

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA

Dipartimento di Studi Umanistici

Dottorato Internazionale di Studi Umanistici

Testi, saperi, pratiche: dall'antichità classica alla contemporaneità

CICLO

XXXVI

«D'un mode de parler à la parole vive».

Le metafore *nom de nom* nell'opera di Lorand Gaspar

Settore Scientifico Disciplinare L-LIN/04 Lingua e traduzione – lingua francese

Coordinatore: Ch.mo Prof. Raffaele Perrelli

Firma _____

Supervisore: Ch.ma Prof.ssa Annafrancesca Naccarato

Firma _____



ANNAFRANCESCA
NACCARATO
28.02.2024 12:14:47
GMT+01:00

Dottoranda: Dott.ssa Paola Anna Butano

Firma 

INDICE

INTRODUZIONE	3
PRIMA PARTE	7
I FONDAMENTI TEORICI	7
CAPITOLO 1	8
La metafora dall'antichità alla contemporaneità	8
1.1 Da Aristotele a Fontanier	10
1.2 La tradizione che persiste: uno sguardo sulla nuova retorica di espressione francese	27
1.3 Innovazione e sedimentazione: dagli studi interattivi alle teorie di matrice cognitivista	35
1.4 Uno slittamento della problematica: dall'analisi sintattica all'analisi pragmatico-semantic	44
1.5 Per una definizione di metafora: presupposti teorici e metodologici	53
1.5.1 Le metafore «nome di nome».....	75
CAPITOLO 2	85
La metafora dall'enunciato all'enunciazione	85
2.1 La dimensione interpretativa attraverso il patto comunicativo	87
2.2 Dall'<i>ethos discursif</i> all'<i>ethos prédiscursif</i> o <i>préalable</i>	95
2.3 Il dialogismo	108
SECONDA PARTE	115
L'ANALISI	115
CAPITOLO 3	116
Lorand Gaspar e «le texte de la vie»	116
3.1 Il medico	117

3.1.1 Per un approfondimento della relazione <i>corps-esprit</i>	125
3.2 Lo scrittore.....	129
3.2.1 Per un approfondimento del legame con la natura: il deserto, il mare e la luce	136
CAPITOLO 4	145
Le metafore <i>nom de nom</i> nell'opera di Lorand Gaspar: lingua, luce, spazio e corpo.....	145
4.1 Forme semplici a due termini.....	147
4.2 Forme complesse a tre e a quattro termini	151
4.2.1 Strutture a tre termini.....	152
4.2.2 Strutture a quattro termini	173
4.3 Indeterminatezza strutturale e interpretazione	181
CONCLUSIONI	195
APPENDICE	201
BIBLIOGRAFIA.....	222

INTRODUZIONE

Questo lavoro di tesi si propone di analizzare la retorica profonda¹ nella scrittura letteraria contemporanea di lingua francese e, più specificamente, nell'opera di Lorand Gaspar, approfondendo il caso delle metafore che scaturiscono dalla struttura «nome di nome»² secondo un approccio teorico-metodologico in cui convergono gli studi d'ambito retorico-linguistico sulla figura e gli apporti dell'analisi del discorso. Il lavoro è suddiviso in due sezioni: la prima, che comprende il capitolo n. 1 e il capitolo n. 2, è incentrata sulla definizione dei criteri analitici che guidano la ricerca; la seconda, costituita dal capitolo n. 3 e dal capitolo n. 4, è invece di carattere applicativo e illustra l'analisi del corpus prescelto.

Il primo capitolo prende in considerazione le concezioni sostitutive verso le quali si sono orientate la retorica classica e la nuova retorica di espressione francese, gli approcci interattivi e di matrice cognitivista, nonché le indagini a caratterizzazione sintattica e pragmatico-semantica, per giungere – nell'ultima parte – a una definizione della metafora e delle sue proprietà intrinseche che tiene conto – al contempo – di una prospettiva grammaticale, concettuale e contestuale. Le caratteristiche grammaticali e concettuali permettono, infatti, di attribuire alla figura delle proprietà strutturali, ma – in particolare nel caso di configurazioni formali poco determinate – è unicamente nell'ambito di un

¹ Cfr. L. Cellier, «D'une rhétorique profonde: Baudelaire et l'oxymoron», in *Cahiers internationaux de symbolisme*, n. 8, 1965, pp. 3-14.

² Cfr. M. Prandi, *Le metafore tra le figure: una mappa ragionata*, Utet, Novara, 2021, p. XII.

«campo interpretativo»³ specifico che il lavoro di analisi si approfondisce e si completa.

Nel vasto panorama degli studi sulla metafora è possibile individuare due tendenze generali: da una parte, esistono approcci basati unicamente sull'interpretazione discorsiva della figura, che trascurano le condizioni linguistiche del trasferimento; dall'altra, analisi che propongono una definizione sintattica e lessicale, ma che non arrivano a descrivere la totalità e la complessità delle tipologie strutturali. La semplice suddivisione tra metafore *in praesentia* e metafore *in absentia*, ad esempio, ignora l'esistenza di configurazioni miste che coinvolgono allo stesso tempo il piano sintagmatico e il piano paradigmatico. I significati complessi conflittuali⁴, che sono alla base delle metafore creative⁵, non documentano il fallimento delle relazioni grammaticali, ma perturbano i sistemi categoriali normalmente riconosciuti e proiettano la comprensione verso orizzonti concettuali inediti. Conseguentemente, una volta descritte le caratteristiche strutturali della figura dal punto di vista grammaticale e dal punto di vista concettuale, è affrontata la questione dell'interpretazione, intesa come evento discorsivo.

Il secondo capitolo approfondisce lo studio della metafora sulla base delle ricerche condotte nell'ambito dell'analisi del discorso di tradizione francese. Le nozioni di patto comunicativo, di *ethos* e di dialogismo si rivelano essenziali per un ampliamento della definizione dei fattori che interagiscono nella costruzione e nell'interpretazione dei significati complessi conflittuali,

³ Cfr. Id., «Grammaire philosophique de la métaphore», in N. Charbonnel, G. Kleiber (éds.), *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999, pp. 201-202.

⁴ Cfr. Id., *Le metafore tra le figure: una mappa ragionata*, op. cit., p. 9. Cfr. anche Id., *Grammaire philosophique des tropes. Mise en forme linguistique et interprétation discursive des conflits conceptuels*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1992, p. 10; Id., *Conceptual Conflicts in Metaphors and Figurative Language*, Routledge, London & New York, 2017, p. XI; Id., *Retorica*, Il Mulino, Bologna, 2023, p. 15.

⁵ Questo lavoro di tesi propone un approccio della metafora distante dalle concezioni sostitutive e comparative e accoglie un'idea di figura sintatticamente regolare, ma creativa o, per meglio dire, «vive» (P. Ricœur, *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paris, 1975, p. 289) e «projective» (M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, op. cit., p. 240. Cfr. anche Id. *Conceptual Conflicts in Metaphors and Figurative Language*, op. cit., p. 133; Id., *Le metafore tra le figure: una mappa ragionata*, op. cit., p. 103).

dal momento che – a nostro avviso – questi ultimi veicolano un'intenzione comunicativa e artistica la cui decodifica, affidata al destinatario, può basarsi su elementi di ordine discorsivo ed extradiscorsivo. La metafora, intesa come uno strumento attraverso il quale il locutore trasmette un'immagine di sé e una personale percezione del mondo e delle cose, cattura l'attenzione del destinatario. Chiamato a interagire con il testo, quest'ultimo identifica la figura e decifra il messaggio, facendosi carico di un'elaborazione interpretativa che sia il più possibile pertinente rispetto al testo e all'intento comunicativo dell'autore. La dimensione inferenziale assume dunque un'importanza fondamentale: il testo non è semplicemente ricevuto, ma co-enunciato e co-costruito, «au sein d'une démarche collaborative»⁶.

Il terzo capitolo si sofferma su alcuni passaggi significativi del percorso esistenziale e letterario di Lorand Gaspar, prendendo principalmente in considerazione elementi che orbitano intorno all'opera propriamente detta e che contribuiscono alla costruzione di una precisa immagine d'autore⁷. Lo studio dell'apparato critico, delle interviste e dei saggi autobiografici permette di riconoscere un'identità plurale, legata a un posizionamento specifico⁸, che guida il lettore nell'interpretazione del testo e, in particolare, delle occorrenze metaforiche.

Il quarto capitolo, infine, sviluppa uno studio dettagliato delle metafore di tipo *nom de nom* disseminate nel corpus selezionato e mette in luce aspetti della produzione letteraria di Lorand Gaspar finora poco esplorati. L'indagine sulle caratteristiche strutturali e sul funzionamento semantico-referenziale delle suddette occorrenze rivela il ruolo della figura nell'attualizzazione, all'interno dell'opera propriamente detta, di «une manière de dire qui est aussi

⁶ R. Amosy, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Presses Universitaires de France, Paris, 2010, p. 132.

⁷ Cfr. Id., «La double nature de l'image d'auteur», in *Argumentation et Analyse du discours*, n. 3, 2009 (<<http://journals.openedition.org/aad/662>> [Consultato il 12/09/2023]).

⁸ *Op. cit.*

une *manière d'être*»⁹. In altri termini, l'analisi condotta permette non soltanto di provare a tracciare una prospettiva di più ampio respiro nell'ambito degli studi sulla metafora, ma anche e soprattutto di penetrare nelle «régions limitrophes ou articulaires» di un'opera assai complessa, «où l'on passe d'un mode de parler à la parole vive»¹⁰.

⁹ D. Maingueneau, «Retour critique sur l'éthos», in *Langage et société*, n. 149, 2014, p. 32.

¹⁰ L. Gaspar, *Approche de la parole suivi d'Apprentissage avec deux inédits*, Gallimard, Paris, 2004², p. 12.

PRIMA PARTE
I FONDAMENTI TEORICI

CAPITOLO 1

La metafora dall'antichità alla contemporaneità

La retorica ha da sempre avuto un ruolo centrale nella storia della cultura occidentale. Nata come pratica oratoria¹ concernente gli ambiti giudiziario, religioso, filosofico e letterario, si è poi trasformata, secondo l'espressione di Gérard Genette, in una «rhétorique restreinte»², ossia in una disciplina in cui la figura e, in particolare, la metafora, occupa un posto di primo piano. L'interesse soverchiante nei confronti della metafora è stato infatti documentato negli ambiti più disparati. Sono ormai numerose le pubblicazioni che sondano le potenzialità del tropo in ambito poetico e letterario³, nei

¹ La retorica, dal greco *rhētorikḗ*, «arte del dire», consiste in un sistema dettagliato di strategie utili al discorso persuasivo. Secondo la tradizione classica greca e latina, esse sono ripartite in cinque categorie: l'*inventio*, l'*elocutio*, la *dispositio*, la *memoria* e l'*actio* e concernono rispettivamente il piano del contenuto, il piano dell'espressione, l'ordine delle parole e degli argomenti, l'esecuzione e la recitazione del discorso (cfr. M. P. Ellero, *Introduzione alla Retorica*, Sansoni, Milano, 1997, p. 28 e p. 31).

² G. Genette, «La rhétorique restreinte», in *Communications*, n. 16, 1970, pp. 158-171.

³ Tra gli studi al riguardo, cfr. in particolare: I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, New York, 1936; H. Lausberg, *Elementi di retorica*, il Mulino, Bologna, 1969 (Ed. or. *Elemente der literarischen Rhetorik*, Max Hueber Verlag, München, 1949); C. Brooke-Rose, *A Grammar of Metaphor*, Secker & Warburg, London, 1958; H. Weinrich, «Semantica delle metafore audaci», in *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Il Mulino, Bologna, 1976, pp. 55-83 (Ed. or. «Semantik der kühnen Metapher», in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, n. 37, 1963, pp. 325-344); Id., «Metafora e contraddizione», in *Metafora e menzogna*, op. cit., pp. 105-114 (Ed. or. «Linguistik des Widerspruchs», in *To honor Roman Jakobson*, Vol. III, Mouton, The Hague, 1967, pp. 2212-2218); Groupe µ, *Rhétorique générale*, Librairie Larousse, Paris, 1970; M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, op. cit.; Id., *Conceptual Conflicts in Metaphors and Figurative Language*, op. cit.; Id., *Le metafore tra le figure: una mappa ragionata*, op. cit.; Id., *Retorica*, op. cit.

discorsi pubblici e nell'argomentazione⁴, nella filosofia e nella scoperta scientifica⁵, nella concettualizzazione condivisa⁶ e in ambito educativo⁷:

[s]e è vero che le figure formano una costellazione così vasta ed eterogenea, non stupisce che il loro studio finisca inevitabilmente per sottolineare alcuni aspetti a scapito di altri. Inoltre, gli studiosi dei vari ambiti si richiamano a paradigmi di ricerca diversi, che non comunicano facilmente tra di loro. In questo modo lo studio delle figure finisce con l'essere al tempo stesso parziale e sparpagliato tra punti di vista diversi e spesso non direttamente confrontabili, compromettendo quella visione unitaria che l'uso di un'etichetta comune sembra assumere. Ancora una volta, la metafora è un caso esemplare⁸.

In questo primo capitolo, ci proponiamo di esplorare il vasto panorama degli studi retorici e linguistici sulla metafora per mettere in luce gli aspetti che li contraddistinguono. In particolare, prenderemo in considerazione alcuni

⁴ Tra gli studi al riguardo, cfr. in particolare: Ch. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1958.

⁵ Tra gli studi al riguardo, cfr. in particolare: H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia*, Il Mulino, Bologna, 1969 (Ed. or. *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bouvier und Co., Bonn, 1960); M. B. Hesse, *Models and analogies in science*, University of Notre Dame Press, South Bend, 1966; R. Boyd, «Metaphor and Theory change: What is “metaphor” a metaphor for?», in A. Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993², pp. 481-532; T. S. Kuhn, «Metaphor in science», in A. Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993², pp. 533-542; P. Ricœur, *La métaphore vive*, op. cit.; M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, op. cit.; Id., *Conceptual Conflicts in Metaphors and Figurative Language*, op. cit.; Id., *Le metafore tra le figure: una mappa ragionata*, op. cit.; Id., *Retorica*, op. cit.; M. Rossi, «Metafore e creazione terminologica: denominazioni, paradigmi e dinamiche discorsive della neologia in ambito tecnico-scientifico», in A. Contini, A. Giuliani (a cura di), *La metafora tra conoscenza e innovazione. Una questione filosofica*, Mimesis, Milano, 2020, pp. 47-63.

⁶ Tra gli studi al riguardo, cfr. in particolare: G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press, Chicago, 1980; R. W. Gibbs, *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994; Z. Kövecses, *Metaphor. A practical Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 2002; M. Prandi, *Conceptual Conflicts in Metaphors and Figurative Language*, op. cit.; Id., *Retorica*, op. cit.

⁷ Tra gli studi al riguardo, cfr. in particolare: L. Cameron, *Metaphor in Educational Discourse*, Continuum, London, 2003; G. Low, «Metaphor in Education», in R. W. Gibbs (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008, pp. 212-231; R. Cardello, A. Contini (a cura di), *Parole, immagini, metafore. Per una didattica della comprensione*, Junior-Spaggiari Edizioni, Parma, 2012; F. Ervas, E. Gola, M. G. Rossi (eds.), *Metaphor in Communication, Science and Education*, De Gruyter, Berlin, 2017; M. Hanne, A. Kaal (eds.), *Narrative and Metaphor in Education: Look Both Ways*, Routledge, London, 2019.

⁸ M. Prandi, *Le metafore tra le figure: una mappa ragionata*, op. cit., p. 4.

momenti emblematici della storia delle teorie che la riguardano, passando in rassegna le concezioni sostitutive della retorica classica e della nuova retorica di espressione francese, gli approcci interattivi e cognitivi, le analisi sintattiche e la prospettiva pragmatico-semantica, per giungere – nella parte conclusiva – a una definizione della figura che costituirà la base dell’analisi del corpus selezionato.

1.1 Da Aristotele a Fontanier

Nella tradizione classica, la metafora è definita come una «dénomination déviante»⁹ determinata o dall’estensione del significato di un lessema isolato o dalla sostituzione di un’espressione più diretta. In questa prospettiva, un enunciato può essere considerato come metaforico solo se dispone di una alternativa coerente che possa rimpiazzarlo. La figura diventa dunque un’espressione che si allontana dagli usi predominanti e ordinari della lingua e assume un valore sostitutivo e un carattere ornamentale. Aristotele, «qui couronne la théorie de la rhétorique grecque classique»¹⁰, definisce la metafora come «le transport à une chose d’un nom qui en désigne une autre, transport ou du genre à l’espèce, ou de l’espèce au genre ou de l’espèce à l’espèce ou d’après le rapport d’analogie»¹¹. La metafora, circoscritta al nome («un nom») o, più genericamente, a un termine isolato¹², si configura come il trasferimento («le transport») di una parola in un campo di applicabilità non usuale, trasferimento mediato da alcune relazioni specifiche («du genre à l’espèce», «de l’espèce au genre», «de l’espèce à l’espèce», «d’après le rapport

⁹ P. Ricoeur, *La métaphore vive*, op. cit., p. 8.

¹⁰ L. Pernot, *La rhétorique dans l’antiquité*, Librairie Générale Française, Paris, 2000, p. 63.

¹¹ Aristotele, *Poétique*, texte traduit par J. Hardy, préface de P. Beck, Gallimard, Paris, 1996, p. 119.

¹² Aristotele, nel definire il trasferimento metaforico, utilizza il termine «nom» (*ónoma*). Ciononostante, gli esempi proposti non si limitano alle metafore nominali, ma si estendono alle metafore verbali. Sembra dunque che «nom» equivalga a «mot» (cfr. M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, op. cit., p. 13).

d'analogie»). In altre parole, essa trasgredisce l'uso ordinario della lingua e si sostituisce a un'espressione non metaforica capace di ristabilire la coerenza: «qu'on substitue au mot insigne, aux métaphores, etc., les noms courants, on verra que nous disons vrai»¹³.

All'idea radicalmente negativa che accompagna lo scarto, segue l'idea positiva del prestito. La metafora, infatti, è capace di colmare una lacuna lessicale:

[d]ans un certain nombre de cas d'analogie il n'y a pas de nom existant [...]; par exemple, l'action de lancer la graine s'appelle «semer», mais pour désigner l'action du soleil qui lance sa lumière, il n'y a pas de mots; cependant le rapport de cette action à la lumière du soleil est le même que celui de «semer» à la graine; c'est pourquoi on a dit «semant une lumière divine»¹⁴.

In assenza di un termine atto a descrivere l'azione della luce del sole, il prestito appare come l'unica soluzione possibile¹⁵. In altre parole, sulla base di una relazione di tipo proporzionale, il significato stabile di alcuni termini viene ampliato per somiglianza: «ce que fait le soleil est à la lumière du soleil ce que semer est à la graine»¹⁶, perché «bien faire les métaphores c'est bien apercevoir les ressemblances»¹⁷.

Ai criteri appena presentati va aggiunto un altro aspetto significativo:

[l']élocution a comme qualité essentielle d'être claire sans être basse. Or elle est tout à fait claire lorsqu'elle se compose de noms

¹³ Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 123.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 120.

¹⁵ Come nota Paul Ricœur, al contrario del greco antico, il francese dispone del verbo «darder» (cfr. P. Ricœur, *La métaphore vive*, *op. cit.*, p. 29), presente – aggiungiamo – anche in italiano. A tal proposito, rimandiamo alla definizione *Treccani*: «dardeggiare [der. di *dardo*] (*io dardéggio*, ecc.), lett. - v. intr. (aus. *avere*) 1. [scagliare dardi] ≈ saettare. 2. (*fig.*) [mandare raggi ardenti] ≈ ardere, brillare, fiammeggiare, (*lett.*) fulgere, rifulgere, risplendere, scintillare, sfolgorare, splendere. v. tr. 1. [colpire con dardi] ≈ saettare. 2. (*fig.*) [colpire con lo sguardo] ≈ folgorare, fulminare, [con effetti nefasti] incenerire» (<https://www.treccani.it/vocabolario/dardeggiare_%28Sinonimi-e-Contrari%29/> [Consultato il 20/07/23]).

¹⁶ P. Ricœur, *La métaphore vive*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁷ Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 125.

courants, mais alors elle est basse [...]. Elle est noble et échappe à la banalité quand elle use des mots étrangers à l'usage quotidien. J'entends par là le mot insigne, la métaphore, le nom allongé, et d'une façon générale tout ce qui est contre l'usage courant¹⁸.

La metafora, conseguenza di un'elaborazione estetica del poeta, che «comme le peintre et tout autre artiste»¹⁹ la impiega in maniera «elegante», è infine definita come un mero abbellimento.

In linea di massima, la tradizione latina ripropone i medesimi principi. Nell'anonima *Rhetorica ad Herennium*, le figure abbelliscono il discorso «comme le feraient des couleurs»²⁰ e «le propre de toutes ces figures c'est que le langage s'écarte du sens habituel des mots et donne à ceux-ci, avec une certaine élégance, un autre emploi»²¹. Nel *Brutus*, Cicerone afferma che «ce qui donne l'ornement au discours, suivant les Grecs, c'est l'emploi des changements de signification, qu'ils appellent “tropes” [*tropous*] et de ces tours de pensées et d'expression de pensée et de discours, qu'ils désignent sous le nom de “figures” [*schemata*]»²². Nella *Institutio Oratoria* di Quintiliano, il tropo è definito come «le transfert d'une expression de sa

¹⁸ *Op. cit.*, p. 122.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 131.

²⁰ Anonyme, *Rhétorique à Hérennius*, IV, 16, texte établi et traduit par G. Achard, Les Belles Lettres, Paris, 1989, p. 145.

²¹ *Op. cit.*, IV, 41, p. 181. Segnaliamo che nel trattato non compaiono né le figure né i tropi in senso moderno, come invece lascerebbe intendere la traduzione di Guy Achard (cfr. J. Gardes Tamine, *Pour une nouvelle théorie des figures*, Presses Universitaires de France, Paris, 2011, pp. 54-55). Le «figures de mots» e le «figures de pensée» detengono l'appellativo di «exornationes», ovvero di ornamenti del discorso (rimandiamo alla definizione del *Dizionario Latino Olivetti*: «*exornātio*: [exornātio], exornationis, sostantivo femminile III declinazione. 1. ornamento, abbellimento; 2. retorica: ornamento retorico; 3. retorica: orazione epidittica, discorso di parata» (<<https://www.dizionario-latino.com/dizionario-latino-italiano.php?lemma=EXORNATIO100>> [Consultato il 20/07/23]) che si dividono tra «exornationes verborum» e «exornationes sententiarum»: «Dignitas est quae reddit ornatam orationem varietate distinguens. Haec in verborum et in sententiarum exornationes dividitur. Verborum exornatio est quae ipsius sermonis insignita continetur perpolitio. Sententiarum exornatio est quae non in verbis, sed in ipsis rebus quandam habet dignitatem» (Anonyme, *op. cit.*, IV, 18, pp. 148-149). Di seguito, invece, la traduzione a fronte di Guy Achard, cui aggiungiamo tra parentesi la giusta denominazione: «Donner de la beauté au style c'est orner le discours en le relevant par la variété. Ce caractère comporte les figures de mots [*verborum*] et le figures de pensée [*sententiarum exornationes*]. Il y a figure de mots [*verborum exornatio*] quand un soin particulier est accordé seulement à l'expression. La figure de pensée [*sententiarum exornatio*], elle a une beauté qui tient non pas aux mots mais aux idées elles-mêmes» (*ibidem*).

²² Cicéron, *Brutus*, 69, texte établi et traduit par J. Marthas, Les Belles Lettres, Paris, 2002, p. 24.

signification naturelle et principale à une autre, afin d'orner le style» e la figura come «une forme éloignée de l'expression commune et spontanée»²³. In altre parole, la metafora, come i tropi in generale, è descritta entro i limiti della sostituzione²⁴ e concerne relazioni che si determinano nel passaggio dall'animato all'animato, dall'inanimato all'inanimato, dall'inanimato all'animato e dall'animato all'inanimato²⁵. Infine, allo stesso modo di Cicerone, Quintiliano descrive la metafora come una «similitude abrégée»²⁶.

La tradizione antica lascia al Medioevo una significativa eredità. In questa fase, infatti, la nozione di scarto rispetto all'uso ordinario, la nozione di prestito rispetto a un campo d'origine, l'idea di sostituzione rispetto a un termine comune assente, ma disponibile e, infine, il carattere ornamentale della figura costituiscono alcuni dei fondamenti dell'*art poétique*. Anche la *Rhetorica ad Herennium* ha un'influenza rilevante. La scala gerarchica dei tre stili, «élevé», «moyen» e «simple»²⁷, definita dalla *Rhetorica*, viene adottata,

²³ Quintilien, *Institution Oratoire*, IX, 1, texte établi et traduit par J. Cousin, Les Belles Lettres, Paris, 1978, p. 157.

²⁴ «Parmi les tropes range-t-on la substitution d'un mot à un autre; par exemple, la métaphore, la métonymie, l'antonomase, la métalepse, la synecdoque, la catachrèse, l'allégorie, et, généralement, l'hyperbole, laquelle concerne, en effet, les idées et les mots» (*ibidem*).

²⁵ «Toutes les métaphores semblent revêtir essentiellement les quatre aspects suivants: quand, en parlant de choses animées, on substitue telle à telle autre, par exemple à propos d'un cocher: "Le pilote, donnant tout son effort, fit voler son cheval" [...]. On substitue une chose inanimée à une autre chose inanimée: "Il lâche les rênes à sa flotte", ou une chose inanimée à une chose animée: "Le mur des Argiens s'est-il donc effondré sous l'effet de la flamme ou les coups du destin?" ou inversement: "Sur la cime d'un roc, entendant le fracas, le pâtre reste assis, sans comprendre la cause"» (*op. cit.*, VIII, 6, p. 106).

²⁶ *Ibidem*. Nel *De l'orateur*, Cicerone definisce la metafora come una sintesi della similitudine: «en effet, tout objet où l'on peut prendre un terme de comparaison (et c'est le cas de tous), fournit en même temps un mot qui, résumant la comparaison et pris métaphoriquement, jette de l'éclat sur le style» (Cicéron, *De l'orateur*, III, texte établi par H. Bornecque et traduit par E. Courbaud et H. Bornecque, Les Belles Lettres, Paris, 1961, p. 64). Al contrario, per Aristotele, «les comparaisons sont des métaphores, qui demandent à être développées» (Aristote, *Rhétorique*, III, texte établi et traduit par M. Dufour et A. Wartelle, Les Belles Lettres, Paris, 1973, p. 50). Inoltre, la metafora si distingue dalla similitudine perché, diversamente da quest'ultima, propone un problema concettuale che apporta una conoscenza di altra natura: «la comparaison [...] aussi est-elle moins agréable, parce qu'elle est présentée trop longuement; de plus, elle ne se borne pas à dire que ceci est cela; elle ne satisfait donc pas non plus à ce que cherche l'esprit: or, nécessairement, le style et les enthymèmes élégants sont ceux qui nous apportent rapidement une connaissance nouvelle» (*op. cit.*, pp. 63-64).

²⁷ Anonyme, *op. cit.*, IV, 10, p. 138: «Sunt igitur tria genera, quae genera nos figuras appellamus, in quibus omnis oratio non vitiosa consumitur; unam gravem, aleram mediocrem, tertiam extenuatam vocamus»/ «Il y a trois genres que nous appelons "types de style" [...]. Nous appelons le premier, le type élevé, le deuxième, le type moyen, le troisième, le type simple».

ma rappresentata attraverso il riferimento alla ruota di Virgilio e alle sue tre opere capitali: «les *Bucoliques* pour le simple, les *Géorgiques* pour le tempéré, l'*Énéide* pour le sublime»²⁸. Lo stile «élevé», nel testo originale «gravem», rappresenta il tratto distintivo dei procedimenti ornamentali e, in particolare, dell'ornamento difficile, che riguarda specificamente l'utilizzo dei tropi: «l'ornement difficile [...] est caractérisé par l'emploi des tropes. Il a pour principe l'emploi des mots dans un sens différent de leur sens propre: d'où résulte de la part de l'écrivain un effort d'ingéniosité et d'originalité qui justifie l'épithète de "gravis"»²⁹.

La *Poetria Nova* di Geoffroi de Vinsauf, scritta tra il 1208 e il 1213³⁰, può essere considerata una valida sintesi di quanto detto finora. Si tratta di un'opera in versi divisa in cinque parti, in cui alla dedica per papa Innocenzo III seguono *De l'art en général. Définitions et divisions, De la disposition, De l'amplification et de l'abréviation, Des ornements du style e La mémoire et l'action*. Nella quarta sezione (*Des ornements du style*), il retore, da un lato, definisce l'«ornatus difficilis» come «modus [...] gravis»³¹ e, dall'altro, descrive la metafora attraverso l'immagine di una pecora che salta la siepe («et proprias cognoscis oves in rure alieno»³²), ossia come il trasferimento di una parola in un campo di applicabilità non usale, dichiarandone la natura sostitutiva e analogica³³ mediante una relazione umano-non umano che riduce drasticamente i passaggi relazionali e sostitutivi di Quintiliano.

