Centro Internazionale
di Semiotica e di Linguistica

Documenti di Lavoro

e pre-pubblicazioni

Jacques Fontanille

Per una retorica tensiva: tropi e passioni

Università di Urbino
Italia

254-255
maggio-giugno 1996

serie **B**

Per una retorica tensiva: tropi e passioni

documento di lavoro *

Introduzione

Per quanto attiene al funzionamento dei tropi, sembra che oggi la retorica sia giunta al tempo stesso ad un consenso e ad un mistero. Il consenso concerne la relazione tra i contenuti figuranti e i contenuti figurati, sulla quale tutti concordano, dopo le vigorose puntualizzazioni di Paul Ricoeur [1], nel dire che essa è dell'ordine dell'interazione e della tensione. Ma, per altro verso, le semantiche differenziali e discontinue si rivelano inadeguate a descrivere questo funzionamento propriamente tensivo. Il mistero riguarda la dimensione passionale dei tropi: per l'incapacità di comprendere, se non intuitivamente, perché tutti i grandi retorici insistano sull'efficienza affettiva delle figure del discorso, molto spesso si limita lo studio degli effetti passionali alla componente «pragmatica», argomentativa e persuasiva della retorica, cioè alla rappresentazione del discorso, o a simulare ruoli passionali, proposti all'enunciatario. Ma su questo punto la tradizione retorica è più esigente.
Infatti, tradizionalmente le figure retoriche si dividono in figure che partecipano dell'immaginazione (tra cui i tropi), e figure che esprimono e suscitano passioni. Ma anche i tropi sono interessati dalle passioni: Fontanier, tra gli altri, fa un uso variabile e poco rispettoso della distinzione tra figure d'immaginazione e figure di passioni, prima applicandola alle «cause» dei tropi [2], trascurandola poi al momento di esporre gli «effetti» dei tropi (nobiltà, dignità, concisione, energia, chiarezza, forza, interesse, gradimento) [3], e infine rinnegandola come inestricabile e non operativa [4]. Di fatto, fin dall'inizio, sospetta che i due tipi di figure non siano altro che varianti di una sola forma complessa, in cui la passione e il sentimento sarebbero da includere tra le «cause motivanti», e l'immaginazione e lo spirito fra

le «cause generatrici»[5]: in qualche modo, la dimensione affettiva stimolerebbe la dimensione cognitiva, che a sua volta genererebbe le figure del discorso; dal punto di vista dell'enunciatario, la dimensione sensibile della figura sarebbe la chiave di ogni accesso cognitivo alle forme significanti: è questo, insomma, uno dei principali argomenti della teoria «cognitiva» della metafora, in particolare in Lakoff e Johnson[6], che sostengono il fondamento materiale, psico-motorio e sensibile della figuratività.

Più precisamente questi due autori delineano un'altra tendenza, che consiste nel ridurre la metafora (i) ad una predicazione trans-categoriale e di portata generale, e (ii) alla struttura concettuale che essa rivela. In altre parole, ci si avvia progressivamente a un oblio del **tropo in quanto tale**, poiché stabilizzare la predicazione metaforica sotto la forma «A è B» presuppone che la tensione propria al tropo sia affievolita, o addirittura neutralizzata, e che l'alternativa tra «A **non è** B» e «A **è** B» sia risolta. La semiotica discorsiva deve tuttavia cercare di individuare la sintassi interna di questa tensione, salvo a prevedere le condizioni della sua risoluzione. Ci collochiamo qui risolutamente nella prospettiva del tropo in quanto figura della sintassi discorsiva, la sola che consente di comprendere i legami dell'affetto e del tropo, e non della metafora in quanto struttura concettuale.

Il problema nasce allorché si prenda in considerazione la dimensione passionale dei tropi dal punto di vista del sensibile e dell'intelligibile nella figura in discorso e del loro rispettivo contributo alla sintassi dei tropi sotto forma d'effetto passionale e sotto forma di struttura semantica.

Se la tensione viene riconosciuta come definitoria dei tropi, allora la retorica oggi esige una semantica tensiva; se i loro effetti passionali derivano dalla sintassi di questa tensione, allora la semiotica delle passioni, di cui la semantica tensiva è strumento, deve permettere di chiarirne il tenore. Ma qui non si tratta di descrivere simulacri passionali o ruoli patemici, e ancor meno lessemi passionali; si tratta di raccogliere gli effetti passionali che emergono dalla sintassi del discorso, una sintassi investita e modulata dal gioco dei tropi.

Ipoteticamente, ci si aspetterà che le risorse sintattiche delle passioni «tropiche» abbiano la medesima natura delle passioni discorsive in generale. L'analisi concreta della dimensione passionale dei discorsi ha evidenziato cinque componenti principali, distribuite, come in Hjelmslev, in due insiemi, dei **costituenti** e degli **esponenti**. I costituenti della dimensione passionale sono le modalità e le aspettua-

lità; gli esponenti sono l'intensità, la quantità e il tempo. Gli esponenti estrinsecano i costituenti, in modo che per esempio:

– Le modalizzazioni e le aspettualizzazioni sono caratterizzate da variazioni d'intensità e di quantità: un volere può essere intenso o debole, e/o concentrato o esteso; un tratto aspettuale può essere concentrato o esteso, sviluppato o sincopato.
– Globalmente, le variazioni d'intensità e di quantità nello svolgimento sintattico modulano il tempo del discorso, o addirittura generano degli schemi tensivi.
– Le modalizzazioni sono associate fra loro grazie alle correlazioni fra le loro intensità e le loro quantità rispettive; per esempio, l'ostinazione presuppone: meno posso, più voglio, meno il mio potere è esteso, più il mio volere è intenso.
– Le tensioni così generate investono un centro di percezione, il soggetto sensibile del discorso che le coglie dal suo punto di vista, e che può eventualmente procurare loro una manifestazione somatica.

Per riassumere, la dimensione passionale del discorso richiede una componente modale, una componente aspettuale, una componente tensiva, una componente percettiva e somatica. In che modo i tropi potrebbero sollecitare queste diverse componenti? E ciò a cui tenteremo di dare una risposta utilizzando di volta in volta tropi verbali e tropi visivi.

Tropi, valori e modi d'esistenza

Le figure del discorso comprendono, secondo Fontanier, i tropi e le figure non-tropi: i primi sono caratterizzati dalla «deviazione» del senso, tramite la sostituzione di una espressione a un'altra. Questa proprietà viene elevata da G. Genette, nella sua introduzione alle *Figures du discours*, al rango di proprietà generale del discorso e del «poter dire» che lo regge:
"Senza il potere di tacere o di dire altro, non c'è parola che valga: ecco che cosa simbolizza e manifesta la grande querelle di Fontanier contro la catacresi" [7].
La catacresi per Fontanier è una semplice figura di denominazione, una specie di «tropo involontario», che non si basa su una sostituzione, in quanto viene a supplire all'assenza di denominazione «propria». In effetti, questa questione si riformula agevolmente come una variazione del rapporto fra il detto, il «poter dire» e il «non poter dire», cioè in termini di competenza enunciativa: il tropo moderno

poggerebbe insomma, al contrario della catacresi, sulla distensione tra un «voler dire» e un «poter dire», se non un «dover dire».
Ricordiamo, per iniziare, che lo studio dei tropi apre a quello del valore: ogni figura è dotata di una significazione, ma il suo valore non è afferrabile se non per il suo funzionamento come tropo. In effetti, la significazione si istituisce unicamente sulla base delle differenze pertinenti nel sistema linguistico, allorché il valore – ciò che «vale» un'espressione nel discorso – può misurarsi soltanto grazie al gioco delle correlazioni-sostituzioni nel discorso stesso. Questa osservazione è importante, poiché, al contrario dei «valori» saussuriani che sono stabilizzati nella lingua, i «valori retorici», fondandosi sul margine di libertà dei soggetti d'enunciazione, sono ad ogni momento inventati e reinventati nel discorso.
Inoltre, ciò che la tradizione retorica chiama «sostituzione» (e Fontanier «senso deviato») è in realtà più complesso: se c'è alternativa fra diverse espressioni, questa alternativa non può produrre senso, né generare valore se non a patto che contenuti dei termini dell'alternativa siano suscettibili d'una certa forma di coesistenza nel discorso. Di fatto, i differenti approcci alle figure retoriche possono essere condivisi, aumentando un po' lo spazio fra due correnti: da un lato, quella degli approcci «sostitutivi» (Aristotele, Fontanier, Genette, Gruppo μ 70 [8]), per i quali la figura si basa sulla sostituzione di un'espressione con un'altra; dall'altro, quella degli approcci «non-sostitutivi» (Dumarsais, Ricoeur, Prandi, Gruppo μ 77 e sgg.), per i quali la figura si basa su un'interazione, un transfert, una tensione o una «torsione» tra due contenuti collegati alla medesima espressione. Nel *De Oratore*, Cicerone non sceglie fra le due opzioni, ma insiste sul fatto che il piacere della figura sta nel «va e vieni» fra i due termini, il che presuppone almeno una certa forma di compresenza nel discorso.
Paul Ricoeur contesta in modo particolare la concezione sostitutiva del tropo in nome del suo valore informativo [9]: se la figura si basasse soltanto su una sostituzione, il suo apporto informativo sarebbe nullo e la sua parafrasi sempre possibile; essa sarebbe esclusivamente «cosmetica» e decorativa, e ciò contraddice ogni analisi del funzionamento discorsivo dei tropi. Ogni «trasgressione categoriale», ogni «predicazione impertinente», ogni «attribuzione aberrante» impone come minimo una nuova dimensione sensibile, percettiva ed emotiva allo stesso tempo, che rinvia all'emergenza del senso sul fondo dell'essere, cioè al «vedere come», alla formazione del simulacro semiotico sull'orizzonte ontico.
Proponiamo di riesaminare questa questione alla luce dei «modi d'e-

