



UNIVERSITÀ
ITALO
FRANCESE

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO
DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA
Dottorato in Letterature Moderne e Studi Filologico-linguistici

**MODELLI, TESTI, PROCESSI:
UNO STUDIO COGNITIVO
DELLE METAFORE
DELESSICALIZZATE E D'INVENZIONE**

Settore scientifico-disciplinare di afferenza
L-LIN/01

TESI DI
MARIANGELA ALBANO

TUTOR
CH.MO PROF. MARIA LUCIA ALIFFI

COORDINATORE DEL DOTTORATO
CH.MO PROF. JACQUELINE LILLO

CO-TUTOR
CH.MO PROF. PHILIPPE MONNERET

XXIV CICLO - TRIENNIO 2011-2012-2013

DOTTORATO





UNIVERSITÀ
ITALO
FRANCESE

UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE - DIJON
ÉCOLE DOCTORALE LISIT, n° 491, PHILOSOPHIE
Laboratoire Centre Pluridisciplinaire Textes et Cultures (CPTC) – EA 4178
Groupe de Recherche Linguistique en Sciences de la Culture (GreLiSC)

FACULTÉ DE LETTRES ET PHILOSOPHIE
Doctorat Lettres Modernes

**MODÈLES, TEXTES, PROCESSUS:
UNE ÉTUDE COGNITIVE
DES MÉTAPHORES
DÉFIGÉES ET D'INVENTION**

L-LIN/01

THÈSE DE
MARIANGELA ALBANO

TUTOR
PROF. MARIA LUCIA ALIFFI

COORDINATEUR DU DOCTORAT
PROF. JACQUELINE LILLO

CO-TUTOR
PROF. PHILIPPE MONNERET

XXIV CYCLE – PÉRIODE 2011-2012-2013

Language is the mirror of the mind

(Turner, 1991: 198)

*L'aspetto più interessante della metafora è
di essere di volta in volta tutte queste realtà diverse:
l'estensione del significato di una parola,
un concetto condiviso, un sostituto,
l'interpretazione di un conflitto concettuale.
Non ci sono teorie sbagliate della metafora,
ma solo teorie parziali, tutte supportate da dati empirici,
nessuna esaustiva, cioè
capace di giustificarli tutti (Prandi, 2007).*

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare alcune persone che mi hanno aiutata in più modi nella stesura di questa tesi. In particolare, ringrazio la mia Professoressa Maria Lucia Aliffi e il mio Professore Philippe Monneret che mi hanno proposto consigli durante le ricerche. Ringrazio il dipartimento di Scienze Umanistiche di Palermo e la scuola dottorale LISIT per avermi dato la possibilità di portare avanti le mie ricerche.

Ringrazio l'Università italo-francese per la borsa di studio che ho utilizzato durante i miei viaggi nell'ambito della co-tutela.

Ringrazio il Professore Mark Turner per avermi accolta alla Case Western Reserve University durante l'anno 2013 e per i suoi essenziali suggerimenti.

Per le preziose conversazioni durante il mio percorso, mi sembra necessario ringraziare Giuseppe Di Carlo, Licia Taverna, Stefano Montes, Gaetano Sabato, Vito Evola, Michele Longo, Antonio Lavieri, Rosa Leandra Badalamenti, Elisabeta Nicolescu, Luca Nobile, Manuel Martinez, Vera Tobin, Dubravka Saulan, Michele Prandi, Georges Kleiber, Chris Sinha.

Un ringraziamento fondamentale va anche a Samuel Bidaud e Aurélie Kermorgant. Per il loro coraggio e la loro attenzione di essere giunti sino all'ultima pagina nella revisione della mia tesi in francese, senza il loro aiuto non sarei riuscita a eliminare errori e omissioni.

Alla mia famiglia è attribuita la pazienza di essermi stata sempre vicina.

Ai miei nonni e a Stefano Di Carlo che credevano in me.

Indice

Introduzione.....	9

Parte prima

Le operazioni cognitive nelle metafore: metafora concettuale, integrazione e analogia.....	17

Capitolo I

La metafora concettuale

1.1 Le basi cognitive della metafora.....	18
1.2 La metafora concettuale alla luce dei paradigmi cognitivisti della scuola americana.....	29
1.3 Le tipologie di trasferimento metaforico.....	37
1.4 La metafora concettuale fra convenzionalità e creatività.....	46

Capitolo II

Il network di integrazione concettuale

2.1 Gli spazi mentali di Fauconnier.....	55
2.2 Il network di integrazione concettuale.....	69
2.3 Le tipologie di network.....	76
2.4 La metafora e l'amalgama.....	84

Capitolo III

L'analogia

3.1 Gli approcci filosofici all'analogia.....	91
3.2 Il pensiero analogico.....	95
3.3 La linguistica analogica.....	101
3.4 Le relazioni tra analogia e metafora.....	112

Parte seconda

La dimensione linguistica della metafora: lessicalizzazione, creatività e de lessicalizzazione.....	115

Capitolo IV

Le metafore lessicalizzate: questioni d'idiomaticità

4.1 La metafora lessicalizzata.....	116
4.2 Il meccanismo della lessicalizzazione.....	121
4.3 Criteri e categorie in ambito fraseologico.....	126
4.4 La semantica degli idiomi.....	131

Capitolo V

Le metafore creative

5.1 La creatività linguistica nelle metafore	136

5.2 Kövecses e le tipologie di creatività.....	138
5.3 La metafora viva	142
5.4 Il conflitto concettuale nella metafora viva.....	143

Capitolo VI

Le metafore delessicalizzate

6.1 Il meccanismo della delessicalizzazione.....	147
6.2 Le tipologie di delessicalizzazione in Rastier.....	149
6.3 Forme idiomatiche e creatività nella prospettiva cognitivista.....	152
6.4 Principi di creatività idiomantica nella prospettiva cognitivista.....	158

Parte terza

La metafora in «Kassandra» e «Minotaurus. Eine Ballade».....

Capitolo VII

Una metodologia per identificare e analizzare le metafore nei testi

7.1 Selezionare e individuare metafore nei testi «Kassandra» e «Minotaurus. Eine Ballade».....	163
7.2 Le interviste strutturate ai parlanti di madrelingua tedesca.....	168
7.3 La consultazione dei dizionari di lingua tedesca.....	172
7.4 La metodologia MIPVU: selezionare e individuare metafore nei testi letterari.....	174
7.5 Modalità di applicazione dei modelli teorici.....	183

Capitolo VIII

Le metafore in «Kassandra»

8.1 Il testo «Kassandra» e la scrittrice.....	189
8.2 «Kassandra»: analisi delle metafore d'invenzione.....	198
8.3 «Kassandra»: analisi delle metafore delessicalizzate.....	249

Capitolo IX

Le metafore in «Minotaurus. Eine Ballade»

9.1 Il testo «Minotaurus. Eine Ballade» e lo scrittore.....	261
9.2 «Minotaurus. Eine Ballade»: analisi delle metafore d'invenzione.....	266
9.3 «Minotaurus. Eine Ballade»: analisi delle metafore delessicalizzate.....	308

Conclusioni.....	314

Bibliografia.....	328

Appendici

I Metafore d'invenzione in «Kassandra».....	355
II Metafore delessicalizzate in «Kassandra».....	365
III Metafore d'invenzione in «Minotaurus. Eine Ballade».....	368
IV Metafore delessicalizzate in «Minotaurus. Eine Ballade».....	372
V Schemi di differenziazione delle metafore.....	373
VI Esempi delle interviste.....	381
VII Risultati delle interviste.....	387
VIII Riassunto in lingua francese.....	394

Introduzione

Nell'ambito umanistico pochi oggetti di studio hanno ricevuto un'attenzione così diffusa come la metafora. Quest'ultima, infatti, si rivela un campo d'analisi privilegiato per la sua particolare compenetrazione di elementi letterari, linguistici e culturali che sollevano un insieme di problematiche interlinguistiche e interculturali. Nel tempo essa è stata considerata un puro ornamento del linguaggio e un artificio retorico. Molti sono stati gli studi volti a individuare una grammatica della metafora (Gardes Tamine, 1995 e 2011; Schlanger, 1983), a descriverla attraverso definizioni semantiche o pragmatiche (Kleiber, 1984; Charbonnel, 1991; Rastier, 1994; Torricelli, 2009); ad avanzare ipotesi sulla referenza delle figure (Prandi, 1992 e 2002; Conenna, 2002) e a individuare le immagini proprie a un singolo scrittore (Frappier-Mazur, 1976; Van Buuren, 1986). Solo a partire dagli studi in ambito psicolinguistico e neuroscientifico si è cominciato a riflettere sulla centralità che la metafora occupa da un punto di vista cognitivo. In particolare, sono state proposte negli anni ipotesi sul ruolo che riveste la somiglianza nel linguaggio letterale e metaforico, sulla comprensione dei meccanismi che sorgono alla base della formulazione di una metafora linguistica e sulle modalità di identificazione di una metafora.

Data l'ampiezza degli studi, risulta, quindi, impossibile dar conto in modo esaustivo tutti gli approcci che si sono susseguiti nello sforzo di dare una spiegazione alla «veste metamorfica» che caratterizza la metafora. Il sentiero che, invece, si è scelto di intraprendere è quello di fornire un inquadramento teorico basato sulle nuove ricerche in ambito cognitivo e psicolinguistico. Nello specifico, si è tentato di ricostruire diacronicamente un percorso volto a mettere in evidenza tre teorie fondamentali all'interno del panorama degli studi cognitivi sulla metafora: a) la teoria della metafora concettuale, b) la teoria dell'integrazione concettuale; c) la teoria dell'analogia. In sintesi possiamo affermare che, in base alla prima teoria, la metafora rappresenta un trasferimento di proiezioni, strutturate secondo corrispondenze ontologiche ed epistemiche, da un dominio concettuale di origine a un dominio di arrivo. Tale considerazione conduce a riflettere sul fatto che le metafore concettuali sono pacchetti di informazione, acquisiti

sia attraverso la diretta esperienza fisico-percettiva sia attraverso la cultura, che producono una quantità innumerevole di espressioni linguistiche metaforiche.

La teoria dell'integrazione concettuale, o del cosiddetto «blending», tenta di fornire una spiegazione di quello che accade nel corso della costruzione del significato ai legami fra i modelli che sono recuperati dalla memoria a lungo termine e i modelli che, costruiti localmente, saranno scartati. In tale prospettiva, parlare di «blending» metaforico vuol dire considerare la fusione che avviene tra le strutture salienti di due o più spazi mentali. Infine, l'analogia è un processo cognitivo utilizzato quotidianamente, basato sull'importanza dell'esperienza all'interno del ragionamento e dei processi sottostanti alla memoria episodica. Secondo gli studiosi, l'analogia è alla base della formulazione di metafore linguistiche in quanto serve a identificare strutture relazionali simili in contesti differenti e a trasferire informazione da un contesto all'altro.

Lo scopo centrale che ci si è prefissi è quello di analizzare i meccanismi cognitivi e linguistici alla base delle metafore «d'invenzione e delessicalizzate» utilizzando un approccio che miri a fondere la teoria della metafora concettuale di Lakoff e Johnson (1980 e 1999), la teoria dell'integrazione concettuale di Turner e Fauconnier (2002) e la teoria dell'analogia di Monneret (2004).

Per situare la differenza tra metafore d'invenzione e delessicalizzate bisogna fare riferimento sia alla dimensione linguistica sia a quella concettuale. La metafora d'invenzione, a livello linguistico, è una metafora che non ha ancora ricevuto la «sanzione dell'uso» (Fontanier, 1968: 104). Dal punto di vista concettuale, secondo alcuni studiosi, quest'ultima può essere il risultato di molteplici meccanismi di creatività come, ad esempio, l'estensione di metafore convenzionali, l'estensione non convenzionale di schemi concettuali, l'alterazione di una proiezione metaforica convenzionale, la formazione di metafore composite, l'influenza di vari contesti e una mappatura fra immagini non convenzionali. Diversamente, la metafora delessicalizzata è un'espressione idiomatica che ha subito un processo di «defigement» in grado di «rimetaforizzarla» e «rimotivarla». È

chiaro, quindi, che da un punto di vista concettuale presenta una serie di operazioni legate sia a processi di convenzionalità sia di creatività.

Alla base della scelta delle due tipologie di metafora, ovvero d'invenzione e delessicalizzata, vi è una ragione legata essenzialmente alle ricerche che sono state compiute in ambito cognitivo. Molti, infatti, sono stati i teorici che si sono occupati delle espressioni metaforiche convenzionali all'interno del linguaggio quotidiano. Altri si sono dedicati alla dimensione creatività delle metafore letterarie. Tuttavia, in entrambi i casi, pochi sono stati i teorici che hanno coniugato le operazioni che avvengono nella dimensione linguistica con quelle che stanno sul piano cognitivo. Inoltre, ancora pochi sono coloro che si sono occupati della metafora delessicalizzata nei testi letterari.

Per mettere alla prova il funzionamento della complementarità di questi tre modelli, è stato scelto di utilizzare due testi letterari di lingua tedesca degli anni 1980-1990 che sono «Kassandra» (1983) di Christa Wolf e «Minotaurus. Eine Ballade» (1985) di Friedrich Dürrenmatt. Entrambi sono stati scelti per tre ragioni fondamentali: la prima riguarda l'interesse personale verso la disciplina della germanistica e verso le aree germanofone che hanno ricoperto un'importanza non trascurabile nell'ambito delle ricerche scientifiche intraprese sia prima sia durante il periodo del dottorato di ricerca. La seconda ragione è legata essenzialmente al fatto che il romanzo della Wolf e il racconto di Dürrenmatt, essendo «testi letterari», rappresentano un'occasione plausibile per la ricerca di un numero considerevole di espressioni linguistiche metaforiche in quanto la densità metaforica, in linea di massima, dovrebbe essere alta. La terza ragione è determinata dalla natura dei testi presi in considerazione. Entrambi, infatti, sono delle «riscritture del mito»: da una parte, quello di Cassandra e dall'altra quello del Minotauro. In base agli studi condotti dalla «Cognitive Poetics» (Tsur, 1992; Brône e Vandaele, 2009), si può ipotizzare che la polisemia presente nei testi favorisca lo sviluppo di una serie di metafore linguistiche sulle quali sembra necessario interrogarsi anche a un livello concettuale.

Le metodologie che s'intendono utilizzare in questa ricerca sono quelle elaborate da tre modelli, ovvero la teoria della metafora e dell'integrazione

concettuale e la teoria dell'analogia, nell'intento di contestualizzare lo studio nel dibattito critico relativo all'analisi delle metafore. Di conseguenza, le modalità d'indagine scientifica che hanno definito la formulazione di questi tre modelli verranno utilizzate tenendo conto delle istanze critiche che sono state avanzate nel corso del tempo. Le fonti teoriche che sostanziano la proposta di questo lavoro, così come avviene per i lavori di impianto linguistico, sono state supportate da una corposa fase di raccolta dati. In particolare, sono state individuate le metafore d'invenzione e le metafore delessicalizzate sulla base di due principi fondamentali che sono: la non familiarità e la non lessicalizzazione. Per identificare il grado di figuratività delle metafore all'interno del testo sono state messe in atto tre metodologie: le interviste ai parlanti tedeschi; la consultazione dei dizionari in lingua tedesca e un'osservazione degli elementi presenti all'interno della metafora attraverso la metodologia MIPVU (Steen et al., 2010).

La prima fase è volta a comprendere se le espressioni figurate trovate all'interno dei testi letterari, attraverso un campionamento, fossero percepite dai parlanti di madrelingua tedesca come espressioni proprie o meno proprie. L'osservazione della percezione di tali espressioni ha permesso di riconoscere il grado di figuratività di una metafora delessicalizzata e di una metafora d'invenzione. Inoltre, tale indagine è apparsa utile per riflettere sulla natura della delessicalizzazione dal momento che i parlanti sono stati obbligati ad attivare un grado diverso di «figurative competence» (Levorato, 1993) sia nel caso delle espressioni creative sia nel caso delle espressioni delessicalizzate. Le interviste sono basate su un questionario scritto e sono state sottoposte a 50 parlanti (tutti studenti universitari tedeschi di madrelingua tedesca) e i risultati sono stati coerenti con il resto delle indagini svolte. Attraverso la consultazione di alcuni dizionari di lingua tedesca, tra i quali il Duden (1976), il Langenscheidt (2003), o il Wahrig (2006), sono stati confermati alcuni dati riscontrati nelle interviste.

Infine, per comprendere se la metafora è di natura creativa o delessicalizzata è stata utilizzata la metodologia MIPVU (Steen et al., 2010). Tale modello mira a riflettere sulla differenza tra il significato contestuale e quello di base di un'unità lessicale metaforica.

A questa fase è seguita la sistemazione di tutta la documentazione in un *corpus* di metafore, alcune delle quali sono state analizzate in maniera approfondita e sono state formulate varie categorie di metafore.

Il nostro intento principale è quello di favorire un'analisi comparata tra l'approccio della metafora concettuale, quello dell'integrazione e la teoria dell'analogia. In sintesi, gli obiettivi fondamentali della ricerca sono:

- mostrare attraverso, un procedimento euristico, l'efficacia epistemica della comparazione tra i modelli e i possibili limiti all'interno di ogni singolo modello;
- mostrare in che modo emergono le relazioni comuni che stanno alla base dell'analogia;
- individuare come si sviluppa la topicalizzazione e se essa è simmetrica o asimmetrica;
- comprendere come vengono proiettati gli elementi salienti dei due domini nello spazio di amalgama e, di conseguenza, in che modo viene costruita la rete di integrazione concettuale;
- comprendere se sia sempre possibile ricostruire la mappatura oppure se a partecipare alla significazione è anche il contesto;
- mostrare come vengono manipolati i simboli chiave da parte degli scrittori, se essi sono fonti di metafore privilegiate o se si coniugano all'aspetto polisemico del testo causato dal suo essere riscrittura di un mito;
- indagare su possibili connessioni tra le metafore creative e quelle delessicalizzate al fine di comprendere se vi sia un parallelismo nel loro funzionamento o se vi sia una totale differenza;
- mostrare il tipo di trasformazione che le metafore delessicalizzate hanno subito;
- comprendere se esistano legami motivazionali tra la sua struttura lessicale, il suo significato e la sua rappresentazione concettuale;
- individuare similarità o differenze tra la formulazione delle metafore nei due scrittori e se le metafore interagiscano con il mito.

Inoltre, fra gli obiettivi della ricerca vi è anche quello di integrare e applicare approcci linguistici cognitivi allo studio di testi letterari,

incoraggiando, in tal modo, il dialogo tra lingua e letteratura che, se pur complesso, è essenziale per una ricerca in questo ambito.

La tesi è suddivisa in tre parti principali: la prima è un inquadramento teorico sulle operazioni cognitive che stanno alla base delle metafore linguistiche; nella seconda parte si esamina la dimensione linguistica della metafora e la terza parte è dedicata all'esposizione della metodologia che è stata applicata e all'analisi delle metafore riscontrate nei testi.

La prima parte della tesi è suddivisa in tre capitoli principali che sono: «La metafora concettuale», «Il network di integrazione concettuale» e «L'analogia». Nel primo capitolo si parla di una teoria neurale della metafora concettuale (Lakoff, 2008) che, pur mantenendo i paradigmi originari, si sviluppa sulle orme della teoria della computazione neurale del cervello (Feldman, 2006). Il capitolo tratta in maniera dettagliata la metafora in relazione alle neuroscienze soffermandosi sugli studi sui neuroni, sulle mappe e sui circuiti neurali. Inoltre, si esaminano in maniera sintetica la scoperta dei neuroni specchio, la lateralizzazione emisferica e i contributi che hanno dato all'interno del panorama linguistico. Nello stesso capitolo, sono trattate anche le questioni sulla categorizzazione, sui prototipi e sulla salienza (Rosch, 1983) situandole accanto alla nozione di «family resemblances» di Wittgenstein (1980). Inoltre, il primo capitolo rappresenta una ricostruzione approfondita della teoria cognitivista della metafora concettuale a partire dalla svolta operata da Lakoff e Johnson nel 1980 sino a giungere agli studi più recenti.

Il secondo capitolo è dedicato alla teoria degli spazi mentali, ovvero dell'insieme delle connessioni neuronali che sono attivate nel momento in cui si creano delle analogie tra le cose. Nel capitolo si traccia in maniera dettagliata la questione del «blending», o dell'integrazione concettuale tra due spazi mentali, di Fauconnier e Turner (2002, 1996). Più in particolare, secondo la suddetta teoria, il «blending» è un'operazione cognitiva dinamica che tende a fondere un insieme di inferenze al fine di formulare o comprendere informazioni. Esistono «blending» metaforici e non metaforici e un discreto numero di pagine è dedicato a comprenderne le differenze principali.

Il terzo capitolo prende in esame il concetto di analogia e di ragionamento analogico. Dapprima, una breve parentesi filosofica è utile a far riflettere su come sia stato percepito e definito nel tempo il concetto di similarità in relazione al problema metafisico. In seguito, si proporrà unicamente un approccio di tipo psicolinguistico in base al quale l'analogia è considerata un fenomeno emergente e pervasivo della cognizione. Nello stesso capitolo, si darà ampio spazio alla linguistica analogica di Monneret (2004) differenziando la prospettiva descrittiva dell'analogia da quella funzionale. Un contributo essenziale sarà quello di approfondire la natura degli elementi costitutivi dell'analogia; il tipo di livello che può presentare una relazione analogica; la sua struttura; la sua profondità, ovvero l'esistenza di analogie superficiali o strutturali; l'ontologia che sta dietro questa relazione; la consapevolezza, o meglio, il fatto che l'analogia possa essere spontaneamente o volontariamente creata e, infine, il grado di sedimentazione dell'analogia, ovvero il fatto che ci siano analogie stabilite cognitivamente o culturalmente oppure che le analogie diano frutto a innovazioni semantiche.

La seconda parte della tesi di ricerca esamina la dimensione linguistica della metafora. Nello specifico, si vogliono chiarire i concetti di lessicalizzazione, creatività e delessicalizzazione. Un capitolo sarà dedicato agli studi di fraseologia evidenziando categorie e criteri alla base della lessicalizzazione e dedicando una parte dell'attenzione ai recenti studi sulla semantica degli idiomi. Un capitolo è basato sulla questione della creatività linguistica nella formulazione delle metafore e si affronteranno anche le tematiche classiche sulla metafora viva e sulle metafore conflittuali. L'ultimo capitolo è incentrato sul fenomeno della delessicalizzazione sulla base delle teorizzazioni promosse da Rastier (1987) e delle più recenti ricerche in ambito cognitivo che esaminano i processi che intervengono nella delessicalizzazione della metafora cristallizzata (Langlotz, 2006).

La terza parte della tesi riunisce sia la parte metodologica sia quella analitica della ricerca. Il capitolo VII vuole essere un inquadramento metodologico in cui si spiega come e perché sono state individuate le metafore all'interno dei testi. Alla base vi sono essenzialmente tre fattori: i risultati delle interviste ai parlanti di madrelingua tedesca, il confronto con la metodologia elaborata

da Steen et al. (2010) e un ultimo riscontro attraverso la consultazione dei dizionari. Si tentano anche di definire le modalità di applicazione dei modelli teorici.

Gli ultimi due capitoli sono dedicati all'analisi delle metafore ritrovate nei testi dei due scrittori. In questi capitoli, si tracciano le linee essenziali delle opere, si analizzano le metafore e se ne descrivono le caratteristiche principali.

Parte prima

Le operazioni cognitive nelle metafore: metafora concettuale, integrazione e analogia

La prima parte della tesi definisce alcune tra le più importanti operazioni cognitive che stanno alla base dei processi di formazione delle metafore linguistiche.

I capitoli trattano in maniera dettagliata la metafora in relazione alle neuroscienze soffermandosi, soprattutto, sugli studi sui neuroni, le mappe e i circuiti neurali; la scoperta dei neuroni specchio e la lateralizzazione emisferica. Accanto alle neuroscienze, nella prima parte della tesi si approfondiscono concetti quali quelli di categorizzazione, di prototipi e di salienza (Rosch, 1983) confrontandoli con la nozione di «family resemblances» di Wittgenstein (1980) e i «mental spaces» di Fauconnier (1994). Inoltre, si tenta di ricostruire diacronicamente la teoria cognitivista a partire dalla svolta operata da Lakoff e Johnson nel 1980 all'interno del panorama di studi sulla metafora concettuale, in seguito, modellata e migliorata sulla base delle nuove ricerche in campo neuroscientifico. In particolare, si parla di una teoria neurale della metafora concettuale (Lakoff, 2008) che, pur mantenendo i paradigmi originari, si sviluppa sulle orme della teoria della computazione neurale del cervello (Feldman, 2006). Ci si soffermerà brevemente anche sulle teorie di Richards (1967), di Black (1993) e di Blumenberg (1996) sottolineando similarità e differenze con i modelli cognitivi.

La prima parte presenta tre capitoli: il primo è dedicato alla teoria lakoviana della metafora concettuale, il secondo è un approfondimento delle teorie del *network* di integrazione concettuale e il terzo è dedicato agli studi linguistici e psicolinguistici sull'analogia.

Capitolo I

La metafora concettuale

1.1 Le basi cognitive della metafora

Gli studi di semantica cognitiva¹ sorgono a partire dalle teorie formulate all'interno della linguistica e psicologia cognitive dagli anni '50 del XX secolo ad oggi anche se alcune basi teoriche sono parte di conoscenze precedenti. Alcuni studiosi (Casonato et al., 2001) rintracciano essenzialmente tre rivoluzioni cognitive: la prima è definita «Scienza cognitiva della mente disincarnata», la seconda è la «Scienza cognitiva della mente incarnata» e la terza è denominata «Neuroscienza cognitiva»².

La prima generazione, sulla base degli studi applicati all'intelligenza artificiale, vede le funzioni mentali del ragionamento e della concettualizzazione indipendenti dal corpo e, di conseguenza, disincarnati. In tale direzione sono ripresi e rielaborati una serie di assunti cartesiani come la scissione tra mente e corpo, il concetto di ragione e la ragione formale, il concetto di idee innate. In particolare, la ragione è la capacità che distingue gli esseri umani dagli animali ed è quella capacità che permette di manipolare le rappresentazioni o i simboli privi di significato attraverso operazioni di natura formale. A parere di Chomsky (1957 e 1965), vi sono idee innate che non dipendono dall'esperienza del singolo ma che sono simboli privi di significato o regole usate per compiere operazioni formali³.

Diversamente dalla prima, la seconda generazione cognitiva riconsidera il carattere corporeo e immaginativo della comprensione e del ragionamento. Essa, infatti, si sviluppa a metà degli anni '70 in un periodo storico in cui si cominciava a dare maggiore rilevanza a studi sulla formazione dei concetti,

¹ S'intendono gli studi che sono nati all'interno della linguistica cognitiva e che si occupano del significato.

² Originariamente le critiche della Scienza cognitiva sono rivolte a Skinner. Uno dei primi studiosi a criticarlo è Chomsky che si oppone essenzialmente a due assunti del comportamentismo: sono ritenuti fondamentali solo i comportamenti osservabili e, di conseguenza, qualsiasi forma di elaborazione interiore è ritenuta superflua.

³ In tale prospettiva, Chomsky afferma che la sintassi ovvero la forma linguistica è separata dalla semantica ed entrambe sono separate dalla pragmatica. In tale visione, la metafora è considerata semplicemente un'anomalia del linguaggio (Chomsky, 1957).

sulle categorie, le metafore e le immagini mentali. Tale generazione riconosce, quindi, l'unità tra la mente e il corpo e il modo in cui essi interagiscono in un ambiente dato. Anche la ragione non è più semplicemente formale ma immaginativa, ovvero essa dipende da un insieme di processi di natura immaginativa come la metafora, la metonimia e gli schemi immagine⁴. Inoltre, vi sono una serie di abilità cognitive incarnate, ovvero strutture e operazioni cognitive che si originano a partire dal corpo e da un sofisticato sistema neurale. Così, la conoscenza è soggettiva e arbitraria in quanto essa ha senso in virtù della natura corporea e dell'ambiente in cui si vive. Gli studiosi affermano che i modelli della conoscenza sono radicati nell'esperienza di «due» corpi: il corpo fenomenologico che dipende dall'esperienza della percezione, dal movimento e dalla manipolazione degli oggetti e il corpo neurale che dipende dall'interazione fra i sottosistemi neurali.

La terza rivoluzione cognitiva comincia a partire dagli anni '90 quando, all'interno delle neuroscienze, si producono una serie di studi con dati che dimostrano l'idea della mente incarnata. È in questo periodo che si conferma l'ipotesi che i concetti abbiano significato attraverso un fondamento di natura corporea e una proiezione neurale di natura metaforica⁵. Tale ipotesi è confermata da tre fondamentali ricerche: gli studi sui neuroni; le mappe e i circuiti neurali; la scoperta dei neuroni specchio e della lateralizzazione emisferica.

A partire dal 1988 un gruppo di studiosi ha tentato di dimostrare la teoria neurale del linguaggio (Feldman, 2006). In particolare, questi studi confermano che il pensiero è il risultato di un'operazione fisica dal momento che le azioni che il corpo esegue quotidianamente sono controllate

⁴ Il concetto di «schema» è già considerato da Bartlett (1932) all'interno degli studi sulla memoria. Per i modelli connessionisti, gli schemi sono attrattori emergenti dall'interazione di reti e, quindi, sono strutture potenziali, implicite ed evocabili. Horowitz (1998) si sofferma, invece, sul fatto che gli schemi utilizzati per orientarsi nelle relazioni umane e nei contesti presentano le stesse caratteristiche. In seguito, il concetto di «schema-immagine» elaborato da Johnson (1987), rappresenterà uno schema o un modo di costruire il significato costituito da un'immagine che proviene dall'esperienza del proprio corpo in un ambiente fisico-terrestre. In genere, gli schemi-immagine sono strutture topologiche utilizzate per definire i concetti legati alle relazioni spaziali.

⁵ Lakoff (1996) propone l'ipotesi della convergenza neurocognitiva tentando di stilare le differenze tra gli schemi-immagine complessi, la semantica a frames, le metafore concettuali, le categorie radiali, i concetti di livello base e le costruzioni grammaticali.

dal cervello. Già alla nascita il cervello presenta una serie di regioni in cui ciascun neurone è connesso agli altri in maniera sistemica⁶.

Negli anni il cervello si modella in due modi: attraverso la rimozione di alcune connessioni che non vengono mai usate e attraverso l'attività delle sinapsi⁷. In genere la rimozione avviene sino all'età di cinque anni, mentre l'attività delle sinapsi, che dura per tutto il corso della vita sembra indicare che quando l'attività di queste sinapsi è molto forte, esse si rinforzano diventando permanenti⁸.

Secondo la prospettiva connessionista (Feldman, 2006), le informazioni che il corpo riceve dall'esterno vengono trasportate sino all'encefalo in base a relazioni spaziali ben definite che sono chiamate «mappe topografiche» e che sono attivate da una parte all'altra del cervello da un particolare schema di circuito neurale già presente al momento della nascita⁹. Così, l'immagine di un triangolo verde sarà processata da due parti del cervello che ne distingueranno la forma dal colore, pur se entrambi verranno compresi nell'insieme. Tale comprensione di due o più concetti è definita «legatura neurale» che rappresenta l'avvio sincrono dei nodi (Shastri, 1988)¹⁰. In

⁶ I neuroni sono elementi computazionali interconnessi che variano la loro configurazione in base agli stimoli che il corpo riceve dall'esterno. Il neurone viene considerato come composto da tre parti fondamentali: il soma ovvero il corpo cellulare, l'assone che è la linea di uscita del neurone che presenta migliaia di ramificazioni e il dendrite ovvero la linea di entrata del neurone che riceve i segnali dagli assoni attraverso le sinapsi. In genere, il neurone capta i segnali in ingresso e quando quest'impulso supera il segnale di soglia, il neurone si attiva producendo un'AP (axon potential) trasportato all'assone. Nel caso contrario, il neurone resta in uno stato di riposo. Un insieme di neuroni è definito rete neurale in cui i neuroni sono fisicamente interconnessi fra di loro e ogni connessione neurale provoca un processo elettrochimico. Diversamente, un circuito neurale è un insieme di neuroni interconnessi che s'influenzano a vicenda.

⁷ Le sinapsi sono piccoli intervalli tra i neuroni composte da una parte trasmittente e da una ricevente. Tra le sinapsi passa la corrente dell'attività neurale che è formata da ioni e che ha una velocità stimata di cinque millisecondi per sinapsi (Feldman, 2006: 56-58).

⁸ Secondo Feldman (2006), il cervello presenta gruppi neuronali formati da dieci a cento neuroni che sono plasmati come nodi. In genere, dato che ogni neurone presenta un numero tra mille e diecimila connessioni neurali, i nodi si sovrappongono e fanno funzionare, quindi, lo stesso neurone in più gruppi neuronali. A partire dal funzionamento di quel neurone, si attivano i nodi che funzionano in quell'area. Inoltre, i nodi neuronali presentano neuroni che attivandosi in momenti diversi rendono attivo questo nodo per un tempo più lungo. Secondo Longo (2011), la modellazione della computazione neurale è basata su networks con nodi, connessioni, gradi di energia sinaptica e tratti di tempo relativi alle sinapsi.

⁹ In tale direzione, anche Talmy (2000) ha confermato l'ipotesi che le mappe topografiche neurali vengano mantenute nel linguaggio quando i parlanti si riferiscono a recipienti o a percorsi (Regier, 1995).

¹⁰ Vi sono tre tipologie di legature neurali: le legature permanenti obbligatorie sono presenti in frasi come «il triangolo verde» in quanto una parte del cervello è atta a comprendere il verde e l'altra la forma triangolare; la legatura pronta e condizionale può essere visibile, ad

genere, le legature neurali formano circuiti complessi in quanto legano nodi di un tipo di circuito ad altri nodi di altri circuiti. Ciò che è sembrato interessante agli studiosi (Talmy, 2000; Regier, 1995; Feldman, 2006) è stato il fatto di comprendere quali modelli di circuito sono essenziali per le tipologie di pensiero come i *frame*, gli schemi immagine, le metafore concettuali o le costruzioni grammaticali. Così, il circuito «se oggi piove non esco» è formato da due sottocircuiti A e B che presentano connessioni che si frenano a vicenda poiché quando si sta accendendo il sottocircuito A, B non potrà accendersi e viceversa.

Vi sono essenzialmente quattro tipi di circuito: il circuito di 'gestalt', il circuito di collegamento, il circuito a due vie e il circuito di mappatura¹¹. Il primo tipo di circuito è attivo quando si strutturano i *frame* in cui i ruoli semantici e gli scenari rappresentano parti di gestalt¹²; il secondo tipo è presente nelle metonimie in cui vi è un *frame* F, un ruolo semantico A che può stare per un altro ruolo B. Così, nella frase «Quel clarinetto ha avuto il suo attimo di celebrità» il *frame* F è il *frame* delle «opinioni del pubblico», il clarinetto ha il ruolo dello «strumento musicale», «suo» è il referente umano, L è un nodo di collegamento che crea una relazione tra strumento musicale e musicista, X è la condizione per la quale il pubblico identifichi il

esempio, nel romanzo «Il Rosso e il Nero» di Stendhal in cui il rosso è simbolo della vita militare e il nero di quella seminariale. La legatura sarà condizionale ma pronta all'uso in base alle scelte del protagonista Julien Sorel che rappresenterà alternativamente l'una o l'altra vita. Infine, vi è la legatura neurale creata sul momento quando emerge da un contesto. Inferenze di questo tipo si hanno quando si chiede agli studenti di leggere e comprendere una frase.

¹¹ Il circuito di gestalt si verifica quando vi è un'attività neurale tra un gruppo di nodi (A, B, C, D) e un nodo gestalt G saliente. Il gruppo A, B, C, D si accende solo quando G si accende. Il circuito di collegamento presenta due nodi A1 e A2, un nodo di collegamento L e una connessione attivante C che va da A1 ad A2. Esso è un tipo di collegamento asimmetrico poiché quando A1 ed L si accendono, A2 comincia ad accendersi; viceversa, quando A2 si sta accendendo, A1 non ha bisogno di accendersi. Un circuito a due vie è un circuito al cui interno vi sono due circuiti: il primo è dal nodo A1 ad A2 attraverso la connessione C1, con un nodo di collegamento L1. Il secondo, invece, prevede, un collegamento da A2 ad A1 attraverso la connessione C2, con un nodo di collegamento L2. Infine, si nota che quando il nodo di gestalt G è attivato sono attivati entrambi i legami L1 ed L2. Quando G è inibito entrambi i legami saranno inibiti. I circuiti di mappatura presentano due gruppi di nodi A1, B1, C1, D1, E1 e A2, B2, C2, D2, E2, i nodi di collegamento LA, LB, LC, LD, LE in circuiti che sono volti a connettere A1 ad A2, B1 a B2, C1 a C2, D1 a D2 ed E1 a E2. Vi è anche un circuito di gestalt in cui i nodi LA, LB, LC, LD ed LE presentano M come nodo di gestalt. La mappatura è asimmetrica perché, quando M è frenato, gli altri circuiti di collegamento sono tutti inibiti e, quando M è attivato tutti i circuiti di collegamento sono attivi (Evans et al., 2007; Feldman, 2006).

¹² Il concetto di Gestalt nasce a partire da Mach e si estende a Husserl e von Ehrenfels e indica la nozione di forma, schema e rappresentazione. In genere, una Gestalt è qualcosa di più della somma esatta delle sue singole parti (Von Ehrenfels, 1984: 40-74).

musicista B in termini di strumento musicale B. Il terzo tipo di circuito lo si rintraccia, ad esempio, nelle costruzioni grammaticali o nelle voci lessicali. I circuiti di mappatura, infine, sono tipici nelle metafore concettuali e sono utilizzati come parte delle connessioni asimmetriche grazie agli spazi mentali¹³.

A partire dalla scoperta dei neuroni specchio (Rizzolatti e Arbib, 1998)¹⁴, l'idea che i processi cognitivi abbiano un substrato fisico (Núñez, 1999) è stata sempre più accettata.

Le ricerche di Rizzolatti e Arbib (1998), infatti, hanno mostrato che il sistema specchio crea una contiguità neurofisiologica ed evolutiva tra mimesi gestuale ed articolazione linguistica (Nobile, 2011; Iacoboni, 2008: 82 e seg.; Glenberg e Kaschak, 2002). Sulla base di questi studi, il linguaggio può essere analizzato da una prospettiva fonetica e fonologica e attraverso una prospettiva semantica, sintattica e lessicale.

A ben vedere, la prima prospettiva è testimoniata sia dalle ricerche di Liberman (Liberman e Whalen, 2000) nelle quali si evidenzia l'importanza dei gesti articolatori che generano i suoni, sia dagli studi sui neuroni specchio eco (Fadiga et al., 2002), i quali attivano i muscoli della lingua attraverso stimoli verbali e non verbali.

La seconda prospettiva è relativa al fatto che nell'area di Broca i neuroni attivano contemporaneamente il riconoscimento di un'azione motoria e la produzione di quell'azione. A sostegno di questa tesi, anche Hauck (2004) e Tettamanti (2005) hanno confermato che i soggetti sottoposti a una lettura dei verbi d'azione mostrano l'attivazione somotopica dei neuroni motori corrispondenti. Ad esempio, in coloro che leggevano il verbo «mangiare» si attivavano i neuroni che controllano l'uso dei muscoli della mandibola, in

¹³ Il concetto di spazio mentale verrà a lungo discusso nel capitolo successivo. Per il momento basti dire che esso è una simulazione neurale S che può essere attivata da un singolo nodo di gestalt G con ruoli semantici (A, B, C) nella simulazione.

¹⁴ I neuroni specchio, scoperti negli anni '90 nella corteccia premotoria del cervello del macaco (area F5), si attivano sia quando la scimmia esegue un movimento finalizzato, come l'afferrare banane, sia quando osserva un'altra scimmia o un essere umano eseguire atti motori simili (Rizzolatti, 1998; Rizzolatti e Arbib, 1998). Attraverso le tecniche della PET e delle fMRI sono stati individuati neuroni specchio nelle aree 44 e 45 di Brodmann, nel lobulo parietale inferiore e nella regione del solco temporale superiore (Rizzolatti e Craighero, 2004; Rizzolatti e Sinigaglia, 2006). Uno studio (Buccino et al., 2001) ha dimostrato che, a differenza della scimmia, nell'essere umano l'osservazione di pantomime senza la presa di un oggetto provoca l'attivazione del sistema specchio.

coloro che leggevano il verbo «camminare» si attivava la corteccia motoria che gestisce il movimento delle gambe. Su queste basi è stato supposto che l'origine del linguaggio umano derivi dall'evoluzione di un sistema di comunicazione gestuale che viene gestito all'interno delle aree corticali laterali (Rizzolatti e Sinigaglia, 2006: 152 e seg.). Inoltre, l'analisi delle funzioni del «gyrus angularis»¹⁵ (Ramachandran, 2001) ha mostrato che in esso si attua la traduzione tra i diversi campi sensoriali e ha dato luogo a un approfondimento del rapporto che intercorre tra le aree visive del cervello e le strutture emozionali del sistema limbico (Ramachandran, 2004: 59). Così, se Fogassi ha definito il sistema specchio come un sistema metaforico (Fogassi, 2002: 75 e seg.)¹⁶, Gallese e Lakoff (2005) hanno fondato una teoria sull'incarnazione neurofisiologica o «embodiment» dei concetti come schemi senso-motori. Da questa prospettiva sono nati una serie di studi linguistici sulle metafore che riguardano sia la relazione tra il corpo e lo spazio sia i movimenti e le azioni che compie il soggetto. La metafora, quindi, traduce linguisticamente il modo in cui i neuroni specchio si attivano durante la relazione del corpo con il mondo esterno (Hickok e Poeppel, 2004).

Le evidenze empiriche e i dati citati in precedenza mostrano che la metafora è una forma di traduzione delle rappresentazioni che il cervello possiede sul mondo esterno ma a confermare ulteriormente questa ipotesi sono gli studi sulla lateralizzazione emisferica.

Secondo Ramachandran e Blakeslee (2003: 154-155), i compiti dell'emisfero sinistro sono essenzialmente due: la produzione dei suoni del linguaggio, delle strutture sintattiche e di alcune strutture semantiche nonché la comprensione del significato. Diversamente, l'emisfero destro è deputato a comprendere l'ambiguità o la metafora; a interpretare la comunicazione non verbale; a valutare l'adeguatezza di una frase e a comprendere il

¹⁵ Il gyrus angularis si trova nel lobo parietale che si trova vicino al bordo superiore del lobo temporale e posteriore al giro sopramarginale. In esso vi sono una serie di processi relativi al linguaggio, all'elaborazione del numero e della cognizione spaziale, al recupero della memoria e all'attenzione (Ramachandran, 2004).

¹⁶ Secondo Fogassi, il sistema dei neuroni specchio utilizza il repertorio motorio noto per descrivere qualcosa di ancora ignoto, cioè le azioni svolte da altri individui. Il linguaggio quotidiano è pervaso di metafore, che si riferiscono spesso al rapporto sensoriale o motorio del nostro corpo con l'ambiente in cui il corpo stesso è inserito. Vi sono moltissimi esempi come le metafore concettuali di orientamento (si approfondiranno nei paragrafi successivi).

contenuto emotivo di una frase¹⁷. Quest'asimmetria emisferica è particolarmente interessante nel caso della comprensione delle metafore. Uno studio recente (Shibata et al., 2007), infatti, ha mostrato che durante l'elaborazione cognitiva della metafora è attivata la corteccia frontale inferiore sinistra, mentre per interpretarla in maniera coerente è attivata la corteccia frontale mediale destra. Inoltre, la comprensione del linguaggio figurato relativo ad azioni mostra che generalmente i parlanti formulano una serie di immagini mentali (Gibbs et al., 2006) confermando, in tal modo, la relazione che intercorre tra percezione, immaginazione e memoria visiva (Gazzaniga et al., 2005: 232 e seg.).

Accanto alle ricerche in ambito neuroscientifico, l'influenza della psicologia è stata di notevole portata per lo sviluppo del concetto di categorizzazione all'interno della semantica cognitiva.

Quando si parla di categorizzazione bisogna dapprima accettare «l'idea che le parole rappresentino codici di accesso a sistemi di conoscenze di diverso tipo, [così] diventa cruciale chiedersi come esse vengano apprese, cioè come gli individui scompongano l'esperienza quotidiana in unità discrete e diano loro nome» (Cacciari, 2001: 178). In tale contesto, la semantica dei prototipi (Rosch e Lloyd, 1978) suggerisce l'idea che la mente separi le entità in categorie prototipiche e non discrete¹⁸. Secondo Rosch (1983), le proprietà

¹⁷ L'emisfero destro è deputato all'accogliere nuove parole e concetti, esso ha una funzione particolare durante la primissima infanzia in quanto immagazzina tutta la conoscenza che poi verrà conservata dall'emisfero sinistro. Quest'ultimo, infatti, diventa essenziale in età adulta quando il repertorio d'informazioni è pronto per essere adoperato in maniera logica. È chiaro, comunque, che pur se l'emisfero destro abbia un ruolo marginale in età adulta, esso è utile nel pensiero intuitivo (Goldberg, 2005).

¹⁸ Intorno alla fine degli anni '60, Rosch (1988) afferma che il prototipo è legato ai concetti di salienza percettiva, di facilità di memorizzazione e di generalizzazione di uno stimolo (Lakoff, 1987c: 42). In seguito, il prototipo rappresenta una riproduzione della categoria a livello mentale e la categoria ammette effetti prototipici in cui «mandorla» è meno prototipico di «mela» per la categoria «frutta». L'ultima evoluzione di tale teoria si ha a partire dalla fine degli anni '70 quando Rosch afferma che la struttura categoriale classica è valida per alcune situazioni come, ad esempio, nel caso di «uccello» che risulta una categoria rigida in quanto i parametri di appartenenza sono determinati dalle caratteristiche biologiche (Ibid.: 45). Per Rosch, le proprietà non esistono oggettivamente nel mondo in quanto si parla di un mondo percepito in cui c'è un essere che conosce (Rosch e Lloyd, 1978: 29). Inoltre, Rosch preferisce parlare di effetti prototipici e non prototipici e questi effetti non definiscono in maniera netta la rappresentazione mentale della categoria poiché sono prodotti da un insieme di motivi che sono determinabili solo posteriormente ed empiricamente (Ibid.: 40-41). Secondo Descès, si tratta di tipicità dal momento che «parmi les sous-catégories d'une catégorie, les sujets établissent des préférences cognitives qui font l'objet d'une gradation» (Descès, 1993: 140). Anche secondo Kleiber (1990), il fatto che ci sia un prototipo centrale rappresenta qualcosa che garantisce, a livello orizzontale, la comprensione del grado di appartenenza dei membri di una categoria.

che definiscono i membri di una categoria non devono necessariamente essere tutte condivise ma in ogni categoria ci sono membri con effetti «più prototipici» e membri con effetti «meno prototipici». È probabile che tale teoria trovi le sue origini nel concetto di «family resemblances» (Wittgenstein, 1980) per il quale non vi è un'omogeneità all'interno di una categoria ma i confini categoriali sono sfumati e risultano estesi o ristretti in base al cambiamento delle conoscenze (Ibid.: 59).

Queste posizioni differiscono in maniera totale dalla teoria classica aristotelica delle categorie, per la quale esse risiedono nel reale, sono discrete e riconoscibili indipendentemente dalle proprietà cognitive della mente umana. Ciò significa che l'appartenenza di un'entità a una categoria dipende dalla condivisione di una serie di proprietà non solo necessarie e sufficienti ma anche condivise in maniera oggettiva. È chiaro che, a differenza del concetto di categoria classica, nella categorizzazione con effetti prototipici un'entità debba presentare un discreto grado di somiglianza con l'effetto prototipico della categoria affinché possa farne parte.

Un secondo aspetto del modello di categoria prototipica è dato dal ruolo attivo della mente umana: le categorie corrispondono a qualcosa di esistente nel mondo esterno alla mente ma sono conoscibili solo attraverso la sua mediazione attiva¹⁹. Per i linguisti cognitivisti, ciò significa che la mente non è qualcosa di astratto e separato dal corpo ma è inserita in una dimensione corporea. Questa visione ha importanti conseguenze sulla concezione del significato linguistico in quanto la facoltà del linguaggio non è svincolata dal resto delle capacità cognitive umane ma risulta condizionata, in primo luogo, come è già stato osservato, dalle qualità

Inoltre, l'assenza di limiti intercategoriale fa sì che si prendano in considerazione casi marginali. A livello verticale, invece, la teoria degli effetti prototipici permette di riflettere sulla gerarchia tra le categorie (Ibid.: 83) poiché rielabora il modello tassonomico aristotelico distinguendo tre livelli: il livello sovraordinato, il livello di base e il livello subordinato. In genere, il livello di maggiore salienza è quello base in cui sono distinti ulteriormente un livello di astrazione subordinata e un livello sovraordinato (Rosch e Lloyd, 1978: 32). Così, la categoria «crostacei» evidenzia un livello subordinato «gamberetti» e un livello sovraordinato «decapodi».

¹⁹ Ciò sembra, a tratti, vicino alla tesi universalista di Kleiber (1990), per il quale esistono tratti intersoggettivamente ammessi da tutti i membri di una comunità linguistica. In tale direzione, ciascuno percepisce per ogni oggetto le stesse caratteristiche determinate dalla natura delle cose e dalla natura dell'essere umano.

fisiche del cervello e, in secondo luogo, dalla dimensione corporea e dalle leggi fisiche del mondo circostante (Sverker, 2005).

Il concetto di prototipo ha influenzato la linguistica cognitiva determinando l'idea che vi sono dei tratti che descrivono un dominio lessicale e, inoltre, che non si rende necessaria la presenza di tutti per rendere pertinente la parola (Fillmore, 1982a; 1982b; 1985)²⁰. In tale prospettiva, il termine «frame», utilizzato da Fillmore (1976) indica che le parole non sono definite singolarmente ma solo all'interno di campi semantici correlati. Ad esempio, «gennaio» può essere compreso solo in relazione agli altri mesi dell'anno. In tal modo, si può osservare come i *frame* siano richiamati dall'inconscio quando si vuole comprendere il significato di espressioni come «mese freddo» o «inizio dell'anno»²¹. Tale teorizzazione è stata utilizzata, come si vedrà in maniera più approfondita nei prossimi sottoparagrafi, per definire il concetto di «modelli cognitivi idealizzati» in cui il «frame» è una struttura proposizionale che interagisce con la struttura a schemi-immagine e con le mappature metaforiche e metonimiche al fine di realizzare un complesso insieme strutturato che è la *gestalt* (Lakoff, 1987: 70)²².

Come è stato osservato in questo paragrafo, molti studiosi cognitivisti hanno cercato di dimostrare che alla base dell'uso e della comprensione della metafora vi siano non solo processi linguistici ma anche processi di ragionamento.

Simile posizione è condivisa anche dal modello psicolinguistico di inclusione categoriale o «modello di attribuzione di proprietà» per il quale la metafora è fondata sull'uso delle categorie e degli schemi concettuali acquisiti e sulla creazione di nuove tipologie di categorie (Glucksberg e

²⁰ In tale direzione, Fillmore si pone molto vicino alle teorie di Austin (1961) per il quale vi sono delle «relazioni fra i sensi» che sono create dagli esseri umani in base all'utilità. Così, non è semplicemente la somiglianza a garantire l'appartenenza di diverse entità a una categoria.

²¹ La nozione di frame è stata utilizzata e ampliata da studiosi (Schank e Abelson, 1977) che hanno considerato frame gli schemi, gli scenari e altri tipi di ragionamento.

²² I modelli cognitivi idealizzati o ICMs sono *gestalt* complesse e strutturate che fanno uso di quattro principi: una struttura proposizionale, una struttura di schemi di immagini, un insieme di corrispondenze metaforiche e uno di corrispondenze metonimiche. Gli ICMs non sono universali e non hanno un fondamento empirico in esperienze corporee comuni in quanto essi sono rintracciabili nelle esperienze personali culturali, nei valori morali e nelle aspettative sociali (Lakoff, 1987c: 68). In più, è stato osservato dagli studiosi che l'interazione fra modelli cognitivi idealizzati struttura uno spazio mentale e produce categorie complesse.

Keysar et al., 2000; Glucksberg, 2001)²³. In tale visione, la metafora non è un semplice trasferimento ma ha una portata conoscitiva che permette di carpire somiglianze che non erano percepite e di mutare la prospettiva concettuale del soggetto. È in tale direzione che ha senso l'affermazione di Blumenberg (1999: 47-63) sulle metafore ritenute «modi di dar senso alla vita ma anche al pensiero concettuale a cui offrono il sostegno di intelligibilità». Per il filosofo, le metafore non sono un «introibo» ma qualcosa di autonomo in quanto legate al «Lebenswelt»²⁴ di husserliana memoria, ossia quella trama di modi di pensare ormai acquisiti che fanno da sfondo al momento in cui si parla o si pensa²⁵. Così, dato che le metafore si riferiscono alla pragmatica, esse esprimono orientamenti, modi di rivolgersi alla vita che non possono cristallizzarsi in concetti puri e che acquisiscono la propria autonomia²⁶.

Questa natura onnipresente della metafora sostenuta, peraltro, in maniera ampia dall'odierna linguistica cognitiva è rintracciabile anche negli studi di Richards (1967). Secondo il modello interazionista, infatti, la metafora non risiede semplicemente nella distanza con il funzionamento del linguaggio ordinario ma è una transazione tra contesti o domini. Richards, infatti, chiama «tenore» il senso metaforico e «veicolo» il senso proprio del termine affermando, così, che il senso della metafora non si situa in nessuno dei due

²³ Secondo il modello di inclusione categoriale, nelle metafore attributive del tipo «A è B», vi sono tre passaggi essenziali: una prima trasformazione in paragone; un confronto tra le caratteristiche del «vehicle» ovvero di B con quelle del «topic» ovvero A o una proiezione delle caratteristiche di B in A; infine, l'identificazione degli attributi condivisi da due elementi che darà luogo alla comprensione della metafora (Cacciari e Glucksberg, 1994; Glucksberg, 2001). In tale direzione, le metafore creano nuove categorizzazioni grazie al fatto che il «vehicle» mette in evidenza le proprietà da attribuire al «topic» e quest'ultimo ne seleziona alcune. Secondo Glucksberg e Keysar (1990), i «vehicle» possono presentare due livelli di astrazione categoriale: uno letterale concreto e l'altro non letterale ma metaforico. Ciò significa che parole come «dimora» possano presentare un livello concreto ovvero «luogo di residenza» e un livello generale come nella frase «sei la mia dimora» in cui esso è relativo al senso di protezione che una persona può provocare nell'altra. Secondo Brown (1958: 139), ciò può essere chiamato «doppia referenza» della metafora in quanto in essa il termine sovraordinato non presenta un nome in se stesso, di contro, il nome di uno dei termini subordinati è esteso ad altri.

²⁴ Il concetto di «Lebenswelt» (ovvero «Mondo vitale» o «Mondo della vita») rimanda al pensiero di Husserl (2000).

²⁵ Secondo il filosofo, le metafore non sono di aiuto ai concetti (che le perfezionano in seguito) ma rappresentano un orientamento attivo e incancellabile del pensiero umano rivelando strutture polisemantiche. Il contenuto delle metafore orienta e determina comportamenti.

²⁶ Per il filosofo, vi sono due tipi di metafore: le metafore assolute e derivate. Le prime sono metafore che esprimono orientamenti, tropi non scomponibili, scelte ultime che hanno a che fare con pensieri «inesauribili e abissali»; le seconde sono riconducibili ad altre forme di pensiero (Blumenberg, 1999).

termini ma nel risultato del loro incontro che si chiama «ground»²⁷. A tal proposito, basti notare la metafora «l'uomo lupo»: in essa il «tenore» è la cattiveria dell'uomo, il «veicolo» è il senso assegnato dai vocabolari alla parola «lupo». Così, se il lupo assomiglia all'uomo nell'essere cattivo è perché la metafora hobbesiana dell'«homo homini lupus» ha creato la somiglianza.

A differenza di Richards, per il quale vi è un'interazione bilaterale fra i contesti, come si vedrà nel successivo paragrafo, per Lakoff e Johnson (1980) la maggior parte delle interazioni sarà unilaterale. Questo ruolo innovativo della metafora nel creare somiglianze laddove non ci sono è analogamente accettato da Black (1962) per il quale la metafora ha la capacità di produrre qualcosa di nuovo nell'interazione fra il «focus» e il «frame» di un intero enunciato. Il primo rappresenta la parola che contiene il significato traslato e il «frame» è l'insieme che circonda il «focus». È in tale prospettiva che per Black ogni parola prevede una rete più o meno strutturata di concetti o di luoghi comuni operanti in una determinata cultura e quest'affermazione sarà accettata e ampliata nell'ambito degli attuali studi di linguistica cognitiva.

²⁷ Lo studioso Richards afferma che la metafora si fonda più sulla distanza tra i due termini che sulla loro somiglianza e quest'ultima è il risultato: il significato di una parola non ha a che fare con la stabilità paradigmatica ma si colloca sul piano sintagmatico dei contesti. Per Richards «il nostro mondo è un mondo progettato, impregnato di caratteri della nostra vita [...] prodotto esso stesso di metafore anteriori spontanee» ed egli parla di interazione: parte cioè dall'idea che i termini tra i quali scatta la scintilla abbiano un senso preciso capace di riferirsi a oggetti distinti (Richards, 1967).

1.2 La metafora concettuale alla luce dei paradigmi cognitivisti della scuola americana

L'analisi del linguaggio quotidiano ha rappresentato per Lakoff uno dei punti di partenza per una teorizzazione della metafora concettuale. La novità apportata dallo studioso è quella di considerare la metafora una proiezione, nel senso matematico del termine, da un dominio di origine, definito sorgente, a un dominio di arrivo, definito obiettivo. Tale proiezione genera una serie di corrispondenze epistemiche che rivelano le caratteristiche di un determinato sistema concettuale. Poiché lo studioso considera che il nostro sistema concettuale è in larga misura metaforico nota che «our conceptual system is not something we are normally aware of. In most of the little things we do every day, we simply think and act more or less automatically along certain lines» (Lakoff e Johnson, 1980: 3)²⁸.

È chiaro che tutto ciò sembra rivelare l'importanza attribuita al linguaggio che è basato sullo stesso sistema concettuale regolante il nostro pensiero e la nostra azione (Lakoff e Johnson, 1980: 3). Di conseguenza, comprendere una metafora concettuale significa istituire delle corrispondenze o un *mapping* (mappatura) tra il dominio concettuale sorgente e il dominio obiettivo.

Così, ad esempio, una frase del tipo «il nostro rapporto ha imboccato un vicolo cieco» permette di comprendere una relazione sentimentale (il dominio obiettivo), nei termini di un percorso (il dominio sorgente). Il sistema di mappature attivato crea una serie di relazioni tra i viaggiatori che sono gli amanti nel dominio obiettivo, tra il veicolo e la relazione sentimentale, tra il viaggio e gli eventi che accadono durante la relazione, tra gli ostacoli incontrati durante il percorso e le difficoltà della coppia, tra la destinazione del viaggio e gli scopi che una coppia prevede di completare con una convivenza o un matrimonio²⁹.

²⁸Traduzione mia: «normalmente [...] noi siamo inconsapevoli [...] [di questo]; nella maggior parte delle piccole azioni che quotidianamente compiamo, noi semplicemente pensiamo e agiamo in modo più o meno automatico, seguendo certe linee di comportamento».

²⁹ È chiaro che si tratta di una serie di mappature che possono dar luogo a molteplici espressioni linguistiche relative all'amore come, ad esempio, «guarda come siamo arrivati

In genere, il *mapping* risulta unidirezionale in quanto non si può invertire il dominio sorgente con quello obiettivo. A confermarlo è l'esempio «le persone sono macchine» e «le macchine sono persone» (Lakoff e Turner, 1989: 132) in cui si sostiene l'impossibilità di reversibilità tra le due metafore in quanto esse non sono riconducibili a una sola metafora. Così, si può osservare che le mappature vanno in direzioni opposte dal momento che in «in 'machines are people', the will and desire of a person are attributed to machines, but in 'people are machines' metaphor, there is no mention of will and desire. What is mapped instead is the fact that machines have parts that function in certain ways, such as idling steadily or accelerating, that they break down and may need to be fixed, and so on» (Lakoff e Turner, 1989: 132)³⁰.

Per comprendere la sistematicità interna alla teoria lakoviana, bisogna dapprima approfondire alcuni fondamentali paradigmi relativi alla strutturazione degli ICMs ovvero i sistemi cognitivi idealizzati (Lakoff, 1987: 45), al concetto di schema-immagine e al sistema di categorie lakoviane.

In primo luogo, basandosi sulla teorizzazione dei prototipi elaborata da Rosch e Lloyd (1978), Lakoff afferma che il processo di categorizzazione non è la comprensione onnisciente della rete categoriale del reale, essa è invece un'attività umana ed empirico-razionale che permette al soggetto di modellare la sua esperienza grazie a dei modelli cognitivi o ICMs (Lakoff, 1987: 45).

lontano!», «è stata una strada lunga e accidentata», «siamo a un bivio», «il rapporto non sta andando da nessuna parte» o «non possiamo tornare indietro adesso» (orig. ingl. «Look how far we've come», «It's being a long, bumpy road», «We're at a crossroads», «The relationship isn't going anywhere» e «We can't turn back now») (Lakoff, 1986: 216).

³⁰ Traduzione mia: «'le macchine sono persone', la volontà e il desiderio di una persona sono attribuiti alle macchine ma in 'le persone sono macchine' non c'è nessun cenno a volontà e desiderio. Ciò che invece risulta mappato è il fatto che le macchine hanno alcune parti che funzionano in determinati modi come il girare al minimo regolarmente o l'accelerare, che si possono guastare e possono necessitare di essere riparate e così via».

Secondo Lakoff (1990), ciò che stabilisce il sistema di mappature interdomini è il principio di invarianza ovvero il sistema di restrizioni che definiscono le corrispondenze interdominio. In genere, le mappature mostrano la topologia cognitiva ovvero la struttura degli schemi-immagine del dominio di partenza per costruire la struttura interna del dominio di arrivo. Così, il principio di invarianza è ciò che garantisce che ogni elemento del dominio sorgente venga mappato e, quindi, sostituito dal corrispondente elemento del dominio obiettivo. Come si vedrà in seguito, la struttura degli schemi-immagine del dominio sorgente non può essere modificata e anche la struttura di quelli del dominio obiettivo è di importanza cruciale dal momento che questi schemi-immagine non permettono di fare mappature automatiche.

Nell'evocare le ricerche di altri specialisti (Fillmore, 1976 e 1982), Lakoff afferma che questi modelli presentano quattro tipi di strutturazione: una struttura proposizionale, una struttura a schemi-immagine, una mappatura metaforica e una mappatura metonimica (Lakoff, 1987: 68).

L'applicazione di questi modelli alla lingua mostra come le categorie linguistiche sono tipi di categorie cognitive. Anche il filosofo Johnson afferma che gli effetti prototipici appaiono non solo nelle strutture concettuali non linguistiche ma anche nelle strutture linguistiche e la ragione è da ricercare nel fatto che la struttura linguistica faccia uso di un apparato cognitivo generale come quello della struttura categoriale (Johnson, 1993: 57)³¹. È chiaro, quindi, che ogni categoria linguistica ha come base uno schema cognitivo o «frame» che caratterizza e che è incluso in un determinato schema cognitivo idealizzato (ICMs).

Nell'ambito dell'analisi della metafora, Lakoff afferma che «the sense of a word can be seen as forming a category, with each sense being a member of that category» (Lakoff, 1987: 18)³². Ora, dal momento che spesso i sensi non hanno proprietà comuni «there is no classical category of senses that the word could be naming» (Ibid.). Tuttavia, i sensi possono essere visti come «formanti di categoria» dal momento che ve ne sono di centrali e non centrali. Tali sensi pur non essendo simili e, quindi, non condividendo le stesse proprietà, sono legati l'uno con l'altro attraverso una relazione che li attiva a essere visti come costituenti di una singola categoria. È quindi la relazione che fornisce una spiegazione del perché una singola parola sia usata per esprimere alcuni specifici sensi (Ibid.)³³.

In tale direzione, Lakoff mette in evidenza l'asimmetria intrinseca al sistema categoriale e, in particolare, tra i membri di una categoria e tra le strutture delle categorie. In effetti, si parla di «categorie radiali» perché gli elementi di una categoria non rappresentano nella stessa misura la categoria centrale

³¹ Orig. ingl. «prototype effects occur not only in nonlinguistic conceptual structure, but in linguistic structure as well. The reason is that linguistic structure makes use of general cognitive apparatus, such as category structure. Linguistic categories are kinds of cognitive categories » (Johnson, 1993: 57).

³² Traduzione mia: «il senso di una parola può essere visto come un formante di categoria e ogni senso è un membro di quella categoria».

³³ Orig. ingl. «it is such relationships among the senses that enable those senses to be viewed as constituting a single category: the relationships provide an explanation of why a single word is used to express those particular senses» (Ibid.).

ma ci sono elementi che sono più prossimi a rappresentare la categoria e gli elementi più lontani a rappresentarla.

Lo studioso evidenzia ancora di più questo punto attraverso l'esempio di «madre» affermando che «the category 'mother' [...] is structured radially with respect to a number of its subcategories: there is a central subcategory, defined by a cluster of converging cognitive models (the birth model, the nurturance model, etc.); in addition, there are non central extensions which are not specialized instances of the central subcategory, but rather are variants of it (adoptive mother, birth mother, foster mother, surrogate mother, etc.)» (Ibid.: 91)³⁴. Queste varianti, quindi, non sono state generate dal modello centrale ma sono state estese per convenzione. La struttura radiale all'interno di una categoria, infatti, è una delle fonti degli effetti prototipici.

Si possono analizzare le molteplici categorie citate da Lakoff attraverso una breve schematizzazione: la «categoria di base» è il livello generico relativo all'esperienza di un parlante; vi è poi la «categoria proposizionale o classica» e la «categoria complessa».

Secondo l'autore, la «categoria proposizionale» possiede proprietà determinate e, infatti, «propositional models specify elements, their properties, and the relations among them. Much of our knowledge structure is in the form of propositional models» (Ibid.: 113)³⁵. Inoltre, Lakoff afferma che «one of the principal logical properties of classical categories is that the classical syllogism holds for them» (Lakoff, 1993: 213)³⁶ e include le categorie tassonomiche e le categorie ingenue all'interno delle categorie proposizionali. Le categorie tassonomiche possono essere considerate simili alle categorie di base perché comprendono le distinzioni delle scienze

³⁴ Traduzione mia: «la categoria 'madre' [...] è strutturata in maniera radiale in relazione al numero delle sue sottocategorie: c'è una sottocategoria centrale, definita da un gruppo di modelli cognitivi convergenti (il modello della nascita, la protezione familiare, ecc.); in più, vi sono estensioni non centrali che sono istanze non specializzate della sottocategoria centrale, ma sono varianti di essa (madre adottiva, madre naturale, madre affidataria, madre sostituta, ecc.)».

³⁵ Traduzione mia: «i modelli proposizionali specificano gli elementi, le loro proprietà e le relazioni tra di loro. La maggior parte della nostra struttura di conoscenze è nella forma di modelli proposizionali» (Ibid.: 113).

³⁶ Traduzione mia: «una delle principali proprietà logiche delle categorie classiche è che il sillogismo classico li contiene» (Lakoff, 1993: 213).

naturali, diversamente le categorie ingenue sono basate su convinzioni comuni sulle categorie.

Le «categorie complesse» sono il risultato dell'interazione tra più modelli cognitivi idealizzati o ICMs che non sono comprensibili *a priori* ma possono essere analizzati attraverso lo studio empirico degli usi linguistici. Queste categorie derivano dall'unione degli elementi categoriali di base e di tre elementi fondamentali: gli schemi-immagine, i modelli metonimici e i modelli metaforici³⁷.

Gli schemi-immagine sono strutture ripetitive formulate dalla mente nei processi cognitivi e rappresentano delle concettualizzazioni degli spazi intorno all'essere umano, come l'immagine del recipiente che ha un dentro o un fuori; l'immagine dell'origine, del percorso e della destinazione; l'immagine del movimento degli oggetti come la velocità o la lentezza e l'immagine delle forze che spostano gli oggetti nel caso di spingere e tirare (Johnson, 1987: 14)³⁸. Inoltre, si può affermare che gli schemi-immagine e i livelli di categorizzazione di base sono le strutture pre-concettuali che rappresentano i meccanismi necessari per la creazione delle strutture metonimiche e metaforiche³⁹.

A confermarlo è lo stesso autore dicendo che i concetti di livello base sono significativi dal momento che riflettono la struttura dell'esperienza percettivo-motoria e la capacità di creare immagini mentali complete (Ibid.: 372)⁴⁰. A tale riguardo, gli schemi-immagine cinestesici strutturano pre-concettualmente la funzione degli esseri umani nello spazio e l'oggetto della

³⁷ Inoltre, all'interno della riflessione sulla metafora, l'autore condivide un'identificazione tra l'idea di «categoria» e l'idea di «classe» perché esse sono considerate entrambe un insieme di oggetti raggruppabili per almeno una ragione. Diversamente da Aristotele nel parlare di «piedi della montagna» e «piedi degli esseri umani», egli afferma che non fanno parte della stessa categoria perché non condividono le stesse proprietà.

³⁸ Secondo Lakoff, «the 'basic-logic' of image schemas is due to their configurations as *gestalts* – as structured wholes which are more than mere collections of parts. Their basic logic is a consequence of their configurations. This way of understanding image schemas is irreducibly cognitive. It is rather different from the way of understanding logical structure that those of us raised with formal logic have grown to know and love. In formal logic there are no such *gestalt* configurations. What I have called the 'basic logic' of a schema would be represented in formal logic by meaning postulates» (Lakoff, 1987: 272).

³⁹ Si noti che la modalità con cui gli schemi-immagine strutturano i concetti è il mapping metaforico tra ICMs.

⁴⁰ Inoltre, come suggerisce lo studioso: «they also have an internal basic logic that we believe is sufficient to characterize human reason. With such a dual basis for directly meaningful symbolic structures, indirectly meaningful symbolic structures are built up by imaginative capacities (especially metaphor and metonymy)» (Ibid.: 372).

conoscenza diventa l'esperienza delle cose. Così, l'ancoraggio agli elementi immaginativi pre-concettuali dà a Lakoff la possibilità di affermare che la conoscenza è fondata sperimentalmente, ossia diventa «embodied», it. «incarnata».

I modelli metonimici sono la fonte stereotipata degli effetti prototipici come conferma lo studioso: «any time a subcategory (or an individual member of a category) is used for some purpose to stand for the category as a whole, it is a potential source of prototypes effects. For this reason, metonymic models play an important role in prototype theory» (Ibid.: 84)⁴¹.

Il modello metonimico segue, quindi, quattro caratteristiche specifiche. In primo luogo, c'è un concetto «target o obiettivo» “A” compreso per uno scopo in un determinato contesto; c'è una struttura concettuale contenente i concetti “A” e “B”; “B” è o la parte di “A” o strettamente associato con esso nella struttura concettuale e, di conseguenza, una scelta di “B” determinerà unicamente “A” nella struttura concettuale. Se “B” è paragonato ad “A” sarà più semplice da comprendere, da ricordare e da riconoscere, o più immediatamente utile per gli scopi dati in un contesto determinato.

Da quanto detto, un modello metonimico risulta un modello di come “A” e “B” siano legati in una struttura concettuale e la loro relazione sia specificata dalla funzione di “B” verso “A”. Così, quando un modello metonimico convenzionale esiste come una parte del sistema concettuale, “B” può essere utilizzato per significare metonimicamente “A”. Diversamente, se “A” è una categoria, il risultato è un modello metonimico della categoria e gli effetti prototipici si verificano in comune⁴².

Per rappresentare il modello metaforico, Lakoff prende in considerazione due diversi domini concettuali in cui avviene una traduzione. In genere, il

⁴¹ Traduzione mia: «in qualsiasi momento una sottocategoria (o un membro individuale di una categoria) è usato per alcuni scopi per rappresentare la categoria nel suo insieme, è una potenziale fonte di effetti prototipici. Per questa ragione, i modelli metonimici giocano un ruolo importante nella teoria dei prototipi».

⁴² La maggior parte dei modelli metonimici non è un modello delle categorie ma un modello per gli individui. Tuttavia, ci sono anche modelli metonimici per le categorie, ogni tipo è un diverso tipo di fonte per gli effetti prototipici e ci sono tanti tipi di effetti metonimici prototipici quanti sono i modelli metonimici per le categorie. (Ibid.: 84). In sintesi, si può affermare che «a metonymic mapping occurs within a single conceptual domain, which is structured by an ICM. Given two elements, A and B, in the ICM, A may 'stand for' B. The 'stands-for' relation is represented structurally by a source-path-goal schema. If B is a category and A is a member, or subcategory, of B, the result is a metonymic category structure, in which A is a metaphoric prototype» (Ibid.: 288).

dominio sorgente è strutturato attraverso un modello proposizionale o schema-immagine e la mappatura è parziale dal momento che si proietta la struttura dell'ICM nel dominio sorgente su una struttura corrispondente nel dominio obiettivo (Ibid.: 288).

Nei modelli metaforici lakoviani emerge una sistematicità che permette di comprendere un aspetto di un concetto nei termini di un altro concetto, ma il problema è che comprendere un aspetto di un concetto conduce a nascondere degli altri aspetti di uno stesso concetto. In questo modo, la strutturazione metaforica dei concetti è necessariamente parziale e si riflette nel lessico della lingua. A tale proposito, si può fare l'esempio: «le teorie sono costruzioni». L'enunciato propone la possibilità di utilizzare delle espressioni che appartengono al dominio delle «costruzioni» per parlare dei concetti corrispondenti nel dominio definito metaforicamente delle «teorie» (Lakoff e Johnson, 1980: 52). Le parti del concetto «costruzione» utilizzate per strutturare il concetto di «teoria» sono «le fondamentazioni e l'involucro esteriore»; invece, «il pavimento, le camere interne, le scale e i corridoi» sono le parti dell'edificio che non sono utilizzate per parlare del concetto «teoria» (Ibid.).

In generale, secondo Lakoff, la strutturazione metaforica è parziale e non totale dal momento che una parte di un concetto metaforico non si adatta alla situazione reale. Di fatti, se si immaginasse una strutturazione metaforica totale, un concetto coinciderebbe con un altro e non sarebbe semplicemente compreso nei termini di un altro (Ibid.: 13). Così, si può osservare una sistematicità interna ed esterna per ogni metafora che definisce una coerenza tra le espressioni metaforiche⁴³. Se, per esempio, si avrà un sistema concettuale in cui dire «mi sento su» significa «mi sento felice» e «il mio umore è alto» significa «sto diventando triste» (Ibid.: 18), si vedrà l'incoerenza del sistema. In questo senso, si può sottolineare che i valori fondamentali di una cultura saranno, secondo lo studioso, coerenti con la strutturazione metaforica dei concetti fondamentali di quella data

⁴³ In particolare, «metaphor is not merely a linguistic mode of expression since it is one of the main cognitive and relational factors by which we develop a sense of coherence among our innumerable experiences. Through our metaphoric capacity we make use of patterns which evolve out of our affectual experience in order to organize our more abstract understanding» (Corradi Fiumara, 1995: 98).

cultura (Ibid.: 22). Ciò non significa che tutti i valori culturali coerenti con un sistema metaforico esistono realmente ma solo che i valori che esistono e che sono radicati sono coerenti con quel sistema metaforico. È per questa ragione che Lakoff può affermare che ci sono «metafore emergenti e concetti emergenti» (Ibid.: 58).

A questo punto sembra utile sottolineare la differenza, delineata da Lakoff, tra la sottocategorizzazione e la strutturazione metaforica. La prima procede secondo due criteri principali: lo stesso genere e un numero sufficiente di tratti strutturali comuni. Alcune volte, i criteri possono essere insufficienti a comprendere la differenza perché la sottocategorizzazione e la metafora sembrano gli estremi di un *continuum*. Così, una relazione della forma «A è B» sarà un esempio di sottocategorizzazione se «A e B appartengono allo stesso tipo di cose o di attività»; diversamente, una relazione «A è B» sarà una metafora se «A e B sono tipi diversi di cose o di attività». Nel caso in cui non è chiaro che «A e B appartengano allo stesso insieme», la relazione «A è B» si pone, secondo l'autore, a metà percorso di un *continuum* tra sottocategorizzazione e strutturazione metaforica perché «A e B» saranno entrambi «gestalt che strutturano alcuni tipi di cose o di attività» e l'unico problema sarà determinare se le cose o le attività strutturate attraverso queste *gestalt* multidimensionali saranno dello stesso tipo. In tal senso, una differenza da sottolineare è che le metafore coerenti sono metafore che si combinano insieme mentre le metafore consistenti sono le metafore che non formano un'immagine unica anche se esse si combinano insieme, dal momento che sono delle sottocategorie di una categoria principale. La coerenza si basa, quindi, sulle gestalt fondate sull'esperienza e, di conseguenza, i modelli metaforici nascono a partire dall'esperienza, che come ha affermato più volte Lakoff, è sempre soggettiva ed è l'insieme di una parte culturale e di un'altra fisico-percettiva (Lakoff, 1987: 266). L'estensione di una categoria, in questa misura, può svilupparsi grazie alla pertinentizzazione della «parte non utilizzata di un concetto» e la categoria può diventare un'unità del discorso che fa derivare la sua efficacia dalla condivisione culturale e contestuale⁴⁴.

⁴⁴ In tale direzione, secondo la rilettura data da Navarini (2007), le categorie e i concetti possono essere riconosciuti dalle loro proprietà che sono i predicati. La semanticità è

1.3 Le tipologie di trasferimento metaforico

Da quanto è stato osservato, s'intuisce che la sistematicità della teoria lakoviana dà luogo a un numero limitato di trasferimenti metaforici che sono schematizzati inizialmente da Lakoff in tre tipologie: le metafore di orientamento, le metafore ontologiche e le metafore strutturali.

Le prime associano ai concetti non spaziali degli orientamenti spaziali a causa della dimensione esperienziale fisica dell'essere umano che è orientata in maniera diversa in base alla cultura di riferimento e in base alla coerenza interna di quel sistema culturale⁴⁵. Un esempio può essere rappresentato dal fatto che si attribuisce al concetto di felicità l'orientamento spaziale «su o verso l'alto» come in «oggi mi sento su di morale», mentre al concetto di tristezza si associa l'orientamento «giù o verso il basso» in «il mio morale è a terra» (Lakoff e Johnson, 1980: 15)⁴⁶.

Le metafore ontologiche sono legate al modo di considerare gli eventi, le azioni, le emozioni e le idee come entità o sostanze che possiedono

veicolata, dalla linguista, dal predicato e ogni argomento possiede dei tratti semantici a cui si dà una componente predicativa. In questa misura, la metafora concettuale esplicita un legame predicativo-argomentale perché una tipologia di cose si specifica solo in relazione a un oggetto e un argomento (Ibid.: 94). Inoltre, secondo Navarini (Ibid.: 163), la metafora lakoviana è caratterizzata da due processi particolari: una traduzione e uno spostamento analogico. Da una parte, la traduzione è la capacità associativa e comparativa degli esseri umani ed essa si riferisce a più tropi e non soltanto alla metafora. Dall'altra parte, la traslazione stipula uno spostamento analogico tra due diversi domini. Un dominio, infatti, è proiettato su un altro attraverso un processo di equivalenza e di identificazione senza l'intermediazione della similitudine.

⁴⁵ La direzionalità del sistema cognitivo è radicata su alcuni fondamentali schemi-immagine come il contenitore, origine-percorso-destinazione, legame, parte-tutto, centro-periferia, sopra-sotto, fronte-retro (Lakoff, 1987c: 282-283). In tale direzione, Lakoff e Johnson (1980) vedono nell'orientamento «io-per-primo» la base per la concettualizzazione di certi concetti. La persona con il suo corpo, infatti, rappresenta un punto di riferimento concettuale e il principio generale è che «la parola il cui significato è più vicino alle proprietà della persona prototipica viene prima». Ciò mette in evidenza il fatto che si parla in ordine lineare e quando si sceglie, ad esempio, tra due avverbi come «su e giù», si nota che «su» è orientato «più vicino» al parlante prototipico (Lakoff e Johnson, 1980: 132-133). Inoltre, le metafore di orientamento rispettano una certa sistematicità interna ed esterna: la prima è relativa al fatto che a partire da una metafora spaziale generale possono emergere tutta una serie di metafore applicative; la seconda riguarda, invece, il fatto che per mantenere una coerenza lo stesso concetto metaforico definisce diversi domini obiettivo (Navarini, 2007: 96-97).

⁴⁶ Questa direzionalità basata sulla verticalità è estesa anche ai valori culturali attraverso il mantenimento di una coerenza interna come in «conscio è su, inconscio è giù», «la salute e la vita sono su, la malattia e la morte sono giù», «avere controllo o forza su, essere soggetti al controllo o alla forza è giù», «la condizione sociale elevata è su, la condizione bassa è giù», «più è su, meno è giù»; «buono è su, cattivo è giù», «la virtù è su, la depravazione è giù», «razionale è su, irrazionale è giù», «attivo è su, passivo è giù» (Lakoff e Johnson, 1980: 15-17).

determinate qualità fisiche e, di conseguenza, il dominio obiettivo è un'entità astratta⁴⁷. Così, ad esempio, le frasi «la mia testa oggi non funziona» e «oggi sono un po' arrugginita» mostrano una metafora che viene determinata da due metafore ontologiche fondamentali: «la mente è un'entità fragile» e «la mente è una macchina». In genere, in questa categoria di metafore sono comprese anche le personificazioni come nel caso di «l'inflazione ci sta mettendo con le spalle al muro» in cui l'inflazione è vista come un'antagonista⁴⁸.

A differenza dei primi due gruppi di metafore, le metafore strutturali possiedono una complessità strutturale superiore del dominio obiettivo, rendono possibile la strutturazione di un concetto già strutturato e dipendono maggiormente da moduli culturali. Nell'esempio già osservato «l'amore è un viaggio» si notano alcune metafore di base come «la vita è un viaggio» e «gli eventi sono azioni» (Lakoff e Turner, 1989: 81).

Tale differenziazione è stata rielaborata da Kövecses (2002: 29-40) che classifica la proiezione metaforica attraverso quattro criteri: l'uso nella quotidianità o convenzionalità, lo scopo concettuale o la funzionalità, la base empirica o esperienziale che rappresenta la natura e il grado di specificità o generalità. Il primo criterio riguarda le metafore che sono irriconoscibili in quanto hanno subito un processo di convenzionalizzazione; il secondo criterio riguarda la funzionalità della metafora o meglio la presenza di una maggiore complessità nella struttura cognitiva e, in particolare, nella mappatura; il terzo criterio è la classificazione della metafora in base alla sua natura secondo una conoscenza specifica (logica o proposizionale) o su un'immagine visiva o non visiva⁴⁹. Il quarto criterio

⁴⁷ Secondo Navarini (2007: 104), vi è una distinzione tra le metafore nella teoria e quelle nella metateoria. Le metafore ontologiche, infatti, sono metafore di livello base a livello empirico poiché proiettano le caratteristiche di un'entità su un dominio non fisico; tuttavia, il meccanismo su cui si basa la loro creazione ovvero «la relazione x è un'entità» non è direttamente legata all'esperienza.

⁴⁸ A parere degli studiosi le metafore ontologiche hanno cinque funzioni principali che sono quello di riferire (in questa guerra è in gioco l'onore del nostro paese); di quantificare (ci vorrà un sacco di tempo); di identificare aspetti (il lato negativo del suo carattere viene fuori quando la sgridi); di identificare le cause (il peso delle sue responsabilità ha causato la crisi) e di stabilire obiettivi e motivare azioni (lei vede il matrimonio come una soluzione ai suoi problemi) (Lakoff e Johnson, 1980: 26-27).

⁴⁹ Le metafore di natura conoscitiva hanno una corrispondenza o mappatura strutturale complessa, come nel caso della guerra, in cui ci sono delle corrispondenze tra elementi strutturali come l'alleanza, l'inimicizia, l'attacco, l'assalto, la difesa, la strategia, l'uccisione. In realtà, esse riguardano le conoscenze di base sulla guerra in quanto tale.

riguarda la metafora definita secondo la sua specificità o generalità: le metafore, infatti, possono essere utilizzate come eufemismi nel caso di «è stato chiamato a miglior vita» in cui a livello specifico opera la metafora «la morte è una convocazione» e a livello generale «un evento è un'azione»; come personificazioni del tipo «la gioia mi sta invadendo» che proviene da «la gioia è un essere animato» e, a sua volta, da «inanimato è animato»; per comprendere i proverbi e utilizzarli nella vita individuale attraverso il principio «generico è specifico».

È interessante osservare come Lakoff affermi che i modelli cognitivi vengono acquisiti sia attraverso la diretta esperienza fisico-percettiva sia attraverso la cultura. La prima permette di comprendere la natura di alcuni concetti incarnati che sono suddivisi in «concetti di livello base», «concetti di relazioni spaziali» e «concetti della struttura degli eventi».

Il primo tipo di concetti dipende dal movimento motorio, dalla percezione gestaltiana e dall'immaginazione mentale che emerge a partire dal sistema visuale della mente (Lakoff e Johnson, 1999: 58); il secondo tipo è quello che concerne i già citati schemi-immagine (Ibid.: 52); il terzo tipo di concetti è fondamentale nella comprensione delle cause, delle azioni, dei cambiamenti e degli stati. Quest'ultimo tipo di concetti è costituito da elementi che non dipendono dalla mente umana ma sono ontologicamente e intrinsecamente presenti in ciò che ha esistenza. Essi divengono metafore nel momento in cui l'essere umano istituisce delle relazioni con essi attraverso la sua esperienza corporea quotidiana (Ibid.: 85).

Secondo Evola (2008), «una metafora che si basa su una struttura ricorrente nei processi cognitivi (interazione con il corpo, esperienze linguistiche, concezioni del mondo) è chiamata "schema-immagine". Le corrispondenze sono motivate in base agli elementi concettuali dei domini. Questi sono degli schemi ricorrenti nella vita quotidiana e rappresentano concettualizzazioni degli spazi intorno a noi (come l'immagine del contenitore che ha dentro/fuori, sopra/sotto o l'immagine di sorgente-percorso-meta), dei movimenti degli oggetti (velocità, lentezza, ecc.), delle forze che li muovono (spingere/tirare). Questi schemi sono solo strutture di base che non creano corrispondenze ricche tra gli elementi. Lo schema-immagine del movimento, ad esempio, ha come punti la partenza, il tragitto e l'arrivo; a sua volta, questo schema-immagine può essere applicato al concetto del viaggio e quest'ultimo ad altri concetti come la vita o l'amore. Tuttavia, gli schemi-immagine non vanno confusi con le «one-shot image metaphors» (o metafore immagine irripetibili), che sono più ricche nella loro struttura (Evola, 2008: 62) come in «ma femme à la taille de sablier/ mia moglie dal girovita di clessidra» (Lakoff e Turner, 1989: 90). L'immagine della clessidra è sovrapposta al girovita della donna per la somiglianza della forma. Nuovamente è da notare che la metaforicità non sta nelle parole, ma nell'immagine mentale. Per questa complessità strutturale, le «metafore immagine irripetibili» sono usate in casi specifici e non sono solitamente usate nella concettualizzazione quotidiana.

A partire dalle metafore ritrovate all'interno del linguaggio ordinario e, più specificatamente, nei proverbi (Lakoff e Turner, 1989: 160) è stato confermato l'apporto della cultura nell'acquisizione dei modelli cognitivi. Quest'ultima, in particolare, permette di riconoscere alcuni concetti metaforici che sembrano derivare da due sistemi: la «grande catena degli Esseri»⁵⁰ ovvero un modello che si origina a partire dalla filosofia di Platone e si diffonde in epoca medievale per concettualizzare e classificare gli oggetti nel mondo e le «Location and Object Event Structure Metaphors» che permettono di comprendere gli eventi della vita quotidiana.

Il primo modello culturale situa all'interno di un asse verticale una scala di esseri: dal più elevato, ovvero l'essere umano, al meno elevato, ovvero gli oggetti fisici naturali (Ibid.: 170-171). Questa percezione gerarchica del mondo si riflette nella mappatura concettuale dei domini attraverso una metafora denominata «la metafora della grande catena degli esseri». Essa non risulta una semplice metafora concettuale dal momento che in essa agiscono ben quattro elementi: la teoria della grande catena degli esseri, la teoria del senso comune della natura delle cose⁵¹, la metafora concettuale «generico è specifico»⁵² e la massima conversazionale di quantità (Grice, 1975). Secondo Lakoff e Turner (1989: 172), ciò che rende metaforico

⁵⁰ Secondo Lakoff e Turner (1989: 167) la grande catena degli Esseri o *Scala Naturae* è «una scala di forme d'esseri – umani, animali, vegetali, oggetti inanimati – e conseguentemente una scala di proprietà che caratterizza le forme d'essere – la ragione, il comportamento istintuale, la funzione biologica, gli attributi fisici e così via». Essi, inoltre, distinguono due versioni della Grande Catena degli Esseri. La prima è basica e riguarda la relazione che gli esseri umani hanno con forme di esistenza più basse. Così, ad esempio, posto che gli esseri umani sono al più alto ordine nella scala degli esseri, gli animali sono a un gradino più basso, le piante si trovano subito dopo gli animali e le sostanze inanimate fanno parte dell'ultimo gradino. All'interno di ogni livello ci sono sottolivelli più alti e più bassi e, inoltre, il più alto livello di proprietà degli esseri di un determinato gruppo caratterizza quello stesso gruppo. È il caso dell'istinto che è una delle caratteristiche principali degli animali. La seconda versione della Grande Catena degli Esseri è relativa alla relazione degli esseri umani con la società, Dio e l'universo. La versione basica è condivisa da quasi tutte le culture, di contro, la versione estesa caratterizza la società occidentale.

⁵¹ La teoria del senso comune della natura delle cose è una teoria causale che lega le caratteristiche ai comportamenti: il comportamento caratteristico di una forma d'essere è una conseguenza delle sue caratteristiche. Quando la gerarchia della grande catena di base è combinata con la conoscenza comune sulla natura delle cose si ottiene una più elaborata teoria popolare delle forme d'essere e su come le cose agiscono nel mondo. Questa teoria è utile per comprendere i proverbi (Ibid.: 172-173).

⁵² La metafora concettuale «generico è specifico» riguarda generalmente i proverbi (Lakoff e Johnson, 1980). Un proverbio italiano come, ad esempio, «a mali estremi, estremi rimedi» ha una natura generica e, di conseguenza, può essere applicato a molteplici situazioni specifiche in base al contesto in cui viene enunciato.

questo insieme di elementi è la metafora del «generico è specifico», ciò che dà un carattere di senso comune sono le teorie de «il senso comune della natura delle cose» e «la grande catena degli esseri» e, infine, ciò che costruisce un principio pragmatico di comunicazione è la massima di quantità. Inoltre, è interessante notare che «la teoria della grande catena degli esseri» permette di unire schemi molto diversi e con l'intermediazione della metafora «generico è specifico» ne seleziona schemi specifici e strutture che definiscono nuove categorie concettuali⁵³.

Il secondo modello comprende due essenziali metafore che permettono di comprendere ed elaborare la comprensione degli eventi e delle cause: la «Location metaphor» e l'«Object Event Structure metaphor». La prima concettualizza gli eventi in termini di posizioni (sorgente-percorso-obiettivo), la seconda, invece, in termini di oggetti. Tuttavia, entrambe derivano da due metafore primarie (Grady et al., 1996) che sono «le cause sono forze» e «i cambiamenti sono movimenti». In generale, la «Location metaphor» e l'«Object Event Structure metaphor» danno avvio a una serie di mappature complesse che comprendono sotto-mappature in cui il dominio sorgente è il movimento nello spazio e il dominio obiettivo sono gli eventi (Lakoff e Johnson, 1999: 88-89)⁵⁴. Un esempio di tale mappatura è la già citata metafora «l'amore è un viaggio» che viene compreso nei termini di «sorgente-percorso-obiettivo».

In anni più recenti, la teoria della metafora concettuale è stata ampliata da alcuni studiosi che hanno permesso di comprendere le modalità attraverso le

⁵³ Un esempio è rappresentato dal proverbio inglese «big thunder, little rain» (Traduzione mia: «grandi tuoni, pioggerellina») in cui il dominio sorgente è chiaro ma non c'è alcun riferimento a quello obiettivo. Ora, in base a ciò che è stato detto: lo schema del livello specifico è evocato nelle parole, la grande catena unisce il dominio dei temporali a quello degli esseri umani, la teoria del senso comune seleziona le caratteristiche e le loro relazioni causali e mette in relazione il comportamento degli esseri umani e l'ordine di grandezza delle tempeste. La massima della quantità rileva le caratteristiche più importanti eliminando la ridondanza e la metafora generico è specifico estrae da questo specifico livello di conoscenza sulle tempeste la struttura del livello generico e mappa questa struttura nel dominio obiettivo degli esseri umani (Lakoff e Turner, 1989: 175).

⁵⁴ Più specificatamente, si parla di «Location Event-Structure metaphor» caratterizzata da una rete di mappature alla cui base vi sono metafore spaziali di livello generico come: gli spazi sono posizioni (interiori in regioni delimitate nello spazio), i cambiamenti sono movimenti (dentro o fuori da queste regioni limitate), le cause sono forze, la causa è un movimento forzato (da una posizione all'altra), le azioni sono movimenti auto-spronanti, i fini sono destinazioni, i mezzi sono percorsi (verso le destinazioni), le difficoltà sono impedimenti nel movimento, la libertà dell'azione è la mancanza di impedimenti nel movimento, gli eventi esterni sono grandi e muovono oggetti (che esercitano forza), le attività con scopi a lungo termine sono viaggi (Lakoff e Johnson, 1999: 88-89).

quali la maggior parte delle idee sono concettualizzate dalla mente inconscia attraverso metafore. Di notevole interesse è la «teoria della fusione» introdotta da Johnson (1997) in un suo studio sull'osservazione dei bambini. Lo studioso afferma che durante la prima infanzia, le esperienze soggettive che non hanno base motoria, i giudizi e le esperienze sensitivo-motorie sono regolarmente fusi e indifferenziati nell'esperienza e danno luogo ad associazioni automatiche fra i domini sorgente e obiettivo⁵⁵. Così, un'esperienza soggettiva come quella dell'affetto è correlata con l'esperienza sensoriale del calore o, ad esempio, il verbo «vedere» è compreso nei termini del verbo «conoscere». In seguito a questo periodo di fusione, i bambini apprendono a differenziare i domini e a stabilire quel bacino di metafore concettuali primarie che attraverso le associazioni interdominio e l'attivazione di un'operazione di amalgama⁵⁶ daranno luogo a quella serie di metafore che saranno costantemente attive durante tutto l'arco della vita. Tale teoria è la base per l'evoluzione delle speculazioni teoretiche sulla metafora concettuale che avranno nell'idea di «metafora primaria» (Grady et al., 1996) una loro più dettagliata articolazione. L'idea centrale è che ogni metafora primaria è semplice e, nel contempo, è una componente atomica della struttura molecolare di metafore complesse che, a loro volta, sono create da metafore primarie attraverso un'operazione di amalgama. In genere, le metafore primarie derivano da due elementi: un giudizio soggettivo o emozione e un'esperienza sensitivo-motoria⁵⁷. Un esempio di metafora primaria è «la felicità è su» in cui il giudizio soggettivo è la «felicità» e l'elemento sensitivo-motorio è «l'orientamento del corpo con una postura eretta»⁵⁸.

⁵⁵ Più in particolare Johnson sostiene che «certain polysemous linguistic forms are initially associated by children with semantic representations that combine or 'conflate' notions relevant to distinct adult senses of those forms» (Johnson 1997: 155).

⁵⁶ Si approfondirà nel paragrafo 1.2 la nozione di «amalgama concettuale» per la quale diversi domini concettuali possono essere co-attivati e sotto certe condizioni all'interno dei domini possono creare nuove inferenze.

⁵⁷ Più specificatamente, le metafore primarie rendono possibile l'estensione di concetti incarnati (ovvero i «concetti di livello base», i «concetti di relazioni spaziali» e i «concetti della struttura degli eventi» che hanno origine nell'evoluzione umana e funzionano nell'interazione quotidiana tra corpo e ambiente) in domini teoretici astratti. Inoltre, le metafore primarie non sono costrutti sociali arbitrari in quanto sono originate sia dalla natura del corpo e del cervello sia dalla realtà delle interazioni quotidiane.

⁵⁸ Alcune tra le più importanti metafore primarie sono: l'affetto è calore, l'importante è grande, l'intimità è vicinanza, il cattivo è puzzolente, le difficoltà sono pesi, più e su, le categorie sono contenitori, la somiglianza è vicinanza, le scale lineari sono percorsi,

Un'ulteriore giustificazione alle modalità di formulazione della metafora concettuale è stata data da alcuni studiosi (Narayanan, 1997; Bailey et al., 1997) in seguito alla scoperta che lo stesso meccanismo neurale che può controllare i movimenti del corpo può avere anche inferenze logiche sulla struttura delle azioni⁵⁹. Ad esempio, nel caso della metafora «più è su» le connessioni neurali fanno emergere una mappatura concettuale in cui «più» è relativo alla quantità e «su» alla verticalità. Questa metafora sarà incorporata in tre modi: la correlazione tra «su» e «più» compare all'esterno del funzionamento incorporato nel mondo; il dominio sorgente «su» deriva dal sistema sensitivo-motorio del corpo e la correlazione tra «su» e «più» è dimostrata nel corpo attraverso le connessioni neurali. Si nota, quindi, che il risultato delle connessioni mostra quell'asimmetria tipica delle metafore concettuali dal momento che esso fluisce in una sola direzione ovvero dal dominio sensitivo-motorio al dominio del giudizio soggettivo ed è questa la direzione dell'inferenza che determina qual è il dominio sorgente e quale quello obiettivo. I risultati dell'inferenza sorgente-obiettivo confluiscono all'obiettivo nel caso in cui le connessioni sono attivate e quando la mappatura metaforica risulta inibita è a causa della scelta di un'altra metafora.

A partire dalla relazione che intercorre fra i domini sorgente e obiettivo, Kövecses ha distinto due tipi di mappatura interdominio: «metaphorical highlighting» e «metaphorical entailment» (Kövecses, 2002: 79). La prima è parziale ed è visibile quando si riscontrano le analogie tra i due domini e si mettono in luce solo alcuni aspetti del dominio sorgente che verranno proiettati nel dominio obiettivo. È il caso della già menzionata metafora «le persone sono macchine» (Lakoff e Turner, 1989: 132) in cui a essere preso in considerazione è il funzionamento interno degli organi e non il fatto che la persona possa avere anima ed emozioni. Diversamente, nel secondo caso

l'organizzazione è una struttura fisica, l'aiuto è sostegno, il tempo è movimento, gli stati sono posizioni, il cambiamento è movimento, le azioni sono movimenti auto-spronanti, gli scopi sono destinazioni, gli scopi sono oggetti desiderati, le cause sono forze fisiche, le relazioni sono recinzioni, il controllo è su, conoscere è vedere, comprendere è afferrare, vedere è toccare (Grady et al., 1996).

⁵⁹ Così, Narayanan (1997) afferma che un sistema neurale senso-motorio ha più connessioni inferenziali e ha una maggiore capacità inferenziale rispetto al sistema neurale caratterizzato dall'esperienza soggettiva in se stessa. Questa è la spiegazione dell'asimmetria nella concettualizzazione delle metafore primarie.

è possibile notare una mappatura che crei analogie che i domini non condividevano prima di confrontarli. Più specificatamente, si usano elementi non costituenti del dominio sorgente per concettualizzare il dominio obiettivo (Kövecses, 2002: 80). Si noti, ad esempio, la frase «nella nostra relazione abbiamo bruciato le tappe» in cui la metafora concettuale di base è «l'amore è un viaggio». Come si può osservare la metafora concettuale non emerge sulla base delle analogie tra i due domini ma dal ragionamento sul viaggio e sull'amore perché si è aggiunto qualcosa all'informazione principale e si è arricchito il dominio obiettivo con altre informazioni non preminenti che provengono dal dominio sorgente, ovvero che «un viaggio può essere fatto in maniera veloce».

Anche altri studiosi (Grady et al., 1996) hanno riflettuto a lungo sulla mappatura interdominio e hanno introdotto il concetto di «metaphorical utilisation» che ha permesso loro di comprendere quali caratteristiche del dominio sorgente sono trasferite nel dominio obiettivo e il motivo per cui non è sempre facile intuire le analogie tra i due domini. Grady, in particolare, sostiene che se l'utilizzazione metaforica si origina a partire da una riflessione della similarità tra i domini (Grady, 2007: 191; Hampe e Grady, 2005), il principio di unidirezionalità non potrà essere applicato dal momento che è anche possibile produrre analogie dal dominio obiettivo a quello sorgente ma, in tale contesto, il processo inverso non sarà possibile. Un caso in cui risulta complicato trovare analogie tra i due domini è l'esempio di una metafora convenzionale come «Marco è una persona fredda» ovvero «Marco è una persona che ha difficoltà nell'esprimere le emozioni». Si noti che il dominio sorgente è «il sentimento di freddezza» e il dominio obiettivo è «la caratteristica umana» e che i domini concettuali della temperatura e delle emozioni sono associati all'esperienza umana. La ragione è da ricercare, con molta probabilità, nella vicinanza fisica, connessa con la vicinanza emozionale, che conduce al calore del corpo (Grady, 2007: 192; Hampe e Grady, 2005).

Da quanto è stato osservato nel paragrafo, si può dire brevemente che esistono essenzialmente quattro tipologie di metafore concettuali: le metafore di base, le metafore di livello generico, le metafore primarie e quelle complesse. In sintesi, le prime sono rappresentate da qualsiasi

metafora concettuale il cui uso è convenzionale, inconscio, automatico e non avvertito (Lakoff e Turner, 1989: 80)⁶⁰; le metafore di livello generico s'identificano con gli schemi a livello generico (Ibid.: 81)⁶¹; le metafore primarie sono nuclei composti da due elementi: il giudizio soggettivo e l'esperienza motoria; le metafore complesse scaturiscono dalla commistione di metafore primarie.

⁶⁰ Alcuni esempi di metafore di base sono: come «la morte va verso una destinazione finale» (Lakoff e Turner, 1989: 6), «le persone sono piante» (Ibid.: 5) o «l'esistenza è un giorno» (Ibid.: 5).

⁶¹ Alcuni parametri che fanno parte della struttura generica sono: categorie ontologiche di base come le entità, gli stati, gli eventi, le azioni o le situazioni; gli aspetti dell'essere (gli attributi, i comportamenti); la figura degli eventi (la ciclicità, l'istantaneità o l'estensione, singolarità e ripetizione, entità distruttive o creatrici); le relazioni di causalità (il conseguimento, il risultato, la creazione, la distruzione); gli schemi immagine (regioni con confini, percorsi, forze, legami); le modalità (abilità, necessità, possibilità, obbligo). In genere, ogni schema di livello specifico ha una struttura specifica e il compito delle metafore è di preservare la struttura del livello generico. Un esempio di metafora di livello generico è «gli eventi sono azioni» in cui non vi sono domini sorgente e obiettivo fissi e non vi è una lista specifica di entità nella mappatura. La differenza tra tale metafora e la metafora «la vita è un viaggio» è uguale a quella tra genere e specie in biologia (Ibid.: 81).

1.4 La metafora concettuale fra convenzionalità e creatività

Nel precedente paragrafo sono state numerose le occasioni in cui sono stati fatti accenni ai tratti di convenzionalità e di creatività che caratterizzano la metafora concettuale. Per rispondere all'esigenza di comprendere pienamente la differenziazione tra questi tratti, sembra utile richiamare la disamina che ne fanno gli studiosi cognitivisti.

Dapprima è necessario differenziare l'idiosincrasia metaforica a livello linguistico e a livello concettuale dal momento che le semplici espressioni linguistiche non sono le strutture cognitive. Sia a livello linguistico sia concettuale si può creare un numero indefinito di metafore ma è importante notare che «l'idiosincrasia del linguaggio può o non può esprimere l'idiosincrasia del pensiero mentre l'idiosincrasia del pensiero richiede un linguaggio idiosincratico» (Lakoff e Turner, 1989: 50). Così, l'espressione letterale o convenzionale «egli ha costruito una teoria» e l'espressione immaginativa «his theory is covered with gargoyles» (Lakoff e Johnson, 1980: 53)⁶² sono inferenze della stessa metafora concettuale generale «le teorie sono costruzioni» (Ibid.). Da ciò emerge che Lakoff e Turner (Ibid.: 57) considerano non-metaforico il risultato di un concetto compreso e strutturato nei suoi stessi termini ovvero non facendo uso di una struttura importata da un dominio concettuale completamente diverso.

Si consideri il concetto di «volpe» strutturato in maniera non metaforica e compreso nei termini di una sperimentazione percettiva con l'ambiente esterno che permette di intuire le caratteristiche essenziali della volpe ovvero «quattro zampe, pelo fulvo, muso appuntito, coda pelosa».

A partire da questo concetto, gli studiosi affermano che possono nascere due tipi di proiezioni metaforiche: «attive» e «meno attive». La prima, visibile in «la volpe è furba», è un tentativo di descrivere la volpe attraverso una metafora convenzionale che ha attribuito alla volpe una caratteristica umana ovvero «la furbizia»; tale espressione può, a sua volta, essere il dominio sorgente di altre metafore come in «Giovanni è una volpe». La seconda metafora «la volpe si conosce dalla coda» lascia emergere, invece, l'uso di

⁶² Traduzione mia: «la sua teoria è coperta da gargoyle».

una caratteristica della volpe ovvero «la coda» per creare domini obiettivo di nuove metafore ma non è sempre attiva in quanto bisogna fare riferimento a conoscenze pregresse sulle volpi.

Alla base dello studio sulla metafora concettuale vi è un'ampia gamma di metafore convenzionali o ordinarie. Lakoff e Johnson (1980: 151), infatti, affermano che esse sono spesso basate su correlazioni che sono percepite attraverso la diretta esperienza quotidiana.

Come è stato già osservato nel precedente paragrafo, esistono metafore primarie che danno luogo a una serie di metafore complesse che risultano stabili e convenzionali. In genere, le metafore complesse risultano metafore strutturali in quanto si basano, con molta probabilità, sulle similarità che derivano dalle metafore di orientamento e da quelle ontologiche (Ibid.: 147-148).

Si tratta, ad esempio, di una metafora come «le idee sono cibo» derivante dalla metafora ontologica «le idee sono oggetti» e dalla metafora ontologica e di orientamento «la mente è un contenitore»⁶³. Altro esempio è quello della metafora concettuale «una vita significativa è un viaggio» (Lakoff e Johnson, 1999: 36) dalla quale emergono tutta una serie di espressioni linguistiche metaforiche convenzionali come: «stai andando nella direzione sbagliata», «devi raggiungere questo scopo», «non hai trovato la tua strada nella tua vita» o «hai perso il treno». Le metafore primarie che originano queste espressioni sono essenzialmente due: «gli scopi sono destinazioni» e «le azioni sono movimenti» che combinate a una credenza di natura culturale, lasciano intuire il fatto che «la gente abbia degli scopi nella vita». La mappatura che emerge da tali connessioni permette di considerare «una vita significativa un viaggio», «una persona che vive una vita un viaggiatore», «gli obiettivi della vita destinazioni» e «il progetto di vita un itinerario»⁶⁴.

⁶³ La mente è un contenitore è una metafora di orientamento perché, secondo Lakoff e Johnson (1980), percepiamo il nostro corpo come un contenitore a causa dell'istinto alla territorialità.

⁶⁴ Identica mappatura si riscontra nel caso del curriculum vitae in cui vengono persino menzionati date e luoghi dettagliati del viaggio «vita» (Lakoff e Johnson, 1999: 37).

Generalmente, le metafore complesse sono usate per strutturare altre metafore complesse come nel caso della già menzionata metafora «l'amore è un viaggio».

Le espressioni linguistiche come «è stato duro arrivare sino a qui», «non possiamo tornare indietro», «siamo a un bivio», «la nostra relazione non sta andando da nessuna parte» evidenziano una forma di ragionamento sul viaggio usata per ragionare sull'amore invitando a comprendere che «la vita è un viaggio», «gli amanti sono viaggiatori», «i loro obiettivi comuni sono destinazioni», «la relazione è un veicolo» e «le difficoltà sono impedimenti di movimento».

Un grande numero di espressioni linguistiche della metafora concettuale «la vita è un viaggio» sono idiomi o espressioni lessicalizzate come, ad esempio, «spinning one's wheels», «off the track», «on the rocks» (Ibid.: 39)⁶⁵.

Ogni idioma metaforico deriva da un'immagine mentale convenzionale e dalla conoscenza su quest'immagine e il suo significato è motivato attraverso la mappatura metaforica. Come si vedrà nella seconda parte della tesi, gli studiosi di fraseologia affermano che negli idiomi l'intero significato non è semplicemente una funzione del significato delle parti. Secondo Lakoff e Johnson, ciò risulta possibile in idiomi metaforici come «kick the bucket»⁶⁶, diversamente, nel caso di idiomi non metaforici, i significati dei singoli componenti giocano un importante ruolo cognitivo. Ad esempio, nell'idioma «spinning one's wheels» sia «spinning» sia «wheels» evocano uniti un'immagine convenzionale e una conoscenza sulla situazione ovvero una relazione d'amore bloccata come può esserlo un'automobile nel fango o nella sabbia⁶⁷.

⁶⁵ Traduzione mia: «girare le ruote da soli» (figurato: perdere tempo, restare in una posizione neutrale); «andare fuori da percorsi poco battuti» (figurato: non andare nella giusta direzione); «sulle pietre» (figurato: in un momento di rovina).

⁶⁶ Traduzione mia: «calciare il secchio» (figurato: morire).

⁶⁷ Tuttavia, lo studio sugli idiomi metaforici conferma che una grande parte delle differenze lessicali tra le lingue può derivare dalle differenze nella cosiddetta «immaginazione convenzionale» e che la relazione tra i significati delle parti e il significato del tutto sia complessa. Le parole, infatti, evocano un'immagine, l'immagine deriva dalla conoscenza, le metafore convenzionali mappano appropriate parti di questa conoscenza in domini obiettivo e il risultato è il significato degli idiomi. Secondo Lakoff e Johnson (Ibid.: 40), «un idioma metaforico non è semplicemente un'espressione linguistica di una mappatura metaforica ma è l'espressione linguistica di un'immagine, con la conoscenza su quell'immagine e con una o più mappature metaforiche. È importante separare

Per la teoria cognitivista della metafora, la creatività è un concetto che va di pari passo a quelli di estensione e d'incremento metaforico. Una metafora creativa letteraria come «we're driving in the fast lane on the freeway of love» (Ibid.: 39)⁶⁸ può essere compresa perché, da una parte, l'amore è concettualizzato come un viaggio e, dall'altra, viene riattivata qualche nuova inferenza nella mappatura già esistente come le idee che «gli amanti sono viaggiatori» e «la relazione è un veicolo» ottenendo il significato che «gli amanti in una storia d'amore fanno molti progressi in breve tempo».

Per sintetizzare i meccanismi di creatività che danno origine a metafore immaginative, si vogliono prendere in esame quattro modalità essenziali: l'estensione di metafore convenzionali, l'estensione non convenzionale di schemi concettuali, l'alterazione di una proiezione metaforica convenzionale e la formazione di metafore composite⁶⁹.

La prima tipologia comprende «le estensioni di una parte già usata di una metafora concettuale» (il cosiddetto potere di estensione) come in «questi fatti sono mattoni e malta della mia teoria» (Lakoff e Johnson, 1980: 53) che deriva dalla metafora «le teorie sono costruzioni» in cui si fa riferimento a una metafora convenzionale per estenderla.

La seconda tipologia riguarda «l'estensione di una parte inutilizzata di una metafora convenzionale» come in «la sua teoria ha milioni di stanzette e corridoi lunghi e tortuosi» (Ibid.) in cui vi è un'elaborazione non convenzionale degli schemi.

La terza tipologia (potere di interrogazione) è relativa alla costruzione di una nuova mappatura ed è definita dagli studiosi «metafora letteraria» dal momento che «è una metafora non usata per strutturare parti del nostro normale sistema di concettualizzazione ma nuovi modi di pensare una cosa»

quest'aspetto del significato che ha a che vedere con la mappatura metaforica generale di questa porzione che, a sua volta, ha a che fare con l'immagine e la conoscenza di quell'immagine».

⁶⁸ Traduzione mia: «stiamo guidando nella corsia di sorpasso dell'autostrada dell'amore».

⁶⁹ Le metafore convenzionali sono caratterizzate da cinque ruoli fondamentali che sono: il potere di strutturare ovvero di creare mappature, il potere di opzioni ovvero di dare la possibilità di scegliere fra una serie di elementi di uno schema, il potere di ragione ovvero la possibilità di adottare determinate inferenze nel ragionamento interdominio, il potere di valutazione ovvero quello di lasciar emergere nel dominio obiettivo ciò che si crede del dominio sorgente e quello di esistere ovvero il fatto di essere inconsciamente nella mente. Per ciò che concerne la metafora letteraria, a tali ruoli se ne aggiungono quattro che verranno analizzati in maniera approfondita nel paragrafo e che sono: il potere di estensione, di elaborazione, di interrogazione e di composizione.

(Ibid.). È il caso di «le teorie classiche sono patriarchi che creano nuovi figli, molti dei quali lottano incessantemente» (Ibid.) in cui il dominio obiettivo «le teorie» viene mappato nei termini del dominio sorgente «la famiglia».

Infine, le metafore composite (potere di composizione) sono create dall'unione tra due o più metafore convenzionali che generalmente non stanno insieme come nei versi di Apollinaire «sous le pont Mirabeau coule la Seine/Et nos amours/Faut-il qu'il m'en souvienne/La joie venait toujours après la peine»⁷⁰ in cui appare che «la vita è un fiume che scorre» derivante dalla metafora primaria «ogni evento è un'azione», «gli amori sono l'acqua del fiume» e «la gioia e la pena sono liquidi». Da quanto è stato detto, si può affermare che il pensiero poetico e, in generale, quello letterario è intriso di metafore appartenenti alle ultime due tipologie⁷¹.

A tale differenziazione gli studiosi aggiungono le espressioni metaforiche idiosincratiche come «i piedi della montagna» o «le gambe di un tavolo» che rappresentano estensioni isolate di concetti metaforici derivanti da concettualizzazioni come «la montagna è una persona» o «il tavolo è una persona» (Ibid. 54). Tuttavia, dato che questo genere di espressioni metaforiche risulta marginale dal momento che non vengono attivate altre connessioni tra la montagna o il tavolo e la persona, esse sono definite «metafore morte» perché non hanno un ruolo importante nel sistema concettuale e non interagiscono con le metafore vive che rappresentano, invece, la riflessione permanente e attualizzata di concetti metaforici sistemici. È necessario, però, aggiungere che le espressioni metaforiche idiosincratiche possono essere utilizzate nel linguaggio letterario per creare nuove metafore.

In relazione agli studi di Lakoff e Turner (1989), il concetto di mappatura metaforica prevede che, oltre alla mappatura tra concetti, ve ne sia una più semplice tra immagini che crea «metafore immagine». In genere, la struttura

⁷⁰ Traduzione mia: «sotto il ponte Mirabeau scorre la Senna/E i nostri amori/Bisogna che me ne ricordi/La gioia giungeva sempre dopo la pena».

⁷¹ Si vogliono proporre qui alcuni esempi personali per le quattro tipologie riferendosi alla metafora concettuale «la discussione è una guerra»: prima tipologia «ha attaccato i miei commenti», seconda tipologia «ha attaccato le chiacchiere dei colleghi» o «le mie argomentazioni sono esplose», terza tipologia «le sue critiche hanno cominciato a danzare insieme alle mie», quarta tipologia «le sue critiche danzano nella notte oscurando la nostra luce».

delle immagini comprende sia «una struttura della parte con il tutto» sia «una struttura di qualità» (Ibid.: 90).

Il primo ordine di relazioni è relativo alle connessioni tra elementi di un tutto come in «tetto e casa», il secondo ordine è rappresentato dalle caratteristiche di questi elementi come il colore, la curvatura, la struttura fisica. Nella frase «ma femme à la taille de sablier», l'immagine della clessidra è sovrapposta immediatamente al girovita della donna per la sua somiglianza a livello formale. Rispetto alle metafore concettuali in cui vi è un ragionamento automatico, con le «metafore immagine» si è di fronte a una formulazione lessicale più conscia dal momento che i dettagli dell'immagine limitano un'ulteriore proiezione e non vi è mappatura riferita a conoscenze derivanti dalle inferenze extra-immagine. Così, questo genere di metafora può essere chiamato anche «metafora immagine irripetibile» in quanto è una «metafora poetica» unica che serve a violare la mappatura convenzionale delle immagini e che può essere compresa in maniera totalmente diversa da fruitore a fruitore.

Dal confronto fra le varie tipologie e differenziazioni di metafore emerge che gli studiosi riconducono al pensiero letterario e poetico la funzione di progettare nuove estensioni metaforiche, arricchire e sfruttare metafore concettuali convenzionali, trovare le soluzioni migliori per fornire quest'estensione⁷².

A differenza delle metafore convenzionali in cui il dominio sorgente è prevedibile dal momento che dipende dagli ICMs che sono fondati fisicamente e culturalmente, le metafore poetiche mostrano un grado di comprensibilità che, per la maggior parte dei casi, dipende unicamente dall'artista e dalla sua opera. Tuttavia, una metafora poetica o letteraria può trasformarsi in un'espressione convenzionale ordinaria come nel caso di «l'arte fa i versi», «la massa non dev'essere seguita» o «la misura dell'amore è amare senza misura».

Non stupisce da quanto è stato detto che l'invenzione poetica e letteraria non dipenda dall'originalità. Secondo Turner (1991: 51) l'originalità non è altro che «lo sfruttamento di qualcosa che non è originale» poiché

⁷² Infatti, «great poets can speak to us because they use the modes of thought we all possess» (Lakoff e Turner, 1989: xi).

l'immaginazione, per essere intellegibile, deve operare all'interno di uno spazio cognitivo conosciuto. Inoltre, se la «letteratura» risulta un costrutto sociale e culturale (Carter e Nash, 1990), gli scrittori sono i demiurghi che riplasmano consapevolmente schemi concettuali già esistenti.

