imputridire gli ortaggi! E l'educazione non è forse assai più seria dell'orticoltura? In sostanza, il paradosso è così enorme che la prima edizione corresse il testo

[6] Tecnicamente, si tratta di un'apostrofe*? No, se *lettori* costituisce il vero pubblico di Rousseau. Sì, se si rivolge al grande pubblico attraverso i suoi lettori.

sostituendo *perdere* con *prendere del tempo*. Ma, a partire dalla seconda, Rousseau ritornò alla carica con il suo *perdere* e lo impose.
Che cos'è un paradosso? Un'opinione che va contro l'opinione comune; che non significa contro la ragione: ma in definitiva Rousseau non rischiava di alienarsi l'uditorio, di partire in ogni caso da un accordo preliminare ristretto abusivamente? Ma i suoi lettori, pervasi dalla filosofia dei Lumi, pensavano senza dubbio che qualunque cosa fosse meglio di un pregiudizio, e l'argomentazione di Rousseau gioca su questo.

5.3. L'argomentazione

Tutto questo paragrafo consiste nel trasformare il paradosso con cui esso si apre come verità dimostrata: *l'educazione... puramente negativa*, di cui il paragrafo seguente esporrà il contenuto pratico, il «come» dopo il «perché». Curiosamente, Rousseau – Rousseau, l'uomo dell'esperienza, della natura, dell'erboristeria – sembra ossessionato dalla dimostrazione matematica; anticipa con *entimemi** degli argomenti quasi logici*; ma non è certo che il suo rigore non sia in realtà dogmatismo. Vediamo.
Innanzi tutto, giustifica il suo stesso paradosso con un *entimema*:

Maggiore: non si può riflettere senza fare paradossi;
Minore (sottintesa): ora, io rifletto;
Conclusione: sono uomo *di paradossi*.

La comparazione che segue si basa su di una *doppia gerarchia**: poiché la riflessione è superiore all'irriflessione, il paradosso è superiore al pregiudizio.
L'**argomentazione** è rigorosa, ma contestabile su due punti. In prima istanza, rischia il *sofisma*: premessa minore: io faccio dei paradossi – conclusione: rifletto. Rousseau lo evita, ma non lo suggerisce al lettore? In ogni caso, ed è questo il secondo punto, la sua argomentazione riposa su un'alternativa che è lungi dall'essere provata. Fra il pregiudizio e il paradosso, non c'è un termine intermedio? È necessario che non si possa lasciare l'uno senza ricadere nell'altro?
La giustificazione del paradosso non era che una *prolessi**. Ma tutta l'argomentazione che segue – che prova che il paradosso non è tale – ha la pretesa del medesimo rigore. Essa si riconduce a un'*entimema*:

Maggiore: è antinaturale dare ai bambini un'educazione che non è per loro conveniente;
Minore: l'educazione positiva non è per loro conveniente (prima dei 12 anni);
Conclusione: gliene occorre una del tutto opposta.

L'espressione *essere conveniente* [12], rinforzata da *impossibile* [15], indica un'*argomentazione quasi-logica* fondata sul *luogo dell'essenza**. È a partire dal *progresso naturale* del bambino che l'autore prova l'*incompatibili-*

*tà** dell'educazione che gli viene data con quello che lui è effettivamente. *Progresso naturale*: noi diremmo crescita spontanea, con i suoi «stadi» già avvertiti da Rousseau. Si osserva altresì che in tal modo egli risponde alla sfida di Cartesio nel *Discours de la méthode* [*supra*, pp. 218-219]. Rousseau ammette anche lui che l'uomo nasce ben prima della sua ragione, e che l'infanzia è dunque il *periodo a rischio* in cui si radicano in lui *gli errori ed i vizi*, perché non possiede ancora *lo strumento per estirparli* [6-9], cioè la ragione. Ma, mentre Cartesio si rassegna a vedere nell'educazione la causa irrimediabile di tutti i nostri pregiudizi, Rousseau afferma che si può cambiare l'educazione, educare *secondo il progresso naturale*, evitando errori e vizi. Per questo si deve rinunciare a educare troppo precocemente, non contrastare la natura, «lasciar maturare l'infanzia nel bambino».

Ora, se torniamo all'*entimema*, vediamo che la sua conclusione eccede le premesse. Si può affermare senz'altro che, dal momento che l'educazione positiva non è conveniente per i bambini, *bisogna dargliene una del tutto opposta*? La conclusione sarebbe tale solo se si fosse provato che non ce ne sia nessun'altra, cioè nessuna educazione intermedia tra il forzare e il lasciar fare; un elemento intermedio che forse è proprio semplicemente la pedagogia.

In ciò secondo noi sta il dogmatismo di Rousseau: ci impone delle scelte assurde perché fondate su alternative che non sono tali. Da cui un manicheismo: pregiudizio o paradosso, educazione positiva o negativa, che si ritroverà senza sosta nel discorso pedagogico, come abbiamo già dimostrato nel nostro *Langage de l'Éducation* [Reboul 1984a].

5.4. Le metafore dell'educazione

Altro tratto costante del discorso pedagogico: l'abbondanza delle figure, specialmente delle **metafore**, che testimoniano il carattere fortemente polemico dell'argomentazione.

Il nostro paragrafo si apre con una domanda retorica: *Oserò...*, il cui scopo è senza dubbio di preparare il paradosso, di gestirne al meglio il possibile effetto; la mammella [10] è una metonimia, che suggerisce la dipendenza assoluta del bambino, una dipendenza che l'educazione non annulla ma al contrario prolunga *sine die*.

La massiccia presenza di metafore è un tratto tipico di tutto il linguaggio dell'educazione[7]. Metafora della luce: *fiaccola* [15]; *cieco* [16], *occhi* [18]. Metafora del cammino: *compissero un salto* [15]; *progresso* [12]; *segue... una strada* [17], che si combina con la precedente nella personificazione: *che la ragione traccia in modo così tenue anche*, per introdurre un argomento *a fortiori*: *per gli occhi più acuti* [18].

Si noti che la parola *anima* [17] non è una metafora, poiché l'anima, per Rousseau, è reale e conoscibile quanto il corpo stesso. Si constata in compenso l'abbondanza e la forza delle metafore «dell'orticoltura» [Hameline 1991], che sono studiatamente continue: *germogliano - strumento per estirparli, radici - estirpare*.

Queste metafore sono indubbiamente *analogie* condensate: così come i cattivi germogli, senza strumento che li estirpi... del pari le conoscenze inculcate prima dell'età della ragione. Ma Rousseau moltiplica il numero di cortocircuiti tra *tema* e *foro*, facendo fondere le metafore:

Foro: germogliano → strumento → radici profonde

Tema: errori, vizi → estirpare → più tempo

In effetti, quest'ultimo *più tempo* appartiene così al foro come al tema; in esso culmina la metafora, che è anche ciò che Rousseau vuol provare. Ma Rousseau la vede effettivamente come metafora? Per lui, la parentela tra il foro – la natura vegetale – e il tema – il bambino e la sua educazione – è di un'evidenza così accecante che si tratta più di una relazione logica d'identità che di un'analogia.

5.5. Conclusione: il motivo centrale

Si potrebbe pensare che si tratti di un testo contro la pedagogia, come tanti venuti fuori negli anni Settanta... Certo, ma è anche uno dei testi fondanti della pedagogia, almeno se la si intende non come una semplice tecnica d'insegnamento, ma come la considerazione del bambino nella sua educazione, una considerazione che è a un tempo conoscenza e rispetto del bambino. Qual è il pedagogista che non pensa che si debba saper osservare il bambino, attendere il momento opportuno, ecc.? Ora, non gli era possibile dire tutto ciò risparmiandosi quell'enorme paradosso?

Pensiamo che non lo si debba prendere alla lettera. Per noi, questo testo ha per **motivo centrale** l'**iperbole***, che è non solamente una maniera esagerata di esprimere il proprio pensiero, ma anche la forma estrema dell'*argomento di direzione**, che rifiuta una tesi dicendo: se la si ammette, fin dove si arriverà?

Figura dell'esagerazione, innanzi tutto. Cosa intende, in effetti, Rousseau per educazione negativa? Lo spiegherà più tardi a monsignor Christophe de Beaumont[8]:

> Quella che tende a perfezionare gli organi, strumenti della nostra conoscenza, e che prepara la ragione con l'esercizio dei sensi.

L'educazione negativa è dunque lontana dall'essere vacua: essa prepara gli strumenti del pensiero e dell'azione lasciando il bambino alle prese con l'ambiente in cui essi si eserciteranno innanzitutto, ma dovrà essere

[7] Sulle metafore dell'educazione, si veda Reboul [1984a], Hameline [1991], Charbonnel [1991].

[8] [Nel 1763 Rousseau pubblicò un'esauriente risposta alle accuse rivolte all'*Émile* dall'arcivescovo di Parigi Christophe de Beaumont].

un ambiente accuratamente controllato dal precettore. Si direbbe oggi: non insegnare al bambino niente che sia al di fuori della sua comprensione, che egli non sia maturo per apprendere.
Ma perché dirlo sotto forma d'*iperbole*? Per argomentare. Rousseau denuncia una china pericolosa: se istruite il bambino prima che abbia bisogno delle vostre conoscenze e che sia in grado di comprenderle, non gli inculcate che dei pregiudizi, anche se si tratta di conoscenze vere e di valori autentici; lo abituate a pensare e a volere attraverso gli altri, dunque lo indottrinate. Più precisamente: col voler forzare il bambino a uscire dall'infanzia, rischiate di mantenervelo per tutta la vita:

> eravamo fatti per essere uomini; le leggi e la società ci hanno risospinto nell'infanzia [in Massimi 1969, 135].

Rousseau ammetterebbe senza dubbio che i suoi consigli siano utopistici, e che in una società come la nostra, non si può evitare di introdurre assai presto l'educazione positiva, ben prima dei dodici anni in ogni caso! Ma Rousseau mostra dove questa ci conduce dal momento in cui si scivola sulla «china», dal momento in cui si comincia a prendere quella china, a insegnare un po' troppo in fretta, un po' troppo presto. Un grido di allarme: è tuttora necessario ascoltarlo.

6. GIOVANNI VERGA, «I MALAVOGLIA»: LETTURA RETORICA DEL FINALE

Giovanni Verga (1840-1922), romanziere e novelliere, nonché autore teatrale dell'Otto-Novecento, fu personalità di punta del verismo italiano. Nato a Catania, o secondo altri a Vizzini, il 2 settembre 1840, vi trascorse la prima giovinezza formandosi su letture di classici italiani e di autori francesi. A parte l'esperienza giovanile del romanzo storico (*I Carbonari della montagna*, 1862), la sua attività narrativa si orientò immediatamente verso il romanzo sociale e sentimentale nei cosiddetti romanzi fiorentini (*Eva*, *Eros*, *Tigre reale*, *Storia di una capinera*). Nel soggiorno fiorentino (1865-1872), in effetti frequentò i salotti letterari restando fortemente influenzato dallo scrittore trevigiano Francesco Dall'Ongaro, promotore della letteratura rusticale. Sullo sfondo dei contatti già avviati con la scapigliatura milanese, si applicò così a tematiche rusticane, ambientandole in Sicilia, nel bozzetto campestre *Nedda* pubblicato nel 1874, e nel bozzetto marinaresco *Padron 'Ntoni*, non pubblicato ma sfociato poi nei *Malavoglia*.
Da Firenze era infatti passato definitivamente a Milano, dove si stabilì per più di due decenni (1872-1893), scrivendovi i suoi capolavori, le novelle di *Vita dei campi* (1880) e le *Novelle rusticane* (1883), e, negli stessi anni, i bozzetti teatrali *La Lupa* e *Cavalleria rusticana*. A Milano compose e pubblicò pure i romanzi maggiori *I Malavoglia* (1881) e *Mastro-don Gesualdo* (1889), che aprivano il ciclo dei *Vinti*, destinato a rimanere incompiuto, e legato all'ambizioso intento di esplorare tutte le sfumature psico-sociali delle varie classi, dagli umili agli aristocratici. Da Milano, dopo una breve parentesi romana, si ritirò definitivamente a Catania dove visse lunghi anni di inattività artistica, intervallata da infruttuosi tentativi di comporre la *Duchessa di Leyra*, terzo romanzo del progettato ciclo. A questo isterilirsi della creatività artistica corrispose tuttavia una indiscussa fama che assegnava a Verga il ruolo di maestro riconosciuto per le nuove generazioni di scrittori neorealisti.
Il **motivo centrale** della narrativa verghiana è quello espresso nel titolo emblematico dei *Vinti*, e si può identificare in un amaro pessimismo, senza però alcuna rassegnazione, di fronte ai colpi del destino, e in una scettica sfiducia nei poteri del progresso per il miglioramento della vita sociale.
Verga non fu adeguatamente apprezzato dal suo uditorio reale, in quanto il pubblico dei contemporanei preferì i romanzi sentimentali ai capolavori veristi. Ad apprezzarlo è stato l'uditorio dei posteri che, a partire dalle generazioni immediatamente successive, lo ha collocato unanimemente tra i classici della letteratura italiana.
Il testo che qui si analizza è il finale dei *Malavoglia*, ricchissimo di *pathos* ma anche di *logos* nell'inesorabile autocondanna di 'Ntoni all'esilio. Il brano presenta anche un denso nucleo di figure stilistiche e argomentative, a conferma della salda competenza retorica del Verga, autore di forte impegno letterario e compositivo, tutt'altro che «aedo» spontaneo di una Sicilia primigenia, come fin troppo a lungo si è compiaciuta di considerarlo certa critica.
Il significato pieno di questo brano nell'economia narrativa e stilistica del romanzo è comprensibile solo se si ricorda che Verga lo aggiunse in bozze. Il manoscritto dei *Malavoglia* infatti si chiudeva con la frase lapidaria di saluto rivolto da 'Ntoni ai fratelli («Addio, perdonatemi tutti!»), che dovette sembrare banale all'autore come atto conclusivo del suo capolavoro. In effetti, come vedremo immediatamente, l'integrazione di questo passo, solo in apparenza descrittivo, salda mirabilmente quella che già Luigi Russo aveva definito la «circulata melodia» del romanzo.

