

[indietro](#)

LA METONIMIA COME FIGURA DELLA DEFORMAZIONE PROSPETTICA: L'USO DELLA FIGURA IN ZOLA

Stefania Contardi

Se andiamo a ripercorrere le definizioni che scrittori e linguisti di ogni epoca hanno elaborato per la metonimia, molte sono le incongruenze, o meglio, poche sono le certezze. Né la retorica classica né le recenti tropologie, infatti, hanno dato una definizione esaustiva di questa figura. La prima ha piuttosto fornito delle classificazioni, degli elenchi di tropi; le seconde non sono arrivate a individuare dei criteri soddisfacenti per definire e distinguere i tropi. Il mio studio è indirizzato ad avvalorare le teorie del Professor Michele Prandi^[1], secondo il quale la metonimia non è uno “scarto” o una “sostituzione di termini”, come viene in genere definita, ma una costruzione sintattica consapevole, della quale un autore si serve per connotare in un preciso modo il messaggio, consentendo di presentare un elemento importante ai fini della narrazione in una particolare prospettiva, in

maniera efficace e sintetica. Dopo aver affrontato la figura dal punto di vista teorico, ci addentreremo nell'opera zoliana.

Definizioni tradizionali della metonimia

Da Quintiliano, a cui dobbiamo il nome, fino a Lakoff e Johnson, non abbiamo una definizione esaustiva. Con poche eccezioni, che si limitano quasi tutte a classificazioni, essa non è mai stata studiata nei suoi meccanismi linguistici e concettuali specifici. Quintiliano considera il tropo come lo «spostamento» di una parola e del suo significato da un ambito ad un altro, ovvero come «trasferimento» di una parola al di fuori della sua sfera concettuale; Lakoff e Johnson in *Metaphors we live by* (1980), testo fondamentale della metaforologia cognitiva, la metonimia viene definita come quell'occorrenza in cui «we are using one entity to refer to another that is related to it»^[2] (p.35); Dumarsais^[3], Fontanier^[4], il Gruppo μ ^[5], offrono definizioni molto vaghe di questo tropo, in molti casi inserito in una definizione larga di metafora o di sineddoche.

Solo nel 1900 abbiamo avuto qualche isolato tentativo di uscire dall'impero della metafora con Albert Henry^[6], Le Guern^[7] e Bonhomme. Citando proprio Zola, Le Guern sottolinea come in un enunciato tropico le parole non cambiano il loro significato: quando Zola scrive «de grosses voix se querellaient dans les

couloirs» (*Nana*, in *Les Rougon-Macquart*, Parigi, Gallimard, «La Pléiade», t.II, p.1104), «le mot *voix* ne change pas de contenu sémique; l'utilisation du mot *voix* pour désigner des personnes qui parlent n'entraîne qu'une modification de la référence» (*ibidem*). In conclusione: «le terme métonymique reste en quelque sorte 'un mot propre' puisque sa substance sémique n'est pas altérée» (Le Guern, *op.cit.*, p.77).

Bonhomme in *Linguistique de la métonymie* (1987) si pone tre obiettivi: porre fine agli squilibri che caratterizzano le teorie precedenti: teorie che la considerano come tropo dominante (Dumarsais); teorie in cui la metonimia assorbe la sineddoche (Le Guern); teorie che la considerano il tropo di base (Henry, Eco); teorie in cui la subordinano alla sineddoche (Gruppo di Liegi); teorie in cui è subordinata alla metafora (Quintiliano); teorie che la negano come tropo (Aristotele) e la legittimano come fenomeno complementare e parallelo alla metafora; quindi recuperarne sia la componente linguistica sia la componente semantica; infine, fondare una *linguistica della metonimia*, che ponga fine alla frammentazione delle teorie precedenti e che descriva la figura in quanto realtà linguistica globale: logica, semantico-referenziale e grammaticale. Questo autore ha il merito di definire la metonimia come una «dénotation synthétique qui provient d'une relation de contradiction entre le référent et la polarité dénotative qui le vise»

(p.38), descrivendola in maniera autonoma da metafora e sineddoche, e ponendola come uno dei grandi agenti d'attualizzazione semantico-referenziale del linguaggio, con la denominazione standard e la metafora.

Altri interessanti spunti di riflessione ci vengono offerti dalla linguistica cognitiva: Taylor in *Linguistic Categorization* (1989), assumendo la definizione tradizionale di «a figure of speech whereby the name of one entity *e1* is used to refer to another entity *e2* which is contiguous to *e1*», afferma che la sua capacità di trasferire referenza «is possible in virtue of what Nunberg (1978) calls a 'referring function' (...) which permits the name of a container to refer to the contents of the container, as when we say *The kettle's boiling*. Similarly, a referring function permits the name of a producer to refer to the product (*Does he own any Picassos? Dickens is on the top shelf*)» (p.122; corsivo dell'autore). Quella che dà Taylor è una definizione larga, che include anche la sineddoche come una sua «sottocategoria».

Il conflitto concettuale

Tutte queste teorie, tradizionali e non, anche sommate tra loro non sono sufficienti a dare una descrizione e una definizione esaustive: in esse troviamo grande attenzione al messaggio finale, all'interpretazione dei tropi, a scapito del loro aspetto

linguistico e strutturale.

Per un'analisi linguistica completa dei tropi in generale e della metonimia in particolare, che analizzi le forme linguistiche e le strategie concettuali, occorre invece partire non dalle strategie di interpretazione, ma dalla struttura dell'espressione linguistica, ovvero dal *conflitto concettuale*, che Prandi individua come caratteristica specifica dei tropi. Solo in questo modo sarà possibile giungere a una descrizione autonoma e a una chiara distinzione dalla metafora e soprattutto dalla sineddoche.