²⁸ E. Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècles. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Librairie Ancienne Édouard Champion, Paris, 1924, p. 87. Cfr. anche J. Gardes Tamine, *Pour une nouvelle théorie des figures*, op. cit., p. 54.

²⁹ Op. cit., p. 89.

³⁰ Per le notizie sulle origini di Geoffroi de Vinsauf, sulla data di composizione dell'opera e, in generale, per la consultazione della *Poetria Nova*, cfr. E. Faral, op. cit., pp. 15-18, pp. 27-33 e pp. 197-262.

³¹ Op. cit., p. 223.

³² Op. cit., p. 222 (vv. 799).

³³ Vv. 765-779: «Instruit iste modus transsumere verba decenter./ Si sit homo de quo fit sermo, transferor ad rem/ Expressae similem; quae sit sua propria vestis/ In simili casu cum videro, mutuor illam/ Et mihi de veste veteri transformo novellam./ Ecce vides. Verbo proprio dicitur aurum/ Fulvum, lac nitidum, rosa praerubicunda, mel ipsum/ Dulcifluum, flammae rutilae, corpus nivis album./ Dic igitur: *Dentes nivei, Labra flammae, Gustus/ Mellitus, Vultus roseus, Frons lactea, Crinis/ Aureus*. Aptantur bene: *Dentes Nix; Labra Flammae;/ Gustus Mel; Vultus Rosa; Frons Lac;*

Nella *Rhétorique française* di Antoine Fouquelin, echeggiano ancora le definizioni della tradizione greco-latina: il tropo è definito come «une élocution, par laquelle la propre et naturelle signification du mot est changée en une autre»³⁴; la figura come «une espèce d'élocution, par laquelle le langage est changé de la simple et vulgaire manière de parler»³⁵; la metafora continua a essere descritta mediante un'analogia («quand par le semblable, le semblable est entendu»³⁶) e sulla base di una subordinazione alla similitudine³⁷. Ora, sebbene Fouquelin si impegni a dimostrare «combien l'usage de Métaphore est grand en notre langue»³⁸, il suo studio – punteggiato da numerosi esempi tratti da autori antecedenti o contemporanei alla sua epoca, come Virgilio, Marot, Du Bellay e Ronsard – si colloca in ambito letterario. Per assistere a una svolta, bisognerà attendere il 1730, anno in cui Dumarsais pubblica *Des Tropes ou des différents sens*. Il trattato si apre con un articolo dedicato all'*Idée générale des figures*, in cui il presupposto tradizionale, che considera le figure come distanti dalla maniera ordinaria e naturale di parlare, viene ribaltato³⁹:

[e]n effet, je suis persuadé qu'il se fait plus de Figures en un seul jour de marché à la Halle, qu'il ne s'en fait en plusieurs jours d'assemblées académiques. Ainsi, bien loin que les Figures s'éloignent du langage ordinaire des hommes, ce serait au contraire les façons sans Figures qui s'en éloigneraient, s'il était possible de faire un discours où il n'y eut que des expressions non figurées⁴⁰.

Crinis et Aurum./ Et, quia lucet ibi junctura simillima rerum,/ Si de quo loqueris sit non homo, lora retorque/ Mentis ad id quod homo» (op. cit., p. 221).

³⁴ A. Fouquelin, *La Rhétorique française*, De l'imprimerie d'André Wechel, Paris, 1557², pp. 4-5. Il testo delle citazioni è stato uniformato alla grafia moderna.

³⁵ *Op. cit.*, p. 18.

³⁶ *Op. cit.*, p. 10.

³⁷ Cfr. *ibidem*.

³⁸ *Op. cit.*, p. 11.

³⁹ Segnaliamo che la tesi di Dumarsais, come dichiarato da egli stesso, deriva dalla lettura dell'*Éloquence de la Chaire et du Barreau* di M. de Bretteville (cfr. Dumarsais, *Des Tropes ou des différents sens*, précédé de *L'usage de la vie* par G. Dessons, Éditions Manucius, Paris, 2011, p. 33).

⁴⁰ *Ibidem*.

Tuttavia, l'assimilazione delle figure a strategie che operano nel linguaggio comune e quotidiano è accompagnata sia dalla tendenza a evidenziare la natura sostitutiva dei tropi, sia da un appiattimento delle differenze tra i tropi stessi. Per quanto concerne il primo aspetto, i tropi, che appartengono alle «figures de mots»⁴¹, concernono delle parole che «prennent [...] des significations différentes de leur signification propre»⁴²:

[u]n mot est pris dans le sens propre, lorsqu'il signifie ce pourquoi il a été premièrement établi; par exemple: *Le feu brûle, la lumière nous éclaire*, tous ces mots-là sont dans le sens propre. Mais, quand un mot est pris dans un autre sens, il paraît alors, pour ainsi dire, sous une forme empruntée, sous une figure qui n'est pas sa figure naturelle, c'est-à-dire, celle qu'il a eue d'abord; alors on dit que ce mot est au figuré; par exemple: *Le feu de vos yeux, le feu de l'imagination, la lumière de l'esprit, la clarté d'un discours*⁴³.

Il «sens figuré», che si riferisce a una forma «empruntée»⁴⁴ o a un'idea «accessoire», conferisce alle parole un significato diverso rispetto al significato originario. Ciononostante, attraverso un processo cognitivo basato sull'analogia, l'espressione figurata può essere «facilement entendue»⁴⁵.

Il secondo aspetto, invece, concerne il livellamento delle differenze tra la cataresi, la metafora e la similitudine. Nel capitolo *Des Tropes en particulier*, la cataresi è descritta come una sorta di prestito: «les langues les plus riches n'ont point un assez grand nombre de mots pour exprimer chaque idée particulière par un terme qui ne soit que le signe propre de cette idée; ainsi l'on est souvent obligé d'emprunter le mot propre de quelque autre idée, qui a

⁴¹ «On divise les figures en figures de pensée, *figurae sententiarum*, *Schemata*; et en figures de mots, *figurae verborum*. Il y a cette différence, dit Cicéron» (*op. cit.*, p. 37).

⁴² *Op. cit.*, p. 38. O ancora, «ces figures sont appelées *tropes* du grec *tropos* (τρόπος), *conversio*, dont la racine est *trepo* (τρέπω), verto, je *tourne*. Elles sont ainsi appelées, parce que quand on prend un mot dans le sens figuré, on le tourne, pour ainsi dire, afin de lui faire signifier ce qu'il ne signifie point dans le sens propre» (*ibidem*).

⁴³ *Op. cit.*, p. 41.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 42.

le plus de rapport à celle qu'on veut exprimer»⁴⁶. In assenza di un termine capace di esprimere una certa idea, la lingua si avvale di una parola che proviene da un campo semantico diverso, ma che intrattiene un rapporto di somiglianza con l'idea che si vuole esprimere. Pertanto, «*feuille* se dit par extension ou imitation des choses qui sont plates ou minces, comme les feuilles des plantes; on dit une *feuille de papier*, une *feuille de fer-blanc*, une *feuille d'or*»⁴⁷. L'analogia ricreata, che deriva da un processo di «comparaison», fa sì che la catacresi sia definita come «une sorte de métaphore»⁴⁸. Un'affermazione di questo tipo contiene in germe l'altro grande limite della retorica classica, ovvero l'appiattimento della distinzione tra similitudine e metafora. Se, da un lato, la metafora è descritta negli stessi termini della catacresi («les langues n'ont pas autant des mots que nous avons idées; cette disette de mots a donné lieu à plusieurs métaphores»⁴⁹), dall'altro, essa è associata alla similitudine:

[I]a Métaphore (μεταφορά, translatio: μεταφέρω, transfero) est une figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un nom à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit. [...] De plus, il y a une sorte de comparaison ou quelque rapport équivalent entre le mot auquel on donne un sens métaphorique, et l'objet à quoi l'on veut l'appliquer; par exemple, quand on dit d'un homme en colère, *c'est un lion*, *lion* est pris alors dans un sens métaphorique; on compare l'homme en colère au lion⁵⁰.

Di conseguenza, una parola presa in senso metaforico perde il suo significato proprio e ne acquisisce uno nuovo in virtù di una similitudine implicita («d'une comparaison qui est dans l'esprit»), ottica che riporta in auge

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 50.

⁴⁷ *Op. cit.*, pp. 50-51.

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 58.

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 86.

⁵⁰ *Op. cit.*, pp. 84-85.

la definizione di metafora come «similitude abrégée», sulla base della quale l'unica differenza tra le due figure risiede nella presenza di un termine che faccia «connaître que l'on compare une chose à une autre»:

[i]l y a cette différence entre la métaphore et la comparaison, que dans la comparaison on se sert de termes qui font connaître que l'on compare une chose à une autre; par exemple, si l'on dit d'un homme en colère *qu'il est comme un lion*, c'est une comparaison, mais quand on dit simplement *c'est un lion*, la comparaison n'est qu'implicite, c'est-à-dire, que la comparaison n'est alors que dans l'esprit et non dans les termes; c'est une métaphore⁵¹.

In definitiva, mentre la catacresi è una «espèce de métaphore» e si distingue da quest'ultima «par nécessité»⁵², la metafora è «une sorte de comparaison»⁵³ e si distingue da quest'ultima per l'assenza di un termine di paragone.

Nicolas Beauzée e Pierre Fontanier, «[qui] ont lu de très près le traité *Des Tropes* de Dumarsais: Beauzée quand il prend, à la lettre G dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, la succession de Dumarsais [...]; Fontanier quand il prépare son *Commentaire raisonné sur les Tropes de Dumarsais* de 1818»⁵⁴, rivelano la presenza di innumerevoli equivoci:

[o]r tous les deux s'indignent d'entendre Dumarsais parler [...] de *métaphore* pour la relation entre *feuille* d'arbre et *feuille* de papier, comme s'il s'agissait là d'un *vrai trope*; pour mériter ce titre, le trope doit être une *figure*, c'est-à-dire une forme librement choisie, pour la beauté ou la force de l'expression, alors que pour [...] *feuille*, la langue française ne dispose pas d'un second terme propre qui lui éviterait d'employer un même mot en deux sens différents:

⁵¹ *Op. cit.*, p. 85.

⁵² *Op. cit.*, p. 118.

⁵³ *Op. cit.*, p. 85.

⁵⁴ F. Douay, «Maîtriser la polysémie des mots, en France, entre 1730 et 1835: de *l'abus des mots* ou *catachrèse* à *l'extension* ou *troisième sens*», in *Études Romanes de Brno*, n. 35/1, 2014, p. 14.

le caractère *forcé* du recours [...] à la *métaphore* [...] suffit à faire [...] un *abus de langage* et rien de plus⁵⁵.

Nel passaggio centrale dell'articolo «Trope» dell'*Encyclopédie*, così come nell'articolo «Catachrèse» che Beauzée redige per l'*Encyclopédie Méthodique*, la catacrési è definita come un fondamento dell'etimologia:

[l]a Métaphore, la Métonymie, la Synecdoque, gardent ces noms généraux, quand elles ne sont dans le discours que par ornement ou par énergie; elles sont toutes les trois du domaine de la Catachrèse, quand la disette de la langue s'en fait une ressource inévitable: mais sous cet aspect, la Catachrèse doit être placée à côté de l'Onomatopée; & ce sont deux principes d'étymologie, peut-être les deux sources qui ont fourni le plus de mots aux langues: ni l'une ni l'autre ne sont des *Tropes*⁵⁶.

La *Catachrèse*, c'est l'usage forcé de quelqu'un des Tropes, pour exprimer une idée qui n'a point de terme propre, par celui d'une autre idée qui a quelque rapport à la première. Les Tropes sont les ressources de la *Catachrèse*; parce qu'elle y puise les emprunts forcés; mais elle n'est point un Trope: elle est une des sources de l'Étymologie, parce qu'elle contribue par ses emprunts à perfectionner, à compléter, à enrichir la nomenclature des langues⁵⁷.

In questa prospettiva, l'«usage forcé» non fornisce nuovi significati alle parole, ma nuove parole alle lingue. Per questo motivo, Beauzée «parle avec insistance des *emprunts* qui complètent la *nomenclature* des langues»⁵⁸.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ N. Beauzée, «Trope», in D. Diderot, J. L. d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une société de Gens de Lettres*, t. XVI, Pergamon Press, Maxwell Compact Edition, New York, 1969 [1751–1778], p. 698; N. Beauzée, J. F. Marmontel, *Encyclopédie Méthodique. Grammaire et littérature*, t. 3, Panckoucke, Paris, Plomteux, Liège, 1786, p. 581.

⁵⁷ N. Beauzée, «Catachrèse», in N. Beauzée, J. F. Marmontel, *Encyclopédie Méthodique. Grammaire et littérature*, t. 1, Panckoucke, Paris, Plomteux, Liège, 1782, p. 358.

⁵⁸ F. Douay, *op. cit.*, p. 16.

Dal canto suo Fontanier, «pour donner aux catachrèses un statut théorique satisfaisant»⁵⁹, si ricollega alla definizione di d'Alembert, che prevede, al posto del sistema binario di Dumarsais («primitif» vs «figuré»), uno schema ternario, in cui il significato per estensione si frappone tra il significato proprio e il significato figurato. Nel 1798, nella quinta edizione del *Dictionnaire de l'Académie*, alla voce «Extension», d'Alembert inserisce la nozione di significato per estensione, «qui n'est ni propre ni figuré»⁶⁰:

[o]n dit, en termes de Grammaire, qu'un mot signifie telle et telle chose par extension, pour dire, qu'outre sa signification ordinaire et naturelle, il signifie encore telle et telle chose. Le sens par extension, tient le milieu entre le sens propre et le sens figuré. Dans l'éclat de la lumière, le mot éclat est dans le sens propre. Dans l'éclat de la vertu, le mot éclat est dans un sens figuré. Mais dans l'éclat du son, le mot éclat est transporté du sens de la vue auquel il est propre, au sens de l'ouïe, auquel il n'appartient qu'improprement⁶¹.

Nel volume *La clef des étymologies*, destinato ai suoi allievi del corso di Grammatica, Fontanier riconosce il debito nei confronti dell'*Académie Française*:

[I]es tropes qui ne sont pas de vraies figures, ne peuvent pas produire un sens véritablement figuré. Quel est donc le sens qu'ils produisent? Ils étendent le premier sens du mot à une nouvelle idée qui lui était auparavant étrangère; ils consacrent une sorte d'abus de

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 18.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ J. L. d'Alembert, «Extension», in *Dictionnaire de L'Académie Française*, revu, corrigé et augmenté par l'Académie elle-même, cinquième édition, t. 1, J. J. Smits, Imp.-Lib., Paris, L'an VII de la République (1798), p. 553. Segnaliamo che il significato per estensione era stato già elaborato da d'Alembert nel 1754, nell'articolo «Dictionnaire de Langues» della *Encyclopédie* (cfr. J. L. d'Alembert, «Dictionnaire», in D. Diderot, J. L. d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une société de Gens de Lettres*, t. IV, *op. cit.*, p. 959) e, nel 1782, nell'*Encyclopédie Méthodique* (cfr. N. Beauzée, J. F. Marmontel, *Encyclopédie Méthodique. Grammaire et littérature*, t. 1, Panckoucke, Paris, Plomteux, Liège, 1782, p. 609).

ce sens. De cette extension, de cet abus, résulte un sens nouveau, qui est le leur. Or, ce sens peut-il être mieux dénommé que *sens par extension*, ou même que *sens extensif*? La dénomination de *sens par extension* peut être accueillie avec d'autant plus de confiance qu'elle se trouve consacrée par l'Académie dans son Dictionnaire. Il y a donc trois principales sortes de sens à distinguer dans les mots: le *sens propre*, le *sens par extension* et le *sens figuré*⁶².

L'impresa tassonomica che caratterizza il lavoro di Fontanier e l'assoluto dissenso nei confronti di Dumarsais erano stati resi noti già dal 1818, con la pubblicazione di un *Commentaire raisonné*:

[q]uel est [...] le meilleur traité des *Tropes*? Nous n'avons point à choisir entre mille: il n'en existe, pour ainsi dire, qu'un seul, dont tous les autres ne sont que des extraits, ou que des imitations, que des copies plus ou moins fidèles. C'est celui que nous devons à Dumarsais [...]. Ce traité, qui fit peu de bruit quand il parut en 1730, et qui resta même assez longtemps à peu près inconnu, finit par exciter une sorte d'admiration générale, et par être exalté comme un ouvrage de génie. [...] Mais cet ouvrage, tout digne qu'il est, assurément, de sa haute réputation et du rang honorable qu'il tient dans l'instruction publique, ne laisse-t-il pourtant rien à désirer, et ne présente-t-il ni imperfections ni défauts⁶³?

Nelle vesti di commentatore, Fontanier segnala tutta una serie di carenze che riguardano – in linea di massima – l'assenza di una distinzione tra le *figures de mots* e le *figures de pensée*, l'approssimazione della definizione di alcuni tropi e la mancanza di un'accurata classificazione degli stessi:

⁶² P. Fontanier, *La clef des étymologies*, Brunot-Labbé, Paris, 1825, pp. 244-245.

⁶³ Id., *Les Tropes de Dumarsais, avec un Commentaire Raisonné*, Belin-Le Prieur, Paris, 1818, pp. III-IX.

[d]’abord, j’ai remarqué une lacune assez essentielle. L’auteur, dans un de ses avertissements, avait promis, pour mieux faire connaître les *Tropes*, et rendre plus sensibles les caractères particuliers qui les distinguent, de donner une idée au moins des autres figures de mots, et même des figures de pensées; et ce qu’il dit de ces diverses figures est, certes, loin de remplir sa promesse. Ensuite, il m’a paru que l’ouvrage en lui-même offrait, sinon des erreurs proprement dites, du moins un assez grand nombre d’inadvertances ou de méprises [...]; que plusieurs *Tropes* n’y étaient ni bien caractérisés ni bien définis; qu’il s’y trouvait plus d’un faux trope, et qu’il y en manquait quelques [...]; que la classification, chose capitale, y était non seulement négligée, imparfaite, mais même à peu près nulle⁶⁴.

Lontano dal considerare l’opera di Dumarsais come un autentico capolavoro, Fontanier sottolinea il bisogno, «d’après le progrès étonnant de la Grammaire philosophique depuis un demi-siècle»⁶⁵, di concepire un’opera più vasta, capace di includere l’intero sistema delle figure, i tropi e i non tropi. Una nota a piè di pagina conferma il suo obiettivo:

[i]l me semble, surtout d’après la distribution actuelle des études dans les collèges, qu’il faut un traité des *figures du Discours*, absolument distingué et séparé de tout autre traité quelconque, et même d’un traité général de l’art d’écrire qui comprendrait la Rhétorique et la Poétique. En effet, les *figures du Discours* n’appartiennent-elles pas à tous les genres d’écrire⁶⁶?

Il commento riscuote un enorme successo, catturando l’attenzione e il consenso del pubblico. Anche i giornali, come il *Journal des Débats*, dell’agosto 1818, e il *Journal des Savants*, del dicembre dello stesso anno,

⁶⁴ *Op. cit.*, pp. X-XI.

⁶⁵ *Op. cit.*, p. XIII.

⁶⁶ *Op. cit.*, p. XIV.

mostrano grande interesse. La riuscita del commento incoraggia Fontanier a intraprendere un'impresa più grande. È così che, nel 1821, pubblica per la prima volta il *Manuel classique pour l'étude des tropes ou Éléments de la science des mots*⁶⁷ seguito, nel 1827, da *Des figures autres que tropes*⁶⁸. Queste due opere saranno riunite e pubblicate, nel 1968, nel volume a cura di Gérard Genette intitolato *Les figures du discours*:

[l]e *Manuel* ne traite que des figures du discours connues sous le nom de *Tropes*, et le volume dont il s'agit traite de toutes les figures, autres que les *Tropes*. Les deux ouvrages n'en formeraient donc, joints ensemble, qu'un seul, un *Traité général des figures du discours*, dont l'un serait comme la première partie, et l'autre comme la seconde. Dans le premier plan de l'Auteur, ils se trouveraient fondus l'un à l'autre, et ils n'ont été séparés qu'à cause de l'usage où l'on est depuis longtemps dans les collèges d'affecter les *Tropes* à la classe de Seconde, et les figures non-*Tropes* à la classe de Rhétorique⁶⁹.

In altre parole, il lavoro di Fontanier prevede di definire il concetto di figura nella maniera più scrupolosa possibile, attraverso un inventario esaustivo⁷⁰ che consideri i tropi e i non tropi. Conscio – come Dumarsais – che le figure «ne sont pas, comme leurs noms, une invention des rhéteurs ou des grammairiens; qu'elles nous viennent de la Nature même, comme la parole, et que c'est elle-

⁶⁷ Il *Manuel* appare per la prima volta nel 1821. Seguono, poi, una seconda pubblicazione nel 1822, una terza nel 1825 e una quarta nel 1830 presso l'editore Marie-Nyon.

⁶⁸ Pubblicato a Parigi, presso l'editore Marie-Nyon. In questo lavoro di tesi, utilizzeremo l'edizione Flammarion del 1977, che riunisce la quarta edizione del *Manuel classique pour l'étude des tropes ou Éléments de la science des mots* e *Des figures autres que tropes*: P. Fontanier, *Les figures du discours*, Introduction par G. Genette, Flammarion, Paris, 1977.

⁶⁹ P. Fontanier, *Les figures du discours*, *op. cit.*, p. 22.

⁷⁰ Dotato di «une intelligence taxinomique», tanto da essere considerato «Linné de la rhétorique» (G. Genette, «Introduction», in P. Fontanier, *Les figures du discours*, *op. cit.*, p. 13), Fontanier traccia due grandi categorie: i *tropes* e le *figures autres que les tropes*. Nella categoria dei tropi, si distinguono i *tropes en un seul mot ou proprement dits*, come la metonimia, la sinecdoche e la metafora, e i *tropes en plusieurs mots ou improprement dits*, come la personificazione, l'allegoria, l'iperbole. Nella sezione *Des figures du discours autres que les tropes*, invece, si distinguono le figure di dizione, di costruzione, di elocuzione, di stile e di pensiero.

même qui les enseigne à tous les hommes, au rustre comme au savant, à l'enfant comme à l'homme fait»⁷¹, egli incentra la sua riflessione su due aspetti: il primo concerne la nozione di scarto, visto che «les figures du discours sont les traits, les formes ou les tours plus ou moins remarquables et d'un effet plus ou moins heureux, par lesquels le discours dans l'expression des idées, des pensées ou de sentiments, s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune»⁷²; il secondo, invece, concerne una restrizione in riferimento all'impiego. La figura, infatti, definita come tale, deve necessariamente essere legata a un uso libero:

[i]l résulte de notre définition [...] que les façons de parler ou de s'exprimer qui constituent les figures, ne doivent pas être, pour celui qui les emploie, d'un usage tellement forcé qu'il n'eût pas pu parler ou s'exprimer autrement; que les figures, par conséquent, quelque communes qu'elles soient et quelque familières que les ait rendue l'habitude, ne peuvent mériter et conserver leur titre de figures, qu'autant qu'elles sont d'un usage libre, et qu'elles ne sont pas en quelque sorte imposées par la langue⁷³.

Da qui, la differenza tra i tropi *en un seul mot* «par nécessité et par extension» e i tropi *en un seul mot* «par choix et par figure»⁷⁴. Nel primo caso, si tratta di tropi «[qui] ont lieu [...] pour suppléer aux mots qui manquent à la langue pour certaines idées»⁷⁵; nel secondo caso, invece, si tratta di «véritables figures»⁷⁶ che presentano «les idées sous des images plus vives et plus

⁷¹ P. Fontanier, *Les figures du discours*, op. cit., p. 67.

⁷² Op. cit., p. 64.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Op. cit., p. 57.

⁷⁵ Ibidem. «Ainsi, le trope forcé, ou catachrèse, du type “*ferrer l'argent*” est bien un trope en ce que le mot *ferrer* y est pris dans un sens détourné ou *extensif*; mais il n'est pas figure, parce qu'il ne résulte pas du choix d'un mot détourné à la place du (de préférence au) mot propre, comme lorsqu'on écrit *flamme* pour “amour”, puisque dans le cas de “*ferrer l'argent*”, le mot propre n'existe pas» (op. cit., p. 10).

⁷⁶ Op. cit., p. 77.

frappantes que leurs signes propres»⁷⁷. In altre parole, «le sens extensif est un nouveau sens auquel le mot a été étendu, en devenant le signe propre d'une nouvelle idée; comme lorsque *feuille*, par exemple, a été employé par analogie à désigner le papier, l'or, l'étain ou le cuivre, aplatis et coupés en forme mince et légère»⁷⁸. Diversamente, l'uso libero presuppone che l'espressione figurata sostituisca un'espressione propria assente, ma disponibile, al fine di dare al linguaggio «*plus de noblesse et plus de dignité, plus de concision et plus d'énergie, plus de clarté et plus de force, et enfin plus d'intérêt et plus d'agrément*»⁷⁹. Di conseguenza, il tropo consiste nel cambiamento o nell'estensione del significato di una parola e la figura nella sostituzione di un'espressione con un'altra, «que le rhétoricien», come evidenzia Genette nell'Introduzione a *Les figures du discours*, «doit pouvoir restituer mentalement pour être en droit de parler de figure»⁸⁰. Vediamo dunque affermarsi sia la netta distinzione tra la catacresi⁸¹ e gli altri tropi *en un seul mot*, sia l'essenza sostitutiva della figura.

Accanto ai tropi necessari, che soddisfano le lacune della lingua, esistono i tropi che, in qualità di figure, «n'on pas encore reçu la sanction de l'usage»⁸². Questi ultimi possiedono un carattere ornamentale e corrispondono alla classe dei «tropes en un seul mot ou proprement dits». Essi si dividono in tropi «par correspondance», «par connexion» e «par ressemblance». I primi consistono «*dans la désignation d'un objet par le nom d'un autre qui fait comme lui un tout absolument à part, mais qui lui doit ou à qui il doit lui-même plus ou moins, ou pour son existence, ou pour sa manière d'être*. On les appelle

⁷⁷ *Op. cit.*, p. 57.

⁷⁸ *Op. cit.*, p. 58.

⁷⁹ *Op. cit.*, p. 167.

⁸⁰ G. Genette, «Introduction», in P. Fontanier, *Les figures du discours*, *op. cit.*, p. 11.

⁸¹ «La catachrèse, en général, consiste en ce qu'un signe déjà affecté à une première idée, le soit à une idée nouvelle qui elle-même n'en avait point ou n'en a plus d'autre en propre dans la langue. Elle est, par conséquent, tout Trope d'un usage forcé et nécessaire, tout Trope d'où résulte un sens purement extensif; ce sens propre de seconde origine, intermédiaire entre le sens primitif et le sens figuré, mais qui par sa nature se rapproche plus du premier que du second, bien qu'il ait pu être lui-même figuré dans le principe» (P. Fontanier, *Les figures du discours*, *op. cit.*, p. 213).

⁸² *Op. cit.*, p. 104.

métonymies, c'est-à-dire, changements de noms, ou noms pour d'autres noms»⁸³; i secondi, «*dans la désignation d'un objet par le nom d'un autre objet avec lequel il forme un ensemble, un tout, ou physique ou métaphysique, l'existence ou l'idée de l'un se trouvant comprise dans l'existence ou dans l'idée de l'autre*. C'est là aussi ce que signifie [...] leur nom commun de *synecdoque*»⁸⁴; infine, i terzi presentano «*une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun lien que celui d'une certaine conformité ou analogie*. Il se réduisent, pour le genre, à un seul, à la *Métaphore*»⁸⁵.

Ora, mentre la metonimia e la sinecdoche sono caratterizzate da una definizione quasi simmetrica, in cui il campo di applicazione concerne esclusivamente il nome, la metafora «s'étend bien plus loin sans doute que la *Métonymie* et que la *Synecdoque*, car, non-seulement le nom, mais aussi encore l'adjectif, le participe, le verbe, et enfin toutes les espèces de mots sont de son domaine». Alle parti del discorso appena menzionate, infatti, si aggiunge l'avverbio, «quoique assez rarement»⁸⁶.

La metafora, dunque, mantiene una natura sostitutiva («*présenter une idée sous le signe d'une autre idée*»)⁸⁷, una natura analogica («*une idée sous le signe d'une autre idée [...] qui [...] ne tient à la première par aucun lien que celui d'une certaine [...] analogie*») e un carattere ornamentale: «il n'y a pas de figure qui soit plus belle, plus riante, ni qui répande plus de charme dans le discours»⁸⁸. Inoltre, sebbene Fontanier si spinga oltre le «figures des mots»,

⁸³ *Op. cit.*, p. 79.

⁸⁴ *Op. cit.*, p. 87.

⁸⁵ *Op. cit.*, p. 99.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Il trasferimento da una parola a un'altra è regolato dalla relazione animato-inanimato: «transport à une chose animée de ce qui est le propre d'une autre chose animée»; «d'une chose inanimée, mais physique, à une chose inanimée, souvent purement morale ou abstraite»; «d'une chose inanimée à une chose animée»; «métaphore physique d'une chose animée à une chose inanimée» e, infine, «métaphore morale d'une chose animée à une chose inanimée» (*op. cit.*, pp. 101-103).