Allora 'Ntoni si fermò in mezzo alla strada a guardare il paese tutto nero, come non gli bastasse il cuore di staccarsene, adesso che sapeva ogni cosa, e sedette sul muricciuolo della vigna di massaro Filippo.
Così stette un gran pezzo pensando a tante cose, guardando il paese nero, e ascoltando il mare che gli brontolava lì sotto. E ci stette fin quando cominciarono ad udirsi certi rumori ch'ei conosceva, e delle voci che si chiamavano dietro gli usci, e sbatter d'imposte, e dei passi per le strade buie. Sulla riva, in fondo alla piazza, cominciavano a formicolare dei lumi. Egli levò il capo a guardare i *Tre Re* che luccicavano, e la *Puddara* che annunziava l'alba, come l'aveva vista tante volte. Allora tornò a chinare il capo sul petto, e a pensare a tutta la sua storia. A poco a poco il mare cominciò a farsi bianco, e i *Tre Re* ad impallidire, e le case spuntavano ad una ad una nelle vie scure, cogli usci chiusi, che si conoscevano tutte, e solo davanti alla bottega di Pizzuto c'era il lumicino, e Rocco Spatu colle mani nelle tasche che tossiva e sputacchiava. – Fra poco lo zio Santoro aprirà la porta, pensò 'Ntoni, e si accoccolerà sull'uscio a cominciare la sua giornata anche lui. – Tornò a guardare il mare, che s'era fatto amaran-

to, tutto seminato di barche che avevano cominciato la loro giornata anche loro, riprese la sua sporta, e disse: – Ora è tempo d'andarmene, perché fra poco comincierà a passar gente. Ma il primo di tutti a cominciar la sua giornata è stato Rocco Spatu.

Iniziamo dunque il nostro lavoro sulla superficie del testo, a partire dai livelli minimi delle *figure di suono*, anche quelle più scontate e impercettibili come l'*elisione*, che si potrebbe confondere con un semplice fatto ortografico-grammaticale come l'apostrofo. In sequenze quali *ch'ei conosceva*, *s'era fatto amaranto*, *tempo d'andarmene*, l'apostrofo serve invece a sottolineare il ritmo dell'*allitterazione*. Stessa funzione riveste il troncamento negli infiniti, sia in quelli inseriti in costrutti determinativi (*sbatter d'imposte*), sia in quelli usati in forma assoluta come nella frase finale (*passar*, *cominciar*), in cui concorre ad accelerare il ritmo enunciativo riproducendo mimeticamente la repentina mossa di 'Ntoni che si alza e riprende la sporta per allontanarsi definitivamente da Aci Trezza. A confermare questa funzione ritmico-stilistica basti il confronto con altri infiniti che, per analoghi motivi fonici, conservano la pienezza vocalica, come *guardare il paese tutto nero*, *formicolare dei lumi*, *chinare il capo*, *pensare a tutta la sua storia*, *ad impallidire*, *cominciare la sua giornata*, *guardare il mare*. In questo caso però la ricerca stilistica è di effetto rallentato, in quanto punta a sottolineare l'attardarsi del futuro esule che, con la complicità del buio e della solitudine della notte, sostava a contemplare e rimeditare il proprio passato.
Sempre sul piano delle *figure di parola*, va osservato il ritmo serrato delle allitterazioni che spiega l'alternanza, per noi forse un po' pedante, tra *uscio* e *porta*, rigorosamente distinti però nell'italiano ottocentesco, nel senso rispettivamente di «porta di casa o di piccolo locale» e «porta di città, chiesa, palazzo o edificio non domestico»[9]. Verga in questo caso non solo rispetta rigorosamente la norma linguistica del suo tempo, ma utilizza la variazione lessicale a fini retorici. Si confronti la prima sequenza in cui i due termini sembrano interscambiabili: «lo zio Santoro aprirà la *porta*, pensò 'Ntoni, e si accoccolerà sull'*uscio*», con la seconda, in cui si adopera il toscanismo in riferimento alle abitazioni: «e le case spuntavano ad una ad una nelle vie scure, *cogli usci chiusi*, *che si conoscevano* tutte». In entrambi i casi non viene meno la sottolineatura allitterativa tra verbo e complementi, che chiarisce la variazione lessicale nel primo esempio (*aprire/porta*; *accoccolarsi sull'uscio*), e nasconde un sottile *calembour* (gioco di parole) nel secondo esempio. Non parrà esagerato rilevare come la ricorrenza di suoni vocalici e consonantici su cui si fonda l'allitterazione (*i, u, c, s*), che combinati insieme danno, oltretutto, proprio la parola *usci*),

[9] Cfr. Luciana Salibra, *Il toscanismo nel «Mastro-don Gesualdo»*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 39-40.

riecheggia il modo di dire *conoscere a occhi chiusi*, usato più volte nel romanzo per segnalare il forte attaccamento del nonno Malavoglia al paesetto natio, incomprensibile per il giovane 'Ntoni prima della sua dolorosa esperienza. Tutto coopera dunque a tradurre nella scrittura il ritmo cullante e nostalgico delle riflessioni di 'Ntoni, in cui ammonimenti e proverbi del nonno riaffioreranno certamente con consapevole rimorso.
L'*allusione* è una figura assai frequente nella scrittura verghiana. Un altro proverbio infatti attraversa in trasparenza tutte le righe che stiamo rileggendo insieme: *Il mare è amaro*, che trascina con sé quello, citato contestualmente al capitolo II, che decreta: *Il marinaio muore in mare*. Si osservi l'enunciato dal potente effetto stilistico-semantico: «Tornò a guardare il mare, che s'era fatto amaranto, tutto seminato di barche». Anche qui l'allitterazione giocata sul nesso *ar* sottolinea la compattezza della sequenza sintattica che va da *guardare* a *barche*, e mette in primo piano il raccordo determinativo fra *mare* e il suo attributo *amaranto*. Quest'aggettivo aulico, certo estraneo all'uso linguistico di 'Ntoni, è una sicura spia della presenza occulta dell'autore, che preferisce violare i dettami della sua poetica verista piuttosto che rinunciare al risultato evocativo dell'allusione al proverbio prodotta dall'accostamento *mare amaranto*. Quasi a compensare poi questa momentanea infrazione, il Verga attenua il contrasto espressivo tra sostantivo e aggettivo grazie all'accordo predicativo di *mare* col participio *fatto*, di tono assolutamente colloquiale, che produce un'ulteriore allusione ai precedenti riferimenti descrittivi al mare in stile semplice e concreto (*farsi bianco*), a sua volta in *antitesi* con il più aulico *impallidire*, riferito liricamente ai *Tre Re*, denominazione indiretta, con perifrasi allusiva alla mentalità popolare, della costellazione *Orione*.
Anche nell'apparentemente casuale alternanza *ei/egli*, è dato cogliere motivazioni stilistiche. A ben guardare, infatti, l'arcaico *ei*, proprio della lingua poetica, non è adoperato a caso nella sequenza di sapore nostalgico, anch'essa allitterante: «certi rumori *ch'ei* conosceva», in cui il pronome costituito di soli suoni vocalici riesce ad assicurare una sonorità liquida, mentre il suono consonantico della forma concorrente *egli*, pur essendo una tenue palatale, avrebbe frapposto un ostacolo alla scioltezza lirica del segmento enunciativo. Non sarà, ancora, estranea alla variazione pronominale la volontà dell'autore di spezzare la sgradevole monotonia che si sarebbe prodotta a causa della ripetizione in righe contigue di tre forme identiche nel suono se non nel valore grammaticale («il mare *che gli* brontolava» > «certi rumori *ch'egli* conosceva» > «dei lumi. *Egli* levò il capo»). Secondo i canoni grammaticali, *lui* e *loro* figurano come pronomi soggetto in posizione enfatica marcata dalla congiunzione con parallelismo di effetto, ed *epanalessi* (*geminatio*) basata sull'anfibologia (ambiguità di senso) tra aggettivo possessivo e pronome soggetto nel secondo esempio, nel quale si noterà l'immancabile rinforzo allitterativo tra *barche* e *anche* («lo zio Santoro aprirà la porta … e si accoccolerà sull'uscio a cominciare la sua giornata *anche lui*»; «barche che avevano cominciato la *loro* giornata

