

# Storie che curano (2)

## Le *Confessioni* di Rousseau

Luigi Tonoli

PROSEGUE L'APPROFONDIMENTO SUL BINOMIO NARRAZIONE-CURA INIZIATO NEL NUMERO PRECEDENTE. IN QUESTO CONTRIBUTO SI AFFRONTA LA "STORIA DI MALATTIA", UNO SPECIFICO GENERE LETTERARIO CONCEPITO PER LA DIVULGAZIONE PUBBLICA.

La narrazione di sé può essere concepita per la pubblicazione. In questo caso appartiene a un genere letterario con proprie caratteristiche: è "storia di malattia" o "storia di disagio", e non "caso clinico"<sup>1</sup>. E può essere analizzata come storia. Le possibilità di approccio interpretativo alla narrazione, in questo caso, sono numerose. Si possono considerare i temi<sup>2</sup>, le tecniche narrative, la lingua e lo stile<sup>3</sup>. Si sceglie in questa sede, però, la trama (in genere oggi considerata come secondaria dai lettori raffinati), cioè la combinazione degli eventi e il luogo di manifestazione (e quindi di riconoscimento) delle forze in gioco nella narrazione.

Gli esempi dalla letteratura sono infiniti. Si può anzi dire che sempre la letteratura parli di malattia come disagio di vivere, quando non di patologie vere e proprie. Spesso è forma essa stessa di malattia: Svevo paradossalmente giungerà a tenere un diario per liberarsi dal vizio della scrittura.

E in effetti viene subito alla mente *La coscienza di Zeno*. Insieme all'*Amleto*. Per tacer di Dante.

Scegliamo un passo di Rousseau particolarmente esemplificativo per la creazione di una trama come ordine e forma significanti, per il ruolo conferito al destinatario e il valore terapeutico della narrazione. È il finale del secondo libro della prima parte delle *Confessioni* (scritto tra il 1765 e il 1767). L'episodio famoso del nastro rubato. Rousseau è al servizio della signora di Vercelli. La morte della padrona di casa genera confusione.

La signorina Pontal smarrì un nastrino rosa e argento, già vecchio. Tante altre cose migliori erano alla portata della mia mano, ma solo quel nastrino mi tentò, lo rubai, e poiché non lo nascondevo, me lo trovarono subito.

Tutto inizia, dunque, con il ricordo di un evento che ha interrotto una situazione di equilibrio.

### Narrazione e ri-narrazione a parte auctoris

Il racconto, in prima persona, è sdoppiato su due piani temporali: quello della scrittura (diremmo Rousseau narratore) e quello dei fatti storici (Rousseau personaggio).

I verbi sono al passato. Il punto di vista è, infatti, dalla fine, perché è dalla fine che tutto inizia e tutto viene interpretato: i fatti sono narrati a partire da ciò che Rousseau è divenuto in vecchiaia, e a questo forse si deve l'interna coerenza del racconto.

Torniamo alle *Confessioni*. Dopo il breve resoconto iniziale, viene riferita la narrazione dei fatti proposta da Rousseau personaggio:

Vollero sapere dove l'avessi preso. Mi turbo, balbetto, e alla fine dico, arrossendo, che me l'aveva dato Marion.

Con la successiva descrizione di Marion si presenta il filo conduttore dell'intera narrazione, cioè il rapporto fra condizione interiore e comportamento visibile.

Marion non era solo graziosa, ma aveva una freschezza di colori che si trova solo in montagna e soprattutto un'aria di modestia e di dolcezza che la faceva amare solo a guardarla; buona ragazza, oltre tutto, savia e d'una fedeltà a tutta prova. [...] Arriva, le mostrano il nastro, io l'accuso sfrontatamente; lei resta sbigottita, tace, mi getta uno sguardo che avrebbe disarmato un demonio, e al quale il mio barbaro cuore resiste.

1. Sulla differenza fra "caso clinico" e "narrazione", cfr. S. Marcadelli, G. di Taranto, "Narrative based medicine e medicina di genere", in *Medicina narrativa*, cit., p. 79.