sistenza» semiotici: la coesistenza dei contenuti concorrenti, insieme alla loro differenza di statuto discorsivo nella figura, sarebbero assicurate dal fatto che in un medesimo punto della catena ciascuno dei contenuti sarebbe dotato di un modo d'esistenza proprio, di modo che non ci sarebbe letteralmente «alternativa» o «sostituzione», ma compresenza nello «spessore» dei modi d'esistenza. In *Figures I*, Gérard Genette insisteva già sulla correlazione fra il contenuto virtuale e il testo reale, e partendo da qui considerava la figura come spessore, il contenuto virtuale rimanendo «visibile in trasparenza, come una filigrana o un palinsesto, sotto il testo apparente» [10]. Ma questa duplicità del virtuale e del reale lascia ancora troppo spazio alla sostituzione, in quanto il virtuale è il modo dell'assenza [11]; bisogna ancora svincolare il contenuto letterale dalla virtualità, e riconoscergli un modo d'esistenza «potenzializzato», cioè direttamente dipendente dagli usi discorsivi e dalla prassi enunciativa. Questo quarto modo d'esistenza, comparso in *Sémiotique des passions* [12], caratterizza in effetti lo statuto di grandezze semiotiche che non appartengono più al sistema (virtuale), poiché sono già state oggetto di almeno un'enunciazione, o sono state addirittura legittimate dall'uso, ma che non per questo sono effettivamente manifestate nel discorso (reale); esse si distinguono anche dal modo attualizzato, che è riservato all'«ascesa» nel discorso delle strutture virtuali, per richiamo ad un livello superiore d'articolazione: per esempio, le strutture narrative del discorso sono considerate attualizzanti in considerazione delle strutture elementari che prendono in carico così come l'acquisizione delle competenze modali è considerata attualizzante per il soggetto della ricerca. Il modo potenzializzato è dunque il solo che presuppone un passaggio anteriore nel modo realizzato e una sorta di «messa in memoria» nel discorso. Nel gioco fra virtualizzato, attualizzato, potenzializzato e realizzato, può essere forse ricostruito un autentico spessore del discorso, esplicito e operativo, nel quale i tropi assicurano il va e vieni tra le forme fisse e le forme nuove, tra le forme date e le forme inventive. Questi diversi modi d'esistenza procurano ai tropi quella che B.Pottier chiamerebbe una «modalizzazione esistenziale» [13].
Esaminiamo per esempio questo verso di Racine:

> "Ô mon fils [1] , ô ma joie [2] , ô l'honneur de mes jours [3]"
> ("Figlio mio [1], mia gioia [2], onore dei miei giorni [3]")

In [1] *figlio* è realizzato; in [2] *gioia* a sua volta è realizzato, e *figlio* è potenzializzato; in [3] *onore* è realizzato, *gioia* è attualizzato come

effetto dell'*onore*, *figlio* è sempre potenzializzato. Il modo realizzato corrisponde ai contenuti manifestati e dotati di un piano dell'espressione; il modo attualizzato corrisponde ai contenuti che, pur non essendo più dotati di un piano dell'espressione, sono o presupposti dai contenuti realizzati, o legati ad essi dall'isotopia del discorso (cfr. *gioia* rispetto a *onore*); il modo potenzializzato corrisponde ai contenuti che non sono dotati d'un piano dell'espressione proprio, ma di cui l'enunciatario ha la sensazione che siano in concorrenza con un contenuto realizzato; il contenuto potenzializzato non è quindi «assente» dalla catena, nella misura in cui, come qui, è necessario all'interpretazione sintattica del discorso. Questa posizione presuppone tuttavia che si riconosca al discorso la capacità di «conservare in memoria» i segni che lo compongono, sotto forma di presupposizioni, implicazioni, isotopie, cioè che si ammetta che la sintassi del discorso non si riduca alle concatenazione dei segni e delle espressioni che essa articola.
Attribuire al contenuto cosiddetto «letterale» (o «grado concepito») uno statuto virtuale, significa dare ancora troppo peso al sistema, a discapito del discorso. In questo enunciato di Saint John Perse, già analizzato da F. Edeline [14]:

> "Le lit refait des sables ruisselants"
> ("Il letto rifatto delle sabbie scintillanti"),

il contenuto letterale, che potrebbe essere chiosato da «spiaggia», è anch'esso (e non solo il contenuto figurato «letto») implicato dal discorso, e più precisamente dalla sua isotopia semantica (*sabbie, scintillanti*→*X*-«spiaggia»). Poiché anch'esso è una creazione del discorso in atto, il contenuto letterale deve dipendere da un modo d'esistenza controllato dalla prassi enunciativa; di conseguenza, il contenuto «spiaggia» è (i) richiamato partendo dalle **virtualità** della lingua, poi **attualizzato** dall'isotopia del discorso, e infine **potenzializzato** per entrare in tensione con il contenuto figurato «letto» che invece è direttamente **realizzato**.
Inoltre per ciò che attiene al tropo visivo, il sistema – in quanto virtualità schematica e indipendente dalle enunciazioni particolari – sfugge continuamente. Nel collage di Max Ernst, commentato dal Gruppo μ nel *Traité du signe visuel* [15], che colloca una testa d'uccello su un corpo d'uomo, la testa umana (contenuto letterale) non è né assente, né virtuale, in quanto è essa stessa implicata dall'isotopia figurativa dominante del discorso visivo. Questo «grado concepito» appartiene anche in questo caso a un nodo d'esistenza che appartiene

alla prassi enunciativa: è richiamato a partire dalle **virtualità** del sistema di rappresentazione figurativo, poi viene **attualizzato** dall'isotopia del discorso, ed infine **potenzializzato** per entrare in tensione con la «testa d'uccello», **realizzata**.
Se si riconsidera la definizione dell'intenzionalità proposta da Greimas e Courtés, ci si accorge che al di là dell'argomento tradizionale che si basa sul «volere», essa caratterizza:

> "l'atto come una tensione fra due modi d'esistenza; la virtualità e la realizzazione" [16].

L'intenzionalità è quindi concepita come una **direzione tensiva**, in cui è possibile riconoscere l'eco del concetto husserliano di **direzione protensiva**, direzione suscettibile di collegare e mettere in tensione almeno due modi d'esistenza. Ma, se si allarga la prospettiva e, come si suggerisce qui a proposito dei tropi, si tiene conto, oltre che dei modi di esistenza estremi (virtualizzato e realizzato), dei modi d'esistenza intermedi (attualizzato e potenzializzato), allora il dispositivo dell'intenzionalità discorsiva di complica, e occorre in particolare considerare l'**in-direzione** e la **ri-direzione** intenzionali. I modi **attualizzato** e **potenzializzato**, soprattutto nell'esempio sopra evocato, rendono particolarmente conto, rispettivamente, della **in-direzione** e della **ri-direzione** intenzionali del «grado concepito»: in-direzione, perché l'attualizzazione di «testa umana» è solo una finta e non arriverà alla realizzazione; ri-direzione, perché viene deviata verso la potenzializzazione. La sintassi delle modalizzazioni esistenziali rende particolarmente conto di questo effetto di illusione e biforcazione nel tropo vivo.
Nel caso della catacresi, anche se il contenuto soggiacente normalmente non si realizza, rimane possibile, e dunque potenziale. Per esempio, in questo enunciato:

> "Ha cinque bocche da nutrire",

non si può assolutamente sostenere che il contenuto potenzializzato non esista; sarà di tipo perifrastico (*bocche* = *«persone che consumano alimenti»*) e si può solo dire, a proposito di una figura come questa, che il contenuto potenziale corrispondente non è lessicalizzato.
La nozione di tropo «non-sostitutivo» di Prandi [17] potrebbe essere intesa alla stessa maniera poiché, per esempio in:

> "La tua chioma è un tiepido fiume",

è chiaro che, anche se il piano dell'espressione (la parafrasi) del contenuto potenzializzato è fuori portata, l'equivalente «capillare» del contenuto convocato sull'isotopia «acquatica» può essere catalizzato partendo dai semi a loro comuni. Il tropo così concepito, e in generale, la stratificazione delle modalizzazioni esistenziali, rimetterà quindi in questione la rigida presupposizione reciproca fra il piano dell'espressione e il piano del contenuto.
Più precisamente, nel caso della «metafora viva», come fa osservare Paul Ricoeur, la parafrasi sarebbe interminabile [18], e, correlativamente, sempre meno probabile. A questo punto, sovradeterminando in qualche modo i gradi di presenza propri ai diversi modi d'esistenza, vengono ad aggiungersi i gradi epistemici della probabilità del contenuto potenzializzato, che è in ragione inversa all'estensione della parafrasi che l'attualizzerebbe.