anche loro»). Segnaliamo in margine anche la *prosopopea* (personificazione), basata su una *metonimia*, di *barche*.
Sempre sul fronte dei pronomi, un'ideale *gradatio* è prodotta da una sapiente alternanza tra pronomi che anticipano poi il sostantivo pieno su cui si basa l'allusione. Si osservi infatti l'insistita preferenza per la forma aggettivale del pronome indefinito neutro: «adesso che sapeva *ogni cosa*», dove effettivamente la sequenza analitica è più concreta e perciò più efficace della forma alternativa, sintetica e indiretta, *tutto*. Lo stesso vale per il seguente «pensando *a tante cose*», in cui il nesso determinativo asseconda lo svolgimento analitico delle meditazioni di 'Ntoni, che culmineranno nella densissima enunciazione col sostantivo pieno, ulteriormente evidenziato dal doppio attributo, l'indefinito totalizzante e il possessivo isolante: «e a pensare a *tutta la sua storia*».
Quanto alle *figure di costruzione*, si segnala l'uso dell'*asindeto*, particolarmente insistito nella prima parte in combinazione con l'antitesi, e chiamato a riprodurre nella scrittura valori portanti dello stile narrativo. L'uso ricorrente delle virgole si accompagna alla costante *antitesi* tra l'imperfetto narrativo, funzionale a rendere la continuità inalterabile della vita passata (*sapeva*, *conosceva*, *chiamavano*, *conoscevano* ecc.), e il perfetto, inteso a tradurre l'effimera istantaneità del momento attuale (*si fermò*; *si sedette*; *stette*; *e ci stette*). Il Verga sottolinea così, con una figura per sottrazione e una di ripetizione, la fugacità dell'addio solitario concesso dal destino al personaggio, ormai ravveduto ma inesorabilmente escluso dalla vita della comunità di origine.
L'effetto è rincarato dalla presenza di un tropo stilisticamente decisivo, come la *metonimia*. Si osservi la sequenza di enunciati, fondati su due costrutti relativi simmetrici: *le voci che si chiamavano dietro gli usci*, e *le case che si conoscevano tutte*, in cui i soggetti metonimici (*voci*, *case*), entrambi allusivi agli abitanti di Aci Trezza, accentuano l'effetto di complicità tra i compaesani che continuano la loro vita come sempre, e, per antitesi, l'estraneità di 'Ntoni che ne è escluso per sempre e che con una lapidaria sentenza sancisce il proprio destino: «Ora è tempo *d'andarmene*».
Sul livello sintattico la ricercata *paratassi* sottolinea ulteriormente l'antitesi tra l'emarginato e la comunità, in cui, per amara ironia della sorte, resterà invece integrato il personaggio che ha causato la rovina di 'Ntoni, quel fannullone di Rocco Spatu che, ci informa con sapiente *antifrasi* e con amara ironia l'autore, sarà «il primo a cominciar la sua giornata». Allo stesso scopo concorre la potenza espressiva di due congiunzioni coordinanti che, secondo un uso tipico del parlato, il Verga adopera ad inizio di frase. Si tratta innanzitutto dell'esplosivo *ma* dell'enunciato finale, e dell'*e* che, dopo un forte asindeto marcato dalla virgola, introduce l'altra constatazione antitetica: «e le case spuntavano ad una ad una nelle vie scure, cogli usci chiusi, che si conoscevano tutte, *e solo* davanti alla bottega di Pizzuto c'era il lumicino, *e* Rocco Spatu colle mani nelle tasche che tossiva e sputacchiava». Come si vede, in entrambi i casi, il *ma* avversativo e l'*e* copulativo (quest'ultimo rafforzato dall'avverbio per marcare il contrasto con le altre *e* semplicemente descrittive, con valore quasi enumerativo), cooperano validamente, con ritmo scandito dalla ripetizione anaforica e dell'*epanalessi* (*geminatio*) a segnalare l'antitesi.
Per chiudere, alcune notazioni più strettamente stilistiche, potranno aiutarci a integrare sul piano interpretativo o ermeneutico i dati osservati o ancora da osservare nel brano sottoposto a questa esemplificativa lettura retorica. Innanzitutto si dovrà mettere in rilievo l'uso della ripetizione, espediente stilistico costante nei *Malavoglia*, ma qui particolarmente significativo nel ritorno pressoché ossessivo del verbo *cominciare*, con la variante tronca *cominciar* di cui si è già segnalata la valenza ritmica finale.
Si potrebbe aggiungere ancora la stringente solidarietà prodotta dall'allitterazione tra l'aggettivo di colore e il sostantivo nella sequenza descrittiva: «A poco a poco il mare com*inc*iò a farsi bi*anc*o». Il che ci riconduce al valore stilistico delle perifrasi nell'intero contesto, in cui il costante e marcato ritorno di costrutti infinitivali (da *si fermò a guardare* fino a *comincierà a passar gente*) punta ad assecondare il ritmo dolente della tardiva autocoscienza di 'Ntoni.
Sullo stesso ordine di intenti espressivi si collocherà la *similitudine*, costruita con sapiente ellissi del secondo termine di paragone (*stelle*) e la metafora verbale che inequivocabilmente lo evoca, nel riferimento alle «case che *spuntavano* ad una ad una nelle vie scure», proprio come stelle di un universo microscopico ma ormai irraggiungibile e quindi infinito nella percezione nostalgica di 'Ntoni. Come spesso riesce magistralmente al Verga, è sufficiente una *metafora* allusiva per creare effetti di grande potenza espressivo-simbolica[10].
Come abbiamo già accennato, nei *Malavoglia* i proverbi sono frequentemente enunciati. Un esempio tipico è quello della coppia di proverbi: *Il mare è amaro* e *il marinaio muore in mare*, che assumono qui valore di *allegoria*, alludendo alla morte civile di 'Ntoni in seno alla sua comunità, e quindi al naufragio morale e forse, ma non si vorrebbe andare troppo oltre, al «dolce naufragare» nel mare nero dei ricordi che precludono un futuro ormai impossibile. Siamo così proiettati sul piano dell'*intertestualità* (cfr. VII, 3.3), quella del testo perenne costituito dalla tradizione letteraria e poetica, rispetto alla quale il contatto verghiano con Leopardi, qui solo ipotizzato, diventerà poi manifesto e costante nel *Mastro-don Gesualdo*.
Come si può vedere dalla nostra pur embrionale analisi della chiusa dei *Malavoglia*, il piano stilistico e quello retorico sono organicamente compenetrati nella lettura reale dei testi, in cui un'unica forma linguistica può

[10] Si rinvia per questo aspetto del linguaggio verghiano a G. Alfieri, *Lettera e figura nella scrittura dei «Malavoglia»* (Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1983).

assumere valori interpretativi diversi ma tutti integrabili fra loro sul piano ermeneutico delle varie specie di figura. Basti richiamare l'esempio dell'aggettivo *amaranto*, che, sul piano delle figure di parola costituisce un'*allitterazione* sul piano delle figure di costruzione produce invece una ripetizione allusiva, racchiusa in un asindeto, che richiama le analoghe espressioni riferite al mare (*s'era fatto bianco* ecc.) e sul piano delle figure di pensiero un'*allegoria*.
Come si vede, questa *conglobazione*, questa accumulazione di figure in poche righe, non solo è ben lontana da un rigurgitante cumulo barocco, ma costituisce un efficace esempio della densità stilistica della scrittura verghiana, che riesce a concentrare in pochi, intensissimi tocchi di penna, una fortissima carica espressiva. Il segreto di questa potenza consiste in una semplice ed essenziale tecnica di stile per cui la povertà – solo apparente – del patrimonio lessicale, fatto di parole e frasi continuamente ripetute, è compensata da una ricchezza di sensi che dai tropi elementari (metafora e metonimia soprattutto), si distende all'allegoria.

7. DUE STORIE YIDDISH

Le storielle ebraiche fanno parte del patrimonio socioculturale dell'Occidente, e traducono, per sdrammatizzarli o enfatizzarli, stereotipi propri della tradizione etnica. Una raccolta in lingua italiana è data da Folkel [1991].

Due fratelli vanno ogni anno a mendicare da Rothschild, che dà loro venti franchi. Uno dei due muore e il sopravvissuto riceve solo dieci franchi. Poiché se ne lamenta, Rothschild gli fa notare che suo fratello non c'è più. – «Ma, signor barone, è lei l'erede, o sono io?»

Un mendicante va ogni anno da un ricco che gli dà sei marchi. Quest'anno ne riceve solo tre. Poiché se ne lamenta, il ricco si scusa col dirgli che gli affari gli vanno male, e che ha appena sposato la figlia. – «Ah, – risponde il mendicante, – a mie spese!»[11]

Queste due storie hanno la struttura tipica delle storielle divertenti: 1. la messa in scena; 2. il nodo, che crea tensione; 3. lo scioglimento, comico perché inatteso. Inoltre sono assai simili tra loro; entrambe le volte, il nodo è creato dalla delusione del mendicante; ed entrambe le volte il comico deriva dall'argomento che egli adduce, totalmente inatteso.
Si noterà che la seconda storiella sostituisce Rothschild con *un ricco*. Perché? Perché, nell'immaginario popolare, Rothschild non può diventare meno ricco; la sua fortuna è inesauribile; e parlare di Rothschild in una

[11] Klein-Zolty [1991] dà più versioni di queste storielle, tutte di origine alsaziana.

situazione di bisogno sarebbe un *ossimoro** intollerabile (figura che la storia si è comunque incaricata di realizzare, perché parecchi Rothschild sono morti d'inedia in campo di concentramento).
Comico dell'argomento, dunque «comico della retorica», come dice Lucie Olbrechts-Tyteca [1974, trad. it. 1977]. Ma che, curiosamente, si ritorce contro l'oratore; ciascuno dei due mendicanti pretende di far risaltare un'*incompatibilità**; ma non è il ricco che essa mette in ridicolo, è lui. Tuttavia il comico non deriva, come direbbe Bergson, da un meccanismo del tutto estemporaneo e superficiale, da una logica cieca e a tempo. È ben più sottile. Il comico dipende innanzi tutto da un'assenza vivamente percepibile di accordo preliminare tra i ricchi e i mendicanti, e dunque dal conflitto tra due logiche.
La logica dei due ricchi è una logica moderna, razionale e individualista, per la quale la carità è un atto privato, che non si può mai pretendere di diritto. Nella prima storiella, Rothschild ragiona per *doppia gerarchia**: poiché il mendicante è solo, non ha diritto che alla metà. Nella seconda, il ricco stima che, poiché le sue risorse sono diminuite, ha diritto a dare di meno.
A questa logica fondata sul *dovuto*, i due mendicanti (*Schnorrer*) oppongono una logica del *dono*, propria delle società tradizionali, che fanno della carità un dovere religioso, che conferisce al mendicante una sorta di diritto, non scritto, ma tuttavia sicuramente reale. Ne sopravvive qualcosa nella nostra consuetudine delle strenne; se date al vostro fattorino due volte meno degli anni precedenti, sarà suo diritto indignarsi. Da ciò una logica dei diritti acquisiti, fondata in entrambi i casi sulla *regola di giustizia**: non c'è ragione che Rothschild conservi per sé la metà, o che il povero faccia le spese delle nozze. In sostanza, la rivendicazione dei mendicanti non ha niente di ridicolo; anzi è in un certo senso convincente. Da cosa deriva allora l'ilarità che suscitano (forse appositamente)?
A nostro avviso, il comico si riallaccia a due figure, assai frequenti nelle storielle divertenti. Da una parte il *gioco di parole*: su *erede* e su *a mie spese*. E dall'altra sull'*iperbole*: parlano come se Rothschild rivendicasse davvero un'eredità, o come se i tre marchi avessero finanziato le nozze. E tuttavia il gioco di parole, lungi dall'essere un calembour, è una raffinata *antanaclasi**, fondata su un lieve slittamento di senso. E l'iperbole è appena un'esagerazione. Sarebbe bastato che ciascuno dei mendicanti dicesse: contavo su quel denaro, perché la loro risposta fosse non comica ma commovente.
È lei l'erede... se avesse detto «il beneficiario», non sarebbe stato buffo; ma, col parlare così, introduce una parità del tutto incongrua tra il barone e lui, come se il diritto alla mendicità equivalesse al patrimonio di un Rothschild (*iperbole*). *A mie spese...* il secondo mendicante può pensare di essere in qualche modo coinvolto nel finanziamento delle nozze, poiché è a causa di queste che si è ridotto il suo obolo; e l'yiddish gioca mirabilmente sull'ambiguità dell'espressione che significa anche «a mie

spese» (cfr. il tedesco *Auf meine Kosten*); l'umorismo è nello slittamento, appena percettibile, da un senso all'altro; lo slittamento tra il mendicante privato dei suoi tre marchi e il mendicante che finanzia le nozze con i suoi tre marchi.
Richiamiamo infine il ruolo argomentativo dell'*iperbole*: essa fa risultare un *argomento di direzione**: se si continua così, il ricco si approprierà anche della minuscola eredità che ci rimane, o sposerà la figlia con i nostri tre marchi!
Ma l'ambiguità più profonda riguarda il ruolo dei mendicanti. Se fanno ridere di sé, davvero non lo fanno apposta? Se lo fanno involontariamente, si coglie con difficoltà l'intelligenza delle loro risposte. Ma se lo fanno apposta, è ancora di essi che si ride?
In sostanza, basterebbe un nulla perché queste due storielle divertenti non lo fossero più assolutamente. È da ciò che proviene, riteniamo, la qualità del loro comico.

PER SAPERNE DI PIÙ

- Alcuni esempi di letture retorico-stilistiche di classi italiani:

Per Manzoni:

Nencioni, G., *La lingua di Manzoni*, Bologna, Il Mulino, 1993.

Per Leopardi:

De Robertis, D. (a cura di), *I Canti di Leopardi*, ed. critica, Milano, Il Polifilo, 2 voll., 1984;

Bigi, E., *La genesi del «Canto notturno»*, in *La Genesi del «Canto Notturno» e altri studi leopardiani*, Palermo, Manfredi, 1967.

Per Verga:

Nencioni, G., *La lingua dei «Malavoglia» e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano, 1988;

Bruni, F., *Prosa e narrativa dell'Ottocento*, Firenze, Cesati, 1999;

Alfieri, G., *Lettera e figura nella scrittura dei «Malavoglia»*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1983.

- Sull'umorismo yiddish:

Folkel, F., *Storielle ebraiche*, Milano, Rizzoli, 1991.

- Sul comico:

Olbrechts-Tyteca, L., *Il comico del discorso. Un contributo alla teoria generale del comico e del riso*, trad. it. Milano, Feltrinelli, 1977.

PERCORSO DI AUTOVERIFICA

1. Qual è il motivo centrale nel testo *Sulla scuola* di Milner?
2. Quali sono le figure in esso dominanti?
3. Quale figura prevale nel finale dei *Malavoglia* di Verga?
4. Che funzione ha la ripetizione nel testo di Verga?
5. Perché Cartesio utilizza l'argomentazione dialettica?
6. Perché nel *Canto notturno di un pastore errante* di Leopardi si mescolano parole colte e termini comuni?
7. Qual è il motivo centrale in questo testo?
8. Che funzione ha la ripetizione nel testo di Leopardi?
9. C'è un motivo centrale nel testo di Rousseau? E se sì, qual è?
10. Quali sono le metafore dell'educazione nel testo di Rousseau?
11. Qual è la struttura tipica delle due storielle yiddish?

Conclusione

Ci siamo domandati, all'inizio del libro, se non si trattasse di un libro a sua volta retorico. Bisogna certamente riconoscere che lo è, poiché mira a persuadere del fatto che sostiene tesi inerenti alla retorica. Quali tesi?