2. Secondo E. Berthoud e S. Elderkin (*Curarsi con i libri, Rimedi letterari per ogni malanno*, Sellerio, Palermo 2013, p. 18) i pensieri e gli atteggiamenti – insieme alla storia e allo stile – sono aspetti della letteratura dotati di potere curativo per le malattie dei lettori.

3. Per M. Balestrieri (*Psicopatologia nel cinema*, Springer-Verlag Italia, Milano 2010, vol. I, p. 42) nella narrazione dei pazienti vanno analizzati cinque aspetti: temporalità, unicità, causalità, intersoggettività, eticità.

Seguono il resoconto del licenziamento di Marion e Rousseau e poi una riflessione che anticipa il probabile futuro della ragazza, in una sorta di prolessi narrativa: difficilmente troverà altro lavoro e con tutta probabilità la miseria e l'abbandono la precipiteranno nella prostituzione. Ma il Rousseau narratore descrive anche il proprio successivo stato interiore e comincia a introdurre le ragioni che lo hanno spinto a scrivere le *Confessioni*.

Questo peso è dunque rimasto sino ad oggi senza sollievo sulla mia coscienza, e posso dire che il desiderio di liberarmene in qualche modo ha sensibilmente contribuito alla decisione che ho preso di scrivere le mie confessioni.

La conclusione è costituita da una sequenza in cui il narratore interpreta le azioni del personaggio.

Ma non adempirei lo scopo di questo libro se non esponessi insieme le mie intime disposizioni, e se temessi di scusarmi di quanto è conforme al vero. Mai la malvagità mi fu più lontana come in quel momento atroce, e quando accusai quell'infelice, strano ma vero, il motivo che mi spinse fu l'amicizia per lei. Lei era nei miei pensieri, e me ne scusai col primo pretesto che mi si offrì. L'accusai di aver fatto quel che volevo fare io, e di avermi dato il nastro perché la mia intenzione era di offrirlo a lei. Quando poi la vidi apparire il mio cuore ne fu straziato, ma la presenza di tanta gente fu più forte del mio pentimento. Non la punizione temevo, ma la vergogna.

### Trama come ordine e forma significanti

Rousseau, attraverso la narrazione, dà ordine e forma significanti alla propria vita. Anzi si potrebbe anche anticipare che la narrazione stessa è conseguenza del suo bisogno di un ordine e di una forma significanti<sup>4</sup>.

Costruisce, perciò, una trama, cioè un percorso di *agnitio*, di riconoscimento, di sé e del senso degli eventi. Uno strumento offerto al lettore perché possa comprendere il mondo del narratore. In questo senso la trama rivela le forze all'origine della narrazione stessa.

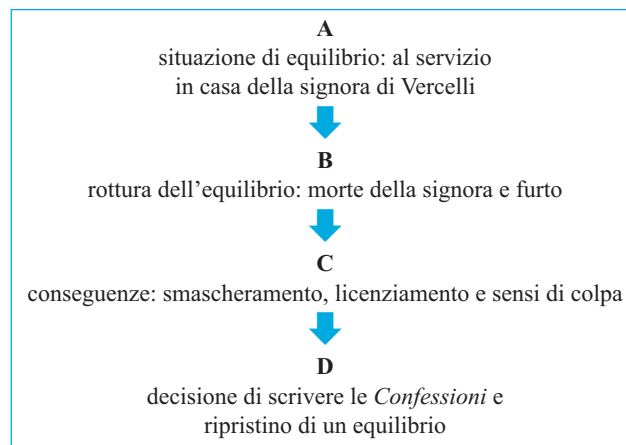
Per essere efficace, la trama deve essere plausibile, rispondente al bisogno di spiegazione, ma deve essere anche – lo dice Aristotele – compiuta, con un inizio, uno sviluppo e una fine. E soprattutto deve poter essere colta da uno sguardo, in altre parole avere dimensioni e unicità tali da essere sempre disponibile alla memoria.