Accade la stessa cosa nella maggior parte delle metafore cinematografiche. La celebre «metafora» di Eisenstein in *Ottobre*, l'inquadratura del suonatore d'arpa inserito al centro di una sequenza dedicata al discorso di un menscevico, si caratterizza immediatamente come una sostituzione, per la sua stessa eterogeneità: l'immagine non è «al suo posto», dunque «prenderebbe il posto» di un'altra immagine. Ma, in effetti, questo inserto non rimpiazza nulla: è solo montato, avrebbe detto una volta Christian Metz, «in graffa», con altre inquadrature che rimandano ad altri attori, in altri spazi, in un altro momento. Questo montaggio in graffa conduce lo spettatore a individuare un'isotopia tematica e patemica più astratta di quella di ciascun elemento del montaggio. Ma da un lato, il nostro spettatore avrebbe delle difficoltà a parafrasare questa isotopia (e la struttura concettuale soggiacente): discorso decorativo, ripetitivo ed estenuante? Discorso soporifero? Melodia senza contenuto? D'altro lato, una parafrasi di questo tipo ridurrebbe il tropo, e soprattutto mascherebbe l'apertura in profondità del discorso.
Qui è chiaro che il tropo non «sostituisce» una inquadratura con un'altra nella catena, ma la mette in interazione – polemica e tensiva – con le altre inquadrature, e che l'arci-semema che avrebbero in comune, e che a rigore potrebbe essere costruito laboriosamente dall'analista, non costituisce l'essenziale del valore del tropo. Il «valore», in questo caso, si fonda sull'attualizzazione di una struttura enunciativa polifonica [19]: la sequenza del discorso del menscevico si trova bruscamente presa in un insieme aperto di accostamenti valutativi, dei quali uno soltanto è realizzato – quello proposto dall'inquadratura del suonatore d'arpa –, e tutti gli altri sono attualizzati contem-

poraneamente. Letteralmente, il tropo consente di passare dalla semplice problematica del significato a quella del valore, e di conseguenza apre la porta ad una dimensione valutativa del discorso, instaurando, accanto all'istanza narrativa, una molteplicità di istanze valutative disponibili.
Questa è l'«interazione» tra le due istanze del discorso, la «torsione» che subisce l'isotopia del discorso, per riprendere i termini cari a Paul Ricoeur. In effetti, prima di ogni eventuale riformulazione di un ipotetico contenuto comune – necessario ad un concetto sostitutivo del tropo –, lo spettatore percepisce, prova e assume una tensione tra due figure di contenuto, una tensione che apre sulla profondità dei modi d'esistenza e che autorizza la «messa in valore»; nel momento in cui appare il suonatore d'arpa, il discorso del menscevico viene **potenzializzato**, il suonatore d'arpa è **realizzato**, e tutti gli altri accostamenti valutativi, prevedibili nel quadro della polifonia così inaugurata, sono **attualizzati**; di conseguenza, l'effetto persuasivo del discorso del menscevico viene **virtualizzato**. Di un solo strato di manifestazione discorsiva, il tropo ne fa almeno tre, se non quattro.
Ma, nell'«in-direzione» e nella «ri-direzione» intenzionali che caratterizzano questa sintassi dei tropi, non bisogna trascurare la possibilità della «dimenticanza»: nel suo arretrare in profondità, la figura potenzializzata può essere respinta fino ad essere virtualizzata, e la figura realizzata, che ora occupa da sola la parte anteriore della scena, non è più correlata alla prima. Sembrerebbe che l'**iconicità** (particolarmente visiva) derivi da questo processo [20]. È evidente, per esempio, che la maggior parte degli effetti prospettici si basano su quelli che la semiotica hjemsleviana chiama «sistemi semi-simbolici»; in una versione semplificata: il grande sta al piccolo come il vicino sta al lontano; in una versione più sofisticata: i toni freddi stanno ai toni caldi come lo sfondo sta al primo piano.
La peculiarità dei sistemi semi-simbolici consiste nel collegare categorie eterotope per stabilirne l'isomorfismo: la dimensione delle superfici o la tattilità investita nel cromatismo sarebbero quindi isomorfe della profondità investita nello spazio. Ma, da un altro punto di vista, si tratta in primo luogo di figure del discorso, e anche di tropi, che mettono in correlazione e in tensione due categorie, accordando ad ognuna un modo d'esistenza specifico; se la tattilità dei colori è potenzializzata, e se la profondità dello spazio è attualizzata, allora la percezione della prospettiva sarà «tropica», e suscettibile ancora di suscitare gli stati d'animo dello spettatore; ma se la tattilità dei colori è, in quanto tale, «dimenticata», o considerata soltanto come un procedimento convenzionale per rappresentare la profon-

dità, che è così la sola realizzata, allora la percezione della prospettiva sarà «non-tropica» e «iconica». Non sarà più un dispositivo di «presentazione» tensiva, ma di «rappresentazione» convenzionale.
Viene in mente un altro esempio: gli effetti di prospettiva fra i rettangoli nei quadri di Rothko. Fra due grandi zone di un cromatismo sostenuto e saturato (per esempio arancio e rosso) si insinua una fascia di colore giallo chiaro, molto luminoso. L'analisi evidenzia il fatto che fra due spazi a transizione lenta – i contrasti cromatici sono deboli, e sono soli a entrare in gioco –, si introduce una zona che impone una transizione rapida (aggiungendo un contrasto di desaturazione e un contrasto di intensità): le transizioni lente starebbero alle transizioni rapide come gli strati vicini starebbero agli strati lontani. L'apparire della fascia desaturata e luminosa viene quindi interpretata come un effetto di profondità fra due strati, che lasciano passare una luce proveniente dal fondo.
In questo tipo di figura, la stretta zona chiara esita fra due statuti: quello della fascia gialla desaturata che separa due spazi, e quello dell'effetto di intensità o luminosità che separa due strati. Questa esitazione si basa sia sul trattamento cromatico intrinseco (la desaturazione sospende l'effetto cromatico, lo potenzializza, e consente l'attualizzazione dell'effetto di intensità) sia sul rapporto con le zone vicine, che forniscono una specie di campione provvisorio di saturazione, e che saranno disposte contemporaneamente in piano e in profondità, dall'una e dall'altra parte della zona luminosa.
Fintanto che la qualità cromatica della fascia gialla è soltanto potenzializzata, la percezione in strati resterà «tropica»; quando sarà virtualizzata (dimenticata), questa stessa percezione sarà iconica. Beninteso, questa conversione del **tropo** in **icona** può essere sanzionata, o meno, dall'uso, e la «dimenticanza» propria di un percorso interpretativo singolare, può diventare, grazie alla prassi enunciativa, una «dimenticanza collettiva», cioè, insomma, una convenzione culturale.

Ora disponiamo, a proposito del funzionamento dei tropi nel discorso, di una **ipotesi modale**: si tratta della prima ipotesi necessaria alla loro interpretazione in termini di sintassi passionale.

Tropi, intensità e quantità

Una volta riconosciuta la differenza modale, e perciò la differenza di grado di presenza fra i contenuti concorrenti della medesima figura discorsiva, che consente di respingere radicalmente una concezione

sostitutiva (fondata su una semantica discontinua e differenziale), e di passare ad una concezione in termini di tensione e di profondità (che si basa su una semantica tensiva e passionale), occorre chiedersi se questa differenza sia orientata o reversibile. Più concretamente, in che cosa l'enunciato *È un leone* è una figura rispetto a *È un uomo coraggioso*, e non il contrario? In altri termini, quali sono le proprietà che ci dobbiamo aspettare dal rapporto fra la sequenza realizzata e la sequenza potenzializzata perché si possa produrre un tropo?
Secondo Fontanier, è il carattere «d'effetto» o di «sorpresa» di una espressione che la qualifica come figura in rapporto ad un'altra; si tratta, sostiene, di:

> "presentare una idea sotto il segno di un'altra idea più sorprendente o più nota"[21].

Allo stesso modo, per Cicerone, la caratteristica della figura è la «brevità», e l'«efficacia» le proviene dal fatto che il contenuto convocato nel discorso si ritiene che colpisca i nostri sensi. In questa prospettiva, la figura sarebbe la conseguenza di una distribuzione ineguale d'intensità e di quantità enunciative fra due contenuti: quello che giungerà alla realizzazione sarà quello che possiede la maggiore carica intensiva e che occupa l'estensione minore. Il carattere cosiddetto «figurativo» – che rinvia cioè a figure della semiotica del mondo naturale – della maggior parte di questi contenuti sarebbe una delle spiegazioni di questa carica intensiva. Per esempio, l'espressione *bocche* (per *persone che consumano alimenti*), richiamando una componente percettiva per la manifestazione del contenuto corrispondente, sollecita l'attività percettiva dell'enunciatario e lo strato «sensibile» della sua attività interpretativa. Sulla scia di Aristotele, che insiste sul «porre sotto gli occhi» e sulle capacità d'attualizzazione della figura[22], ma anche di Paul Henle, che parla della metafora come schema iconico[23], o ancora di Fontanier, per il quale le «figure» delineano la «fisionomia» e il volto del discorso, Ricoeur sostiene in modo particolare che:

> "L'idea di uno schematismo dell'attribuzione metaforica spiega abbastanza bene il fenomeno della figura: lo schema è ciò che fa apparire l'attribuzione, ciò che le dà corpo".

Ma non tutti i tropi sono «figurativi» in questo senso. Per esempio, in

> "È una bellezza",

bellezza è realizzato, *bella donna* è potenzializzato. Nell'espressione familiare:

"È una bomba" (cioè: *una bomba di bellezza*),

bomba è realizzato, *bella donna* è potenzializzato, e *bellezza* è attualizzato (come presupposto di *bomba*). Si potrà quindi dire che l'enunciazione ha spostato l'accento d'intensità – che qui è anche una intensità cognitiva, del flusso d'attenzione –, risalendo una gerarchia di presupposti, dal qualificativo valutativo fino al criterio e alla griglia di valutazione e passando per il nome della qualità identificata. La carica d'intensità è allora resa sensibile dalle defocalizzazioni e rifocalizzazioni [25] che, anche qui, sollecitano affettivamente l'enunciatario, grazie alla scorciatoia che gli viene imposta nel percorso interpretativo che dovrebbe normalmente compiere per ricostruire tutti i presupposti: la «scorciatoia» interpretativa (intenso + concentrato) «sensibilizza», mentre lo spiegamento argomentativo (atono + esteso) «cognitivizza»: si tratta qui di uno **schema** tensivo molto generale.
Inoltre, il carattere «sorprendente» della figura è relativo: relativo alla differenza di quantità fra il contenuto potenzializzato e il contenuto realizzato. Il tropo, come si è visto, si presenta spesso come una «scorciatoia», raggiunta per focalizzazione, concentrazione e tipificazione, di una configurazione soggiacente. L'esempio delle bocche mostra bene come la figura sia costruita sulla base di una correlazione inversa fra intensità e estensità enunciative:

bocche	*persone che consumano alimenti*
tonico	atono
concentrato	esteso

Paul Ricoeur ha colto bene questo tratto quando commenta:

> "La differenza fra metafora triviale e metafora poetica non consiste nel poter parafrasare l'una e non l'altra, ma nel fatto che la parafrasi della seconda è senza fine; essa è interminabile, precisamente perché può sempre cominciare; se la metafora sollecita a pensare in un lungo discorso, non è forse perché è essa stessa un discorso breve? [26]

Non si tratta in questo caso di una spiegazione *ad hoc*, in quanto si può mostrare peraltro che, quando ci si accosta alle grandezze semiotiche come grandezze complesse e si articola questa complessità, le categorie che intervengono massicciamente sono quelle dell'intensità (tonico/atono) e dell'estensità (concentrato/esteso).