1) Si definisce la retorica, a partire dalla tradizione, come **l'arte di persuadere attraverso il discorso**, il che si risolve nel farne un'arte funzionale, in cui tutti gli elementi – schema, argomenti, figure, ecc. – devono il loro valore alla funzione che svolgono. Arte per la quale la bellezza non va mai disgiunta dalla verità, che presuppone che un discorso brutto non possa essere vero, o almeno così vero come se non fosse brutto. Arte per la quale una bellezza inutile, priva di funzione persuasiva, non è che un ornamento, un «belletto», diceva Cicerone.

2) Si afferma che la retorica è l'unione intima di stile e argomentazione, e anzi che un discorso è retorico nella misura in cui è chiuso e non parafrasabile. Vale a dire che **un discorso retorico non ha strutture profonde**; la sua forma e il suo contenuto essendo *inseparabili*, mancheremmo di capirlo se si cercasse dietro la sua forma un senso del quale essa non sarebbe che il rivestimento. Il senso è nella superficie e la superficie produce senso. Torniamo alla favola di La Fontaine; se la si interpretasse riducendo il racconto poetico al suo canovaccio in prosa, e poi questo alla «morale», si sarebbe compreso tutto tranne... La Fontaine. Simile rifiuto di separare aspetto profondo e aspetto formale ha guidato le nostre «letture retoriche».

3) Non si esita a fare un *elogio della retorica*, il che è con ogni evidenza una tesi. Poiché, anche se non si intende la retorica in senso volgare, anche se la si prende per ciò che essa stessa pretende di essere, è lungi dall'essere per tal motivo al riparo da ogni biasimo. Argomenteremo un'ultima volta a partire da queste critiche.

1. ARTE E NATURA

Alcuni termini che si abbinano quasi sempre alla parola *retorica* – cliché, paccottiglia, oleografia, verbosità, accademismo, ecc. – suggeriscono che l'*arte* sarebbe in effetti un insieme di artifici, che impedirebbero la naturalezza espressiva, indice di mancanza di sincerità. Certo, l'*oratore** ha la colpa di non dire semplicemente ciò che pensa, soprattutto quando pretende di convincere gli altri.

«Ciò che pensa»: ma si può tener conto di un pensiero che preesisterebbe del tutto alla sua espressione? Riteniamo che un'idea non espressa non sia ancora che un sentimento confuso, il quale non sia in grado di per se stesso di affrontare la prova del dialogo e della contestazione[1]. Assai concretamente, la sincerità non preserva nessuno dalla grossolanità, dall'incoerenza, dalla paccottiglia, dall'oscurità; e non si rende un servizio al proprio pensiero coll'esprimerlo in maniera obliqua! Ci vuole tutta un'arte per esprimersi; e non è perché si è sinceri in politica che si convinceranno le masse, né perché si è sinceramente credenti che si sarà predicatori o missionari. Bisogna impararlo; e se alcuni sono più dotati di altri, ciò significa semplicemente che sono più dotati per apprendere.

Ci vuole un'arte per esprimersi, un'arte senza la quale non si riuscirebbe credibili o, più semplicemente, non si riuscirebbe comprensibili. Ma non bisogna confonderla con l'artificio. Diciamo che dal momento in cui un discorso appare artificiale, esso è inefficace. L'artificio è la sconfitta dell'arte, è la figura che ha fatto cilecca, è l'espediente che dissuade semplicemente perché viene percepito come espediente. La specificità dell'arte al contrario è quella di farsi ignorare. È dissimulazione? A volte. Ma a volte anche rivelazione di un pensiero giusto e sincero che non si affermerebbe senza quest'arte, senza la retorica.

Infine, la diffidenza verso la retorica potrebbe pur essere una diffidenza nei confronti del linguaggio, che non tradurrebbe il pensiero che col tradirlo. Non è in sostanza l'attitudine dei grandi detrattori della retorica, come Platone e Cartesio? A questi pavidi pensatori, opporremo il loro stesso esempio, che mostra che il pensiero, lungi dal preesistere al linguaggio, nasce da un lavoro sul linguaggio, e che apprendere a esprimersi è anche apprendere a pensare.

2. L'ILLUSIONE DEL LIBRO DEL «MAESTRO»

Qui sorge un'altra obiezione: la retorica non è al servizio del vero. La prova è che l'*inventio** retorica, lungi dall'essere una ricerca sincera della verità, non è che l'inventario degli argomenti e dei sentimenti adatti a far trionfare la propria causa. Così, l'*arte oratoria* è solo al servizio dell'incerto, a volte del falso, sempre dell'apparenza. Non proclama essa stessa di ricercare il verosimile, e non il vero?

Simile rimprovero si fonda a nostro avviso su di un'idea ingannevole della verità, che chiameremo l'illusione del libro del «maestro». Si ragiona come se tutti i problemi della vita – i problemi giudiziari, politici, economici, pedagogici, etici – avessero una soluzione scritta da qualche parte, in terra o in cielo, nella nostra coscienza o nei nostri cuori, in una sorta di libro del «maestro» che basterebbe aprire per avere la risposta giusta. Disgraziatamente non è così; il più delle volte, la verità non è «stabilita» che *a posteriori*, dopo parecchi dubbi, discussioni, fatiche; e a maggior ragione quando si tratta delle verità che ci stanno più a cuore, che scatenano le più grandi passioni e suscitano le maggiori speranze. Sicuramente sappiamo che la causa di Socrate era giusta, come quella di Giovanna d'Arco o del capitano Dreyfus. Lo sappiamo, ma i contemporanei non potevano saperlo; e in ogni caso, la causa è sembrata giusta solo grazie agli avvocati e alla loro retorica. E persino quando una causa si rivela alla fin fine ingiusta, non avrebbe anch'essa il diritto di essere difesa? Negarlo si risolverebbe nel dire che il dibattimento giudiziario sia inutile, nel sostituire il lento e difficile lavoro probatorio con l'illusione infantile del libro del «maestro».

All'illusione infantile opponiamo la ragione adulta. Ma come caratterizzarla?

3. DALLA POLEMICA AL DIALOGO

«Ragione adulta», direte voi? Ma in realtà, la pratica della retorica sembra ben poco ragionevole. Non si tratta piuttosto di una polemica incessante tra avvocati, politici, pubblicitari, addirittura fra predicatori, una polemica in cui il solo scopo di ciascuno dei due contendenti sia di trionfare sull'altro a ogni costo, fosse anche a costo della verità? Sempre a costo della verità, poiché il vincitore non è chi ha ragione, ma chi detiene la forza dell'eloquio. Le discussioni retoriche sono poi così diverse dai duelli giudiziari o dalle ordalie del Medio Evo?

Francis Jacques [1979, 221-222] oppone così alla retorica l'autentica «dialogica». Laddove la prima, a suo parere, mira a dominare l'oratore in un confronto faccia a faccia, manipolandolo con mezzi in parte irrazionali, la seconda è una ricerca comune del vero, che si fonda sulla libertà uguale di ciascuno e si serve di un'autentica argomentazione. Ma, se si accetta questa dicotomia, la questione resta aperta: come sapere se si è nell'ambito della *retorica* o della *dialogica*? In concreto, entrambe si presentano esattamente allo stesso modo, poiché il retore più scaltro non vi dirà che è tale e che il suo unico intento è di manipolarvi con mezzi irrazionali! Vi dirà di dialogare con voi in modo libero e ragionevole. Quanto al dialettico, anche il più onesto, sarà senz'altro costretto a usare anch'egli mezzi affet-

[1] Su questo punto, si possono apprezzare Paulhan [1984] e Belaval [1988].

tivi, oltre a quelli razionali, per convincervi. Se la nostra mente e il nostro cuore insieme costituissero una lastra sensibile su cui la verità si venisse a imprimere da se stessa, senza deformazione, senza perdita, senza rifiuto, non ci sarebbe stato bisogno di retorica, né di pedagogia, né di dialogo.
La retorica è insostituibile; altrimenti già da parecchio tempo la si sarebbe sostituita. Senza dubbio suscita degli abusi; senza dubbio fa trionfare a volte l'abilità sul buon diritto; ma *a volte* non vuole dire *sempre*, e non si può condannare l'uso per l'abuso. In che cosa è dunque insostituibile?
Ritorniamo, per finire, ai *Topici* d'Aristotele, questo libro così arduo e così sconcertante, il quale mostra tuttavia che negli ambiti che non sono di pertinenza della scienza pura, non si giunge alla verità se non in tanti, in una discussione in cui ciascuno recita – nel senso proprio della parola *recitare* – la sua parte nel miglior modo possibile, fino a quando ciò che è vero, cioè a dire il più verosimile, s'impone a tutti. Il dialogo è allora realmente euristico: scopre qualcosa.
A quali condizioni? Alla condizione che gli oratori siano eguali, che abbiano tutti strettamente gli stessi diritti. All'inverso, se uno degli oratori si arroga un diritto esorbitante, se non si possono più contestare i suoi argomenti, allora il dialogo non è più possibile, allora la conoscenza si irrigidisce in ideologia, allora la retorica, lungi dall'affermarsi, si degrada a linguaggio stereotipato.
Come si vede, sottomettiamo la retorica a un criterio tutto esteriore: la libertà. È la libertà a fare del dialogo un vero dialogo, in cui ciascuno può criticare gli argomenti dell'altro essendo però tenuto a produrre i propri. Criterio esteriore, poiché richiede soltanto che gli oratori siano indipendenti, che qualcuno non sia costretto ad adulare l'altro o a sottomettersi a lui. Ma anche criterio etico, nel senso che spetta a ciascuno di noi creare tale clima di libertà, tenersi aperti a tutte le obiezioni, e ben di più: muoversi da se stessi tutte le possibili obiezioni.
Creare le condizioni del libero dialogo, e innanzi tutto crearle in se stessi, questa può essere la libertà della retorica. Essa dipende più dagli uomini che dalle cose, più da noi che dagli altri.

Riferimenti bibliografici

Riferimenti bibliografici

AA.VV. [1964], *La culture générale*, Paris, Vrin.

AA.VV. [1990], *Rhétorique de l'argumentation et des figures*, in Meyer e Lempereur [1990].

ALAIN [É. CHARTIER] [1920], *Les propos d'Alain*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française.

ALICI, L. (a cura di) [1989], Agostino, *La dottrina cristiana*, Roma, Edizioni Paoline.

ANGENOT, M. [1982], *La parole pamphlétaire*, Paris, Payot.

ARCOLEO, S. (a cura di) [1983], Cartesio, *Discorso sul metodo*, Torino, SEI.

AUBENQUE, P. [1963], *La prudence chez Aristote*, Paris, PUF.

– [1966], *Le problème de l'être chez Aristote*, Paris, PUF.

AUVERLOT, D. [1989], *Cicéron ou la rêve d'une rhétorique idéale*, in Garcia [1989b, 62-81].

BALMAS, E. e L. STECCA (a cura di) [1978], B. Pascal, *Frammenti*, Bologna, Patron.

BARILLI, R. [1979], *Retorica*, Milano, ISEDI.

BARTHES, R. [1964], *Rhétorique de l'image*, in «Communications», 4.

– [1970], *L'ancienne rhétorique*, in «Communications», 16, pp. 172-229; trad. it. *La retorica antica*, Milano, Bompiani, 1972.

BAUDELAIRE, CH. [1961], *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard; trad. it. in Raboni [1992].

BAUSOLA, A. e R. TAPELLA (a cura di) [1978], *Pascal, Pensieri. Opuscoli e lettere*, Milano, Rusconi.

BELAVAL, Y. [1988], *Digressions sur la rhétorique. Lettre d'un apprenti*, Paris, Ramsay.

BELLARDI, G. (a cura di) [1975], Cicerone, *Orazione in difesa di Milone*, in *Le orazioni*, Torino, UTET, vol. III, pp. 1015-1109.

BENOIT, J.M., P. BENOIT e J. LECH [1986], *La politique à l'affiche*, Paris, Ed. du May.

BOBBIO, N. [1966], *Prefazione* a Perelman e Olbrechts-Tyteca [1958, trad. it. 1966, XI-XIX].

BONTADINI, G. (a cura di) [1989], Cartesio, *Discorso sul metodo*, Brescia, La Scuola.

BOUVET, D. [1986], *La parole de l'enfant sourd*, in Grize [1986].

BRUAIRE, C. [1965], *La dialectique*, Paris, PUF.

BRUNSCHWIG, J. (a cura di) [1967], Aristotele, *Topiques*, libri I-IV, Paris, Les Belles Lettres.

BRUNSCHWIG, L. (a cura di) [1955-57], B. Pascal, *Pensées et opuscules*, 3 voll., Paris, Hachette [ristampa dell'edizione 1904].