Sono numerose le ricerche sulla metafora concettuale in campo letterario e gli studiosi tendono a porre nuove differenziazioni per classificare le metafore di base da cui nascono nuove inferenze. In tale direzione, Turner (1987), in seguito all'analisi di alcuni testi di Milton, Black ed Esiodo, ha affermato che all'interno dei testi letterari vi sono una serie di metafore concettuali che presentano come dominio sorgente il concetto di parentela (Ibid.: 15, 78)⁷³.

Generalmente, vi sono una serie di metafore di base che interagiscono con altre metafore di base e con le metonimie di base ed esse vengono differenziate dallo studioso in undici tipi: le proprietà di trasferimento, la similarità, il gruppo, l'ereditarietà, i componenti e i contenuti, l'ordine e la successione, la causalità come progenitrice, le risorse biologiche come genitori, i luoghi e il tempo come genitori, il lignaggio nel mondo, la mente e il comportamento (Ibid.: 195). Si noti, ad esempio, la metafora «l'ignoranza è la madre del sospetto» in cui sono combinate insieme la causalità, il lignaggio, il trasferimento di proprietà e i vincoli (Ibid.: 60).

In anni più recenti, Tsur (2003), ha applicato alla metafora poetica la sua differenziazione tra «metafore con il focus scisso» e «metafore con il focus integrato». Nello specifico, la prima tipologia riguarda metafore che enfatizzano gli elementi incongrui e discordanti dei concetti sorgente e obiettivo ed esse tendono a disorientare il lettore in quanto sono percepite come ironiche o paradossali come in «l'amore tra i due è un cancro devastante»; la seconda tipologia assottiglia, invece, l'incongruità tra i concetti sorgente e obiettivo e tenta di enfatizzarne le somiglianze come in «l'amore è un tumore benigno».

⁷³ A parere dello studioso, vi sono delle specificità cognitive per ciascun nome parentale: «figlia» ha una forte connotazione di sottomissione, di dipendenza, passività e inattività; «figlio» ha una forte connotazione di attività ed ereditarietà; «fratello» connota attività e forza; «gemello» intensifica la vicinanza e rimuove le connotazioni stereotipiche dell'opposizione tra fratelli; «madre» è uno stato diffuso, una condizione e un luogo. Ogni termine individuale di parentela ha connotazioni e inferenze che un parlante può ricavare da alcuni modelli mentali idealizzati (Turner, 1987: 56).

Vicino alle posizioni ricœuriane sulla metafora è l'approccio di Steen (1994), per il quale le «metafore letterarie» manifestano in maniera chiara la specificità del «letterario» rispetto al linguaggio ordinario. È in questo contesto che lo studioso afferma che spesso il lettore si sofferma in maniera frettolosa e semplice su metafore che, invece, avrebbero bisogno di un trattamento metaforico. Così, Steen preferisce differenziare il «trattamento della metafora» dal «trattamento metaforico»: il primo si riferisce al fatto che l'elaborazione della metafora come modo di concettualizzazione quasi trasparente avviene senza nessuno sforzo da parte di un lettore; il secondo caso rivela, invece, che la necessità di superare in maniera marcata il senso letterale sfocia in qualcosa di letterario. Tale prospettiva ricorda Ricœur nell'affermare che, in genere, nell'opera letteraria, il discorso mostra una propria denotazione di secondo rango a favore della sospensione della denotazione di primo rango del discorso (Ricœur, 1975: 279). Ciò significa che l'enunciato metaforico mostra chiaramente questa relazione tra referenza sospesa e referenza attiva⁷⁴.

Alcuni studiosi si sono poi soffermati sulla dimensione testuale di certe metafore concettuali mettendone in evidenza il carattere di originalità. Semino (2008: 61), ad esempio, reputa essenziale apprezzare l'unicità del poeta nello scegliere determinate parole, immagini e strutture in uno specifico testo.

Nella stessa direzione, Goatly (1997: 271-272) afferma che nei testi letterari vi è una continua formulazione di «composti di metafore» che lasciano emergere un'ulteriore estensione metaforica dello scenario metaforico d'origine e legano le metafore portanti del testo. Ciò si avvicina per molti versi al fenomeno dell'allegoria che, a parere di Semino (2008: 64), è un caso estremo di estensioni di metafore testuali. Opinione condivisa da Crisp (2001: 8) che considera l'allegoria come una serie di metafore linguistiche radicalmente estese in cui è possibile scorgere un dominio sorgente come la

⁷⁴ In tale direzione, Gibbs (1999) afferma che la spiegazione della metafora può seguire quattro passaggi successivi: la comprensione, il riconoscimento, l'interpretazione e l'apprezzamento. Il primo è relativo all'attribuzione di un senso all'enunciato e, in genere, si analizzano diverse informazioni linguistiche e si mettono in relazione con il contesto. Il riconoscimento è l'identificazione cosciente del processo metaforico; il terzo passaggio è una riflessione sull'enunciato e in questa fase si necessita di un vasto numero di conoscenze. Ultimo passaggio è il giudizio estetico che si dà a un enunciato metaforico.

«vita reale» che non è semplicemente mappato in maniera ordinata nel dominio obiettivo «il mondo della finzione» ma raggiunge già di per sé un grado elevato di immaginazione e di fantasia.

Infine, come afferma Semino, la creatività metaforica non è legata semplicemente ai testi letterari ma può essere ritrovata in molti testi che appartengono a molti generi non letterari (Semino, 2008: 43)⁷⁵.

⁷⁵ A ben vedere, molti sono stati gli studi condotti sui testi pubblicitari (Goatly, 1997), sui testi di natura politica (Lakoff, 1992 e 2008), sui testi religiosi (Evola, 2005), sul linguaggio del diritto (Veronesi, 1998), sui testi informatici (Veale, 1995).

Capitolo II

Il *network* di integrazione concettuale

2.1 Gli spazi mentali di Fauconnier

La teoria degli spazi mentali, formulata da Fauconnier intorno a metà degli anni '80, si muove a partire dagli studi sui processi di creazione, connessione e transizione tra spazi mentali o spazi di rappresentazione⁷⁶. L'obiettivo è quello di capire, attraverso un ragionamento di tipo spaziale, i processi cognitivi dell'immaginazione e di analizzare i modelli mentali che gli agenti cognitivi⁷⁷ sviluppano in seguito alla ricezione di stimoli.

Gli spazi mentali sono dei piccoli pacchetti concettuali o dei domini nei quali è strutturata la conoscenza di un agente. Essi sono attivati durante il ragionamento che permette di manipolarli o di compiere azioni su di essi al fine di comprendere situazioni o per svolgere un'azione. A parere dello studioso sono spazi mentali la realtà percepita, le situazioni e le realtà possibili, le situazioni passate e future, le situazioni ipotetiche e alcuni domini astratti come, ad esempio, la religione, la vita emozionale, l'economia o la politica.

La creazione di spazi mentali è legata a un contesto vincolato dal linguaggio e dalle caratteristiche degli spazi mentali generati. In genere, i vincoli provengono dai modelli cognitivi, dai «frames» ovvero «scenari», dalle mappature che possono essere utilizzate da un dominio cognitivo all'altro e dal contesto sociale. La creazione di spazi mentali può anche essere identificata nella fondazione di *frame*, i quali offrono una serie di schemi che indirizzano la mappatura tra gli spazi mentali. Lo studioso afferma più volte che possono essere fondate nuove connessioni da spazi mentali già

⁷⁶ Il termine spazio mentale è simile a quello di modello mentale elaborato da Johnson-Laird (1982). Lo studioso considera il modello mentale una rappresentazione della realtà, un costrutto cognitivo di livello superiore diverso sia da quelle che sono definite immagini mentali, ovvero le caratteristiche percettive degli oggetti, sia dalle rappresentazioni proposizionali, ovvero dispositivi che rappresentano il mondo attraverso successioni di simboli.

⁷⁷ Secondo Pollock (1993: 240), un agente cognitivo è «any system capable of acting on its environment to render it more congenial to its continued survival» [qualsiasi sistema capace di agire nel suo ambiente per renderlo più congeniale alla sua sopravvivenza continuativa].

esistenti creando nuovi *frame* ma che, come si vedrà in seguito, è impossibile che uno spazio mentale crei lo spazio mentale da cui è stato creato. Inoltre, tra i meccanismi cognitivi che servono ad attraversare spazi già esistenti o a crearne di nuovi vi sono le «funzioni trans-dominio» che sono il riferimento, l'inferenza⁷⁸ e la proiezione di struttura che verranno analizzate nelle prossime pagine. In più, vi sono connettori e connessioni concettuali che collegano gli spazi mentali e gli altri domini attraverso la co-referenza, l'analogia, la metafora e la metonimia.

La formulazione degli spazi mentali avviene grazie ai «costruttori di spazio» che sono costrutti linguistici o grammaticali ed elementi pragmatici e retorici che attivano un processo di costruzione nello stato cognitivo dell'agente.

Secondo Fauconnier (1985: 17), i costruttori di spazi mentali «come with linguistic clauses, which typically (but not always) predicate relations holding between space elements» (Fauconnier, 1985: 17)⁷⁹ e possono essere frasi preposizionali (nel 1984, nella mente di Luca, dal suo punto di vista), connettori (se, poi, allora, o...o, né...né, sia ...sia), combinazioni che sottolineano la relazione soggetto-verbo (Luca crede, Giulia spera, Il professore afferma). Così, quando uno spazio M è introdotto nel discorso da un costruttore di spazio o SBm⁸⁰, esso deve essere associato pragmaticamente al suo spazio creatore e, quindi, deve esserci un connettore capace di connettere le cause e gli scopi sia negli spazi creatori sia in quelli creati. Vediamo gli esempi proposti dallo studioso (Ibid.: 17-18):

- a. «In that movie, Clint Eastwood is a villain»
- b. «But he thinks he's a hero»
- c. «Max believes that in Len's picture the flowers are yellow»⁸¹

⁷⁸ Più in particolare, gli spazi mentali interconnessi mostrano come la referenza e l'inferenza si sviluppino in determinati contesti.

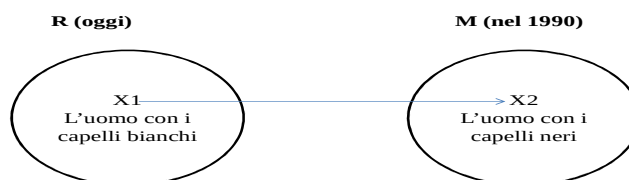
⁷⁹ Traduzione mia: provengono da proposizioni linguistiche che tipicamente (ma non sempre) predicano relazioni contenute tra gli elementi dello spazio.

⁸⁰ Per SBm s'intende in lingua inglese «space builder media».

⁸¹ Traduzione mia: a. «In quel film, Clint Eastwood è un cattivo»; b. «Ma lui pensa di essere un eroe»; c. «Max crede che nella fotografia di Len i fiori siano gialli».

Le prime due frasi mettono in relazione due spazi mentali creatori (la realtà del film e la realtà del parlante) e i costruttori di spazi sono «he thinks» che crea una connessione tra la realtà e le credenze e «in that movie» che lega gli attori ai personaggi. La terza frase mostra contemporaneamente uno spazio mentale legato alla realtà del parlante e uno legato alla fotografia ed essi sono connessi da un costruttore d'immagini mentali come «Max believes» che lega la realtà alle credenze e un connettore d'immagini «in Len's picture» che crea un legame tra i modelli e le fotografie.

I principali «costruttori di spazio» sono lo spazio-tempo, lo spazio-luogo, lo spazio-dominio e gli spazi ipotetici. È interessante notare che i primi due tipi di costruttori mettono in evidenza la controparte temporale e spaziale di un elemento in un altro spazio mentale. Come si è già affermato, alcuni esempi di costruttori di spazi-tempo sono gli avverbi temporali. Così, la frase «nel 1990 l'uomo con i capelli bianchi aveva i capelli neri» significa che ci sono due spazi mentali definiti R e M, il primo è riferito a «oggi» e il secondo è «nel 1990». Come si può osservare dallo schema in basso, il sintagma nominale «l'uomo con i capelli bianchi» fonda x1 in R e identifica la sua controparte x2 in M:



Tav.1

Tuttavia può accadere che il sintagma nominale significhi che «l'uomo con i capelli bianchi abbia avuto anche i capelli neri» determinando una lettura contraddittoria della frase, dirigendo la descrizione verso lo spazio M e implicando l'attribuzione a x2 di un altro elemento contraddittorio x2.



Tav.2

Il «costruttore di spazio-luogo» è generalmente un avverbio di luogo o un complemento di luogo. Così, la frase «In Francia il ministro degli esteri parla tre lingue» crea uno spazio mentale M diverso da quello d'origine R che si riferisce al «qui» e i sintagmi nominali «il ministro degli esteri (Laurent Fabius)» e «tre lingue (francese, inglese, tedesco)» creano, a loro volta, nello spazio M le loro controparti che potrebbero essere «il ministro degli esteri (Emma Bonino)» e «tre lingue (italiano, inglese, spagnolo)». Il «costruttore di spazio-dominio» è relativo ai domini di attività come, ad esempio, il gioco, la politica, le scienze, lo sport, la letteratura e così via. Se si osserva la frase «nella cucina francese è usato il burro», si vedrà che lo spazio mentale M è relativo alla cucina francese e quello d'origine R si riferisce al «qui». Dato che il «qui» è rappresentato da «me che abito in Italia» si avrà uno spazio di origine in cui emergerà una frase del tipo «nella cucina italiana è usato l'olio d'oliva».

In genere, il «costruttore di spazi ipotetici» è il «se». Si veda ad esempio la frase «Se Giovanni fosse milionario, la sua casa in collina sarebbe una villa al mare». Anche qui si può osservare che lo spazio mentale M è rappresentato da «milionario/villa al mare» e lo spazio mentale R da «benestante/casa in collina».

A questi costruttori di spazi mentali possono essere aggiunti anche i modi e i tempi verbali e i pronomi. I primi, ad esempio, permettono di elaborare una frase attraverso importanti indizi grammaticali e di segnalare a quale tipo di spazio è relativa la descrizione (Ibid.: 33). A ben vedere, frasi come «Lucia vuole che sua sorella indossi una gonna che sia bella» e «Lucia vuole che

sua sorella indossi una gonna che è bella» mostrano come «una gonna che» possa essere sia una descrizione in R sia in M. Il congiuntivo indica che la descrizione è in M, l'indicativo la pone in R.

Anche i pronomi quando presentano un antecedente in uno spazio mentale possono identificare la loro controparte nell'altro spazio. In tale contesto, Fauconnier (Ibid.: 35) ha evidenziato tre casi particolari: i connettori multipli, le controparti multiple e le descrizioni multiple. Il primo gruppo è composto da qualsiasi forma di identità tra controparti che ha almeno una relazione di equivalenza. Si veda, ad esempio, la situazione proposta dallo studioso che ipotizza un film sulla vita di Hitchcock nel quale il ruolo principale è recitato dall'attore Welles e Hitchcock stesso recita nel film facendo la parte di un uomo che aspetta alla fermata dell'autobus. In tale contesto, la frase «Hitchcock ha visto se stesso nel film» mostra uno spazio mentale R in cui vi sono Hitchcock e Welles e uno spazio mentale M in cui ci sono l'uomo alla fermata e Hitchcock.

Il secondo gruppo delle controparti multiple mostra come un singolo connettore può produrre più di una controparte per elemento. Così, si immagini la situazione in cui la nuova vicina di casa di Anna sia Celine Dion ma lei non lo sa e si vedano le frasi «Anna pensa che la sua nuova vicina di casa sia rumorosa» e «Anna pensa che Celine Dion viva in Canada». Si noterà che un elemento in R ($a = \text{Celine Dion} = \text{nuova vicina di casa di Anna}$) avrà due controparti in M (Celine Dion e nuova vicina di casa) a causa del costruttore di spazio «Anna pensa» da cui emerge che Anna non sa che Celine Dion e la sua nuova vicina di casa siano la stessa persona.

Il terzo gruppo è definito delle «costruzioni multiple» dal momento che è presente una sovrabbondanza di controparti ma apparentemente solo una controparte lega R a M attraverso un costruttore di spazio. Le frasi «Il vincitore della gara è Luca ed è calvo», «Il vincitore è Luca ma Giovanni pensa che si chiami Giulio» e «Il vincitore della gara è calvo ma Giovanni pensa che lui sia castano» creano uno spazio mentale R in cui «Luca/castano/vincitore» sono lo stesso individuo e uno spazio M creato dal costruttore «Giovanni pensa» in cui «Giulio/calvo/vincitore» sono descrizioni dello stesso individuo.

I principi generali su cui si basano gli spazi mentali sono essenzialmente tre: l'assenza di contraddizioni all'interno dello stesso spazio mentale; la massima condivisione di possibili assunti quando due spazi mentali sono adiacenti; gli elementi di primo piano di uno spazio mentale diventano lo sfondo dello spazio mentale derivato. Vi sono poi dei principi specifici che permettono di compiere alcune operazioni tra gli elementi appartenenti a spazi mentali diversi attraverso. Il primo fra tutti è il «principio di identificazione» che generalmente caratterizza le funzioni matematiche. Fauconnier (Ibid.: 3-4) applica questo principio alla linguistica affermando che due oggetti (a/b) sono legati da una funzione pragmatica F [$b = F(a)$] e che una descrizione di “a” può essere usata per identificare la sua controparte “b”. Osserviamo la frase «Dante è sul tavolo» dalla quale emerge $a = \text{Dante}$ e $b = F(a) = \text{i libri di Dante}$. Attraverso il principio di identificazione la frase precedente è compresa nei termini della frase «I libri di Dante sono sul tavolo».

Il secondo principio introdotto dallo studioso è quello di «interpretazione definita» (Ibid.: 20) per il quale una frase nominale N mostra un elemento “a” già in qualche spazio M , come se $N(a)$ lo contenesse in quello spazio. Se N è un nome proprio, la frase nominale N mostra un elemento “a” già in qualche spazio M come se N fosse un nome per “a” in M . Così, ad esempio, la frase «nel quadro di Picasso, la ragazza con gli occhi verdi ha gli occhi marroni» mette in evidenza una situazione particolare in quanto il costruttore di spazio «nel quadro di Picasso» stabilisce uno spazio immaginario derivante, a sua volta, da uno spazio creatore legato al reale. Attraverso il principio di interpretazione definita, la frase nominale «la ragazza con gli occhi verdi» indica “a” in M in quanto «“a” ha gli occhi verdi e “a” è una ragazza». Comprendiamo, inoltre, che “a” (ovvero il modello in R spazio della realtà) ha una controparte “a1” (ovvero l'immagine) in $M1$. Infine, attraverso il principio di identità la referenza può spostarsi dalla causa “a” allo scopo “a1”, laddove la frase significhi che “a” ha gli occhi marroni contenuta in $M1$.

Inoltre, lo studioso afferma che l'identità è una proprietà variabile dal momento che le letture di alcune frasi implicano una denotazione variabile e non possono essere percepite come universali o generiche (Ibid.: 40-41).

Si consideri la frase «Il presidente cambia ogni sette anni» che ha due possibili significati: «Il presidente (Mitterand) che è al governo cambia ogni sette anni diventando saggio o meno saggio» e «Il presidente (ogni presidente) cambia ogni sette anni». Nel primo caso si avrà una «proprietà di valore per quel ruolo» e nel secondo caso si sarà di fronte alla «proprietà di un ruolo». È, quindi, solo attraverso la descrizione definita che si hanno, in primo luogo, le funzioni di ruolo e, in secondo luogo, i valori presi da qualche ruolo. Inoltre, attraverso il principio di interpretazione definita si avrà sempre la descrizione di un ruolo, ciò che non avviene invece per quanto riguarda i nomi propri che non danno mai ruolo a meno che non vi siano specifiche convenzioni pragmatiche come nel caso di «Casa Bianca» (Ibid.: 63).

Il «principio di interpretazione indefinita» mostra che «una frase nominale N in un'espressione linguistica fonda un nuovo elemento "w" in uno spazio M cosicché la relazione N(w) sta in quello stesso spazio» (Ibid.: 20). L'articolo indefinito, ad esempio, è un mezzo esplicito per introdurre nuovi elementi negli spazi. Inoltre, «se gli elementi degli spazi includono non solo individui ma anche ruoli e se una descrizione linguistica può identificare una funzione o il suo valore, le descrizioni indefinite sono simili a quelle definite in quanto possono fondare nuovi elementi e identificare il ruolo stesso o il suo valore in qualche spazio» (Ibid.: 55-56). Così, la frase «Edipo crede che sposerà una delle sue zie» (Ibid.: 56) implica uno spazio reale R e uno spazio immaginario M. In base al principio di interpretazione indefinita, il sintagma nominale «una delle sue zie» fonderà un nuovo elemento in R con la proprietà «le zie di Edipo» o un elemento simile in M.

Il terzo principio è «il principio di identificazione negli spazi» per il quale dati due spazi M ed M1 legati da un connettore F e una frase nominale NP, essi introducono o indicano un elemento x in M. Così, se "x" è la controparte di "x1" in M1, NP può identificare "x1", diversamente, se "x" non ha una controparte stabilita in M1, NP può fondare e identificare un nuovo elemento "x1" in M1. Si osservi la frase «La fidanzata di Giulio, Julia è tedesca; ma Luca crede che lei sia la moglie, che il suo nome sia Margaret e che lei sia inglese» in cui il costruttore di spazi è «Luca crede» che fonda lo spazio M1 grazie allo spazio creatore M. La frase nominale

«La fidanzata di Giulio» mostra “a” che, a sua volta, in M possiede molteplici proprietà (fidanzata di h-Giulio, Julia, tedesca) e mette in evidenza alcuni elementi pronominali come “lei” e “il suo”. Attraverso quest’ultimo principio gli elementi pronominali fondano una controparte “a1” di “a”, “h1” di “h” e presentano altre proprietà (moglie di h-Giulio, Margaret, inglese).

Lo studioso si è soffermato anche su quattro particolari fenomeni linguistici e cognitivi: la presupposizione, i controfattuali, i comparativi e gli operatori trans-spaziali.

La presupposizione è stata studiata attraverso una serie di corollari e principi che dimostrano le tre tipologie di strategie cognitive che spesso si sovrappongono in maniera omogenea: la «proiezione», il cosiddetto «floating» e il «transfer».

Per comprendere i meccanismi di proiezione si consideri la frase «Forse Max smetterà di fumare». In essa si notano un costruttore di spazio «forse» e una parte proposizionale «Max smetterà di fumare» che, a sua volta, è suddivisa nella parte affermata “A” e nella parte presupposta “P”. Di conseguenza, A sarà «Max fumava prima» e P sarà «Max non fuma adesso». Lo studioso dirà quindi che la relazione tra A e P ovvero Q [$Q = Q1(a, b, c)$] è soddisfatta nello spazio M se la relazione complessa Q1 sta nella controparte di a, b, c dello spazio M1. Per comprendere come Q sia o non sia soddisfatta in M o se Q sia determinata o meno in M bisogna tenere presenti tre possibili ruoli R: R1 in cui l’affermazione A è soddisfatta nello spazio M; R2 in cui la parte presupposta P è soddisfatta in M; R3 in cui la parte presupposta P è soddisfatta in R. Così, se la relazione Q/M (ovvero la relazione A/P nello spazio M) è stabilita in un tempo discorsivo “t”, le conseguenze accessibili di Q saranno «presupposizioni esplicite in M dopo “t”». In sintesi, una presupposizione esplicita ci mostra un’informazione stabilita in uno spazio M prima di “t”. Diversamente, una presupposizione implicita è creata in M in un determinato tempo “t” attraverso alcune costruzioni grammaticali.

Per comprendere tale differenza, bisogna porre l’attenzione alla frase «Giovanni crede che la mia bicicletta sia rossa» in cui è presente il costruttore dello spazio M «Giovanni crede». Si osservi che la frase «ho una

bicicletta» risulta una presupposizione implicita in M in un determinato momento “t”; se invece si ritiene che un evento discorsivo nasca in “t zero” con la frase «Giovanni crede che io abbia una bicicletta», la presupposizione «ho una bicicletta» sarà esplicita in M in un momento discorsivo “t” più tardo rispetto a “t zero”.

Complessivamente si può affermare, quindi, che il problema della proiezione, nel momento in cui una frase complessa eredita le presupposizioni o singole parti di presupposizione, equivale a comprendere «se una presupposizione soddisfatta nello spazio mentale M possa o debba essere soddisfatta nello spazio R» (Ibid.: 88).

Come è stato esaminato in precedenza, l’avverbio «forse» è un costruttore di spazi che assembla uno spazio di possibilità M all’interno di R. Anche la subordinata ipotetica «se ..., allora» risulta un costruttore di spazi mentali che fonda uno spazio M in cui S ovvero la parte ipotetica retta dal «se», è soddisfatta. La congiunzione correlativa «o...o» è un doppio costruttore di spazio perché fonda due spazi mentali possibili simultaneamente che possono essere chiamati M1 e M2. In M1, S1 (ovvero la prima parte d’ipotesi) sarà soddisfatta e in M2 lo sarà S2. Importante è notare che entrambi gli spazi, M1 e M2, sono compatibili con lo spazio creatore R.

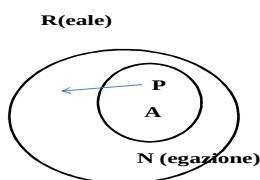
Di notevole interesse è lo studio dei verbi «credere» e «sperare» che legano gli spazi mentali in maniera particolare. Si immagini che «una speranza dipenda da una credenza» e che lo spazio mentale della credenza sia chiamato «spazio mentore, M1» e che da esso dipenda lo spazio della speranza M2 (Ibid.: 93). La frase «Luca crede che stia piovendo e spera che smetterà di piovere» è contenuta nello spazio R del reale al cui interno vi sono due spazi fratelli B e H. In B (Luca crede) è contenuta la frase S (stia piovendo), in H (Luca spera) è contenuta la frase P = S (smetterà di piovere). Ora, dal momento che S (stia piovendo) non è una presupposizione in B (Luca crede), P = S (smetterà di piovere) non potrà essere trasferito allo spazio creatore R.

Nel caso dei verbi fattivi il transfer della presupposizione potrà essere accettato in base all’interpretazione stessa della frase. Si veda «Gianni si è reso conto che ha sbagliato, se ne vergognerà» in cui si può ipotizzare una prima presupposizione «Gianni ha sbagliato, può o non può comprenderlo»

e una seconda «Gianni ha commesso o non ha commesso un errore». Nella prima interpretazione, la presupposizione è soddisfatta sia nello spazio della possibilità sia in quello creatore; nel secondo caso essa non può essere trasferita.

Anche la subordinata condizionale «è possibile che» è un costruttore di spazi e lo si può osservare nella frase «è possibile che Margaret abbia dei bambini ed è possibile che i suoi figli siano gemelli». Nella frase il costruttore di spazi «possibile» fonda due spazi mentali di possibilità all'interno di R.

Tra i costruttori di spazio vi è anche la «negazione» che crea spazi controfattuali corrispondenti in cui la versione positiva della frase sarà sempre soddisfatta. La frase «Il re di Francia non è calvo» mette in evidenza l'affermazione P ovvero «c'è un re di Francia» e l'affermazione A «Il re di Francia è calvo» contenute entrambe nello spazio N della negazione. Come si può osservare dalla figura sottostante, la frase «il re di Francia è calvo» sta in N e non in R ma «c'è un re di Francia» (P) può subire un processo di «floating» verso lo spazio R dal momento che è una presupposizione implicita che ha la possibilità di esistere contestualmente.



Tav. 3

Si nota, inoltre, che le proprietà indipendenti di spazio delle frasi negative combinate con i ruoli standard e le strategie della presupposizione spiegano perché in casi semplici la negazione mantenga le presupposizioni.

In base a quello che è stato detto sinora, si può affermare che la presupposizione presenta la proprietà semantica di «floating» ovvero è

capace di muoversi liberamente da spazio a spazio attraverso strategie di ottimizzazione (Ibid.: 100). Più in particolare, le «presupposizioni implicite» si muovono liberamente sino, o a meno che, non siano bloccate dall'incompatibilità a un livello più alto. Incompatibilità dettata, in primo luogo, dal fatto che gli spazi M e R devono essere tanto strettamente connessi quanto possibili a patto di assunzioni di natura contestuale e delle presupposizioni implicite (Ibid.: 87); in secondo luogo, dalle contraddizioni all'interno dello stesso spazio mentale.

Quando le presupposizioni sono virtuali ovvero «presupposizioni formali della frase» e non presupposizioni semantiche dell'affermazione, subiscono un processo di cancellazione e si estinguono. Quando le presupposizioni subiscono un «floating» ovvero si muovono di spazio in spazio, non cambia il loro status ma solo il numero di spazi nei quali esse vengono soddisfatte. È importante, infatti, per le presupposizioni che non hanno questa facilità di movimento, di restare presupposizioni nello spazio in cui sono state originate e negli spazi intermedi nei quali potrebbero spostarsi.

La frase «Luca crede che sia probabile che il re di Francia sia calvo sebbene di fatto non ci sia nessun re in Francia» mette in evidenza una presupposizione P (c'è un re di Francia) che si muoverà (floating) dallo spazio K (sia probabile che) allo spazio B (Luca crede) a patto di confermare certe assunzioni contestuali ma poi sarà bloccata e non potrà muoversi verso R a causa della contraddizione che verrebbe a creare con la frase esplicitata «non ci sia nessun re in Francia».

La cancellazione standard estinguerà la presupposizione o preferibilmente la «presupposizione virtuale» a causa dell'implicazione più forte “di fatto non c'è un re in Francia” (Ibid.: 101).

Il «transfer», diverso dal «floating», si riferisce a casi in cui una presupposizione relativa a uno spazio M sia valida non in M ma nello spazio creatore R. Nella frase «in quella foto, Matteo aveva smesso di fumare», il contesto sarà «Matteo nella realtà appare nervoso e smagrito e nella foto è calmo e colorito». La presupposizione «Matteo fumava prima» è valida in R ma non è valida in M ovvero nel contesto della foto in cui Matteo non ha mai fumato.

Il secondo fenomeno cognitivo e linguistico analizzato da Fauconnier sono i «controfattuali» ovvero una tipologia di processo di costruzione di significato che ha rappresentazioni incompatibili tra gli spazi mentali. Precisamente, «uno spazio M1 è incompatibile con un altro spazio M2 se qualche relazione specificata esplicitamente in M1 non è soddisfatta negli elementi corrispondenti in M2» (Ibid.: 109). Nell'esempio «in quel film Brigitte Bardot è una brutta strega» c'è un'incompatibilità che segue le proprietà pragmatiche del discorso in quanto nella realtà «Brigitte Bardot è notevolmente bella». La prima frase, quindi, può essere compresa solo attraverso uno spazio controfattuale incompatibile con lo spazio creatore. In genere, le congiunzioni «ma, sebbene, però, tuttavia, nonostante» sono, come le definisce lo studioso, degli «avvertimenti linguistici» che permettono di non creare processi di ottimizzazione tra gli spazi mentali. Anche il costruttore di spazio «se» e i verbi modali hanno simili funzioni.

Famoso è, inoltre, l'esempio «in Francia, il Watergate non avrebbe danneggiato Nixon» (Fauconnier e Turner, 2002: 225) in cui ci sono due spazi mentali che rappresentano rispettivamente «gli Stati Uniti, Nixon, gli Americani, il Watergate» e «la Francia, il presidente, i Francesi».

È chiaro che i due spazi implicati non possono contenere in sé l'inferenza stabilita dalla frase. Così, essi sono uniti e costruiti dinamicamente in uno spazio mentale nuovo connesso in maniera sistematica ad entrambi e definito «spazio di amalgama»⁸² in cui un simile Watergate non avrebbe provocato lo stesso scandalo in Francia.

A garantire la funzione di spostamento tra spazi sono anche i comparativi che mettono in evidenza più possibilità di elaborazione.

Nella frase «in questa fotografia, Anna è più bassa di Beatrice», si può dare un'interpretazione del tipo «Anna nella foto è più bassa di Beatrice nella foto» oppure un'altra del tipo «Anna nella foto è più bassa di Beatrice nella realtà» lasciando emergere svariate possibilità.

Infine, l'ultimo fenomeno preso in considerazione da Fauconnier sono gli operatori trans-spaziali ovvero elementi che permettono maggiore mobilità tra gli spazi. Com'è stato già osservato, molti elementi grammaticali

⁸² Si analizzerà in maniera approfondita nel paragrafo successivo.

stabiliscono relazioni all'interno degli spazi e altri, invece, ne creano di nuovi.

La maggior parte dei verbi si attiene alla prima funzione mentre alcuni verbi come «credere, dipingere, impedire, cercare, augurare» rappresentano la seconda. Diverso è il caso del verbo «essere» che generalmente mostra più funzioni. La prima è quella di legare uno spazio creatore con quello creato come in «Dante è il libro rosso, Foscolo è quello verde» in cui la funzione pragmatica o connettore è conosciuta dal momento che si ha la relazione «scrittori, libri» che è di natura metonimica. La seconda funzione è quella di legare elementi di spazi diversi come in «se Maria fosse Martha Gellhorn, non avrebbe lasciato Hemingway» in cui la controparte di “a” (Maria) dello spazio R è un elemento “a1” (Martha Gellhorn) di uno spazio ipotetico H. La protasi non esprime una relazione all'interno dello spazio H ma crea un legame tra “a” e “a1” ovvero tra un elemento di R e uno di H. La terza funzione del verbo «essere» è quella di non essere un operatore trans-spaziale ma di attribuire semplicemente un valore a un ruolo. È il caso di «Nina è mia nonna» in cui “a” è il valore «Nina» e “r” è il ruolo «mia nonna».

Un altro verbo che permette di fondare per ogni elemento di uno spazio M, un altro elemento corrispondente nello spazio M1 è «esistere». Lo studioso pone l'esempio di «Pegaso esiste» in cui vi è uno spazio «nella realtà» e un altro «nell'immaginazione». Altri verbi come «sapere, comprendere, indovinare, imparare, rendersi conto» hanno, invece, la funzione di copiare le relazioni o gli elementi dalla realtà del parlante R alla realtà dello spazio RS del soggetto grammaticale del verbo. Infine, il verbo «trovare» è un altro operatore trans-spaziale dal momento che implica due spazi mentali: uno reale e l'altro percettivo legato al soggetto.

Da quanto detto, si può comprendere come le espressioni linguistiche possano aiutare a creare e, in seguito, a identificare gli elementi negli spazi mentali senza, tuttavia, riferirsi a essi. La referenza, infatti, a parere di Fauconnier (Ibid.: 152) è una connessione che unisce elementi degli spazi mentali con entità reali. È chiaro, quindi, che non bisogna creare sovra-interpretazioni nella costruzione degli spazi in quanto essi non sono rappresentazioni della realtà o parziali mondi possibili ma mostrano

semplicemente una modalità di pensiero e di parola e sono costruzioni legate a una realtà discorsiva.

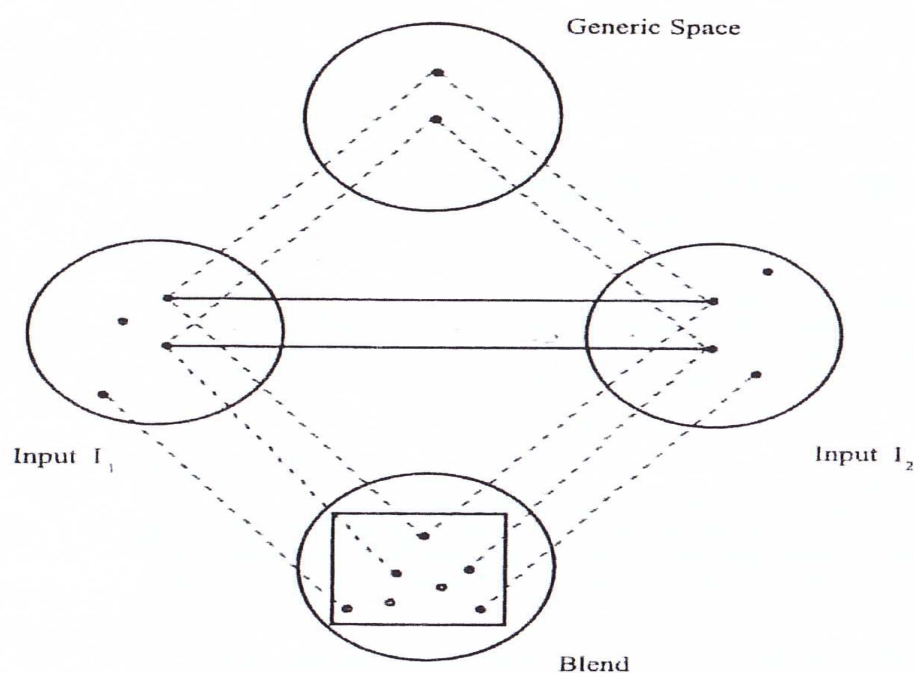
In sintesi, le loro funzioni essenziali sono quelle di contenere entità mentali, di essere strutturati in base a dei modelli cognitivi, di essere correlati ad altri spazi mentali attraverso alcuni connettori, di essere estesi aggiungendo modelli cognitivi idealizzati e, infine, di creare sempre nuovi spazi mentali.

2.2 Il *network* di integrazione concettuale

Sembra ormai chiaro, dalle premesse che sono state precedentemente discusse sugli spazi mentali di Fauconnier, che il *network* di integrazione concettuale, meglio definito «blending» o «amalgama», sia un'operazione cognitiva di natura dinamica in quanto tutte le inferenze, le argomentazioni, le idee e le emozioni sviluppate durante questo processo possono avere l'effetto di modificare il modo di concepire sia situazioni sia domini concettuali di un soggetto.

Qui si vuole descrivere in che modo essa operi a livello cognitivo e di quali principi e criteri di ottimizzazione essa si serva per sviluppare nuove inferenze o attivare quelle già esistenti.

Turner e Fauconnier (2002: 39) hanno formulato una teoria dell'amalgama concettuale prevedendo che in esso operino alcuni elementi basilari, tra i quali possono essere enumerati gli spazi di input, le mappature interspaziali, lo spazio generico, lo spazio di amalgama e, talvolta, i *frame* di sfondo. Qui di seguito è rappresentato lo schema di base di un *network* minimo (Ibid.: 46):



Tav. 4

In genere, per ogni *network* minimo sono presenti due spazi mentali di input: uno spazio chiamato Input 1 e l'altro Input 2. Essi rappresentano una struttura parziale dell'intero amalgama e possono essere definiti anche degli spazi di partenza dal momento che, dalla loro integrazione, emergerà una nuova inferenza. Tra essi emergono una serie di relazioni (come si evince dalle linee continue tra i due input) che sono definite mappature interspaziali ovvero connessioni cognitive tra le due parti. Queste ultime possono presentare una natura diversa: vi sono, infatti, connessioni tra *frame* e ruoli nei *frame*, connessioni di identità, di trasformazione o di rappresentazione e connessioni metaforiche.

Lo spazio mentale generico, a sua volta, è alla base dei due input e in esso sono presenti le similarità di base fra i due input. A parere degli studiosi, lo spazio generico diventa un elemento convenzionale a partire da più applicazioni dal momento che può essere utilizzato per sviluppare nuove mappature interspaziali (Ibid.: 47).

L'amalgama (ovvero il *blend*) è il quarto spazio mentale e rappresenta la fusione dei due spazi di input originari. In esso appare la cosiddetta «struttura emergente» (come si evince dal riquadro all'interno del *blend*), ovvero una struttura nuova e non copiata che deriva dalla proiezione, sempre e obbligatoriamente parziale e selettiva, dei due spazi mentali.

È chiaro che questo *network* minimo può dare avvio a *network* più complessi che presentano più spazi di input e molteplici spazi di amalgama. A completare la struttura del *network* vi sono i *frame* di sfondo utilizzati per costruire questi spazi mentali attraverso delle mappature definite. Solitamente, durante il processo di amalgama si creano delle connessioni temporanee tra gli spazi mentali oppure si possono definire altri *frame*.

Alla base della struttura emergente di ogni amalgama concettuale vi sono tre operazioni fondamentali: la composizione, il completamento e l'elaborazione. Per composizione s'intende quell'operazione cognitiva che permette di aggregare gli elementi provenienti dagli spazi di input e di fornire delle relazioni laddove non ne esistono. In genere, esistono due tipi di composizione: una che dà luogo alla fusione tra i due input di base e l'altra che apporta nello spazio di amalgama gli input come elementi separati. Il completamento, a sua volta, è quell'operazione cognitiva che

permette di aggiungere a una struttura già composta un'altra struttura che deriva da conoscenze concettuali inconsce che sono precedenti e familiari al background del soggetto.

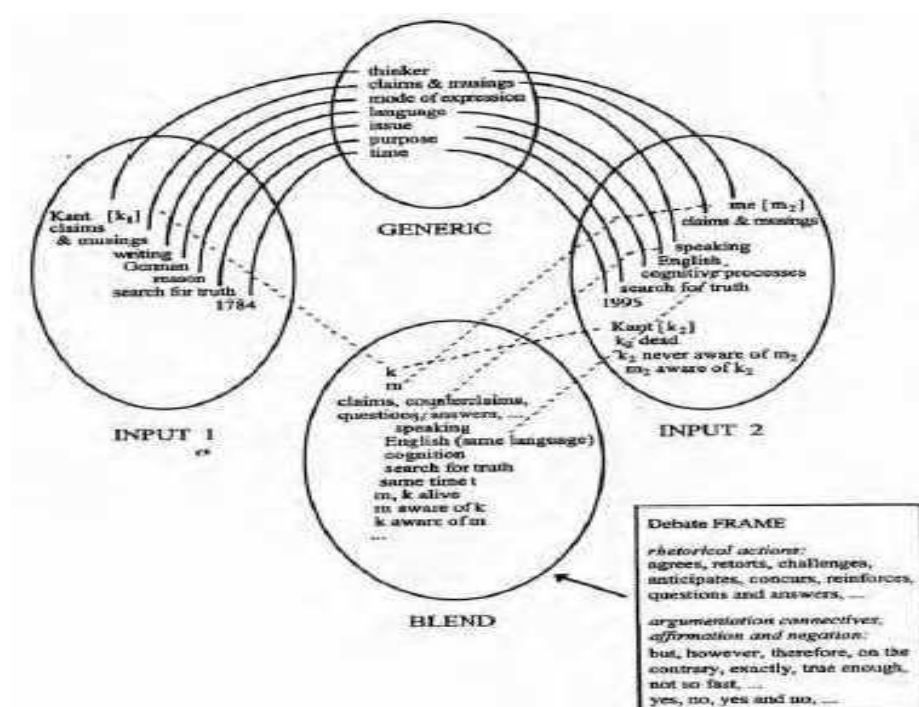
In tale direzione, il «completamento del modello» risulta uno dei tipi fondamentali di operazioni di completamento in psicologia⁸³. Inoltre, Turner e Fauconnier affermano che «una composizione minima nell'amalgama è largamente completata da un modello convenzionale più vasto»⁸⁴. Infine, si può osservare l'elaborazione che rappresenta un'operazione in grado di sviluppare l'amalgama attraverso una simulazione mentale di natura immaginativa. Più specificatamente, l'elaborazione denominata dagli studiosi «running of the blend» (Ibid.: 44) modifica lo spazio di amalgama grazie all'immaginazione e rende possibile in maniera automatica la comprensione dell'amalgama stessa attraverso le connessioni di similarità tra gli spazi mentali. I principi che intervengono in questa fase possono essere portati nell'amalgama attraverso il completamento dinamico e continuato oppure possono essere prodotti durante la fase di elaborazione.

Per meglio comprendere tale modello scientifico, in questa sede si vogliono approfondire alcuni degli esempi proposti da Turner e Fauconnier (2002). Si riscontra un caso interessante di amalgama in quello che gli studiosi definiscono «il dibattito con Kant» (Ibid.: 59) in cui sono messi in evidenza due scenari. Dapprima bisogna fare riferimento a un esempio proposto dagli studiosi in un precedente studio (Fauconnier e Turner, 1996) in cui un filosofo contemporaneo mentre svolge un seminario dice «io sostengo che la ragione sia una capacità in grado di svilupparsi autonomamente. Kant non concorda con me su questo punto. Egli sostiene che essa sia innata, ma io rispondo che questo significa dare qualcosa per scontato. Kant controbatte, nella Critica della Ragion Pura, che solo le idee innate hanno forza. Ma di fronte a questo dico: che ne è allora della selezione dei gruppi neuronali? Kant non risponde» (Fauconnier e Turner, 2002: 59-60).

⁸³ Il completamento amodale è un fenomeno relativo alla percezione visiva. Esso è stato analizzato per come il sistema visivo possa superare i suoi limiti raggiungendo risultati veritieri. Secondo Kanizsa e Gerbino (1981), il completamento amodale ha effetti funzionali che sono inconciliabili con le aspettative cognitive; così, esso non può essere ritenuto un'integrazione semplicemente mentale.

⁸⁴ Cfr. «A minimal composition in the blend is often automatically interpreted as being a richer pattern» (Turner e Fauconnier, 2002: 48).

Il *network* di integrazione concettuale avrà uno spazio mentale che rappresenta Kant nel 1784 con la sua lingua, le sue affermazioni, le sue idee e la sua ricerca della verità; uno spazio mentale che indica il filosofo contemporaneo nel 1996 con la sua lingua, le sue affermazioni e la sua ricerca della verità. Lo spazio generico comprenderà il modello astratto di pensatore con le sue affermazioni, le sue riflessioni, le modalità di espressione, il suo linguaggio, lo scopo della sua ricerca, un luogo e un tempo che lo caratterizzano. Infine, nello spazio di amalgama vi saranno entrambi i filosofi con le loro affermazioni e i loro quesiti, il loro dibattito in lingua inglese, Kant vivo, il filosofo contemporaneo consapevole dell'esistenza di Kant e viceversa⁸⁵.



Tav.5

All'interno dell'amalgama si notano la mappatura interspaziale, la proiezione parziale e la struttura emergente: la prima è rappresentata dalle linee tratteggiate che si uniscono nell'amalgama e che legano virtualmente Kant e le sue opere al filosofo contemporaneo; la seconda deriva dal fatto che vengono proiettati nell'amalgama solo alcuni aspetti degli input come Kant, il filosofo contemporaneo, le loro idee e la ricerca di verità, mentre gli aspetti che riguardano la vita di Kant, la sua lingua e il fatto che egli non

⁸⁵ La tavola n° 5 è stata tratta dal libro di Fauconnier e Turner (2002: 62).

abbia conosciuto realmente il filosofo contemporaneo non sono proiettati nell'amalgama ma restano nello spazio di Input 1. Infine, l'amalgama mostra la struttura emergente di due filosofi che parlano nello stesso luogo e tempo grazie all'operazione di completamento che darà avvio anche al *frame* culturale del dibattito. Lo si può notare a partire dal riquadro laterale allo spazio di amalgama in cui è evidente la scritta «Frame del dibattito»: quest'ultimo è un *frame* addizionale che emerge nell'amalgama grazie al completamento del modello che già esiste nella composizione dei due input. L'esempio analizzato mostra come un *network* di integrazione concettuale lasci emergere un'integrazione di eventi, ovvero un insieme di eventi unificati in unico spazio di amalgama.

I *network* di integrazione concettuale soddisfano una serie di principi di ottimizzazione denominati: *topologia*, integrazione, rete, dispiegamento, compressione, buona ragione e proiezione metonimica.

La *topologia* è quel principio per cui per ogni spazio di input e per ogni suo elemento proiettato nell'amalgama ci sia una relazione con la sua controparte; l'integrazione permette che un amalgama sia un'unità manipolabile; la rete è quell'insieme di connessioni proprie agli spazi di input che deve essere mantenuta tale anche dopo una manipolazione; il dispiegamento è quel principio per il quale l'amalgama permetta di ricostruire gli spazi di input, la mappatura interspaziale, lo spazio generico e la rete di connessioni tra i due spazi.

La compressione è un principio intrinseco del *blending* dal momento che le proiezioni selettive che derivano dagli spazi mentali e la loro integrazione in un unico spazio di amalgama sono parte di esso⁸⁶.

Da tale punto di vista, le reti neurali generano compressioni tra le relazioni vitali di «Tempo, Spazio, Identità, Ruolo, Causa-Effetto, Cambiamento, Intenzionalità e Rappresentazione»⁸⁷. Inoltre, «they make it exceptionally easy and straightforward to find the right candidates for compression and to

⁸⁶ Si notano esempi di compressione temporale nel caso del monaco buddista (che sarà analizzato più avanti) o di compressione spaziale nel caso della Regata (Ibid.: 63). Bisogna sottolineare anche che una rete di integrazione concettuale contiene inizialmente sia le sue compressioni sia le decompressioni.

⁸⁷ Le relazioni vitali saranno spiegate in maniera dettagliata nelle pagine seguenti.

perform acceptable compressions, because there are no clashes between the frames in the various spaces» (Ibid.: 125)⁸⁸.

La buona ragione è quel principio che prevede il tentativo di comprendere il significato di ogni elemento nuovo dell'amalgama ed esso comprenderà i legami fondamentali con gli altri spazi e le funzioni fondamentali nella gestione dell'amalgama.

La proiezione metonimica è una connessione speciale che viene utilizzata dai parlanti per aumentare le connessioni topologiche e agevolare gli altri principi di ottimizzazione. Essa emerge quando un elemento dell'amalgama possiede una topologia che non si adatta alla topologia della controparte di uno degli elementi. Lo si può osservare, ad esempio, nell'amalgama della «cicogna che porta i bambini» (Ibid.: 286) in cui il pannolino ha la topologia di un'imbracatura o di un veicolo per metonimia. Quando si proietta il pannolino nell'amalgama si agevolano tre principi di ottimizzazione: la rete di connessioni in quanto vi sono dei collegamenti con l'input della nascita, il dispiegamento dal momento che l'amalgama include sia un elemento dello spazio «nascita» sia elementi dello spazio «mezzi di trasporto» e la buona ragione poiché nell'amalgama è messo in evidenza un modo di trasporto alternativo. Tuttavia, quando si proietta un elemento da un input verso l'amalgama e se ne proietta un secondo dallo stesso input attraverso una relazione metonimica con il primo elemento, accade che all'interno dello spazio di amalgama diminuisce la loro distanza metonimica. Così, nell'esempio della «sinistra mietitrice» (Ibid.: 291-295) si avverte che l'input 1 è la mietitrice, l'input 2 è l'assassino, l'input 3 è la morte e l'amalgama sarà «la morte/assassina/mietitrice causa la morte della pianta/persona/vittima». Se per lo stereotipo la mietitrice è forte e produttiva, è ovvio che la sinistra mietitrice non potrà avere queste caratteristiche e dovrà, invece, riferirsi a un modello di assassino insano e distruttivo. Si osserva, quindi, che in primo luogo la morte in quanto causa è associata in maniera metonimica allo scheletro che ne è l'effetto immediato; in secondo luogo, i protagonisti dei funerali, dell'inumazione e dell'oltretomba come i preti o i membri di confraternite sono anch'essi

⁸⁸ Traduzione mia: «Esse [le reti neurali] rendono eccezionalmente facile e semplice trovare i migliori candidati per la compressione ed eseguire compressioni accettabili perché non ci sono conflitti tra i frame nei vari spazi».

associati metonimicamente alla morte per via del loro saio con il cappuccio. È chiaro che tra la morte e il saio di un monaco ci sia una notevole distanza metonimica che, però, viene colmata all'interno dell'amalgama in cui «il saio è l'abito della morte». Ciò rivela che il limite di proiezione metonimica diventa sempre più stretto nel processo di proiezione.

2.3 Le tipologie di network

A parere degli studiosi, vi sono dei modelli di base per soddisfare i principi di ottimizzazione e, più in particolare, essi rappresentano un'intera tassonomia delle strutture di amalgama attraverso la topologia. Essi sono suddivisi in due tipologie principali ovvero il *frame network* e i *network* topologici condivisi che, a loro volta, possono essere sia unilaterali sia bilaterali. Questi ultimi sono suddivisi in «network bilaterali» e «network bilaterali asimmetrici»: gli studiosi applicano all'interno della seconda tipologia un'ulteriore divisione in «network topologici condivisi incompleti», «network topologici condivisi incompleti e bilaterali» e «network con un frame unico». Infine, vi sono altre tre tipologie fondamentali che derivano dalla proiezione metonimica ed esse sono: il *network* topologico condiviso unilaterale con proiezione metonimica; il *network* topologico condiviso bilaterale, simmetrico con proiezione metonimica; il *network* topologico condiviso bilaterale, simmetrico con proiezione di metonimia e riutilizzo di un *frame* aggiuntivo. Di seguito se ne ripropone una descrizione dettagliata per comprendere appieno le operazioni tra gli spazi mentali.

La prima tipologia osservata è il *frame network* ovvero un'integrazione concettuale in cui tutti gli spazi di input, lo spazio generico e di amalgama condividono la tipologia data da un *frame* organizzante. Quest'ultimo è un *frame* che specifica la natura di attività, gli eventi e i partecipanti fondamentali e fornisce, quindi, una topologia ovvero un insieme di relazioni organizzative tra gli elementi dello spazio che organizza. Esso può essere modificato quando si costruisce il *network* e le topologie di *frame* organizzante, specifiche o incidentali, sono prese in considerazione o scartate in base alla necessità del *network*. È chiaro che quando due spazi input condividono lo stesso *frame* organizzante è più semplice ottenere la loro mappatura interspaziale. Nel caso del dibattito con Kant, il *frame network* organizzante è rappresentato dal «filosofo che medita su un problema» che concerne il *frame* dell'amalgama «filosofi che discutono su un problema». La topologia specifica precisa il valore dei ruoli presenti nel *frame* come, ad esempio, «tipologia di scrittura dei filosofi», o «letture

precedenti dei due filosofi». Infine, la topologia incidentale riscontrata all'interno degli spazi di input non deve essere inserita o specificata obbligatoriamente nel momento in cui è definito un *frame* organizzante. Nell'esempio del dibattito di Kant possiamo considerare topologia incidentale «il bere un bicchier d'acqua durante il seminario», «l'intervento degli studenti durante il seminario» o «la scrittura di nozioni sulla lavagna». La seconda tipologia è il *network* topologico condiviso che rappresenta un'integrazione concettuale in cui la topologia dello spazio generico è sempre condivisa dai quattro spazi mentali (i due spazi di input, lo spazio generico e quello di amalgama). Diversamente, quando si hanno amalgami multipli non si è necessariamente di fronte a *network* topologici condivisi. Gli autori distinguono i *network* unilaterali dai *network* bilaterali: i primi sono *network* topologici condivisi che presentano input con diversi *frame* organizzanti e, in genere, uno di loro è proiettato nell'amalgama; i secondi sono *network* topologici condivisi che presentano input organizzati da *frame* diversi che proiettano tutti una parte della topologia nell'amalgama. Un esempio di *network* unilaterale è la rappresentazione di due concorrenti negli affari che hanno uno scontro sul ring (Fauconnier e Turner, 2002: 104). Nell'input 1 ci sarà il combattimento di boxe e nell'input 2 la competizione negli affari, lo spazio generico sarà rappresentato dall'idea di competizione, nell'amalgama si vedrà il *frame* del primo input ovvero «il combattimento di boxe» e la mappatura interspaziale sarà metaforica in quanto l'Input 1 funzionerà da Input origine e l'Input 2 da Input obiettivo in base a quello che Lakoff e Johnson (1980) hanno definito metafora di base. È chiaro che la proiezione nell'amalgama è asimmetrica poiché è solo uno dei due input a dare il *frame* organizzante e la topologia del *frame*.

Proviamo a immaginare che «Agnelli ha steso Feltrinelli»: la proiezione del *frame* di origine nell'amalgama e la sua topologia di *frame* organizzante è il verbo «ha steso», la topologia di *frame* specifico sono i nomi «Agnelli» e «Feltrinelli» e la topologia di *frame* incidentale è «bere un bicchier d'acqua per riprendersi» o «il pubblico urlante».

Un esempio di *network* topologico condiviso bilaterale può essere rappresentato dalla similarità del concetto di desktop nella vita reale e nell'universo virtuale (Fauconnier e Turner, 2002: 22-23). Nell'amalgama

che deriva dall'incontro tra l'Input 1 (vita reale e documenti sulla scrivania) e l'Input 2 (vita virtuale e file dei computer) emerge che l'utente utilizza le icone sul desktop come se fossero materiali posti su un piano reale. È evidente che i due input principali abbiano diversi *frame* organizzanti: il *frame* 1 del lavoro in ufficio con le cartelle e il *frame* 2 dei comandi tradizionali del computer ma entrambi i *frame* proiettano una parte della loro topologia nell'amalgama.

Per meglio comprendere il *network* bilaterale si vuole proporre qui l'esempio del «matrimonio omosessuale» (Ibid.: 269-271). Più specificatamente, lo spazio generico fornisce un'idea sul matrimonio *latu sensu* composto dalle idee di «persone che vivono nella stessa casa, divisione del lavoro, protezione reciproca, pianificazione delle spese in comune»; lo spazio di input 1 è l'idea di matrimonio eterosessuale ovvero «unione tra uomo e donna, sacramento religioso, procreazione, status legale, famiglia, status socialmente pubblico, amore, sesso, vantaggi fiscali e convivenza». Diversamente, l'input 2 rappresenta la relazione omosessuale con i suoi punti fondamentali «status socialmente non accettato e nascosto, amore, sesso e convivenza». Nello spazio di amalgama si ha un *network* bilaterale a causa della presenza di elementi dell'input 1 e dell'input 2: il primo, infatti, contiene l'idea di matrimonio ma non i partner dello stesso sesso, il secondo, a sua volta, presenta l'idea di due partner dello stesso sesso ma non quella di matrimonio.

Il *network* topologico bilaterale asimmetrico è presente quando l'amalgama riceve la proiezione organizzativa del *frame* da entrambi gli input. Può accadere che il *frame* organizzante sia un'estensione del *frame* organizzante di un solo input. Se prendiamo in considerazione la frase «suppongo che sia difficile muoversi e schivare un colpo con una mitra in testa» (Ibid.: 134) in cui si affronta la posizione irremovibile sull'aborto da parte del Vaticano, vedremo che lo spazio di input 1 sarà composto dai lottatori di boxe e l'input 2 il Papa in cui come *frame* organizzante vi sarà «il Papa con il suo comportamento dignitoso» e «il Papa e la mitra». Nell'amalgama avremo un «Papa pugile» in cui vi saranno i ruoli del *frame* «combattimento di boxe» ma il *frame* organizzante sarà «il pesante copricapo che rende difficile combattere». Quest'ultimo non deriva dall'input 1 in cui non si parla affatto

di mitra ma dall'input 2 in cui il copricapo ovvero la mitra sono simbolo della sua dignità e dei suoi obblighi che rendono difficile l'attività del «boxare» al Papa.

Poche righe prima è stato detto che gli autori distinguono tre tipi di *network* topologici bilaterali asimmetrici ovvero i *network* topologici condivisi incompleti, i *network* topologici condivisi incompleti e bilaterali e i *network* con un *frame* unico. Il primo tipo può essere osservato quando una relazione non viene specificata nello spazio generico ma è resa in maniera individuale dagli spazi di input come nel caso dell'esempio del monaco buddista (Ibid.: 39-44) in cui i quattro spazi mentali mostrano il *frame* «uomo che cammina in maniera orientata lungo un sentiero di montagna». L'input 1 mostrerà un monaco in salita, l'input 2 un monaco in discesa e nell'amalgama saranno presenti in maniera separata sia il monaco in salita sia il monaco in discesa. È evidente che le direzioni non corrispondono negli input a una mappatura interspaziale e lo spazio generico sarà incompleto in quanto non presenta la direzionalità del movimento.

La seconda tipologia di *network* topologico mostra come nella maggior parte di *network* bilaterali si abbia sempre un'incompletezza nello spazio generico. È il caso di «scavarsi la fossa» (Ibid.: 204-206) in cui l'input 1 è formato dall'idea di morte, l'input 2 è la bancarotta, l'amalgama «scavarsi la fossa» indicherà un investitore che si scava la fossa, lo spazio generico presenta «un'azione compiuta da un agente, l'evento negativo per un agente, la relazione di causalità tra le prime due affermazioni» ma non contiene una specificazione della direzionalità di questa causalità e risulterà incompleto. A ben vedere, l'input 1 avrà come azione «lo scavare la fossa», come evento negativo «la morte» e come relazione di causalità «quando una persona muore, un'altra gli scaverà la fossa»; l'input 2 avrà come azione «il fallire», come evento negativo «il fallimento» e come relazione di causalità «quando una persona investe male fallisce». Infine, il *network* a unico *frame* è una tipologia di integrazione concettuale in cui emergono l'Input 1 con un *frame* astratto e l'Input 2 in cui vi è una situazione specifica che non ha *frame* organizzanti che possano formare l'integrazione. Così, nella frase «Luca è figlio di Giovanna» vi è il *frame* della parentela come Input 1 e l'Input 2 è rappresentato dalla situazione specifica che mette in evidenza i due soggetti

«Luca» e «Giovanna». Luca è un bambino, Giovanna è una donna e l'amalgama sarà «figlio di Giovanna» e «madre di Luca».

Come è già stato affermato in precedenza all'interno del principio di ottimizzazione metonimico possiamo distinguere tre tipologie fondamentali di strutture di amalgama attraverso la topologia.

Il primo è il *network* topologico condiviso unilaterale con proiezione metonimica che può compreso attraverso un esempio del tipo: «La 500 ha steso Impronte». La 500 rappresenta il magnate Agnelli e una delle sue automobili; Impronte indica una collana editoriale di Feltrinelli ma entrambi sono proiettati nell'amalgama attraverso il *frame* organizzante dell'incontro di boxe. All'interno dei due input esistono delle relazioni a livello di *frame* che sono in accordo con i limiti delle proiezioni metonimiche in quanto avremo Agnelli legato alle sue automobili e Feltrinelli legato ai suoi libri. Nell'amalgama, quindi, la metonimia tra i magnati e i loro prodotti commerciali è rafforzata dalla proiezione e diventa l'aspetto del magnate.

Il secondo tipo definito «network topologico condiviso bilaterale simmetrico con proiezione metonimica» può essere esemplificato da una vignetta presa in considerazione dagli autori (Ibid.: 303) in cui è presente una pressa da stampa che distrugge un'automobile. L'input 1 è la situazione astratta di un oggetto forte e di un altro debole, l'input 2 comprende sia l'azienda di giornali sia la casa automobilistica, l'amalgama mette in evidenza il distruggere/sconfiggere che avviene tra le due aziende. È evidente che la struttura dell'amalgama sia bilaterale poiché la topologia dell'oggetto forte e debole proviene dall'input 1, ma la topologia dell'intenzionalità deriva dall'input 2. Inoltre, la proiezione è simmetrica perché la topologia dell'amalgama si concilia con la topologia del *frame* in entrambi gli input ed è metonimica dal momento che si prendono in considerazione gli oggetti che rappresentano le aziende.

La terza tipologia di «network topologico condiviso bilaterale, simmetrico con proiezione metonimica e riutilizzo di un frame aggiuntivo» può essere resa attraverso l'aggiunta alla vignetta precedente di due magnati che azionano sia la pressa da stampa sia l'automobile. In questo caso si vedrà che sia la macchina da stampa sia l'automobile dell'input 2 avranno delle

controparti nel *frame* «avversari» che faranno riferimento agli «strumenti utilizzati per combattere»⁸⁹.

A parere degli autori, gli spazi di input sono connessi da quindici fondamentali relazioni vitali (Ibid.: 92). In primo luogo, quella definita «Cambiamento» è la relazione che connette il cambiamento da un elemento a un altro. Ad esempio, se si considera l'immagine che gli autori propongono dell'evoluzione dei dinosauri in uccelli (Ibid.: 95) vediamo che dal primo stadio sino all'ultimo il dinosauro acquisisce le sembianze di un uccello senza tuttavia perdere la sua identità originaria. Anche la frase «Il debito pubblico diventa sempre più grande» mostra un amalgama compresso in cui è presente l'idea che una singola cosa (il debito pubblico) possa cambiare misura. Un'altra relazione è rappresentata dall'«Identità» che è «stipulata» dagli spazi mentali tra due diversi ruoli, due diverse cause e così via e che, tuttavia, non si riferisce all'idea di somiglianza oggettiva o alla condivisione di caratteristiche visibili. Si noti l'esempio del monaco buddista in cui in tutti e due gli spazi di input si parla dello stesso monaco o il caso della frase seguente «in Francia il presidente resta in carica per sette anni, mentre negli Stati Uniti (lui) resta in carica per 4 anni» in cui le parole «il presidente» e «lui» si riferiscono alla medesima persona.

⁸⁹ Vi sono alcuni principi di ottimizzazione che regolano sia i network unilaterali sia quelli bilaterali. Per i primi l'integrazione nell'amalgama viene soddisfatta in maniera automatica dal momento che l'amalgama eredita una struttura organizzativa dall'origine e anche la topologia viene agevolata per la stessa ragione. Per quello che concerne i network bilaterali, la situazione sembra più complessa poiché la topologia, l'integrazione e la rete non sono soddisfatte in maniera così automatica dal momento che bisogna usufruire di un frame che si è sviluppato per l'amalgama e che è dotato di una struttura emergente centrale. In tale direzione, si nota che i principi di ottimizzazione sono spesso in competizione fra di loro, dato che risulta molto complesso riuscire a soddisfarli tutti. Così, si dà avvio a una serie di «spinte di ottimizzazione» che sono: la non-disintegrazione, la non-rimozione, la non-interferenza, la non-ambiguità, la proiezione di ritorno, la condizione topologica e l'ipotesi di invarianza. La non-disintegrazione è la neutralizzazione delle proiezioni e delle relazioni topologiche che potrebbero distruggere l'amalgama; la non-rimozione è la spinta per la quale non vengono disconnesse le connessioni utili tra la rete e gli input; la non-interferenza è quel principio che evita proiezioni dagli spazi di input nell'amalgama che potrebbero annullarsi a vicenda; la non-ambiguità è l'eliminazione dell'ambiguità nell'amalgama che potrebbe interferire con il calcolo; la proiezione di ritorno è quella spinta per la quale lo sviluppo di una struttura emergente nell'amalgama evita di creare proiezioni di ritorno su uno degli input che possano eliminare l'integrazione dell'input; la condizione topologica è quel principio per il quale si spiegano i processi di inferenza che avvengono nella fase di proiezione concettuale e il principio di invarianza dimostra che in una metafora si proietta una struttura schematica di immagini dall'origine all'obiettivo tentando di eliminare qualsiasi creazione di schemi immagine incompatibili con il dominio obiettivo (Fauconnier e Turner, 2002).

Le relazioni di «Tempo» e di «Spazio» si riferiscono rispettivamente all'idea del cambiamento temporale e spaziale.

Così, il «Natale 2012» e il «Natale 1998» sono due spazi mentali connessi dal Tempo e il dibattito tra Kant e il filosofo contemporaneo sono connessi dalla relazione di Spazio tra «Germania» e «Stati Uniti». La relazione vitale di «Causa-Effetto» è evidente in casi in cui uno spazio mentale come «le piogge torrenziali» siano collegate al loro effetto «la frana»; diversamente la relazione «Parte-Tutto» mette in evidenza le relazioni metonimiche tra due spazi mentali. È il caso di una foto in cui è ritratto un viso e si dice «Questo è Giovanni» e non «Questa è la faccia di Giovanni».

La relazione denominata «Rappresentazione» si riferisce al fatto che un input corrisponde all'oggetto rappresentato come nelle frasi seguenti «Adesso Riccardo II è in prigione» e «Lì la regina Elisabetta è vestita da imperatrice dell'India» (Ibid.: 97). Qui si nota che la prima frase è riferita a un attore che sta recitando e non a Riccardo II; la seconda, invece, mette in evidenza una rappresentazione della regina in un quadro. Quello che viene definito dagli autori «Ruolo» è una relazione di ubiquità dal momento che ogni elemento degli input viene compreso in termini di ruolo come «Elisabetta è una regina» o «Papa Giovanni Paolo II». Quest'ultimo esempio può essere schematizzato così: spazio di input 1 «Papa», spazio di input 2 «Karol Wojtyła» e spazio di amalgama «Papa Giovanni Paolo II».

Altre due relazioni vitali sono l'«Analogia» e la «Disanalogia»: la prima dipende dalla compressione della valutazione del ruolo ed è convenzionalmente suscettibile alla compressione di altre relazioni vitali come quelle di Unicità e di Cambiamento. A ben vedere, nel caso dell'evoluzione dei dinosauri si nota che vi sono varie compressioni attraverso le relazioni di Identità e Cambiamento per poter giungere all'idea di uccello e tali cambiamenti evolutivi vengono compresi attraverso relazioni di analogia e disanalogia. Un esempio di analogia è il caso di due reti di integrazione: la prima ha come spazi di input «Papa» e «Giovanni Montini» e spazio di amalgama «Papa Paolo VI»; la seconda ha come spazi di input «Papa» e «Albino Luciani» e spazio di amalgama «Papa Giovanni Paolo I». Vedremo che «Papa Giovanni Paolo I» e «Papa Giovanni VI» sono analoghi dal momento che condividono lo stesso Ruolo ovvero

«Papa». A livello cognitivo, la «disanalogia» va di pari passo all'analogia ed è spesso compressa attraverso la relazione di Cambiamento.

La «Proprietà» è una relazione intrinseca agli elementi e lo si vede, ad esempio, in «La tazza bianca» in cui nello spazio di amalgama «tazza bianca» c'è intrinsecamente la proprietà «bianco».

Diversamente, la «Similarità» è una relazione che si riferisce a proprietà condivise tra gli oggetti e la «Categoria» è lo statuto di un oggetto all'interno di un insieme. È il caso di «un virus informatico» in cui vi sono due spazi mentali di input: «il virus biologico» e «un programma informatico distruttivo». Infine, l'«Unicità» e l'«Intenzionalità» sono relazioni canoniche: la prima è garantita dagli elementi del blend; la seconda, invece, è relativa alle disposizioni mentali rivolte a formulare dei contenuti come la speranza, il desiderio, la volontà, la paura, la credenza o la memoria-ricordo. Così, possiamo dire «è morto di cancro» o «il cancro se l'è portato» (Ibid.: 100) per marcare un avvenimento in maniera intenzionale.

2.4 La metafora e l'amalgama

Nei precedenti paragrafi si è molto discusso sui connettori tra gli spazi mentali e, seppur in maniera sommaria, sono state prese in considerazione le connessioni metaforiche. Questo è dovuto al fatto che gli studiosi ritengono che sia la metafora e, come si vedrà in seguito, sia l'analogia sono una sottospecie nella gamma dei fenomeni di integrazione concettuale (Turner e Fauconnier, 2002). Ciò che gli studiosi rimproverano ai teorici della metafora concettuale è il fatto di aver prestato attenzione unicamente alla proiezione a senso unico ovvero dal domino origine a quello obiettivo e di aver ignorato le modalità di costruzione degli spazi amalgamati.

Secondo Coulson, infatti, la teoria del *blending* tenta di fornire una spiegazione esauriente di quello che accade nel corso della costruzione del significato ai legami tra i modelli che sono recuperati dalla memoria a lungo termine e i modelli che sono costruiti localmente e, in seguito, scartati (Coulson, 2001: 196).

Una sostanziale differenza rispetto alla teoria della metafora concettuale è che non tutti gli amalgami sono metaforici e che «gli amalgami metaforici possono contenere connessioni figurate che non sono in se stesse metaforiche» (Gibbs e Steen, 1997: 113). È il caso di «la sinistra mietitrice falciava lentamente uomini in quegli anni» in cui si personifica la morte come se fosse «una sinistra mietitrice» formulando, in tal modo, un'immagine che può essere ritenuta metaforica. Tuttavia, all'interno di quest'amalgama, non tutti gli elementi sono di natura metaforica in quanto la relazione che c'è tra scheletro e morte è metonimica.

In genere, un amalgama non metaforico implica che i due input portino ciascuno un elemento nello spazio di amalgama che verrà fuso con l'altro e che avrà equa importanza nella sua formulazione.

Diversamente, un amalgama metaforico implica un tipo di fusione in cui alcuni elementi molto salienti della struttura dei domini input non possono essere portati nello spazio di amalgama e, a loro volta, alcune strutture salienti dello spazio amalgamato non possono essere reintegrate negli input. Ciò significa che ci sarà sempre un'informazione derivante da uno degli

input che, solitamente, è l'obiettivo e che dovrà essere ignorata nello spazio di amalgama. Nella metafora «l'Italia sta affondando» vi è alla base l'idea che le nazioni siano navi. Tuttavia, è chiaro che l'informazione «la nazione si muove sull'acqua» debba essere ignorata al fine di comprendere l'aspetto figurato.

Un'altra importante caratteristica degli amalgami metaforici è che i loro spazi input non hanno un'uguale importanza, o meglio, essi sono caratterizzati da una topicalizzazione asimmetrica⁹⁰ in cui l'input topicalizzato dà un elemento all'altro input che permette di rinquadrarlo concettualmente per fondersi nello spazio di amalgama⁹¹.

Altre importanti differenze con la teoria della metafora concettuale riguardano il già citato principio di invarianza. Nella metafora concettuale, esso causa il fatto che tutta la struttura deduttiva deve essere fornita o dal dominio obiettivo o dagli schemi-immagine del dominio d'origine proiettati nell'obiettivo.

Nell'amalgama, invece, la struttura emergente è spesso indipendente dagli spazi di input ma è importante nel processo di inferenza. Infine, un'altra differenza è che nel modello di amalgama, le mappature metaforiche convenzionali si sviluppano negli spazi di amalgama. Dopo che l'amalgama ha proiettato inferenze nell'input obiettivo, la mappatura dall'origine all'obiettivo diventa completamente convenzionale e permette di focalizzare l'attenzione sugli spazi di amalgama e su quello generico⁹².

⁹⁰ Quest'asimmetria e incompatibilità tra l'input sorgente e quello obiettivo evoca gli studi sulla metafora come anomalia del significato (Grice, 1957; Searle, 1979; Davidson, 1978).

⁹¹ La topicalizzazione non è l'unico fattore che determina la direzionalità della metafora in quanto un amalgama metaforico che si basa su mappature convenzionali eredita la direzionalità di quelle mappature (Gibbs e Steen, 1997: 118).

⁹² Inoltre, è interessante notare anche che l'integrazione di eventi può costituire anche la motivazione delle mappature metaforiche, sebbene molte di esse sembrino dipendere interamente dalla costruzione di controparti metaforiche. È il caso della metafora «Luca ha digerito il libro» che contiene delle controparti metaforiche come «cibo» e «libro» anche se proietta un'integrazione di eventi. Nello spazio di origine, la digestione rappresenta già l'integrazione di un numero di eventi diversi. Diversamente dalla sua controparte obiettivo che non dipende dalla serie di eventi che la caratterizzano, ovvero prendere il libro, analizzare le frasi e comprenderlo interamente. Secondo Fauconnier e Turner (2002), l'integrazione dello spazio di origine è proiettata nello spazio di amalgama in modo che lo schema degli eventi all'interno dello spazio obiettivo abbia un'integrazione concettuale degli eventi unitaria. Ora, la funzione della metafora sarà sia quella di amalgamare le controparti concettuali dei due spazi, ovvero leggere e mangiare, sia quella di integrare la diversificazione degli eventi nello spazio della lettura. È chiaro che nella metafora della digestione, l'integrazione presente nell'amalgama serve a stimolare un'integrazione di eventi nello spazio obiettivo.

Inizialmente Fauconnier (1994) ha tentato di conciliare la teoria dell'amalgama con la teoria della metafora concettuale mostrando che una metafora come «Parigi è il cuore della Francia» è elaborata attraverso la formulazione di uno spazio mentale di origine, ovvero «l'anatomia», e uno spazio mentale obiettivo, ovvero «la geografia». In base a questa prospettiva, questi spazi sono legati da connettori analogici che uniscono «cuore» a «Parigi» e «corpo» a «Francia».

Il modello di Fauconnier (Ibid.) risulta, però, debole in quanto la corrispondenza fra i due domini non è detto che sia sempre attestata dai dati che si hanno a disposizione. Lo si nota, in particolare, nei casi di mappature cross-spaziali in cui «i modelli del dominio sorgente subiscono una sempre maggior conciliazione e compatibilità con i modelli del dominio obiettivo» (Coulson, 2001: 166). Questo cambiamento radicale del dominio sorgente avviene, ad esempio, nella metafora «il mio lavoro è una prigione» (Holyoak e Thagard, 1995). In essa è evidente che il dominio sorgente è «prigione» e quello obiettivo è «lavoro». Quest'ultimo non è alterato da alcuni elementi come, ad esempio, «luogo abitato da criminali», che pur appartenendo al dominio sorgente non vengono mappati nel dominio obiettivo. Quest'ultimo vedrà mappato in esso un significato più astratto di «prigione» relativo semplicemente all'impossibilità di essere liberi.

Un altro punto di debolezza di questo modello si ha quando la struttura emergente non è presente nei due domini di partenza ma nasce nello spazio amalgamato. Alcuni studiosi (Grady, Oakley e Coulson, 1999) lo dimostrano attraverso l'esempio della metafora «il mio chirurgo è un macellaio» in cui l'incompetenza non è un elemento del dominio sorgente ma nasce dalla composizione dei due input nello spazio amalgamato.

Un'evoluzione di tale modello si avrà solo a partire dal 1998 quando Fauconnier e Turner affermano che la mappatura cross-spaziale nella metafora e nell'analogia utilizza i processi di amalgama. Così, il significato di un'espressione metaforica è rappresentato da una rete di integrazione concettuale in cui sia il dominio sorgente sia quello obiettivo strutturano ciascuno uno spazio di input in cui vi è uno spazio generico che rappresenta le caratteristiche astratte in comune tra i due domini e uno spazio

amalgamato che eredita la struttura di questi due input e contiene la struttura emergente (Fauconnier e Turner, 1998).

Per gli studiosi, le dinamiche che caratterizzano un dominio sorgente di una metafora sono legate alla rete di integrazione concettuale che mostra essenzialmente due tipi di mappatura: rete unilaterale (one-sided network) e rete bilaterale asimmetrica (asymmetric two-sided network)⁹³. A tale differenziazione, Coulson (2001) aggiungerà alcuni esempi volti a dimostrare che esiste anche la rete bilaterale simmetrica (symmetric two-sided network).

La rete unilaterale si presenta quando le relazioni di un dominio sorgente sono proiettate nello spazio di amalgama e si legano agli elementi proiettati dal dominio obiettivo. Più in particolare è il caso in cui il dominio obiettivo è concettualizzato con i modelli del dominio sorgente come nella metafora «il mio computer ha preso un brutto virus». È chiaro che le operazioni cognitive per comprendere questa metafora saranno: richiamo dei *frame* del dominio sorgente ovvero «virus biologici» nell'input sorgente; richiamo gli elementi del dominio obiettivo ovvero «virus informatici» nell'input obiettivo; proiezione dei *frame* dall'input sorgente nello spazio amalgamato e successiva integrazione con gli elementi dell'input obiettivo; processo di composizione per dare coerenza all'amalgama.

La rete bilaterale asimmetrica implica uno spazio di amalgama in cui i processi di completamento ed elaborazione producono costrutti che sono molto diversi da quelli disponibili in ciascun dominio. Ad esempio, l'espressione idiomatica, analizzata precedentemente, «quell'azionista si sta scavando la fossa» mostra delle contraddizioni tra le strutture del dominio sorgente e quelle dell'obiettivo. Nel dominio sorgente è evocata la «morte», nel dominio obiettivo si è di fronte a una «critica situazione finanziaria» ma in entrambi l'atto dello scavare non significa la stessa cosa. Nel dominio sorgente «l'atto dello scavare» è il fine del necroforo mentre nel dominio obiettivo «l'atto dello scavare» porterà al fallimento l'azionista e, quindi, non è un fine ultimo ma una situazione che si sta attraversando. Anche il ruolo del necroforo non è lo stesso nei due domini: nel dominio sorgente

⁹³ Pur avendo già fatto una disamina di queste tipologie di reti nel paragrafo precedente, si vogliono considerare alcuni esempi relativi alle espressioni metaforiche.

«l'atto dello scavare» non è la causa della morte ma la conseguenza e a scavare non è la persona morta. Inoltre, nel dominio obiettivo «l'atto dello scavare» rappresenta il fatto che si contribuisce al fallimento personale e la figura del necroforo è l'azionista.

Infine, si vuole qui prendere in considerazione anche la rete bilaterale simmetrica ovvero quel tipo di rete in cui i due input hanno diversi *frame* organizzanti che sono proiettati in maniera equa nello spazio di amalgama. Tale rete è stata ritenuta valida anche per le metafore (Coulson, 1997) pur se non vi sono numerosi esempi che possono certificarne l'esistenza. Gli esempi mostrati da Coulson (1997), infatti, sembrano eccezioni del principio di topicalizzazione asimmetrica della metafora. È il caso della metafora «il virus Menendez» che ha circolato per molti anni negli Stati Uniti determinando quell'equivalenza tra un virus informatico e gli omicidi commessi dai fratelli Menendez (Coulson, 2001: 179).

Nell'amalgama metaforico sono proiettate due inferenze diverse e in maniera equa da parte dei due input. Ciò è visibile anche nella metafora «il mio desktop è sempre pieno di libri impolverati» in cui il dominio sorgente è «la scrivania di uno studio» e quello obiettivo «l'interfaccia grafica che permette a un utente di utilizzare un computer». Come si può osservare, entrambi i domini proiettano nell'amalgama un elemento essenziale per comprendere la metafora: il dominio sorgente mostra che «in una scrivania possono esserci libri impolverati» e il dominio obiettivo che «in un'interfaccia ci sono libri in formato elettronico che non vengono consultati mai». Nell'amalgama i libri in formato elettronico acquisiscono una caratteristica che appartiene, in genere, ai libri reali, ovvero la polvere.

I teorici dell'amalgama concettuale hanno riflettuto molto sui tratti di convenzionalità e creatività nelle metafore interrogandosi sulla relazione che intercorre tra la condizione topologica e il principio di invarianza. La prima è stata applicata da Fauconnier (1997) a ogni rete di integrazione concettuale; il principio di invarianza, invece, è stato attribuito solo alle metafore (Lakoff e Johnson, 1980).

Da quanto è stato affermato nel paragrafo precedente, le operazioni di amalgama sono essenziali per la creazione di metafore convenzionali e, in genere, molte metafore convenzionali risultano essere amalgami

convenzionali. Inoltre, le relazioni metaforiche convenzionali possono rappresentare i punti di partenza per il processo di creazione di amalgame concettuali complessi. Ciò è confermato dal fatto che all'interno del *network* di integrazione concettuale, lo spazio generico è quello che contiene un insieme di schemi-immagine che possono essere applicati sia all'input d'origine sia a quello obiettivo e che derivano dall'attivazione di una mappatura convenzionale tra i domini che sono alla base di questi input. Quando la struttura degli schemi-immagine appartiene all'input obiettivo, a causa dell'intervento della proiezione metaforica e, più in particolare, di una metafora di base, è necessario che vi sia una mappatura opposta per avviare il processo che porterà alla definizione di uno spazio di amalgama. In genere, questa mappatura che fa da controparte all'obiettivo è fornita dall'attivazione di una metafora convenzionale.

Diversamente, nel caso in cui lo spazio di amalgama non sia stato creato dall'attivazione di una metafora convenzionale è possibile che si ricorra al principio di invarianza, ovvero al bisogno di evitare conflitti tra schemi-immagine all'interno dell'input obiettivo. È chiaro che quanto è stato detto nel precedente paragrafo relativamente alla spinta alla non-disintegrazione, alle condizioni di rete e alla condizione topologica, si tende a evitare ogni possibile discrepanza tra schemi-immagine all'interno dello spazio di amalgama. Tuttavia, nel momento in cui accade che le topologie degli input di origine e quelle degli input obiettivo siano contraddittorie, si salvaguarderà la topologia dell'input obiettivo dal momento che è reputato più importante per la comprensione delle inferenze che derivano dallo spazio amalgamato. Un esempio di questo tipo è la già citata metafora «quell'azionista, dopo essersi scavato la fossa, l'ha anche addobbata vistosamente». È chiaro che qui la struttura causale intenzionale dell'input obiettivo non può entrare in conflitto con l'input d'origine: l'azionista non solo è andato in fallimento ma lo ha pubblicizzato in maniera ufficiale.

È evidente che i *network* concettuali siano essenziali per comprendere sia metafore di tipo convenzionale sia per analizzare l'estensione di categoria, il cambiamento concettuale o l'integrazione di eventi che sono tutti fenomeni che appartengono alla sfera dell'invenzione retorica. In tale direzione, sono stati sviluppati una serie di studi sugli amalgame letterari volti ad analizzare

gli «amalgami creativi» (Turner, 1996: 57) e in seguito anche gli «spazi narrativi» (Dancygier, 2012: 31). Nello studio di Turner (1996), ad esempio, si considera l'amalgama in relazione alla parabola, meccanismo reputato alla base delle proiezioni concettuali e delle inferenze che si ritrovano nei testi mitici, sacri e nella maggior parte dei testi letterari. Secondo lo studioso, i principi generali dell'amalgama in una parabola sono simili a quelli utilizzati normalmente.

Nello studio di Dancygier, invece, si prendono in considerazione gli spazi narrativi, ovvero spazi mentali che non sono basati sugli stessi costruttori di spazio utilizzati per il linguaggio ordinario. Così, ad esempio «c'era una volta» diventa un costruttore di uno spazio narrativo volto a determinare una serie di inferenze con gli altri spazi narrativi che determineranno l'intreccio (Ibid.: 36).

Tuttavia, pur nella loro efficacia, questi approcci poco hanno ancora proposto in relazione allo studio degli amalgami creativi nelle metafore creative.

Capitolo III

L'analogia

3.1 Gli approcci filosofici all'analogia

Questo capitolo è dedicato al terzo tipo di ragionamento preso in considerazione in questo studio, ovvero l'analogia.

Nel tempo, molti filosofi e logici si sono soffermati su questo tipo di ragionamento tentando di definirla e descriverne alcune caratteristiche al fine di comprenderla. Inizialmente, il termine originario greco «ἀναλογία»⁹⁴, con il significato di «proporzione», è stato utilizzato da Platone per indicare la somiglianza tra oggetti. In seguito, con l'affermarsi della scuola pitagorica, il concetto di analogia ha cominciato a delineare qualcosa che superava l'ambito matematico e, in tale direzione, Aristotele non solo confermerà l'ipotesi della somiglianza nella logica sillogistica (Aristotele, 1996: I, 2, 1357 b, 25 e seg.) definendo il concetto di proporzione nel senso matematico di «uguaglianza fra rapporti» ma tenterà di risolvere metafisicamente il problema dell'essere come qualcosa di onnicomprensivo attraverso l'analogia. È in tale prospettiva che ha senso la sua affermazione secondo cui «non bisogna ricercare in tutto la definizione, ma intuire i rapporti analogici» (Aristotele, 2008: XIV, 1093b, 19).

A partire da questo periodo, il termine «analogia» diventerà fondamentale nella riflessione metafisica (McInerny, 1999) e a darne un esempio è D'Aquino che riprendendo la definizione aristotelica di analogia nel senso di «cose dette in molti modi ma con riferimento a un'unica natura» (Aristotele, 2007: I, 6, 1096a, 17-23; Aristotele, 2008: IV, 2, 1033a, 33-36 e

⁹⁴ A ben vedere, nella geometria euclidea il termine che indica la proporzione matematica è «ἀναλογία». Gli Euclidei la definirono come un rapporto che lega tra loro quattro termini, di cui il primo sta al secondo come il terzo sta al quarto. Inoltre, i due termini medi possono essere uguali al fine di costruire una proporzione continua. In tale prospettiva, a partire della scuola pitagorica, l'analogia si differenzia sulla base di tre tipologie: l'analogia aritmetica in cui il termine maggiore supera il medio della stessa quantità con cui l'altro medio supera il minore; l'analogia geometrica ovvero la proporzione e l'analogia armonica che si ha quando il termine maggiore supera il medio e il medio supera il minore di una stessa frazione di ciascuno di essi (Guzzo e Mathieu, 1976).

XIV, 1093b, 19) spiega il significato dei cosiddetti «nomi analogici» (McInerny, 1999: 46).

Per comprendere questo concetto bisogna dapprima rifarsi al concetto di «parola» in D'Aquino. Essa è formata da due elementi: una «res significata», ovvero ciò che la parola significa e un «modus significandi», ovvero il modo di significare. Evocando Aristotele, il filosofo informa che ogni parola significa la «res» attraverso una concezione mentale che è la «ratio»⁹⁵. Ora, i nomi analogici significano una pluralità di «rationes»⁹⁶ in cui vi è una «ratio» primaria presupposta alle altre «rationes» secondarie che, invece, significano diverse proporzioni o diverse analogie rispetto alla prima⁹⁷. Più specificatamente, secondo la prospettiva tomista, il nome analogico rivela una pluralità di «rationes» ciascuna delle quali significa una stessa forma o «res significata» ma in modi diversi o «modi significandi».

Da questa prospettiva, si nota che nei nomi analogici è mostrata sia una parziale uguaglianza sia una parziale diversità tra le «rationes» che essi contengono e queste ultime sono uguali a causa della «res significata» e, al contempo, diverse sulla base delle «res significandi». Tuttavia, al di là delle distinzioni di definizione applicate dal filosofo, ciò che sembra interessante ai fini di questa ricerca è la differenza tra due tipi di analogia: l'«analogia proportionis» e quella «proportionalitatis».

La prima è l'analogia di attribuzione che si sviluppa tra più termini che sono in relazione a un analogato principale⁹⁸; la seconda, invece, riguarda le molteplici relazioni che intercorrono fra i termini (Alessi, 2004: 132).

Questa suddivisione verrà mantenuta e ridefinita durante tutta la filosofia scolastica⁹⁹ in cui il primo tipo di analogia, chiamata «analogia di

⁹⁵ Secondo tale prospettiva, la «ratio» significata da un nome è formata da due elementi fondamentali: il genere prossimo e la differenza specifica. Lo si può osservare nel caso del concetto «uomo» che viene compreso attraverso il genere più vicino ovvero «animale» e la differenza specifica «sociale». Ora, quando un nome è usato con concetti in cui è contenuta la sua «res significata» significa che esso suppone quelle cose e che esse sono i supposti di quel nome.

⁹⁶ A ben vedere, vi sono molte «rationes» ma la «ratio propria» è diversa dalle altre perché possiede il «modo primario e regolante» di significare la «res significata» di quel nome.

⁹⁷ Inoltre, i nomi analogici risiedono tra i nomi equivoci e quelli univoci: i primi rappresentano le cose che hanno in comune solo il nome e non la definizione; i secondi sono quelli in cui la comunanza si estende oltre il nome e va verso la «ratio» o la definizione che esso può significare. In tale visione, i nomi analogici non presentano né una «ratio unica» come i nomi equivoci né una «ratio» diversa come gli equivoci.

⁹⁸ È il termine nel quale la perfezione espressa dal concetto (ovvero la ratio propria) si realizza nella sua forma più piena.

attribuzione», è legato al fatto che un concetto è predicato di una pluralità di realtà per un certo rapporto con l'analogato principale e, in più, il concetto è predicato prima dell'analogato principale e dopo gli altri analogati. Inoltre, si possono distinguere per questo tipo di analogia due tipi di valenze: intrinseca ed estrinseca.

La prima è osservabile in contesti in cui la perfezione espressa dal concetto si trova realmente in tutti gli analogati come nel caso dei termini «Luca», «volpe» ed «edera» in cui si osserva una similarità condivisa ovvero «esseri viventi».

Di contro, la seconda è presente quando la perfezione del concetto si trova soltanto nell'analogato principale e in modo estrinseco negli altri analogati. Lo si può osservare nell'esempio tomista del termine «sanità» che può essere predicata per un animale o per un luogo ma si sa per certo che essa riguarda realmente ed essenzialmente solo l'animale.

Diversamente, l'«analogia di proporzionalità» si ha quando un concetto si predica di una molteplicità di cose per una qualche somiglianza di rapporti presenti tra le cose stesse. È utile notare un'«analogia di proporzionalità intrinseca», se la perfezione che viene predicata dal concetto si trova realmente in ogni cosa di cui si predica come, ad esempio, nel caso di «Luca» e «volpe» in cui si osserva che i due concetti possiedono diversità perché si tratta di esseri diversi ma mostrano anche somiglianza nel loro modo di stabilire rapporti tra le loro nature e il loro modo di conoscere il mondo. Così, «Luca» conoscerà il mondo attraverso «l'afferrare gli oggetti e il manipolarli»; la volpe lo conoscerà attraverso «l'annusare e il marcare il territorio con le feci».

Di contro, si avrà un'«analogia di proporzionalità estrinseca» quando la perfezione espressa dal concetto non si trova realmente negli analogati come, ad esempio, quando si predica la «furbizia» nei termini «Luca» e «volpe». Ciò è interessante alla luce della ricerca sulla metafora in quanto quest'ultimo tipo di analogia permette di spingersi oltre il limite massimo della predicazione analogica rivelando il confine che si stabilisce tra

⁹⁹ Tale differenziazione verrà rielaborata in maniera precisa da Tommaso De Vio denominato Il Caietano, nel libro *De nominum analogia* del 1498.

«l'analogia in senso pieno e la sua pura predicazione equivoca» (Alessi, 2004: 129).

3.2 Il pensiero analogico

È chiaro che la breve parentesi filosofica sull'analogia del paragrafo precedente è stata volta a riflettere sul come è stato percepito e definito nel tempo il concetto di similarità in relazione al problema metafisico. Ciò è sembrato utile alla luce delle attuali scoperte condotte all'interno del panorama delle neuroscienze dal momento che queste prime istanze filosofiche sembrano segnare quel filo conduttore che ha portato l'attuale psicologia cognitiva a riconoscere l'analogia come un processo cognitivo e non solo conoscitivo, nel senso strettamente filosofico.

A sostenere l'ipotesi cognitiva dell'analogia è stata anche parte della filosofia contemporanea per la quale l'analogia è presente già intrinsecamente nelle dinamiche che danno vita alle scoperte scientifiche e al cambiamento concettuale (Hesse, 1965).

Sebbene l'analogia sia stata presa in considerazione dalle ricerche sull'intelligenza artificiale (Evans, 2000) e dalla psicologia (Piaget, 1975), essa è stata semplicemente ritenuta come un processo relativo al ragionamento e utilizzata nella comprensione dei test d'intelligenza (Gentner, Holyoak e Kokinov, 2001: 7).

Solo a partire dagli anni '80 si comincia a capire che l'analogia va intesa in maniera più estesa e, in tale direzione, si tentano di esaminare quei tipi di analogie complesse presenti nel momento dell'apprendimento (Winston, 1980; Carbonell 1982 e 1983). Si comprende sin da subito che vi sia un ruolo centrale dell'esperienza all'interno del ragionamento e dei processi sottostanti alla memoria episodica (Lebowitz, 1980).

Secondo Carbonell e Minton (1991: 270), infatti, «il ragionamento utilizzato in situazioni frequenti e ricche di esperienza del mondo quotidiano è qualitativamente diverso dal ragionamento formale, deduttivo, che è evidente in situazioni più astratte, create sperimentalmente, o per qualsiasi altro motivo non comuni (come alcuni domini matematici o di soluzioni di enigmi)». È chiaro, quindi, che in tale prospettiva l'inferenza deduttiva formale non è un processo centrale all'interno del ragionamento quotidiano degli esseri umani ma ciò che ha importanza è il fatto che ci sia un ragionamento fondato sull'esperienza e che la competenza si acquisisca

dall'esperienza passata attraverso un ragionamento analogico¹⁰⁰. Quest'ultimo è un processo cognitivo utilizzato quotidianamente e, sin dall'infanzia (Goswami, 2008), per identificare strutture relazionali simili in contesti differenti e per trasferire informazione da un contesto all'altro (Holyoak e Thagard, 1995). Ciò significa che per comprendere una situazione nuova, l'essere umano tenta di rifarsi a qualche situazione vissuta nel passato senza utilizzare deduzioni formali. A partire da questa teorizzazione, anche Gentner (1983) scoprirà attraverso l'analisi del linguaggio della specialità elettronica e dei modelli mentali¹⁰¹ che il pensiero è essenzialmente analogico. La studiosa, infatti, afferma che le similarità principali si legano nelle relazioni che sono all'interno dei domini di conoscenza piuttosto che nelle caratteristiche dei singoli oggetti¹⁰². Inoltre, le similarità analogiche dipendono spesso da un alto ordine di relazioni, ovvero di relazioni tra relazioni (Clement e Gentner, 1991). Generalmente, la comparazione avviene fra un dominio «origine» di cui si

¹⁰⁰ Sono gli studi di Kolodner (1988) che dimostrano che il tipo di ragionamento umano è «case-based» e non più «rule-based» come lo era per gli studiosi dell'intelligenza artificiale.

¹⁰¹ I modelli mentali sono stati analizzati da parte di molti studiosi (Johnson Laird, Girotto e Legrenzi, 1998). Inizialmente, si è tentato di studiarli attraverso l'analisi della comprensione durante l'infanzia. In particolare, si sostiene l'idea che un modello relativo a un particolare dominio di conoscenza è utilizzato in maniera analogica per comprendere un modello che fa parte di un altro ambito di conoscenza (Johnson Laird et al., 1998). La vastità di studi sui modelli mentali ha mostrato un'incoerenza fra i diversi tipi di approcci: da una parte, sono rappresentazioni di domini o situazioni che supportano la comprensione, il ragionamento e le predizioni (Gentner, 1983); dall'altra essi presentano un aspetto predittivo ed esplicativo per comprendere l'interazione corpo-ambiente. In tale prospettiva, sono state fatte delle osservazioni su individui occupati a portare a termine compiti attraverso l'interazione con una serie di oggetti. Ciò che è stato scoperto è che i modelli mentali sono instabili perché, in genere, gli individui sottoposti a questo tipo di esperimento dimenticavano i dettagli dell'oggetto che stavano utilizzando (Ibid.). Inoltre, i modelli mentali sono ingenui in quanto questi individui conservavano *pattern* comportamentali non razionali per risparmiare le proprie risorse cognitive o meglio, gli individui hanno preferito eseguire un numero superiore di movimenti fisici per eseguire il compito rispetto all'utilizzare le risorse mentali per creare un piano che potesse evitare di compiere molti movimenti. Ciò che si è compreso è che i modelli mentali per la manipolazione degli oggetti sono limitati alla conoscenza tecnica, all'esperienza passata dell'essere umano e alla struttura del sistema cognitivo utile nell'elaborare l'informazione (Ibid.). In definitiva, lo scopo dei modelli mentali e la scoperta di quelli scorretti è utile per comprendere le modalità di errore nei processi di apprendimento.

¹⁰² In questa prospettiva, Gentner propone l'esempio della «corrente di elettroni in un circuito elettrico» affermando che le similarità messe in evidenza sono: tra questo flusso di elettroni e il flusso di persone in un affollato tunnel sotterraneo di una metropolitana piuttosto che tra i semplici elettroni e la gente (Gentner et al., 2001: 8).

conosce bene la struttura relazionale e un dominio «obiettivo» che è conosciuto poco o non conosciuto¹⁰³.

Sulla base di questa comparazione, la struttura relazionale viene trasferita da quello origine a quello obiettivo al fine di comprendere nuove situazioni (Markman e Gentner, 1993; Falkenhainer et al, 1989). Più specificatamente, quindi, l'apprendimento diventa l'incremento di nuove istanze della memoria (Gentner et al, 2001: 9) in quanto, come si è già osservato, durante un particolare tipo di scenario mentale si ha accesso a uno o più analoghi rilevanti che sono memorizzati nella memoria a lungo termine. In seguito, l'analogo conosciuto dovrà essere mappato nell'analogo obiettivo per identificare le corrispondenze sistematiche tra i due in modo da allineare le parti corrispondenti di ogni analogo. La mappatura che ne risulterà permetterà di fare inferenze analogiche sull'obiettivo e di riempire i vuoti della comprensione¹⁰⁴.

Se ne deduce che l'analogia sia un meccanismo basato su una consistente strutturalità e sistematicità. La prima fa sì che, all'interno di questo processo, vi sia la conservazione di una struttura profondamente interconnessa. La sistematicità, invece, garantisce al meccanismo di fornire connessioni causali tra le mappature. Inoltre, l'analogia dà spazio a future 'predizioni' ovvero le inferenze ottenute da un meccanismo analogico sono sensibili a condividere una struttura sistematica e i parlanti possono calcolare alcune inferenze candidabili nella relazione tra domini origine e obiettivo (Falkenhainer, Forbus e Gentner, 1989).

Sembra utile, in questa sede, accennare ai risultati di un progetto denominato «Humans. The Analogy-Making Species» che ha preso avvio tra il 2006 e il 2010. Le conclusioni di tale progetto, ben illustrate da Monneret nel suo studio sull'analogia (2014), sono determinanti per comprendere a fondo la problematica cognitiva. Nello specifico, si afferma che l'analogia è un fenomeno emergente e non un meccanismo indipendente

¹⁰³ È utile sottolineare, in questa sede, che tale «proiezione» è quella già discussa nel primo capitolo a proposito della metafora concettuale.

¹⁰⁴ Come è stato accennato nel testo, vi è una sorta di sbilanciamento tra i concetti conosciuti meglio e quelli non conosciuti o meno conosciuti. In genere, come ha affermato Gentner (1983 e 1988a/b), i concetti obiettivo hanno bisogno di concetti origine ben conosciuti. Tuttavia, resta ancora inspiegato il pensiero analogico che avviene tra concetti che sono acquisiti solo parzialmente (Bianchi e Costello, 2008).

dalla cognizione ed esso, come gli altri compiti cognitivi, è fondato su meccanismi elementari che sono spesso inconsci. Inoltre, l'analogia è insita in maniera accentuata e dinamica nei processi percettivi, nel recupero delle informazioni memorizzate e nel trasferimento delle emozioni associate, dalla sorgente all'obiettivo e dall'obiettivo alla sorgente (Ibid.).

Generalmente, il pensiero analogico è stato studiato alla luce dei suoi elementi costituenti che sono la similarità e il processo di categorizzazione.

Come è stato osservato, a tratti, precedentemente, la similarità è una delle idee essenziali nella teoria cognitiva in quanto è utile a spiegare i fenomeni che risiedono dietro le strutture concettuali¹⁰⁵. Molti hanno riflettuto sul concetto di similarità ma in questa sede è utile comprendere in che modo la psicolinguistica abbia affrontato questo tipo di problematica. Le principali teorie che si sono alternate in questo secolo sono state: il modello della distanza mentale e il modello del contrasto (Cacciari, 1995: 10). Il primo modello è basato sulla similarità vista come l'inverso della distanza mentale: in tale prospettiva, se gli oggetti o i concetti sono rappresentati come punti in uno spazio mentale, la similarità sarà quella 'forza' che aumenterà se la distanza fra i due concetti/oggetti diminuisce (Torgerson, 1965). Tale modello, alla cui base risiede l'idea che concetti simili siano più vicini rispetto a quelli dissimili, ha avuto un grande successo negli anni in quanto analizza la distanza mentale attraverso un approccio matematico (Gentner e Markman, 1995: 112). Tuttavia, alcuni studiosi hanno evidenziato i limiti di tale approccio in casi in cui alcune coppie identiche di concetti non siano totalmente uguali. Tversky (1977), ha proposto l'esempio di «l'Ungheria è come la Russia» e «la Russia è come l'Ungheria» in cui i termini della prima coppia sembrano più simili rispetto a quelli della seconda. A partire da queste constatazioni, lo studioso proporrà il modello

¹⁰⁵ In questa sede, è sembrato utile evocare qualche tratto della schematica introduzione fatta da Cacciari (1995: 7-9) a proposito della similarità. In genere, la similarità è quella «rappresentazione di un oggetto» in cui si notano delle corrispondenze tra l'oggetto reale e la sua rappresentazione (es. quel quadro somiglia alla regina). Anche la copia di un oggetto indica similarità e, in questo caso, a essere presi in considerazione non sono soltanto relazioni tra realtà e rappresentazione ma anche le convenzioni all'interno di una rete di relazioni (es. natura morta). Vi è poi l'«imitazione» legata, solitamente, a un'impressione sensoriale (es. sembra Bach); la «somiglianza legata a caratteristiche espressive o comportamentali» dà al predicato tratti fisici o comportamentali salienti (es. sembra una gatta). Si nota anche un'interessante similarità funzionale tra entità (es. cavallo e cammello come due mezzi di trasporto).

del contrasto in cui gli oggetti o i concetti sono rappresentati come insiemi di caratteristiche. In tale contesto, la similarità delle coppie di oggetti o concetti sarà marcata positivamente quando questi oggetti/concetti condivideranno alcune caratteristiche; di contro, sarà marcata negativamente, in base alle caratteristiche che differenziano gli oggetti/concetti.

Anche questo modello trova però una limitazione nella misura in cui si considera la «featural independence» (Gentner e Markman, 1995: 113). È stato dimostrato che gli elementi che assemblano le rappresentazioni dell'oggetto siano spesso indipendenti gli uni dagli altri. Così, prima di determinare gli elementi comuni o distintivi in una coppia, bisogna allineare le rappresentazioni della conoscenza mettendo in evidenza sia le relazioni tra gli oggetti sia gli stessi oggetti (Ibid.: 114). Da tale prospettiva, nasce il modello «multi-place predicate»¹⁰⁶ che definisce la similarità come quel rapporto per il quale «A is similar to B in respects C according to comparison process D, relative to some standard E mapped onto judgments by some function F for some purpose G» (Cacciari, 1995: 10)¹⁰⁷. Se si prende in considerazione la struttura relazionale tra le cose messe a confronto, la similarità risulterà un processo di allineamento e mappatura tra le strutture interconnesse e i sistemi di conoscenza. Essa sarà connessa strettamente al concetto di analogia in quanto l'allineamento della struttura relazionale è evidente non solo nei paragoni ma soprattutto nelle analogie.

Nel primo capitolo si è discusso molto sulla categorizzazione¹⁰⁸ e si è compreso che, in genere, una categoria è costituita da elementi che sono simili in quanto condividono una serie di proprietà. In questa prospettiva, pare che il pensiero analogico abbia un ruolo essenziale nell'apprendimento

¹⁰⁶ Per ulteriori approfondimenti consultare Medin e Goldstone (1994).

¹⁰⁷ Traduzione mia: «A è simile a B nei confronti di C in base al processo di paragone D, relativo a qualche standard E mappato nei giudizi da qualche funzione F per qualche scopo G».

¹⁰⁸ Nel primo capitolo, è stata approfondita la teoria dei prototipi. Tuttavia, molto è stato fatto all'interno degli studi sull'apprendimento delle categorie. Secondo il Generalized Context Model (Nosofsky, 1986 e 1991), solo attraverso l'identificazione delle caratteristiche salienti si giunge alla generalizzazione. Altri studiosi, invece, affermano che la creazione dei confini nello spazio di rappresentazione avviene identificando le parti che corrispondono ai diversi concetti (Ashby e Gott, 1988; Ashby et al., 2001). Infine, altri ancora (Ibid.) si soffermano sulla creazione di regole astratte per l'attribuzione delle varie categorie e sulla creazione dei prototipi (Rosch e Lloyd, 1978; Rosch, 1983).

delle categorie (Medin, Goldstone e Gentner, 1998; Sloutsky e Fisher, 2004) dal momento che esso è «le nom du processus cognitif qui permet à l'être humain de disposer de catégories, ou plu exactement d'être condamné à la catégorisation» (Monneret, a). Su questa scia, è necessario affermare che le categorie possono considerarsi concetti se esse sono ritenute rappresentazioni mentali, ovvero «des entités ou événement mentaux qui réfèrent à une autre entité ou à un autre événement dans l'un des mondes, interne et externe, et dont ce que le nomme par fois le 'contenu' est lié à cette référence» (Ibid.).

Un altro carattere interessante relativo all'analogia è la fluidità ovvero quella funzione che garantisce il passaggio da una categoria all'altra al fine di adattare le rappresentazioni. In tale direzione, Hofstadter (1995) afferma che le categorie, essendo fluide, si adattano a un insieme di stimoli esterni e tentano, poi, di allinearsi con essi. Simile è anche la posizione di Turner nel dire che «our conceptual system is structured by links that may be more or less fluid or more or less entrenched but that are not distinguished as real versus fanciful»¹⁰⁹ (Turner, 1991: 121).

¹⁰⁹ Traduzione mia: «il nostro sistema concettuale è strutturato da legami che possono essere più o meno fluidi o più o meno trincerati ma che non sono distinti come veri o immaginari».

3.3 La linguistica analogica

È stato osservato nel precedente paragrafo come l'analogia sia stata spesso ridotta a un'analogia di proporzionalità. A farne una disamina dettagliata è Monneret (2004) che inizialmente tenta di descrivere le caratteristiche intrinseche all'analogia per poi giungere a comprenderne la dimensione pervasiva all'interno del pensiero umano (Monneret, a).

Ammesso che l'essere umano abbia un sistema cognitivo che gli permetta di elaborare informazioni che possono essere ricavate sia dal mondo esterno sia dalle inferenze che si sviluppano all'interno del cervello, si può affermare che «la cognition, au sens large, englobe usuellement l'ensemble des processus cognitifs, métacognitifs et métareprésentationnels» (Monneret, a).

In tale direzione, l'analogia può essere ritenuta un processo cognitivo il cui ruolo è quello «d'élaborer et de traiter les relations de similarité à partir de l'ensemble des informations externes et internes auxquelles l'organisme est confronté» (Ibid.). Inoltre, posto che due elementi siano percepiti simili poiché condividono determinate proprietà, l'analogia sarà quel processo che «permet de regrouper dans une même classe ou une même catégorie des entités 'perçues' consciemment ou non, comme similaires – donc ni seulement identiques, ni seulement différentes» (Monneret, 2003). Sembra evidente, quindi, che una struttura analogica ha delle «zone di similarità» e il processo analogico che ne deriva mostra come la similarità abbia un ruolo causale all'interno di esso.

Ciò che va messo in evidenza nella disamina fatta dallo studioso è la differenziazione che nel tempo si è avuto tra due approcci all'analogia: la prospettiva descrittiva e quella funzionale (Monneret, b).

La prima prospettiva ha permesso di studiare la natura degli elementi costituenti dell'analogia; il tipo di livello che può presentare una relazione analogica; la sua struttura; la sua profondità, ovvero l'esistenza di analogie superficiali o strutturali; l'ontologia che sta dietro questa relazione; la consapevolezza, o meglio, il fatto che l'analogia possa essere spontaneamente o volontariamente creata e, infine, il grado di sedimentazione dell'analogia, ovvero il fatto che ci siano delle analogie

stabilite cognitivamente o culturalmente oppure che le analogie diano frutto a innovazioni semantiche¹¹⁰.

Di contro, la prospettiva funzionale rivela le molteplici funzioni di una relazione analogica che, in parte, sono state viste nel corso dei paragrafi precedenti.

Ciò che si vuole prendere in esame in questa sede è la prospettiva descrittiva in quanto è utile a comprendere appieno la complessità del pensiero analogico.

Inizialmente, lo studioso si propone di definire quali sono le entità che permettono di colmare le variabili x e y in una relazione analogica e, per dare una risposta a tale quesito, mette in evidenza un'ontologia minima di riferimento formata dal mondo mentale, ovvero quello delle rappresentazioni, dei significati, dei significanti e dei concetti; dal mondo extra-mentale corporeo, ovvero quella dimensione in cui sono messi in luce i processi fono-articolatori, acustici, visuali o gestuali; dal mondo extra-mentale ed extra-corporeo, ovvero quello formato dall'entità e dagli eventi¹¹¹.

Quest'ontologia minima permette allo studioso di giungere alla conclusione che nella descrizione linguistica coabitano cinque elementi fondamentali che sono: gli eventi senso-motori in cui è possibile riscontrare la produzione e la ricezione del significante; il significante; il significato; il concetto e la realtà esterna (Monneret, 2014). A partire da questi cinque elementi, lo studioso elabora ben venticinque tipologie di similarità sintetizzabili nello schema seguente:

¹¹⁰ È una delle problematiche centrali nella teoria cognitivista.

¹¹¹ È chiaro che in base al modo di percepire questi tre mondi si avranno approcci filosofici diversi e quello che lo studioso prenderà in considerazione è quello fenomenologico in cui si ammette una relazione analogica e un'influenza reciproca tra quattro tipi di entità: il significante, il significato, il fono e il referente (Monneret, b). Quest'ultimo sembra, in realtà, qualcosa di molto eterogeneo. Il referente di un'espressione linguistica, infatti, può appartenere sia alla realtà esterna quando si tratta di un'entità o di un evento che esiste realmente; al mondo mentale quando il referente ha uno statuto di rappresentazione che elabora la rappresentazione di qualcosa di inesistente, immaginario o di un'entità mentale (Monneret, a).

Simile a:	Eventi senso- motori	Significante	Significato	Concetto	Referente
Eventi senso- motori	omogeneo				
Significante	eterogeneo	omogeneo			
Significato	eterogeneo	eterogeneo	omogeneo		
Concetto	eterogeneo	eterogeneo	eterogeneo	omogeneo	
Realtà esterna	eterogeneo	eterogeneo	eterogeneo	eterogeneo	omogeneo

Tav. 6¹¹²

In base allo schema si avrà, quindi, un'analogia omogenea se la similarità è tra due entità della stessa natura; viceversa, sarà eterogenea (Monneret, 2014).

In genere, le analogie omogenee riguardano alcuni importanti fenomeni linguistici. Se, ad esempio, com'è visibile nello schema, si avrà un'analogia tra eventi senso-motori, si è dinanzi alla sinestesia. L'analogia tra significanti rinvia, invece, ai casi di paronomasia o alla rima. Quella tra significati corrisponde ai casi di polisemia, parasonimia o sinonimia. Gli ultimi due tipi di analogia saranno quella tra concetti e quella tra realtà esterne. La prima riguarda le gerarchie concettuali, ovvero ciò che è stato affermato a proposito della metafora concettuale. La seconda, invece, corrisponde ai processi di categorizzazione e concettualizzazione.

Le analogie eterogenee sono presenti in tre casi:

- nell'iconicità, ovvero quando c'è un rapporto tra significante e fono e tra significante e referente;
- nell'analogia cognitiva, ovvero quando la relazione è stabilita tra un significato (in particolare, il concetto) e un referente come nei casi analizzati da Lakoff;
- nell'analogia fono-articolatoria quando è presente un rapporto tra significante e fono.

¹¹² Lo schema è stato tratto e tradotto da quello proposto da Monneret (a; 2014).

In seguito a questa differenziazione, Monneret (b e 2014) elabora un secondo schema in cui ammette l'esistenza delle analogie omo-eterogenee com'è osservabile dal grafico seguente:

« est analogue à »	Signifiant	signifié	Phone	Référent
Signifiant	homogène homo- hétérogène	hétérogène	hétérogène	hétérogène
Signifié	hétérogène	Homogène homo- hétérogène	hétérogène	hétérogène
Phone	hétérogène	hétérogène	Homogène homo- hétérogène	hétérogène
Référent	hétérogène	hétérogène	hétérogène	Homogène homo- hétérogène

Tav. 7¹¹³

In tale prospettiva, è deducibile, quindi, che vi sia una sorta di eterogeneità anche all'interno dell'omogeneità analogica in quanto due entità che appartengono allo stesso 'mondo' possono essere percepite anche in maniera eterogenea e, solitamente, a portare avanti una relazione di questo tipo è la metafora.

Tuttavia, osservando il grafico è possibile notare che esistono fondamentalmente quattro tipi di analogia omo-eterogenea:

- analogia tra significato e significato visibile nei casi di metafora, nell'analogia didattica e in quella argomentativa;
- analogia tra referenti nei casi di analogia formale;
- analogia tra significanti;
- analogia tra foni.

¹¹³ Il grafico è stato tratto direttamente da Monneret (b).

Dopo aver osservato la natura dei costituenti di un'analogia, bisogna focalizzare l'attenzione sul livello che può avere un'analogia e, in genere, esso va da un livello basso legato alla sensorialità a un livello più alto relativo, invece, al mondo concettuale.

Inoltre, secondo lo studioso è interessante osservare la struttura dell'analogia che può dar luogo ad analogie di tipo binario e a quelle proporzionali (Monneret, 2004). Le prime riguardano le similarità tra attributi; diversamente, le seconde sono relative a una similarità tra strutture. Affinché un'analogia possa essere definita binaria, ovvero che «A sia analogo di B», è necessario che siano rispettate tre proprietà nella relazione tra un elemento A e uno B: la prima è che i due elementi non devono essere identici; la seconda è che ci sia almeno una caratteristica in comune tra i due elementi; la terza, infine, è il fatto che esista una sorta di gerarchia tra le varie proprietà condivise in cui una proprietà è percepita più genericamente e un'altra, invece, è considerata più specifica. Si può notare che queste proprietà sono mantenute, ad esempio, nella relazione analogica «I Thénardier sono volpi». Come si può osservare, la prima proprietà è visibile nella grande differenza tra le due entità: i Thénardier sono esseri umani, la volpe è un animale; la seconda proprietà è la caratteristica condivisa che è la «furbizia»; la terza, infine, mostra che una delle proprietà condivise tra le due entità, in questo caso la furbizia, è quella messa in primo piano¹¹⁴. Alla

¹¹⁴ È interessante notare come Monneret vagli via via la validità delle tre proprietà che caratterizzano il rapporto analogico. Dapprima, affermando che se due oggetti A e B intrattengono una relazione d'identità, non possono in alcun caso né in alcun momento porsi in una relazione analogica (Monneret, 2004: 15). Inoltre, non è detto che l'identità possa persistere negli anni ed è chiaro che essa possa trasformarsi in analogia, nel caso specifico di «referenti evolutivi» (Ibid.: 16 e Reboul, 1997). In tale prospettiva, anche Achard-Bayle (2008: 93) afferma che «si les référents évolutifs sont indissociables de leur contexte, c'est-à-dire sont apparus aux linguistes par les biais de procédés et problèmes textuels (notamment la forme lexicale de leurs anaphores), les contextes dans lesquels ils apparaissent (les contextes évolutifs), sont pour beaucoup des textes de fiction narrative». Un altro aspetto su cui si focalizza Monneret (2004) è la differenza all'interno della gerarchia genere e specie. Secondo lo studioso, il concetto di analogia entra in concorrenza con quello di genere nel senso aristotelico in quanto due analogati non possono condividere una relazione tra specie dello stesso genere. Da tale punto di vista, se si considera che la conoscenza di un genere presupponga un grado minimo di conoscenza di un essere, il genere fornisce proprietà di secondo piano. Tuttavia, riprendendo il concetto di genere e specie postulato da Aubenque, Monneret afferma che l'eterogeneità assoluta dei generi non conduce necessariamente a quella delle specie che sono subordinate a essi e riducibili le une alle altre (Ibid.: 23). Così, ammesso che le relazioni tra specie di uno stesso genere non rappresentino relazioni analogiche, si può supporre che, in alcune condizioni, le specie che appartengono a generi diversi possano possedere una proprietà comune. È il caso in cui l'appartenenza allo stesso genere non costituisce la proprietà comune sulla quale si fonda

base di quest'analogia binaria vi è un percorso interpretativo che può essere sintetizzato in questo modo: ricerca delle proprietà di B; ricerca delle proprietà di A; selezione di una proprietà comune C rispettando la condizione $C > D$ e, infine, attribuzione di C ad A. Ciò significa che bisogna dapprima ricercare le caratteristiche di «volpe» che sono, ad esempio, «animale, quattro zampe, pelo fulvo, muso appuntito, coda pelosa, agile, veloce, si mimetizza nella natura, diffidente, astuta, furba». In seguito, bisogna ricercare le caratteristiche della coppia Thénardier ovvero «esseri umani, coppia di perfidi locandieri, avidi, spietati, si dedicano a truffe e raggiri, accettano un vitalizio da Fantine per mantenere la figlia Cosette, chiedono sempre più soldi a Fantine costringendola alla prostituzione». Il terzo punto è la selezione delle proprietà in comune ovvero «furbizia» e, infine, si attribuisce questa caratteristica all'elemento «I Thénardier».