⁸⁸ *Op. cit.*, p. 103.

considerando le «figures d'expression»⁸⁹, queste ultime sono definite come dei «tropes improprement dits». La preminenza della parola continua a essere affermata senza ambiguità, dal momento che «c'est bien *en un seul mot* que le trope consiste»⁹⁰.

1.2 La tradizione che persiste: uno sguardo sulla nuova retorica di espressione francese

Sebbene si proponga di restituire alla teoria delle figure un più alto grado di tecnicità, la nuova retorica di espressione francese si sviluppa riprendendo due postulati della tradizione classica⁹¹, ovvero la concezione sostitutiva e la nozione di scarto rispetto a un grado zero⁹².

⁸⁹ «Les Tropes en plusieurs mots [...] n'offrent pas, comme les Tropes en un seul mot, une simple idée, mais une pensée [...]. Ils consistent [...] dans toute une proposition, explicite ou implicite, principale, incidente, ou subordonnée, et tiennent à la manière dont cette Proposition *exprime*, d'après telle ou telle combinaison des mots. [...] Or, comment appeler les figures de cette classe? Il me semble qu'on est assez fondé à les appeler *figures d'expression*, puisqu'en effet, elles tiennent à la manière particulière dont la Proposition *exprime*» (*op. cit.*, p. 109).

⁹⁰ P. Ricœur, *La métaphore vive*, *op. cit.*, p. 77.

⁹¹ Prima dell'avvento della nuova retorica di espressione francese, altri studi sono stati influenzati dalla concezione classica delle figure. In *Elemente der literarischen Rhetorik*, ad esempio, Lausberg non fa mistero della dipendenza rispetto alla tradizione. I concetti e i termini, definiti come «tradizionali» (H. Lausberg, *Elementi di Retorica*, *op. cit.*, p. 3. Ed. or. *Elemente der literarischen Rhetorik*, *op. cit.*), richiamano, da un lato, la retorica antica, dall'altro – a nostro avviso – i trattati medievali. Il funzionamento della metafora, infatti, è spiegato sia in termini di subordinazione alla similitudine, sia in termini di sostituzione (cfr. *op. cit.*, pp. 127-128.). Per quanto concerne quest'ultimo aspetto, la metafora, che consiste nella sostituzione di una parola con un'altra per analogia, è descritta come un movimento da un campo a un altro, più precisamente come «un salto» (*op. cit.*, p. 127), aspetto che ricorda il trattato di Vinsauf. L'idea che la metafora sostituisca un'espressione non metaforica non occupa esclusivamente il campo della ricerca teorica, ma invade anche i dizionari, che registrano una visione condivisa che persiste da secoli. Nel *Trésor de la Langue Française*, la metafora è una «figure d'expression fondée sur le transfert à une entité du terme qui en désigne une autre» e una «figure d'expression par laquelle on désigne une entité conceptuelle au moyen d'un terme qui, en langue, en signifie une autre en vertu d'une analogie entre les deux entités rapprochées et finalement fondues» (*Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle 1789-1960*, publié sous la direction de B. Quemada, XI, Gallimard, Paris, 1985, p. 727); ne *Le Grand Robert de la Langue Française*, la metafora è una «figure de rhétorique [...] qui consiste dans un transfert de sens [...] par substitution analogique» (*Le Grand Robert de la Langue Française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française de Paul Robert*, VI, deuxième édition entièrement revue et enrichie par A. Rey, Le Robert, Paris, 1985, p. 408); ne *Le*

Posizionando in esergo a *Figures I* l'aforisma pascaliano «figure porte absence et présence», che suggerisce l'esistenza di un termine coerente assente, ma disponibile, Gérard Genette indirizza il suo progetto teorico verso una concezione sostitutiva della metafora e, più in generale, della figura. Più precisamente, l'autore afferma che «l'esprit de la rhétorique est tout entier dans cette conscience d'un hiatus possible entre le langage réel (celui du poète) et un langage virtuel (celui qu'aurait employé l'*expression simple et commune*) qu'il suffit de rétablir par la pensée pour délimiter un espace de figure»⁹³. In tal senso, lo scarto «entre ce que le poète a pensé et ce qu'il a écrit, entre le sens et la lettre»⁹⁴ rinvia alla teoria della sostituzione e, nel dettaglio, all'idea che «toute figure est traduisible, et porte sa traduction, visible en transparence, comme une filigrane, ou un palimpseste, sous son texte apparent»⁹⁵. In altre parole, il conflitto si risolve nella possibilità di impiegare al posto dell'espressione figurata un'altra espressione che, di contro, appartiene alla sfera del linguaggio ordinario. Un approccio di questo tipo non solo punta a consolidare la teoria della metafora-sostituzione, ma mette in risalto il criterio della trasgressione che, peraltro, Genette non ha mancato di segnalare nella sua *Préface a Les figures du discours* di Fontanier, in cui lo scarto è definito come il tratto pertinente della figura.

In *Structure du langage poétique*, Jean Cohen analizza la questione del grado zero attraverso un metodo comparativo in cui confronta la poesia e la prosa scientifica, considerando quest'ultima come l'unico linguaggio capace

Grand Larousse de la Langue Française, «la métaphore repose sur une relation de similarité entre deux référents, dont un seul figure dans la réalité décrite» (*Grand Larousse de la Langue Française en sept volumes*, publié sous la direction de L. Guilbert, R. Lagane, G. Niobey, IV, Larousse, Paris, 1989, p. 3262); infine, nel *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* di Henri Morier, la metafora si presenta «sous forme d'une comparaison abrégée, sans recours à aucun terme introducteur tel que "comme", "ainsi que", "de même que", "pareil à", ou "à l'instar de..."» (H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1975², p. 258).

⁹² Per la nozione di grado zero, cfr. anche R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* suivi d'*Éléments de sémiologie*, Éditions du Seuil, Paris, 1953.

⁹³ G. Genette, *Figures*, I, Éditions du Seuil, Paris, 1966, p. 207.

⁹⁴ P. Ricœur, *La métaphore vive*, *op. cit.*, p. 179.

⁹⁵ G. Genette, *Figures*, I, *op. cit.*, p. 211.

di tendere verso il grado zero: «puisque la prose est le langage courant, on peut la prendre pour norme et considérer le poème comme un écart par rapport à elle»⁹⁶. La sua analisi, che concerne specificamente un grado zero relativo, ovvero l'insieme degli usi linguistici comuni e dunque meno marcati dal punto di vista retorico, si propone di indagare le forme e, più precisamente, le figure attraverso le quali il poeta si allontana dalla normalità del linguaggio per creare un proprio stile, «une seconde langue, à l'intérieur de la langue générale»⁹⁷. Il linguaggio sul quale si fonda la poesia funziona secondo delle regole che differiscono dal linguaggio normativo e che danno vita a un ordine di altra natura: «la poésie ne détruit le langage ordinaire que pour le construire sur un plan supérieur. À la déstructuration opérée par la figure succède une restructuration d'un autre ordre»⁹⁸. In tal senso, tutte le figure comportano un procedimento di decodifica in due tempi: alla percezione dell'anomalia sul piano sintagmatico, segue una correzione sul piano paradigmatico, in cui i rapporti di somiglianza e/o contiguità rilevati conferiscono all'enunciato un'interpretazione semanticamente accettabile⁹⁹. Quello che ne consegue è uno studio di stampo essenzialmente sostitutivo e la metafora, in tal senso, sottostà alla medesima logica: se in un primo momento avviene il riconoscimento dell'impertinenza semantica¹⁰⁰, in un secondo momento la metafora contribuisce alla riduzione dello scarto stesso. Di conseguenza, la sostituzione paradigmatica riclassifica il processo metaforico nel quadro

⁹⁶ J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966, p. 12.

⁹⁷ *Op. cit.*, p. 19.

⁹⁸ *Op. cit.*, p. 50.

⁹⁹ Cfr. *op. cit.*, p. 108. Cfr. anche J. Cohen, «Théorie de la figure», in *Communication*, n. 16, 1970, p. 22.

¹⁰⁰ Al fine di spiegare l'impertinenza semantica, Cohen considera due esempi: «Les souvenirs sont cors de chasse» (Apollinaire) e «Le ciel est mort» (Mallarmé) (J. Cohen, *Structure du langage poétique*, *op. cit.*, p. 106). Dal momento che la sintassi unisce due elementi reciprocamente conflittuali sul piano sintagmatico, le due occorrenze si presentano come «deux infractions au code ou écarts» (*ibidem*). Tuttavia, mediante una riduzione dello scarto sul piano paradigmatico, le due occorrenze risultano intellegibili. Una frase come «L'homme est un loup pour l'homme», ad esempio, può essere decodificata come «l'homme est cruel» (*op. cit.*, p. 107).

teorico della semantica lessicale, per cui a una parola corrisponde un'altra parola capace di risolvere il conflitto.

Attraverso lo studio del linguaggio poetico, Cohen individua diversi tipi di impertinenza semantica e li suddivide secondo due gradi: l'impertinenza semantica di primo grado concerne la metafora e, in particolare, la presenza di semi comuni¹⁰¹ tra i due poli coinvolti. In una espressione come «Tresses d'ébène» (Lamartine), ad esempio, in cui la scomposizione della parola «ébène» rivela la presenza dei semi «legno» e «nero», è sufficiente sopprimere il sema materiale («legno») per ridurre drasticamente l'impertinenza: il rapporto instauratosi tra «tresses» ed «ébène» si indentifica sulla base di un sema comune, ovvero il colore nero; l'impertinenza semantica di secondo grado, invece, non si riferisce a una selezione di elementi intrinseci, ma a degli elementi in rapporto di esteriorità rispetto alle parole. In una espressione come «Bleus angélu» (Mallarmé), di natura sinestetica, il cambiamento di senso avviene attraverso un'interpretazione soggettiva del colore blu: «l'impression de paix produite par le son de l'angélu»¹⁰² riduce dunque l'impertinenza.

Nella *Rhétorique générale* del Groupe μ ¹⁰³, il linguaggio poetico è analizzato come uno scarto rispetto alla norma. Enunciati come «toute honte bue» o «le soleil noir de la melancolie»¹⁰⁴ violano la regola della coerenza semantica. Gli enunciati figurati richiedono dunque una correzione da parte del destinatario che, come per gli esempi proposti da Cohen, in seguito alla percezione dello scarto, attraverso un piano paradigmatico virtuale opera una

¹⁰¹ L'analisi del significato a livello di semi deriva dalla semantica strutturale di tipo componenziale. Gli studi della nuova retorica costituiscono, in questo senso, un'applicazione di tali teorie e, in particolare, delle teorie di Algirdas Julien Greimas. A tal proposito, cfr. A. J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Larousse, Paris, 1966.

¹⁰² J. Cohen, *Structure du langage poétique*, op. cit., p. 121.

¹⁰³ Si tratta di un'opera collettiva realizzata da alcuni studiosi dell'Università di Liège. Il volume comprende i contributi di Jacques Dubois, Francis Édeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, Francis Pire e Hadelin Trinon.

¹⁰⁴ Groupe μ , *Rhétorique générale*, op. cit., p. 40.

riduzione dello stesso¹⁰⁵. La figura, producendo uno scarto e necessitando di una sostituzione, si basa inoltre su una proprietà fondamentale, quella di essere scindibile in unità sempre più piccole¹⁰⁶:

[n]ous considérons le mot, ou plus exactement le *lexème* (unité minimale du discours) comme une collection de *sèmes* (unités minimales de sens), dont les uns sont *nucléaires*, les autres *contextuels*, le tout produisant un effet de sens ou *sémème*. [...] C'est la manipulation des arrangements de sèmes qui produira les figures¹⁰⁷.

In questi termini, il metasemema¹⁰⁸, neologismo che ricopre la nozione tradizionale di tropo, è definito come «la figure qui remplace un *sémème* par un autre» o «un mot par un autre»¹⁰⁹. La metafora, che – secondo questa prospettiva – concerne una modifica del contenuto semantico di un termine¹¹⁰ e, più precisamente, una modifica che deriva «de la conjonction des deux opérations de base: addition et suppression de sèmes», «est le produit de deux synecdoques»¹¹¹:

[n]ous pouvons écrire comme suit la démarche métaphorique: D -> (I) -> A où D est le terme de départ et A le terme d'arrivée, le passage de l'un à l'autre se faisant via un terme intermédiaire I, toujours absent du discours, et qui est une classe limite ou une intersection sémique selon le point de vue adopté. Ainsi décomposée, la métaphore se présente comme le produit de deux

¹⁰⁵ Cfr. *op. cit.*, p. 44.

¹⁰⁶ Cfr. *op. cit.*, p. 30.

¹⁰⁷ *Op. cit.*, p. 94.

¹⁰⁸ I *métasémèmes*, insieme ai *métaplasmes* («qui agissent sur l'aspect sonore ou graphique des mots») e alle *métataxes* («agissant sur la structure de la phrase»), fanno parte della categoria generale delle *métaboles* (cfr. *op. cit.*, pp. 33-34).

¹⁰⁹ *Op. cit.*, p. 92.

¹¹⁰ Cfr. *op. cit.*, p. 106.

¹¹¹ *Ibidem*.

synecdoques, I étant une synecdoque de D et A une synecdoque de I¹¹².

In quest'ottica, il funzionamento della metafora si basa sia sull'interazione tra due sineddoci, sia su una sostituzione, dal momento che la configurazione *in absentia* costituisce il tipo prototipico.

In *Métonymie et métaphore*, Albert Henry si allontana da una definizione di metafora come «similitude abrégée»¹¹³, con esiti che tuttavia, sebbene per altri versi, ripropongono i presupposti della retorica classica. Secondo l'autore, infatti, la differenza sostanziale tra la similitudine e la metafora risiede nel carattere sostitutivo di quest'ultima: «la comparaison n'est pas une figure, au sens stricte du terme, parce qu'elle ne substitue pas un terme à un autre et parce qu'elle n'actualise pas un écart entre la pensée et l'expression»¹¹⁴, al contrario, «la substitution est indispensable pour qu'il y ait métaphore»¹¹⁵. In questi termini, la metafora non solo si configura come un tropo sostitutivo, ma anche come uno scarto rispetto all'uso ordinario della lingua. A una definizione di questo tipo, segue poi una delucidazione riguardante il processo:

[L]a métaphore est [...] fondée sur un double mécanisme métonymique; elle est la synthèse d'une double métonymie en court-circuit; c'est une identification métonymique, ou, si l'on préfère, une superposition métonymique créant dans le discours une synonymie subjective. Au départ, deux entités conceptuelles, situées dans deux champs associatifs différents, sont envisagées métonymiquement. Le court-circuit confond dans l'esprit les deux synonymes métonymiques, tandis que l'énoncé, en général, exprimera simplement celui qui est inconnu de l'interlocuteur. Il y

¹¹² *Op. cit.*, p. 108.

¹¹³ In effetti, Albert Henry si avvicina alla concezione di Ivor Armstrong Richards e riconosce che «la comparaison et la métaphore diffèrent dans leur essence même» (A. Henry, *Métonymie et métaphore*, Éditions Klincksieck, Paris, 1971, p. 59).

¹¹⁴ *Op. cit.*, p. 69.

¹¹⁵ *Ibidem*.

a, pour ce dernier, énigme lorsque l'énoncé ne dénonce pas suffisamment la métonymie originelle. La métaphore superpose deux concepts dont une portion seule est mise tout à fait au point par la double focalisation métonymique: une portion seule, c'est-à-dire, en général, un sème¹¹⁶.

Sulla scia delle teorie del Groupe μ , in cui la metafora è il prodotto di due sineddochi, Henry descrive il processo metaforico come il risultato di una doppia metonimia o, più precisamente, di una sovrapposizione metonimica.

Nonostante condivide con la *Rhétorique générale* e con gli studi di Henry gli strumenti dell'analisi semica di Greimas, la *Sémantique de la métaphore et de la métonymie* di Michel Le Guern propone una riflessione antitetica per quanto attiene al processo. Le Guern sottolinea infatti la netta differenza tra il procedimento metaforico e i procedimenti sineddochico e metonimico, percependo il primo come un fenomeno infralinguistico derivante da un cambiamento del contenuto semico e i secondi come fenomeni di natura puramente referenziale:

[q]uand Zola écrit: «de grosses voix se querellaient dans le couloir», le mot «voix» ne change pas de contenu sémique; l'utilisation du mot «voix» pour désigner des personnes qui parlent n'entraîne qu'une modification de la référence. La relation qui existe entre les voix et les personnes qui parlent [...] se situe en dehors du fait proprement linguistique: elle s'appuie sur une relation logique ou une donnée de l'expérience qui ne modifie pas la structure interne du langage. [...] Pour la métaphore il en va tout autrement. La relation entre le terme métaphorique et l'objet qu'il désigne habituellement est détruite. Quand Pascal écrit: «Le nœud de notre condition prend ses replis et ses tours dans cet abîme», le mot «nœud» ne désigne pas un nœud, les mots «replis» et «tours» ne désignent pas des replis et des tours, le mot «abîme» ne désigne

¹¹⁶ *Op. cit.*, pp. 66-67.

pas un abîme. [...] Alors que le mécanisme de la métonymie s'expliquerait par un glissement de la référence, celui de la métaphore s'explique au niveau de la communication logique par la suppression, ou plus exactement par la mise entre parenthèses d'une partie des sèmes constitutifs du lexème employé. Pour la synecdoque de la partie pour le tout ou du tout pour la partie, le processus est le même [...] que dans le cas de la métonymie¹¹⁷.

In altre parole, al contrario di quanto avviene nel caso della metonimia e della sinecdoche, che si limitano a uno spostamento della referenza, la relazione tra il termine metaforico e l'oggetto che quest'ultimo designa viene meno.

Lo studio di Le Guern, inoltre, si spinge verso altre configurazioni strutturali; all'analisi della metafora sostantivale, seguono infatti l'analisi della metafora verbale e della metafora aggettivale:

[L]orsque la métaphore porte seulement sur le verbe, on constate une incompatibilité sémantique entre le verbe et son sujet ou entre le verbe et son complément. [...] La métaphore du verbe exige donc que soient supprimés dans l'information contenue par le message certains éléments de signification du sujet et du complément. Son caractère spécifique par rapport à la métaphore-substantif est donc un degré moindre d'autonomie par rapport au contexte. On peut en dire autant de l'emploi métaphorique de l'adjectif, qui suppose une mise entre parenthèses, sur le plan de la communication logique, d'un des éléments de signification du substantif que l'adjectif caractérise¹¹⁸.

Nonostante lo studio si estenda alle metafore di tipo verbale e aggettivale, l'interpretazione delle varie configurazioni strutturali continua a basarsi

¹¹⁷ M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Librairie Larousse, Paris, 1973, pp. 14-15.

¹¹⁸ *Op. cit.*, pp. 18-19.

sull'analisi componenziale¹¹⁹ e sulla tendenza a privilegiare il lessema isolato. Bisognerà attendere l'avvento degli studi interattivi anglosassoni affinché la metafora, in quanto oggetto strutturale e discorsivo, possa sconfinare nel campo più ampio della predicazione.

1.3 Innovazione e sedimentazione: dagli studi interattivi alle teorie di matrice cognitivista

La concezione interattiva si sviluppa a partire dagli studi di Ivor Armstrong Richards e di Max Black i quali, invece di definire la metafora in termini comparativi o sostitutivi, la intendono come uno scambio tra sfere concettuali eterogenee in reciproca attività. In *The Philosophy of Rhetoric*, Richards descrive la metafora come il risultato dell'interazione tra un'idea («tenor») e una parola («vehicle») normalmente utilizzata per esprimere un'altra idea¹²⁰. In questi termini, il «vehicle» non acquisisce un significato nuovo, ma consente di vedere il «tenor» in una maniera insolita. Ad esempio, in una espressione come «Ce lion», il leone («vehicle») permette di ridisegnare il concetto *in absentia* di uomo («tenor»), attribuendogli caratteristiche proprie dell'animale. Attraverso uno scambio tra l'idea di uomo e l'idea di leone, a seconda del contesto l'uomo è dunque descritto come coraggioso o aggressivo: «in the simplest formulation, when we use a metaphor we have two thoughts of different things active together and supported by a single word, or phrase, whose meaning is a resultant of their interaction»¹²¹. Sulla base di questi

¹¹⁹ La semantica interpretativa di François Rastier si colloca nella tradizione della semantica componenziale. La metafora è definita come una incompatibilità semica: «nous appellerons métaphorique toute connexion entre sémèmes (ou groupes de sémèmes) lexicalisés telle qu'il y ait une incompatibilité entre au moins un des traits de leur classème, et une identité entre au moins un des traits de leur sémantème» (F. Rastier, *Sémantique interprétative*, Presses Universitaires de France, Paris, 1987, p. 187).

¹²⁰ Cfr. I. A. Richards, *op. cit.*, p. 96.

¹²¹ *Op. cit.*, p. 105.

presupposti Richards, da un lato, si oppone alla definizione di metafora come sostituzione, dall'altro, alla definizione di metafora come ornamento: «the vehicle is not normally a mere embellishment of a tenor which is otherwise unchanged by it, [...] vehicle and tenor in co-operation give a meaning of more varied powers that can be ascribed to either»¹²². In tal senso, l'interazione tra due idee, proiettate simultaneamente sul «vehicle», costituisce la condizione per la realizzazione di una relazione che sfugge agli schemi categoriali normalmente riconosciuti.

I lavori pionieristici di Richards influenzano gli studi di Max Black che, dal canto suo, opta per un'analisi delle configurazioni *in praesentia*. In effetti, sebbene Black abbia ammesso il proprio debito nei confronti delle tesi esposte da Richards nel volume *The Philosophy of Rhetoric*¹²³, decide di analizzare un modello interattivo su base sintagmatica:

[c]ette spécialisation extrême du modèle interactif est motivée, chez Black, d'un côté par la préférence du philosophe du langage et de l'épistémologue pour la disposition formelle de l'assertion d'identité, et de l'autre par une hostilité manifeste envers les formes paradigmatiques du conflit conceptuel, menacées par une dérive substitutive¹²⁴.

Questo tipo di configurazione è descritta attraverso i concetti di *frame* (componente coerente) e di *focus* (componente figurata), ai quali corrispondono rispettivamente il soggetto primario (concetto familiare) e il soggetto sussidiario (concetto estraneo)¹²⁵. Seguendo tali criteri,

¹²² *Op. cit.*, p. 112.

¹²³ M. Black, «Metaphor», in *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca/New York, 1962, pp. 38-47.

¹²⁴ M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, *op. cit.*, p. 128.

¹²⁵ Cfr. M. Black, «Metaphor», *op. cit.*, pp. 27-28. Segnaliamo che i termini «principal subject» e «subsidiary subject», che Black utilizza in *Models and Metaphors*, vengono sostituiti, in *More About Metaphor*, dai termini «primary subject» e «secondary subject» (cfr. M. Black, «More About Metaphor», in A. Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993², p. 27). A tal proposito, cfr. A. Naccarato, *La métaphore entre langue et discours*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli, 2020, p. 49.

un'espressione come «L'homme est un loup» presenta un'incoerenza che si distribuisce sul piano sintagmatico. L'interazione tra il concetto di uomo (*frame*) e il concetto di lupo (*focus*) si configura come una «operazione intellettuale»:

[w]e can say that the principal subject is «seen through» the metaphorical expression – or, if we prefer, that the principal subject is «projected upon» the field of the subsidiary subject. [...] This use of a «subsidiary subject» to foster insight into a «principal subject» is a distinctive intellectual operation [...] demanding simultaneous awareness of both subjects but not reducible to any comparison between the two¹²⁶.

La metafora è dunque associata a una funzione proiettiva: il soggetto del discorso sussidiario preme sul soggetto del discorso primario provocando la riconfigurazione concettuale di quest'ultimo. Di conseguenza, l'interazione tra la componente figurata e la componente coerente, costituendo un procedimento mentale di riconcettualizzazione, non ammette alcuna operazione di comparazione tra i poli coinvolti. Seguire una procedura di questo tipo, infatti, significherebbe appoggiarsi nuovamente sulle teorie tradizionali e, in particolare, sul modello sostitutivo:

[i]f a writer holds that a metaphor consists in the *presentation* of the underlying analogy or similarity, he will be taking what I shall call a *comparison view* of metaphor. [...] This is a view of metaphor as a condensed or elliptical *simile*. It will be noticed that a «comparison view» is a special case of a «substitution view». For it holds that the metaphorical statement might be replaced by an equivalent literal *comparison*¹²⁷.

¹²⁶ M. Black, «Metaphor», *op. cit.*, pp. 41-46.

¹²⁷ *Op. cit.*, p. 35.

Ora, l'analisi di Black procede secondo due vie parallele, l'una in riferimento a un sistema di luoghi comuni, l'altra in relazione a delle configurazioni che si sottraggono al sistema categoriale riconosciuto. Analizzando l'occorrenza «L'homme est un loup», il filosofo precisa che «the effect, then, of (metaphorically) calling a man a “wolf” is to evoke the wolf-system of related commonplaces. If the man is a wolf, he preys upon other animals, is fierce, hungry, engaged in constant struggle, a scavenger, and so on»¹²⁸. Tuttavia, nonostante Black faccia allusione a un sistema convenzionale, per cui chiamare metaforicamente un uomo lupo significa attribuirgli tutta una serie di caratteristiche socialmente condivise, egli riconosce l'esistenza di alcune configurazioni non riducibili a un sistema di luoghi comuni:

(3) The metaphor works by applying to the principal subject a system of «associated implications» characteristic of the subsidiary subject.

(4) These implications usually consist of «commonplaces» about the subsidiary subject, but may, in suitable cases, consist of deviant implication established *ad hoc* by the writer¹²⁹.

In definitiva, nonostante le teorie interattive prototipiche si soffermino l'una unicamente su un'analisi di tipo paradigmatico (Richards), l'altra unicamente su una di tipo sintagmatico (Black), esse prendono le distanze dalle concezioni comparative e sostitutive e sanciscono un passaggio decisivo: la metafora non è più descritta come l'alterazione del significato di un lessema isolato, ma come il prodotto di una interazione tra almeno due termini, capace di creare una nuova pertinenza semantica. In altre parole, l'*interaction view*, che ha aspramente criticato l'idea di metafora come semplice artificio poetico-retorico, considera la figura essenzialmente nel suo carattere concettuale.

¹²⁸ *Op. cit.*, p. 41.

¹²⁹ *Op. cit.*, p. 44.

L'interesse per le metafore concettuali nutre le ricerche che dominano lo spazio delle scienze cognitive¹³⁰. Per molti decenni numerosi studiosi hanno tracciato una linea di continuità tra l'approccio di Max Black e le teorie cognitive¹³¹, in particolare rispetto a *Metaphors We Live By* di George Lakoff e Mark Johnson. Nonostante gli autori non menzionino mai il nome di Black, nemmeno negli *Acknowledgements*, le ipotesi sono state tracciate a partire da Ricœur che, invece, appare tra gli studiosi citati, e a partire dall'antologia *Philosophical Perspective on Metaphor*, che Johnson cura autonomamente e pubblica nel 1981. Nel 1980, infatti, Mark Johnson ha da qualche anno concluso il suo dottorato all'Università di Chicago sotto la direzione di Ted Cohen e Paul Ricœur e la pubblicazione del volume gli permette sia di liberarsi della condizione di subordinazione nei confronti di Lakoff, sia di tracciare un proprio itinerario intellettuale. Ora, avendo pubblicamente riconosciuto in Ricœur il suo mentore¹³², che peraltro individua in Ivor Armstrong Richards e in Max Black l'origine di una concezione della metafora di carattere concettuale¹³³, Johnson «adotta a sua volta questa chiave di lettura, attribuendo alla linea Richards-Black il grande merito di aver avviato la riscoperta novecentesca della metafora»¹³⁴. Da qui, l'inizio di una serie di ipotesi riguardo il legame tra i due approcci.

¹³⁰ Tra i numerosi lavori in materia, segnaliamo: G. Lakoff, M. Johnson, *op. cit.*; G. Lakoff, M. Turner, *More Than a Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, The University of Chicago Press, Chicago, 1989; R. W. Gibbs, *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding*, *op. cit.*; A. N. Katz, C. Cacciari, R. W. Gibbs, M. Turner, *Figurative Language and Thought*, Oxford University Press, Oxford, 1998; G. J. Steen, R. W. Gibbs (eds.), *Metaphor in Cognitive Linguistics*, John Benjamins, Amsterdam, 1999; G. Fauconnier, M. Turner, *The Way We Think*, Basic Books, New York, 2002; G. Lakoff, «The Neural Theory of Metaphor», in R. W. Gibbs (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, *op. cit.*

¹³¹ Cfr. A. Contini, «Pensare per metafore: dall'*interaction view* alla teoria della metafora concettuale», in A. Contini, A. Giuliani (a cura di), *La metafora tra conoscenza e innovazione. Una questione filosofica*, *op. cit.*, p. 20.