È possibile inoltre osservare che, quando il **valore** di una grandezza qualsiasi è in gioco, queste due categorie sono immancabilmente convocate, in quanto **valenze**, cioè in quanto condizioni semantiche dell'emergenza del valore; poiché le tensioni più rilevanti sono generate dall'orientamento contrario dei gradienti, le valenze d'intensità e d'estensità sono molto spesso disposte in correlazione inversa. Si tratta allora di scegliere tra valori esclusivi, tendenti all'assoluto, concentrati e intensi, e valori partecipativi, tendenti alla diffusione massima, estesi e senza rilievo. Si sa per esempio che il «sapere», diventando un valore, deve scegliere fra l'estensione massima (l'enciclopedismo) e l'intensità (l'erudizione, la specializzazione). Ora, il tropo concentra spesso in una sola espressione la totalità dei semi ritenuti pertinenti in una configurazione, invece di svolgerli nella catena discorsiva; e, anche quando non consiste nel fare «più corto» sul piano dell'espressione, il suo carattere enunciativo intenso (percettivo, focalizzante, ecc.) lascia sempre intendere che il contenuto potenzializzato corrispondente sarebbe sempre più esteso e atono. La figura della perifrasi, che gioca al contrario sull'estensione, conferma questo approccio; la celebre perifrasi di Tertulliano, ripresa da Bossuet, per evocare ciò che diviene il cadavere:

> "anche quello [il nome] di cadavere non gli resterà a lungo; diventerà un non so che cosa che non ha più nome in nessuna lingua".[27]

drammatizza la decadenza simbolica del corpo umano, anziché renderla sensibile, e per farlo, dispiega astrattamente l'aspettualità del processo di «perdita del nome» invece di contrarlo in una espressione sintetica e figurativa, che in verità, qui fa difetto.
Ne consegue che possiamo definire il **valore di una figura** come correlazione fra i gradi rispettivi dell'intensità e dell'estensità enunciative di un contenuto realizzato e di un contenuto potenzializzato. Questo valore, contemporaneamente alla tensione che lo sottende, aumenta o si attenua, a seconda che la figura sia inventiva o lessicalizzata, a seconda cioè che la differenza di potenziale fra l'intensità di un contenuto e l'estensità dell'altro aumenti o diminuisca; in caso di lessicalizzazione, il contenuto realizzato è dissociato dall'altro, che è quindi in qualche modo evacuato dal campo discorsivo.
Disponiamo ora di due determinazioni complementari del tropo: le modalizzazioni esistenziali e le correlazioni fra l'intensità e l'estensità. L'applicazione delle seconde alle prime genera dei **valori modali** passionali. In effetti, una modalità è convertita in valore modale se obbedisce alla correlazione fra intensità e estensità: per esempio, la

valutazione del «credere» esiterà fra la preferenza per l'intensità e la concentrazione (fede/credulità), o la preferenza per l'estensità e l'atonia (toleranza/fanatismo). Ora, sono le modalità assiologizzate, o valori modali, che producono gli effetti passionali: i tropi sono, quindi, grazie alle due prime determinazioni che abbiamo appena riconosciuto loro, pronti a partecipare alla dimensione passionale del discorso.

Tropo, predicazione concessiva ed effetto passionale

Nella sua analisi della metafora, Fontanier introduce una correlazione di intensità fra i due contenuti, che presenta come la «ragione» delle figure:

> "Non è meno facile vedere la ragione di queste *metafore*: il fatto è che non c'è niente di più feroce di una tigre, di più intrepido di un leone, di più dolce di un agnello, ecc.; è sufficiente del resto che sia questo, nell'opinione comune, il carattere di questi animali" [28].

Ciò significa che identificare l'arci-semema comune ai due contenuti (*ferocia, coraggio, dolcezza*) non basta per spiegare la nascita di un tropo: è anche necessaria una correlazione di intensità. Si potrebbe qui ragionare in termini di tipicalità (la tigre, il leone, l'agnello sono i «migliori esemplari» delle categorie sollecitate in questi arci-sememi), ma sarebbe dare un nome al problema semantico, rinviando la spiegazione ai meccanismi culturali della costruzione dei prototipi, senza risolverlo. In effetti, il «migliore esemplare» qui si costruisce unicamente sulla base di una categoria graduata senza soluzione di continuità (per esempio, il gradiente della *ferocia*), sulla quale viene proiettato un valore tipico, per quanto riguarda il contenuto realizzato (qui sull'isotopia «animale»); si suppone quindi che nell'isotopia semantica del contenuto potenzializzato (per esempio l'/umano/), non si disponga della figura corrispondente a questo valore tipico, e che sia necessario cambiare isotopia semantica (per esempio l'/animale/) per esprimerlo. Così, il valore che figurava sull'isotopia realizzata come tipico, diviene, sull'isotopia potenzializzata, un valore estremo, di un grado non considerato dall'uso, e perciò di un grado fino allora senza nome [29].
Alla correlazione inversa fra l'intensità e l'estensità evocata sopra, si aggiunge dunque un'altra correlazione, conversa questa volta, fra l'intensità di ciascuno dei contenuti: è necessario che il contenuto

realizzato sia più intenso del contenuto potenzializzato, o che almeno corrisponda ad una intensità ottimale. Questa regola si deduce facilmente dalla precedente: se il contenuto potenzializzato è più esteso e perciò meno intenso, è prevedibile che il contenuto realizzato, più concentrato, sarà per questo in vantaggio sul precedente, per quanto riguarda l'intensità.
Questa concezione dei tropi poggia quindi sul postulato di una correlazione sistematica e inversa fra l'intensità e l'estensità di ciascun contenuto, e di una correlazione anch'essa inversa fra l'intensità dell'uno e l'estensità dell'altro. Paul Ricoeur ha, sembra, affrontato questo fenomeno nella sua analisi della tensione metaforica; sulla scia di N. Goodman, che nella figura vede una unione forzata, «idillio fra un predicato che ha un passato e un oggetto che cede pur protestando» [30], Ricoeur infatti rileva nella predicazione metaforica una **credenza concessiva**:

> "Dico che la pittura è triste, piuttosto che lieta, **benché** sappia che solo gli esseri sensibili sono lieti o tristi." [31],

concessione che si specifica in una contraddizione interna alla copula predicativa:

> "Per portare alla luce questa tensione, interna alla forza logica del verbo essere, occorre far apparire un «non è», anch'esso coinvolto nell'interpretazione letterale impossibile, ma presente in filigrana nell'«è» metaforico. La tensione sarebbe allora tra un «è» e un «non è»" [32].

La predicazione specifica del tropo non sarebbe insomma nient'altro che un caso particolare della **predicazione concessiva** della credenza e dell'affetto (del tipo «Lo so bene, ma tuttavia...») che opponiamo alla predicazione «implicativa» della cognizione propriamente detta. Il caso ben noto dell'ostinazione appartiene a una predicazione concessiva simile: so che non posso, ma **tuttavia** voglio. La forza dell'ostinazione risiede nella presenza di una correlazione inversa di gradienti nella struttura concessiva stessa: meno posso, più voglio. Più in generale, la concessione, dal punto di vista della semantica e della sintassi discorsive, si basa sulla correlazione inversa fra due gradienti orientati. Così, il perdono si analizza come una predicazione concessiva: «Non lo punisco (lo perdono), **benché** debba essere punito.», e la forza e il valore del perdono poggiano su una correlazione tensiva: «più» deve essere punito, «meno» viene punito, cioè

«più» lo perdono. La predicazione concessiva può essere pensata unicamente sulla base di una tale correlazione, cioè di una tensione elementare.
Nel caso del tropo, quale sarà la tensione elementare sulla base della quale si attiverà la concessione? Una risposta possibile sarebbe: la tensione fra l'intensità (di ordine sensibile) del contenuto realizzato, e l'estensità (di ordine cognitivo) del contenuto potenzializzato, tensione inversa irriducibile, in cui ogni aumento su una delle due dimensioni si traduce in una diminuzione sull'altra. Ricoeur richiama anch'egli questa distribuzione, quando a proposito della dimensione referenziale dei due termini della concessione, descrive minuziosamente la «veemenza ontologica» dell'«è», e la «demitificazione critica» del «non è» [33]. E chiaro quindi che l'intensità e la vivacità sono dalla parte del sensibile e dell'«è» metaforico, e l'estensità e l'atonia dalla parte del cognitivo e del «non è» critico. In altri termini la correlazione tensiva fra l'«è» e il «non è», cioè la concessione metaforica, associa l'intensità sensibile dell'uno e l'estensità critica e cognitiva dell'altro (che potrebbe dar luogo ad una parafrasi).
Ma questa proposizione, che troppo dipende dalla metafora verbale, deve essere sfumata, grazie ad un tropo visivo; abbiamo mostrato [34] per esempio, che nel fondo di un vaso attico che rappresenta Achille che soccorre Patroclo ferito, la composizione plastica dell'immagine faceva di Achille l'arco teso da Patroclo: le braccia e le cosce di Achille formano le corde; il torso curvo a semicerchio, il legno, e la gamba di Patroclo, disposta a diametro, è il tensore dell'arco. Ma le due organizzazioni, curante/curato, arco/arciere, non possono essere lette che in un rapporto di decostruzione reciproca, e la loro sovrapposizione nell'immagine implica che l'una sia **potenzializzata** quando l'altra è **realizzata**, che l'una sia totalmente disfatta – **virtualizzata** – quando l'altra inizia a delinearsi – **attualizzata** –.
Questo dispositivo che in genere viene identificato come «immagine speculare», o «immagine nell'immagine» [35], resiste tuttavia all'analisi in termini di intensità/quantità. Certo c'è una tensione fra due letture, e il va e vieni può essere interrotto soltanto perché lo spettatore cerca di stabilizzare l'interpretazione – è l'emergenza del «grado concepito» –, assegnando per esempio una delle due immagini alla dimensione iconica stereotipata, e l'altra alla dimensione plastica e ai suoi effetti iconici non ancora tipificati. Nessuna delle due letture può tuttavia essere intrinsecamente considerata intensa e concentrata, e l'altra atona e estesa: ognuna di esse è «intensa» quando virtualizza l'altra, entrambe beneficiano a turni di una salienza «prototipica».

