

IL CASTELLO DI ATLANTE

«Una volpe affamata vide dei grappoli d'uva che pendevano da un pergolato e tentò di afferrarli. Ma non ci riuscì. "Robaccia acerba!" disse fra sé e sé; e se ne andò.»

*Così, anche fra gli uomini, c'è chi, non riuscendo  
per incapacità a raggiungere il suo intento,  
ne dà la colpa alle circostanze.*

ISBN 978-88-8103-548-9



€ 18,00

BARBIERI CONTINI

La fantasia del reale. Esopo e la favola



DIABASIS

# La fantasia del reale

## Esopo e la favola

A cura di Nicola S. Barbieri e Annamaria Contini



DIABASIS

Il volume è stato pubblicato  
con il contributo della Fondazione Manodori  
e dell'Università degli Studi  
di Modena e Reggio Emilia

*In copertina*  
Francesco Fontanesi, *La volpe e l'uva*, tecnica mista, 2005

*Progetto grafico e copertina*  
BosioAssociati, Savigliano (CN)

ISBN 978 88 8103 548 9

© 2008 Edizioni Diabasis  
via Emilia S. Stefano 54 I-42100 Reggio Emilia Italia  
telefono 0039.0522.432727 fax 0039.0522.434047  
info@diabasis.it www.diabasis.it

# La fantasia del reale

## Esopo e la favola

*A cura di*  
Nicola S. Barbieri e Annamaria Contini



D I A B A S I S

# La fantasia del reale

## Esopo e la favola

|     |                                                                                                   |
|-----|---------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 7   | Introduzione                                                                                      |
| 17  | PARTE PRIMA                                                                                       |
| 17  | Le favole di Esopo come testo di letteratura<br>per l'infanzia, <i>Nicola S. Barbieri</i>         |
| 44  | Uomini e lupi: la metafora nella favola esopica,<br><i>Annamaria Contini</i>                      |
| 60  | I colori del corvo, <i>Stefano Calabrese</i>                                                      |
| 74  | Esopo in figura, <i>Massimo Mussini</i>                                                           |
| 95  | Il diritto nelle favole. Contenuti giuridici dell'opera<br>di Esopo, <i>Maria Donata Panforti</i> |
| 111 | Esopo al telefono. Favole e modernità in Gianni Rodari,<br><i>Carla Ida Salviati</i>              |
| 120 | Punti di vista pedagogici sulla favola,<br><i>Roberta Cardarello e Susanna Del Carlo</i>          |
| 139 | PARTE SECONDA                                                                                     |
| 139 | <i>I mondi di Esopo</i>                                                                           |
| 142 | Francesco Fontanesi. Nota biografica                                                              |
| 143 | Tra testo e immagine: i quadri di Francesco Fontanesi<br>e le favole di Esopo                     |
| 169 | Raccontare le favole, <i>Chiara Bertolini e Susanna Del Carlo</i>                                 |
| 199 | Gli autori                                                                                        |
| 203 | Indice dei nomi                                                                                   |

### 1. Favola e allegoria

Generalmente, la favola esopica<sup>1</sup> non viene associata tanto alla metafora, quanto all'allegoria, cioè alla figura retorica che, come suggerisce la sua stessa etimologia (dal termine greco *allēgoría*, composto di *állēi* = "altrimenti" e *agoréuo* = "parlo"), consiste nel descrivere una cosa tramite l'immagine di un'altra<sup>2</sup>. Infatti, sia la favola esopica che l'allegoria presentano sempre due significati: un significato immediato, provvisto di un valore informativo-referenziale (*denotazione*), e un significato più profondo, provvisto di un valore allusivo-evocativo (*connotazione*), al quale si può giungere attraverso l'interpretazione.

Pertanto, entrambe mettono in scena dei personaggi che rinviano a qualcosa d'altro: ad esempio, il *veltro* dantesco, che ha come significato denotativo "cane da caccia", allude a un riformatore spirituale, così come gli animali della favola simboleggiano vizi e virtù umane. Inoltre, la favola, al pari di molte allegorie, ha un fine implicitamente o esplicitamente didascalico, proponendosi d'impartire un insegnamento morale. Henri Morier, nel suo *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, considera l'allegoria un racconto di carattere simbolico o allusivo, di cui la favola o l'apologo di tradizione esopica costituirebbe un caso emblematico. Morier porta come primo esempio di allegoria la favola della rana e del bue: il mondo degli animali e il mondo degli uomini rappresentano due insiemi, i cui termini sono uniti da un rapporto di corrispondenza (la rana corrisponde all'uomo di scarsa importanza; il gonfiarsi al darsi importanza; il bue all'uomo importante; lo scoppio al fallimento prevedibile). Parlando del mondo animale, la favola-allegoria ci parla in realtà del mondo degli uomini<sup>3</sup>.

Del resto, è proprio questo rapporto di parentela a far sì che esista una certa affinità tra le critiche rivolte alla favola e quelle rivolte all'allegoria. A entrambe, è stato rimproverato di essere fredde, povere, noiose; di avere sempre un fine didascalico; di stabilire una correlazione convenzionale e arbitraria tra il concetto da un lato e l'immagine dall'altro; di trascurare o rendere impossibile l'autonomia dell'immagine poetica, la quale non avrebbe una vita propria, essendo subordinata allo schema concettuale cui dovrebbe dar corpo<sup>4</sup>. Benché queste critiche contrassegnino soprattutto l'estetica romantica, mentre la cultura contemporanea ha rivalutato, almeno in parte, sia la favola che l'allegoria, credo sia innegabile il persistere di un certo pregiudizio nei confronti della favola in generale, e di quella esopica in particolare.