Secondo Monneret (2004: 38), l'analogia binaria ha una funzione di focalizzazione in quanto la proprietà condivisa da due elementi è già conosciuta al secondo stadio e non è necessario giungere all'ultimo stadio.

In genere, un rapporto analogico può essere simmetrico e asimmetrico: il primo caso si avrà quando il rapporto analogico è trasferibile da un termine all'altro; il secondo caso quando l'analogia è orientata unicamente verso un solo termine. Tale differenziazione proposta da Monneret (2004: 13) sembra essere vicina alle posizioni sull'analogia condivise dalla scuola cognitivista che sono state già esaminate nei precedenti paragrafi.

Molto si è discusso in precedenza dell'analogia proporzionale ma ciò che si vuole qui sottolineare è come essa si manifesti a livello cognitivo.

Secondo Monneret (Ibid.: 37), l'analogia proporzionale è la combinazione di due analogie binarie ovvero «A sta a B come C sta a D»¹¹⁵. Ciò significa che nell'esempio proposto dallo studioso «J. Lang fut à Mitterand ce que A. Malraux fut à De Gaulle» (Ibid. 36) sono presenti due analogie binarie: la

la relazione analogica. Infine, lo studioso mostra che la relazione da lui chiamata $C > D$ sintetizza il fatto che la proprietà comune è maggiore della proprietà differenziale e che questa relazione evidenzia quella condizione gerarchica che dipende dalle proprietà che appartengono al primo piano e di quelle che caratterizzano lo sfondo. Tuttavia, questa gerarchia tra le proprietà differenziali e comuni è una problematica relativa alla prospettiva di un soggetto «s». Il punto di vista «s» risulterà neutralizzato quando il punto di vista coincide con ogni parlante. Nella maggior parte dei casi è soggettivo (Ibid.: 26-27).

¹¹⁵ Come si vedrà in seguito, tali costituenti dell'analogia sono chiamati nei seguenti modi: C è il soggetto dell'analogia, A è l'analogo del soggetto, B è l'elemento restrittivo dell'analogo, D è l'elemento restrittivo del soggetto (Ibid.: 42).

prima è «J. Lang è Malraux» e la seconda «Mitterand è De Gaulle»¹¹⁶. Da un punto di vista interpretativo, si passa per più stadi rispetto all'analogia binaria: bisogna dapprima ricercare le proprietà di A, le proprietà di C e quelle di D. In seguito, è necessario che si formi un sottoinsieme C1 delle proprietà di C che mostrano una relazione con D. Il quinto passaggio è la ricerca delle proprietà di B; il sesto riguarda la selezione di una proprietà comune Co tra B e D all'interno del sottoinsieme [inv.(C1)]. Ultimo stadio è l'attribuzione della funzione C = [inv.(Co)] ad A.

Se si osserva l'esempio proposto dallo studioso, si vedrà che si ricercano dapprima le caratteristiche di Lang, di Malraux e di De Gaulle:

- A (J. Lang): uomo politico, sindaco di Blois, ministro della cultura durante il governo Mitterand;
- C (A. Malraux): scrittore, uomo politicamente impegnato, ministro della cultura durante il governo di De Gaulle;
- D (De Gaulle): generale, presidente del governo provvisorio della Repubblica francese dal 1944 al 1946, ultimo presidente della Quarta Repubblica (1958-1959), primo presidente della Quinta Repubblica (1959-1969).

La formazione del sottoinsieme C1 (le proprietà condivise tra C e D) è evidente nella relazione tra alcune caratteristiche di Malraux e De Gaulle ovvero «intervento nella guerra, impegno nel RPF e amore per la letteratura» e dalle caratteristiche della loro relazione «beneficiario di una somma importante poiché ministro della cultura» e «relazione privilegiata tra il ministro della cultura e il presidente».

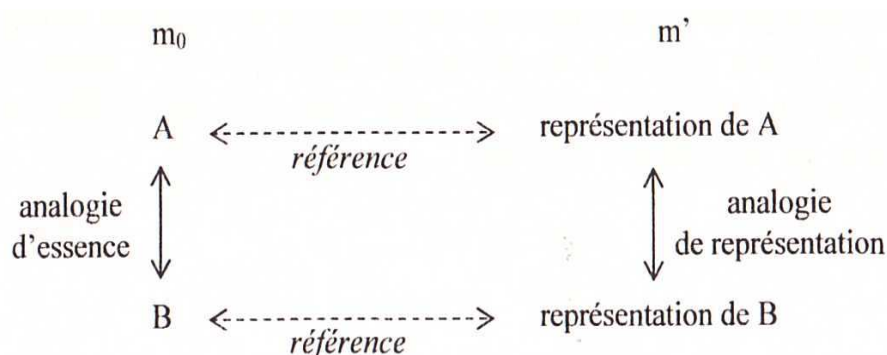
Dopo aver elaborato tale sottoinsieme, è necessario ricercare le caratteristiche di B (Mitterand) che sono: presidente della Repubblica francese dal 1981 al 1988 e dal 1988 al 1995, prigioniero di un campo di concentramento, intervento nella guerra. Il successivo passaggio sarà quello di invertire le caratteristiche ottenute nella relazione tra C (Malraux) e D (De Gaulle) e, dopo una selezione attenta, applicarle alla relazione tra Mitterand (B) e Malraux (C). Tra queste caratteristiche, lo studioso

¹¹⁶ L'analogia proporzionale è definita da Monneret «analogia incrociata» (Ibid.: 42).

seleziona, ad esempio, il beneficio di una somma importante per via del ministero della cultura (Ibid.: 39). L'ultimo stadio è l'inversione delle caratteristiche emerse dalla relazione tra B (Mitterand) e C (Malraux) e l'attribuzione dei risultati ad A (Lang) che è caratterizzato da «beneficiario di una somma importante per via del ministero della cultura».

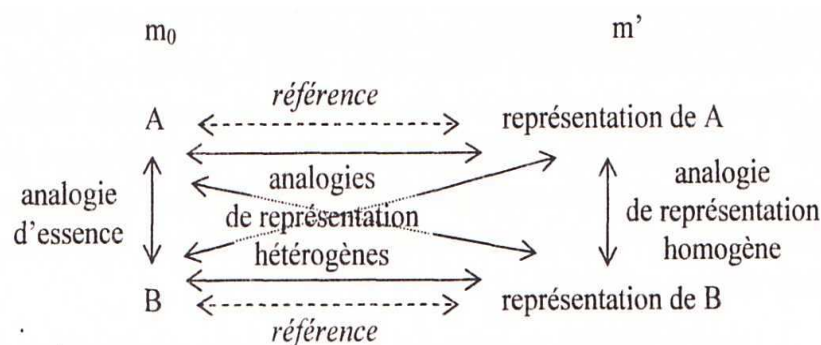
Da quanto è stato detto, è evidente che l'elaborazione di un'analogia proporzionale sia complessa in quanto essa non risulta un semplice percorso mentale sequenziale ma nasce dall'analisi accurata delle caratteristiche di B che fanno scattare una prima relazione analogica tra A e C, poi vagliata e definitivamente portata alla luce nella consapevolezza delle relazioni esistenti tra C e D e tra B e D. Inoltre, l'analogia proporzionale è una relazione orientata ad avere un valore argomentativo che «donne à l'énonciateur une position de domination dans l'échange verbal» (Ibid.: 42).

Dopo aver osservato la struttura di un'analogia, bisogna far luce sulla tipologia ontologica alla quale attribuirla. Secondo lo studioso, nel tempo sono stati portati alla luce due tipi di analogia: l'analogia d'essenza e l'analogia di rappresentazione (Ibid.: 43). Gli schemi proposti da Monneret (Ibid.: 43-44) mostrano bene come l'analogia d'essenza riguardi gli elementi del mondo reale e l'analogia di rappresentazione quelli del mondo delle rappresentazioni¹¹⁷. Tuttavia, lo studioso aggiunge un terzo tipo di analogia che deriva dal contatto tra il mondo reale e quello delle rappresentazioni.



Tav. 8

¹¹⁷ Per Monneret, il termine «rappresentazione» coincide con tre elementi: l'immagine visiva, la rappresentazione soggettiva e il concetto (Ibid.: 56).



Tav. 9

L'analogia d'essenza è definita un'analogia naturale e oggettiva in quanto non è il prodotto di un'attività umana. Tale caratteristica è evidente nell'esempio proposto dallo studioso sulle similarità tra l'orecchio e gli organi del corpo umano nel campo dell'auricoloterapia (Ibid.: 44-45). Inoltre, essendo naturale, l'analogia d'essenza è intrinseca alla natura e può essere scoperta casualmente e tramandata nel corso del tempo. Infine, essa non si fonda obbligatoriamente sulla similarità visiva tra le due entità ma è una proiezione parziale, ovvero tra un oggetto e una parte di quest'oggetto. Diversamente, l'analogia di rappresentazione può presentare una natura omogenea ed eterogenea.

Il primo tipo è molto affine alle analogie d'essenza dal momento che vi è una proprietà oggettiva comune tra le due entità prese in considerazione. Il secondo tipo, invece, lega un referente a una rappresentazione e, più in particolare, un elemento del mondo reale con una rappresentazione. Secondo lo studioso, questo tipo di relazione analogica orienta verso le teorie relative alla metafora concettuale per ciò che riguarda la necessità di indirizzarsi a oggetti concreti per rifarsi ai concetti.

La prospettiva funzionale dell'analogia ne rivela, secondo Monneret, essenzialmente cinque funzioni: funzione categoriale, funzione regolarizzante, funzione iconica, funzione figurativa e funzione proiettiva. Dapprima, bisogna osservare che un'analogia può fondare nuove categorie dal momento che assembla due entità in una categoria sovraordinata. In genere, possono essere create categorie di senso e categorie di forma¹¹⁸.

¹¹⁸ Le categorie di senso sono i concetti e i significati. Esse si hanno a partire da analogie omogenee, analogie di alto livello o analogie binarie. Le categorie di forma sono i fonemi e

La funzione regolarizzante è quella per cui si tende a uniformare la struttura relazionale delle due entità al fine di comprenderle. Si veda, ad esempio, che un'analogia del tipo:

fiore : fioraio = giornale : giornalaio

mostra che il senso non è arbitrario ma prevedibile e che il significante è analizzabile.

La funzione iconica concerne il principio della motivazione del segno (Monneret, 2014; Fischer, 2000). Secondo Monneret, infatti, «i sistemi semiotici che costituiscono le lingue naturali sono fondati su un'aderenza di principio del significato al significante» (Monneret, 2004: 113). Ora, la funzione iconica è visibile nella struttura dell'analogia binaria come in quella proporzionale. Per la prima, un significante è simile a un significato come lo si può osservare dall'esempio delle vocali [i] intesa foneticamente come qualcosa di «stretto e piccolo» e [a] caratterizzata da un suono grande e largo (Monneret, 2014). L'analogia proporzionale mostra, invece, che una relazione tra due significanti è simile a una relazione tra due significati corrispondenti. Così, [i] : [a] = piccolezza : grandezza.

La funzione figurativa è quella per cui la relazione analogica produca un «effetto d'immagine»¹¹⁹ per dare una certa efficacia cognitiva a un sistema semiotico. In quest'ottica, l'analogia binaria darà avvio a metafore e similitudini; di contro, la struttura proporzionale mostrerà un tipo di analogia argomentativa.

Infine, la funzione proiettiva è quella che conduce all'utilizzo di nuove conoscenze per proiettarle su elementi conosciuti; a pervenire a una comprensione minimale di un elemento sconosciuto e a riconcettualizzare gli oggetti conosciuti per presentarli sotto una nuova luce. In tale direzione, gli esempi proposti dallo studioso sono illuminanti per comprendere un'analogia a due predicati o a quattro predicati. Si veda l'esempio «les

anch'essi derivano dalla formulazione di analogie omogenee ma di basso livello, vicine, quindi, alla percezione categoriale.

¹¹⁹ Monneret tenta di definire questo concetto attraverso: la dimensione epilinguistica in cui si percepisce l'immagine o quel sentimento metaforico relativo a una parola; il ruolo del linguaggio figurato e l'interrogarsi sulla comunanza che esiste tra immagine verbale e visiva.

fanons de la baleine sont comme une épuisette» in cui è evidente un'analogia binaria che ha una funzione didattica. Nel caso, invece, dell'esempio di Proudhon «la liberté est un droit absolu, parce qu'elle est à l'homme, comme l'impénétrabilité est à la matière, une condition sine qua non d'existence; l'égalité est un droit absolu, parce que sans égalité il n'y a pas de société» si avrà un'analogia argomentativa.

È chiaro che queste cinque funzioni possono essere unite dando avvio a risultati interessanti come nel caso dell'unione tra le funzioni, figurativa e proiettiva, che mostrano una ricategorizzazione metaforica. Si veda, ad esempio, l'affermazione di La Rochefoucauld: «la grâce de la nouveauté est à l'amour ce que la fleur est sur les fruits; elle y donne un lustre qui s'efface aisément, et qui ne revient jamais»¹²⁰.

¹²⁰ Cfr. La Rochefoucauld, *Réflexions ou Sentences et Maximes morales*, « Réflexions morales » (1664 : 274).

3.4 Le relazioni tra analogia e metafora

Nel corso della disamina fatta nei precedenti paragrafi si è notato più volte come il legame tra metafora e analogia sia strettamente interdipendente sia quando si è trattata la questione della metafora concettuale e, quindi, della proiezione sia quando si è parlato di integrazione concettuale e di linguistica analogica.

Ciò che è emerso è stato il fatto che la metafora non è un'analogia semplice e casuale ma essa produce un «trascendimento creativo» (Fernandez, 1975) sfruttando il pensiero analogico, mettendo in luce le similarità tra due entità e ricorrendo alla logica associativa e sensoriale. In tale direzione, essa comporta il riferimento a relazioni concrete in una determinata situazione al fine di semplificare il riconoscimento di relazioni analoghe in un'altra situazione (Ogden e Richards, 1960).

Tuttavia, per molto tempo, si è fatto esclusivamente riferimento alla dimensione retorica della metafora e dell'analogia non comprendendo, invece, che alla base di entrambe vi siano meccanismi di ragionamento che conducono alla categorizzazione, alla ricategorizzazione e alla ristrutturazione delle conoscenze.

È chiaro che la tassonomia attribuita alla metafora e all'analogia dalla proliferazione di trattati filosofici, linguistici e psicologici ha promosso sempre una maggiore attenzione riguardo a questi meccanismi di pensiero.

A tal riguardo, un'analisi interessante è stata condotta da Ricœur a proposito della differenza tra discorso speculativo e discorso poetico (1975). Lo studioso partendo dalle affermazioni di Aristotele e, poi, di D'Aquino rintraccia il punto in cui vi è la massima vicinanza tra l'analogia e la metafora. Tale prossimità è visibile nella visione tomista di analogia di proporzionalità in quanto, se da una parte, quest'ultima mostra quell'attribuzione simbolica per cui «Dio viene chiamato leone, sole, ecc. [e] in tali espressioni, il nome porta con sé qualche cosa che appartiene al suo significato principale e, con tale significato, una 'materia' che non può essere attribuita a Dio» (Ibid.: 369). Dall'altra parte, la metafora si fonda sulla somiglianza di proporzione. A parere di Ricœur, queste due modalità predicative s'incrociano dando vita a un chiasmo in cui «lo speculativo

verticalizza la metafora, mentre il poetico conferisce un rivestimento iconico all'analogia speculativa» (Ibid.: 371). Pertanto, Ricœur parla di un effetto di senso metaforico nell'analogia perché «come il processo metaforico si focalizza sulla parola, fino al punto di dar l'impressione che il transfert di senso investa soltanto il significato dei nomi, così il gioco incrociato dell'analogia e della metafora si focalizza in un carattere proprio al significato della parola» (Ibid.: 372).

Molti altri studiosi hanno tentato di trovare le similarità tra analogia e metafora. In ambito antropologico, ad esempio, Fernandez (1974) ritiene che una metafora verbale possa essere ritenuta una specie di dispositivo in grado di iniettare i risultati di un ragionamento analogico nel dominio semantico¹²¹. Tale riflessione è vicina alle teorizzazioni psicolinguistiche e cognitive per le quali esse rappresentano in egual misura strutture del pensiero e i due tropi che ne derivano a livello retorico sono stati spesso confusi perché sono difficili da distinguere in quanto utilizzano meccanismi simili (Gentner e Jeziorski, 1993).

In tale direzione, Gentner e Wolf (1996) hanno tentato di comprendere le modalità attraverso le quali le analogie e le metafore conducono ad attivare un significato formato da un insieme di tratti semantici e ad accedere a conoscenze enciclopediche. Per gli studiosi vi sono essenzialmente quattro modalità: l'evidenziazione, la proiezione, la ri-rappresentazione di predicati e la ristrutturazione delle conoscenze. La prima è relativa al mettere in evidenza e/o al lasciare nell'ombra le proprietà meno salienti di una parola. La proiezione, com'è stato osservato nel precedente capitolo, è il meccanismo per il quale si ha un trasferimento di informazioni da un dominio all'altro e implica la comprensione di quest'ultimo attraverso le inferenze del primo. La ri-rappresentazione di predicati è visibile quando due o più predicati sono suddivisi concettualmente in parti più piccole in cui appare un significato di base che verrà utilizzato per cercare le similarità con gli elementi dell'altro dominio. Infine, l'ultima modalità è quella che

¹²¹ Diverso è, invece, il pensiero di Lévi-Strauss (1962b) che tende a differenziare la metafora dall'analogia. La prima è il risultato di un pensiero olistico e obbliga a farsi carico di una logica basata su relazioni formali e astratte. L'analogia è, invece, visibile nella formulazione della metonimia che, a parere dello studioso, è una figura che implica un ragionamento concreto.

permette di ristrutturare le conoscenze in quanto non sono implicati semplicemente i concetti ma insiemi di conoscenze.

Se le modalità cognitive con cui agiscono questi meccanismi sono identiche, è chiaro che essi si fondano su mappature tra domini che operano e trasferiscono inferenze in maniera simile. A tal riguardo, è interessante notare che se per Gentner (1983), vi è una distinzione fra la tipologia dei vari prodotti dei meccanismi cognitivi; per Fauconnier e Turner (2002), vi sono semplicemente molti gradienti di distinzione che operano tra loro¹²². Tra questi gradienti, ciò che può influenzare la mappatura fra domini sono sia gli scopi e gli obiettivi pragmatici (Holyoak e Thagard, 1989) sia le condizioni cognitive come la conoscenza enciclopedica o il funzionamento della memoria (Keane, Ledgeway e Duff, 1994).

¹²² Lo studio sull'integrazione concettuale ha condotto Turner e Fauconnier (2002) a criticare alcuni dei principi che fondano la mappatura strutturale di Gentner (1983). Quest'ultima, infatti, considera come qualcosa di compositivo ovvero che il significato proviene dal significato delle sue parti. Turner e Fauconnier (2002) propongono l'esempio di «questo chirurgo è un macellaio» in cui il significato messo in evidenza è relativo all'incompetenza del chirurgo. Questa caratteristica non emerge né dall'input «chirurgo» né da quello di «macellaio» ma viene creata a partire dall'amalgama. Inoltre, per gli studiosi la mappatura non dipende dal contenuto specifico dei domini e neppure da proprietà strutturali poiché l'attribuzione del carattere «incompetenza» al chirurgo-macellaio dipende dall'atteggiamento che si assume nei confronti di ciò che accade al corpo umano.

Parte seconda

La dimensione linguistica della metafora: lessicalizzazione, creatività e delessicalizzazione

La seconda parte della tesi è volta a mostrare la dimensione linguistica della metafora e i «conflitti» morfologici, lessicali e sintattici che stanno alla base delle metafore lessicalizzate, delessicalizzate e creative.

I capitoli si occupano dettagliatamente della metafora lessicalizzata esponendo le tesi avanzate da alcuni studiosi in ambito fraseologico ma ponendo in luce sinteticamente una parte della letteratura sulla «metafora morta» (Ricoeur, 1981 [1975]). Accanto alla scuola francese sul cosiddetto «figement» (Mejri, 1998; 1999 e 2000; Kleiber, 1999), si proporranno le nuove teorizzazioni nell'ambito fraseologico che sembrano vicine alle posizioni condivise dalla già considerata scuola cognitivista. In tale direzione, utile sarà presentare una disamina della semantica degli idiomi (Fleischer, 1997; Dobrovol'skij, 1995, 1997 e 2004a; Burger, 2003)¹²³ e della scuola inglese del «formulaic language» (Wray, 2000). Inoltre, sarà proposto un approfondimento sulla «metafora viva» (Ricoeur, 1981 [1975]) analizzando gli approcci di Ricoeur (1981 [1975]) e di Prandi (2004 e 2007). In tale prospettiva, sembrerà interessante proporre una sintetica panoramica sulla questione della creatività e porla in relazione con l'idiomaticità. Tale relazione vedrà emergere la questione delle metafore delessicalizzate tentando di comprendere il meccanismo costruttivo che segue sia un percorso cognitivo sia un percorso lessicale.

La seconda parte presenta tre capitoli: il primo è dedicato alla metafora lessicalizzata, il secondo presenta la dimensione creativa della metafora e il terzo è dedicato alla metafora delessicalizzata.

¹²³ Il termine «idiom» sarà più volte tradotto con la parola «idioma» che sarà usata non nel senso classico del termine italiano, ovvero «lingua» ma con il senso di «espressione idiomatica con un alto grado di opacità».

Capitolo IV

Le metafore lessicalizzate: questioni d'idiomaticità

4.1 La metafora lessicalizzata

Nei capitoli precedenti, è stata data particolare rilevanza alla cristallizzazione che avviene sul piano concettuale e ai meccanismi che sono alla base della formulazione delle metafore. Tuttavia la dimensione linguistica della metafora lessicalizzata non è stata volutamente presa in considerazione in quanto, per comprenderla, è necessario far riferimento a un piano lessicale e diacronico (Knowles e Moon, 2006).

Come si vedrà nei prossimi paragrafi, alla base di un buon numero di espressioni lessicalizzate o idiomatiche vi è un processo di figurazione che ha origine nella polisemia della metafora. È il caso dell'espressione «piedi della montagna» in cui il nome «piedi», originariamente, non era usato per riferirsi alle pendici della montagna ma vi era semplicemente una metafora basata su una comparazione tra la forma della montagna e la parte inferiore di un essere umano. Il suo uso ripetuto nel tempo ha causato un «adeguamento» che ha condotto a interpretare l'espressione solo letteralmente pur percependo la somiglianza che la motiva.

A confermare quest'ipotesi è Halliday (1994: 348) per il quale «much of the history of every language is a history of demetaphorizing of expressions which began as metaphors gradually losing their metaphorical character»¹²⁴. Questa graduale trasformazione da un uso figurato a uno più letterale è un processo sviluppatosi nel tempo da parte dei parlanti sulla base di una memoria dei significati delle parole¹²⁵. Nella scelta delle parole, i parlanti attivano generalmente un'elaborazione del linguaggio di natura automatica preferendo la fruizione di un'economia delle parole che permetta una rapida memorizzazione (Cacciari, 2001). Inoltre, a livello cognitivo, è necessario

¹²⁴ Traduzione mia: «la maggior parte della storia di ogni linguaggio è la storia di una demetaforizzazione delle espressioni che, in quanto metafore, hanno cominciato a perdere gradualmente il loro carattere di metaforicità».

¹²⁵ Da tale prospettiva, è chiaro che «l'idiomatizzazione è un processo: una struttura non diventa improvvisamente idiomatica, ma acquisisce una natura idiomatica gradualmente» (Cacciari, 2001: 293).

che queste espressioni lessicalizzate possiedano non solo il loro significato ma anche gli eventuali legami con la forma sintattica e i sinonimi che possono essere utilizzati.

Da quanto osservato è chiaro che la metafora permette di modificare l'asse paradigmatico del discorso (Jakobson, 2002: 39-45) introducendo delle forme analogiche concrete e sintetiche che possono diventare «congelate» (Carbonell e Minton, 1991: 280). In effetti, quando si parla di «metafore congelate», la proiezione analogica è stata, in qualche misura, precalcolata ed essa deve essere semplicemente rievocata e riapplicata e non ricostruita (Ibid.: 281). Lo stesso Newmark (1988: 155) afferma che le metafore «morte» sono diventate delle espressioni idiomatiche nel corso del tempo e che la loro lessicalizzazione obbliga a far riflettere sull'idiosincronicità dei significati. Anche Gibbs (1994: 267) si sofferma sull'idea di «metafora morta» affermando che all'origine il linguaggio idiomatico doveva essere metaforico ma che ha perduto la sua metaforicità e che attualmente esiste «in the mental lexicon as a set of stock formulas or as dead metaphors»¹²⁶.

Il discorso sul carattere convenzionale delle metafore riguarda anche la differenziazione proposta da Ricœur (1981 [1975]) tra la «metafora nuova o d'invenzione» e la «metafora obbligata o catacresi». Lo studioso, infatti, afferma che le «metafore obbligate» costituiscono dei «sensi propri di origine derivata» che si trovano tra i sensi propri primitivi e i sensi figurati (Ibid.: 85)¹²⁷.

Attraverso il commento di Fontanier, Ricœur giunge a sostenere che «talune idee mancano di segni» (Ibid.) e che questo fenomeno caratterizza, in particolare, la catacresi che è diversa dalla metafora obbligata. A ben vedere, «un segno già attribuito a una prima idea, viene ugualmente attribuito a un'idea nuova la quale non ha o non ha più segno proprio nella lingua» (Ibid.). A partire dal momento in cui quell'effetto di senso, chiamato da Ricœur «metafora», conduce a un cambiamento di senso che

¹²⁶ Traduzione mia: «nel lessico mentale come un insieme di formule stoccate o come metafore morte».

¹²⁷ Secondo Navarini (2007: 14) la metafora d'uso «quella che Lakoff chiama metafora quotidiana, avrebbe invece un tasso d'inventività ridotto, - essendo appunto una 'metafora obbligata' -, e tuttavia non serve a colmare un'assenza di segni e pertanto può entrare in qualche modo nel campo del figurato».

aumenta la polisemia, non si può più considerare la metafora «viva» ma bisogna chiamarla «morta» (1981: 131).

Così, se la maggior parte dei tropi possiede un'andatura obbligata dal momento che essi hanno un'inventività ridotta (Fontanier, 1968), anche le metafore lessicalizzate possono essere facilmente considerate come dei «tropi obbligati». Non a caso, come vedremo in seguito, «questo tipo di sequenze è generalmente caratterizzato da possibilità trasformativazionali ridotte e da restrizioni di selezione dai limiti particolarmente marcati» (Augustyn, 2009: 22)¹²⁸.

Tuttavia alcuni studiosi hanno considerato il fatto che ogni metafora conserva un suo potenziale attivo, ovvero «un germe di vivacità» che appartiene alla sua ambiguità fondamentale (Landheer, 2002: 29) e affermano che quando manca questo potenziale si è in presenza unicamente della catacresi¹²⁹.

Come afferma Bordas (2003: 28), essa è una metafora obbligata integrata nel lessico per designare un referente che non ha altro nome se non quello della designazione immaginata. Secondo lo studioso, attraverso un passaggio si utilizza una parola nel suo registro non abituale e quando questo trasferimento «è il risultato di una scelta espressiva, sostitutiva di una parola per un'altra, si ha una metafora; quando è obbligata dal vocabolario o, persino dalla denominazione, e non dalla caratterizzazione, si ha una catacresi»¹³⁰. Inoltre, anche se la catacresi è percepita come un'immagine morta, essa non è una figura come, invece, lo è la metafora. Anche se la catacresi non può costituire una vera figura (Fontanier, 1968), a parere di Gardes Tamine (2011: 19), essa è comunque un tropo «poiché implica un cambiamento di senso»¹³¹. Simile posizione è condivisa da Prandi (1992:

¹²⁸ Orig. franc.: «ce type de séquences est généralement caractérisé par des possibilités transformationnelles restreintes et des restrictions de sélection aux limites particulièrement marquées» (Augustyn, 2009: 22).

¹²⁹ In genere, una metafora diventa catacresi quando essa è impiegata per necessità, per dar origine a una parola propria che manca nella lingua (Beauzée e Marmontel: 1782-1786: t. 3, 581).

¹³⁰ Orig. franc.: «est le résultat d'un choix expressif, substitutif d'un mot pour un autre, on a une métaphore, et quant il est contraint par le vocabulaire même, par la dénomination, et non par la caractérisation on a une catachrèse» (Bordas, 2003: 28).

¹³¹ Orig. franc.: «puisqu'elle implique un changement de sens» (Gardes Tamine, 2011: 19).

105), il quale afferma che essa è un semplice trasferimento, mentre il tropo vivo è un trasferimento sostitutivo.

La catacresi, quindi, è un tropo diventato dapprima «invisibile alla metafora d'uso, poi alla metafora d'invenzione» (Dürrenmatt, 2002: 45)¹³².

Molte sono state le classificazioni a proposito delle metafore lessicalizzate e creative. Ad esempio Goatly (1997: 30-40) prende in considerazione cinque tipologie in base a tre principi fondamentali: il grado di cristallizzazione, la possibilità di riconoscimento e l'individuazione del trasferimento.

Le cinque tipologie sono essenzialmente: le metafore morte e sepolte; le metafore morte; le metafore addormentate; le metafore stanche e le metafore attive. La prima tipologia è rappresentata da metafore il cui significato originario che, non era metaforico, non è facilmente riscontrabile. Le «metafore sepolte» sono caratterizzate dall'impossibilità di comprendere quale sia il trasferimento metaforico e, talvolta, presentano un cambiamento del significante e, in particolare, l'ortografia.

Le «metafore addormentate» mostrano un significato figurato convenzionale e quello d'origine è ancora utilizzabile. Diversamente, nelle «metafore stanche» il senso metaforico è più vicino a quello letterale. Infine, vi sono le metafore attive in cui vi è un significato figurato che è intuito sulla base del significato letterale in quanto non esistono relazioni preesistenti.

In genere, si può affermare che più le metafore hanno un alto grado di penetrazione nelle abitudini linguistiche della comunità e più esse sono sottoposte a «la preuve de leur égalité, et moins elles peuvent heurter la loi de la congruence» (Géraud, 2008: 105).

Tuttavia, Goatly è stato uno dei pochi studiosi cognitivisti a selezionare e analizzare un gran numero di metafore morte del lessico inglese per comprendere quali sono le loro motivazioni sulla base delle metafore concettuali lakoffiane. Più specificatamente, lo studioso ha mostrato che vi sono una serie di «root analogies» (Goatly, 1997: 45), ovvero una serie di analogie che sono basate su dei tratti esperienziali. La metafora concettuale che lega «lo sviluppo sociale e il miglioramento» al «movimento del corpo in avanti» è alla base di molte metafore morte del lessico inglese come, ad

¹³²Orig. fran.: «invisible à la métaphore d'usage puis à la métaphore d'invention» (Dürrenmatt, 2002: 45).

esempio, «go all the way», it. «andare fino in fondo»; «go forward», it. «avanzare, fare progressi» o «go one better», it. «fare meglio, superare».

4.2 Il meccanismo della lessicalizzazione

Lo studio della metafora nell'ambito delle ricerche sulla lessicalizzazione conduce a interrogarsi sui meccanismi linguistici che stanno alla base del processo di formazione di un'espressione idiomatica. Molti studiosi si sono soffermati sulla dimensione semantica della lessicalizzazione, talvolta, analizzando la figuratività (Gréciano, 1982) o la concettualizzazione (Mejri, 1997 e 1998); altre volte, riflettendo su aspetti particolari relativi alla semantica come, ad esempio, la prototipicità (Kleiber, 1994), la polisemia (Kleiber, 1999) e l'inferenza (R. Martin, 1976 e 1997).

In tale paragrafo, ci si impone di fare una sintetica disamina di quello che rappresenta attualmente la lessicalizzazione nell'ambito degli studi sulla fraseologia. Seppur ci siano stati nel tempo alcuni tentativi per definirla, la lessicalizzazione è stata considerata una tendenza meccanica che regola una buona quantità del sistema linguistico (Saussure, 1967 [1916]).

In effetti, il campo delle espressioni lessicalizzate o, secondo Wray, delle parole «prefabbricate» (Wray, 2002: 5) si presta ad accogliere una quantità incalcolabile di vocaboli. Ciò si produce man mano che i parlanti di una lingua si sforzano di ottenere un massimo di economia ripetendo delle espressioni che hanno già udito al posto di crearne continuamente di nuove (Hudson, 1998: 139). A tal riguardo, la decodifica di un messaggio è più semplice nella misura in cui i parlanti, impiegando le stesse parole, attivano un processo di memorizzazione che ha chiaramente delle implicazioni psicolinguistiche (Cacciari, 2001: 291). È evidente, quindi, che la lessicalizzazione sia inevitabile in ogni comunità linguistica (Gross, 1996) e costituisca un processo dinamico che s'insinua nella lingua attraverso l'uso (Greciano, 1982 e 1991; Mejri, 1997).

A tal riguardo, è utile notare che Wray (2000: 465) definisce una «formulaic sequence» come «una sequenza, continua o discontinua, di parole o di altri elementi significanti che è, o appare essere prefabbricata: che è immagazzinata e recuperata interamente dalla memoria nel momento

dell'uso, piuttosto che essere soggetta alla produzione o all'analisi dalla grammatica della lingua»¹³³.

Tuttavia, secondo Mejri (1998; 1999; 2000), la lessicalizzazione rappresenta un fenomeno che implica tutte le dimensioni del sistema linguistico dal momento che ogni espressione lessicalizzata è una sequenza di costituenti in origine libera che si è andata via via fossilizzando attraverso trasformazioni morfologiche, fonetiche e ortografiche e ha dato luogo a un significato globale. Lo studioso ha notato che la lessicalizzazione si colloca su più dimensioni: da quella fonetica a quella morfologica, da quella sintattica a quella semantica. Da un punto di vista fonetico, tale processo è visibile nelle sequenze in cui l'interdipendenza tra i costituenti giunge sino alla trasformazione totale o parziale della configurazione iniziale. Sul piano morfologico, i costituenti delle sequenze lessicalizzate funzionano all'interno della sequenza allo stesso modo dei morfemi utili per la derivazione e per la composizione. In tale direzione, Mejri (1997a/b) in un suo studio sulla lingua francese ha dimostrato che gli stessi meccanismi della derivazione e della lessicalizzazione sono utilizzati per creare unità diverse dalla stessa base¹³⁴. Inoltre, la lessicalizzazione darebbe avvio ai fenomeni di grammaticalizzazione che permettono di far acquisire a una lingua i morfemi grammaticali (Mejri, 2000). Anche la sintassi è caratterizzata dal dinamismo dei gradi di lessicalizzazione (Gross, 1996). In tale prospettiva, una sequenza di parole sarà più lessicalizzata di un'altra se possiede un blocco sintattico maggiore. Infine, dal punto di vista semantico ciò che emerge è l'opacità, caratteristica che dà luogo a una serie di questioni di natura concettuale e linguistica.

Alcuni studiosi hanno associato l'idea di opacità semantica a quella di blocco sintattico per cui ogni sequenza semanticamente opaca presenta

¹³³ Orig. ingl.: «a sequence, continuous or discontinuous, of words or other meaning elements, which is, or appears to be, prefabricated: that is, stored and retrieved whole from memory at the time of use, rather than being subject to generation or analysis by the language grammar» (Wray, 2000: 465).

¹³⁴ Un esempio proposto dallo studioso è quello di «routinier» e «de routine» in cui il suffisso del primo ha lo stesso ruolo della preposizione «de» nel secondo dal momento che la base è uguale. È evidente come la lingua possa avere la possibilità di creare nuove unità aggettivali a cominciare da combinazioni discorsive libere (Mejri, 1997). D'altronde, secondo lo studioso, tale fenomeno è confermato anche dagli avverbi. In francese, infatti, il suffisso avverbale «-ment» è quello che risulta il più produttivo per la formazione di avverbi (Guimier, 1996). Così, il sistema linguistico tende a sfruttare tutti i sintagmi che possano salvaguardare funzioni simili a quelle degli avverbi in «-ment».

anche un blocco sintattico (Gross, 1996; Mejri, 1998). Tale affermazione è evidente in casi come «Gianni ha tirato le cuoia» in cui è impossibile applicare un'operazione di passivizzazione come in «Le cuoia sono tirate da Gianni». Quest'ultima sequenza, infatti, deve essere rimotivata a causa della trasformazione subita. Tuttavia ci sono casi in cui la passivazione è possibile come nell'esempio proposto da Mejri (1998) «briser la glace», ovvero «rompere il ghiaccio», che diventa «une fois la glace brisée, nous avons abordé de tels sujets», it. «una volta che si è rotto il ghiaccio, abbiamo affrontato questi discorsi».

Da ciò che è stato osservato, è evidente che se la strutturazione semantica controlla il funzionamento sintattico di una sequenza lessicalizzata, si è di fronte alla distinzione tra il «contenuto categoriale»¹³⁵ e il «contenuto concettuale» che stanno all'interno dei contenuti semantici veicolati da una sequenza (Ibid.).

Più specificatamente, per «contenuto categoriale» s'intende la forma del senso o, come afferma lo studioso, «il modo in cui si dispone la lingua per operare i 'tagli' necessari alla denominazione degli oggetti del mondo» (Ibid.). Essendo legato alle parti del discorso, il contenuto categoriale risulta superiore al «contenuto concettuale». Quest'ultimo, infatti, «comprende gli elementi costitutivi dell'entità denominata» (Ibid.) ed è prelinguistico¹³⁶.

Tale differenziazione conduce a riflettere sulle «sequenze etero-entità» che mostrano una rottura categoriale, ovvero sequenze in cui le categorie di partenza e d'arrivo non sono uguali e rifiutano qualsiasi cambiamento e le «sequenze auto-entità» che sono elaborate all'interno della stessa parte del discorso. Si notino gli esempi di Mejri (1998) per la prima tipologia:

- (II) trompe la mort (sintagma verbale) → un trompe-la-mort (sintagma nominale lessicalizzato)¹³⁷;
- à la mode (sintagma preposizionale) → une femme à la mode (sintagma aggettivale)¹³⁸.

¹³⁵ L'aggettivo «categoriale» è relativo alle categorie grammaticali, ovvero nome, verbo, preposizione, aggettivo, ecc..

¹³⁶ In genere, secondo Mejri (1998), nelle sequenze lessicalizzate il contenuto concettuale può essere realizzato sia in modo diretto sia in modo obliquo. Nel primo caso, si hanno sequenze che comprendono costituenti utilizzati con la loro significazione corrente come «aver paura, fame, sete, ragione». Nel secondo caso, si hanno degli esempi come «prendre la tangente, passer l'arme à gauche, noyer le poisson».

¹³⁷ Traduzione mia: (Lui) inganna la morte → un inganna-morte.

- Diversamente, le sequenze auto-entità sono, ad esempio:
- Dieu fait la pluie et le beau temps (sequenza verbale libera) → Luc fait la pluie et le beau temps (sequenza verbale lessicalizzata)¹³⁹.

Da quanto detto, è chiaro che l'opacità semantica è situata sempre a livello del contenuto concettuale e, nello specifico, nelle sequenze a denominazione obliqua.

A tal riguardo, è necessario considerare che, secondo Mejri (1998), il contenuto concettuale di un'espressione lessicalizzata si costruisce sulla base di due processi fondamentali: la globalizzazione e la concettualizzazione. Il primo processo è evidente nei casi in cui una sequenza polilessicale¹⁴⁰ rinvii a un solo concetto che sia o non sia denominativo (Mejri, 2009: 156). È chiaro, quindi, che una sequenza lessicalizzata in cui il significante è polilessicale può acquisire una significazione che corrisponda al suo essere un'unità solo nel momento in cui si operi una sintesi semantica necessaria all'unicità semantica che esige la sequenza (Mejri, 1997 e 1998). La globalizzazione, quindi, non modifica «l'integrità del contenuto concettuale della sequenza» (Ibid.) dal momento che essa riguarda essenzialmente problemi di attualizzazione come il numero per le sequenze nominali; il tempo, la persona e il numero per le sequenze verbali. Lo si osserva in:

- un bel ragazzo → dei bei ragazzi;
- tirare le cuoia → lui ha tirato le cuoia.

¹³⁸ Traduzione mia: alla moda → una donna alla moda.

¹³⁹ Traduzione mia: Dio fa il bello e il cattivo tempo → Luca fa il bello e il cattivo tempo.

¹⁴⁰ Secondo Mejri (1997), «la polylexicalité serait à la SF ce que la polysémie est à l'unité monolexicale» (Ibid.) [la polilessicalità starebbe al sintagma lessicalizzato come la polisemia è all'unità monolessicale]. Ciò significa che un'unità monolessicale può essere polisemica ma che un sintagma lessicalizzato non può essere considerato polisemico. Quest'ultimo, infatti, non può essere ridotto a uno dei suoi costituenti in quanto si tratta di un'unità polilessicale in cui il costituente partecipa alla significazione globale della sequenza grazie all'interazione con gli altri costituenti (Ibid.). Date queste premesse, un sintagma lessicalizzato potrà essere analizzato come sequenza libera o come sequenza globale. Nel primo caso, ogni costituente esiste per se stesso e il senso risulta compositivo o letterale. Nel secondo caso, la significazione sarà il risultato della totalità dei costituenti.

La concettualizzazione, invece, è l'operazione per cui il concetto si costruisce sulla base di unità linguistiche caratterizzate dai loro specifici concetti di partenza¹⁴¹. Posizione condivisa, come è già stato osservato, da Lakoff e Johnson (1999) a proposito degli idiomi non metaforici come «spinning one's wheels». La concettualizzazione è osservabile in casi come:

- un bel ragazzo → dei bellissimi ragazzi;
- tirare le cuoia → le sue cuoia sono state tirate;

in cui vi è, secondo Mejri (1998), una riattivazione dei contenuti concettuali propri a ogni costituente e la disintegrazione dell'unità polilessicale.

¹⁴¹ È chiaro che ciò accade soltanto quando ci sono delle operazioni di sospensione referenziale che mettono in secondo piano i concetti iniziali dei costituenti grazie ai quali i nuovi concetti si originano (Gréciano, 1982).

4.3 Criteri e tipologie in ambito fraseologico

Dopo aver mostrato cosa può rappresentare un'unità lessicalizzata, è necessario stabilire quali elementi caratterizzano l'identificazione di una sequenza lessicalizzata.

In base alla maggior parte degli studi applicati agli idiomi (Moon, 1998: 4), l'identificazione di un'espressione lessicalizzata dipende essenzialmente da quattro criteri: in primo luogo, un'espressione lessicalizzata può essere definita sulla base del suo blocco grammaticale o delle sue restrizioni sintattiche (Hudson, 1998: 9).

Il secondo criterio riguarda, invece, un tipo di lessicalizzazione per via di un blocco sintattico o semantico (Gross, 1996: 154)¹⁴². Il terzo criterio prevede che un'espressione possa essere lessicalizzata a causa della sua convenzionalità o quando il risultato delle parole dà luogo alla percezione di un'unità. La convenzionalità, infatti, è la sola proprietà a essere considerata obbligatoria per la definizione della lessicalizzazione (Nunberg et al., 1994: 493)¹⁴³.

Infine, per comprendere se un'espressione è lessicalizzata, bisogna interrogarsi sulla sua convenzionalità e sulla sua inflessibilità, ovvero è necessario considerare le parole come un'unità inflessibile a livello sintattico.

Anche se uno studio sulla diacronia della terminologia della lessicalizzazione può sembrare interessante, questa ricerca si limita a dare alcune definizioni interrogandosi sulla differenziazione tra criteri e tipologie nella lessicalizzazione constatata da Svensson (2004: 14).

Nell'ambito dei criteri di lessicalizzazione in lingua inglese, Hudson (1998: 8-9) ha introdotto la differenziazione tra «unexpected syntactic constraints

¹⁴² Gross (1996: 154) ha affermato che un'espressione lessicalizzata dal punto di vista sintattico non presenta alcuna alternativa combinatoria o trasformativa, mentre un'espressione lessicalizzata da un punto di vista semantico fa emergere un'enunciazione opaca o non compositiva.

¹⁴³ Nunberg et al. (1994: 493) testimoniano questa definizione quando affermano che «apart from the property of conventionality, none of these properties applies obligatorily to all idioms».

on the constituent parts», «unexpected collocational restrictions within the expression», «anomalous syntax or usage» e «figurative meaning»¹⁴⁴.

In tale direzione, Gross (1996: 9) fa una distinzione più precisa introducendo più paradigmi. Per lo studioso, una delle condizioni necessarie per la lessicalizzazione è la «polilessicalità», ovvero la sequenza delle parole che hanno anche un'esistenza autonoma.

Vi è poi la già discussa «opacità semantica», il «blocco delle proprietà trasformazionali» e il «blocco dei paradigmi sinonimici». In genere, per lo studioso un'espressione lessicalizzata deve evitare «l'inserzione di modificatori» e «l'attualizzazione degli elementi». In tale direzione, Shapira (1999: 8-9) fa una lista di criteri per comprendere il grado di lessicalizzazione di una sequenza di parole sottolineando, in primo luogo, «l'impossibilità di cambiare l'ordine delle parole e di sostituire le parole con dei sinonimi».

Secondo la studiosa, infatti, l'espressione lessicalizzata non ammette la possibilità di cambiare le categorie grammaticali, la sospensione della variazione del numero di voci lessicali, i cambiamenti trasformazionali e l'estrazione di voci lessicali per crearne la relativizzazione, la topicalizzazione, la voce passiva e la messa in risalto della correlazione 'c'est... que' per ciò che concerne la lingua francese.

Sebbene i criteri di lessicalizzazione si diversificano nei molteplici approcci, si accetta, per una questione di semplicità, la distinzione impiegata da Svensson (2004: 42).

Quest'ultima sottolinea il fatto che ci siano essenzialmente sei criteri principali per analizzare le sequenze lessicalizzate: il grado di memorizzazione possibile; il contesto unico che rappresenta il ruolo delle parole in un'espressione lessicalizzata; la non composizionalità, ovvero il contributo da parte di ogni parola al senso dell'espressione; la sintassi marcata che dà luogo a delle costruzioni sintattiche particolari; il blocco lessicale che non permette di fare cambiamenti attraverso dei sinonimi e,

¹⁴⁴ Traduzione mia: «limitazioni sintattiche impreviste delle parti costituenti», «limitazioni collocazionali impreviste all'interno dell'espressione», «sintassi o uso anomali» e «significato figurato».

infine, il blocco grammaticale che impossibile qualsiasi alterazione sintattica.

Nella letteratura fraseologica (Hudson, 1998; Moon, 1998: 19-25; Norrick, 1985: 72; Brinton e Traugott, 2005) sono state proposte numerose tipologie di espressioni lessicalizzate: l'idioma, la collocazione, la locuzione, il proverbio, il frasema e il gallicismo. Tuttavia, ancora oggi, le soglie fra queste tipologie sembrano essere non marcate.

Ad esempio, il termine «idioma» si presta a una serie di definizioni. Moon (1998: 4), per esempio, parlando dell'idioma afferma che «chi restringe/limita usa idiomi limitati per un particolare tipo di unità: da una parte quelli che sono fissi e semanticamente opachi o metaforici o, tradizionalmente, 'non la somma delle loro parti', per esempio, 'tirare le cuoia' o 'vuotare il sacco'» lasciando emergere la natura opaca e figurata degli idiomi¹⁴⁵.

Anche Benson (1985: 66) sottolinea la referenza astratta all'interno dell'idioma in quanto «un idioma è un'espressione relativamente congelata il cui significato non riflette i significati delle parti che lo compongono»¹⁴⁶. In tale direzione, Hudson (1998: 66) mostra che «un successivo tipo di significato della parola non saliente è esemplificato da *modo*, che può essere usato in un senso concreto ('percorso', 'strada') o in un senso metaforico esteso ('moda', 'mezzi')»¹⁴⁷.

Secondo Fontenelle (1994: 43), invece, ciò che caratterizza gli idiomi è sia il fatto di costituire una semplice entità semantica sia il fatto che «il loro significato non è la somma dei significati their meaning is not tantamount to the sum of the meanings of the words they are made up of»¹⁴⁸ in quanto «è ammesso che un idioma è basilarmente un'unità multi-lessicale il cui

¹⁴⁵ Orig. ingl.: «narrower uses restrict idiom to a particular kind of unit : one that is fixed and semantically opaque or metaphorical, or, traditionally, 'not the sum of its parts', for example, 'kick the bucket' or 'spill the beans'».

¹⁴⁶ Orig. ingl.: «an idiom is a relatively frozen expression whose meaning does not reflect the meanings of its component parts».

¹⁴⁷ Orig. ingl.: «a further kind of non-salient word meaning is exemplified by *way*, which can be used in a concrete sense ('path', 'road') or in an extended metaphorical sense ('fashion', 'means')».

¹⁴⁸ Orig. ingl.: «their meaning is not tantamount to the sum of the meanings of the words they are made up of».

significato non può essere elaborato dai significati delle sue componenti» (Fontenelle, 1994: 43)¹⁴⁹.

Anche per ciò che riguarda il termine «locuzione» vi sono sempre stati problemi di definizione: da una parte, la locuzione è considerata come un insieme di parole di natura nominale, verbale o avverbiale che è lessicalizzato a causa della sua sintassi; dall'altra parte, si afferma che la locuzione sia un sintagma lessicalizzato che è situato al di là della parola e al di qua della frase idiomatica (Martin, 1997: 292).

Diversamente dalle altre tipologie, la «collocazione» si riferiva all'origine alla «corpus-based research» (Burger et al., 2007: 15), ma attualmente è considerata «as a subcategory of phraseology which opposes 'idioms' as the semantically marked set phrases» (Burger et al., 2007: 15).

La collocazione può essere definita sulla base delle sue combinazioni: da una parte, vi sono collocazioni grammaticali in cui l'unità è composta da una voce lessicale come, per esempio, un verbo, un nome o un aggettivo, e una voce grammaticale come una preposizione.

Dall'altra parte, ci sono collocazioni lessicali che sono costituite da voci lessicali uguali (Benson, 1985: 61).

All'interno delle espressioni lessicalizzate vi è poi la tipologia dei «proverbi», i quali sono stati considerati come delle «espressioni idiomatiche» (Kleiber, 1999: 40) differenziandole, così, dagli idiomi. Questi ultimi, infatti, sono caratterizzati per la loro non composizionalità, mentre i proverbi hanno un senso più letterale (Benson, 1985: 66).

Un'altra tipologia complessa è quella dei «frasemi» in quanto sono espressioni lessicalizzate che dipendono dalle situazioni nelle quali sono enunciate (Mel'čuk, 1993: 82-84).

Infine, anche i gallicismi della lingua francese possono essere considerati espressioni lessicalizzate in quanto possiedono una struttura fissa che non segue necessariamente le regole grammaticale e che risulta spesso intraducibile nelle altre lingue.

Dopo aver chiarito i criteri e le tipologie di lessicalizzazione, è necessario soffermarsi brevemente sulle problematiche legate alla metafora. Essa,

¹⁴⁹ Orig. ingl.: «it is admitted that an idiom is basically a fixed multi-word unit whose meaning cannot be computed from the meanings of its components».

infatti, si trova spesso a un livello sottogiacente all'interno della struttura delle espressioni lessicalizzate.

Lo si constata, ad esempio, nei criteri che riguardano la già analizzata «opacità semantica» che, pur non essendo un principio obbligatorio, è presente in un buon numero di espressioni lessicalizzate.

Secondo Svensson (2004: 26), la metafora si presta, quindi, a sviluppare una relazione con il fenomeno della lessicalizzazione percorrendo «un continuum che va dalla relazione zero (non c'è necessariamente alcuna relazione tra metafora e lessicalizzazione) sino a una relazione molto forte (in alcune definizioni, gli idiomi hanno uno statuto di 'metafore morte')»¹⁵⁰.

Malgrado la tendenza a considerare la metafora «talvolta come un tipo di espressione (categoria), talaltra come una caratteristica che può far parte di un criterio di lessicalizzazione»¹⁵¹ (Svensson, 2004: 28), i teorici sono d'accordo nell'accettare che un numero consistente di metafore riguardi sia gli idiomi sia le collocazioni.

Inoltre, alcuni studiosi hanno affermato che «un numero considerevole di ciò che chiamiamo frasemi in senso largo contiene dei gruppi nominali che sono usati in molte espressioni figurate» (Burger et al., 2007: 719) e che «le combinazioni di parole in cui questi elementi sono usati posseggono un certo grado di idiomaticità» (Ibid.)¹⁵².

¹⁵⁰ Orig. franc.: «un continuum qui va de la relation zéro (il n'y a pas forcément de relation entre métaphore et figement) jusqu'à une relation très forte (dans certaines définitions, les idiomes ont un statut de 'métaphores mortes')».

¹⁵¹ Orig. franc.: «tantôt comme un type d'expression (catégorie), tantôt comme une caractéristique qui peut faire partie d'un critère de figement» (Svensson, 2004: 28).

¹⁵² Orig. ingl.: «a considerable number of what we call phrasemes in the broad sense contains nouns, which are used in many figurative expressions» (Burger et al., 2007: 719). Orig. ingl.: «word combinations in which these elements are used possess a certain degree of idiomatichity» (Ibid.).

4.4 La semantica degli idiomi

Come è stato osservato nei paragrafi precedenti, le espressioni lessicalizzate e, in particolare, gli idiomi rappresentano delle sequenze che, pur essendo originariamente metaforiche, hanno perduto la loro metaforicità nel tempo. Di conseguenza, esse esistono come sequenze «congelate» o «metafore morte» (Cruse, 1986). Tuttavia, le ricerche sulla metafora condotte dalla linguistica cognitiva e dalla psicolinguistica in ambito fraseologico (Gibbs, 1990; Gibbs e Nayak, 1991; Gibbs e O'Brien, 1990; Lakoff, 1987; Langacker, 1987; Nayak e Gibbs, 1990; Dobrovol'skij, 2004b) hanno mostrato che gli idiomi non sono semplicemente delle «metafore morte».

Essi, infatti, presentano spesso interpretazioni figurate complesse che non sono arbitrariamente determinate ma che sono motivate da una serie di metafore concettuali¹⁵³.

In tale direzione, Gibbs (1992: 486) afferma che il significato degli idiomi «può essere motivato dalle mappature concettuali che legano le singole parole degli idiomi con il loro significato figurato»¹⁵⁴. Così, lo studioso prende in considerazione due sequenze idiomatiche della lingua inglese per indicare «l'incollerirsi»: «blow your stack», it. «esplodere» (Picchi, 2007: 120) e «flip your lid», it. «sbiellare» (Ibid.: 471).

¹⁵³ Alcuni studiosi affermano che la motivazione logica dell'enunciazione metaforica sia semplicemente un'illusione in quanto l'espressione metaforica non è una reazione linguistica all'arbitrarietà del segno (Bordas, 2003: 77). Secondo tale prospettiva, l'esempio più chiaro è l'argot, ovvero il linguaggio utilizzato dai ladri in Francia. Secondo Bordas (Ibid.: 78-79), «cette langue, proprement inventée, propose une interrogation brutale du mot et de la prédication que celui-ci implique, toujours sur le mode de l'analogie et de la contiguïté» come lo si osserva nella parola «blé», it. «grano» per indicare il denaro. Tuttavia, secondo lo studioso un enunciato come «y a pas de lézard» non è facilmente spiegabile con un'analogia. Secondo la ricostruzione dello studioso, la parola «lézard», it. «lucertola» che in argot significa «problema» deriva da un effetto di rima con «mouchard», it. «spione» e da una transazione semantica diretta oppure da un effetto di paronomasia con «hasard», it. «caso, rischio». Attraverso tale spiegazione, lo studioso giunge ad affermare che la motivazione sta nell'analogia fonetica e poi in quella semantica. È chiaro, quindi, che alcune parole dell'argot mostrano «la sauvagerie d'une énonciation problématique, périphérique et menaçante» (Ibid.). Secondo l'analisi di Bordas, ricercare la motivazione linguistica degli enunciati è qualcosa di rassicurante in quanto basato su una pretesa logicità. Sulla stessa scia, altri studiosi hanno affermato che la verità della metafora resta un'illusione in quanto gli enunciati metaforici rinviano spesso a «une situation (ontologique ou existentielle, culturelle ou naturelle) a-temporelle, située dans l'éternel présent des faits de pure essence» (Charbonnel, 1991b: 44). Ciò significa che il presente della metafora è un presente atemporale composto da astrazioni (Ibid.: 53-54).

¹⁵⁴ Orig. ingl.: «can be motivated by the conceptual mappings that link the individual words in idioms to their figurative meanings» (Gibbs, 1992: 486).

Entrambi sono motivati dalle mappature derivanti da due metafore concettuali: «la mente è un contenitore» e «la rabbia è un fluido caldo in un contenitore» in cui il dominio sorgente è «fluido caldo» e quello obiettivo è «rabbia».

È chiaro, quindi, che la mappatura metaforica da un dominio sorgente a quello obiettivo possa, da un lato, facilitare i parlanti a concettualizzare in termini più concreti ciò che fa parte del dominio obiettivo e, dall'altro, preservare la topologia strutturale del dominio sorgente (Gibbs, 1992: 486).

Per giustificare l'idea che gli idiomi non siano semplicemente delle unità parafrasabili ma che alla loro base coesista un insieme di mappature concettuali, lo studioso proporrà, nel corso del tempo, una serie di esperimenti in cui avanza l'ipotesi che il significato idiomatico non solo è recuperato dal lessico mentale nel momento in cui inizia la frase ma risulta anche elaborato in maniera più veloce rispetto al significato letterale (Gibbs, 1980; 1986; 1990)¹⁵⁵.

Sulla base di questi risultati e alla luce degli studi di Bally (1919), in anni più recenti, è stato sviluppato il modello cognitivo della semantica degli idiomi, secondo il quale si tentano di ricostruire i legami motivazionali all'interno delle sequenze idiomatiche. Più specificatamente, si avanza l'ipotesi che esistano legami motivazionali tra la struttura lessicale dell'idioma, il suo significato e la sua rappresentazione concettuale (Fleischer, 1997; Dobrovol'skij, 1995, 1997 e 2004a; Burger, 2003) e si tentano di chiarire questioni come il ruolo del bagaglio culturale nella

¹⁵⁵ Sull'interpretazione degli idiomi sono state avanzate varie ipotesi che vanno dall'accesso diretto di Gibbs alla lista idiomatica e dalla codifica simultanea alla configurazione. Come è già stato osservato, l'ipotesi di Gibbs è quella secondo cui le espressioni idiomatiche vengono codificate in maniera più veloce rispetto a quelle letterali. Secondo il modello della lista idiomatica (Bobrow e Bell, 1973), invece, un parlante processa un'espressione idiomatica prima a livello letterale e, solo dopo aver compreso di non riuscire a elaborarla, si aiuta con la memoria lessicale in cui vi è una lista di sequenze idiomatiche. Vi è poi il modello della codifica simultanea, secondo il quale il parlante elabora parallelamente le forme letterali e idiomatiche (Swinney e Cutler, 1979). Inoltre, la comprensione e la disambiguazione degli idiomi dipendono dal contesto e non necessitano di più tempo rispetto alle espressioni letterali. Infine, il modello della configurazione (Cacciari e Tabossi, 1988; Cacciari e Glucksberg, 1991; Cacciari, 1989: 430) propone l'idea che le sequenze lessicalizzate non siano dei semplici atomi indipendenti nel lessico mentale ma che vi siano delle «configurazioni», ovvero degli insiemi di parole con tratti semantici specifici. In tale prospettiva, gli idiomi presentano una «chiave idiomatica» che permette al parlante di comprendere il significato figurato, solo dopo aver processato l'idioma come un'espressione letterale.

comprensione di un idioma e la necessità di riferirsi alla cultura per spiegare i legami motivazionali.

Dobrovol'skij e Piirainen (2005a) propongono l'esempio degli idiomi «spill the beans», it. «vuotare il sacco» e «blow the lid off», it. «portare alla luce qualcosa di illegale» (Picchi, 2007: 120) per spiegare il potere chiarificatore dei modelli metaforici.

Gli studiosi, infatti, osservano che alla base dei due idiomi agiscono le stesse metafore concettuali, ovvero «la mente è un contenitore» e «le idee sono entità fisiche». Tuttavia, per comprendere la differenza fra i due idiomi, è necessario far riferimento alle «immagini mentali»¹⁵⁶ che corrispondono ai singoli idiomi: nel primo vi è l'idea di un'azione non intenzionale; il secondo, invece, mostra un'azione che coinvolge l'osservatore.

Tutto ciò conferma, secondo gli studiosi, il fatto che «il potere chiarificatore dei modelli metaforici aumenta se i domini sorgente corrispondenti sono orientati verso il livello base di categorizzazione (nel senso della Rosch, 1975; 1978) piuttosto che essere formulati in termini astratti come quelli del recipiente o delle entità fisiche» (Dobrovol'skij e Piirainen, 2005a: 18)¹⁵⁷.

Ciò non risulta essere in opposizione al fatto che le mappature da un dominio sorgente a quello obiettivo stanno a un livello sovraordinato (Lakoff, 1993: 212) e che il livello base ovvero, quello della concettualizzazione primaria in cui si trovano le «rich mental images», sia più importante per la descrizione delle proprietà semantiche degli idiomi (Dobrovol'skij, 1996).

È chiaro, quindi, che «la necessità di prendere in considerazione le immagini mentali derivi dal fatto che la componente figurata non ha soltanto un potenziale connotativo che modifica le associazioni immaginative pertinenti del parlante ma riguarda anche il significato e l'uso degli idiomi»

¹⁵⁶ Le «rich mental images» e la «rich knowledge structure» appartengono a un livello base della categorizzazione, ben lontano dal livello sovraordinato delle mappature concettuali.

¹⁵⁷ Orig. ingl.: «the explanatory power of metaphorical models increases if the corresponding source domains are oriented towards the basic level of categorisation (in the sense of Rosch 1975; 1978) rather than formulated in abstract terms like container or physical entities».

(Dobrovol'skij e Piirainen, 2005a: 20)¹⁵⁸. Così, in casi come «to split hairs», it. «spaccare il capello in quattro», il legame motivazionale pertinente si trova nel livello base delle «rich mental images» che sono evocate dalla struttura lessicale degli idiomi. In altri casi, come «to be slow on the uptake», it. «essere lento, tardo a capire; non cogliere al volo» (Picchi, 2007: 1245), la rete motivazionale si trova a un livello astratto e sovraordinato in cui vi è la metafora concettuale «comprendere è afferrare» che non implica le immagini mentali ricche. Infine, vi sono esempi in cui sia un livello base sia quello sovraordinato interagiscono nella rete motivazionale dell'idioma (Dobrovol'skij e Piirainen, 2005a: 21).

Un altro aspetto interessante di tale teorizzazione è l'importanza data alle specificità culturali di una lingua soprattutto quando è possibile analizzare la struttura sovrordinata, ovvero quella delle metafore concettuali. In tale prospettiva, Dobrovol'skij e Piirainen (2005b) hanno identificato cinque tipologie di aspetti culturali secondo i quali possono essere analizzati gli idiomi metaforici. La prima tipologia riguarda essenzialmente le sequenze figurate in cui gli aspetti culturali rintracciabili sono relativi all'interazione sociale all'interno di una data comunità. Vi è poi l'insieme delle sequenze idiomatiche che possiedono delle immagini derivanti dalla cultura materiale, ovvero i manufatti e il materiale ambientale. La terza tipologia, secondo gli studiosi, è definibile «textual dependence» in quanto è possibile che originariamente gli idiomi fossero citazioni o allusioni (Dobrovol'skij e Piirainen, 2005a: 22). Sono parte del quarto tipo tutti gli idiomi che sono rintracciabili in domini concettuali fittizi appartenenti alle concezioni prescientifiche come, ad esempio, la religione o la superstizione. Infine, la quinta tipologia è rappresentata da simboli culturali che possono essere analizzati solo attraverso l'ausilio della semiotica culturale. I legami motivazionali tra un'interpretazione figurata e letterale, infatti, si originano a partire da una conoscenza semiotica del simbolo e del suo significato in determinati sistemi segnici¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Orig. ingl.: «the necessity of taking mental images into account results from the fact that the figurative component not only has a connotative potential that modifies relevant imaginative associations of speakers but also affects the meaning and usage of idioms».

¹⁵⁹ Tale suddivisione ricorda per certi versi alcune differenziazioni compiute da altri studiosi. Moon (1998), ad esempio, distingue sette tipologie di sequenze idiomatiche in base al contenuto semantico. Esse riguardano essenzialmente le azioni, gli avvenimenti, le

Si può sintetizzare, quindi, che se la motivazione è fondata su dei processi cognitivi, allora bisogna interpretare i simboli di base a partire da un approccio di natura culturale e semiotica dal momento che le tipologie di conoscenza implicate nei fenomeni di motivazione possono avere molteplici origini¹⁶⁰.

situazioni, le persone, i paragoni, le valutazioni e le emozioni. Lieve è anche la similarità con una delle due tipologie di idiomi analizzati da Glucksberg (1993). Lo studioso, infatti, afferma che vi sono sequenze derivanti da eventi storici che fanno parte ormai della memoria popolare come, ad esempio, «una vittoria di Pirro». Le altre sequenze, invece, hanno un significato arbitrario: è il caso di «essere in gamba». Quest'ultimo tipo è ben lontano dagli studi sulla motivazione della semantica degli idiomi.

¹⁶⁰ In tale prospettiva, sembra necessario confrontare «cognitive structures such as *conceptual metaphor* governing the mapping from one knowledge domain onto another, so called 'rich images', i.e. *frame-like conceptual structures* rich in details from the knowledge of the world, knowledge of conventional *cultural symbols* inherited by idioms and other units of figurative language, knowledge of certain texts that are well-known sources of the idioms in question, i.e. *textual dependence*» [Traduzione mia: «le strutture cognitive, ovvero le metafore concettuali che governano la mappatura da un dominio di conoscenza all'altro; le cosiddette 'rich images', ovvero le strutture concettuali simili ai frame che sono ricche nei dettagli provenienti dalla conoscenza del mondo, dalla conoscenza di simboli culturali ereditati dagli idiomi e da altre unità del linguaggio figurato, dalla conoscenza di alcuni testi che sono le fonti ben note degli idiomi in questione, ovvero la dipendenza testuale»](Burger et al., 2007: 794).

Capitolo V

Le metafore creative

5.1 La creatività linguistica nelle metafore

Nella prima parte di questa ricerca, la discussione relativa alle metafore d'invenzione ha mostrato che, pur avendo un alto grado di creatività linguistica, esse rinviano a una serie di metafore concettuali che, generalmente, sono convenzionali (Lakoff e Turner, 1989).

Così, la principale differenza tra una metafora d'uso comune e una metafora d'invenzione è il grado di originalità dell'espressione linguistica.

In tale direzione, sembra utile ricordare che molti filosofi del linguaggio hanno visto nella metafora una reazione all'incompletezza del lessico di una lingua (Alston, 1964). Secondo tale prospettiva, la cosiddetta «inadeguatezza designativa dei sistemi lessicali» (Weinrich, 1964: 57) è colmata dalla metafora che introduce significati nuovi e amplia il potenziale semantico di un sistema linguistico¹⁶¹.

La questione della creatività linguistica in ambito fonetico, morfologico, sintattico e semantico è stata studiata da molti autori che hanno contribuito a definirne alcuni tratti necessari a comprenderla.

Jakobson, ad esempio, afferma che «nella combinazione delle unità linguistiche esiste una scala ascendente di libertà. Nella combinazione dei tratti distintivi in fonemi, la libertà dei singoli parlanti è nulla; il codice ha già stabilito tutte le possibilità che possono essere utilizzate in una data lingua. La libertà di combinare i fonemi in parole è limitata, in quanto circoscritta alla situazione marginale della creazione di parole. Nel modellare le frasi sulle parole, il parlante è meno vincolato. Infine, nella combinazione delle frasi in periodi, si allenta l'azione delle regole

¹⁶¹ Sul concetto di «lacune lessicali» Bever e Rosenbaum (1971) hanno affermato che esse sono combinazioni di tratti semantici non denominati da un lessema. In genere, vi sono lacune lessicali sistematiche quando le combinazioni non denominate non possono svilupparsi a causa delle restrizioni selettive di una lingua. Talvolta, vi sono lacune lessicali accidentali in quanto queste combinazioni non subiscono le restrizioni selettive della lingua.

sintattiche vincolanti e si dilata sostanzialmente, per ogni parlante, la libertà di creare nuovi contesti, sebbene, anche in questo caso, non si debbano sottovalutare i numerosi tipi di frasi stereotipate» (Jakobson, 2002).

Sulla creatività del linguaggio, si è pronunciato anche Chomsky per il quale vi è una «rule-changing creativity», ovvero una creatività che formula delle regole, e una «rule-governed creativity», o meglio una creatività che è governata da alcune regole. La prima deriva da deviazioni del singolo parlante che sono aumentate nel tempo e hanno cambiato il sistema di regole; la seconda, invece, mostra una serie di nuove frasi che dipendono dalle regole ricorsive della grammatica (Chomsky, 1957 e 1975).

5.2 Kövecses e le tipologie di creatività

Sebbene gli studi sulla creatività linguistica nelle metafore siano interessanti, in questa sede sembra necessario limitare l'analisi alla sfera della creatività metaforica introducendo la differenziazione proposta da Kövecses.

Lo studioso distingue essenzialmente tre tipi di creatività nelle metafore: la creatività basata sul dominio sorgente, la creatività basata sul dominio obiettivo (Kövecses, 2005) e la creatività indotta dal contesto (Kövecses, 2010: 665).

La prima tipologia di creatività può presentare due forme: la «source-internal creativity» e la «source-external creativity». La prima forma di creatività è riscontrabile, secondo lo studioso, nei casi in cui vi è un'estensione degli elementi concettuali che fanno parte di un dominio sorgente. Un esempio è dato dal soliloquio di Amleto «To die to sleep? Perchance to dream!» in cui è presente la metafora concettuale convenzionale «la morte è il sonno» e la sua estensione «la morte è il sogno» (Lakoff e Turner, 1989). Vi sono, poi, casi di «source-external creativity» individuabili quando «un particolare dominio obiettivo riceve nuovi, addizionali domini sorgente nella sua concettualizzazione» (Kövecses, 2010: 665)¹⁶². Ne è esempio la metafora «la felicità è un fiore nel cuore» presente in molte metafore di lingua inglese e cinese (Ning Yu, 1998).

Per la seconda tipologia di creatività, «un particolare [dominio] obiettivo, che è convenzionalmente associato con un [dominio] sorgente, 'si ri-collega' al [dominio] sorgente prendendo ulteriori strutture conoscitive da esso» (Kövecses, 2010: 665)¹⁶³.

Un esempio possibile è «l'Europa ha meno uscite di sicurezza rispetto agli Stati Uniti» in cui la parola «uscita di sicurezza» è selezionata dal dominio sorgente «edificio» della metafora «l'Europa è un edificio» e di quella più generica «le nazioni sono edifici».

¹⁶² Orig. ingl.: «a particular target domain receives new, additional source domains in its conceptualization».

¹⁶³ Orig. ingl.: «a particular target that is conventionally associated with a source “connects back” to the source taking further knowledge structures from it».

La terza tipologia di creatività metaforica individuata da Kövecses (2005) e da altri studiosi (Aitchison, 1987; Koller, 2004; Semino, 2008) riguarda il contesto.

Tuttavia, prima di descriverla, è necessario differenziare il contesto globale dal contesto locale (Ibid.: 667). Il primo tipo di contesto riguarda i fattori contestuali che coinvolgono tutti i membri di una comunità linguistica quando concettualizzano qualcosa metaforicamente¹⁶⁴.

Il contesto locale è rappresentato, invece, dai fattori contestuali immediati come la conoscenza delle entità principali della discussione¹⁶⁵; l'«immediate physical setting», it. l'«ambiente fisico immediato»; «the immediate cultural context», it. «l'immediato contesto culturale»; «the immediate social setting», it. «la diretta ambientazione sociale» e «the immediate linguistic context itself», it. «il diretto contesto linguistico in se stesso» (Ibid.).

Un esempio possibile dell'interferenza dell'ambiente fisico in ambito metaforico è la metafora «the 2005 hurricane capsized Domino's life», it. «l'uragano del 2005 ribaltò la vita di Domino», usata da un giornalista americano per descrivere i danni causati dall'uragano Katrina a New Orleans.

Kövecses (2010: 670) afferma che, alla base di questa metafora d'invenzione, ci sia la metafora concettuale «la vita è un viaggio in mare» derivante da quella più generica «la vita è un viaggio». Inoltre, secondo lo studioso, il giornalista ha scelto il dominio sorgente del «viaggio in mare» non solo per il ruolo che ha rivestito il mare in questa tragedia ma anche per le conseguenze ancora visibili, ovvero le case ribaltate.

Un altro aspetto interessante è «la conoscenza delle entità principali della discussione» individuabile, ad esempio, in un articolo di *The Time* in cui un giornalista omaggia e dà consigli a Fabio Capello, il nuovo allenatore della squadra inglese. La frase da cui è tratta la metafora è:

¹⁶⁴ Il contesto globale è, quindi, l'insieme della percezione di noi stessi e del nostro corpo, dell'ambiente fisico, degli aspetti fisici e sociali dell'ambiente in cui agiamo e del più ampio contesto culturale (Kövecses, 2010).

¹⁶⁵ Più specificatamente, esse sono: il parlante (colui che concettualizza), l'ascoltatore (colui a cui è indirizzato il messaggio) e l'entità o il processo su cui parliamo che può essere definito «topic». Quest'ultimo riguarda qualsiasi tipo di conoscenza o informazione che è esplicitamente o implicitamente trasmessa da una parte della discussione (Ibid.: 673).

«Beckham is 32. He has not played top-class football since November. Los Angeles Galaxy are sardines not sharks in the ocean of footy» (Ibid.: 675)¹⁶⁶.

Nella metafora precedente è evidente la conoscenza della carriera di Beckham da parte del giornalista. Inoltre, secondo lo studioso, a influire è sia il fatto che il calciatore abbia giocato nella squadra dei Los Angeles Galaxy sia il fatto che la squadra, localizzata a Los Angeles, rievochi al giornalista il *frame* di «una città della costa del Pacifico» che, a sua volta, conduce a riflettere sul *frame* «nel Pacifico ci sono varie specie di pesci».

Accanto a questi fattori, vi è anche una conoscenza che si struttura sulla base di alcune interessanti metafore concettuali come «la misura di un gruppo sociale è la misura di un'entità fisica», «la competizione sociale è un comportamento di sopravvivenza degli animali» e «il comportamento sociale è il comportamento animale» (Ibid.: 676)¹⁶⁷.

Un altro esempio della conoscenza delle entità principali della discussione è visibile nelle poesie della Dickinson. La poetessa, infatti, a causa della sua malattia agli occhi, lascia emergere un insieme di metafore creative che derivano da mappature come «la creatività poetica è un nuovo modo di vedere (come risultato del sole estivo)» (Ibid.: 677).

Kövecses mostra la presenza del fattore dell'«immediato contesto culturale» in una poesia di Sylvia Path (Ibid.: 681):

«My mind winds to you
Old barnacled umbilicus, Atlantic cable,
Keeping itself, it seems, in a state of miraculous repair».

La relazione con la madre è concettualizzata nei termini di un «umbilicus, Atlantic cable». La parola «umbilicus» rivela che, a livello sottogiacente, vi è la metafora concettuale «le relazioni personali sono connessioni fisiche» derivante dal rapporto biologico tra madre e figlia per via del cordone

¹⁶⁶ Traduzione mia: «Beckham ha 32 anni. Non gioca nel calcio di prim'ordine da novembre. I Los Angeles Galaxy sono sardine e non squali nell'oceano del calcio».

¹⁶⁷ D'altronde, esistono già forme lessicalizzate di questa metafora concettuale nel linguaggio finanziario come, ad esempio, «i pesci grandi mangiano quelli piccoli».

ombelicale. «Atlantic cable», invece, è un riferimento al primo telefono transatlantico che collegava gli Stati Uniti al Regno Unito.

Kövecses mostra la presenza del fattore del contesto sociale nei versi di Sandburg in cui vi sono delle metafore legate all'idea che «la costruzione di nuove strutture sociali è la costruzione materiale di nuovi arnesi da lavoro». Questa metafora dipende, a parere dello studioso, dalla caratteristica della società americana di creare arnesi per fabbricare qualcos'altro (Ibid.: 684).

Vi è, infine, il fattore del «contesto linguistico diretto» visibile, ad esempio, nei versi di Sylvia Plath:

«Your stooges

Plying their wild cells in my keel's shadow».

Nella poesia vi sono vari riferimenti alla figura mitologica di Medusa ma in questi versi la poetessa fa uso del significato zoologico delle meduse e delle loro capacità urticanti. Quest'immagine è legata al rapporto con la madre autoritaria da cui la poetessa ha tentato di allontanarsi più volte (Ibid.: 686).

Lo studioso afferma, inoltre, che questi elementi non appaiono singolarmente ma spesso si combinano. I vari contesti, infatti, sembrano contenuti l'uno dentro l'altro: l'ambiente fisico comprende il *frame* sociale che include il *frame* culturale in cui vi sono un parlante e un ascoltatore che concettualizzano un *topic* condiviso¹⁶⁸. Il principio generale a cui si attengono tutti i contesti è la coerenza che, a parere dell'autore, è dettata dalla pressione causata da due elementi: il nostro corpo e il contesto in cui una concettualizzazione metaforica ha luogo.

È evidente, quindi, che la principale differenza con la teoria della metafora concettuale è l'importanza ricoperta dal contesto e il fatto che le metafore concettuali non siano strutture statiche ma accolgano altri elementi.

¹⁶⁸ Secondo Kövecses (2010: 690), l'idea che i contesti siano contenuti gli uni negli altri rievoca il costrutto del «current discourse space» di Langacker (2008: 281). Esso indica «everything presumed to be shared by the speaker and hearer as the basis for discourse at a given moment» (Ibid.).

5.3 La metafora viva

Le metafore d'invenzione rappresentano un fertile campo d'indagine anche da un punto di vista filosofico. Il già citato Ricœur (1975) denomina «metafore vive», le metafore che si oppongono radicalmente alla «metafora morta» e che hanno una funzione metaforica e metaforizzante dal momento che sono tropi liberi. In tale prospettiva, la metafora viva «*crée une nouvelle signification qui a [...] statut d'événement, puisqu'elle existe seulement dans ce contexte-ci*» (Ibid.: 127)¹⁶⁹.

Anche a parere di Fontanier (1968: 104), le premesse per la formulazione di una metafora, che sono la chiarezza, la misura, la dignità, la coerenza e la naturalezza, «riguardano solo le metafore d'invenzione usate mediante figure e che non hanno ancora ricevuto la sanzione dell'uso» (Ibid.).

Così, nella metafora viva il senso proprio interviene nell'interpretazione del senso figurato in quanto esso «è irriducibilmente sottoposto a un processo ermeneutico; esso deriva da un'interpretazione che, per principio, non è mai terminata» (Monneret, 2013)¹⁷⁰.

Secondo Monneret (Ibid.), infatti, «il y a bien là une sorte de dérivation, mais ce n'est que comme un simple élément du processus herméneutique que le sens figuré de la métaphore vive peut être considéré comme dérivé du sens propre du mot métaphorisé». Diversamente, per lo studioso è facile comprendere la derivazione della metafora lessicalizzata in quanto essa è anticipata e osservabile nei dizionari (Ibid.).

¹⁶⁹ Traduzione mia : «crea una nuova significazione che ha [...] statuto di evento, poiché esiste solo in quel contesto».

¹⁷⁰ Orig. franc.: «est irréductiblement soumis à un processus herméneutique; il résulte d'une interprétation qui n'est par principe jamais achevée» (Monneret, 2013).

5.4 Il conflitto concettuale nella metafora viva

Un contributo decisivo sul conflitto concettuale che avviene all'interno della dimensione creativa della metafora è stato dato da Prandi (2004 e 2007)¹⁷¹. Lo studioso, evocando l'approccio interazionista di Black (1954), afferma che la metafora è il risultato di un conflitto tra il *frame*, ovvero la cornice concettuale e il *focus*, ovvero il concetto estraneo.

Accade, secondo lo studioso, che un concetto sia trasferito in un «ambiente estraneo [in cui] non può sottrarsi a qualche forma di interazione» (Prandi, 2007) e, dal momento che esistono molte forme di interazione, il concetto sarà obbligato ad adattarsi o a entrare in conflitto. Se il concetto si adatta, si è in presenza di una catacresi lessicale come nel caso di «gamba» che, ottenendo per analogia il significato di «parte inferiore di qualcosa», si adatta alle parole che la accostano¹⁷² come «gamba del tavolo» o «gamba della sedia». Diversamente, vi è una forma di conflitto nei versi iniziali di *Pyrénées* nel momento in cui il poeta Char crea un trasferimento dall'umano al non animato:

«Montagne des grands abusées,
Au sommet de vos tours fiévreuses» (Char, 1964).

Secondo Prandi, tale conflitto può essere risolto in maniera sbrigativa eliminando potenziali livelli d'interpretazione, oppure può dar luogo a numerosi percorsi interpretativi. In tale prospettiva, l'analisi delle metafore conflittuali «sposta decisamente il problema dal significato all'interpretazione discorsiva» (Ibid.).

Inoltre, secondo lo studioso le metafore conflittuali mostrano essenzialmente due proprietà: il trasferimento e l'interazione.

¹⁷¹ Alcuni studiosi hanno criticato i teorici della metafora concettuale sostenendo che essi hanno rivolto un'attenzione esclusiva alle metafore del linguaggio quotidiano e non alle metafore vive (Prandi, 2004: 454). Tuttavia, come è stato evidenziato nella tesi, una buona parte della letteratura cognitivista ha concentrato la sua attenzione sulla creatività.

¹⁷² Prandi chiama le parole che accostano la metafora «l'ambiente che accoglie la metafora» (Prandi, 2008).

Il trasferimento è il portare il concetto in un ambito a lui estraneo. L'interazione, invece, è un processo dinamico che, generalmente, avviene fra un concetto coerente e uno estraneo.

Dall'incontro di questi due concetti si produce un risultato che può avere un valore negativo, nullo o positivo. Il primo tipo di valore è presente nel caso delle catacresi, mentre il secondo è rappresentato da un'interpretazione sostitutiva. Quest'ultima si sviluppa quando il concetto coerente elimina quello estraneo. Infine, il terzo caso mette in evidenza un processo di proiezione in cui il concetto estraneo si sovrappone a quello coerente.

In breve, quindi, si può affermare che, a parere dello studioso, vi sono due tipologie di metafore: quelle coerenti e quelle conflittuali. Le prime, com'è già stato osservato, sono le catacresi lessicali che risultano concettualmente inattive. Tuttavia, un altro gruppo di metafore coerenti è composto da quelle che Lakoff e Johnson chiamano «metafore concettuali» (1980) e che Prandi definisce «concetti metaforici condivisi». In tale prospettiva, essi sono diversi dalle catacresi lessicali in quanto «sono inseriti in reti complesse e funzionano come modelli produttivi» (Prandi, 2007). Un esempio possibile è l'idea che il denaro sia considerato un liquido come nelle seguenti espressioni metaforiche: «versare il denaro», «prelevare denaro», «il denaro congelato», «il denaro evapora».

Diversamente da tutte le altre tipologie, il contenuto di una metafora conflittuale «è il prodotto contingente e reversibile di un atto d'interpretazione testuale o discorsiva» (Prandi, 2008: 32)¹⁷³. A tal riguardo, lo studioso propone l'esempio:

«Dormono i vertici dei monti e i baratri,
le balze e le forre»¹⁷⁴.

Come si può osservare, il verbo «dormire» è attribuito alle «montagne» e crea un conflitto concettuale. A questo punto, secondo Prandi, si possono scegliere due possibili interpretazioni: una metonimica in cui a dormire sono

¹⁷³ Orig. franc.: «est le produit contingent et réversible d'un acte d'interprétation textuelle ou discursive» (Prandi, 2008 : 32).

¹⁷⁴ È l'incipit del Notturmo di Alcmene.

gli esseri umani che abitano le montagne; una metaforica in cui è la montagna a dormire.

Il primo tipo d'interpretazione conduce a una scomparsa del conflitto in quanto si attiva un ponte concettuale «in grado di inserire i due concetti ontologicamente estranei – la natura inanimata e gli esseri animati – in un processo coerente» rappresentato dall'idea che ci sono esseri umani che abitano la montagna (Prandi, 2007).

Di contro, il secondo tipo di interpretazione dà il via all'eliminazione di quel «ponte concettuale coerente» che caratterizza la metonimia o la sineddoche (Prandi, 2008: 34). La metafora diventa, quindi, «un conflitto concettuale che rinuncia a rilegare i concetti in conflitto attraverso un ponte concettuale coerente, e in questo modo, innesca un'interazione aperta» (Ibid.)¹⁷⁵.

Tale idea si allontana, quindi, dal considerare che all'interno della rete di mappature di una metafora ci sia analogia. Secondo Prandi, infatti, sebbene ci siano delle eccezioni, «l'attivazione di una metafora non richiede l'identificazione preliminare di un'analogia data indipendentemente» (Prandi, 2007) in quanto, secondo lo studioso, è possibile che sia la metafora a cercare l'analogo di quello che predica. Ciò significa che in una metafora come «le sue labbra erano delle rose», non bisogna cercare qualche somiglianza evidente tra «labbra» e «rose».

Sulla stessa scia, si pone Reboul (1994) evidenziando che le «intenzioni del parlante» cambiano se egli si trova di fronte a una metafora o a una similitudine. Diversamente per quanto accade alla similitudine, «le locuteur d'une métaphore ne s'engage pas sur l'existence d'une propriété commune aux objets considérés» (Ibid.: 417)¹⁷⁶ in quanto, secondo la studiosa, gli effetti di una metafora sono instabili, ovvero possono subire trasformazioni da un parlante all'altro.

Sebbene queste prospettive non conducano a riflettere sulle differenze che esistono fra i vari tipi di metafora d'invenzione, esse sembrano utili per

¹⁷⁵ Orig. franc.: «un conflit conceptuel qui renonce à relier les concepts en conflit par un pont conceptuel cohérent, et de ce fait, déclenche une interaction ouverte» (Prandi, 2008 : 34).

¹⁷⁶ Traduzione mia: «il parlante di una metafora non s'impegna [nello scoprire] l'esistenza di una proprietà comune agli oggetti considerati».

comprendere ancora di più la già analizzata «one-shot image metaphor», ovvero «metafora immagine irripetibile» (Lakoff e Turner, 1989: 89-96). Quest'ultima, infatti, è una metafora d'invenzione che, diversamente dalle altre forme di metafora creativa, non ha una mappatura fra concetti ma semplicemente fra immagini. Inoltre, le mappature non sono mai convenzionali dal momento che vi sono una serie di inferenze extra-immagine che cambiano da parlante a parlante e che non si possono predire a priori (Ibid.).

Alla luce dell'esistenza della «one-shot image metaphor», sembra possibile superare la problematica della coerenza annunciata da Prandi. Secondo il teorico, infatti, quando si sceglie di usufruire di un'interpretazione metaforica, è necessario fare a meno della coerenza concettuale. Se si considera che, nella metafora «dormono i vertici dei monti», esistano realmente esseri umani che abitano quelle montagne, si elimina il soggetto «montagna» dal testo in cui ricopre la posizione di referente testuale pertinente (Prandi, 2007). Di conseguenza, secondo il filosofo, si è in presenza di una situazione di coerenza concettuale mentre si perde la coerenza testuale in quanto nel testo il soggetto sono «le montagne» e non «gli esseri viventi».

Diversamente, se si accosta la problematica da un punto di vista cognitivo, si può prevedere che non ci sarà conflittualità tra concetti dal momento che le «one-shot image metaphors» implicano solo mappature fra immagini che «creano una frattura delle nostre attese riguardo alla corrispondenza dell'immagine e interferiscono con ciò che noi pensiamo di sapere sul dominio obiettivo» (Lakoff e Turner, 1989: 92)¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Orig. ingl.: «break our expectations about the image correspondance and disturb what we think we know about the target domain» (Lakoff e Turner, 1989: 92).

Capitolo VI

Le metafore delessicalizzate

6.1 Il meccanismo della delessicalizzazione

Il concetto di «delessicalizzazione» o, secondo l'uso di Rastier (1997), di «defigement» mette in atto una sorta di «rimetaforizzazione» dell'enunciato cristallizzato¹⁷⁸. La delessicalizzazione, infatti, mostra un processo che può essere definito di «tropé», grec. «τροπή», ovvero di «trasformazione».

Il disfare una catacresi lessicale o un'espressione idiomatica conduce a riflettere su un meccanismo che ha alla base sia un percorso lessicale sia un percorso concettuale. Tuttavia, non è ancora ben chiaro se vi sia un isomorfismo tra i due piani, o meglio se a ogni cambiamento sul piano concettuale corrisponda un cambiamento sul piano lessicale e viceversa.

Mejri (1997a) parla di «rimotivazione del senso dei costituenti» quando vi è una trasformazione delle sequenze opache come, ad esempio, in «sa pipe a été cassée par Marc» che deriva dall'idioma «casser sa pipe» che ha il significato di «morire». Un altro esempio possibile è «tomber dans les pommes vertes» che si origina dall'idioma «tomber dans les pommes» che ha il significato di «svenire».

Vi sono più prospettive da considerare nell'ambito della delessicalizzazione, alcune delle quali verranno prese in considerazione in seguito, ma un primo approccio utile per comprendere la delessicalizzazione è quello proposto dalla semantica interpretativa di Rastier (1987).

Dapprima, è necessario stabilire che cosa rappresenti la lessicalizzazione per lo studioso. Essa può mostrarsi a livello morfosintattico e a livello semantico: nel primo caso, si considera lessicalizzata una sequenza di morfemi che non prevede alcuna intercalazione; nel secondo caso, invece, le

¹⁷⁸ Secondo Achard-Bayle (2008: 113), questo fenomeno riguarda «ce que Kleiber appelé la 'décongélation' des métaphores lexicalisées. Or ce phénomène discursif montre qu'il reste, en langue, le souvenir d'une strate ancienne qui correspond bien à la motivation première qui semble fonder la 'déviance'». Lo studioso, inoltre, aggiunge che «la métaphore aspire à cet effet pragmatique et heuristique qui lui vient de l'inédit, ou de la (re-)motivation» (Achard-Bayle, 2005).

parole che costituiscono una «lessia complessa»¹⁷⁹ non hanno autonomia contestuale anche se «le parcours interprétatif attribue un sens à la lexie, mais non à ses composants» (Rastier, 1997: 308)¹⁸⁰.

In tale prospettiva, il principio di composizionalità risulta non valido in quanto, secondo lo studioso, a essere cristallizzate non sono le locuzioni ma la semantica stessa. Per giungere alla spiegazione di «defigement», Rastier deve prima ammettere due principi essenziali: l'inventario dei morfemi appartiene al sistema funzionale della lingua e l'inventario delle lessie insieme alla 'fissazione' della loro referenza rientra nell'ambito delle norme. Ciò significa che i parlanti non possono creare dei morfemi *ex-novo* ma hanno la competenza per creare neologismi. È chiaro, quindi, che il parlante è libero «de rester dans le cadre du pensable et du dicible» (Ibid.: 309) dal momento che le pratiche sociali in cui avvengono gli scambi linguistici sono essenzialmente ritualizzate.

A questo punto, è chiaro che «le figement est la trace lexicale de cette ritualisation, qui s'étend dans les 'langues de bois' jusqu'à des groupes de syntagmes et des périodes» (Ibid.: 310). Il parlante, quindi, può agire solo all'interno della lessicalizzazione scegliendo di essere libero di creare un effetto 'sovversivo' e contestando le norme che la presiedono attraverso la delessicalizzazione.

¹⁷⁹ A prendere in considerazione la «lessia» è Pottier (1974). Per lo studioso, è il sintagma minimo che può essere semplice o complesso in base al fatto che esso sia composto da una o più parole grafiche. Inoltre, a parere dello studioso, «les mots et locutions comptent pour des syntagmes minimaux».

¹⁸⁰ Traduzione mia: «il percorso interpretativo attribuisce un senso alla lessia, ma non alle sue componenti».

6.2 Le tipologie di delessicalizzazione in Rastier

Secondo Rastier, esistono varie tipologie di delessicalizzazione: la modifica sintagmatica della lessia, la delessicalizzazione attraverso «contesto concorrente», le sostituzioni paradigmatiche e la delessicalizzazione della lessia semplice.

Il primo tipo di delessicalizzazione distingue tre possibilità: l'inversione, l'intercalazione e la dislocazione. Rastier propone l'esempio di «société anonyme» che è stato invertito in «anonyme société» dando luogo a una risemantizzazione della lessia «società» che non ha più un valore strettamente legale ed economico ma ha un'accezione morale e sociologica (Ibid.: 313). L'intercalazione è visibile in una frase come «le béton est armé, pourquoi pas vous?» in cui il soggetto «vous», indicante il tratto umano, è unito anaforicamente ad «armé» e sottolinea un invito a una guerra ecologica (Ibid.: 314). Infine, la dislocazione è individuata nell'esempio «il savait, entre autres, force grec, dont il avait aussi toutes les mœurs» in cui «mœurs grecques» subisce sia un taglio sia un'ellissi della sua seconda parte (Ibid.).

Vi è, poi, secondo Rastier una delessicalizzazione mediante un «contesto concorrente» che presenta varie possibilità:

- la ripresa con il cambiamento dell'ordine;
- l'estrazione attraverso la ripresa falsa o la parziale in un'altra accezione;
- l'estrazione attraverso una ripresa antonimica;
- l'estrazione attraverso una ripresa anaforica;
- l'interazione tra lessie complesse.

Si ha una ripresa con un cambiamento dell'ordine in «vous êtes allé à droite et à gauche, euh, à gauche et à droite» (Ibid.) in cui la lessia «à droite et à gauche» ha due significati: il primo è riferito alla spazialità e il secondo è inteso nel suo senso politico.

L'estrazione mediante la falsa o la parziale 'reprise' è individuabile in un dialogo di Balzac:

«le pauvre jeune homme, s'écria Madame Grandet Oui, pauvre, reprit Grandet, il ne possède pas un sou»

in cui l'aggettivo «pauvre» ha due significati diversi in base alla sua posizione: preposto ha il valore di «colui che suscita commiserazione e compassione»; posposto significa «misero e indigente».

L'estrazione attraverso una ripresa antonimica è presente, ad esempio, in «vos petites maisons s'élèvent partout des débris des grandes» in cui vi è un'antonimia che risemantizza una parte della lessia complessa.

Diversamente, l'estrazione mediante ripresa anaforica dipende da un'anafora che poggia su una parte della lessia. Un esempio dato da Rastier è «si je parle d'amour c'est contre son empire» (Ibid.: 317) in cui la lessia «parler d'amour» è separata dal valore anaforico dell'aggettivo possessivo.

Infine, l'ultimo caso di «delessicalizzazione mediante un contesto concorrente» è determinata dall'interazione tra lessie complesse o dalla loro giustapposizione.

Secondo lo studioso, l'interazione tra lessie complesse avviene attraverso una semplice concatenazione o attraverso concatenazione complessa. Nel primo caso, si nota che la concatenazione semplice isola «un élément terminal d'une lexie pour en faire l'élément initial d'une autre» (Ibid.). Lo si può osservare nella frase di Derrida «la bonne volonté de puissance» che deriva da un'affermazione di Gadamer «puissance de bonne volonté» (Ibid.). Nel secondo caso, la concatenazione avviene attraverso un'aggiunta come si può notare dalla frase citata da Rastier «sans la peine de mort, cela vaut-il la peine de vivre?» (Ibid.).

La giustapposizione di due lessie complesse è evidente, invece, in frasi come: «travail au noir au pays de l'or blanc» o «drapeau rouge pour la Russie blanche».

Secondo l'autore, vi è un tipo di delessicalizzazione che deriva da sostituzioni paradigmatiche. Nella frase «un écologiste mal léché», che deriva dall'idioma «être un ours mal léché», il nome «écologiste» subentra a «ours» mostrando una sostituzione metonimica. Vi sono anche sostituzioni

che avvengono in concomitanza a un cambiamento morfologico come in «le silence se fit colonel» (Ibid.: 321) o sostituzioni che sono legate a un'omofonia come in «bombe anatomique» o «prix gastronomiques» (Ibid.).

Rastier introduce anche la possibilità di sostituzioni derivanti dalla sinonimia, la quale consolida le opposizioni semantiche tra le parole sostituite. In tale prospettiva, lo studioso propone l'esempio «Halte aux cadences sataniques!» in cui vi è una doppia sostituzione (Ibid.: 322). Alla base vi sono due lessie che si combinano: «cadences infernales» e «versets sataniques». La prima si origina a partire da una sequenza del linguaggio sindacale «cadences prolétariennes» risemantizzata nei termini religiosi mentre la seconda si riferisce all'islam.

L'ultimo tipo di delessicalizzazione analizzato da Rastier riguarda la lessia semplice che mostra gli stessi tipi di delessicalizzazione che sono in atto nelle lessie complesse.

Esistono, ad esempio, parole che sono create a partire dalla parola inglese «man» come, ad esempio, «manager» o «manslaughter». Altre, invece, mettono in evidenza una sillaba per risemantizzare la parola come in «ÇYougoslamort». Altre ancora mostrano una concatenazione delle lessie come in «soleil qui saignant son quadrige / Cabré, s'y crucifige» (Ibid.: 323).

6.3 Forme idiomatiche e creatività nella prospettiva cognitivista

Parlare di forme idiomatiche e creatività può sembrare contraddittorio ma, come è già stato mostrato, alcuni studiosi affermano che, osservando il loro comportamento discorsivo, si nota che molte di esse presentano una certa flessibilità ai cambiamenti lessicali.

Tuttavia per comprendere in pieno concetti come la lessicalizzazione e la variabilità è necessario, secondo Langlotz (2006), supporre l'esistenza di una forma «neutrale» dell'espressione idiomatica. Sulla stessa scia, anche Barkema (1996) afferma che esiste una sorta di forma base, ovvero «the simplest morpho-syntactic form that an expression can take» (Ibid.: 141)¹⁸¹.

In tale prospettiva, è necessario supporre, secondo Langlotz (2006: 177), che la struttura formale e semantica di una costruzione idiomatica data è rappresentata mentalmente in termini di una configurazione standard indipendente dal contesto, ovvero una «context-independent standard configuration». Secondo tale visione, l'espressione idiomatica è intesa come una complessa rete di attivazione linguistica e concettuale che può estendersi in maniera variabile.

A confermare l'ipotesi di Langlotz (2006) è l'affermazione di Langacker (1987: 25), secondo cui un'espressione idiomatica «may be recognized as a unit that is to some degree independent of a specific overt morphemic arrangement, even if one such arrangement is far more similar and hence more 'usual' than the others»¹⁸². È evidente che per i due studiosi si sottolinea il fatto che esista la possibilità di cambiamenti sintattici, lessicali e morfosintattici all'interno di un'espressione idiomatica.

Inoltre, secondo Langlotz (2006) per comprendere la variabilità di un'espressione idiomatica, bisogna considerare che la codifica idiomatica creativa è basata su una computazione mentale che implica «the mental manipulation of the idiomatic activation-set and its integration with other

¹⁸¹ Traduzione mia: «la più semplice forma morfo-sintattica che un'espressione può assumere».

¹⁸² Traduzione mia: «può essere riconosciuta come un'unità che è in parte indipendente dalla specifica disposizione morfemica aperta, anche se una tale disposizione è ben lontanamente simile e, quindi, più 'usuale' delle altre».

pre-established symbolic units and constructional schemas» (Ibid.: 188)¹⁸³. È chiaro, quindi, che il risultato di questo processo sarà una «novel idiom variant», una variante letteraria dell'idioma¹⁸⁴, o meglio «an idiomatic standard that can encode a target conceptualisation for which the pre-established base-form does not offer a sufficiently appropriate and relevant match» (Ibid.)¹⁸⁵.

A intervenire nel processo di variazione di un'espressione idiomatica, vi sono più fattori come, ad esempio, la «creative idiomatic usage-events» (Ibid.), la «socio-pragmatic dimension», la «rule-governed dimension of adapting the conventional means of linguistic expression in productive ways» (Ibid.: 194) e l'«intentionality» (Ibid.: 201).

Secondo lo studioso, il primo fattore può essere spiegato solo attraverso il modello «usage-based» della grammatica cognitiva (Langacker, 1987: 46; Langacker, 1991b; Croft, 2000; Kroenenfeld, 2000: 203). Secondo tale prospettiva, la fonte della conoscenza linguistica si trova «in the concrete experience of linguistic performance in actual language use» (Langlotz, 2006: 79)¹⁸⁶. Così, nell'elaborazione linguistica di situazioni, le sequenze di attivazione mentale che definiscono la competenza linguistica di un parlante devono essere necessariamente attivate al fine di coordinare la produzione e la comprensione degli enunciati (Langacker, 1987: 65-66). In tale prospettiva, una configurazione idiomatica è rappresentata, a livello cognitivo, da una forma standardizzata complessa che serve a codificare e decodificare una situazione concreta e si attiva nel momento in cui vi è una specifica espressione idiomatica in un dato contesto linguistico.

Per produrre un'espressione idiomatica come «vuotare il sacco», il parlante deve, quindi, attivare e selezionare un insieme di attivazione che corrisponda alla forma standardizzata della sua grammatica. Inoltre, dal momento che le espressioni idiomatiche implicano una certa figuratività, il

¹⁸³ Traduzione mia: «la manipolazione mentale dell'attivazione idiomatica dell'insieme e la sua integrazione con altre prestabilite unità simboliche e schemi costruzionali».

¹⁸⁴ Per variante letteraria dell'idioma s'intende una variante innovativa e non semplicemente legata al contesto letterario (Langlotz, 2006).

¹⁸⁵ Traduzione mia: «un tipo idiomatico che può codificare una concettualizzazione target per la quale la forma base prestabilita non offre un abbinamento sufficientemente rilevante o appropriato».

¹⁸⁶ Traduzione mia: «nella concreta esperienza della performance linguistica dell'uso concreto della lingua».

significato astratto non è decodificato letteralmente ma sulla base di una costruzione idiomatica non letterale che mette in evidenza scene mentali complesse (Langlotz, 2006: 186). La creatività idiomatica, dunque, equivale a una forma di competenza figurativa della lingua che implica la capacità di manipolare «a linguistically pre-coded, figurative cognitive micro-model to adapt it to the communicative purposes of a specific usage-events»¹⁸⁷ (Ibid.: 192). Di conseguenza, la sistematicità degli adeguamenti in atto nelle espressioni creative è limitata dalle caratteristiche semantiche e formali di questo micro-modello.

Il secondo fattore che motiva la creatività linguistica è la dimensione sociale e pragmatica che mostra molteplici scopi come:

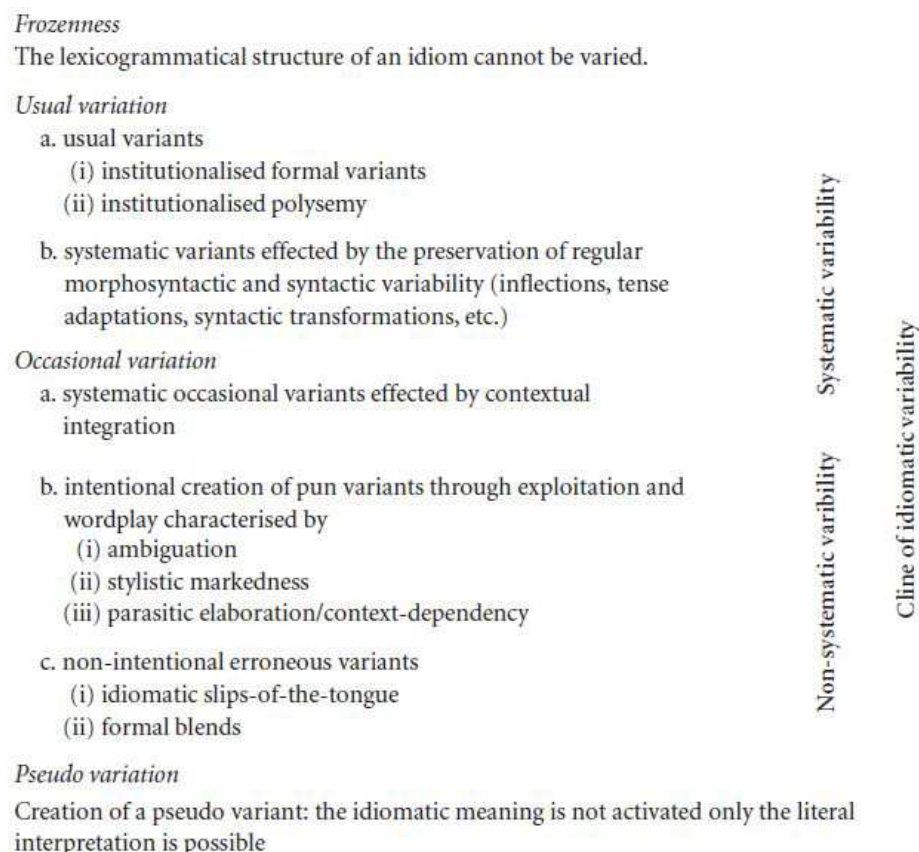
«offering some new way of seeing the content of the message; making humorous remarks; underlining what is communicated; expressing a particular attitude, including negative and adversarial attitudes; making the speaker's identity more manifest; playing with language form to entertain others; ending one bit of talk and starting another; or simply oiling the wheels of the conversation» (Carter, 2004: 148)¹⁸⁸.

Vi è poi la necessità di adattare mezzi convenzionali all'espressione linguistica in maniera produttiva e, infine, vi è l'intenzionalità. Quest'ultimo fattore è alla base della classificazione sulla variazione idiomatica proposta da Dobrovol'skij (1997: 74; 1999). Lo studioso afferma che vi sono tre possibili forme di creatività idiomatica: la «Variation in Rahmen des Usus», il «kreative Sprachspiele mit Idiomen» e il «Versprecher». In sintesi, si può affermare che nel primo caso si ha una variazione sistematica; nel secondo caso, il gioco di parole mostra una consapevole volontà da parte del parlante di compiere un atto perlocutorio. Infine, la terza forma di creatività è visibile nelle varianti idiomatiche che derivano da lapsus dei parlanti.

¹⁸⁷ Traduzione mia: «un micro-modello cognitivo figurato, linguisticamente pre-codificato per adattarlo ai fini comunicativi di eventi-d'uso specifici».

¹⁸⁸ Traduzione mia: «offrendo qualche nuovo modo di vedere il contenuto del messaggio; facendo osservazioni umoristiche; sottolineando cosa è comunicato; esprimendo un atteggiamento particolare, compresi gli atteggiamenti negativi e antagonisti; rendendo l'identità del parlante più manifesta; giocando con le forme del linguaggio per intrattenere gli altri; finire una parte di conversazione e iniziarne un'altra; o semplicemente ungere le ruote della conversazione».

In base agli studi cognitivi sulle forme idiomatiche proposti da Burger (1998) e Dobrovol'skij (1997 e 1999), Langlotz suppone che esistano più gradi di variabilità visibili nello schema seguente.



Tav. 10¹⁸⁹

Si parte dalla «frozenness» che rappresenta il grado di cristallizzazione massima di un'espressione idiomatica e che obbliga a quello che, nel capitolo IV, è stato chiamato «blocco sintattico» o «blocco lessicale».

Si notano poi le varianti usuali e occasionali: le prime sono prodotte senza un'intenzione discorsiva riferita al contesto e, in genere, esse sono ricorrenti, istituzionalizzate e sono rintracciabili nei dizionari. Ne sono esempio due espressioni idiomatiche frequenti in lingua inglese: «to bleed somebody dry» e «to bleed somebody white», it. «dissanguare/svenare qualcuno», fig. «ridurre qualcuno sul lastrico» o «togliere tutto il denaro a qualcuno» (Picchi, 2007: 116).

¹⁸⁹ Lo schema è stato formulato da Langlotz (2006: 204).

Diversamente dalle prime, le varianti occasionali sono create per fini discorsivi relativi a una specifica situazione, sono transitorie e limitate ai contesti in cui appaiono. In genere, le varianti occasionali includono anche i giochi di parole ma non sono mai limitate a questa classe lessicale (Burger, 1998: 150). Un esempio è «Covers a multitude of chins», it. «copre un mucchio di sottomentì» (Langlotz, 2006: 199) che deriva dall'espressione «to cover/toh ide a multitude of sins», it. «coprire/nascondere un mucchio di peccati» e mostra una valida alternativa lessicale che risulta quasi omofona della parola «sins».

Infine, le pseudo varianti sono espressioni idiomatiche in cui il significato figurato non risulta attivato e solo un'interpretazione letterale è possibile.

Come è stato osservato in precedenza, vi sono state molteplici tassonomie nell'ambito della creatività idiomatica. Tuttavia, sembra interessante proporre qui la differenza fra la creatività idiomatica a livello formale e quella a livello semantico che derivano dagli studi di Sabban (1998), Moon (1998), Burger et al. (1982), Burger (1998).

Il livello formale della creatività idiomatica è rappresentato dalle trasformazioni morfo-sintattiche, sintattiche, lessicali. Diversamente, il livello semantico di creatività idiomatica presenta trasformazioni che riguardano la polisemia quando è lessicalizzata, l'adattamento del significato e l'ambiguazione.

In genere, la trasformazione morfo-sintattica di un'espressione idiomatica riguarda le varianti flessionali di uno o più dei suoi costituenti. È chiaro, quindi, che possono esserci trasformazioni della flessione del verbo, del numero del nome e un uso flessibile di determinanti e quantificatori. Un esempio è l'espressione «The traditionalist camp had to swallow some bitter pills», it. «il campo tradizionale ha dovuto mandar giù qualche pillola amara» derivante dalla forma base «swallow the bitter pill», it. «mandar giù pillole amare» (Langlotz, 2006: 180).

La trasformazione sintattica riguarda, invece, la costruzione della frase come in «too late now for being discreet. All the Ardakkean beans have been spilled» (Ibid.), it. «troppo tardi per essere riservati. Tutti i fagioli degli Ardakkean sono stati fatti cadere». La frase deriva dalla forma base «to spill the beans», it. «far cadere fagioli», fig. «vuotare il sacco» (Picchi, 2007: 96).

Si hanno, infine, sostituzioni lessicali quando i costituenti lessicali di una forma idiomatica sono sostituiti da un sinonimo o da un antonimo come in «andare a divorzio» derivante da «andare a nozze», fig. «fare una cosa con grande soddisfazione».

Il livello semantico della creatività idiomatica è visibile nelle espressioni idiomatiche polisemiche¹⁹⁰, ovvero quando un'espressione idiomatica può avere più significati figurati. Un esempio proposto da Langlotz (2006: 181) è la forma idiomatica inglese «come a cropper» che è invariabile da un punto di vista lessicale ma che può avere due significati possibili: «fallire miseramente; fare un fiasco completo» e «cadere rovinosamente; ruzzolare» (Picchi, 2007: 280).

Vi sono anche gli adattamenti di significato che intervengono in concomitanza alle alterazioni lessico-grammaticali. In genere, tali adattamenti sono l'intensificazione, la specificazione, l'antonomasia e la prospettivizzazione. Si nota, ad esempio, nella variante «avere la pelle troppo dura» che deriva dalla forma-base «avere la pelle dura», fig. «resistere alle fatiche, alle sofferenze e alle malattie; avere poca sensibilità». È evidente che l'avverbio «troppo» intensifica il valore dell'espressione idiomatica sancendo un grado di creatività.

Infine, l'ambiguazione è «the generic term for the creative process of playing with the semantic potential of idioms» (Burger et al., 1982: 29)¹⁹¹. Questo processo linguistico non risulta essere qualcosa di convenzionale ma è un adattamento del significato che avviene raramente e in base al contesto. Langlotz (2006: 181) propone l'esempio di una pubblicità «if you like wine, have a good nose», it. «se ti piace il vino, hai un buon naso». L'espressione deriva dalla forma base «to have a (good) nose for something», «avere (buon) naso per qualcosa» (Picchi, 2007: 860) ed è resa ambigua attraverso l'attivazione del significato letterale di «avere un buon naso» o «avere un buon olfatto».

¹⁹⁰ In esse sembra essere in atto una «sekundäre Metaphorisierung» (Burger, 1998: 72), ovvero una rimetaforizzazione.

¹⁹¹ Traduzione mia: «il termine generico per il processo creativo del giocare con il potenziale semantico delle espressioni idiomatiche».

6.4 Principi di creatività idiomatica nella prospettiva cognitivista

Sulla base di quanto detto nel paragrafo precedente, è sembrato utile proporre la classificazione di Langlotz (2006: 205) che mette in evidenza cinque principi di variabilità idiomatica: le «constructional adaptations», la «literal-scene manipulation», la «topic indication», la «topic-related literal-scene manipulation» e l'«ambiguation».

L'«adattamento costruzionale» è un principio di variazione idiomatica sistematica che riguarda alcuni adeguamenti regolari della forma base dell'espressione idiomatica che avvengono sia a un livello morfo-sintattico sia sintattico. In genere, attraverso questo principio sono visibili variazioni dell'articolo, del numero del nome, la passivizzazione e la topicalizzazione¹⁹². Un esempio è «Rossana ha dato nell'occhio sabato scorso» che deriva dalla forma base «dare nell'occhio», fig. «colpire, farsi notare, attirare l'attenzione».

Il principio della «manipolazione della scena-letterale» prevede un adeguamento motivato contestualmente. La scena letterale è adattata, quindi, alle esigenze di codificazione di uno scopo concettuale e la variazione è comprensibile solo sulla base della configurazione idiomatica. Langlotz (2006: 207) propone la variante «the Chancellor had a narrow tightrope to walk and he managed to please a variety of people», it. «il cancelliere doveva camminare su una corta fune e riusciva ad accontentare una molteplicità di persone». La variante deriva dalla forma base «to walk a tightrope», it. «camminare sul filo del rasoio», fig. «essere in una situazione difficile o delicata» (Picchi, 2007: 1421) con l'aggiunta dell'aggettivo «narrow» per specificare una qualità inerente alla fune e per sottolineare che la situazione affrontata dal cancelliere fosse molto delicata.

Mentre il principio della «manipolazione della scena-letterale» è riferito a quello che nelle metafore è il cosiddetto «dominio d'origine» in quanto la struttura metaforica dell'espressione idiomatica diventa più specifica

¹⁹² Diversamente da quanto precedentemente detto a proposito della topicalizzazione; in questo caso, si tratta della rematizzazione a sinistra, ovvero nell'anticipazione di un costituente senza riprese successive.

attraverso la descrizione dei dettagli di una scena letterale come in «narrow tightrope»; il principio dell'«indicazione del topic» è legato, invece, al contesto e presenta un livello di figurazione vicino al «dominio obiettivo», al *target* o al *topic*. Quest'ultimo, infatti, specifica le modalità di interpretazione di un'espressione idiomatica all'interno di uno specifico contesto d'uso. Lo si osserva nell'esempio proposto da Langlotz (2006: 210): «that sum may seem like a lot of lei but it still left the Romanians treading a financial tightrope», it. «quella somma può sembrare come tanti Lei ma ha lasciato il commercio rumeno ancora su una fune finanziaria». L'espressione idiomatica di base è uguale a quella analizzata per il principio della manipolazione della scena-letterale «to walk a tightrope». La diversità sta nella distanza dal significato letterale dell'espressione in quanto l'aggettivo «financial» non è inerente al nome «fune». L'aggettivo ha, quindi, il compito di non modificare il senso letterale della parola «fune» ma di specificare un significato figurato indotto dalla frase «agire su basi instabili; andare incontro a una difficile situazione finanziaria».

Il quarto principio definito dallo studioso «manipolazione della scena-letterale riferita al topic» include le due strategie analizzate precedentemente. In genere, vi è un cambiamento che implica un'unità linguistica che può essere associata sia a un contesto d'uso sia ad una scena letterale convenzionale. Lo si nota in un esempio proposto da Moon (1998: 51):

«his old friend and partner in crime Georgio Bertoli (Steve O'Donnell) talks to the police in return for personal immunity and a Continental breakfast. Alarmed by this turn of events the Grand Master of the Freemasons (Nosher Powell) employs two inept hit men, Mig (Tim McInnerny) and Mog (Alexei Sayle), to kill Bertoli before he can spill the pasta»¹⁹³.

¹⁹³ Traduzione mia: «il suo vecchio amico e compagno Georgio Bertoli (Steve O'Donnell) parla con la polizia in cambio dell'immunità personale e una colazione continentale. Allarmato da questa svolta degli eventi il Gran Maestro dei Massoni liberi (Nosher Powell) ingaggia due assassini incapaci, Mig (Tim McInnerny) e Mog (Alexei Sayle), per uccidere Bertoli prima che lui possa far cadere la pasta [it. vuotare la pasta, fig. vuotare il sacco]».