### Memoria sintagmatica e memoria paradigmatica

Ora, questo è l'aspetto fondamentale: nella narrazione di Rousseau agisce soprattutto la memoria sintagmatica<sup>5</sup>, cioè la memoria che produce sintagmi, linee logiche, attraverso il riconoscimento della combinazione, dell'ordine, della concatenazione dei fatti in una struttura ad albero. I singoli elementi della catena sono legati da un

rapporto metonimico, di contiguità, di implicazione (a esempio causa-effetto, semplice successione temporale...) e la ricostruzione che ne deriva è logica, analitica e diacronica, frutto prevalentemente della ragione che fa esperienza di fatti ed emozioni interpretandoli.

A esempio il sintagma costruito da Rousseau potrebbe essere sintetizzato come segue:



Ma la ragione ha posto in linea logica ciò che la memoria paradigmatica ha selezionato. La memoria paradigmatica è quella che coglie l'insieme di particolari legati da similarità; che ignora logica e cronologia; che attraversa il passato associando un ricordo all'altro per via analogica, metaforica, sintetica, sincronica, per similarità. In una struttura a rete. Una memoria storica delle emozioni trasformate in fatti di esperienza. Vi potrebbero persino entrare eventi che non si sono mai verificati (anche se possibili) e che col tempo finiscono per essere ricordati come realmente avvenuti. Nel racconto di Rousseau gli accadimenti combinati nel sintagma si addensano attorno al tema principale del rapporto fra interiorità e comportamento esteriore: è in base a quel tema che la memoria paradigmatica ha selezionato e recuperato i fatti.

Costruendo una trama narrativa, Rousseau riconosce un possibile sintagma della propria vita e risponde, così, al desiderio di uscire da uno stato di inquietudine indeterminazione. Prima della narrazione che ne fa, infatti, la sua vita, senza trama, è confusa nei sensi di colpa<sup>6</sup>. Poi comincia

4. Per alcune considerazioni generali sulla trama e la scelta del passo in esame ci si è avvalsi di P. Brooks, *Trame*, cit.

5. I termini sintagma e paradigma sono utilizzati nell'accezione di Jakobson (R. Jakobson, "Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia", in *Saggi di linguistica generale* (1963), Feltrinelli, Milano 1992, pp. 22-45).

6. J. Gottschall nel saggio *L'istinto di narrare* afferma: «Penso che la struttura basata sul problema riveli una delle funzioni principali dello *storytelling*: suggerisce che la mente umana sia stata modellata per le storie, così che possa essere modellata dalle storie» (J. Gottschall, *L'istinto di narrare*, Bollati Boringhieri, 2014, ebook, s.p.).

a consolidarsi intorno a una trama e ad assumere un significato e un senso accettabili. E si ristabilisce l'equilibrio. Diverso da quello iniziale. Forse anche migliore. Nel momento in cui si costruisce il sintagma, le sensazioni corporee-affettive (e che fino a quel momento hanno fondato un'attività inconscia) vengono sperimentate attraverso la consapevolezza e la riflessione<sup>7</sup>. Il racconto di Rousseau, e in generale l'arte, è, dunque, una sorta di presente ricordato, un «interiorizzarsi all'esterno»<sup>8</sup>.

### Possibili ri-narrazioni a parte lectoris

Tuttavia il caso di Rousseau non offre «un accesso all'interiorità, così facile e scevro da problemi come si potrebbe supporre»<sup>9</sup>. Il problema, naturalmente, non è verificare se i fatti siano avvenuti come raccontato. La confessione riguarda il mondo interiore, non i fatti in sé, e il mondo interiore non può essere verificato se non attraverso la narrazione che lo rende conoscibile. Il problema è: in che senso la confessione è vera. A questo punto, diventa creativo il contributo del lettore che, mosso dal desiderio che il racconto abbia una conclusione e che al testo si possa attribuire un significato<sup>10</sup>, elabora una propria ri-narrazione. Ogni trama ri-formulata dà ordine e significato ai fatti sospendendo, per un istante, il flusso inafferrabile delle interpretazioni, pur mantenendo, naturalmente, la dinamica frammentaria di ogni ricerca di senso.