### 2. Favola e metafora

L'obiettivo che mi propongo in questo intervento è di sospendere la relazione favola-allegoria a favore di quella favola-metafora: nella convinzione che un'analisi della funzione esercitata dalla metafora possa contribuire a disegnare un'immagine meno riduttiva della favola esopica. Ovviamente, per cercare di raggiungere questo obiettivo potremmo seguire più strade, corrispondenti ad altrettanti modi di considerare e di definire la metafora. Come ha osservato Umberto Eco, la metafora sfida ogni voce d'enciclopedia<sup>5</sup>: già all'interno del suo campo tradizionale di studi – la retorica –, è stata indagata da molteplici punti di vista, ed intesa dunque secondo diverse accezioni; inoltre, negli ultimi decenni, la riflessione sulla metafora ha coinvolto un ampio spettro di discipline (dalla filosofia alla linguistica, dalla semiotica alle scienze cognitive, dalla logica all'epistemologia), ognuna delle quali ha proposto, a sua volta, una pluralità di modelli interpretativi<sup>6</sup>. Ecco perché, prima di inoltrarci nel nostro tema, dobbiamo rispondere a una domanda preliminare: che cosa intendiamo, affermando di volere sondare la funzione della metafora nella favola esopica?

In primo luogo, va detto che non intendiamo riferirci alla

definizione di metafora elaborata dalla retorica classica<sup>7</sup>, per cui essa sarebbe la sostituzione di una parola con un'altra il cui senso letterale avrebbe una qualche somiglianza con il senso letterale della parola sostituita (ad esempio, nell'espressione "Achille è un leone", il termine *leone* verrebbe usato al posto degli aggettivi *forte* e *coraggioso*); definizione che ha indotto a considerare la metafora come *similitudo brevior*, paragone abbreviato (per tornare all'esempio di prima, "Achille è un leone" sarebbe la condensazione di "Achille combatte come un leone")<sup>8</sup>. Secondo questa concezione, infatti, la metafora esplica una funzione puramente cosmetico-ornamentale: non apportando alcun genere d'informazione, ma limitandosi ad abbellire il discorso con l'introduzione di termini insoliti o impropri, essa sarà sempre riconducibile, con un'adeguata parafrasi, a un'equivalente asserzione letterale. D'altro canto, non intendiamo nemmeno riferirci alla concezione della metafora emersa, in tempi più recenti, da una sua rilettura in chiave linguistico-retorica o semiotico-strutturalista: una rilettura che, abbandonando la teoria della metafora come sostituzione o comparazione, si è invece soffermata sui meccanismi – linguistici o sublinguistici – all'origine del traslato metaforico, sulle modalità mediante cui la metafora opera uno spostamento, e talora un'estensione, del significato<sup>9</sup>. Benché tale approccio abbia prodotto risultati tanto originali quanto fecondi (consentendo, tra l'altro, di approdare a una riformulazione della metafora anche sotto il profilo teorico), il nostro interesse non è rivolto alla metafora in quanto segno o figura retorico-stilistica; non andremo perciò alla ricerca delle occorrenze metaforiche presenti nei testi esopici, nonostante questa ricerca possa risultare senz'altro fruttuosa, illuminando ad esempio la loro ricchezza sul piano semantico. Piuttosto, adottando la concezione interattiva della metafora proposta in chiave filosofico-epistemologica da Max Black, e poi approfondita in chiave filosofico-ermeneutica da Paul Ricœur, ci chiederemo se la metafora non possa essere considerata una struttura portante della favola esopica, una sorta di modello sia testuale che interpretativo da cui scaturirebbe

quella che viene riconosciuta come una sua operazione fondamentale: parlare di una cosa nei termini di un'altra.

### 3. *Metafora e nuova visione delle cose*

Si deve a Max Black la prima, sistematica teoria della metafora come fenomeno che non concerne la parola singola, ma l'intero enunciato<sup>10</sup>. Riprendendo alcune tesi già abbozzate da I. A. Richards<sup>11</sup>, Black ha evidenziato come la metafora sia il frutto di una complessa interazione, che mette in campo diversi fattori: un punto focale (*focus*), che è il veicolo dell'interpretazione metaforica; una struttura enunciativa o cornice (*frame*), in cui il *focus* s'inserisce; un contesto d'uso, che specifica le circostanze particolari in cui la metafora viene espressa. Nell'esempio citato da Black, «Il presidente si aprì il varco nella discussione», l'espressione *si aprì il varco* costituisce il punto focale, mentre il resto della frase è la sua cornice; l'effetto metaforico dipende dall'interazione tra i due elementi, tanto che, se muta la cornice, il significato della metafora non resta invariato. Inoltre, per decidere quale specifico significato attribuirle, occorre aver presente il suo contesto d'emissione; anzi, in molti casi, è proprio quest'ultimo a indicare se un'espressione vada intesa in senso letterale oppure in senso metaforico: pertanto, la distinzione tra letterale e metaforico non è così netta come ci si potrebbe aspettare se la metafora fosse solo un modo per abbellire il discorso. Infatti, secondo Black, la metafora non è un semplice artificio retorico, ma comporta procedimenti e risultati originali, dando luogo a un'estensione di significato. Per spiegare come si realizzi tale estensione, egli individua in ogni espressione metaforica due soggetti: un soggetto principale e un soggetto secondario, che non vanno pensati tanto come cose, quanto invece come sistemi di cose. Prendiamo la metafora "L'uomo è un lupo", di cui *uomo* rappresenta il soggetto principale (e, al tempo stesso, la cornice), mentre *lupo* rappresenta il soggetto secondario (e, al tempo stesso, il punto focale). La metafora funziona applicando al soggetto principale non tanto il significato lessicale corrente di *lupo*, quan-