¹³² Cfr. L. Ralón, «Interview with Mark Johnson», in *Figure/Ground*, November 15th, 2011 (<<https://web.archive.org/web/20180128150024/http://figureground.org/interview-with-mark-l-johnson>> [Consultato il 20/07/2023]). Cfr. anche gli *Acknowledgements* in M. Johnson (ed.), *Philosophical Perspectives on Metaphor*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1981, p. XI.

¹³³ Cfr. P. Ricœur, *La métaphore vive*, *op. cit.*, pp. 100-116.

¹³⁴ A. Contini, *op. cit.*, p. 21.

In *More About Metaphor*, Max Black introduce il concetto di «metaphorical thought»¹³⁵ e descrive l'interazione su cui si basa la metafora facendo riferimento alla *gestalt*:

[c]onsider the relatively simple case of thinking of the geometrical figure sometimes called the «Star of David» in the following different ways:

- (1) as an equilateral triangle set upon another of the same size;
- (2) as a regular hexagon, bearing an equilateral triangle upon each of its edges;
- (3) as three superimposed congruent parallelograms;
- (4) as the trace left by a point moving continuously around the perimeter of the Star and then around the interior hexagon;
- (5) as in (4), but with the point tracing out the hexagon before moving to the outside¹³⁶.

Tale procedimento si ricollega alla definizione di metafora nei termini di «to think of something (A) *as* something else (B)»¹³⁷. L'approccio cognitivo si fonda sui medesimi presupposti. In primo luogo, secondo George Lakoff e Mark Johnson, il sistema di concetti che regola il nostro pensiero è di natura metaforica¹³⁸; in secondo luogo, essi approfondiscono la nozione di «experiential gestalts»¹³⁹: la metafora «is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another»¹⁴⁰. Per spiegare questo principio, gli autori si avvalgono di diversi esempi, tra i quali la metafora ARGUMENT IS WAR, in cui la proiezione del concetto di guerra su quello di discussione è capace di creare una serie di espressioni che appartengono al linguaggio quotidiano: «Your claims are *indefensible*. He *attacked every weak point* in my argument. His criticisms were *right on target*. I *demolished* his argument. I've never *won*

¹³⁵ M. Black, «More About Metaphor», *op. cit.*, p. 31.

¹³⁶ *Op. cit.*, pp. 31-32.

¹³⁷ *Op. cit.*, p. 31.

¹³⁸ Cfr. G. Lakoff, M. Johnson, *op. cit.*, p. 3.

¹³⁹ *Op. cit.*, p. XI.

¹⁴⁰ *Op. cit.*, p. 5.

an argument with him. You disagree? Ok, *shoot!* If you use that *strategy*, he'll *wipe you out*. He *shot down* all of my arguments»¹⁴¹. Nonostante questi assunti indichino una possibile affinità tra le due posizioni, essi costituiscono allo stesso tempo un punto di rottura. D'altronde, sia Black che Lakoff negano qualsiasi tipo di correlazione tra i loro approcci: da una parte, nel 1981 Black recensisce aspramente il volume *Metaphor We Live By* imputandogli gravi difetti metodologici e la mancanza di definizioni confacenti alle tesi filosofiche e linguistiche di quegli anni¹⁴²; dall'altra, Lakoff sembra determinato a negare ogni legame¹⁴³. Mentre Max Black articola la sua concezione di metafora come uno scambio tra concetti mettendone in rilievo la capacità creativa, secondo Lakoff e Johnson la metafora «is pervasive in everyday life, not just in language but in thought and action»¹⁴⁴. In altri termini, la metafora oltrepassa i limiti del linguaggio per insinuarsi nell'esperienza e nell'azione di una certa comunità linguistica¹⁴⁵:

¹⁴¹ *Op. cit.*, p. 4.

¹⁴² Cfr. M. Black, «Review of "Metaphors We Live By"», in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n. 40 (2), 1981, pp. 208-210.

¹⁴³ Cfr. R. Pires de Oliveira, «Cognitive Semantics: In the Hearth of Language. An Interview with George Lakoff», in *Fórum Lingüístico*, n. 1, 1998, pp. 83-119.

¹⁴⁴ G. Lakoff, M. Johnson, *op. cit.*, p. 3.

¹⁴⁵ Le metafore concettuali appaiono radicalizzate nel pensiero comune. Se nel pensiero occidentale la discussione è strutturata attraverso il concetto della guerra, in altre culture in cui «an argument is viewed as a dance [...] people would view arguments differently, experience them differently, carry them out differently, and talk about them differently» (*op. cit.*, p. 5). Segnaliamo, inoltre, che a partire dalla fine degli anni Cinquanta del Novecento, e precisamente in Germania, Harald Weinrich e Hans Blumenberg riconoscono l'esistenza nella cultura occidentale di una serie di metafore che appartengono a una stessa comunità linguistica. In *Münze und Wort. Untersuchungen an einem Bildfeld*, Weinrich, mediante l'analisi di alcune espressioni che legano – ad esempio – la parola alla moneta, il mondo a un teatro, la vita a un viaggio, afferma che «esiste un'armonia di campi metaforici tra le singole lingue occidentali. L'Occidente è una comunità di campi metaforici» (H. Weinrich, «Moneta e parola. Ricerche su di un campo metaforico», in *Metafora e menzogna*, *op. cit.*, p. 39. Ed. or. *Münze und Wort. Untersuchungen an einem Bildfeld*, in H. Lausberg, H. Weinrich (Hrsg.), *Romanica. Festschrift Rohlf's*, Niemeyer, Halle, 1958, pp. 508-521). Dal canto suo, in *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Blumenberg segnala la presenza di una serie di metafore storiche che strutturano il pensiero occidentale: «il loro contenuto determina, come termine di orientazione, un comportamento: esse danno una struttura al mondo, danno una rappresentazione del tutto della Realtà, che come tale non è mai sperimentabile né dominabile. Allo sguardo dell'intelligenza storica esse indicano le certezze, i presentimenti, le valutazioni fondamentali e portanti che regolano atteggiamenti, aspettative, azioni e omissioni, aspirazioni e illusioni, interessi e indifferenze di un'epoca» (H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia*, *op. cit.*, p. 23. Ed. or. *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, *op. cit.*). In questi termini, la metafora della «terra sconosciuta» è legata a un'esperienza storica precisa, ovvero all'età delle scoperte (*op. cit.*, p. 73).

[t]he essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another. It is not that arguments are a subspecies of war. Arguments and wars are different kinds of things – verbal discourse and armed conflict – and the actions performed are different kinds of actions. But ARGUMENT is partially structured, understood, performed, and talked about in terms of WAR. The concept is metaphorically structured, the activity is metaphorically structured, and, consequently, the language is metaphorically structured. [...] Our conventional ways of talking about arguments presuppose a metaphor we are hardly ever conscious of. The metaphor is not merely in the words we use – it is in our very concept of an argument. The language of argument is not poetic, fanciful, or rhetorical; it is literal. We talk about arguments that way because we conceive of them that way – and we act according to the way we conceive of things¹⁴⁶.

I cognitivisti insistono dunque sulla centralità delle metafore concettuali codificate, sostituendo al valore euristico della metafora di Black un valore convenzionale.

Gli stessi presupposti costituiscono il fondamento delle metafore presenti nei testi letterari. Infatti, sebbene la teoria si estenda «beyond the range of ordinary literal ways of thinking and talking into a range of what is called figurative, poetic, or fanciful thought and language»¹⁴⁷, in cui le «new metaphors have the power to create a new reality»¹⁴⁸, queste ultime dipendono

¹⁴⁶ G. Lakoff, M. Johnson, *op. cit.*, p. 5.

¹⁴⁷ *Op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁸ *Op. cit.*, p. 145. In un periodo antecedente allo sviluppo delle teorie di Lakoff e dei suoi collaboratori e al contrario di esse, il linguista Harald Weinrich riconosce la presenza di metafore isolate che non possono essere associate ad alcun campo metaforico normalmente riconosciuto e che provengono da una creazione individuale: «Dante confronta la lingua con il sole. Questa è, per quel senso che ne so, una metafora isolata che non si trova in nessun campo metaforico» (H. Weinrich, «Moneta e parola. Ricerche su di un campo metaforico», in *Metafora e menzogna*, *op. cit.*, p. 38. Ed. or. *Münze und Wort. Untersuchungen an einem Bildfeld*, *op. cit.*). In un saggio dal titolo rappresentativo, pubblicato nel 1963, aggiunge: «si impone la certezza che le nostre metafore non riproducano per niente delle comunanze reali o precedentemente pensate, come voleva la vecchia metaforica, bensì che esse creino analogie, stabiliscano corrispondenze e siano strumenti demiurgici»

da un sistema concettuale condiviso¹⁴⁹. Questo aspetto è evidenziato in *More Than a Cool Reason*, in cui George Lakoff e Mark Turner, in relazione alle metafore presenti in una poesia di Emily Dickinson, giungono al seguente risultato:

Dickinson extended and composed these metaphors in novel way. But, though she created the poem, she did not create the basic metaphors on which the poem is based. They were already there for her, widespread throughout Western culture, in everyday thought of the least literate of people as well as in the greatest poetry in her traditions¹⁵⁰.

In questi termini, le metafore letterarie – come le metafore convenzionali – provengono anch'esse dall'elaborazione di analogie comuni e condivise da una stessa comunità linguistica, costituendo così una rielaborazione di strutture preesistenti¹⁵¹:

(H. Weinrich, «Semantica delle metafore audaci», in *Metafora e menzogna*, *op. cit.*, p. 67. Ed. or. H. Weinrich, «Semantik der kühnen Metapher», in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, *op. cit.*, pp. 325-344). Notiamo inoltre che, in tempi recenti, Gerald Steen combina allo studio delle metafore lessicalizzate lo studio delle metafore creative o deliberative. Le «deliberate metaphors» (G. J. Steen, «The Paradox of Metaphor: Why we Need a Three-Dimensional Model for Metaphor», in *Metaphor and Symbol*, n. 23 (4), 2008, pp. 213-241; G. J. Steen, «The Contemporary Theory of Metaphor – Now New and Improved», in *Review of Cognitive Linguistics*, n. 9/1, 2011, pp. 26-64), in opposizione alle metafore convenzionali, funzionano come uno strumento di «defamiliarization of cognition» (*op. cit.*, p. 38). A tal proposito, cfr. A. Naccarato, *La métaphore entre langue et discours*, *op. cit.*, p. 65.

¹⁴⁹ Cfr. G. Lakoff, M. Johnson, *op. cit.*, p. 145.

¹⁵⁰ G. Lakoff, M. Turner, *More Than a Cool Reason*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁵¹ La tendenza a considerare la metafora come strumento di concettualizzazione ha caratterizzato anche gli studi di Raymond W. Gibbs il quale, non solo ha inglobato nel modello cognitivo tutte le figure (cfr. R. W. Gibbs, «Process and Products in Making Sense of Tropes», in A. Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*, *op. cit.*, p. 275), ma ha inoltre asserito che la metafora gioca un ruolo cruciale nel processo quotidiano di organizzazione della conoscenza del mondo e delle cose, per cui «many concepts, especially abstract ones, are structured and mentally represented in terms of metaphor» (R. W. Gibbs, «Taking Metaphor out of Our Heads and Putting it into the Cultural World», in G. J. Steen, R. W. Gibbs (eds.), *Metaphor in Cognitive Linguistics*, *op. cit.*, p. 145), forte del fatto che le metafore siano delle entità preesistenti e radicate nella nostra memoria (cfr. *op. cit.*, p. 146). Sulla stessa linea, Zoltán Kövecses afferma che «a number of abstract concepts can only emerge metaphorically» (Z. Kövecses, «Metaphor. Does it Constitute or Reflect Cultural Models?», in G. J. Steen, R. W. Gibbs (eds.), *Metaphor in Cognitive Linguistics*, *op. cit.*, p. 187). A tal proposito, cfr. A. Naccarato, *La métaphore entre langue et discours*, *op. cit.*, p. 64.

[n]onostante le importanti convergenze riscontrabili tra la concezione interattiva e la teoria della metafora concettuale, potremmo dire che esse fanno riferimento a «oggetti» diversi. Spostando il *locus* metaforico dalle parole ai concetti, e riducendo le metafore linguistiche a epifenomeni di strutture concettuali già codificate e condivise, Lakoff e [i suoi collaboratori] assorbono il metaforico all'interno del letterale, e fanno prevalere i processi di sedimentazione su quelli di generazione e innovazione¹⁵².

Processi che, al contrario, sono stati messi in evidenza dagli approcci interattivi.

1.4 Uno slittamento della problematica: dall'analisi sintattica all'analisi pragmatico-semantic

Nel vasto panorama degli studi sulla metafora, il volume *A Grammar of Metaphor* di Christine Brooke-Rose si situa al centro del dibattito sintattico e grammaticale e apporta un contributo fondamentale:

[m]etaphor, in this study, is any replacement of one word by another, or any identification of one thing, concept or person with any other. My concern is with how this replacement or identification is made through words. There are considerable differences, both in intention and effect, between one type of grammatical link and another¹⁵³.

Lo studio predilige un'analisi dei casi di sostituzione («replacement») a partire da relazioni di natura grammaticale e la metafora è definita in questi termini: «metaphor is expressed in words, and a metaphoric word reacts on other words to which it is syntactically and grammatically related. The effect

¹⁵² A. Contini, *op. cit.*, p. 44.

¹⁵³ C. Brooke-Rose, *op. cit.*, pp. 23-24.

of this interaction varies considerably according to the nature of this grammatical relationship»¹⁵⁴. In altre parole, il termine metaforico preme sugli elementi non metaforici della frase scatenando un conflitto, la cui attualizzazione dipende da una interazione di carattere grammaticale. Sebbene Brooke-Rose estenda la sua teoria a tutte le parti del discorso, questo aspetto viene approfondito per i sostantivi. In relazione a questi ultimi, l'autrice descrive infatti cinque principali tipi di metafora:

(1) *Simple Replacement*: the proper term is replaced altogether by the metaphor, without being mentioned at all. The metaphor is assumed to be clear from the context or from the reader's intelligence. Because of this assumption of recognition, the particle introducing the metaphor becomes much more important than in any other type (articles, no article, indefinite adjective, possessive adjective, descriptive adjective or demonstrative).

(2) *The Pointing Formulae*: the proper term A is mentioned, then replaced by the metaphor B with some demonstrative expression pointing back to the proper term (A... that B). This can be a very subtle formula, rather like a syllogism. Other methods of pointing are by parallel construction, by apposition, or with the vocative.

(3) *The Copula*: a direct statement that A is B, which is authoritative in tone and even didactic. It is so direct that it can be used for highly original metaphors or paradoxical equations, and seems wasted on the trivial. It can be varied in many ways, and includes more timid or cautious forms such as *to seem, to call or be called, to signify, to be worth, to become*.

(4) *The link with "To Make"*: a direct statement involving a third party: C makes A into B. This is even more explicit than the copula, since the process of change as well as the cause, is given.

¹⁵⁴ *Op. cit.*, p. 1.

The metaphor is not allowed to stand on its merits, but the formula allows for unusual changes.

(5) *The Genitive* (in the very wide sense of provenance from): this is the most complex type of all, for the noun metaphor is linked sometimes to its proper term, and sometimes to a third term which gives the provenance of the metaphoric term: B *is a part of*, or *derives from*, or *belongs to* or *is attributed to* or *is found in* C, from which relationship we can guess A, the proper term (*e.g.* the *hostel* of my heart = body). The complexity of the type is partly due to the fact that the same grammatical links (chiefly *of*, but also the possessive, the genitive, other prepositions such as *in*, *with*, *from*, *out of*, the verb + preposition, or a verb of provenance, producing, possession) are used to express many different relationships even the identity of two linked terms: *e.g.* in the *fire* of love, love is the fire, there is no replacement, no proper term to guess; the genitive is purely appositive¹⁵⁵.

Le categorie seguono uno schema altamente sistematico e classificatorio che spazia dalla sostituzione canonica (è il caso delle configurazioni *in absentia*, in cui la risoluzione del conflitto e il reperimento del «termine proprio» assente sono affidati all'intelligenza del lettore), alla configurazione espressamente *in praesentia* (in cui nella stessa sequenza frasale compaiono il «termine proprio» e il «termine metaforico», come è il caso della metafora appositiva), alle formule costruite mediante il verbo *essere* o il verbo *fare*, fino alla configurazione che Brooke-Rose chiama «genitive link metaphor»¹⁵⁶, in cui la preposizione costituisce il perno della connessione conflittuale e in cui la relazione tra il «termine proprio» e il «termine metaforico»¹⁵⁷ può o meno essere espressa mediante un processo sostitutivo, come è il caso,

¹⁵⁵ *Op. cit.*, pp. 24-25.

¹⁵⁶ *Op. cit.*, pp. 146-205.

¹⁵⁷ *Op. cit.*, pp. 24-25.

rispettivamente, delle espressioni «the *hostel* of my heart = body» e «the *fire* of love»¹⁵⁸.

I lavori di Christine Brooke-Rose sono accolti in Francia con grande entusiasmo, a discapito invece degli studi della grammatica generativa. In *Présentation: problèmes de la métaphore*, articolo di apertura del n. 54 della rivista *Langages*, Jean Molino, Françoise Soublin e Joëlle Tamine dichiarano che le teorie della Grammatica generativa sono il risultato

[d]’une perspective réductionniste [...]. Ignorant les corpus, les classements minutieux d’exemples, elles sont forcées d’ignorer la diversité syntaxique et la multiplicité des fonctionnements de la métaphore. Elles manifestent ainsi un recul par rapport à l’ouvrage, antérieur, de Ch. BROOKE-ROSE, *A Grammar of Metaphor* où cette multiplicité était reconnue¹⁵⁹.

Prendendo in considerazione l’articolo di Robert J. Matthews, *Concerning a «Linguistic Theory» of Metaphor*¹⁶⁰, in cui Matthews si avvale dei principi della Grammatica generativa ereditati da Noam Chomsky¹⁶¹, Molino, Soublin e Tamine notano che la sua analisi concerne esclusivamente una distinzione di ordine lessicale tra le frasi devianti, di cui fanno parte le metafore, e le frasi non devianti. Pertanto, «les enseignements sur la syntaxe de la métaphore que l’on peut retirer d’une telle analyse sont inexistantes»¹⁶². Al contrario, gli studi di Christine Brooke-Rose, che fanno riferimento a un corpus rappresentativo

¹⁵⁸ In inglese, la metafora genitivale è espressa mediante la preposizione *of* «or an equivalent genitive, or a compound: the *roses* of her cheeks, her cheeks’ *roses*; the *cloak* of Death, Death’s *cloak*, death-*cloak*» (*op. cit.*, p. 148).

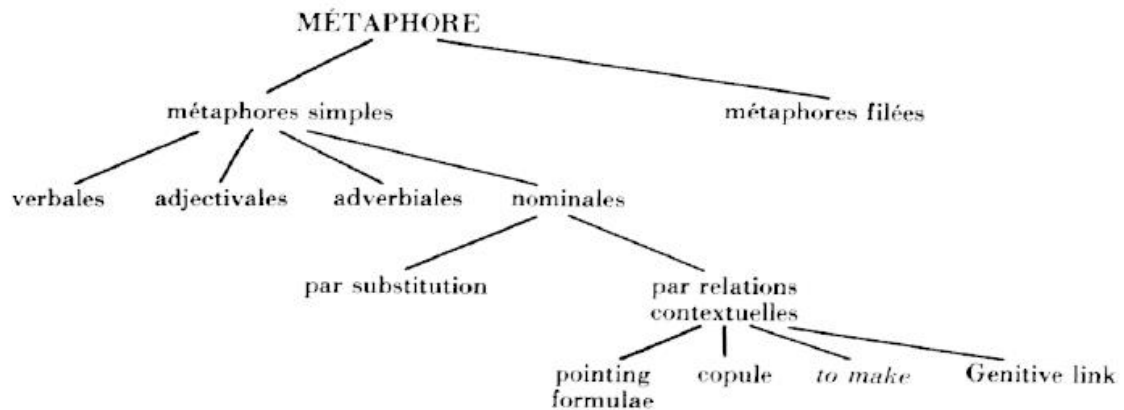
¹⁵⁹ J. Molino, F. Soublin, J. Tamine, «Présentation: problèmes de la métaphore», in *Langages*, n. 54, 1979, p. 26.

¹⁶⁰ Cfr. *ibidem*. Per l’articolo in questione, cfr. R. J. Matthews, «Concerning a “Linguistic Theory” of Metaphor», in *Foundations of Language*, vol. 7, n. 3, 1971, pp. 413-425.

¹⁶¹ Il linguista definisce le espressioni conflittuali dapprima come prive di significato e in seguito come grammaticalmente scorrette (cfr. N. Chomsky, *Syntactic Structures*, Mouton, The Hague, 1957; Id., *Aspects of the Theory of Syntax*, The M.I.T. Press, Cambridge Mass, 1965).

¹⁶² J. Molino, F. Soublin, J. Tamine, *op. cit.*, p. 26.

di dodici poeti da Chaucer a Dylan Thomas, propongono un'analisi ben più precisa che i tre studiosi riassumono attraverso lo schema che segue¹⁶³:



Sulla base di questi presupposti, in *Métaphore et syntaxe* Joëlle Tamine propone un approfondimento dell'analisi sintattica delle metafore:

[à] la prise en considération de leurs différentes formes, déjà recensée par Ch. BROOKE-ROSE (1958) doit être ajoutée celle du cadre syntaxique tout entier où elles s'insèrent, défini par un ensemble de propriétés et de contraintes. [...] l'intérêt ne se portera plus exclusivement sur le terme métaphorique mais également sur les éléments non figurés du cadre avec lesquels il est syntaxiquement lié. La notion de métaphore déborde ainsi le terme métaphorique lui-même, et s'élargit à cette unité plus vaste que constitue l'union des deux termes propre et métaphorique dans une configuration syntaxique donnée¹⁶⁴.

Secondo tali criteri, nelle espressioni «Le ciel est un dé à coudre» e «Trop de tentations malgré moi me caressent», la metafora non si realizza esclusivamente mediante i «termini metaforici»¹⁶⁵ «un dé à coudre» e

¹⁶³ Per lo schema, cfr. *op. cit.*, p. 27.

¹⁶⁴ J. Tamine, «Métaphore et syntaxe», in *Langages*, n. 54, 1979, p. 65.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

«caressent», ma attraverso la relazione tra questi ultimi e i «termini propri»¹⁶⁶ «ciel» e «tentations»¹⁶⁷. Un approccio di questo tipo non solo permette di indagare la configurazione sintattica che concerne i termini proprio e metaforico, ma anche di classificare le metafore secondo tipologie diverse. Per Tamine, dunque, «en adoptant comme principes de distinction la nature de l’outil syntaxique qui supporte R [la relation], ainsi que la partie du discours à laquelle appartiennent respectivement Tp et Tm [Tp le terme propre et Tm le terme métaphorique], on distingue deux rubriques principales»¹⁶⁸: la prima, che coincide con le metafore *in absentia*, si riferisce alle espressioni in cui il termine proprio e il termine metaforico non appartengono alla stessa parte del discorso; la seconda, invece, che coincide con le metafore *in praesentia*, riguarda le espressioni in cui entrambi i termini appartengono alla medesima classe. Per quanto concerne la prima categoria, Tamine individua le configurazioni verbo-aggettivo («Exécuter religieusement un décret»), nome-aggettivo («Une voix chaude») e le configurazioni che uniscono un verbo al soggetto e/o al complemento. In questo caso, il termine metaforico può essere sia un verbo («Et mon âme dansait, dansait», «La mer que ton œil baigne»), sia un nome («Mais en [Lina] réside un diamant couvert de boue»)¹⁶⁹. Per quanto riguarda, invece, la seconda categoria, i termini proprio e metaforico ricoprono la stessa parte del discorso, nello specifico un nome o un infinito. Quando il termine proprio e il termine metaforico coincidono con il nome, è possibile individuare tre tipologie che si costruiscono attraverso il verbo essere («Mon cœur est un palais flétri par la cohue»), attraverso un’apposizione («La piété, lierre qui s’enracine») o attraverso una preposizione («Le visage des tentations»). Al contrario, quando il termine proprio e il termine metaforico coincidono con l’infinito, è possibile ottenere solo le prime due tipologie

¹⁶⁶ *Ibidem.*

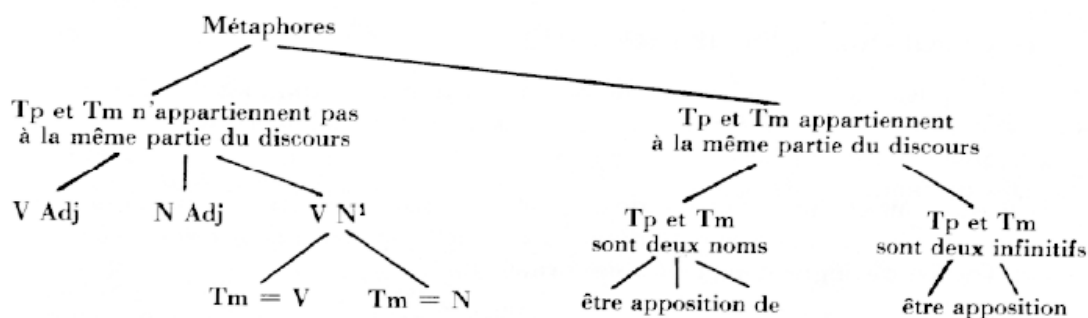
¹⁶⁷ Cfr. *ibidem.*

¹⁶⁸ *Ibidem.*

¹⁶⁹ Cfr. *op. cit.*, pp. 65-66.

(«Être poète, c'est avoir de l'appétit pour un malaise»; «Être poète, avoir de l'appétit pour un malaise»)¹⁷⁰.

Sulla base di questi presupposti, Tamine propone uno schema che coincide solo parzialmente con il prospetto dedicato a Brooke-Rose¹⁷¹ e illustrato nella *Présentation*:



L'esito di tale riflessione sembra dunque essere il seguente: «qu'elle soit ou non paradigmatic, toute figure de mots se localise évidemment dans une configuration syntaxique»¹⁷². L'esplorazione sintattica effettuata fornisce delle tipologie precise, ma non arriva a delineare una descrizione esaustiva in riferimento a tutte le configurazioni strutturali. In questo senso, le conclusioni di Joëlle Tamine e di Irène Tamba-Mecz convergono: da una parte, Tamine riconosce che i tipi di metafore considerati non possono essere caratterizzati «par un fait de syntaxe qui l'oppose au propre de façon spécifique»¹⁷³, dall'altra, Tamba-Mecz constata che «le principal enseignement de cette description est sans doute l'absence d'une syntaxe spécifique aux tours figurés»¹⁷⁴ e indirizza l'analisi verso un piano ulteriore, quello dell'«organisation référentielle et énonciative des figures»¹⁷⁵.

Come osserva Geneviève Henrot Sòstero,

¹⁷⁰ Cfr. *op. cit.*, p. 66.

¹⁷¹ Cfr. *ibidem*.

¹⁷² J. Tamine, *Au cœur du langage. La métaphore*, Honoré Champion, Paris, 2011, p. 73.

¹⁷³ Id., «Métaphore et syntaxe», *op. cit.*, p. 78.

¹⁷⁴ I. Tamba-Mecz, *Le sens figuré*, Presses Universitaires de France, Paris, 1981, p. 188.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

[l]es enquêtes syntaxiques menées sur la métaphore par Soublin [...], Tamine [...] et Tamba-Mecz [...] (dans la mouvance de Brooke-Rose [...]) aboutissent à un constat choral: la figure ne se *distingue* pas par l'emploi de constructions syntaxiques qui lui seraient *propres*. Aussi est-il toujours nécessaire, pour la détecter comme pour l'interpréter, de tenir compte de l'organisation référentielle et énonciative qui préside à son apparition. Le bilan de l'approche syntaxique passe donc le relais à l'approche pragma-sémantique impulsée par la philosophie du langage¹⁷⁶.

Herbert Paul Grice e John Roger Searle incentrano i loro studi su una analisi inferenziale degli enunciati metaforici basata su fattori di ordine enunciativo e contestuale. In tal senso, le attualizzazioni tropiche si determinano nell'atto di comunicazione tra un locutore e un interlocutore, in cui quest'ultimo è chiamato a decifrare – attraverso il contesto – il “voler dire” implicito del messaggio. In *Logic and Conversation*, Grice descrive lo scambio di parola tra i soggetti facendo riferimento a quattro categorie: la quantità, la qualità, la relazione e la maniera. La prima concerne la quantità di informazioni fornite; la seconda è legata al principio di verità; la terza risponde al principio di pertinenza e, infine, la quarta sottostà al principio di chiarezza¹⁷⁷. La metafora, che coincide con una violazione della massima di qualità, interrompe il flusso comunicativo; il ricevente è dunque chiamato a ridurre lo scarto per la buona riuscita della conversazione. Sulla stessa linea, in *Expression and Meaning*¹⁷⁸ Searle considera la metafora come un atto di linguaggio indiretto, in cui il locutore utilizza il tropo per dire qualcos'altro e il ricevente è invitato a interpretare il messaggio rilevandone il significato

¹⁷⁶ G. Henrot Sòstero, *Pragmatique de l'anthroponyme dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Honoré Champion, Paris, 2011, p. 390.