Comunque la predicazione concessiva introduce anche qui la dissimmetria necessaria al tropo: nel caso della coppia curato/curante, la sovrapposizione della struttura figurale e della struttura iconica attenua la tensione con l'altra lettura: si tratta «davvero» di un ferito e del suo amico; al contrario, nel caso della coppia arco/arciere, la struttura figurale non viene confermata dalla struttura iconica (non è «davvero» un arco), e la predicazione concessiva dà allora la sua misura: non è un arco, ma io lo vedo lo stesso così. Questa osservazione permetterebbe insomme di generalizzare una concezione del tropo come tensione in concorrenza tra due universi d'assunzione, e come modalizzazioni concorrenti del percorso interpretativo per il soggetto d'enunciazione. Dalle modalizzazioni esistenziali attribuite ai contenuti, alle modalizzazioni enunciative attribuite al percorso interpretativo: le condizioni di un **contagio passionale**, di una partecipazione dell'enunciatario alle passioni «tropiche», sono soddisfatte. La natura passionale dei tropi si fonda sulla coniugazione delle proprietà fin qui esposte:

– la posta dell'attività «tropica» è il **valore** delle figure, valore ottenuto con la sovrapposizione di più modi d'esistenza e la proiezione d'intensità e d'estensità graduate, orientate e correlate;
– questo «valore» può essere descritto come tensione fra i valori **esclusivi e intensi**, e i valori **partecipativi e estensi**;
– le correlazioni fra l'intensità e l'estensità enunciative di ciascun contenuto, come fra le intensità rispettive dei due contenuti, determinano le differenze di potenziale fra i contenuti e i modi d'esistenza che vengono loro attribuiti;
– il tropo mette in opera una **predicazione concessiva**, un tipo di predicazione che è stato riconosciuto come uno dei fattori essenziali dell'effetto passionale[36] e che colloca il soggetto d'enunciazione in una contraddizione modale.

Indipendentemente dalla sua differenziazione in passioni particolari, l'affettività retorica obbedisce di fatto alle stesse regole di ciascuna delle dimensioni passionali del discorso: concerne il **valore**, poggia su **tensioni** semantiche fra intensità e estensità, è generata da **differenze di potenziale** fra differenti forme della presenza nel discorso. Così, quando Fontanier scrive:

> "[una metafora] sarà naturale [...] se, nel suo massimo ardire, non mostra affettazione, o ricercatezza, e sembra essersi presentata da sé alla passione, o esserle sfuggita nel bisogno di manifestarsi all'esterno"[37]

si capisce che la metafora «naturale» è quella che sembra generata dalle esigenze tensive del discorso, e non dall'esercizio di un saper-fare di tipo cognitivo. Più precisamente, la manifestazione dell'intensità patemica si cerca un varco attraverso le differenze di potenziale che caratterizzano i diversi modi d'esistenza. E, poichè viene trattenuta dall'estensione propria al contenuto potenzializzato (è la correlazione inversa che impone questa «ritenzione»), tende a «esalare», a «sfuggire» sotto forma di figura, grazie al contenuto realizzato e concentrato. Perciò, per definizione e in ragione di questo processo tensivo, ogni figura è fornita di una carica emotiva che il discorso può eventualmente sfruttare, esibire, figurativizzare, ecc.

Assenza, presenza e profondità: la costituzione percettiva dei tropi

I modi d'esistenza semiotica articolano la categoria assenza/presenza, trattata come un gradiente, in modo da poterli considerare come gradi della densità di presenza. In effetti, se si accoglie il postulato secondo il quale un universo semiotico si costituisce come un simulacro sul fondo dell'essere da cui si stacca, allora in questo universo semiotico non c'è né assenza assoluta, né presenza assoluta, ma gradi di intensità che stratificano il simulacro, in cui la **virtualità** corrisponde al grado di presenza più debole, e la **realtà** a quello più forte.
La categoria assenza/presenza che utilizziamo non è in generale di ordine fattuale e concreto: è relativa, percettiva e modale; organizza il campo di presenza di una istanza di discorso, concepito come il terreno d'esercizio della percezione, – un'area percettiva [38] –, coestensivo del campo discorsivo di una enunciazione; in questo campo, *ciò che non è* può essere convocato nel campo di presenza, in tensione con *ciò che è*, così come *ciò che è* essere respinto al limite dell'assenza, cioè virtualizzato [39].
Così, le modulazioni della presenza, dell'assenza e della compresenza nei tropi dipendono da una teoria dell'enunciazione come campo, effetti di campo, e come prassi che si dispiega in un campo; i primi atti costitutivi della prassi, a questo livello elementare dell'analisi del discorso, sono quelli di **mira** e di **presa**; l'in-direzione e la ri-direzione intenzionali fra i modi d'esistenza presuppongono, infatti, come mostreremo più avanti, una sintassi delle mire e delle prese.
Abbandoniamo per un istante la dimensione retorica per considerare la varietà degli «effetti di campo». L'«esistenza semiotica» è questione di gradi di presenza nel discorso, e la presenza appartiene di

diritto a una configurazione percettiva che sarebbe costitutiva tanto della semiosi quanto dell'enunciazione; sotto questo aspetto, riguarda anche l'ego, lo spazio e il tempo. Il «campo di presenza» può ricevere un certo numero di determinazioni facoltative e cumulabili: può essere organizzato attorno a un centro deittico; può essere dotato di orizzonti d'apparizione e sparizione, e la profondità misura allora la distanza tra il centro e gli orizzonti. È la profondità che supporta il gradiente della presenza, e per conseguenza i diversi «modi d'esistenza» delle grandezze semiotiche. Per esempio, nel caso dell'immagine speculare evocata sopra, il percorso interpretativo torna sempre a installare le due visioni dell'immagine (i) in tensione l'una rispetto all'altra, e (ii) in una profondità che stabilizza la tensione senza indebolirla. Lo spettatore va e viene tra le due visioni, e poiché il loro campo di ricoprimento è troppo debole, cerca di stabilizzare il tutto gerarchizzandolo, in **profondità**. Questa profondità spesso non è che astratta: nel caso evocato sopra, si tratta della profondità dei gradi di tipificazione o dei gradi di probabilità di ciascuna delle due visioni.
La variazione di questi diversi parametri è sufficiente per lasciar intravvedere una possibile tipologia su più dimensioni, d'una ricchezza che è soltanto in via d'esplorazione[40]: il centro deittico può essere stabile (un solo attrattore) o instabile (erranza, esitazione); gli orizzonti possono essere soglie o confini, possono essere aperti o chiusi, mobili o immobili; la profondità stessa può essere proiettiva (orientata dal centro verso gli orizzonti, nel senso presenza > assenza) o retroiettiva (orientata dagli orizzonti verso il centro, nel senso assenza > presenza).
Distingueremo qui, per semplificare, soltanto due operazioni principali: la **mira** (che apre il campo) e la **presa** (che lo chiude): per esempio, il tropo del suonatore d'arpa, come l'abbiamo commentato, combatte la chiusura del campo persuasivo (la presa) e apre il campo sulla polifonia delle valutazioni; cede perciò il passo alla mira sulla presa. Poiché si tratta di operazioni che si riferiscono alla percezione grazie a un centro sensibile (un corpo proprio) e che pongono sotto tensione delle grandezze, esse sono suscettibili di variazioni d'intensità, che sono in correlazione inversa con le variazioni d'estensione del campo (per spostamento degli orizzonti).
Si avrà quindi a che fare come minimo (i) con mire toniche o atone, e (ii) con prese toniche o atone.
Una prima rete definizionale si delinea, che concerne principalmente la dimensione retorica, allorchè si afferma che un tropo, poggiando su in-direzioni e ri-direzioni, coniuga sempre almeno una mira e una

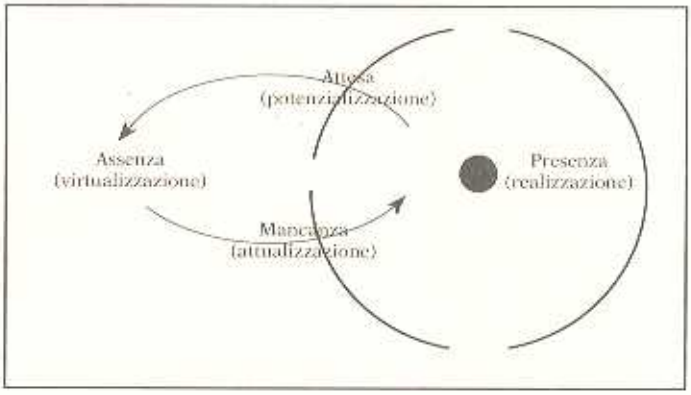
presa. La rete delle varianti genera quattro modulazioni sensibili tipiche, che costituiscono quattro posizioni di base per gli effetti passionali:

	mira tonica	mira atona
presa tonica	PRESENZA	ATTESA
presa atona	MANCANZA	ASSENZA

Ritroviamo qui i modi d'esistenza già sollecitati per la descrizione dei tropi:

– la <presenza> è realizzante, in quanto mira e presa, entrambe toniche e piene, sono anche coestensive;
– la «mancanza» è attualizzante, in quanto dissocia una mira tonica che apre il campo, e una presa atona che non giunge a circoscrivervi l'oggetto: la prima si esercita in un campo concentrato, la seconda in un campo diffuso;
– l'«attesa» è potenzializzante, giacchè dissocia una mira atona che non giunge ad aprire il campo, e una presa tonica che circoscrive già lo spazio dell'oggetto; la prima si esercita in un campo esteso, e anzi indefinito, e la seconda in un campo ristretto e concentrato;
– l'«assenza» infine è virtualizzante, in quanto associa una mira e una presa ugualmente atone: in un campo diffuso ed esteso, non c'è più nulla che possa essere mirato o colpito.