La tradizione opera una distinzione in base ai vettori di transfert, ovvero alle relazioni che sottendono le tre figure: l'analogia per quanto riguarda la metafora, la relazione tra la parte e il tutto per la sineddoche e la relazione di contiguità per la metonimia. Ma questi non possono essere il punto di partenza per la descrizione dei tropi. Come Prandi ha più volte sostenuto^[8], in realtà l'analogia più che un vettore è un'assenza di vettore essendo la metafora un conflitto concettuale aperto. La metafora, infatti, non si snoda su una relazione positiva preliminare e indipendente. Non istituendo legami attanziali dati tra i due concetti in conflitto, l'inferenza concettuale è libera di seguire percorsi imprevedibili, ovvero: di fronte a una metafora ogni relazione analogica può essere presa in considerazione. L'analogia non funziona come i vettori

non analogici positivi (che caratterizzano sineddoche e metonimia), ma subentra *a posteriori*, per fondare la pertinenza testuale della metafora. Possiamo dire che la metafora è un conflitto concettuale aperto tra due concetti, per ‘ricostruire’ il quale possiamo trovare almeno un’analogia.

I vettori della tradizione retorica classica pertanto non possono essere considerati come punto di partenza per l’analisi della costruzione dei tropi; sono le strutture formali della lingua che permettono la formazione di un conflitto concettuale, indipendentemente da un vettore dato. È solo al momento dell’interpretazione di un conflitto concettuale che diventa essenziale sapere se tra i suoi termini esiste o meno una relazione positiva preliminarmente data e di che natura è. I vettori, quindi, possono essere un punto d’approdo, non un punto di partenza per la descrizione dei tropi.

Alla nozione di vettore, certamente importante, ma secondaria, occorre anteporre, quale punto di partenza per un’analisi dei tropi, la descrizione della loro struttura linguistica e, in particolare, del *conflitto concettuale*. Il nostro punto di partenza è dunque la struttura di tale conflitto, ovvero le condizioni linguistiche che permettono a un conflitto concettuale di radicarsi in una struttura sintattica. Entriamo così nello specifico delle opere di Prandi, il quale ritiene i tropi figure di contenuto^[9] e precisamente contenuti

complessi conflittuali^[10]. Definiamo pertanto l'enunciato tropico *un enunciato complesso che condivide le strutture sintattiche e i meccanismi di interpretazione degli enunciati coerenti, e che possiede, in più degli enunciati coerenti, un supplemento di struttura, ovvero un conflitto concettuale, al suo interno, che lo rende incoerente*. Il conflitto concettuale è il vero punto di partenza per uno studio linguistico dei tropi; senza il conflitto concettuale «the very ground for a linguistic study of tropes disappears» (M.Prandi, *The Building Blocks of Meaning*, John Benjamins, Amsterdam – Filadelfia, 2004, p.347).

La metonimia come figura dell'incoerenza

La metonimia, all'interno dell'insieme dei tropi, può essere isolata e definita, con metafora e sineddoche, *figura dell'incoerenza* e può essere in seguito distinta dalle altre figure dell'incoerenza e dagli altri tropi, in base alle caratteristiche del conflitto concettuale che dispiega, alla forma di questo conflitto, alla sua distribuzione all'interno della predicazione. La metafora è la più immediata espressione dell'incoerenza, ma non tutte le espressioni incoerenti vengono interpretate metaforicamente. Se individuiamo una relazione positiva tra i concetti in conflitto che creano l'incoerenza, usciamo dall'interpretazione metaforica ed apriamo un varco verso un'interpretazione coerente dell'enunciato,

sineddochica o metonimica. Anche nella sineddoche o nella metonimia più tipica individuiamo una chiara incoerenza, ma da queste incoerenze possiamo uscire ripristinando una analogia coerente. Se prendiamo come esempio la pluricitata metonimia zoliana «Il epouserait une grosse dot», risulta lampante il fatto che nessuno mai nell'universo per quanto fittizio della narrazione sposerà una dote, ma una donna che possiede una dote. Con ciò si intende affermare che una metonimia, come una sineddoche, non può darsi come figura che uscendo dal conflitto. La metafora, non essendo basata su una relazione positiva preliminarmente data, rimane, come affermato precedentemente, un conflitto concettuale aperto e indefinitamente rinnovabile. Metonimia e sineddoche, invece, non agiscono sulla sostanza dei concetti, ma colpiscono la prospettiva degli oggetti e dei processi, come si vedrà più avanti.

La distinzione di queste tre figure operata dalla tradizione retorica classica in base al vettore di transfert va dunque superata. Il ruolo preponderante del vettore nella descrizione dei tropi elimina dalla scena l'idea stessa di un conflitto tra i concetti, mentre il vero punto di partenza è la realtà linguistica degli enunciati metaforici, sineddochici e metonimici, ovvero il conflitto concettuale, reso possibile dalle strutture formali della lingua, dalla loro autonomia strutturale e

dalla legalità dei concetti, indipendentemente dall'intervento di un vettore dato. I vettori semmai possono entrare in gioco in un secondo tempo, al momento dell'analisi di un tropo, della sua interpretazione, quando è essenziale sapere se tra i suoi termini sussiste una relazione positiva, ovvero al momento della risoluzione del conflitto. «Les critères structuraux – la distribution dans la prédication et la forme interne du conflit conceptuel – mettent en relief des différences essentielles entre la métaphore et les tropes non analogiques, et circonscrivent rigoureusement le domaine dans lequel la métaphore, la métonymie et la synecdoque coexistent dans un régime de libre concurrence: le domaine des noms saturés – de la classification des objets» (M.Prandi, “La distinction entre métaphores, métonymies et synecdoques dans une perspective grammaticale”. In Ijsseling, S./Vervaecke, G. (eds.), *Renaissances of Rhetoric*, Lovanio, Leuven University Press, 1994, p.186).