CALBOLI, G. (a cura di) [1969], Cornificio, *Rhetorica ad C. Herennium*, Bologna, Patron.

CAMPBELL, G. [1963], *The Philosophy of Rhetoric* (1776), II ed., Carbondale, Southern Illinois University Press.

CARCOPINO, J. [1939], *La vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'Empire*, Paris, Hachette; trad. it. *La vita quotidiana a Roma all'apogeo dell'Impero*, IV ed., Roma-Bari, Laterza, 1994.

CASSIN, B. [1980], *Si Parménide*, Lille, Presses Universitaires de Lille.

– [1990], *Bonnes et mauvaises rhétoriques: de Plato à Perelman*, in Meyer e Lempereur [1990].

CHAIGNET, A.E. [1888], *La rhétorique et son histoire*, Paris, Wieveg.

CHARBONNEL, N. [1991], *La tâche aveugle, les métaphores de l'éducation*, Strasbourg, Presses de l'Université de Strasbourg.
COHEN, J. [1966], *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion.
– [1970], *Théorie de la figure*, in «Communications», 16.
COLLI, G. (a cura di) [1994], Aristotele, *Organon: Topici, Confutazioni sofistiche*, IV ed., Roma-Bari, Laterza.
COLOMBARIUS, L. [1986], *Dialectique, rhétorique et critique chez Aristote*, in Meyer [1986b].
CURTIUS, E.R. [1948], *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern-München, Francke; trad. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

D'ARBELA, E.V. (a cura di) [1958], Cicerone, *L'oratore*, Milano, Istituto Editoriale Italiano.
DE GAULLE, CH. [1940-42], *Mémoires de guerre: l'appel (1940-42)*, Paris, Plon; trad. it. *Memorie di guerra. L'appello 1940-42*, Milano, Garzanti, 1954.
DE ROMILLY, J. [1988], *Les grands sophistes dans l'Athens de Péricles*, Paris, Fallois.
DISPAUX, G. [1984], *La logique et le quotidien*, Paris, Minuit.
DOLTO, F. [1991], *Le parole dei bambini e l'adulto sordo*, Milano, Mondadori.
DOMPNIER, B. [1985], *Le venin de l'hérésie. Images du protestantisme et combat catholique au XVII^e siècle*, Paris, Le Centurion.
DUFOUR, M. (a cura di) [1967], Aristote, *Rhétorique*, Paris, Les Belles Lettres.
DURKHEIM, É. [1938], *L'évolution pédagogique en France*, Paris.

FARANDA, R. (a cura di) [1968], Quintiliano, *L'istituzione oratoria*, 2 voll., Torino, UTET.
FLADER, D. [1976], *Strategien der Werbung. Ein linguistisch-psychoanalytischer Versuch zur Rekonstruktion der Werbewirkung*, Königstein, Scriptor Verlag.
FOLKEL, F. [1991], *Storielle ebraiche*, Milano, Rizzoli.
FONTANIER, P. [1991], *Les figures du discours* [1977], con una prefazione di G. Genette, Paris, Flammarion.
FORIERS, P. [1979], *Le raisonnement pratique. Le raisonnable et ses limites*, in «Revue internationale de Philosophie», pp. 127-128.
FUMAROLI, M. [1980], *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res litteraria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris-Genève, Droz.

GALDI, L. [1971], *Introduzione alla stilistica italiana*, Bologna, Patron.
GARCIA, J.F. [1989a], *La métaphore, encore...*, in Garcia [1989b].
– [1989b] (a cura di), *Rhétorique(s)*, Strasbourg, Presses de l'Université de Strasbourg.
– [1991] (a cura di), *Rhétorique et pédagogie*, Strasbourg, Presses de l'Université de Strasbourg.
GENETTE, G. [1966], *Insegnamento e retorica in Francia nel secolo XX*, in Genette [1969].
– [1969], *Figures II*, Paris, Seuil; trad. it. *Figure II*, Torino, Einaudi 1972.
– [1970], *La rhétorique restreinte*, in «Communications», 16, poi in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972; trad. it. *La retorica ristretta*, in *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 17-40.
GHIRGA, C. e R. ROMUSSI (a cura di) [1993], Isocrate, *Orazioni*, Milano, Rizzoli.
GIANNANTONI, G. (a cura di) [1969], *I Presocratici. Testimonianze e frammenti*, Bari, Laterza.
GRACIAN, B. [1983], *Arts et figures de l'esprit* (*Agudeza y arte del ingenio*, 1647), trad. fr. e introd. di B. Pelegrin, Paris, Seuil.
GRIZE, J.B. [1962], *De la logique à l'argumentation*, Genève, Droz.
– [1986], *Raisonner en parlant*, in Meyer [1986b].
GRUPPO μ [1970], *Rhétorique générale*, Paris, Larousse; trad. it. *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Milano, Bompiani, 1976.

HAMELINE, D. [1991], *L'éducation, ses images et son propos*; in Garcia [1991].

JACQUES, F. [1979b], *Dialogiques*, Paris, PUF.
JEREMIAS, J. [1962], *Les paraboles de Jesus*, Paris, Xavier Mappus.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. [1977], *La connotation*, Lyon, Presses de l'Université de Lyon.
KERFERD, G.B. [1981], *The Sophistic Movement*, Cambridge, Cambridge University Press; trad. it. *I sofisti*, Bologna, Il Mulino, 1988.

KIBEDI-VARGA, A. [1970], *Rhétorique et littérature*, Paris, Didier.
– [1989], *Discours, récit, image*, Bruxelles, Mardaga.
KLEIN-ZOLTY, M. [1991], *Contes et récits humoristiques chez les juifs*, Paris, L'Harmattan.

LAFUMA, L. [1963], B. Pascal, *Pensées*, in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil.
LAKOFF, G. e M. JOHNSON [1981], *Metaphors We Live by*, Chicago, University of Chicago Press; trad. it. *Metafore e vita quotidiana*, s.l., Editori Europei Associati, 1982.
LALANDE, A. [1968], *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (1902-23), X ed., Paris, PUF; trad. it. *Dizionario critico di filosofia*, a cura di M. Dal Pra, Milano, ISEDI, 1971.
LAROUSSE [1985], *Dictionnaire des littératures*, Paris, Larousse.
LAUSBERG, H. [1967], *Elemente der literarischen Rhetorik* (1949), München, Hueber; trad. it. *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969.
LEVI, A. [1966], *Storia della sofistica*, Napoli, Morano.
LOCATELLI, G. (a cura di) [1931], *Retorica a Caio Erennio*, Milano, Società Anonima Notari.

MARIN, L. [1986], *La parole mangée*, Paris, Klincksieck.
MARROU, H.I. [1948], *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, Paris, Seuil; trad. it. *Storia dell'educazione nell'antichità*, Roma, Studium, 1966.
MARZI, M. (a cura di) [1991], Isocrate, *Opere*, Torino, UTET.
MASSIMI, P. (a cura di) [1969], J.-J. Rousseau, *Emilio*, Roma, Armando.
MEYER, M. [1986a], *De la problématologie*, Bruxelles, Mardaga.
– [1986b] (a cura di), *De la métaphysique à la rhétorique*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles.
MEYER, M. e A. LEMPEREUR (a cura di) [1990], *Figures et conflits rhétoriques*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles.
MIGLIORINI, B. [1952], *Il tipo sintattico «Votate socialista»*, in Migliorini [1990, 249-260].
– [1990], *La lingua italiana del Novecento*, Firenze, Le Lettere.
MILNER, J.C. [1973], *Arguments linguistiques*, Paris, Maison Mame.
MOLIÈRE [1982], *Il Misantropo*, a cura di L. Lunari, Milano, Rizzoli.
MORIER, H. [1961], *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF.
MORTARA GARAVELLI, B. [1989], *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani.

NARDUCCI, E. (a cura di) [1994], Cicerone, *Dell'oratore*, Milano, Rizzoli.
– [1995], Cicerone, *Bruto*, Milano, Rizzoli.
NAVARRE, O. [1900], *Essai sur la rhétorique grecque avant Aristote*, Paris, Hachette.
NENCIONI, G. [1993], *La lingua di Manzoni*, Bologna, Il Mulino.

OLÉRON, P. [1984], *L'argumentation*, Paris, PUF.
OLBRECHTS-TYTECA, L. [1974], *Le comique du discours*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles; trad. it. *Il comico del discorso. Un contributo alla teoria generale del comico e del riso*, Milano, Feltrinelli, 1977.

PASCAL, B. [1955], *Pensées et opuscules*, in Brunschwig [1955-57], vol. I; trad. it. *Pensieri. Opuscoli e lettere*, in Bausola e Tapella [1978].
PAULHAN, J. [1988], *La preuve par l'étymologie* (1953), Paris, Le Temps qu'il fait.
– [1984], *Les fleurs de Tarbe* (1941), Paris, Le Cerf.
PELEGRIN, B. [1983], *Introduzione a* Gracian [1983].
PERELMAN, CH. [1977], *L'empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*, Bruxelles, Vrin; trad. it. *Il dominio retorico. Retorica e argomentazione*, Torino, Einaudi, 1981.
PERELMAN, CH. e L. OLBRECHTS-TYTECA [1958], *Traité de l'argumentation, la nouvelle rhétorique*, Paris, PUF; trad. it. *Trattato dell'argomentazione, la nuova retorica*, Torino, Einaudi, 1966.
PLEBE, A. [1988], *Breve storia della retorica antica*, Roma-Bari, Laterza.
PLEBE, A. (a cura di) [1991], Aristotele, *Retorica, Poetica*, V ed., Bari, Laterza.
POIRION, D. [1985], Voce *Allégorie*, in *Encyclopaedia Universalis*, nuova ed., Paris, Encyclopaedia Universalis.
PRANDI, M. [1987], *Sémantique du contresens*, Paris, Minuit.

RABONI, G. (a cura di) [1992], Ch. Baudelaire, *I fiori del male e altre poesie*, Torino, Einaudi.
REBOUL, O. [1968], *L'homme et ses passions d'après Alain*, 2 voll. Paris, PUF.
– [1974], *L'education selon Alain*, Paris, Vrin.
– [1984a], *La rhétorique*, Paris, PUF.
– [1984b], *Le langage de l'éducation*, Paris, PUF; trad. it. *Il linguaggio dell'educazione*, Roma, Armando, 1986.
RÉMIGY, M.J. [1991], *La rhétorique chez l'enfant*, in Garcia [1991].
RESTA BARRILE, A. (a cura di) [1981], Tacito, *Dialogo dell'eloquenza*, Bologna, Zanichelli.
REYD, J.M.H.(a cura di) [1993], *Dizionario Oxford della letteratura francese*, ed. italiana a cura di L. Poggi, Roma, Gremese.
RICŒUR, P. [1975], *La métaphore vive*, Paris, Seuil; trad. it. *La metafora viva*, Milano, Jaca Book, 1981.
RITTER SANTINI, L. [1969], *La scienza della persuasione*, in Lausberg [1967, trad. it. 1969, VII-XXIX].
ROBERT, P. [1989], *Le Grand Robert de la Langue Française. Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la langue française*, II ed. riveduta e arricchita da Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert.
ROMEYER-DHERBEY, G. [1985], *Les sophistes*, Paris, PUF.
ROSSI, P. e C.A. VIANO [1993], *Storia della filosofia*. I: *L'Antichità*, Roma-Bari, Laterza.
ROUBINET, P. (a cura di) [1964], *Logique de Port Royal*, Lille, Librairie René Giard.
ROUSSEAU, J.-J. [1957], *Émile*, a cura di F. e P. Richard, Paris, Garnier; trad. it. in Massimi [1969].
RUPOLO, W. [1962], *Individualismo e libertà nel pensiero di Alain*, in «Humanitas», 1.
SCHOPENAUER, A. [1991], *L'arte di ottenere ragione esposta in 38 stratagemmi*, trad. it. Milano, Adelphi.
SCHWAMENTHAL, R. e M. STRANIERO [1993], *Proverbi italiani,* Milano, Rizzoli.
SIMONETTI, M. (a cura di) [1994], Agostino, *L'istruzione cristiana*, Milano, Fondazione Valla/Mondadori.
SUHAMY, H. [1981], *Les figures du style*, Paris, PUF.

TODOROV, T. [1977], *Théories du symbole*, Paris, Seuil; trad. it. *Teorie del simbolo*, Milano, Garzanti, 1984.
TOULMIN, S.E. [1958], *The Uses of Argument*, Cambridge, Cambridge University Press; trad. it. *Gli usi dell'argomentazione*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1975.
TUROLLA, E. (a cura di) [1964], Platone, *I dialoghi, l'Apologia e le Epistole*, II ed., 3 voll., Milano, Rizzoli.