L'espressione idiomatica «he can spill the pasta» deriva dalla forma base «to spill the beans», it. «vuotare il sacco» (Picchi, 2007: 96). Come si può osservare, la scena letterale di «to spill the beans» è adattata al contesto della mafia italiana negli Stati Uniti attraverso la sostituzione di «beans», it «fagioli» con «pasta». Tuttavia la manipolazione della scena letterale attraverso un'informazione che dona importanza al *topic* della conversazione non altera il significato idiomatico in quanto l'espressione idiomatica di base può essere facilmente riconosciuta. Essendo «fagioli» e «pasta» coiponimi di «cibo» il significato convenzionale dell'espressione è attivato anche se la scena letterale della variante di base è stata modificata.

Secondo Langlotz (2006: 212), il quarto principio riguarda anche una variazione congiunta. A tal riguardo, si noti l'esempio «Malvolio has a cross-gartered leg and we feel ashamed for having pulled his leg for so long», it. «Malvolio ha una gamba tenuta su da una giarrettiera che l'attraversa e noi proviamo ritegno per avergli tirato la gamba per così tanto tempo» (Ibid.: 213). L'espressione idiomatica di base è «to pull somebody's leg», fig. «prendere in giro qualcuno» (Picchi, 2007: 721). Essa è preceduta a livello frasale dalla sequenza «cross-gartered leg» in cui l'aggettivo modica il senso della parola «gamba». L'aggettivo «cross-gartered» non può partecipare all'interpretazione figurata dell'espressione idiomatica di base ma va inteso in maniera letterale dal momento che la gamba di Malvolio mostra realmente una giarrettiera. Tuttavia sembra interessante notare che, pur non alterando il significato idiomatico, quest'aggettivo modificatore può attribuire informazioni aggiuntive sui referenti specifici al contesto della forma base. A ben vedere, anche Ernst (1981: 60) afferma che «these modifiers therefore work as conjuncts that are integrated into the idioms' formal structure, but must be interpreted literally outside the idiomatic configuration»¹⁹⁴.

Il quinto principio definito dell'«ambiguazione» riguarda la creazione di una referenzialità multipla che dipende dal contesto. Lo si è notato nel paragrafo precedente a proposito di forme idiomatiche come «if you like wine, have a good nose», it. «se ti piace il vino, hai un buon naso» o dei giochi di parole.

¹⁹⁴ Traduzione mia: «questi modificatori, quindi, agiscono come combinazioni che sono integrate nella struttura formale degli idiomi, ma devono essere interpretate letteralmente al di fuori della configurazione idiomatica».

In genere, il principio di ambiguità è volto a creare una significazione che non deve essere interpretata idiomaticamente ma che si nutre di riferimenti al contesto d'uso. Inoltre, il suo essere agganciata alla forma base dell'espressione idiomatica fa sì che può essere ancora riconosciuta dal parlante. Questo meccanismo di ambiguità tra una visibilità proveniente da una lettura idiomatica convenzionale e una riferita alla letterarietà causa un continuo cambiamento di prospettiva dovuto alla doppiezza referenziale.

Parte terza

La metafora in «Kassandra» e «Minotaurus. Eine Ballade»

La terza parte della tesi è volta ad applicare i modelli discussi nella prima parte di questa ricerca per comprendere il funzionamento delle metafore d'invenzione e di quelle delessicalizzate nei testi letterari presi in considerazione.

Il primo capitolo è volto a stabilire una metodologia in grado di identificare e analizzare le metafore nei testi. In particolare, si motivano i criteri scelti per le interviste ai parlanti di madrelingua tedesca, per la consultazione dei dizionari e per l'applicazione della metodologia MIPVU.

Inoltre, si tentano di stabilire eventuali differenze con tale tipo di metodologia. Infine, si mostrano i passaggi che stanno alla base dell'analisi delle metafore.

Il secondo e il terzo capitolo sono, invece, dedicati all'analisi delle metafore in «Kassandra» e in «Minotaurus. Eine Ballade».

Alcuni paragrafi sono dedicati alla biografia degli autori e all'analisi dei testi. Altri paragrafi, invece, sono volti a mostrare l'analisi delle metafore d'invenzione e delessicalizzate e a comprendere le caratteristiche dei singoli autori e il funzionamento delle metafore all'interno del testo e del mito.

Capitolo VII

Una metodologia per identificare e analizzare le metafore nei testi

7.1 Selezionare e individuare metafore nei testi «Kassandra» e «Minotaurus. Eine Ballade»

Durante il lavoro di ricerca è sembrato necessario stabilire le modalità per individuare le metafore d'invenzione e delessicalizzate nei testi «Kassandra» di Christa Wolf e «Minotaurus. Eine Ballade» di Friedrich Dürrenmatt. Prima di illustrare la metodologia utilizzata, si vogliono spiegare le motivazioni che hanno spinto a scegliere le metafore d'invenzione e le metafore delessicalizzate. Come è stato osservato nei capitoli V e VI, le due tipologie di metafore prese in considerazione sono soggette, a livello linguistico, a tre principi fondamentali: la figuratività, la non familiarità e la non lessicalizzazione. Per sintetizzare tali aspetti, è sembrato utile elaborare alcuni schemi in cui si vuole mostrare quale livello di figuratività linguistica è stato preso in considerazione.

	Familiare	Non familiare
Figurato	Metafora usuale	Metafora d'invenzione
Non figurato	Espressione composizionale	Lessico specialistico

Tav.11

Nello schema è indicato sia il livello figurato delle parole sia quello non figurato e, quindi, proprio. Per comprendere la differenza tra senso figurato e senso proprio, bisogna considerare dapprima l'affermazione di Gardes Tamine (2011: 22-23):

«si le sens propre peut être saisi en lui-même, le sens figuré n'est appréhendé que différentiellement à l'intérieur d'un couple. Le sens propre et le sens figuré n'ont donc pas le même statut, puisque seul le second est défini par opposition, c'est un sens second, tandis que le sens propre, fondamental, est défini en lui-même»¹⁹⁵.

È chiaro che la studiosa fonda la differenza tra i due sensi attraverso la loro opposizione anche se la componente ontologica alla base dei due sensi non è presa in considerazione. Cosa che, invece, fa Prandi (1992) affermando che «le dispositif linguistique est obligé de se projeter hors de lui-même, et de s'engager dans une interaction fonctionnelle avec un univers structurellement étranger» (Ibid.: 38)¹⁹⁶. Ciò significa che la lingua ha il potere di usare la materia ontologica per costruire connessioni autonome ed estranee. Lo si nota in enunciati come «Marco è una volpe» e «Marco è un calzolaio»: il primo ha un senso figurato ma il secondo non può essere interpretato senza indugio. Per comprendere il secondo enunciato, bisogna fare riferimento alle conoscenze che riguardano «Marco» in quanto persona: da un lato, la frase può spingerci a considerare che Marco sia realmente un calzolaio per mestiere; dall'altro lato, il senso figurato propone l'idea che Marco sia una persona rozza. Attraverso tali affermazioni, si può supporre che la determinazione di un senso proprio o di un senso figurato dipendano il più delle volte dalle conoscenze sul mondo.

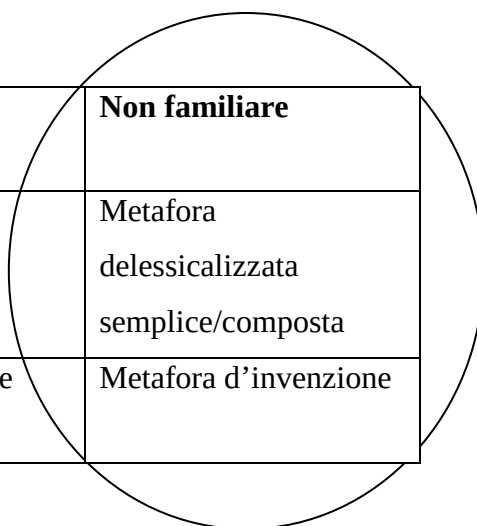
Un'altra opposizione messa in evidenza nello schema è la familiarità e la non familiarità. Per comprenderla, bisogna fare riferimento alle modalità di riconoscimento, selezione e comprensione delle espressioni linguistiche che sono alla base dei paradigmi teorici di buona parte della psicolinguistica. Pur nella brevità, si vogliono qui dare alcuni accenni del concetto di «familiarità». Quest'ultimo, insieme alla «frequenza» e all'«età di

¹⁹⁵ Traduzione mia: «se il senso proprio può essere colto in se stesso, il senso figurato è appreso solo in maniera differenziale all'interno di una coppia. Il senso proprio e il senso figurato non hanno quindi lo stesso statuto, poiché solo il secondo è definito per opposizione, è un senso secondario, mentre il senso proprio, fondamentale, è definito in se stesso».

¹⁹⁶ Traduzione mia: «il dispositivo linguistico è obbligato a proiettarsi al di fuori di se stesso, e d'impegnarsi in un'interazione funzionale con un universo strutturalmente estraneo».

acquisizione» (Cacciari, 2001: 193), è uno dei fattori distribuzionali che condizionano i processi di comprensione e produzione di una parola. Secondo Cacciari, la familiarità di un'espressione linguistica è, quindi, «una misura di frequenza soggettiva volta a determinare quanto una certa parola sia presente nel linguaggio quotidiano» (Ibid.: 194).

Nello schema, dunque, le metafore «usuale» e «d'invenzione» sono considerate parte del livello figurato anche se si oppongono per il grado di familiarità e non familiarità. Il livello non figurato è, invece, rappresentato dalle semplici espressioni composizionali che fanno parte del linguaggio quotidiano e dal lessico specialistico che, diversamente, è caratterizzato per la sua non familiarità. A questo schema che mette in evidenza il carattere figurato e non familiare della metafora d'invenzione, è sembrato utile affiancarne un altro nel quale è stato preso in considerazione il principio di «non lessicalizzazione».



	Familiare	Non familiare
Lessicalizzato	Metafora lessicalizzata	Metafora delessicalizzata semplice/composta
Non lessicalizzato	Metafora usuale	Metafora d'invenzione

Tav. 12

L'opposizione tra il carattere lessicalizzato e non lessicalizzato di un'espressione linguistica è stata ampiamente discussa nel capitolo IV della tesi. Come è stato già ampiamente discusso, si può affermare senza incorrere in soluzioni troppo generiche, che la lessicalizzazione è quel processo che modifica un'espressione linguistica rendendola convenzionale e congelata. Nello schema vi sono le metafore lessicalizzate e delessicalizzate che sono diverse per il loro grado di lessicalizzazione; mentre il carattere di non lessicalizzazione caratterizza le metafore usuali e d'invenzione. Le prime sono metafore che esistono nell'uso quotidiano pur

non essendo sempre riscontrabili nei dizionari. Un esempio tratto dal romanzo «Kassandra» è:

ted. «nah die zyklisch gefügten Mauern [...] die dem Weg die Richtung geben» (Wolf, 2008 [1983]: 7)¹⁹⁷.

La metafora «die Mauern [...] die Richtung geben» presenta il verbo «die Richtung geben» attribuito al soggetto «Mauern», it. «mura». La figuratività dell'espressione sta nell'attribuzione di un soggetto non umano al verbo.

Diversamente da quelle usuali, le metafore d'invenzione sono state ampiamente analizzate nel capitolo V della tesi e, da un punto di vista linguistico, sono metafore che non subiscono la sanzione dell'uso e presentano un alto grado di violazione semantica.

Dallo schema precedente, è chiaro che si focalizzerà l'attenzione sulle metafore che sono all'interno del riquadro cerchiato, ovvero le metafore d'invenzione e le metafore delessicalizzate. Alla base di questa scelta vi sono più ragioni legate essenzialmente alle ricerche che sono state compiute in ambito cognitivo. Come è stato notato nella prima parte della tesi, molti studiosi, a partire da Lakoff e Johnson (1980), si sono occupati delle espressioni metaforiche convenzionali all'interno del linguaggio quotidiano. La dimensione creativa della metafora è stata presa in considerazione grazie a Lakoff e Turner (1989). Infine, le varie forme di delessicalizzazione e di rimotivazione delle espressioni idiomatiche sono state esaminate da Langlotz (2006), Dobrovol'skij (1997 e 1999), Sabban (1998), Moon (1998), Burger et al. (1982) e Burger (1998). Tuttavia tra gli studi proposti, pochi sono stati quelli in cui la dimensione linguistica e cognitiva delle metafore è coniugata con la dimensione testuale. Ancora meno sono stati coloro che si sono occupati della metafora delessicalizzata nei testi letterari e della comparazione con la metafora d'invenzione. Infine, la letteratura cognitiva non presenta ancora nessuno studio in grado di analizzare la creatività e la rimotivazione attraverso i tre modelli proposti in questa tesi di ricerca.

¹⁹⁷ Traduzione mia: «vicine le mura ammassate e ciclopiche [...] che danno una direzione al cammino».

I criteri di campionamento delle metafore che sono stati scelti per i due testi presi in considerazione sono basati sul numero di pagine di ciascun testo. «Kassandra» è un testo di 172 pagine e si è stabilito di trovare, quando possibile, almeno una metafora ogni tre pagine. Lo stesso criterio non è sembrato valido per il testo «Minotaurus. Eine Ballade» in quanto è molto più breve, ovvero 26 pagine. Così, per quest'ultimo testo il campionamento è stato basato sulla ricerca di una o più metafore per pagina.

I risultati sono stati 78 metafore d'invenzione e 20 metafore delessicalizzate nel testo «Kassandra»; 37 metafore d'invenzione e 3 metafore delessicalizzate nel testo «Minotaurus. Eine Ballade».

7.2 Le interviste strutturate ai parlanti di madrelingua tedesca

Durante il lavoro di ricerca è sembrato necessario comprendere in che modo le espressioni metaforiche, trovate all'interno dei testi letterari attraverso il campionamento, fossero percepite dai parlanti di madrelingua tedesca. Per confermare i risultati del campionamento, è stato scelto di sottoporre un'intervista strutturata che permettesse di osservare la percezione del grado di figuratività da parte dei parlanti.

L'intervista ha una natura quantitativa dal momento che l'approccio è di tipo strutturato, ovvero con un questionario che presenta griglie di risposta predefinite. Per la progettazione e successiva realizzazione del questionario, sono state proposte due fasi:

- la prima fase in cui il questionario è stato progettato e costruito;
- la seconda fase l'indagine è stata pianificata.

La prima fase è stata dedicata alla progettazione e realizzazione del questionario scritto. Il questionario, formulato a partire da un approccio psicolinguistico, include espressioni metaforiche lessicalizzate, catacresi, metafore d'invenzione e metafore delessicalizzate. Il parlante deve dire se l'espressione metaforica, sottolineata e posta in un breve contesto, risulta propria (abituale – lingua comune) o non propria (non abituale – linguaggio figurato). Per farlo, il parlante può inserire, accanto all'espressione, un numero da 1 a 10 indicando il valore che si attribuisce a quell'espressione. Inoltre, è stato reputato interessante aggiungere una colorazione diversa in base al grado di figuratività al fine di garantire una differenza visibile anche attraverso i colori.

Ecco una parte di questionario con alcune risposte:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Più proprio									Meno proprio

- bin ich durchtränkt, geätzt, vergiftet von der Gleichgültigkeit der Außerirdischen gegenüber uns Irdischen **10**
- Zum Tor, hin, unter dem kein Blut hervorquillt **6**
- (Voraussage) ich würde getötet werden, die sie mir, anders als die anderen, nicht durchgehn ließ **1**
- Da mußte ich mich fragen, aus was für dauerhaftem Stoff die Stricke sind, die uns ans Leben binden **8**
- Nah die zyklopisch gefügten Mauern [...] die dem Weg die Richtung geben **6**
- Diese Steinernen Löwen, jetzt kopflos, haben sie angeblickt **7**
- steinernen [...] Löwen [...] die über mich und alles hinwegsaß und immer hinwegsehn werden **8**
- konnte sie mit diesem Nichts den Thron zu teilen **3**
- (Aineias) anstatt die Letzten in den Tod zu führen **5**
- Unendlich lange, scheint mir, waren seine Augen über mir, deren Farbe ich nicht ergründen konnte **10**
- sie also hinderte, ihr und meiner Kinder Leben den gleichgültigen Elementen zu lassen **6**
- da mußte ich mich fragen, aus was für dauerhaftem Stoff die Stricke sind, die uns ans Leben binden **7**
- da ich mich keiner Zärtlichkeit mehr enthielt **7**
- Wie man den Wahnsinn schont **6**
- über seine Folgen, die ich schon jetzt in ihren blinden Augen seh **6**
- meine Gefühle durch Denken besiegen **5**
- wenn ich mich heute an dem Faden meines Lebens zurücktaste, der in mir aufgerollt ist; den Krieg überspringe, ein schwarzer Block; langsam, sehnsuchtsvoll in die Vorkriegsjahre zurückgelange; die Zeit als Priesterin, ein weißer Block **10**
- (Angst) nur um gleich wieder erschlagen zu werden **3**
- jetzt ist meine Neugier, auch auf mich gerichtet, gänzlich frei **5**
- Mein Haß kam mir abhanden **7**
- (Haß) ein Name, ich weiß es, könnte ihn wecken **1**
- Seine Kraft war lange schon dahin **4**
- Ist es ein Wort, das sich, an seinem Namen gehängt, aus sehr tiefen Tiefen, in die ich nicht hinabgestiegen bin, losmachen will? **10**
- mein Hang, mich zu rechtfertigen, sollte sich erledigt haben **6**
- etwas in mir entspricht der Himmelsleere über dem feindlichen Land **7**
- es ist das Geheimnis, das mich umklammert und zusammenhält **6**
- am äußersten Rand meines Lebens **6**
- als kauerte ich in ihm (Aineias) **3**
- Wahn-Sinn als Ende der Verstellungsqual. O, ich genoß ihn fürchterlich, umgab mich mit ihm wie mit einem schweren Tuch, ich ließ mich Schicht für Schicht von ihm durchdringen
- Der Ton der Verkündigung ist dahin **10**
- Lebt der Gedanke, einmal in der Welt, in einem andern fort? **5**

Una delle ragioni fondamentali nella scelta di inserire nel questionario le espressioni metaforiche lessicalizzate, le catacresi, le metafore d'invenzione e le metafore delessicalizzate è stata quella di sottoporre ai parlanti tutte le forme metaforiche su un medesimo livello. Questo è dovuto al fatto che il parlante sceglie in base alla sua percezione di figuratività senza essere influenzato da opposizioni nette come figurato e non figurato, proprio e non proprio. L'approccio, com'è stato già accennato, è di natura psicolinguistica e, in particolare, il riferimento va al concetto di «figurative competence» di Levorato (1993). Questo concetto include sia la capacità di comprendere l'uso figurato e traslato del linguaggio; sia quella di produrre sequenze figurate che vanno dalle espressioni idiomatiche sino alle metafore d'invenzione. Infine, il concetto riguarda anche la consapevolezza metalinguistica che permette al parlante di capire l'intenzione comunicativa che sta alla base di quanto si esprime letteralmente¹⁹⁸. Sulla base di queste premesse, è chiaro che i parlanti intervistati sono stati obbligati ad attivare un grado diverso di «figurative competence» in base alle espressioni metaforiche prese in considerazione.

La seconda fase è stata volta a individuare la popolazione che è l'oggetto di studio, la tecnica di rilevazione, i luoghi e i tempi di rilevazione. La popolazione scelta per l'indagine è composta da 50 parlanti di lingua madre tedesca. La loro età varia da 20 a 30 anni, il loro genere è equamente maschile e femminile, il loro livello di istruzione è medio alto in quanto tutti sono studenti (Erasmus a Dijon e non Erasmus a Freiburg) o ex-studenti universitari, i loro studi sono tutti rivolti verso l'apprendimento delle lingue straniere e le scienze linguistiche. Le ragioni alla base di queste scelte sono da ricercarsi dapprima nella necessità di comprendere come le espressioni metaforiche selezionate fossero percepite da chi è madrelingua; in secondo luogo, nel bisogno di avere un numero sufficiente di interviste che potesse

¹⁹⁸ Sul concetto di «figurative competence» vi sono gli studi di Cacciari e Levorato (1989), di Levorato e Cacciari (1992). Inoltre, secondo (Levorato, 1993: 104) la competenza figurativa si origina a partire da abilità linguistiche che vengono acquisite nel tempo. La studiosa, in particolare, si riferisce alla conoscenza del significato di una parola e delle sue relazioni di carattere sintagmatico e paradigmatico; alla conoscenza del valore denotativo e connotativo e dei rapporti di significato; alla capacità di sospendere la strategia referenziale; alla capacità di comprendere l'uso figurato di una parola e di mettere in relazione il significato traslato con il significato letterale; alla capacità di ricorrere alle informazioni testuali e contestuali per attribuire il significato coerente alle espressioni ambigue e, infine, alla capacità di produrre espressioni figurate.

essere significativo per confermare la selezione delle metafore. Infine, si è voluta mostrare la volontà di affidarsi a un campione di popolazione che ha una competenza metalinguistica su concetti come «metafora, espressione idiomatica, figuratività, senso proprio e senso figurato».

La tecnica di rilevazione è stata «cross-sectional», ovvero un tipo di valutazione contingente dal momento che è stato intervistato un campione di individui una sola volta in un dato periodo di tempo. La maggior parte delle interviste sono state sottoposte a studenti Erasmus a Dijon in Francia; una piccola parte è stata svolta a Freiburg in Germania. Il periodo di tempo per la raccolta dei dati è stato da settembre 2012 a giugno 2013. Le interviste strutturate sono state fatte individualmente in quanto è sembrato necessario che non vi fosse influenza da parte di altri individui nella scelta della risposta. Durante l'intervista è stato spiegato agli intervistati come procedere e sono stati concessi dai 30 ai 60 minuti.

I risultati delle interviste hanno mostrato che i parlanti considerano con un valore di 8, 9 o 10 le metafore d'invenzione e 7 o 8 quelle delessicalizzate. Anche ad alcune metafore lessicalizzate, è stato dato un valore alto facendo sorgere un interrogativo sulla possibilità che sia stata la decontestualizzazione a creare un tale risultato. Tuttavia, anche se sembra molto interessante, in questo studio non si prenderà in considerazione tale problematica e neppure l'ambito delle metafore lessicalizzate.

I dati relativi alle metafore d'invenzione e delessicalizzate sono stati vagliati da due altri tipi di metodologie che si verranno approfonditi nei prossimi paragrafi. Le risposte dei parlanti hanno permesso, quindi, di scegliere dall'elenco di metafore, che era stato prospettato attraverso il campionamento, solo quelle con un alto grado di figuratività. Per le metafore d'invenzione, si è scelto di analizzare i casi in cui il valore era pari a 9 o 10; mentre per le metafore delessicalizzate sono stati considerati i gradi di figuratività pari a 7 e 8.

7.3 La consultazione dei dizionari di lingua tedesca

Come è stato visto nel precedente paragrafo, la metodologia per selezionare le metafore ha avuto una natura empirica attraverso le interviste. Tuttavia per confermare i risultati delle interviste e riflettere sulla natura delle espressioni metaforiche è stata proposta la consultazione di dizionari di lingua tedesca. La scelta dei dizionari è dipesa dalla facilità di accedere alla consultazione dei dizionari sia in Francia sia in Italia e dall'autorevolezza dei dizionari stessi. Sono stati consultati tre dizionari di lingua tedesca che sono il Duden (1976), il Langenscheidt (2003) e il Wahrig (2006).

Vediamo rapidamente come sono stati utilizzati al fine della ricerca attraverso tre fasi: selezione della parola che rende metaforica l'espressione linguistica, ricerca dell'entrata lessicale e lettura degli esempi e delle varie accezioni del significato.

La prima fase è stata quella di ricercare, all'interno dell'espressione metaforica, l'elemento che dà metaforicità all'enunciato. Per farlo è stata utilizzata la metodologia MIPVU che vedremo in maniera analitica nel prossimo paragrafo.

La seconda fase è rappresentata dalla ricerca dell'entrata lessicale o del lemma al fine di comprenderne il significato o i significati. Infine, la terza fase è stata dedicata alla lettura degli esempi dell'entrata lessicale per comprendere se l'espressione metaforica presa in considerazione presenta delle forme lessicalizzate o è del tutto nuova. La comparazione è stata utile per individuare le metafore d'invenzione ma ancora più efficace nella selezione delle metafore delessicalizzate. Queste ultime, infatti, hanno sempre antecedenti lessicalizzati talvolta riconoscibili, talaltra difficili da riconoscere.

Un esempio è la metafora wolfiana «Ungut, übermüdet in den Tod zu gehn», it. «non è bello andare stanchissimi nella morte». Quest'ultima è una metafora delessicalizzata in quanto trae origine dalla locuzione tedesca «in den Tod gehen», it. «andare nella morte» come si può osservare dai seguenti esempi tratti dal dizionario di lingua tedesca:

- ted. «für seine Überzeugung in den Tod gehen, freiwillig in den Tod gehen», it. «andare nella morte per propria convinzione, andare nella morte volontariamente» (Duden, 1976: 6, 2598);
- ted. «j-n/etwas in den Tod gehen», it. «qualcuno/qualcosa andare nella morte» (Götz et al., 2003: 1023).

La delessicalizzazione, in questo caso, consiste nell'aggiunta dell'aggettivo «stanchissimi» che rimotiva la metafora lessicalizzata.

7.4 La metodologia MIPVU: selezionare e individuare metafore nei testi letterari

Attraverso il questionario ai parlanti e la verifica nei dizionari, metodi presentati nei paragrafi precedenti, è stato mostrato come sono state selezionate e individuate le metafore d'invenzione e delessicalizzate più significative. Tuttavia lo strumento dei dizionari è stato affiancato da un altro strumento di verifica al fine di dare una valida conferma della selezione delle metafore.

Per rispondere a quest'esigenza è stata presa in considerazione una metodologia elaborata in seno alla linguistica cognitiva. Le ragioni di questa scelta sono da ricercarsi sia nella volontà di essere coerenti con l'impianto cognitivista che è alla base del quadro teorico e dell'analisi delle metafore nella tesi di ricerca, sia nel fatto che la metodologia MIPVU (Steen et al., 2010) sembra essere una valida risposta all'individuazione delle metafore.

La metodologia MIPVU trae origine dalla metodologia MIP (Metaphor Identification Procedure) sviluppata dal gruppo Pragglejaz e pubblicata nel volume «Metaphor & Symbol» del 2007. La MIP non ha lo scopo di identificare la natura delle mappature concettuali tra i domini ma di identificare la forma linguistica di una metafora. Alla sua base vi è l'analisi linguistica delle parole o delle unità lessicali utilizzate metaforicamente. A ben vedere, Crisp sottolinea il fatto che «in order to identify a word or set of words as metaphorically used, it is often sufficient to be able to say that there are two senses and that they may be related by comparison, or nonliteral similarity» (Ibid.)¹⁹⁹. Le fasi per individuare una metafora sono essenzialmente quattro (Pragglejaz Group, 2007: 3). Durante la prima fase bisogna leggere l'intero testo o conversazione per stabilire una comprensione generale del significato. Nella seconda fase, è necessario determinare le unità lessicali nel testo o nella conversazione. La terza fase, la più complicata, prevede tre passaggi:

¹⁹⁹ Traduzione mia: «in grado di identificare una parola o un insieme di parole in quanto usate metaforicamente, è spesso sufficiente essere capaci di dire che ci sono due sensi e che essi possono essere messi in relazione attraverso la comparazione, o attraverso una similarità non letterale».

- per ogni unità lessicale nel testo è necessario stabilire il suo significato in contesto e, quindi, prendere in considerazione ciò precede e segue l'unità lessicale;
- per ogni unità lessicale, determinare se c'è un significato più basilare e attuale negli altri contesti rispetto al contesto dato. In genere, i significati di base sono più concreti e più precisi (opposti a vaghi), evocano qualcosa più semplice da immaginare, riguardano le azioni corporee e sono storicamente più antichi;
- se l'unità lessicale ha un significato più basilare e attuale negli altri contesti rispetto al contesto dato, è necessario decidere se il significato contestuale contrasta con il significato di base ma può essere compreso in relazione ad esso.

La quarta fase è la risposta che si dà all'ultimo passaggio della terza. Se il significato contestuale contrasta con il significato di base ma può essere compreso in relazione ad esso bisogna segnare l'unità lessicale come espressione metaforica.

È evidente che, attraverso questa metodologia, il significato metaforico in uso è ritenuto un significato «indiretto» in quanto proviene dal contrasto tra il significato contestuale di un'unità lessicale e il suo significato più basilare, quest'ultimo assente nel contesto che viene preso in considerazione ma osservabile negli altri. Se, ad esempio, un'unità lessicale come «sprecare» o «guadagnare» è usata in un contesto relativo al concetto di tempo, il suo significato contestuale riguarda lo spreco o il guadagno di tempo. Questo significato è indiretto (Lakoff, 1986, 1993; Gibbs, 1994) in quanto può essere opposto al significato di base di queste unità lessicali in altri contesti che si riferiscono allo spreco o al guadagno di tempo.

Pur nella sua efficacia, tale metodologia è risultata inadatta nell'individuazione delle metafore letterarie e delle metafore storicamente attestate (Steen et al., 2010: 6). Metafore come «ardent lover», it. «amante ardente» non sono considerate metaforiche dalla MIP. Lo spiega Deignan (2005) affermando che, se in passato il termine «ardent» si riferiva sia all'ambito della temperatura corporea sia a quello delle emozioni, oggi ha perso il suo originale senso legato alla febbre. È chiaro che attraverso

l'analisi della MIP non vi è un contrasto tra il senso legato alle emozioni e quello più antico in quanto quest'ultimo non è disponibile nelle descrizioni che ne danno i dizionari attuali. Inoltre, secondo Steen (2007) attraverso la MIP la metafora è sempre vista come un «termine relazionale» che è metaforico per un gruppo di parlanti situato in un dato periodo storico.

La MIP è stata migliorata dalla metodologia MIPVU elaborata a partire dal 2008 durante la 7° edizione della conferenza «Researching and Applying Metaphor» (RaAM)²⁰⁰.

Secondo Steen et al. (2010: 25-26) le principali operazioni per individuare una metafora attraverso la MIPVU sono sei:

- trovare le parole legate alle metafore attraverso un esame del testo parola per parola²⁰¹;
- se una parola è usata in maniera indiretta e il suo uso può essere potenzialmente spiegato attraverso qualche forma di mappatura cross-dominio a partire da un significato più basilare di quella parola, bisogna segnare la parola come «usata metaforicamente»²⁰²;
- quando una parola è usata in maniera diretta e il suo uso può essere potenzialmente spiegato attraverso qualche forma di mappatura cross-dominio verso un referente o un topic più basilare nel testo, bisogna segnare la parola come «metafora diretta»²⁰³;
- quando le parole sono usate per fini di sostituzione lessico-grammaticale, come: i pronomi di terza persona plurale, la presenza di ellissi, le forme di coordinazione, quando un significato diretto o

²⁰⁰ Il nome MIPVU è l'acronimo di «Metaphor Identification Procedure Vrije Universiteit».

²⁰¹ Per parole legate alle metafore, Steen et al. (2010: 26-27) indicano le unità lessicali differenziandole dai morfemi e dalle frasi. Sono esclusi dalla ricerca i verbi frasali, qualche composto e i nomi propri.

²⁰² L'uso indiretto spiegato dalla mappatura cross-dominio emerge attraverso l'uso della metodologia MIP che, qui, può essere sintetizzata in alcuni passaggi essenziali: identificare il significato contestuale dell'unità lessicale; controllare se c'è un significato più basilare e stabilirne la sua identità; determinare se il significato più basilare dell'unità lessicale è sufficientemente distinto dal significato contestuale; esaminare se il significato contestuale dell'unità lessicale può essere legato a un significato più basilare attraverso qualche forma di similarità.

²⁰³ Le unità lessicali usate in maniera diretta e legate a una metafora (in questo caso mappatura cross-dominio) sono identificate attraverso quattro passaggi: trovare il referente locale e i cambiamenti di topic (lessie che sono incongrue con il resto del testo); provare a comprendere se le unità lessicali incongrue possono essere integrate all'interno di tutta la struttura referenziale e/o topica attraverso qualche forma di comparazione; esaminare se la comparazione è non letterale o cross-dominio; testare se la comparazione può essere vista come qualche forma del discorso indiretto sul principale referente o topic del testo.

indiretto è comunicato da alcune sostituzioni o ellissi che possono essere potenzialmente spiegate attraverso qualche forma di mappatura cross-dominio a partire da un significato, referente o topic più basico. In questi casi, bisogna indicare che la metafora è «implicita»²⁰⁴;

- quando una parola funziona come un segnale indicante la presenza di una mappatura cross-dominio, è necessario indicare la metafora come «metaphor flag»²⁰⁵;
- quando una parola è una parola di nuova formazione, bisogna esaminare le diverse parole che sono le sue parti indipendenti in base a quello che è stato detto nella fase 2²⁰⁶.

La MIPVU si è rivolta anche alla metafora nei testi letterari sostenendo che bisogna distinguerne il suo uso, il suo effetto e la sua funzione (Steen, 2007). Inoltre, alla base dell'applicazione della metodologia MIPVU nei testi letterari vi è l'idea che le metafore in letteratura sono diverse da quelle di altri testi, scientifici o divulgativi, in quanto bisogna osservare sia le loro proprietà e la loro distribuzione, sia il modo in cui sono state trattate dagli autori e/o dai lettori (Semino e Steen, 2008: 243). Per comprendere come gli studiosi analizzano le metafore nei testi letterari, bisogna osservarne un esempio:

«'What do you know *about* it?' Jenny asked. 'You've never been *in* love. I know Matthew doesn't want to get married – he once said marriage was a *trap* – but I know he loves me»²⁰⁷ (Steen et al., 2010: 90).

²⁰⁴ Il senso implicito che può essere spiegato attraverso la mappatura cross-dominio non è altro che la metafora implicita. In genere, si presenta sotto due forme: sostituzione o ellissi. Un esempio proposto da Steen et al. (2010: 40) è: «but he is» che può essere letto come «but he is [an ignorant pig]» se questa descrizione è stata presa in considerazione nel testo.

²⁰⁵ I segnali per le potenziali mappature cross-dominio sono quelle sequenze lessicali che «alert the language user to the fact that some form of contrast or comparison is at play» (Goatly, 1997). Alcuni esempi sono le sequenze lessicali che segnalano qualche rapporto di similarità e analogia come: più, meno, più o meno, come, i comparativi, simile, stesso, analogo, comparare, simile a, come se (Steen et al., 2010: 40-41).

²⁰⁶ Le parole di nuove formazione sono analizzate da Steen et al. (Ibid.) come se fossero frasi che contengono più un'unità lessicale in quanto ogni parte attiva un concetto diverso. Un esempio è «honey-hunting» (Ibid.: 41).

²⁰⁷ Traduzione mia: «Cosa sai riguardo a questo?» Jenny rispose: Tu non sei stata mai innamorata. So che Matthew non si vuole sposare – una volta mi ha detto che il matrimonio è una trappola – ma so che mi ama».

Come si può osservare dal corsivo, le unità lessicali che gli autori hanno preso in considerazione sono tre «about», «in», «trap» e sono analizzate in base alla fase numero due della procedura esposta prima, ovvero la parola «usata metaforicamente». Si guardi l'analisi proposta dagli studiosi (Ibid.: 91) e tradotta in una versione libera:

ABOUT (preposizione)

a.significato contestuale: che riguarda un soggetto particolare;

b.significato di base: usato per «indicare il movimento» e per «dire dove si trova qualcosa o qualcuno»;

c.contrasto: c'è un contrasto in quanto il significato di base è concreto e riguarda il movimento fisico e la localizzazione mentre il significato contestuale è astratto e riguarda l'ambito della «conversazione» e della «conoscenza»;

confronto: c'è un paragone in quanto si può comprendere la conversazione in termini di spazio.

IN (preposizione)

a.significato contestuale: usato per descrivere uno stato particolare, una situazione o una relazione;

b.significato di base: usato per mostrare la localizzazione di qualcosa o di qualcuno (dentro un contenitore, una stanza, un edificio, un veicolo e così via);

c.contrasto: c'è un contrasto in quanto il significato di base implica una localizzazione fisica e concreta, mentre il significato contestuale indica una localizzazione in termini astratti;

confronto: è presente un paragone dal momento che si comprende la localizzazione astratta in termini di quella concreta.

TRAP (nome)

a.significato contestuale: cattiva e spiacevole condizione da cui è difficile sfuggire o scappare;

b.significato di base: un dispositivo che serve a catturare gli animali;

c.contrasto: il significato di base implica un oggetto concreto mentre il significato contestuale riguarda una situazione astratta;
confronto: comprendiamo il confronto in quanto una situazione spiacevole è intesa nei termini di essere catturati in una trappola reale.

L'analisi mostra, quindi, che le tre unità lessicali sono da intendersi come «usate metaforicamente». Inoltre, è necessario notare che se per «in» e «about» il dominio obiettivo non è espresso²⁰⁸; per «trap», invece, si ha il concetto di «matrimonio» poiché vi è una metafora concettuale evidente, ovvero «il matrimonio è una trappola».

Secondo la MIPVU, vi sono tre caratteristiche che sono specifiche al testo letterario: le metafore espresse direttamente, le descrizioni dei personaggi e le personificazioni (Ibid.: 92). Le metafore espresse direttamente sono riconosciute nel testo sulla base di un paradigma condiviso sia dalla MIP sia dalla MIPVU. Quest'ultimo riguarda il fatto che ci sia una corrispondenza uno a uno tra parole, concetti e referenti. Ciò significa che le parole evocano concetti e questi ultimi indicano, a loro volta, dei referenti nel mondo testuale che è stato progettato (Ibid.). In tale prospettiva, le parole usate metaforicamente si identificano sulla base della loro incongruenza referenziale ed esse «are marked as metaphorically used when they activate concepts that indirectly designate their presumed referents, which is then to be resolved by a comparison with the more appropriate referent» (Ibid.)²⁰⁹.

Le descrizioni dei personaggi sono generalmente realistiche ma servono a descrivere stati mentali e sviluppi psicologici per spiegare le cause o le conseguenze o per dare punti di vista o valutazioni. In genere, un testo è ricco di metafore relative a descrizioni di personaggi in quanto si tende a considerare il mondo concreto della fisicità come metafora del mondo dei pensieri e delle emozioni. Infine, vi sono le personificazioni che sono, il più

²⁰⁸ Cosa che veniva rifiutata dalla metodologia MIP, in quanto bisogna necessariamente trovare i domini obiettivo. Diversamente dalla MIP, la MIPVU considera il fatto che «even if a metaphor is so conventionalized that there simply is no other way to express its meaning, we can still show that there is a contextual meaning that is abstract and a basic meaning that is concrete and that these meanings can be contrasted and compared, which entails that the lexical unit has been used metaphorically» (Ibid.: 92).

²⁰⁹ Traduzione mia: «sono marcate come metaforicamente usate quando attivano concetti che designano indirettamente i loro presunti referenti, i quali possono essere risolti, quindi, attraverso un confronto con il referente più appropriato».

delle volte, delle metafore, delle metonimie o delle «metaphonymy»²¹⁰. In particolare, l'agentività data al corpo o a parti di corpo mostra una più estesa significazione all'interno della narrazione.

I paradigmi teorici appena spiegati sono stati in parte presi in prestito durante il lavoro di ricerca. Delle sei operazioni elencate nell'ambito della MIPVU, è stata presa in considerazione solo la seconda fase, ovvero quando una parola è «usata metaforicamente» e, quindi, in maniera indiretta e il suo uso può essere potenzialmente spiegato attraverso qualche forma di mappatura cross-dominio a partire da un significato più basilare di quella parola. La ragione di tale scelta riposa sul fatto che non si è voluto analizzare il testo parola per parola, non sono state prese in considerazione le similitudini e neppure le metafore implicite. Infine, non sono state esaminate né le cosiddette «metaphor flag» e neppure le parole di nuova formazione. Tale scelta è dovuta alla natura delle metafore che sono state prese in considerazione durante la ricerca, esse sono metafore esplicite che contengono per lo più parole che sono state usate metaforicamente.

Vi sono due ulteriori differenze rispetto alla MIPVU: la prima riguarda il fatto di analizzare solo un'unità lessicale per espressione metaforica. Tale opzione è dovuta alla volontà di esaminare solo l'elemento che dà maggiore metaforicità all'enunciato, una sorta di elemento più 'metaforicamente' saliente che causa una violazione semantica. In genere, è stato notato che la maggior parte delle volte questo elemento corrisponde, a livello concettuale, al dominio obiettivo.

È chiaro che se vi sono altri elementi di rilievo, sono analizzati in maniera sintetica all'interno dell'analisi che è stata dedicata alla metafora.

La seconda differenza riguarda, invece, le unità lessicali prese in considerazione. Sono stati analizzati solo i nomi, i verbi e gli aggettivi; mentre sono stati esclusi dall'analisi le preposizioni, gli avverbi e i pronomi. Questi ultimi sono stati presi in esame all'interno della sezione dedicata all'analisi della metafora senza sottoporli all'osservazione dettagliata dettata dallo schema MIPVU.

²¹⁰ Si tratta di una metafora e di una metonimia. Il gruppo Pragglejaz ha elaborato questa parola dal momento che una metonimia non esclude una metafora in quanto entrambe non si oppongono ma sono forze che interagiscono (Ibid.: 102). Posizione condivisa, come abbiamo già visto, dalla teoria degli spazi mentali.

Lo schema preso in prestito dalla MIPVU è stato in parte modificato. Nello schema MIPVU ci sono tre fasi, denominate a, b, c. La prima riguarda il significato contestuale, la seconda il significato di base e la terza include il contrasto e il confronto. Il nostro schema, invece, presenta quattro fasi in quanto si è voluta dare importanza alla differenza tra le ultime due fasi.

Le prime due fasi «significato contestuale» e «significato di base» sono rimaste invariate; mentre sono stati modificati i nomi delle ultime due fasi. Il termine «contrasto» è stato sostituito in «conflitto» e «confronto» è stato mutato in «risultato». Alla base del primo cambiamento, vi è l'idea che una parola sia trasferita in un ambiente estraneo nel quale si crea un «conflitto», parola che evoca maggiore enfasi rispetto a «contrasto». La parola «conflitto» è stata mutuata, con le dovute riserve, da quello che Prandi definisce il «conflitto concettuale» (2007). La differenza è che, in questo caso, si parla prima di tutto di «conflitto linguistico» tra il significato di base e quello contestuale tra i quali emerge un'incongruenza.

Il secondo cambiamento riguarda la parola inglese «comparison», it. «confronto» che è diventata «risultato». La ragione principale sta nel fatto che le quattro fasi sembrano essere parte di un processo di analisi e che, dopo aver messo in evidenza il conflitto, è necessario mostrare il risultato a cui si è giunti.

Si guardi, ad esempio, la metafora tedesca:

bin ich durchtränkt, geätzt, vergiftet von der Gleichgültigkeit der Außerirdischen gegenüber uns Irdischen (Wolf, 2008 [1983]: 7)²¹¹.

Come è stato già osservato, si è scelta di prendere in considerazione l'unità lessicale più metaforicamente saliente. In questo caso ve ne sono tre: «bin ich durchtränkt, geätzt, vergiftet» che sono verbi. Se ne analizza solo uno perché gli altri sembrano avere le stesse funzioni linguistiche dal momento che sono associati al complemento d'agente «von der Gleichgültigkeit». Inoltre, si analizza la forma del verbo all'infinito per essere coerenti con l'uscita del dizionario.

²¹¹ Traduzione mia: «sono impregnata, corrosa, avvelenata dall'indifferenza degli dei nei confronti di noi esseri umani».

Si osservi lo schema:

[ätzen]

- a. Significato contestuale: distruggere qualcosa nella psicologia dell'essere umano;
- b. Significato di base: distruggere i legami chimici all'interno di una sostanza;
- c. Conflitto: c'è un conflitto in quanto il verbo corrodere è utilizzato per indicare qualcosa che si sta distruggendo nella psicologia dell'essere umano e ricorre con la parola «indifferenza» e con il pronome personale «io»;
- d. Risultato: si può comprendere il verbo corrodere per indicare che la distruzione è fatta solo a livello psicologico da un'entità astratta e agisce su una persona.

Come è possibile scorgere attraverso lo schema, il verbo «ätzen», it. «corrodere» nel contesto del romanzo presenta una natura diversa da quella che è attribuita da parte del dizionario. Nella fase 'c' del conflitto è esposto non solo il conflitto ma anche le relazioni che creano questo conflitto; nella fase 'd' del risultato, si nota che si riesce a comprendere il verbo in una nuova veste grazie al conflitto che è stato comparato con il significato di base.

7.5 Modalità di applicazione dei modelli teorici: differenze e nuove prospettive

L'analisi delle metafore è prevista sulla base dei modelli teorici proposti nella prima parte della tesi. Tuttavia, durante la loro applicazione, è stato necessario prendere le distanze da alcuni elementi che mostravano alcune problematiche.

Prima di approfondire le differenze con i modelli proposti, si vuole mostrare come è stata affrontata l'analisi delle metafore. Per mantenere una coerenza fra l'analisi delle metafore d'invenzione e di quelle delessicalizzate, si è tentato di fare un esame simile anche se per le seconde è sembrato necessario approfondire i legami con le strutture lessicalizzate.

L'analisi è fondata su sette fasi fondamentali: risultati delle interviste, consultazione dei dizionari, analisi dei termini attraverso la metodologia MIPVU, esame delle proiezioni concettuali in base al modello della metafora concettuale, applicazione dell'analogia proporzionale, elaborazione dell'integrazione concettuale, comprensione dell'architettura della metafora.

Ciascuna metafora esaminata è stata motivata dapprima attraverso il risultato delle interviste visibile nello schema della percentuale che è stata ricavata dalla media fra le 50 interviste. Il secondo passaggio è quello di comprendere il livello di creatività o il legame con la struttura lessicalizzata attraverso la ricerca nei dizionari di lingua tedesca. In genere, è stato scelto di soffermarsi su quegli elementi che rappresentano i termini fondamentali della metafora: nomi, aggettivi o verbi. Talvolta, si ricercano le relazioni fra il verbo e il nome che compare nella metafora; talaltra, si analizzano i due termini osservando se i lemmi mostrano usi simili nella sezione dedicata agli esempi tratti da corpora.

La terza fase è l'analisi dei termini attraverso la metodologia MIPVU. Come è stato affermato nel paragrafo 7.4, la scelta dei termini da analizzare dipende dal fatto di essere i domini obiettivo della metafora. Tuttavia, per le metafore più complesse in cui comparivano più relazioni di figuratività, è sembrato necessario analizzare più termini.

La quarta fase è rappresentata dall'analisi della rete di mappature che stanno alla base dell'espressione linguistica. Si prendono in considerazione le tipologie di metafore concettuali elaborate in seno alla linguistica cognitiva e si tenta di comprendere il tipo di proiezione concettuale. In particolare, si osservano i legami fra la metafora complessa elaborata dallo scrittore e gli schemi immagine, le metafore di base, le metafore di livello generico e le metafore primarie. Infine, si tenta di stabilire se la metafora è «un'estensione di una parte già usata di una metafora concettuale»; «un'estensione di una parte inutilizzata di una metafora convenzionale»; «una nuova mappatura»; «una metafora composita formata dall'unione di due o più metafore convenzionali» o «una metafora immagine che deriva dalla mappatura fra immagini non convenzionali».

Dopo l'esame della rete di mappature, è sembrato necessario rivolgersi al modello dell'analogia proporzionale elaborato da Monneret (2004). Tale scelta è dovuta soprattutto al fatto che il modello della metafora concettuale è utile per comprendere un primo livello di inferenze che rappresenta l'elaborazione fra un dominio sorgente e uno obiettivo. Ciononostante, quest'ultimo non sembra adatto a spiegare in maniera dinamica tutte le inferenze che partecipano nella metafora. È stato osservato che, in alcune metafore, esistono più domini sorgente che non possono essere integrati nel modello della metafora concettuale. A tal riguardo, l'analogia proporzionale permette di analizzare e comprendere aspetti che non vengono presi in considerazione da parte del modello della metafora concettuale. Questo è dovuto, in primo luogo, al fatto che l'analogia è volta a riflettere non solo sui domini sorgente e obiettivo ma anche sui corrispettivi elementi che entrano in relazioni con essi. A ben vedere, durante l'analisi si mostrano le caratteristiche dei quattro termini presi in considerazione attraverso la ricerca nei dizionari. Si tenta, in seguito di ricercare i rapporti di similarità osservando le caratteristiche pertinenti a ciascuna relazione.

Nei casi delle metafore più complesse, però, è stato necessario analizzare due rapporti proporzionali in quanto lo schema a quattro termini dell'analogia non permette di integrare nuovi elementi. L'apporto dello schema dell'analogia non è stato semplicemente utile per comprendere i termini della metafora concettuale ma anche per riflettere su possibili

connessioni non solo fra i quattro termini presi in considerazione ma anche sulle strutture che essi rappresentano.

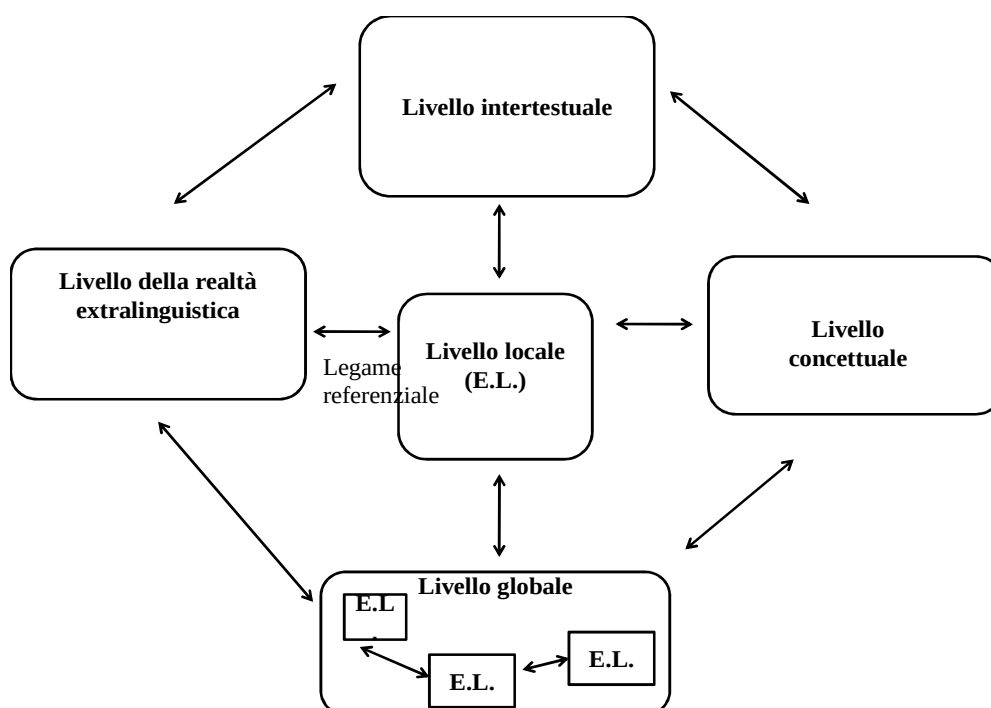
La sesta fase coincide con l'analisi dell'integrazione concettuale che viene, in qualche modo, anticipata dall'analogia proporzionale. Per ogni metafora esaminata sono stati elaborati uno o più schemi di integrazione concettuale al fine di mostrare il funzionamento sia sul piano strettamente linguistico sia su quello testuale. Per ogni spazio mentale è stata data una descrizione dettagliata delle sue caratteristiche, sono stati elencati gli elementi che compaiono nello spazio di amalgama e i possibili frame che agiscono nella mappatura. Inoltre, si è tentato di comprendere se la rete d'integrazione fosse bilaterale asimmetrica o bilaterale simmetrica e il tipo di topicalizzazione. Uno degli interrogativi che ci si pone nell'analisi della rete di integrazione è quello di verificare se nella scelta degli spazi input abbia partecipato il contesto nei termini di Kövecses (2010). Per farlo, è necessario rivolgersi alla biografia dello scrittore, al testo stesso o al mito.

Infine, la settima fase è rappresentata da uno schema di natura dinamica elaborato con l'aiuto del Prof. Monneret. Lo schema che, potremmo definire «architettura di una metafora», è sorto a causa di problemi di interpretazione nati durante una giornata dottorale. La metafora che ha fatto scaturire questo tipo di riflessioni è stata «mein Schrei damit zusammenfiel, andere Deutung nicht brauchte», it. «allora il mio grido crollò, non si necessitava di nessun'altra interpretazione» (Wolf, 2008 [1983]: 14).

L'esame microscopico della sua struttura linguistica non permetteva di svelarne gli aspetti legati all'allegoria del testo. Anche la struttura del blending non mostrava un tipo d'inferenze legate all'intellettuale impegnato della DDR che improvvisamente «perde la voce». Gli interrogativi che hanno permesso di riflettere sono stati di ordine diverso: bastano le semplici proprietà semantiche del verbo per comprendere inferenze legate all'allegoria? È necessario conoscere la biografia dell'autrice per comprendere una metafora di questo tipo?

La risposta a questo genere di quesiti è stata uno schema in cui il centro è rappresentato dal livello locale della metafora che è in stretta relazione con tutti gli altri livelli. Com'è osservabile nello schema sottostante, il livello locale è rappresentato dall'espressione linguistica (E.L.); il livello

concettuale rinvia a un determinato sistema concettuale che può essere compreso attraverso l'integrazione fra analogia, blending e metafora concettuale. Vi sono poi altri tre livelli: globale, intertestuale e il livello della realtà extralinguistica. Il livello globale è relativo all'insieme di espressioni linguistiche e alle relazioni che condividono; il livello intertestuale riguarda la relazione del testo con altri testi (testi dell'autore, miti, testi di altri autori). Infine, il livello della realtà extralinguistica è legato al livello locale attraverso il legame referenziale che rinvia alla realtà.



Tav. 13

L'elaborazione dell'architettura della metafora non è necessaria per tutte le metafore riscontrate nel testo ma solo per alcune espressioni linguistiche che non sono semplicemente legate alla combinatoria lessicale ma che trovano la loro origine nelle relazioni tra i vari livelli di significazione.

Qualche riga prima è stato accennato che sono state apportate alcune modifiche ai modelli teorici. Tali modifiche o chiarimenti sono stati rivolti in particolare al modello dell'analogia proporzionale e del blending.

Nel modello dell'analogia proporzionale vi sono quattro termini che entrano in relazione: i primi due termini sono i domini sorgente e obiettivo della

metafora e gli altri termini sono rappresentati da strutture che sono in relazione con i domini. Il problema principale è stato quello di comprendere quali erano i termini che entravano in relazione con il dominio sorgente e con quello obiettivo. Se consideriamo, ad esempio, la metafora «mein Schrei damit zusammenfiel», it. «allora il mio grido crollò» (Wolf, 2008 [1983]: 14) in cui Grido: Costruzione, è necessario applicare uno sforzo interpretativo per comprendere gli altri termini dell'analogia proporzionale. L'obiettivo che ci siamo posti è stato quello di comprendere se era necessario inserire i termini più generali, i sinonimi, i termini presenti nel testo o i termini più prototipici. Nel caso di Grido sta a Costruzione, sono stati scelti i termini «Ritorno al silenzio» e «Maceria» in quanto sembrano legati rispettivamente ai concetti suono/silenzio e costruzione/non costruzione. Se ci fossimo attenuti al criterio del «più prototipico» avremmo dovuto scegliere una parola come «muro, casa, palazzo» che non sembrava coerente con il testo. Tuttavia, è stato notato anche che scegliere un termine troppo generico causa difficoltà nella ricerca dello spazio generico del modello d'integrazione. Si noti, ad esempio, la metafora «aus dieser kindlichen Freude wurde allmählich ein rhythmischer Tanz des Wesens mit seinen Spiegelbildern», it. «questa gioia infantile si trasformò poco a poco in una ritmica danza della creatura con le sue immagini» (Dürrenmatt, 1997: 16). Il rapporto proporzionale sarà: Gioia : Emozioni = Danza : ?

I possibili termini candidati per questo tipo di relazione erano: disciplina, arte performativa o forma di espressione. Si è optato per «arte performativa» in quanto gli altri risultavano troppo generici e, in particolare, «forma di espressione» entrava in conflitto con lo spazio generico dell'integrazione concettuale che era «ogni forma di espressione è un'azione».

Un altro elemento da chiarire nell'ambito dell'analogia, è stato quello di mettere come primo elemento del rapporto proporzionale il dominio obiettivo della metafora. A ben vedere, in un rapporto del tipo $A : B = C : D$ si tenta di comprendere A nei termini della relazione emersa fra B e C. Così, nella metafora presa in considerazione poche righe prima: «il grido crollò» è necessario inserire il termine «grido» nella posizione di A:

Grido (A) : Ritorno al silenzio (B) = Costruzione (C) : Macerie (D)

Nel modello del blending sono stati integrati alcuni elementi: il contesto che nello schema sarà rappresentato con la forma di un esagono per distinguerlo dagli spazi mentali; gli spazi narrativi; gli spazi mitologici; le reti di integrazione coerenti e incoerenti.

Come abbiamo già osservato, il contesto è considerato nei termini di Kövecses (2010) e può essere formulato sulla base dei fattori contestuali immediati come la conoscenza delle entità principali della discussione; l'«immediate physical setting», it. l'«ambiente fisico immediato»; «the immediate cultural context», it. «l'immediato contesto culturale»; «the immediate social setting», it. «la diretta ambientazione sociale» e «the immediate linguistic context itself», it. «il diretto contesto linguistico in se stesso» (Ibid.).

Gli spazi narrativi sono intesi sulla base degli studi di Dancygier (2012) ma la novità è quella di considerare come costruttori di spazi narrativi non solo strutture come «c'era una volta» ma anche le espressioni linguistiche che sono legate agli elementi essenziali della narrazione. Questi ultimi contribuiscono a comprendere una singola metafora attraverso il loro legame con il livello globale del testo.

Gli spazi mitologici sorgono dall'idea che ci sia una sorta di memoria mitologica negli individui ed essi, nell'architettura della metafora, si trovano all'interno del livello intertestuale.

Infine, per reti di integrazione coerenti e incoerenti s'intendono reti di integrazione composte da più spazi generici. Sono coerenti quando gli spazi generici contribuiscono alla stessa lettura dell'amalgama. Diversamente, essi sono incoerenti quando gli spazi generici alla base di entrambe le reti rappresentano due distinte letture dello spazio di amalgama.

Capitolo VIII

Le metafore in «Kassandra»

8.1 Il testo «Kassandra» e la scrittrice

Christa Wolf è una delle figure letterarie più importanti che permettono di capire i meccanismi sociali e politici che hanno caratterizzato la Germania prima e dopo la *Wende*. La scrittrice nasce il 18 Marzo 1929 nella città polacca di Landsberg²¹² e studia germanistica a Lipsia e Jena. La sua formazione letteraria è segnata da scrittori come Anna Seghers, Ernst Bloch e Hans Mayer. Fin dall'adolescenza mostra una forte connotazione ideologica di stampo marxista e nel 1949 si iscrive al Partito dell'Unità socialista tedesco ossia il SED²¹³, che non abbandonerà mai. All'inizio degli anni '50 comincia a scrivere recensioni e a pubblicare alcuni libri, affermandosi così a livello internazionale. Intorno agli anni '60 è scelta come candidata al Comitato centrale del SED sebbene le sue opere denunciino sempre le contraddizioni interne alla RDT. Il libro d'esordio è «Moskauer Novelle» (Novella moscovita, 1961), nel quale analizza la possibilità di realizzare un «uomo nuovo socialista». Il romanzo che la renderà celebre è «Der geteilte Himmel» (Il cielo diviso, 1963), pubblicato in seguito alla costruzione del Muro di Berlino e volto a chiarire il conflitto tra individuo e società durante questo periodo storico. Nel libro si giustifica la decisione della Wolf, di restare nella Germania orientale per riuscire a modificare la situazione politica e sociale, realizzando, in tal modo, «uno stato socialista dal volto umano» (Wolf, 1963). Benché la scrittrice abbia deciso di restare nella DDR per riproporre un dibattito letterario e un

²¹² La città, inizialmente polacca fu occupata dall'esercito nazista nel 1939. Nel 1946, con la conferenza di Parigi, ritorna ad essere polacca.

²¹³ Il Sozialistische Einheitspartei Deutschlands o SED (Partito Socialista Unificato Tedesco) fu il partito principale della Repubblica Democratica Tedesca. Governò dal 1949, anno nel quale venne fondata la DDR, fino alle elezioni politiche del 1990. Il SED, venne creato nel 1946 da un gruppo politico formato da membri del Partito Socialdemocratico Tedesco (SPD) e da membri del Partito Comunista Tedesco (KPD), residenti nella parte di Germania occupata dai Sovietici e che si ispirarono agli ideali del socialismo sovietico. Nel 1990 il nome del partito venne modificato in Partito del Socialismo Democratico (PDS). Nel 2005 è confluito nel Partito della Sinistra e gode ancora di un rilevante potere politico sia in ambito nazionale sia in ambito locale (Bairoch e Hobsbawn, 1996: 5, 1057-1102).

impegno politico che potessero realizzare questo genere di socialismo, si è scontrata con le contraddizioni di uno stato che voleva proporsi come socialista ma che ha perso presto la propria identità. È, infatti in alcune opere, che si nota il primo distacco dal realismo socialista. In particolare nel romanzo «Nachdenken über Christa T.» (Riflessioni su Christa T., 1968), nel quale la protagonista è profondamente segnata dalla storia tedesca. La stessa problematica è affrontata dalla Wolf nel romanzo «Kein Ort. Nirgends» (Nessun luogo. Da nessuna parte, 1979), dove immagina un incontro fittizio tra la poetessa Karoline von Günderrode e Heinrich von Kleist e nel romanzo «Sommerstück» (Recita Estiva, 1976) che è stato scritto come reazione al testo di Sarah Kirsch²¹⁴. In esso la narratrice esprime delusione e indignazione per il dogmatismo burocratico della DDR, uno stato che svanirà lasciando «un vuoto storico» (Chiarloni, 1998: 22).

Da quanto detto si comprende come la scrittrice, durante il regime comunista, avesse mostrato un forte dissenso all'interno dello stato. Ciononostante all'indomani della caduta del muro di Berlino, come è accaduto alla maggior parte degli intellettuali della Repubblica Democratica Tedesca, anche lei è stata accusata di avere collaborato con il regime del SED, adattandosi alla politica culturale e producendo opere di propaganda. Questa «campagna di denigrazione verso gli intellettuali orientali» (Ibid.: 55), condotta con una certa veemenza da giornalisti come Frank Schirrmacher²¹⁵ e Ulrich Greiner²¹⁶ ha preteso «una ripulitura ideologica dal regime staliniano» (Kroker, 1999). Dopo la pubblicazione del libro «Was Bleibt» (Che cosa resta, 1990), molti giudicarono che Wolf avesse scritto il libro «per ricrearsi una verginità politica presentandosi come una dissidente» (Chiarloni, 1998: 55); in realtà la scrittrice aveva scritto il testo nel 1979 senza pubblicarlo. Nel libro si rifà alla sua esperienza personale: la protagonista è, infatti, una dissidente che critica il governo Honecker dopo l'espulsione del cantautore Biermann e per questa ragione è costantemente sorvegliata dalla Stasi, che non le permette più di esprimersi liberamente.

²¹⁴ Il testo di Sarah Kirsch «Allerleirauh» (Misto Crudo, 1988) fu pubblicato nella Germania Federale, luogo in cui la poetessa si era trasferita dopo l'espulsione di Biermann (Chiarloni, 1998: 20).

²¹⁵ Direttore conservatore del feuilleton FAZ ossia del Frankfurter Allgemeine Zeitung.

²¹⁶ Giornalista del quotidiano «Die Zeit».

Alcuni, come il giornalista Schirrmacher, definirono la Wolf un'opportunista, perché «scrittrice ufficiale che da sempre si è identificata con gli interessi dell'altro stato tedesco» (Ibid.: 59), altri, come Günther Grass, affermarono che «la Wolf si è ostinata fino all'ultimo a sostenere la causa socialista». Il giornalista Jürgen Serke²¹⁷, per esempio, ha rintracciato nel romanzo «Sommerstück» certe relazioni tra la scrittrice e la Stasi, affermando che la Wolf frequentava i servizi segreti. Questo è uno degli elementi del nuovo dibattito letterario che si stava formando in Germania: da un lato si considerava la letteratura della DDR vera letteratura, dall'altro la si riteneva asservita al regime sovietico in quanto molti intellettuali sostenevano la causa socialista. Pochi, però, osarono dire che, dietro le critiche aspre e severe, si cercò di colpevolizzare coloro che avevano realmente pagato il peso della seconda guerra mondiale.

L'impegno della Wolf è stato determinante anche nella tanto discussa rielaborazione del passato tedesco, intrapresa da molti intellettuali tedeschi. La scrittrice si è chiesta perché la maggior parte dei tedeschi sia rimasta cieca di fronte al nazismo e non abbia reagito e il suo libro «Kindheitsmuster» (Trama d'infanzia, 1976) ricerca una spiegazione che rimane improbabile.

Nel suo ultimo romanzo Wolf pone ai cittadini della parte orientale della Germania un problema di «riappropriazione» dell'identità cui, secondo la stessa scrittrice, si è stati costretti a rinunciare. L'interesse per la contemporaneità e in particolare per la caduta del muro di Berlino, si esprime attraverso il mito di Medea, protagonista che crea una riflessione sull'identità e sull'essere stranieri. Infatti, nel romanzo «Medea: Stimmen» (Medea: Voci, 1996), la protagonista fa un'indagine sulle origini del potere in occidente, in particolare si instaura «un'analogia tra Medea e i Tedeschi orientali» (Varotti, 2002).

Come tutti i romanzi fin qui indicati, anche «Kassandra» (Cassandra, 1983) appare segnato da un impegno sociale e politico ma anche dalla volontà di utilizzare il mito e l'allegoria per descrivere la contemporaneità. Il romanzo ripercorre la vita di Cassandra, figlia di Ecuba e Priamo, sovrani di Troia nel periodo in cui essa è in conflitto con la Grecia. Il romanzo inizia

²¹⁷ Giornalista del quotidiano «Die Welte».

presentandoci Cassandra, ormai fatta prigioniera a guerra finita e in attesa della morte davanti alla Porta dei leoni della fortezza di Micene insieme alla fedele ancella Marpessa e ai due gemelli avuti dal re Euripilo. La morte, già preannunciata molto tempo prima, le sarà inflitta per mano di Clitennestra, moglie del re acheo di Argo, Agamennone: quest'ultimo, che aveva portato con sé Cassandra, si era innamorato di lei e ciò aveva provocato la gelosia della moglie, mossa da desideri di vendetta verso il marito che, prima della guerra contro Troia, per propiziare gli dei, era stato costretto a sacrificare la figlia più bella, Ifigenia.

Cassandra è una veggente, una «Hellseherin» : secondo la leggenda più diffusa, aveva ricevuto il dono profetico da Apollo che, innamorato di lei, aveva promesso di insegnarle a indovinare il futuro se solo gli si fosse concessa. Ma la donna, una volta istruita, si sottrasse al dio, che la punì sputandole in bocca. Cassandra, dunque, per essersi sottratta al volere divino fu condannata ad essere indovina ispirata ma mai ascoltata.

Nel romanzo Cassandra rievocherà «il tramonto e la rovina della sua città» (Raja, 1990: 73) che l'aveva affascinata nell'infanzia, ma che la delude poiché è gestita da «personaggi patriarcali» (Ibid.: 183) che mirano a censurare e a limitare la libertà e la conoscenza. Si nota in particolare Eumelo, l'ufficiale delle guardie del palazzo, che cerca di trascinare gli avvenimenti verso la guerra contro i Greci, appoggiando Paride contro Menelao²¹⁸. Cassandra appare come una dissidente in quanto si schiera contro il rapimento di Elena che avrebbe portato alla disfatta della città di Troia e vuole evitare l'arrivo del cavallo di legno nella città perché pieno di guerrieri armati che avrebbero inevitabilmente conquistato la città. Essendo, dunque, una dissidente sarà punita a un periodo di prigionia dallo stesso padre e da Eumelo. Da quel momento si unisce alla comunità femminile dello Scamandro, donne dissidenti che si incontrano a casa del saggio padre di Enea, Anchise. Esse discutono su un ideale di vita femminile ma si discostano dall'ideale di vita separatista e violenta, proposta dalla regina delle Amazzoni, Penthesilea.

²¹⁸ Si noti a questo proposito che Eumelo incita Paride a non diffondere la notizia che Elena gli è stata rubata dal re d'Egitto, poiché sarebbe mancata la ragione apparente del conflitto tra Troia e la Grecia (Wolf, 2008 [1983]).

Nel romanzo la protagonista appare continuamente scissa tra l'obbligo di uccidere o morire e alla fine sceglierà l'ideale proposto dalla comunità dello Scamandro che indica una «terza via», quella del vivere. Anche la vita sentimentale della protagonista è costantemente scissa: da una parte, vive un rapporto carnale con il sacerdote greco Pantoo e, dall'altra parte, nutre un trasporto sentimentale nei confronti di Enea. Alla fine della guerra sarà Enea a chiederle di seguirlo nel suo viaggio che ha come meta la fondazione di una nuova città, ma questa volta Cassandra deciderà di non seguirlo sapendo, però, che sarebbe morta per mano di Clitennestra.

Sul piano linguistico e stilistico nel libro della Wolf s'incontrano registri alto e basso, toni prosastici e un vocabolario fitto di oggetti concreti e di figure precise, ma anche toni più aulici. Nel romanzo vi sono due tempi verbali: il presente, tempo che rappresenta la cattività di Cassandra, deportata da Agamennone, e il passato che serve a rievocare la vita della protagonista e le vicende di Troia: la traversata nel mare Egeo in tempesta con Agamennone, l'ultima notte di Troia, l'arrivo in città delle amazzoni, la deflorazione rituale, l'arrivo improvviso di Paride, la rottura con il padre Priamo accecato dal meccanismo bellico, la vita della comunità femminile dello Scamandro, l'amore con Enea e alcuni momenti bellici come la partenza delle tre navi da Troia e i delitti di Achille.

Sul piano formale il romanzo presenta il monologo interiore che rompe la successione lineare del tempo e che, d'altro canto, si integra perfettamente con la narrazione classica; vi sono, infatti, elementi classici come «le sintesi narrative a cui seguono scene centrali che si stemperano in altre sintesi» (Raja, 1990: 187-188). La prosa risulta «calcolatamente ritmata ad imitazione del metro e della cadenza dei testi classici» (Ibid.) e vi sono anche rimandi lessicali all'esperienza quotidiana della RDT.

Il romanzo è un esempio d'intreccio tra discorso diretto e indiretto, vi sono molte analessi e prolessi e si nota un andamento circolare che ricorda l'anamnesi. Inoltre, sono presenti continui flashback che mirano a far conoscere al lettore i vari protagonisti; a ben guardare, si può citare il flashback sulla storia di Paride, simbolo della «colpevolezza» di Troia. Paride, infatti, non era cresciuto insieme agli altri fratelli poiché la madre Ecuba aveva sognato, prima della sua nascita, di partorire un bambino che

avrebbe dato fuoco a tutta Troia e perché il fratellastro Esaco, figlio di Priamo e della sua ex-concubina Arisbe, l'aveva ritenuto portatore di sventure e maledetto.

Nel testo i segni di interpunzione «puntano alla sonorizzazione mentale e invocano una sorta di lettura ad alta voce» (Ibid.: 188) e risulta molto particolare l'assenza del punto interrogativo che viene sostituito dall'uso frequentissimo e anomalo dei due punti che cercano di spiegare un pensiero che fatica a mettere ordine nella memoria. Inoltre, si notano periodi che sono ricchi di subordinate che cercano di ricomporre la memoria e periodi interrotti bruscamente da un trattino, come ad evidenziare che la parola non è più pronunciabile.

Altra caratteristica del romanzo è l'uso massiccio di epiteti secondo la tradizione dell'epica. Si notano a tal senso epiteti per le figure maschili: Panthoos der Grieche - Pantoo il greco, Achill das Vieh - Achille la bestia, Apollon, der Gott der Seher - Apollo il dio dei veggenti, der Klein Aias - il Piccolo Aiace, Agamemnon, der sehr Entschlossene - il molto risoluto Agamennone. Le figure femminili con epiteti sono Parthenas der Amme - Partena la nutrice e Herophile, die Priesterin - Erofila la sacerdotessa.

Nel monologo di Cassandra si nota un conflitto contro il potere che causa la guerra, considerata dalla protagonista un'assurda atrocità e conseguenza del potere maschile. Cassandra passa dall'uso della veggenza in maniera conforme al potere al suo uso in funzione oppositiva; ciò rimanda alla vicenda autobiografica della Wolf che è stata fedele all'ideologia della SED ma nel 1976 si schiera apertamente contro il potere della RDT per l'espulsione del cantautore Biermann²¹⁹. Nel romanzo la protagonista «aspira ad uno sguardo e una voce autonomi» (Ibid.: 183). Il romanzo tenta di svelare attraverso il mito la crudeltà del presente, carico di minacce per

²¹⁹ Il cantautore Wolf Biermann fu uno dei simboli della dissidenza tedesco-orientale. Nonostante la sua fede nel socialismo maturò una posizione critica nei confronti della dittatura. Nel 1961 fondò a Berlino il "Teatro degli operai e degli studenti" e lo diresse fino al 1963, anno in cui il regime ne ordinò la chiusura. A partire dal 1965 Biermann fu vittima di una violenta campagna diffamatoria, nel quale fu accusato di simpatizzare con gli "imperialisti occidentali", e gli fu vietata l'apparizione in pubblico. Nel 1976 poté cantare nuovamente in pubblico in una chiesa di Prenzlauerberg e nel novembre dello stesso anno ottenne un visto per una tournée in Germania occidentale. La SED prese come pretesto il primo concerto a Colonia per togliere la cittadinanza a Biermann, al quale fu impedito di ritornare in DDR. Molti intellettuali, tra cui Christa Wolf, si opposero a questa decisione senza risultati.

l'individuo; la guerra tra Troia e la Grecia è, in realtà, una metafora dello scontro tra Oriente e Occidente (Placido, Chiarloni e Wolf, 1997). Vi è una continua esigenza, da parte della Wolf, di una parola che, forse, non fermerà nessuna guerra, ma che comunque è necessario dire. Il dovere di parlare e di dare voce all'individuo è assunto dalla stessa protagonista: «parlare con la mia voce di più, altro, non ho voluto» (Wolf, 2008 [1983]).

Il discorso su Cassandra trae origine da una serie di lezioni tenute dalla Wolf all'università di Francoforte, chiamate «Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra» (Premesse a Cassandra, 1982) nelle quali la scrittrice rielabora i contenuti del libro, spiegando le origini del romanzo e i riferimenti alla contemporaneità. Le lezioni sono ricche di informazioni tratte dalla stampa quotidiana e dalla visita che la stessa Wolf fa nelle rovine di Cnosso. In esse prendono corpo le tematiche femministe e la formazione marxista; vi sono moltissimi riferimenti ai modelli femminili di I. Bachmann e di M. Fleisser.

Dalle «Premesse» si deduce che lo sguardo di Cassandra sulla realtà politica di Troia crea, in realtà, un parallelismo con il presente: le mura di Troia rimandano probabilmente al muro di Berlino, il rifiuto della guerra corrisponde alla richiesta da parte della RDT del disarmo unilaterale, rifiutato, però, dal presidente americano Reagan. La stessa funzione sacerdotale e il dono della veggenza di Cassandra rimandano alla «responsabilità dello scrivere oggi» (Raja, 1990: 181-182) e si nota anche che la critica da parte di Cassandra al sapere fondato sulla violenza di cui è stata vittima rimanda alla difesa, da parte della Wolf, del ceto intellettuale che non deve servire gli «apparati che programmano la guerra» (Ibid.: 181). Gli «intellettuali» presenti nel romanzo sono spesso opportunisti nei confronti del potere. Tra questi si nota l'indovino Calcante che si schiera dalla parte dei greci, oppure Pantoo, sacerdote greco che passa in maniera enigmatica dalla parte troiana. E, infine, il gemello di Cassandra, Eleno, che come lei è stato designato alla veggenza, ma che ha un ruolo più importante di Cassandra poiché è un uomo. Nel romanzo, infatti, le donne sono spesso considerate inferiori rispetto al mondo maschile che può usarle a proprio piacimento. A tal senso, basti guardare la figura della sorella di Cassandra,

Polissena, che si lascia usare come strumento dell'abilità maschile per far cadere in trappola con il suo fascino Achille, la bestia.

È stato affermato che i Greci hanno caratteristiche molto simili agli Americani dopo il periodo del riarmo nucleare, poiché sono coloro che hanno sempre nuovi ordigni e nuove tecniche di guerra. All'interno di Troia la società si logora per via del regime poliziesco instaurato da Eumelo, ufficiale delle guardie troiane che otterrà un potere militare sempre maggiore, esercitando un ruolo repressivo nei confronti dei cittadini che vengono sorvegliati e puniti. A questa figura si affianca quella del greco Achille che attua una «cultura dell'oppressione e della soppressione» (Ibid.: 185-186) e, in tal mondo, «i Troiani sono ormai come i Greci» (Chiarloni, 1983); ciò indica, in realtà, la somiglianza tra gli Americani e i Tedeschi della DDR.

D'altro canto, lo stesso rapimento della bella Elena è stato un pretesto per ottenere il dominio sull'Ellesponto, e infatti «non c'era nessuna Elena che giustificasse la guerra di Troia» (Marchese, 1997). Per questa ragione Cassandra si oppone in modo radicale a questa realtà fatta di guerra, per lei c'è un'altra strada da percorrere, un altro modello di sviluppo dell'essere umano, un'utopia in cui credere «tra uccidere e morire c'è una terza via: vivere» (Wolf, 2008 [1983]).

Da quanto è stato osservato è chiaro che Cassandra è una figura mitologica che si presta bene a essere considerata una metafora dell'intellettuale impegnato. Ciò accade senz'altro perché la scrittrice tende a creare personaggi che non aderiscono pienamente al modello antico. Vi è, infatti, una rielaborazione del mito che le permette di operare dei cambiamenti nel personaggio al fine di assecondare le attese del lettore moderno. L'evento iniziale del romanzo s'ispira direttamente ai versi dell'Agamennone di Eschilo ma contrariamente all'autore greco che fa proseguire la storia con la vendetta da parte di Oreste, Christa Wolf centra la riflessione della sua eroina sulla fine di Troia.

Nell'Agamennone di Eschilo, Cassandra è la figlia di Priamo re di Troia e della moglie Ecuba e la sua caratteristica principale è che, nonostante le sue doti profetiche, è condannata a non essere mai creduta. Prima della presa di Troia, Cassandra avverte i suoi compatrioti che l'enorme cavallo di legno

lasciato dagli Achei sulla spiaggia è un artificio dei Greci per conquistare la città, ma invano, perché Priamo la accusa di essere solo profeta di sventure. Durante la notte, mentre ormai è in atto il saccheggio della città, Aiace di Locride la insegue fin dentro il tempio di Atena dove la stupra, suscitando l'ira degli dei. Cassandra diventa schiava di Agamennone che se ne innamora; l'amore è però fatale a entrambi. Viene, infatti, uccisa insieme ad Agamennone da Egisto e Clitennestra al ritorno a Micene dopo la conquista di Troia.

Si noti, inoltre, la figura di Cassandra in Omero, il quale non le attribuisce le virtù profetiche, narrate nella letteratura posteriore a Pindaro.

Si possono notare altre differenze tra il mito e il romanzo di Christa Wolf. Ad esempio, Euripilo è il figlio di Telefo (figlio di Eracle e di Auge) e Argiope (una ninfa) che viene ferita da Achille, mentre nel libro della Wolf compare come marito di Cassandra e condottiero dell'esercito di Teisi ma non si fa alcun cenno al ferimento da parte di Achille. Inoltre, Eumelo appare come il capo della polizia che incita Paride a non diffondere la notizia che Elena gli è stata rubata dal re d'Egitto, perché sarebbe mancata la ragione del conflitto tra Troia e la Grecia, mentre nel mito Eumelo di Fere è il figlio di Admeto e di Alceste, re di Fere e uno dei pretendenti di Elena al giuramento di Tindaro, e prese parte con undici navi alla guerra di Troia. Emblematica è anche la figura di Enea che nel romanzo appare innamorato di Cassandra mentre in Omero sposa la figlia di Priamo, Creusa.

8.2 «Kassandra»: analisi delle metafore d'invenzione

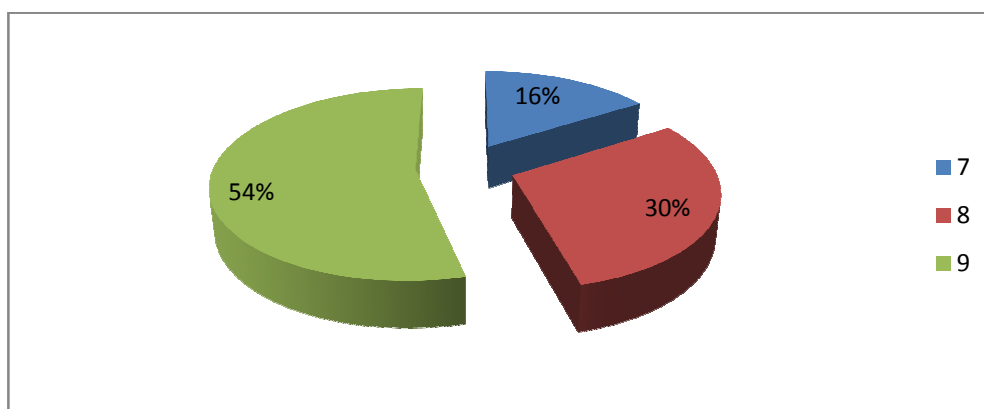
Questo paragrafo è dedicato all'analisi delle metafore inventate nel romanzo «Kassandra» di Christa Wolf. Le metafore saranno analizzate secondo i modelli proposti nella prima parte della tesi. Dapprima, si analizzerà la struttura linguistica della metafora spiegando la configurazione sintattica e lessicale. Si verificherà se la metafora abbia degli antecedenti lessicalizzati nella lingua tedesca attraverso la consultazione dei dizionari. In seguito, si analizzerà la metafora da un punto di vista concettuale: si metteranno in evidenza i conflitti concettuali, le similarità e le proiezioni. Ciò rappresenta l'applicazione dei modelli della metafora concettuale, dell'analogia e dell'integrazione concettuale.

Numero 1.

Testo originario: ... *bin ich durchtränkt, geätzt, vergiftet von der Gleichgültigkeit* der Außerirdischen gegenüber uns Irdischen (Wolf, 2008 [1983]: 7)

Trad. italiana: ... *sono impregnata, corrosa, avvelenata dall'indifferenza* degli dei nei confronti di noi esseri umani

Si è scelto di prendere in considerazione questo gruppo di metafore in quanto i risultati delle interviste hanno mostrato che sono espressioni percepite con un alto grado di figuratività. Lo si può osservare nello schema sottostante in cui sono presi in considerazione i valori dal 7 al 9, ovvero fra i più alti.



Come si vedrà in seguito, tali risultati sono confermati anche dalla consultazione dei dizionari e dall'osservazione attraverso la metodologia MIPVU.

Il testo lascia emergere tre metafore a base verbale «ich bin durchtränkt von der Gleichgültigkeit», «ich bin geätzt von der Gleichgültigkeit» e «ich bin vergiftet von der Gleichgültigkeit». Le metafore mostrano un certo grado d'innovazione dal momento che i predicati sono utilizzati con la parola «Gleichgültigkeit». A ben vedere, i dizionari mostrano alcuni usi della parola in contesti come «ihre Gleichgültigkeit geht mir auf die Nerven», it. «la sua indifferenza mi dà ai nervi» o «er antwortet mit gespielter Gleichgültigkeit», it. «lui risponde con finta indifferenza» (Duden, 2013) che sono lontani dalla metafora wolfiana.

A livello frasale, c'è una metafora tra il soggetto e il verbo e un'altra tra il complemento d'agente e il verbo. I verbi «durchtränken, ätzen, vergiften», infatti, hanno una natura trasformativa irreversibile che, nella forma attiva, autorizza la presenza di due argomenti: un argomento legato al soggetto che spinge a questo cambiamento e l'altro è l'oggetto che lo subisce. Ora, questi verbi alla forma passiva mostrano la presenza di un soggetto e di un complemento d'agente che non hanno le proprietà fenomeniche abituali attribuite agli argomenti dei verbi.

Per confermare che la metafora ha un alto grado di metaforicità, si è scelto di concentrare l'attenzione solo sulla seconda metafora, ovvero «bin ich geätzt von der Gleichgültigkeit», it. «sono corrosa dall'indifferenza» e si analizzerà il termine «indifferenza», dominio obiettivo della metafora concettuale, attraverso la metodologia MIPVU.

[Gleichgültigkeit]

- a. Significato contestuale: acido che distrugge qualcosa nella psicologia dell'essere umano;
- b. Significato di base: nell'uso comune, spesso con tono di biasimo, condizione e comportamento di chi, in determinata circostanza o per

abitudine, non mostra interessamento, simpatia, partecipazione affettiva, turbamento (Treccani, 2013);

- c. Conflitto: c'è un conflitto poiché il nome è legato al verbo corrodere;
- d. Risultato: si può comprendere il nome per indicare che la distruzione è fatta solo a livello psicologico.

Dopo aver mostrato le caratteristiche linguistiche del nome, bisogna comprendere quali inferenze agiscono nella formulazione di tale metafora.

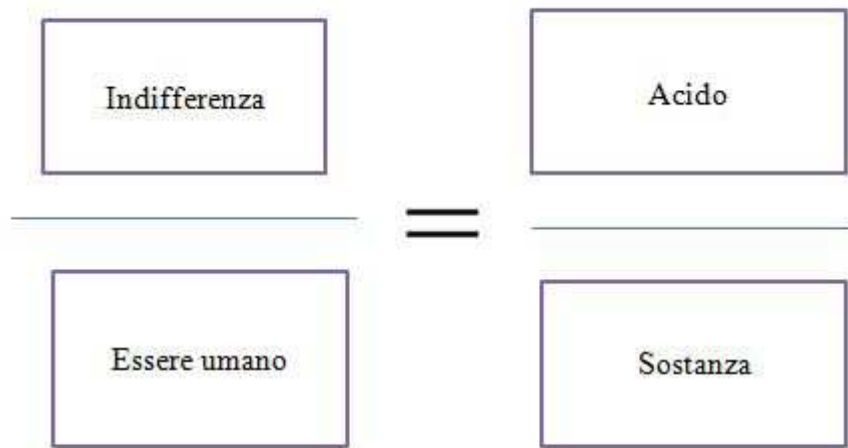
La contraddizione può essere osservata a livello concettuale in cui le metafore creano due conflitti: il primo riguarda l'agente della trasformazione ovvero «l'indifferenza», il secondo è l'oggetto della trasformazione che è il soggetto «io». Il primo conflitto rappresentato dall'«indifferenza è un odore, un acido o un veleno» si origina a partire dalla metafora ontologica di livello generico «gli eventi, le azioni, le emozioni e le idee sono entità o sostanze». Si ritrovano esempi di questa proiezione nelle personificazioni a livello linguistico come si può osservare dalla frase «ihre Gleichgültigkeit geht mir auf die Nerven», it. «la sua indifferenza mi dà ai nervi» (Ibid.). Diversamente da questo caso, la metafora ha subito un'alterazione della proiezione metaforica convenzionale e la scrittrice ha costruito una nuova mappatura in cui «l'indifferenza è una sostanza». Il secondo conflitto rappresentato da «la persona è un oggetto che può essere impregnato, acidificato e avvelenato» deriva dalla metafora di livello generico «l'essere umano è un oggetto» che proviene dalla schematizzazione spiegata dagli studiosi attraverso la Grande Catena degli Esseri (Lakoff e Turner, 1989).

Si tentano ora di estrarre le relazioni comuni più precise possibili attraverso uno schema che possa mettere in evidenza un'analogia proporzionale dal momento che c'è una relazione tra due strutture. Ciò significa che «l'indifferenza sta all'essere umano come l'acido sta alla sostanza».

Le tappe per interpretare quest'analogia sono:

- ricerca delle proprietà di A (indifferenza), C (acido) e D (sostanza);
- creazione di un sottoinsieme C1 delle proprietà di C che mostrano una relazione con D;
- ricerca delle proprietà di B (essere umano);

- selezione di una proprietà comune Co tra B e D all'interno del sottoinsieme [inv.(C1)] ;
- attribuzione della funzione C = [inv.(Co)] ad A.



Tav. 15

Le proprietà di A, C, D:

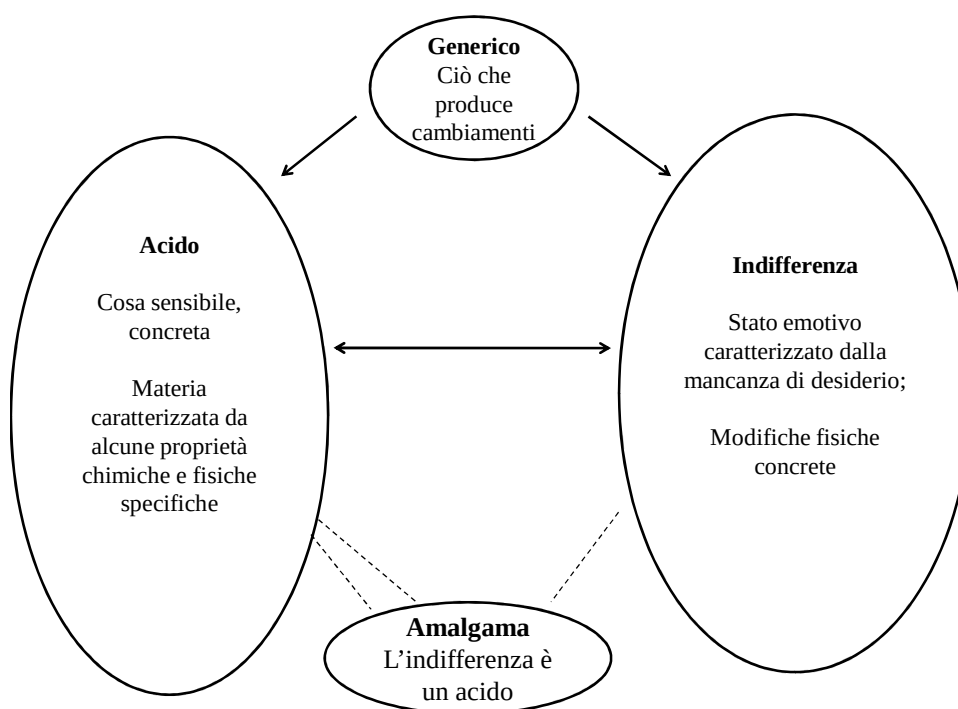
- A (indifferenza): nell'uso comune, spesso con tono di biasimo, condizione e comportamento di chi, in determinata circostanza o per abitudine, non mostra interessamento, simpatia, partecipazione affettiva, turbamento (Treccani, 2013);
- C (acido): sostanza concreta corrosiva e irritante, essa causa di modiche fisiche, i cambiamenti causati sono sempre negativi; l'acido modifica gli elementi e li fa diventare color ruggine (Ibid.);
- D (sostanza): cosa sensibile, concreta, materia caratterizzata da alcune proprietà chimiche e fisiche specifiche, essa causa delle modifiche fisiche concrete (Ibid.).

La formazione del sottoinsieme C1 (proprietà condivise tra C e D) mostra che «l'acido è una sostanza». Dopo quest'elaborazione, bisogna ricercare le caratteristiche di B (essere umano): individuo della specie Homo Sapiens che vive sulla Terra, parla, cammina, mostra stati emotivi (Ibid.).

Bisogna invertire le caratteristiche ottenute nella relazione tra C e D (acido e sostanza) e applicarle alla relazione tra B e C (essere umano e acido). Una

delle caratteristiche condivise è «l'acido può causare modifiche fisiche concrete». L'ultimo passaggio è l'inversione delle caratteristiche emerse nella relazione tra B e C e l'attribuzione dei risultati ad A (indifferenza) che è caratterizzato dall'«essere la causa di modifiche concrete».

L'analogia fra indifferenza e acido dà avvio a una serie di inferenze che possono essere comprese solo attraverso un ulteriore passaggio, rappresentato dal *blending*. Il processo per mettere in evidenza l'analogia ha mostrato che la rete figurata alla base dell'associazione tra acido e indifferenza usa molteplici connessioni di similarità. Così, si osservi l'analisi di questa metafora a partire dagli spazi mentali: è presente uno spazio mentale sorgente «l'acido» e uno spazio mentale obiettivo «l'indifferenza». Lo spazio generico è «ciò che produce cambiamenti» e lo spazio di amalgama è «l'indifferenza è un acido».



Tav. 16

A partire dallo schema, si nota di essere in presenza di una rete bilaterale asimmetrica dal momento che essa implica uno spazio di amalgama in cui il processo di elaborazione produce costruzioni molto diverse da quelle disponibili in ogni spazio mentale. L'acido e l'indifferenza sembrano due cause che provocano cambiamenti: il primo agisce a livello fisico, la

seconda a livello psicologico. Per comprendere l'indifferenza in termini di acido, bisogna utilizzare una connessione metonimica in quanto ci si deve interrogare sul fatto che delle cause psicologiche possano provocare dei cambiamenti sul piano corporeo. È chiaro, quindi, che alla base di questa metafora, non c'è semplicemente una somiglianza tra acido e indifferenza ma queste parole sono connesse da legami metonimici.

La scelta di un dominio sorgente come «acido» può essere spiegata attraverso l'influenza del contesto secondo l'approccio di Kövecses (2010). In particolare, quello che emerge è «il diretto contesto linguistico in se stesso». Come vedremo anche in seguito, la Wolf utilizzerà una serie di personificazioni legate alla corrosione interna dell'anima da parte di un'entità estranea. Lo si osserva, ad esempio, nelle seguenti frasi:

«die Reue ätzt mich, sie läßt nicht nach, Polyxena», it. «il romorso mi corrode, non si affievolisce, Polissena» (Wolf, 2008 [1983]: 35);

«welche Schärfe hatte seine einst weichen Züge geätzt», it. «quale forza aveva corroso i suoi tratti un tempo delicati» (Ibid.: 89).

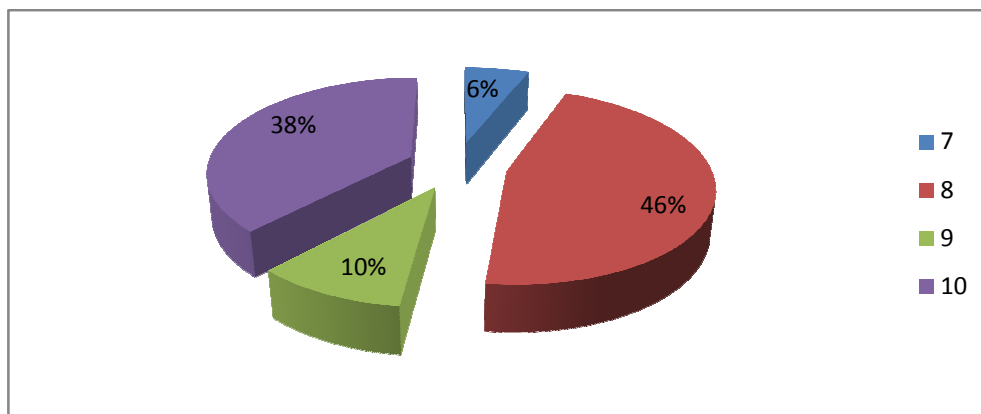
Per comprendere il motivo dell'importanza data dalla Wolf ai processi interni al corpo umano, è necessario osservare le analisi delle metafore successive in cui l'anima è vista spesso come un luogo in cui possono avvenire mutamenti significativi che serviranno a compiere scelte determinanti per modellare l'identità di Cassandra in quanto veggente.

Numero 2.

Testo originario: ... *alle Eitelkeiten und Gewohnheiten sind ausgebrannt* (Ibid.: 13)

Trad. italiana: ... *tutte le vanità e le abitudini sono bruciate completamente*

Tale metafora è stata considerata dai parlanti tedeschi «molto figurata» come si può osservare dal grafico sottostante in cui il 46% è rappresentato da un valore di 8/10.



Tav. 17

In seguito vedremo che tali risultati sono confermati anche dalla consultazione dei dizionari e dall'osservazione attraverso la metodologia MIPVU.

La metafora a base verbale mostra un certo grado d'innovazione dal momento che il predicato ted. «ausbrennen» è utilizzato intransitivamente con le parole «Eitelkeiten» e «Gewohnheiten» che non hanno le proprietà fenomeniche usuali attribuite agli argomenti di questo verbo che ha una natura trasformativa e risultativa. Lo si può notare dal dizionario in cui «Eitelkeiten» è utilizzato in metafore linguistiche come «j-n in seiner Eitelkeite verletzen», it. «ferire qualcuno nella propria vanità» (Götz et al., 2003: 289) e «Gewohnheiten» in contesti linguistici come «seine Gewohnheiten ändern», it. «cambiare le sue abitudini» (Ibid.: 431).

Per verificare ulteriormente la figuratività di tale costruzione linguistica, si vuole prendere in considerazione il verbo «ausbrennen» e lo si analizza secondo la prospettiva MIPVU.

[ausbrennen]

- a. Significato contestuale: distruggere o fare sparire attraverso il fuoco le vanità e le abitudini;
- b. Significato di base: distruggere, rovinare, deteriorare attraverso il fuoco degli oggetti concreti (un pezzo di legno, di plastica, una lettera, le capanne, le città). L'agente che provoca l'effetto può essere rappresentato dal fuoco, dal freddo, da una sostanza chimica

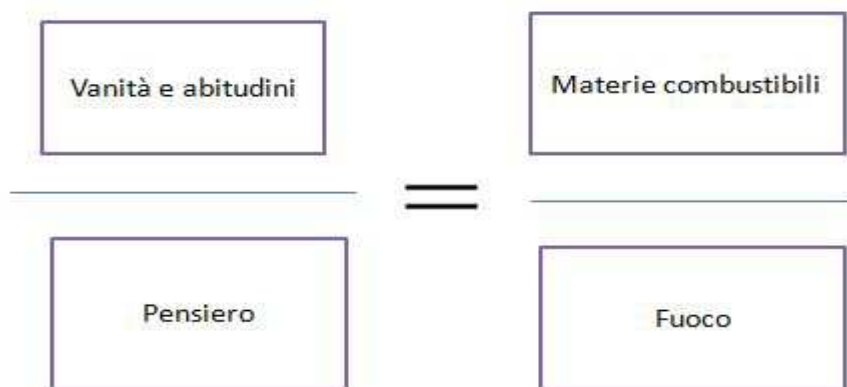
caustica, dal sole, da un elettrodo, da una sorgente di calore, dagli elementi radioattivi (Treccani, 2013);

- c. Conflitto: c'è un conflitto perché il verbo è utilizzato con parole non usuali;
- d. Risultato: si può comprendere il verbo «ausbrennen» per indicare che la distruzione è fatta su un'entità astratta.

Dopo aver mostrato le caratteristiche linguistiche del verbo, vogliamo soffermare l'attenzione sul piano concettuale. A ben vedere, questo conflitto è rappresentato dalla metafora «le vanità e le abitudini sono degli oggetti che bruciano» che vede la sua origine nella metafora ontologica di livello generico «gli eventi, le azioni, le emozioni e le idee sono entità o sostanze». A partire da questa proiezione, si tentano di dimostrare le modalità del suo funzionamento attraverso la teoria dell'analogia proporzionale. Ciò significa che «vanità e le abitudini stanno al pensiero come le materie combustibili stanno al fuoco».

Le tappe per interpretare quest'analogia sono:

- Ricerca delle proprietà di A (vanità e abitudini), C (materie combustibili) e D (fuoco);
- Creazione di un sottoinsieme C1 delle proprietà di C che mostrano una relazione con D;
- Ricerca delle proprietà di B (pensiero);
- Selezione di una proprietà comune Co tra B e D all'interno del sottoinsieme [inv.(C1)];
- Attribuzione della funzione $C = [inv.(Co)]$ ad A.



Tav. 16

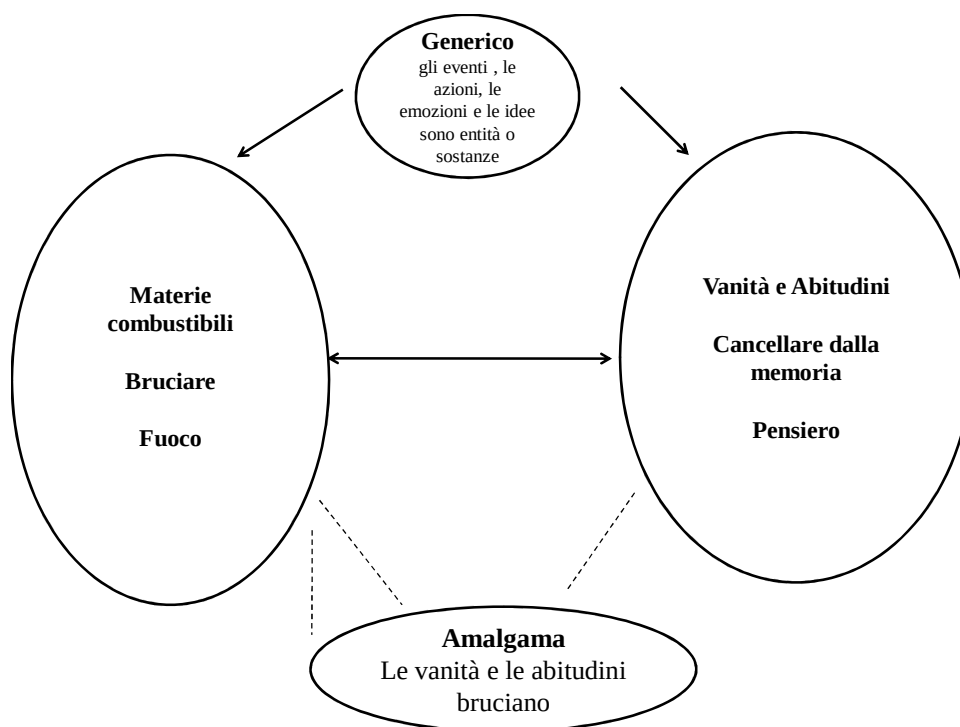
Le proprietà di A, C, D:

- A (vanità e abitudini): la vanità è una caratteristica caratteriale ed è la credenza verso se stessi (auto-idolatria). L'abitudine è l'atteggiamento acquisito attraverso la ripetizione di un'esperienza. Entrambe sono delle caratteristiche che fanno parte degli atteggiamenti di un essere umano ed esse non possono essere toccate ma soltanto percepite attraverso degli atteggiamenti, possono essere modificate e scomparire dalla vita di un individuo attraverso una terapia psicologica o attraverso la modifica delle abitudini quotidiane (Ibid.);
- C (materie combustibili): oggetti concreti che hanno la proprietà di bruciare quando si combinano con l'ossigeno dell'aria o con un altro comburente. I combustibili sono il legno, la plastica, la paglia, la carta e, in un senso più generale, le cose che sono composte da questi elementi come le foreste, i villaggi, le capanne (Ibid.);
- D (fuoco): forma di combustione che dà luogo a una luce di colore rossiccio, a una grande quantità di calore e di energia, a un effetto immediato e spettacolare. L'oggetto della combustione è un combustibile che è distrutto dal fuoco (Ibid.).

La formazione del sottoinsieme C1 (proprietà condivise tra C e D) mostra «le materie combustibili generano il fuoco». Dopo quest'elaborazione,

bisogna cercare le caratteristiche di B (pensiero): attività della mente che si dispiega nella formulazione delle idee, dei concetti, della coscienza, dell'immaginazione, dei desideri; non può essere toccato perché è immateriale (Ibid.).

Si devono invertire le caratteristiche ottenute nella relazione C e D (materie combustibili e fuoco) e applicarle alla relazione tra B e C (pensiero e materie combustibili). Una delle caratteristiche condivise è la relazione «il pensiero è generato da materie combustibili». L'ultimo passaggio è l'inversione delle caratteristiche emerse e la relazione tra B e C e l'attribuzione dei risultati ad A (vanità e abitudini) che è caratterizzata da «oggetto che può essere distrutto». Il processo per mettere in evidenza ha mostrato che la rete figurativa alla base dell'associazione tra le materie combustibili e le vanità/abitudini utilizza molteplici connessioni di similarità e, soprattutto, che ci sono delle caratteristiche del concetto «fuoco» che danno alla metafora qualcosa di interessante a livello letterario. Tuttavia si deve mostrare come la relazione tra i due termini sia topicalizzata in modo asimmetrico. Per farlo, si analizza questa metafora attraverso la teoria degli spazi mentali e si vede che gli elementi salienti dei due domini sono proiettati in modo diverso nello spazio di amalgama. Lo spazio mentale sorgente mostra «le materie combustibili che possono essere bruciate» e lo spazio mentale obiettivo mostra «le vanità e le abitudini che possono essere bruciate» ma nei due domini il verbo «bruciare» non significa la stessa cosa. Nello spazio sorgente, «l'atto del bruciare» significa distruggere le materie combustibili che non esistono più; nello spazio obiettivo «l'atto del bruciare» ha il significato di «cancellare dalla mente». Nel primo caso, l'atto produrrà la cessazione dell'esistenza delle materie combustibili; nel secondo caso, le vanità e le abitudini cessano di esistere nel pensiero di una persona ma questo non significa che non esistano più.



Tav. 18

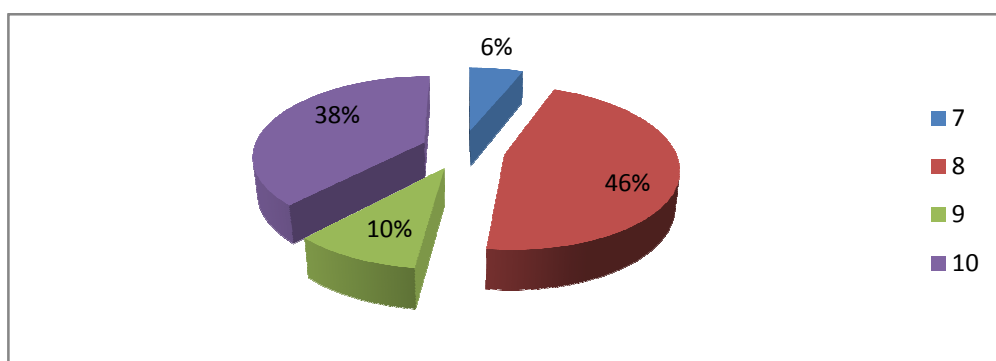
Inoltre, quello che sembra interessante è il fatto che la scrittrice manipola un simbolo chiave «il fuoco» che è la fonte di una serie di metafore privilegiate. In effetti, non utilizza delle metafore come, per esempio, «le vanità e le abitudini sono gettate nella spazzatura» o «le vanità e le abitudini sono rase al suolo» in cui si nota la componente di «distruzione» ma sviluppa la metafora del «bruciare». Essa, infatti, riconduce ad assimilare la scomparsa delle vanità e delle abitudini alla distruzione dei villaggi che sono bruciati durante le guerre. Ad aiutarci nella spiegazione di quest'interpretazione è l'approccio di Kövecses (2010) che ci conduce a selezionare «il diretto contesto linguistico in se stesso» che interviene nella rete di inferenze di questa metafora. Nel testo, infatti, molteplici sono le descrizioni di una Troia che brucia a causa degli attacchi dei Greci. Di conseguenza, il pensiero di Cassandra prende analogicamente tratti di spazialità diventando la città di Troia ed ella, essendo una veggente, rappresenta la «memoria storica» degli avvenimenti che si sono svolti in questa città.

Numero 3.

Testo originario: ... alle Eitelkeiten und Gewohnheiten sind ausgebrannt, *verödet die Stellen in meinem Gemüt*, von wo sie nachwachsen könnten (Wolf, 2008 [1983]: 13)

Trad. italiana: ... tutte le vanità e abitudini sono bruciate completamente, *deserti i luoghi dell'animo* da cui potrebbero ricrescere

È stata scelta tale metafora dal momento che le interviste confermano il suo valore di figuratività. Lo osserviamo nello schema sottostante:



Tav. 19

Questa percentuale sarà confermata sia attraverso la consultazione dei dizionari sia attraverso l'analisi metodologica MIPVU.

La metafora è «*verödet die Stellen in meinem Gemüt*» che mostra una natura aggettivale e un certo grado d'innovazione perché l'aggettivo che deriva dal participio passato ted. «*verödet*» non è utilizzato usualmente con «*Gemüt*». Lo si nota dai dizionari in cui il verbo «*veröden*» è utilizzato per indicare qualcosa che è stato spopolato come in frasi «*die kleinen Dörfer verödeten*», it. «il piccolo paesino svuotato»; «*verödete Häuser, Straßen*», it. «le case vuote, le strade vuote» (Duden, 2013) e «*die Straßen waren wie verödet*», it. «le strade erano deserte» (Giacoma e Kolb, 2001: 1084) e per denotare l'aridità di qualcosa e il suo diventare improduttivo come in «*das Land verödet immer mehr*», it. «la terra s'inaridisce sempre di più» (Duden, 2013). I dizionari mostrano, quindi, che non è consueto accostare il nome «*Gemüt*» con il verbo «*veröden*» e, a tale conferma, si vuole proporre

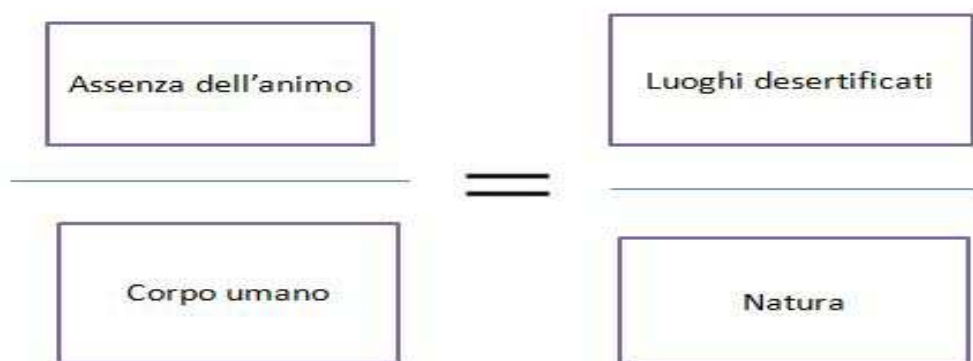
l'analisi dell'aggettivo «verödet», che rappresenta ciò che fonda il dominio sorgente, attraverso la prospettiva MIPVU.

[verödet]

- a. Significato contestuale: svuotato di senso e di significato;
- b. Significato di base: abbandonato, solo, non ospitale, non abitato, arido, vuoto, spopolato, improduttivo, sterile, infecondo (Treccani, 2013);
- c. Conflitto: c'è un conflitto perché l'aggettivo è utilizzato con la parola «Gemüt»;
- d. Risultato: si può comprendere quest'aggettivo per indicare che la desertificazione avviene in un luogo astratto.

A livello cognitivo, tale conflitto è il risultato di alcune metafore concettuali complesse come «il corpo ha dei luoghi desertificati» e «l'animo è un'entità fisica che si muove». La prima deriva dall'immagine-schema «gli spazi hanno frontiere» e la metafora primaria «il corpo è un recipiente». La seconda trova la sua origine nella metafora di livello generico «gli aspetti degli esseri sono delle sostanze» e nella metafora ontologica «le entità astratte sono delle sostanze fisiche».

A partire da questa proiezione, si tentano di dimostrare le modalità del suo funzionamento. Si vogliono estrarre le relazioni comuni mostrando l'analogia proporzionale. Ciò significa che «l'assenza dell'animo sta al corpo umano come i luoghi desertificati stanno alla natura».



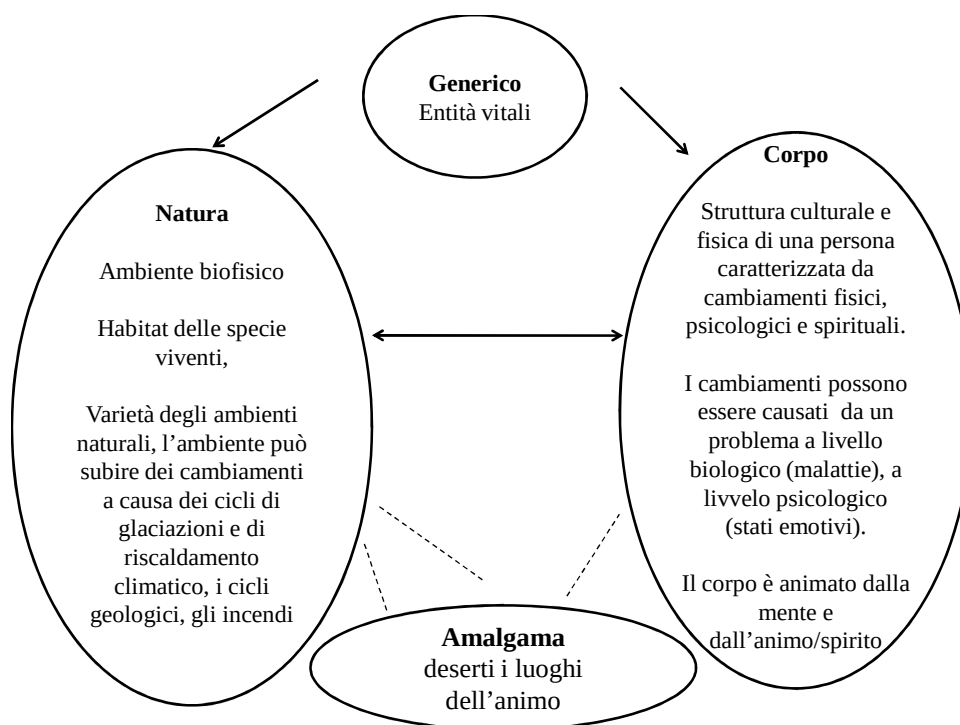
Le proprietà di A (assenza dell'animo), C (luoghi desertificati), D (natura):

- A (assenza dell'animo): l'animo o spirito è il principio vitale, immanente o trascendente di ogni entità dotata di vita (umana, animale, vegetale). La sua assenza provoca il vuoto spirituale (Ibid.);
- C (luoghi desertificati): luoghi sterili a causa del suolo sterile o della mancanza di precipitazioni (Ibid.);
- D (natura): ambiente biofisico, l'habitat terrestre, acquatico o marino. Questi luoghi possono essere preservati e degradati e, inoltre, possono subire alcuni fenomeni episodici come i cicli delle glaciazioni, del riscaldamento climatico, i cicli geologici e gli incendi (Ibid.).

La formazione del sottoinsieme C1 (proprietà condivise tra C e D) mostra l'inferenza «i luoghi desertificati sono parte della natura». In seguito a quest'elaborazione, bisogna ricercare le caratteristiche di B (corpo umano) che sono: la struttura culturale e fisica di una persona (Ibid.).

Bisogna invertire le caratteristiche ottenute nella relazione tra C e D (luoghi desertificati e natura) e applicarle alla relazione tra B e C (corpo umano e luoghi desertificati). Una delle caratteristiche pertinenti condivise è la relazione «la mancanza di qualcosa (di vitalità, di senso)». Infine, l'ultimo passaggio è l'inversione delle caratteristiche emerse nella relazione tra B e C e l'attribuzione dei risultati ad A (assenza dell'animo) che è caratterizzata da «luoghi in cui manca la vitalità, il senso».

Il processo per mettere in evidenza l'analogia ha mostrato che la rete figurata che vi è alla base dell'associazione tra «luoghi desertificati» e «assenza dell'animo» utilizza più connessioni di similarità. La relazione tra i due termini è topicalizzata in maniera asimmetrica e, secondo la teoria degli spazi mentali, si vede come gli elementi salienti dei due domini siano proiettati in maniera diversa nello spazio di amalgama.



Tav. 21

Lo spazio mentale sorgente mostra «natura» e lo spazio mentale obiettivo mostra «corpo umano». All'interno di ogni spazio mentale si trova una struttura generica presa dallo spazio generico che è «entità vitali» ma gli spazi contengono anche strutture specifiche. Per l'input 1, ci sono per esempio «ambiente biofisico, habitat delle specie viventi, varietà degli ambienti naturali, l'ambiente può subire dei cambiamenti a causa dei cicli di glaciazione e di riscaldamento climatico, dei cicli geologici e degli incendi». L'input 2 «il corpo» mostra alcune inferenze come «la struttura culturale e fisica di una persona caratterizzata dai cambiamenti fisici, psicologici e spirituali, i cambiamenti possono essere causati da un problema a livello biologico (malattie), a livello psicologico (stati emotivi, relazioni sociali e così via); il corpo è animato dalla mente e dall'animo o spirito». La proiezione nello spazio di amalgama è parziale e selettiva perché si prendono in considerazione soltanto «i cambiamenti che possono prodursi nella natura o nel corpo» e «l'elemento di vitalità». L'amalgama sarà composta da elementi che provengono dallo spazio di input 1 e dallo spazio di input 2 e fornirà la relazione «il corpo ha degli spazi desertificati» perché l'animo o spirito è un'entità fisica che, muovendosi, ha lasciato il corpo vuoto e, quindi, privo di senso.

La scelta di un dominio sorgente che si riferisce alla natura e, più in particolare, al deserto è riscontrabile più volte nel testo della Wolf. In base all'approccio di Kövecses (2010) e di quello che lui chiama «diretto contesto linguistico in se stesso» vi è una serie di metafore dedicate all'anima e alla sua desertificazione come, ad esempio:

«wie lange es dauerte, bis meine Gefühle in die verödeten Seelenräume wieder einströmten», it. «quanto tempo ci volle affinché i miei sentimenti affluissero di nuovo nelle stanze deserte dell'anima» (Wolf, 2008 [1983]: 69).

A livello testuale, questo vuoto rappresentato dalla «desertificazione» causata dalla mancanza dello spirito appare nel momento in cui Cassandra sta per morire a causa di Clitennestra. La protagonista, infatti, è ormai prigioniera del greco Agamennone e ha smesso di essere veggente. La volontaria perdita del potere di predire il futuro provoca un impoverimento e la conduce verso la morte.