Metafora, metonimia, sineddoche

Prima di differenziarsi per come risolvono il conflitto, la metafora e la metonimia si differenziano per come si radicano nell'esperienza, per come si distribuiscono all'interno della predicazione e sono, a differenza della metafora, limitate al solo dominio dei nomi saturi^[11]. La metafora può accedere a tutte le posizioni isolabili nella predicazione: possiamo avere

verbi metaforici («Ed ho riso, mi è sembrato,/fino a soffocare i fiori», Sissa), aggettivi metaforici («Twenty centuries of *stony* sleep», Yeats) e avverbi metaforici (The turbid waters mixed with those of the lake, but mixed with them *unwillingly*», Shelley), oltre che nomi metaforici, saturi e insaturi, sia referenziali che predicativi («These pure *fountains* of pure color», Eliot; «Io sono i *bambini* soli», Sissa). La metonimia e la sineddoche, invece, sono limitate ai concetti puntuali, ovvero al dominio nominale, essenzialmente referenziale, marginalmente predicativo, e più specificamente, si limitano al dominio dei concetti saturi. La metonimia e la sineddoche non sono del tutto escluse dall'impiego dei nomi insaturi, ma proprio qui rivelano la loro incapacità a trasferire, contrariamente alla metafora, delle relazioni: «Lors de l'emploi synecdochique ou métonymique, en effet, le nom relationnel cesse de fonctionner comme un principe de connexion projetable et se change en principe de classification oblique d'objets ponctuels. (...) Si nous interprétons ces noms comme autant d'expressions métonymiques (...) leur potentiel de connexion se perd entièrement dans le transfert...» (M.Prandi, “La distinction entre métaphores, métonymies et synecdoques dans une perspective grammaticale”, p.183).

Nel dominio dei nomi saturi, un enunciato

tropico sottopone il referente a una sollecitazione. Possiamo distinguere la metonimia e la sineddoche dalla metafora in base alla natura di questa sollecitazione, se cioè essa viene esercitata dall'esterno o dall'interno. Nel caso in cui la sollecitazione sul referente viene esercitata dall'esterno, l'oggetto tematizzato - il soggetto di discorso primario - viene assimilato a un soggetto di discorso secondario, estraneo alla struttura dell'oggetto e alla sua sfera relazionale riconoscibile. La sollecitazione dall'esterno caratterizza la metafora, la quale è capace di sollecitare la ricerca di analogie grazie alla sovrapposizione di oggetti reciprocamente incompatibili. Nel caso in cui la sollecitazione avviene dall'interno il ruolo di soggetto secondario viene affidato non a un oggetto estraneo, ma a un oggetto che appartiene alla sfera del soggetto di discorso primario e intrattiene con lui una relazione evidente, positivamente attivata al momento del transfert, all'interno di schemi di stati di cose canonici. I processi di deformazione dall'interno caratterizzano la metonimia e la sineddoche. La metafora ci proietta in avanti, alla ricerca delle possibili molteplici soluzioni del conflitto, la m, al contrario, ci fa fare un passo indietro.

Analizzando la forma interna del conflitto è possibile affermare inoltre che metonimia e sineddoche si oppongono l'una all'altra «only for the nature of the

assumed relation» (M.Prandi, *The Building Blocks of Meaning*, p.384). La sineddoche si concentra sull'oggetto preso nel suo isolamento «focalisant l'ensemble de relations entre les constituants et la structure complète» (M.Prandi, “La distinction entre métaphores, métonymies et synecdoques dans une perspective grammaticale”, p.187): «Jacques entrait dans l'obscurité profonde de ce réduit, lorsque *deux bras légers* l'enveloppèrent, et *des lèvres chaudes* se posèrent sur ses lèvres. Séverine était là.» (*La Bête Humaine*, Henri Mitterand (ed.), Parigi, Gallimard folio classique, 2000, p.227). Le *deux bras* e le *lèvres chaudes* individuano la persona in quanto parti del suo corpo. La m, invece, «focalise les objects dans leurs relations externes, en tant qu'actants ou circumstants de procès et d'états de choses complexes»: «Lui, répliquait, prétendait que Maheu lui avait glissé *des menaces* sous sa porte, un papier où se trouvaient deux os de mort en croix, avec un poignard au-dessus» (*Germinal*, Henri Mitterand (ed.), Parigi, Gallimard folio classique, 2001, p.451). Le *menaces* rimandano al foglio di carta, nominato subito dopo, sul quale vi è un disegno minaccioso.

Si tratta dunque di strumenti di deformazione testuale, in quanto agiscono sulla percezione degli oggetti. La sineddoche, focalizzando una sola parte di un “oggetto”, ci fa identificare l'oggetto con quella

parte: «Tandis que le dos du cocher, haut perché, demeurait d'une immobilité de pierre, ils avaient remarqué qu'une tête de femme, à deux reprises, paraissait à la portière et disparaissait, vivement. Tout d'un coup, la tête se pencha, s'oublia, avec un long regard d'impatience en arrière, du côté de la Bourse.» (*L'Argent*, Henri Mitterand (ed.), Parigi, Gallimard folio classique, 1999, p.62). La metonimia può invece essere definita una “scorciatoia”, che condensa una rete di relazioni, le quali, se fossero esplicitate, darebbero come risultante una “sequenza” troppo prolissa o pedante (Cfr. es. da *Germinal*, p.451).

Per una nuova definizione della metonimia

Sulla base di queste premesse è possibile affermare che *la metonimia non è un trasferimento o un cambiamento di nome*, contrariamente a quanto sostenuto sia dalla retorica classica che dalle tropologie recenti: nel momento in cui Zola scrive che “un uomo sposerà una grossa dote”, il termine *dote* non è né il *trasferimento* né il *cambiamento* né la *sostituzione* del termine *sposa*. I due concetti, *dote* e *sposa*, sono uniti da una relazione positiva preliminarmente data: la dote è portata dalla sposa. Nel momento in cui, però, il nostro autore impiega *dote*, egli non “vuole dire” *sposa*, al contrario vuole dire proprio dote. Questo possiamo affermarlo se passiamo ad analizzare il piano del messaggio. Scrivendo “Quest'uomo sposerà una

ragazza che ha una grossa dote” il destinatario non avrebbe niente da rilevare e il messaggio perderebbe la sua forza; è l’esistenza, la percezione del conflitto tra il verbo *sposare* e l’oggetto diretto *dote*, insieme alla connessione tra l’oggetto diretto *dote* e l’oggetto virtuale *sposa*, che colpiscono il destinatario e la sua prospettiva e fanno in modo che egli riconosca la figura. Zola, scrivendo “Quest’uomo sposerà una grossa dote”, vuole darci un messaggio chiaro e sottolineare come il movente principale del matrimonio non sia più il sentimento ma il denaro. Nel ricostruire un messaggio (perché potremmo anche trovarne più d’uno), il destinatario non opera una *sostituzione*, non si trova di fronte a un *trasferimento* o a un *cambiamento di nome*, ma egli ricostruirà la relazione preliminarmente definita, operante nel nostro mondo o in un determinato contesto, anche al di fuori di quella determinata metonimia.