UNTERSTEINER, M. (a cura di) [1967], *I Sofisti* (1949), II ed. rivista ed ampliata, 2 voll., Milano, Lampugnani Nigri.
UNTERSTEINER, M. e A. BATTEGAZZORE (a cura di) [1967], *I Sofisti. Testimonianze e frammenti*, II ed., 4 voll., Bari, Laterza.

VIAL [1985], «Le Monde», 4 gennaio 1985.
VICKERS, B. [1989], *In Defence of Rhetoric*, Oxford, Oxford University Press; trad. it. *Storia della retorica*, Bologna, Il Mulino, 1994.

ZANATTA, M. (a cura di) [1986], Aristotele, *Etica Nicomachea*, 2 voll., Milano, Rizzoli.

Indice analitico e glossario

Indice analitico e glossario

In questo glossario, alcune definizioni di figure sono state completate dalle definizioni di Fontanier, a cui rinvia la sigla F (il numero di pagina si intende riferito a Fontanier [1991]).

Accordo preliminare; 102, 166, 184-187, 235, 245

Actio (*hypocrisis*): quarta parte della retorica, che tratta della pronuncia, della mimica e dei gesti; 12, 18, 63, 80-82, 92, 96, 112

Allegoria: in greco *allegoria*: da *allos* «altro», e da *agoreuo* «discorro, parlo»; quindi «discorso altro», diverso da ciò che è in apparenza, discorso che sta per un altro discorso, in definitiva discorso col quale si dice una cosa per farne intendere un'altra; col quale, si direbbe, si presenta un pensiero dietro il velo trasparente di un altro pensiero, di modo che al senso letterale si trova associato nell'espressione un senso spirituale o intellettuale che non solo è quello che si ha principalmente di mira, ma che il primo è anche destinato a rendere più efficace [F 262]. Descrizione o racconto da cui si può ricavare, per analogia, un insegnamento astratto, in generale religioso, psicologico o morale, come nel proverbio, nella favola, nella parabola; 90, 145-147, 169, 232, 244

Allitterazione: da *litterazione* composto col prefisso *ad*; raddoppiamento, reiterazione delle stesse lettere, o di sequenze di lettere pressoché identiche [F 485]. Figura creata dalla ripetizione di un suono; 12, 124, 157, 229, 232, 240, 244

Allusione: in latino *allusio*, da *alludere* (*ludere ad*) «giocare o scherzare su, prendersi gioco di; andare contro, toccare, colpire». L'allusione è in effetti un gioco mentale con cui si risvegliano certe idee, per mezzo dell'espressione di altre idee con le quali esse hanno un legame più o meno intimo [F 262]. Figura consistente nell'evocare una persona o una frase nota senza nominarla; 176, 187, 241

Amplificazione (*auxesis*, *amplificatio*): qualsiasi procedimento retorico che fa risaltare l'importanza di quanto viene detto; 65, 66, 68, 73, 133, 149

Anacoluto: dal greco *anakolouthos*, formato da *an-* privativo, e da *akolouthos* «compagno». *Anacoluto* vale perciò «che non ha compagno», o «che non si trova in compagnia di quello col quale dovrebbe essere»: ed è appunto il caso del correlativo sottinteso di una parola espressa [F 483]. Figura operante una rottura nella sintassi; 143-144, 208

Anadiplosi; 232

Antanaclasi: in greco *antanaklasis*, da *anti* «contro», e da *anaklasis* «ripercussione», derivante a sua volta dal verbo *anaklao* «colpire una seconda volta»; in effetti con l'antanaclasi, la stessa espressione colpisce due volte l'orecchio, ma in maniera differente, almeno quanto al senso [F 485]. Figura di parola consistente nell'assumere un unico termine con significati leggermente dif-

ferenti: «Il cuore ha le sue ragioni che la ragione non conosce» (Pascal); 12, 126, 141, 230, 232, 245

Antifrasi: da *anti* «contro», e da *phrasis* «frase, locuzione, modo di dire». Con l'antifrasi, si adopera una parola o un modo di dire in un senso contrario a quello che è o che sembra naturale. Se l'uso della parola o del modo di dire in quel dato senso si fa liberamente e per scelta, si ricollega necessariamente all'ironia [F 265-266]. Figura consistente nel dire il contrario di quanto si vuol dire; fornisce materia all'ironia e al cleuasmo: «Sono senza dubbio un imbecille, ma...»; 242

Antitesi: in greco *antithesis* «opposizione, posizione contro», da *anti* «contro», e *tithemi* «collocare, porre», da cui deriva il composto *antithemi* «opporre» [F 488]. Figura che fa risaltare una contraddizione ponendola all'interno di una ripetizione: «La Francia ha perso una battaglia, ma la Francia non ha perso la guerra» (De Gaulle); 23, 32, 132, 142, 160, 169, 171, 174, 180, 181, 232, 241, 243

Antonomasia: in greco *antonomasia*, da *anti* «per, in vece di», e da *onoma* «nome»: l'uso di un nome per un altro, ma di un nome proprio per un nome comune, o di un nome comune per un nome proprio. Specie particolare di sineddoche, e non di metonimia, in quanto è fondata su di un rapporto di *connessione*, e non su di un semplice rapporto di *corrispondenza* [F 261]. Sineddoche designante una specie col nome di un individuo, «Cesare» per i dittatori, o un individuo col nome della specie, «Il Corso» per Napoleone; 130-131

Apodiossia: argomento consistente nel respingere qualsiasi argomento: «Non sta a lei dar lezioni»; 156, 171, 196

Aposiopesi (o *reticenza*): dal gr. *aposiopesis*, derivato da *aposiopao* «interrompersi, tacere». Sorta d'insinuazione attraverso un silenzio che mira senz'altro ad annunciare per dare maggior importanza a quanto viene taciuto: «E non vi dico quello che so»; 139-140, 150, 151, 232

Apostrofe: in latino *aversio* «svolta, allontanamento dal soggetto che si sta trattando», in greco *apostrophe*, derivante da *apostrepho* «distogliere», composto da *apo* «da», e da *strepho* «volgere» [F 488]. Figura con cui l'oratore finge di rivolgersi non al proprio uditorio reale, ma ad un altro uditorio, che può essere un assente, un morto, un principio, ecc.; 103, 111, 149, 159, 160, 166, 180, 216, 232, 234

Argomentazione; 13, 19, 21, 52, 85, 91, 99, 101-118, 170-172, 220, 235, 249

Argomenti (i principali):
- per analogia; 88, 184, 201-205, 227
- d'autofagia; 188
- d'autorità; 97, 177, 194-195
- di causalità; 191, 192
- [fondato sulle] conseguenze (*vedi* pragmatico)
- *a contrario*; 74, 200, 221
- [del] corax (*vedi* Corax); 31-32
- dilemma; 190
- [della] direzione; 134, 135, 152, 192-193, 237, 246
- [per] dissociazione, o *distinguo*; 114, 115, 127, 143, 188, 205-209, 217
- [per] divisione; 154, 190
- [fondato sulla] doppia gerarchia; 169, 196-197, 217-218, 235, 245
- [fondato sull'] esempio (*vedi* esempio)
- [dell'] essenza; 194, 214
- *a fortiori*; 184, 197-198, 217, 236
- *ad hominem*; 191, 195-196
- [per] identificazione (o d'identità); 189, 190
- *ad ignorantiam*; 190
- [fondato sull'] illustrazione; 199, 222
- d'incompatibilità; 122, 127, 141, 181, 188, 235, 245
- [fondato sul] modello; 90, 165, 199-200
- di paragone; 131, 200-201
- *ad personam*; 194, 196
- pragmatico; 191-192, 194, 218
- del precedente; 189, 193
- quasi logico; 110, 187-191, 213, 235
- della reciprocità; 189, 217
- [fondato sulla] regola di giustizia; 114, 171, 189, 217, 245
- [fondato sul] ridicolo; 148, 188-189
- [fondato sul] sacrificio; 201
- [fondato sul] simbolo; 129, 146, 173, 196
- dello spreco; 192
- [fondato sulla] struttura del reale; 191-198
- del superamento; 134, 193
- [fondato sulla] transitività; 189-190

Argomento: proposizione destinata a farne ammettere un'altra: «Non sono poi così villana, poiché il figlio del re mi ama»; 22, 48, 63, 66, 67-68, 183-209

Arte (*techne, ars*); 20, 21, 30, 85-87, 250

Asindeto: «mancanza di congiunzione fra parole e frasi». Composto di *a-* privativo e *syndein* «legare». Figura per soppressione dei termini di collegamento: *Veni, vidi, vici* (Cesare); 138-139, 172, 181, 217, 231, 242, 244

Calembour: gioco di parole, fondato in genere su di un doppio senso; 125-126, 139, 240

Catacresi (in lat. *abutio*), in greco *katachresis*, «abuso», da *katachraomai* «abusare», che viene da *kata* «contro» e da *chraomai* «usare»: abusare significa in effetti «contro-usare», fare un uso contrario a quello che si dovrebbe. Ma l'abuso di cui si tratta in questo caso è spesso necessario, e non meno spesso utile; la catacresi, moltiplicando gli usi delle parole, arricchisce la lingua e la rende adatta ad esprimere tutte le idee. La catacresi, com'è evidente, è un tropo, ma non è un tropo di genere a sé stante, un tropo diverso dalla metonimia, dalla sineddoche, e dalla metafora; è, e non dovrebbe essere necessario ripeterlo, l'uso forzato dell'uno o dell'altro dei suddetti tipi di tropo; non è che una metonimia, una sineddoche, una metafora, diventata o rimasta l'unica parola appropriata ad esprimere quella data idea [F 266]. Tropo reso necessario dall'assenza di un termine proprio: «le *ali* dell'aereo» (catacresi per metafora); «il collegio» (per metonimia); 128-129, 132

Chiasmo: in greco *chiasmos*, dal verbo *chiazo* «disporre in figura di x», dalla forma della lettera greca X, sta ad indicare la disposizione ad incrocio degli elementi contigui di un enunciato al fine di metterne in rilievo il contrasto, e di trasmettere un'impressione di compiutezza all'enunciato. Antitesi i cui termini si dispongono specularmente: «Bisogna mangiare per vivere e non vivere per mangiare»; 142-143, 170, 174, 177, 207, 232

Clausola: membro di frase ritmata che chiude un periodo; 38, 124

Cleuasmo: dal verbo greco *chleuazo* «diminuire, sminuire, attenuare». Figura per cui l'oratore finge di disprezzarsi per meglio farsi apprezzare: «Io che non so nulla...»; 103, 156, 232

Confirmatio: parte argomentativa del discorso giudiziario, accompagnata in generale da una *confutatio*; 71, 73-74

Conglobazione: dal francese *conglobé* «messo dentro un globo, in un mucchio, arrotolato, avvolto insieme»: da *cum* «con» e *globe* «globo» [F 486]. Figura consistente nell'accumulare gli argomenti in favore di una stessa tesi; 153-154, 244

Contrefision [*Controfiducia*]: dal latino *contra* «contro», e *fisum*, supino di *fidere*: fiducia simulata in una cosa alla quale in effetti non si dà né credito né speranza, o contro la quale si vuol mettere in guardia qualcuno [F 264]. Figura per cui si denuncia una cosa fingendo di augurarla: «Fate dunque dei figli, fateli!!»; 152

Controversia: a Roma, esercizio del discorso giudiziario; 88, 113

Convenienza (*prepon, decorum, buona creanza* nel XVII secolo): adattamento dello stile al soggetto e al fine del discorso; 77, 81, 208

Convincere e Persuadere; 21, 92

Corax: argomento atto a dimostrare che una cosa è talmente verosimile da divenire inverosimile: «Il mio cliente ha troppi indizi a suo carico per essere il vero colpevole»; 31-32

Cria (*chreia*): esercizio d'invenzione nelle scuole di retorica: definire un termine, commentare una sentenza, ecc.; 89

Definizione; 48, 127, 190-191, 213-215

Definizione retorica o oratoria: formula che ha l'apparenza di una definizione senza esserlo, in quanto i suoi termini non sono reversibili: «Il comunismo è i soviet più l'elettricità» (Lenin); 187, 191

Deliberativo: il genere dei discorsi politici; 63, 64-66, 72, 73, 88-89

Derivatio: dal latino *derivare*, in cui si trova l'idea di *rivus* «ruscello», o di *ripa* «riva»: verbo che esprime l'atto di provenire dalla medesima fonte [F 486]. Figura per cui vengono usate nello stesso enunciato parole della stessa origine: «La Francia ai Francesi»; 126-127