to il «sistema dei luoghi comuni» associati al termine *lupo*, ovvero l'insieme di opinioni o di credenze condivise da una certa comunità linguistica. Ora, poiché nella nostra cultura il termine *lupo* evoca l'immagine di un animale predatore, feroce, affamato, impegnato in una lotta costante, saremo portati – nell'interpretazione della metafora – a mettere in risalto qualunque tratto umano che si adatti a tale complesso d'implicazioni, mentre relegheremo sullo sfondo qualunque tratto (la bontà, la generosità, l'altruismo ecc.) incompatibile con esso. La metafora-lupo sopprime alcuni dettagli, ne enfatizza altri, in breve organizza la nostra idea dell'uomo:

Si supponga che io osservi il cielo di notte attraverso un pezzo di vetro molto affumicato sul quale siano state tracciate alcune linee chiare. Vedrò allora solo le stelle che si possono trovare sulle linee predisposte su tale schermo e le stelle io le vedrò in quanto organizzate dalla sua struttura. Possiamo pensare alla metafora come ad uno schermo di questo tipo e al «sistema di luoghi comuni associati» come ad una rete di linee sullo schermo. Possiamo dire che il soggetto principale è «visto attraverso» l'espressione metaforica – o, se preferiamo, che il soggetto principale è «proiettato sopra» il campo del soggetto sussidiario<sup>12</sup>.

Sotto questo profilo, è possibile stabilire un'analogia tra il funzionamento delle metafore nel linguaggio letterario e l'uso dei modelli *teorici* nella scienza<sup>13</sup>: come una «metafora efficace ha il potere di mettere due domini separati in relazione cognitiva ed emotiva usando il linguaggio direttamente appropriato all'uno come una lente per vedere l'altro»<sup>14</sup>, così i modelli teorici sono strumenti speculativi che, intrattenendo relazioni isomorfe con un campo poco conosciuto e che si desidera esplorare, possono trasferire su di questo il loro complesso d'implicazioni, sì da introdurre un nuovo tipo di linguaggio e da estenderlo a un nuovo dominio di applicazione. Ad esempio, quando lo scienziato Clerk Maxwell rappresenta il campo elettrico attraverso il modello di un fluido immaginario incompressibile, seleziona, fa vedere proprietà del campo elettrico non visibili prima. In entrambi i casi – metafora letteraria e modello scientifico – le cose sono viste e descritte attraverso dei

come se, cioè attraverso il *medium* della «finzione euristica» (anche il modello, infatti, fa ricorso a delle «finzioni»: esso ha solo quelle proprietà che la convenzione linguistica gli assegna).

Paul Ricœur ha tuttavia osservato che il corrispettivo di un modello teorico non è il semplice enunciato metaforico, ma piuttosto una rete di enunciati, quella che può essere definita una «metafora continuata» (una favola, un'allegoria)<sup>15</sup>. Per Ricœur, infatti, la teoria dell'interazione (o, meglio, della *tensione*, come preferisce chiamarla) non va circoscritta entro i confini dell'enunciato, o del contesto in cui esso viene espresso. Un'analogia tensione va rintracciata anche:

– tra due interpretazioni contrastanti dell'enunciato metaforico, cioè tra un'interpretazione letterale, che viene distrutta dalla non pertinenza semantica, e un'interpretazione metaforica, che fa nascere una nuova pertinenza semantica sulle rovine di quella letterale, così da trasformare una contraddizione assurda in una contraddizione ricca di senso<sup>16</sup>;

– tra una referenza letterale e una referenza di secondo grado o metaforica, dal momento che «l'interpretazione metaforica, facendo nascere una nuova pertinenza semantica sulle rovine del senso letterale, suscita al tempo stesso una nuova prospettiva referenziale, grazie alla soppressione della referenza che corrisponde all'interpretazione letterale dell'enunciato»<sup>17</sup>.

Anche nel caso della metafora, il problema del senso espresso da un enunciato si salda con quello della referenza o della denotazione linguistica (intesa come capacità, da parte del linguaggio, di riferirsi a degli oggetti, dunque di descrivere il mondo). In generale, per non circoscrivere la portata referenziale al discorso scientifico, occorre ammettere che, nel testo letterario, la «struttura dell'opera» (che ne costituisce il senso) rimanda a un «mondo dell'opera» (che ne costituisce la referenza). Quindi, se interpretare un'opera significa comprendere il mondo al quale essa si riferisce in virtù della sua struttura, la referenza metaforica può essere tematizzata solo passando dalla semantica della frase all'ermeneutica del discorso, cioè del testo come opera; solo a quest'ultimo livello è possibile cogliere la capacità, da parte del-



la metafora, di "ridescrivere" il reale, suggerendo un nuovo modo di vedere e di conoscere il mondo. A sua volta, però, proprio l'enunciato metaforico esibisce al massimo grado il tipo di referenza ascrivibile al discorso letterario: una referenza «di secondo grado», data dalla sospensione della referenza «di primo grado» (tipica del discorso scientifico-descrittivo), e che segna l'irruzione «di un concetto di verità altro rispetto a quello di verità-verificazione che è correlativo al nostro concetto abituale di realtà»<sup>18</sup>. Richiamandosi alla *Poetica* di Aristotele, Ricœur riconsidera le due componenti fondamentali della tragedia, la *mimesis* (cioè l'imitazione) e il *mythos* (cioè la favola, il racconto). Se la *mimesis* non va intesa in termini di copia bensì di ridescrizione, il *mythos* può essere inteso come una rete metaforica, avente i caratteri di generalità e di sistematicità attribuitele da Black. La rappresentazione delle azioni umane passa dunque attraverso la creazione di una favola, che presenta certi aspetti compositivi e di ordine assenti nei drammi della vita quotidiana: la metaforicità del *mythos* «consiste, come quella dei modelli, nel descrivere un ambito meno conosciuto – la realtà umana – in funzione delle relazioni proprie di un ambito d'invenzione ma meglio conosciuto – la favola tragica –, usando tutte le capacità di "dispiegabilità semantica" contenute in questa favola»<sup>19</sup>.