In base a questi criteri possiamo definire l’enunciato metonimico *un enunciato incoerente contenente un conflitto concettuale basato su una relazione tra concetti posta indipendentemente e ricostruibile in base a una situazione o a uno schema concettuale condivisi*. Per questo l’interpretazione di una metonimia non si limita a una semplice sostituzione, ma necessita di un movimento regressivo su binari ben definiti o da un retroterra culturale, o da

una situazione di discorso o da un autore all'interno di un'opera letteraria^[12]. La relazione o rete di relazioni su cui si basa la metonimia sono decisive al momento dell'interpretazione della figura; la catacresi testimonia ulteriormente l'importanza e il peso di questa rete di relazioni. Nella catacresi di m, infatti, troviamo fossilizzate tutte le implicazioni che hanno dato luogo alla metonimia originaria: ad esempio di fronte a una catacresi di metonimia come “un bicchiere di *Borgogna*”, piuttosto che “*Washington* chiama, *Mosca* risponde” pur essendo andata perduta la vitalità della figura, chiunque capisce il messaggio della frase proprio in virtù del patrimonio di nozioni condivise, a monte, e ormai interiorizzate. Nel caso invece di una metonimia viva, all'interno di una situazione discorsiva o di un testo, queste “nozioni” sono ancora tutte in campo.

La metonimia in Zola

Veniamo ora alla seconda parte di questo lavoro, in cui si vuole definire la funzione testuale della m, sulla base delle caratteristiche della figura fin qui delineate. Per fare questo mi sono avvalsa di esempi tratti, in particolare, da sei romanzi di Zola: *Le Ventre de Paris*, *L'Assommoir*, *La Bête Humaine*, *Germinal*, *L'Argent* e *La Débâcle*. Ho preso in considerazione proprio Zola, perché addentrandomi nello studio della metonimia ho notato come questo autore sia spesso

citato all'interno delle opere che riguardano il tropo. Emerge, infatti, da questi testi (in particolare Bonhomme, Le Guern, Prandi^[13]) la figura di un autore molto attento all'uso di metafore, sineddochi, focalizzazioni e metonimie.

In Zola spicca l'attenzione per lo sguardo sulle cose e per la prospettiva con cui alcuni elementi vengono presentati al lettore, aspetti che si sono rivelati fondamentali per la definizione della funzione testuale della m. Inoltre, in Zola, possiamo trovare una particolare attenzione per la parola, per la scelta dei vocaboli che esaltano il conflitto concettuale messo in atto. Proprio per questa attenzione alla costruzione del romanzo, dalle descrizioni alla forma, Zola mi ha permesso di mettere in evidenza le potenzialità della metonimia come strategia discorsiva e narrativa. Questa funzione risulta particolarmente evidente laddove si intende sottolineare l'intento polemico di certe descrizioni: «Plus souvent qu'il se laissât mécaniser par *un paletot*! Il n'était seulement pas payé, celui-là!» (*L'Assommoir*, Henri Mitterand (ed.), Parigi, Gallimard Folio Classique, 2001, pp.499-500); «Envahis, les marches et le péristyle étaient noirs d'un fourmillement de *redingotes*; et, de la coulisse, installée déjà sous l'horloge et fonctionnant, montait la clameur de l'offre et de la demande, ce bruit de marée de l'agio, victorieux du grondement de la ville.» (*L'Argent*, p.55);

evidenziare un punto di vista particolare: «Même, devant leurs fenêtres, la marquise de la gare, cette *pente de zinc* qui leur barrait la vue, ainsi qu'un mur de prison, au lieu de les exaspérer comme autrefois, semblait les tranquilliser, augmentait la sensation d'infini repos, de paix réconfortante où ils s'endormaient.» (*La Bête Humaine*, p.207); portare in primo piano un elemento magari secondario, ma fondamentale nell'intreccio del romanzo: «*Ce caloquet de velours*, là-bas – Ils se grandirent. C'était, à gauche, un vieux chapeau de velours noir, avec deux plumes déguenillées qui se balançaient; un vrai plumet de corbillard. Mais ils n'apercevaient toujours que *ce chapeau*, dansant un chahut de tous les diables, cabriolant, tourbillonnant, plongeant et jaillissant. Ils le perdaient parmi la débandade enragée des têtes, et ils le retrouvaient, se balançant au-dessus des autres, d'une effronterie si drôle, que les gens, autour d'eux, rigolaient, rien qu'à regarder *ce chapeau* danser, sans savoir ce qu'il y avait dessus.» (*L'Assommoir*, p.450); o, ancora, laddove si voglia sottolineare l'importanza del gruppo, del collettivo, che con Zola diventa un vero e proprio personaggio: «Elle était forcément au courant du grand combat des poissonnières et de leur inspecteur, dont le bruit emplissait les Halles sonores, et dont *le quartier* jugeait chaque coup nouveau avec des commentaires sans fin.» (*Le Ventre de Paris*, Henri Mitterand (ed.), Parigi, Gallimard folio classique, 2000,

p.188); «Au loin, *les Halles* grondaient, d'une voix continue.» (*ivi*, p.308).