¹⁷⁷ Cfr. H. P. Grice, «Logic and Conversation», in P. Cole, J. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics*, III, Academic Press, New York, 1975, pp. 45-47.

¹⁷⁸ Cfr. J. R. Searle, *Expression and Meaning. Studies in Theory of Speech Acts*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979; J. R. Searle, «Metaphor», in A. Orthony (ed.), *Metaphor and Thought*, *op. cit.*, pp. 83-111.

effettivo. Questa prospettiva, sebbene si allontani dalle concezioni sostitutive e comparative, propone un'idea di metafora intesa come elemento che minaccia il piano della comunicazione:

[a]u lieu de voir dans les tropes des transferts sémantiques sur le code lexical, comme on le fait traditionnellement, Grice et Searle les abordent selon une démarche inférentielle prenant en compte la dynamique de l'énonciation. Produire un trope, c'est engendrer un énoncé manifestement problématique que le récepteur doit interpréter à partir d'indices (contextuels, psychologiques, etc...). Mais en dépit de ces positions novatrices, Grice et Searle se situent dans le prolongement des théories de l'écart qui les ont précédés. [...] De la sorte, la problématique de l'écart est simplement élargie: le trope n'est plus un écart de langue ou de code, mais un écart de communication dans lequel le locuteur fait entendre autre chose que ce qu'il dit¹⁷⁹.

In definitiva, sebbene gli approcci sintattici e pragmatico-semantiche conservino dei tratti tradizionali¹⁸⁰, essi provocano uno slittamento rispetto alla consueta maniera di osservare e definire la metafora. L'analisi del materiale sintattico e l'analisi inferenziale, infatti, si riveleranno essenziali per gli studi successivi.

¹⁷⁹ M. Bonhomme, *Pragmatique des figures du discours*, Honoré Champion, Paris, 2014, pp. 17-18.

¹⁸⁰ In linea di massima, gli approcci sintattici conservano il carattere sostitutivo della metafora, mentre gli studi pragmatico-semantiche riprendono la nozione di scarto. La metafora, che minaccia la cooperazione interlocutoria e viola le regole degli atti del linguaggio, costituisce una trasgressione del principio di qualità (Grice) ed è descritta come un enunciato difettoso (Searle).

1.5 Per una definizione di metafora: presupposti teorici e metodologici

Gli studi finora illustrati mostrano che la metafora è stata di volta in volta definita come il trasferimento di un termine in un ambito concettuale estraneo, come un'estensione di significato, come il sostituto di una controparte coerente, come un'interazione tra concetti incompatibili, come parte di un sistema di concetti condivisi¹⁸¹. Si tratta di definizioni molto diverse che si dispiegano entro limiti precisi e che non tengono conto di tutti i dati documentati:

[n]ell'espressione *il naufragio del sole* (Fenoglio), la parola naufragio è trasferita dall'ambito della navigazione all'ambito dei fenomeni celesti; nell'espressione *nutrire una speranza*, il verbo *nutrire* acquista una nuova accezione appropriata per un'area concettuale – i sentimenti – estranea all'area di competenza del suo significato primitivo. Quando l'espressione *lagrime di pioggia* si riferisce alle gocce di pioggia, è indubbiamente un possibile sostituto; l'espressione *L'amore è un'erba spontanea*, al contrario, non ammette sostituzione e impone di mettere a fuoco simultaneamente entrambi i concetti estranei e di farli interagire. L'espressione *fiumi di denaro* rimanda al concetto metaforico coerente e condiviso di denaro liquido¹⁸².

Il nostro studio propone un approccio distante dalle concezioni sostitutive e comparative, che sono alla base di definizioni come «expressions mal formées», «semi-phrases», «phrases déviantes»¹⁸³, e accoglie un'idea di figura

¹⁸¹ Cfr. M. Prandi, *Le metafore tra le figure: una mappa ragionata*, op. cit., p. 97.

¹⁸² Op. cit., pp. 97-98.

¹⁸³ M. Prandi, *Sémantique du contresens*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1987, p. 7. Per le definizioni di metafora come semi-frasi, frasi apparenti o devianti e frasi con un basso grado di grammaticalità, cfr. J. J. Katz, «Semi-Sentences», in J. A. Fodor, J. J. Katz (eds.), *The Structure of Language: Readings in the Philosophy of Language*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1964, pp. 400-416; R. Carnap, «Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache», in *Erkenntnis*, n. 2, 1931, pp. 219-241; N. A. Chomsky, «Degrees of Grammaticalness», in J. A. Fodor, J. J. Katz (eds.), *The Structure of Language: Readings in the Philosophy of Language*, op. cit., pp. 384-389.

sintatticamente regolare, ma creativa, rispetto alla quale le metafore «vives»¹⁸⁴ o «projectives»¹⁸⁵, ovvero quelle metafore che creano delle connessioni indipendenti dagli schemi normalmente riconosciuti e che provengono dall'interpretazione di un contenuto complesso conflittuale¹⁸⁶, occupano una posizione preminente. L'espressione «Torrenti di luce»¹⁸⁷, ad esempio, consente di vedere la luce con occhi nuovi, sfidando le frontiere del pensiero coerente¹⁸⁸. In altre parole, invece di utilizzare delle analogie preesistenti, la figura genera delle relazioni inedite e inattese che stabiliscono «de nouvelles frontières logiques sur les ruines des précédentes»¹⁸⁹ e «qui battent en brèche plus ou moins fortement certaines structures de notre savoir sur le monde»¹⁹⁰.

Come precedentemente evidenziato, da Aristotele fino alla nuova retorica di espressione francese, la metafora consiste nell'estensione del significato di un termine isolato che richiama, per analogia, un secondo termine capace di ristabilire la coerenza; le figure diventano delle espressioni che si allontanano dagli usi predominanti e ordinari della lingua, «coïncident avec un fait de substitution et acquièrent un caractère décoratif, conséquence d'une élaboration esthétique supplémentaire»¹⁹¹. Considerare le figure come delle entità distaccate dall'espressione comune, «come se non fossero dotate della

¹⁸⁴ P. Ricœur, *La métaphore vive*, op. cit., p. 289.

¹⁸⁵ M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, op. cit., p. 240.

¹⁸⁶ Cfr. Id., «L'interaction métaphorique: une grandeur algébrique», in *Protée*, n. 38/1, 2010, p. 75; Id., *Conceptual Conflicts in Metaphors and Figurative Language*, op. cit., p. 132.

¹⁸⁷ Id., *Le metafore tra le figure: una mappa ragionata*, op. cit., p. 98.

¹⁸⁸ All'interno dei testi, il trasferimento di un concetto comporta una rete di proiezioni virtuali, che motivano l'idea di «sciame metaforico» (op. cit., p. 113). L'espressione «Torrenti di luce», ad esempio, in cui il concetto della sostanza liquida si proietta sul concetto della luce, genera una serie di espressioni metaforiche conflittuali interconnesse. Di conseguenza, la metafora della luce liquida si presenta nelle forme più disparate: la luce si versa («La sua pupilla, formidabile, versava luce eterna»), scorre («La luce è sgorgata»; «Fiamma così dolce che sgorga dall'alto dei cieli»), bagna («Un'ascensione di angeli inondati da strane luci»). Per gli esempi citati e per un approfondimento delle forme e delle qualità che la luce acquisisce nella poesia romantica inglese e nel simbolismo francese, cfr. op. cit., pp. 114-125.

¹⁸⁹ P. Ricœur, *La métaphore vive*, op. cit., p. 251.

¹⁹⁰ G. Kleiber, «Une métaphore qui ronronne n'est pas toujours un chat heureux», in N. Charbonnel, G. Kleiber (éds.), *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999, p. 107.

¹⁹¹ A. Naccarato, *La métaphore entre langue et discours*, op. cit., p. 17.

stessa sostanza linguistica, ma di una sorta di quintessenza»¹⁹², significa sottintendere un'idea di trasgressione facilmente confutabile. Se le figure si allontanano dall'espressione semplice e comune – come affermato da Fontanier e poi confermato dalla nuova retorica di espressione francese – allora la lingua, nel suo uso corrente e comune, può fare a meno delle figure. Prima Dumarsais, poi i cognitivisti, hanno invece dimostrato che le figure, e in particolare le metafore, sono uno strumento imprescindibile dell'espressione quotidiana. La lingua, infatti, è pervasa da occorrenze metaforiche che strutturano in maniera capillare la nostra concettualizzazione. Nell'espressione «Versare il denaro», ad esempio, il verbo «versare» acquista, accanto all'accezione relativa alle sostanze liquide, una nuova accezione per il denaro, che motiva una serie di formulazioni: il denaro si versa, si congela, scorre a fiumi, nel denaro si sguazza e si nuota¹⁹³.

Altrettanto confutabile è l'idea secondo la quale le figure trasgredirebbero la sintassi formale. Le regole che coordinano gli usi standard sono infatti le stesse che organizzano le espressioni figurate: le figure «rappresentano una valorizzazione delle risorse, un modo per mettere in luce il potenziale creativo delle stesse strutture che lavorano le fondamenta degli usi comuni»¹⁹⁴. Prendiamo in considerazione due enunciati: «Maria sogna» e «La lune rêve»¹⁹⁵. Entrambi gli esempi presentano la medesima configurazione sintattica: «Maria» e «La lune» occupano la posizione di soggetto, il verbo «sogna»/«rêve» – invece – la posizione di predicato. Pertanto, i significati complessi conflittuali, come «La lune rêve», condividono con i significati complessi coerenti, come «Maria sogna», le stesse proprietà. La differenza, dunque, non risiede nell'uso di una sintassi più o meno regolare, piuttosto in «un supplemento di struttura dovuto al conflitto»¹⁹⁶. Il conflitto, innescato sul

¹⁹² M. Prandi, *Le metafore tra le figure: una mappa ragionata*, op. cit., p. 7.

¹⁹³ Cfr. *ibidem*.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ *Op. cit.*, p. 10.

¹⁹⁶ *Op. cit.*, p. 50.

piano formale mediante la relazione tra il soggetto e il predicato, si insinua nel piano concettuale facendo vacillare l'identità ontologica dell'elemento coinvolto. L'attribuzione di un'esperienza propria agli esseri viventi – il sogno – a una entità inanimata – la luna – permette infatti di ridisegnare il profilo di quest'ultima e di sfidare gli schemi categoriali normalmente riconosciuti. Come afferma Prandi, la differenza sostanziale tra i significati complessi coerenti e i significati complessi conflittuali risiede nella distinzione tra ciò che è «concevable linguistiquement et factuellement»¹⁹⁷ e ciò che è «également concevable sur le plan linguistique mais absurde factuellement»¹⁹⁸. Secondo questa prospettiva, i conflitti ontologici producono delle relazioni nuove e disturbano il piano fattuale¹⁹⁹.

L'idea secondo la quale le figure si allontanerebbero dall'espressione semplice e comune richiama un altro tema ricorrente, la sostituzione. In base alle teorie tradizionali, un enunciato può essere considerato metaforico se dispone di una alternativa coerente in grado di essere utilizzata al suo posto. Effettivamente, nel caso delle figure del contenuto e, in particolare, delle metafore, è possibile individuare degli esempi che ammettono la sostituzione.

¹⁹⁷ Id., *Sémantique du contresens*, op. cit., p. 21.

¹⁹⁸ Op. cit., p. 22.

¹⁹⁹ Accanto ai conflitti che riguardano le categorizzazioni ontologiche, ne esistono altri che non riescono a oltrepassare i confini che separano queste stesse categorizzazioni. Un enunciato come «J'ai été opéré par un charcutier», pur producendo una metafora, non altera le categorie di base, dal momento che i due poli della figura si riferiscono a dei dati occasionali «portant sur les êtres» (cfr. Id., «Littéral, non littéral, figuré», in *Cahiers de pragmatique*, n. 35, 2000, pp. 24-25). Un enunciato come «Max est un bébé», invece, acquisisce carattere figurato solo se riposizionato all'interno del contesto, grazie al quale comprendiamo che in realtà Max è un adulto (cfr. G. Kleiber, «Une métaphore qui ronronne n'est pas toujours un chat heureux», in N. Charbonnel, G. Kleiber (éds.), *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, op. cit., p. 87). A queste occorrenze, che attualizzano dei conflitti empirici, si aggiungono quelle che concernono le «solidarietà lessicali» (M. Prandi, *Le metafore tra le figure: una mappa ragionata*, op. cit., p. 72). Analizzando l'esempio «Les vagues jappent», osserviamo che, in questo caso, il lessico dispone di un termine capace di ristabilire la coerenza dell'enunciato, cioè di designare il rumore delle onde in una maniera non conflittuale: in corrispondenza del verbo, si individua infatti il *substitut ponctuel* «bruisent» (cfr. A. Naccarato, *La métaphore entre langue et discours*, op. cit., p. 146). Tuttavia, la sostituzione puntuale non deve essere confusa con possibili soluzioni interpretative: in una occorrenza come «Le crépuscule ami s'endort dans la vallée», il verbo «se diffuse», che costituirebbe un'alternativa non conflittuale, non rappresenta un sostituto effettivo, piuttosto un'opzione interpretativa, poiché nel lessico non esiste alcun termine capace di descrivere coerentemente l'assopimento del crepuscolo (*ibidem*). Le solidarietà lessicali, così come i conflitti empirici su base occasionale e contestuale, sollecitano quindi l'attualizzazione di relazioni che la lingua ha già sistematizzato.

Nella poesia *Il giorno dei morti* di Pascoli, ad esempio, l'espressione «Lacrime di pioggia»²⁰⁰ dispone di un'alternativa virtuale coerente: le gocce. Allo stesso tempo, però, esistono delle metafore non sostitutive. In «Therefore desire, of perfect love being made,/ Shall neigh, no dull fresh, in his fiery race»²⁰¹, Shakespeare collega al desiderio il verbo «neigh» (*nitrire*), che non dispone di una alternativa valida. In questo caso, l'interazione tra i concetti si traduce nella proiezione del concetto di cavallo sul concetto di desiderio, favorendo la funzione elettiva della metafora, ovvero far vedere una cosa come se si trattasse di un'altra²⁰².

Tuttavia, il criterio della sostituzione si rivela parziale in ogni caso. Riprendiamo l'esempio «Lacrime di pioggia». Il ricorso al termine coerente assente, ma disponibile (le gocce) autorizza una lettura che si basa su una analogia immediata e che provoca un arresto della proiezione. Al contrario, l'interazione tra i due concetti può proseguire e proiettarsi verso una comprensione differente:

[s]e ci sono lacrime, possiamo pensare, qualcuno piange. Chi? Probabilmente la natura. Se la natura piange, ci deve essere una ragione. In effetti, come ricorda il titolo della poesia, è il giorno dei morti: la natura piange perché soffre. Ma allora, la natura prova compassione per le sofferenze umane: non è più la matrigna di Leopardi, bensì una madre empatica, che condivide i sentimenti dei suoi figli... Se ci guardiamo indietro, scopriamo che non solo l'opzione sostitutiva, ma anche la banale analogia tra le lacrime e le gocce si perde in lontananza²⁰³.

Come abbiamo osservato, nell'espressione «Lacrime di pioggia» l'alternativa virtuale «gocce» non è un sostituto vero e proprio, ma un'opzione che offre «una via d'uscita agevole e immediata da un conflitto

²⁰⁰ M. Prandi, *Le metafore tra le figure: una mappa ragionata*, op. cit., p. 12.

²⁰¹ *Op. cit.*, p. 12.

²⁰² Cfr. *op. cit.*, pp. 12-13.

²⁰³ *Op. cit.*, p. 101.

concettuale»²⁰⁴. Se l'analogia fosse un criterio imprescindibile della metafora non ci sarebbe spazio per le metafore prive di una alternativa coerente, come è il caso di «desire shall neigh». Contrariamente alle metafore vive, «l[e] figur[e] all[e] qual[i] l'analogia può essere accostata in modo diretto [sono la catacresi] e la similitudine»²⁰⁵. La catacresi, ad esempio, nonostante faccia interagire elementi eterogenei, si basa su somiglianze immediate. Prendiamo in considerazione i nomi «farfalle» e «ala»: il primo esempio si basa su una somiglianza percettiva che mette in relazione un insetto a un formato di pasta; il secondo esempio, invece, si basa su una analogia strutturale o funzionale. È strutturale quando l'ala di un edificio intrattiene con il corpo dell'edificio una relazione analoga al rapporto tra l'ala e il corpo di un uccello; è funzionale quando l'ala di un aereo ha un valore strumentale: come l'ala per l'uccello, l'ala dell'aereo è un mezzo necessario al volo²⁰⁶.

Come precisato in precedenza, l'analogia è un aspetto costitutivo della similitudine: «la sua forma di espressione [...] riproduce esattamente la struttura dell'analogia»²⁰⁷. La figura, infatti, favorisce un parallelismo tra due concetti estranei mediante degli operatori di somiglianza e, a volte, mediante la presenza di un *tertium comparationis*. In «Il volto è secco come una pergamena»²⁰⁸, il parallelismo tra il comparato – «il volto» – e il comparante – «una pergamena» – non solo è esplicitato dal «come», ma è chiarito tramite il predicato – «è secco» – che prende la forma di *tertium comparationis* a sua volta atto ad attenuare il conflitto concettuale²⁰⁹. Al contrario, in una metafora come «Il volto è una pergamena», «le sens s'ouvre indéfiniment, donnant à l'interprétation un champ illimité»²¹⁰. Questo non significa che non esistano delle similitudini con una struttura diversa. Nell'espressione «His curiosity

²⁰⁴ *Op. cit.*, p. 109.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ *Op. cit.*, pp. 108-109.

²⁰⁷ *Op. cit.*, p. 109.

²⁰⁸ *Op. cit.*, p. 110.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ P. Ricœur, *La métaphore vive*, *op. cit.*, p. 266.

was like a thorn in his flesh»²¹¹, in cui il *tertium comparationis* è assente, la presenza dello strumento linguistico «like» è sufficiente a mitigare il conflitto²¹². Viceversa, le metafore che specificano un *tertium comparationis* e che incoraggiano un'interpretazione analogica non implicano obbligatoriamente una risoluzione del conflitto. In «Il volto è una pergamena secca», l'aggettivo «secca» non è sufficiente a bloccare la proiezione. Come per l'esempio «Lagrima di pioggia», possiamo fermarci a una analogia immediata e concludere che il volto e la pergamena siano entrambi secchi o possiamo spingerci oltre. In definitiva, mentre la catacresi, la similitudine e la metafora a opzione sostitutiva tendono a disinnescare il conflitto, «la proiezione è, in tutti i suoi gradi, un mezzo per valorizzarlo e trasformarlo in strumento di creazione concettuale»²¹³.

La nozione di analogia richiede una ulteriore riflessione, quella riguardante la distinzione tra le metafore coerenti e le metafore creative. Le due configurazioni presentano una tendenza opposta, che Michele Prandi riassume come di seguito:

[L]'analogie régressive se reconnaît du fait qu'elle porte immédiatement à l'individuation d'un *tertium comparationis* préalablement disponible parmi nos stéréotypes cognitifs et culturels. Si l'amour est assimilé à une flamme, par exemple, c'est que les deux peuvent chauffer – ou brûler. Une métaphore projective, au contraire, n'a pas besoin de l'identification d'une analogie préfabriquée: tout ce qu'elle offre au destinataire, c'est un

²¹¹ M. Prandi, *Le metafore tra le figure: una mappa ragionata*, op. cit., p. 111.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ *Op. cit.*, p. 102. Secondo Michele Prandi, l'interazione tra due concetti incompatibili che entrano in competizione per la determinazione di un oggetto può essere osservata come una grandezza algebrica che conduce a due esiti opposti: la regressione o «saldo negativo» e la proiezione o «saldo positivo». Nel primo caso, il concetto estraneo si adatta al concetto coerente (come accade nelle catacresi lessicali); nel secondo caso, il concetto estraneo preme sul concetto familiare ridisegnandone il profilo (come accade con le metafore conflittuali creative). Tra i due estremi si colloca invece la sostituzione, ovvero una forma di interazione a «saldo nullo». In questo caso, la competizione tra il concetto estraneo e il concetto familiare viene meno: il polo estraneo è espulso dal campo di gioco ed è sostituito con la controparte coerente (cfr. *op. cit.*, pp. 98-101; Id., «L'interaction métaphorique: une grandeur algébrique», *op. cit.*, p. 79).

conflit entre concepts, et une tâche ouverte, potentiellement infinie²¹⁴.

In questi termini, le metafore coerenti rinviano a relazioni consolidate, le metafore vive o creative, al contrario, proiettano verso orizzonti concettuali inediti. Ora, il paradigma cognitivo tende ad annullare la differenza. Secondo Lakoff e Turner, infatti, le metafore convenzionali e le metafore vive provengono entrambe dall'elaborazione di analogie comuni e condivise da una stessa comunità linguistica²¹⁵. Partendo dal presupposto che «*metaphor means metaphorical concept*»²¹⁶, i cognitivisti considerano la metafora come uno strumento di concettualizzazione del pensiero coerente, rilevato sia nell'espressione quotidiana, sia nei testi letterari e poetici. Il concetto metaforico IL DENARO È LIQUIDO, ad esempio, che popola l'espressione quotidiana e si rivela in una serie di formulazioni («versare il denaro», «congelare il denaro» e così via), occupa in egual modo i testi letterari, in cui i concetti metaforici condivisi vengono mantenuti o addirittura rielaborati ed estesi²¹⁷. In «L'indomani, sarebbero sgorgati denari, denari, denari»²¹⁸, ad esempio, nonostante Serao utilizzi un verbo non convenzionale («sgorgare»), l'idea di fonte riporta al concetto metaforico di denaro liquido e dunque a un uso convenzionale²¹⁹. In altre parole, i concetti metaforici condivisi motivano sia le estensioni di significato lessicale che portano alla polisemia, sia la creazione di espressioni metaforiche:

[s]ia le accezioni metaforiche di un lessema polisemico – per esempio *sprecare il tempo* – sia le espressioni metaforiche complesse che popolano i testi – *La fiamma d'amore/ inebria, conquide, distrugge il mio core* – ci spingono a guardare indietro,

²¹⁴ Id., «La métaphore: de la définition à la typologie», in *Langue française*, n. 134, 2002, p. 14.

²¹⁵ G. Lakoff, M. Turner, *op. cit.*, p. 26.

²¹⁶ G. Lakoff, M. Johnson, *op. cit.*, p. 6.

²¹⁷ Cfr. Z. Kövecses, *Metaphor. A practical Introduction*, *op. cit.*, pp. 53-55.

²¹⁸ M. Prandi, *Le metafore tra le figure: una mappa ragionata*, *op. cit.*, p. 37.

²¹⁹ Cfr. *ibidem*.

verso un giacimento consolidato e condiviso di strutture concettuali che riconosciamo senza difficoltà. Nel primo caso, la metafora è nella storia di un lessema. Per capirla, il destinatario non deve compiere nessuno sforzo interpretativo: deve solo condividere un sistema di concetti e il lessico della sua lingua. Nel secondo, la frase dà un accesso diretto a un concetto metaforico familiare, che il destinatario riconosce²²⁰. Le metafore vive, al contrario, sottopongono al destinatario un problema concettuale aperto scatenato dal conflitto [...]. La metafora non spinge il destinatario a guardare indietro per riconoscere concetti familiari, ma a guardare avanti alla ricerca di una soluzione creativa per un problema aperto²²¹.

Sulla base di questi presupposti, è possibile arrivare alla seguente conclusione: nel caso delle metafore vive, le parole non ricevono un significato nuovo né tantomeno riportano a concetti metaforici condivisi. Nell'espressione «E l'inverno versa la sua pena sulla neve»²²², ad esempio, il conflitto si scatena sulla base del significato stabile delle singole parole: il verbo «versare» e gli altri elementi della frase, infatti, conservano il loro significato originario. Di conseguenza, un significato conflittuale, da un lato, si innesca a partire da una interazione tra due o più elementi eterogenei, dall'altro, «non ci riporta a strutture concettuali familiari, ma sfida le nostre

²²⁰ I concetti metaforici condivisi, come le cataresi isolate, sono strutture anonime che riconosciamo senza alcuno sforzo. Tuttavia, esistono dei concetti coerenti che provengono da un atto di creazione individuale. Sia nel lessico delle lingue settoriali, sia nel lessico della filosofia e delle scienze è infatti possibile individuare diversi esempi. Pensiamo ai concetti di «virus informatico» o di «selezione naturale». Nel primo caso, i referenti preesistenti relativi agli organismi viventi sono trasferiti in maniera creativa nell'ambito dell'informatica; nel secondo caso, l'immagine dell'allevatore che seleziona con diligenza il bestiame e le sementi è trasferita creativamente sul concetto di natura. Entrambi gli esempi rielaborano i concetti proiettando su di essi un modello che è a loro estraneo (cfr. *op. cit.*, pp. 139-146). Per le metafore terminologiche, cfr. anche M. Rossi, *In rure alieno. Métaphores et termes nomades dans les langues de spécialité*, Peter Lang, Bern, 2015; G. Fauconnier, *Mapping in Thought and Language*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997).

²²¹ M. Prandi, *Le metafore tra le figure: una mappa ragionata*, *op. cit.*, p. 40.

²²² *Ibidem*.

più profonde e radicate strutture concettuali. L'inverno non può provare pena e la pena non è una sostanza concreta e liquida che si possa versare»²²³.

Ricorrendo all'immagine con cui Geoffroi de Vinsauf descrive la metafora («Propria ovis in rure alieno»), Michele Prandi delinea la netta distinzione tra le figure convenzionali e le figure creative. La descrizione della metafora attraverso l'immagine di una pecora che salta la siepe e che si ritrova in un campo che non le appartiene conduce a delle conseguenze diverse e opposte: è possibile che l'intrusa, preoccupata dalle conseguenze del suo atto, ritorni nel territorio di provenienza; è possibile che decida di rimanere e di interagire con gli animali del posto negoziando una coesistenza pacifica; è possibile che combatta per imporre le proprie condizioni o ancora che si arrenda²²⁴. In altre parole,

[q]uando due concetti eterogenei, uno familiare, che è a casa sua per così dire, e uno che viene da una sfera estranea, sono in competizione per la determinazione di uno stesso oggetto, possiamo pensare a due esiti di orientamento opposto: o il concetto che si trova a casa sua ridimensiona l'intruso fino a renderlo inoffensivo, oppure l'intruso ci costringe a ridisegnare il profilo del concetto familiare²²⁵.

Il trasferimento di un concetto in un campo estraneo produce un'interazione che può seguire vie diverse: nel caso delle metafore coerenti o convenzionali, l'interazione concettuale si traduce in un movimento regressivo che protende verso le strutture radicate del pensiero comune; nel caso delle metafore vive o creative, l'interazione concettuale provoca una proiezione, ovvero la costruzione di una rete virtuale di inferenze che supera i confini del pensiero coerente. In altri termini, le metafore convenzionali e le metafore vive non

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ Id., *Conceptual Conflicts in Metaphors and Figurative Language*, *op. cit.*, p. 133; Id., «L'interaction métaphorique: une grandeur algébrique», *op. cit.*, pp. 77-78; Id., «La métaphore: de la définition à la typologie», *op. cit.*, p. 10.

²²⁵ Id., *Le metafore tra le figure: una mappa ragionata*, *op. cit.*, p. 42.

funzionano alla stessa maniera. Quando due concetti eterogenei, uno familiare e uno estraneo, entrano in competizione per la determinazione di un oggetto si hanno due esiti: o il concetto familiare agisce sul concetto estraneo affievolendo il conflitto (questo è il caso delle metafore convenzionali); o il concetto estraneo preme sul concetto familiare ridisegnandone il profilo (come accade nel caso delle metafore vive). Consideriamo gli esempi «Versare il denaro» e «Le soleil versait à grands flots sa lumière sur le Mont Blanc»²²⁶. Nel primo caso, il verbo «versare» – elemento estraneo – estende il suo significato lessicale per adattarsi al denaro – concetto familiare. Nel secondo caso, invece, il verbo «versait» – elemento estraneo – preme sulla «lumière» – concetto familiare – ridisegnandone il profilo: la luce, infatti, si tramuta in una sostanza liquida²²⁷. In definitiva, mentre le metafore coerenti «works conventionally, automatically, and unconsciously»²²⁸ sulla base di un patrimonio di concetti acquisiti²²⁹, le metafore vive non si riducono a un semplice mezzo di raffigurazione di concetti comuni e condivisi, come vuole il paradigma cognitivo, ma costituiscono uno strumento di creazione che scardina le strutture fisse del pensiero.

L'opposizione tra le metafore convenzionali e le metafore creative conduce a un'altra distinzione sostanziale, quella tra queste ultime e la metonimia: «il criterio più sicuro per distinguere la metafora dalla metonimia [...] è proprio la presenza o l'assenza di trasferimento»²³⁰. Prendiamo in considerazione l'enunciato conflittuale «Dormono i vertici dei monti»²³¹. Secondo una

²²⁶ *Op. cit.*, pp. 42-43.

²²⁷ Cfr. *ibidem*.