#### 4. Uomini e lupi

Vediamo ora in che modo è possibile applicare questa concezione della metafora al tipo di opera che ci interessa, e cioè alla favola esopica.

Vorrei partire da una favola molto famosa, *Il lupo e l'agnello*:

Un lupo vide un agnello che beveva sulle rive di un fiume e decise di mangiarselo con un pretesto ragionevole. Si pose perciò più in alto di lui e incominciò ad accusarlo di intorbidare l'acqua, impedendogli così di dissetarsi. «Ma se bevo a fior di labbra!» osservò l'agnello. «E poi come posso, stando più in basso, rendere torbida l'acqua sopra di me?». Vedendo venir meno quel

pretesto, il lupo riprese: «Un anno fa tu hai insultato mio padre». E l'agnello a ribattere che non era ancora nato, a quell'epoca. «Ma, se anche tu sai trovare un mucchio di scuse» sbottò il lupo, «non rinuncerò certo a mangiarti!».

La favola dimostra che una giusta difesa non vale nulla presso quanti hanno già deciso di fare del male<sup>20</sup>.

Lausberg, riprendendo la celebre definizione di Quintiliano, afferma che l'allegoria è una sorta di «metafora continuata», cioè il prodotto di una serie di metafore successive, strettamente concatenate fra di loro<sup>21</sup>. Associando a questa tesi quella di Morier, per cui la favola esopica è un caso emblematico di allegoria, e integrando entrambe con le riflessioni svolte da Black e Ricœur, possiamo dunque scorgere nella favola una rete di enunciati, la cui natura metaforica è evidenziata non solo dal contesto in cui sono posti – un testo letterario dotato di precise convenzioni, tra cui quella di parlare di una cosa nei termini di un'altra –, ma anche dalla morale posta a conclusione della favola stessa, che rapporta esplicitamente al mondo degli uomini gli eventi prima attribuiti al mondo degli animali. Un altro elemento, che consente di leggere la favola esopica come una metafora continuata, è l'impertinenza semantica che scaturirebbe da un'interpretazione puramente letterale del testo: facendo parlare gli animali come esseri umani, mettendo sulle loro labbra le argomentazioni (e, con esse, le idee, le motivazioni, le preoccupazioni, le passioni ecc.) che ci aspetteremmo dagli uomini, la favola esopica opera una trasgressione categoriale, mette in atto una contraddizione, un'incongruenza, un conflitto superabili solo mediante un'interpretazione metaforica del testo<sup>22</sup>. Tuttavia, come notava Black, il senso degli enunciati metaforici non può essere reso da una serie di enunciati letterali: se sostituiamo la favola con una parafrasi, oppure la riduciamo alla "morale" conclusiva, avremo un testo non solo meno bello e piacevole alla lettura, ma anche meno ricco sul piano cognitivo; non perderemo solo delle immagini, ma anche dei significati. Questo si deve al fatto che, nel contesto della favola, il punto focale (la coppia lupo-agnello) acquista un nuovo significato, che non corrisponde né al suo significato letterale, né al significato che avrebbe un sostituto letterale. Infatti,

l'estensione o il cambiamento di significato è il frutto dell'interazione, della tensione che si stabilisce tra *focus* e *frame*, tra soggetto principale e soggetto secondario. Applicando al soggetto principale (i rapporti tra gli uomini) il sistema dei luoghi comuni associati al soggetto secondario (la coppia lupo-agnello), la favola ci spinge a individuare le correlazioni che consentono di proiettare il soggetto principale sul campo del soggetto secondario, e cioè di tradurre le affermazioni riguardanti quest'ultimo in una serie di affermazioni corrispondenti. Torniamo dunque a quello che evidenziava Morier: nella favola, il mondo degli animali e il mondo degli uomini rappresentano due insiemi, i cui termini sono uniti da un rapporto di corrispondenza. Tuttavia, non riteniamo corretto limitare questo rapporto di corrispondenza a una relazione lineare, data una volta per tutte. Se così fosse, avrebbero ragione coloro che accusano la favola di essere fredda, piatta, banale, perché troppo irrigidita in uno schema intellettualistico, troppo piegata a un intento di tipo morale. Ma è veramente così? Noi non lo pensiamo e, per argomentare le nostre convinzioni, ci concentreremo su alcuni elementi, a nostro avviso particolarmente rilevanti.