Pare proprio che in Zola la metonimia si addensi nei punti chiave dei romanzi oppure quando si vuole sottolineare la presenza di un personaggio o di un circostante che assume sempre più rilevanza per un particolare personaggio. In *L'Assommoir* troviamo un addensamento della metonimia cosiddetta “del luogo per gli occupanti”, in questo caso il lavatoio per le donne che si trovano in esso (esemplare il primo capitolo del romanzo), proprio nell'episodio cosiddetto della «battaglia del lavatoio» di cui è protagonista Gervaise: «Cependant, *le lavoir*, que les larmes de la jeune femme révolutionnaient depuis un instant, se bousculait pour voir la bataille.» (p.42); «*Le lavoir* s'amusait énormément.» (p.45); «Derrière elle, *le lavoir* reprenait son bruit énorme d'écluse.» (p.50). Ne *La Débâcle* abbiamo le uniformi per Maurice e Jean, dove diventa uno strumento per «ressortir les méfaits de la guerre au niveau de ses fondements descriptifs, de son déroulement et de ses résultats» (Bonhomme, p.208)^[14]. In *La Bête Humaine* troviamo più volte la metonimia della «giustizia», di fronte alla quale si trova a doversi districare Séverine: «Mais elle haussa les épaules: pourquoi mentir à la *justice*?» (p.149); «Alors, quoi? C'était fini, ils étaient sauvés, puisque *la justice* tenait le coupable. (p.163); Il avait beau savoir que *la*

justice ne possédait pas les numéros des billets disparus, et que, d'ailleurs, le procès dormait, à jamais enterré dans les cartons de classement...» (pp.314-315).

Due elementi fondamentali possono essere individuati nei romanzi presi in considerazione, elementi che fungono da costanti e che l'uso della metonimia permette di evidenziare: la presenza della folla e lo spazio. Per quanto riguarda la folla nel *Roman Expérimental*, ribattendo a una delle tante critiche che gli furono rivolte in merito alle descrizioni di Parigi in *Une Page d'amour*, Zola afferma la sua intenzione di scrivere un romanzo in cui Parigi fosse “un personaggio, qualcosa come il coro antico”. Ed è esattamente questo il ruolo del gruppo, del collettivo in Zola. Abbiamo, ad esempio, il quartiere e le Halles nel *Ventre de Paris*: «...et il se disait que *les Halles* étaient complices, que c'était *le quartier entier* qui le livrait.» (p.415); «*Le quartier* fut fier de sa charcuterie» (p.98); il lavatoio e il caseggiato popolare in *L'Assommoir*: (per il lavatoio cf. esempi sopra citati); «Le soir, *toute la maison* de la Goutte-d'Or causait de l'étrange maladie du père Coupeau.» (p.503); il cantiere e il villaggio in *Germinal*: «Heureusement, il était dix heures, *le chantier* se décida à déjeuner.» (*Germinal*, p.92); «...et *le coron*, retombé à son immobilité de mort, crevait de faim sous le froid intense.» (p.451);

Parigi nella *Débâcle*: «On allait être à bout de sang et d'argent, il fallait se rendre; et une sourde rancune contre *Paris* qui s'entêtait dans sa résistance, montait de toutes les provinces occupées.» (*La Débâcle*, Henri Mitterand (ed.), Parigi, Gallimard folio classique, 2001, p.514); «C'était la capitulation brutale qui s'imposait. *Paris*, morne, dans la stupeur de la vérité qu'on lui disait enfin, laissa faire.» (p.531).

Per quanto riguarda lo spazio, a ognuno dei venti romanzi corrisponde una topografia precisa che, sotto il suo aspetto coerente, nasconde tutta una complessità di significati, di simboli e immagini: le Halles nel *Ventre de Paris* («Au loin, *les Halles* grondaient, d'une voix continue», p.308), il Voreux in *Germinal* («...*le Voreux; Feutry-Cantel et la Victoire* perdaient de leur monde chaque matin», p.433) e il caseggiato popolare in *L'Assommoir* («Le soir, *toute la maison* de la Goutte-d'Or causait de l'étrange maladie du père Coupeau», p.503), romanzo che più di altro mette in evidenza la componente spaziale e il suo rapporto con i personaggi. Sempre nel *Roman Expérimental* Zola scrive che il romanzo naturalista, aspira a “far muovere personaggi reali in un ambiente reale”. Lo studio dell'ambiente è importante quanto lo studio dei personaggi. L'uomo - ci dice Zola - non è solo, ma vive in una società, in un ambiente sociale pertanto non può essere separato dal

suo ambiente, anzi, viene completato dai suoi abiti, dalla sua casa, dalla sua provincia^[15].

La funzione testuale della metonimia in Zola

Nella definizione della funzione testuale della metonimia intervengono altri autori, in particolar modo Paissa, Basilio, Bonhomme e Cerami^[16]. Paissa, parlando di «scrittura impressionista» di Zola sottolinea il «gusto per la prospettiva insolita» dell'autore: «*Quelques jupes de femmes* faisaient des taches sombres dans l'effacement jaunâtre des chaises; et, des confessionnaux fermés, un chuchotement sortait. En repassant devant la chapelle de Sainte-Agnès, elle vit *que la robe bleue* était toujours aux pieds de l'abbé Roustan» (*Le Ventre de Paris*, p. 307; l'antefatto a p.306: «...elle alla jusqu'à la chapelle de Sainte-Agnès (...) pendant que la robe bleue d'une troisième débordait du confessionnal»); «Elle restait sérieuse, bâtissait un plan pour tirer encore quelque chose de *ces grosses poches* qu'elle suivait» (*Le Ventre de Paris*, p.412); la sua volontà di «rendere l'immediatezza della percezione»: (...);«*L'ombre du colonel* s'arrêta, appela *une autre ombre* qui se hâtait légère, fine et correcte. (...) Des larmes l'étranglaient, des paroles encore se perdirent, *les trois ombres* disparurent, noyées, fondues» (*La Débâcle*, pp.39-40); la sua «attenzione per gli effetti di luce nelle diverse ore della giornata»: «Un vacarme accueillit *les quatre lampes*, et