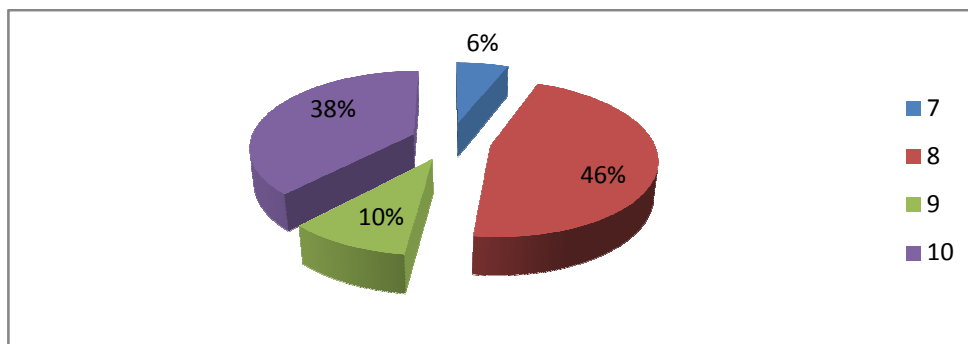
A livello semantico, questo genere di metafora nutre la rete di significazione dedicata al potere della veggenza. Nelle analisi successive, si tenteranno di approfondire i legami fra le varie metafore dedicate al dono di Cassandra.

Numero 4.

Testo originario: ... *alle Eitelkeiten und Gewohnheiten* sind ausgebrannt, verödet die Stellen in meinem Gemüt, *von wo sie nachwachsen könnten* (Ibid.: 13)

Trad. italiana: ... *tutte le vanità e abitudini* sono bruciate completamente, deserti i luoghi dell'animo *da cui potrebbero ricrescere*

La metafora presa in considerazione è stata percepita dai parlanti di madrelingua tedesca come un'espressione linguistica abbastanza figurata. Lo si può osservare dalla percentuale sottostante:



Tav. 22

Questa percentuale sarà confermata sia attraverso la consultazione dei dizionari sia attraverso l'analisi metodologica MIPVU.

La metafora, essendo a base verbale, ha come nucleo il verbo «nachwachsen» che presenta una natura progressiva ed è associato agli argomenti «vanità e abitudini» che non hanno le proprietà fenomeniche che sono normalmente attribuite a questo verbo. A ben vedere, il verbo è utilizzato per indicare la crescita di vegetali o di capelli come si può osservare nei seguenti esempi: «das Unkraut wächst sehr schnell nach», it. «le erbacce ricrescono molto velocemente» e «der Friseur hat die Haare zu kurz geschnitten, aber sie wachsen ja wieder nach», it. «il parrucchiere ha tagliato i capelli molto corti ma essi ricrescono nuovamente» (Götz et al., 2003: 721). Si tenta ora di comprendere attraverso la metodologia MIPVU il modo in cui si sviluppa il conflitto. Si notano le caratteristiche dei domini obiettivo:

[Eitelkeiten] e [Gewohnheiten]

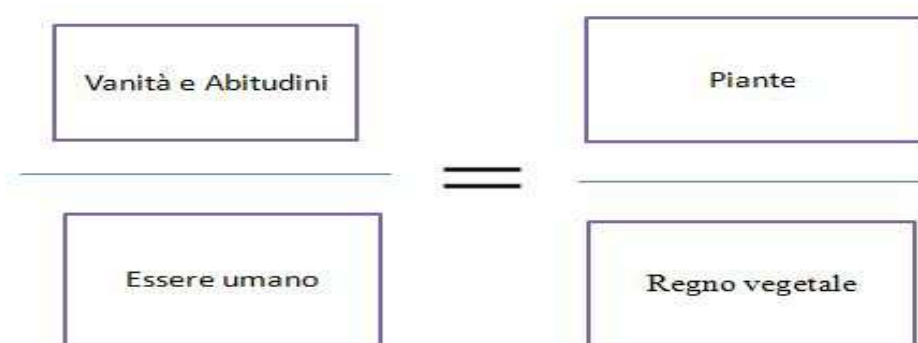
- Significato contestuale: le vanità e le abitudini possono crescere nuovamente;
- Significato di base: la vanità è una caratteristica caratteriale ed è la credenza verso se stessi (auto-idolatria). L'abitudine è l'atteggiamento acquisito attraverso la ripetizione di un'esperienza. Entrambe sono delle caratteristiche che fanno parte degli atteggiamenti di un essere umano ed esse non possono essere toccate ma soltanto percepite attraverso degli atteggiamenti, possono essere

modificate e scomparire dalla vita di un individuo attraverso una terapia psicologica o attraverso la modifica delle abitudini quotidiane (Treccani, 2013);

- Conflitto: c'è un conflitto perché le vanità e le abitudini sono considerate piante;
- Risultato: le vanità e le abitudini crescono e ricrescono come le piante in un ambiente umido, mentre nel deserto non possono né nascere né crescere.

A livello concettuale c'è un conflitto che riguarda l'oggetto di questa crescita che sono le parole astratte «vanità e abitudini». Questa proiezione può esser generata dalla metafora di base «le persone sono delle piante» (Lakoff e Turner, 1989) e, dal momento che le vanità e le abitudini sono delle caratteristiche degli esseri umani, esse possono essere considerate come delle piante per contiguità concettuale.

Si tentano di estrarre gli elementi che forniscono tutta la struttura deduttiva attraverso uno schema che mette in evidenza un'analogia proporzionale poiché vi è una relazione tra due strutture. Ciò significa che «le vanità e le abitudini stanno all'essere umano come le piante stanno alla natura».



Tav. 23

Le proprietà di A, C, D:

- A (vanità e abitudini): la vanità è una caratteristica caratteriale ed è la credenza verso se stessi (auto-idolatria). L'abitudine è l'atteggiamento acquisito attraverso la ripetizione di un'esperienza. Entrambe sono delle caratteristiche che fanno parte degli

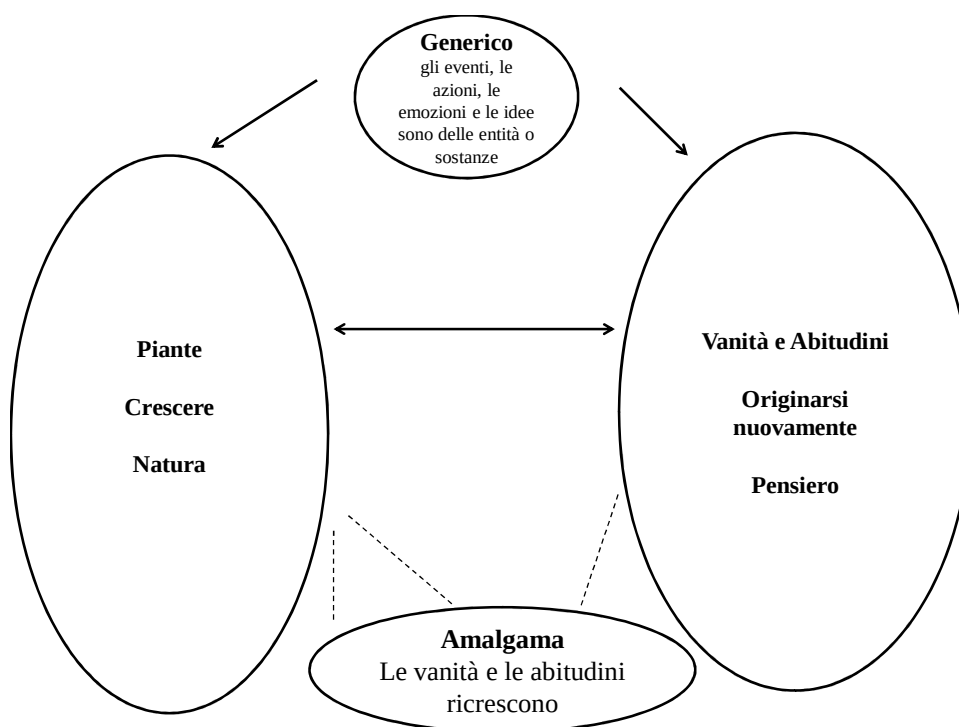
atteggiamenti di un essere umano ed esse non possono essere toccate ma soltanto percepite attraverso degli atteggiamenti, possono essere modificate e scomparire dalla vita di un individuo attraverso una terapia psicologica o attraverso la modifica delle abitudini quotidiane (Treccani, 2013);

- C (piante): vegetali, organismi autotrofi che possono sintetizzare le loro molecole organiche a partire da sostanze inorganiche; essi sono degli esseri multicellulari alla base della catena alimentare; le piante hanno bisogno di diversi elementi per sopravvivere e crescere: la luce, utile per il processo di fotosintesi che apporta energia, l'acqua e la terra da cui sono tratti i nutrimenti e l'aria da cui le piante estraggono il diossido di carbonio che permette loro di sviluppare il processo di fotosintesi (Ibid.);
- D (regno vegetale): un insieme di organismi foto-sintetici e di cui la parete è fatta di cellulosa. I vegetali hanno bisogno di diversi elementi per sopravvivere e ricrescere: la luce, utile per il processo di fotosintesi che apporta energia; l'acqua e la terra da cui sono tratti i nutrimenti e l'aria da cui sono estratti il diossido di carbonio che permette lo sviluppo della fotosintesi (Ibid.).

La formazione del sottoinsieme C1 (proprietà condivise tra C e D) mostra l'inferenza «le piante fanno parte del mondo vegetale». Dopo quest'elaborazione, è necessario ricercare le caratteristiche di B (essere umano) che sono: creatura vivente membro della specie umana. Gli esseri umani hanno bisogno di molteplici elementi per sopravvivere: la luce, l'acqua, l'ossigeno, il cibo. In più, essi hanno bisogno delle relazioni sociali e del benessere che deriva da una buona qualità di vita (Ibid.).

È necessario invertire le caratteristiche ottenute nella relazione tra C e D (piante e regno vegetale) e applicarle alla relazione tra B e C (essere umano e piante). Una delle caratteristiche pertinenti condivise è la relazione «crescere e svilupparsi». L'ultimo passaggio è l'inversione delle caratteristiche emerse nella relazione tra B e C e l'attribuzione dei risultati ad A (vanità e abitudini) che è caratterizzata da «oggetti che possono ricrescere».

Il processo per mettere in evidenza l'analogia ha mostrato che la rete figurativa alla base dell'associazione tra piante e vanità/abitudini fa uso di numerose connessioni di similarità. Tuttavia la relazione tra i due termini è topicalizzata in maniera asimmetrica. Se, infatti, si analizza questa metafora con l'ausilio della teoria degli spazi mentali, si nota come gli elementi salienti dei due domini siano proiettati in maniera diversa nello spazio di amalgama. Lo spazio mentale sorgente mostra l'inferenza «le piante ricrescono» e lo spazio mentale obiettivo mostra «le vanità e le abitudini ricrescono» ma nei due domini il verbo «ricrescere» non significa la stessa cosa. Nello spazio sorgente, «l'atto del ricrescere» significa aumentare di misura dopo un taglio; diversamente, nello spazio obiettivo «l'atto del ricrescere» indica il «verificarsi nuovamente, mostrarsi nuovamente». Nel primo caso, l'atto produrrà l'aumento delle piante; nel secondo caso, le vanità e le abitudini saranno mostrate dall'atteggiamento degli esseri umani.



Tav. 24

La rete d'integrazione analizzata mostra, quindi, che il dominio sorgente della metafora è qualcosa di strettamente legato alla natura, tema caro alla Wolf che, nel testo, sembra interessata a mettere in luce la vita della piccola

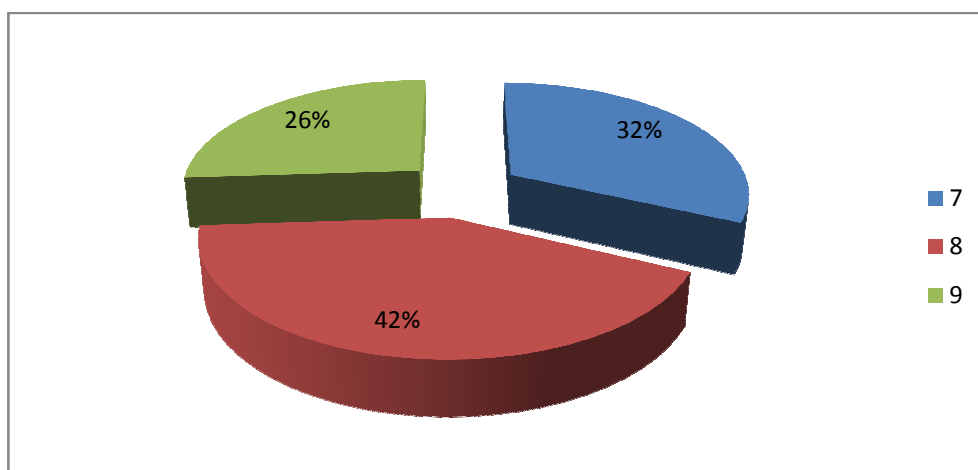
comunità che vive sulle rive del fiume Scamandro. L'interesse è quello di opporre una società corrotta e bellicosa come quella della città di Troia a un'alternativa di vita lontana dagli interessi politici. Alla base di questa opposizione si riscontrano le contraddizioni fra una decadente società matriarcale rappresentata da Ecuba con la sua discendenza locrese e un'ambiziosa società patriarcale rappresentata da Priamo, il padre. Nel testo, il passaggio si nota anche a livello rituale in quanto i nuovi culti maschili soppiantano i riti agresti femminili sancendo una graduale esclusione delle donne al governo di Troia (Wolf, 1982). Inoltre, la metafora vegetale che vede «le vanità e le abitudini» come «piante» mostra, in realtà, la dinamica di associare analogicamente alla distruzione spaziale dell'ambiente naturale in cui non cresce nulla a causa della guerra, la distruzione psicologica dell'anima e della mente della protagonista che comincia a rifiutare la realtà che la circonda.

Numero 5.

Testo originario: ... ich mache die Schmerzprobe. Wie der Arzt, um zu prüfen, ob es abgestorben ist, ein Glied ansticht, so stech ich mein Gedächtnis an (Wolf, 2008 [1983]: 10)

Trad. italiana: ... faccio la prova del dolore. Come il medico incide un arto per verificare se è insensibile, così io incido la mia memoria

È stata scelta tale metafora dal momento che le interviste confermano il suo valore di figuratività. Lo osserviamo nello schema sottostante:



Tav. 25

Questa percentuale sarà confermata sia attraverso la consultazione dei dizionari sia attraverso l'analisi metodologica MIPVU.

La metafora è a base verbale e attribuisce il verbo «anstechen», che porta con sé il risultato dell'azione, al nome ted. «Gedächtnis» creando un passaggio dal concreto all'astratto. L'insieme metaforico può essere ritenuto di nuova invenzione dal momento che non esistono forme simili attestate nei dizionari consultati in cui il verbo pare essere unito a cibi (carne o dolci) come in «mit der Gabel stechen an, um zu prüfen, ob die Speise schon fertig ist», it. «pungere con la forchetta per verificare se il cibo è già pronto» (Götz et al., 2003: 62).

La particolarità di questa metafora nasce anche dal fatto di essere introdotta testualmente da una similitudine ted. «wie der Arzt, um zu prüfen, ob es abgestorben ist, ein Glied ansticht» (Wolf, 2008 [1983]: 10) , it. «come il medico incide un arto per verificare se è insensibile». Quest'ultima ha valore introduttivo perché Cassandra incide la sua memoria per capire se essa sia insensibile o meno allo stesso modo di un medico che testa un arto del suo paziente.

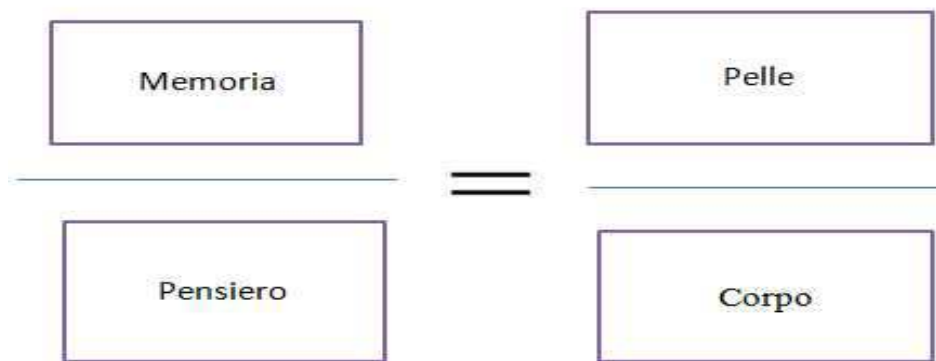
Per confermare che la metafora ha un alto grado di figuratività, si è scelto di analizzare il nome «Gedächtnis», it. «memoria» che risulta il dominio obiettivo della metafora concettuale attraverso la metodologia MIPVU.

[Gedächtnis]

- a. Significato contestuale: la memoria è un oggetto che può essere inciso;
- b. Significato di base: lo stoccaggio dell'informazione, del ricordo; essa è una facoltà cognitiva e indica la capacità di un individuo o quella di un gruppo umano di ricordarsi di fatti passati e di ricordarsi di se stessi; è un processo che fa parte del pensiero (Treccani, 2013);
- c. Conflitto: c'è un conflitto perché al nome «memoria» è attribuito un verbo insolito;
- d. Risultato: il nome «Gedächtnis» indica un oggetto concreto che si può incidere come se fosse pelle.

Dopo aver mostrato le caratteristiche linguistiche del nome e il conflitto che è alla base, è necessario comprendere che tipo di inferenze esistono da un punto di vista cognitivo. Si nota che i meccanismi che sottendono la creazione di questa metafora legano la memoria a un recipiente e, più in particolare, a un oggetto solido. Questa proiezione può essere generata dall'immagine-schema del recipiente e dalla metafora di base di natura ontologica «le entità astratte sono delle sostanze».

Per comprendere come sorgono questo genere di mappature, si tentano di estrarre gli elementi che forniscono tutta la struttura deduttiva attraverso uno schema che mette in evidenza un'analogia proporzionale. Ciò significa che «la memoria sta al pensiero come la pelle sta al corpo».



Tav. 26

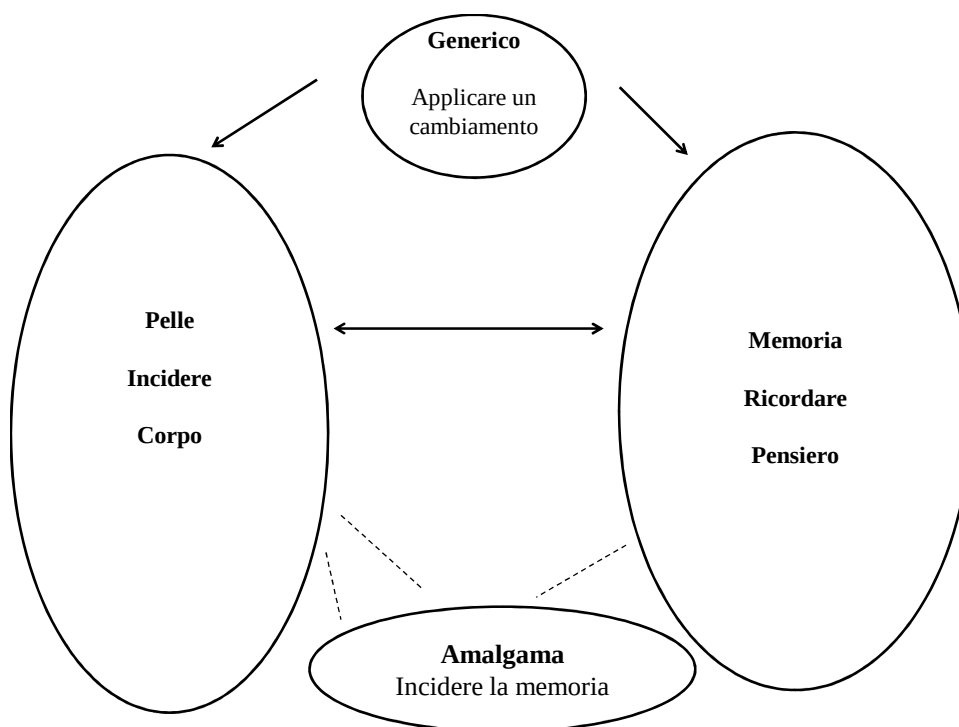
Le proprietà di A, C, D :

- A (memoria): è lo stoccaggio dell'informazione, del ricordo; essa è una facoltà cognitiva e indica la capacità di un individuo o quella di un gruppo umano di ricordarsi di fatti passati e di ricordarsi di se stessi; è un processo che fa parte del pensiero (Ibid.);
- C (pelle): è un organo composto da molteplici strati di tessuto, è la prima barriera di protezione dell'organismo degli animali vertebrati; è uno degli organi più importanti del corpo, è un involucro, è una parte del corpo (Ibid.);
- D (corpo): la struttura culturale e fisica di una persona, insieme di organi (Ibid.).

La formazione del sottoinsieme C1 (proprietà condivise tra C e D) mostra «la pelle è una parte del corpo». In seguito a quest'elaborazione, è necessario ricercare le caratteristiche di B (pensiero) che sono: un'attività psichica, cosciente, nasce in risposta alle percezioni che provengono dai sensi, dalle immagini, dalle sensazioni, dai concetti che l'essere umano associa per imparare, creare e agire; è un insieme di idee proprie a un individuo o a un gruppo, un modo di giudicare, un'opinione, un tratto caratteriale (Ibid.).

Si devono invertire le caratteristiche ottenute nella relazione tra C e D (pelle e corpo) e applicarle alla relazione tra B e C (pensiero e pelle). Una delle caratteristiche pertinenti condivise è la relazione «essere parte di qualcosa e contenere qualcosa». L'ultimo passaggio è l'inversione delle caratteristiche emerse nella relazione tra B e C e l'attribuzione dei risultati ad A (memoria) che è caratterizzata da «oggetto che fa parte di una cosa fisica».

Il processo per mettere in evidenza l'analogia ha mostrato che la rete figurata alla base dell'associazione tra «memoria e pelle» necessita di una serie di connessioni di similarità e che la metafora si struttura a partire dal dominio sorgente ed è, quindi, topicalizzata in maniera asimmetrica. In effetti, analizzando questa metafora attraverso la teoria degli spazi mentali, si nota che gli elementi salienti dei due domini sono proiettati in maniera diversa nello spazio di amalgama.



Tav. 27

Lo spazio mentale sorgente mostra «incidere la pelle» e lo spazio mentale obiettivo mostra «ricordare qualcosa» ma nello spazio obiettivo il verbo «incidere» non appare. Nello spazio sorgente, «l'atto dell'incidere» significa tagliare realmente in modo netto; nello spazio obiettivo «l'atto del ricordare» ha come specificazione «ricordare cose dolorose». Nel primo caso, l'atto produrrà un dolore fisico; nel secondo caso, la memoria darà luogo a un dolore psicologico. A far emergere la metafora «incidere la memoria» sarà lo spazio di amalgama in cui la struttura emergente sarà il risultato della combinazione della struttura deduttiva dei due spazi.

Inoltre, a farci comprendere questa schematizzazione è stata anche la creazione di un altro spazio mentale che possiamo definire «spazio narrativo» in base a quello che è stato affermato nel paragrafo 7.5. La scrittrice, infatti, propone una similitudine «come il medico incide un arto per verificare se è insensibile» permettendoci di prevedere uno spazio reale R «la pelle e il medico» e uno spazio mentale fittizio M «la memoria e Cassandra».

La scelta di un dominio sorgente come «pelle» per indicare la memoria può essere giustificata attraverso l'influenza del contesto secondo l'approccio di

Kövecses (2010). In particolare, quello che emerge è «il diretto contesto linguistico in se stesso». Come vedremo anche nelle appendici I e II, Wolf utilizzerà una serie di metafore legate al corpo come ad esempio:

«strömte in die Hülle, die mein Körper war, das Leben wieder ein», it. «la vita riaffluiva nell'involucro che era il mio corpo» (Wolf, 2008 [1983]: 113);

«andre Wirklichkeiten in unsre Welt der festen Körper einsickerten. Die die fünf Sinne, auf die wir uns verständigt haben, nicht erfassen, weshalb wir sie verleugnen müssen», it. «altre realtà s'infiltravano nel nostro mondo di corpi solidi. Che i cinque sensi, da noi comunemente accettati, non includono, sicché siamo costretti a rinnegarle» (Ibid.: 139).

Inoltre, si ipotizza che ad agire sulla scelta del dominio sorgente sia anche il livello intertestuale, ovvero quello che nel paragrafo 7.5 della tesi di ricerca abbiamo definito come l'insieme delle relazioni del testo con altri testi. La Wolf, come abbiamo già osservato, ha scritto le «Premesse a Cassandra» (1984 [1982]) che rappresentano una sorta di commento esteso al testo «Kassandra» (1983). La scrittrice parla del corpo affermando che i personaggi del mito «non [conoscono] la scissione dell'uomo moderno in corpo/anima/spirito, che addirittura non riescano a capirla? Cassandra sperimenta come quest'operazione sia compiuta nella propria carne» (Wolf, 1984 [1982]). Tale scissione in Cassandra crea una negazione del sé e ci conduce a vedere in lei il disagio dell'essere donna. Lo conferma la scrittrice in: «la sua contemporaneità consiste nel modo in cui impara a convivere col dolore? Sarebbe allora il dolore - una particolare modalità del dolore: il dolore del farsi soggetto» (Ibid.). Inoltre, secondo Wolf, tale dolore nasce dal mutamento della società che da matriarcale comincia ad assumere sempre di più le caratteristiche di una società patriarcale. Lo vediamo, ad esempio, in «il primo contrasto di classe che compare nella storia coincide con lo sviluppo dell'antagonismo tra uomo e donna nel matrimonio monogamico, e la prima oppressione di classe coincide con quella del sesso femminile da parte di quello maschile» (Ibid.). A ben vedere, «alla donna è strappata la memoria viva, le viene attribuita l'immagine che gli altri si sono fatti di lei: il processo atroce della

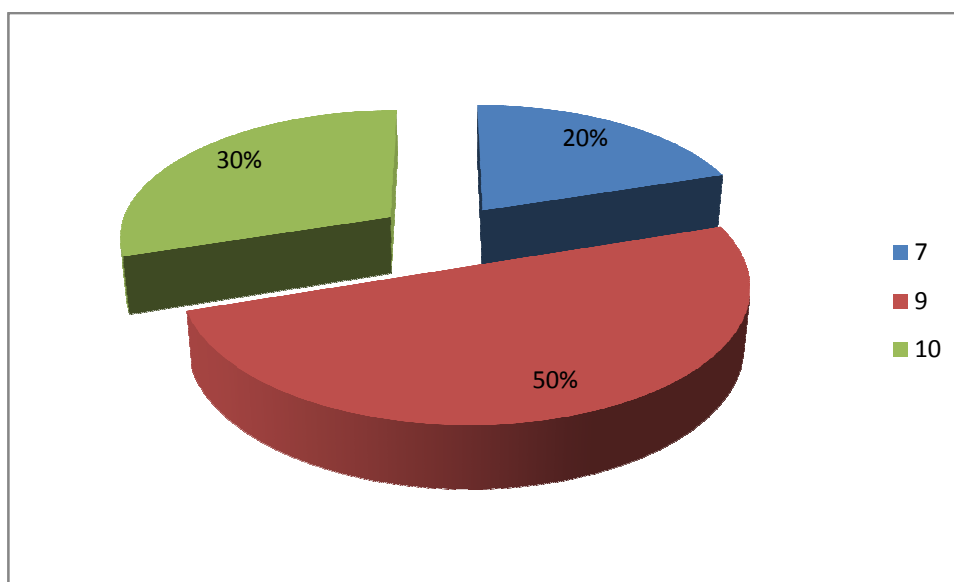
pietrificazione, della reificazione nel corpo vivo. Ora lei fa parte delle cose, della *res mancipi* - come la casa, i bambini, gli schiavi, i campi, il bestiame, che il proprietario può, con la *mancipatio*, un negozio giuridico, affidare ad un altro, il quale dal canto suo le può *manu capere*, prendere con la mano, metter loro le mani addosso» (Ibid.).

Numero 6.

Testo originario: ... mein Schrei damit zusammenfiel, andere Deutung nicht brauchte (Wolf, 2008 [1983]: 14)

Trad. italiana : ... allora il mio grido crollò, non necessitava di nessun'altra interpretazione

Si è scelto di prendere in considerazione tale metafora in quanto i risultati delle interviste hanno mostrato che è stata percepita dai parlanti di madrelingua tedesca come un'espressione linguistica altamente figurata. Lo si può osservare dalle percentuali sottostanti:



Tav. 28

La metafora è a base verbale e attribuisce in maniera non usuale il verbo «zusammenfallen» al nome «Schrei». Dal punto di vista semantico, il grido di Cassandra è percepito come se fosse una struttura, una costruzione o un

ponte e lo si può confermare dagli esempi del dizionario in cui il verbo appare legato a strutture, ponti o costruzioni come in «etwas fällt wie ein Kartenhaus zusammen», it. «qualcosa cade come un castello di carte» e «die Mauer bröckelt überall ab, sie fällt bald zusammen», it. «il muro si sgretola da tutte le parti, presto crolla» (Götz et al., 2003: 1229).

Per confermare che la metafora ha un alto grado di metaforicità, si è scelto di analizzare il verbo «zusammenfallen», it. «crollare» attraverso la metodologia MIPVU. Il verbo, infatti, sembra rappresentare il dominio sorgente della metafora concettuale.

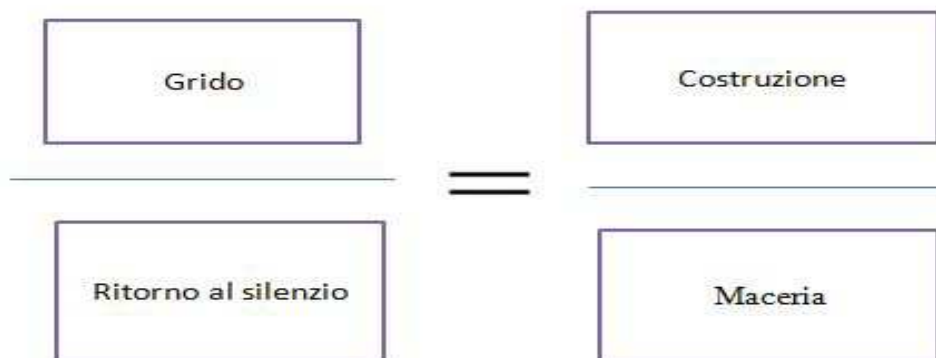
Si analizzino le caratteristiche del verbo «zusammenfallen».

- a. Significato contestuale: perdere la voce;
- b. Significato di base: cadere al suolo improvvisamente (Treccani, 2013);
- c. Conflitto: c'è un conflitto in quanto il verbo è utilizzato con una parola non usuale;
- d. Risultato: si può comprendere il verbo «zusammenfallen» per indicare che il grido è visto come un oggetto concreto che può crollare.

Dopo aver mostrato le caratteristiche semantiche del verbo, è necessario mostrare come agisce tale proiezione semantica a livello cognitivo. Sembra che l'espressione linguistica si basi su una metafora complessa come «il grido è una struttura fisica che può crollare» che, come vedremo, è l'estensione di una parte inutilizzata della metafora convenzionale «parlare è costruire» che dà luogo, con molta probabilità, a una nota metafora concettuale «le teorie sono costruzioni». Inoltre, la metafora complessa deriva dall'insieme di altre tre componenti: dalla metafora ontologica di livello generico «le entità e gli stati sono sostanze fisiche», dall'immagine-schema «sopra-sotto» e dalla Location Event-Structure metaphor «i cambiamenti sono movimenti».

Per confermare i risultati della metafora concettuale, bisogna comprendere quali inferenze agiscono nella sua formulazione attraverso un'approfondita

analisi dell'analogia proporzionale. Ciò significa che «il grido sta al ritorno silenzio come la costruzione sta alla maceria».



Tav. 29

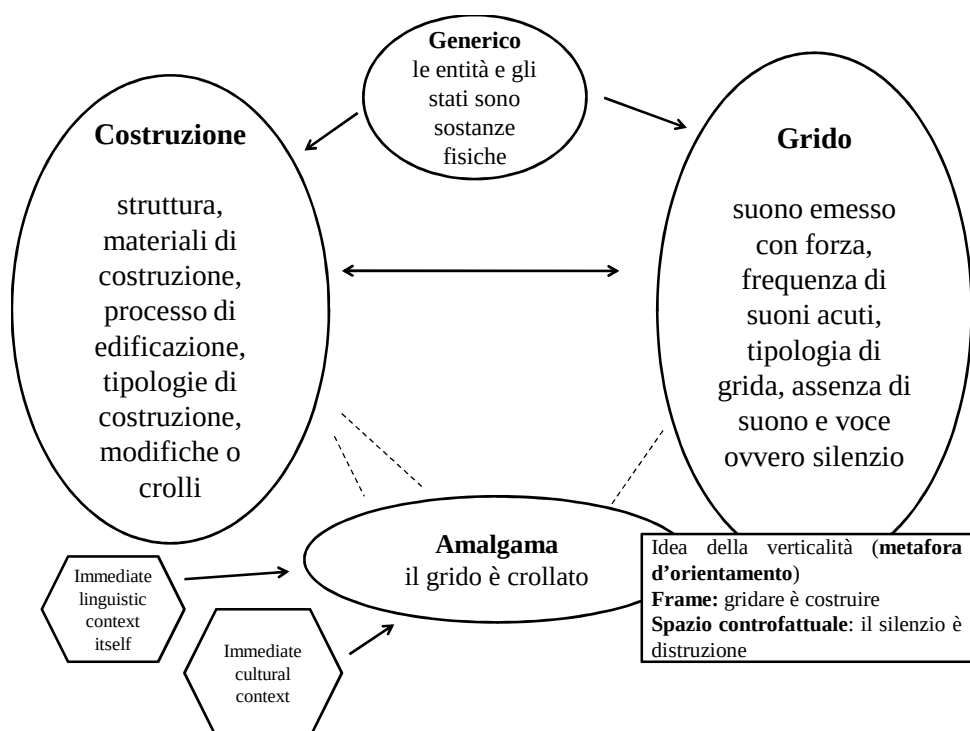
Le proprietà di A, C, D :

- A (grido) : voce, suono articolato o esclamazione emessi con forza provocando uno spostamento fisico dell'aria. In genere, il grido è caratterizzato da una frequenza di suoni molto alta che corrisponde ai suoni più acuti. Esso può avere molteplici funzioni che vanno dal grido di richiamo al grido d'allarme, dal grido d'aiuto al grido di guerra e dal grido di battaglia a quello di caccia. Inoltre, esso manifesta plurimi stati d'animo come, ad esempio, dolore, disperazione, sdegno, spavento, sorpresa, gioia, raccapriccio (Ibid.);
- C (costruzione) : la costruzione è una struttura costituita da un insieme di materiali diversi che vengono assemblati nel processo di edificazione. Vi sono varie tipologie di costruzione che vanno da quella in legno a quella in pietra e da quella in mattoni a quella in cemento armato. Le costruzioni possono essere antisismiche, bio-architettoniche e così via. Esse possono subire modifiche e sono soggette a crolli (Ibid.);
- D (maceria) : mucchio di costruzioni abbattute o crollate, rovina composta da cemento, sassi, pietre o legna; il risultato del crollo di una costruzione (Ibid.).

La formazione del sottoinsieme C1 (proprietà condivise tra C e D) mostra «la maceria è l'effetto di un crollo della costruzione». Dopo quest'elaborazione, bisogna ricercare le caratteristiche di B (ritorno al silenzio) che sono: ritorno a un'assoluta mancanza di suono o rumore, astensione dalla parola. In un luogo in cui vi sono suoni inferiori ai 20 decibel c'è silenzio.

A questo punto, bisogna invertire le caratteristiche ottenute nella relazione C e D (costruzione e maceria) e applicarle alla relazione tra B e C (ritorno al silenzio e costruzione). Le caratteristiche pertinenti sono per il ritorno al silenzio «essere effetto di qualcosa» e per costruzione «subire l'effetto di qualcosa». Infine, bisogna invertire le caratteristiche emerse dalla relazione B e C e attribuirle ad A (grido) che è considerato come «qualcosa che subisce l'effetto di qualche altra cosa».

L'analogia tra grido e costruzione dà avvio a una serie di inferenze che possono essere comprese solo attraverso un ulteriore passaggio, rappresentato dal blending. La frase «il grido è crollato» rappresenta lo spazio di amalgama che viene creato dalle proiezioni degli spazi mentali «costruzione» e «grido». Il primo spazio mentale è caratterizzato, come abbiamo osservato nell'analogia, da elementi quali: struttura, materiali di costruzione, processo di edificazione, tipologie di costruzione, modifiche o crolli. Il secondo, invece, è determinato da alcune caratteristiche quali: suono emesso con forza, frequenza di suoni acuti, tipologia di grida, assenza di suono e voce, ovvero silenzio.



Tav. 30

Da quanto è stato detto, è chiaro che la metafora è topicalizzata in maniera asimmetrica in quanto il primo spazio mentale proietta elementi che sono inesistenti nello spazio input 2 come l'idea del crollo e, in generale, vi è una proiezione selettiva e non equa da parte dei due spazi. È interessante notare come l'autrice estenda alcune parti inutilizzate concettualmente della metafora convenzionale «parlare è costruire». Da una parte, la Wolf mettendo in evidenza elementi come «le modalità di parlare, il tono della voce, la modulazione della voce» lascia emergere la metafora «gridare è costruire». Dall'altra parte, la scrittrice non prende in considerazione semplicemente gli elementi di una costruzione come i corridoi, le stanze o i bagni ma fa emergere l'idea del crollo e, implicitamente, del suo effetto ovvero la maceria. Così, nella struttura emergente dell'amalgama vi sarà «il crollo del grido» che conterrà in sé alcuni elementi fondamentali per comprendere la metafora a livello testuale. In primo luogo, l'idea della verticalità ovvero «su = avere voce, emettere suoni acuti» e «giù = non avere voce, non emettere suoni acuti» derivante dalla metafora di orientamento analizzata da Lakoff e Johnson (1980) per i quali «su è positivo» e «giù è negativo». In secondo luogo, il frame del «gridare è costruire» e l'idea controfattuale «il silenzio è distruzione».

Sulla base di questi elementi, è chiaro che il «grido» rappresenti per l'autrice qualcosa di positivo che nel romanzo si oppone all'idea ricorrente del «parlare sommessamente» come in «sprech ich leise» (Wolf, 2008 [1983]: 9), dunque il crollo.

Inoltre, nello schema sono visibili due tipologie di contesto «il diretto contesto linguistico in se stesso» e «l'immediato contesto culturale» che ci rimandano all'approccio di Kövecses (2010). Entrambi partecipano alla strutturazione dello spazio di blending.

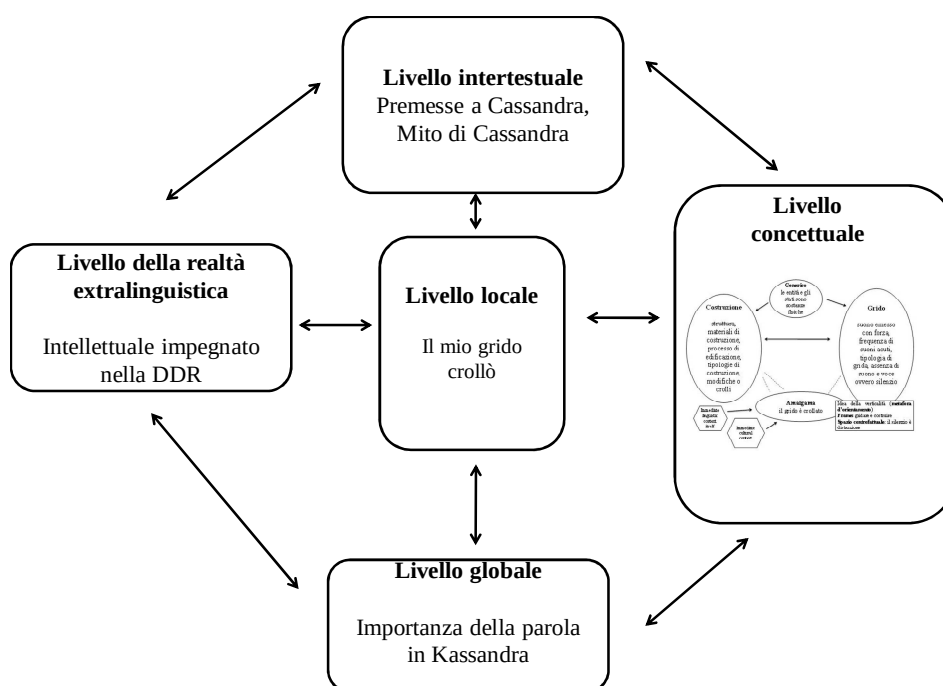
La prima tipologia di contesto è rappresentata da tutte quelle espressioni linguistiche metaforiche e non metaforiche che nel testo della Wolf si riferiscono alla voce e al silenzio della veggente. Lo si vede in:

ted. «das Letzte wird ein Bild sein, kein Wort. Vor den Bildern sterben die Wörter», it. «in ultimo ci sarà un'immagine, non una parola. Prima delle immagini le parole muoiono» (Wolf, 2008 [1983]: 30);

ted. «ist es ein Wort, das sich, an seinem Namen gehängt, aus sehr tiefen Tiefen, in die ich nicht hinabgestiegen bin, losmachen will?», it. «è una parola quella che, attaccata al suo nome, vuole liberarsi da abissi molto profondi, dove non sono scesa?» (Ibid.: 47).

La seconda tipologia di contesto, ovvero «l'immediato contesto culturale». Come abbiamo già accennato, la Wolf è stata un'intellettuale impegnata all'interno della DDR e, di conseguenza, la sua voce ha rappresentato qualcosa di essenziale nella denuncia delle ambiguità del governo. Possiamo ipotizzare, quindi, che il contesto culturale in cui la stessa Wolf ha vissuto abbia avuto un ruolo essenziale nel creare un'analogia fra la scrittrice e il personaggio di Cassandra.

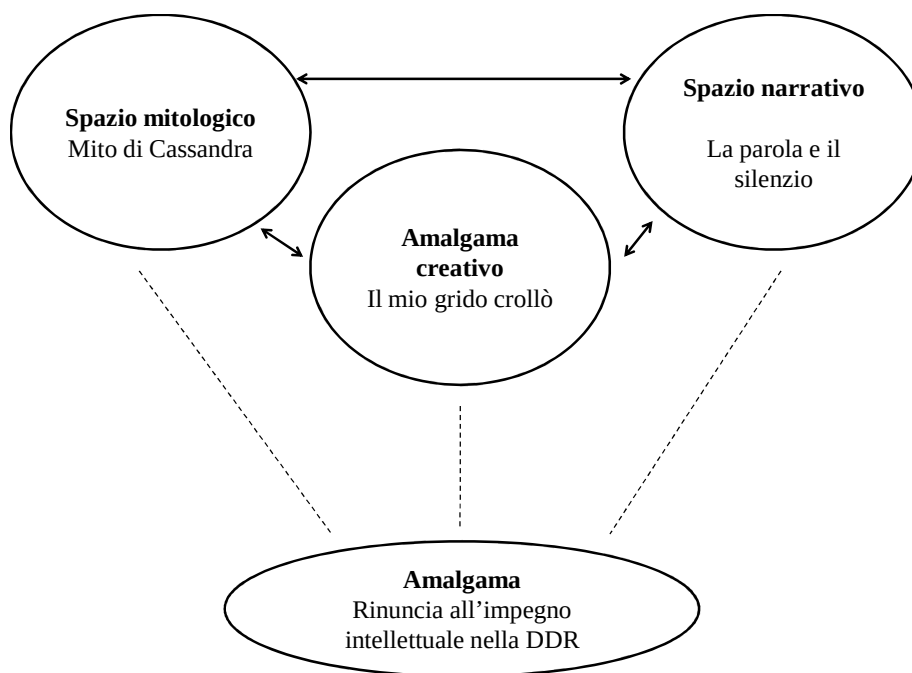
Per comprendere la totalità di questa metafora, è necessario rivolgersi allo schema dell'«architettura della metafora» in cui il livello locale è l'espressione linguistica «il mio grido crollò»; il livello globale è rappresentato dall'importanza della «parola» nel testo Cassandra; il livello concettuale è l'insieme di inferenze che sono alla base della creazione metaforica. Infine, il livello intertestuale mostra i legami con il mito di Cassandra e con il testo «Premesse a Cassandra»; il livello della realtà extralinguistica indica l'impegno intellettuale della Wolf all'interno della DDR.



Tav. 31²²⁰

Lo schema permette di riflettere su un altro tipo di mappatura che avviene fra i vari livelli di significato. Il livello concettuale ha fatto emergere un amalgama creativo che è rappresentato, a livello locale, dalla metafora analizzata. È interessante notare che il livello della realtà extralinguistica può essere compreso attraverso un'ulteriore integrazione concettuale fra l'amalgama creativo, lo spazio narrativo e lo spazio mitologico. Guardiamo lo schema seguente:

²²⁰ Nello schema, all'interno del livello concettuale, è inserita la tav. 30.



Tav. 32

L'amalgama creativo porta nel nuovo spazio di amalgama le inferenze relative all'improvviso silenzio di Cassandra e alla sua decisione di andare verso la morte. Lo spazio narrativo riguarda, invece, il testo della Wolf con l'importanza data alla parola. Infine, lo spazio mitologico porta nel nuovo amalgama tutte le caratteristiche del personaggio mitologico Cassandra e il suo essere veggente. L'insieme delle inferenze sono proiettate in uno spazio di amalgama nuovo che ci rivela la rinuncia da parte della Wolf a essere la voce intellettuale del governo.

In sintesi, quindi, possiamo affermare che il grido di Cassandra è quello di una dissidente e di una veggente che non viene creduta all'interno della città di Troia. A sua volta, «il crollo del grido», visibile anche nell'immagine di una Cassandra priva di forza e tenuta in prigionia da Agamennone, è l'effetto della sua delusione per non essere stata creduta e per non aver modificato positivamente la realtà in cui viveva. Da ciò si può dedurre che la metafora del «crollo del grido» rappresenta simbolicamente «il crollo della voce intellettuale» e, più in particolare, «il crollo della voce intellettuale tedesca». Nel testo, la voce di Cassandra rappresenta inizialmente una presa di coscienza individuale che si identifica con l'identità dell'intellettuale moderno a partire dall'affaire Dreyfus. In seguito,

la sua voce si trasforma in grido e diventa pubblica in quanto viene nominata veggente e si oppone alla morale dominante e al mutismo circostante poiché riscontra le contraddizioni interne dovute al regime di Eumelo. Nella realtà, la Wolf si è distinta per il suo ruolo all'interno della DDR immediatamente dopo l'iscrizione al Partito dell'Unità socialista tedesco e per la sua candidatura al Comitato centrale della SED. In seguito, la scrittrice si confronta contro il potere a partire dalla difesa del cantautore Wolf Biermann che criticava nelle sue ballate il regime stalinista e che, nel 1976, essendo considerato scomodo per lo stato, mentre era in tournée nella Germania occidentale, si vide togliere la cittadinanza della DDR e non poté fare ritorno in patria.

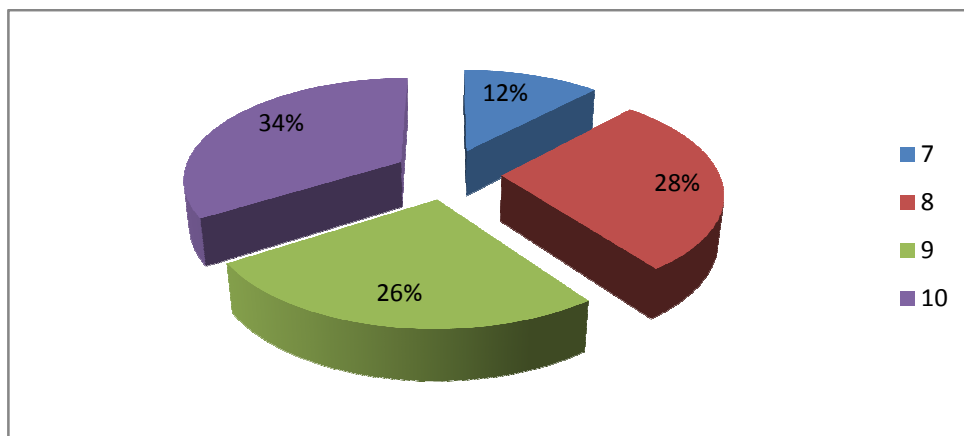
Numero 7.

Testo originario: ... *wenn ich mich heute an dem Faden meines Lebens zurücktaste*, der in mir aufgerollt ist; den Krieg überspringe, ein schwarzer Block; langsam, sehnsuchtsvoll in die Vorkriegsjahre zurückgelange; die Zeit als Priesterin, ein weißer Block (Wolf, 2008 [1983]: 30)

Trad. italiana: ... *se a tentoni oggi procedo a ritroso per il filo della mia vita* che è arrotolato dentro di me; salto la guerra, un blocco nero; lentamente, piena di nostalgia, giungo a ritroso agli anni prima della guerra; al tempo del sacerdozio, un blocco bianco.

L'esempio proposto mostra ben quattro metafore inventate che verranno analizzate singolarmente: «procedo a ritroso e a tentoni per il filo della mia vita», «il filo della mia vita che è arrotolato dentro di me», «la guerra, un blocco nero» e «al tempo del sacerdozio, un blocco bianco».

La prima metafora presa in considerazione è stata percepita dai parlanti di madrelingua tedesca come espressione linguistica molto figurata. Lo si può osservare dalla percentuale sottostante in cui emergono i valori da 7 a 10 su una scala da 1 a 10.



Tav. 33

La prima metafora «sich zurücktasten an dem Faden des Lebens» mostra che il verbo tedesco «zurücktasten» dà carattere innovativo all'espressione linguistica attraverso il suo significato di «procedere a ritroso e a tentoni» che viene associato al simbolico «filo della vita» che, a sua volta, offre l'immagine della tessitura legata alle Parche. A confermarlo sono stati anche i dizionari consultati in cui non appare un uso di «zurücktasten» associato a «Faden des Lebens» e quest'ultimo è usato in contesti come «sein Leben hing nur noch an einem seidenen Faden», it. «la sua vita è appesa soltanto a un filo di seta» e «die Fäden (fest) in der Hand haben/halten», it. «avere/tenere nelle mani i fili (solidi)» (Götz et al., 2003: 331).

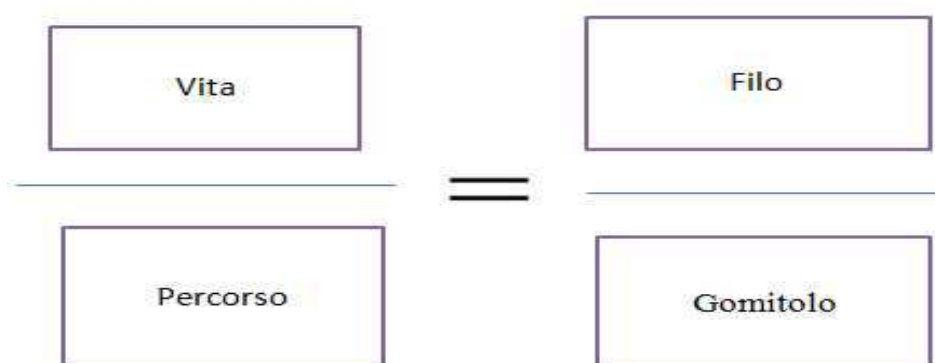
Per comprendere meglio l'innovazione portata dal verbo si notino le sue caratteristiche attraverso la metodologia MIPVU.

[sich irgendwohin zurücktasten]

- a. Significato contestuale: ricordare le esperienze della propria vita con difficoltà;
- b. Significato di base: procedere a ritroso e a tentoni verso una direzione, su qualcosa, lungo qualcosa (Treccani, 2013);
- c. Conflitto: c'è un conflitto concettuale perché il verbo è utilizzato con una parola non usuale;
- d. Risultato: il verbo è compreso nei termini del «ricordare con difficoltà».

Dopo aver mostrato le caratteristiche semantiche del verbo, si può dedurre che l'idea portante della metafora sia che la vita è un filo che si può percorrere avanti e indietro a tentoni. Questa proiezione semantica nasce dall'insieme di molteplici elementi che coabitano nell'espressione metaforica creata dalla scrittrice. In tale direzione, sembra che la Wolf abbia utilizzato la metafora di base «la vita è un viaggio» e gli elementi che appartengono a tale proiezione come l'immagine-schema «origine-percorso-destinazione» e la metafora della Location Event Structure «i cambiamenti sono movimenti». A tale gruppo metaforico, ha aggiunto e combinato la metafora ontologica derivante dal mito delle Parche «la vita è un filo» che, a sua volta, racchiude implicitamente la metafora di livello generico «gli eventi sono entità concrete». In sintesi, la scrittrice ha creato una metafora composita unendo due metafore convenzionali «la vita è un viaggio» e «la vita è un filo» e ha costruito una nuova mappatura nell'affermare che «il filo della vita può essere percorso a ritroso e a tentoni».

Per comprendere tali proiezioni metaforiche è necessario dapprima analizzare l'analogia strutturale di base seguendo il modello proposto da Monneret (2004) e in seguito osservare nello schema dell'amalgama come quest'analogia, a contatto con inferenze non immediatamente percepibili, possa sviluppare un insieme metaforico. L'analogia di base è «la vita sta al percorso come il filo sta al gomitolo».



Tav. 34

Le proprietà di A, C, D :

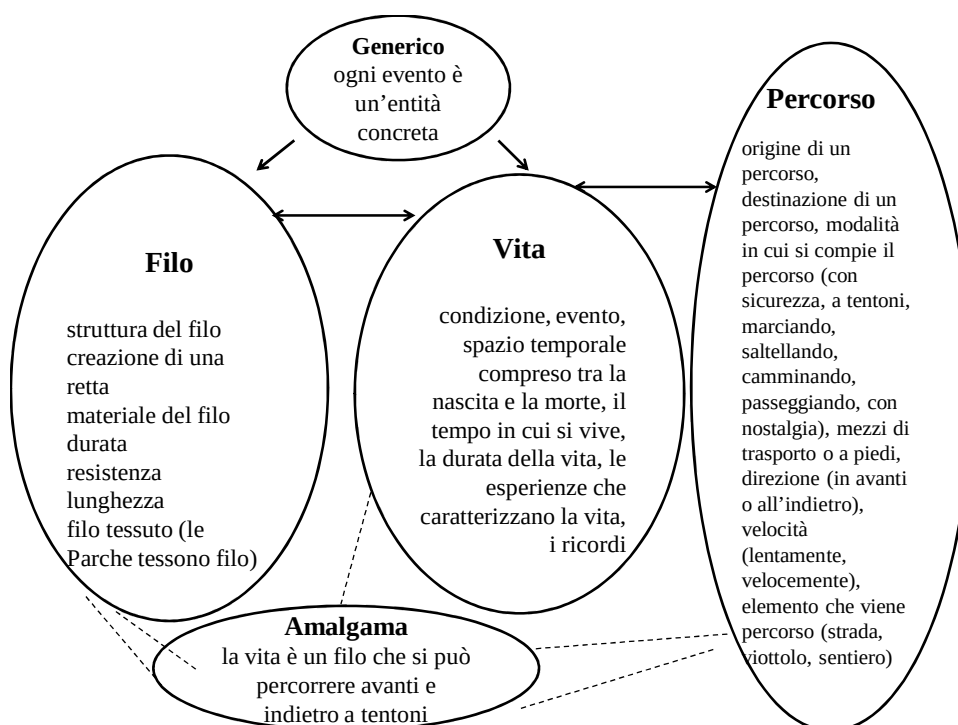
- A (vita) : condizione o evento dei sistemi viventi (dagli organismi unicellulari a quelli pluricellulari più evoluti). Lo spazio temporale compreso tra la nascita e la morte di un individuo; il tempo in cui si vive (Treccani, 2013);
- C (filo) : è un corpo generalmente sottile ed elastico, a sezione cilindrica e diametro costante, crea una retta nello spazio (Ibid.);
- D (gomitolo) : un formato con cui si può raccogliere del filo in modo ordinato, la sua forma assomiglia a una palla. Il gomitolo serve per accumulare in modo facilmente riutilizzabile qualsiasi tipo di filo, spago o altro materiale leggero in modo che non si scompigli o si annodi (Ibid.).

La formazione del sottoinsieme C1 (proprietà condivise tra C e D) mostra la relazione «essere composti della stessa materia». In seguito a quest'elaborazione, bisogna ricercare le caratteristiche di B (percorso) che sono: spostamento lungo un itinerario a piedi o su un qualsiasi mezzo di trasporto; tratto di strada o di mare che si percorre; itinerario o tracciato, crea una retta nello spazio (Ibid.).

A questo punto, bisogna invertire le caratteristiche ottenute nella relazione C e D (filo e gomitolo) e applicarle alla relazione tra B e C (percorso e filo). Le caratteristiche pertinenti sono «creare rette nello spazio». Infine, bisogna invertire le caratteristiche emerse dalla relazione B e C e attribuirle ad A (vita) che è considerato come «crea una retta nello spazio».

L'analogia tra vita e filo che può essere percorso avanti e indietro crea una serie di inferenze spiegabili con uno schema più complesso. La frase analizzata attraverso l'ausilio dell'analogia «la vita è un filo che si può percorrere avanti e indietro a tentoni» risulta essere lo spazio di amalgama che viene creato dall'unione di una struttura a multispazi. In particolare, vi sono due spazi di input «filo» e «vita» che sottendono allo spazio generico «ogni evento è un'entità concreta». Il primo spazio mentale è caratterizzato da alcuni elementi come la struttura del filo che crea una retta, il materiale del filo, la sua durata e resistenza, la lunghezza, il filo è tessuto (le Parche tessono filo). Il secondo spazio mentale mostra, invece, caratteristiche come condizione, evento, spazio temporale compreso tra la nascita e la morte, il

tempo in cui si vive, la durata della vita, le esperienze che caratterizzano la vita, i ricordi. Attraverso questi elementi si tenta di comprendere la vita in termini di filo e si crea una topicalizzazione asimmetrica dal momento che è il primo spazio di input a portare nello spazio di amalgama il frame della tessitura. Ai due spazi mentali verrà aggiunto il «percorso» che risulta il terzo spazio mentale in grado di proiettare sull'amalgama gli elementi di spazialità non presenti negli altri due spazi. Alcuni elementi essenziali proiettati sono: origine di un percorso, destinazione di un percorso, modalità in cui si compie il percorso (con sicurezza, a tentoni, marciando, saltellando, camminando, passeggiando, con nostalgia), mezzi di trasporto o a piedi, direzione (in avanti o all'indietro), velocità (lentamente, velocemente), elemento che viene percorso (strada, viottolo, sentiero). Anche il terzo spazio di input porta in amalgama più elementi mostrando una topicalizzazione asimmetrica di «vita».



Tav. 35

Nello spazio di amalgama nascerà una ricca struttura emergente ovvero «la vita è un filo percorribile a ritroso e a tentoni». Tuttavia le parole «filo e percorso» non indicano semanticamente ciò che viene proiettato dagli spazi input. Se nello spazio input 1, il filo è un oggetto concreto e, nello spazio

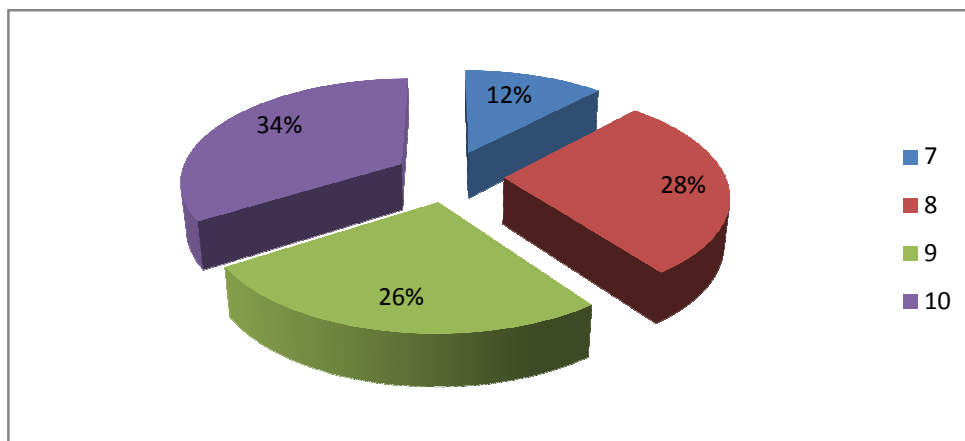
input 3, il percorso è un tratto di strada; nell'amalgama essi indicheranno rispettivamente «ricordi ed esperienze vissute» e «ricordare». Anche un'inferenza come «il procedere a ritroso» portata dallo spazio input 3 non ha il semplice significato di «andare indietro» ma di «ricordare il passato» e, infine, la modalità del percorso «a tentoni» presuppone l'idea che un percorso venga fatto in una condizione di assenza di luce o di cecità della persona che non permette il procedere con sicurezza. Quest'ultima inferenza mostra l'idea che l'atto del ricordare per Cassandra ha qualcosa di negativo. La protagonista, infatti, non riesce a focalizzare bene i ricordi e a ricomporre la memoria che conserva del suo passato in quanto è in procinto di morire e dichiara di avere paura della morte. La tematica della memoria viene così a occupare una delle più interessanti metafore d'invenzione proposte dalla scrittrice che in tutto il libro offre una serie di metafore dedicate al dovere di ricordare tanto caro alla letteratura del dopoguerra tedesco.

Numero 8.

Testo originario: ... wenn ich mich heute *an dem Faden meines Lebens* zurücktaste, *der in mir aufgerollt ist*; den Krieg überspringe, ein schwarzer Block; langsam, sehnsuchtsvoll in die Vorkriegsjahre zurückgelange; die Zeit als Priesterin, ein weißer Block (Wolf, 2008 [1983]: 30)

Trad. italiana: ... se a tentoni oggi procedo a ritroso *per il filo della mia vita che è arrotolato dentro di me*; salto la guerra, un blocco nero; lentamente, piena di nostalgia, giungo a ritroso agli anni prima della guerra; al tempo del sacerdozio, un blocco bianco.

Si è scelto di prendere in considerazione tale metafora in quanto i risultati delle interviste hanno mostrato che è stata percepita dai parlanti di madrelingua tedesca come un'espressione linguistica altamente figurata. Lo si può osservare dalla percentuale sottostante:



Tav. 36

L'espressione «il filo della mia vita che è arrotolato dentro di me» mostra un'ulteriore estensione metaforica grazie alla presenza del verbo «aufrollen» alla forma passiva che specifica la condizione del filo. I dizionari consultati non mettono in evidenza alcun uso di «filo arrotolato all'interno di se stessi» in quanto normalmente il verbo «aufrollen» è utilizzato in contesti come «ein Kabel, den Teppich, die Jalousie aufrollen», it. «arrotolare un cavo, un tappeto, una veneziana»; «das Papier rollt sich immer wieder auf», it. «la carta si ri-arrotola sempre»; «eine Landkarte, Fahne aufrollen», it. «spiegare una carta geografica, una bandiera» (Duden, 2013). Vi sono usi astratti del verbo in frasi come «eine Frage, ein Problem aufrollen», it. «riesaminare una domanda, un problema» e «einen Prozess, einen Fall noch einmal aufrollen», it. «riaprire un processo, un caso» (Ibid.).

Si osservino le caratteristiche del verbo al fine di comprendere meglio le inferenze e lo statuto di inventività della metafora.

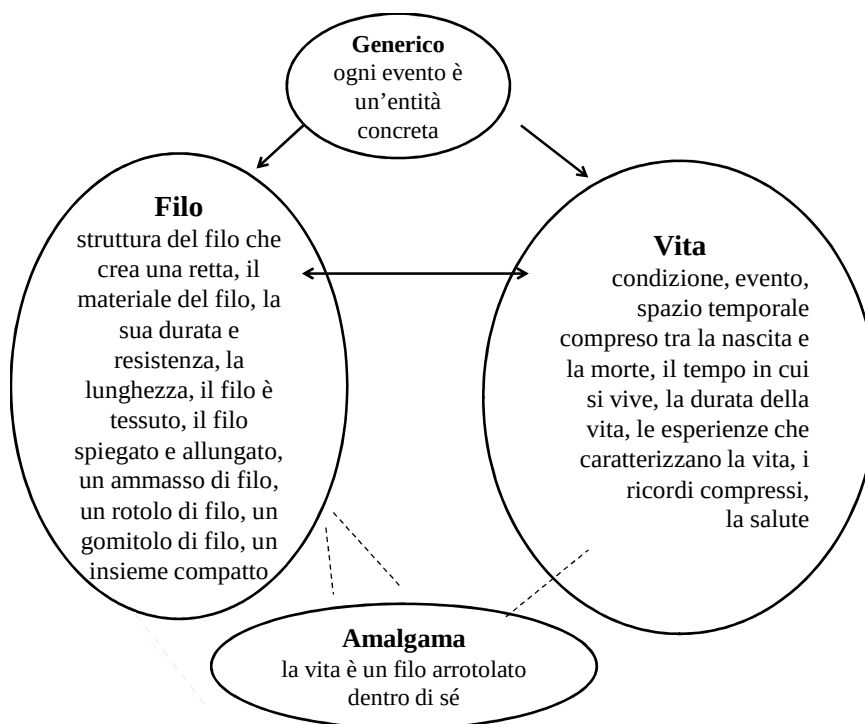
[aufrollen]

- a. Significato contestuale: il filo è posto all'interno dell'essere umano;
- b. Significato di base: il filo è avvolto, arrotolato (Treccani, 2013);
- c. Conflitto: c'è un conflitto in quanto il verbo è utilizzato con un complemento non usuale «dentro me»;

- d. Risultato: il verbo ci indica che i ricordi (il filo della vita) sono riposti dentro l'inconscio di Cassandra in maniera ordinata (arrotolato).

Dopo aver rilevato le caratteristiche semantiche del verbo, si osservi la metafora «la vita è un filo arrotolato dentro di sé». Tale proiezione si origina a partire dalla metafora ontologica derivante dal mito delle Parche «la vita è un filo» che, a sua volta, racchiude implicitamente la metafora di livello generico «gli eventi sono entità concrete». Inoltre, la scrittrice estende una parte inutilizzata della metafora ontologica dando informazioni sulla condizione del filo ovvero il suo essere arrotolato e crea una nuova mappatura nel posizionare il filo dentro se stessa. Sulla base dell'analogia strutturale emersa nella metafora precedente, si può ritenere che anche questa metafora abbia lo stesso insieme di inferenze. Così, si può affermare che «la vita sta al percorso come il filo sta al gomito» in quanto vi sono similarità nelle relazioni tra vita e percorso, e tra filo e gomito. In più, l'analogia tra vita e filo è ancora più accentuata da questa metafora in quanto la vita è un filo arrotolato.

Gli spazi mentali generati dalla metafora sono due: filo e vita.



Tav. 37

Anche per questa metafora come per quella precedente, si osserva come il primo spazio mentale sia caratterizzato da alcuni elementi come la struttura del filo che crea una retta, il materiale del filo, la sua durata e resistenza, la lunghezza, il filo è tessuto, il filo spiegato e allungato, un ammasso di filo, un rotolo di filo, un gomitolo di filo, un insieme compatto. A sua volta, il secondo spazio mentale contiene in sé inferenze come: condizione, evento, spazio temporale compreso tra la nascita e la morte, il tempo in cui si vive, la durata della vita, le esperienze che caratterizzano la vita, i ricordi compressi, la salute. È chiaro che si comprende la vita in termini di filo e che vi sia una topicalizzazione asimmetrica dal momento che il concetto filo porta l'idea della tessitura nell'amalgama. Nello spazio di amalgama vi sarà, quindi, l'idea che «il filo della vita è l'insieme dei ricordi della vita» ovvero la memoria che accompagna la protagonista sino al punto di morte. Tuttavia, la novità di questa metafora rispetto alla precedente è quella di considerare il filo come qualcosa di «arrotolato e dentro di sé».

La prima inferenza è portata nell'amalgama dall'input «filo arrotolato» che perde la sua originaria significazione di «corpo sottile avvolto» e, a contatto con l'inferenza «ricordi di vita» dell'input 2, crea la struttura emergente «la memoria è riposta in maniera ordinata» in quanto il filo non è aggrovigliato ma è conservato in maniera ordinata. L'idea che il filo sia dentro di sé mette, invece, in evidenza il fatto che il corpo della protagonista diventa il centro deittico in cui si sviluppa l'azione (Langacker, 1991) e il contenitore del filo della vita. Queste ultime considerazioni nascono nell'amalgama grazie a un terzo spazio di input «corpo» legato allo spazio input 2 «vita».

A livello testuale, la specificità di questo filo della vita appartiene solo alla protagonista che ripercorre i ricordi degli avvenimenti che ha vissuto ed essi non sembrano essere confusi ma sono volutamente «arrotolati» ovvero ben conservati all'interno di se stessa. Anche in questo caso emerge la metafora della memoria vista questa volta come un filo arrotolato. Compito della veggente e, nella società contemporanea, dell'intellettuale è quello di «srotolarlo» simbolicamente al fine di portare alla luce un passato scomodo. Tale interpretazione conduce a riflettere su un possibile legame dello «srotolare il filo della vita» con il mito del Minotauro in cui il compito di srotolare il gomitolo è dato a Tèseo che riesce a sopravvivere e a tirarsi fuori

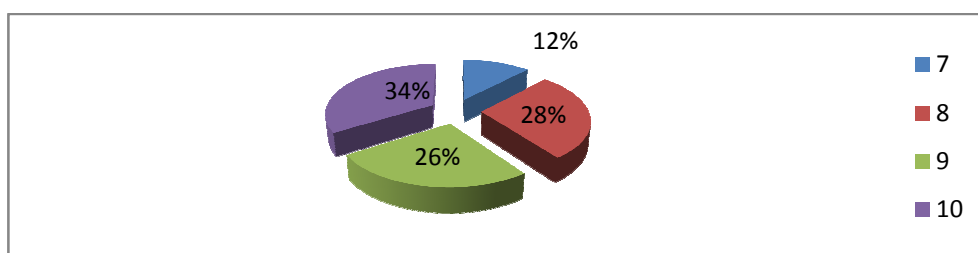
dal labirinto grazie al filo di Arianna. Come si vedrà in seguito in appendice molte altre metafore sono dedicate alla vita intesa come un filo. È possibile che tale proiezione metaforica possa indicare anche che il simbolico filo della vita arrotolato dentro sé stessi permette di poter percorrere il «labirinto interiore» senza l'eventualità di perdersi e con la possibilità di scegliere nuovamente di vivere. Quest'ultimo, come è stato già osservato nell'introduzione alla scrittrice, è uno degli ideali della comunità dello Scamandro. Alla base di queste possibili interpretazioni, c'è la conferma da parte dell'agire stesso di Christa Wolf, intellettuale impegnata sino alla fine a difendere una causa socialista dal volto umano e a far sì che i Tedeschi ricordassero il loro passato storico.

Numero 9.

Testo originario: ... wenn ich mich heute an dem Faden meines Lebens zurücktaste, der in mir aufgerollt ist; *den Krieg überspringe, ein schwarzer Block*; langsam, sehnsuchtsvoll in die Vorkriegsjahre zurückgelange; die Zeit als Priesterin, ein weißer Block (Wolf, 2008 [1983]: 30)

Trad. italiana: ... se a tentoni oggi procedo a ritroso per il filo della mia vita che è arrotolato dentro di me; *salto la guerra, un blocco nero*; lentamente, piena di nostalgia, giungo a ritroso agli anni prima della guerra; al tempo del sacerdozio, un blocco bianco.

Abbiamo deciso di analizzare questa metafora in quanto, dai risultati delle interviste, è stato rilevato che è una di quelle percepite con un grado molto alto di figuratività. Lo osserviamo dallo schema sottostante:



Tav. 38

L'espressione linguistica «salto la guerra, un blocco nero» mette in evidenza la metafora d'invenzione «la guerra è un blocco nero». I dizionari consultati mettono in evidenza l'uso di «Block» in contesti come «ein unbehauener Block aus Granit», it. «un blocco grezzo di granito»; «ein großes Wohngebäude mit mehreren Etagen», it. «un grande edificio con più piani»; «ein politischer oder wirtschaftlicher Zusammenschluss von Parteien oder Staaten», it. «un'unione politica o economica di partiti o stati» e «ziemlich große Zahl gleich großer Papierblätter», it. «un numero abbastanza alto e allo stesso modo di grandi dimensioni di fogli di carta» (Götz et al., 2003: 183). Tuttavia non appare alcun uso di «Block» in contesti semantici legati al pensiero o alla memoria di avvenimenti.

Per comprendere pienamente il valore di questa metafora nominale bisogna far luce, dapprima, sulle caratteristiche del nome «blocco».

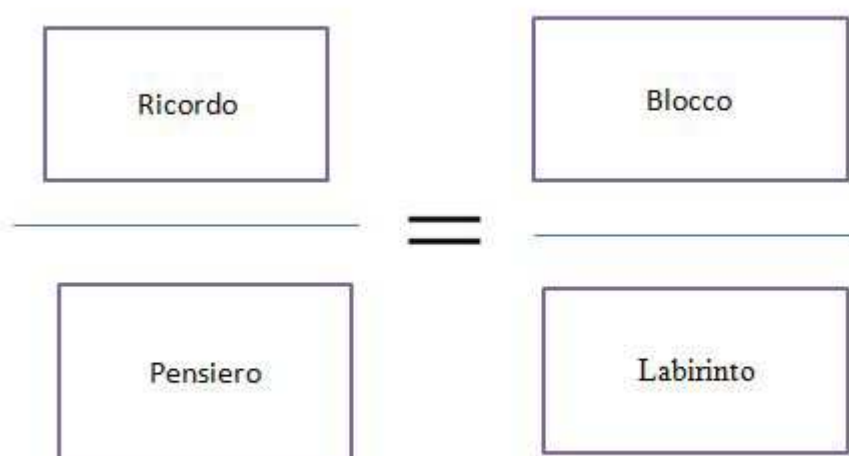
[Block]

- a. Significato contestuale: un insieme di avvenimenti;
- b. Significato di base: corpo solido o massa compatta di grandi dimensioni e vari materiali (marmo, cemento, ghiaccio, sale) (Treccani, 2013);
- c. Conflitto: c'è un conflitto dal momento che il nome è utilizzato in riferimento a un concetto di natura astratta;
- d. Risultato: il nome indica che un insieme di avvenimenti può rappresentare un blocco e diventa, quindi, un blocco astratto.

Dopo aver mostrato le caratteristiche semantiche del nome, si comprende che alla base della metafora vi sia un legame tra un blocco concreto e un blocco astratto che rappresenta un accumulo di avvenimenti e che può essere ricondotto al ricordo. Dal punto di vista cognitivo, le proiezioni principali sono: la metafora di livello generico «gli eventi sono strutture fisiche» e la metafora primaria «la somiglianza è vicinanza». La prima proiezione è giustificata dal fatto che i ricordi o le immagini degli avvenimenti bellici sono considerati entità fisiche che occupano uno spazio. La seconda riguarda, invece, il fatto che eventi simili sono accumulati in un

unico blocco e risultano, quindi, vicini cognitivamente. La particolarità della metafora wolfiana è il colore che viene attribuito al blocco. Il nero, infatti, indica scientificamente l'assenza dei colori e, di conseguenza, esso rivela, la mancanza di visibilità. A un livello simbolico che qui è determinato culturalmente, si può osservare l'assenza di valori positivi in quanto si parla di guerra.

Per far emergere le similarità presenti nella proiezione metaforica è necessario dapprima analizzare l'analogia strutturale di base e in seguito osservare nello schema del blending come quest'analogia a contatto con inferenze possa dare luogo un insieme metaforico. Ammesso che per «filo» s'intenda l'insieme dei ricordi della vita passata della protagonista, possiamo ipotizzare che l'analogia di base è «il ricordo sta al pensiero come il blocco sta al labirinto».



Tav. 39

Le proprietà di A, C, D:

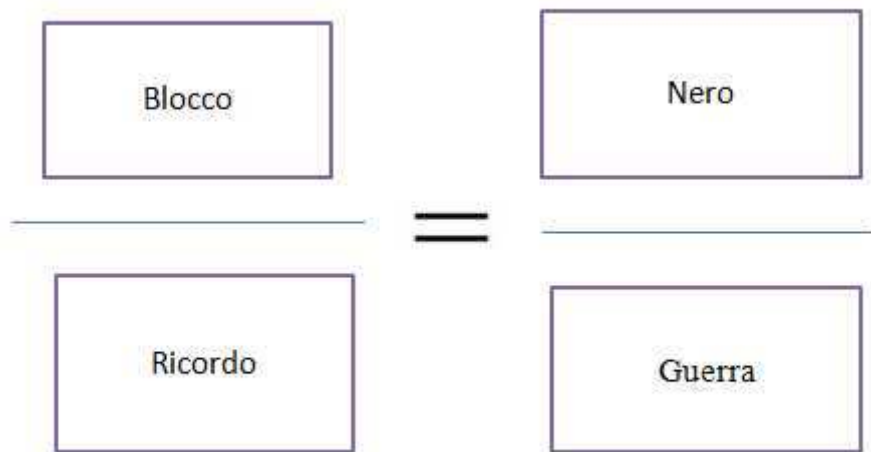
- A (ricordo): immagine mentale di nozioni, persone o avvenimenti, memoria, insieme di immagini o immagine unica, insieme di pensieri consecutivi e non, centralità di pensieri su un argomento (Ibid.);
- C (blocco): corpo solido o massa compatta di grandi dimensioni e vari materiali (marmo, cemento, ghiaccio, sale) (Ibid.);

- D (labirinto): nome di alcune leggendarie costruzioni architettoniche dell'antichità, di struttura ingegnosa e talmente complicata, per intreccio di stanze, corridoi, gallerie, da rendere assai difficile l'orientamento e quindi l'uscita a chi vi fosse entrato. Per estens., qualsiasi edificio o complesso di edifici in cui sia difficile orientarsi (Ibid.).

La formazione del sottoinsieme C1 (proprietà condivise tra C e D) mostra la similarità «essere entità astratta, riferirsi a cose concrete e avere una relazione 'essere parte di qualcosa'». Dopo aver messo in evidenza questa similarità occorre ricercare le caratteristiche di B (pensiero): la facoltà del pensare, cioè l'attività psichica mediante la quale l'uomo acquista coscienza di sé e della realtà che considera come esterna a sé stesso; proprio dell'uomo, lo differenzia dagli altri esseri viventi permettendogli di cogliere valori universali, di costruire nuovi modelli che trascendono i limiti spaziotemporali della percezione sensibile, di formarsi una coscienza di quello che sperimenta nella sua interiorità e nella realtà esterna. In psicologia, il termine indica tutta una serie di processi cognitivi e di attività psichiche superiori, spesso non facilmente definibili a livello descrittivo (Ibid.).

A questo punto, bisogna invertire le caratteristiche ottenute nella relazione C e D (blocco e labirinto) e applicarle alla relazione tra B e C (pensiero e blocco). Le caratteristiche pertinenti sono «essere parte di qualcosa» e «nel pensiero ci sono blocchi».

Infine, bisogna invertire le caratteristiche emerse dalla relazione B e C e attribuirle ad A (ricordo) che è considerato come «essere un blocco di natura fisica». L'analogia emersa tra blocco e ricordo permette di comprendere il sistema di inferenze che emergono da questa prima similarità. Tuttavia, l'autrice propone un'ulteriore accostamento specificando il colore del blocco-ricordo. Come si può osservare dal grafico sottostante, il blocco sta al ricordo come nero sta alla guerra.



Tav. 40

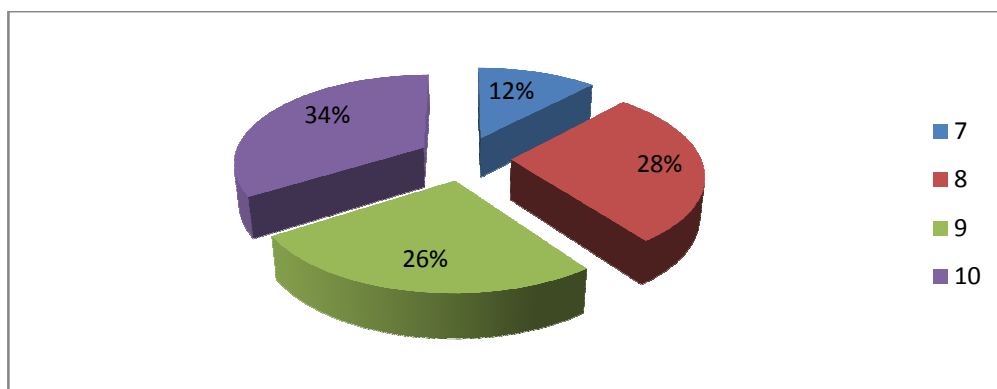
Anche qui si nota che vi sono una serie di proprietà che rendono simili i concetti di «blocco» e «ricordo» come, ad esempio, la compattezza e la varietà. La prima proprietà è condivisa da entrambi perché il «blocco» è una massa compatta di materiale concreto e il «ricordo» è un insieme di pensieri su qualcosa. La seconda rappresenta la possibilità di avere una varietà di materiali all'interno di un blocco e una molteplicità di pensieri su qualcosa nell'ambito del ricordo. Infine, sulla base di quanto è stato detto sinora, la similarità fra «nero» e «guerra» conferma l'idea che la scrittrice consideri gli avvenimenti bellici luttuosi.

Numero 10.

Testo originario: ... wenn ich mich heute an dem Faden meines Lebens zurücktaste, der in mir aufgerollt ist; den Krieg überspringe, ein schwarzer Block; langsam, sehnsuchtsvoll in die Vorkriegsjahre zurückgelange; *die Zeit als Priesterin, ein weißer Block* (Wolf, 2008 [1983]: 30)

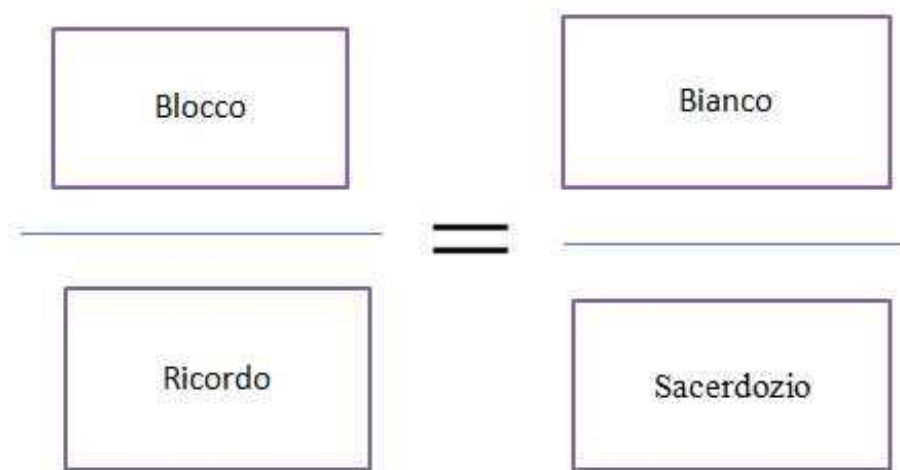
Trad. italiana: ... se a tentoni oggi procedo a ritroso per il filo della mia vita che è arrotolato dentro di me; salto la guerra, un blocco nero; lentamente, piena di nostalgia, giungo a ritroso agli anni prima della guerra; *al tempo del sacerdozio, un blocco bianco*.

Anche questa metafora è una di quelle percepite con un grado molto alto di figuratività. Lo osserviamo dallo schema sottostante:



Tav. 41

Il sistema di inferenze di questa metafora nominale risulta simile a quella precedente. La particolarità è il riferirsi al tempo da sacerdotessa come a un blocco bianco. L'analogia che si viene a creare è la stessa della metafora precedente «il blocco sta al filo come il ricordo sta alla vita» e trova una sua specificità nella relazione «il blocco sta al ricordo come il bianco sta al sacerdozio».

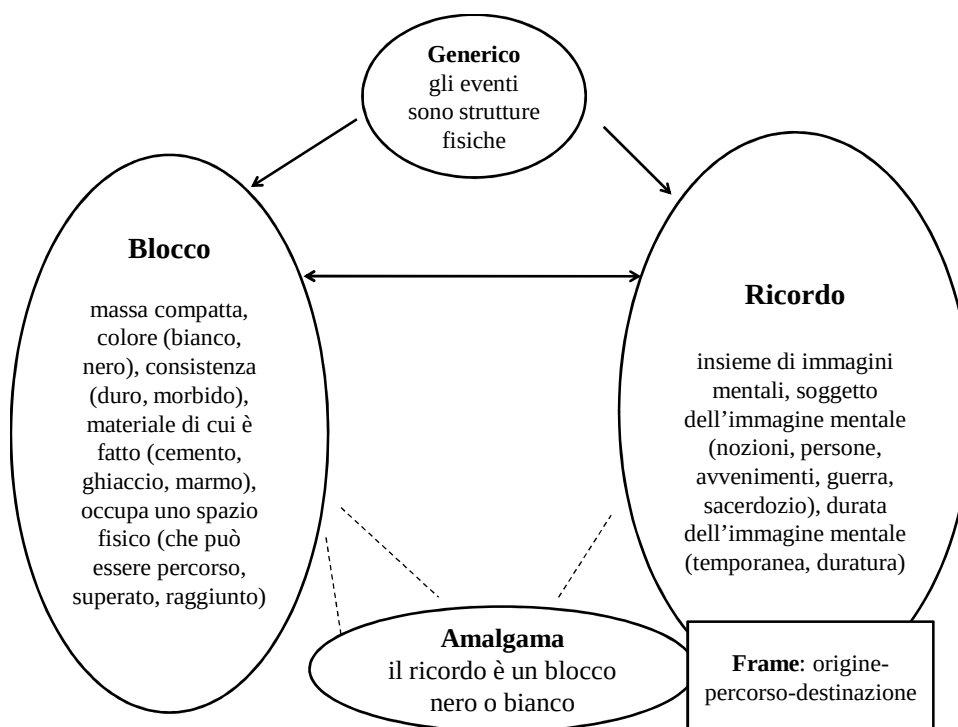


Tav. 42

Nell'attribuire «bianco» a «sacerdozio» bisogna pensare dapprima che, a livello scientifico, il bianco è un colore con un'alta luminosità e senza tinta dal momento che contiene tutti i colori dello spettro elettromagnetico. È

probabile che la scrittrice abbia considerato il tempo del sacerdozio come un blocco bianco per via della visione ascetica e priva di passioni che sta alla base di esso e che viene mostrata più volte all'interno del testo.

Per comprendere come si sviluppa il sistema di inferenze metaforiche tra «blocco e ricordo» a livello testuale, bisogna prendere in considerazione la teoria degli spazi mentali. Dapprima, si osservino le caratteristiche dei due spazi di input. Il primo «blocco» è caratterizzato da: massa compatta, colore (bianco, nero), consistenza (duro, morbido), materiale di cui è fatto (cemento, ghiaccio, marmo), occupa uno spazio fisico (che può essere percorso, superato, raggiunto). Il secondo è «ricordo» rappresentato da insieme di immagini mentali, soggetto dell'immagine mentale (nozioni, persone, avvenimenti, guerra, sacerdozio), durata dell'immagine mentale (temporanea, duratura). Nello spazio di amalgama i due input daranno luogo alla struttura emergente «il ricordo è un blocco nero o bianco» che rappresenta una proiezione con topicalità asimmetrica dal momento che l'amalgama ottiene maggiori inferenze dallo spazio input 1.



Tav. 43

Inoltre, il *frame* che aiuta a completare l'amalgama è «origine-percorso-destinazione» poiché sia il blocco nero «la guerra» sia quello bianco «il

sacerdozio» occupano uno spazio di natura fisica che, come è stato osservato nell'analisi delle metafore 7 e 8, viene percorso dalla protagonista. Il significativo «filo della vita» che è percorribile a ritroso e a tentoni presenta, quindi, punti in cui vi sono blocchi fisici che possono essere «saltati» o «raggiunti» fisicamente ma che, simbolicamente sono «dimenticati volutamente» o «ricordati con nostalgia». Inoltre, si può aggiungere che in quest'ultimo amalgama a dar credito al frame dell'«origine-percorso-destinazione» e aiutare a comprendere la natura simbolica di «blocco» è anche il verbo «saltare» che viene utilizzato con la parola «ricordo» per indicare il percorso astratto che si fa tra i ricordi e che implica anche dei salti.

Nel testo Cassandra, quindi, prima di morire ripercorre mentalmente la sua vita e, questo suo viaggio mentale la porterà a procedere con sicurezza nei ricordi o ad arrancare e, persino, saltare quei ricordi che vuole dimenticare poiché legati al regime poliziesco, alla guerra e alla disfatta di Troia. Le metafore 9 e 10 si legano alle precedenti per il valore che viene dato alla memoria, alla loro base vi è una delle bisettrici portanti dell'intero romanzo ovvero «il bisogno di percorrere i ricordi derivanti dalle esperienze vissute al fine di ricordare e non dimenticare».

8.3 «Kassandra»: analisi delle metafore delessicalizzate

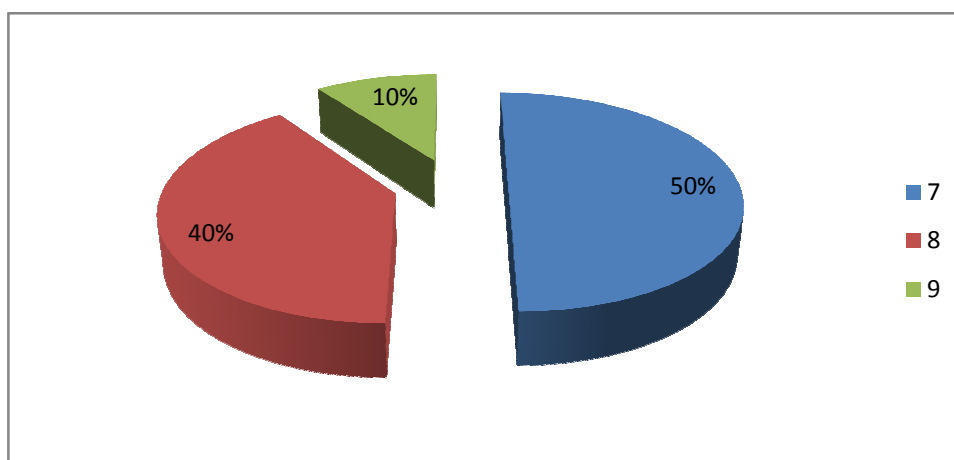
Questo paragrafo è dedicato all'analisi delle metafore delessicalizzate nel romanzo «Kassandra» di Christa Wolf. Le metafore saranno analizzate secondo i modelli proposti nel primo capitolo. Dapprima, si analizzerà la struttura linguistica della metafora spiegando la configurazione sintattica e lessicale. Si verificherà se la metafora ha degli antecedenti lessicalizzati nella lingua tedesca attraverso la consultazione dei dizionari. Verranno poi mostrate le relazioni tra gli elementi lessicali attraverso i criteri di lessicalizzazione e delessicalizzazione approfonditi nel secondo capitolo della tesi. In seguito, si analizzerà la metafora da un punto di vista concettuale: si metteranno in evidenza i conflitti concettuali, le similarità e le proiezioni. Ciò rappresenta l'applicazione dei modelli della metafora concettuale, dell'analogia e dell'integrazione concettuale.

Numero 1.

Testo originario: ... Ungut, übermüdet in den Tod zu gehn (Wolf, 2008 [1983]: 56)

Trad. italiana: ... non è bello andare stanchissimi nella morte

Questa metafora è stata considerata dai parlanti di madrelingua tedesca con un grado di figuratività pari a 7/10. Come è stato osservato nel 7° capitolo della tesi, questo valore è stato attribuito alle metafore delessicalizzate.

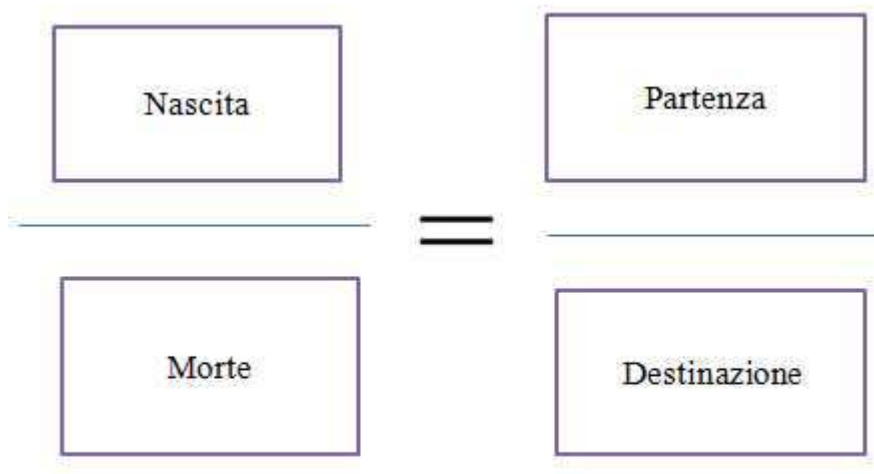


Tav. 44

L'espressione linguistica presa in considerazione mette in evidenza una metafora delessicalizzata ovvero «andare nella morte stanchissimi» che rappresenta una rielaborazione sia a livello concettuale sia lessicale di una locuzione di natura verbale (Martin, 1997). La locuzione tedesca è «in den Tod gehen» che rappresenta una sequenza «preposizione+nome+verbo» marcata per il suo carattere non-componenziale (Nurberg et al., 1994), per la sua implicita opacità semantica e per la sua convenzionalità. Quest'ultima caratteristica è riscontrabile negli esempi riportati dai dizionari consultati come in ted. «für seine Überzeugung in den Tod gehen, freiwillig in den Tod gehen», it. «andare nella morte per propria convinzione, andare nella morte volontariamente» (Duden, 1976: 6, 2598) e ted. «j-n/etwas in den Tod gehen», it. «qualcuno/qualcosa andare nella morte» (Götz et al., 2003: 1023). Inoltre, appare anche un uso convenzionale della preposizione ted. «in den», it. «nel» seguita dal nome ted. «Tod», it. «morte» come si può osservare dagli esempi: ted. «Sie folgte ihrem Mann in den Tod», it. «lei seguì il marito nella morte»; ted. «jmdn. in den Tod schicken», it. «spedire qualcuno nella morte» (Duden, 1976: 6, 2598); ted. «jemanden in den Tod treiben», it. «condurre qualcuno nella morte» (Duden, 2013) e ted. «in den Tod», it. «nella morte» (Götz et al., 2003: 1023).

La novità apportata dalla scrittrice è l'aggiunta dell'aggettivo ted. «übermüdet», it. «stanchissimo, stanco morto» che produce un'estensione della proiezione concettuale. Sul piano lessicale, si è di fronte a un'operazione di delessicalizzazione semplice dal momento che non vi è alcun cambiamento strutturale nell'espressione ma una semplice aggiunta aggettivale. Sul piano concettuale, si nota un'estensione di una parte inutilizzata di una mappatura già esistente. Alla base della locuzione vi è la metafora complessa «la morte è un luogo» che deriva dall'unione di tre elementi: la metafora di base «la vita è un viaggio» (Lakoff e Turner, 1989), gli schemi-immagine «origine-percorso-destinazione» e «ogni evento è un'azione» e, infine, due Location-Event-Structure metaphors «i fini sono destinazioni» e «le attività a lungo termine sono viaggi» (Lakoff e Johnson, 1999: 88-89).

Al fine di comprendere la proiezione centrale di questa metafora, si vuole proporre l'analisi delle componenti di similarità attraverso l'analogia «la nascita sta alla morte come la partenza alla destinazione».



Tav. 45

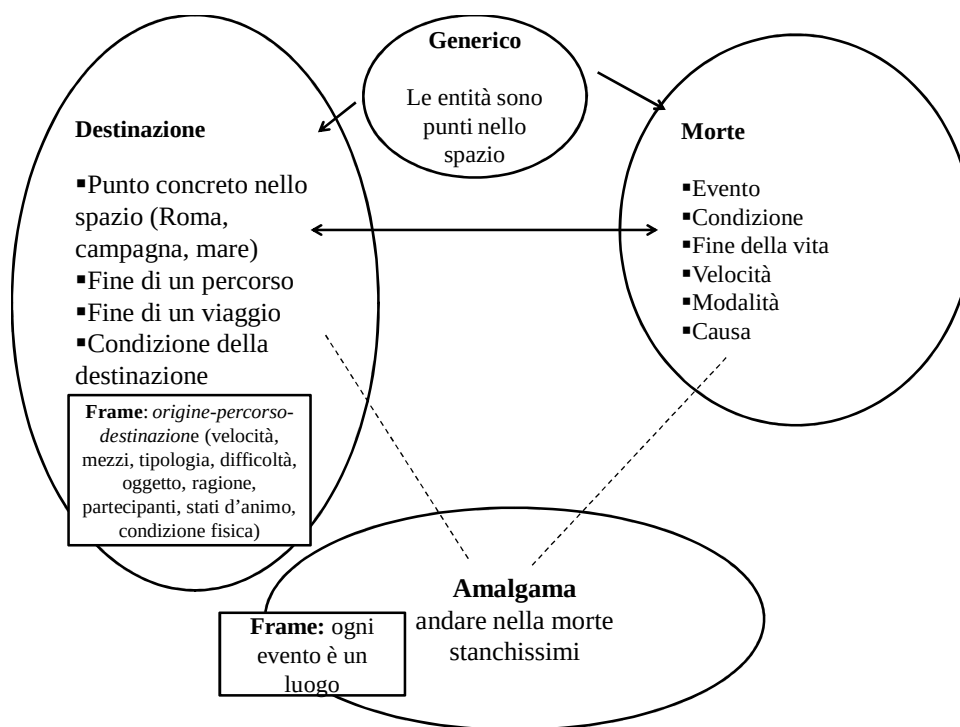
Si notino le proprietà di A, C, D:

- A (nascita): evento, condizione, inizio di un periodo, origine (Treccani, 2013);
- C (partenza): evento che riguarda un percorso, inizio di un percorso astratto o concreto, origine (Ibid.);
- D (destinazione): evento che riguarda un percorso, fine di un percorso astratto o concreto, arrivo (Ibid.).

Nell'insieme delle caratteristiche di C un certo numero di esse sono in relazione con D ovvero «riguardante un percorso». Si ricercano le caratteristiche di B (morte) che sono: evento, condizione, fine di un periodo, cessazione, termine. In seguito, è necessario invertire le caratteristiche ottenute dalla relazione tra C e D che sono «condizione, evento, inizio» e selezionare quelle che si applicano alla relazione C e B (partenza e morte). La caratteristica comune è il fatto di essere entrambe un «evento». Tale risultato viene applicato al termine A a cui verrà attribuito il fatto di essere un «evento». La messa in luce dell'analogia proporzionale ha mostrato l'identità tra i quattro termini presi in considerazione e ha permesso di

notare le inferenze tra i quattro elementi. Per comprendere quali inferenze agiscono nella metafora wolfiana, bisogna affidarsi a uno schema di *blending* in cui lo spazio generico è «Le entità sono punti nello spazio», gli spazi di input sono «destinazione» e «morte» e lo spazio di amalgama è «andare nella morte stanchissimi». Come è stato già osservato per le altre metafore, anche qui vi sarà una rete bilaterale asimmetrica topicale in quanto si ragiona di morte in termini di destinazione. L'input 1 include tutte le caratteristiche che appartengono alla concettualizzazione di «destinazione» alla cui base c'è il frame dell'origine-percorso-destinazione che porta con sé alcune inferenze come: la velocità con cui è stato fatto il viaggio (lentamente, velocemente); i mezzi con cui è stato percorso come il treno o l'automobile che rappresentano un percorso orizzontale e l'areo che indica la verticalità; la tipologia di percorso e le difficoltà (scosceso-difficoltà maggiore, rettilineo-difficoltà minore); l'oggetto percorso (la strada, il sentiero, l'autostrada, la statale); la ragione del viaggio (piacere, lavoro); i partecipanti (in solitaria, in compagnia); gli stati d'animo che hanno caratterizzato il percorso (allegria, tristezza, nervosismo, ansia); condizione fisica del partecipante (stanco, sfiaccato, energico, vigoroso, rilassato). A ciò si aggiungono le caratteristiche di destinazione che sono: punto concreto nello spazio che può essere una città, il mare o la campagna; l'idea di fine di un percorso o la fine di un viaggio; la condizione della destinazione (bellezza, bruttezza, sporcizia, pulizia, accogliente, sgradevole).

L'input 2 «morte» è caratterizzato da evento, condizione, fine della vita, velocità della morte (morte lenta o veloce), modalità di morte (indolore, dolorosa, agonizzante, serena), momento della morte (in gioventù, in vecchiaia), causa della morte (incidente, assassinio, morte naturale, malattia). Nello spazio di amalgama ci sarà il frame «ogni evento è un luogo» e la struttura emergente che metterà in risalto la condizione fisica per percorrere un viaggio e giungere alla destinazione. Tutto questo verrà amalgamato con la componente della morte vista come una destinazione.



Tav. 46

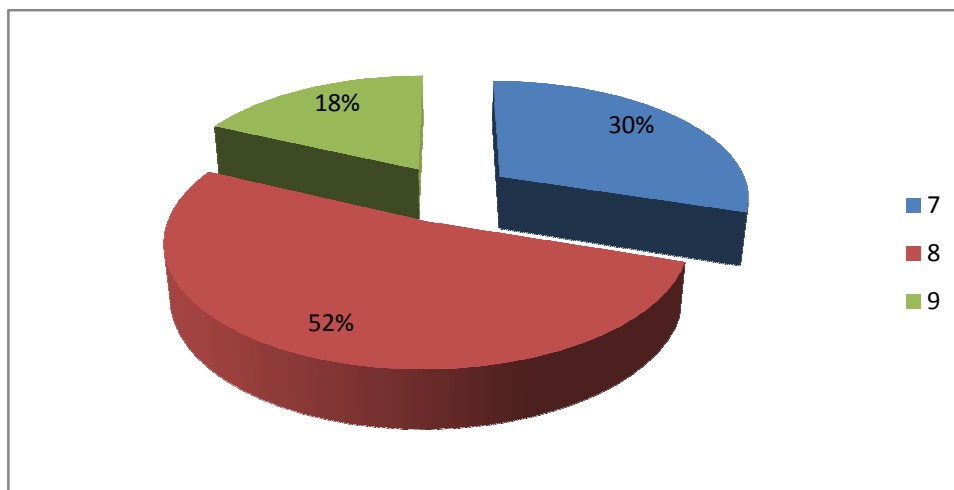
A livello testuale la metafora rappresenta un'ulteriore conferma dello stato d'animo della protagonista. Cassandra, infatti, ha compreso la realtà che la circondava sin dalla sua infanzia e le trame nascoste del potere che consolidava la cattiva fama dei Greci per giustificare nuovi possibili attacchi bellici. La sua ribellione e la sua volontà di mostrare la verità sono state censurate dalla corte, la guerra ha distrutto Troia, ucciso i suoi familiari e lei è ormai prigioniera. In tale contesto, la sua frase «non è bello andare stanchissimi nella morte» simboleggia il bisogno di trovare un sollievo dal dolore che la distrugge interiormente.

Numero 2.

Testo originario: ... der Satz zerriß mir ein Gespinst vor den Augen (Wolf, 2008 [1983]: 68)

Trad. italiana: ... la frase mi strappò una tela davanti agli occhi

La metafora presa in considerazione è stata percepita dai parlanti con un grado di metaforicità pari a 8/10. Lo vediamo nello schema in basso:



Tav. 47

L'espressione linguistica mostra una metafora tra il soggetto «der Satz» e il verbo «zerreißen» e una metafora tra il complemento oggetto «ein Gespinst» e il complemento di luogo «vor den Augen»²²¹. L'insieme delle due metafore lascia riflettere sul fenomeno della delessicalizzazione complessa. La scrittrice, infatti, crea una nuova metafora a partire da una struttura lessicalizzata. L'insieme metaforico «ein Gespinst vor den Augen zerreißen», it. «strappare una tela davanti agli occhi» è mutuato dall'idioma ted. «jemandem wie Schuppen von den Augen fallen», it. «a qualcuno [cade] [come] la benda dagli occhi» (Redensarten-Index, 2013). L'espressione idiomatica tedesca è convenzionale in quanto il risultato delle singole parole dà luogo alla percezione di un'unità. Di conseguenza, esso è caratterizzato da un alto grado di opacità semantica dal momento che il suo significato indica l'aprire gli occhi, il veder chiaro e, simbolicamente, il comprendere pienamente e «plötzlich die Wahrheit erkennen», it. «conoscere la verità all'improvviso» (Ibid.). A livello sintattico, l'espressione idiomatica sembra risultare un'unità inflessibile e marcata poiché, da una parte, non è possibile sostituire «Schuppen» con un sinonimo e, dall'altra, vi è una sequenza «dativo+verbo+soggetto» che introduce attraverso il «wie» la sequenza nominale «Schuppen von den Augen». Tuttavia, l'espressione presenta una soglia di libertà nella scelta del tempo

²²¹ È interessante notare che la scrittrice non usa il nome ted. «Gewebe» per indicare la tela ma usa un suo sinonimo che è «Gespinst», il cui significato è quello di tela e, più specificatamente, quello di «filato».

verbale come si può osservare da questi esempi: ted. «jmd fiel es wie Schuppen von den Augen», it. «a qualcuno è caduto il velo dagli occhi» (Giacoma e Kolb, 200: 2336) e ted. «jmd fällt es wie Schuppen von den Augen», it. «a qualcuno cade [come] la benda dagli occhi» (Ibid.: 840).

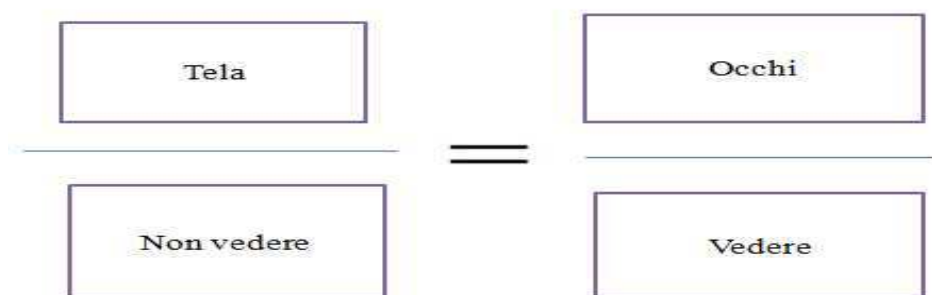
Accanto all'idioma tedesco, è stato notato un uso marginale della sequenza «zerreißen+Gespinst» nella spiegazione del lemma «Gespinst» inteso come «ein sehr dünner Stoff (der leicht zerreißt)», it. «materiale molto sottile (che si strappa facilmente)» (Götz et al., 2003: 425) e in ted. «man muß das **Gespinst** aus Parolen und Absichtserklärungen zerreißen», it. «si deve strappare la tela dalle parole e dalle dichiarazioni d'intenti» (Linguee, 2011). A differenza di queste espressioni, la metafora wolfiana non è semplicemente una metafora linguistica ma la scrittrice delesicalizza una struttura idiomatica preesistente attraverso alcune operazioni essenziali: il mantenimento della sequenza semantica «corpo estraneo che copre gli occhi», il cambiamento dell'oggetto che impedisce di vedere, la presenza di un soggetto che agisce, il cambiamento del verbo da «fallen» a «zerreißen» e il cambiamento della preposizione da «von den Augen», it. «dagli occhi» a «vor den Augen», it. «davanti agli occhi». La struttura sintattica e lessicale è modificata totalmente pur essendo mantenuta una struttura semantica che mette in relazione «la presenza di un corpo estraneo tra lo sguardo e la realtà» con «la mancanza di consapevolezza» e «la caduta repentina di questo corpo estraneo» con «l'acquisizione di consapevolezza».

La differenza tra l'idioma originario tedesco e la nuova metafora wolfiana è l'uso del verbo «zerreißen» che, rispetto a «fallen», indica una maggiore violenza dell'azione e mostra una forza agentiva che provoca un cambiamento repentino nel soggetto. La seconda differenza è l'uso di «Gespinst» che, rispetto a «Schuppen», segnala qualcosa di più esteso essendo una tela o un filato e non una semplice benda davanti agli occhi.

Da un punto di vista concettuale, la proiezione alla base di questa metafora complessa presenta un'iniziale metafora ontologica «le idee sono entità o sostanze» che risulta essere una personificazione a livello linguistico ovvero «la frase strappò». Vi è poi la metafora primaria «le cause sono forze fisiche» derivante dalla Location-Event-Structure metaphor dalla quale emergono sia l'immagine-schema della forza che provoca il cambiamento,

ossia la frase, sia il Landmark (Langacker, 1991b) o il centro deittico in cui si sviluppa tutta l'azione, ovvero il corpo di Cassandra. Inoltre, si nota un'altra proiezione implicita della Location-Event-Structure metaphor ovvero «le difficoltà sono impedimenti nel movimento» che, in questo caso, è tradotta testualmente nella tela che impedisce di vedere. Infine, si può osservare come la scrittrice abbia utilizzato l'estensione di una parte inutilizzata della metafora primaria «conoscere è vedere» attraverso uno spazio controfattuale. Come si può notare, vi sarà uno spazio mentale in cui «vedere permette di conoscere» e uno spazio controfattuale in cui «non vedere non permette di conoscere». La scrittrice si focalizza su quest'ultimo spazio ed estende la proiezione a un oggetto che ostacola la vista avendo la possibilità di scegliere fra vari oggetti che sono generalmente utilizzati in questa proiezione convenzionale. Si nota, ad esempio, il «velo» in it. «cadere il velo dagli occhi» e sp. «el velo cae de nuestros ojos»; la «benda» in ted. «jmd fällt es wie Schuppen von den Augen» (Götz et al., 2003: 910) e le «squame» in ingl. «the scales have fallen from my eyes» (Picchi, 2007: 2984). Tuttavia è stato osservato come la scrittrice si sia allontanata dalla proiezione convenzionale utilizzando il termine «tela» o «filato» che ben si lega alla struttura concettuale già presente in molte metafore dell'intero romanzo che sono centrate sulla tessitura.

Per comprendere questa molteplicità di proiezioni è necessario osservare come si sviluppano le similarità tra le strutture portanti di questa metafora attraverso la rete analogica che, in seguito, verrà approfondita con lo schema del blending. Si consideri l'analogia «la tela sta al non vedere come gli occhi stanno al vedere»:



Tav. 48

Si vedano le proprietà di A, C, D:

- A (tela): è l'intreccio dei fili di trama e ordito per creare un tessuto che può essere di qualsiasi materiale ma è costruito con una particolare procedura definita armatura. Ci sono numerose varianti di quest'armatura che si ottengono combinando i materiali, le caratteristiche del filato (colore, dimensione, tipo), la direzione della lavorazione (Treccani, 2013);
- C (occhi): organo di senso principale dell'apparato visivo con il compito di ricevere le informazioni esterne attraverso la luce. L'occhio raccoglie le informazioni esterne e le trasforma in segnali elettrici che attraverso il nervo ottico vengono inviati al cervello per elaborarle ed interpretarle (Ibid.);
- D (vedere): percepire gli stimoli esterni attraverso gli occhi, gli stimoli sono elaborati dal cervello che permette di comprendere il mondo esterno (Ibid.).

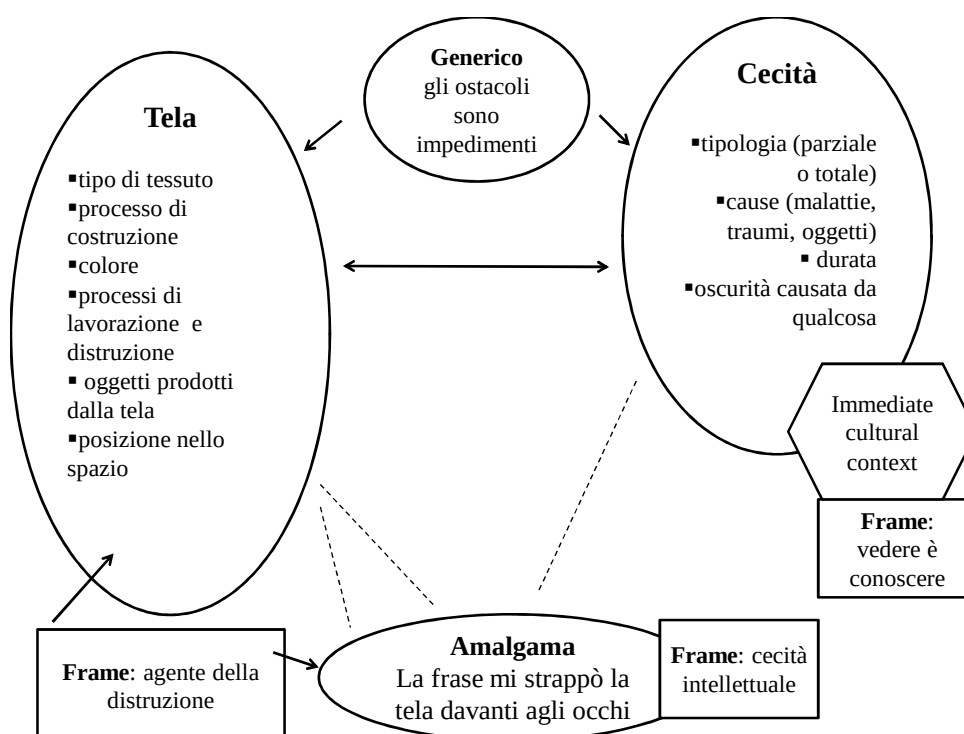
La formazione del sottoinsieme C1 (proprietà condivise da C e D) mette in evidenza la relazione «il vedere è una funzione degli occhi». Dopo aver riscontrato le similarità tra C e D, è necessario far emergere le caratteristiche di B (non vedere) che sono: non percepire gli stimoli esterni, percezione ottico-visiva nulla. Il non vedere può essere causato da un oggetto che ostacola la vista o da malattie che causano un trauma nell'apparato visivo (Ibid.).

Dopo aver messo in luce B, bisogna invertire le caratteristiche ottenute tra C e D (occhi e vedere), applicarle alla relazione tra B e C (non vedere e occhi) dalla quale emerge la relazione «ostacoli o malattie agli occhi non permettono di vedere». Tale relazione va applicata ad A (tela) che è ritenuta «oggetto che ostacola la vista e non permette di vedere e di comprendere il mondo esterno». Questa prima similarità va integrata allo schema del blending da cui si possono trarre le molteplici inferenze che agiscono nella metafora.

La metafora «la frase mi strappò la tela davanti agli occhi» è lo spazio di amalgama dello schema. È osservabile una proiezione asimmetrica bilaterale in cui, attraverso lo spazio di input 1 «tela», si tenta di

comprendere lo spazio obiettivo input 2 «cecità». Lo spazio input 1 è caratterizzato da tutte le inferenze che appartengono al concetto di tela come, ad esempio, il tipo di tessuto, il processo di costruzione, il colore, la dimensione, il fatto che la tela possa subire processi di lavorazione (armatura) ma può anche essere distrutta (bruciata, strappata, tagliata); la tela può dare luogo ad abbigliamento, tendaggi, stuoie; la tela può avere una posizione nello spazio: ricoprire un pavimento (tappeto), avvolgere il corpo (abbigliamento), essere appesa al tetto (tenda).

A sua volta, l'input 2 sarà caratterizzato da: cecità parziale o totale, malattie che causano cecità (catarratta, glaucoma), traumi che provocano cecità (distacco della retina), oggetti che danno luogo a cecità parziale (muro, parete, velo, benda), durata della cecità, oscurità causata da qualcosa. Inoltre, due elementi partecipano all'input 2: l'immediato contesto culturale, ovvero l'impegno intellettuale della Wolf, e il *frame* «vedere è conoscere» che daranno all'amalgama il *frame* «cecità intellettuale».



Tav. 49

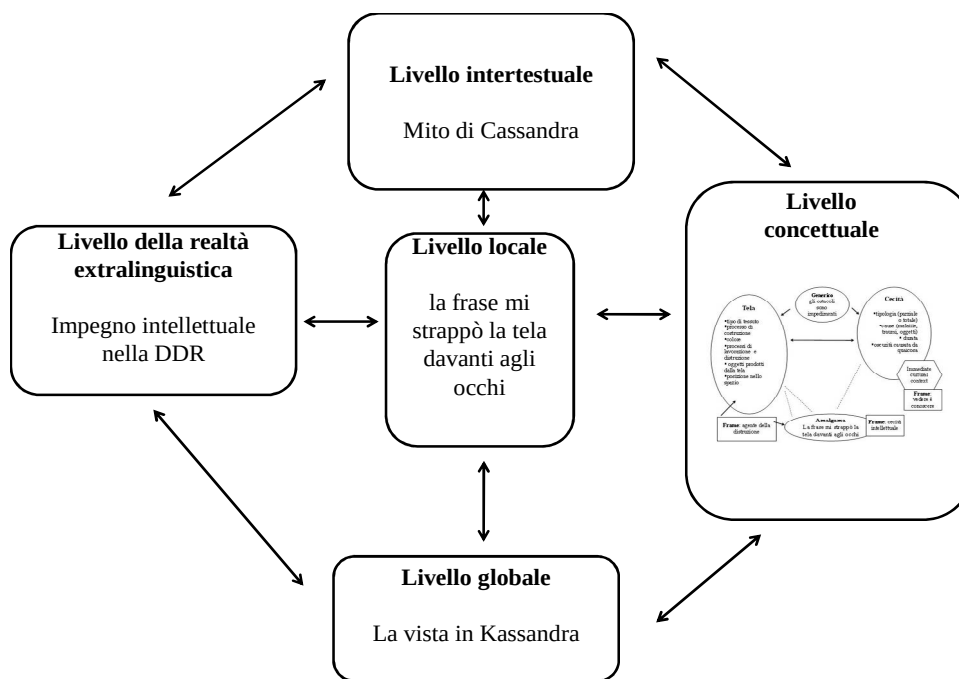
All'esterno degli spazi, vi sarà il frame dell'agente che causa la distruzione della tela: esso è collegato sia con lo spazio 1 sia con l'amalgama e attribuisce all'amalgama l'agente «frase».