A esempio:

1) Il lettore potrebbe aver l'impressione di essere di fronte a un ammirevole atto di contrizione con cui il narratore intende riabilitarsi agli occhi della coscienza. Quindi si tratterebbe della sincera confessione di uno sbaglio, un lo-devole atto di riabilitazione, sostenuto dall'esposizione della propria vergogna. Rousseau, infatti, dichiara la propria dedizione alla sincerità, un desiderio compulsivo di verità che dovrebbe essere garantita proprio dalla vergogna provata nell'atto dell'esposizione di sé<sup>11</sup>.

Infine, dopo l'esposizione dei fatti e l'espressione della vergogna, la giustificazione, con cui il narratore scusa il proprio comportamento, ridimensionando la propria colpa, e crea una nuova immagine di sé. Infatti, con la descrizione delle condizioni interiori (la crudeltà del momento, l'assenza di malizia, il ruolo del pubblico, l'amicizia per Marion, la paura di essere ritenuto ladro e bugiardo) nasce una seconda confessione che va oltre la semplice confessione<sup>12</sup>.

La ri-narrazione dunque potrebbe riprendere la trama di Rousseau e riconoscere nel narratore tracce evidenti dell'autore (per inciso: per narratore intendiamo l'immagine che il lettore si fa di colui che scrive, desumendola dal racconto stesso, quindi sul piano intratestuale, mentre

l'autore è la persona in carne e ossa che scrive, sul piano extratestuale).

2) Ma è possibile anche un'altra lettura. Potrebbe, cioè, venire prima la decisione di confessare e poi la scelta del fatto da confessare. Non si passerebbe più dai fatti all'immagine di sé, ma dall'immagine di sé ai fatti. Il testo non è più una confessione in senso proprio, ma espressione della volontà di comunicare la propria visione di sé e di ottenere il coinvolgimento accondiscendente e avvalorante dei destinatari. E per questo serve un fatto, convincente ed emblematico.

La scena iniziale (denuncia-vergogna-colpevolezza) risponderrebbe al desiderio prevalente di confessare. La rivelazione, infatti, permette «l'allestimento di una scena di smascheramento, crimine, punizione che è il vero motivo della confessione»<sup>13</sup>. Potrebbe anche essere inventata per poter realizzare l'intento: c'è bisogno di una colpa (quale che sia) per poter confessare. Va considerato, infatti, che l'autore si dichiara molto sensibile alla vergogna. Ma la vergogna esibita diventa per lui anche motivo di piacere, come nell'episodio della signorina di Lambercier, dal quale egli capisce di provare una sorta di perverso piacere mentale nell'essere punito pubblicamente dalla signorina<sup>14</sup>.

7. Sul rapporto fra autoritratto ed esperienza di sé cfr. M. Alessandrini, "Joan Miró e la reinvenzione del padre. Da un'ipotesi psicoanalitica all'esempio di un artista", in *PSYCHOMEDIA Telematic Review*, 15 aprile 2008. Url: <http://www.psychomedia.it/pm/arther/art-ther/alessandrini4.htm>

8. L'espressione di B. Noël è ripresa da M. Alessandrini, *Joan Miró*, cit.

9. P. Brooks, *Narrare storie senza timore? La confessione in diritto e letteratura* (2000), tr. it. di E. Pariotti, disponibile in [http://www.arsinterpretandi.it/upload/95/att\\_brooks.pdf](http://www.arsinterpretandi.it/upload/95/att_brooks.pdf), p. 139.

10. Sul rapporto fra trama e desiderio – nell'autore e nel lettore –, cfr. P. Brooks, *Trame*, cit., pp. X, 39, 41, 64-66, 105-106, 193 ss.