brusquement tout s'éclaira, *les faces rouges*, les cheveux dépeignés, collés à la peau, *les jupes volantes*, balayant l'odeur forte des couples en sueur» (*Germinal*, p.209); «per le panoramiche particolari, dovute alla posizione e alla mobiltà del punto di vista»: «Envahis, les marches et le péristyle étaient noirs d'un fourmillement de redingotes; et, de la coulisse, installée déjà sous l'horloge et fonctionnant, montait la clameur de l'offre et de la demande, ce bruit de marée de l'agio, victorieux du grondement de la ville» (*L'Argent*, p.55); «Ces portières ouvertes montrant des femmes enveloppées de fourrures, ces hommes descendus en paletots épais, *tout ce luxe* confortable, échoué parmi cette mer de glace, les immobilisaient d'étonnement» (*La Bête Humaine*, p.260); e, infine, la cura di Zola nel «tradurre in dettaglio visivo, in esteriorità percepibile non solo l'interiorità dei personaggi, ma anche la complessità delle loro relazioni»: «Henriette avait tout vu, ces yeux mourants qui la cherchaient, ce sursaut affreux de l'agonie, *cette grosse botte* poussant le corps» (*La Débâcle*, p.282); «Comme elle sentait *les Halles* la dévisager, elle se rengorgea encore en approchant de la charcuterie» (*Le Ventre de Paris*, p.402).

Analizzando *Le Ventre de Paris* Paissa individua due effetti che «in modo complementare, costituiscono i capisaldi dell'immaginario stilistico e romanzesco di Zola: la personificazione delle cose e la reificazione

delle persone». Di questo abbiamo avuto conferme in altri autori: «Tutto in Zola è dotato di vita» (C. Becker, *Storia della letteratura francese*, Garzanti); «extraordinaire, la puissante iconicité de son écriture; [...] les images suscitées par la lecture de Zola, semblent obéir à une sorte de nécessité qui détermine à la fois leur surgissement et leur agencement, en sorte qu'elles s'organisent en un véritable système» (Basilio). Addirittura Basilio arriva a parlare di «étouffement des êtres par le circostant, qui semble 'boire' leur souffle pour s'en nourrir et se gonfler d'importance et de puissance, peut aboutir à une sous-animation relative des premiers, et, en contrepartie, à une suranimation du second». Il circostante diventa, in questo modo, il vero attante, mentre il personaggio, come afferma Paissa, «non *agisce*, ma *è agito*» dall'onnipotente circostante. L'uomo diventa spesso in Zola «una cosa sbalottata in mezzo ad altre cose». Basilio, dal canto suo, evidenzia come il tropo, e la metonimia in particolare, sia un fattore di coesione e coerenza in questo complesso sistema di *mécanique et vivant*: «Le trope, c'est le plus court chemin d'un point à un autre». Il cammino del tropo, scrive poco oltre, è una scorciatoia, che brucia tappe logiche; e ancora: il tropo è «subtil et [...] insidieusement, imperceptiblement, il mène le lecteur là où il veut le mener». Prendendo in esame *L'Assommoir* e *Au Bonheur des Dames*, Basilio rileva come fin dall'inizio

dei romanzi vengano poste tutte le basi per il futuro sviluppo del romanzo. In *L'Assommoir*, in particolare, fin dal primo capitolo troviamo in prospettiva tutti i futuri sviluppi dell'intreccio: «Il semble, en effet, que le mode d'écriture zolien s'efforce au maximum d'épouser la 'logique' de la lecture. Or, s'il vrai que la 'structure générale du récit' est 'essentiellement prédictive' (Barthes), l'habileté du narrateur consistera à revêtir justement de cette valeur cataphorique un trope qui, s'il faut en croire Barthes, se trouve jouer un rôle essentiel dans ce 'travail' qu'est la lecture: la métonymie». Anche i più 'innocenti' dettagli sono veri e propri punti di riferimento, che il romanziere ha posto, volutamente, fin dall'inizio. Basilio afferma proprio questa capacità della metonimia di avviare l'azione e, per quanto riguarda la metonimia in Zola, il fatto che questa corrisponde a una volontà del narratore: in Zola la metonimia non è semplicemente una questione 'stilistica', ma strutturale; è parte del romanzo naturalista, è una «manière absolue de voir les choses qui est celle de Zola».

In questo senso, come ci aiuta a vedere ancor più chiaramente Cerami, la metonimia è una strategia narrativa, che funziona come «una miccia che si accende e che esploderà più tardi, è un segnale che promette uno sviluppo». Attraverso la metonimia del medaglione che agisce in *Vertigo (la donna che visse*

due volte)^[17], possiamo chiaramente vedere una peculiarità del procedimento metonimico: la deformazione della prospettiva, del punto di vista narrativo. Identificando la macchina da presa con la penna dello scrittore, come ci suggerisce lo stesso Cerami, appare chiaro come la metonimia sia la mano del regista, che mostra solo ciò che egli intende mostrare secondo un punto di vista particolare e parziale, divenendo quindi strumento di deformazione prospettica nelle mani dell'autore. È lo strumento di cui l'autore si serve per *far vedere* al lettore ciò che viene visto dal punto di vista del personaggio, esattamente quel che succede in Zola quando *ci fa vedere* il solo cappellino di velluto nero che balla e *nasconde* alla nostra *vista* colei che lo indossa, nel caso specifico Nanà. La metonimia «manovra il lettore», è una «pista da seguire per decifrare il testo» (Basilio). Anche Bonhomme ci conferma che la metonimia «se révèle être l'un des outils favoris du langage pour manipuler un thème de façon à en permettre la meilleure présentation possible». L'autore, inoltre, analizza l'uso della metonimia sulla carta stampata, evidenziandone altre peculiarità a livello testuale. Essa permette una certa accelerazione dell'informazione: massimo di informazione in un minimo di significati; attira il lettore e comprime l'informazione, permettendo, ad esempio, all'autore di un articolo di giornale, di dare il rilievo che conviene ai fatti. Queste opere sottolineano

caratteristiche peculiari della metonimia nella narrazione: come «strumento di produzione», come «agente di dinamizzazione», come «strumento linguistico al servizio di un'idea», secondo alcune espressioni di Basilio; come «strumento per rendere l'immediatezza della percezione e la particolarità della prospettiva», per tornare a Paissa, fino alla metonimia come indice descritta da Cerami.