²²⁸ G. Steen, «The Contemporary Theory of Metaphor – Now New and Improved», *op. cit.*, p. 36.

²²⁹ Segnaliamo che, nel caso delle metafore convenzionali, il contesto può provocare la loro rivitalizzazione. Un enunciato come «La verità è luce», che attiva una delle «metafore assolute» (cfr. H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia*, *op. cit.*, p. 4. Ed or. *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, *op. cit.*) della filosofia europea e che sottostà al concetto metaforico LA VERITÀ È LUCE, può acquisire un contenuto imprevisto. In «La verità, per me, è una luce che ho paura di spegnere se la agito», ciò che è proiettato sulla verità non è il concetto metaforico condiviso della luce, bensì la fragilità di un lume acceso (cfr. M. Prandi, *Le metafore tra le figure: una mappa ragionata*, *op. cit.*, p. 185).

²³⁰ *Op. cit.*, p. 79.

²³¹ *Op. cit.*, p. 80.

interpretazione metonimica, il conflitto innescato tra il verbo «dormono» e il nome «monti» si risolve mediante l'introduzione di un'alternativa virtuale coerente – «gli esseri viventi» – e l'attivazione di una relazione altrettanto coerente tra il referente, «gli esseri viventi», e l'azione del «dormire»: arriviamo dunque alla conclusione «che a dormire non sono le *montagne* ma *gli esseri viventi che abitano le montagne*»²³². Al contrario, l'interpretazione metaforica permette di trasferire il concetto del sonno proprio degli esseri viventi alle montagne che, invece, appartengono al mondo inanimato. In altre parole, la metonimia disinnesca il conflitto mediante l'attivazione di una relazione coerente tra i termini coinvolti; la metafora, diversamente, valorizza il conflitto e permette di trasferire un concetto da un campo familiare a un campo estraneo e di proiettare sulle montagne tutto ciò che è comune pensare degli esseri viventi²³³, infrangendo dunque la barriera categoriale che separa l'inanimato dall'animato.

L'attivazione di una connessione tra due concetti o il trasferimento di un concetto in un'area estranea «impongono ai termini coinvolti, e in particolare al fuoco, requisiti concettuali diversi. La connessione richiede che i suoi termini siano entrambi concetti saturi. [...] Il trasferimento, viceversa, può coinvolgere sia concetti saturi, sia concetti insaturi»²³⁴. Sulla base di questi presupposti, è possibile tracciare un ulteriore criterio distintivo che, questa volta, riguarda fattori di ordine grammaticale. Nella struttura della frase, i *foci* metonimici coincidono con i concetti saturi, siano essi dei referenti o dei processi; i *foci* metaforici, invece, coincidono sia con i concetti saturi, ovvero i

²³² *Ibidem*.

²³³ Cfr. *op. cit.*, pp. 79-80.

²³⁴ *Op. cit.*, p. 82. I concetti insaturi «includono i verbi – per esempio, *sorridere, versare, sognare* – gli aggettivi – per esempio *verde, triste, profondo* – e i nomi relazionali, che non classificano oggetti ma processi – per esempio *sogno, partenza, sorriso* – o proprietà: per esempio *profondità, gioia, tristezza*»; i concetti saturi, invece, «sono i referenti, designati da nomi classificatori che circoscrivono classi di oggetti o identificano masse di sostanza: per esempio *libro, cane, albero, acqua, ferro, sabbia*. Una volta che è stata saturata da tutti i suoi argomenti, un'espressione insatura designa un processo, che è a sua volta un concetto saturo. Mentre i referenti sono concetti saturi del primo ordine, i processi sono concetti saturi del secondo ordine» (*ibidem*).

referenti e i processi, sia con i concetti insaturi, e dunque i verbi, gli aggettivi, i nomi relazionali e finanche gli avverbi²³⁵:

[d]ato che è sottoposto al requisito di saturazione, il fuoco di una metonimia [...] ha accesso immediato al nome referenziale, che designa un referente – il naso per la marchesa in «*Va bene*», *rispose il naso sonnacchioso* [...] – e al nome predicativo, che lo classifica: *Ben presto scoprì che la guerra era una maschera antigas con la faccia di Topolino* [...]. I termini insaturi – verbi, aggettivi, nomi relazionali – possono formare il fuoco di una metonimia solo se preventivamente saturati dai loro argomenti coerenti per formare un processo a sua volta saturo. Il fuoco di una metonimia può dunque essere un verbo saturato per formare una frase – *First, to be hanged, and then to confess; I tremble at it* [...] – o un nome relazionale interpretato come saturato dai suoi argomenti coerenti: *What felicity is to hear a tune again which has made one happy!* [...]. Una metonimia, in conclusione, è in grado di collegare, *in absentia* e *in praesentia*, due referenti – il naso e la persona in «*Va bene*», *rispose il naso sonnacchioso* – un referente e un processo – la speranza provata da una persona e la donna che la suscita in *M'hai levata la dolze speranza* [...] – o due processi: la felicità di una persona e l'ascolto di un motivo in *Che gioia è udire di nuovo un motivo che ci ha resi felici!* [...] Tra i termini saturi, il fuoco di una metafora è aperto al nome referenziale, al nome predicativo, alla frase coerente e al nome relazionale saturato. L'espressione nominale referenziale *lagrime di pioggia* trasferisce un referente dal mondo umano alla pioggia. In *Se ha muerto el sol, el mar fue su sepulcro* [...], la seconda frase contiene un nome saturo, classificatorio – *sepulcro* – in posizione predicativa. Quando è interpretata come «*Combatteremo con te per mare*», la frase *Parleremo con te per mare* [...] trasferisce un processo saturo

²³⁵ Cfr. *ibidem*.

coerente – una discussione – in un ambito estraneo: la guerra. [...] Tra i termini insaturi, il fuoco di una metafora è aperto al verbo, all'aggettivo, al nome relazionale e persino all'avverbio. Nella frase *La luna sorride* [...], il verbo sorridere è trasferito nell'ambito degli esseri inanimati come termine insaturo e saturato nell'area di destinazione. Nell'espressione *calvi picchi* [...], l'aggettivo *calvo* è saturato da un referente inanimato. In *Il naufragio del sole* [...], il naufragio è attribuito non a un'imbarcazione ma a un corpo celeste. In *The turbid waters mixed with those of the lake but mixed with them unwillingly* [...], è l'avverbio a essere trasferito dagli esseri animati al mondo inanimato²³⁶.

I criteri grammaticali tracciano infine la strada per un'ultima distinzione che riguarda le strutture del conflitto concettuale. Al contrario della struttura paradigmatica e della struttura sintagmatica, condivise sia dalla metonimia, sia dalla metafora, le strutture complesse che combinano allo stesso tempo una correlazione paradigmatica e una connessione sintagmatica concernono esclusivamente il campo della metafora²³⁷.

A differenza della metonimia, la metafora trasferisce un concetto da un ambito familiare a un ambito estraneo; il trasferimento provoca l'interazione tra due concetti eterogenei e l'interazione conduce alla proiezione, ovvero a esiti concettuali inediti. Come già precisato, la relazione tra il concetto familiare e il concetto estraneo è alla base delle teorie interattive sviluppate da Ivor Armstrong Richards e da Max Black, i quali – rispettivamente – si soffermano sul piano paradigmatico e sul piano sintagmatico. Ricordiamo che, in *The Philosophy of Rhetoric*, Richards descrive la metafora come il risultato dell'interazione tra un'idea («tenor») e una parola («vehicle») il cui contenuto si riferisce normalmente a un'altra idea. In una espressione come «Ce lion», ad

²³⁶ *Op. cit.*, pp. 83-84.

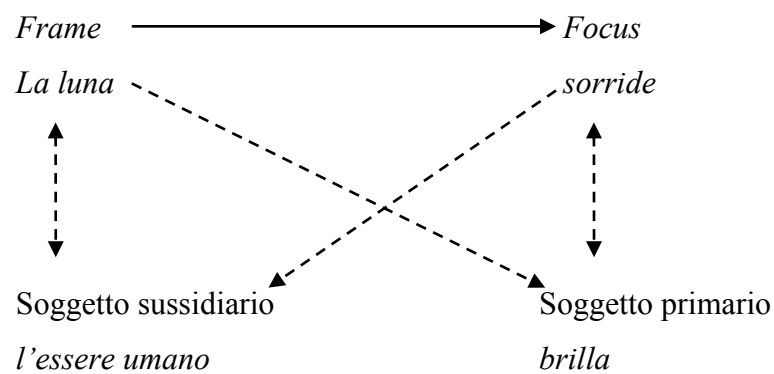
²³⁷ I criteri appena evidenziati per la metonimia valgono anche per la sineddoche: «la strategia messa in opera dalla metonimia per affrontare il conflitto – la sua neutralizzazione tramite l'attivazione di una relazione coerente – è condivisa dalla sineddoche, che si distingue dalla metonimia solo per il contenuto della relazione attivata» (*op. cit.*, p. 80).

esempio, il leone («vehicle») permette di ridisegnare il concetto *in absentia* di uomo («tenor»), attribuendogli caratteristiche proprie dell'animale. In *Models and Metaphors*, invece, Black considera la connessione predicativa *in praesentia* e sviluppa i concetti di *frame* (componente coerente) e di *focus* (componente figurata), ai quali corrispondono il soggetto primario (concetto familiare) e il soggetto sussidiario (concetto estraneo). In un'espressione come «L'homme est un loup», l'uomo (*frame*) introduce il soggetto primario e il lupo (*focus*) il soggetto sussidiario. Il conflitto non si articola *in absentia*, ovvero tra il *focus* e un'alternativa virtuale, ma *in praesentia*, cioè tra il *frame* (l'uomo) e il *focus* (il lupo). In questo caso, il soggetto sussidiario preme sul soggetto primario e ne provoca la riconfigurazione concettuale. In altre parole, nel primo caso l'interazione si fonda sulla relazione tra un elemento manifesto e un elemento assente, tra l'idea di animale, espressa mediante il «vehicle» («Ce lion») e l'idea di uomo, referente *in absentia* e «tenor». Nel secondo caso, invece, l'interazione avviene tra due elementi presenti nel medesimo enunciato, tra il *focus* (lupo) e il *frame* (uomo). Le strutture semplici, paradigmatica e sintagmatica, però, sono capaci di combinarsi e di formare delle strutture complesse²³⁸: più precisamente, «il est possible de distinguer quatre types principaux, simples ou complexes: les structures entièrement paradigmatiques, les structures entièrement syntagmatiques et les structures mixtes, irréversibles ou réversibles»²³⁹.

²³⁸ Per la descrizione dei tipi di struttura, ci serviremo della terminologia di Max Black, sia per quanto attiene alla configurazione strutturale, sia per quanto attiene alla configurazione concettuale. Nel dettaglio, le nozioni di *frame* e di *focus* rinviano alla dimensione strutturale manifesta, le nozioni di «soggetto primario» e «soggetto sussidiario» rinviano invece alla dimensione dell'interazione concettuale (cfr. A. Naccarato, *La métaphore entre langue et discours*, op. cit., p. 134).

²³⁹ Op. cit., p. 147. Per gli schemi che seguono, cfr. op. cit., pp. 148-151 e M. Prandi, *Le metafore tra le figure: una mappa ragionata*, op. cit., p. 63. Segnaliamo che le tipologie strutturali considerate non sono esclusive delle metafore nominali o verbali. Esse, infatti, possono riguardare indifferentemente altri tipi di metafora.

Per le strutture complesse, infine, facciamo riferimento alle metafore verbali. In un'espressione come «La luna sorride»²⁴², il soggetto e il predicato sono collegati da una relazione sintagmatica che unisce il *frame* («la luna») e il *focus* («sorride»), alla quale si aggiungono due correlazioni paradigmatiche: la pressione del *focus* attiva un soggetto sussidiario esterno e con esso coerente («l'essere umano»); la pressione del *frame* attiva un soggetto primario esterno e con esso coerente («brilla»):



Ricordiamo che, sia nel caso delle forme paradigmatiche, sia nel caso delle forme complesse, l'opzione sostitutiva conduce a una analogia immediata che mitiga il conflitto. Tuttavia, il recupero di un'alternativa virtuale non impedisce di proiettare sulla natura inanimata delle caratteristiche che non le appartengono normalmente. Nulla ci vieta dunque di pensare che la natura stia piangendo o che la luna stia sorridendo.

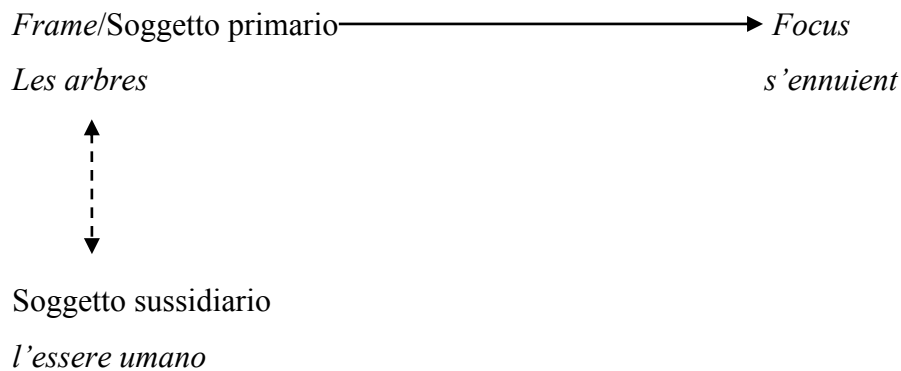
Le strutture complesse riguardano anche metafore irreversibili²⁴³. In un enunciato come «Les arbres s'ennuient»²⁴⁴, la connessione conflittuale, che inizialmente si produce *in praesentia*, ovvero tra il *frame* («les arbres»), che coincide con il soggetto primario, e il *focus* («s'ennuient»), comporta successivamente un'interazione *in absentia*. In questo caso, la correlazione

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ Cfr. Id., *Grammaire philosophique des tropes*, op. cit., p. 122.

²⁴⁴ A. Naccarato, *La métaphore entre langue et discours*, op. cit., p. 149.

paradigmatica non coinvolge direttamente il *focus*, ma il *frame*. Il *focus*, infatti, che non dispone di una alternativa virtuale coerente²⁴⁵, attua una pressione sul *frame* e determina una correlazione paradigmatica che implica il rinvio a un referente esterno, l'essere umano, nonché soggetto sussidiario:



Fino a questo punto, le strutture grammaticali e le strutture concettuali si sono rivelate essenziali per la descrizione della metafora. Diventa ora necessario, invece, soffermarsi sul processo di interpretazione, dal momento che «la figure n'est pas dans le signifié de l'expression, qui se limite à construire une connexion conflictuelle, mais est l'issue d'un acte d'interprétation motivé dans les limites d'un texte donné»²⁴⁶.

Ricordiamo che, considerando il tropo in un'ottica conversazionale, Grice identifica nella metafora una violazione della massima di qualità (di verità), mentre Searle la considera come un atto di comunicazione indiretto che mina la linearità dell'interpretazione del messaggio. Entrambe le teorie si fondano su un'idea di trasgressione sul piano della comunicazione e non tengono conto né delle caratteristiche comuni tra i significati complessi coerenti e i significati

²⁴⁵ «Cette occurrence présente un verbe métaphorique qui n'est pas remplaçable. Il n'existe pas de mot apte à restituer d'une manière non figurée l'attribution d'un trait humain, dans ce cas d'un état d'âme, à des végétaux» (*op. cit.*, p. 150).

²⁴⁶ M. Prandi, «Syntaxe formelle et cohérence textuelle: deux sources pour le conflit conceptuel», in P. Paissa, M. Conoscenti, R. Druetta, M. Solly (eds.), *Metaphor and conflict/Métaphore et conflit*, Collection *Linguistic Insights*, 272, Peter Lang, Bern, 2020, p. 66. Cfr. anche Id., «L'interaction métaphorique: une grandeur algébrique», *op. cit.*, p. 75; Id., *Conceptual Conflicts and Figurative Language*, *op. cit.*, p. 132; Id., *Le metafore tra le figure: una mappa ragionata*, *op. cit.*, pp. 167-168.

complessi conflittuali, né delle strategie interpretative proprie di questi ultimi. L'interpretazione dei significati complessi coerenti della comunicazione quotidiana condivide con l'interpretazione dei significati complessi conflittuali le medesime caratteristiche. L'interpretazione figurata, infatti, «non sovverte il modello familiare ma si limita ad aggiungervi un livello specifico»²⁴⁷. Ora, l'interpretazione di un messaggio, affidata al destinatario, può procedere secondo vie diverse²⁴⁸. Prendiamo in considerazione l'enunciato «La finestra è aperta»²⁴⁹. Nel caso in cui l'enunciato comunichi effettivamente che la finestra è aperta, in risposta alla domanda «Hai chiuso la finestra?», il destinatario opta per una interpretazione letterale; nel caso in cui il destinatario ritenga che il messaggio si discosti dal significato effettivo dell'enunciato, in risposta alla domanda «Dov'è il gatto?», opta per una interpretazione non letterale. Questo accade quando il messaggio indica un'altra cosa, per esempio che il gatto è scappato²⁵⁰. L'interpretazione figurata si colloca all'interno dell'interpretazione non letterale, ma con un più alto grado di specificità:

[L]'attivazione di un livello specifico di interpretazione figurata è legato in modo essenziale alla presenza, come indice di un messaggio, di un'espressione dal significato conflittuale, che da un lato oppone un ostacolo specifico a un'interpretazione letterale, e dall'altro sottopone all'interprete un compito altrettanto specifico – l'identificazione di una figura – che non si lascia ridurre alla pura e semplice identificazione di un messaggio²⁵¹.

Gli enunciati coerenti e gli enunciati metaforici convenzionali non richiedono alcun processo di interpretazione specifico. Come per l'esempio «La finestra è aperta», negli enunciati metaforici convenzionali, il destinatario indaga esclusivamente sul valore del messaggio. In un enunciato come «Nel

²⁴⁷ Id., *Le metafore tra le figure: una mappa ragionata*, op. cit., p. 168.

²⁴⁸ Cfr. anche Id., «Littéral, non littéral, figuré», op. cit., pp. 17-38.

²⁴⁹ Id., *Le metafore tra le figure: una mappa ragionata*, op. cit., p. 174.

²⁵⁰ Cfr. op. cit., pp. 174-175.

²⁵¹ Op. cit., p. 176.

mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura,/ ché la diritta via era smarrita»²⁵², che dipende dal concetto metaforico condiviso LA VITA È UN VIAGGIO, il destinatario non investiga sul tipo di figura, ma sul messaggio: «si chiederà, per esempio, qual è il posto della selva nel viaggio della vita, per quale ragione la selva è oscura, e così via»²⁵³. In un enunciato metaforico conflittuale, al contrario, «il significato conflittuale non è collegato a un messaggio in modo diretto, ma attraverso un passaggio intermedio, e cioè l'identificazione della figura»²⁵⁴. Sulla base di questi presupposti, possiamo dunque individuare due livelli di interpretazione: un primo livello concerne l'identificazione della figura e un secondo l'identificazione del messaggio. Mentre il secondo livello è comune a tutti gli enunciati, il primo è tipico degli enunciati complessi conflittuali²⁵⁵. Consideriamo nuovamente l'esempio «Dormono i vertici dei monti». Un enunciato di questo tipo palesa un conflitto che può essere mitigato o valorizzato attraverso due figure, che si distinguono sia sul piano grammaticale che sul piano concettuale. Qualora si trattasse di una metonimia, il *focus* della figura sarebbe obbligatoriamente un nome referenziale in posizione di soggetto – i «monti» – e il *frame* il verbo «dormono». In questo caso, il *focus*, che entra in correlazione paradigmatica con il soggetto primario latente e coerente rispetto al *frame* – gli esseri viventi –, motiva una regressione verso una relazione concettuale coerente. Se si trattasse, invece, di una metafora viva, il *focus* della figura coinciderebbe con il verbo «dormire» e il *frame* con il nome in posizione di soggetto – i «monti». In questo caso, il verbo focale premerebbe sul *frame* e proietterebbe sulla natura inanimata l'intera costellazione di concetti che orbita intorno alla natura animata, mettendo in luce una prospettiva inedita. In sostanza, la metonimia e la metafora costituiscono due esiti ipotetici. Per comprendere quale delle due figure abbia la priorità, sarà necessario inserirle nel testo cui appartengono. Se

²⁵² *Op. cit.*, pp. 176-177.

²⁵³ *Op. cit.*, p. 177.

²⁵⁴ *Ibidem.*

²⁵⁵ *Cfr. op. cit.*, p. 178.

collochiamo il verso all'interno del testo di cui fa parte, *Notturmo* di Alcmene, ci rendiamo conto che la metonimia e la metafora costituiscono due opzioni ugualmente valide²⁵⁶:

Dormono i vertici dei monti e i baratri,
le balze e le forre,
e le creature della terra bruna,
e le fiere che ai monti s'acquattano, e gli sciami,
e i cetacei nei fondi del mare lucente.
Dormono le famiglie degli uccelli,
fermo palpito d'ali²⁵⁷.

In effetti, sia gli esseri viventi, sia le montagne personificate possono rappresentare dei referenti testuali pertinenti: «nei testi poetici, le diverse opzioni interpretative, invece di escludersi, tendono a coesistere»²⁵⁸.

Tuttavia, esistono dei casi in cui la competizione tra le due figure sfocia nella predominanza di una rispetto all'altra. Nel caso di un'occorrenza come «Tu lui verses l'espoir»²⁵⁹, si aprono due strade interpretative diverse: se l'enunciato è interpretato come una metonimia, l'oggetto di «verser» è un referente coerente che entra in relazione con la speranza – ad esempio, il vino che dà speranza. Se l'enunciato è interpretato come una metafora, la speranza – in relazione con il verbo «verser» – si trasforma in qualcosa di liquido²⁶⁰. Come osserva Prandi, però, «si nous nous bornons à l'expression isolée, nous ne pouvons pas aller au-delà. Mais si nous incluons l'expression conflictuelle dans le texte auquel elle appartient – le poème de Baudelaire *Le vin du solitaire* – les raisons de la cohérence textuelle poussent vers l'interprétation

²⁵⁶ Cfr. *op. cit.*, pp. 179-180.

²⁵⁷ *Op. cit.*, p. 180.

²⁵⁸ *Op. cit.*, p. 180.

²⁵⁹ Id., «Syntaxe formelle et cohérence textuelle: deux sources pour le conflit conceptuel», *op. cit.*, p. 66.

²⁶⁰ Cfr. *ibidem*.

métonymique»²⁶¹. In altri casi, invece, «le point de départ est la cohérence d'un texte et le point d'arrivée le conflit»²⁶². Per illustrare questo punto, prendiamo in considerazione un altro degli esempi proposti da Prandi: «The winter of our discontent/ l'hiver de notre mécontentement»²⁶³. Un'espressione di questo tipo, fuori contesto, si presta a una interpretazione coerente ma, all'interno del testo, acquisisce una interpretazione metaforica²⁶⁴. In altri termini, considerando l'espressione al di là del testo di cui fa parte, essa sembrerebbe limitarsi a situare in un quadro temporale specifico («l'inverno») una esperienza spiacevole²⁶⁵. Considerandola invece nell'ambito del testo che la accoglie – il monologo di Gloucester che apre il *Richard III* – essa può essere interpretata come una metafora *in praesentia*, in cui l'inverno rappresenta la componente figurata – il *focus* – e il malcontento rappresenta la componente coerente – il *frame*:

À la différence du mécontentement, l'hiver n'est pas un référent textuel pertinent, ce qui exclut son activation cohérente dans le texte. À ce point, il y a une seule façon d'intégrer l'hiver dans un texte cohérent: le voir comme le foyer d'une métaphore *in praesentia* qui caractérise le mécontentement comme hiver. Ce choix interprétatif cohérent sur le plan textuel implique à son tour l'activation d'une connexion conflictuelle sur le plan de la cohérence conceptuelle: *le mécontentement est un hiver*²⁶⁶.

Così facendo, «il conflitto rimane aperto come una fonte virtualmente inesauribile di energia creativa»²⁶⁷.

In definitiva, gli enunciati metaforici condivisi – che motivano le estensioni lessicali e la creazione di espressioni metaforiche – e gli enunciati metaforici

²⁶¹ *Op. cit.*, p. 67.

²⁶² *Op. cit.*, p. 68.

²⁶³ *Op. cit.*, p. 69.

²⁶⁴ Cfr. *ibidem*.

²⁶⁵ Cfr. *ibidem*.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ Id., *Le metafore tra le figure: una mappa ragionata*, *op. cit.*, p. 199.

conflittuali si aprono a gradi diversi di interpretazione: «l'interprétation fermée», per cui più una figura è integrata nella memoria collettiva, più si chiude dal punto di vista delle possibilità interpretative²⁶⁸ (è il caso di strutture lessicalizzate come «la gamba del tavolo» o «il collo della bottiglia»); «l'interprétation limitative» che, come l'interpretazione chiusa, dipende dalla componente enciclopedica delle figure²⁶⁹; «l'interprétation ouverte», che consiste nella lettura plurivoca di figure legate a un universo discorsivo inedito, che si scosta dagli universi cognitivi precostruiti²⁷⁰.

1.5.1 Le metafore «nome di nome»

I presupposti teorici finora illustrati costituiscono la base del nostro studio. Per illustrare il tipo di analisi che effettueremo, consideriamo ancora una volta l'occorrenza «Dormono i vertici dei monti». In questo caso, il conflitto si basa su una relazione tra un verbo, «dormono», e un soggetto, i «monti», e fornisce la prova diretta di come le strutture sintattiche possano connettere dei concetti eterogenei senza che gli elementi coinvolti cambino di significato o ne acquisiscano uno nuovo. L'enunciato, che non documenta il fallimento delle relazioni grammaticali e che non trasmette un modello concettuale preesistente, perturba i sistemi categoriali normalmente riconosciuti e trascura i confini che separano il mondo animato dal mondo inanimato. Come abbiamo visto, un'occorrenza di questo tipo può ricevere letture diverse: se consideriamo come *focus* il verbo «dormono», l'enunciato è interpretato come una metafora; se consideriamo come *focus* il sostantivo «monti», l'enunciato è interpretato come una metonimia. Le proprietà grammaticali del *focus*, infatti, determinano la struttura del conflitto: il verbo insaturo, cui ha accesso la

²⁶⁸ Cfr. M. Bonhomme, *Pragmatique des figures du discours*, op. cit., pp. 134-135.

²⁶⁹ Cfr. op. cit., pp. 136-137. Consideriamo l'esempio «L'homme est un loup». In una situazione comunicativa standard, l'enunciato veicola delle rappresentazioni ideologiche precostruite che orientano il contenuto informativo verso l'idea della cattiveria del lupo, attenuando le altre inferenze interpretative.

²⁷⁰ Cfr. op. cit., pp. 137-139.

metafora, è capace di trasferire e di creare delle relazioni che permettono di ridisegnare il profilo concettuale del *frame*, nonché soggetto primario («monti»), attraverso un soggetto sussidiario esterno alla connessione e coerente rispetto al *focus*, l'essere umano; il nome saturo, cui ha accesso la metonimia, attiva invece delle relazioni preesistenti. La metonimia e la metafora costituiscono – in questo caso – due opzioni interpretative del medesimo enunciato. Collocando l'espressione nel testo che la ospita, è possibile orientare la lettura verso un'interpretazione metaforica e/o metonimica. L'analisi di questa occorrenza illustra i parametri sui quali verterà il nostro studio: dopo aver descritto le caratteristiche strutturali della figura, sul piano grammaticale e sul piano concettuale, prenderemo in considerazione il problema dell'interpretazione, intesa come evento discorsivo²⁷¹.

Diversamente dalle altre figure, la metafora può interessare indistintamente il nome, il verbo, l'aggettivo e l'avverbio. Inoltre, l'interazione tra il *focus* e gli altri elementi coinvolti, direttamente presenti nell'enunciato o assenti, può realizzarsi sul piano sintagmatico, sul piano paradigmatico o coinvolgere i due piani contemporaneamente. Nel nostro lavoro di tesi, faremo particolare riferimento alle metafore che scaturiscono dalla configurazione «nome di nome»²⁷², in cui la preposizione può essere il perno di una connessione conflittuale. L'attenzione sarà rivolta a questo tipo di metafore perché, tra quelle che concernono il sostantivo, esse rappresentano un campo poco studiato e, allo stesso tempo, esauriente per l'osservazione delle caratteristiche strutturali e semantico-referenziali della figura: «le “de” peut remplir des

²⁷¹ M. Prandi, «Grammaire philosophique de la métaphore», *op. cit.*, p. 187.