11. Cfr. al riguardo F. Rella, *Negli occhi di Vincent. L'io nello specchio del mondo*, Feltrinelli, Milano 1998, p. 83.

12. P. De Man parla di uno slittamento dalla "confessione" alle "scuse", dalla funzione cognitiva alla funzione performativa. Come dire: si passa da un "Ho peccato" (atto constativo) a un "Assolvimi perché ho peccato" (atto performativo). La tesi di De Man (*Allegorie della lettura* (1979), Einaudi, Torino 1997) è presentata e discussa in P. Brooks, *Narrare storie senza timore?*, cit., e in B. Roth, *Confessions, Excuses, and the Storytelling Self Rereading Rousseau with Paul de Man*, in sito *Institut für die Wissenschaften vom Menschen*, pag. web *Junior Visiting Fellows' Conferences*, 2012. Url: <http://www.iwm.at/publications/5-junior-visiting-fellows-conferences/vol-xxxii/confessions-excuses-and-the-storytelling-self/> Nella logica di P. De Man, in quanto performativa la confessione sarebbe vera, ma non è detto che lo sia in quanto constativa. A questi saggi si rimanda per la distinzione fra confessione e scuse.

13. P. Brooks, *Narrare storie senza timore?*, cit., p. 141.

14. J.-J. Rousseau, *Le confessioni*, I, I, p. I: «[...] poco sensibile alle lodi, io fui sempre molto alla vergogna, e posso qui dire che il timore dei rimproveri della signorina Lambercier mi angosciava meno del timore di rattristarla [...] Occorreva veramente tutta la schiettezza di questo affetto e tutta la mia naturale dolcezza, per impedirmi di cercare di meritarmi nuovamente un trattamento del genere: perché avevo trovato nel dolore, nella vergogna stessa, una mescolanza di sensualità che mi aveva lasciato più desiderio che timore di subirlo una volta ancora dalla stessa mano».

Insomma, più che fornire un resoconto fedele di fatti, conta il desiderio di ottenere un effetto: vero è il desiderio, ma non è detto che lo sia il resoconto.

3) C'è una terza possibilità: il passaggio dai fatti al giudizio potrebbe rivelare l'intenzione di Rousseau di elaborare una narrazione letteraria, cioè un testo in cui le sensazioni, le percezioni, i giudizi sono più importanti e certi degli eventi<sup>15</sup>. Così facendo, Rousseau perfezionerebbe il genere letterario della confessione, rendendolo addirittura una novità: dalla vergogna esposta senza vergogna nascerebbe, infatti, un'opera che, secondo l'autore, è senza precedenti e inimitabile in futuro.

Rousseau, dunque, immagina se stesso dentro un certo tipo di narrazione e le azioni scelte realizzano meglio di altre quel tipo di storia. Al lettore si chiede di partecipare al gioco narrativo, di accettare come interlocutore non il Rousseau alle prese con la propria coscienza, ma il Rousseau narratore e di valutarne, appunto, l'abilità letteraria. Non si tratta tanto di assicurare rispetto alla confessione di una persona, quanto di riconoscere credibilità a un narratore sulla base della plausibilità e della coerenza del suo testo. Poco importa che i fatti siano inventati, consapevolmente o inconsapevolmente. L'evento da cui la narrazione dichiara di prendere le mosse potrebbe essere un fatto, ma anche un altro racconto che la persuasività della trama ha indotto nella mente del narratore.

Rousseau stesso contribuisce a motivare le diverse ri-narrazioni. Nell'*incipit* delle *Confessioni* offrendosi all'opera perché serva allo studio della natura umana, dichiara:

Ecco il solo ritratto d'uomo, dipinto esattamente al naturale e assolutamente fedele al vero, che esiste e che mai probabilmente esisterà. (Prima ri-narrazione)

E, a proposito delle *Confessioni*, nella *Quarta delle Passeggiate del sognatore solitario*:

Scrivo le mie Confessioni già vecchio [...]. Le scrivevo a memoria; spesso quella memoria mi abbandonava, o mi forniva ricordi imperfetti di cui colmavo le lacune con particolari immaginari che supplivano ai ricordi, ma che non erano mai molto diversi. [...] Dicevo cose dimenticate come mi sembrava che avessero dovuto essere, forse come erano state effettivamente, ma mai diversamente da come ricordavo fossero state<sup>16</sup>. (Seconda ri-narrazione)

Ho spesso spacciato varie favole, ma molto raramente ho mentito [...] e quando, trascinato dal piacere di scrivere, aggiungevo ai fatti reali degli ornamenti d'invenzione, sbagliavo ancora di più, perché ornare la verità con delle storie è in fondo sfigurarla<sup>17</sup>. (Terza ri-narrazione)

Le *Confessioni*, dunque, presentano una realtà sfigurata. Per due motivi. Il primo è che l'ordine riferito degli

eventi non necessariamente corrisponde alla successione temporale storica dei fatti. Il narratore infatti comunica al lettore attraverso la concatenazione delle sequenze. E, quindi, l'effetto perseguito giace nella catena degli eventi più che nei fatti singoli, perché è la catena a essere significativa. Il secondo motivo è che la scelta dei singoli eventi da narrare non necessariamente risponde all'accaduto. «Non è la semplice coerenza o la plausibilità a rendere persuasive le nostre narrazioni: la sequenza narrativa e gli scenari devono risultare in accordo con i disegni complessi, contorti e devianti dettati dal desiderio»<sup>18</sup>. Ogni particolare entra, dunque, nella narrazione non solo se coerente, ma soprattutto se risponde ai disegni complessi, contorti e devianti dettati dal desiderio.

Proprio nel modo di "sfigurare la realtà" sta il senso del narrare. Non esiste verità fuori del racconto. Il racconto è la verità stessa. Non è lo strumento di analisi del problema, è parte del problema stesso.

### Il ruolo del destinatario

Le due narrazioni (quella di Rousseau personaggio e quella di Rousseau narratore) si formano all'interno di relazioni e pressioni interpersonali e simboliche. Nel caso di Rousseau personaggio la confessione è indotta dalla presenza oppressiva dei familiari della defunta che indagano sul furto. Nel caso di Rousseau narratore a dare struttura alla confessione è il pubblico a cui lo scrittore si rivolge (compreso quello a cui l'autore si espone in pubbliche letture).

Il ruolo dell'interlocutore (destinatario) è fondamentale, proprio perché Rousseau sembra richiedere sempre, esplicitamente, attenzione e valutazione. Quindi il racconto prende forma in base all'immagine che il narratore ha del destinatario ed è efficace se riesce a trascinare l'interlocutore dentro l'azione narrata.

### La narrazione come farmaco

Nelle *Confessioni*, dunque, si parla due volte degli stessi fatti e in ciascun caso il racconto è una sorta di zona intermedia fra passato e presente: riferisce del passato, ma è passibile di interventi da parte del presente.

La narrazione, dunque, è un modo di intervenire sulla realtà: a seconda di come la si racconti, la realtà (che esiste

15. Cfr. B. Roth, *Confessions*, cit.

16. Così si esprime Rousseau, a proposito delle *Confessioni*, nella *Quarta delle Passeggiate del sognatore solitario* (ragionando su verità, finzione e menzogna). Cfr. J.-J. Rousseau, *Passeggiate del sognatore solitario (1776-78)*, Feltrinelli, Milano 1996, pp. 67-68.

17. *Ibi*, p. 71.

18. P. Brooks, *Trame*, cit., p. 295.

in quanto narrata) cambia. Rousseau personaggio e Rousseau narratore propongono due immagini diverse degli eventi. E la diversità è resa ancora più evidente dal persistere di elementi di uguaglianza (il ruolo della vergogna, ad esempio).

La seconda narrazione (quella di Rousseau narratore) mette ordine e dà forma significativa ai fatti includendo e correggendo anche la prima narrazione (quella di Rousseau personaggio), di cui addirittura, sancisce – rendendola persino accettabile – l'inconciliabilità con la realtà dei fatti.