L'input 1 porterà nell'amalgama l'inferenza «tela strappata» e l'input 2 «impossibilità di vedere e, di conseguenza, di comprendere». Nell'amalgama queste due inferenze daranno luogo a una prima inferenza «la tela sta davanti agli occhi e ostacola la vista». Grazie al *frame* del «vedere è conoscere» si comprende che la cecità causata dalla tela procura una mancanza di comprensione della realtà circostante. In seguito, le inferenze provenienti dai due input daranno avvio a «la tela strappata dà la possibilità di vedere nuovamente» e, di conseguenza, il vedere permette di comprendere.

Inoltre, si può notare che la tela non poggia negli occhi ma si trova «davanti agli occhi» e, quindi, non rende totalmente cieca la protagonista che, tuttavia, non possiede una visione d'insieme della realtà che la circonda. In seguito, la vista è riacquisita grazie a una repentina e dolorosa rottura. Lo strappo della tela, infatti, indica qualcosa che è portato via attraverso la lacerazione e con un movimento violento e rapido. Tale metafora si lega ad altre metafore presenti nel testo che sono legate alla condizione di cecità della protagonista come, ad esempio, ted. «ich gönnte mir Zeit, ehe ich ihn bemerkte, immer habe ich mir diese Zeiten von Teilblindheit gegönnt. Auf einmal sehend werden – das hätte mich zerstört», it. «mi concessi tempo, prima di accorgermene, mi sono sempre concessa questi tempi di parziale cecità. Diventare tutt'a un tratto capace di vedere – questo mi avrebbe distrutta» (Wolf, 2008 [1983]: 54).

La bisettrice della vista ricca di inferenze a livello testuale è volta a segnalare il cambiamento che è avvenuto in Cassandra. Dapprima inconsapevole e ingenua nel riflettere su ciò che sta accadendo a Troia e, in seguito, capace di capire i giochi di potere da cui lei, in quanto donna, è esclusa. In seguito all'arrivo di Paride a Troia, Cassandra scopre sia che quest'ultimo è figlio di Ecuba e Priamo sia che è stato cresciuto lontano dal palazzo e in segreto. Dopo la sua nascita, infatti, Esaco attribuendo grande valore ai sogni di Ecuba aveva predetto che il bambino avrebbe potuto condurre alla distruzione di Troia e, di conseguenza, il re Priamo era stato

Al fine di mostrare come questa metafora si riferisca all'allegoria dell'intellettuale impegnato nella DDR, è necessario osservare lo schema dell'architettura della metafora. Il livello locale è rappresentato dalla metafora «la frase mi strappò la tela dagli occhi», il livello concettuale è tutto il sistema di inferenze che è stato ricavato in precedenza (tav. 49). Il livello globale riguarda, invece, uno dei cinque sensi che verrà preso in considerazione in tutto il libro, ovvero la vista. Il livello intertestuale è il mito di Cassandra e il suo essere veggente e, infine, il livello della realtà extralinguistica è l'impegno intellettuale nella DDR.



È ipotizzabile, quindi, che la Wolf accentui all'interno del suo romanzo l'aspetto legato al recupero della vista per indicare che lei stessa ha acquisito il potere di riuscire a vedere a discernere il vero dal falso all'interno della realtà politica della DDR.

Capitolo IX

Le metafore in «Minotaurus. Eine Ballade»

9.1 Il testo «Minotaurus. Eine Ballade» e lo scrittore

Il caso di Friedrich Dürrenmatt ben illustra i meccanismi sociali e politici che hanno caratterizzato la Svizzera dal dopoguerra a oggi. La vita dell'autore, infatti, è particolarmente significativa in quanto chiarisce l'importanza di un impegno rivolto a denunciare una realtà provinciale e moralista come quella svizzera. Lo scrittore nasce a Konolfingen il 5 gennaio del 1921, figlio di un pastore protestante.

I primi tentativi di scrittura appaiono intorno al 1941 quando inizia a frequentare l'università di Zurigo. Attraverso alcuni testi autobiografici dello scrittore, si comprende che in quello stesso periodo (Dürrenmatt, 1981 e 1990), egli frequenta attivamente lo studio del pittore Walter Jonas ed è lì che comincia a nutrire interesse per la letteratura di Lessing, Kafka e Brecht. Lo studio di Jonas, infatti, era un crogiuolo di intellettuali: da Karl Kerényi a François Bondy, da Zoltan Kemeny a Fritz Hochwälder, da Theo Otto, Katja e Thomas Mann, sino a giungere ad Alexander Gosztonyi (Dürrenmatt, 1978). In seguito, frequenterà l'università di Berna, luogo in cui si appassiona alla filosofia di Kierkegaard e Kant. Dopo cinque anni di studi abbandona l'università e comincia a interessarsi interamente al teatro e alla pittura.

La sua prima commedia «Es steht geschrieben», it. «Sta scritto» (Centre Dürrenmatt Neuchâtel, 2013) incontra le critiche del pubblico ma anche l'ammirazione di Max Frisch, che diverrà un suo collaboratore e amico. Come è stato sottolineato più volte, ciò che lega entrambi è non solo il fatto di essere due autori svizzeri di fama internazionale ma anche è aver criticato la Svizzera del dopoguerra che continua a mantenere «il sogno dell'idillio alpino patriarcale, pur facendo le prove generali per la razionalità disumanata e reificata del capitalismo» (Bonifazio, 2013). Nonostante le difficoltà finanziarie che non bastano a sostenere la famiglia che si è creato con l'attrice Lotti Geissler, Dürrenmatt trova un editore che pubblicherà le

sue opere, ovvero Peter Schifferli, il fondatore della casa editrice Arche. Nel 1952 pubblica il romanzo «Der Richter und sein Henker» che attira l'attenzione del pubblico e, da quel momento in poi, comincia a scrivere racconti e testi per il teatro, come ad esempio «La visita della vecchia signora» (Der Besuch der alten Dame, 1956) e «I fisici» (Die Physiker, 1962) che danno un'impronta fondamentale al teatro di lingua tedesca dai tardi anni Quaranta fino agli anni Sessanta. Il primo testo mette in scena la storia di Claire Zachanassian, donna che è stata cacciata, essendo considerata una prostituta, dalla città di Gullen e che vi torna per vendicarsi dell'ex-amante. Il secondo testo, invece, narra la vicenda di un fisico nucleare, Möbius, che scopre la «formula universale del sistema per tutte le scoperte» (Ibid.). Per evitare che i suoi studi finiscano nelle mani sbagliate si fa internare in una casa di cura, Les Cerisiers, e si finge pazzo.

Come è possibile notare, le pièce di Dürrenmatt sono capolavori in cui si coniugano la tragedia e la commedia per sfociare nel grottesco.

Inoltre, l'autore s'ispira al mondo greco e romano per creare delle metafore tese a svelare i problemi della nostra società. Lo si nota, ad esempio, in «Romolo il Grande» (Romulus der Grosse, 1950) che andò in scena per la prima volta nel 1948 e nella quale critica il patriottismo eroico al servizio dei grandi stati. Ne «La morte di Socrate» Dürrenmatt crea un confronto tra Socrate e Platone, tra un maestro e un allievo, tra vero sapere e pubblicità, tra la qualità e l'ambizione del giovane Platone.

Anche «Il Minotauro», che verrà approfondito in seguito, mostra questo legame con il mito. La differenza, però, sta nel punto di vista di quest'ultimo che è condannato a morire a causa di Teseo.

Fra le opere dell'autore spiccano anche i racconti polizieschi quali, ad esempio, «Der Richter und sein Henker» (Il giudice e il suo boia, 1951) e «Il sospetto» (1952) i quali furono pubblicati a puntate sulla rivista Schweizerischer Beobachter.

Diversamente, «La promessa» (1958, con il sottotitolo Un requiem per il romanzo giallo), «Giustizia» (iniziato nel 1959/60, terminato nel 1985) e «L'incarico» (1986) furono creati nell'ambito di progetti cinematografici. In essi, la connessione tra morale e logica implicita nel genere poliziesco giunge a esiti che richiamano il teatro dell'assurdo. L'ultimo romanzo, «La

valle del caos» (1989), mette in scena una storia satirica di gangster ambientata in un sanatorio alpino. Nella seconda fase della sua vita, Dürrenmatt si dedicò alla direzione del Teatro di Basilea e pubblicò un'ampia produzione di testi autobiografici e saggistici, tra i quali vi sono due volumi «Stoffe, Labyrinth» (1981) e «Turmbau» (1990).

Ispirandosi a Brecht, scrisse anche dei radiodrammi, ovvero tipi di testi scritti esclusivamente per la radio che hanno una struttura divisa in parti e risultano molto brevi. Ne sono esempio «L'avaria» (Die Panne), «Una sera di tardo autunno» (Abendstunde im Spätherbst) e «Il processo per l'ombra dell'asino» (Der Prozess um des Esels Schatten), (Centre Dürrenmatt Neuchâtel, 2013).

In «Minotaurus. Eine Ballade», testo scritto nel 1986, l'attenzione di Dürrenmatt si rivolge al mito greco del Minotauro. La narrazione si apre con il riferimento alla nascita del Minotauro (dall'unione della madre Pasifae con il toro sacro a Poseidone) e al suo trasferimento dalle stalle reali al labirinto; prosegue con la descrizione del risveglio del mostro nel labirinto ricoperto da pareti di specchi. Il Minotauro comincia a interessarsi alle immagini riflesse, poi danza seguito da tutte le innumerevoli immagini di sé, credendosi un re o un dio di se stesso. A un certo punto s'interrompe perché arriva al suo cospetto una fanciulla nuda e terrorizzata. Dopo una breve danza in cui si rincorrono lui l'afferra e la possiede ma la sua brutale forza, inconsapevolmente, la uccide. Vedendola immobile e provando a rianimarla non vi riesce e si addormenta. Quando si sveglia, degli avvoltoi stanno sbranando il cadavere della ragazza, ripulendo tutto in poco tempo. Mentre la luce del sole entra nel labirinto, riflesso da ogni parte e accecante appare al suo cospetto un nuovo essere, un giovane prigioniero con un mantello stracciato e una spada. Credendo di poter fare amicizia con lui il minotauro cerca di essere più delicato. Comincia, quindi, una nuova danza e una fuga/combattimento al termine della quale, nel momento esatto del calar del sole, l'uomo inaspettatamente lo ferisce al petto. Il Minotauro si accascia ferito mentre arrivano le altre sei fanciulle e gli altri sei fanciulli che, credendolo morto, danzano di gioia attorno a lui. Non vedendo più le sue immagini riflesse, il minotauro crede di essere stato abbandonato e attacca gli uomini, incornando e uccidendo una delle ragazze e poi tornando a

uccidere tutti gli altri che nel frattempo si erano radunati terrorizzati in un angolo. La scena si conclude con la presenza degli avvoltoi che fanno ulteriore scempio dei loro cadaveri. Il minotauro si ritrova nuovamente solo e in silenzio e mentre il buio viene squarciato dalla luce della luna che abbaglia per i continui riflessi nelle pareti di specchi, il mostro comincia a prendersela con la propria immagine, credendola il nemico/traditore. Distrugge alcune pareti, incornando la sua stessa immagine, fino a prendersela con i frammenti che ne scaturiscono. Tuttavia, in quest'opera di autodistruzione, a poco a poco, osservando meglio le immagini e osservando il proprio corpo, toccandolo, capisce che si tratta di immagini e non di un vero nemico. Capisce di essere solo, rinchiuso in un terribile luogo dove c'è solo lui ormai. Cerca di fuggire per i corridoi per allontanarsi da quelle immagini che lo perseguitano fino a stancarsi e ad addormentarsi, ormai esausto. Sogna, quindi, di essere umano, di poter avere un posto fra gli umani, di poter avere una propria lingua, sentimenti, emozioni umane ma allo stesso modo nel sogno gli viene negata ogni possibilità di riscatto e ripiomba nella più totale infelicità. Mentre dorme compare Arianna che danzandogli attorno gli avvolge un filo rosso di lana attorno alle corna e poi sparisce seguendo il filo per uscire dal labirinto. Quando si sveglia, il Minotauro trova davanti a sé un'immagine simile a sé ma, in realtà, è Teseo che indossa una maschera. Dopo averlo studiato capisce che si tratta di un altro minotauro perché, a differenza sua, porta al fianco qualcosa di peloso che, in realtà, è la guaina del pugnale che Teseo ha ricoperto di peli. Felice per questo incontro, comincia a danzare e quando Teseo gli allarga le braccia per stringerlo lui fiducioso abbocca. In cambio di un abbraccio si vede pugnalato mortalmente alle spalle. Teseo, a sua volta, si sfilava la maschera da minotauro, mentre le pareti di specchio riflettono all'infinito la sua immagine. Nel labirinto non resta che il cadavere del minotauro riverso per terra, riflesso in innumerevoli immagini e prima del sorgere del sole arrivano gli avvoltoi a farne scempio.

Il testo di Dürrenmatt non è distante dal mito del Minotauro e, come è stato osservato, vi sono riferimenti espliciti alla discendenza familiare e al perché dell'esistenza sia del Minotauro sia del labirinto. La differenza essenziale è il punto di vista che è assunto nel testo dello scrittore svizzero.

A essere al centro del testo è il punto di vista del Minotauro: essere rinchiuso nel labirinto, per una colpa non commessa. La ragione della sua prigionia è da ricercare sia nel suo essere toro e uomo sia nel mancato sacrificio di un toro da parte di Minosse. Il Minotauro, essendo metà uomo e metà toro, non riesce a essere cosciente né di cosa sia il bene e neppure di cosa sia il male. Essendo un essere non addomesticato, il Minotauro non sa neppure cosa sia vita e morte, concetti che sono chiari sia ai prigionieri, sia ad Arianna e, infine, a Teseo.

Da un punto di vista allegorico, la solitudine del Minotauro è l'emblema della solitudine umana e il suo stato di isolamento e prigionia solleva questioni filosofiche sul rapporto tra verità e apparenza, sulle cause del male e sulle possibilità della conoscenza. Come ha affermato Bonifazio (2013), la scrittura di Dürrenmatt ha un fondamento cristiano o comunque religioso poiché egli ricerca ansiosamente delle risposte sulla Grazia e sulla Giustizia, camuffandole attraverso il grottesco e il sarcasmo.

Sul piano stilistico, il testo è la rappresentazione narrativa di una ballata. In tale prospettiva, si notano una serie di ripetizioni volte a scandire il ritmo del testo e a conferirgli una musicalità particolare. La prosa è fondata su una serie di subordinate che s'innestano l'una con l'altra quasi a simboleggiare anche un labirinto linguistico. I lunghi periodi sono talvolta interrotti da alcuni trattini volti a commentare il testo.

9.2 «Minotaurus. Eine Ballade»: analisi delle metafore d'invenzione

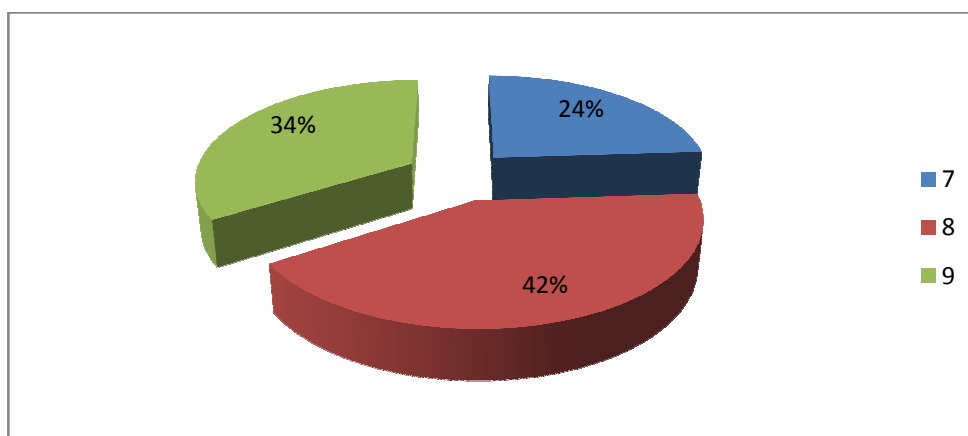
Questo paragrafo è dedicato all'analisi delle metafore d'invenzione nel racconto «Minotaurus. Eine Ballade» di Friedrich Dürrenmatt. Le metafore saranno analizzate secondo i modelli proposti nella prima parte della tesi. In primo luogo, si analizzerà la struttura linguistica della metafora spiegando la configurazione sintattica e lessicale. In secondo luogo, si verificherà se la metafora ha degli antecedenti lessicalizzati nella lingua tedesca attraverso la consultazione dei dizionari. Infine, si analizzerà la metafora da un punto di vista concettuale mettendo in evidenza i conflitti concettuali, le similarità e le proiezioni.

Numero 1.

Testo originario: ... aus dieser kindlichen Freude wurde allmählich ein rhythmischer Tanz des Wesens mit seinen Spiegelbildern (Dürrenmatt, 1997 [1985]: 16)

Trad. italiana : ... questa gioia infantile si trasformò poco a poco in una ritmica danza della creatura con le sue immagini

Si è scelto di prendere in considerazione tale metafora in quanto i risultati delle interviste hanno mostrato che è stata percepita dai parlanti di madrelingua tedesca come un'espressione linguistica altamente figurata. Lo si può osservare dalla percentuale sottostante:



Tav. 51

Come si vedrà in seguito, tali risultati sono confermati anche dalla consultazione dei dizionari e dall'osservazione attraverso la metodologia MIPVU.

La metafora lega in maniera non usuale il nome «Freude», it. «gioia» al nome «Tanz», it. «danza» attraverso il verbo «aus jmd/etwas werden», it. «trasformarsi in qualcuno/qualcosa». Dal punto di vista semantico, la gioia del Minotauro subisce una trasformazione diventando una forma di espressione fisica, ovvero la danza. In genere, le emozioni o i sentimenti si trasformano in altre emozioni come in «aus Liebe wurde Hass», it. «l'amore si è trasformato in odio» (Duden, 2013) ma i dizionari consultati non presentano esempi della trasformazione di un'emozione in una danza.

Per confermare che la metafora ha un alto grado di metaforicità, si è scelto di analizzare il nome «Freude», it. «gioia» attraverso la metodologia MIPVU. Il nome, infatti, sembra essere il nucleo della metafora dal momento che anche da un punto di vista concettuale «gioia» risulta essere il dominio obiettivo della metafora.

[Freude]

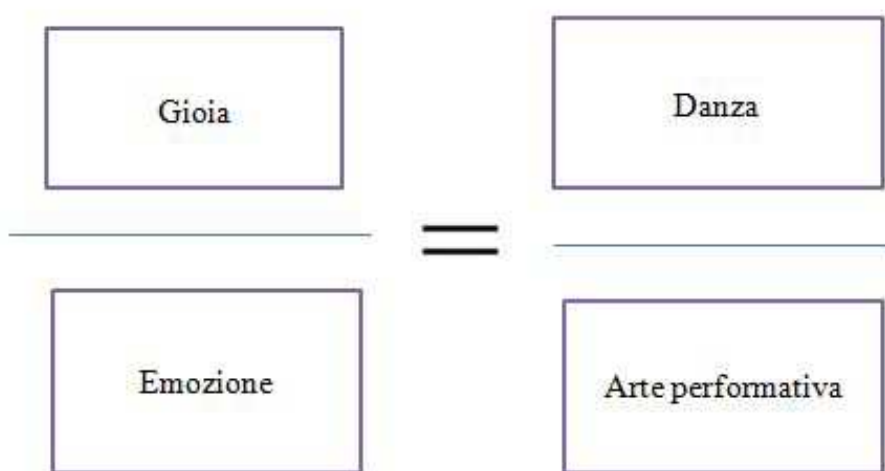
- a. Significato contestuale: la gioia è una danza;
- b. Significato di base: stato mentale e fisiologico associato a modificazioni psicofisiologiche, stato d'animo positivo di chi ritiene soddisfatti i propri desideri (Treccani, 2013);
- c. Conflitto: c'è un conflitto in quanto la gioia, come abbiamo visto dalla consultazione dei dizionari, non è mai vista come una danza;
- d. Risultato: si può comprendere il nome «Freude» per indicare che la gioia è una disciplina artistica.

Dopo aver mostrato le caratteristiche linguistiche del verbo, bisogna comprendere quali inferenze agiscono nella formulazione di tale metafora. Una prima osservazione immediata è l'analisi della metafora concettuale che sta alla base di quella linguistica. La proiezione semantica, infatti, può essere spiegata, a livello cognitivo, attraverso due metafore concettuali complesse: «la gioia è un'entità che si trasforma» e «la gioia è una danza».

La prima si origina a livello linguistico a partire dalla presenza del verbo «aus jmd/etwas werden», it. «trasformarsi in qualcuno/qualcosa» e deriva la sua struttura inferenziale dalla metafora ontologica di livello generico «gli eventi, le azioni, le emozioni e le idee sono entità o sostanze».

Accanto al dominio sorgente «entità che si trasforma», lo scrittore crea una nuova mappatura rivolgendosi a un altro dominio sorgente che è «danza» e la metafora concettuale alla base è «le emozioni sono danze».

Come si può osservare, il modello della metafora concettuale non permette di integrare in un'unica analisi i due domini sorgente dal momento che corrispondono a due proiezioni diverse. Tralasciando momentaneamente la prima proiezione che verrà analizzata in seguito, si vuole tentare di comprendere la seconda rete di mappature in quanto è quella che, a livello linguistico, mostra una maggiore violazione semantica. Per farlo, è necessaria una verifica approfondita attraverso la comprensione dell'analogia proporzionale che sta alla sua base. Ciò significa che «la gioia sta all'emozione come la danza sta ad arte performativa».



Tav. 52

Le proprietà di A, C, D :

- A (gioia): è un'emozione di contentezza, è uno stato mentale e fisiologico associato a modificazioni psicofisiologiche, uno stato d'animo positivo di chi ritiene soddisfatti i propri desideri (Ibid.);

- C (danza): è un'arte performativa che riguarda il movimento del corpo umano attraverso delle movenze prestabilite o improvvisate. È anche una disciplina sportiva che implica l'allenamento. Esistono varie tipologie e generi di danza (danza medievale, classica, moderna, contemporanea, popolare, tribale) che possono presentare vari scopi (divertimento, sport, rituale religioso, fini artistici), (Ibid.);
- D (arte performativa): forma artistica che riguarda l'esecuzione di una serie di azioni davanti a un pubblico da parte di un artista; espressione artistica in cui è evidente l'uso del corpo umano; esistono varie tipologie (danza, musica, teatro, pantomime), (Ibid.).

La formazione del sottoinsieme C1 (proprietà condivise tra C e D) mostra «la danza è un'arte performativa». Dopo quest'elaborazione, bisogna ricercare le caratteristiche di B (emozione) che sono: state mentale e fisiologico legato a cambiamenti psicofisiologici; l'emozione deriva da stimoli interni o esterni che possono essere naturali oppure appresi culturalmente. Esistono più tipi di emozione: rabbia, paura, felicità, gioia, spavento e così via (Ibid.).

A questo punto, bisogna invertire le caratteristiche ottenute nella relazione C e D (danza e arte performativa) e applicarle alla relazione tra B e C (emozione e danza). Le caratteristiche pertinenti sono «la danza e l'emozione sono visibili» e «la danza e l'emozione sono legate al movimento del corpo». Quest'ultima caratteristica è evidente nel fatto che l'arte performativa riguarda il movimento del corpo più in generale, mentre l'emozione è relativa al movimento o al cambiamento dell'espressione facciale. Infine, bisogna invertire le caratteristiche emerse dalla relazione B e C e attribuirle ad A (gioia) che è considerato come «un qualcosa di visibile e legato al movimento del corpo».

L'analogia fra gioia e danza dà avvio a una serie di inferenze che possono essere comprese solo attraverso un ulteriore passaggio, rappresentato dal *blending*. La frase «questa gioia infantile si trasformò poco a poco in una ritmica danza» rappresenta lo spazio di amalgama che viene creato dalle proiezioni di più spazi mentali: «entità che si trasforma», «gioia» e «danza».

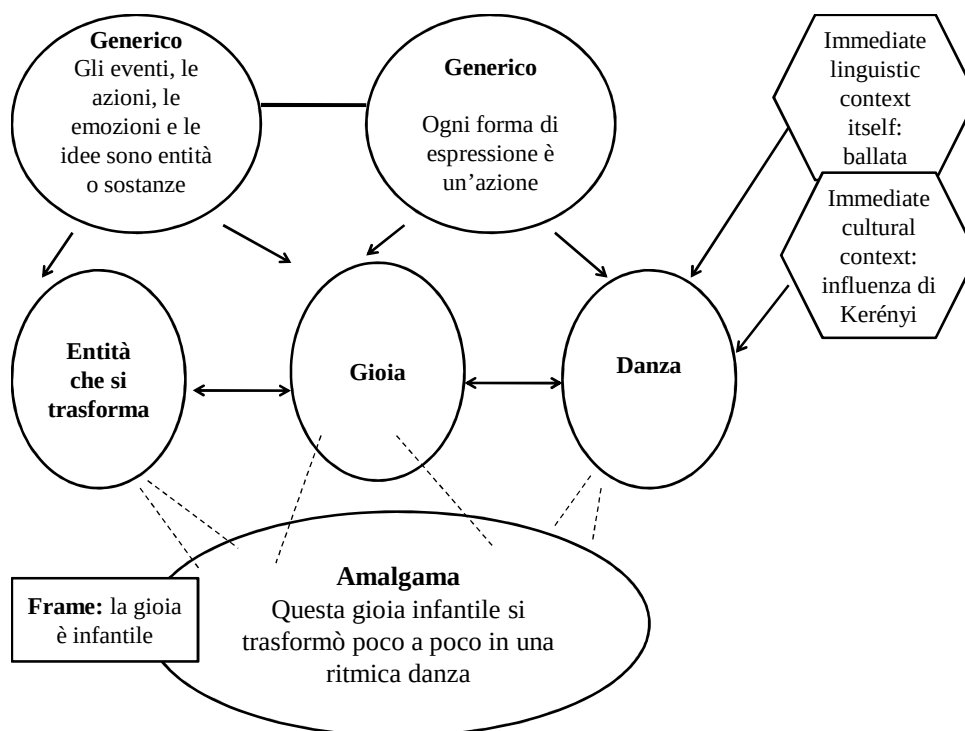
Il primo spazio mentale è caratterizzato da elementi quali: insieme di proprietà che formano la natura di qualcosa, proprietà che possono subire cambiamenti della loro natura, l'entità può essere astratta o concreta.

Il secondo spazio mentale è la «gioia»: emozione di contentezza, stato mentale e fisiologico associato a modificazioni psicofisiologiche, stato d'animo positivo, sorriso.

Il terzo, invece, è determinato da alcune caratteristiche quali: arte performativa, movimento prestabilito o improvvisato, coreografia, disciplina sportiva che implica l'allenamento. Esistono varie tipologie e generi di danza (danza medievale, classica, moderna, contemporanea, popolare, tribale) che possono presentare vari scopi (divertimento, sport, rituale religioso, fini artistici). Musica legata alla danza, ritmo legato alla danza.

La particolarità di quest'integrazione concettuale è il fatto di essere costruita da due reti di integrazione coerenti²²²: la prima ha come spazio generico «gli eventi, le azioni, le emozioni e le idee sono entità o sostanze» che sta alla base dei due spazi mentali «entità che si trasforma» e «gioia». La seconda, invece, presenta lo spazio generico «ogni forma di espressione è un'azione» che serve a comprendere la natura degli altri due spazi mentali che sono: «gioia» e «danza». Tutti gli spazi convergono nello stesso spazio di amalgama come si può osservare dallo schema sottostante:

²²² Per indicare la coerenza fra le due reti di integrazione, si è scelto di posizionare una linea continua tra i due spazi generici.



Tav. 53

Da quanto è stato detto, è chiaro che la metafora è topicalizzata in maniera asimmetrica in quanto il primo spazio mentale «entità che si trasforma» proietta elementi che sono inesistenti nello spazio «gioia» come l'idea che l'emozione sia un'entità. Un'altra proiezione selettiva riguarda gli elementi dello spazio mentale «danza» che dà all'amalgama l'elemento «forma di espressione artistica del corpo». Quest'ultimo sembra essere assente dallo spazio mentale «gioia» che, pur mostrando caratteristiche simili alla danza quali la concretezza, la visibilità e la forma di espressione, non ha in sé alcun riferimento all'idea di forma artistica o arte performativa. Inoltre, nello spazio di amalgama compare un frame «la gioia è infantile» che mette in evidenza l'idea che la gioia sia legata a periodi della vita e che abbia determinate qualità. Essendo una «gioia infantile», sembra lecito pensare che tale aggettivo si riferisca, con molta probabilità, all'innocenza e all'ingenuità che caratterizzano la figura del minotauro dürrenmattiano.

La scelta di un dominio sorgente come «danza» che concede all'autore la possibilità di creare una nuova mappatura, ovvero «la gioia è danza», può essere spiegata attraverso l'influenza di più contesti che sono visibili nello schema. Tale spiegazione ci rimanda all'approccio di Kövecses (2010) e ci

conduce a selezionare due tipologie di contesto che intervengono nella rete di inferenze di questa metafora. La prima tipologia è «il diretto contesto linguistico in se stesso» che, nel caso di Dürrenmatt, è la ballata. A ben vedere, sin dal titolo programmatico del racconto «Minotaurus. Eine Ballade», è possibile scorgere l'interesse che lo scrittore nutre per l'arte performativa della danza. Come si può notare dal dizionario, la ballata rappresenta:

«[volkstümliches] Gedicht, in dem ein handlungsreiches, oft tragisch endendes Geschehen [aus Geschichte, Sage oder Mythologie] erzählt wird. In langsamem oder gemäßigtem Tempo gehaltene Komposition im Bereich von Jazz und Popmusik, die meist die Form eines Liedes, eines Songs hat» (Duden, 2013).

Sembra, quindi, ipotizzabile che lo scrittore abbia usato il dominio sorgente «danza» per creare un accostamento fra il suo testo e la struttura della ballata tradizionale. A confermare quest'ipotesi, vi è, in primo luogo, la presenza costante di metafore che hanno come dominio sorgente il concetto di «danza» e, in secondo luogo, il testo di Dürrenmatt presenta alcuni blocchi di metafore legate alla danza e alla musica che sembrano avere la funzione del «ritornello» nelle ballate tradizionali. Lo si può notare in questi brani:

«Das Mädchen entwand sich ihm, er ließ es geschehen. Es wich zurück, die großen Augen auf ihn gerichtet, und als er zu tanzen begann, begann das Mädchen zu tanzen, und die Spiegelbilder der beiden tanzten mit. Er tanzte seine Ungestalt, es tanzte seine Schönheit, er tanzte seine Freude, es gefunden zu haben, es tanzte seine Furcht, von ihm gefunden worden zu sein, er tanzte seine Erlösung, und es tanzte sein Schicksal, er tanzte seine Gier, und es tanzte seine Neugier, er tanzte sein Herandrängen, und es tanzte sein Abdrängen, er tanzte sein Eindringen, es tanzte sein Umschlingen» (Dürrenmatt, 1997 [1985]: 26)²²³.

²²³ Traduzione mia: lui danzò la sua deformità, lei danzò la sua bellezza, lui danzò la gioia d'averla trovata, lei danzò la paura di essere stata trovata, lui danzò la sua liberazione, lei

«Der Minotaurus begann zu tanzen. Er tanzte den Tanz der Brüderlichkeit, den Tanz der Freundschaft, den Tanz der Geborgenheit, den Tanz der Liebe, den Tanz der Nähe, der Tanz der Wärme. Er tanzte sein Glück, er tanzte seine Zweisamkeit, er tanzte seine Erlösung, er tanzte den Untergang des Labyrinths, das donnernde Versinken seiner Wände und Spiegel in die Erde, er tanzte die Freundschaft zwischen Minotauren, Tieren, Menschen und Göttern» (Ibid.: 73)²²⁴.

La seconda tipologia di contesto che sembra partecipare alla mappatura di tale metafora sembra essere «l'immediato contesto culturale». Come è stato già accennato nel paragrafo precedente, Dürrenmatt è stato anche un pittore particolarmente attivo nello studio di Walter Jonas in cui ha avuto la possibilità di entrare in contatto con altri artisti, scrittori e studiosi. È interessante soffermarsi sull'influenza che ha avuto il filologo Karl Kerényi sullo scrittore. Nei suoi studi sul mito, Kerényi afferma che il labirinto, a causa della sua forma circolare e a spirale, è l'emblema di una danza rituale²²⁵. Tale influenza è percepibile anche nell'arte figurativa di

danzò il suo destino, lui danzò la sua smania, e lei danzò la sua curiosità, lui danzò il suo addossarsi, lei danzò la sua ripulsa, lui danzò il suo penetrare, lei danzò il suo avvinghiare.

²²⁴ Traduzione mia: danzò la danza della fratellanza, la danza dell'amicizia, la danza della sicurezza, la danza dell'amore, la danza della vicinanza, la danza del calore. danzò la sua felicità, danzò la sua dualità, danzò la sua liberazione, danzò il tramonto del labirinto, lo sprofondare fragoroso di pareti e specchi nella terra, danzò l'amicizia fra minotauri, animali, uomini e dei.

²²⁵ Lo si può osservare nella seguente affermazione: «la spirale non è un 'gesto' primordiale dell'uomo; è, in quanto movimento, un 'avvenimento' primordiale, al quale si partecipa. La spirale - orbita solare non si costruisce geometricamente: la si riconosce invece come linea simile a quella cui ci si abbandona nel celebrare la festa, muovendosi in cerchio, per subire la morte e vincerla. Orbita solare e spirale sono qui 'similitudini', nel senso goethiano del termine. [...]. Il motivo di quel movimento può essere racchiuso nel profondo dell'animo umano. In ultima analisi, che cosa esprime l'uomo involontariamente attraverso questo movimento, nella danza e nel disegno? La stessa cosa che il liquido germinale produce nell'essere vivente: l'eterno mantenimento della vita entro la morte. Oggi si crede di sapere (quegli antichi artisti e danzatori non lo sospettavano davvero) che nell'ovulo e nello sperma formazioni spiraliformi siano portatrici dell'immortalità. Forse con questo siamo arrivati al nocciolo del segreto: il legame fra vita e spirito, tra fenomeno visibile ed essenza invisibile. Mi fermo qui, proponendo sulla base dei monumenti e dei testi tramandati soltanto un possibile parallelismo. Le spirali disegnate e danzate significano la continuazione della vita dei mortali oltre la loro morte graduale: ciò che nel plasma è 'funzione', qui è il 'significato'. L'immortalità vissuta nel più intimo e nel più profondo è un aspetto dell'essere, una realtà rappresentata come idea mitologica in racconti e monumenti culturali o artistici. Può darsi a esprimere oggettivamente attraverso una linea a spirale: l'infinita sequenza vita-morte-vita, che sempre si ripete. Un'idea simile non doveva necessariamente esprimersi nella chiarezza del pensiero, e neppure configurarsi in un mitologema. Poteva essere anche 'solo' danzata, o disegnata; ma la linea e la muta immagine mitologica sono in grado di evocare questa stessa irrealtà anche quando si è da

Dürrenmatt in cui il labirinto è rappresentato a forma circolare. Lo si può osservare nell'immagine che segue:



Tav. 54²²⁶

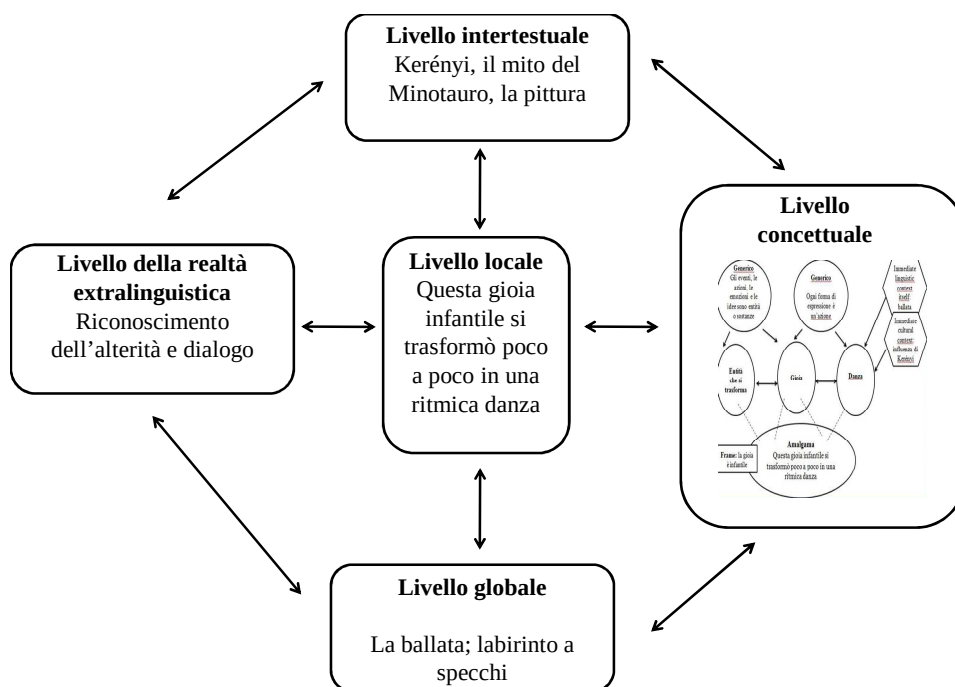
Il tentativo di giustificare il dominio sorgente della metafora permette di rintracciare quali influenze contestuali agiscono nella creazione delle mappature di tale metafora. Tuttavia per comprendere il significato di questa mappatura è necessario rivolgersi a tre livelli: globale, intertestuale e realtà extralinguistica. Come è visibile nello schema sottostante, il livello locale è rappresentato dall'espressione linguistica in sé che acquisisce un particolare significato attraverso l'operazione concettuale di *blending* che agisce all'interno del livello concettuale²²⁷. Il livello globale è relativo all'insieme di espressioni linguistiche che lasciano intuire che il testo sia una forma di ballata. Inoltre, il livello globale include gli spazi narrativi che riguardano, ad esempio, l'idea che il labirinto sia fatto di specchi. Il livello intertestuale riguarda la relazione del testo di Dürrenmatt con altri suoi testi, con i testi di altri autori come, ad esempio, Kerényi e con i testi mitologici. Infine, vi è il

lungo tempo abituati a cogliere tali realtà in chiave filosofica. Questo infinito, nel cui incessante fluire tutti i singoli esseri viventi emergono, per poi sparire di nuovo, il filosofo Anassimandro lo definì 'apeiron', se ne ricorda un tardo commentatore di Aristotele, imbattendosi nella citazione del labirinto, e spiegherà con questa immagine mitologica il significato di quella parola» (Kerényi, 1983: 69-70).

²²⁶ L'immagine dal titolo «Illustration zur Ballade 'Minotaurus'», 1985, Tusche, 30x40cm, n° 66.

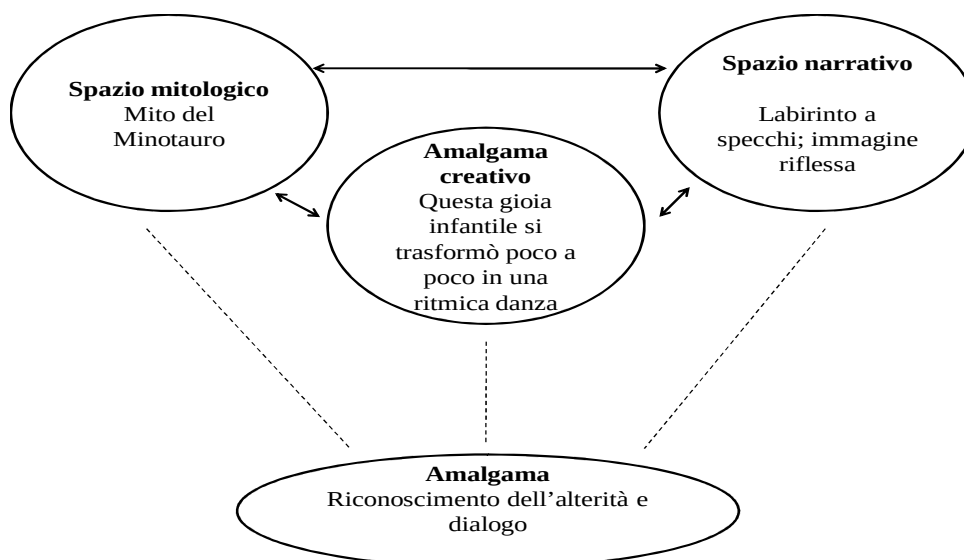
²²⁷ Nel grafico sottostante si nota che all'interno del livello concettuale vi è l'immagine tav. 53.

livello della realtà extralinguistica in cui gli elementi della metafora acquisiscono un referente.



Tav. 55

Lo schema conduce a riflettere su un altro tipo di mappatura concettuale che avviene tra i vari livelli di significato. Il livello concettuale ha fatto emergere un amalgama creativo che è rappresentato, a livello locale, dalla metafora presa in considerazione. Tuttavia, si può tentare di intuire il livello della realtà extralinguistica con l'ausilio dell'integrazione concettuale tra l'amalgama creativo, lo spazio narrativo e lo spazio mitologico. Si guardi lo schema sottostante:



Tav. 56

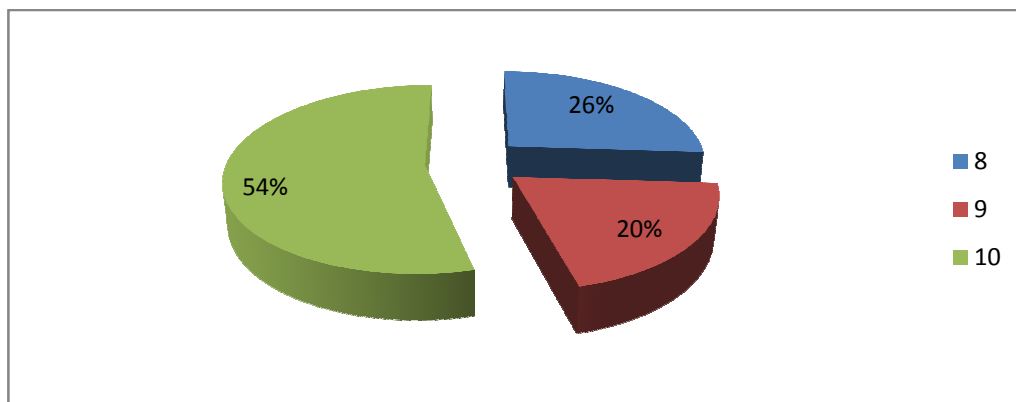
L'amalgama creativo porta nel nuovo spazio di amalgama le inferenze relative alla danza, all'entità che si trasforma e alla gioia. Lo spazio narrativo riguarda, invece, il testo di Dürrenmatt e, in particolare, la danza reale del Minotauro con le immagini di se stesso specchiate nel labirinto. A testimoniarlo vi sono alcune frasi come «fand sich Kopf an Kopf mit seinem Spiegelbild», it. «si trovò testa a testa con la sua immagine riflessa» (Dürrenmatt, 1997 [1985]: 10) in cui è evidente l'idea della danza con la sua immagine speculare. Lo spazio mitologico è quello che porta all'amalgama l'inferenza che il Minotauro è una creatura sola che vive prigioniera nel labirinto. L'insieme delle inferenze sono proiettate nel nuovo spazio di amalgama in cui la danza diventa una forma di comunicazione per riemergere dalla solitudine del labirinto a cui ciascun uomo sembra condannato. La danza-gioco e la danza-dialogo rinviano a un primo riconoscimento con l'alterità e al tentativo di dialogare con quest'ultima.

Numero 2.

Testo originario: ... er tanzte seine Ungestalt, es tanzte seine Schönheit (Ibid.: 26)

Trad. italiana : ... lui danzò la sua deformità, lei danzò la sua bellezza

Le due metafore prese in considerazione sono state percepite dai parlanti di madrelingua tedesca come espressioni linguistiche molto figurate. Lo si può osservare dalla percentuale sottostante:



Tav. 57

Questa percentuale sarà confermata sia attraverso la consultazione dei dizionari sia attraverso l'analisi metodologica MIPVU.

Le due metafore hanno una base verbale e uniscono in maniera insolita i nomi «Ungestalt», it. «deformità» e «Schönheit», it. «bellezza» al verbo «tanzen», it. «danzare». Dal punto di vista semantico, l'agentività dinamica²²⁸ è data ai soggetti «er», it. «lui» e «es»²²⁹, it. «lei» che sono rispettivamente «il Minotauro» e «das Mädchen», it. «la ragazza». In genere, da quanto è stato osservato nei dizionari, il verbo «tanzen» è utilizzato in espressioni linguistiche come «einen Tango tanzen», it. «danzare un tango» «einen Walzer tanzen», it. «danzare un Walzer» (Götz et al., 2003: 1009) ma le qualità non sono mai accostate al verbo danzare.

Un'ulteriore conferma dell'alto grado di figuratività di tale metafora deriva dall'analisi attraverso la metodologia MIPVU. Sia «Schönheit», it. «bellezza» sia «Ungestalt», it. «deformità» sono gli elementi che ricoprono la funzione di dominio obiettivo delle metafore concettuali e si è scelto di analizzarne solo uno per rappresentare, in senso generale, il concetto di qualità.

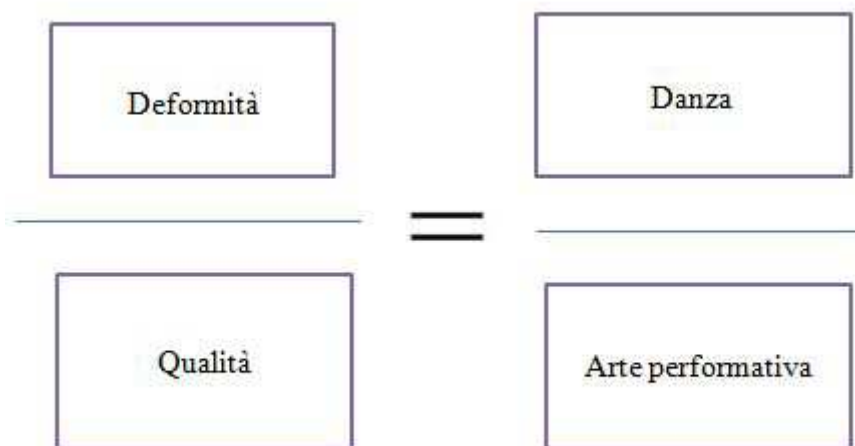
²²⁸ Nel senso di Talmy (2000: 232).

²²⁹ Il pronomine di ripresa in tedesco è il neutro «es» perché il nome «das Mädchen» è neutro, mentre in italiano è femminile.

[Ungestalt]

- a. Significato contestuale: la deformità è una danza;
- b. Significato di base: l'essere brutto, qualità di ciò che è brutto o che tale appare ai sensi e allo spirito (Treccani, 2013);
- c. Conflitto: c'è un conflitto in quanto, nei dizionari, la deformità non è considerata una danza;
- d. Risultato: si comprende il nome «Ungestalt» come se fosse un ballo o una danza.

Dopo aver mostrato le caratteristiche linguistiche del verbo, bisogna tentare di mostrare quali inferenze agiscono nella formulazione di tale metafora. Una prima osservazione è l'analisi della metafora concettuale che sta alla base di quella linguistica. Come per la metafora numero 1, anche le proiezioni semantiche di queste due metafore prese in considerazione hanno come dominio sorgente il concetto di «danza». A livello cognitivo, emerge la metafora concettuale complessa: «la deformità è una danza» che rappresenta una nuova mappatura creata dallo scrittore. È probabile che tale metafora derivi dall'insieme di più concettualizzazioni in cui alla base vi è l'idea che la danza sia un'azione o un evento che, a sua volta, viene fusa con una metafora primaria come «vedere è toccare» e una metafora generica come «ogni stato è un'azione». La prima può essere rintracciata nel fatto che il concetto di deformità, essendo una qualità, un modo di essere o anche una proprietà di un essere è qualcosa di visibile che, in questo caso particolare, diventa un qualcosa legato al tatto, ovvero la danza. La metafora generica è visibile nel fatto che la deformità, essendo uno stato o una proprietà, è considerata come se fosse un'azione. Per comprendere la metafora concettuale complessa che scaturisce da queste mappature, ci si è affidati all'analisi dell'analogia proporzionale per la quale «la deformità sta a qualità come la danza sta ad arte performativa».



Tav. 58

Le proprietà di A, C, D:

- A (deformità): l'essere brutto, qualità di ciò che è brutto e deforme o che tale appare ai sensi e allo spirito (Ibid.);
- C (danza): è un'arte performativa che riguarda il movimento del corpo umano attraverso delle movenze prestabilite o improvvisate. È anche una disciplina sportiva che implica l'allenamento. Esistono varie tipologie e generi di danza (danza medievale, classica, moderna, contemporanea, popolare, tribale) che possono presentare vari scopi (divertimento, sport, rituale religioso, fini artistici), (Ibid.);
- D (arte performativa): forma artistica che riguarda l'esecuzione di una serie di azioni davanti a un pubblico da parte di un artista; espressione artistica in cui è evidente l'uso del corpo umano; esistono varie tipologie (danza, musica, teatro, pantomime), (Ibid.).

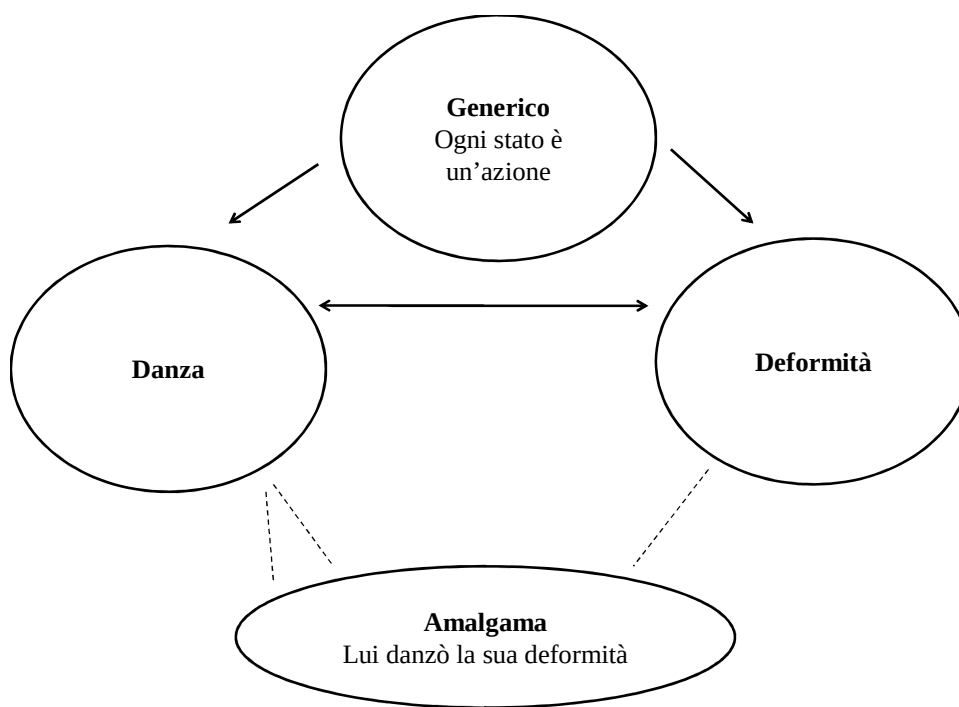
Come per la metafora numero 1, la formazione del sottoinsieme C1 (proprietà condivise tra C e D) mostra «la danza è un'arte performativa». Dopo quest'elaborazione, bisogna ricercare le caratteristiche di B (qualità) che sono: modo di essere, proprietà, natura, ovvero quale una cosa è (Ibid.). Dopo tale selezione, bisogna invertire le caratteristiche ottenute nella relazione C e D (danza e arte performativa) e applicarle alla relazione tra B e C (qualità e danza). L'elemento che caratterizza questa relazione è «la

visibilità». Infine, bisogna invertire le caratteristiche emerse dalla relazione B e C e attribuirle ad A (deformità) che è considerato come «un qualcosa di visibile e legato al movimento del corpo».

L'analogia fra deformità e danza rinvia a un insieme di inferenze che si possono spiegare, almeno parzialmente, attraverso lo schema dell'integrazione concettuale. Rispetto alla metafora numero 1 per la quale erano state messe in evidenza le due integrazioni, nel caso di questa metafora si ha un modello a un'integrazione concettuale in cui lo spazio generico è «ogni stato è un'azione» e la frase «er tanzte seine Ungestalt» è lo spazio di amalgama che viene creato dalle proiezioni di due spazi mentali: «deformità» e «danza».

Il primo spazio mentale è caratterizzato da elementi quali: stato, qualità, astrattezza, caratteristica fisica o morale, percepibilità attraverso il senso della vista. Il secondo spazio presenta le seguenti caratteristiche: arte performativa, movimento prestabilito o improvvisato, coreografia, disciplina sportiva che implica l'allenamento. Esistono varie tipologie e generi di danza (danza medievale, classica, moderna, contemporanea, popolare, tribale) che possono presentare vari scopi (divertimento, sport, rituale religioso, fini artistici). Musica legata alla danza, ritmo legato alla danza. Movimento concreto, azione, evento con conseguenze pragmatiche, percepibilità attraverso i cinque sensi.

Lo schema di integrazione può essere osservato nello schema sottostante:



Tav. 59

Dalle caratteristiche emerse nella relazione analogica, è chiaro che la metafora è topicalizzata in maniera asimmetrica in quanto il primo spazio mentale «danza» proietta elementi che sono inesistenti nello spazio «deformità» come l'idea del movimento. Un altro elemento derivante dalla proiezione selettiva riguarda l'idea che la danza sia una «forma di espressione artistica del corpo».

Come è stato visto per la metafora numero 1, vi sono molte espressioni metaforiche all'interno del testo di Dürrenmatt che usano come dominio sorgente il concetto di «danza». Abbiamo tentato di dare una spiegazione di tale scelta da parte dell'autore attraverso l'approccio di Kövecses (2010) basato sull'influenza del contesto linguistico e culturale. Sebbene le premesse possano considerarsi simili per tutte le metafore che usano un dominio sorgente come «danza», nel caso della metafora numero 2 bisogna riflettere su un aspetto interessante.

All'inizio è stato scelto di porre sotto osservazione non soltanto la metafora «lui danzò la sua deformità» ma anche l'espressione «lei danzò la sua bellezza» accomunandole per il fatto che rinviano entrambe a delle qualità

fisiche. Le due metafore s'innestano, però, in un paragrafo in cui vi è un blocco composto da ben dodici metafore:

«Er tanzte seine Ungestalt, es tanzte seine Schönheit, er tanzte seine Freude, es gefunden zu haben, es tanzte seine Furcht, von ihm gefunden worden zu sein, er tanzte seine Erlösung, und es tanzte sein Schicksal, er tanzte seine Gier, und es tanzte seine Neugier, er tanzte sein Herandrängen, und es tanzte sein Abdrängen, er tanzte sein Eindringen, es tanzte sein Umschlingen» (Dürrenmatt, 1997 [1985]: 26)²³⁰.

Questo gruppo di metafore riposa sull'associazione tra il verbo «tanzen», it. «danzare» e dodici nomi astratti che sembrano essere costruiti attraverso una semanticità legata al dualismo che caratterizza i due personaggi, il Minotauro e la fanciulla prigioniera nel labirinto. Tuttavia, questo primo gruppo di metafore non è l'unico a far emergere una dualità. Nel racconto, infatti, si vedranno due ulteriori blocchi di metafore d'invenzione che mostrano la danza che il Minotauro compie con il prigioniero del labirinto e quella con Teseo che sarà il suo assassino. Lo si può osservare nei paragrafi seguenti:

«er tanzte seine Freude, nicht mehr allein zu sein, er tanzte seine Hoffnung, die anderen Minotauren zu treffen, die Mädchen und Wesen, die gleich waren wie jenes, mit dem er nun tanzte» (Ibid.: 40)²³¹.

«Er tanzte den Tanz der Brüderlichkeit, den Tanz der Freundschaft, den Tanz der Geborgenheit, den Tanz der Liebe, den Tanz der Nähe, der Tanz der Wärme. Er tanzte sein Glück, er tanzte seine Zweisamkeit, er tanzte seine Erlösung, er tanzte den Untergang des Labyrinths, das donnernde Versinken seiner Wände und Spiegel in die Erde, er tanzte die Freundschaft zwischen Minotauren, Tieren, Menschen und Göttern» (Ibid.: 73)²³².

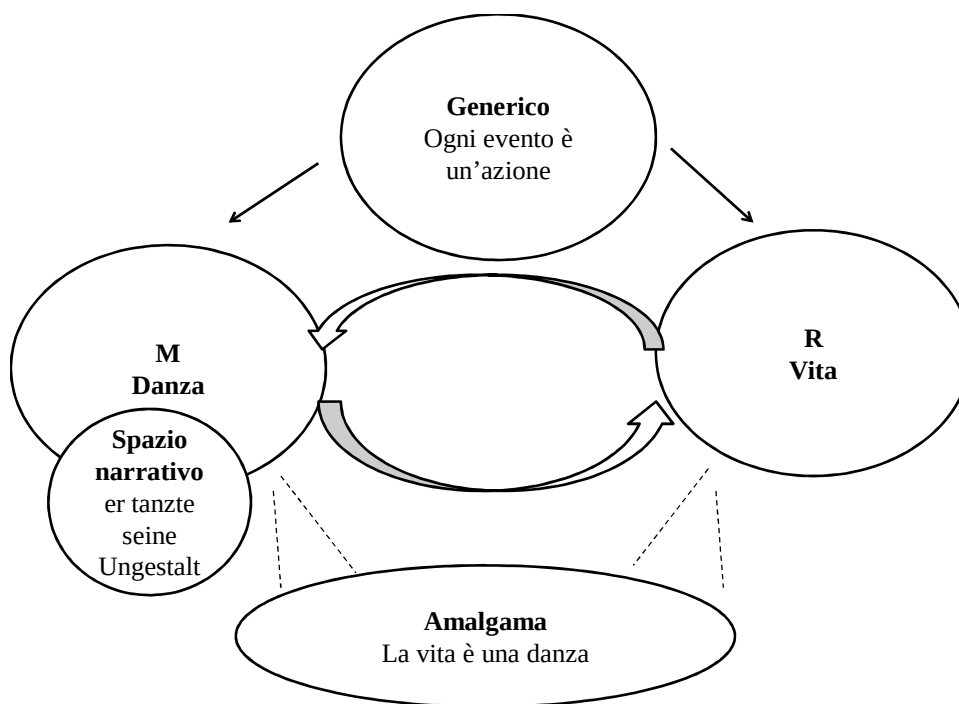
²³⁰ Traduzione mia: «lui danzò la sua deformità, lei danzò la sua bellezza, lui danzò la gioia d'averla trovata, lei danzò la paura di essere stata trovata, lui danzò la sua liberazione, lei danzò il suo destino, lui danzò la sua smania, e lei danzò la sua curiosità, lui danzò il suo addossarsi, lei danzò la sua ripulsa, lui danzò il suo penetrare, lei danzò il suo avvinghiare».

²³¹ Traduzione mia: «danzava la gioia di non essere più solo, danzava la speranza d'incontrare gli altri minotauri, le fanciulle e gli esseri uguali a quello con cui ora danzava».

²³² Traduzione mia: «danzò la danza della fratellanza, la danza dell'amicizia, la danza della sicurezza, la danza dell'amore, la danza della vicinanza, la danza del calore. danzò la sua felicità, danzò la sua dualità, danzò la sua liberazione, danzò il tramonto del labirinto, lo sprofondare fragoroso di pareti e specchi nella terra, danzò l'amicizia fra minotauri, animali, uomini e dei».

È chiaro, quindi, che vi sono una serie di nomi astratti che rinviano a qualità, emozioni, entità astratte, stati mentali, azioni e sentimenti.

Come abbiamo presupposto nello schema dell'architettura di una metafora, lo scrittore crea delle connessioni che sono comprensibili a vari livelli. Se la danza, da un punto di vista locale e concettuale, rappresenta l'armonia, la liberazione del corpo e il gioco; dal punto di vista globale, essa è una forma di comunicazione con l'altro e il dispiegamento del proprio modo di danzare. Per comprendere, infine, il livello extralinguistico è necessario affidarsi all'insieme dei vari livelli e analizzare il significato della danza per Dürrenmatt. Se in precedenza è stata posta l'attenzione sul fatto che la danza rappresenti un'apertura verso gli altri e una forma di comunicazione; i blocchi di metafore elencati precedentemente permettono di riflettere sulla rete di mappature che coinvolge tutto il testo. Si noti lo schema in basso:



Tav. 60

Come si può osservare dallo schema, l'autore si riferisce a due spazi di input, danza e vita, accomunati dallo spazio generico in cui ogni evento è considerato un'azione. Lo spazio M della finzione narrativa è introdotto dal costruttore di spazio narrativo che, in questo caso, sono tutte le metafore che hanno come dominio sorgente il concetto di danza. Tale spazio è legato a R che indica, invece, la realtà. Nello spazio M, le tipologie di danza sono

elementi astratti e, quindi, non rinviabili a tipologie concrete di danza come il tango, il walzer o il cancan. Tutti gli elementi dello spazio M sono elementi che caratterizzano R in quanto rappresentano emozioni, sentimenti, stati d'animo o qualità. Il movimento circolare all'interno dello schema rappresenta il fatto che gli elementi del mondo reale sono parte della mappatura dello spazio M che li acquisisce caricandoli di nuove inferenze e li rinvia allo spazio R. L'amalgama «la vita è una danza» è il frutto di queste connessioni che mostrano il filo allegorico del testo.

Inoltre, bisogna notare che la particolarità che sembra emergere è la complementarità fra i due spazi mentali che ci conduce a riflettere sulla possibilità di prendere in considerazione la rete bilaterale simmetrica ipotizzata da Coulson (1997). In questo tipo di rete i due input hanno diversi frame organizzanti che sono proiettati in maniera equa nello spazio di amalgama. A ben vedere, entrambi i domini proiettano nello spazio di amalgama un elemento essenziale al fine di comprendere la metafora.

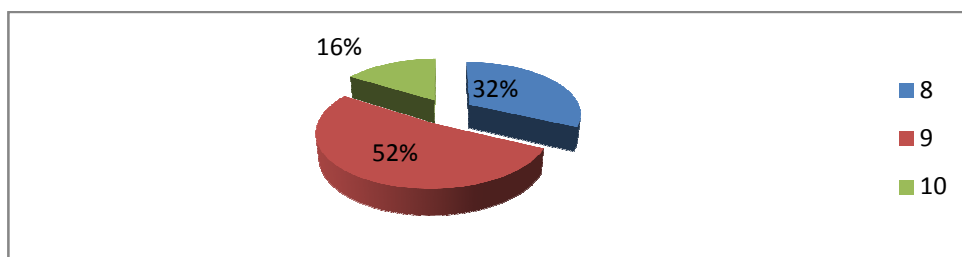
Infine, i tre tipi di danze che mettono in scena i blocchi di metafore sopra elencate sono costruite sulla base di analogie tra due o più spazi mentali ma, a loro volta, costruiscono delle analogie tra la vita dell'essere umano e quella del Minotauro.

Numero 3.

Testo originario: ... er trommelte seine Wut (Dürrenmatt, 1997 [1985]: 60)

Trad. italiana: ... tambureggiò la sua collera

Si è deciso di analizzare questa metafora in quanto, dai risultati delle interviste, è stato rilevato che è una di quelle percepite con un grado molto alto di figuratività. Lo osserviamo dallo schema sottostante:



A confermare questi risultati, vi sono anche i dizionari di lingua tedesca in cui non appare l'uso di tale espressione linguistica. La metafora lega il verbo «trommeln», it. «tambureggiare», «suonare il tamburo» al termine «Wut», it. «collera». Da un punto di vista semantico, vi è, quindi, un legame inusuale e innovativo in quanto un verbo che indica un'azione concreta è usato in un contesto relativo alle emozioni. Il verbo tedesco «trommeln» appare in contesti legati alla musica come, ad esempio, nelle frasi «einen Marsch trommeln», it. «tambureggiare una marcia» (Götz et al., 2003: 1037) e «den Rhythmus [auf die Tische] trommeln», it. «tambureggiare il ritmo sul tavolo» (Duden, 2013). Inoltre, si nota anche un uso connesso all'effetto sonoro che provocano alcuni elementi naturali come in «der Regen trommelt auf das Verdeck des Wagens», it. «la pioggia tambureggia sul tetto della vettura» (Ibid.). Infine, il tambureggiare è visto come qualcosa che accade anche all'interno del corpo umano come nelle frasi «sie spürte ihr Herz trommeln», it. «lei sentì tambureggiare il suo cuore» (Ibid.) e «es trommelt in meinem Schädel», it. «tambureggia nella mia testa» (Ibid.). Tuttavia, non si riscontra nessun impiego in relazione alle emozioni anche se, in frasi come «er trommelte mit geballten Fäusten an/gegen die Tür», it. «tambureggiare con i pugni serrati sulla/contro la porta» (Götz et al., 2003: 1037), si intuisce che il tambureggiare è l'effetto di qualche emozione legata alla rabbia, alla disperazione o alla collera. Anche la parola «Wut» è stata oggetto di ricerca nei dizionari che mostrano frasi del tipo «Wut haben», it. «avere collera» (Ibid.: 1196) e «in Wut kommen/geraten», it. «incollierirsi/essere colto dalla collera» (Ibid.). La parola, però, non appare mai in contesti in cui compare il verbo «trommeln».

Per verificare se la metafora mostra un alto grado di metaforicità, si è scelto di analizzare il nome «Wut», it. «collera» attraverso la metodologia MIPVU. Il nome, infatti, sembra essere il nucleo della metafora dal momento che, anche da un punto di vista concettuale, «collera» risulta essere il dominio obiettivo della metafora.

[Wut]

- a. Significato contestuale: la collera è qualcosa che viene tambureggiato dal Minotauro (un ritmo o uno strumento musicale), (Treccani, 2013);
- b. Significato di base: emozione, stato d'animo suscitato da uno o più elementi, risposta psichica per affrontare situazioni ritenute sfavorevoli che si manifesta con atti o parole violente (Ibid.);
- c. Conflitto: c'è un conflitto in quanto la collera, come abbiamo visto dalla consultazione dei dizionari, non è mai vista come un ritmo o come uno strumento musicale (Ibid.);
- d. Risultato: si può comprendere il nome «Wut» per indicare che la collera è legata sia a un ritmo sia a uno strumento musicale (Ibid.).

Dopo aver mostrato le caratteristiche linguistiche del verbo, bisogna comprendere quali inferenze agiscono nella formulazione di tale metafora. Tuttavia, attraverso l'osservazione del significato del verbo, sorge un problema nella scelta del dominio sorgente della metafora. Il nome «Wut», infatti, rappresenta, a livello sintattico, il complemento oggetto del verbo «trommeln». Anche se etimologicamente il verbo «trommeln» significa «suonare il tamburo», la sua transitività conduce ad accettare sia il significato «suonare il tamburo o qualche altro strumento musicale a percussione» sia quello del «tambureggiare un ritmo». È chiaro, quindi, che l'emozione può essere considerata sia un ritmo sia uno strumento musicale. Se si esamina il testo, si nota che la metafora è anticipata dalla descrizione delle azioni che compie il Minotauro e, fra queste ultime, vi è l'atto di colpire più volte la parete a specchio del labirinto. Lo si può notare nel brano seguente:

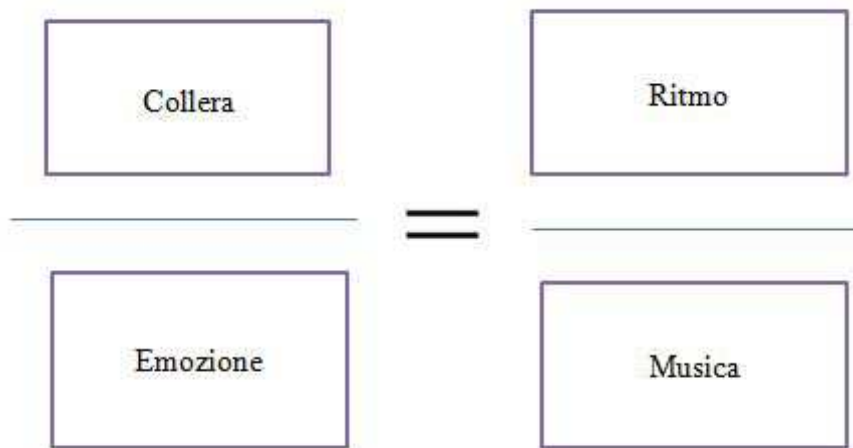
«Der Minotaurus keuchte, so daß der Dampf seiner Nüstern den Spiegel beschlug, dem er sich entgeschob, worauf er sein Spiegelbild nicht mehr sah, strich, den Nebel zu verscheuchen, unwillkürlich mit der Hand über die Nässe, und überrascht, als hinter der glatten kalten Fläsche das riesige Stierengesicht des Verräters unvermittelt auftauchte, schmettete er mit der Stirn instinktiv zu, schlug mit ihr an die Wand statt auf die Stirn des andern,

die in der Wand war und nicht außerhalb. Er stutzte. Er nahm von der Wand Abstand, funkelte sein Spiegelbild haßerfüllt an, und es ihn, schlug mit der rechten Faust zu, das Spiegelbild mit der linken, die beiden Fäuste trafen sich, erneuter Schlagwechsel mit dem gleichen Ergebnis, darauf schlug er mit beiden Fäusten zu, das Spiegelbild ebenfalls, schließlich trommelte er an die Wand» (Dürrenmatt, 1997 [1985]: 58-60)²³³.

La difficoltà nel comprendere il dominio sorgente ci impone, quindi, di prendere in considerazione entrambe le ipotesi: «la collera è un ritmo» e «la collera è uno strumento musicale a percussione». La prima proiezione concettuale trova la sua origine nella metafora complessa «l'emozione è un ritmo» che sembra essere «l'estensione di una parte inutilizzata di una metafora convenzionale», ovvero «l'emozione è qualcosa di percepibile attraverso i cinque sensi». Diversamente, la seconda proiezione è il risultato di una nuova mappatura da parte dello scrittore. Alla sua base vi è la metafora ontologica «le emozioni sono oggetti concreti» e la metafora di livello generico «gli eventi, le azioni, le emozioni e le idee sono delle entità o delle sostanze che possiedono delle qualità fisiche».

È, quindi, ipotizzabile che il modello della metafora concettuale non è in grado di integrare i due diversi domini sorgente che stanno alla base dell'espressione metaforica. Inoltre, anche per l'analisi della rete di analogie è necessario prendere in considerazione entrambe le mappature dal momento che non è possibile analizzarle in maniera integrata. Così, le analogie proporzionali saranno due: «la collera sta all'emozione come il ritmo sta alla musica» e «la collera sta all'emozione come lo strumento musicale sta alla musica». Vediamo il primo schema e la prima analisi:

²³³ Traduzione tratta da Dürrenmatt (1997 [1985]: 55-57): «il minotauro ansimava tanto che il vapore delle sue frogie appannò lo specchio verso cui avanzava, e non vide così più la sua immagine, per disperdere la nebbia passò istintivamente con la mano sull'umidità e, sorpreso allorché al di là della liscia superficie fredda apparve repentinamente l'enorme faccia da toro del traditore, picchiò istintivamente con la fronte e colpì con essa la parete anziché la fronte dell'altro che era nella parete e non fuori. Si bloccò, disorientato. Si distaccò dalla parete, sbirciò pieno d'odio la sua immagine, e quella lui, colpì col pugno destro, l'immagine col sinistro, i due pugni s'incontrarono, nuovo scambio di colpi con lo stesso risultato, e allora colpì con entrambi i pugni, e così fece anche l'immagine: infine tambureggiò sulla parete».



Tav. 62

Le proprietà di A, C, D:

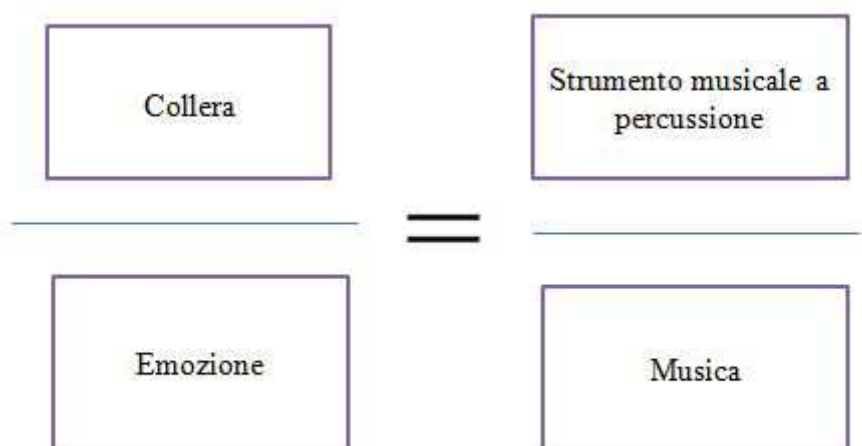
- A (collera): è un'emozione, uno stato d'animo suscitato da uno o più elementi, risposta psichica per affrontare situazioni ritenute sfavorevoli che si manifesta con atti o parole violente (Treccani, 2013);
- C (ritmo): successione di eventi sonici con inerenti durate ed eventuali pause, intervallate nel dominio del tempo (da pochi decimi di secondo a qualche secondo), che seguono di solito (ma non obbligatoriamente) uno o più modelli ciclici. L'aspetto ritmico della musica, che è strettamente collegato alla danza, è molto antico, forse il più antico in assoluto: non a caso i tamburi e altri strumenti a percussione, che essendo a suono indeterminato, possono produrre solo ritmi, sono i primi strumenti musicali conosciuti, e sono presenti anche presso le culture più primitive. Il ritmo è definito come una successione di accenti, intendendo con accento il maggior rilievo (variazione di intensità o di enfasi) che alcuni suoni hanno rispetto ad altri nell'ambito di un brano o una frase musicale (Ibid.);
- D (musica): arte e scienza dell'organizzazione dei suoni nel corso del tempo e nello spazio. Si tratta di arte in quanto complesso di norme pratiche adatte a conseguire determinati effetti sonori, che riescono ad esprimere l'interiorità dell'individuo che produce la musica e dell'ascoltatore; si tratta di scienza in quanto studio della

nascita, dell'evoluzione e dell'analisi dell'intima struttura della musica. Il generare suoni avviene mediante il canto o mediante strumenti musicali che, attraverso i principi dell'acustica, provocano la percezione uditiva e l'esperienza emotiva voluta dall'artista (Ibid.).

La formazione del sottoinsieme C1 (proprietà condivise tra C e D) mostra «il ritmo è parte della musica». In primo luogo, bisogna ricercare le caratteristiche di B (emozione) che sono: state mentale e fisiologico legato a cambiamenti psicofisiologici; l'emozione deriva da stimoli interni o esterni che possono essere naturali oppure appresi culturalmente. Esistono più tipi di emozione: rabbia, paura, felicità, gioia, collera, spavento e così via (Ibid.).

In secondo luogo, bisogna invertire le caratteristiche ottenute nella relazione C e D (ritmo e musica) e applicarle alla relazione tra B e C (emozione e ritmo). Le caratteristiche pertinenti sono «l'emozione e il ritmo sono legati a qualcosa che si percepisce attraverso i sensi». Infine, bisogna invertire le caratteristiche emerse dalla relazione B e C e attribuirle ad A (collera) che è considerato come «un qualcosa che può essere percepito attraverso il senso dell'udito».

Si veda ora la seconda analogia proporzionale e la sua analisi:



Tav. 63

Le proprietà di A, C, D:

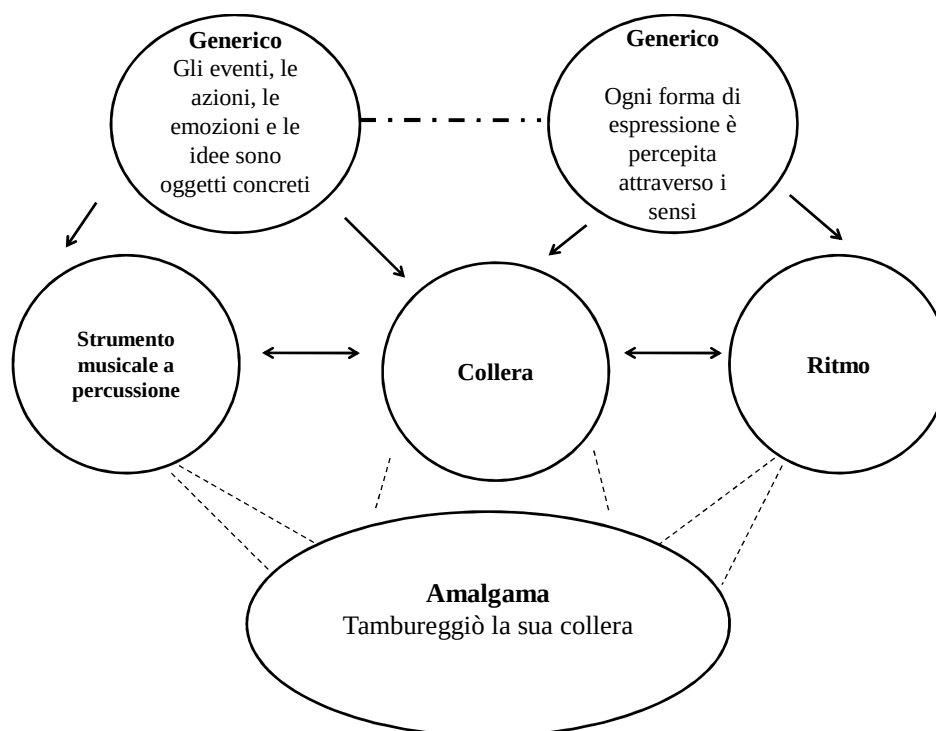
- A (collera): si rimanda all'analisi precedente.
- C (strumento musicale a percussione): è un oggetto che è stato costruito o modificato con lo scopo di produrre della musica. Lo strumento a percussione è uno strumento musicale che suona quando percosso, colpito, agitato, frizionato o sfregato dalle mani del suonatore, o mediante appositi strumenti come bacchette, spazzole o battenti. L'uso di strumenti a percussione accompagna l'uomo sin dalla preistoria (Treccani, 2013);
- D (musica): si rimanda all'analisi precedente.

La formazione del sottoinsieme C1 (proprietà condivise tra C e D) mostra «lo strumento musicale a percussione produce musica».

Per l'osservazione delle caratteristiche di B (emozione) si rimanda all'analogia proporzionale precedente. Le caratteristiche ottenute nella relazione C e D (ritmo e musica) e applicarle alla relazione tra B e C (emozione e strumento musicale a percussione). Le caratteristiche pertinenti sono «le emozioni e gli strumenti musicali a percussione mostrano una natura di modificabilità che genera alcuni cambiamenti osservabili». Nel caso delle emozioni, è il corpo de l'individuo e il suo pensiero a cambiare; nel caso degli strumenti musicali, è la produzione della musica a rappresentare questo cambiamento. Infine, bisogna invertire le caratteristiche emerse dalla relazione B e C e attribuirle ad A (collera) che è considerato come «qualcosa che produce la musica a causa di un cambiamento».

Le analogie fra «collera e ritmo» e fra «collera e strumento musicale a percussione» sembrano provenire da due proiezioni diverse nel modello della metafora concettuale e dell'analogia proporzionale. Tale differenziazione è integrata, invece, nello schema del blending in quanto i concetti di «collera», «ritmo» e «strumento musicale a percussione» rappresentano spazi mentali che contribuiscono a formulare lo spazio di amalgama «er trommelte seine Wut».

Si guardi lo schema sottostante:



Tav. 64

L'integrazione presenta uno spazio generico «gli eventi, le azioni, le emozioni e le idee sono oggetti concreti» condiviso dagli spazi mentali input: strumento musicale e collera. Lo spazio input «strumento musicale a percussione» proietta nell'amalgama il concetto di «oggetto concreto che produce musica» e «oggetto a percussione», mentre lo spazio input «collera» trasferisce all'amalgama le inferenze relative a tutto ciò che rappresenta un'emozione. La seconda integrazione ha come spazio generico «ogni forma di espressione è percepita attraverso i sensi» e presenta due spazi input: collera e ritmo. Le inferenze di collera sull'amalgama sono uguali a quelle precedenti, mentre lo spazio input «ritmo» porta all'amalgama le inferenze relative alla successione di suoni e alla tipologia di suoni. La differenza rispetto agli altri tipi di integrazione è che, in questo caso, si tratta di due reti di integrazione incoerenti²³⁴ dal momento che gli spazi generici alla base di entrambe rappresentano due distinte letture dello spazio di amalgama. Tuttavia, in entrambi i casi, la metafora risulta topicalizzata in maniera asimmetrica sia perché la collera è compresa nei termini di uno strumento musicale o un ritmo; sia perché gli spazi input

²³⁴ Per indicare l'incoerenza fra le due reti di integrazione, si è scelto di posizionare una linea discontinua tra i due spazi generici.

«strumento musicale a percussione» e «ritmo» proiettano più elementi rispetto allo spazio «collera».

Allo stesso modo delle metafore numero 1 e 2, la scelta di domini sorgente come «strumento musicale a percussione» o «ritmo» è da rinviare al contesto visto nella prospettiva di Kövecses (2010). Il tambureggiare, infatti, è sinonimo di un'azione ripetitiva che ha un ritmo cadenzato e scandito. Questa musicalità può collegarsi all'idea di ballata che pervade tutto il testo e, non a caso, la metafora del tambureggiare investe un intero paragrafo, come si può osservare dalle seguenti espressioni:

«er trommelte seine Gier zu zerstören, er trommelte seinen Wunsch sich zu rächen, er trommelte seine Lust zu töten, er trommelte seine Furcht, er trommelte seine Rebellion, er trommelte seine Selbstbehauptung»²³⁵ (Dürrenmatt, 1997 [1985]: 60).

Inoltre, si può ipotizzare che la scelta del verbo «trommeln» derivi anche da quello che, culturalmente, è associato al ritmo del tamburo o al tamburo stesso. Quest'ultimo, infatti, è uno strumento legato sia al mondo marziale, agli ordini militari e alle comunicazioni ufficiali; sia al mondo rituale, alla sacralità, allo sciamanesimo nelle comunità indigene. È chiaro, quindi, che esso risulta uno strumento topico volto a mettere in scena momenti particolari della vita di un individuo o di una comunità.

A differenza del gruppo di metafore sulla danza, quest'ultimo blocco è caratterizzato da un allegorismo negativo perché la musica prodotta dal Minotauro è contrassegnata dalla vendetta, dalla collera e dalla distruzione. Una simile caratterizzazione del tambureggiare è riscontrabile in uno scrittore precedente a Dürrenmatt. Con il libro «Die Blechtrommel», it. «Il tamburo di latta»²³⁶, satira spietata della Germania dal 1899 al 1954, lo scrittore tedesco Günther Grass ha messo a nudo i meccanismi di rimozione del passato nazista, in azione nella Repubblica federale tedesca del dopoguerra. Il compito di tambureggiare è, però, affidato a Oskar Matzerath

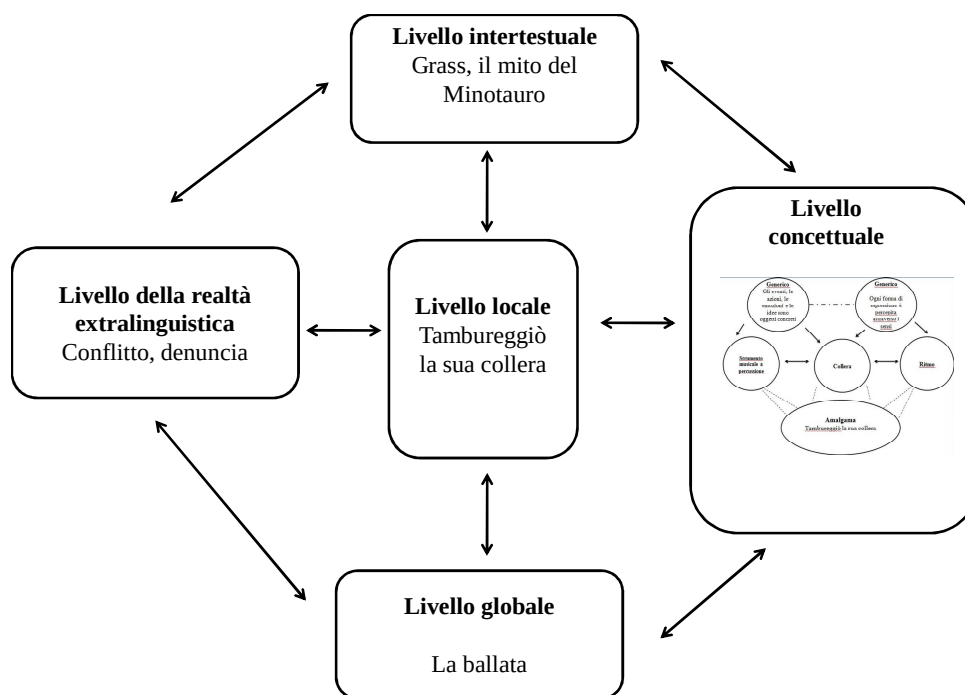
²³⁵ Traduzione mia: «tambureggiò la sua smania di distruggere, tambureggiò il suo desiderio di vendicarsi, tambureggiò la sua voglia di uccidere, tambureggiò la sua paura, tambureggiò la sua ribellione, tambureggiò l'affermazione di se stesso».

²³⁶ Die Blechtrommel (Il tamburo di latta), pubblicato nel 1959, insieme alla novella "Katz und Maus" (Gatto e topo, 1961) e al romanzo "Hundejahre" (Anni da cani, 1963), forma la "Danziger Trilogie" (Trilogia di Danzica).

che per tutta la vita porterà con sé un tamburo di latta che suonerà in momenti particolari che, nel romanzo, coincidono sempre con il desiderio dell'autore di smascherare i meccanismi di involuzione e regressione della piccola-borghesia, ritenuta responsabile dell'ascesa del nazismo.

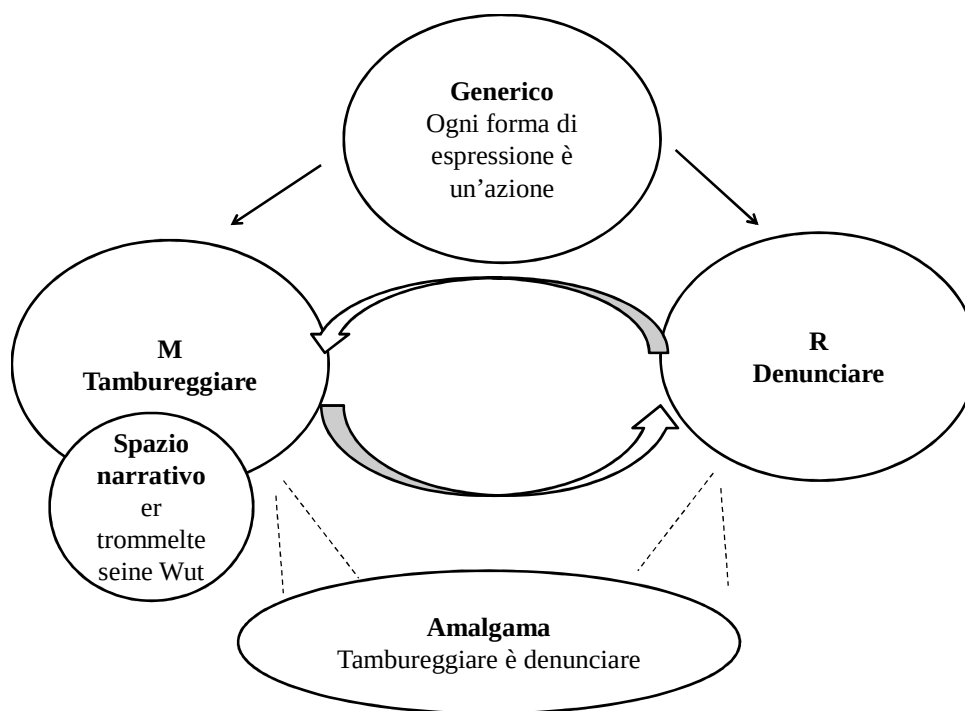
Al di là dei legami possibili con il resto della letteratura tedesca, è necessario considerare che, a differenza della danza che rivela un incontro con l'alterità, l'azione del tambureggiare si offre a essere interpretata in maniera opposta, ovvero come uno scontro verso se stesso. A livello testuale, tale conflitto è localizzato nel momento in cui il Minotauro uccide i dieci prigionieri e si accorge di essere solo, di essere la causa del labirinto e di essere un prigioniero.

Per comprendere il significato allegorico che sta alla base del tambureggiare, è necessario rivolgersi a tre livelli: globale, intertestuale e realtà extralinguistica. Nello schema sottostante si può osservare che il livello locale è rappresentato dall'espressione linguistica in sé che ottiene un particolare significato attraverso l'operazione concettuale di blending visibile all'interno del livello concettuale. Il livello globale è rappresentato da tutte quelle espressioni linguistiche che lasciano intuire che il testo sia una forma di ballata. Il livello intertestuale mostra i legami del testo di Dürrenmatt con i testi di altri autori, ad esempio Grass, e con i testi mitologici. Infine, vi è il livello della realtà extralinguistica in cui gli elementi della metafora ottengono un referente.



Tav. 65

Il significato del tambureggiare nel testo di Dürrenmatt è rinviabile sul piano extralinguistico, con molta probabilità, al bisogno di denunciare la propria inadeguatezza ed esprimere la miseria umana e l'incomprensibilità del mondo. L'azione del tambureggiare, costruita sulla base di analogie tra due o più spazi mentali, costituisce, a sua volta, lo spazio input in grado di far emergere le analogie tra la vita dell'essere umano e quella del Minotauro. Si vedrà, su un piano allegorico, che le emozioni sono strumenti a percussione o ritmi; il Minotauro e l'essere umano sono musicisti e il tambureggiare le emozioni è sinonimo di esprimere il proprio malessere, urlare e denunciare la progressiva esclusione dallo stato di natura. Una sintesi è visibile nello schema di integrazione simmetrica bilaterale sottostante:



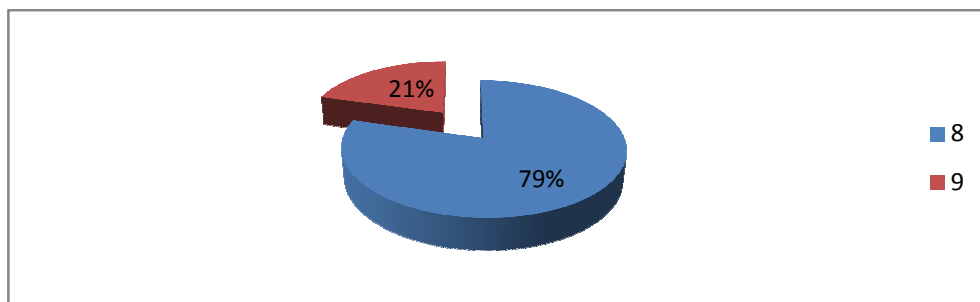
Tav. 66

Numero 4.

Testo originario: ... damit *die Welt in Ordnung bleibe* und *nicht zum Labyrinth werde* und *damit ins Chaos zurückfalle*, aus dem sie entstanden war (66)

Trad. italiana : ... affinché il mondo rimanga in ordine e non si trasformi in un labirinto e affinché non ricada nel caos da cui era sorto

Si è scelto di analizzare la metafora «damit die Welt [...] nicht zum Labyrinth werde» dal momento che i risultati delle interviste hanno mostrato che è stata percepita dai parlanti di madrelingua tedesca come un'espressione linguistica altamente figurata. Lo si può osservare dalla percentuale sottostante:



Tav. 67

Tale scelta è confermata dai risultati dei dizionari e dall'analisi attraverso la metodologia MIPVU.

La metafora unisce in maniera non usuale il nome «Welt», it. «mondo» al nome «Labyrinth», it. «labirinto» attraverso il verbo «zu etwas (dat.) werden», it. «trasformarsi in qualcuno/qualcosa». Da un punto di vista semantico, il mondo sembra essere un'entità che può subire una trasformazione diventando un edificio. La parola «labirinto», intesa come «ein kompliziertes System von Straßen, Gängen und Wegen, in den man leicht die Orientierung verliert» (Götz et al., 2003: 627)²³⁷ non presenta usi lessicalizzati che la legano al nome «Welt». Come si può osservare dai dizionari, la parola compare in contesti legati ad altri edifici e strutture come in «das Hotel war ein Labyrinth von 600 Zimmern», it. «l'hotel era un labirinto di 600 stanze» (Duden, 2013) e «eine Gartenanlage des Barock mit einem Labyrinth», it. «un giardino pubblico del Barocco con un labirinto» (Ibid.). Anche il termine «Welt» non risulta mai legato al nome «Labyrinth» anche se il suo uso è volto a indicare luoghi geografici come in «die Neue Welt», it. «il nuovo mondo» (Götz et al., 2003: 1172), ovvero l'America. Tuttavia l'accostamento di altri nomi geografici e di luogo si riscontra in espressioni lessicalizzate come «die Welt ist doch ein Dorf!», it. «ma il mondo è un paese!» (Ibid.) che significa «anche in luoghi lontani si possono incontrare persone che si conoscono».

La verifica della notevole figuratività della metafora avviene anche attraverso la metodologia MIPVU. Dato che sia «Welt» sia «Labyrinth»

²³⁷ Traduzione mia: «un sistema completo di vie, corridoi e percorsi in cui si può perdere facilmente l'orientamento».

indicano nella metafora qualcosa di figurato, è stato scelto di analizzarli entrambi.

[Welt]

- a. Significato contestuale: il mondo (ovvero un sistema ordinato) può essere un labirinto;
- b. Significato di base: è un nome per indicare il pianeta Terra. Il termine mondo si usa anche per indicare il completo pianeta o la popolazione di qualsiasi distinta nazione o regione. Il termine Terra fa riferimento al pianeta come un'entità fisica e distingue essa dagli altri pianeti e oggetti fisici o metafisici. In un contesto metafisico, esso può anche fare riferimento a ogni cosa realizzata sulla realtà, l'universo (Treccani, 2013);
- c. Conflitto: c'è un conflitto concettuale in quanto il mondo può diventare labirinto e, a livello logico, è impossibile;
- d. Risultato: si può comprendere il nome «Welt» anche per indicare un labirinto.

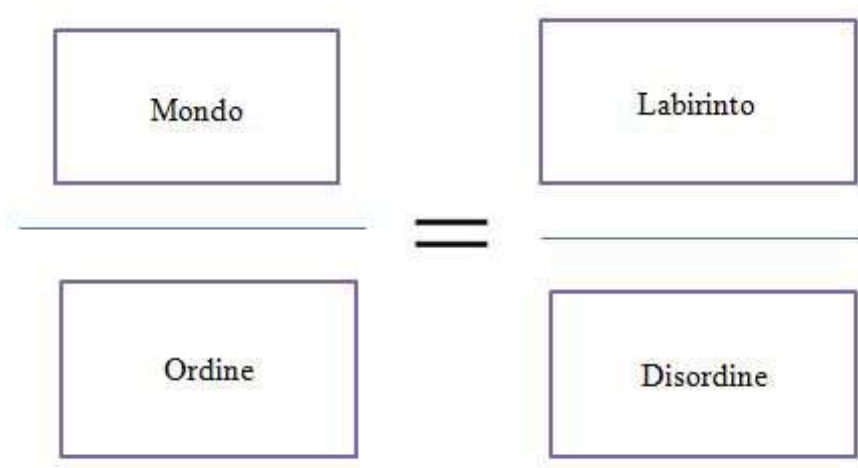
[Labyrinth]

- a. Significato contestuale: il labirinto (ovvero un sistema disordinato) può essere il mondo;
- b. Significato di base: struttura, solitamente di vaste dimensioni, costruita in modo tale che risulti difficile per chi vi entra trovare l'uscita. Anticamente per lo più univario (o unicursale), ovvero costituito da un unico, involuto percorso che conduceva inesorabilmente al suo centro, il labirinto è oggi sinonimo di tracciato multivario (o multicursale). In alternativa, un tracciato inestricabile di strade, si può definire come un dedalo (termine chiaramente nato dalla figura del mitico Dedalo, il leggendario costruttore del labirinto di Creta per il re Minosse, il più noto tra quelli dell'antichità), (Ibid.);
- c. Conflitto: c'è un conflitto in quanto il labirinto, come abbiamo visto dalla consultazione dei dizionari, non è mai accostato al termine mondo;

- d. Risultato: si può comprendere il nome «Labyrinth» per indicare il mondo.

Dopo aver mostrato le caratteristiche linguistiche dei due nomi, bisogna comprendere quali inferenze agiscono nella formulazione di tale metafora. Un primo passo può essere quello di rendere la metafora linguistica nella sua forma affermativa in modo da comprendere al meglio la struttura concettuale che sta alla sua base. La proiezione semantica «il mondo è un labirinto» può essere spiegata attraverso la metafora concettuale complessa «il mondo è una struttura che si trasforma» che si origina, a livello linguistico, grazie alla presenza del verbo «zu etwas (dat.) werden», it. «trasformarsi in qualcuno/qualcosa» e deriva la sua struttura inferenziale dalla metafora di livello generico «le strutture fisiche sono entità». Essendo il mondo una struttura fisica, si può anche affermare che, a livello generico, «ogni struttura ha una disposizione». In questo caso, come si osserva dal punto di vista testuale, il mondo è ordinato, mentre il labirinto sembra essere disordinato. L'attribuzione delle categorie di ordine e disordine rinvia a due metafore primarie: «le categorie sono contenitori» e «l'organizzazione è una struttura fisica». La prima metafora è legata al fatto che, sia il mondo sia il labirinto, essendo spazi che contengono qualcosa, sono contenitori. La seconda, invece, è legata al modo in cui un organismo, un istituto, un ente, uno spazio è organizzato. Quest'ordinamento, a livello concettuale, rappresenta una vera e propria struttura fisica. Infine, è interessante notare un'ultima proiezione che deriva dallo schema immagine «su e giù» e dalla metafora di orientamento «più è su» e «meno è giù». Dal testo, si presuppone che il mondo sia una struttura ordinata e perfetta; mentre il labirinto è una struttura disordinata e imperfetta.

Tale analisi ci obbliga a prendere in considerazione ben quattro concetti che saranno la base dell'analogia proporzionale. Quest'ultima mostra che «il mondo sta all'ordine come il labirinto sta al disordine».



Tav. 68

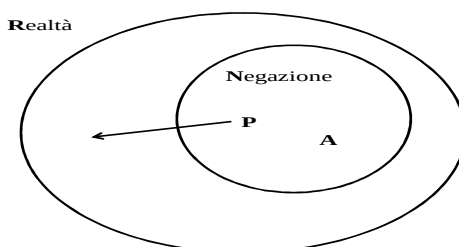
Le proprietà di A, C, D:

- A (mondo): universo e i corpi celesti; il creato. La Terra, il globo terrestre (Treccani, 2013);
- C (labirinto): nome di alcune leggendarie costruzioni architettoniche dell'antichità, di struttura ingegnosa e talmente complicata, per intreccio di stanze, corridoi, gallerie, da rendere assai difficile l'orientamento e quindi l'uscita a chi vi fosse entrato: il labirinto di Creta, quello costruito, secondo il mito, da Dedalo per il Minotauro, il mostruoso figlio di Minosse. Per estensione, qualsiasi edificio o complesso di edifici in cui sia difficile orientarsi: Più genericamente, qualsiasi intrico di strade o di sentieri, serpeggiamento di corsi d'acqua (Ibid.);
- D (disordine): mancanza o turbamento dell'ordine, e lo stato delle cose disordinate; confusione (Ibid.).

La formazione del sottoinsieme C1 (proprietà condivise tra C e D) mostra «il labirinto è il disordine». Dopo quest'elaborazione, bisogna ricercare le caratteristiche di B (ordine) che sono: disposizione regolare di più cose collocate, le une rispetto alle altre, secondo un criterio organico e ragionato, rispondente a fini di praticità, di opportunità, di armonia (Ibid.).

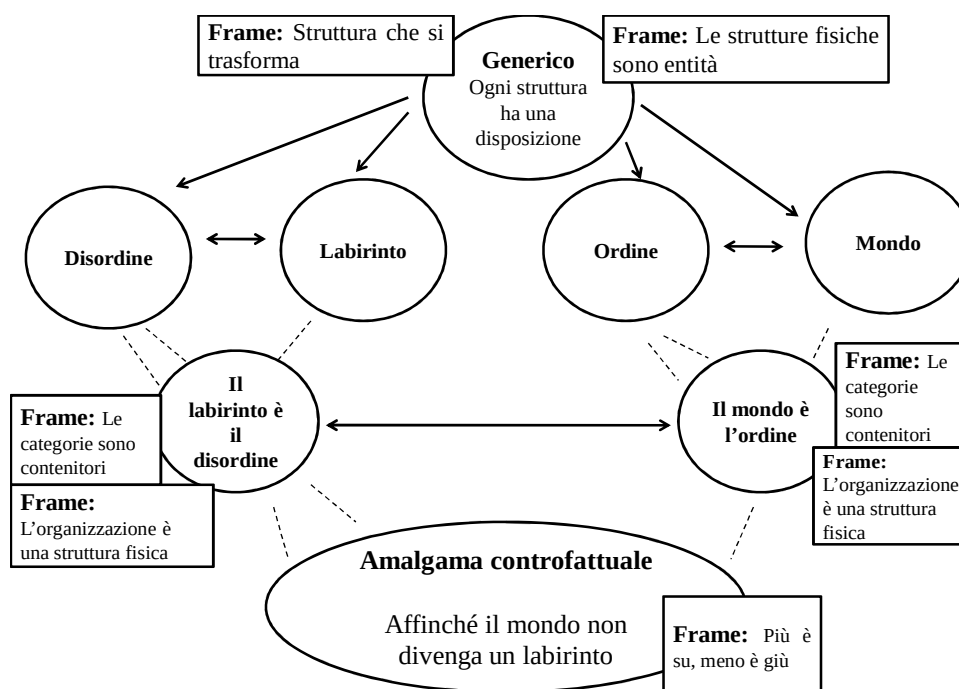
A questo punto, bisogna invertire le caratteristiche ottenute nella relazione C e D (labirinto e disordine) e applicarle alla relazione tra B e C (ordine e labirinto). La caratteristica pertinente è «ogni struttura ha una disposizione». Quest'ultima è evidente nel fatto che il labirinto presenta una sua configurazione come il mondo. Infine, bisogna invertire le caratteristiche emerse dalla relazione B e C e attribuirle ad A (mondo) che è considerato come «il mondo ha una disposizione».

L'analogia fra mondo e labirinto dà avvio a una serie di inferenze che possono essere comprese solo attraverso un ulteriore passaggio, rappresentato dal blending. La frase «damit die Welt [...] nicht zum Labyrinth werde», it. «affinché il mondo [...] non divenga un labirinto» rappresenta lo spazio di amalgama che viene creato dalle proiezioni di più spazi mentali. La particolarità di questo spazio di amalgama è che esso è uno spazio controfattuale in quanto il suo costruttore di spazio è la «negazione». Quest'ultima, in genere, crea spazi controfattuali corrispondenti in cui la versione positiva della frase è sempre soddisfatta. La frase «affinché il mondo [...] non divenga un labirinto» mostra l'affermazione P, ovvero «esiste un mondo» e l'affermazione A «il mondo diventa un labirinto» contenute entrambe nello spazio mentale N della negazione. Come si può osservare dalla figura sottostante, la frase «il mondo diventa un labirinto» sta in N e non in R ma «esiste un mondo» (P) può subire un processo di «floating» verso lo spazio R dal momento che è una presupposizione implicita che ha la possibilità di esistere contestualmente.



Tav. 69

L'integrazione concettuale alla base di quest'amalgama è molto complessa in quanto presuppone una struttura a nove spazi. Si guardi lo schema sottostante:



Tav. 70

Abbiamo ipotizzato che lo stesso spazio generico, ovvero «ogni struttura ha una disposizione», è condiviso dall'intera rete di inferenze. All'interno dello spazio generico emergono due frame «struttura che si trasforma» e «le strutture fisiche sono entità» che saranno la base per comprendere le due integrazioni concettuali. La prima presenta gli spazi input disordine e labirinto e come amalgama «il labirinto è il disordine». È una rete bilaterale asimmetrica in quanto i processi di completamento e di elaborazione producono costrutti che sono molto diversi da quelli disponibili in ciascun input. Inoltre, la topicalizzazione è asimmetrica in quanto lo spazio di input «disordine» è il dominio sorgente dell'input «labirinto». Si nota anche che nell'amalgama vi sono due frame ulteriori: «le categorie sono contenitori» e «l'organizzazione è una struttura fisica» che permettono di dare coerenza all'intera struttura.

La seconda rete di integrazione concettuale mostra come spazi input, ordine e mondo, e lo spazio di amalgama «il mondo è l'ordine». Anche in questo

caso la rete è bilaterale asimmetrica dal momento che lo spazio mentale «mondo» è compreso nei termini di ordine.

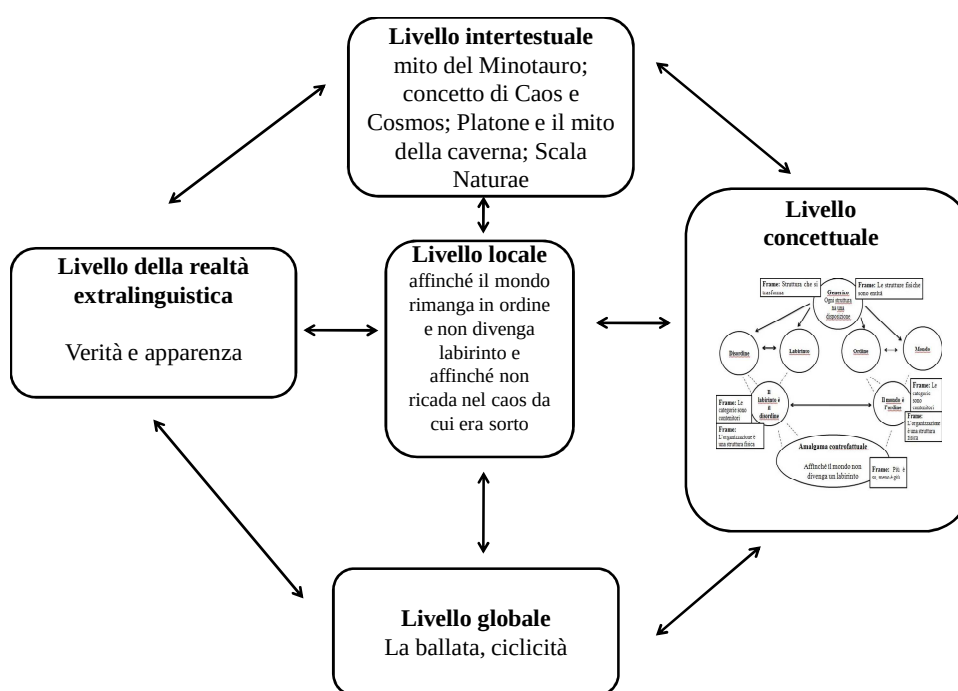
L'ultimo stadio della rete di integrazione concettuale che permette di comprendere la metafora nel suo insieme è composto dagli spazi input: «il mondo è l'ordine» e «il labirinto è il disordine». Anche in questo caso si tratta di una rete bilaterale asimmetrica in quanto il mondo può essere compreso nei termini di labirinto e, quindi, come disordine.

La scelta di un dominio sorgente come «labirinto» è dovuta, con molta probabilità, a quello che Kövecses (2010) chiama «il diretto contesto linguistico in se stesso». Essendo una riscrittura del mito del Minotauro, è evidente che uno dei domini sorgente delle metafore fosse il labirinto. Tale preferenza dà all'autore la possibilità di innestarsi in una complessa rete di significazione che investe tutto il testo. La metafora è introdotta, a livello testuale, da alcuni brani che introducono le dinamiche che saranno alla base della metafora. Lo si osserva, ad esempio, in:

«Er beobachtete sein Spiegelbild mißtrauisch, tat, als ob er es nicht beobachtete, er fühlte, daß es etwas zu sein schien, was es nicht war. Er war entsetzt und neugierig zugleich. Er wich zurück, sein Spiegelbild ebenso, und allmählich ging ihm auf, daß er sich selber sich gegenüber befand. Er versuchte zu flüchten, doch wohin er sich auch wandte, stets stand er sich selber gegenüber, er war eingemauert von sich selber, überall war er selber, endlos war er selber, vom Labyrinth ins Unendliche widergespiegelt. Er spürte, daß es nicht viele Minotauren gab, sondern nur einen Minotaurus, daß es nur ein Wesen gab, wie er eines war, ein anderes nicht vor ihm und ein anderes nicht nach ihm, daß er der Vereinzelte war, der zugleich Aus- und Eingeschlossene, daß es seinetwegen das Labyrinth gab, und das nur, weil er geboren worden war, weil es ein Wesen wie ihn nicht geben durfte, der Grenze willen, die zwischen Tier und Mensch und Mensch und den Göttern gesetzt worden ist» (Dürrenmatt, 1997 [1985]: 64)²³⁸.

²³⁸ Traduzione mia: «osservò con diffidenza la sua immagine, finse di non osservarla, sentì che sembrava essere qualcosa che non era. Ne fu spaventato e incuriosito insieme. Arretrò, e così fece la sua immagine, e un po' per volta scoprì di essere di fronte a se stesso. Cercò di fuggire ma ovunque si volgesse si trovava sempre di fronte a se stesso, era murato da se stesso, era ovunque se stesso, ininterrottamente se stesso, rispecchiato all'infinito nel

Questo brano mette in evidenza la scoperta, da parte del Minotauro, della propria individualità, della solitudine e dello stato di prigionia in cui vive. Per comprendere la rete di significazione che agisce a più livelli è necessario osservare lo schema sottostante:



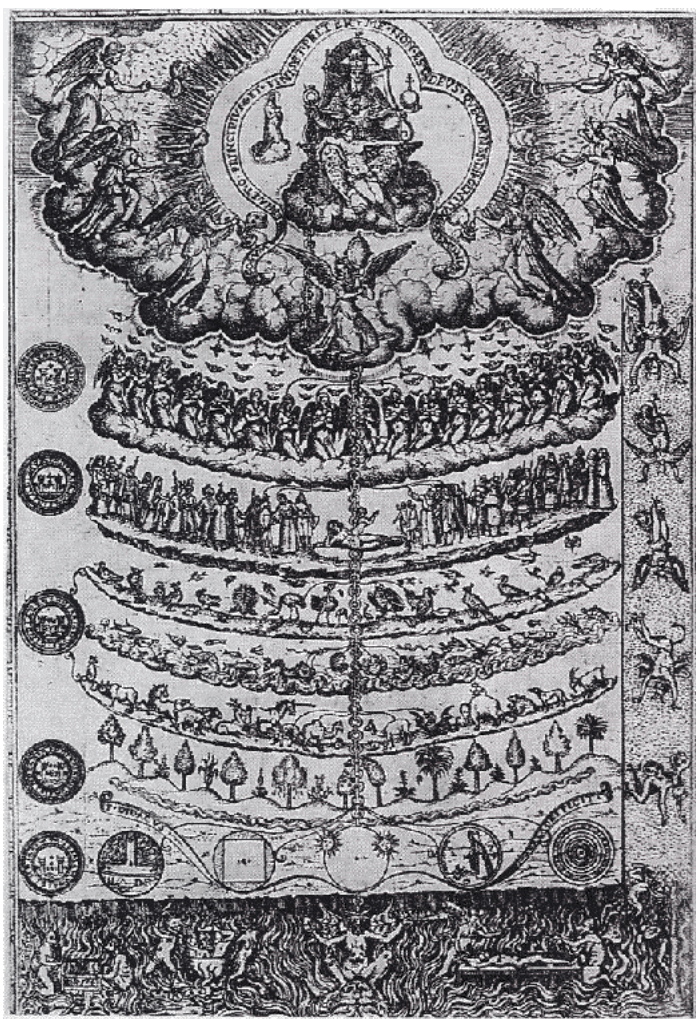
Tav. 71

Come per le altre metafore, qui si tentano di mettere in evidenza i diversi livelli che interagiscono nella comprensione della metafora. Il livello locale è rappresentato dall'espressione linguistica «affinché il mondo rimanga in ordine e non divenga labirinto e affinché non ricada nel caos da cui era sorto» ed è stato ampiamente analizzato. Anche il livello concettuale (cfr. tav. 70) è stato esaminato attraverso la struttura del *blending*. Il livello globale, invece, rievoca il movimento ciclico del testo che rappresenta una ballata.

labirinto. Avvertì che non esistevano tanti minotauri, ma un minotauro solo, che esisteva un solo essere quale egli era, non un altro prima né un altro dopo di lui, che egli era l'unico, l'escluso e rinchiuso insieme, che il labirinto c'era per causa sua, e questo solo perché era stato messo al mondo, perché l'esistenza d'uno come lui non era consentita dal confine posto fra animale e uomo e fra uomo e dei» (Dürrenmatt, 1997 [1985]: 59).

Tuttavia quello che sembra utile comprendere è il livello intertestuale che riguarda la relazione del testo di Dürrenmatt con altri testi. Dapprima, è necessario dire che il mito del Minotauro ha un ruolo fondamentale nel comprendere l'esistenza del labirinto. Il Minotauro, essendo sia un animale sia un uomo, non trova posto né nelle gerarchie degli dei, né nelle comunità degli esseri umani e neppure fra gli animali²³⁹. Tale suddivisione degli esseri evoca, per certi versi, la Scala Naturae, ovvero il modello dell'ordine del mondo, già analizzato durante il lavoro di ricerca nel paragrafo 1.3. Per evocarlo, si vuole prendere in considerazione l'immagine seguente in cui nel livello più basso, vi è il mondo minerale, poi quello vegetale, quello animale e, subito dopo, gli esseri umani, gli angeli e Dio.

²³⁹ In un'analisi comparata, Di Pietro (2013) ricerca le origini della colpa del Minotauro ben più lontano delle semplici connessioni familiari che caratterizzano il mito. Lo studioso afferma che il mancato sacrificio di un toro non riguarda semplicemente Minosse ma è visibile anche nel mito di Prometeo in cui l'uomo inganna due volte Zeus: il mancato sacrificio e il furto del fuoco. In tale prospettiva, lo studioso sostiene che questo gesto «segnerà il peccato originale e la frattura indissolubile, che scinderà per sempre i due piani, quello divino da quello umano. La cosa interessante da notare è proprio il furto della *téchne*, ovvero della tecnica, quel fuoco sacro che successivamente, guidato dalla ragione, di cui Prometeo è primo teforo, sarà la scienza. Quest'ultima, a sua volta, essendo stata accettata dall'uomo – che diventa perciò un accessorio del crimine – sarà causa di un doppio affronto, una duplice colpa: l'emancipazione dagli dèi e il passaggio da creatura a creatore (della tecnica/tecnologia)».



Tav. 72 (Dürrenmatt, 1991)

Oltre a tali influenze che sembrano essere necessarie per lo sviluppo della significazione dell'intero testo, pare che Dürrenmatt abbia voluto mettere in evidenza anche il mito del Cosmos e del Chaos attraverso l'introduzione, a livello locale, di parole come «in Ordnung bleibe», it. «rimanga in ordine» e «ins Chaos zurückfalle», it. «ricada nel caos». In breve, quindi, il mondo di cui lo scrittore parla è il cosmo visto nella sua dimensione ordinata e armonica. Diversamente, il Chaos, sulla base della filosofia platonica e di Anassagora, è caratterizzato per la sua mancanza di forma.

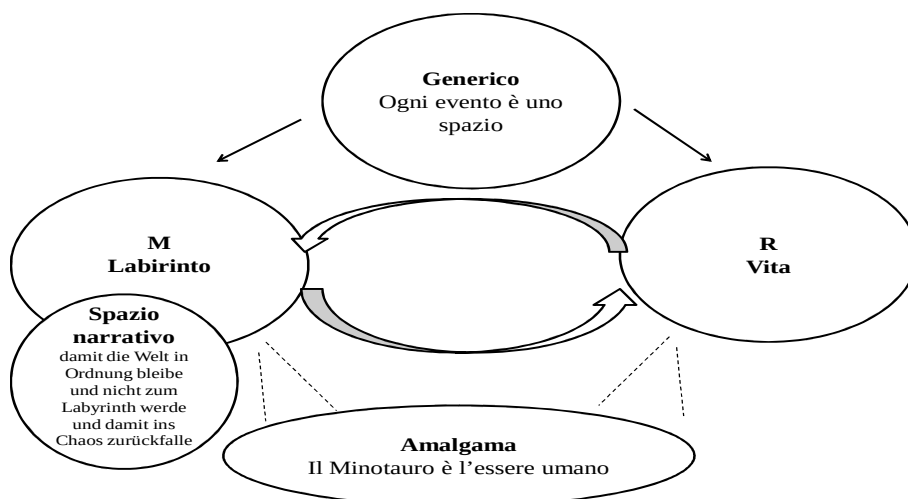
Infine, la differenza fra il mondo e il labirinto conduce anche a riflettere sul mito platonico della caverna. Il labirinto, infatti, è un ambiente colmo di specchi e il Minotauro non riesce a comprendere immediatamente la natura dell'immagine che vedersi specchiata. Diversamente, il mondo da cui provengono sia i prigionieri sia Teseo è governato dall'ordine e non vi sono

specchi che rendono la realtà verosimile. Tale prospettiva sembra confermata più volte nel testo come, ad esempio, nel seguente brano in cui il Minotauro comprende di essere la causa del labirinto attraverso una conoscenza fenomenica:

«Er spürte, daß es nicht viele Minotauren gab, sondern nur einen Minotaurus [...] und wie er das spürte, als ein Fühlen ohne Begreifen, als eine Erleuchtung ohne Erkennen, nicht als eine Menscheneinsicht durch Begriffe, sondern als eine Minotaureneinsicht durch Bilder und durch Gefühle, brach er zusammen, und wie er dalag, zusammengerollt, wie er im Leib Pasiphaes zusammengerollt gewesen war, träumte der Minotaurus, er sei ein Mensch» (Dürrenmatt, 1997 [1985]: 64, 66)²⁴⁰.

Anche le metafore presenti in questo brano, ovvero «eine Menscheneinsicht durch Begriffe» e «eine Minotaureneinsicht durch Bilder und durch Gefühle», mostrano un'opposizione fra il mondo del Minotauro e quello umano. La conoscenza-visione si origina nel Minotauro attraverso la percezione di sensazioni e d'immagini ed è lontana dalla conoscenza noumenica dei concetti.