Da un punto di vista sintattico le modulazioni della presenza e i diversi modi d'esistenza evolvono di continuo da una parte all'altra degli orizzonti del campo di presenza, percorso che può essere rappresentato così:



Due percorsi collegano in qualche modo la presenza e l'assenza: l'arretramento in profondità a partire dal centro deittico corrisponde a una «messa in attesa» per potenzializzazione, mentre l'avanzata sull'orizzonte a partire dall'assenza corrisponde alla «mancanza» per attualizzazione.
Nell'immagine qui sopra menzionata, *Achille che soccorre Patroclo ferito*, la decostruzione plastica dell'icona stereotipata – quella che la tradizione ha conservato per identificare questa base di coppa nei cataloghi – la **potenzializza** e la mette in **attesa**; al contrario, la ricostruzione plastica di una tensione centrata in rapporto ad una linea laterale arcuata (la linea della schiena di Patroclo, che segue il bordo circolare della coppa a destra, per un terzo della sua circonferenza) **attualizza** un altro dispositivo, e perciò installa la mancanza di un'altra lettura; la **mancanza** sarà colmata col riconoscimento dell'arco teso e del rapporto arciere/arco, questa volta **presentificata** nel campo del discorso, e di conseguenza, **realizzata**. Inoltre, la tensione tra la figura realizzata (arciere/arco) e la figura potenzializzata (curante/curato) si conserva, perché il centro organizzatore – la zona di contatto delle mani d'Achille sull'avambraccio di Patroclo – è comune ad entrambe, cosicché l'una appare il rovescio dell'altra.
Il percorso che abbiamo cercato di formalizzare è di fatto un circuito d'entrate e uscite dal campo, che può essere stabilizzato o interrotto in qualsiasi momento. Per esempio, se si ha a che fare con un tropo vivo – come nel nostro esempio –, la tensione tra le due figure (figurata/figurante) sarà in equilibrio instabile nel rapporto tra l'attualizzazione (mancanza) e la potenzializzazione (attesa): il tropo ideale è infatti quello in cui la figura figurante non è completamente realizzata (per Ricoeur essa *è* e *non è* allo stesso tempo), in cui cioè esita ancora tra la mancanza e la presenza.
È chiaro ad esempio, che nel caso del suonatore d'arpa, la lettura «non tropica», che non vedrà nella sequenza di *Ottobre* nient'altro che una successione di inquadrature, farà del menscevico e del suonatore d'arpa delle grandezze realizzate e poi virtualizzate, rispettivamente e successivamente "presenti" e "assenti". In compenso la lettura «tropica» presuppone che il discorso filmico potenzializzi il menscevico – lo metta in attesa e in memoria – allorchè si attualizza il suonatore d'arpa. Nel circuito che proponiamo, la dialettica può essere ancora più sottile, poiché può accadere che il menscevico sia «dimenticato», cioè virtualizzato e relegato nell'assenza, se l'arpista è interamente realizzato; il suo ritorno sullo schermo riattualizza in un colpo solo le sue apparizioni anteriori, e lo colloca quindi in una posizione di mancanza, mentre l'arpista viene a sua volta potenzializ-

zato: lo spettatore a questo punto si interroga non già sul significato dell'arpista, bensì su che cosa debba pensare del menscevico.
Le posizioni così attraversate (presenza, assenza, attesa e mancanza) sono effetti delle mire e delle prese percettive, caratterizzano quindi sia la **sorgente** (il centro deittico) che il **bersaglio** (la grandezza mirata o presa); in confronto alla prima, i gradi di presenza dell'oggetto hanno per correlato degli **stati d'animo del soggetto** (il centro): sensazione di pienezza o di vacanza del senso, sentimento d'attesa o di mancanza. Questi stati d'animo di base fondano, ci sembra, la dimensione passionale dei tropi; in effetti, se i modi d'esistenza non sono più definiti soltanto dallo statuto epistemologico generale della componente teorica alla quale rinviano – sistema virtuale e discorso realizzato, per l'essenziale –, ma in primo luogo come gradi di presenza percettiva, allora sono inseparabili dai loro effetti **propriocettivi**; la messa in tensione delle figure è una messa in tensione del corpo proprio del soggetto, cosicché l'emozione retorica non è altro che l'effetto di questa tensione nel campo deittico.
Questi quattro «stati d'animo» riarticolano perciò, in quanto modulazioni del campo di presenza, i principali elementi della sintassi passionale dei tropi: costituenti (modalizzazioni esistenziali) e esponenti (intensità ed estensione), caratteristici di una predicazione concessiva. L'individuazione di questi elementi ci ha consentito per l'appunto di confermare le proprietà passionali dei tropi; la costruzione dei quattro «stati d'animo», in relazione alla propriocettività, fornisce ora una prima tipologia e una sintassi tra ruoli passionali elementari della retorica.

L'onda, la pozza e la roccia

Alla luce delle proposizioni precedenti, vorremmo tentare l'analisi di una figura estratta da *Feuillets d'Hypnos* di René Char;

> "Il en va de certaines femmes comme des vagues de la mer. En s'élançant de toute leur jeunesse, elles franchissent un rocher trop élevé pour leur retour. Cette flaque désormais croupira là, prisonnière, belle par éclairs, à cause des cristaux de sel qu'elle renferme et qui lentement se substituent à son vivant."
> ["Accade a certe donne come alle onde del mare. Sullo slancio della loro giovinezza, esse raggiungono una roccia troppo alta per il ritorno. La pozza ormai ristagnerà in quel punto, prigioniera, bella a barlumi, grazie ai cristalli di sale che racchiude e che lentamente si sostituisconno al suo essere vivo."] [41]

Procederemo in tre tempi: (i) un'analisi del contenuto realizzato, (ii) una catalisi del contenuto potenzializzato, (iii) un commento sul valore della figura.

a/ Il contenuto realizzato

Due universi si dividono questa figura: quello dell'onda e quello della pozza; tra i due la roccia. Questi due universi si caratterizzano ciascuno (i) per un tipo di predicato di movimento, definito dal suo tempo, (ii) per il suo regime temporale (iii) per il suo regime modale.

	L'onda	La *pozza*
Predicato	Slanciarsi	Non tornare, stagnare
Tempo	Vivo + accelerato	Lento + rallentato fino all'arresto
Regime temporale	massivo	sporadico (*a barlumi*)
Regime modale	volere + potere	volere + non potere (*prigioniera*)

Tra i due si trova la *roccia*, cioè una **frontiera**, che si comporta come una **soglia** da superare per l'onda e come un **limite** di ritenzione per la pozza. È necessario osservare subito come una condizione di realizzazione propria ad ogni ambito temporale o spaziale in *Feuillets d'Hypnos* sia qui soddisfatta, e cioè che un ambito non può comportare una direzione senza che questa sia confrontata alla direzione contraria o antagonista; se infatti la sola direzione dello slancio fosse realizzata, la questione del ritorno non si porrebbe; il ritorno attualizza dunque (ma non giunge a realizzare) questa direzione antagonista. Il motivo dell'*onda* sarà quindi soltanto una delle numerose raffigurazioni della vita intesa come una tensione tra due direzioni contrarie, su cui deve esercitarsi di volta in volta il poter fare dell'attante.[42]
Il ruolo della roccia, anti-attante non animato, sarà quindi qui quello di agire sul poter fare dell'attante in modo da dissociare, con un intervento che assomiglia a una operazione di cernita, la correlazione tra le due direzioni. Nella prima fase del conflitto tra attante e anti-attante, la roccia non è altro che una soglia, giacchè il potere dell'attante è superiore a quello dell'anti-attante. Nella seconda fase del conflitto la roccia diviene un limite, essendosi il rapporto di forze rovesciato. Ma l'esaurirsi del poter fare dell'attante si spiega soltanto se si considerano allo stesso tempo la sua intensità e quantità (cioè la sua "es-tensità"): l'attante è dotato di una quantità variabile di poter

fare, che evolve in senso inverso alla sua intensità; in altri termini l'aumento di intensità necessaria al superamento della roccia consuma la quantità di poter fare disponibile. In compenso, per quanto concerne l'anti-attante, accade come se la questione della quantità non si ponesse, come cioè se questa quantità non fosse correlata all'intensità: resistendo all'onda, la roccia non consuma il proprio poter fare.
Questa differenza di funzionamento modale può essere rapportata alla distinzione animato/non animato: l'attante animato si caratterizzerà per una correlazione inversa tra l'intensità e la quantità del suo poter fare, e l'attante non-animato per l'assenza di correlazione. Poichè d'altronde le correlazioni d'intensità e di estensità modali sono state identificate come suscettibili di produrre effetti passionali, sarà possibile vedere in questa differenza di funzionamento la fonte di una delle grandi differenze tra l'animato e il non-animato, e cioè la "sensibilità" passionale [43].
A questo punto la storia di questo confronto modale può essere letta su due livelli complementari: (i) al livello discorsivo, come una prova in cui si intrecciano il confronto, il dominio e l'appropriazione, e (ii) al livello tensivo e aspettuale, come una serie di conversioni della "frontiera": nel momento del confronto, l'intensità dei due poter fare è debole, la frontiera non è altro che un ostacolo; queste intensità evolvono dapprima in modo convergente, ma quella dell'attante più velocemente di quella dell'anti-attante; nel momento del dominio, la frontiera è una soglia: infine l'intensità dell'attante si affievolisce, mentre quella dell'anti-attante non evolve più: al momento dell'appropriazione, la frontiera è divenuta un limite. La "roccia" è perciò in qualche modo di perno delle trasformazioni modali, aspettuali, assiologiche e attanziali del discorso.