²⁷² Parleremo di metafore «nome di nome» al fine di circoscrivere la tipologia strutturale sulla quale sarà incentrata l'analisi. Tuttavia, come già puntualizzato, le metafore vive o creative non sono contenute nell'espressione che accoglie la connessione conflittuale (cfr. A. Naccarato, «Les métaphores en “de”. Enjeux formels et conceptuels», in A. Contini, A. Orlandi, P. Paissa, I. Rizzato, M. Rossi, D. F. Viridis (a cura di), *Quaderni del Cirm. Centro Interuniversitario di Ricerca sulle Metafore*, n. 1, Tab edizioni, Roma, 2021, p. 153). Come osserva Prandi, infatti, «conceptual figures are textual interpretations of conflictual meanings of complex expressions» (M. Prandi, *Conceptual Conflicts in Metaphors and Figurative Language*, *op. cit.*, p. 180). Poiché la nostra analisi riguarderà un corpus in lingua francese, d'ora in avanti ci riferiremo a questa particolare configurazione parlando di metafore *nom de nom* o di metafore in *de*.

fonctions variées, ce qui lui confère l’aptitude à déclencher des modalités d’interaction conceptuelle appartenant à des typologies différentes»²⁷³. In altri termini, la tensione concettuale che caratterizza questo tipo di metafore può risolversi a livello sintagmatico ma, a volte, comportare anche il rinvio a una o a due alternative virtuali *in absentia*. Nel dettaglio, le metafore in *de* possono attualizzare tre tipologie: la prima concerne le forme *in praesentia*, in cui il *de* unisce il *frame* e il *focus*, ai quali corrispondono il soggetto primario e il soggetto sussidiario; la seconda riguarda le forme in cui alla relazione *in praesentia* si aggiunge una correlazione paradigmatica all’altezza del *frame*; e, infine, la terza si riferisce a una relazione conflittuale *in praesentia* alla quale si uniscono due correlazioni paradigmatiche, una in corrispondenza del *frame*, l’altra in corrispondenza del *focus*²⁷⁴.

²⁷³ A. Naccarato, «Les métaphores en “de”: essai de systématisation», in G. Vanhese, A. Naccarato (eds.), *Immagine e Interpretazione*, Quaderni del LARIR, n. 1, Rubbettino Università, Soveria Mannelli, 2017, p. 89. Per quanto concerne la metafora di tipo nome-complemento, in cui la preposizione è il perno della connessione conflittuale, Christine Brooke-Rose distingue due configurazioni: le forme sintagmatiche a due termini e le forme paradigmatiche a tre termini (cfr. C. Brooke-Rose, *op. cit.*, pp. 146-174). Tuttavia, per la classificazione e l’analisi delle metafore a *pivot prépositionnel*, faremo particolare riferimento agli studi di Annafrancesca Naccarato che, alla descrizione di Brooke-Rose, aggiunge una terza tipologia, corrispondente alle forme a quattro termini, ossia delle configurazioni sintagmatiche che presentano una doppia correlazione paradigmatica, una al livello della componente coerente, l’altra in corrispondenza della componente figurata (cfr. A. Naccarato, «La “parole vive” dans *Égée* de Lorand Gaspar», in *Filologia Antica e Moderna*, XXIV-XXV, n. 41-42, 2014-2015, pp. 153-182; Id., «Les métaphores en “de”: essai de systématisation», *op. cit.*, pp. 85-104; Id., *La métaphore entre langue et discours*, *op. cit.*, pp. 161-171).

²⁷⁴ Cfr. Id., «Les métaphores en “de”: essai de systématisation», *op. cit.*, pp. 89-90. Ribadiamo che, per la descrizione, ci serviremo espressamente della terminologia di Max Black, sia per quanto attiene alla configurazione strutturale, sia per quanto attiene alla configurazione concettuale. Il punto di partenza sarà l’esempio classico «l’homme est un loup», che presenta una connessione sintagmatica in cui compaiono una componente coerente – *frame* – e una componente figurata – *focus* –, alle quali corrispondono rispettivamente il soggetto primario (concetto familiare) e il soggetto sussidiario (concetto estraneo). Tuttavia, l’analisi di Black, incentrata sul tipo sintagmatico, non prende in considerazione le forme paradigmatiche e le forme miste. Come già precisato, nel caso delle metafore in *de* ci soffermeremo sulle forme semplici a due termini, sulle forme complesse a tre termini e sulle forme complesse a quattro termini, esaminandole sulla base di parametri formali e di contenuto e, in ultima analisi, sul piano dell’interpretazione. Notiamo, tuttavia, che la struttura binominale può accogliere delle «métaphores ponctuelles qui sont indépendantes de la relation unissant le nom principal et le nom complément» (Id., *La métaphore entre langue et discours*, *op. cit.*, p. 162). In questo caso, l’occorrenza binominale non presenta un conflitto concettuale manifesto, né lo acquisisce in contesto. Pur presentandosi nella forma nome-complemento in *de*, un’occorrenza come «Les plis de sa robe pourprée» si limita ad accogliere due metafore nominali: «plis» e «robe» rinviano rispettivamente ai petali e alla corolla di un fiore (cfr. *ibidem*).

Nel caso in cui i due poli dell'interazione sono simultaneamente presenti nell'espressione, il *focus* coincide con il nome principale e con il soggetto sussidiario, mentre il *frame* con il nome complemento e con il soggetto primario. Prendiamo in considerazione l'esempio «La livide toile d'araignée du crépuscule»²⁷⁵. Innanzitutto, osserviamo che il nome principale e il nome complemento sono preceduti da determinante. Nel caso del nome principale, che coincide con il *focus*, si tratta di un articolo determinativo («La livide toile d'araignée»), mentre per quanto riguarda il nome complemento, che coincide con il *frame* e che, negli esempi, rinvia a un elemento inanimato²⁷⁶, si tratta di una preposizione articolata («du crépuscule»). In questo caso, l'esempio attualizza una relazione di equivalenza tra i termini coinvolti: «la livide toile d'araignée» è un «crépuscule». Si tratta di una configurazione che blocca qualsiasi soluzione sostitutiva e che produce una visione del mondo e delle cose totalmente inedita. Per quanto concerne, invece, le metafore in *de* in cui alla relazione sintagmatica si aggiunge una correlazione paradigmatica, ovvero il rinvio a un'alternativa virtuale, la preposizione può svolgere delle funzioni diverse²⁷⁷: al contrario di quanto avviene nelle forme interamente sintagmatiche, che veicolano «une relation de nature identifiante», esistono delle metafore a tre termini in cui il *de* «introduit un complément de relation [...] ou établit un lien de type verbal»²⁷⁸. Le occorrenze «Splendide écume/ des métropoles!» e «L'haleine du lac»²⁷⁹ realizzano una connessione

²⁷⁵ *Op. cit.*, p. 163.

²⁷⁶ Cfr. J. Tamine, «L'interprétation des métaphores en “de”: le feu de l'amour», in *Langue française*, n. 30, 1976, p. 39.

²⁷⁷ Per le diverse funzioni della preposizione «de», prenderemo in considerazione gli studi di Joëlle Tamine e di Françoise Rulliet-Theuret (cfr. Id., «L'interprétation des métaphores en “de”: le feu de l'amour», *op. cit.*, pp. 34-43; F. Rulliet-Theuret, «Faire, être et avoir sous la métaphore en *de*», in *L'Information grammaticale*, n. 73, 1997, pp. 12-15).

²⁷⁸ A. Naccarato, *La métaphore entre langue et discours*, *op. cit.*, pp. 167-168. Segnaliamo, inoltre, che Joëlle Tamine inserisce nella tipologia in cui il nome complemento è preceduto da determinante delle metafore che consistono nella personificazione di N2. In questo caso, il nome principale corrisponde a una classe lessicale caratterizzabile, che designa «une partie du corps, [...] un objet susceptible d'être possédé (ou une action susceptible d'être faite) par un animé» (J. Tamine, «L'interprétation des métaphores en “de”: le feu de l'amour», *op. cit.*, p. 39). Questi aspetti saranno approfonditi nell'ambito del quarto capitolo.

²⁷⁹ A. Naccarato, *La métaphore entre langue et discours*, *op. cit.*, pp. 164-165.

conflittuale *in praesentia* che produce un'interazione *in absentia*. In tutti e due i casi, la metafora è «irréversible»²⁸⁰. I *foci* («écumes», «haleine»), infatti, non dispongono di una alternativa virtuale coerente, ma attuano una pressione sui *frames* («métropoles», «lac») che determina una correlazione paradigmatica e che implica il rinvio a un referente esterno, l'acqua o l'essere umano. Di conseguenza, nelle configurazioni a tre termini, in cui il conflitto tra i due sintagmi nominali è accompagnato da una correlazione paradigmatica, l'interazione *in absentia* non coinvolge direttamente il *focus*, ma il *frame* e, precisamente, quest'ultimo e un soggetto sussidiario non immediatamente rintracciabile nell'enunciato. Inoltre, le preposizioni articolate *des* e *du* introducono – in questo caso – un complemento di relazione e una relazione verbale che esprime un processo. Nelle occorrenze «Une cuvée d'aurores»²⁸¹, «Ce grand niais d'alexandrin» e «Ta fierté de velours»²⁸², al contrario, i nomi complemento sono privi di predeterminante. Secondo Joëlle Tamine, l'assenza di predeterminante e la differenza sintattica e lessicale tra i nomi principali e i nomi complemento fa sì che il *de* favorisca l'uso quantitativo, l'uso qualitativo o il complemento di materia²⁸³. In «Une cuvée d'aurores», la preposizione si caratterizza per un impiego quantitativo. La dissimmetria singolare/plurale tra N₁ e N₂ permette di interpretare il nome principale («cuvée») come un termine di quantità. Questo tipo di termine, «le plus souvent au singulier»²⁸⁴, indica una misura, un volume, una forma ed entra in conflitto con il nome complemento («aurores»), «toujours pluriel»²⁸⁵. In «Ce grand niais d'alexandrin», il nome principale («niais») ricopre «toute une sorte de termes dont la caractéristique commune est d'être ressentie comme des appréciatifs»²⁸⁶ e conduce a un impiego qualitativo. In «Ta fierté de velours»,

²⁸⁰ M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, op. cit., p. 122.

²⁸¹ A. Naccarato, *La métaphore entre langue et discours*, op. cit., p. 166.

²⁸² J. Tamine, «L'interprétation des métaphores en "de": le feu de l'amour», op. cit., p. 36 e p. 37.

²⁸³ Cfr. op. cit., pp. 35-38.

²⁸⁴ Op. cit., p. 36.

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ *Ibidem*.

invece, l'attenzione ricade sulla classe lessicale del nome complemento: N2 si presenta come un termine di materia che è, inoltre, sempre al singolare²⁸⁷. Nelle ultime tre occorrenze, come nelle precedenti, i *foci* («cuvée», «niais», «velours») non dispongono di una valida alternativa virtuale e l'interazione paradigmatica si realizza tra i *frames*, nonché soggetti primari («aurores», «alexandrin», «fierté») e dei soggetti sussidiari esterni alla connessione. In «Une cuvée d'aurores», la figura ha come effetto la proiezione sulle «aurores» dell'immagine delle uova appena schiuse²⁸⁸; in «Ce grand niais d'alexandrin», la figura ha come effetto la proiezione sull'«alexandrin» delle caratteristiche proprie di un'entità animata; infine, in «Ta fierté de velours», la figura ha come effetto la proiezione sulla «fierté» di un referente concreto. Segnaliamo inoltre che quest'ultima occorrenza, al contrario delle altre, presenta l'ordine progressivo tipico delle metafore nominali. Come osserva Françoise Rullier-Theuret, «à part les métaphores qui introduisent un complément de matière [...], “les métaphores en de” présentent en premier le terme métaphorique, ordre qu'on rencontre rarement dans les autres métaphores nominales»²⁸⁹. In questo caso, quindi, al *frame* corrisponde il nome principale («Ta fierté») e al *focus* il nome complemento («velours»).

Le forme a quattro termini sono caratterizzate da una struttura ben più complessa. Alla connessione che si realizza sul piano sintagmatico si aggiungono due correlazioni paradigmatiche, una in corrispondenza del *frame*, l'altra in corrispondenza del *focus*. Consideriamo le occorrenze «Dans les herbes de mes yeux» e «Et le soupir d'adieu du soleil à la terre»²⁹⁰, in cui il nome complemento è preceduto da predeterminante e, precisamente, da un aggettivo possessivo («mes») o da una preposizione articolata («du»). In «Dans les herbes de mes yeux», la struttura binominale attualizza una relazione di appartenenza vicina al rapporto tra la parte («herbes») e il tutto

²⁸⁷ Cfr. *op. cit.*, p. 37.

²⁸⁸ Cfr. A. Naccarato, *La métaphore entre langue et discours*, *op. cit.*, p. 166.

²⁸⁹ F. Rullier-Theuret, *op. cit.*, p. 13.

²⁹⁰ Cfr. A. Naccarato, *La métaphore entre langue et discours*, *op. cit.*, p. 168.

(«yeux»), ma di carattere metaforico²⁹¹. In «Et le soupir d'adieu du soleil à la terre», al contrario, la struttura binominale presenta una relazione di tipo verbale²⁹². Tuttavia, in entrambi i casi, i *foci* («herbes», «soupir») attuano una pressione sui *frames* («yeux», «soleil») che determina una correlazione paradigmatica: i soggetti primari interagiscono con un soggetto sussidiario esterno alla connessione. Pertanto, gli occhi si trasformano in un giardino e il sole in un essere animato²⁹³. Trattandosi di una struttura a quattro termini, la correlazione paradigmatica si estende anche all'altezza del *focus*. In questo caso, il *frame* agisce sul *focus* e attiva un soggetto primario esterno alla connessione: i fili d'erba si trasformano in ciglia e il sospiro in un tramonto²⁹⁴. Ricordiamo che, nelle metafore vive, la sostituzione è un'opzione interpretativa che non blocca né l'interazione, né la proiezione: «la présence d'un substitut non figuré ne transforme pas la métaphore en un simple ornement, mais se change en un instrument entraînant la recatégorisation conceptuelle qu'elle parvient à réaliser»²⁹⁵.

Ora, l'analisi delle configurazioni grammaticali e concettuali non è sufficiente alla descrizione di questa tipologia di metafore. In altre parole, le caratteristiche grammaticali e concettuali conferiscono alle forme *nom de nom* delle proprietà strutturali, ma è solo mediante l'interpretazione in contesto che il lavoro di analisi si completa. Di conseguenza, ci proponiamo di studiare il ruolo dei fattori contestuali nell'identificazione della relazione tra un nome principale e un nome complemento, perché l'espressione nominale in *de*, in quanto formalmente indeterminata, esprime un numero aperto, potenzialmente infinito di connessioni, che si determinano sotto la pressione del contenuto dei termini coinvolti e, in ultima analisi, del contesto e/o del contesto nel quale

²⁹¹ Questo tipo di relazione sarà discusso in maniera più approfondita nel quarto capitolo.

²⁹² Cfr. *ibidem*.

²⁹³ Cfr. *op. cit.*, p. 169.

²⁹⁴ Cfr. *ibidem*.

²⁹⁵ *Ibidem*.

l'espressione è inserita²⁹⁶. Come precisa Prandi, infatti, «la figure n'est pas dans le signifié de l'expression, qui se limite à construire une connexion conflictuelle, mais est l'issue d'un acte d'interprétation motivé dans les limites d'un texte donné»²⁹⁷. Nel caso dell'interpretazione aperta o figurata, è dunque necessario osservare l'incoerenza del contenuto rispetto a un cotesto o a un contesto specifici, perché «ce qui pousse vers une interprétation figurée, ce n'est donc pas la présence du conflit dans le signifié de l'expression, mais l'incohérence de ce contenu conflictuel avec un cotexte ou un contexte qui porte indiscutablement sur notre monde»²⁹⁸. Quindi, accanto alle interpretazioni chiuse o limitative, esistono le interpretazioni infinitamente aperte delle metafore vive che necessitano di una lettura di più ampio respiro, soprattutto se «la localisation du foyer est incertaine, ou que l'énoncé n'est pas en tant que tel contradictoire»²⁹⁹. Prendiamo in considerazione due esempi: «Philatélistes d'éternels riens» e «Un grand soleil de sable»³⁰⁰. A prima vista, l'occorrenza «Philatélistes d'éternels riens» presenta una struttura a tre termini, in cui il *focus* («Philatélistes») attua una pressione sul *frame* («éternels riens») che determina una correlazione paradigmatica tra il soggetto primario e un soggetto sussidiario esterno alla connessione, ovvero degli elementi concreti che possono essere collezionati³⁰¹. Tuttavia, una volta inserita nel contesto al quale appartiene, l'espressione rivela una struttura a quattro termini. Pertanto, alla connessione che si realizza sul piano sintagmatico si aggiungono due correlazioni paradigmatiche, una in corrispondenza del *focus*, l'altra all'altezza del *frame*: i «Philatélistes» rinviano ai poeti, gli «éternels riens» alle loro opere³⁰². Al contrario, in «Un

²⁹⁶ Cfr. M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, op. cit., p. 46.

²⁹⁷ Id., «Syntaxe formelle et cohérence textuelle: deux sources pour le conflit conceptuel», op. cit., p. 66.

²⁹⁸ Id., «Littéral, non littéral, figuré», op. cit., p. 25.

²⁹⁹ Id., *Grammaire philosophique des tropes*, op. cit., p. 175.

³⁰⁰ A. Naccarato, «Les métaphores en “de”»: essai de systématisation», op. cit., p. 101.

³⁰¹ Cfr. *ibidem*.

³⁰² Cfr. op. cit., p. 102.

grand soleil de sable», il *de* introduce un complemento di materia che favorisce un ordine inverso: come abbiamo visto precedentemente, il *focus* occupa la posizione di nome complemento («sable») e il *frame* la posizione di nome principale («soleil»). In questo caso, il *focus* proietta sul *frame* una proprietà che non gli appartiene e che evoca l'immagine del deserto, sollecitando una relazione di contiguità all'interno di uno stesso insieme semantico-referenziale³⁰³. In questi termini, l'occorrenza può essere considerata come una metafora a fondamento metonimico³⁰⁴.

A differenza di quanto avviene nel nucleo della frase, dove i sintagmi nominali che saturano il verbo assumono un ruolo in base a relazioni grammaticali e indipendentemente dai contenuti concettuali³⁰⁵, negli strati periferici, e in particolare all'interno dell'espressione complessa di tipo N+*de*+N, i sintagmi nominali promuovono un conflitto che non dipende dalla catena formale, ma si fonda sui concetti e su ragioni di coerenza testuale³⁰⁶. In altre parole, in regime di ipocodifica³⁰⁷, il conflitto può essere individuato sia attraverso fattori concettuali, sia attraverso fattori contestuali. In effetti, prendendo in considerazione il testo, «plusieurs syntagmes nominaux [...], tout en admettant une interprétation cohérente, finissent par recevoir une interprétation métaphorique conflictuelle»³⁰⁸. L'occorrenza «La chambre des souvenirs»³⁰⁹, ad esempio, non presenta un conflitto concettuale manifesto, ma contestualmente acquisisce carattere figurato. Posizionata all'interno del testo di cui fa parte, infatti, l'espressione, «où le “de” associe deux termes

³⁰³ Cfr. M. Bonhomme, *Linguistique de la métonymie*, Peter Lang, Berne, 1987, pp. 43-44.

³⁰⁴ Cfr. A. Naccarato, «Les métaphores en “de”: essai de systématisation», *op. cit.*, p. 103.

³⁰⁵ Cfr. M. Prandi, «Syntaxe formelle et cohérence textuelle: deux sources pour le conflit conceptuel», *op. cit.*, p. 55.

³⁰⁶ Cfr. *op. cit.*, p. 57.

³⁰⁷ Come afferma Michele Prandi, «in regime di codifica bilanciata e di ipercodifica, il conflitto rimane una proprietà strutturale dell'espressione. In regime di ipocodifica, viceversa, l'espressione non è più in grado di formare uno stampo formale indipendente ai concetti. La messa in opera delle relazioni concettuali dipende dall'inferenza, cioè da un ragionamento alimentato dai concetti stessi» (Id., *Le metafore tra le figure: una mappa ragionata*, *op. cit.*, p. 54).

³⁰⁸ Id., «Syntaxe formelle et cohérence textuelle: deux sources pour le conflit conceptuel», *op. cit.*, p. 56.

³⁰⁹ A. Naccarato, *La métaphore entre langue et discours*, *op. cit.*, p. 188.

apparemment non conflictuels dans leurs rapports réciproques, engendre elle aussi une figure: il s'agit d'une image de la mémoire»³¹⁰.

In definitiva, l'espressione nominale, nella configurazione nome-complemento in *de*, è capace di riprodurre una ricca tipologia di forme dell'interazione concettuale³¹¹. Essa, infatti, può accogliere delle strutture semplici a due termini o delle strutture complesse a tre o a quattro termini, in cui alla connessione sintagmatica si uniscono delle correlazioni paradigmatiche in corrispondenza del *frame* o del *frame* e del *focus* contemporaneamente. Il potere di azione delle espressioni nominali, inoltre, si apre allo spazio dell'interpretazione contestuale, visto che «i dati grammaticali e concettuali relativi alla struttura della frase [...] non sono sufficienti [a volte] per attivare le figure vive, il cui contenuto non appartiene al significato dell'espressione ma è il risultato di un atto di interpretazione all'interno del testo»³¹². Ci proponiamo, dunque, di indagare le caratteristiche strutturali e il funzionamento di alcune metafore vive mediante un triplo livello di analisi, che concerne allo stesso tempo una prospettiva di carattere grammaticale, concettuale e contestuale: come osserva Paul Ricœur, «la métaphore n'est pas vive seulement en ce qu'elle vivifie un langage constitué. La métaphore est vive en ce qu'elle inscrit l'élan de l'imagination dans un "penser plus", sous la conduite du "principe vivifiant" qui est l'âme de l'interprétation»³¹³.

³¹⁰ *Op. cit.*, p. 189. Segnaliamo che «La chambre des souvenirs» constitue «une expression binominale métaphorique [qui] entraîne l'actualisation d'une analogie définie et partagée» e «qui assimile la mémoire à un contenant» (*op. cit.*, p. 196).

³¹¹ Cfr. M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, *op. cit.*, p. 131.

³¹² Id., *Le metafore tra le figure: una mappa ragionata*, *op. cit.*, pp. 167-168.

³¹³ P. Ricœur, *La métaphore vive*, *op. cit.*, p. 384.

CAPITOLO 2

La metafora dall'enunciato all'enunciazione

Le ricerche finora illustrate hanno permesso di mettere in luce alcune delle proprietà intrinseche della metafora. La figura, non più definita come sostituto e ornamento, né come trasgressione rispetto all'«impalcatura strutturale della lingua»¹, è stata analizzata prendendo in considerazione caratteristiche grammaticali, concettuali e contestuali.

In questo capitolo, lasceremo temporaneamente da parte i principi strettamente grammaticali e concettuali, per approfondire lo studio del processo interpretativo:

[i]l est possible d'étudier les données de langue en les déconnectant des conditions particulières et toujours changeantes des actes d'énonciation. Ainsi, l'on peut étudier une phrase en elle-même, sans rien savoir de celui qui l'énonce, sans même supposer qu'elle soit énoncée par un sujet particulier, adressée à un sujet particulier, dans des circonstances particulières².

Nel capitolo precedente la questione dell'interpretazione è stata affrontata facendo riferimento unicamente al criterio della pertinenza testuale, aspetto indiscutibilmente importante che, tuttavia, necessita di essere affiancato da altri elementi.

¹ M. Prandi, *Le metafore tra le figure: una mappa ragionata*, op. cit., p. 7.

² J.-C. Milner, *Introduction à une science du langage*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 58.

In *Le sens figuré* (1981) e in *Pour une nouvelle théorie des figures* (2011), Irène Tamba-Mecz e Joëlle Tamine hanno dato il via a questo tipo di indagine, ampliando il campo di ricerca all'organizzazione referenziale ed enunciativa delle metafore. Mentre Tamba-Mecz concepisce «le sens figuré non plus comme un type de signification particulière attaché à une unité lexicale, mais comme une signification structurale construite [...] par les locuteurs et liée à des conditions énonciatives définies»³, Tamine evidenzia come la figura possa superare il livello puramente grammaticale per aprirsi «au *pathos* et à l'*ethos*»⁴. Nel recentissimo volume dal titolo *Retorica*, anche Michele Prandi scommette «su un progetto di retorica rifondata e inclusiva»⁵, in cui la metafora è pensata come uno strumento nelle mani del parlante che si rivolge a un destinatario attivo con lo scopo di condividere un messaggio⁶.

Sulla base di questi presupposti e sulla base delle ricerche condotte nell'ambito dell'analisi del discorso, intendiamo dunque approfondire lo studio della figura. Nello specifico, l'ampliamento delle risorse permetterà di mettere in evidenza che gli enunciati metaforici veicolano un'intenzione comunicativa e artistica la cui ricostruzione, affidata al destinatario, si basa su fattori di ordine discorsivo ed extradiscorsivo. Di conseguenza, a partire dalla nozione di patto comunicativo, saranno poi prese in considerazione le nozioni di *ethos* e di *dialogismo*.

³ I. Tamba-Mecz, *Le sens figuré*, *op. cit.*, p. 36.

⁴ J. Gardes Tamine, *Pour une nouvelle théorie des figures*, *op. cit.*, p. 103.

⁵ M. Prandi, *Retorica*, *op. cit.*, p. 21.

⁶ Cfr. *op. cit.*, pp. 16-17.

2.1 La dimensione interpretativa attraverso il patto comunicativo

Come più volte precisato, le espressioni figurate e le espressioni coerenti condividono in linea di massima le medesime regole, sia per quanto riguarda la struttura sintattica, sia per quanto concerne l'interpretazione. Riconsideriamo, a titolo illustrativo, due esempi: «Maria sogna» e «La luna sogna». Entrambi gli enunciati presentano un soggetto («Maria»/«La luna») e un predicato («sogna»). La differenza tra le due occorrenze, dunque, non risiede nella grammatica, ma nella presenza di un «conflitto tra le relazioni imposte dalla sintassi e le relazioni attivate dai modelli concettuali»⁷. In tal senso, il predicato «sogna», che presuppone come soggetto coerente un'entità animata, provoca una riconfigurazione dell'entità inanimata («La luna»), generando una relazione inattesa che sfida l'ontologia naturale e condivisa.

I significati complessi coerenti e i significati complessi conflittuali presentano inoltre alcune caratteristiche comuni per quanto attiene all'interpretazione. Un enunciato complesso coerente come «Hai chiuso la finestra?» risponde o a una interpretazione letterale, nel caso in cui comunichi effettivamente che la finestra è aperta, o a una interpretazione non letterale, nel caso in cui la domanda richieda un supplemento interpretativo da parte del destinatario che, in base al contesto, decodifica il messaggio in riferimento al gatto che è scappato. L'interpretazione dei significati complessi conflittuali si colloca all'interno dell'interpretazione non letterale che, come abbiamo visto, richiede al destinatario un duplice sforzo, ovvero l'identificazione della figura e l'identificazione del messaggio.

L'armonia o l'incompatibilità tra sintassi formale e mondo concettuale così come l'interpretazione delineano la distinzione essenziale tra coerenza concettuale («consistency») e coerenza testuale («coherence») ⁸. Consideriamo

⁷ *Op. cit.*, p. 90.

⁸ Cfr. *op. cit.*, p. 127. Per un approfondimento della distinzione tra coerenza concettuale («consistency») e coerenza testuale («coherence»), cfr. anche Id. *Conceptual Conflicts in Metaphors*

ancora una volta le occorrenze «Maria sogna» e «La luna sogna». Nel primo caso, la sintassi formale combacia perfettamente con la sintassi dei concetti, nel secondo caso – invece – esse entrano in conflitto. Ora, sebbene i due enunciati si mostrino antitetici rispetto agli schemi concettuali socialmente riconosciuti (rispetto, dunque, alla «consistency»), entrambi possono essere reputati come coerenti a livello testuale. La coerenza testuale o «coherence», infatti, non dipende da una visione condivisa del mondo, ma «dalla riconoscibilità di un progetto comunicativo»⁹. Pertanto, secondo tale prospettiva, il criterio della coerenza testuale è legato all'interpretazione e, specificamente, all'«attivazione da parte del destinatario di un processo di interpretazione inferenziale»¹⁰, che vale sia per gli enunciati complessi coerenti, sia per gli enunciati complessi conflittuali. Nel dettaglio,

[i]l destinatario deve in primo luogo attribuire al parlante un'intenzione comunicativa coerente, formulare un'ipotesi sul suo contenuto, e inferire dal significato di ciascun enunciato un messaggio in grado di inserirsi in un progetto comunicativo coerente. Per ottenere il risultato, deve costruire un campo di interpretazione adeguato, che integri i significati degli enunciati con una costellazione di premesse non dette in grado di portarlo a inferire i contenuti e le relazioni pertinenti¹¹.

Affinché questo avvenga, è necessario che tra il locutore e il destinatario¹² si instauri un patto comunicativo. In *Une analyse sémiolinguistique du discours*, Patrick Charaudeau definisce la nozione di «contrat de

and Figurative Language, *op. cit.*, p. XIV; M.-E. Conte, *Condizioni di coerenza. Ricerche di linguistica testuale*, B. Mortara Garavelli (a cura di), Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1999².