Il livello extralinguistico può essere mostrato attraverso un'integrazione concettuale:



Tav. 73

²⁴⁰ Traduzione mia: «avvertì che non esistevano tanti minotauri, ma un minotauro solo [...] e quando l'avvertì, come percezione senza comprensione, come un'illuminazione senza conoscenza, non come una nozione umana fatta di concetti ma come nozione di minotauro fatta d'immagini e di sensazioni, crollò a terra, e allorché giacque, raggomitato com'era stato raggomitato nel corpo di Pasifae, il minotauro sognò di essere un uomo» (Dürrenmatt, 1997 [1985]: 59, 61).

Come si può osservare dallo schema, sembra che lo scrittore abbia voluto coniugare due spazi di input, labirinto e vita, accomunati dallo spazio generico in cui ogni evento è uno spazio. Lo spazio M è introdotto dal costruttore di spazio narrativo, ovvero le metafore che hanno come dominio sorgente il concetto di labirinto. Tale spazio è legato a R che indica, invece, la realtà. Nello spazio M, il labirinto è un luogo colmo di specchi da cui non è possibile sfuggire; il contatto con l'alterità può essere una danza ma anche un atto di violenza; nel labirinto non è possibile conoscere la verità. Lo spazio R, ovvero la vita mostra alcune caratteristiche come: è impossibile sottrarsi alla vita; le relazioni con gli altri possono essere un incontro o uno scontro; l'uomo è incapace di comprendere perché nasce e perché vive sulla Terra. La rete è bilaterale simmetrica in quanto entrambi gli spazi proiettano lo stesso numero di elementi nello spazio di amalgama in cui emerge l'idea che il Minotauro sia l'essere umano.

9.2 «Minotaurus. Eine Ballade»: analisi delle metafore delessicalizzate

Questo paragrafo è dedicato all'analisi delle metafore delessicalizzate nel romanzo «Minotaurus. Eine Ballade» di Friedrich Dürrenmatt. Le metafore riscontrate sono solo tre e rappresentano, quindi, un numero esiguo rispetto a quelle d'invenzione. Tuttavia si vuole proporre in questo paragrafo l'analisi di almeno una delle tre in modo da mostrare se quest'ultima funzioni all'interno del testo e per quale ragione.

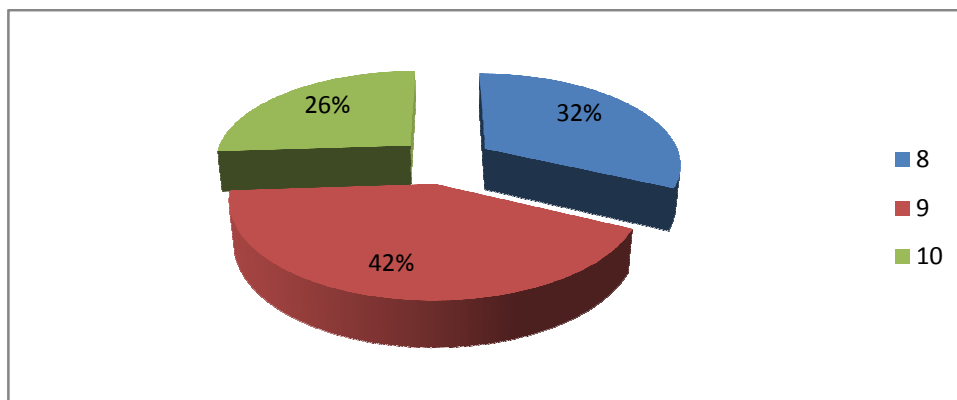
In primo luogo, si analizzerà la struttura linguistica della metafora spiegando la configurazione sintattica e lessicale. Si verificherà se la metafora ha antecedenti lessicalizzati nella lingua tedesca attraverso la consultazione dei dizionari. In seguito, la metafora verrà analizzata attraverso la metodologia MIPVU, le teorie sulla metafora concettuale e l'analogia proporzionale e, infine, si tenterà di ricostruire l'integrazione concettuale che è alla sua base.

Numero 1.

Testo originario: ... *zog doch alles als Bilder in seinem Geiste vorüber und nicht in Begriffen*, als ob er in einer Art Bilderschrift fühlte (Dürrenmatt, 1997 [1985]: 44)

Trad. italiana : ... tutto scorreva come [per] figure e non in [per] concetti davanti alla sua anima, come se sentisse in una forma di scrittura figurata

Si è scelto di analizzare tale espressione linguistica dal momento che i risultati delle interviste hanno mostrato che è stata percepita dai parlanti di madrelingua tedesca in modo più figurato rispetto alle espressioni lessicalizzate. Lo si può osservare dalla percentuale sottostante:



Tav. 74

Tale scelta è confermata dai risultati dei dizionari e dall'analisi attraverso la metodologia MIPVU.

L'espressione linguistica presa in considerazione mette in evidenza una metafora delessicalizzata, ovvero «tutto scorreva per figure e non per concetti davanti alla sua anima», che rappresenta una rielaborazione a livello concettuale e linguistico di un sintagma lessicalizzato (Martin, 1997). La locuzione verbale tedesca è «an jdm/irgendwo vorbeiziehen/vorüberziehen», it. «passare accanto/davanti a qualcosa+complemento di luogo» (Götz et al., 2003: 1144) che rappresenta una sequenza caratterizzata per la sua non-componenzialità (Nurberg et al., 1994), per la sua implicita opacità semantica e per la sua convenzionalità. Quest'ultima caratteristica è riscontrabile negli esempi riportati dai dizionari consultati come in ted. «dichte Regenwolken zogen an Himmel vorbei», it. «nubi dense di pioggia attraversarono il cielo» (Giacoma e Kolb, 2006: 1122). Tuttavia, un uso astratto è legato all'immaginazione come in «etwas an/vor seinem geistigen Augen vorbeiziehen lassen», it. «lasciar scorrere qualcosa nella propria immaginazione; scorrere qualcosa mentalmente» (Ibid.).

La novità apportata dallo scrittore è l'aggiunta del complemento ted. «in seinem Geiste», it. «nella sua anima» e la scelta dei termini «Bilder» e «Begriffen». Questi ultimi, in particolare, indicano qualcosa di astratto che riguarda il pensiero. Sul piano lessicale, si è di fronte a un'operazione di delessicalizzazione semplice dal momento che non vi è alcun cambiamento strutturale nell'espressione ma una semplice aggiunta.

Per esaminare la figuratività dell'espressione, si vuole prendere in considerazione la parola «Geist» che risulta il dominio obiettivo della metafora.

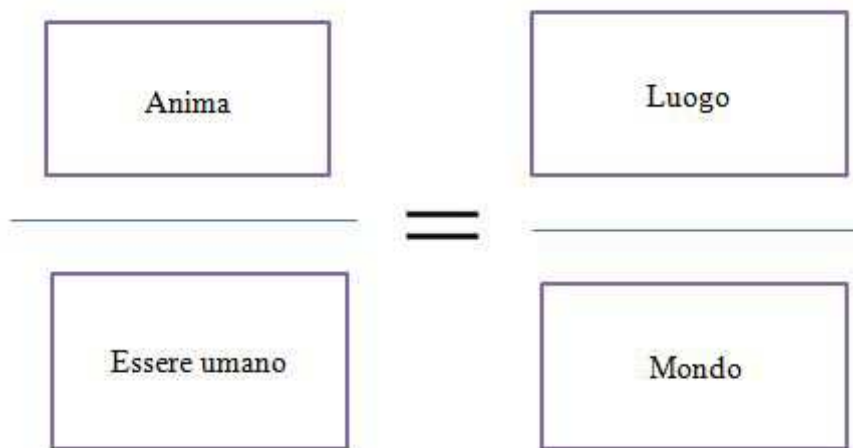
[Geist]

- a. Significato contestuale: l'anima è legata alla spazialità. Tutto le passa davanti sotto forma di immagini o di concetti;
- b. Significato di base: nell'accezione più generica, il principio vitale dell'uomo, di cui costituisce la parte immateriale, origine e centro del pensiero, del sentimento, della volontà, della stessa coscienza morale (Treccani, 2013);
- c. Conflitto: c'è un conflitto concettuale in quanto l'anima è qualcosa di astratto e non è legato alla spazialità;
- d. Risultato: si può comprendere il nome «Geist» anche per indicare uno spazio o un luogo.

Dopo aver mostrato le caratteristiche linguistiche del nome, bisogna comprendere quali inferenze agiscono nella formulazione di tale metafora.

Sul piano concettuale, si nota un'estensione di una parte inutilizzata di una mappatura già esistente, ossia «l'anima è un luogo». Lo scrittore estende parti della mappatura affermando che, non solo l'anima è un luogo, ma che gli 'oggetti' che la abitano e che le passano davanti possono essere immagini o concetti. Alla base della metafora concettuale convenzionale si nota una struttura di livello generico, ovvero «l'anima è un'entità», lo schema immagine «regioni con confini» e la metafora ontologica «ogni entità è una struttura fisica». L'estensione fatta dallo scrittore conduce a riflettere sul fatto che il pensiero che passa davanti all'anima può essere formato da immagini o da concetti. In breve, quindi, il pensiero diventa «un'entità fisica che scorre o che passa davanti all'anima che è un luogo». A sua volta, il cambiamento della tipologia di pensiero (concetti o immagini) è un movimento fisico in base alla metafora primaria «il cambiamento è movimento». È chiaro che alla base di quest'insieme d'inferenze vi è l'idea che il pensiero sia qualcosa di visibile derivante, con molta probabilità, dalla metafora primaria «conoscere e pensare è vedere».

Tale analisi conduce a focalizzarsi su quattro termini che saranno presi in considerazione attraverso l'analogia proporzionale. In particolare, l'anima sta all'essere umano come un luogo sta al mondo.



Tav. 75

Le proprietà di A, C, D:

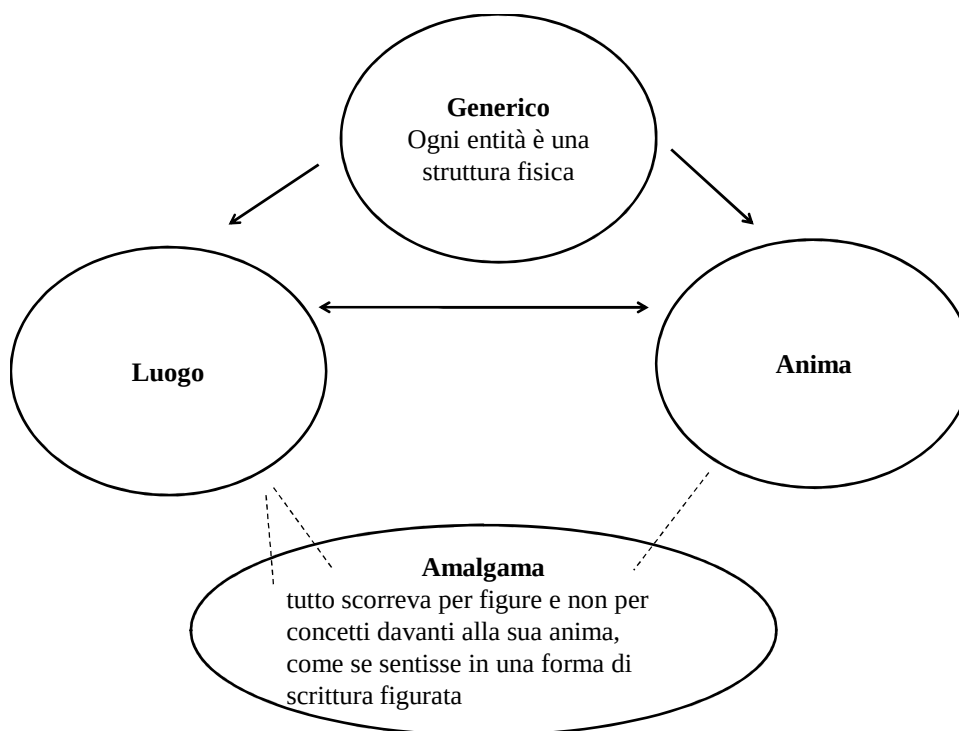
- A (anima): per molte religioni, tradizioni spirituali e filosofie, è la parte vitale e spirituale di un essere vivente, comunemente ritenuta distinta dal corpo fisico. I termini «anima» e «spirito» vengono spesso usati come sinonimi, anche se il primo è maggiormente legato al concetto di individualità di una persona (Ibid.);
- C (luogo): a livello geografico un luogo è univocamente identificato da coordinate geografiche di latitudine rispetto all'equatore e longitudine, rispetto al meridiano di Greenwich (Ibid.);
- D (mondo): universo e i corpi celesti; il creato. La Terra, il globo terrestre (Ibid.);

La formazione del sottoinsieme C1 (proprietà condivise tra C e D) mostra «il luogo è parte del mondo». Dopo quest'elaborazione, bisogna ricercare le caratteristiche di B (essere umano) che sono: essere cosciente e responsabile dei propri atti, capace di distaccarsi dal mondo organico oggettivandolo e servendosene per i propri fini, e come tale soggetto di atti non immediatamente riducibili alle leggi che regolano il restante mondo fisico: il problema dell'uomo è centrale nella massima parte delle religioni storiche e

dei vari sistemi filosofici. Dal punto di vista biologico uomo è il termine con cui sono indicate tutte le specie di mammiferi primati ominidi appartenenti al genere Homo e, in particolare, l'unica specie vivente Homo sapiens (Ibid.).

A questo punto, bisogna invertire le caratteristiche ottenute nella relazione C e D (luogo e mondo) e applicarle alla relazione tra B e C (essere umano e luogo). La caratteristica pertinente è «ogni entità è una struttura fisica». Infine, bisogna invertire le caratteristiche emerse dalla relazione B e C e attribuirle ad A (anima) che è considerato come «l'anima è una struttura fisica».

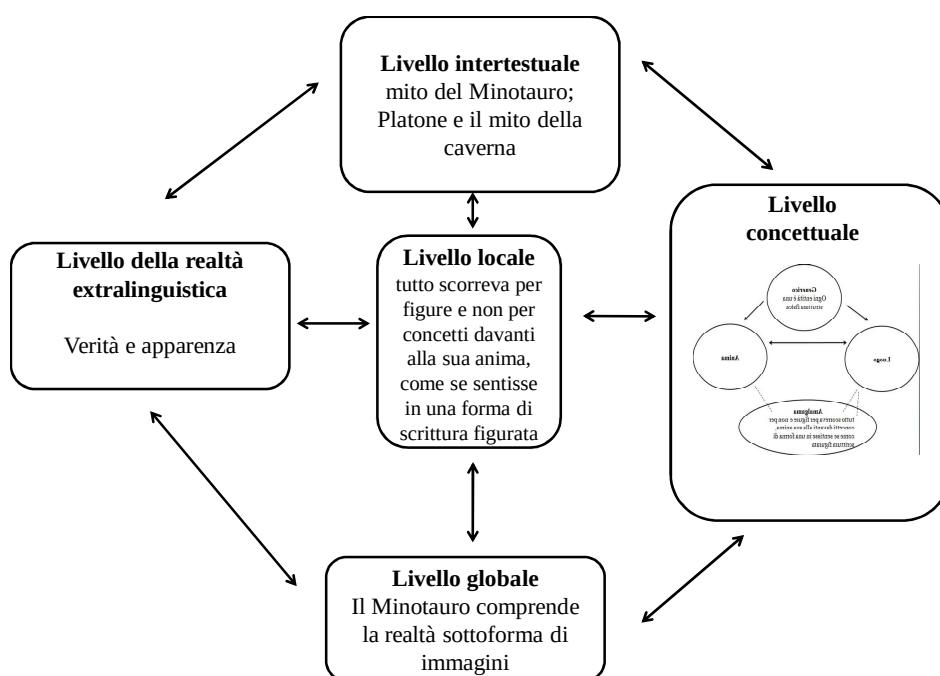
L'analogia fra anima e luogo introduce una serie di inferenze che possono essere comprese solo attraverso un ulteriore passaggio, rappresentato dal blending. La metafora «zog doch alles als Bilder in seinem Geiste vorüber und nicht in Begriffen, als ob er in einer Art Bilderschrift fühlte» è lo spazio di amalgama che viene creato dalle proiezioni dello spazio generico «ogni entità è una struttura fisica» e di due spazi mentali input: anima e luogo.



Tav. 76

Dallo schema si comprende che la rete è bilaterale asimmetrica in quanto lo spazio input «luogo» proietta un numero maggiore di inferenze rispetto a

«anima». Si notano, ad esempio, mappature che riguardano non solo il luogo in sé ma anche i movimenti che avvengono in quel luogo e gli elementi che lo attraversano. Come abbiamo osservato sin dall’inizio, tale metafora, essendo delessicalizzata, presenta un dominio sorgente che non è innovativo ma è nuovo il modo in cui lo scrittore lo accosta ad altri termini. Per comprendere la rete di significazione che agisce a più livelli è necessario osservare lo schema sottostante in cui, al di là del livello locale e concettuale (cfr. tav. 76) che sono stati già analizzati, bisogna prendere in considerazione tutti gli altri livelli. Il livello globale, ad esempio, mostra il fatto che esistono più brani in cui si mette in evidenza il fatto che il Minotauro comprende la realtà che lo circonda solo attraverso immagini e sensazioni. Se si ricorre al livello intertestuale che riguarda la relazione del testo di Dürrenmatt con altri testi, si può nuovamente affermare che c’è un legame con il mito platonico della caverna (Dürrenmatt, 1991). La frase «forma di scrittura figurata» indica che la conoscenza del Minotauro è ben lontana da quella noumenica. Tali conclusioni rinviano all’antitesi fra realtà e apparenza che caratterizza il livello della realtà extralinguistica.



Tav. 77

Conclusioni

Questo studio raccoglie i risultati di una ricerca dedicata all'analisi delle operazioni cognitive in atto nelle metafore d'invenzione e nelle metafore delessicalizzate dei testi «Kassandra» (1983) di Christa Wolf e «Minotaurus. Eine Ballade» (1985) di Friedrich Dürrenmatt. I risultati della ricerca hanno mostrato che in «Kassandra» sono presenti 78 metafore d'invenzione e 20 metafore delessicalizzate; in «Minotaurus. Eine Ballade» sono state riscontrate 37 metafore d'invenzione e 3 metafore delessicalizzate.

Tali metafore sono il risultato di un primo campionamento fondato su tre principi fondamentali: la figuratività, la non familiarità e la non lessicalizzazione.

Tale campionamento è stato seguito da 50 interviste a parlanti di madrelingua tedesca che hanno permesso di comprendere la percezione del grado di figuratività di ciascuna metafora scelta. I risultati delle interviste, infatti, hanno mostrato che i parlanti considerano su una scala da 8 a 10 le metafore d'invenzione e su una scala da 7 a 8 quelle delessicalizzate.

Il passaggio successivo è stato quello di confermare i risultati delle interviste e riflettere sulla natura delle espressioni metaforiche attraverso la consultazione di dizionari di lingua tedesca (Duden, 1976 e 2013; Langenscheidt, 2003; Wahrig, 2006).

Grazie all'ausilio dei dizionari è stato possibile formulare per le metafore delessicalizzate una suddivisione in base alle caratteristiche linguistiche mostrate. Si hanno, così, le metafore delessicalizzate semplici quando il cambiamento prodotto dallo scrittore modifica parzialmente la struttura della sequenza lessicalizzata. In genere, sono visibili alcune operazioni come la sostituzione di una parte della sequenza con un sinonimo o l'aggiunta di un circostanziale. Diverso è il caso delle metafore delessicalizzate complesse in cui si è di fronte a un cambiamento totale della sequenza lessicalizzata che, nella maggior parte dei casi, si verifica attraverso il cambiamento della struttura paradigmatica. Un maggior numero di metafore delessicalizzate è stato riscontrato nel testo della Wolf, mentre

in Dürrenmatt ve ne è un numero esiguo. È stato osservato che gli autori prediligono una delessicalizzazione di tipo complesso in cui le strutture lessicali di nuova formazione mostrano sostituzioni innovative. In questi casi, non è semplicemente un singolo sinonimo a essere utilizzato ma è l'intera struttura della sequenza metaforica che subisce una trasformazione e, il più delle volte, è risultato non facilissimo risalire alla forma lessicalizzata.

Lo strumento dei dizionari è stato affiancato da un altro strumento di verifica al fine di confermare la figuratività interna a ciascuna metafora: la metodologia MIPVU (Steen et al., 2010) elaborata in seno alla linguistica cognitiva. Le ragioni di questa scelta sono da ricercarsi sia nella volontà di essere coerenti con l'impianto cognitivista che è alla base del quadro teorico e dell'analisi delle metafore nella tesi di ricerca, sia nel fatto che tale tipo di metodologia sembra essere una valida risposta all'individuazione delle metafore. Tuttavia i paradigmi teorici che stanno alla sua base, sono stati assunti solo parzialmente.

Una delle principali differenze rispetto alle teorizzazioni della MIPVU è il fatto di analizzare una sola unità lessicale per espressione metaforica. Tale scelta trova origine nella volontà di esaminare solo l'elemento che causa la violazione semantica all'interno dell'espressione linguistica. In genere, abbiamo osservato che, per la maggior parte delle volte, questo elemento corrisponde, a livello concettuale, al dominio obiettivo. La seconda differenza riguarda il fatto che l'analisi è stata limitata a unità lessicali come i nomi, i verbi e gli aggettivi; mentre sono stati esclusi dall'analisi le preposizioni, gli avverbi e i pronomi. Questi ultimi sono stati presi in esame all'interno della sezione dedicata all'analisi della metafora senza sottoporli a un'osservazione dettagliata come previsto dalla MIPVU. Inoltre, anche lo schema preso in prestito dalla MIPVU è stato in parte modificato in quanto è stata aggiunta la «fase del risultato» alle quattro fasi già esistenti, ovvero «fase del significato contestuale», «fase del significato di base», «fase del conflitto». La ragione principale è quella di mostrare che siamo di fronte a un processo di analisi che conduce a riflettere su similarità e differenze all'interno dell'espressione linguistica.

Uno degli obiettivi fondamentali della tesi, come è stato più volte affermato durante il lavoro di ricerca, è stato quello di mostrare attraverso, un procedimento euristico, l'efficacia epistemica della comparazione tra i modelli della metafora concettuale, dell'analogia e dell'integrazione concettuale e i possibili limiti all'interno di ogni singolo modello.

Sulla base del modello della metafora concettuale sono prese in considerazione le tipologie di mappature elaborate in seno alla linguistica cognitiva e si osservano i legami fra la metafora complessa elaborata dallo scrittore e gli schemi immagine, le metafore di base, le metafore di livello generico e le metafore primarie.

L'esame delle proiezioni concettuali ha mostrato che le metafore d'invenzione e delessicalizzate possono essere classificate sulla base di sei tipologie che sono:

- l'estensione di metafore convenzionali;
- l'estensione non convenzionale di schemi concettuali;
- l'alterazione di una proiezione metaforica convenzionale;
- la formazione di metafore composite;
- l'influenza del contesto secondo Kövecses (2010);
- una mappatura fra immagini non convenzionali.

In sintesi, si può affermare che sebbene i processi siano spesso fusi l'uno con l'altro, in Christa Wolf vi è un'attenzione maggiore all'estensione non convenzionale di schemi concettuali. Simile meccanismo riscontra in Dürrenmatt. Inoltre, le metafore d'invenzione in entrambi gli autori sono quelle che mostrano una mappatura più innovativa rispetto a quelle delessicalizzate che, generalmente, sono basate su estensioni convenzionali di metafore concettuali.

Il modello della metafora concettuale è sembrato, quindi, utile per comprendere un primo livello di livello d'inferenze che è il risultato dell'elaborazione fra un dominio sorgente e uno obiettivo. Ciononostante, quest'ultimo non sembra adatto a spiegare in maniera dinamica tutte le inferenze che partecipano nella metafora. È stato osservato che, in alcune metafore, esistono più domini sorgente che non possono essere integrati nel modello della metafora concettuale. Così, è sembrato necessario rivolgersi

al modello dell'analogia proporzionale elaborato da Monneret (2004). Quest'ultimo, infatti, ci conduce a riflettere su molti aspetti che non sono presi in considerazione da parte del modello della metafora concettuale. A ben vedere, l'analisi dell'analogia proporzionale ci rinvia non solo all'individuazione dei domini sorgente e obiettivo ma anche dei corrispettivi elementi che entrano in relazione con essi. Inoltre, lo schema dell'analogia risulta indispensabile non solo per riflettere sulle connessioni fra i quattro termini presi in considerazione ma anche sulle strutture che essi rappresentano.

Nella maggior parte dei casi, il modello è stato assunto totalmente sia per mostrare le caratteristiche dei quattro termini presi in considerazione attraverso la ricerca nei dizionari sia per comprendere i rapporti di similarità osservando le caratteristiche pertinenti a ciascuna relazione. Tuttavia il problema principale è stato quello di comprendere quali erano i termini che entravano in relazione con il dominio sorgente e con quello obiettivo. La questione è stata quella di scegliere tra termini più prototipici o più generici. Si è scelto di esaminare un livello più generico in quanto quello più prototipico causa incoerenza con le inferenze testuali. Ciononostante è stato notato che scegliere un termine troppo generico causa difficoltà nella ricerca dello spazio generico del modello d'integrazione.

Un altro elemento che è stato chiarito nell'ambito dell'analogia, è stato quello di mettere come primo elemento del rapporto proporzionale il dominio obiettivo della metafora.

Infine, è stato notato che per le metafore più complesse è sembrato utile analizzare due rapporti proporzionali perché lo schema a quattro termini dell'analogia non permetteva di integrare nuovi elementi.

Il terzo modello preso in considerazione è quello dell'integrazione concettuale che permette di spiegare in maniera più estesa le inferenze ricavate dallo schema dell'analogia proporzionale. Per ciascuna metafora considerata durante il lavoro di ricerca sono stati elaborati uno o più schemi di integrazione concettuale al fine di mostrare il funzionamento sia sul piano strettamente linguistico sia su quello testuale. Inoltre, per ogni spazio mentale abbiamo proposto una descrizione dettagliata delle sue caratteristiche, messo in evidenza gli elementi che compaiono nello spazio

di amalgama e i possibili frame che agiscono nella mappatura. In seguito, abbiamo tentato di comprendere in quali casi la rete d'integrazione fosse bilaterale asimmetrica o bilaterale simmetrica e il tipo di topicalizzazione.

Infine, per rispondere all'esigenza di verificare se nella scelta degli spazi input abbia partecipato il contesto nei termini di Kövecses (2010) è sembrato necessario rivolgersi alla biografia dello scrittore, al testo stesso o al mito.

L'operazionalizzazione di questo modello teorico ha mostrato la possibilità di ricorrere a più reti relazionali tra i domini sorgente e obiettivo e ha permesso di facilitare la ricerca di una rete di integrazione concettuale a più spazi, ovvero da quattro a otto.

Tuttavia, pur nella sua efficacia epistemica derivante dalla complementarità con gli altri modelli utilizzati, nel modello dell'integrazione concettuale sono stati integrati e specificati nuovi elementi al fine di tentare di comprendere non soltanto un primo livello di significazione ma un buon numero di sfumature di una proiezione metaforica complessa.

All'originario modello del *blending* sono stati integrati alcuni elementi: il contesto che nello schema sarà rappresentato con la forma di un esagono per distinguerlo dagli spazi mentali; gli spazi narrativi; gli spazi mitologici; le reti di integrazione coerenti e incoerenti. Come è stato accennato più volte durante la tesi, il contesto è considerato nei termini di Kövecses (2010) e può essere formulato sulla base dei fattori contestuali immediati come la conoscenza delle entità principali della discussione; l'«immediate physical setting», it. l'«ambiente fisico immediato»; «the immediate cultural context», it. «l'immediato contesto culturale»; «the immediate social setting», it. «la diretta ambientazione sociale» e «the immediate linguistic context itself», it. «il diretto contesto linguistico in se stesso» (Ibid.).

Gli spazi narrativi sono intesi sulla base degli studi di Dancygier (2012) ma la novità è quella di considerare come costruttori di spazi narrativi non solo strutture come «c'era una volta» ma anche le espressioni linguistiche che sono legate agli elementi essenziali della narrazione. Questi ultimi contribuiscono a comprendere una singola metafora attraverso il loro legame con il livello globale del testo. Talvolta è stato notato che alcune

metafore di entrambi gli autori sono costruttori di spazi narrativi in quanto presentano un medesimo dominio sorgente e ricorrono più volte all'interno del testo.

Gli spazi mitologici rappresentano i miti che sono presi in considerazione nei testi e sorgono dall'idea che ci sia una sorta di memoria mitologica negli individui. Essi partecipano al processo di significazione delle metafore e sono inseriti all'interno della rete di integrazione concettuale.

Nei testi analizzati è stato notato che gli autori non si riferiscono semplicemente ai miti di Cassandra o del Minotauro ma spesso è presente un rinvio anche ad altri miti come, ad esempio, a quello della caverna di Platone, al mito delle Parche o alla Teogonia di Esiodo.

Queste relazioni intertestuali mostrano che nelle riscritture dei miti vi è un legame «not only on the level of texture but also, and no less importantly, on the level of fictional worlds» (Doležel, 1998: 202)²⁴¹. A ben vedere, questi mondi della finzione sono ricchi e dinamici (Eco, 1990: 65), sono abitati da individui concreti che mostrano delle proprietà specifiche e che sono implicati in determinate situazioni (Semino, 2009: 40). Infine, possono essere considerati costrutti cognitivi e culturali che, generalmente, sono immaginati dagli scrittori nella produzione testuale (Doležel, 1998: 23-24; Ronen, 1994: 48).

Per reti di integrazione coerenti e incoerenti s'intendono reti di integrazione composte da più spazi generici. Sono coerenti quando gli spazi generici contribuiscono alla stessa lettura dell'amalgama. Diversamente, essi sono incoerenti quando gli spazi generici alla base di entrambe le reti rappresentano due distinte letture dello spazio di amalgama.

Alla base di tutte le metafore vi è una topicalizzazione asimmetrica e, quindi, la tesi della Coulson (1997) sulla rete simmetrica risulta invalida per le metafore analizzate. In tale prospettiva, si può affermare che per quasi tutti i casi il maggior numero di elementi salienti è proiettato solo dallo spazio input d'origine. Tuttavia attraverso l'analisi dei diversi livelli di significazione abbiamo compreso che la tesi di Coulson risulta valida se applicata a un livello di significazione più generale. A ben vedere, sia il

²⁴¹ Traduzione mia: «non solo a livello dell'intreccio ma anche, e non meno importante, a livello dei mondi della finzione».

testo della Wolf sia quello di Dürrenmatt sono riscritture del mito e, secondo Hénault (1983), la «réécriture ne désigne pas une chose du monde, mais une pratique qui renvoie à plusieurs choses du monde - le texte et 'ses autres' utilisée comme notion, la réécriture se donne pour ce qu'elle est, abstraction construite, tirée du réel, pour au réel retourner et pour donner prise sur lui»²⁴². Ciò significa che la riscrittura sospende l'evidenza letteraria e la materialità empirica immediata dal testo letterario per mostrare qualcosa di «bien plus complexe que nos modèles anciens, bien plus aléatoire que nos modèles actuels» (Ibid.)²⁴³.

È chiaro che trasferendo tali teorizzazioni semiotiche allo schema di integrazione concettuale emerge che i testi presi in considerazione mostrano che gli autori si riferiscono a due spazi di input: lo spazio M della finzione narrativa e lo spazio R che indica la realtà. Lo spazio M, introdotto dal costruttore di spazio narrativo che, generalmente, sono metafore che condividono uno stesso dominio sorgente, è legato a R. Fra i due input vi è un continuo movimento circolare in cui gli elementi del mondo reale sono parte della mappatura dello spazio M che li acquisisce caricandoli di nuove inferenze e li rinvia allo spazio R. L'amalgama che deriverà da questi input è il frutto delle connessioni tra diversi frame organizzanti che sono proiettati in maniera equa. A ben vedere, entrambi i domini proiettano nello spazio di amalgama un elemento essenziale al fine di comprendere il piano allegorico del testo.

Nei casi delle metafore più complesse in cui sorgevano problemi di interpretazione è stato proposto uno schema di natura dinamica elaborato con l'aiuto del Prof. Monneret e chiamato «architettura di una metafora». Tale schema viene in aiuto quando l'esame microscopico della struttura linguistica di una metafora non permette di svelarne gli aspetti legati all'allegoria del testo.

Lo schema mostra diversi livelli di significazione che interagiscono continuamente. Al centro della struttura vi è il livello locale della metafora

²⁴² Traduzione mia : «riscrittura non designa una cosa del mondo ma una pratica che rinvia a più cose del mondo –il testo e 'i suoi altri' utilizzata come nozione, la riscrittura si dà per quello che è, astrazione costruita, presa dal reale, per tornare al reale e per far presa su di esso».

²⁴³ Traduzione mia: «ben più complesso dei nostri modelli antichi, ben più aleatorio dei nostri modelli attuali».

rappresentato dall'espressione linguistica (E.L.) ed esso è in stretta relazione con tutti gli altri livelli. A tale livello si aggiunge il livello concettuale che rinvia a un determinato sistema concettuale compreso attraverso l'integrazione fra analogia, blending e metafora concettuale. Vi sono poi altri tre livelli: globale, intertestuale e il livello della realtà extralinguistica. Il livello globale è relativo all'insieme di espressioni linguistiche e alle relazioni che condividono; il livello intertestuale riguarda la relazione del testo con altri testi (testi dell'autore, miti, testi di altri autori). Infine, il livello della realtà extralinguistica è legato al livello locale attraverso il legame referenziale che rinvia alla realtà.

I risultati della ricerca hanno mostrato che la manipolazione dei simboli chiave nelle metafore differisce da uno scrittore all'altro e che ciascuno di loro utilizza un determinato tipo di domini sorgente che diventano le fonti di metafore privilegiate e spesso si coniugano all'aspetto polisemico del testo. Nel romanzo della Wolf, le metafore d'invenzione appaiono legate a domini sorgente che si riferiscono, nella maggior parte dei casi, a oggetti concreti come, ad esempio, acidi, odori, veleni, corde, oggetti combustibili, costruzioni, oggetti che si spezzano o che sono friabili, fili, catene o liquidi. Vi sono poi una serie di metafore che mostrano come dominio sorgente la natura e, in particolare, le piante, le rocce, i paesaggi naturali come il deserto o le caverne. Lo si può notare nella seguente frase in cui l'essere umano è percepito come se fosse una pianta:

«Als ich diese schwache Traumbewegung zum erstenmal verspürte, erschütterte sie mich bis zum Grund» (Wolf, 2008 [1983]: 103), it. «Quando percepii per la prima volta questo debole movimento di sogno, esso mi scosse fino alle radici».

Anche la seguente metafora è rivolta a un dominio sorgente che ha un legame con la natura:

«Aber, ich fleh dich an: Schick mir einen Schreiber [...] so daß neben dem Strom der Heldenlieder dies winzge Rinnsal, mühsam, jene fernen, vielleicht glücklicheren Menschen, die einst leben werden, auch erreichte» (Ibid.: 107), it. «Ma, ti scongiuro: mandami uno scriba [...] sicché, accanto al fiume delle canzoni delle gesta degli eroi, questo minuscolo rigagnolo, a

fatica, possa raggiungere la gente lontana, forse più felice, che un giorno vivrà».

Tali tipi di metafore vanno a confermare l'ipotesi di Lakoff e Turner (1989: 160), secondo i quali, nei testi letterari, si evince l'apporto di modelli culturali derivanti dal passato e, in particolare, dei concetti che risiedono nel modello della «grande catena degli Esseri» analizzata all'interno della prima parte della tesi.

Nella Wolf, le metafore d'invenzione e quelle delessicalizzate nutrono la rete di significazione del testo e vanno a innestarsi sul mito di Cassandra rinnovandolo e ponendo al suo interno nuove inferenze. Lo si nota in particolare nel percorso allegorico delineato dalla scrittrice e basato sul senso della vista, dell'udito e del tatto. Un dato costante nel romanzo è il rimando a una lucidità acquisita con fatica. A sancirlo è la presenza del verbo tedesco «sehen», it. «vedere» o di nomi legati alla vista come «Auge», it. «occhio» all'interno delle espressioni metaforiche. Tuttavia i termini legati al vedere si contrappongono a quelli del non vedere come, ad esempio, «Blindheit», it. «Cecità». Lo possiamo osservare nelle frasi seguenti:

«Als ich heraus war, lebte ich lange, weil ich kein Licht vertrug, mit den Händen vor den Augen, und am liebsten in den Höhlen. Myrine, die nicht von mir wich, hat mich gezwungen, nach und nach ins Licht zu sehen» (Wolf, 2008 [1983]: 170), it. «Quando fui fuori, vissi a lungo con le mani davanti agli occhi e preferibilmente nelle caverne, perché non sopportavo la luce. Mirina, che non si allontanava mai da me, mi ha costretta a guardare a poco a poco la luce».

Il testo è, quindi, impregnato di una struttura binaria: da un lato c'è quello che è «sichtbar», it. «visibile» e dall'altro ciò che è «unsichtbar», it. «invisibile». Inoltre, l'allegoria della vista pare ampliarsi ancora di più in quanto si contrappongono gli elementi che rappresentano la «Licht», it. «luce» e quelli legati al «dunkel», it. «buio». La protagonista vivrà, quindi, momenti di luce in cui potrà vedere e momenti di buio in cui la sua vista sarà ostacolata dall'oscurità. Le proiezioni metaforiche che riguardano il vedere si coniugano all'interno del testo con concetti legati alla comprensione e all'incapacità di comprendere la realtà circostante. La cecità

che riguarda la classe dirigente di Troia e che colpisce parzialmente anche Cassandra indica la mancanza di senso critico e un sonnambulismo dominante che spinge ad accettare una realtà effimera.

Tali proiezioni sono visibili sia nelle metafore d'invenzione sia in quelle delessicalizzate. Ne è esempio la frase seguente:

«Der Satz zerriß mir ein Gespinst vor den Augen» (Ibid.: 68), it. « La frase mi strappò una tela davanti agli occhi».

Altro senso emergente all'interno delle proiezioni concettuali dello studio svolto è stato l'udito e, per estensione, anche la voce. Essa si presenta nel testo con molteplici accezioni: si va dal linguaggio della verità al linguaggio della violenza. Il senso dell'udito è marcato da una bipolarità costante tra sentire e non sentire, tra parlare e non parlare. Lo si nota in:

« mein Schrei damit zusammenfiel, andere Deutung nicht brauchte» (Ibid.: 14), it. «allora il mio grido crollò, non necessitava di nessun'altra interpretazione».

Inoltre, la lingua si carica di elementi importanti per la comprensione dell'intera allegoria intellettuale offerta dalla Wolf. L'uso costante del verbo «sprechen», it. «parlare» all'interno delle metafore chiarisce il ruolo della veggente che si pone come intellettuale impegnato, spinto dal bisogno di comunicare la situazione storico-sociale. La voce di Cassandra diventa l'emblema di tutti gli intellettuali e la sua capacità di criticare il mutismo circostante è volta a modificare la società attraverso un «socialismo dal volto umano» (Wolf, 1992: 277-283). Altro senso evidente all'interno delle proiezioni è il tatto, che in Cassandra ha un ruolo particolarmente rilevante in quanto il suo corpo diventa strumento di conoscenza e, in particolare, il corpo della profetessa viene accostato alla mente dell'intellettuale.

Inoltre, possiamo affermare che il tema del corpo si trova con insistenza nella Wolf e risulta un'alternativa all'alienazione dominante. Il disagio si esprime in un rifiuto del primato del pensiero che si presenta ormai come razionalità inquinata e corruttrice. Nel romanzo, dopo l'esperienza del carcere, Cassandra preferisce vivere sulle rive dello Scamandro, luogo in cui lei realizza un modello di vita improntato all'idillio agreste e alla riconciliazione tra anima e corpo. Tuttavia anche quest'alternativa positiva fallisce e la protagonista va consapevolmente verso la morte. Essa è vista,

però, come una scelta 'positiva' perché implicitamente rifiuta la guerra e la violenza sia della contemporaneità sia del futuro con Enea. L'epilogo dell'allegoria rivela la scelta della «morte dell'intellettuale». Questo silenzio funebre dell'intellettuale moderno è l'impossibilità di parlare in una società in cui le speranze affidate a un'ideologia sono fallite così come il governo stesso che le rappresentava. Molti critici affermano che gli autori della DDR persero, dopo la caduta del governo, il privilegio di essere coscienza critica, cui si aggiunse la «crisi della cultura educativa» (Leone De Castris, 2001: 129) da parte del pubblico che «si era rivelato, una volta caduto il Muro, solo interessato al consumo» (Ibid.).

Il testo di Dürrenmatt presenta un numero esiguo di metafore dal momento che è un racconto breve. A differenza del testo della Wolf non tutte le metafore delessicalizzate sembrano partecipare alla rete di significazione del testo.

Gli esempi analizzati mostrano che nella maggior parte delle metafore d'invenzione i domini origine utilizzati riguardano la danza, il ritmo o gli strumenti musicali. Durante il lavoro di ricerca abbiamo tentato di comprendere la scelta di tali domini sorgente e abbiamo ipotizzato, sulle tracce delle teorizzazioni di Kövecses (2010), che nella maggior parte dei casi intervengono due tipologie di contesto nella rete di inferenze di queste metafore. La prima tipologia è «il diretto contesto linguistico in se stesso» che, nel caso di Dürrenmatt, è la ballata. Già nel titolo del racconto «Minotaurus. Eine Ballade», è possibile osservare l'interesse che lo scrittore nutre per l'arte performativa della danza e per la musica. Sembra, quindi, ipotizzabile che lo scrittore abbia usato i domini sorgente «danza» e «strumento musicale» per creare un accostamento fra il suo testo e la struttura della ballata tradizionale. Tale ipotesi sembra confermata da blocchi di metafore che hanno lo stesso dominio sorgente e che sembrano avere la funzione del «ritornello» nelle ballate tradizionali. Lo notiamo in queste frasi:

«Er tanzte seine Ungestalt, es tanzte seine Schönheit, er tanzte seine Freude, es gefunden zu haben, es tanzte seine Furcht, von ihm gefunden worden zu sein, er tanzte seine Erlösung, und es tanzte sein Schicksal, er tanzte seine Gier, und es tanzte seine Neugier, er tanzte sein Herandrängen, und es tanzte

sein Abdrängen, er tanzte sein Eindringen, es tanzte sein Umschlingen» (Dürrenmatt, 1997 [1985]: 26), it. «lui danzò la sua deformità, lei danzò la sua bellezza, lui danzò la gioia d'averla trovata, lei danzò la paura di essere stata trovata, lui danzò la sua liberazione, lei danzò il suo destino, lui danzò la sua smania, e lei danzò la sua curiosità, lui danzò il suo addossarsi, lei danzò la sua ripulsa, lui danzò il suo penetrare, lei danzò il suo avvinghiare»;

e anche in questo blocco di metafore:

«er trommelte seine Gier zu zerstören, er trommelte seinen Wunsch sich zu rächen, er trommelte seine Lust zu töten, er trommelte seine Furcht, er trommelte seine Rebellion, er trommelte seine Selbstbehauptung» (Ibid.: 60), it. «tambureggiò la sua smania di distruggere, tambureggiò il suo desiderio di vendicarsi, tambureggiò la sua voglia di uccidere, tambureggiò la sua paura, tambureggiò la sua ribellione, tambureggiò l'affermazione di se stesso».

La seconda tipologia di contesto che sembra partecipare alla mappatura di questo insieme di metafore sembra essere «l'immediato contesto culturale». Dürrenmatt, infatti, ha avuto la possibilità di entrare in contatto con altri artisti, scrittori e studiosi e, in particolare, con il filologo Kerényi. Quest'ultimo, nei suoi studi sul mito, afferma che il labirinto, a causa della sua forma circolare e a spirale, è l'emblema di una danza rituale. Essendo la tematica principale del racconto quella del mito del Minotauro e del labirinto, si può tentare di giustificare tale scelta in questo modo.

Un altro interessante dominio sorgente in Dürrenmatt è il labirinto come nella metafora: «damit die Welt in Ordnung bleibe und nicht zum Labyrinth werde und damit ins Chaos zurückfalle, aus dem sie entstanden war» (Ibid.: 66), it. «affinché il mondo rimanga in ordine e non divenga labirinto e affinché non ricada nel caos da cui era sorto». La scelta di un dominio sorgente come «labirinto» è dovuta anche in questo caso a quello che Kövecses (2010) chiama «il diretto contesto linguistico in se stesso». Essendo una riscrittura del mito del Minotauro, è evidente che uno dei domini sorgente delle metafore fosse il labirinto. Tale preferenza dà all'autore la possibilità di innestarsi in una complessa rete di significazione che investe tutto il testo.

In Dürrenmatt il labirinto rappresenta il caos ed è un ambiente pieno di specchi in cui il Minotauro non riesce a comprendere immediatamente la natura dell'immagine che vede rispecchiata. Diversamente, il mondo da cui provengono sia i prigionieri sia Teseo e Arianna è governato dall'ordine e non vi sono specchi che possano reduplicare e ambiguare la realtà che risulta, invece, univoca.

Tale diversità fra due tipi di mondo rinvia alla differenza fra due tipi di conoscenza: una conoscenza fenomenica e una noumenica. Le riflessioni di Dürrenmatt, a differenza di quelle della Wolf, sono rivolte più a un'indagine sulle motivazioni dell'esistenza dell'individuo, sul problema della conoscenza e sulle dinamiche sociali che vincolano i rapporti fra più individui.

Attraverso gli schemi di integrazione concettuale abbiamo compreso che la danza del Minotauro all'interno del labirinto non è altro che la vita. Talvolta, il contatto con l'alterità può essere una danza; talaltra, rappresenta un atto di violenza. Tuttavia anche in questo testo è evidente una sorta di sconfitta che non è rappresentata dall'intellettuale impegnato come nella Wolf ma da un essere umano che si pone domande sul significato della vita e sulla condizione umana che ciononostante restano prive di risposta. L'essere umano rappresentato dal Minotauro che danza con l'alterità in maniera ingenua e innocente è condannato al fallimento e alla morte.

I risultati hanno mostrato, quindi, che riflettere sul sostrato cognitivo di una metafora all'interno di testi letterari, vuol dire considerare le dinamiche esistenti tra lingua, letteratura e cultura. In particolare, intuire i meccanismi di creazione delle metafore significa prendere coscienza dei processi che stanno alla base della scelta e della formulazione di determinate proiezioni concettuali in ciascun autore.

A ben vedere, si può osservare come la metafora possieda al suo interno una densità di informazioni che richiedono una traduzione delle caratteristiche semantiche, estetiche e cognitive della lingua da parte dei modelli utilizzati. La comprensione di tali dinamiche concettuali ha consentito di comprendere i meccanismi di ragionamento che conducono alla categorizzazione, alla ricategorizzazione e alla ristrutturazione delle conoscenze da parte di ciascuno scrittore. Anche se in maniera diversa, i due scrittori tendono a

costruire la narrazione rivisitando il mito e rielaborandolo alla luce della loro contemporaneità.

Bibliografia

1. Testi e traduzioni

Char, R. 1964. *Commune présence*. Paris: Gallimard

Dürrenmatt, F. 1953. *Der Verdacht*. Einsiedeln: Benziger

- 1956. *Die Panne. Eine noch mögliche Geschichte*. Zürich: Arche
- 1966. *Lo scrittore nel tempo (scritti su letteratura, teatro e cinema)*. Torino: Einaudi
- 1972. *I fisici: una commedia in due atti*. Torino: Einaudi
- 1975. *Der Richter und sein Henker*. Einsiedeln: Benziger
- 1980. *Der Alte. Erzählung*. Zürich: Diogenes
- 1984 [1981]. *Eclissi di luna [Labyrinth. Stoffe I-III;]*. Milano: Garzanti
- 1985. *Minotaurus. Eine Ballade*. Zürich: Diogenes
- 1986. *Der Auftrag oder Vom Beobachten des Beobachters der Beobachter*. Zürich: Diogenes
- 1990. *La mort de la Pythie suivi de Minotaure*. Zürich: L'Age d'Homme
- 1990. *Turmbau. Stoffe IV-IX*. Zürich: Diogenes
- 1991. *Oltre i limiti. Colloqui con il grande narratore svizzero*. Lugano: Giampiero Casagrande Editore
- 1993 [1985]. *Justiz*. Zürich: Diogenes
- 1997 [1985]. *Minotaurus. Eine Ballade; Il Minotauro*. Zürich: Diogenes

Grass, G. 1959. *Die Blechtrommel*. Berlin: DTV

- 2004. *Il tamburo di latta*. Milano: Universale Economica Feltrinelli

Wolf, C. 2008 [1983]. *Kassandra*. Darmstadt und Neuwied: Suhrkamp

- 1996 [1963]. *Der geteilte Himmel*. Leipzig: Faber und Faber
- 1979. *Kein Ort. Nirgends*. Berlin & Weimer: Luchterhand
- 1976. *Kindheitsmuster*. München: DTV
- 1996. *Medea. Stimmen*. München: DTV
- 1961. *Moskauer Novelle*. Leipzig: Faber und Faber

- 1968. *Nachdenken über Christa T.* Frankfurt am Main: Luchterhand,
- 1976. *Sommerstück.* Berlin: Luchterhand
- 1982. *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra.* Frankfurt am Main: Luchterhand
- 1990. *Was bleibt.* Frankfurt am Main: Luchterhand
- 1984. *Cassandra.* Roma: E/O
- 1982. *Cassandra. Premesse a Cassandra: quattro lezioni su come nasce un racconto.* Roma: E/O
- 1991. *Che cosa resta.* Roma: E/O
- 1992. *Il cielo diviso.* Roma: E/O
- 1996. *Medea. Voci.* Roma: E/O
- 1984. *Nessun luogo. Da nessuna parte.* Milano: Rizzoli
- 1993. *Recita Estiva.* Roma: E/O
- 1973. *Riflessioni su Christa T.* Milano: E/O
- 1992. *Trama d'infanzia.* Roma: E/O
- 1994. *Cassandre. Les prémisses et le récit.* Paris: Éditions Stock

2. Saggi

Achard-Bayle, G. 2005. «Discussion as a war? : Metaphor and/in discourse – From semantics to pragmatics». In Grillo, É. (ed), *Power without Domination. Towards a dialogical conception of the Discursive dimension of Power.* Amsterdam: John Benjamins Publishers, 43-84

- 2008. *Les réalités conceptuelles. Identité et/en Fiction.* Université Paul Verlaine Metz: Recherches Textuelles, n° 8

Aitchison, J. 1987. *Words in the Mind.* Oxford: Blackwell

Alessi, A. 2004. *Sui sentieri dell'essere. Introduzione alla metafisica.* Roma: LAS

Alston, W. P. 1964. *Philosophy of Language.* Englewood Cliffs: Prentice Hall

Aristotele. 1996. *Retorica.* Milano: Mondadori

- 1998. *Poetica.* Roma-Bari: Laterza
- 2007. *Etica Nicomachea.* Milano: Bompiani
- 2008. *Metafisica.* Milano: Bompiani

- Ashby, F. G. & Gott, R. 1988. «Decision rules in the perception and categorization of multidimensional stimuli». In *J. Exp. Psychol.: Learn. Mem. Cogn.*, 14: 33–53
- Ashby F. G.; Waldron, E. M.; Lee, W. W. & Berkman, A. 2001. «Suboptimality in human categorization and identification». In *J. Exp. Psychol.: Gen.*, 130: 77–96
- Augustyn, M. 2009. «Métaphore et figement dans les collocations verbales comportant un nom de sentiment». In *Synergies (Pologne)*, 6: 19-27
- Austin, J. L. 1961. *Philosophical Papers*. Oxford: Oxford University Press
- Bailey, D.; Feldman, J.; Narayanan, S. & Lakoff, G. 1997. «Modeling Embodied Lexical Development». In Shafto, M. G. & Langley, P. (eds), *Proceedings of the Nineteenth Annual Conference of the Cognitive Science Society*. Mahwah, N.J.: Erlbaum
- Bairoch, P. & Hobsbawn, E. J. 1996. *Storia d'Europa. L'età contemporanea. Secoli XIX-XX*. Torino: Einaudi, vol. 5
- Bally, C. 1965 [1919]. *Linguistique générale et linguistique française*. Berna: A. Francke
- Barkema, H. 1996. «Idiomaticity and terminology: A multi-dimensional descriptive model». In *Studia Linguistica*, 50 (2): 125–160
- Bartlett, F. 1932. *La memoria*. Milano: FrancoAngeli
- Beauzée, N. & Marmontel, J. F. 1782-1786. *Encyclopédie méthodique. Grammaire et littérature*. Paris: Panckoucke, 3° t.
- Benson, M. 1985. «Collocations and idioms». In Ilson-Robert (ed), *Dictionaries, Lexicography and Language Learning*. Oxford: Pergamon, VIII: 61-68
- Bever, T. & Rosenbaum, P. 1971. «Some lexical structures and their empirical validity». In Steinberg, D. & Jakobovits, L. (eds), *Semantics: an Interdisciplinary reader in Philosophy, Linguistics and Psychology*. London: Cambridge University Press, 586-599
- Black, M. 1954. «Metaphor». In *Proceedings of the Aristotelian Society*, 55: 273–294
- 1962. *Models and Metaphors*. Ithaca: Cornell University Press

- 1993. «More about metaphor». In Ortony, A. (ed), *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 19-41
- Blumenberg, H. 1996. «Paradigmen zu einer Metaphorologie». In Haverkamp, A. (ed), *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 285-315
- 1999. *La leggibilità del mondo: il libro come metafora della natura*. Bologna: Il Mulino
- Bordas, É. 2003. *Les chemins de la métaphore*. Paris: PUF
- Brinton, L. J. & Traugott, E. C. 2005. *Lexicalization and Language Change*. Cambridge: CUP
- Bobrow, S. & Bell, B. 1973. «On catching on to idiomatic expressions». In *Memory & Cognition*, 1: 343-346
- Brône, G. & Vandaele, J. (eds). 2009. *Cognitive Poetics. Goals, Gains and Gaps*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter
- Brown, R. 1958. *Words and things*. Glencoe Ill: The Free Press
- Buccino, G.; Binkofski, F.; Fink, G. R.; Fadiga, L.; Fogassi, L.; Gallese, V.; Seitz, R. J.; Zilles, K.; Rizzolatti, G. & Freund, H. J. 2001. «Action observation activates premotor and parietal areas in a somatotopic manner: An fMRI study». In *European Journal of Neuroscience*, 13: 400-404
- Burger, H. 2003 [1998]. *Phraseologie. Eine Einführung am Beispiel des Deutschen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag
- Burger, H.; Buhofer, A. & Sialm, A. 1982. *Handbuch der Phraseologie*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Burger, H.; Dobrovolskij, D.; Kühn, P. & Norrick, N. R. 2007. *Phraseologie. Ein internationales Handbuch der zeitgenössischen Forschung*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Cacciari, C. 1989. «La comprensione delle espressioni idiomatiche. Il rapporto tra significato letterale e significato figurato». In *Giornale Italiano di Psicologia*. XVI (3): 413-437
- 1991. *Teorie della metafora. L'acquisizione, la comprensione e l'uso del linguaggio figurato*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 269-301

- 1993. «The Place of Idioms in a Literal and Metaphorical Word». In Cacciari, C. & Tabossi, P. (eds), *Idioms: Processing, Structure and Interpretation*. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum
 - (ed). 1995. *Similarity in language, thought and perception*. Bologna: Brepols
 - 2001. *Psicologia del linguaggio*. Bologna: Il Mulino
- Cacciari, C. & Levorato, M. C. 1989. «How children understand idioms in discourse». In *Journal of Child Language*, 16: 387-405
- Cacciari, C. & Tabossi, P. 1988. «The Comprehension of Idioms». In *Journal of Memory and Language*, 2: 668-683
- Cacciari, C. & Glucksberg, S. 1991. «Understanding Idiomatic Expressions: The Contribution of Word Meaning». In Simpson, G. B., (eds), *Understanding Word and Sentence*. Amsterdam: Elsevier.
- 1994. «Understanding Figurative Language». In Morton Gernsbacher, A. (ed), *Handbook of Psycholinguistics*. San Diego: Academic Press
- Carbonell, J. G. 1982. «Experiential learning in analogical problem solving». In *Proceedings of the Second Meeting of the American Association for Artificial Intelligence*. Pittsburgh, PA: 168-272
- 1983. «Learning by analogy: formulating and generalizing plans from past experience». In Michalski, R. S.; Carbonell, J. G. & Mitchell, J. G. (eds), *Machine Learning: an Artificial Intelligence Approach*. Palo Alto, CA: Tioga Press
- Carbonell, J. G. & Minton, S. 1991. «Metafora e ragionamento comune». In Caramelli, N. (ed). 1993. *Is metaphor language dependent?* Archives de psychologie, 61: 281-295
- Carter, R. 2004. *Language and creativity: The art of common talk*. London: Routledge
- Carter, R. & Walter, N. 1990. *Seeing Through Language*. Oxford: Blackwell
- Cases, C. 1963. *Saggi e note di letteratura tedesca*. Torino: Einaudi
- Casonato, M.; Carcione, A. & Procacci, M. 2001. «Introduzione scienza cognitiva dell'immaginazione». In *Amalgami. Introduzione ai Network di integrazione concettuale*. Urbino: QuattroVenti

Charbonnel, N. 1991. *La tâche aveugle, t. 1 : Les aventures de la métaphore ; t. 2 : L'important, c'est d'être propre*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg

Chiarloni, A. 22-9-1983. *La figlia di Priamo a Berlino Est*, articolo all'interno del quotidiano "Il Manifesto". Varese

- 1997. *Intervista a Christa Wolf: conversazione in occasione della mostra "Salone del libro"*. Torino
- 1998. *Germania '89. Cronache letterarie sulla riunificazione tedesca*. Milano: FrancoAngeli
- 1999. *La Medea di Christa Wolf*. Torino
- 2007. «Christa Wolf: le forme della dissidenza». In Bracchi, C. (ed), *Le dissenzienti: narrazioni e soggetti letterari*. Lecce: Manni

Chomsky, N. 1957. *Syntactic Structures*. The Hague: Mouton

- 1965. *Aspects of the theory of syntax*. Cambridge (Mass.): MIT Press
- 1975. *Reflections on language*. New York: Pantheon.

Clement, C. A. & Gentner, D. 1991. «Systematicity as a selection constraint in analogical mapping». In *Cognitive Science*, 15: 89-132

Conenna, M. & Kleiber, G. 2002. «De la métaphore dans les proverbes». In *Langue française*, Paris n° 134, 58-77

Corradi Fiumara, G. 1995. *The metaphoric process. Connections between language and life*. London & New York: Routledge

Coulson, S. 1997. *Semantic leaps: The role of frame-shifting and conceptual blending in meaning construction*. University of California, San Diego, Ph.D. Dissertation

- 2001. *Semantic Leaps: Frameshifting and Conceptual Blending in Meaning Construction*. New York & Cambridge: Cambridge University Press.

Crisp, P. 2001. «Allegory: conceptual metaphor in history». In *Language and Literature*, 10 (1): 5-19

Croft, W. 2000. *Explaining language change. An evolutionary approach* [Longman Linguistics Library]. London: Longman

Cruse, D. A. 1986. *Lexical semantics*. Cambridge: Cambridge University Press

- Dancygier, B. 2012. *The language of Stories. A cognitive approach*. New York: Cambridge University Press
- Davidson, D. 1978. «What Metaphors Mean». In Sacks, S. (ed), *On Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press, 29-46
- Deignan, A. 2005. *Metaphor and corpus linguistics*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins
- Descles, J. P. 1993. «Dialogue sur les prototypes et la typicalité». In Sabah, G. (ed), *Modèles et concepts pour la science cognitive, hommage à J.F. Le Ny*. Grenoble: PUG, 139-163
- Dobrovol'skij, D. 1995. *Kognitive Aspekte der Idiom Semantik: Studien zum Thesaurus deutscher Idiome*. Tübingen: Gunter Narr
- 1996. «Idioms of «fear»: a cognitive approach». In Thelen, M. & Lewandowska-Tomaszczyk, B. (eds), *Translation and meaning*. Part 3. Maastricht, 13-26
 - 1997. *Idiome im mentalen Lexikon: Ziele und Methoden der kognitivbasierten Phraseologieforschung*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier
 - 1999. «Zu semantischen und pragmatischen Effekten kreativer Idiom- Modifikationen». In *Nouveaux cahiers d'allemand*, 17: 363–374.
 - 2004a. «Semantische Teilbarkeit der Idiomstruktur: zu operationalen Kriterien». In Palm Meister, C. (ed), *EUROPHRAS 2000*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 61–68
 - 2004b. «Idiome aus kognitiver Sicht». In Steyer, K. (ed.), *Wortverbindungen - mehr oder weniger fest*. Berlin: Walter de Gruyter, 117-143
- Dobrovol'skij, D. O. & Piirainen, E. 2005a. *Figurative Language: Cross-cultural and Cross-linguistic Perspective*. Amsterdam: Elsevier
- 2005b. «Cognitive theory of metaphor and idiom analysis». In *Jezikoslovlje*, 6 (1): 7-35
- Doležel, L. 1998. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds* Baltimore & London: The John Hopkins University Press
- Dürrenmatt, J. 2002. *La métaphore*. Paris: Unichamp-Essentiel-Honoré Champion

- Ernst, Th. 1981. «Grist for the linguistic mill: idioms and ‘extra’ adjectives». In *Journal of Linguistic Research*, 1(3): 51–68
- Evans, R. 2000. «A Comparison of Rule-Based and Machine Learning Methods for Identifying Non-nominal It». In Christodoulakis (ed), *Proceedings of Natural Language Processing - NLP 2000, University of Patras, Greece, 2 - 4 June 2000*. Germany: Springer-Verlag, 233 - 241
- Evans, V.; Bergen B. K. & Zinken, J. 2007. *The cognitive linguistics reader*. London & Oakville: Equinox
- Evola, V. 2005. «Cognitive Semiotics and On-Line Reading of Religious Texts». In *Journal of Consciousness, Literature and the Arts*, 6, 2.
- 2008. «La metafora come carrefour cognitivo del pensiero e del linguaggio». In Casadio, C. (ed), *Vie della metafora: linguistica, filosofia, psicologia*. Cheti: Prime Vie – Sulmona, 55-80
- Fadiga, L., Craighero, L., Buccino, G. & Rizzolatti, G. 2002. «Speech listening specifically modulates the excitability of tongue muscles: a TMS study». In *European Journal of Neuroscience*, 15: 399-402.
- Falkenhainer, B.; Forbus, K. D. & Gentner, D. 1989. «The structure mapping-mapping engine: Algorithm and examples». In *Artificial Intelligence*, 41 (1): 1-63
- Fauconnier, G. 1985. *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. Cambridge & London: The MIT Press
- 1994. *Mental Spaces*. Cambridge: Cambridge University Press
 - 1997. *Mappings in Thought and Language*. Cambridge: Cambridge University Press
- Fauconnier, G. & Turner, M. 1996. «Blending as a Central Process of Grammar». In Goldberg, A. (ed), *Conceptual Structure, Discourse, and Language*. Stanford: Center for the Study of Language and Information
- 1998. «Conceptual Integration Networks». In *Cognitive Science*, 22 (2): 133-187
 - 2002. *The Way We Think*. New York: Basic Books
- Feldman, J. 2006. *From Molecule to Metaphor*. Cambridge, Mass.: MIT Press

Fernandez, J. W. 1974. «The mission of metaphor in expressive culture». In *Current Anthropology*, 15 (2): 119-146

- 1975. «On the concept of the symbol». In *Current Anthropology*, 16: 652-654

Fillmore, C. J. 1976. «Topics in Lexical Semantics». In Cole, P. (ed), *Current Issues in Linguistic Theory*, 76-138. Bloomington: Indiana University Press

- 1982a. «Towards a descriptive framework for spatial Deixis». In Jarvella, R. J & Klein, W. (eds), *Space, Place, and Action*. London: John Wiley, 31-59
- 1982b. «Frame Semantics». In Linguistic Society of Korea (ed), *Linguistics in the Morning Calm*. Seoul: Hanshin, 111-138
- Fillmore, C. J. 1985. «Frames and Semantics of Understanding». In *Quaderni di Semantica*, 6 (2): 222-253

Fillmore, C. J. & Atkins, B. T. S. 1992. «Towards a frame-based lexicon: the semantic of risk and its neighbors». In Lehrer, A. & Kittay, E. F. (eds). *Frames, fields and contrasts*. Hillsdale, 75-102

Fischer, O. 2000. «Grammaticalisation: unidirectional, non-reversible ? The case of to before infinitive in English». In Fischer, O.; Rosenbach, A. & Stein, D. (eds), *Pathways of change: grammaticalization in English*. Amsterdam: John Benjamins

Fleischer, W. 1997 [1982]. *Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache*. Tübingen: Niemeyer

Fogassi, L. 2002. «Il sistema motorio come metafora della realtà». In Morabito, C. (ed.), *La metafora nelle scienze cognitive*. Milano: McGraw-Hill.

Fontanier, P. 1968 [1830]. *Les figures du discours*. Paris: Éditions Flammarion

Fontenelle, T. 1994. «What on earth are collocations?». In *English today: the international review of the English language*, 10: 4 (40). 42-48

Frappier-Mazur, L. 1976. *L'expression métaphorique dans la Comédie humaine*. Paris : Klincksieck

Gallese, V. & Lakoff, G. 2005. «The brain's concepts: the role of the sensory-motor system in conceptual knowledge». In *Cognitive Neuropsychology*, 21: 0

Gardes-Tamine, J. 1995. «A nouveau sur la métaphore : le pouvoir du langage». In *Archives de psychologie*, 63, 244: 43-63

- 2011. *Au coeur du langage, la métaphore*. Paris: Honoré Champion

Gazzaniga, M. S.; Ivry, R. B. & Mangun, G. R. 2005. *Neuroscienze cognitive*. Bologna: Zanichelli.

Gentner, D. 1983. «Structure-mapping: A theoretical framework for analogy». In *Cognitive Science*, 7/2: 155-170

- 1988a. «Analogical inference and analogical access». In Prieditis, A. (ed), *Analogica*. Los Altos: Morgan Kaufman Publishers Inc.
- 1988b. «Metaphor as structure-mapping: The relation shift». In *Child Development*, 59: 47-59

Gentner, D. & Jeziorski, M. 1993. *The shift from Metaphor to analogy in Western Science*. In Ortony, A. (ed), *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 447-577

Gentner, D. & Markman, A. B. 1995. Similarity is like analogy. In Cacciari, C. (ed), *Similarity*. Bruxelles: Brepols, 111-148

Gentner, D. & Wolff, O. 1996. *Metaphor and knowledge change*. M. A.: Gernsbacher

Gentner D.; Holyoak, K. J. & Kokinov, B. N. 2001. *The analogical mind. Perspectives from cognitive science*. Cambridge & London: The MIT Press

Gentner, D. & Bowdle, B. F. 2001. «Convention, form, and figurative language processing». In *Metaphor and Symbol*, 16 (3 & 4): 223-248

Géraud, V. 2008. «La dérive humoristique de la métaphore dans le Dictionnaire Philosophique de Voltaire. In Jamet, D., *Dérives de la métaphore*. Paris: L'Harmattan, 103-120

Gibbs, R. W. J. 1980. «Spilling the beans on understanding and memory for idioms in conversation». In *Memory & Cognition*, 8: 149-156

- 1986. «Skating on thin ice: Literal meaning and understanding idioms in conversation». In *Discourse Processes*, 7: 17-30

- 1990. «The process of understanding literary metaphor». In *Journal of Literary Semantics*, 19: 65-94
- 1992. «Categorization and Metaphor Comprehension». In *Psychological Review*, 99: 572-577
- 1994a. *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding*. New York: Cambridge University Press
- 1994b. «Figurative Thought and figurative language». In Gernsbacher, M. A. (ed), *Handbook of Psycholinguistics*. San Diego: Academic, 411-446
- 1999. «Researching metaphor». In L. Cameron & G. Low (eds), *Researching and applying metaphor*. Cambridge: Cambridge University Press, 29-47

Gibbs, R., & Nayak, N. 1991. «Why idioms mean what they do». In *Journal of Experimental Psychology: General*, 120: 93-95

Gibbs, R., & Steen, G. 1997. «Metaphor in Cognitive Linguistics». In *Selected papers from the fifth international cognitive linguistics conference*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company

Gibbs, R., & J. O'Brien. 1990. «Idioms and Mental Imagery: The Metaphorical Motivation for Idiomatic Meaning». In *Cognition*, 36: 35-68

Gibbs, R., Gould, J., & Andric, M. 2005-2006. «Imagining metaphorical actions: Embodied simulations make the impossible plausible». In *Imagination, Cognition, and Personality*, 25: 221-238

Glenberg, A. & Kaschak, M. 2002. «Grounding language in action». In *Psychonomic Bulletin & Review*, 9: 558-565

Glucksberg, S. 1993. «Idiom meaning and allusional content». In Cacciari, C. & Tabossi, P. (eds) *Idioms. Processing, structure and interpretation*. Hillsdale: N. J. Erlbaum, 3-26

- 2001. *Understanding figurative language: From metaphors to idioms*. Oxford & New York: Oxford University Press

Glucksberg, S. & Keysar, B. 1990. «Understanding metaphorical comparisons: Beyond similarity». In *Psychological Review*, 97 (1): 3-18

Goatly, A. 1997. *The language of metaphors. An introduction*. London: Routledge

- Goldberg, E. 2005. *The Wisdom Paradox: How Your Mind Can Grow Stronger As Your Brain Grows Older*. New York, NY: Gotham, 161-244
- Goswami, U. 2008. *Cognitive Development. The Learning Brain*. Hove-New York: Psychology Press
- Grady, J. E. 2007. «Metaphor». In Geeraets, D. & Cuyckens, H. (eds). *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. Oxford: Oxford University Press
- Grady, J., Oakley, T. & Coulson, S. 1999. «Blending and Metaphor». In Steen, G. & Gibbs, R. W. (eds), *Metaphor in Cognitive Science*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 101-124
- Grady, R. W.; Taub, J. S. & Morgan, P. 1996. «Primitive and Compound Metaphors». In Goldberg, A. (ed), *Conceptual Structure, Discourse, and Language*. Stanford: CSLU Cambridge
- Gréciano, G. 1982. *Signification et dénotation en allemand. La sémantique des expressions idiomatiques*. Thèse d'état. Paris-Sorbonne. Klincksieck
- 1991. «Valence, version intégrée». In *L'information grammaticale* 50: 13-19
- Grice, P. 1957. «Meaning». In *Philosophical Review*, 66: 377-388
- 1975. *Logic and conversation in Syntax and semantics 3: Speech acts*. New York: Academic Press, 41-58 [Grice, P. 1993. In Moro, G. (ed), *Logica e Conversazione*. Bologna: Il Mulino, 55-77
- Gross, G. 1996. *Les expressions figées en français; noms composés et autres locutions*. Paris: Éditions Ophrys
- Guimier, C. 1996. *Les adverbes du français, le cas des adverbes en -ment*, Paris: Ophrys
- Guzzo, A. & Mathieu, V. 1976. «Analogia». In *Enciclopedia filosofica*, Venezia & Roma: Istituto per la collaborazione culturale
- Halliday, M. A. K. 1994 [2° ed.]. *An Introduction to Functional Grammar*. London: Arnold
- Hampe, B. & Grady, J. E. 2005. *From Perception to Meaning. Image Schemas in Cognitive Linguistics*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter
- Hauk, O.; Johnsrude, I. & Pulvermüller, F. 2004. «Somatotopic representation of action words in human motor and premotor cortex». In *Neuron*, 41: 301-307

- Heine, B. 1997. *Cognitive foundations of grammar*. Oxford & New York: Oxford University Press
- Hénault, A. 1983. «Narratologie, sémiotique générale». In *Les enjeux de la Sémiotique 2*. Paris: Presses Universitaires de France
- Hesse, M. 1965. *Models and Analogies in Science*. Notre Dame: Notre Dame University Press
- Hickok, G. & Poeppel, D. 2004. «Dorsal and ventral streams: a framework for understanding aspects of the functional anatomy of language». In *Cognition*, 92: 67–99
- Hofstadter, D. R. & Mitchell, M. M. [in stampa]. «An overview of the Copycat project». In Holyoak, K. J. & Barnden, J. A. (eds), *Advances in connectionist and neural computation theory, vol. 2: Connectionist approaches to analogy, metaphor, and case-based reasoning*. Norwood: Ablex
- Hofstadter, D. 1995. *Fluid Concepts and Creative Analogies. Computer Models of the Fundamental Mechanisms of Thought*. New York: Basic Books
- Holyoak, K. J. & Thagard, P. 1989. «Analogical mapping by constraint satisfaction». In *Cognitive Science*, 13: 295-355
- 1995. *Mental Leaps: Analogy in Creative Thought*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Horowitz, M. 1998. *Cognitive Psychodynamic*. New York: Wiley
- Hudson, J. 1998. *Perspectives on fixedness: applied and theoretical*. Lund : Lund University Press
- Husserl, E. 2000. *Fenomenologia e teoria della conoscenza*. Milano: Bompiani
- Iacoboni, M. 2008. *I neuroni specchio. Come capiamo ciò che fanno gli altri*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Jakobson, R. 2002. *Saggi di linguistica generale*. Milano: Feltrinelli [Jakobson, R. 1963. *Essais de linguistique générale*. Paris : Éditions de Minuit]
- Jamet, D. (ed). 2008. *Dérives de la métaphore*. Paris: L'Harmattan

- Johnson, C. 1997. «Metaphor vs. Conflation in the Acquisition of Polysemy: The Case of SEE». In Hiraga, M. K.; Sinha, C. & Wilcox, S. (eds), *Cultural, Typological and Psychological Issues in Cognitive Linguistics. Current Issues in Linguistic Theory*. Amsterdam: John Benjamins, 152
- Johnson, M. 1987. *The body in the mind: the bodily basis of meaning, imagination, and reason*. Chicago: University of Chicago Press
- Johnson, M. 1993. *Moral imagination. Implications of Cognitive Science for Ethics*. Chicago: University of Chicago Press
- Johnson Laird, P. N. 1982. *Mental models: toward a cognitive science of language, inference and consciousness*. Cambridge: Cambridge University Press
- Kanizsa, G. & Gerbino, W. 1981. «Il completamento amodale tra vedere e pensare». In *Giornale Italiano di Psicologia*, 8: 279-307
- Keane, M. T.; Ledgeway, T. & Duff, S. 1994. «Constraints on Analogical Mapping: A Comparison of Three Models». In *Cognitive Science*, 18: 387-438
- Keysar, B. et al. 2000. «Conventional language: How metaphorical is it?». In *Journal of Memory and Language*, 43: 576-593
- Kerényi, K. 1983. *Nel labirinto*. Bologna & Torino: Boringhieri [Kerényi, K. 1941. *Labyrinth-Studien; Labyrinthos als Linienreflex einer mythologischen Idee*. Amsterdam: Akademische Verlagsanstalt Pantheon]
- Kleiber, G. 1984. «Pour une pragmatique de la métaphore : la métaphore, un acte de dénomination prédicative indirecte». In Kleiber, G. (ed). *Recherches en pragma-sémantique*. Paris : Klincksieck, 123-163
- 1990. *La Sémantique du prototype. Catégorie et sens lexical*. Paris: PUF
 - 1994. *Nominales. Essais de sémantique référentielle*. Paris: Armand Colin
 - 1999. «Les proverbes: des dénominations d'un type 'très très spécial'». In *Langue française*, 123: 52-69
- Knowles, M. & Moon, R. 2006. *Introducing metaphor*. London & New York: Routledge

Kroenenfeld, D. B. 2000. «Language and thought – collective tools for individual use». In Pütz, M. & Verspoor, M. H. (eds), *Explorations in linguistic relativity*. Amsterdam: John Benjamins, 197–223

Kroker, P. 2000. «La letteratura dopo la caduta del muro». In *Culture-Annali dell'Istituto di Lingue della Facoltà di Scienze Politiche dell'Università degli Studi di Milano*, 14. Milano: Monteedit

Koller, V. 2004. *Metaphor and Gender in Business Media Discourse: a Critical Cognitive Study*. Basingstoke & New York: Palgrave

Kolodner, J. L. 1988. *Proceedings: Case-Based Reasoning Workshop (DARPA)*. San Mateo, CA: Morgan Kaufmann Publishers

Kövecses, Z. 2002. *Metaphor. A practical Introduction*. Oxford & New York: Oxford University Press

- 2005. *Metaphor in Culture. Universality and Variation*. Cambridge: Cambridge University Press
- 2010. «A new look at metaphorical creativity in cognitive linguistics». In *Cognitive Linguistics* 21 (4): 663–697

Lakoff, G. 1968. *Counterparts, or the problem of reference in transformational grammar*. Harvard: Department of Linguistics, Harvard University

- 1970. *Linguistics and natural logic. Studies in generative semantics*. Anne Arbor: University of Michigan Linguistics Department
- 1972. *Hedges: a study in meaning criteria and the logic of fuzzy concepts*. In *Papers from the eight regional meeting*. Chicago: Chicago Linguistics Society
- 1974. «Syntactic Amalgams». In *Papers from the tenth regional meeting*. Chicago: Chicago Linguistics Society
- 1977. «Linguistic Gestalt». In *Papers from the thirteen regional meeting*. Chicago: Chicago Linguistics Society
- 1980. «Getting the whole picture: the role of mental images in semantics and pragmatics». In *Proceedings of the sixth annual meeting of the Berkeley linguistics society*. Berkeley
- 1982. «Categories and cognitive models». In *Cognitive Science Report n. 19*, Institute for cognitive studies. Berkeley: University of California

- 1986. «A figure of thought». In *Metaphor and symbolic activity*, 1 (4): 215-216
- 1987a. «Image metaphors». In *Metaphor and symbolic activity*, 2: 219-222
- 1987b. «The death of dead metaphor». In *Metaphor and symbolic activity*, 2: 143-147
- 1987c. *Women, Fire and Dangerous Things: what categories reveal about the mind*. Chicago: Chicago University Press
- 1990. «The invariance hypothesis: is abstract reason based on image-schemas?». In *Cognitive Linguistics*, 1: 39-74
- 1992. «Metaphors and war: the metaphor system used to justify war in the Gulf». In Putz M. (ed), *Thirty years of linguistics evolution*. Philadelphia: Benjamins, 463-482
- 1993. «The contemporary theory of metaphor». In Ortony, A. (ed), *Metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 202-251
- 1996. *Moral politics: what conservatives know that liberals don't*. Chicago: Chicago University Press
- 2008. «The Neural Theory of Metaphor». In Gibbs, R. (ed), *Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. New York: Cambridge University Press, 17-38

Lakoff, G. & Johnson, M. 1980. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press

- 1999. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to Western thought*. Chicago-London: University of Chicago Press

Lakoff, G. & Turner, M. 1989. *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: The University of Chicago Press

Landheer, R. 2002. «La métaphore, une question de vie ou de mort?» In *Semen*, Besançon, n° 15: 25-39

Langacker, R. W. 1987. *Foundations of cognitive grammar*, vol. 1: *Theoretical prerequisite*. Stanford, CA: Stanford University Press

- 1991a. *Concept, image, and symbol. The cognitive basis of grammar*. Berlin: Mouton de Gruyter

- 1991b. *Foundations of Cognitive Grammar II, Descriptive Application*. Stanford: Stanford University Press
- 2008. *Cognitive Grammar. A Basic Introduction*. Oxford & New York: Oxford University Press

Langlotz, A. 2006. *Idiomatic Creativity. A cognitive-linguistic model of idiom-representation and idiom-variation in English*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company

Lebowitz, M. 1980. *Generalization and memory in an integrated understanding system*. Yale University: New Haven CT: tesi di dottorato inedita

Leone De Castris, 2001. *Intellettuali del Novecento. Tra scienza e conoscenza*. Venezia: Biblioteca Marsilio

Lévi-Strauss, C. 1962. *La pensée sauvage*. Paris: Plon

Levorato, M. C. & Cacciari, C. 1992. «Children's comprehension and production of idioms: the role of context and familiarity». In *Journal of child Language*, 19: 415- 433

Levorato, M. C. 1993. «The Acquisition of Idioms and the Development of Figurative Competence». In Cacciari, C. & Tabossi, P. (eds), *Idioms: Processing, Structure and Interpretation*, Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum

Liberman, A. M. & Whalen, D. H. 2000. «On the relation of speech to language». In *Trends in Cognitive Neuroscience*, 4: 187-196

Longo, G. 2011. *Cognizione ed emozione: processi di interpretazione del testo letterario dalle neuroscienze cognitive all'educazione emotiva*. Lecce: Pensa Multimedia

Lotman, J. M. 1985. *La struttura del testo poetico*. Milano: Mursia

Marchese, E. 1997. *Saggio su Christa Wolf: Cassandra*. Toronto

Markman, A. B. & Gentner, D. 1993. «Structural alignment during similarity judgements». In *Cognitive Psychology*, 25: 431-467

Martin, R. 1976. *Inférence, antonymie et paraphrase. Éléments pour une théorie sémantique*. Librairie C. Klincksieck

- 1997. Sur les facteurs du figement lexical. In Martins-Baltar, M. (ed), *La locution entre langue et usages*. Fontenay Saint Cloud : ENS Éditions, 291-305

McInerney, R. M. 1999. L'analogia in Tommaso d'Aquino. Roma: Armando editore, 159-164

Medin, D. L.; Goldstone, R. L. & Gentner, D. 1990. «Similarity involving attributes and relations: judgements of similarity and difference are not inverses». In *Psychological Science*, 1, 1: 64-69

Medin, D. L. & Goldstone, R. L. 1994. «The predicates of similarity». In Cacciari, C. (ed). 1995. *Similarity in language, thought and perception*. Bruxelles: Brepols

Mejri S. 1997a. *Le figement lexical. Descriptions linguistiques et structuration sémantique*. Tunis: Publications de la Faculté des Lettres de la Manouba.

- 1997b. «Défigement et jeux de mots». In *Etudes linguistiques*, vol. 3. Tunis, 75-92.
- 1998. «Structuration sémantique et variation des séquences figées». In Mejri, S. ; Gross, M. ; Clas, A. & Baccouche, T. (eds), *Le figement lexical*. Actes des Premières Rencontres Méditerranéennes, les 17-18 et 19 septembre 1998, Tunis: C.E.R.E.S.
- 1999. «Unité Lexicale et polylexicalité». In Petit, G. (ed), Linx, n°40, *Le statut d'unité lexicale*, Université de Paris X-Nanterre
- 2000. «Figement et dénomination». In Meta, XLV-4, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal
- 2009. «Figement, défigement et traduction. Problématique théorique». In Mejri, S. & Mogorron Huerta, P. (eds), *Figement, défigement et traduction; Fijación, desautomatización y traducción*, 153-163

Mel'čuk, I. 1993. «La phraséologie et son rôle dans l'enseignement / apprentissage d'une langue étrangère». In *Étude de Linguistique Appliquée*, 92: 82-113

Monneret, P. 2003. *Le sens du signifiant. Implications linguistiques et cognitives de la motivation*. Paris: Honoré Champion

- 2004. *Essais de linguistique analogique*. Dijon: A.B.E.L.L.
- 2013. Épilogue linguistique. La contagion comme métaphore. In Bayle, A. (ed), *La contagion – Enjeux croisées des discours*

médicaux et littéraires (XVIème – XIVème siècle). Dijon : Éditions universitaires de Dijon (EUD), 161-175

- 2014. L'iconicité comme problème analogique. In *Le français moderne*, 1
- (in stampa)a. Dénomination et analogie. In *La dénomination: approches linguistiques et terminologiques. Bibliothèque de l'Information Grammaticale Peeters*. Leuven: Petit Gérard
- (in stampa)b. *Principes de linguistique analogique*

Moon, R. 1998. *Fixed expressions and idioms in English, a corpus-based approach*. Oxford: Clarendon Press

Nayak, N., & Gibbs, R. W. 1990. «Conceptual Knowledge in Idiom Interpretation». In *Journal of Experimental Psychology: General* 116: 315-330.

Narayanan, S. K. 1997a. *Knowledge-based action representations for metaphor and aspect*. PhD tesi, University of California, Berkeley

Narayanan, S. 1997b. «Talking the Talk Is Like Walking the Walk: A Computational Model of Verbal Aspect». In Shafto, M. G. & Langley, P. (eds), *Proceedings of the Nineteenth Annual Conference of the Cognitive Science Society*. Mahwah, N.J.: Erlbaum

Navarini, C. 2007. *Etica della metafora: una rilettura di George Lakoff*. Milano: V&P

Newmark, Peter. 1988. *La traduzione: problemi e metodi*. Milano: Garzanti [Newmark, Peter. 1981. *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon Press].

Nobile, Luca. 2011. «Words in the mirror: analysing the sensorimotor interface between phonetics and semantics in Italian». In Michelucci, P.; Fischer O. & Ljungberg C. (eds), *Semblance and Signification*, ILL 10. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins

Norrick, N. R. 1985. *How proverbs mean: semantic studies in English proverbs*. Berlin: Mouton

Nunberg, G.; Sag, I. A. & Wasow, T. 1994. «Idioms». In Nunberg, G.; Sag, I. A. & Wasow (eds), *Language*, 70 (3): 491-538. Washington DC: Linguistic Society of America

- Núñez, R. 1999. «Could the future taste purple? Reclaiming mind, body, and cognition». In Núñez, R. & Freeman, W. J. (eds), *Reclaiming Cognition: The Primacy of Action, Intention, and Emotion*. Thorverton, U.K.: Imprint Academic
- Ogden, C. K. & Richards, I. A. 1960 [1923 1° ed]. *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*. London: Routledge & Kegan Paul
- Piaget, J. 1975. *L'équilibration des structures cognitives: problème central du développement*. Paris: PUF
- Placido, B. ; Chiarloni, A. & Wolf, C. 1997. *Conversazione in occasione della mostra "Salone del libro"*, Torino
- Pollock, J. L. 1993. «The phylogeny of rationality». In *Cognitive Science*, 563-588
- Pottier, B. 1974. *Linguistique générale*. Paris: Klincksieck
- Pragglejaz Group. 2007. «MIP: A method for identifying metaphorically used words in discourse». In *Metaphor and Symbol*, 22 (1): 1–39
- Prandi, M. 1992. *Grammaire philosophique des tropes. Mise en forme linguistique et interprétation discursive des conflits conceptuels*. Paris: Minuit
- 2002. «La métaphore: de la définition à la typologie». In *Langue française*, Paris n° 134: 6-20
 - 2004. *The Building Blocks of Meaning*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins
 - 2007. «La metafora tra conflitto e coerenza: interazione, sostituzione, proiezione». In Casadio, C. (ed), *Vie della metafora: linguistica, filosofia, psicologia*. Sulmona: Prime Vie
 - 2008. «La métaphore: la pensée cohérente à l'épreuve du conflit conceptuel». In Jamet, D. (ed). *Dérives de la métaphore*. Paris: L'Harmattan, 31-41
- Raja, A. 1990. *Postfazione a Cassandra*. Roma: E/O, Roma
- Ramachandran, V. S. 2004. *Che cosa sappiamo della mente*. Milano: Mondadori.
- Ramachandran, V. S. & Blakeslee, S. 2003. *La donna che morì dal ridere*. Milano: Mondadori

Ramachandran, V. & Hubbard, E. 2001. «Synaesthesia - A Window Into Perception, Thought and Language». In *Journal of Consciousness Studies* 8/12: 3-34

- 2003. «The Phenomenology of Synesthesia». In *Journal of Consciousness Studies* 10/8: 49-57
- 2005. «Neurocognitive mechanisms review of synesthesia». In *Neuron*, vol. 48: 509-520

Rastier, F. 1987. *Sémantique interprétative*. Paris: Presses Universitaires de France

- 1994. «Tropes et sémantique linguistique». In *Langue française*, Paris n° 101: 80-101
- 1997. «Défigements sémantiques en contexte». In Martins-Baltar, M. (ed), *La locution, entre langues et usages*, coll. Signes, Paris: ENS Editions Fontenay / Saint Cloud, Ophrys, 305-329

Reboul, A. 1994. «Narration et Fiction». In Moeschler, J. & Reboul, A. (eds), *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*. Paris: Le Seuil, cap. 16

- 1997. «Combien y a-t-il de poulets ici? Les référents évolutifs, identité et désignation». In Kleiber, G. et al. (eds), *La continuité référentielle*. Paris: Klincksieck, 149-179

Regier, T. 1995. «A Model of the Human Capacity for Categorizing Spatial Relations». In *Cognitive Linguistics*, 6-1: 63-88

Richards, I. A. 1967. *La filosofia della retorica*. Milano: Feltrinelli [1936. *The Philosophy of Rhetoric*. Oxford: Oxford University Press]

Ricœur, P. 1981. *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*. Milano: Jaca Book [Ricœur, P. 1975. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, Collection «L'Ordre philosophique»]

Rizzolatti, G. 2005. «The mirror neuron system and imitation». In Hurley, S. & Chater, N. (eds), *Perspectives on imitation: from neuroscience to social science* (vol. 1): *Mechanisms of imitation and imitation in animals*. Cambridge (MA): MIT Press

Rizzolatti, G. & Arbib, M. 1998. «Language within our grasp». In *Trends in Neurosciences*, 21/5: 188-194

Rizzolatti, G. & Craighero, L. 2004. «The mirror-neuron system». In *Annual Review of Neuroscience*, 27: 169–192

- 2007. «Language and mirror neurons». In Gaskell, G. (ed.), *The Oxford Handbook of Psycholinguistics*. Oxford: Oxford University
- Rizzolatti, G. & Sinigaglia, C. 2006. *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Milano: Raffaello Cortina
- Ronen, R. 1994 *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press
- Rosch, E. 1975. «Cognitive Representations of Semantic Categories». In *Journal of Experimental Psychology*, 104: 192-233
- 1983. «Prototype Classification and Logical Classification». In Scholnick, E. (ed), *New Trend in Cognitive Representation: Challenges to Piaget's Theory*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates
 - 1988. «Coherence and Categorization». In Kessel, F. S. (ed), *The development of Language and Language Researchers. Essays in honor of Roger Brown*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 373-392
- Rosch, E. & Lloyd B. B. 1978. *Cognition and Categorization*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates
- Sabban, A. 1998. *Okkasionelle Variationen sprachlicher Schematismen: eine Analyse französischer und deutscher Presse und Werbetexte*. Tübingen: Narr
- Saussure, F. de. 1967 [1916]. *Cours de linguistique générale, édition critique préparée par Tullio de Mauro*. Paris: Éditions Payot & Rivages
- Searle, J. 1979. *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press
- Schank, R. C. & Abelson, R. P. 1977. *Scripts, plans, goals and understanding*. Hillsdale, N. J. : Laurence Erlbaum.
- Schaeffer, J. M. 2011. *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature ?* Vincennes: Éditions Thierry Marchaisse
- Schlanger, J. 1995 [1971]. *Les métaphores de l'organisme*. Paris : L'Harmattan
- Semino, E. 2008. *Metaphor in discourse*. Cambridge: Cambridge University Press

- 2009. «Texts worlds». In Brône, G. & Vandaele, J. (eds). *Cognitive Poetics. Goals, Gains and Gaps*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter, 33-71
- Semino, E. & Steen, G. J. 2008. «Metaphor in literature». In Gibbs, R. W. (ed), *The Cambridge handbook of metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 232–246
- Shapira, C. 1999. *Les stéréotypes en français : proverbes et autres formules*. Paris: Éditions Ophrys
- Sharifian, F. 2011. *Cultural conceptualisations and language*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company
- Shastri, L. 1988a. «A Connectionist Approach to Knowledge Representation and Limited Inference». In *Cognitive Science* 12, 3: 331-392.
- 1988b. *Semantic Networks: An Evidential Formalization and Its Connectionist Realization* (Research notes in artificial intelligence)
- Shibata, M.; Abe, J.; Terao, A. & Miyamoto, T. 2007. «Neural mechanisms involved in the comprehension of metaphoric and literal sentences: An fMRI study». *Brain Research* (1 1 6 6): 92- 102
- Shore, B. 1996. *Culture in mind: Cognition, culture, and the problem of meaning*. Oxford: Oxford University Press
- Sinclair, J. 1991. «Corpus, concordance, collocation». Oxford, UK: Oxford University Press
- Sperber, D. 1999. *Il contagio delle idee. teoria naturalistica della cultura*. Milano: Feltrinelli [Sperber, D. 1996. *La Contagion des idées. Théories naturalistes de la culture*. Paris: Éditions Odile Jacob]
- Steen, G. J. 1994. *Understanding metaphor in literature: An empirical approach*. London: Longman
- 2005. «What counts as a metaphorically used word? The Praggle-jaz experience». In Coulson, S. & Lewandowska-Tomaszczyk, B. (eds), *The literal-non literal distinction*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 299-322
 - 2007. *Finding metaphor in grammar and usage*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins

- 2011. «From linguistic form to conceptual structure in five steps: Analyzing metaphor in poetry». In Brône, G. & Vandaele, J. (eds), *Cognitive poetics*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter
- Steen, G. J. & Gibbs, R. W. Jr. 2004. «Questions about metaphor in literature». In *European Journal of English Studies*, 8 (3): 337-354
- Steen, G. J.; Dorst, A. G.; Herrmann, J. B.; Kaal, A. A.; Krennmayr, T. & Pasma, T. 2010. A method for Linguistic Metaphor Identification. From MIP to MIPVU. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publisher
- Svensson, M. H. 2004. *Critères de figement. L'identification des expressions figées en français contemporain*. Umeå: Tommy Sund
- Sverker, J. 2005. *Origins of Language: constraints on hypotheses*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company
- Swinney, D. & Cutler, A. 1979. «The access and processing of idiomatic expressions». In *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*, 18: 523-534
- Talmy, L. 2000. *Toward a cognitive semantics*. Cambridge (MA): MIT Press
- Tettamanti, M.; Buccino, B.; Saccuman, M.; Gallese, V.; Danna, M.; Scifo P.; Fazio F.; Rizzolatti, G.; Cappa S. & Perani, D. 2005. «Listening to action-related sentences activates fronto-parietal motor circuits». In *Journal of Cognitive Neuroscience*, 17/2: 273-281
- Torgerson, W. S. 1965. «Multidimensional scaling of similarity». In *Psychometrika*, 30: 4
- Torricelli, P. 2009. *La metafora testuale: sulla dinamica di topic e di comment nella dimensione comunicativa del testo*. Pisa: Istituti editoriali e poligrafici internazionali
- Tsur, R. 1992. *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Amsterdam: Elsevier
- 2003. *On the shore of Nothingness: A study in Cognitive Poetics*. Thorverton: Imprint Academic
- Turner, M. 1987. *Death is the mother of beauty: mind, metaphor, criticism*. Chicago: University of Chicago Press
- 1991. *Reading minds: the study of English in the age of cognitive science*. Princeton: Princeton University Press

- 1994. «Back to Protagoras». In Overton, W. E & Palermo, D. (eds), *The nature and Ontogenesis of meaning*. Hillsdale: Erlbaum Associates
- 1996. *The literary mind. The origins of thought and language*. New York & Oxford : Oxford University Press
- 2001. *Cognitive dimensions of social science*. New York: Oxford University Press

Turner, M. & Thomas, F. N. 1994. *Clear and simple as the truth: writing classical prose*. Princeton: Princeton University Press

Tversky, A. 1977. «Features of similarity». In *Psychological Review*, 84: 327-352

Varotti, C. 2002. *La Medea non violenta di Christa Wolf*. Università degli Studi di Bologna

Van Buuren, M. 1986. *Les Rougon-Macquart d'Émile Zola. De la métaphore au mythe*. Paris: José Corti

Veale, T. 1995. *Metaphor, Memory and Meaning: Symbolic and Connectionist Issues in Metaphor Interpretation*. Ph.D. dissertation, School of Computer Applications. Dublin: Dublin City University

Veronesi, D. 1998. *Ai margini della legge? Il ruolo della metafora nei linguaggi delle scienze e nel linguaggio del diritto*. Bolzano: European Academia Research

Vervaeke, J. & Kennedy J. M. 1996. «Metaphors in language and thought: Falsification and multiple meanings». In *Metaphor and Symbol*, 11(4): 273-284

- 2004. «Conceptual metaphor and abstract thought». In *Metaphor and Symbol*, 19 (3): 213-232

Von Ehrenfels, Ch. 1984. *Über Gestaltqualitäten. Vierteljahresschr. für Philosophie*. In Stucchi, N. (ed). *Forma ed esperienza*. Milano: FrancoAngeli, 40-74

Weinrich, H. 1964. «Typen der Gedächtnismetaphorik». In *Archiv für Begriffs-geschichte*, IX: 23-26

- 1976. *Metafora e menzogna*. Bologna: Il Mulino

Wittgenstein, L. W. 1980. *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main: Surkamp Verlag

Wray, A. 2000. «Formulaic Sequences in Second Language Teaching: principle and Practice». In *Applied Linguistics*, 21/4: 463-489. Oxford: Oxford University Press

- 2002. *Formulaic language and the lexicon*. Cambridge, UK: Cambridge University Press

Yu, N. 1998. *The contemporary theory of metaphor. A perspective from Chinese*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company

- 2009. *From body to meaning in culture*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company

3. Dizionari consultati

Drosdowki, Günther (ed). 1976. *Duden – Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. Band 1 : A-Ci*. Mannheim: Dudenverlag

Drosdowki, Günther (ed). 1981. *Duden – Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. Band 6 : Sp-Z*. Mannheim: Dudenverlag

Drosdowski, Günther (ed). 1996. *Duden – Deutsche Universal Wörterbuch A-Z*. Mannheim: Dudenverlag

Eschmann, Heidi (ed.). 2008. *Harrap's Universal, Dictionnaire Français-Allemand*. Stuttgart : Ernst Klett Sprachen GmbH

Giacoma, L. & Kolb, S. 2001. *Il dizionario di tedesco. Dizionario tedesco-italiano, italiano-tedesco*. Milano: Pons Klett, Zanichelli

Götz, D.; Haensch, G. & Wellmann, H. 2003. *Langenscheidt. Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache*. Berlin & München: Langenscheidt

Picchi F. 2007. *Grande Dizionario Hoepli Inglese, Inglese-Italiano, Italiano-Inglese*. Milano & Trento: Editore Ulrico Hoepli

Wahrig. 2006. *Deutsches Wörterbuch*, 8. neu bearbeitete. Gütersloh: Bertelsmann

4. Sitografia

- Bonifazio, M. 2013. *Dürrenmatt uguale Frisch - La corrispondenza fra Max Frisch e Friedrich Dürrenmatt.* In <http://www.germanistica.it/saggi/durrenmatt.asp>
- Centre Dürrenmatt Neuchâtel. 2013. *Das autobiografische Werk.* In <http://www.bundesmuseen.ch/cdn/00126/00166/00198/index.html?lang=it>
- Di Pietro, R. 2013. *Il mostro, l'altro e l'intruso. Immagini, riflessi, speculazioni e proiezioni nel Minotauro di Dürrenmatt.* In http://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCwQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.inlimine.it%2Ffojs%2Findex.php%2Fin_limine%2Farticle%2Fdownload%2F265%2F363&ei=Lw7hUrzhNpOyhAfnYIGQDw&usq=AFQjCNHwUdEMwR2tNn2eKTIfyFEyo-8IHA&bvm=bv.59568121,d.Yms
- Duden. 2013. *Duden online.* In <http://www.duden.de/>
- Linguee. 2011. In <http://www.linguee.com/>
- Redensarten. 2013. *Wörterbuch für Redensarten, Redewendungen idiomatische Ausdrücke, feste Wortverbindungen.* In <http://www.redensarten-index.de/suche.php>
- Treccani. 2013. *Treccani.it L'enciclopedia italiana.* In <http://www.treccani.it/vocabolario/>
- TLF. 2013. *Le trésor de la langue française informatisé.* In <http://atilf.atilf.fr/>

Allegati

I Metafore d'invenzione in «Kassandra»

	Testo originale; Texte original	Traduzione italiana; Traduction italienne	Traduzione francese ; Traduction français
1.	<i>bin ich durchtränkt, geätzt, vergiftet von der Gleichgültigkeit der Außerirdischen gegenüber uns Irdischen (7)</i>	<i>sono impregnata, corrosa, avvelenata dall'indifferenza degli dei nei confronti di noi esseri umani</i>	<i>je suis imprégnée, corrodée, empoisonnée par l'indifférence des dieux vis-à-vis de nous êtres humains</i>
2.	<i>Da mußte ich mich fragen, aus was für dauerhaftem Stoff die Stricke sind, die uns ans Leben binden (8)</i>	<i>Allora dovetti chiedermi di qual sorta di resistente materiale sono le corde che ci legano alla vita</i>	<i>Alors je dus me demander de quelle sorte de matériel résistant sont les cordes qui nous lient à la vie</i>
3.	<i>Mein Hang, mich zu rechtfertigen, sollte sich, so kurz vor mir selbst, erledigt haben (8)</i>	<i>La mia tendenza a giustificarmi avrebbe dovuto finire un po' prima di me</i>	<i>Ma tendance à me justifier aurait du finir un peu avant moi</i>
4.	<i>so stech ich mein Gedächtnis an (10)</i>	<i>così io incido la mia memoria</i>	<i>ainsi j'incise ma mémoire</i>
5.	<i>Unendlich lange, scheint mir, waren seine Augen über mir,</i>	<i>Per un tempo infinito, mi sembra, quegli occhi nel cui colore non potei</i>	<i>Pour un temps infini, il me semble, ces yeux dans laquelle couleur</i>

	<i>deren Farbe ich nicht ergründen konnte (11)</i>	<i>andare in fondo, furono su di me</i>	<i>je ne put pas aller au fond, furent sur moi</i>
6.	<i>alle Eitelkeiten und Gewohnheiten sind ausgebrannt (13)</i>	<i>tutte le vanità e le abitudini sono bruciate completamente</i>	<i>toutes les vanités et les habitudes sont brûlées complètement</i>
7.	<i>alle Eitelkeiten und Gewohnheiten sind ausgebrannt, verödet die Stellen in meinem Gemüt, von wo sie nachwachsen könnten (13)</i>	<i>tutte le vanità e abitudini sono bruciate completamente, deserti i luoghi dell'animo da cui potrebbero ricrescere</i>	<i>toutes les vanités et les habitudes sont brûlées complètement, déserts les lieux de l'âme d'où elles pourraient repousser/renaître</i>
8.	<i>alle Eitelkeiten und Gewohnheiten sind ausgebrannt, verödet die Stellen in meinem Gemüt, von wo sie nachwachsen könnten (13)</i>	<i>tutte le vanità e abitudini sono bruciate completamente, deserti i luoghi dell'animo da cui potrebbero ricrescere</i>	<i>toutes les vanités et les habitudes sont brûlées complètement, déserts les lieux de l'esprit d'où elles pourraient repousser/renaître</i>
9.	<i>Jetzt wuchs die Frage, wie die Frucht in der Schale, und als sie sich ablöste und vor mir stand, schrie ich laut vor Schmerz oder Wonne (14)</i>	<i>Ora la domanda cresceva, come il frutto nella scorza, e quando essa si staccò e mi stette dinanzi, gridai forte di dolore o di voluttà</i>	<i>Maintenant la question grandissait, comme le fruit sur l'écorce, et quand elle se détacha et resta devant moi, je criai fort de douleur ou de volupté</i>
10.	<i>mein Schrei damit zusammenfiel, andere Deutung nicht brauchte (14)</i>	<i>allora il mio grido crollò, non necessitava di nessun'altra interpretazione</i>	<i>alors mon cri s'écroula, il ne nécessitait pas d'autre interprétation</i>
11.	<i>Wenn ich den Namen tilgen könnte [...] wenn ich ihn ausbrennen könnte aus unsren Köpfen (15)</i>	<i>Se potessi cancellare quel nome [...] se potessi spegnerlo dalle nostre teste</i>	<i>Si je pouvais effacer ce nom là [...] si je pouvais l'enlever de nos têtes</i>
12.	<i>Nie, niemals wurde seine Einsamkeit durchbrochen (18)</i>	<i>La sua solitudine non fu mai, giammai spezzata</i>	<i>Sa solitude ne fut jamais brisée</i>
13.	<i>wenn ich mich heute an dem Faden meines Lebens zurücktaste, der in mir aufgerollt ist; den Krieg überspringe, ein schwarzer Block; langsam, sehnsuchtsvoll in die Vorkriegsjahre zurückgelange; die Zeit als Priesterin, ein</i>	<i>se a tentoni oggi procedo a ritroso per il filo della mia vita che è arrotolato dentro di me; salto la guerra, un blocco nero; lentamente, piena di nostalgia, giungo a ritroso agli anni prima della guerra; al tempo del sacerdozio, un blocco bianco.</i>	<i>si à tâtons aujourd'hui, je procède, à rebours, sur le fil de ma vie qui est enroulé à l'intérieur de moi; j'évite la guerre, un bloc noir; lentement, pleine de nostalgie, j'arrive à rebours aux années avant la guerre; au temps du sacerdoce, un</i>

	weißer Block (30)		bloc blanc
14.	wenn ich mich heute <i>an dem Faden meines Lebens</i> zurücktaste, <i>der in mir aufgerollt ist</i> ; den Krieg überspringe, ein schwarzer Block; langsam, sehnsuchtsvoll in die Vorkriegsjahre zurückgelange; die Zeit als Priesterin, ein weißer Block (30)	se a tentoni oggi procedo a ritroso <i>per il filo della mia vita che è arrotolato dentro di me</i> ; salto la guerra, un blocco nero; lentamente, piena di nostalgia, giungo a ritroso agli anni prima della guerra; al tempo del sacerdozio, un blocco bianco.	si à tâtons aujourd'hui je procède à rebours <i>pour le fil de ma vie qui est enroulé dedans moi</i> ; je saute la guerre, un bloque noir ; lentement, pleine de nostalgie, j'arrive à rebours aux années avant la guerre ; au temps du sacerdoce, un bloque blanc
15.	<i>den Krieg überspringe, ein schwarzer Block (30)</i>	<i>salto la guerra, un blocco nero</i>	<i>je saute la guerre, un bloque noir</i>
16.	langsam, sehnsuchtsvoll in die Vorkriegsjahre zurückgelange; <i>die Zeit als Priesterin, ein weißer Block (30)</i>	lentamente, piena di nostalgia, giungo a ritroso agli anni prima della guerra; <i>al tempo del sacerdozio, un blocco bianco</i>	lentement, pleine de nostalgie, j'arrive à rebours aux années avant la guerre ; <i>au temps du sacerdoce, un bloque blanc</i>
17.	Das Letzte wird ein Bild sein, kein Wort. <i>Vor den Bildern sterben die Wörter (30)</i>	In ultimo ci sarà un'immagine, non una parola. <i>Prima delle immagini le parole muoiono</i>	À la fin il y aura une image non un mot. <i>Avant les images, les mots meurent</i>
18.	Das Troia meiner Kindheit, existiert nur noch in meinem Kopf. <i>Da will es, solange ich Zeit hab, wieder aufbaun (39-40)</i>	La Troia della mia infanzia, esiste ancora nella mia testa soltanto. <i>Qui dentro, finché ho tempo, la voglio ricostruire</i>	La Troie de mon enfance, existe encore mais seulement dans ma tête. <i>Ici dedans, jusqu'à ce que j'ai le temps, je veux la ré-édifier</i>
19.	<i>Ist es ein Wort, das sich, an seinem Namen gehängt, aus sehr tiefen Tiefen, in die ich nicht hinabgestiegen bin, losmachen will? (47)</i>	<i>È una parola quella che, attaccata al suo nome, vuole liberarsi da abissi molto profondi, dove non sono scesa?</i>	<i>Est-ce un mot qui, attaché à son nom, veut se livrer des abîmes très profonds, où je ne suis pas descendue ?</i>
20.	Mein Vater Priamos würde die <i>Unglückskette durchschlagen (51)</i>	Mio padre Priamo avrebbe <i>spaccato in due la catena delle sventure</i>	Mon père Priam aurait <i>fendu en deux la chaîne des infortunes</i>
21.	<i>Daß du nicht zu tief in deines Vaters Seele kriechst (56)</i>	<i>Che tu non [devi] strisciare nel profondo dell'anima di tuo padre</i>	<i>Que tu ne [dois] pas ramper dans les profondeurs de l'âme de ton père</i>

22.	Ich habe nur noch Wörter ungefärbt von Hoffnung oder Furcht (56)	Ho ancora soltanto parole senza il colore della speranza o della paura	J'ai encore seulement les mots sans la couleur de l'espoir ni de la peur
23.	Daß sie die nackte bedeutungslose Gestalt der Ereignisse nicht wahrnahmen (57)	Che essi non percepivano la nuda insignificante forma degli eventi	Qu'ils ne perçoivent pas l'insignifiante forme nue des événements
24.	Ameisengleich gehn wir in jedes Feuer. Jedes Wasser. Jeden Strom von Blut. Nur um nicht sehn zu müssen. Was den? Uns (57)	Simili a formiche andiamo in ogni fuoco. Ogni acqua. Ogni fiume di sangue. Solo per non dovere vedere. Che cosa? Noi	Similaires à des fourmis nous allons dans chaque feu. Chaque eau. Chaque rivière de sang. Seul pour ne pas devoir voir. Qu'est-ce- ? Nous.
25.	Rasend schnell die Abfolge der Bilder in meinem müden Kopf, die Worte können sie nicht einholen (60)	Velocissima la successione delle immagini nella mia testa stanca, le parole non riescono a raggiungerle	Très vite la succession des images dans ma tête fatiguée, les mots ne réussissent pas à les rejoindre
26.	Das eine Wort, das ich kannte, drehte und wendete ich (64)	Giravo e rigiravo l'unica parola che conoscevo	Je tournais et retournais le seul mot que je connaissais
27.	Das fremde Wesen, das wissen wollte, hatte sich schon zu weit in mich hineingefressen (66)	L'essere estraneo, che voleva sapere, mi aveva già parlata troppo dentro	L'être étranger, qui voulait savoir, il m'avait trop rongée de l'intérieur
28.	Wie lange es dauerte, bis meine Gefühle in die verödeten Seelenräume wieder einströmten (69)	Quanto tempo ci volle affinché i miei sentimenti affluissero di nuovo nelle stanze deserte dell'anima	Combien de temps il fallut avant que mes sentiments affluassent de nouveau dans les chambres désertes de mon âme
29.	Fatal der leere Raum, der sich um mich gebildet hatte (74)	Funesto lo spazio vuoto che si era formato intorno a me	Funeste l'espace vide qui s'était formé autour de moi
30.	Wahn-Sinn als Ende der Verstellungsqual. O, ich genoß ihn fürchterlich, umgab mich mit ihm wie mit einem schweren Tuch, ich ließ mich Schicht für Schicht von ihm durchdringen (80)	In-sanìa come fine del tormento della finzione. Oh, l'assaporai terribilmente, mi ci avolsi come in un panno pesante, lasciai che mi attraversasse strato dopo strato	Folie comme fin du tourment de la dissimulation. Oh, je le savourai terriblement, je m'enveloppai comme dans un tissu lourd, je le laissai me traverser couche après couche
31.	Wahn-Sinn als Ende der Verstellungsqual. O, ich genoß ihn	In-sanìa come fine del tormento della finzione. Oh, l'assaporai	Folie comme fin du tourmente de la dissimulation. Oh, je le

	fürchterlich, <i>umgab mich mit ihm wie mit einem schweren Tuch, ich ließ mich Schicht für Schicht von ihm durchdringen</i> (80)	terribilmente, <i>mi ci avvolsi come in un panno pesante, lasciai che mi attraversasse strato dopo strato</i>	savourai terriblement, <i>je m'enveloppai comme dans un tissu lourd, je laissai qu'il me traversât couche après couche</i>
32.	Wahn-Sinn als Ende der Verstellungsqual. O, ich genoß ihn fürchterlich, <i>umgab mich mit ihm wie mit einem schweren Tuch, ich ließ mich Schicht für Schicht von ihm durchdringen</i> (80)	In-sanìa come fine del tormento della finzione. Oh, <i>l'assaporai</i> terribilmente, <i>mi ci avvolsi come in un panno pesante, lasciai che mi attraversasse strato dopo strato</i>	Folie comme fin du tourmente de la dissimulation. Oh, je le savourai terriblement, <i>je m'enveloppai comme dans un tissu lourd, je laissai qu'il me traversât couche après couche</i>
33.	Zwei Gegner auf Leben und Tod hatten sich die erstorbne Landschaft meiner Seele zum Kampfplatz gewählt (80-81)	<i>Due nemici per la vita e per la morte avevano scelto come campo di battaglia lo spento paesaggio della mia anima</i>	<i>Deux ennemies pour la vie et pour la mort avaient choisi comme champ de bataille le paysage éteint de mon âme</i>
34.	Tauch auf, Cassandra, sagte sie (82)	Riemergi, Cassandra, disse	Ré-émerges Cassandra, dit-elle
35.	Nicht ohne Bedauern ließ ich den Wahnsinn los, <i>nicht ohne Befremden sah mein inneres Auge eine unbekannte Gestalt aus den dunklen Wassern auftauchen, die sich verliefen</i> (83)	Non senza rammarico mi liberai della pazzia, <i>non senza perplessità il mio occhio interiore vide emergere una figura sconosciuta dalle acque scure che scorrevano</i>	Non sans regret je me libérerai de ma folie, <i>non sans perplexité mon œil intérieur vit émerger une figure inconnue des eaux sombres qui coulaient</i>
36.	Ich dachte wenigstens den Sprachkrieg aufzuhalten (86)	<i>Io pensai di fermare almeno la guerra delle parole</i>	<i>Je pensai arrêter au moins la guerre des mots</i>
37.	Entschieden hast du dich, die Bestie in dir selbst zu füttern, sie in dir aufzustacheln (88)	<i>Ti sei deciso di cibare la belva dentro di te, ad aizzartela dentro</i>	<i>Tu t'es décidé à nourrir la bête qui est en toi, à lui braquer dedans</i>
38.	Man muß nur trachten, sagte er, daß dem Heer der Glaube an das Phantom erhalten bleibt (92)	Si deve solo, disse, <i>mirare che la fede nel fantasma si conservi nell'esercito</i>	On doit seulement, dit-il, <i>viser que la foi dans le fantôme se conserve dans l'armée</i>
39.	Unleidlich war mir seine Art geworden, sich <i>hinter undurchsichtigen Belehrungen zu verstecken</i> (101)	Mi era diventato insopportabile <i>il suo modo di celarsi dietro opachi avvertimenti</i>	<i>Sa façon de se cacher derrière des avertissements opaques m'était devenu insupportable</i>

40.	<i>Der Krieg griff den Männern in die Brust und tötete den Vogel (103)</i>	<i>La guerra afferrò il petto degli uomini e uccise l'uccello</i>	<i>La guerre saisit la poitrine des hommes et elle tua l'oiseau</i>
41.	<i>Als ich diese schwache Traumbewegung zum erstenmal verspürte, erschütterte sie mich bis zum Grund, öffnete die Sperre in mir, die die Liebe zu den Kindern eines aufgezwungenen Vaters zurückhielt, mit einem Strom von Tränen brach sie hervor (103)</i>	<i>Quando percepii per la prima volta questo debole movimento di sogno, esso mi scosse fino alle radici, aprì la barriera in me che tratteneva l'amore per i figli di un padre imposto, esplose in un fiume di lacrime</i>	<i>Quand je perçus pour la première fois ce faible mouvement de rêve, il me secoua jusqu'aux racines, il ouvrit la barrière en moi qui gardait l'amour pour les fils d'un père imposé, il éclata en une rivière de larmes</i>
42.	<i>Als ich diese schwache Traumbewegung zum erstenmal verspürte, erschütterte sie mich bis zum Grund, öffnete die Sperre in mir, die die Liebe zu den Kindern eines aufgezwungenen Vaters zurückhielt, mit einem Strom von Tränen brach sie hervor (103)</i>	<i>Quando percepii per la prima volta questo debole movimento di sogno, esso mi scosse fino alle radici, aprì la barriera in me che tratteneva l'amore per i figli di un padre imposto, esplose in un fiume di lacrime</i>	<i>Quand je perçus pour la première fois ce faible mouvement de rêve, il me secoua jusqu'aux racines, il ouvrit la barrière en moi qui gardait l'amour pour les fils d'un père imposé, il éclata en une rivière de larmes</i>
43.	<i>Wenn aus meinem Grab der Haß erwüchse, ein Baum aus Haß, der flüsterte: Achill das Vieh (104)</i>	<i>Se l'odio germogliasse dalla mia fossa, un albero d'odio, esso sussurrerebbe: Achille la bestia</i>	<i>Si la haine germait de ma fosse, un arbre de haine, il chuchoterait: Achille la bête</i>
44.	<i>Aber, ich fleh dich an: Schick mir einen Schreiber [...] so daß neben dem Strom der Heldenlieder dies winzge Rinnsal, mühsam, jene fernen, vielleicht glücklicheren Menschen, die einst leben werden, auch erreichte (107)</i>	<i>Ma, ti scongiuro: mandami uno scriba [...] sicché, accanto al fiume delle canzoni delle gesta degli eroi, questo minuscolo rigagnolo, a fatica, possa raggiungere la gente lontana, forse più felice, che un giorno vivrà</i>	<i>Mais je te conjure: envoie moi un scribe [...] de sorte que, à côté de la rivière des chansons de gestes des héros, ce minuscule ruisseau, avec peine, puisse rejoindre les gens éloignés, peut-être plus heureux, qui un jour vivront</i>
45.	<i>Die Erde möge seine Asche ausspein (109)</i>	<i>Oh, se la terra potesse vomitare le sue ceneri</i>	<i>Oh, si la terre pouvait vomir ses cendres</i>
46.	<i>Strömte in die Hülle, die mein Körper war, das Leben wieder ein (113)</i>	<i>La vita riaffluiva nell'involucro che era il mio corpo</i>	<i>La vie ré- affluait dans l'involucre qui était mon corps</i>