b/ **Il contenuto potenzializzato**

È possibile supporre che il percorso soggiacente sia quello della della vita di *certe donne*, divisa tra la giovinezza e il resto, età matura e vecchiaia, e presentata come una forma di divenire (cfr. *Accade* ...). Il processo terminale (*si sostituiscono al suo essere vivo*) lascia capire che lo schema nel suo intiero è una aspettualizzazione del passaggio dalla vita alla morte.
La relazione tra il contenuto realizzato e il contenuto potenzializzato non è tuttavia costante, giacchè in effetti ciascuno dei due contenuti accede a turno, benchè inegualmente, alla manifestazione discorsiva,

relegando l'altro contenuto in posizione potenziale, nel corso di fasi che potremmo definire di "latenza". La distribuzine di queste fasi successive potrebbe essere così presentata:

> "Accade **a certe donne come** *alle onde del mare. Sullo slancio* **della loro giovinezza**, *esse raggiungono una roccia troppo alta per il ritorno. La pozza ormai ristagnerà in quel punto,* **prigioniera, bella a barlumi,** *grazie ai cristalli di sale che racchiude* **e che lentamente si sostituiscono al suo essere vivo**".

Le due isotopie correlate sono realizzate a turno, e talvolta anche insieme, in alcuni segmenti che manifestano tanto l'isotopia *donne* quanto l'isotopia *onde*. Il tropo si fonda quindi su **una concorrenza tra due isotopie in vista della presenza nel discorso**, in vista dell'occupazione della manifestazione discorsiva; come si può constatare qui, anche se il contenuto supposto potenziale accede alla manifestazione, anche cioè se il rapporto interno tra i due contenuti del tropo si rovescia, resta costante in questo caso la profondità dei differenti modi di esistenza, essendo ognuna delle due isotopie a turno in "attesa" e in "mancanza" in questa profondità.

c/ Il valore della figura

Poichè le due isotopie accedono alla manifestazione in questa figura, qui si pone concretamente la questione tradizionale delle proprietà del figurato e del figurante: perchè l'isotopia *donne* è il figurato e l'isotopia *onde* il figurante? È vero che la sintassi comparativa della prima frase non lascia alcun dubbio, ma, al di là di questa indicazione in qualche modo meta-discorsiva, fornita dell'enunciato stesso, altri elementi di risposta appaiono.
In effetti le realizzazioni esclusive dell'isotopia *donne* sono poco numerose; nella maggior parte del tempo questa ultima affiora in segmenti in cui essa è in presenza dell'altra isotopia; la co-presenza delle due isotopie assicura dunque in qualche modo la stabilità e la perennità della correlazione. Questa "ascesa" del potenzializzato in posizione di realizzato conforta la tensione tra le due isotopie e garantisce la sua efficienza tensiva, e perciò patemica.
Inoltre l'argomento della figuratività (le *onde* sarebbero più figurative delle *donne*) deve essere qui – e in generale – usato con precauzione: niente infatti permette di affermare che una delle due isotopie coincide meglio dell'altra con le figure del mondo naturale; tuttavia i

contenuti che abbiamo catalizzato (età matura, vecchiaia, vita, morte) sembrano più astratti, ma solo al termine di una operazione di concentrazione che consente di renderli comparabili, in estensione, ai contenuti corrispondenti della isotopia realizzata.
Il caso di *giovinezza* è particolarmente illuminante; il termine infatti può designare tanto **astrattamente** un segmento temporale, l'inizio della vita, quanto **sinteticamente** un "insieme di caratteri propri alla giovinezza"[44], senza tuttavia che – nel discorso – le due accezioni siano esclusive l'una dell'altra. Difatti, per metonimia integrata[45], ogni volta che il piano "età" è convocato, lo è anche il piano "caratteri propri all'età", e reciprocamente. Certo qui è solo il piano "caratteri propri "caratteri propri alla giovinezza" a essere attivato dalla predicazione frastica: *giovinezza* è infatti caso strumentale di *slanciarsi* in quanto "competenza" o "capacità" e non come "segmento temporale". Ma all'altezza del processo discorsivo l'altro piano rimane disponibile. Perciò, se il piano "attivato" e realizzato è quello delle competenze necessarie per slanciarsi, *giovinezza* ne è l'espressione sintetica e concentrata, a cui è correlato il suo piano attualizzato, astratto e aspetto-temporale: da qui l'effetto indiretto d'astrazione, che deriva dalla concentrazione semica.
Per quanto ci interessa qui, è chiaro che il percorso figurativo delle *onde* è più immediatamente realizzabile di quello delle *donne*, nella misura in cui non necessita di una concentrazione preliminare. Quella che interpretiamo come una astrazione del contenuto catalizzato (e potenzializzato) dell'isotopia *donne* non è quindi nient'altro che l'effetto della contrazione che deve subire il percorso delle *donne* per essere sovrapponibile nella figura a quello delle *onde*: La contrazione inerente all'isotopia *onde* rende possibile la sovrapposizione di un campo discorsivo con un campo percettivo (una scena, quasi nel senso di Genette), il che non sarebbe possibile per l'isotopia *donne* se non a prezzo della massima astrazione.
Siamo quindi indotti a supporre, sulla base di una presa percettiva e sensibile, una correlazione tra la distinzione astratto/figurativo e la distinzione concentrato/esteso: (i) l'isotopia *donne* sembra astratta soltanto perchè deve subire una concentrazione per essere sovrapponibile all'isotopia *onde* e perchè dovrebbe essere molto più estesa e dettagliata per essere altrettanto figurativa di quest'ultima e (ii) l'isotopia *onde* sembra figurativa soltanto perchè è di primo acchito concentrata. Essendo la concentrazione (in estensione) il correlato della intensità, il carattere figurativo di questa isotopia è anch'esso correlato alla propria intensità enunciativa.
L'intensità e la figuratività dell'isotopia figurante (quella delle *onde*) è

perciò solo relativa e si apprezza per contrasto con l'estensione che sarebbe necessario imporre all'isotopia figurata perchè acceda a una intensità percettiva e interpretativa equivalente: il che fa sì che questa ultima sia solo conoscibile, non percepibile.
Questa ipotesi è confermata da un fenomeno che qui potrebbe essere paragonato alla catacresi, e che vieta ogni interpretazione "sostitutiva". Nella nostra catalisi del percorso delle *donne* si sarà notata una assenza irriducibile, e cioè l'equivalente – su questa isotopia – del ruolo che la *roccia* assolve sull'altra. L'espressione potenzializzata della frontiera, nelle sue diverse incarnazioni aspettuali e tensive (ostacolo, scoglia, limite) rimane qui indicibile, tanto da non riuscire neanche a procurarle una denominazione perifrastica. Ciò significa tra l'altro che esso potrebbe eventualmente essere manifestato soltanto grazie a uno spiegamento estensivo massimo, e quindi esplicitamente figurativo (un'età precisa, degli incontri o eventi, evoluzioni o incidenti fisiologici o psicologici ecc.). Ma nello stato concentrato che gli è imposto dalla sovrapposizione con il percorso delle *onde*, questa fase non può ricevere nessuna manifestazione nemmeno astratta, suscettibile di fare concorrenza alla *roccia*.
Per questo, sotto tutti gli aspetti, la *roccia* è l'attrattore intorno al quale si organizza la figura: operatore principale degli eventi modali, aspettuali e tensivi, è anche il luogo della differenza di potenziale massima tra le due isotopie, poichè il suo corrispondente X sull'isotopia *donne* è respinto fino al modo virtualizzato, vale a dire al limite fra presenza e assenza discorsiva, non essendo disponibile nessuna espressione potenzializzata, anche estesa. Di conseguenza essa occupa, in conformità alla definizione che ne abbiamo dato sopra, il ruolo dello *schema iconico*.
Questo luogo di massima tensione è quindi il luogo in cui è in gioco il valore della figura e che riceve il carico patemico principale, nell'attesa di un riempimento che non verrà e di una rivelazione che resterà indefinitamente indiretta e figurata. Questo corrispondente misterioso della *roccia* sull'altra isotopia risponde quindi perfettamente a quello che, nel suo esergo a *Feuillets d'Hypnos*, René Char caratterizza come il cuore della enunciazione poetica, e cioè la "riserva d'inaccessibile". L'"inaccessibile", questa zona protetta e semiaperta a cui mira – secondo Char – il soggetto dell'enunciazione poetica, modalizzata esplicitamente nella prefazione a *Feuillets d'Hypnos* in quanto connessa al "non dover essere" (la contingenza e la fantasia), al "non voler dire" e al "saper non dire" (la discrezione e il riserbo), avrà quindi per garante, da un punto di vista retorico, **il potere figurativo del tropo convertito in icona**.

Per finire...

La descrizione delle passioni implicate nella dimensione retorica del discorso è appena iniziata. Abbiamo tentato qui di abbozzarne uno dei principi: essa può essere esaminata nella sola prospettiva di una semantica tensiva delle figure del discorso, che coniughi insieme le correlazioni tra gradienti intensivi e estensivi propri a ciascuna isotopia e le tensioni tra i loro modi di esistenza rispettivi.