Zola autore visivo

Si è parlato di Zola come autore “visivo”, di “primi piani” di “prospettive” e “panoramiche” particolari, tanto che alcuni suoi romanzi ben si prestano alla versione cinematografica, e da alcuni sono stati effettivamente tratti dei film; si è parlato di «ininterrotta mobilità dei punti di ripresa», di «moltiplicazione dei punti di vista della narrazione» e di «ritmo incalzante», soprattutto in riferimento a *La Débâcle*; di come, in riferimento a *Germinal*, siano i personaggi a costruire lo spazio, l'ambiente, i luoghi. A ulteriore conferma di quanto detto, possiamo “mettere agli atti” la *scena* con cui si apre *La Bête Humaine*, in cui abbiamo un personaggio che si affaccia dal finestrino di un treno su una stazione e, come scrive Zola, *noi con lui*.

È chiaro, dunque, l'intento dell'autore (o del regista nel racconto di Cerami) di adoperare la

metonimia laddove vi è la volontà di una particolare prospettiva. Per quanto riguarda, poi, Zola in particolare, la figura è funzionale anche all'intento polemico, alla critica sociale, alla volontà di fare anche dei luoghi dei personaggi. Ciò che qui si vuole sottolineare con forza è che essa, senza restringerla a una sola di queste funzioni, risponde a tutte le esigenze narrative che sono state evidenziate, ed è non solo strumento al servizio di una particolare strategia narrativa, ma anche, all'interno di questa, strumento di deformazione prospettica: dal punto di vista della funzione testuale *la metonimia è una scorciatoia* che permette di colpire la sensibilità dell'interlocutore agendo sulla prospettiva, facendogli percepire le cose da un particolare punto di vista. In una situazione discorsiva può essere impiegata per sintetizzare un intero avvenimento, in un'opera letteraria può funzionare come vera e propria strategia narrativa.

La metonimia è una figura della deformazione prospettica, che permette di sottolineare un particolare ponendolo in primo piano rispetto a tutto il resto, animare un luogo o uno spazio generico accorpendo e riconoscendo in esso le persone che ne fanno parte, o ancora spersonalizzare l'individuo identificandolo con gli indumenti che egli indossa e che finiscono per rappresentarlo; inoltre permette all'autore di far muovere il lettore attraverso l'opera, di fargli assumere

il punto di vista dei personaggi. Pertanto, se essi combattono egli combatte con loro, se essi si affacciano a una finestra egli vedrà quello, e soltanto quello, che vedono loro. In questo modo la metonimia, o meglio, l'autore attraverso l'uso di essa scopre verità, a volte anche crudeli, con l'immediatezza e la naturalezza che una spiegazione più lunga e dettagliata non sarebbe in grado di garantire.

Concludo riprendendo una bella affermazione di Esnault (1925) che mi sembra riassumere le peculiarità e le intenzionalità della figura e di chi la adopera: «la *métonymie brûle les étapes de chemins trop connus et raccourcit des distances pour faciliter la rapide intuition de choses déjà connues*»^[18].

[1] Cfr. M.Prandi, *Grammatica della lingua italiana per le scuole medie superiori*, Torino, Petrini, 1991; *Grammaire philosophique des tropes*, Parigi, Minuit, 1992; “La distinction entre métaphores, métonymies et synecdoques dans une perspective grammaticale” in Ijsseling, S./Vervaecke, G. (eds.), *Renaissances of Rhetoric*, Lovanio, Leuven University Press, 1994; “La metafora: strutture concettuali e costruzioni linguistiche” in M.A.Zanetti (a cura di), *Parola e immagine*, Firenze, La Nuova Italia, 1999; “Métonymie et métaphore: parcours partagés dans l'espace de la communication” in *Semen - revue de sémio-linguistique des textes et discours* n.15, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001; *The Building Blocks of Meaning*, John Benjamins,

Amsterdam – Filadelfia, 2004.

[2] La metonimia di Lakoff e Johnson ingloba anche la sineddoche, in cui, «as in the other cases of metonymy, one entity is being used to refer to another» (G.Lakoff & M.Johnson, *Metaphors we live by*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980, p.36).

[3] Dumarsais definisce la metonimia un «changement de nom». A suo avviso la metonimia «comprend tous les autres tropes; car dans tous les tropes, un mot n'étant pas pris dans le sens qui lui est propre, il réveille une idée qui pouroit être exprimée par un autre mot» (C.C.Dumarsais - P.Fontanier, *Les tropes*, Ginevra, Slatkine Reprints 1967, pp.76-77).

[4] Anche per Fontanier le metonimie sono «changemens de noms, ou noms pour d'autres noms» (P.Fontanier, *Les figures du discours*, Parigi, Flammarion, 1968, p.79).

[5] Nella *Rhétorique générale*, del Gruppo μ , la metonimia è affiancata alla metafora: si parla di «assimilation partielle». I sei studiosi di Liegi si oppongono dichiaratamente sia alla retorica tradizionale che alle teorie più recenti. Partendo dalla definizione di Dumarsais, il Gruppo μ individua le caratteristiche specifiche della metonimia, affermando che «Du Marsais veut dire que la métonymie est une figure de niveau constant où le substituant est au substitué dans un rapport de produit logique. En d'autres termes, alors que la métaphore se fonde sur l'intersection sémique de deux classes, la métonymie repose sur le vide» (Gruppo μ , *Rhétorique générale*, Parigi, Éditions du Seuil, 1982, §4.1, p.117).