Dialettica: secondo Aristotele, arte della controversia, puramente ludica di per sé, ma utile tanto alla filosofia quanto alla retorica, di cui costituisce la parte argomentativa; 26, 42, 45, 49, 50-57, 60, 87, 91, 98, 102, 164, 220

Digressio (*parekbasis*): parte facoltativa del discorso giudiziario, consistente nell'uscire dal

tema, al fine però di disporre meglio l'uditorio; 74-75

Dimostrazione (*apodeixis*); 23, 56, 60, 92, 101, 102, 109, 116

Discorso (*logos*, *oratio*): ogni produzione linguistica, orale o scritta, che parla di un certo argomento, e sia dotata di senso e di unità; 20, 36, 45, 56, 63, 67-68, 72, 73, 77, 82, 157, 164, 211, 232, 239, 249

Dispositio (*taxis*): seconda parte della retorica, che tratta della costruzione, dello schema del discorso; 32, 36, 63, 71-76, 91, 92, 97, 174, 211, 217

Docere, delectare, movere: informare, incantare, commuovere; 23, 77, 98, 122

Domanda retorica: domanda di cui l'autore conosce la risposta e che egli pone solo a fini espressivi e persuasivi: «Sapete come...?»; 111, 155-156, 187, 227, 232, 236

Dubitatio; 228

Ellissi: dal greco *elleipsis* «mancanza, taglio, soppressione», derivato da *leipo* «mancare, essere di meno» [F 483]; 138, 207

Elocutio (*lexis*): terza parte della retorica, che tratta della lingua e dello stile; 12, 13, 19, 63, 76-80, 85, 91, 92, 93, 97, 112, 172, 229

Enallage: in greco *enallaghe* «permutazione, mutamento». L'enallage è in effetti la sostituzione, in ambito grammaticale, di un tempo, di un numero, di una persona, nei confronti di un altro tempo, o di un'altra persona [...] [F 482]. Figura di senso che consiste nel sostituire una forma grammaticale con un'altra più inconsueta: «Votate socialista»; 135-136, 157, 172

Endoxon; 50-51, 56, 58, 60, 171, 175, 176

Entimema: sillogismo rigoroso, che però si fonda su premesse solamente probabili (*endoxa*), che possono pure restare implicite: «È soggetto a errore *perché* è un uomo»; 22, 47, 65, 66, 68, 73, 109, 174, 175-176, 213-214, 217, 235

Epanalessi: in greco *epanalepsis* «ripetizione». Figura di ripetizione: «Ahimè! Ahimè! Ahimè!» (De Gaulle). Sulle sue varianti, si veda Suhamy [1981, 58-63]; 115, 122, 141-142, 187, 207, 208, 230, 232, 241, 243

Epanadiplosi; 231

Epanortosi: in latino *correctio*, dal verbo *corrigere* «correggere», formato da *cum* «con» e da *regere* «reggere, dirigere, condurre». Ora, «reggere con» significa «reggere per mezzo di», significa «temperare, modificare», o anche talvolta «rafforzare, accentuare»; in definitiva significa «correggere». Con la *correctio*, ci si corregge per dire qualcosa di più forte, o anche tutt'altro rispetto a quello che si stava per dire. Il nome greco della *correctio* è *epanorthosis*, dal verbo *epanortheo* «raddrizzare, correggere». Figura consistente nel correggere quanto s'è appena detto: «O piuttosto...»; 18, 151, 208, 232

Epidittico (*demonstrativum*): caratterizza uno dei tre generi di discorso, l'elogio o il biasimo pubblici; per esempio l'orazione funebre; 32, 63, 64-66, 72, 73, 116

Epitrope: in latino *permissio*. In greco *epitrope* «concessione, permesso ironico»: da *epitrepo* «permettere, tollerare, accordare, mettere in ridicolo». L'epitrope, nell'unico intento di distogliere da un'azione, finge di consigliarla o di consentirla, per cui si deve fare il contrario di quanto viene detto, come si deve credere il contrario di ciò che si dice nell'ironia [F 246]. Figura in cui si finge di permettere a qualcuno qualcosa di sconvolgente per insinuare che ne sarebbe capace: «Soprattutto non te ne vergognare!»; 152-153, 180, 193

Eristica: arte della controversia insegnata dai sofisti, della quale Aristotele fece il sinonimo di sofistica in senso peggiorativo; 34, 38, 50, 56

Ermeneutica: arte d'interpretare i testi; 23-24, 26, 90, 163

Esempio (*paradeigma*, *exemplum*): argomento induttivo che procede dal fatto alla regola o da fatto a fatto; 22, 40, 48, 65, 66, 68, 73, 109, 116, 174-175, 181, 198-199, 220

Esordio (*prooimion*): inizio del discorso, che mira a rendere l'uditorio docile, attento e benevolo; 32, 71, 72, 106

Estrinseco e Intrinseco (*atechnos* e *entechnos*); 68-69, 71

Ethos: carattere che l'oratore deve dar l'impressione di possedere, col mostrarsi «sensato, sincero e simpatico». Parimenti, carattere di un certo uditorio (giovani, contadini, ecc.), al quale l'oratore deve adattarsi; 22, 45, 56, 67, 72, 77, 94, 134, 148, 156

Etimologia: 1) senso originario e ritenuto autentico (*etymon*) di una parola; 2) argomento che utilizza questo senso per imporre la propria definizione; 106, 127-128

Expolitio: dal latino *expolitio* «deprivazione», formata dalla preposizione *ex* e da *spoliatio*. Significa che con questa figura non si fa che «spogliare» e «vestire» senza sosta un medesimo pensiero, non si fa che dissimularlo incessantemente sotto una forma nuova e diversa [F 491]; 154-155, 180, 232

Fàtico: aggettivo; secondo Jakobson designa la funzione del discorso in cui si parla tanto per parlare, per creare il contatto o per farlo durare: «Pronto, pronto...»; 72, 80, 126

Figura (*schema*, *figura* o *lumen*): modo di esprimersi che si allontana dall'uso comune per attingere maggior forza ed appropriatezza; 12, 13, 20, 23, 32, 85, 97, 121-160

Filosofia e Retorica; 33-34, 38-43, 46-50, 92-93, 113-117, 195, 205

Formula; 177

Foro e Tema; 146, 202, 203, 204, 220, 237

Generi: la retorica antica distingueva tre generi di discorso in prosa: il giudiziario, il deliberativo e l'epidittico, che sussistono come categorie assai generali; così, il pamphlet e la predica appartengono al genere epidittico; 64-66, 166-174, 177

Giudiziario: genere caratterizzante i discorsi tenuti dinanzi ad un tribunale per difendere o per accusare; 30, 48, 63, 64-66, 71, 112-113

Gradatio: azione dell'andare per gradi, dal latino *gradus* «grado, gradino». Ora, si possono salire o scendere dei gradini, da cui la gradatio ascendente e la gradatio discendente [F 484]. Figura che presenta una sequenza di termini in ordine crescente, sia per la lunghezza dei significanti, sia per l'importanza dei significati; 144-145, 157, 214, 227, 242

Grammatica (*grammatike*, *litteratura*): disciplina consistente nell'insegnare la lingua letteraria (greca o latina), attraverso la lettura commentata dei testi. Primo ciclo dell'insegnamento secondario; 26, 34, 36, 87, 93

Immagine; 94-95

Intertestualità; 176-177, 243

Inventio (*heuresis*, *inventio*): prima parte della retorica, che tratta della ricerca degli argomenti, come pure dell'ethos e del pathos; 13, 63, 64-71, 73, 91, 92, 96, 112, 250

Ipallage: in greco *hypallaghe* «trasposizione, rovesciamento». Si intende con questo termine il trasferimento operato nei confronti di uno degli elementi di una frase, di ciò che in realtà sembra adattarsi solo ad un altro oggetto con cui si trova in rapporto. Ma se questo trasferimento è legittimo e conforme al genio della lingua, rientra nel genere di qualche altra figura, come per es. la metafora, e non lo si deve considerare come una figura particolare; se non è legittimo, va riguardato come un vizio di stile, e non come una figura [F 266]. Figura consistente nello spostare un'attribuzione; 135, 160

Iperbato: *hyperbatos*, letteralmente «trasgressione, passaggio al di là, spostamento; trasporto da un posto all'altro». [Detto anche anastrofe, o inversione], è un ordine di costruzione contrario all'ordine consueto, o, se si vuole, è un ordine rovesciato, un ordine inverso di costruzione [...]; l'inversione è una costruzione secondo un ordine inverso rispetto all'ordine analitico delle idee [F 482]. Figura d'inversione; 144, 230, 232

Iperbole: in greco *hyperbole* «eccesso», derivato da *hyperballo* «lanciare oltre». E, in effetti, con l'iperbole ci si butta al di là della verità, sia che ci si presentino le cose ben al di sopra o ben al di sotto di quel che sono in realtà, o di ciò che si debba credere [F 263]. Figura che esagera per esprimere con più efficacia: «Sono morto!»; 18, 23, 128, 133-134, 180, 193, 217, 230, 237-238, 245, 246

Ipotiposi: in latino *descriptio*, *evidentia*; in greco *hypotyposis* «modello, originale, quadro», da *hypotypoo* «disegnare, dipingere». Con l'ipotiposi si dipinge una cosa con tanta vivezza da farci credere di averla sotto gli occhi; si fa passare in certo modo l'originale per la copia [F 266; cfr. anche F 489]. Figura consistente nel descrivere uno spettacolo o un avvenimento in modo così vivo che l'uditorio crede di averlo sotto gli occhi: «Non guarderò né l'oro della sera che cade, / né le vele che da lontano discendono verso Harfleur» (Hugo). Si osservi che «vele» non è una

sineddoche, poiché da lontano si vedono le vele, non le barche! Hugo descrive ciò che avrebbe visto; 18, 135, 154, 157, 187, 232

Ironia: in greco *eironeia* «dissimulazione, scherzo sottile»: da *eiron* «simulatore, ingannatore». I latini chiamavano questa figura *illusio*, *irrisio*, *dissimulatio*, ed anche *permutatio*, cioè «derisione, dissimulazione, scherzo, celia, permutazione». Ma il nome greco ha prevalso nella nostra lingua, al punto da diventare popolare. Con l'ironia si dice proprio il contrario di ciò che si vuol lasciar intendere, ed è questo che ha fatto dare a questa figura un nome che significa pressappoco la stessa cosa di «dissimulazione» e «inganno» [F 263]. Figura consistente nel dire il contrario di ciò che si vuol dire, non per ingannare, ma per scherzare; 40, 79, 134, 147-148, 171, 214

Litote: in greco *litotes* «semplicità, diminuzione, attenuazione», da *litos* «semplice, piccolo». Questa figura è chiamata così perché finge di indebolire l'espressione per renderla più forte, e perché dice il meno per far intendere il più». Figura consistente nel sostituire un significato con un altro meno forte: *Sono un po' stanco*, per «sfinito»; 134-135, 214

Luoghi della quantità, qualità, unità; 116, 185-186, 217, 220, 222

Luogo (*topos*, *locus*): 1. argomento tipo: «Chi può il più può il meno»; 2. tipo di argomento: per analogia, di autorità, ecc.; 3. domanda tipo per trovare gli argomenti; 18, 32, 37, 57, 63, 69-71, 91, 164, 211

Luogo comune; 69, 70

Memoria (*mneme*, *memoria*): Insieme di procedimenti mnemotecnici che consentono di sapere a memoria il discorso; 63, 81-82

Metalepsi: in greco *metalepsis* «trasposizione, trasmutazione», da *meta* «al di là, dopo» e da *lambano* «prendere». Si tratta di prendere un'idea al di là di un'altra che sembrava offrirsi in maniera più diretta, ma a cui essa si trova legata in modo da richiamarla necessariamente alla mente [F 263]. Figura consistente nel sostituire il nome di una cosa o di una persona con una sequenza di metonimie: *Colui che piangiamo* per «il morto»; 134, 217

Metafora: in latino *tralatio*, in greco *metaphora* «trasposizione, trasferimento», da *metaphero* «trasportare», derivato da *phero* «portare» e da *meta* «al di là». In effetti, con la metafora, si trasporta, per così dire, una parola da un'idea a cui è assegnata, ad un'altra idea di cui è adatta a far risaltare la somiglianza con la prima [F 261]. Figura che consiste nel designare una cosa col nome di un'altra ad essa somigliante: «L'Eterno è la mia roccia», per il mio appoggio sicuro; 23, 32, 79, 95, 104, 117, 121, 128, 131-133, 159, 160, 180, 203-205, 214, 217, 222, 236-237, 243, 244