##### 5. La "ridescrizione" del reale nella favola esopica

Abbiamo già detto che la favola del lupo e dell'agnello produce un incremento di senso nella misura in cui mette in relazione ambiti prima separati, in base alle asserzioni isomorfe applicabili ai due soggetti. Proprio per questo, essa attiva una percezione simultanea dei due soggetti che non va confusa con una relazione a senso unico: il soggetto secondario non resta immutato, ma viene a sua volta riorganizzato dal complesso d'implicazioni del soggetto primario (come suggerisce Black, chiamare un uomo "lupo" significa far sembrare il lupo più umano di quanto d'altra parte non sia<sup>23</sup>). Che cosa succede, dunque, quando vediamo i rapporti umani attraverso la lente o il filtro costituiti dalla coppia lupo-agnello? Generalmente, vedere un uomo come un lupo significa considerarlo malvagio, avido, prepotente; viceversa, vedere un uomo come un

agnello significa considerarlo mansueto, debole, inoffensivo. Tuttavia, basta ripercorrere mentalmente la favola di Esopo per renderci conto che, con ciò, abbiamo detto troppo poco. Innanzitutto, nella favola, la forza cerca di giustificarsi come diritto: l'umanizzazione del lupo mette in evidenza la complessità – oltre che la brutalità – dei rapporti umani, il fatto che non sempre la forza si presenta come tale. In secondo luogo, ogni lettore della favola potrebbe aggiungere qualche altro aspetto, legato alla sua specifica esperienza, alle sue personali opinioni sui lupi e sugli agnelli, nonché sulla realtà dei rapporti sociali. Infine, poiché le opinioni e le credenze mutano, a seconda del contesto storico e/o culturale, i lettori di oggi coglieranno delle connessioni parzialmente diverse, non del tutto sovrapponibili a quelle colte dal lettore di ieri – e ciò, a dispetto del fatto che, ancora oggi, come ai tempi di Esopo, il lupo ci appaia malvagio, avido, prepotente, e l'agnello mansueto, debole, inoffensivo. Poiché le relazioni sociali sono cambiate, poiché viviamo in una società indiscutibilmente più complessa di quella dell'antica Grecia, le regole che guideranno le nostre inferenze, cioè il trasferimento delle implicazioni da un sistema all'altro, saranno inevitabilmente diverse.

Eppure, nonostante questa distanza storico-culturale, le favole di Esopo continuano a evocarci delle immagini, a suggerirci nuove connessioni. Alcune di queste immagini possiamo dividerle: sono i quadri di Francesco Fontanesi, che ci restituiscono veramente «letture e colori dei mondi di Esopo»<sup>24</sup>, ridescrivendo metaforicamente sia i testi delle favole, sia le azioni e le relazioni umane riportate o adombrate in esse. Sotto tale profilo, potremmo dire che la pittura ha un ruolo emblematico: poiché essa prende sempre le mosse da certi schemi figurativi, poiché non può darsi senza operare un processo alchemico nei confronti dell'oggetto rappresentato, ci indica con evidenza che *vedere* non equivale mai a un semplice registrare, che *rappresentare* non si riduce mai a un semplice imitare<sup>25</sup>. Queste osservazioni ci permettono di recuperare quello che sostiene Ricœur quando afferma che l'interpretazione metaforica, facendo nascere una nuova per-



tenenza semantica sulle rovine del senso letterale, suscita al tempo stesso una referenza di secondo grado o metaforica. Tanto nella favola quanto nella metafora, risulta centrale la prospettiva del *vedere come*: vedere una cosa nell'altra, attraverso l'altra. In tal modo, esse innescano un processo di metamorfosi che non si esaurisce sul piano linguistico, ma acquista anche un valore cognitivo. Black sottolinea che la metafora crea similarità piuttosto che esprimere una similarità già esistente in precedenza<sup>26</sup>: il suo potere euristico coincide con la capacità di trasformare in profondità gli oggetti descritti, individuando nuove aperture di senso, mettendo in comunicazione domini concettuali prima separati. A sua volta, la favola esopica esibisce un mondo diverso da quello ordinario, nel quale gli animali non parlano e non si comportano come esseri umani: un mondo immaginario, che vive soltanto nello spazio di una finzione; ma tale finzione, nella misura in cui è euristica, cioè in grado di farci scoprire aspetti del reale altrimenti opachi e confusi, ridecrive metaforicamente anche il mondo in cui viviamo letteralmente.

Black, nelle pagine conclusive del saggio in cui stabilisce un'analogia tra metafore letterarie e modelli scientifici, afferma che da tale analogia possiamo ricavare un'importante conseguenza: tutti i procedimenti intellettuali, per quanto differenti siano i loro scopi e i loro metodi, si basano sull'esercizio dell'immaginazione (che dunque non è una prerogativa dell'arte, ma un'attività indispensabile anche alla filosofia e alla scienza)<sup>27</sup>. Parimenti, la struttura metaforica della favola non si contrappone al concetto morale che vuole esprimere: nella favola, l'esercizio dell'immaginazione costituisce un supporto imprescindibile per l'operazione intellettuale con cui le attribuiamo un senso o, per meglio dire, una pluralità di sensi compatibili con la cornice del *focus* metaforico. Infatti, come il concetto morale prende forma nel contesto di una rete metaforica che evita di cristallizzarne il senso, così il concatenarsi delle metafore si pone al servizio del pensiero concettuale, inscrivendo lo slancio dell'immaginazione in un «pensar di più» a livello del concetto<sup>28</sup>.

Ma, se la metafora può dirci qualcosa sulla struttura della favola esopica, reciprocamente la favola esopica – breve, concisa, eppure efficace – può forse illuminare alcuni caratteri della metafora. Il potere cognitivo della metafora dipende anche dal fatto che essa racconta implicitamente una storia: sia che si tratti di proiettare sul soggetto principale un sistema di luoghi comuni associati al soggetto secondario, sia che si tratti, più in generale, di spiegare l'ignoto attraverso il noto, la metafora attiva un processo di configurazione mediante il quale le cose, le idee, gli eventi acquistano struttura e coerenza. Proprio come accade, del resto, nella favola esopica, dove le azioni umane, con i rapporti che di volta in volta li contraddistinguono, ricevono connessione e ordine per il fatto di essere iscritti in una trama: una trama abbastanza semplice da risultare facilmente comprensibile, ma anche abbastanza ricca di significati da divenire oggetto di successiva interrogazione e interpretazione. Insomma, Giambattista Vico aveva ragione a definire la metafora come la figura «più luminosa, più necessaria e più spessa»; ma, forse, aveva altrettanto ragione nel definirla una «picciola favoletta»<sup>29</sup>.