[6] In *Métonymie et métaphore* (1971) Albert Henry pone la metonimia in posizione privilegiata: partendo da Jakobson, egli descrive la metonimia come una «figura di contiguità», fondata su un meccanismo di focalizzazione del pensiero che

si realizza in metonimia e sineddoche al primo livello, e in metafora al secondo. Quest'ultima, infatti, viene definita come la combinazione di due metonimie

[7] Le Guern, in *Sémantique de la métaphore et de la métonymie* (1973), riprendendo Dumarsais e Fontanier, la definisce come uno «slittamento della referenza», accomunandola agli altri tropi: «les tropes ou, si l'on préfère, les emplois figurés, peuvent se ramener pour la plupart à deux grandes catégories, la métaphore et la métonymie» (p.11). Possiamo individuare nell'opera di Le Guern alcuni importanti spunti di riflessione. Innanzitutto egli scrive che «la métonymie qui me fait employer le nom de l'auteur pour désigner un ouvrage opère sur un glissement de référence; l'organisation sémique n'est pas modifiée, mais la référence est déplacée de l'auteur sur le livre» (p.14).

[8] Cfr. in particolar modo: “La distinction entre métaphores, métonymies et synecdoques dans une perspective grammaticale”. In Ijsseling, S./Vervaecke, G. (eds.), *Renaissances of Rhetoric*, Lovanio, Leuven University Press 1994; “La metafora: strutture concettuali e costruzioni linguistiche”. In M. A. Zanetti (a cura di), *Parola e immagine*, Firenze, La Nuova Italia, 1999; “Métonymie et métaphore: parcours partagés dans l'espace de la communication”. In *Semen - revue de sémio-linguistique des textes et discours* n.15, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001.

[9] «I tropi sono figure di contenuto, che usano come materiale da costruzione il significato delle parole o le procedure di interpretazione dei messaggi» (M.Prandi, *Grammatica della lingua italiana per le scuole medie superiori*, Torino, Petrini, 1991, p.659).

[10] «A conflictual complex meaning is a meaning which, besides containing a supplement of structure due to the presence of the conflict, shares all the qualifying properties of complex linguistic meanings in general» (M.Prandi, *The Building Blocks of Meaning*, John Benjamins, Amsterdam – Filadelfia, 2004, p.345).

[11] Cfr. L.Tesnière, *Éléments de syntaxe structurale*, Parigi, Éditions Klincksieck, [1959] 1969.

[12] «Quand ils parurent, les groupes s'écartèrent, on ouvrit un large passage à ce *caprice* de deux cent mille francs qui s'étalait, à ce scandale fait de violents appétits et de prodigalité folle.» (*L'Argent*, p.333); «Séverine, l'après-midi, lorsqu'elle s'asseyait devant la fenêtre, reculait sa chaise, pour n'être pas juste au dessus du *cadavre*, qu'ils gardaient ainsi dans leur plancher». (*La Bête Humaine*, p.211). Queste occorrenze esemplificano la possibilità di un autore di creare metonimie totalmente nuove, che trovano i riferimenti per una ricostruzione coerente solo all'interno di un'opera e che quindi solo all'interno di quel particolare contesto vivono. Per quanto riguarda il primo esempio sappiamo solo in quanto lettori, che Séverine ha, sotto al pavimento, dei soldi e degli oggetti preziosi, appartenuti a quel giudice Grandmorin che lei e il marito hanno ucciso. L'atroce azione che essi hanno compiuto torna a emergere nella memoria del lettore con quella stessa invariata atrocità, ogni volta che Zola impiega metonimicamente *cadavre* anziché “denaro sottratto al cadavere di Grandmorin”.

[13] M.Bonhomme, *Linguistique de la métonymie*; M.Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*; M.Prandi (testi citati alla nota 2).

[14] In particolare la metonimia disprezza la guerra colpendo

due suoi aspetti: la sua de-personificazione, che avviene attraverso la dissoluzione della personalità dell'individuo, identificato solo attraverso l'uniforme: «...et, maintenant, derrière le bois de la Garenne, il entendait tonner les canons de la garde, il commençait à apercevoir *d'autres uniformes allemands*, qui arrivaient par les coteaux de Givonne.» (*La Débâcle*, p.301); o il luogo in cui opera: «*Le fort du Palatinat* ne tirait plus, faute sans doute de munitions. » (*ivi*, p.332); e la sua durata (Cfr. Bonhomme, cap. III, § I-2).

[15] Nel *Roman Expérimental*, è Zola stesso a parlarci dell'importanza delle cose, del circostante, dell'ambiente: «le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis, l'expérimentateur paraît et insitue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude» (*Le Roman Expérimental*, Parigi, Garnier – Flammarion, 1971, pp.63-64).

[16] P.Paissa, *La scrittura "impressionista" tra naturalismo e simbolismo: "Le Ventre de Paris" d'Émile Zola* (in corso di stampa); K.B.Basilio, *Le mécanique et le vivant. La métonymie chez Zola* (1993); M.Bonhomme, *op.cit.*; V.Cerami, *Consigli a un giovane scrittore* (1996).

[17] Si tratta del medaglione che porta al collo Madeleine (Kim Novak), e che il regista mostra nella prima parte del film sia allo spettatore che al protagonista, Scottie. Nella seconda parte, dopo il suicidio di Madeleine, compare Judy Barton (Kim Novak), che rassomiglia in maniera impressionante a

Madeleine. Scottie non lo sa, ma lo spettatore, grazie alla macchina da presa, che ora segue la donna e non più Scottie come nella prima parte, ci mostra nella camera di Judy, all'interno di uno scrigno il medaglione. Scatta così «il secondo termine della metonimia seminata all'inizio del film»: Judy e Madeleine sono la stessa persona. Il regista può svelare ora come sono andati gli eventi. «Le rivelazioni – scrive Cerami - sono possibili quando il lettore possiede un numero maggiore di informazioni rispetto ai singoli personaggi. La metonimia del medaglione ha rivelato al pubblico che Madeleine e Judy sono la stessa persona, ma Scottie ancora non lo sa: il pubblico è in possesso di un'informazione in più che il protagonista ignora» (V.Cerami, *op. cit.*, p.55).

[18] G.Esnault, *L'Imagination populaire, Métaphores occidentales*, Paris, 1925.

[indietro](#)