Metonimia: in latino *denominatio*, in greco *metonymia* «mutamento di nome», da *onoma* «nome», e da *meta* che, nel composto, significa «mutamento». Si tratta di un tropo fondato su un rapporto di corrispondenza fra due oggetti che esistano l'uno indipendentemente dall'altro: tale rapporto è in generale quello dalla causa all'effetto e dall'effetto alla causa [F 261]. Figura consistente nel designare un oggetto col nome di un altro avente con esso un legame abituale. La usò Churchill dicendo nel 1940 di non aver altro da offrire che «sangue, sudore e lacrime»; 129-130, 157, 160, 172, 180, 217, 230, 236, 242

Morale e retorica; 37, 38, 41-42, 46-48, 57-59, 87-88, 173, 174, 250

Motivo centrale: procedimento retorico essenziale ad un testo, che permette di qualificarlo come ironico, iperbolico, quasi logico ecc.; 177, 180, 211, 213, 216, 222, 228, 234, 237, 239

Narratio (*diegesis*, *narratio*): esposizione dei fatti, che costituisce la seconda parte del discorso giudiziario, dopo l'esordio. La narratio era il primo esercizio di retorica; 71, 72-73

Omoteleuto: forma di assonanza utilizzata nel discorso in prosa, dal greco *omoioteleuton*, composto da *omoios* «simile» e da *teleo* «finire, terminare»: terminazione simile, in latino *similiter desinens* [F 485]; 125

Onomatopea: in greco *onomatopoiia* «formazione di un nome», da *onoma* «nome» e da *poieo* «fare, formare»; cioè, formazione di un nome per imitazione del rumore della cosa che rappresenta [F 267]; 124

Oratore: autore di un discorso, scritto o orale poco importa; 22, 24, 37, 71, 76, 77, 81, 103, 164-165, 166, 184, 209, 250

Oratoria: per noi, in un messaggio retorico, è piuttosto di ordine affettivo che argomentativo; 22-23, 91, 95-96, 102, 107, 211, 250

Ossimoro (o **Paradossismo**): imitazione del paradosso; sorta di paradosso, figura affine al paradosso. Il paradosso, in greco *paradoxon* «contro-opinione» (v. *infra*), da *para* «contro», e da *doxa* «opinione», è un'opinione, un'idea che, contraddicendo un'opinione o un'idea più generalmente accettata, si presenta per ciò stesso assurda e falsa, o perlomeno come strana e azzardata, benché possa essere, in fondo, assai giusta e vera. Tale è pressappoco il paradossismo. Esso abbina espressioni, parole che apparentemente si contraddicono, ed anzi, prese alla lettera, si contraddicono realmente; ed è dalla loro stessa contraddizione che, attraverso idee intermedie sottintese, cerca di far risaltare, e talvolta in effetti riesce a far risaltare mirabilmente, il più perfetto accordo [F 264-265]. Figura consistente nell'associare due termini incompatibili: «Il sole nero...»; 136, 160, 167, 180, 207, 245

Paradosso (*paradoxon*, *inopinatum*): opinione che va contro l'opinione comune. Esempio, testo di Rousseau; 50, 207, 234-235, 236

Parisosi: equilibrio ritmico dei due membri di una frase; 123-124

Paronomasia: in greco *paronomasia*, da *para* «vicino», e da *onoma* «nome»; prossimità o rassomiglianza di due nomi [F 485]. Figura di parola provocata dalla ripetizione di una o più sillabe: *Traduttore*, *traditore*; 12, 32, 125, 231, 232

Pathos (*passio*): far leva da parte dell'oratore su passioni, desideri, emozioni dell'uditorio, per meglio persuaderlo. Ha prodotto la parola «patetico»; 22, 45, 56, 67, 73, 77, 94, 122, 141, 148, 157, 216, 232, 239

Pedagogia, Pedagogico; 25-26, 33, 37-39, 45-47, 85-89, 54, 111-112, 117, 169, 212-213, 233-238, 250-251

Perifrasi: in greco *periphrasis* «giro di parole». Con la perifrasi si esprime in più parole e con una sorta di enfasi, ciò che si sarebbe potuto dire in maniera più breve e semplice [F 267]; 32

Perissologia: parola che significa letteralmente «discorso superfluo», e che è formata da *perissos* e da *logos*: *logos* «discorso», e *perissos* «superfluo» [F 483]. Ripetizione di una stessa idea in termini differenti; 141

Peroratio (*epilogos*): la fine del discorso, che lo riassume e ne accentua il pathos, con appelli alla collera o alla pietà; 13, 69, 71, 74-75

Personificazione: azione di personificare, che consiste nell'innalzare a *persona* ciò che non è tale in realtà. Ora, la parola *persona* significava in origine «maschera», la maschera di cui si servivano gli attori a teatro per interpretare il loro ruolo; ed ecco perché *personaggio* si assume talvolta nel senso di «ruolo». Non c'è figura più ardita della personificazione, o che sia capace di animare allo stesso modo il linguaggio [F 265]; 149, 172, 180, 236

Persuadere; 19, 20, 21, 22, 47, 63, 160, 249

Petizione di principio: sofisma consistente nel prendere per accolta la tesi che bisogna provare, solo coll'enunciarla in forma lievemente diversa, in modo da darne il cambio; 33, 53, 187, 215

Poesia e Prosa; 32, 37, 76, 93, 178-181, 215-218, 222-233

Presunzione: ciò che si ammette fino a prova contraria: «Ogni individuo è presunto innocente»; 105, 184-185

Preterizione: in latino *praeteritio*, da *praeterire*, formato da *praeter* «al di là», e da *ire* «andare»: atto di andare al di là, di passar oltre. Ma la preterizione non fa che fingere di andare oltre, e in realtà non ci va: essa al contrario insiste, e con energia, su ciò che pretende di omettere, ed è questo che significa anche un altro nome che le viene dato, pretermissione, da *praetermittere* (*mittere prater*) «mandare, rigettare al di là» [F 265]. Figura che consiste nel dire che non si parlerà di una cosa per attirare maggiormente l'attenzione su di essa: «E non dirò della sua inesauribile generosità...»; 150-151

Prolessi: in latino *occupatio*, atto di impadronirsi; denota l'atto di anticipare, di prevenire. L'*occupatio* si chiama anche *prolessi*, dal greco *prolepsis* che viene da *prolepsomai*, futuro di *prolambano* e che ha come elementi radicali *pro* «prima, d'anticipo», e *lambano* «prendere, occupare» [F 490]. Figura consistente nell'anticipare l'argomento dell'avversario: «Mi si dirà che...»; 48, 153, 235

Prosopopea: figura che consiste nel far parlare

un oratore fittizio; così Socrate si faceva interrogare dalle leggi di Atene (*Critone*); 111, 149-150, 165, 194, 232

Pubblicità e Propaganda; 20-21, 40, 93, 95-97, 130

Recapitulatio (*anakephaleosis*): parte della peroratio che riassume l'argomentazione del discorso per arrivare a concluderlo; 75

Retorica: l'arte di persuadere attraverso il discorso. L'insegnamento di quest'arte. La teoria di quest'arte (definizione controversa); 13, 17, 19-22, 26, 29, 30, 39, 45, 48, 60, 63, 79, 82, 85, 89, 93-99, 118, 160, 220, 249-252

Ritmo; 32, 78, 82, 159

Scarto; 78-80, 128

Scienza e retorica; 24-25, 42-43, 47-48, 91-93, 103, 195

Sillogismo; 22, 46, 50, 56, 108, 176

Similitudine (*eikon*, *simile* o *similitudo*): comparazione, dal latino *comparatio* in cui si riconosce *cum* «con» e *parare* «avvicinare, avanzare, far venire: metter insieme ad un altro, o a fianco di un altro». In *comparare* si può anche vedere, se si vuole, in luogo di *parare*, innanzi tutto *par* «pari, uguale, simile» e poi la finale *are*, che marca l'azione di «fare, rendere simile» [F 488]. Comparazione fra termini eterogenei: «Canta come un usignolo», che è la base della metafora: «è un usignolo»; 131, 132-133, 160, 243

Sincerità; 86, 93, 208-209

Sineddoche: in latino *intellectio*, in greco *synekdoche* «comprensione, concezione», da *syn* «con, insieme» e da *endechomai* «prendere, ricevere»: «prendere insieme», e conseguentemente «comprendere», da cui «comprensione». La sineddoche comprende due oggetti sotto il nome di uno solo, o nomina un oggetto in luogo di un altro che, trovandosi con esso nel rapporto del tutto con la parte, o della parte col tutto, vi si tiene con un'intima connessione fisica o metafisica [F 261-262]. Figura che consiste nel designare una cosa con un'altra avente con essa un rapporto di necessità; per esempio, il genere con la specie, il tutto con la parte o l'inverso. Così, per «uomini», si dirà *mortali* (genere) o *teste* (parte); 95, 130-131, 230

Slogan; 20, 96, 104, 110, 123, 125, 130, 139, 156, 178

Sofisma: ragionamento apparente, che è solo abusivo, mancando di rispettare le regole della logica: «Hitler era per l'eutanasia; anche voi; *dunque* siete hitleriani»; 34-35, 52-53, 56, 108-109, 117

Stato (*stasis*, *status*) **della causa**; 70

Suasoria: a Roma, esercizio del discorso deliberativo; 88

Tapinosi o **Meiosi**: iperbole deprecativa: «Questo aborto»; 18, 133

Tautologia apparente (o **Pseudotautologia**): argomento consistente nel ripetere una parola con due sensi leggermenti diversi, come se non lo fossero affatto: «Una donna è una donna»; 189, 207

Tesi (*thesis*, *questio*): questione d'interesse assai generale dibattuta da dialettica e retorica: «Il tirannicidio è lecito?». In senso moderno: affermazione teorica che rimane da provare; 48, 53, 73, 86, 116, 220

Tropo (gr. *tropos* «svolta»): procedimento di denominazione consistente nel prendere una parola nel senso di un'altra, per metafora, metonimia o sineddoche. Può essere una catacresi: «Il nucleo dell'atomo», o una figura di senso: «Il nocciolo della questione»; 12, 128

Uditorio: il destinatario del discorso, che può essere una folla, un gruppo, un individuo; 14, 22, 46, 64, 66, 72, 77, 102-103, 149, 164, 165-166, 184, 211, 213

Uditorio universale: secondo Perelman e Tyteca, si oppone all'uditorio specializzato e designa qualsiasi essere ragionevole; si tratta più di un ideale che di una realtà; 102-103, 117, 149, 184, 209, 234

Umorismo; 148-149, 172, 240-242

Valori; 41-42, 65, 185, 192, 217-218

Vanatio; 230, 232

Verità e Retorica; 21, 22, 34-36, 48-50, 59, 91-93, 184-185, 250

Vivacità; 78

Verosimile (*eikos*, *verisimile*): termine chiave della retorica, designa ciò che accade il più delle

volte, o ancora ciò che la maggior parte delle persone pensa, e che pertanto ci si propone di ammettere fino a prova contraria. È la «fiducia presunta»; 25, 31, 40, 49, 50, 56-57, 60, 104-105, 250

Zeugma (*syllepsis*): dal greco *zeugma*, «connessione, legame, abbinamento», derivato da *zeugo* «unire, mettere sotto uno stesso giogo, appaiare» [F 483]. *Sillepsi*, dal greco *syllepsis* «presa, accezione», da *syllambano* «comprendere, contenere, abbracciare», i cui elementi radicali sono *syn* «con» e *lambano* «prendere». Due sensi di una stessa parola, il senso proprio e quello figurato assunti simultaneamente: è questa la sillepsi oratoria secondo Dumarais per distinguerla dalla sillepsi di costruzione che consiste nel concordare le parole con il senso piuttosto che con la lettera dell'enunciato, cioè nel concordarle con quel che si ha in mente, piuttosto che con ciò che si è detto, e in apparenza seguendo piuttosto la logica che la grammatica [F 262]. Figura che abbina due termini sotto un terzo, reso inconsueto da simile abbinamento: «L'anima senza timore, e i piedi senza scarpe!»; 140-141

N.B. Parecchi nomi di figure avevano all'origine un senso assai più esteso rispetto a quello loro assegnato dalla tradizione. Per Aristotele, *metaphora* vuol dire spostamento di senso e comprende l'insieme dei tropi (*Poetica*, 1457b). L'*auxesis* dei retori greci significava l'amplificazione, anima della retorica, e finì poi col designare solo l'iperbole valorizzante, l'*auxesi*. La *parrhesia*, che significava originariamente il discorso diretto e non figurato (il Vangelo la oppone alla parabola), è diventata la *parresia*, figura che raggiunge una franchezza brutale.
Simile restringimento semantico significa senza dubbio che si è presa una brutta china. Compito di una nuova retorica dovrebbe essere allora quello di risalirla, col procedere dalle figure stereotipate allo spirito che le ha generate.