#### Note

1. Per un primo orientamento alla storia e ai caratteri di questo genere letterario, rinviamo ai seguenti saggi: É. Chambry, *Notice sur Ésope et les fables ésopiques*, in *Ésope, Fables*, Les Belles Lettres, Paris 1927, pp. IX-LIV; B. E. Perry, *Studies in the Text History of the Life and Fables of Aesop* (1936, Haverford), Scholars Press, Chico 1981; S. Jedrkiewicz, *Sapere e paradosso nell'Antichità: Esopo e la favola*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1989; A. La Penna, *Origine, sviluppo e funzione della favola esopica nella cultura antica*, introduzione a Esopo, *Favole*, trad. it. a cura di C. Benedetti, Mondadori, Milano 1996; L. Rodler, *La favola*, Carocci, Roma 2007.

2. Cfr. A. Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Mondadori, Milano 1978, 1991<sup>3</sup>, pp. 17-18; A. Jacomuzzi, G. P. Caprettini, ad vocem *Allegoria*, in *Dizionario di retorica e stilistica*, Utet, Torino 1995, 2004<sup>2</sup>, pp. 7-11; S. Velotti, ad vocem *allegoria*, in *Dizionario di estetica*, a cura di G. Carchia e P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. 3-4. Tra le allegorie tradizionali, è ben nota quella della nave che attraversa un mare in tempesta, fra venti e scogli: la nave rappresenta il destino umano, i pericoli, le discordie politiche, mentre il porto è la salvezza.

3. H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Puf, Paris 1961, 1989<sup>4</sup>, pp. 65-83.

4. La svalutazione dell'allegoria trova un momento decisivo nella famosa distinzione operata da Goethe all'inizio dell'Ottocento: mentre nell'allegoria «il particolare vale solo come esempio, come emblema dell'universale», nel simbolo «si svela la vera natura della poesia: si esprime il caso particolare senza pensare all'universale e senza alludervi». Infatti, il simbolo «trasforma il fenomeno in idea, l'idea in un'immagine, in tal modo che l'idea nell'immagine rimane sempre infinitamente efficace e inaccessibile»; l'allegoria, invece, «trasforma il fenomeno in un concetto, il concetto in un'immagine, ma in modo che il concetto nell'immagine sia sempre circoscritto e completo [...]»: J. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, a cura di M. Hecker, Verlag der Goethe-Gesellschaft, Weimar 1907 (trad. it. di M. Bignami, *Massime e riflessioni*, a cura di S. Seidel, introduzione di P. Chiarini, Teoria, Roma 1983, vol. I, p. 68, e vol. II, pp. 233-234). Analogamente, nella cultura romantica, si è rimproverato alla favola il suo carattere moralistico, edificante: il suo "intellettualismo", contrapposto alla natura immaginifica della fiaba (cfr. S. Calabrese, *Gli arabeschi della fiaba: dal Basile ai romantici*, Pacini, Pisa 1984; Id., *Fiaba*, La Nuova Italia, Firenze 1997). Del resto, anche nel corso del Novecento, la fiaba ha goduto di un'attenzione critica di gran lunga maggiore rispetto a quella che è stata riservata alla favola: basti pensare agli studi sulla fiaba condotti, di volta in volta, secondo una prospettiva strutturalista, semiotica, antropologica, psicoanalitica ecc.

5. U. Eco, ad vocem *Metafora*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. IX, Einaudi, Torino 1980, pp. 191-236.

6. Per una prima introduzione a questi molteplici approcci, che hanno prodotto una bibliografia ormai sterminata, si vedano tra gli altri i seguenti volumi: *Metaphor and Thought*, a cura di A. Ortony, Cambridge University Press, Cambridge 1979, 1993; *Metafora*, a cura di G. Conte, Feltrinelli, Milano 1981; *Teorie della metafora*, a cura di C. Cacciari, Raffaello Cortina, Milano 1991; F. Rigotti, *La verità retorica*, Feltrinelli, Milano 1995; *Itinerario sulla metafora. Aspetti linguistici, semantici e cognitivi*, a cura di C. Casadio, Bulzoni, Roma 1996; M. Johnson *et alii*, ad vocem *Metaphor*, in *Encyclopedia of Aesthetics*, a cura di M. Kelly, vol. III, Oxford University Press, New York-Oxford 1998, pp. 208-224; E. de Bustos, *La metafora. Ensayos transdisciplinarios*, Uned, Madrid 2000; C. Morabito, *La metafora nelle scienze cognitive*, McGraw-Hill, Milano 2002; M. Danesi, *La metafora nel pensiero e nel linguaggio*, La Scuola, Brescia 2003; P.A. Rovatti, *Guardare ascoltando: filosofia e metafora*, Bompiani, Milano 2003; *Metafora e conoscenza: da Aristotele al cognitivismo contemporaneo*, a cura di A. M. Lorusso, Bompiani, Milano 2005.