47.	Ich wußte, daß in diesen Fragen schon die Antwort lag, und <i>fühlte eine Regung in mir nach so langer Starre, die die ersten Monate des Kriegs verursacht hatten</i> (115)	Sapevo che in queste domande giaceva già la risposta, e sentii un movimento in me dopo la lunga rigidità [cadaverica] che mi avevano provocato i primi mesi di guerra	Je savais que la réponse était déjà comprises dans ces questions, et je sentis un mouvement en moi après une longue rigidité [cadavérique] que m'avaient provoqué les premières mois de guerre
48.	Was meinen Gliedern einfiel auf die Fragen seiner Lippen, <i>welch unbekannte Sinne sein Geruch mir schenken würde, hatte ich nicht ahnen können</i> (116)	Non avrei mai potuto intuire come avrebbero risposto le mie membra alle domande delle sue labbra, quali sconosciute sensazioni mi avrebbe regalato il suo odore	Je n'aurais pas pu deviner comment mes membres avaient répondu aux questions de ses lèvres, quelles sensations inconnues son odeur m'aurait offertes
49.	Daß wir im Recht waren, doppelt im Recht, wenn wir <i>der Götter Wort zu uns herniederzwangen</i> (118)	Nel fatto che eravamo dalla parte della ragione, doppiamente dalla parte della ragione se costringevamo la parola degli dèi ad abbassarsi sino a noi	Dans le fait que nous étions de la partie de la raison, doublement de la partie de la raison si nous obligeaient le mot des deux à se baisser jusqu'à nous
50.	Mit tiefem ungläubigen Unbehagen sah ich zu, wie die Zustände im Palast, so als würde an ihnen <i>einer drehn, uns ihre Kehrseite zuwandten, eine liederliche Fratze</i> (127)	Con profondo, incredulo malessere vidi come la situazione del palazzo, quasi che qualcuno la facesse girare, ci rivolgesse il suo rovescio, una smorfia dissoluta	Avec profond, incrédule malaise je vis comment la situation du palais, comme si quelqu'un la fit tourner, il nous détournât son revers, une grimace dissolue
51.	Aber mein Auge, das die Himmel alle kennt, ist nicht zu täuschen (127)	Ma senza ingannare il mio occhio che conosce tutti i cieli	Mais sans tromper mon œil qui connaît tous les cieux
52.	In meinen Eingeweiden saß ein Tier, das fraß an mir und trieb mich um, später fand ich seinen Namen: Panik (128)	Nelle mie viscere se ne stava seduta una belva che mi divorava e mi tormentava, in seguito ne trovai il nome: panico	Dans mes viscères s'était assise une bête, qui me dévorait et elle me tourmentait, ensuite j'en trouvai le nom : panique
53.	Dies Wort war schon zu groß, denn eine Zeitlang war es nicht bedroht (129)	La parola era troppo grande, poiché da un po' di tempo nessuno la minacciava	Le mot était trop grand, car depuis peu de temps personne ne le menaçait
54.	Die ungeliebte Pflicht	Il dovere non amato mi	Le devoir pas aimé me

	<i>in mir fraß alle Freude auf. Nicht nur für den Feind, auch für mich war Troia uneinnehmbar geworden (130-131)</i>	<i>divorava ogni gioia. Non solo per il nemico, anche per me Troia era diventata inespugnabile</i>	<i>dévorait à chaque joie. Pas seulement pour l'ennemi, même pour moi Troie était devenue inexpugnable</i>
55.	<i>Und Paris [...] nur noch die Hülle seiner selbst (131)</i>	<i>E Paride [...] solo l'involucro di se stesso</i>	<i>Et Pâris [...] seulement l'involucre de soi-même</i>
56.	<i>Und König Priamos [...] er wurde brüchig (131)</i>	<i>Re Priamo [...] stava diventando friabile</i>	<i>Le roi Priam [...] était en train de devenir friable</i>
57.	<i>König Priamos zerbröckelte, je mehr er gezwungen wurde, den König herauszukehren (131)</i>	<i>Re Priamo tanto più si sbriciolava quanto più veniva costretto a mettere in bella mostra il re</i>	<i>Le roi Priam plus il s'émiettait plus il était obligé de parader devant le roi</i>
58.	<i>Andre Wirklichkeiten in unsre Welt der festen Körper einsickerten. Die die fünf Sinne, auf die wir uns verständigt haben, nicht erfassen, weshalb wir sie verleugnen müssen (139)</i>	<i>Altre realtà s'infiltravano nel nostro mondo di corpi solidi. Che i cinque sensi, da noi comunemente accettati, non includono, sicché siamo costretti a rinnegarle</i>	<i>D'autres réalités s'infiltraient dans notre monde de corps solides. Que les cinq sens, acceptés communément par nous, n'incluent pas, de sorte que nous sommes obligés de les renier</i>
59.	<i>Die Taten, die der Krieg heraustrieb, waren Mißgeburten (142)</i>	<i>Le azioni che la guerra espelleva, erano aborti</i>	<i>Les actions que la guerre expulse étaient avortées</i>
60.	<i>Die bewohnte Welt, soweit sie uns bekannt war, hatte sich immer grausamer, immer schneller gegen uns gekehrt (153)</i>	<i>Il mondo abitato, fin dove ci era noto, si era ritorto contro di noi sempre più crudelmente, sempre più velocemente</i>	<i>Le monde habité, jusque où il nous était connu, s'était rétorqué contre nous de plus en plus cruellement et vivement</i>
61.	<i>Sollte die Wildnis wieder über uns zusammenschlagen (158)</i>	<i>Che il deserto torna a chiudersi su di noi</i>	<i>Que le désert se refermer sur nous</i>
62.	<i>Sollte das Ungeschiedne, Ungestaltete, der Urgrund, uns verschlingen (158)</i>	<i>Che l'indiviso, l'informe, la causa primigenia ci divori</i>	<i>Que l'indivisé, l'informe, la cause primordiale nous dévore</i>
63.	<i>Der Rhythmus fiel in sich zusammen (158)</i>	<i>Il ritmo crollò su se stesso</i>	<i>Le rythme s'écroula sur lui-même</i>

64.	<i>(Hände) Sie hinderten mich nicht, daß ich vollkommen in mir selbst verschwand (159)</i>	<i>(Mani) non m'impedirono di dilapidarmi totalmente dentro me stessa</i>	<i>(Mains) ils n'empêchèrent pas de me dilapider totalement dans mon entier</i>
65.	<i>Mich den Bildern überließ, die sich in meinem Kopf fest eingefressen hatten (159)</i>	<i>Di cedere alle immagini che mi avevano divorato il cervello completamente</i>	<i>De céder aux images qui m'avaient complètement dévoré le cerveau</i>
66.	<i>Aber wofür stehn die Bilder? [...] Für das, was wir in uns nicht zu erkennen wagen, so scheint es mir (160)</i>	<i>Ma al posto di cosa stanno le immagini? [...] Al posto di ciò che non osiamo riconoscere dentro di noi, mi sembra</i>	<i>Mais à la place de quoi sont les images? [...] À la place de ce que nous n'osons pas reconnaître en nous, il me semble</i>
67.	<i>Gar nicht zur Sprache stand, weil eine Pflicht, die, unsern schlimmsten Feind zu töten, das Recht verschlang (164)</i>	<i>Non era il caso di parlare perché un dovere, quello di uccidere il nostro peggior nemico, aveva divorato la ragione</i>	<i>Il n'était pas le cas de parler parce que un devoir, celui de tuer notre pire ennemi, avait dévoré la raison</i>
68.	<i>Wie man den Felsen nicht erkennt, der einen unter sich begräbt, und nur die Wucht des Anpralls spürt (167)</i>	<i>Come non si riconosce il macigno che ci seppellisce sotto di sé, e si avverte solo la violenza dell'urto</i>	<i>Comme on ne reconnaît pas le rocher qui nous enterre sous nos pieds, et on perçoit seulement la violence de la collision</i>
69.	<i>Das, übrigens, hat mich seitdem nicht wieder angebellt (170)</i>	<i>Che, del resto, da allora, non mi ha abbaiato più ingiurie</i>	<i>Que, d'ailleurs, de ce moment là, il n'a plus pu m'aboyer des injures</i>
70.	<i>Als ich heraus war, lebte ich lange, weil ich kein Licht vertrug, mit den Händen vor den Augen, und am liebsten in den Höhlen. Myrine, die nicht von mir wich, hat mich gezwungen, nach und nach ins Licht zu sehen (170)</i>	<i>Quando fui fuori, vissi a lungo con le mani davanti agli occhi e preferibilmente nelle caverne, perché non sopportavo la luce. Mirina, che non si allontanava mai da me, mi ha costretta a guardare a poco a poco la luce</i>	<i>Quand je fus au dehors, je vécus longtemps avec les mains devant les yeux et préféablement dans les cavernes, parce que je ne supportai pas la lumière. Myrine, qui ne s'éloignait pas de moi, m'a obligé à regarder peu à peu la lumière</i>
71.	<i>Als ich heraus war, lebte ich lange, weil ich kein Licht vertrug, mit den Händen vor den Augen, und am liebsten in den Höhlen. Myrine, die nicht von mir wich, hat mich gezwungen,</i>	<i>Quando fui fuori, vissi a lungo con le mani davanti agli occhi e preferibilmente nelle caverne, perché non sopportavo la luce. Mirina, che non si allontanava mai da me,</i>	<i>Quand je fus au dehors, je vécus longtemps avec les mains devant les yeux et préféablement dans les cavernes, parce que je ne supportai pas la lumière. Myrine, qui ne</i>

	nach und nach ins Licht zu sehen (170)	mi ha costretta a guardare a poco a poco la luce	s'éloignait pas de moi, m'a obligée à regarder peu à peu la lumière
72.	Ich sagte: <i>Um den Rest von Licht und Wärme zur verströmen und dann Dunkelheit und Kälte in sich aufzunehmen</i> (173)	Dissi: <i>Per emanare fino in fondo ciò che resta della luce e del calore e poi accogliere il buio e il gelo dentro di sé</i>	Je dis: <i>pour exhaler à fond ce qui reste de la lumière et de la chaleur et ensuite accueillir l'obscurité et le froid en soi</i>
73.	So lebten wir, in der Stunde vor den Dunkelheit (173)	Vivevamo così, nell'ora prima del buio	Nous vivions ainsi, dans l'heure avant l'obscurité
74.	Der Krieg, unfähig sich noch zu bewegen, lag schwer und matt, ein wunder Drachen, über unsrer Stadt (173)	La guerra, ormai incapace di muoversi, gravava pesante e stanca, un drago coperto di ferite, sulla nostra città	La guerre, désormais incapable de se bouger, pesait lourde et fatiguée, un dragon recouvert de blessures, sur notre ville
75.	Wir waren dankbar, daß gerade wir das höchste Vorrecht, das es gibt, genießen durften, in die finstere Gegenwart, die alle Zeit besetzt hält, einen schmalen Streifen Zukunft vorzuschieben (174)	Eravamo grate perché ci era concesso proprio a noi di godere del massimo privilegio che esista, <i>spingere in avanti una sottile striscia di futuro dentro l'oscuro presente che occupa ogni tempo</i>	Nous étions reconnaissantes parce qu'il était accordé exactement à nous de jouir du maxime privilège qui existe, <i>pousser en avant une subtile bande de futur dedans le présent obscur qui occupe chaque temps</i>
76.	Das Wort kam wieder, riß in mir jedesmal den Abgrund auf (174)	La parola ritornò, <i>spalancando ogni volta un baratro dentro di me</i>	Le mot revint en ouvrant un grand gouffre en moi chaque fois
77.	Der Schauer, der an meinem Namen hing, war schon verblaßt. Die Griechen haben ihn mir wieder angehängt (176)	Il brivido che era attaccato al mio nome, era ormai sbiadito. I Greci me l'hanno attaccato di nuovo	Le frisson qui était attaché à mon nom, était désormais décoloré. Les Grecs me l'ont attaché de nouveau
78.	Der Schauer, der an meinem Namen hing, war schon verblaßt. Die Griechen haben ihn mir wieder angehängt (176)	Il brivido che era attaccato al mio nome, era ormai sbiadito. I Greci me l'hanno attaccato di nuovo	Le frisson qui était attaché à mon nom, était désormais décoloré. Les Grecs me l'ont attaché de nouveau

II Metafore delessicalizzate in «Kassandra»

	Testo originario; Texte original	Traduzione italiana; Traduction italienne	Traduzione francese; Traduction française
1.	speiste mit meinen Gedanken seine verräterischen Entschlüsse (9)	Se con i miei pensieri cibassi i suoi propositi traditori	Si avec mes pensées je nourris ses résolutions trompeuses
2.	Das Gerücht, das Meere überwindet, wird mir auch in der Zeit vorausseilen (17)	La voce, che supera i mari, mi correrà dinanzi anche nel tempo	La voix, qui survole les mers, courait devant moi dans le temps
3.	Dann bleibe ich an dem Wort schon hängen (30)	E poi resto impigliata nella parola	Et après je reste empêtrée dans le mot
4.	Je näher dem Tod, desto leuchtender und näher die Bilder der Kindheit, Jugend. Eine Ewigkeit habe ich sie mir nicht mehr vor Augen geführt (48)	Quando dicono tanto più vicini alla morte, tanto più vivide e vicine le immagini d'infanzia, della giovinezza. Da un'eternità non le lascio più scorrere davanti agli occhi	Quand les gens se disent autant proches de la mort, plus vides et plus proches sont les images de l'enfance, de la jeunesse. Dans l'éternité je ne les laisse plus couler devant mes yeux
5.	Mir kommt der Gedanke, insgeheim verfolge ich die Geschichte meiner Angst (48)	Mi viene in mente che sto segretamente ripercorrendo la storia della mia paura	Il me vient à l'esprit que je suis en train de parcourir à nouveau secrètement l'histoire de ma peur
6.	Daß die Kette der für unsre Stadt unheilvollen Ereignisse sich in grauer Vorzeit verlor (50)	Che la catena degli eventi funesti per la nostra città si perdeva nella notte dei tempi	Que la chaîne des événements funestes pour notre ville se perde dans la nuit des temps
7.	Zornig ging ich zu Hekabe, erleichterte nach Art der Unüberlegten mein Gewissen, zwang die Mutter zu handeln (52)	Furente andai da Ecuba, sgravaí la mia coscienza al modo degli sconsiderati, costrinsi la madre ad agire	Furieux j'allai chez Hécube, je déchargeai ma conscience à la façon des étourdis, j'obligeai la mère à agir
8.	In die Umnachtung, in die ich endlich fiel, flog mir ein Fünkchen Triumph voraus (53-54)	Nell'ottenebramento in cui caddi alla fine, mi volò dinanzi una piccola scintilla di	Dans l'obscurcissement où je tombai à la fin, il me vola avant une

		trionfo	petite étincelle de triomphe
9.	Ich gönnte mir Zeit, ehe ich ihn bemerkte, immer habe ich mir diese Zeiten von Teilblindheit gegönnt (54)	Mi concessi tempo, prima di accorgermene, mi sono sempre concessa questi tempi di parziale cecità	Je me donnai du temps, avant de m'en apercevoir, je me suis toujours donné ces temps de cécité partielle
10.	Da ließ ich mich in die Dunkelheit zurückfallen (54)	Mi lasciai ricadere nell'oscurità	Je me laissai retomber dans l'obscurité
11.	Ungut, übermüdet in den Tod zu gehn (56)	Non è bello andare stanchissimi nella morte	Il n'est pas bon d'aller très fatigués dans la mort
12.	Vor mir, als der Tochter des Königs Priamos, würden alle Türen und alle Münder aufspringen (62)	Davanti a me, in quanto figlia del re Priamo, tutte le porte e tutte le bocche si sarebbero schiuse	Devant moi, car j'étais la fille du roi Priam, toutes les portes et les bouches se seraient entrouvertes
13.	Der Satz zerriß mir ein Gespinst vor den Augen (68)	La frase mi strappò una tela davanti agli occhi	La phrase me déchira une toile devant les yeux
14.	Dann fiel der Vorhang vor mein Denken (79)	Poi cadde il sipario davanti ai miei pensieri	Après le rideau tomba devant mes pensées
15.	<i>Zwei Gegner auf Leben und Tod</i> hatten sich die erstorbne Landschaft meiner Seele zum Kampfplatz gewählt (80-81)	<i>Due nemici per la vita e per la morte</i> avevano scelto come campo di battaglia lo spento paesaggio della mia anima	<i>Deux ennemies pour la vie et pour la mort</i> avaient choisi comme champ de bataille le paysage éteint de mon âme
16.	Man zahlt für die Fahrt in die Unterwelt (81)	Si paga per il viaggio agli inferi	On paie pour le voyage aux Enfers
17.	Aber ziemlich genau erinnere ich mich an den schalltoten Raum, in den solche Worte fielen (86-87)	Ma non ricordo abbastanza bene dello spazio senza echi in cui tali parole cadevano	Mais je ne me rappelle pas assez bien de l'espace sans échos où de tels mots tombaient
18.	Für immer fielen alle Regeln in den Staub (97)	Tutte le regole caddero in polvere per sempre	Toutes les règles furent réduites en poudre pour toujours
19.	Aber der Glaube wich allmählich von mir, so wie manchmal eine Krankheit weicht, und	Ma la fede mi passò a poco a poco, così come a volte passa una malattia, e un	Mais la foi me passa peu à peu, ainsi comme certaines fois une maladie passe, et

	eines Tages sagts du dir, du bist gesund. Die Krankheit findet keinen Boden mehr in dir. So auch der Glauben (129)	giorno ti dici che sei guarito. La malattia non trova più terreno dentro di te. Così pure la fede	un jour tu te dis que tu es guéri. La maladie ne trouve plus de terrain en moi. Comme la foi.
20.	Doch ohne meinen Willen nahm mein Gedächtnis diese Tatsachen einfach nicht ernst genug (138)	La mia memoria semplicemente non prendeva abbastanza sul serio quelle faccende	Ma mémoire simplement ne prenait pas assez sérieusement ces affaires là

III Metafore d'invenzione in « Minotaurus. Eine Ballade »

	Testo originario; Texte original	Traduzione italiana; Traduction italienne	Traduzione francese; Traduction française
1.	aus dieser kindlichen Freude wurde allmählich ein rhythmischer Tanz des Wesens mit seinen Spiegelbildern (16)	questa gioia infantile si trasformò poco a poco in una ritmica danza della creatura con le sue immagini	cette joie infantile se transforma peu à peu en une danse rythmique de la créature avec ses images
2.	seine Welt hatte sich verdoppelt (22)	il suo mondo s'era raddoppiato	son monde s'était redoublé
3.	es war als ob ein Sturmwind Minotauern und Mädchen durcheinandergeblasen hätte (26)	fu come se una bufera avesse scompigliato minotauri e fanciulle	il fut comme si une tourmente avait bouleversé les minotaures et les filles
4.	er tanzte seine Ungestalt (26)	lui danzò la sua deformità	il dansa sa difformité
5.	es tanzte seine Schönheit (26)	lei danzò la sua bellezza	elle dansa sa beauté
6.	er tanzte seine Freude, es gefunden zu haben (26)	lui danzò la gioia d'averla trovata	il dansa la joie de l'avoir trouvée
7.	es tanzte seine Furcht, von ihm gefunden worden zu sein, (26)	lei danzò la paura di essere stata trovata	elle dansa la peur d'avoir été trouvée
8.	er tanzte seine Erlösung (26)	lui danzò la sua liberazione	il dansa sa libération
9.	und es tanzte sein Schicksal (26)	lei danzò il suo destino	elle dansa son destin
10.	er tanzte seine Gier (26)	lui danzò la sua smania	il dansa son agitation
11.	und es tanzte seine Neugier (26)	lei danzò la sua curiosità	elle dansa sa curiosité
12.	er tanzte sein Herandrängen (26)	lui danzò il suo addossarsi	il dansa son rapprochement
13.	und es tanzte sein Abdrängen (26)	lei danzò la sua ripulsa	elle dansa son éloignement
14.	er tanzte sein Eindringen (26)	lui danzò il suo penetrare	il dansa son pénétrer
15.	es tanzte sein Umschlingen (26)	lei danzò il suo avvinghiare	elle dansa son serrement
16.	in ihm war nichts als ein ungestümes Glück, eins mit ungestümen Lust (28)	in lui non c'era altro che incontenibile felicità fusa con incontenibile piacere	dans lui, il n'y avait que un insoutenable bonheur mélangé à un insoutenable plaisir

17.	die Sonne [...] brannte ihr Bild in sein Hirn als ein gewaltiges, sich drehendes Rad, das Feuergarben in den Himmel stieß zum Zeichen ihres Zorns über den Frevel ihrer Tochter Pasiphae (34)	il sole [...] gli marchiò nel cervello la sua immagini, disco possente e rotante che infiggeva raffiche di fuoco nel cielo in segno d'ira per il misfatto di sua figlia Pasifae	le soleil [...] lui marqua dans le cerveau son image, disque puissant et rotatif qui enfonçait des rafales de feu dans le ciel en signe de colère pour le méfait de sa fille Pasiphaé
18.	er sah das unermessliche, sich hinaufwälzende Rad, er hielt die Augen geschlossen, er sah es dennoch, das Rad des Fluches, der auf ihm lastete, das Rad seines Geschicks, das Rad seiner Geburt und das Rad seines Todes, das Rad, das in seinem Hirn brannte, ohne daß er wußte, was Flucht, Geschick, Geburt und Tod war, das Rad, das sich über ihn wälzte, das Rad, worin er gerädert war (34)	vide l'immensa ruota salire rivoltando, tenne chiusi gli occhi e la vedeva ugualmente; ruota della maledizione che gravava su di lui, ruota del suo destino, ruota della sua nascita e ruota della sua morte, ruota che gli bruciava il cervello senza sapere cosa fossero maledizione, destino, nascita e morte, ruota che si rivoltava su di lui, ruota a cui era arrotato	il vit l'immense roue monter en retournant, il tint les yeux fermés et il la voyait monter également; roue de la malédiction qui accablait sur lui, roue de son destin, roue de sa naissance et roue de sa mort, roue qui lui brûlait le cerveau sans savoir ce qu'ils étaient malédiction, destin, naissance et mort, roue qui se retournait contre lui, roue à laquelle il était remoulé
19.	er tanzte seine Freude, nicht mehr allein zu sein (40)	danzava la gioia di non essere più solo	il dansait la joie de ne plus être seul
20.	er tanzte seine Hoffnung, die anderen Minotauen zu treffen, die Mädchen und Wesen, die gleich waren wie jenes, mit dem er nun tanzte (40)	danzava la speranza d'incontrare gli altri minotauri, le fanciulle e gli esseri uguali a quello con cui ora danzava	il dansait l'espoir de rencontrer d'autres minotaures, des filles et d'autres êtres égaux à celui avec lequel maintenant il dansait
21.	mottete doch nur ein vages Gefühl von Kuhwärme von den Ställen her, wo er aufgewachsen war, in seiner Erinnerungen (48)	poiché solo una sensazione vaga del calore animale delle stalle in cui era cresciuto fluttuava	car seulement une vague sensation de la chaleur animale des étables où il était

		ancora nella sua memoria	grandi flottait encore dans sa mémoire
22.	suchte wütend in den Glassplittern das Spiegelbild, das doch das seine war, es schien ihm unter den Splittern begraben zu sein (56)	cercò furioso fra le schegge di vetro l'immagine che pure era la sua e che gli sembrò sepolta sotto le schegge	il chercha furieux parmi les éclats de verre l'image qui même était la sienne et qui lui sembla enterrée sous les éclats
23.	und so oft spiegelte sich der Mond wider, daß der Minotaurus in ein Universum aus Stein zu blicken glaubte, das von Narben durchzogen war (56)	e la luna si rispecchiò tante volte che il minotauro credette di guardare in un universo di pietra percorso da cicatrici	et la lune se réfléchit plusieurs fois que le minotaure croyait de regarder dans un univers de pierre parcouru par des cicatrices
24.	er trommelte seine Wut (60)	tambureggiò la sua collera	il tambourina sa colère
25.	er trommelte seine Gier zu zerstören (60)	tambureggiò la sua smania di distruggere	il tambourina son envie de détruire
26.	er trommelte seinen Wunsch sich zu rächen, (60)	tambureggiò il suo desiderio di vendicarsi	il tambourina son désir de se venger
27.	er trommelte seine Lust zu töten (60)	tambureggiò la sua voglia di uccidere	il tambourina son envie de tuer
28.	er trommelte seine Furcht (60)	tambureggiò la sua paura	il tambourina sa peur
29.	er trommelte seine Rebellion (60)	tambureggiò la sua ribellione	il tambourina sa rébellion
30.	er trommelte seine Selbstbehauptung (60)	tambureggiò l'affermazione di se stesso	il tambourina l'affirmation de soi-même
31.	damit die Welt in Ordnung bleibe und nicht zum Labyrinth werde und damit ins Chaos zurückfalle, aus dem sie entstanden war (66)	affinché il mondo rimanga in ordine e non divenga labirinto e affinché non ricada nel caos da cui era sorto	afin que le monde reste en ordre et ne devienne pas un labyrinthe et afin qu'il ne tombe pas dans le chaos d'où il a surgi
32.	sondern als eine Minotaureneinsicht durch Bilder und durch Gefühle (66)	ma come nozione di minotauro fatta d'immagini e di sensazioni	mais comme notion de minotaure faite d'images et des sensations
33.	er tanzte sein Glück (73)	danzò la sua felicità	il dansa son bonheur

34.	er tanzte seine Zweisamkeit (73)	danzò la sua dualità	il dansa sa dualité
35.	er tanzte seine Erlösung (73)	danzò la sua liberazione	il dansa sa libération
36.	er tanzte den Untergang des Labyrinths, das donnernde Versinken seiner Wände und Spiegel in die Erde (73)	danzò il tramonto del labirinto, lo sprofondare fragoroso di pareti e specchi nella terra,	il dansa le coucher du labyrinthe, l'effondrement fracassant des murs et des miroirs dans la terre
37.	er tanzte die Freundschaft zwischen Minotauen, Tieren, Menschen und Göttern (73)	danzò l'amicizia fra minotauri, animali, uomini e dei	il dansa l'amitié parmi les minotaures, les animaux et les dieux

IV Metafore delessicalizzate in « Minotaurus. Eine Ballade »

	Testo originario; Texte original	Traduzione italiana; Traduction italienne	Traduzione francese; Traduction française
1.	und fand sich Kopf an Kopf mit seinem Spiegelbild (10)	e si trovò testa a testa con la sua immagine	et il se trouva tête à tête avec son image
2.	immer unvorsichtiger im Rausch ihrer vermeintlichen Freiheit (48-50)	sempre meno prudenti nell'ebbrezza della supposta libertà	toujours de plus en plus prudents dans ébrîété de la liberté supposée
3.	zog doch alles als Bilder in seinem Geiste vorüber und nicht in Begriffen, als ob er in einer Art Bilderschrift fühlte (44)	tutto scorreva per figure e non per concetti davanti alla sua anima, come se sentisse in una forma di scrittura figurata	tout coulait par figure et non par concepts devant son âme, comme s'il sentit dans une forme d'écriture figurée

V Schemi di differenziazione delle metafore

V.I Christa Wolf

Estensione di una parte già usata di una metafora concettuale	Estensione di una parte inutilizzata di una metafora convenzionale
<i>bin ich durchtränkt, geätzt, vergiftet von der Gleichgültigkeit der Außerirdischen gegenüber uns Irdischen (7)</i>	<i>alle Eitelkeiten und Gewohnheiten sind ausgebrannt (13)</i>
<i>Da mußte ich mich fragen, aus was für dauerhaftem Stoff die Stricke sind, die uns ans Leben binden (8)</i>	<i>alle Eitelkeiten und Gewohnheiten sind ausgebrannt, verödet die Stellen in meinem Gemüt, von wo sie nachwachsen könnten (13)</i>
<i>Mein Hang, mich zu rechtfertigen, sollte sich, so kurz vor mir selbst, erledigt haben (8)</i>	<i>mein Schrei damit zusammenfiel, andere Deutung nicht brauchte (14)</i>
<i>Unendlich lange, scheint mir, waren seine Augen über mir, deren Farbe ich nicht ergründen konnte (11)</i>	<i>Wenn ich den Namen tilgen könnte [...] wenn ich ihn ausbrennen könnte aus unsren Köpfen (15)</i>
<i>Nie, niemals wurde seine Einsamkeit durchbrochen (18)</i>	<i>Das Troia meiner Kindheit, existiert nur noch in meinem Kopf. Da will es, solange ich Zeit hab, wieder aufbaun (39-40)</i>
<i>Das Letzte wird ein Bild sein, kein Wort. Vor den Bildern sterben die Wörter (30)</i>	<i>Mein Vater Priamos würde die Unglückskette durchschlagen (51)</i>
<i>Daß du nicht zu tief in deines Vaters Seele kriechst (56)</i>	<i>Rasend schnell die Abfolge der Bilder in meinem müden Kopf, die Worte können sie nicht einholen (60)</i>
<i>Ich habe nur noch Wörter ungefärbt von Hoffnung oder Furcht (56)</i>	<i>Wahn-Sinn als Ende der Verstellungsqual. O, ich genoß ihn fürchterlich, umgab mich mit ihm wie mit einem schweren Tuch, ich ließ mich Schicht für Schicht von ihm durchdringen (80)</i>
<i>Daß sie die nackte bedeutungslose Gestalt der Ereignisse nicht wahrnahmen (57)</i>	<i>Wahn-Sinn als Ende der Verstellungsqual. O, ich genoß ihn fürchterlich, umgab mich mit ihm wie mit einem schweren Tuch, ich ließ mich Schicht für Schicht von ihm durchdringen (80)</i>
<i>Das eine Wort, das ich kannte, drehte und wendete ich (64)</i>	<i>Wahn-Sinn als Ende der Verstellungsqual. O, ich genoß ihn fürchterlich, umgab mich mit ihm wie mit einem schweren Tuch, ich ließ mich Schicht für Schicht von ihm durchdringen (80)</i>

<i>Fatal der leere Raum, der sich um mich gebildet hatte (74)</i>	Nicht ohne Bedauern ließ ich den Wahnsinn los, <i>nicht ohne Befremden sah mein inneres Auge eine unbekannte Gestalt aus den dunklen Wassern auftauchen, die sich verliefen (83)</i>
<i>Tauch auf, Cassandra, sagte sie (82)</i>	<i>Entschieden hast du dich, die Bestie in dir selbst zu füttern, sie in dir aufzustacheln (88)</i>
<i>Ich dachte wenigstens den Sprachkrieg aufzuhalten (86)</i>	<i>Strömte in die Hülle, die mein Körper war, das Leben wieder ein (113)</i>
<i>Man muß nur trachten, sagte er, daß dem Heer der Glaube an das Phantom erhalten bleibt (92)</i>	Ich wußte, daß in diesen Fragen schon die Antwort lag, <i>und fühlte eine Regung in mir nach so langer Starre, die die ersten Monate des Kriegs verursacht hatten (115)</i>
<i>Unleidlich war mir seine Art geworden, sich hinter undurchsichtigen Belehrungen zu verstecken (101)</i>	<i>Mit tiefem ungläubigen Unbehagen sah ich zu, wie die Zustände im Palast, so als würde an ihnen einer drehn, uns ihre Kehrseite zuwandten, eine liederliche Fratze (127)</i>
<i>Was meinen Gliedern einfiel auf die Fragen seiner Lippen, welch unbekannte Sinne sein Geruch mir schenken würde, hatte ich nicht ahnen können (116)</i>	Und Paris [...] nur noch die Hülle seiner selbst (131)
<i>Daß wir im Recht waren, doppelt im Recht, wenn wir der Götter Wort zu uns herniederzwangen (118)</i>	Und König Priamos [...] er wurde brüchig (131)
<i>Aber mein Auge, das die Himmel alle kennt, ist nicht zu täuschen (127)</i>	<i>König Priamos zerbröckelte, je mehr er gezwungen wurde, den König herauszukehren (131)</i>
<i>Dies Wort war schon zu groß, denn eine Zeitlang war es nicht bedroht (129)</i>	<i>Sollte die Wildnis wieder über uns zusammenschlagen (158)</i>
<i>Die ungeliebte Pflicht in mir fraß alle Freude auf. Nicht nur für den Feind, auch für mich war Troia uneinnehmbar geworden (130-131)</i>	<i>Sollte das Ungeschiedne, Ungestaltete, der Urgrund, uns verschlingen (158)</i>
<i>Die bewohnte Welt, soweit sie uns bekannt war, hatte sich immer grausamer, immer schneller gegen uns gekehrt (153)</i>	<i>(Hände) Sie hinderten mich nicht, daß ich vollkommen in mir selbst verschwand (159)</i>
<i>Das, übrigens, hat mich seitdem nicht wieder angebellt (170)</i>	<i>Mich den Bildern überließ, die sich in meinem Kopf fest eingefressen hatten (159)</i>
<i>So lebten wir, in der Stunde vor den Dunkelheit (173)</i>	Aber wofür stehn die Bilder? [...] Für das, was wir in uns nicht zu erkennen wagen, so scheint es mir (160)
<i>Der Schauer, der an meinem Namen hing, war schon verblaßt. Die Griechen haben ihn mir wieder angehängt (176)</i>	Gar nicht zur Sprache stand, weil eine Pflicht, die, unsern schlimmsten Feind zu töten, das Recht verschlang (164)
<i>speiste mit meinen Gedanken seine</i>	Ich sagte: Um den Rest von

verräterischen Entschlüsse (9)	<i>Licht und Wärme zur verströmen und dann Dunkelheit und Kälte in sich aufzunehmen (173)</i>
Das Gerücht, das Meere überwindet, wird mir auch in der Zeit vorausseilen (17)	<i>Das Wort kam wieder, riß in mir jedesmal den Abgrund auf (174)</i>
Dann bleibe ich an dem Wort schon hängen (30)	<i>Der Schauder, der an meinem Namen hing, war schon verblaßt. Die Griechen haben ihn mir wieder angehängt (176)</i>
Je näher dem Tod, desto leuchtender und näher die Bilder der Kindheit, Jugend. Eine Ewigkeit habe ich sie mir nicht mehr vor Augen geführt (48)	<i>In die Umnachtung, in die ich endlich fiel, flog mir ein Fünkchen Triumph voraus (53-54)</i>
Mir kommt der Gedanke, insgeheim verfolge ich die Geschichte meiner Angst (48)	<i>Ungut, übermüdet in den Tod zu gehn (56)</i>
Daß die Kette der für unsre Stadt unheilvollen Ereignisse sich in grauer Vorzeit verlor (50)	<i>Der Satz zerriß mir ein Gespinst vor den Augen (68)</i>
Zornig ging ich zu Hekabe, erleichterte nach Art der Unüberlegten mein Gewissen, zwang die Mutter zu handeln (52)	<i>Dann fiel der Vorhang vor mein Denken (79)</i>
Ich gönnte mir Zeit, ehe ich ihn bemerkte, immer habe ich mir diese Zeiten von Teilblindheit gegönnt (54)	<i>Man zahlt für die Fahrt in die Unterwelt (81)</i>
Da ließ ich mich in die Dunkelheit zurückfallen (54)	<i>Aber ziemlich genau erinnere ich mich an den schalltoten Raum, in den solche Worte fielen (86-87)</i>
Vor mir, als der Tochter des Königs Priamos, würden alle Türen und alle Münder aufspringen (62)	<i>Für immer fielen alle Regeln in den Staub (97)</i>
	<i>Aber der Glaube wich allmählich von mir, so wie manchmal eine Krankheit weicht, und eines Tages sagts du dir, du bist gesund. Die Krankheit findet keinen Boden mehr in dir. So auch der Glauben (129)</i>
Doch ohne meinen Willen nahm mein Gedächtnis diese Tatsachen einfach nicht ernst genug (138)	

Nuova mappatura	Metafora composita formata dall'unione di due o più metafore convenzionali	Metafora immagine che deriva dalla mappatura fra immagini non convenzionali
<i>Jetzt wuchs die Frage, wie die Frucht in der Schale, und als sie sich ablöste und vor mir stand, schrie ich laut vor</i>	alle Eitelkeiten und Gewohnheiten sind ausgebrannt, verödet die Stellen in meinem Gemüt, von wo sie nachwachsen	<i>so stech ich mein Gedächtnis an (10)</i>

Schmerz oder Wonne (14)	könnten (13)	
wenn ich mich heute an dem Faden meines Lebens zurücktaste, der in mir aufgerollt ist; den Krieg überspringe, ein schwarzer Block; langsam, sehnsuchtsvoll in die Vorkriegsjahre zurückgelange; die Zeit als Priesterin, ein weißer Block (30)	wenn ich mich heute an dem Faden meines Lebens zurücktaste, der in mir aufgerollt ist; den Krieg überspringe, ein schwarzer Block; langsam, sehnsuchtsvoll in die Vorkriegsjahre zurückgelange; die Zeit als Priesterin, ein weißer Block (30)	den Krieg überspringe, ein schwarzer Block (30)
Ameisengleich gehn wir in jedes Feuer. Jedes Wasser. Jeden Strom von Blut. Nur um nicht sehn zu müssen. Was den? Uns (57)	Ist es ein Wort, das sich, an seinem Namen gehängt, aus sehr tiefen Tiefen, in die ich nicht hinabgestiegen bin, losmachen will? (47)	langsam, sehnsuchtsvoll in die Vorkriegsjahre zurückgelange; die Zeit als Priesterin, ein weißer Block (30)
Das fremde Wesen, das wissen wollte, hatte sich schon zu weit in mich hineingefressen (66)	Als ich diese schwache Traumbewegung zum erstenmal verspürte, erschütterte sie mich bis zum Grund, öffnete die Sperre in mir, die die Liebe zu den Kindern eines aufgezwungenen Vaters zurückhielt, mit einem Strom von Tränen brach sie hervor (103)	Die Erde möge seine Asche ausspeien (109)
Wie lange es dauerte, bis meine Gefühle in die verödeten Seelenräume wieder einströmten (69)	Wenn aus meinem Grab der Haß erwüchse, ein Baum aus Haß, der flüsterte: Achill das Vieh (104)	Der Rhythmus fiel in sich zusammen (158)
Wahn-Sinn als Ende der Verstellungsqual. O, ich genoß ihn fürchterlich, umgab mich mit ihm wie mit einem schweren Tuch, ich ließ mich Schicht für	Aber, ich fleh dich an: Schick mir einen Schreiber [...] so daß neben dem Strom der Heldenlieder dies winzge Rinnsal, mühsam, jene fernen, vielleicht glücklicheren	Der Krieg, unfähig sich noch zu bewegen, lag schwer und matt, ein wunder Drachen, über unsrer Stadt (173)

Schicht von ihm durchdringen (80)	<i>Menschen, die einst leben werden, auch erreichte (107)</i>	
<i>Zwei Gegner auf Leben und Tod hatten sich die erstorbne Landschaft meiner Seele zum Kampfplatz gewählt (80-81)</i>	<i>Andre Wirklichkeiten in unsre Welt der festen Körper einsickerten. Die die fünf Sinne, auf die wir uns verständigt haben, nicht erfassen, weshalb wir sie verleugnen müssen (139)</i>	
<i>Der Krieg griff den Männern in die Brust und tötete den Vogel (103)</i>	<i>Die Taten, die der Krieg heraustrieb, waren Mißgeburten (142)</i>	
<i>Als ich diese schwache Traumbewegung zum erstenmal verspürte, erschütterte sie mich bis zum Grund, öffnete die Sperre in mir, die die Liebe zu den Kindern eines aufgezwungenen Vaters zurückhielt, mit einem Strom von Tränen brach sie hervor (103)</i>	<i>Wie man den Felsen nicht erkennt, der einen unter sich begräbt, und nur die Wucht des Anpralls spürt (167)</i>	
<i>In meinen Eingeweiden saß ein Tier, das fraß an mir und trieb mich um, später fand ich seinen Namen: Panik (128)</i>	<i>Als ich heraus war, lebte ich lange, weil ich kein Licht vertrug, mit den Händen vor den Augen, und am liebsten in den Höhlen. Myrine, die nicht von mir wich, hat mich gezwungen, nach und nach ins Licht zu sehen (170)</i>	
<i>Zwei Gegner auf Leben und Tod hatten sich die erstorbne Landschaft meiner Seele zum Kampfplatz gewählt (80-81)</i>	<i>Als ich heraus war, lebte ich lange, weil ich kein Licht vertrug, mit den Händen vor den Augen, und am liebsten in den Höhlen. Myrine, die nicht von mir wich, hat mich</i>	

	gezwungen, nach und nach ins Licht zu sehen (170)	
	Wir waren dankbar, daß gerade wir das höchste Vorrecht, das es gibt, genießen durften, <i>in</i> <i>die finstere</i> <i>Gegenwart, die alle</i> <i>Zeit besetzt hält,</i> <i>einen schmalen</i> <i>Streifen Zukunft</i> <i>vorzuschieben</i> (174)	

V.II Friedrich Dürrenmatt

Estensione di una parte già usata di una metafora concettuale	Estensione di una parte inutilizzata di una metafora convenzionale
seine Welt hatte sich verdoppelt (22)	er sah das unermessliche, sich hinaufwühlende Rad, er hielt die Augen geschlossen, er sah es dennoch, das Rad des Fluches, der auf ihm lastete, das Rad seines Geschicks, das Rad seiner Geburt und das Rad seines Todes, das Rad, das in seinem Hirn brannte, ohne daß er wußte, was Flucht, Geschick, Geburt und Tod war, das Rad, das sich über ihn wälzte, das Rad, worin er gerädert war (34)
es war als ob ein Sturmwind Minotauren und Mädchen durcheinandergeblasen hätte (26)	er tanzte seine Hoffnung, die anderen Minotauren zu treffen, die Mädchen und Wesen, die gleich waren wie jenes, mit dem er nun tanzte (40)
in ihm war nichts als ein ungestümes Glück, eins mit ungestümen Lust (28)	
die Sonne [...] brannte ihr Bild in sein Hirn als ein gewaltiges, sich drehendes Rad, das Feuergarben in den Himmel stieß zum Zeichen ihres Zorns über den Frevel ihrer Tochter Pasiphae (34)	
mottete doch nur ein vages Gefühl von Kuhwärme von den Ställen her, wo er aufgewachsen war, in seiner Erinnerungen (48)	
suchte wütend in den Glassplittern das Spiegelbild, das doch das seine war, es schien ihm unter den Splittern begraben zu sein (56)	
und so oft spiegelte sich der Mond	

wider, daß der Minotaurus in ein Universum aus Stein zu blicken glaubte, das von Narben durchzogen war (56)	
sondern als eine Minotaureneinsicht durch Bilder und durch Gefühle (66)	
und fand sich Kopf an Kopf mit seinem Spiegelbild (10)	
immer unvorsichtiger im Rausch ihrer vermeintlichen Freiheit (48-50)	
zog doch alles als Bilder in seinem Geiste vorüber und nicht in Begriffen, als ob er in einer Art Bilderschrift fühlte (44)	

Nuova mappatura	Metafora composita formata dall'unione di due o più metafore convenzionali	Metafora immagine che deriva dalla mappatura fra immagini non convenzionali
aus dieser kindlichen Freude wurde allmählich ein rhythmischer Tanz des Wesens mit seinen Spiegelbildern (16)	damit die Welt in Ordnung bleibe und nicht zum Labyrinth werde und damit ins Chaos zurückfalle, aus dem sie entstanden war (66)	
er tanzte seine Ungestalt (26)		
es tanzte seine Schönheit (26)		
er tanzte seine Freude, es gefunden zu haben (26)		
es tanzte seine Furcht, von ihm gefunden worden zu sein, (26)		
er tanzte seine Erlösung (26)		
und es tanzte sein Schicksal (26)		
er tanzte seine Gier (26)		
und es tanzte seine Neugier (26)		
er tanzte sein Herandrängen (26)		
und es tanzte sein Abdrängen (26)		
er tanzte sein Eindringen (26)		
es tanzte sein Umschlingen (26)		
er tanzte seine Freude, nicht mehr allein zu sein (40)		
er trommelte seine Wut (60)		
er trommelte seine Gier zu zerstören (60)		

er trommelte seinen Wunsch sich zu rächen (60)		
er trommelte seine Lust zu töten (60)		
er trommelte seine Furcht (60)		
er trommelte seine Rebellion (60)		
er trommelte seine Selbstbehauptung (60)		
er tanzte sein Glück (73)		
er tanzte seine Zweisamkeit (73)		
er tanzte seine Erlösung (73)		
er tanzte den Untergang des Labyrinths, das donnernde Versinken seiner Wände und Spiegel in die Erde (73)		
er tanzte die Freundschaft zwischen Minotauern, Tieren, Menschen und Göttern (73)		

VI Esempi di interviste

In questa sezione abbiamo pensato di proporre alcuni estratti delle cinquanta interviste.

In alcuni capitoli della tesi abbiamo mostrato che le interviste sono rivolte a comprendere come è percepita l'espressione metaforica da parte dei parlanti di madrelingua tedesca.

Il parlante ha inserito, accanto all'espressione, un numero da 1 a 10 indicando il valore che si attribuisce alla metafora. Il valore 1 indica che l'espressione risulta abituale e non molto figurata, mentre il valore 10 si riferisce ad un'altra figuratività dell'espressione.

Accanto alla metafora, posta in un piccolo contesto, si possono osservare le valutazioni, in grassetto, date da parte dei parlanti di madrelingua tedesca.

1° Intervista

- bin ich durchtränkt, geätzt, vergiftet von der Gleichgültigkeit der Außerirdischen gegenüber uns Irdischen **10**
- Zum Tor, hin, unter dem kein Blut hervorquillt **6**
- (Voraussage) ich würde getötet werden, die sie mir, anders als die anderen, nicht durchgehn ließ **1**
- Da mußte ich mich fragen, aus was für dauerhaftem Stoff die Stricke sind, die uns ans Leben binden **8**
- Nah die zyklisch gefügten Mauern [...] die dem Weg die Richtung geben **6**
- Diese Steinernen Löwen, jetzt kopflos, haben sie angeblickt **7**
- steinernen [...] Löwen [...] die über mich und alles hinwegsahten und immer hinwegsehen werden **8**
- konnte sie mit diesem Nichts den Thron zu teilen **3**
- (Aeneas) anstatt die Letzten in den Tod zu führen **5**
- Unendlich lange, scheint mir, waren seine Augen über mir, deren Farbe ich nicht ergründen konnte **10**
- sie also hinderte, ihr und meiner Kinder Leben den gleichgültigen Elementen zu lassen **6**

- da mußte ich mich fragen, aus was für dauerhaftem Stoff die Stricke sind, die uns ans Leben binden **7**
- da ich mich keiner Zärtlichkeit mehr enthielt **7**
- Wie man den Wahnsinn schont **6**
- über seine Folgen, die ich schon jetzt in ihren blinden Augen seh **6**
- meine Gefühle durch Denken besiegen **5**
- wenn ich mich heute an dem Faden meines Lebens zurücktaste, der in mir aufgerollt ist; den Krieg überspringe, ein schwarzer Block; langsam, sehnsuchtsvoll in die Vorkriegsjahre zurückgelange; die Zeit als Priesterin, ein weißer Block **10**
- (Angst) nur um gleich wieder erschlagen zu werden **3**
- jetzt ist meine Neugier, auch auf mich gerichtet, gänzlich frei **5**
- Mein Haß kam mir abhanden **7**
- (Haß) ein Name, ich weiß es, könnte ihn wecken **1**
- Seine Kraft war lange schon dahin **4**
- Ist es ein Wort, das sich, an seinem Namen gehängt, aus sehr tiefen Tiefen, in die ich nicht hinabgestiegen bin, losmachen will? **10**
- mein Hang, mich zu rechtfertigen, sollte sich erledigt haben **6**
- etwas in mir entspricht der Himmelsleere über dem feindlichen Land **7**
- es ist das Geheimnis, das mich umklammert und zusammenhält **6**
- am äußersten Rand meines Lebens **6**
- als kauerte ich in ihm (Aineias) **3**
- Wahn-Sinn als Ende der Verstellungsqual. O, ich genoß ihn fürchterlich, umgab mich mit ihm wie mit einem schweren Tuch, ich ließ mich Schicht für Schicht von ihm durchdringen
- Der Ton der Verkündigung ist dahin **10**
- Lebt der Gedanke, einmal in der Welt, in einem andern fort? **5**

2° Intervista

- lag die Katastrophe hinter mir **1**
- speiste mit meinen Gedanken seine verräterischen Entschlüsse **10**

- habe ich ihnen [...] Verletzungen heimgezahlt, die sie mir beigebracht? 5
- Das Gerücht, das Meere überwindet, wird mir auch in der Zeit vorausseilen 7
- um meine Selbstgefühl zu retten 3
- zu tief war er von der Idee durchdrungen 5
- nie, niemals wurde seine Einsamkeit durchbrochen 6
- die Kinder wird man ihr wegreißen müssen 1
- da sie mir bis zur Selbstaufgabe diene 3
- Je näher dem Tod, desto leuchtender und näher die Bilder der Kindheit, Jugend. Eine Ewigkeit habe ich sie mir nicht mehr vor Augen geführt 7
- hat sie die Zurückhaltung wohl gebraucht 2
- wenn die Angst abebbt 3
- fällt mir Fernliegendes ein 1
- keiner hat mich je gefragt, warum ich so genaue Erkundigungen über das feindliche Land einzog 6
- war ich nicht triumphgeschwollen wie wir alle? 2
- Mir kommt der Gedanke, insgeheim verfolge ich die Geschichte meiner Angst 7
- Zornig ging ich zu Hekabe, erleichterte nach Art der Unüberlegten mein Gewissen, zwang die Mutter zu handeln 8
- so [...] will ich sie nicht im Gedächtnis behalten 2
- der es nicht ganz genau nahm mit der Wirklichkeit 1
- ihre Ankündigung macht die Menschen blaß 5
- bin ich durchtränkt, geätzt, vergiftet von der Gleichgültigkeit der Außerirdischen gegenüber uns Irdischen 9
- du verläßt dich auf deinen Rückhalt bei ihm 3
- alle Eitelkeiten und Gewohnheiten sind ausgebrannt, verödet die Stellen in meinem Gemüt, von wo sie nachwachsen könnten 10
- sein Blick durchfuhr mich 4
- er traf die Wahrheit 2
- ließ ich mich von Berechnung leiten 4
- auch unsre Berechnung wird, uns unbewußt, geleitet 4

- der Traum die Nacht zuvor kam ungerufen **5**
- Jetzt wuchs die Frage, wie die Frucht in der Schale, und als sie sich ablöste und vor mir stand, schrie ich laut vor Schmerz oder Wonne **10**
- und daß der Gott, zu dessen Dienst ich mich bestimmt, mich ganz besitzen wollte **3**
- aber sie hatte sich in der Gewalt **1**
- denn mehr noch als des Sonnengottes Wolfsgestalt beunruhigte sie meine Angst **3**
- wir hatten nichts miteinander zu tun **1**
- wenn ich mich heute an dem Faden meines Lebens zurücktaste, der in mir aufgerollt ist; den Krieg überspringe, ein schwarzer Block; langsam, sehnsuchtsvoll in die Vorkriegsjahre zurückgelange; die Zeit als Priesterin, ein weißer Block **10**
- immer hielt ich mich zurück **1**
- ich weiß, daß ich so die Schranke zwischen uns nie ganz einriß **4**
- da wir uns beide nicht imstande sahen, den Erwartungen zu entsprechen **3**
- Ist es ein Wort, das sich, an seinem Namen gehängt, aus sehr tiefen Tiefen, in die ich nicht hinabgestiegen bin, losmachen will? **10**
- in Tränen ausbrach über seine Unsicherheit **1**
- Wahn-Sinn als Ende der Verstellungsqual. O, ich genoß ihn fürchterlich, umgab mich mit ihm wie mit einem schweren Tuch, ich ließ mich Schicht für Schicht von ihm durchdringen **10**
- da habe die Alte also wieder ihren Kopf durchgesetzt **3**

3° Intervista

- sehnsuchtsvoll in die Vorkriegsjahre zurückgelange **3**
- aus dieser kindlichen Freude wurde allmählich ein rhythmischer Tanz des Wesens mit seinen Spiegelbildern **10**
- er tanzte seine Ungestalt **9**
- und um wieviel mehr noch hänge ich erst an seiner Gestalt **4**

- ich habe immer mehr an Bildern gehangen als an Worten **9**
- vor den Bildern sterben die Wörter **10**
- (Angst) Vielleicht kommt es in mir zum erstenmal vor **3**
- (Angst) nur um gleich wieder erschlagen zu werden **1**
- jetzt ist meine Neugier, auch auf mich gerichtet, gänzlich frei **2**
- in ihm war nichts als ein ungestümes Glück, eins mit ungestümen Lust **10**
- vom Seegang durchgewalkt **2**
- naß bis auf die Haut **1**
- belästigt vom Geheul **1**
- er sah das unermessliche, sich hinaufwälzende Rad, er hielt die Augen geschlossen, er sah es dennoch, das Rad des Fluches, der auf ihm lastete, das Rad seines Geschicks, das Rad seiner Geburt und das Rad seines Todes, das Rad, das in seinem Hirn brannte, ohne daß er wußte, was Flucht, Geschick, Geburt und Tod war, das Rad, das sich über ihn wälzte, das Rad, worin er gerädert war **10**
- auch Selbstvorwürfe hindern die wichtigen Fragen, sich zu sammeln **3**
- besinnungslos vor Angst **1**
- (Klytaimnestra) dazu noch haßerfüllt **2**
- weiß ich, mich kann die Königin nicht schonen **1**
- mit Blicken hat sie es mir vorhin gesagt **2**
- wenn ich den Namen tilgen könnte, nicht nur aus meinem aus dem Gedächtnis **5**
- aller Menschen, die am Leben bleiben **2**
- mottete doch nur ein vages Gefühl von Kuhwärme von den Ställen her, wo er aufgewachsen war, in seiner Erinnerungen **8**
- wenn ich den Namen tilgen könnte, nicht nur aus meinem aus dem Gedächtnis aller Menschen, die am Leben bleiben **7**
- die Mutter hätte mir jetzt nicht einfallen dürfen **2**
- wer kann für seine Einfälle **1**
- und so oft spiegelte sich der Mond wider, daß der Minotaurus in ein Universum aus Stein zu blicken glaubte, das von Narben durchzogen war **9**

- ihr irres Gesicht, als sie sie wegrissen **1**
- der gräßlichste Fluch, der, seit es Menschen gibt, ausgestoßen würde
5
- (Fluch) und meine Mutter Hekabe hat ihn über sie verhängt **4**
- Ihr Fluch werde sich erfüllen **1**
- damit die Welt in Ordnung bleibe und nicht zum Labyrinth werde
und damit ins Chaos zurückfalle, aus dem sie entstanden war **10**
- Nachts hat der Sturm sich [...] bald gelegt **2**
- Wer weiß, aus welcher Not sie ihn [...] reißt **1**
- Wie lange voll Furcht vor dem Schauder **4**
- (Leute) sie haben den Krieg nicht erlebt **5**
- Sie zeigen ihre Gefühle **2**
- Ungeniert schätzen sie mich ab **1**
- er trommelte seine Lust zu töten **10**
- (Gerücht) wird mir auch in der Zeit vorausseilen **2**
- Panthoos der Griechen wird recht behalten **1**
- Dein Name wird bleiben **5**
- er tanzte den Untergang des Labyrinths, das donnernde Versinken
seiner Wände und Spiegel in die Erde **9**
- ich zeigte ihm nicht, wie es mich erschütterte **3**
- das gehörte zu dem Bild, das ich mir von mir selber machte **2**

VII Risultati delle interviste

	Metafore d'invenzione «Kassandra»	Media
1.	<i>bin ich durchtränkt, geätzt, vergiftet von der Gleichgültigkeit der Außerirdischen gegenüber uns Irdischen (7)</i>	8.38
2.	Da mußte ich mich fragen, aus was für dauerhaftem <i>Stoff die Stricke sind, die uns ans Leben binden (8)</i>	7.96
3.	Mein Hang, mich zu rechtfertigen, sollte sich, so kurz vor mir selbst, erledigt haben (8)	7.74
4.	<i>so stech ich mein Gedächtnis an (10)</i>	7.94
5.	Unendlich lange, scheint mir, waren seine Augen über mir, <i>deren Farbe ich nicht ergründen konnte (11)</i>	8
6.	<i>alle Eitelkeiten und Gewohnheiten sind ausgebrannt (13)</i>	8.8
7.	alle Eitelkeiten und Gewohnheiten sind ausgebrannt, <i>verödet die Stellen in meinem Gemüt, von wo sie nachwachsen könnten (13)</i>	8.8
8.	alle Eitelkeiten und Gewohnheiten sind ausgebrannt, <i>verödet die Stellen in meinem Gemüt, von wo sie nachwachsen könnten (13)</i>	8.8
9.	<i>Jetzt wuchs die Frage, wie die Frucht in der Schale, und als sie sich ablöste und vor mir stand, schrie ich laut vor Schmerz oder Wonne (14)</i>	8.76
10.	<i>mein Schrei damit zusammenfiel, andere Deutung nicht brauchte (14)</i>	8.9
11.	<i>Wenn ich den Namen tilgen könnte [...] wenn ich ihn ausbrennen könnte aus unsren Köpfen (15)</i>	8.02
12.	<i>Nie, niemals wurde seine Einsamkeit durchbrochen (18)</i>	8.04
13.	<i>wenn ich mich heute an dem Faden meines Lebens zurücktaste, der in mir aufgerollt ist; den Krieg überspringe, ein schwarzer Block; langsam, sehnsuchtsvoll in die Vorkriegsjahre zurückgelange; die Zeit als Priesterin, ein weißer Block (30)</i>	8.54
14.	<i>wenn ich mich heute an dem Faden meines Lebens zurücktaste, der in mir aufgerollt ist; den Krieg überspringe, ein schwarzer Block; langsam, sehnsuchtsvoll in die Vorkriegsjahre zurückgelange; die Zeit als Priesterin, ein weißer Block (30)</i>	8.54
15.	<i>den Krieg überspringe, ein schwarzer Block (30)</i>	8.54
16.	langsam, sehnsuchtsvoll in die Vorkriegsjahre zurückgelange; <i>die Zeit als Priesterin, ein weißer Block (30)</i>	8.54
17.	Das Letzte wird ein Bild sein, kein Wort. <i>Vor den Bildern sterben die Wörter (30)</i>	8.76
18.	Das Troia meiner Kindheit, existiert nur noch in meinem Kopf. <i>Da will es, solange ich Zeit hab, wieder aufbaun (39-40)</i>	8

19.	<i>Ist es ein Wort, das sich, an seinem Namen gehängt, aus sehr tiefen Tiefen, in die ich nicht hinabgestiegen bin, losmachen will? (47)</i>	8.82
20.	<i>Mein Vater Priamos würde die Unglückskette durchschlagen (51)</i>	7.8
21.	<i>Daß du nicht zu tief in deines Vaters Seele kriechst (56)</i>	7.76
22.	<i>Ich habe nur noch Wörter ungefärbt von Hoffnung oder Furcht (56)</i>	8.88
23.	<i>Daß sie die nackte bedeutungslose Gestalt der Ereignisse nicht wahrnahmen (57)</i>	7.74
24.	<i>Ameisengleich gehn wir in jedes Feuer. Jedes Wasser. Jeden Strom von Blut. Nur um nicht sehn zu müssen. Was den? Uns (57)</i>	8.54
25.	<i>Rasend schnell die Abfolge der Bilder in meinem müden Kopf, die Worte können sie nicht einholen (60)</i>	7.96
26.	<i>Das eine Wort, das ich kannte, drehte und wendete ich (64)</i>	8.04
27.	<i>Das fremde Wesen, das wissen wollte, hatte sich schon zu weit in mich hineingefressen (66)</i>	8.52
28.	<i>Wie lange es dauerte, bis meine Gefühle in die verödeten Seelenräume wieder einströmten (69)</i>	8.24
29.	<i>Fatal der leere Raum, der sich um mich gebildet hatte (74)</i>	7.92
30.	<i>Wahn-Sinn als Ende der Verstellungsqual. O, ich genoß ihn fürchterlich, umgab mich mit ihm wie mit einem schweren Tuch, ich ließ mich Schicht für Schicht von ihm durchdringen (80)</i>	8.6
31.	<i>Wahn-Sinn als Ende der Verstellungsqual. O, ich genoß ihn fürchterlich, umgab mich mit ihm wie mit einem schweren Tuch, ich ließ mich Schicht für Schicht von ihm durchdringen (80)</i>	8.6
32.	<i>Wahn-Sinn als Ende der Verstellungsqual. O, ich genoß ihn fürchterlich, umgab mich mit ihm wie mit einem schweren Tuch, ich ließ mich Schicht für Schicht von ihm durchdringen (80)</i>	8.6
33.	<i>Zwei Gegner auf Leben und Tod hatten sich die erstorbne Landschaft meiner Seele zum Kampfplatz gewählt (80-81)</i>	8.16
34.	<i>Tauch auf, Cassandra, sagte sie (82)</i>	7.74
35.	<i>Nicht ohne Bedauern ließ ich den Wahnsinn los, nicht ohne Befremden sah mein inneres Auge eine unbekannte Gestalt aus den dunklen Wassern auftauchen, die sich verliefen (83)</i>	8.58
36.	<i>Ich dachte wenigstens den Sprachkrieg aufzuhalten (86)</i>	8.24
37.	<i>Entschieden hast du dich, die Bestie in dir selbst zu füttern, sie in dir aufzustacheln (88)</i>	8.7
38.	<i>Man muß nur trachten, sagte er, daß dem Heer der Glaube an das Phantom erhalten bleibt (92)</i>	8.78
39.	<i>Unleidlich war mir seine Art geworden, sich hinter undurchsichtigen Belehrungen zu verstecken (101)</i>	7.74

40.	<i>Der Krieg griff den Männern in die Brust und tötete den Vogel (103)</i>	8.54
41.	<i>Als ich diese schwache Traumbewegung zum erstenmal verspürte, erschütterte sie mich bis zum Grund, öffnete die Sperre in mir, die die Liebe zu den Kindern eines aufgezwungenen Vaters zurückhielt, mit einem Strom von Tränen brach sie hervor (103)</i>	8.3
42.	<i>Als ich diese schwache Traumbewegung zum erstenmal verspürte, erschütterte sie mich bis zum Grund, öffnete die Sperre in mir, die die Liebe zu den Kindern eines aufgezwungenen Vaters zurückhielt, mit einem Strom von Tränen brach sie hervor (103)</i>	8.3
43.	<i>Wenn aus meinem Grab der Haß erwüchse, ein Baum aus Haß, der flüsterte: Achill das Vieh (104)</i>	8.76
44.	<i>Aber, ich fleh dich an: Schick mir einen Schreiber [...] so daß neben dem Strom der Heldenlieder dies winzge Rinnsal, mühsam, jene fernen, vielleicht glücklicheren Menschen, die einst leben werden, auch erreichte (107)</i>	8.48
45.	<i>Die Erde möge seine Asche ausspein (109)</i>	8.04
46.	<i>Strömte in die Hülle, die mein Körper war, das Leben wieder ein (113)</i>	8.32
47.	<i>Ich wußte, daß in diesen Fragen schon die Antwort lag, und fühlte eine Regung in mir nach so langer Starre, die die ersten Monate des Kriegs verursacht hatten (115)</i>	8.44
48.	<i>Was meinen Gliedern einfiel auf die Fragen seiner Lippen, welch unbekannte Sinne sein Geruch mir schenken würde, hatte ich nicht ahnen können (116)</i>	8.64
49.	<i>Daß wir im Recht waren, doppelt im Recht, wenn wir der Götter Wort zu uns herniederzwingen (118)</i>	7.74
50.	<i>Mit tiefem ungläubigen Unbehagen sah ich zu, wie die Zustände im Palast, so als würde an ihnen einer drehn, uns ihre Kehrseite zuwandten, eine liederliche Fratze (127)</i>	8.06
51.	<i>Aber mein Auge, das die Himmel alle kennt, ist nicht zu täuschen (127)</i>	7.74
52.	<i>In meinen Eingeweiden saß ein Tier, das fraß an mir und trieb mich um, später fand ich seinen Namen: Panik (128)</i>	8.76
53.	<i>Dies Wort war schon zu groß, denn eine Zeitlang war es nicht bedroht (129)</i>	8.78
54.	<i>Die ungeliebte Pflicht in mir fraß alle Freude auf. Nicht nur für den Feind, auch für mich war Troia uneinnehmbar geworden (130-131)</i>	8.3
55.	<i>Und Paris [...] nur noch die Hülle seiner selbst (131)</i>	8.04
56.	<i>Und König Priamos [...] er wurde brüchig (131)</i>	7.96
57.	<i>König Priamos zerbröckelte, je mehr er gezwungen wurde, den König herauszukehren (131)</i>	7.86
58.	<i>Andre Wirklichkeiten in unsre Welt der festen Körper einsickerten. Die die fünf Sinne, auf die wir uns verständigt haben, nicht erfassen, weshalb wir sie</i>	8.76

	<i>verleugnen müssen (139)</i>	
59.	<i>Die Taten, die der Krieg heraustrieb, waren Mißgeburten (142)</i>	8.76
60.	<i>Die bewohnte Welt, soweit sie uns bekannt war, hatte sich immer grausamer, immer schneller gegen uns gekehrt (153)</i>	7.96
61.	<i>Sollte die Wildnis wieder über uns zusammenschlagen (158)</i>	8.24
62.	<i>Sollte das Ungeschiedne, Ungestaltete, der Urgrund, uns verschlingen (158)</i>	8.12
63.	<i>Der Rhythmus fiel in sich zusammen (158)</i>	8.22
64.	<i>(Hände) Sie hinderten mich nicht, daß ich vollkommen in mir selbst verschwand (159)</i>	8.5
65.	<i>Mich den Bildern überließ, die sich in meinem Kopf fest eingefressen hatten (159)</i>	8.04
66.	<i>Aber wofür stehn die Bilder? [...] Für das, was wir in uns nicht zu erkennen wagen, so scheint es mir (160)</i>	8.76
67.	<i>Gar nicht zur Sprache stand, weil eine Pflicht, die, unsern schlimmsten Feind zu töten, das Recht verschlang (164)</i>	8.52
68.	<i>Wie man den Felsen nicht erkennt, der einen unter sich begräbt, und nur die Wucht des Anpralls spürt (167)</i>	8.76
69.	<i>Das, übrigens, hat mich seitdem nicht wieder angebellt (170)</i>	7.96
70.	<i>Als ich heraus war, lebte ich lange, weil ich kein Licht vertrug, mit den Händen vor den Augen, und am liebsten in den Höhlen. Myrine, die nicht von mir wich, hat mich gezwungen, nach und nach ins Licht zu sehen (170)</i>	8.76
71.	<i>Als ich heraus war, lebte ich lange, weil ich kein Licht vertrug, mit den Händen vor den Augen, und am liebsten in den Höhlen. Myrine, die nicht von mir wich, hat mich gezwungen, nach und nach ins Licht zu sehen (170)</i>	8.76
72.	<i>Ich sagte: Um den Rest von Licht und Wärme zur verströmen und dann Dunkelheit und Kälte in sich aufzunehmen (173)</i>	8.76
73.	<i>So lebten wir, in der Stunde vor den Dunkelheit (173)</i>	8.2
74.	<i>Der Krieg, unfähig sich noch zu bewegen, lag schwer und matt, ein wunder Drachen, über unsrer Stadt (173)</i>	8.76
75.	<i>Wir waren dankbar, daß gerade wir das höchste Vorrecht, das es gibt, genießen durften, in die finstere Gegenwart, die alle Zeit besetzt hält, einen schmalen Streifen Zukunft vorzuschieben (174)</i>	8.68
76.	<i>Das Wort kam wieder, riß in mir jedesmal den Abgrund auf (174)</i>	8.76
77.	<i>Der Schauer, der an meinem Namen hing, war schon verblaßt. Die Griechen haben ihn mir wieder angehängt (176)</i>	8.62
78.	<i>Der Schauer, der an meinem Namen hing, war schon verblaßt. Die Griechen haben ihn mir wieder angehängt</i>	8.62

	(176)	

	Metafore delessicalizzate «Kassandra»	Media
1.	speiste mit meinen Gedanken seine verräterischen Entschlüsse (9)	7.62
2.	Das Gerücht, das Meere überwindet, wird mir auch in der Zeit vorausseilen (17)	7.2
3.	Dann bleibe ich an dem Wort schon hängen (30)	7.6
4.	Je näher dem Tod, desto leuchtender und näher die Bilder der Kindheit, Jugend. Eine Ewigkeit habe ich sie mir nicht mehr vor Augen geführt (48)	7.42
5.	Mir kommt der Gedanke, insgeheim verfolge ich die Geschichte meiner Angst (48)	7.28
6.	Daß die Kette der für unsre Stadt unheilvollen Ereignisse sich in grauer Vorzeit verlor (50)	7.34
7.	Zornig ging ich zu Hekabe, erleichterte nach Art der Unüberlegten mein Gewissen, zwang die Mutter zu handeln (52)	6.86
8.	In die Umnachtung, in die ich endlich fiel, flog mir ein Fünkchen Triumph voraus (53-54)	7.84
9.	Ich gönnte mir Zeit, ehe ich ihn bemerkte, immer habe ich mir diese Zeiten von Teilblindheit gegönnt (54)	7.14
10.	Da ließ ich mich in die Dunkelheit zurückfallen (54)	6.78
11.	Ungut, übermüdet in den Tod zu gehn (56)	7.6
12.	Vor mir, als der Tochter des Königs Priamos, würden alle Türen und alle Mäuler aufspringen (62)	6.88
13.	Der Satz zerriß mir ein Gespinnst vor den Augen (68)	7.88
14.	Dann fiel der Vorhang vor mein Denken (79)	7.74
15.	<i>Zwei Gegner auf Leben und Tod</i> hatten sich die erstorbne Landschaft meiner Seele zum Kampfplatz gewählt (80-81)	6.78
16.	Man zahlt für die Fahrt in die Unterwelt (81)	6.96
17.	Aber ziemlich genau erinnere ich mich an den schalltoten Raum, in den solche Worte fielen (86-87)	7.56
18.	Für immer fielen alle Regeln in den Staub (97)	6.88
19.	Aber der Glaube wich allmählich von mir, so wie manchmal eine Krankheit weicht, und eines Tages sagts du dir, du bist gesund. Die Krankheit findet keinen Boden mehr in dir. So auch der Glauben (129)	7.18
20.	Doch ohne meinen Willen nahm mein Gedächtnis diese Tatsachen einfach nicht ernst genug (138)	7.58

	Metafore d'invenzione «Minotaurus. Eine Ballade»	Media
1.	aus dieser kindlichen Freude wurde allmählich ein rhythmischer Tanz des Wesens mit seinen Spiegelbildern (16)	8.1
2.	seine Welt hatte sich verdoppelt (22)	8.12
3.	es war als ob ein Sturmwind Minotauren und Mädchen durcheinandergeblasen hätte (26)	8.04
4.	er tanzte seine Ungestalt, (S. 26)	9.28
5.	es tanzte seine Schönheit, (S. 26)	9.28
6.	er tanzte seine Freude, es gefunden zu haben, (S. 26)	9.28
7.	es tanzte seine Furcht, von ihm gefunden worden zu sein, (S. 26)	9.28
8.	er tanzte seine Erlösung, und es tanzte sein Schicksal, (S. 26)	9.28
9.	er tanzte seine Gier, (S. 26)	9.28
10.	und es tanzte seine Neugier, (S. 26)	9.28
11.	er tanzte sein Herandrängen, (S. 26)	9.28
12.	und es tanzte sein Abdrängen, (S. 26)	9.28
13.	er tanzte sein Eindringen, es tanzte sein Umschlingen (S. 26)	9.28
14.	in ihm war nichts als ein ungestümes Glück, eins mit ungestümen Lust (28)	7.92
15.	die Sonne (...) brannte ihr Bild in sein Hirn als ein gewaltiges, sich drehendes Rad, das Feuergarben in den Himmel stieß zum Zeichen ihres Zorns über den Frevel ihrer Tochter Pasiphae (34)	8.34
16.	er sah das unermessliche, sich hinaufwälzende Rad, er hielt die Augen geschlossen, er sah es dennoch, das Rad des Fluches, der auf ihm lastete, das Rad seines Geschicks, das Rad seiner Geburt und das Rad seines Todes, das Rad, das in seinem Hirn brannte, ohne daß er wußte, was Flucht, Geschick, Geburt und Tod war, das Rad, das sich über ihn wälzte, das Rad, worin er gerädert war (34)	8.52
17.	er tanzte seine Freude, nicht mehr allein zu sein, (40)	9
18.	er tanzte seine Hoffnung, die anderen Minotauren zu treffen, die Mädchen und Wesen, die gleich waren wie jenes, mit dem er nun tanzte (40)	9
19.	mottete doch nur ein vages Gefühl von Kuhwärme von den Ställen her, wo er aufgewachsen war, in seiner Erinnerungen (48)	8.66
20.	suchte wütend in den Glassplittern das Spiegelbild, das doch das seine war, es schien ihm unter den Splittern begraben zu sein (56)	7.14
21.	und so oft spiegelte sich der Mond wider, daß der Minotaurus in ein Universum aus Stein zu blicken glaubte, das von Narben durchzogen war (56)	8.82
22.	er trommelte seine Wut, (60)	8.84
23.	er trommelte seine Gier zu zerstören, (60)	8.84
24.	er trommelte seinen Wunsch sich zu rächen, (60)	8.84
25.	er trommelte seine Lust zu töten, (60)	8.84

26.	er trommelte seine Furcht, (60)	8.84
27.	er trommelte seine Rebellion, (60)	8.84
28.	er trommelte seine Selbstbehauptung (60)	8.84
29.	damit die Welt in Ordnung bleibe und nicht zum Labyrinth werde und damit ins Chaos zurückfalle, aus dem sie entstanden war (66)	8.38
30.	sondern als eine Minotaureneinsicht durch Bilder und durch Gefühle (66)	8.04
31.	er tanzte sein Glück, (73)	9.28
32.	er tanzte seine Zweisamkeit, (73)	9.28
33.	er tanzte seine Erlösung, (73)	9.28
34.	er tanzte den Untergang des Labyrinths, das donnernde Versinken seiner Wände und Spiegel in die Erde, (73)	9.28
35.	er tanzte die Freundschaft zwischen Minotauern, Tieren, Menschen und Göttern (73)	9.28

	Metafore delessicalizzate «Minotaurus. Eine Ballade»	Media
1.	und fand sich Kopf an Kopf mit seinem Spiegelbild (10)	7.42
2.	immer unvorsichtiger im Rausch ihrer vermeintlichen Freiheit (48-50)	6.9
3.	zog doch alles als Bilder in seinem Geiste vorüber und nicht in Begriffen, als ob er in einer Art Bilderschrift fühlte (44)	8.94

VIII Riassunto in lingua francese

Dans le domaine des sciences humaines peu d'objets d'étude ont reçu une attention aussi diffuse que la métaphore. Cette dernière, en effet, se révèle un champ d'analyse privilégié pour sa particulière compénétration des éléments littéraires, linguistiques et culturels qui soulèvent un ensemble de problématiques interlinguistiques et interculturelles. Au cours du temps elle a été considérée comme un pur ornement du langage et un artifice rhétorique. Beaucoup d'études ont tenté de repérer une grammaire de la métaphore (Gardes Tamine, 1995 et 2011; Schlanger, 1983), à la décrire à travers des définitions sémantiques ou pragmatiques (Kleiber, 1984; Charbonnel, 1991; Rastier, 1994); à avancer des hypothèses sur la référence des figures (Prandi, 1992 et 2002; Conenna, 2002) et à repérer les images propres à chaque écrivain (Frappier-Mazur, 1976; Van Buuren, 1986). Seulement à partir des études contemporaines, dans le domaine psycholinguistique et neuroscientifique, on a commencé à réfléchir sur la place centrale que la métaphore occupe d'un point de vue cognitif. En particulier, au cours des années, des hypothèses ont été proposées sur le rôle que recouvre la ressemblance dans le langage littéral et métaphorique, sur la compréhension des mécanismes qui surgissent à la base de la formulation d'une métaphore linguistique et sur les modalités d'une métaphore.

Etant donné l'ampleur des études, il s'avère impossible d'expliquer de façon exhaustive toutes les approches qui se sont succédé dans l'effort de donner une explication au « vêtement métaphorique » qui caractérise la métaphore. Le parcours, au contraire, que nous avons choisi d'entreprendre fournit un encadrement théorique basé sur de nouvelles recherches dans le domaine cognitif et psycholinguistique. Plus spécifiquement, nous avons essayé de reconstruire diachroniquement un parcours visant à mettre en évidence trois théories fondamentales à l'intérieur du panorama des études cognitives sur la métaphore : a) la théorie de la métaphore conceptuelle, b) la théorie de l'intégration conceptuelle ; c) la théorie de l'analogie. En synthèse, nous pouvons affirmer, sur la base de la première théorie, que la métaphore représente un transfert de projections, structurées selon des correspondances

ontologiques et épistémiques, d'un domaine conceptuel d'origine à un domaine d'arrivée. Cette considération conduit à réfléchir sur le fait que les métaphores conceptuelles sont des groupes d'informations, acquis soit à travers l'expérience physico-perceptive directe soit à travers la culture, qui produit une quantité innombrable d'expressions linguistiques métaphoriques.

La théorie de l'intégration conceptuelle, ou du soi-disant « *blending* », tente de fournir une explication de ce qui se produit dans le déroulement de la construction du signifié à des liens parmi les modèles qui, construits localement, seront écartés. Dans cette perspective, parler de « *blending* » métaphorique implique de considérer la fusion qui se passe parmi les structures saillantes de deux ou plusieurs espaces mentaux. Enfin, l'analogie est un processus cognitif utilisé quotidiennement, basé sur l'importance de l'expérience à l'intérieur du raisonnement et des procès sous-jacents à la mémoire épisodique. Selon les théoriciens, l'analogie est à la base de la formulation de métaphores linguistiques car elle sert à identifier des structures relationnelles similaires dans des contextes différents et à transférer l'information d'un contexte à un autre.

Le but principal que nous nous sommes fixé est celui d'analyser les mécanismes cognitifs et linguistiques à la base des métaphores « d'invention et défigées » en utilisant une approche qui vise à confondre la théorie de la métaphore conceptuelle de Lakoff, la théorie de l'intégration conceptuelle de Turner et Fauconnier et la théorie de l'analogie de Monneret.

Pour différencier les métaphores d'invention des métaphores défigées, il faut se référer soit à la dimension linguistique soit à la dimension conceptuelle. La métaphore d'invention, au niveau linguistique, est une métaphore qui n'a pas reçu la « sanction de l'usage » (Fontanier, 1968: 104). D'un point de vue conceptuel, selon certains théoriciens, cette dernière peut être le résultat de multiples mécanismes de créativité comme, par exemple, l'extension de métaphores conventionnelles, l'extension non conventionnelle de schémas conceptuels, l'altération d'une projection métaphorique conventionnelle, la formation de métaphores composées,

l'influence de plusieurs contextes et un mapping des images non conventionnelles.

Différemment, la métaphore défigurée est une expression idiomatique qui a subi un procès de « défigement » en vue de « la remétaphoriser » et « la remotiver ». Il est clair, donc, que d'un point de vue conceptuel, elle présente une série d'opérations liées aux procès de conventionalité et de créativité.

A la base du choix de deux typologies de métaphore, d'invention et défigurées, il y a une raison liée essentiellement aux recherches qui ont été accomplies dans le domaine cognitif. Nombreux, en effet, ont été les théoriciens qui se sont occupés des expressions métaphoriques conventionnelles à l'intérieur du langage quotidien. D'autres se sont consacrés à la dimension créative des métaphores littéraires. Toutefois, dans les deux cas, peu de théoriciens ont conjugué les opérations qui se déroulent dans la dimension linguistique avec celles qui sont dans le plan cognitif alors que beaucoup se sont intéressés à la métaphore défigurée dans les textes littéraires.

Pour mettre à l'épreuve le fonctionnement de la complémentarité de ces trois modèles, nous avons choisi d'utiliser deux textes littéraires de langue allemande des années 1980-1990 qui sont «Kassandra» (1983) de Christa Wolf et «Minotaurus. Eine Ballade» (1985) de Friedrich Dürrenmatt.

Tous les deux ont été choisis pour trois raisons fondamentales : la première concerne l'intérêt personnel pour la discipline de la germanistique et les pays germanophones qui ont recouvré une importance non négligeable dans le domaine des recherches scientifiques abordées soit avant soit pendant la période du doctorat de recherche. La deuxième raison est liée essentiellement au fait que le roman de Wolf et le récit de Dürrenmatt, étant des « textes littéraires », offraient une occasion de rechercher un nombre considérable d'expressions linguistiques métaphoriques dont la densité s'annonçait importante. La troisième raison est déterminée par la nature des textes pris en considération. Tous les deux, en effet, sont des « réécritures du mythe » : d'une part, celui de Cassandre, de l'autre celui du Minotaure. Sur la base des études conduites par la «Cognitive Poetics» (Tsur, 1992; Brône e Vandaele, 2009), on peut supposer que la polysémie présente dans

les textes favorise le développement d'une série de métaphores linguistiques sur lesquelles il semble nécessaire de s'interroger même au niveau conceptuel.

Les méthodologies que nous entendons utiliser dans cette recherche sont celles élaborées sur trois modèles, c'est-à-dire sur la théorie de la métaphore et sur l'intégration conceptuelle et sur la théorie de l'analogie, avec l'ambition de contextualiser l'étude dans le débat critique relatif à l'analyse des métaphores. Par conséquent, les modalités d'enquête scientifique qui ont défini la formulation de ces trois modèles seront utilisées en tenant compte des instances critiques qui ont été avancées au fil du temps. Les sources dont émane la proposition de ce travail, comme c'est le cas pour les travaux de base linguistique, ont été supportées par une phase consistant à collecter des données. En particulier, les métaphores d'invention et défigées ont été repérées sur la base de deux principes fondamentaux qui sont : la non familiarité et la non lexicalisation. Pour identifier le degré de figurativité des métaphores à l'intérieur du texte trois méthodologies ont été mise en place : les interviews des locuteurs allemands ; la consultation des dictionnaires en langue allemande et une observation des éléments présents à l'intérieur de la métaphore à travers la méthodologie MIPVU (Steen et al., 2010).

La première phase tend à comprendre si les expressions figurées trouvées à l'intérieur des textes littéraires, à travers un échantillonnage, sont perçues par les locuteurs de langue maternelle allemande comme des expressions propres ou plus imagées.

L'observation de la perception de telles expressions a permis de reconnaître le niveau de figurativité d'une métaphore défigée et d'une métaphore d'invention. En outre, cette enquête est apparue utile pour réfléchir sur la nature du défigement du moment que les locuteurs ont été obligés d'activer un degré différent de «figurative competence» (Levorato, 1993) soit dans le cas des expressions créatives soit dans le cas des expressions défigées. Les interviews sont basées sur un questionnaire écrit et ont été soumises à cinquante locuteurs (tous étudiants universitaires de langue maternelle allemande) et les résultats ont été cohérents avec le reste des enquêtes développées. A travers la consultation de certains dictionnaires de langue allemande, parmi lesquels le Duden (1976), le Langenscheidt (2003), ou le

Wahrig (2006), certaines données récoltées dans les interviews ont été confirmées.

Enfin, pour comprendre si la métaphore est de nature créative ou défigée on a utilisé la méthodologie MIPVU (Steen et al., 2010). Ce modèle vise à réfléchir sur la différence entre le signifié contextuel et le signifié de base d'une unité lexicale métaphorique.

A cette phase s'ensuit la disposition de toute la documentation dans un corpus de métaphores, certaines desquelles ont été analysées de manière approfondie en impliquant la formulation de plusieurs catégories de métaphores.

Notre but est de favoriser une analyse comparée entre l'approche de la métaphore conceptuelle, celle de l'intégration et la théorie de l'analogie.

En synthèse, les objectifs fondamentaux de la recherche sont :

- montrer à travers un processus heuristique, l'efficacité épistémique de la comparaison parmi les modèles et les possibles limites à l'intérieur de chaque modèle ;
- montrer de quelle façon émergent les relations communes qui sont à la base de l'analogie ;
- repérer comment la topicalisation se développe et si elle est symétrique ou asymétrique ;
- comprendre comment les éléments saillants des deux domaines se retrouvent projetés dans l'espace de blending et, par conséquent, de quelle façon est construit le réseau d'intégration conceptuelle ;
- comprendre s'il est toujours possible de reconstruire le mapping ou si le contexte participe à la signification ;
- montrer comment les symboles clés sont manipulés par les écrivains, s'ils sont des sources de métaphore privilégiées ou s'ils se conjuguent à l'aspect polysémique du texte parce qu'il est réécriture d'un mythe ;
- explorer les possibles connexions entre les métaphores créatives et celles défigées afin de comprendre s'il y a un parallélisme dans leur fonctionnement ou s'il y a une différence totale ;
- montrer le type de transformation que les métaphores défigées ont subi ;

- comprendre s'il existe des liens motivationnels au sein de la structure lexicale, son signifié et sa représentation conceptuelle ;
- repérer similarités ou différences dans la formulation des métaphores chez les deux écrivains et si les métaphores interagissent avec le mythe.

En outre, parmi les objectifs de la recherche il y a aussi celui d'intégrer et d'appliquer les approches linguistiques cognitives à l'étude de textes littéraires, en encourageant, ainsi, le dialogue entre langue et littérature qui, même complexe, est essentiel pour une recherche dans ce domaine.

La thèse est divisée en trois parties principales : la première est un encadrement théorique des opérations cognitives qui sont à la base des métaphores linguistiques ; dans la deuxième partie on examine la dimension linguistique de la métaphore et la troisième partie est dédiée à l'exposition de la méthodologie qui a été appliquée et à l'analyse des métaphores trouvées dans les textes.

La première partie de la thèse est subdivisée en trois chapitres principaux qui sont : « La métaphore conceptuelle », « Le network d'intégration conceptuelle » et « L'analogie ». Dans le premier chapitre on parle d'une théorie neurale de la métaphore conceptuelle (Lakoff, 2008) qui, même en maintenant les paradigmes originaires, se développe sur les normes de la théorie de la computation neurale du cerveau (Feldman, 2006). Le chapitre décrit de façon détaillée la métaphore en relation avec les neurosciences en s'arrêtant sur les études sur les neurones, sur les mappes et sur les circuits neuronaux. En outre, on examine d'une manière synthétique la découverte des neurones miroirs, la latéralisation hémisphérique et les contributions apportées au panorama linguistique. Dans le même chapitre, sont traitées aussi les questions sur la catégorisation, sur les prototypes et sur la saillance (Rosch, 1983) en les situant par rapport à la notion de «family resemblances» de Wittgenstein (1980). En outre, le premier chapitre est une reconstruction approfondie de la théorie cognitive de la métaphore conceptuelle à partir du tournant opéré par Lakoff et Johnson en 1980 jusqu'à des études plus récentes. Le deuxième chapitre est dédié à la théorie des espaces mentaux, ou bien de l'ensemble des connexions neuronales qui

sont activées dès que se créent des analogies parmi les choses. Dans ce chapitre on va détailler la question du « *blending* » ou de l'intégration conceptuelle entre deux espaces mentaux, de Fauconnier et Turner (2002, 1996). Plus particulièrement, selon cette théorie, le « *blending* » est une opération cognitive dynamique qui tend à fonder un ensemble d'inférences afin de formuler ou comprendre des informations. Il existe des « *blending* » métaphoriques et non métaphoriques et, quelques pages, seront consacrées à en comprendre les différences principales.

Le troisième chapitre prend en examen le concept d'analogie et de raisonnement analogique. D'abord, une brève parenthèse philosophique est utile afin de réfléchir sur comment a été perçu et défini, dans le temps, le concept de similarité en comparaison au problème métaphysique. Ensuite, on proposera uniquement une approche de type psycholinguistique en base de laquelle l'analogie est un phénomène émergent et qui imprègne la cognition. Dans le même chapitre, on réservera un ample espace à la linguistique analogique de Monneret en différenciant la perspective descriptive de l'analogie de la perspective fonctionnelle. Une contribution essentielle sera d'approfondir la nature des éléments constitutifs de l'analogie ; le type de niveau qui peut présenter une relation analogique ; sa structure ; sa profondeur, ou bien l'existence d'analogies superficielles ou structurelles ; l'ontologie qui se trouve derrière cette relation ; la conscience, ou mieux, le fait que l'analogie peut être spontanément ou volontairement créée et, enfin, le degré de sédimentation de l'analogie, ou le fait qu'il y ait des analogies établies cognitivement ou culturellement ou que les analogies engendrent des innovations sémantiques.

La deuxième partie de la thèse de recherche examine la dimension linguistique de la métaphore. Spécifiquement, on veut clarifier les concepts de figement, créativité et défigement. Un chapitre sera consacré aux études de phraséologie en soulignant les catégories et les critères à la base de la lexicalisation et en dédiant une partie de l'attention aux récentes études sur la sémantique des idiomes.

Un chapitre est basé sur la question de la créativité linguistique dans la formulation des métaphores et nous aborderons aussi les thématiques classiques concernant la métaphore vive et les métaphores conflictuelles. Le

dernier chapitre est centré sur le phénomène du défigement sur la base des théorisations abordées par Rastier (1987) et de plus récentes recherches dans le domaine cognitif qui examinent les processus intervenant dans le défigement de la métaphore cristallisée (Langlotz, 2006).

La troisième partie de la thèse réunit la partie méthodologique et la partie analytique de la recherche. Le chapitre VII est un encadrement méthodologique où on explique comment et pourquoi ont été repérées les métaphores à l'intérieur des textes. A la base il y a essentiellement trois facteurs : les résultats des interviews des locuteurs de langue maternelle allemande, la comparaison avec la méthodologie élaborée par Steen et al. (2010) et une dernière vérification à travers la consultation des dictionnaires.

Nous tentons aussi de définir les modalités d'application des modèles théoriques.

Les deux derniers chapitres concernent l'analyse des métaphores repérées dans les textes des deux écrivains. Dans ces chapitres, on retrace les lignes essentielles des œuvres, on analyse les métaphores et on en décrit les caractéristiques principales.

Les résultats de la recherche ont montré que le texte «Kassandra» contient 78 métaphores d'invention et 20 métaphores défigées; dans le texte «Minotaurus. Eine Ballade», 37 métaphores d'invention et 3 métaphores défigées ont été relevées.

Ces métaphores sont le résultat d'un premier échantillonnage statistique fondé sur trois principes fondamentaux qui sont la figurativité, la non familiarité et la non lexicalisation. En outre, les critères d'échantillonnage des métaphores qui ont été choisis pour les deux textes pris en considération sont basés sur le nombre de pages de chaque texte. «Kassandra» est un texte de 172 pages et nous nous sommes donné pour tâche de trouver, quand cela était possible, au moins une métaphore toutes les trois pages. Le même critère n'a pas pu être appliqué au texte «Minotaurus. Eine Ballade» qui compte seulement 26 pages. De ce fait, pour ce dernier texte, l'échantillonnage a été basé sur la recherche d'une ou plusieurs métaphores par page.

A cet échantillonnage ont succédé 50 interviews de locuteurs de langue maternelle allemande qui ont permis de comprendre la perception du degré de figurativité de chaque métaphore choisie. Les résultats des interviews, en effet, ont montré que les locuteurs considèrent avec une valeur de 8, 9 ou 10 les métaphores d'invention et 7 ou 8 les métaphores défigées.

L'opération suivante a été de confirmer les résultats des interviews et de réfléchir sur la nature des expressions métaphoriques à travers la consultation de dictionnaires de langue allemande (Duden, 1976 e 2013; Langenscheidt, 2003; Wahrig, 2006).

A l'aide des dictionnaires il a été possible de formuler pour les métaphores défigées une subdivision basée sur les caractéristiques linguistiques établies. On a, de cette façon, les métaphores défigées simples quand le changement produit par l'écrivain modifie partiellement la structure de la séquence lexicalisée. Généralement, ces opérations sont visibles, comme la substitution d'une partie de la séquence par un synonyme ou l'ajout d'un complément circonstanciel. Le cas des métaphores défigées complexes est différent puisqu' il présente un changement total de la séquence lexicalisée qui, dans la majorité des cas, se vérifie à travers le changement de la structure paradigmatique. Un nombre majeur de métaphores défigées a été relevé dans le texte de Wolf, tandis que chez Dürrenmatt il y en a un nombre restreint. Nous avons observé que les auteurs préfèrent un défigement de type complexe où les structures lexicales de nouvelle formation montrent des substitutions innovatrices. Dans ce cas, il ne s'agit pas simplement d'utiliser un synonyme, c'est la structure entière de la séquence métaphorique qui subit une transformation et, le plus souvent, il s'avère complexe de remonter à l'origine de la forme lexicalisée.

Aux dictionnaires s'est ajouté un autre instrument de vérification afin de confirmer la figurativité interne à chaque métaphore.

Pour répondre à cette exigence nous avons utilisé la méthodologie MIPV (Steen et al., 2010) élaborée au cœur de la linguistique cognitive. Les raisons de ce choix s'expliquent par la volonté d'être cohérents avec la base cognitiviste de la thèse de recherche et par le fait que ce type de méthodologie semble être une réponse valide au repérage des métaphores. Toutefois les paradigmes théoriques qui en sont à la base, ont été empruntés

seulement partiellement. Une des principales différences par rapport aux théorisations de la MIPVU est le fait d'analyser une seule unité lexicale par expression métaphorique. Ce choix trouve son origine dans la volonté d'examiner uniquement l'élément qui cause la violation sémantique à l'intérieur de l'expression linguistique. Généralement, nous avons observé que, la plupart du temps, cet élément correspond, au niveau conceptuel, au domaine outil. La deuxième différence concerne le fait que l'analyse a été limitée à des unités lexicales comme les noms, les verbes et les adjectifs ; tandis que nous avons exclu de l'analyse les prépositions, les adverbes et les pronoms. Ces derniers ont été pris en examen à l'intérieur de la section dédiée à l'analyse de la métaphore sans les analyser d'une manière détaillée comme prévu par la méthodologie MIPVU. En outre, même le schéma emprunté à la MIPVU a été modifié partiellement car nous avons examiné quatre phases : « phase du signifié contextuel », « phase du signifié de base », « phase du conflit » et « phase du résultat ». La raison principale est de montrer que nous sommes face à un processus d'analyse qui conduit à réfléchir sur des similarités et des différences à l'intérieur de l'expression linguistique.

Un des objectifs fondamentaux de la thèse, comme nous l'avons affirmé plusieurs fois pendant le travail de recherche, a été celui de montrer à travers, un procès heuristique, l'efficacité épistémique de la comparaison dans les modèles de la métaphore conceptuelle, de l'analogie et de l'intégration conceptuelle et les possibles limites à l'intérieur de chaque modèle.

Sur la base du modèle de la métaphore conceptuelle ont été prises en considération les typologies de mapping élaborées au sein de la linguistique cognitive et on observe les liens dans la métaphore complexe élaborée par l'écrivain et les schémas images, les métaphores de base, les métaphores de niveau générique et les métaphores primaires.

L'examen des projections conceptuelles a montré que les métaphores d'invention et défigées peuvent être classifiées sur la base de six typologies qui sont :

- l'extension de métaphores conventionnelles;
- l'extension non conventionnelle de schémas conceptuels;

- l'altération d'une projection métaphorique conventionnelle ;
- la formation des métaphores composites ;
- l'influence du contexte selon Kövecses (2010);
- un mapping parmi des images non conventionnelles.

En synthèse, on peut affirmer que, bien que les processus soient souvent confondus, chez Christa Wolf il y a une attention particulière portée à l'extension non conventionnelle de schémas conceptuels. Un mécanisme similaire s'observe chez Dürrenmatt. En outre, les métaphores d'invention chez les deux auteurs sont celles qui montrent un mapping plus innovateur par rapport aux métaphores défigées qui, généralement, sont basées sur des extensions conventionnelles de métaphores conceptuelles.

Le modèle de la métaphore conceptuelle a semblé, donc, utile pour comprendre un premier niveau d'inférences qui est le résultat de l'élaboration entre un domaine source et un domaine outil. Malgré cela, ce dernier ne semble pas apte à expliquer d'une manière dynamique toutes les inférences qui participent à la métaphore. On a observé que, dans certaines métaphores, il existe plusieurs domaines source qui ne peuvent pas être intégrés dans le modèle de la métaphore conceptuelle. Ainsi, nous avons jugé nécessaire de nous tourner vers le modèle de l'analogie proportionnelle élaborée par Monneret (2004). Ce dernier, en effet, nous conduit à réfléchir sur beaucoup d'aspects qui ne sont pas pris en considération par le modèle de la métaphore conceptuelle. A bien voir, l'analyse de l'analogie proportionnelle nous renvoie non seulement au repérage des domaines source et objectif mais aussi au repérage des éléments correspondants qui entrent en relation avec eux. En outre, le schéma de l'analogie s'avère indispensable non seulement pour réfléchir sur les connexions entre les quatre termes pris en considération mais aussi sur les structures qu'ils représentent.

Dans la majorité des cas, le modèle a été emprunté dans sa totalité soit pour montrer les caractéristiques des quatre éléments pris en considération à travers la recherche dans les dictionnaires soit pour comprendre les rapports de similarité en observant les caractéristiques pertinentes à chaque relation. Toutefois le problème principal a été celui de comprendre quels étaient les

termes qui entraient en relation avec le domaine source et avec le domaine objectif. La question a été de choisir entre les termes plus prototypiques ou plus génériques.

On a choisi d'examiner un niveau plus générique car le niveau prototypique présentait des incohérences avec les inférences textuelles. Malgré cela nous avons noté que choisir un terme trop générique causait des difficultés dans la recherche de l'espace générique du modèle d'intégration.

Un autre élément qui a été clarifié dans le domaine de l'analogie, a été celui de mettre comme premier élément du rapport proportionnel le domaine objectif de la métaphore.

Enfin, nous avons noté que pour les métaphores plus complexes il a semblé utile d'analyser deux rapports proportionnels parce que le schéma à quatre termes de l'analogie ne permettait pas d'intégrer d'éléments nouveaux.

Le troisième modèle pris en considération est celui de l'intégration conceptuelle qui permet d'expliquer d'une manière plus étendue les inférences obtenues par le schéma de l'analogie proportionnelle. Pour chaque métaphore considérée pendant le travail de recherche ont été élaborés un ou plusieurs schémas d'intégration conceptuelle afin de montrer le fonctionnement soit sur le plan strictement linguistique soit sur le plan textuel. En outre, pour chaque espace mental nous avons proposé une description détaillée de ses caractéristiques, mis en évidence les éléments qui apparaissent dans l'espace de blending et les possibles frames qui agissent dans le mapping. Ensuite, nous avons essayé de comprendre dans quels cas le réseau d'intégration était bilatéral asymétrique ou bilatéral symétrique et le type de topicalisation.

Enfin, pour répondre à l'exigence de vérifier si le choix des espaces input avait participé au contexte dans les termes de Kövecses (2010) il a semblé nécessaire de nous référer à la biographie de l'écrivain, au texte même ou au mythe.

L'opérationnalisation de ce modèle théorique a montré la possibilité de recourir à plusieurs réseaux relationnels entre les domaines source et objectif et a permis de faciliter la recherche d'un réseau d'intégration conceptuelle à plusieurs espaces, de quatre à huit.

Toutefois, même dans l'efficacité épistémique dérivant de la complémentarité avec les autres modèles utilisés, dans le modèle de l'intégration conceptuelle de nouveaux éléments ont été intégrés et spécifiés afin d'essayer de comprendre non seulement un premier niveau de signification mais un bon nombre de nuances d'une projection métaphorique.

Certains éléments ont été intégrés au modèle original du blending : le contexte qui, dans le schéma, sera représenté sous la forme d'un hexagone pour le différencier des espaces mentaux ; les espaces narratifs ; les espaces mythologiques ; les réseaux d'intégration cohérents et incohérents. Comme nous l'avons affirmé plusieurs fois pendant la thèse, le contexte est considéré dans les termes de Kövecses (2010) et il peut être formulé sur la base de facteurs contextuels immédiats comme la connaissance des entités principales de la discussion ; l'«immediate physical setting», fr. l'«environnement physique immédiat»; «the immediate cultural context», fr. «le contexte culturel immédiat»; «the immediate social setting», fr. «l'ambiance sociale directe» et «the immediate linguistic context itself», fr. «contexte linguistique en soi même direct» (Ibid.).

Les espaces narratifs sont entendus sur la base des études de Dancygier (2012) mais la nouveauté consiste à considérer comme des constructeurs d'espaces narratifs non seulement des structures comme « il était une fois » mais aussi les expressions linguistiques qui sont liées aux éléments essentiels de la narration. Ces derniers contribuent à comprendre chaque métaphore à travers leur lien avec le niveau global du texte. Parfois nous avons noté que certaines métaphores chez les deux écrivains sont des constructeurs d'espaces narratifs car elles présentent un même domaine source et elles recourent plusieurs fois à l'intérieur du texte.

Les espaces mythologiques représentent les mythes qui sont pris en considération dans les textes et surgissent de l'idée qu'il y a une sorte de mémoire mythologique chez les individus. Ils participent au procès de signification des métaphores et sont insérés à l'intérieur du réseau d'intégration conceptuelle.

Dans les textes analysés nous avons noté que les auteurs ne se réfèrent pas simplement aux mythes de Cassandra ou du Minotaure mais souvent il y a

un renvoi à d'autres mythes comme, par exemple, à celui de la caverne de la Platon, au mythe des Parques ou à la Théogonie d'Hésiode.

Ces relations intertextuelles montrent que dans les réécritures des mythes il y a un lien «not only on the level of texture but also, and no less importantly, on the level of fictional worlds» (Doležel, 1998: 202)²⁴⁴.

En effet, ces mondes fictionnels sont riches et dynamiques (Eco, 1990: 65), ils sont habités par des individus concrets qui montrent des propriétés spécifiques et qui sont impliqués dans des situations déterminées (Semino, 2009: 40). Enfin, ils peuvent être considérés comme des constructions cognitives qui, généralement, sont imaginées par les écrivains dans la production textuelle (Doležel, 1998: 23-24; Ronen, 1994: 48).

Les réseaux d'intégration cohérents et incohérents sont des réseaux d'intégration composés par plusieurs espaces génériques. Ils sont cohérents quand les espaces génériques contribuent à la même lecture de l'espace de blending. Différemment, ils sont incohérents quand les espaces génériques à la base de ces deux réseaux représentent deux lectures différentes de l'espace de blending.

A la base de toutes les métaphores il y a une topicalisation asymétrique et, donc, la thèse de Coulson (1997) sur le réseau symétrique s'avère invalide pour les métaphores analysées. Dans cette perspective, nous pouvons affirmer que pour quasiment tous les cas, la majeure partie d'éléments saillants est projetée seulement par l'espace input d'origine. Toutefois, à travers l'analyse des différents niveaux de signification nous avons compris que la thèse de Coulson était valide si elle était appliquée à un niveau de signification plus général. A bien voir, le texte de Wolt et celui de Dürrenmatt sont des réécritures du mythe et selon Hénault (1983), la «réécriture ne désigne pas une chose du monde, mais une pratique qui renvoie à plusieurs choses du monde – dans le texte et 'les autres', utilisée comme notion, la réécriture se donne pour ce qu'elle est, abstraction construite, tirée du réel, pour retourner au réel et pour avoir prise sur lui». Cela signifie que la réécriture suspend l'évidence littéraire et la matérialité

²⁴⁴ Ma traduction : «Non simplement sur le niveau de la trame mais aussi, et non moins important, sur le niveau des mondes fictionnels».

empirique immédiate du texte littéraire pour montrer quelque chose de «bien plus complexe que nos modèles anciens, bien plus aléatoire que nos modèles actuels» (Ibid.).

Il est clair que, en transférant ces théorisations sémiotiques sur le schéma de l'intégration conceptuelle, il ressort que les textes pris en considération montrent que les auteurs se réfèrent à deux espaces d'input : l'espace M de la fiction narrative et l'espace R qui nous indique la réalité.

L'espace M, introduit par le constructeur de l'espace narratif qui, généralement, est des métaphores qui partagent un même domaine source, est lié à R. Entre les deux inputs il y a un mouvement continu circulaire où les éléments du monde réel font partie du mapping de l'espace M qui les acquiert en les chargeant de nouvelles inférences et les renvoie à l'espace R. L'espace de blending dérivant de ces input est le fruit des connexions entre plusieurs frame organisateurs qui sont projetés à part égale. Ces deux domaines projettent dans l'espace de blending un élément essentiel afin de comprendre le plan allégorique du texte.

Dans le cas des métaphores plus complexes d'où surgissaient des problèmes d'interprétation, un schéma de nature dynamique a été proposé, élaboré avec l'aide du Professeur Monneret et appelé « architecture d'une métaphore ». Ce schéma est utile quand l'examen microscopique de la structure linguistique d'une métaphore ne permet pas d'en dévoiler les aspects liés à l'allégorie du texte.

Le schéma montre différents niveaux de signification qui interagissent continuellement. Au centre de la structure il y a un niveau local de la métaphore représenté par l'expression linguistique (E. L.) et il est en stricte relation avec tous les autres niveaux. A ce niveau on ajoute le niveau conceptuel qui renvoie à un système conceptuel déterminé compris à travers l'intégration dans l'analogie, le blending et la métaphore conceptuelle. Il y a ensuite trois niveaux : global, intertextuel et le niveau de la réalité extralinguistique.

Le niveau global est relatif à l'ensemble des expressions linguistiques et aux relations qu'elles partagent ; le niveau intertextuel concerne la relation du texte avec les autres textes (textes de l'auteur, mythes, textes d'autres

auteurs). Enfin, le niveau de la réalité extralinguistique est lié au niveau local à travers le lien référentiel qui renvoie à la réalité.

Les résultats de la recherche ont montré que l'utilisation des symboles clé dans les métaphores diffère d'un écrivain à un autre et chacun d'eux utilise un type déterminé de domaine source qui devient les sources des métaphores privilégiées et souvent elles se conjuguent à l'aspect polysémique du texte. Dans le roman de Wolf, les métaphores d'invention apparaissent liées aux domaines source qui se réfèrent, dans la majorité des cas, à des objets concrets comme, par exemple, acides, odeurs, poisons, cordes, objets combustibles, constructions, objets qui se brisent ou qui sont friables, fils, chaînes ou liquides. Il y a ensuite une série de métaphores qui montrent comme domaine source la nature et, en particulier, les plantes, les rochers, les paysages naturels comme le désert ou les cavernes. On peut le noter dans la phrase suivante où l'être humain est perçu comme s'il était une plante :

«Als ich diese schwache Traumbewegung zum erstenmal verspürte, erschütterte sie mich bis zum Grund, öffnete die Sperre in mir, die die Liebe zu den Kindern eines aufgezwungenen Vaters zurückhielt, mit einem Strom von Tränen brach sie hervor» (Wolf, 2008 [1983]: 103), fr. «Quand je perçus pour la première fois ce faible mouvement de rêve, il me secoua jusqu'aux racines, il ouvrit la barrière en moi qui gardait l'amour pour les fils d'un père imposé, il éclata en une rivière de larmes».

Même la métaphore suivante réfère à un domaine source qui a un lien avec la nature:

«Aber, ich fleh dich an: Schick mir einen Schreiber [...] so daß neben dem Strom der Heldenlieder dies winzge Rinnsal, mühsam, jene fernen, vielleicht glücklicheren Menschen, die einst leben werden, auch erreichte» (Ibid.: 107), fr. «Mais je te conjure: envoie-moi un scribe [...] de sorte que, à côté de la rivière des chansons le geste des héros, ce minuscule ruisseau, avec peine, puisse rejoindre les gens éloignés, peut-être plus heureux, qui un jour vivront».

Ces types de métaphores confirment l'hypothèse de Lakoff et Turner (1989: 160) selon lesquels, dans les textes littéraires, on déduit l'apport des modèles culturels dérivant du passé et, en particulier, des concepts qui

demeurent dans le modèle de la « grande chaîne des Êtres » analysée à l'intérieur de la première partie de la thèse.

Chez Wolf les métaphores d'invention et les métaphores défigées nourrissent le réseau de signification du texte et elles vont se greffer dans le mythe de Cassandre en le renouvelant et en y intégrant de nouvelles inférences. On le note, en particulier, dans le parcours allégorique délinée par l'écrivain et basé sur les sens de la vue, de l'ouïe et du toucher. Une donnée constante dans le roman est le renvoi à une lucidité acquise avec fatigue. En témoigne la présence du verbe allemand «sehen», fr. «voir» ou des noms liés à la vue comme «Auge», fr. «oeil» à l'intérieur des expressions métaphoriques.

Toutefois les termes liés au voir s'opposent à ceux du non voir comme, par exemple, «Blindheit», fr. «aveuglement». Nous pouvons l'observer dans les phrases suivantes:

«Als ich heraus war, lebte ich lange, weil ich kein Licht vertrug, mit den Händen vor den Augen, und am liebsten in den Höhlen. Myrine, die nicht von mir wich, hat mich gezwungen, nach und nach ins Licht zu sehen» (Wolf, 2008 [1983]: 170), fr. «Quand je fus au dehors, je vécus longtemps avec les mains devant les yeux et préférablement dans les cavernes, parce que je ne supportais pas la lumière. Myrine, qui ne s'éloignait pas de moi, m'a obligée à regarder peu à peu la lumière».

Le texte est, donc, imprégné d'une structure binaire : d'une part il ya ce qui est «sichtbar», fr. «visible» et d'autre part ce qui est «unsichtbar», fr. «invisible».

En outre, l'allégorie de la vue semble s'élargir plus encore car des éléments qui représentent la «Licht», fr. «lumière» et ceux liés au «dunkel», fr. «obscurité» s'opposent. Le protagoniste vivra, donc, des moments de lumière et des moments d'obscurité où sa vue sera entravée par l'obscurité. Les projections métaphoriques qui concernent le voir se conjuguent à l'intérieur du texte avec des concepts liés à la compréhension et à l'incapacité de comprendre la réalité environnante. L'aveuglement qui concerne la classe dirigeante de Troie et qui touche même Cassandre indique le manque de sens critique et un somnambulisme dominant qui pousse le peuple à accepter une réalité éphémère.

Ces projections sont visibles dans les métaphores d'invention et dans les métaphores défigées. La phrase suivante en est un exemple : «Der Satz zerriß mir ein Gespinst vor den Augen» (Ibid.: 68), fr. «La phrase me déchira une toile devant les yeux».

Un autre sens émergeant à l'intérieur des projections conceptuelles de cette étude a été l'ouïe et, par extension, la voix. Elle se présente dans le texte avec des acceptions multiples : on va du langage de la vérité au langage de la violence. Le sens de l'ouïe est marqué aussi par une bipolarité constante entre entendre et ne pas entendre, parler et ne pas parler. On le note dans : «mein Schrei damit zusammenfiel, andere Deutung nicht brauchte» (Ibid.: 14), fr. «alors mon cri s'écroula, il ne nécessitait pas d'autre interprétation».

En outre, la langue se charge des éléments importants pour la compréhension de l'allégorie toute entière de l'intellectuel offerte par Wolf. L'usage constant du verbe «sprechen», fr. «parler» à l'intérieur des métaphores clarifie le rôle de la prophétesse qui se pose comme un intellectuel engagé, poussé par le besoin de communiquer la situation historique et sociale. La voix de Cassandra devient l'emblème de tous les intellectuels et sa capacité à critiquer le mutisme environnant tend à modifier la société à travers un «socialisme du visage humain» (Wolf, 1992: 277-283). Un autre sens évident dans les projections est le toucher qui dans Cassandra a un rôle particulièrement considérable car son corps sera le symbole de l'intellectuel.

En synthèse, nous pouvons affirmer donc que la thématique du corps est récurrente chez Wolf et se trouve être une alternative à l'aliénation dominante. Le malaise s'exprime dans un refus du primat de la pensée qui se présente désormais comme rationalité polluante et corruptrice. Dans le roman, après l'expérience de la prison, Cassandra préfère vivre sur les rives du Scamandre, lieu où elle réalise un modèle de vie imprimé sur l'idylle agreste et de la réconciliation entre âme et corps. Toutefois même cette alternative positive avorte et le protagoniste va consciemment vers la mort. Elle est vue, cependant, comme un choix 'positif' parce que, implicitement, elle refuse la guerre et la violence de la contemporanéité et du futur avec Énée. L'épilogue de l'allégorie révèle un choix de la «mort de l'intellectuel». Ce silence funeste de l'intellectuel moderne est

l'impossibilité de parler dans une société où les espoirs confiés à une idéologie échouent comme échoue ce même gouvernement qui les représentait. Beaucoup de critiques affirment que les auteurs de la DDR perdirent, après la chute du gouvernement, le privilège d'une conscience critique. A cela s'ajouta « la crise de la culture éducative » (Leone De Castris, 2001: 129) du public qui « s'était révélé, une fois tombé le Mur, seulement intéressé par la consommation » (Ibid.).

Le texte de Dürrenmatt présente un nombre restreint de métaphores puisqu'il s'agit d'un récit bref. A la différence du texte de Wolf, toutes les métaphores défigées ne semblent pas participer au réseau de signification du texte.

Les exemples analysés montrent que dans la majorité des métaphores d'invention les domaines source utilisés concernent la danse, le rythme ou les instruments de musique. Pendant le travail de recherche nous avons essayé de comprendre le choix de tels domaines source et nous avons supposé, sur les traces des théorisations de Kövecses (2010), que, dans la majorité des cas, deux typologies de contexte interviennent dans le réseau des inférences de ces métaphores. La première typologie est « le contexte linguistique direct en soi même » qui, dans le cas de Dürrenmatt, est la ballade. Il est déjà possible d'observer dans le titre du récit « Minotaurus. Eine Ballade » l'intérêt que l'écrivain nourrit pour l'art performatif de la danse et pour la musique. On peut, donc, supposer que l'écrivain ait utilisé les domaines source « danse » et « instrument de musique » pour créer un rapprochement entre son texte et la structure de la ballade traditionnelle. Cette hypothèse semble confirmée par des blocs de métaphores qui ont le même domaine source et qui semblent avoir la fonction du « refrain » dans les ballades traditionnelles. On le note dans les phrases : « Er tanzte seine Ungestalt, es tanzte seine Schönheit, er tanzte seine Freude, es gefunden zu haben, es tanzte seine Furcht, von ihm gefunden worden zu sein, er tanzte seine Erlösung, und es tanzte sein Schicksal » (Dürrenmatt, 1997 [1985]: 26)²⁴⁵ et dans: « er trommelte seine Gier zu zerstören, er trommelte seinen Wunsch sich zu rächen, er trommelte seine Lust zu töten, er trommelte seine

²⁴⁵ Ma traduction: « il dansa sa difformité, elle dansa sa beauté, il dansa la joie de l'avoir trouvée, elle dansa la peur d'avoir été trouvée, il dansa sa libération, elle dansa son destin ».

Furcht, er trommelte seine Rebellion, er trommelte seine Selbstbehauptung»²⁴⁶ (Ibid.: 60).

La deuxième typologie de contexte qui semble participer au mapping de cet ensemble de métaphores est « le contexte culturel immédiat ». Dürrenmatt, en effet, a eu la possibilité d'entrer en contact avec d'autres artistes, écrivains et théoriciens et, en particulier, avec le philologue Kerényi. Ce dernier, dans ses études sur le mythe, affirme que le labyrinthe, de par sa forme circulaire et à spirale, est l'emblème d'une danse rituelle. En étant la thématique principale du récit, celle du mythe du Minotaure et du labyrinthe, nous pouvons essayer de justifier ce choix de cette façon.

Un autre domaine source intéressant chez Dürrenmatt est le labyrinthe, comme dans la métaphore : «damit die Welt in Ordnung bleibe und nicht zum Labyrinth werde und damit ins Chaos zurückfalle, aus dem sie entstanden war» (Ibid.: 66), fr. «afin que le monde reste en ordre et ne devienne pas un labyrinthe et afin qu'il ne tombe pas dans le chaos d'où il a surgi».

Le choix d'un domaine source comme « labyrinthe » est du aussi, dans ce cas, à ce que Kövecses (2010) appelle « le contexte linguistique direct en soi même ». En étant une réécriture du mythe du Minotaure, il est évident qu'un des domaines source des métaphores soit le labyrinthe. Cette préférence donne à l'auteur la possibilité de se greffer dans le complexe réseau de signification qui investi le texte entier. Chez Dürrenmatt le labyrinthe représente le chaos et il est un environnement plein de miroirs où le Minotaure ne réussit pas à comprendre immédiatement la nature de l'image qu'il voit réfléchi. Différemment, le monde d'où proviennent les prisonniers, Thésée et Ariane est gouverné par l'ordre et il n'y a pas de miroirs qui rendent la réalité vraisemblable. Cette diversité entre deux types de monde renvoie à la différence entre deux types de connaissance : une connaissance phénoménale et une connaissance nouménale.

Les réflexions de Dürrenmatt, à la différence de celles de Wolf, relèvent plus d'une enquête sur les motivations de l'existence de l'individu, sur le

²⁴⁶ Ma traduction: «il tambourina son envie de détruire, il tambourina son désir de se venger, il tambourina son envie de tuer, il tambourina sa peur, il tambourina sa rébellion, il tambourina l'affirmation de soi même ».

problème de la connaissance et sur les dynamiques sociales qui vinculent les rapports entre les individus. A travers les schémas d'intégration conceptuelle nous avons compris que la danse du Minotaure à l'intérieur du labyrinthe n'est autre que la vie. Tantôt, le contact avec l'altérité peut être une danse ; tantôt, il représente un acte de violence. Toutefois, même dans ce texte, il émerge une sorte de défaite qui n'est pas représentée par l'intellectuel engagé comme chez Wolf mais par un être humain qui se pose des questions sur le signifié de la vie et sur la condition humaine, questions qui, malgré cela, restent privées de réponses. L'être humain représenté par le Minotaure qui danse avec l'altérité de manière ingénue et innocente est condamné à la faillite et à la mort.

Les résultats ont montré, donc, que réfléchir sur le substrat cognitif d'une métaphore à l'intérieur des textes littéraires, entend considérer les dynamiques existantes dans la langue, la littérature et la culture. En particulier, supposer les mécanismes de création des métaphores signifie prendre conscience des processus qui sont à la base du choix et de la formulation des projections conceptuelles déterminées chez chaque auteur.

En effet, on peut observer que la métaphore possède une densité d'informations qui demandent une traduction des caractéristiques sémantiques, esthétiques et cognitives de la langue grâce aux modèles utilisés.

La compréhension de telles dynamiques conceptuelles a permis de comprendre les mécanismes de raisonnement qui conduisent à la catégorisation, à la recatégorisation et à la restructuration des connaissances de chaque écrivain. Même si d'une manière différente, les deux écrivains tendent à construire la narration en revisitant le mythe et en le réélaborant à la lumière de leur contemporanéité.