In altri termini, un tropo è sempre debitore di due tipi di descrizioni complementari: (i) una descrizione strettamente strutturale del contenuto di ciascuna isotopia e delle equivalenze semiche tra le isotopie, descrizione che mira a determinare la **significazione** del tropo, e (ii) una descrizione tensiva delle correlazioni in cui si gioca il rapporto figurante/figurato, e che tende a determinare il **valore** del tropo e quindi gli investimenti passionali che è suscettibile di accogliere.

In effetti l'esplorazione del valore del tropo ha consentito di individuare i paramentri sui quali si fondano i suoi effetti passionali; in questo modo abbiamo riconosciuto successivamente: (i) un dispositivo modale, quello dei modi di esistenza, (ii) una correlazione tra intensità e estensità che converte i modi di esistenza in valori modali tensivi, (iii) la predicazione concessiva propria alla credenza e all'affetto e (iv) una prospettiva in profondità offerta al soggetto del discorso.

Università di Limoges

Jacques Fontanille

Note

* Una versione abbreviata di questo testo (*La métaphore visuelle: hypothèses tensives et passionnelles*) è stata presentata nel quadro del convegno "Grammatiche della metafora", organizzato dal Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica e coordinato da Per A. Brandt (Urbino, 10-12 luglio 1995). La traduzione è di Ilaria Biagioli.

[1] Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975 (trad. it. di G. Grampa, *La metafora viva*, Milano, Jaca Book, 1981).

[2] *Les figures du discours*, Paris, Champs-Flammarion, 1977, pp. 161-164.

[3] *ibidem*, pp. 167-174.

[4] *ibidem*, p. 453.

[5] *ibidem*, p. 164.

[6] G. Lakoff-M. Johnson, *Metaphors we live by*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1980 (trad. it. di P. Violi, *Metafora e vita quotidiana*, Milano, Espresso-Strumenti, 1982).

[7] *Les figures du discours*, cit., p. 13.

[8] Il quale ha registrato su questo punto una evoluzione sensibile dopo *Rhétorique générale* (Paris, Larousse, 1970; trad. it. di M. Wolf, *Retorica generale*, Milano, Bompiani, 1976) e a partire da *Rhétorique de la poésie* (Bruxelles, Complexe, 1977). Più di recente, in "Sens rhétorique et sens cognitif" (**RSSI**, 14-3, Montréal, 1994, p. 14), il Gruppo μ precisa che "l'effetto retorico proviene dalla interazione dialettica tra il grado percepito e il grado concepito".

[9] Paul Ricoeur, *La metafora viva*, cit., pp. 27 e sg.

[10] *Figures I*, Paris, 1966, p. 291 (trad. it. di di F. Madonia, *Figure. Retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi, 1969, p. 193).

[11] Su questo punto il Gruppo μ non ha cambiato posizione: il grado concepito è "virtuale" e il grado percepito è "reale" ("Sens rhétorique et sens cognitif", cit., p. 16 e p. 18).

[12] A.J. Greimas-J.Fontanille, *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil, 1991, pp. 56-58 (trad. it. di F. Marsciani e I. Pezzini, *Semiotica delle passioni*, Milano, Bompiani, 1996, pp. 44-47).

[13] Bernard Pottier, *Théorie et analyse en linguistique*, Paris, Hachette, pp. 206-215. La nostra concezione delle modalità esistenziali corrisponde più precisamente a quelle che B. Pottier chiama le "modalità esistenziali antiche" (l'"epistemico" è per lui l'altra sotto-classe dell'"esistenziale").

[14] Francis Edeline, "Contribution de la rhétorique à la sémantique générale", *Versus*, 3, 1972, pp.69-78.

[15] *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992.

[16] A.J. Greimas-J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné des théories du langage*, 1, Paris, Hachette, 1979, p. 190 (trad. it. a cura di P. Fabbri, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, La casa Usher, 1986, p. 180).

[17] Michele Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Ed. de Minuit, 1992.

[18] *La metafora viva*, cit., p. 249.

[19] Cfr. Gruppo μ, "Sens rhétorique et sens cognitif", cit., p. 14: "la figura retorica consiste nel produrre enunciati polifonici".

[20] Il che, risultato inatteso, la avvicinerebbe alla catacresi nel campo verbale: in effetti, nella catacresi il contenuto figurato è respinto al di là del campo percettivo del soggetto discorsivo, la tensione è ricaduta, la convocazione del contenuto figurante è divenuta puramente convenzionale.

[21] *op. cit.*, p. 99.

[22] P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 48.

[23] *ibidem*, p. 245.

[24] *ibidem*, p. 264.

[25] L'operazione di "focalizzazione" è stata già evocata da Georges Esnault (*L'imagination populaire, métaphores occidentales*, Paris, P.U.F., 1925) e da Albert Henry (*Métaphore et métonymie*, Paris, Klincksieck, 1971), sotto la definizione di "percezione selettiva in atto" (A. Henry, p. 23); la metafora è inoltre descritta come una "doppia focalizzazione e una messa in prospettiva sull'asse longitudinale della prospettiva" (A.Henry, p. 66). Negli anni '70 questa posizione non poteva che essere psicologica o psicolinguistica; secondo Ricoeur, la focalizzazione percettiva fa parte integrante della prassi enunciativa, così come essa si fa cogliere nella organizzazione del discorso, e senza ipotesi psicologica superflua.

[26] *op. cit.* p. 249.

[27] Tertulliano, adattato e citato da Bossuet nel *Sermon sur la mort*. La tradu-

zione letterale di Tertulliano sarebbe, in effetti: "nel suo decadimento, (la carne) ritorna alla terra da cui proviene e prende il nome di cadavere e anche questo nome si perderà in ciò che non ha più nome, nella morte di ogni denominazione." L'aspettualizzazione estensiva è certo già presente in Tertulliano, ma solo Bossuet ne fa una perifrasi, sviluppando il luogo del "non so che".

[28] *op. cit.*, p. 100.

[29] In questo senso l'indicibile è una delle figure del valore estremo, come appunto nella perifrasi di Tertulliano e Bossuet.

[30] Nelson Goodman, *Languages of arts, an approach to a theory of symbols*, Indianapolis, The Bobbs-Merril Co., 1968 (trad. it. di F. Brioschi, *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 1976, p. 64).

[31] *op. cit.*, p. 310.

[32] *ibidem*, p. 326.

[33] *ibidem*, p. 327-335.

[34] J.Fontanille, "De la coupe aux lèvres. Configuration et refiguration dans 'Achille soignant Patrocle blessé'", *Degrés* (L"image cachée dans l'image"), nº 69-70, Bruxelles, 1992, pp. I1-I21.

[35] Cfr. *Degrés*, cit.

[36] Cfr., a questo proposito, A.J.Greimas-J.Fontanille, *op. cit.*, pp.57-62, l'analisi della presupposizione paradossale tra modalizzazioni.

[37] *op. cit.*, p. 104.

[38] Questa precisazione ci è stata suggerita da J.-Fr.Bordron, che ci ha fatto notare che, per essere generalizzabile, questo "campo" non poteva essere ridotto a un "campo visivo" (il famoso cono visivo che avrebbe per vertice l'occhio dello spettatore).

[39] L'uso di *è* e di *non è* potrebbe far credere che, allo stesso modo di Ricoeur (*La métaphore vive*), noi adottiamo una posizione ontologica; ma abbiamo appena precisato come, a nostro parere, il discorso si stacchi dall'essere: come un simulacro.

[40] Cfr. la ricerca in corso in J. Fontanille e Cl. Zilberberg, *Eléments de sémiotique tensive* (di prossima pubblicazione).

[41] *Feuillets d'Hypnos*, Fragment 173, p. 131, in *Fureur et Mystère*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1967 (trad. it. di V. Sereni, *Fogli d'ipnos*, Torino, Einaudi, 1968, p. 60).

[42] In termini modali, e per rendere conto del va-e-vieni, si potrebbe considerare che questo poter fare unico è vincolato da due dover fare antagonisti su ciascuna delle due direzioni che esso di volta in volta realizza.

[43] L'"indifferenza della natura", motivo caro ai romantici, trova qui una traduzione inattesa: l'assenza di contagio passionale, l'assenza di empatia tra l'uomo e la natura si spiegherà da un punto di vista semiotico con l'assenza di correlazione tra le loro modalizzazioni rispettive. Il confronto dei due tipi di poter fare non si risolve infatti con l'istituzione di una correlazione tra i due, ma unicamente con l'esaurimento unilaterale del poter fare animato a causa della sua propria struttura.

[44] *Petit Robert*, s.v.

[45] Cfr. Georges Kleiber, "Le drapeau est rouge et bleu, ou comment *flotte* la quantité", in J.Fontanille (éd.), *La quantité et ses modulations qualitatives*, Limoges/Amsterdam, PULIM/Benjamins, 1992, pp. 151-161.

A

Semiotica, linguistica, semantica
Sémiotique, linguistique, sémantique
Semiotics, Linguistics, Semantics

B

Semiotica narrativa e discorsiva. Retorica
Sémiotique narrative et discursive. Rhétorique.
Semiotics of narrative and discourse. Rhetoric

C

Socio-semiotica (socio- ed etno-linguistica)
Socio-sémiotique (socio- et ethno-linguistique)
Socio-Semiotics (Socio- and Ethno-Linguistics)

D

Semiotica letteraria; mitologia e folklore; poetica
Sémiotique littéraire; mythologie et folklore; poétique.
Literary Semiotics; Mythology and Folkloristics; Poetics

E

Semiotiche auditive.
Sémiotiques auditives
Audio Semiotics.

F

Semiotiche visive e audio-visive
Sémiotiques visuelles et audio-visuelles
Visual and audio-visual Semiotics