7. La "retorica classica" è la retorica derivata da Aristotele e giunta, attraverso Quintiliano, alle trattazioni settecentesche e ottocentesche. La concezione della metafora come figura o tropo di sostituzione è già presente *in nuce* nella celebre definizione della *Poetica*: «La metafora consiste nel trasferire ad un oggetto il nome che è proprio di un altro» (Aristotele, *Poetica*, trad. it. di M. Valgimigli, in *Opere*, a cura di G. Giannantonio, vol. X, Laterza, Roma-Bari 1973, 21, 1457 b, 7-8). Da una parte, infatti, collegando la metafora al nome e non al contesto allargato del discorso, Aristotele ha dato vi-

ta al presupposto che la metafora sia un accidente della denominazione, uno spostamento riguardante il significato delle singole parole – presupposto che avrà come conseguenza la classificazione della metafora tra le figure costituite da una sola parola o tropi; dall'altra parte, sottolineando l'eccentricità della metafora, il suo essere «molto altro» (*allogriós*) rispetto all'uso ordinario e comune del linguaggio, Aristotele è all'origine dell'idea di metafora come termine deviante o scarto, il cui senso sarebbe "preso a prestito" da un altro ambito d'origine – dunque, dell'idea di sostituzione, da parte della metafora, di un termine assente ma disponibile. Secondo Paul Ricœur, sarà quest'ultima idea a incidere maggiormente sul destino della retorica: cfr. *La métaphore vive*, Seuil, Paris 1975 (trad. it. *La metafora viva*, a cura di C. Grampa, Jaca Book, Milano 1981, p. 18 sgg.). Sull'istituzione, da parte di Aristotele, della scienza o verità della parola tramite la sua corrispondenza con l'essenza della cosa espressa nella definizione, si veda anche A. Cazzullo, *La verità della parola. Ricerca sui fondamenti filosofici della metafora in Aristotele e nei contemporanei*, Jaca Book, Milano 1987.

8. Scrive infatti Quintiliano, a cui si deve la definizione della metafora come *similitudo brevior*: «In generale la metafora è una similitudine abbreviata, dalla quale differisce, in quanto per mezzo di questa facciamo un paragone con la cosa che vogliamo esprimere, mentre quella prenda il posto della cosa in sé» (M. F. Quintiliano, *L'istituzione oratoria*, trad. it. a cura di R. Faranda, Utet, Torino 1968, VIII, 6, 8).

9. Per una rapida ricostruzione delle tesi associate a questo nuovo modello interpretativo, cfr. B. Mortara Garavelli, ad vocem *Metafora*, in *Dizionario di retorica e stilistica*, cit., pp. 237-243; S. Ghiazza, *La metafora tra scienza e letteratura*, Le Monnier Università, Firenze 2005 (con una ricca scelta di brani antologici).

10. Cfr. M. Black, *Metaphor*, in «Proceedings of the Aristotelian Society», LV (1954), pp. 273-294; Id., *Models and Archetypes*, in *Both Human and Humane*, a cura di C.E. Boewe e R.F. Nichols, University of Pennsylvania, Philadelphia 1960. Entrambi gli scritti sono stati poi ripubblicati in M. Black, *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca-London 1962, pp. 25-47 e 219-243 (trad. it. di A. Almansi e E. Paradisi, *Modelli archetipi metafore*, Pratiche, Parma 1983, che raccoglie anche altri saggi di Black, tra cui *More about Metaphor*, apparso originariamente in «Dialectica», XXXI (1977), n. 3-4, e successivamente ripreso nel volume collettaneo *Metaphor and Thought*, a cura di A. Ortony, cit., pp. 19-43).

11. I. A. Richards viene considerato uno degli iniziatori della nuova retorica anglosassone e il pioniere della concezione semantica e interattiva della metafora. Nel volume *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, Oxford 1936 (trad. it. di B. Placido, *La filosofia della retorica*, Feltrinelli, Milano 1967, pp. 80-86 sgg.), egli attacca l'opposizione tra senso proprio e senso figurato, vedendovi riflesso quel «pregiudizio del significato fisso» secondo cui la parola avrebbe un significato proprio indipendentemente dal contesto particolare in cui viene pronunciata. In realtà, le parole non hanno significato in se stesse, ma lo ricevono dal contesto della frase e del-

la situazione di discorso: la relativa stabilità dei significati che riscontriamo nel linguaggio ordinario è già frutto di una mediazione, risultando dalla combinazione di molteplici contesti. Ora, poiché la metafora mantiene «due pensieri di cose differenti contemporaneamente attivi e sorretti da una singola parola o frase, il cui significato risulta dalla loro interazione», essa non costituisce uno scarto nei confronti del funzionamento ordinario del linguaggio, ma è anzi «l'onnipresente principio di ogni suo spontaneo atteggiarsi». Per prendere le distanze dall'opposizione tra senso proprio e senso figurato, Richards propone di chiamare *tenore* l'idea soggiacente e *veicolo* l'idea sotto il cui senso viene appresa la prima: la metafora risulterebbe dalla presenza simultanea di entrambi, dalla loro reciproca integrazione.

12. M. Black, *Modelli archetipi metafore*, cit., p. 59.

13. Black distingue con cura i modelli *teorici* sia dai modelli *in scala* (intesi come «tutte le riproduzioni di oggetti materiali, di sistemi o processi, reali o immaginari, che conservino le rispettive proporzioni»), che dai modelli *analogici* (che hanno in comune con l'originale «non una serie di tratti o una identica proporzionalità di grandezze, ma, più astrattamente, la stessa struttura o modello di relazioni»). Infatti, diversamente dagli altri due tipi di modelli, i modelli teorici non sono costruiti, ma descritti: l'isomorfismo non è più tra l'ambito originario ed una cosa costruita, ma tra tale ambito e una cosa descritta. In altri termini, la peculiarità dei modelli teorici consiste nell'introdurre un nuovo tipo di linguaggio o idioma (*ibidem*, pp. 68-79).