In ogni caso senza la possibilità di farne un racconto, non c'è rimedio alla malattia, al disagio devastante dei sensi di colpa. E senza un valore ermeneutico la narrazione non cura. Il testo per Rousseau è dunque un farmaco. E lo è in quanto risultato dell'interazione dinamica fra tre forze: i contenuti trasformati in esperienza, l'atto del costruire una trama (un sintagma) e, naturalmente, le esigenze dell'arte.

L'idea di narrazione come terapia fa pensare naturalmente alla *Coscienza di Zeno*, in cui il narratore scrive addirittura su richiesta dello psicanalista che lo ha in cura. La cosa sorprendente è che, nella conclusione del romanzo, Zeno afferma che cercare di trovare una trama significativa nella propria vita sia inutile perdita di tempo. Ogni trama fa perdere qualcosa ed è, quindi, meglio rinunciare a dare una interpretazione e direzione unitaria alla vita.

Ma Zeno ha comunque scritto, per scoprire alla fine di poter fare a meno del racconto. Cioè stavolta la narrazione ha una fine. Non ricomincia. Non prevede ri-narrazioni. E questo sarebbe il recupero della salute.

Ma si potrebbe anche immaginare una ri-narrazione parallela alla terza proposta per Rousseau: è ormai finito il romanzo sette-ottocentesco e ora il narratore si immagina dentro un nuovo tipo di narrazione in cui conta l'atto di narrare secondo il flusso dell'interiorità e dell'ineffabilità a vivere. A questo punto la trama si riduce alla semplice consequenzialità che rende leggibile il testo. Niente più inizi. E niente finali in rapporto metaforico con gli inizi. Anzi la fine è solo quando non c'è più niente da leggere. Nemmeno il lettore avverte più il desiderio di mettere ordine.

Luigi Tonoli  
Liceo Leonardo, Brescia

## Le figure retoriche nel linguaggio visivo (2)

Diana Perego

CONTINUA IL PERCORSO DI APPROFONDIMENTO MULTIDISCIPLINARE TRA ITALIANO, DISCIPLINE GRAFICHE E STORIA DELL'ARTE, VOLTO ALL'ACQUISIZIONE DELLE PRINCIPALI FIGURE RETORICHE: IPERBOLE, SINESTESIA, OSSIMORO, METONIMIA.

Il seguente lavoro costituisce la seconda parte di un approfondimento multidisciplinare, svolto in una classe terza di un liceo artistico, volto all'acquisizione della conoscenza delle principali figure retoriche e, soprattutto, alla capacità di riconoscerle e decodificarle nel linguaggio visivo. Siamo partiti dalla constatazione che gli alunni faticano a decodificare in modo consapevole il linguaggio visivo dal quale sono circondati, di cui fruiscono in modo superficiale senza coglierne il significato profondo né la componente estetica. Dopo aver sottolineato lo scopo estetico e persuasivo dell'arte retorica, abbiamo proposto, nella prima lezione, agli alunni immagini pubblicitarie e artistiche in cui erano presenti le figure retoriche della similitudine, antitesi e metafora. In questa seconda parte si tratta iperbole, sinestesia, ossimoro e metonimia, con l'obiettivo di stimolare una fruizione consapevole del linguaggio poetico, grafico-pubblicitario e artistico.

### Iperbole tra poesia, pubblicità e arte

Iperbole nel linguaggio poetico. Siamo partiti dalla definizione, tratta dal manuale di italiano<sup>1</sup> in adozione in classe seconda, di iperbole: «esprime un concetto usando immagini esagerate sia per eccesso che per difetto». Abbiamo quindi fornito esempi di iperbole presenti in poesie di autori molto noti:

*Erano i capei d'oro a l'aura sparsi / che 'n mille dolci nodi gli avolgea (Petrarca, Canzoniere);*

1. Jacomuzzi V., Milani M.R., Sauro F.R., *Trame del testo e dell'immaginario*, vol. B, Sei, Torino 2012, p. 54.