14. *Ibidem*, p. 87.

15. P. Ricœur, *La metafora viva*, cit., p. 320. Nella traduzione italiana, il termine *fable* viene reso con «fiaba», mentre il suo significato è quello di «favola» (cfr. P. Ricœur, *La métaphore vive*, cit., p. 306).

16. *Ibidem*, pp. 198-208. Ad esempio, osserva Ricœur, quando Mallarmé scrive: «Il cielo è morto», viola la legge di pertinenza semantica, giacché il predicato è *morto* conviene solo agli individui compresi entro la categoria degli esseri viventi; tuttavia, questa stessa predicazione impertinente risulterà, da un punto di vista metaforico, portatrice di un nuovo significato.

17. *Ibidem*, pp. 302-303.

18. *Ibidem*, p. 404. Nell'elaborare la propria teoria della «referenza metaforica», Ricœur si rifà agli studi sulla metafora di area anglosassone: in particolare, agli studi di Black, ma anche a quelli di Mary Hesse (che concepisce la spiegazione scientifica come una ridescrizione in termini metaforici del dominio dell'*explanandum*, cioè dei fenomeni che sono oggetto d'indagine), e di Nelson Goodman (che propone una teoria denotativa della metafora): cfr. M. Hesse, *Models and Analogies in Science*, The University of Notre Dame Press, Notre Dame 1966 (trad. it. di C. Bicchieri, *Modelli e analogie nella scienza*, Feltrinelli, Milano 1980); N. Goodman, *Languages of Art*, The Bobbs Merrill Company, New York 1968 (trad. it. *I linguaggi dell'arte*, a cura di F. Brioschi, Il Saggiatore, Milano 1976).

19. P. Ricœur, *La metafora viva*, cit., p. 322. In tal modo, come il mondo dell'opera rappresenta la denotazione dell'enunciato poetico, così la *mimesis* rappresenta la dimensione denotativa del *mythos*.

20. Esopo, *Favole*, cit., p. 221.

21. H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, Max Heuber Verlag, München 1967 (trad. it. *Elementi di retorica*, a cura di L. Ritter Santini, Il Mulino, Bologna 1969, p. 234). Ma cfr. anche M. F. Quintiliano, *L'istituzione oratoria*, cit., VIII, 6, 44, dove viene proposto come esempio di metafora continuata un'allegoria tratta dai *Carmina* di Orazio: «O nave, ti rigetteranno in mare nuovi flutti: o che fai? Saldamente tieniti stretta al porto», precisando che «il poeta intende la nave per la repubblica, i flutti e le procelle per le guerre civili, il porto per la pace e la concordia».

22. Per il legame tra metafora e trasgressione categoriale, cfr. soprattutto N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., pp. 66-88.

23. M. Black, *Modelli archetipi metafore*, cit., p. 62.

24. Ricordiamo che il titolo della Giornata di studi da cui ha tratto origine il presente volume era: *Tutta un'altra favola. Letture e colori dei mondi di Esopo*.

25. A questo proposito, cfr. l'opera ormai classica di E. H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Pantheon Books, New-York 1960; trad. it. di R. Federici, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino 1965.

26. M. Black, *Modelli archetipi metafore*, cit., p. 55.

27. *Ibidem*, p. 95.

28. P. Ricœur, *La metafora viva*, cit., p. 401.

29. G. Vico, *Principi di una scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, (1744), in *Opere*, a cura di A. Battistini, vol. I, Mondadori, Milano 2001, pp. 587-588. Sul superamento, da parte di Giambattista Vico (1668-1744), della concezione della metafora come tropo di sostituzione, a vantaggio di una concezione che ne esalta invece il valore cognitivo, si vedano tra gli altri i seguenti saggi: E. Grassi, *Macht des Bildes: Obnmacht der rationalen Sprachen*, Schauberg, Köln 1970 (trad. it. di L. Croce e M. Marassi, *Potenza dell'immagine. Rivalutazione della retorica*, Guerini e Associati, Milano 1989, e Id., *Vico and Humanism. Essays on Vico, Heidegger and Rhetoric*, Peter Lang, New York 1990 (ma raccoglie saggi pubblicati anche anteriormente; trad. it. *Vico e l'umanesimo*, a cura di A. Verri, Guerini e Associati, Milano 1992); A. Battistini, *La dignità della retorica. Studi su Giambattista Vico*, Pacini, Pisa 1975, e Id., *La sapienza retorica di Giambattista Vico*, Guerini e Associati, Milano 1995; D.P. Verene, *Vico's Science of Imagination*, Cornell University Press, Ithaca-London 1981 (trad. it. di F. Voltaggio, *Vico. La scienza della fantasia*, Armando, Roma 1984); D. Di Cesare, *Sul concetto di metafora in G. Vico*, in «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», XVI, (1986), pp. 325-334; S. Velotti, *Sapienti e bestioni: saggio sull'ignoranza, il sapere e la poesia in Giambattista Vico*, Pratiche, Parma 1995. Sulla metafora, in Vico, come modalità fondamentale di un *pensare-dire figurale* attraverso cui l'uomo circoscrive, costituisce e interpreta gli ambiti d'esperienza che compongono la sua realtà socio-culturale, si veda R.S. Chiari, *Figure che fanno conoscere*, CSB/Handelshøjken i København, Ph.d. – serie 12.2005, Copenhagen 2005.