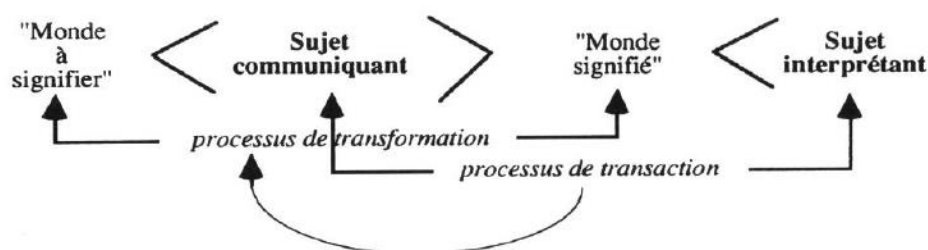
⁹ M. Prandi, *Retorica*, *op. cit.*, p. 127.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 130.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Per il presente capitolo, salvo alcune eccezioni (es. Oswald Ducrot, Dominique Maingueneau e Michèle Monte), utilizzeremo «locutore» o «istanza enunciativa» per indicare il soggetto che produce un enunciato e indistintamente «destinatario», «ricevente» e «lettore» per indicare il soggetto che lo riceve.

communication»¹³ che, nello specifico, si riferisce all'interazione tra le due identità. In questi termini, l'atto linguistico coadiuva due processi, il processo di trasformazione e il processo di transazione che il linguista schematizza come segue¹⁴:



Mentre il processo di trasformazione riguarda il locutore, che a partire dal mondo fenomenico elabora le idee e la materia¹⁵, il processo di transazione si riferisce allo scambio tra le due identità. In questo caso, il destinatario si impegna a interpretare ciò che il locutore intende comunicare entro i limiti della pertinenza¹⁶ che, a seconda del genere, dà origine a una o a più possibilità interpretative. Prendiamo in considerazione i testi orali e i testi scritti. Mentre nella conversazione faccia a faccia, il destinatario può costantemente interagire con il locutore, elaborando un'interpretazione pertinente e univoca, nei testi scritti il campo di interpretazione può produrre

¹³ P. Charaudeau, «Une analyse sémiolinguistique du discours», in *Langages*, n. 117, 1995, p. 101.

¹⁴ Per lo schema, cfr. *ibidem*.

¹⁵ Cfr. *op. cit.*, p. 99.

¹⁶ Nel capitolo precedente, abbiamo sottolineato le posizioni di Herbert Paul Grice e John Roger Searle a proposito della metafora che, considerata fallace e difettosa, è indagata come uno scarto rispetto alla conversazione ordinaria. Tuttavia, nell'ambito del patto comunicativo tra locutore e destinatario, essi hanno sottolineato l'importanza dell'inferenza nel processo interpretativo. Gli studi di Dan Sperber e di Deirdre Wilson del 1986 si basano sugli stessi principi. La ricezione del messaggio è definita in termini di inferenza: il destinatario interpreta in maniera pertinente il contenuto dell'espressione linguistica, alla luce della situazione comunicativa e delle intenzioni del parlante. A tal proposito, cfr. D. Sperber, D. Wilson, *Relevance. Communication and Cognition*, Blackwell, Oxford, 1995². Ribadiamo che il processo inferenziale prodotto all'interno dell'interpretazione non letterale dei significati complessi coerenti è condiviso dai significati complessi conflittuali.

esiti pertinenti, ma molteplici. In questo caso, infatti, il locutore e il destinatario appartengono a un tempo e a un luogo diversi. All'interno del tipo scritto, esistono testi in cui il messaggio coincide con il significato dell'enunciato e testi in cui il messaggio si discosta dal significato effettivo. Tale aspetto può essere chiarito mediante la nozione di «vincolo interpretativo»¹⁷.

Al fine di elaborare una tipologia testuale¹⁸ esaustiva e prendendo in considerazione il patto comunicativo che lega indissolubilmente locutore e destinatario, Francesco Sabatini esamina i vari gradi di libertà interpretativa, gradi che permettono di distinguere i testi «fortemente vincolanti» e «mediamente vincolanti» dai testi «poco vincolanti»¹⁹. Nello specifico,

[t]ale gradazione va correlata [...] alle diverse funzioni illocutive dettate dal vincolo interpretativo: funzioni chiaramente pragmatiche, che possono andare, per indicare subito i due estremi, dall'intenzione di elaborare e fornire conoscenze altamente vero-falsificabili (nella pura definizione scientifica) o norme di comportamento inequivocabili (nei testi legislativi e contrattualistici), fino all'intenzione di trattare, in termini molto soggettivi e in potenziale dialogo con qualsiasi altro essere umano, temi esistenziali (nel testo poetico)²⁰.

¹⁷ F. Sabatini, «Rigidità-esplicitzza vs elasticità-implicitzza: possibili parametri massimi per una tipologia dei testi», in G. Skytte, F. Sabatini (a cura di), *Linguistica testuale comparativa. In memoriam Maria-Elisabeth Conte*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen, 1999, p. 142.

¹⁸ Il modello più diffuso di tipologia testuale è quello ideato da Egon Werlich (cfr. E. Werlich, *Typologie der Texte*, Quelle & Meyer, Heidelberg, 1979; Id., *A Text Grammar of English*, Quelle & Meyer, Heidelberg, 1983). Si tratta di una classificazione che, nel corso del tempo, è stata accolta e/o perfezionata da altri studiosi. A titolo di esempio, cfr. R.-A. de Beaugrande, W. U. Dressler, *Introduzione alla linguistica testuale*, Il Mulino, Bologna, 1984 (Ed. or. *Einführung in die Textlinguistik*, Max Niemeyer, Tübingen, 1981);

¹⁹ F. Sabatini, *op. cit.*, pp. 148-149. Francesco Sabatini classifica tra i testi «fortemente vincolanti», i testi scientifici, normativi e tecnico-operativi; tra i testi «mediamente vincolanti», i testi espositivi e informativi; infine, tra i testi «poco vincolanti» inserisce i testi d'arte, ovvero la letteratura in prosa e in versi, i motti e i proverbi, i testi sacri e alcuni testi pubblicitari (cfr. *op. cit.*, p. 150).

²⁰ *Op. cit.*, p. 143.

Pertanto, tenendo conto dei due estremi, mentre i testi scientifici ridimensionano o addirittura annullano lo spazio lasciato all'interpretazione, i testi letterari concedono al destinatario un ampio margine interpretativo. Prendiamo in considerazione due esempi: la seconda legge di Keplero e un passo della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso²¹. Nel primo caso, asserendo che «Il raggio vettore che unisce il centro del Sole con il centro del pianeta descrive aree uguali in tempi uguali», lo scienziato utilizza dei termini tecnici la cui codifica è direttamente proporzionale al significato dell'enunciato stesso. Così facendo, lo spazio lasciato all'interpretazione è azzerato. Nel secondo caso, invece, il passaggio dell'albero "incantato" che, colpito dalla spada di Tancredi, inizia a sanguinare e a parlare, genera interpretazioni diverse. Lanfranco Caretti, ad esempio, basa l'interpretazione su una fitta rete intertestuale che va da Virgilio ad Ariosto, riconoscendo il *topos* dell'albero che sanguina; Sigmund Freud, invece, individua nell'azione di Tancredi un caso di coazione a ripetere: replicando il gesto, Tancredi infierisce ancora una volta sulla sua amata²². Si tratta di interpretazioni diverse, ma egualmente ammissibili. Entrambe, infatti, risultano essere coerenti/pertinenti rispetto al contesto. La stessa cosa accade con le metafore. Nel capitolo precedente, abbiamo delineato la differenza tra gli enunciati metaforici condivisi e gli enunciati metaforici conflittuali a partire dai diversi gradi di interpretazione. Mentre gli enunciati metaforici condivisi rientrano nel campo dell'interpretazione chiusa e/o limitativa, gli enunciati metaforici conflittuali motivano l'interpretazione aperta, in quanto le diverse opzioni interpretative, tutte pertinenti a livello testuale, tendono a coesistere. Riconsideriamo gli esempi «Lagrima di pioggia» e «Dormono i vertici dei monti». Nel primo caso, la metafora può essere interpretata seguendo due vie diverse: è infatti possibile ricorrere a un termine coerente assente, ma disponibile («le gocce»), ristabilendo l'ordine naturale delle cose, oppure

²¹ Cfr. M. Prandi, *Retorica, op. cit.*, pp. 187-188.

²² Cfr. *ibidem*.

proiettare la comprensione verso un orizzonte concettuale inedito che rivela la personificazione della natura e, in particolare, la sua sofferenza. Nel secondo caso, se collochiamo il verso all'interno del testo cui appartiene, *Notturmo* di Alcmene, ci rendiamo conto che sia l'immagine degli esseri viventi che abitano le montagne (interpretazione metonimica) sia l'immagine delle montagne personificate (interpretazione metaforica) rappresentano dei referenti testuali pertinenti. In entrambi i casi, dunque, le interpretazioni non si escludono a vicenda.

La ricezione delle figure avviene attraverso due fasi complementari, l'identificazione e l'interpretazione: «les figures du discours ne peuvent pas être pleinement réalisées que lorsqu'elles sont coconstruites par leurs récepteurs qui en activent les potentialité(s) (pré)construites»²³. Risulta dunque necessario introdurre la dimensione psicolinguistica della ricezione figurale²⁴, dal momento che «la production de figures donne lieu à trois types de réactions, au cours desquelles l'activité réceptive de leurs destinataires est inégalement sollicitée»²⁵. In questi termini, il contatto tra il destinatario e il testo può produrre tre attitudini diverse: la prima concerne la ricezione «inactivée», in cui la figura non è né percepita né interpretata da parte del destinatario (è il caso delle figure lessicalizzate che passano inosservate o della mera disattenzione del ricevente)²⁶; la seconda riguarda la ricezione «empathique», in cui il destinatario riconosce la figura, ma limita la percezione alla sensazione affettiva suscitata, tralasciando così sia il meccanismo procedurale specifico, sia un'interpretazione più approfondita (è il caso, in genere, delle letture di piacere)²⁷; la terza, infine, si riferisce alla ricezione «rationalisée», in cui il destinatario, pienamente cosciente, identifica la figura e la interpreta in maniera riflessiva, servendosi di fattori strutturali,

²³ M. Bonhomme, *Pragmatique des figures du discours*, op. cit., p. 75.

²⁴ Cfr. *ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Cfr. *op. cit.*, p. 76.

²⁷ Cfr. *op. cit.*, pp. 76-77.

contestuali e di un sistema di inferenze che dipendono dalle competenze acquisite in precedenza²⁸.

Ora, la ricezione empatica può sfociare nella ricezione razionale. Sebbene la prima si basi su una percezione delle figure a fondamento emotivo, «vivement déconseillée lors des lectures critiques»²⁹, essa «n'est souvent qu'une première étape précédant une interprétation plus détaillée»³⁰. Lo si evince in particolare dagli studi di Michèle Monte che, rimaneggiati e raggruppati in *La parole du poème* (2022), propongono un ampliamento della dimensione empatica a tre componenti formali interdipendenti. Secondo la studiosa, infatti, «interpréter un poème est un travail de la pensée autant que de la sensibilité qui demande de l'attention à toutes les caractéristiques formelles»³¹. Nel processo di interpretazione, il destinatario ricorre a tre dimensioni, ossia le dimensioni «sémantique», «esthétique» e «énonciative»³². La dimensione semantica riguarda la costruzione di un mondo referenziale che si basa sulle interazioni tra significati; si tratta dello studio di una rappresentazione del mondo e delle deviazioni che essa produce rispetto a una visione ordinaria, «en termes de ruptures d'isotopies et de pragmatique des figures mais aussi de discontinuité textuelle ou de flottement référentiel»³³; la dimensione estetica riguarda il modo in cui il materiale verbale è utilizzato: l'articolazione fonica, il ritmo, la disposizione tipografica agiscono sul ricevente; infine, la dimensione enunciativa concerne il contratto

²⁸ Cfr. *op. cit.*, p. 78.

²⁹ *Op. cit.*, p. 77.

³⁰ *Ibidem*. La ricezione empatica non esclude l'analisi approfondita. Il destinatario, infatti, una volta individuata una metafora viva può restarne affascinato e, in un secondo momento, procedere con una lettura più minuziosa (cfr. J.-J. Lecercle, *La violence du langage*, Presses Universitaires de France, Paris, 1996, p. 176).

³¹ M. Monte, *La parole du poème. Approche énonciative de la poésie de langue française (1900-2020)*, Classiques Garnier, Paris, 2022, p. 22.

³² *Op. cit.*, pp. 82-94. Cfr. anche Id., «Interpréter le poème: une interaction variable entre trois dimensions textuelles (sémantique, esthétique et énonciative)», in G. Achard-Bayle, *et al.* (éds.), *Les sciences du langage et la question de l'interprétation (aujourd'hui)*, Éditions Lambert-Lucas, Limoges, 2018, pp. 127-154; Id., «L'ethos en poésie contemporaine: le cas de James Sacré et d'Antoine Émaz», *Babel. Littératures plurielles*, n. 34, 2016, pp. 257-281.

³³ Id., «Interpréter le poème: une interaction variable entre trois dimensions textuelles (sémantique, esthétique et énonciative)», *op. cit.*, p. 131.

comunicativo che si instaura all'interno del discorso³⁴. Di conseguenza, il testo si presenta come un dispositivo dotato di alcune caratteristiche specifiche che stimolano il lettore nel processo di lettura e di interpretazione, permettendogli – in ultimo – di aderire al mondo rappresentato. Il modello di analisi pone dunque l'accento sulla matrice esperienziale della ricezione, aspetto che riguarda anche la metafora. In un articolo consacrato allo studio della figura, Michèle Monte sottolinea il potere evocativo delle espressioni conflittuali che, forgiate dal locutore con lo scopo di comunicare e condividere un'esperienza, giungono al lettore attraverso l'elaborazione di un percorso interpretativo che gli consentirà di rivivere l'esperienza descritta³⁵. In effetti, «un testo postula il proprio destinatario come condizione indispensabile non solo della propria capacità comunicativa concreta ma anche della propria potenzialità significativa. In altri termini, un testo viene emesso per qualcuno che lo attualizzi»³⁶. In tal senso, i lettori «ne sont pas là seulement pour décoder le message, mais ils ont un rôle beaucoup plus important: ils sont appelés à se figurer et à configurer l'œuvre»³⁷.

La dimensione interpretativa nei testi letterari è dunque un aspetto fondamentale, che permette al lettore di immergersi nell'opera e di coglierne i significati nascosti. Il destinatario – sulla base delle proprie esperienze e conoscenze – si interroga sul messaggio, generando delle interpretazioni variegata che, tuttavia, rispondono al principio della pertinenza testuale. Come abbiamo visto, l'interpretazione del passo della *Gerusalemme Liberata* o di alcuni casi di metafore produce una moltitudine di soluzioni che dipendono sia dal bagaglio culturale e personale del soggetto interpretante, sia dalla coerenza rispetto al testo. In definitiva, il patto comunicativo si presenta come

³⁴ Cfr. Id., *La parole du poème, op. cit.*, p. 91.

³⁵ Cfr. Id., «Métaphore et cohérence textuelle dans les textes poétiques», in *Le discours et la langue*, t. 4.2, 2013, pp. 75-88.

³⁶ U. Eco, *Lector in Fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, La nave di Teseo, Milano, 2020², p. 72.

³⁷ I. Vultur, «La littérature comme forme de communication», in *Hermès. La Revue*, n. 70, 2014, p. 142.

un'interazione complessa che coinvolge locutore e destinatario, in cui il secondo, pur non disponendo «di un criterio ultimo per validare o respingere un'ipotesi interpretativa»³⁸, si fa carico di elaborare un'interpretazione (o più di una) che sia il più possibile pertinente. L'interazione tra locutore e destinatario trasforma dunque il patto comunicativo in un processo collaborativo, in cui il testo non è semplicemente ricevuto, ma co-enunciato e co-costruito.

2.2 Dall'*ethos* discursif all'*ethos* prédiscursif o préalable

Sotto l'egida del patto comunicativo, il destinatario empatizza con il mondo rappresentato non solo mediante le proprie conoscenze ed esperienze, ma anche attraverso l'identificazione del locutore – il «garant»³⁹, secondo la terminologia di Dominique Maingueneau –, al quale conferisce una «corporalité» e un «caractère»⁴⁰, dei tratti fisici e psicologici. È così che «le destinataire *incorpore*, assimile à travers l'énonciation un ensemble de schèmes qui correspondent à une manière spécifique de se rapporter au monde»⁴¹, schemi che rinviano alla maniera di dire e di essere dell'istanza enunciativa e che, quindi, richiamano la nozione di *ethos*.

Presente già nell'antichità, tale nozione si è distinta per la sua polivalenza semantica⁴². In Platone, ad esempio, «les significations [...] de ce terme étaient suffisamment flexibles pour que le Stagirite puisse adapter l'usage de ce mot à des domaines aussi divers que la biologie, l'éthique, la politique ou la

³⁸ M. Prandi, *Retorica*, op. cit., p. 188.

³⁹ D. Maingueneau, «Retour critique sur l'éthos», op. cit., p. 32. Cfr. anche Id., *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Dunod, Paris, 1993, p. 139; Id., *Les termes clés de l'analyse du discours*, Éditions du Seuil, Paris, 2009², p. 60.

⁴⁰ Id., «Retour critique sur l'éthos», op. cit., p. 32.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Cfr. Id., «L'éthos: un articulateur», in *COntEXTES*, n. 13, 2013 (<<https://journals.openedition.org/contextes/5772#ftn2>> [Consultato il 12/09/23]).

poétique»⁴³. In Aristotele, le cui idee costituiscono un prolungamento delle teorie di Platone – come testimoniamo le ricerche di Frédérique Woerther –, il termine continua a mostrare una certa flessibilità. In particolare, lo studio del sostantivo ἦθος nell'intero corpus aristotelico mostra «que cette notion n'était jamais tout à fait la même, jamais tout à fait une autre dans les traités où elle était employée, et que ses contenus variaient en fonction de l'objet étudié»⁴⁴. Nonostante ciò, emerge una costante: «le lien étroit que ce mot entretient avec l'idée de "soi"»⁴⁵. Concepito come una strategia persuasiva, l'*ethos* consiste nel fare una buona impressione sul destinatario. L'oratore, infatti, attraverso il discorso, cerca di mostrare un'immagine di sé che sia il più possibile convincente e credibile. Nella *Rhétorique*, la nozione è così definita:

[o]n persuade par le caractère (ἦθος) quand le discours est de nature à rendre l'orateur digne de foi, car les honnêtes gens nous inspirent confiance plus grande et plus prompte sur toutes les questions en général, et confiance entière sur celles qui ne comportent point de certitude, et laissent une place au doute. Mais il faut que cette confiance soit l'effet du discours, non d'une prévention sur le caractère de l'orateur⁴⁶.

Secondo Aristotele, l'*ethos* non consiste in un sapere extradiscorsivo e predeterminato, ma risulta da ciò che l'oratore comunica mediante dei tratti propriamente verbali e dei tratti corporei, ossia attraverso un insieme di gesti e atteggiamenti che accompagnano l'atto di parola: «dans une situation d'interaction orale il y a toujours des éléments contingents, pour lesquels il est difficile de dire s'ils font partie ou non du discours, mais qui influent sur la construction de l'*èthos* par le destinataire»⁴⁷.

⁴³ F. Woerther, *L'Èthos aristotélicien. Genèse d'une notion rhétorique*, Vrin, Paris, 2007, p. 302.

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 304.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 21.

⁴⁶ Aristote, *Rhétorique*, I, texte établi et traduit par M. Dufour, Les Belles Lettres, Paris, 1967, pp. 4-7.

⁴⁷ D. Maingueneau, «L'*èthos*: un articulatoire», *op. cit.*

Il concetto di *ethos* discorsivo è stato poi reimpiegato in Francia, a partire dagli anni Ottanta del Novecento, negli studi di pragmatica e di analisi del discorso. In *Le dire et le dit*, ad esempio, Oswald Ducrot incentra la discussione sull'istanza enunciativa che si manifesta all'interno del discorso. Il linguista, infatti, se dapprima opera una distinzione tra il locutore («être du discours») e il soggetto parlante («être empirique»⁴⁸), successivamente si concentra su una descrizione puntuale del primo, che – a sua volta – si distingue tra «le “locuteur en tant que tel” (par abréviation “L”) et le locuteur “en tant qu’être au monde” (“λ”)⁴⁹, dove L è il responsabile dell'enunciazione e λ è l'origine dell'enunciato⁵⁰. Secondo Ducrot, l'*ethos* dipende dall'interazione tra i due, ma si rivela nel discorso mediante il locutore-L e, specificamente, mediante l'immagine che ne scaturisce. Nello specifico, l'*ethos* non proviene

⁴⁸ O. Ducrot, *Le dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1984, p. 199. Il soggetto parlante «relève d'une représentation “externe” de la parole, étrangère à celle qui est véhiculée par l'énoncé» (*op. cit.*, p. 200).

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 199.

⁵⁰ Cfr. *op. cit.*, p. 200. In *Linguistique textuelle*, Jean-Michel Adam propone, sulla base delle teorie di Oswald Ducrot, di considerare non solo l'*ethos* che deriva dal Locutore-L o dal Locutore-λ, ma anche l'*ethos* dell'essere empirico extradiscorsivo: «celui du “sujet dans le monde”, de la personne pourvue d'une carte d'identité et d'un état civil, possédant ou non une ou des maisons, automobiles, animaux domestiques, mariée ou célibataire, etc. Cette entité non linguistique est un élément du contexte, elle peut être pourvue d'un *ethos* préalable lié à sa fonction, à ce que B a pu apprendre d'elle par ailleurs, par d'autres relais médiatiques» (J.-M. Adam, *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Nathan, Paris, 1999, p. 113). Segnaliamo, inoltre, che anche Dominique Maingueneau e Michèle Monte riconoscono nel locutore tre componenti: Maingueneau individua «la personne, l'écrivain, l'inscripteur», dove la prima si riferisce all'individuo dotato di uno stato civile e di una vita privata, la seconda riguarda la nozione di autore in riferimento a un campo letterario e la terza concerne l'enunciatore testuale e il garante (cfr. D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Paris, 2004, pp. 107-108). Comme osserva Maingueneau, la «personne», l'«écrivain» e l'«inscripteur» possono essere interpretati come gli anelli di un «nœud borroméen»: «ces trois instances ne se disposent pas en séquence, que ce soit en termes de chronologie ou de strates. Il n'y a pas d'abord la personne, passible d'une biographie, puis l'écrivain, acteur de l'espace littéraire, puis l'inscripteur, sujet de l'énonciation: chacune des trois instances est traversée par les deux autres, aucune n'est fondement ou pivot. [...] À travers l'inscripteur c'est aussi la personne et l'écrivain qui énoncent; à travers la personne c'est aussi l'écrivain et l'inscripteur qui vivent; à travers l'écrivain c'est aussi la personne et l'inscripteur qui tracent une trajectoire dans l'espace littéraire» (*op. cit.*, p. 108). Per quanto riguarda Michèle Monte, invece, quest'ultima prevede un «sujet biographique empirique», ovvero un individuo dotato di una personalità sociale, un «énonciateur textuel», cioè l'istanza enunciativa all'interno del testo, e un «locuteur/énonciateur», ovvero il soggetto deittico e modale responsabile del/dei punto/i di vista (cfr. M. Monte, *La parole du poème*, *op. cit.*, p. 177).

[d]es affirmations flatteuses que l'orateur peut faire sur sa propre personne dans le contenu de son discours, affirmations qui risquent au contraire de heurter l'auditeur, mais de l'apparence que lui confèrent le débit, l'intonation, chaleureuse ou sévère, le choix des mots, des arguments [...]. Dans ma terminologie, je dirai que l'*ethos* est attaché à L, le locuteur en tant que tel: c'est en tant qu'il est source de l'énonciation qu'il se voit affublé de certains caractères qui, par contrecoup, rendent cette énonciation acceptable ou rebutante. Ce que l'orateur pourrait dire de lui, en tant qu'objet de l'énonciation, concerne en revanche λ ⁵¹.

Come evidenziato da Dominique Maingueneau, la distinzione tra *locuteur-L* e *locuteur λ* coincide con la distinzione dei pragmatici tra *montrer* e *dire*⁵²:

[I]'*ethos* se montre dans l'acte d'énonciation, il ne se dit pas. Par nature au second plan de l'énonciation, il doit être perçu, mais n'a pas besoin d'être explicité dans l'énoncé. Le destinataire attribué à un locuteur inscrit dans le monde extradiscursif des traits qui sont en réalité intradiscursifs, puisque associés à une manière de dire⁵³.

In altri termini, l'*ethos* si riferisce a un'immagine del locutore che si costruisce all'interno del discorso, attraverso «une manière de dire». Sulla base di questi presupposti, Dominique Maingueneau avanza una riformulazione che, pur mantenendo le premesse originarie, muta nel campo di applicabilità. A differenza della tradizione, in cui l'*ethos* è adoperato per lo studio dell'espressione orale, egli adatta la nozione ai testi scritti, in particolare a quei testi «qui par nature doivent faire *adhérer* des destinataires à certaines valeurs»⁵⁴:

⁵¹ *Op. cit.*, p. 201.

⁵² Cfr. D. Maingueneau, «Problèmes d'*ethos*», in *Pratique: linguistique, littérature, didactique*, n. 113-114, 2002, p. 57. Cfr. anche Id., «L'*ethos*: un articulateur», *op. cit.*

⁵³ Id., «Problèmes d'*ethos*», *op. cit.*, p. 58.

⁵⁴ Id., «L'*ethos*: un articulateur», *op. cit.*

[l']*èthos* a été élaboré dans un cadre de pensée où le locuteur est un «orateur». Pour ma part, au lieu de le réserver à l'éloquence judiciaire ou même à l'oralité, je considère que les textes écrits également, même s'ils la déniaient, possèdent une *vocalité* spécifique qui permet de les rapporter à une caractérisation psycho-sociale de l'énonciateur (et non, bien entendu, du locuteur extradiscursif) construite par le destinataire, à un *garant* qui à travers son *ton* authentifie ce qu'il dit. Le terme de «ton» présente l'avantage de valoir aussi bien pour l'écrit que pour l'oral. Le destinataire construit la figure de ce «garant» en s'appuyant sur un ensemble diffus de représentations sociales évaluées positivement ou négativement, de stéréotypes que l'énonciation contribue à conforter ou à transformer⁵⁵.

Secondo tale prospettiva, il potere di persuasione del discorso si basa sulla capacità del destinatario di identificare l'istanza enunciativa e di immedesimarsi con essa. Pertanto, l'*ethos* consiste in un processo di incorporazione che si sviluppa su tre fasi: conferire una corporalità al garante, assimilare un modo singolare di rapportarsi al mondo e, in ultimo, dare vita a una comunità immaginaria che implichi l'adesione di tutti i soggetti⁵⁶. L'*ethos* non si evince semplicemente dai tratti espressivi o stilistici, ma è legato a una scena di enunciazione sulla base della quale si sviluppa il testo: «cette “scène d'énonciation” s'analyse en trois scènes, [...] “scène englobante”, “scène

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Cfr. Id., «Problèmes d'*ethos*», *op. cit.*, p. 61. Segnaliamo, inoltre, che alle tre fasi poc'anzi descritte, Dominique Maingueneau aggiunge tre dimensioni: «la dimension “catégorielle” recouvre des choses très diverses. Il peut s'agir de rôles *discursifs* ou de statuts *extradiscursifs*. Les rôles discursifs sont ceux qui sont liés à l'activité de parole: animateur, conteur, prédicateur... Les statuts extradiscursifs peuvent être de natures très variées: père de famille, fonctionnaire, médecin, villageois, Américain, célibataire, etc.; la dimension “expérientielle” de l'*èthos* recouvre les caractérisations socio-psychologiques stéréotypiques, associées aux notions d'incorporation et de monde éthique: bon sens et lenteur du campagnard, dynamisme du jeune cadre...; la dimension “idéologique” renvoie à des positionnements dans un champ: féministe, de gauche, conservateur ou anticlérical... dans le champ politique, romantique ou naturaliste... dans le champ littéraire, etc.» (D. Maingueneau, «Retour critique sur l'*èthos*», *op. cit.*, pp. 32-33).

générique” et “scénographie”»⁵⁷. La «scène englobante» si riferisce al tipo di discorso, che può essere letterario, ma anche politico, religioso, filosofico; la «scène générique» concerne l'insieme delle norme associate a ciascun genere, come – ad esempio – le circostanze, le finalità, il luogo, il supporto materiale; infine, la «scénographie» riguarda «la mise en scène singulière de l'énonciation»⁵⁸. La «scène englobante», la «scène générique» e la «scénographie» acquisiscono, a seconda del genere⁵⁹, una rilevanza diversa: «certains genres ne suscitent jamais de scénographies (l'annuaire téléphonique, les textes de loi, etc.). D'autres genres exigent le choix d'une scénographie [...]. Les genres de discours qui recourent constamment aux scénographies sont ceux qui visent à agir sur le destinataire, à modifier ses convictions»⁶⁰. In letteratura, ad esempio, «ce n'est pas directement à la scène générique associée à une scène englobante qu'est confronté le lecteur ou l'auditeur, mais à une scénographie»⁶¹. Prendiamo in considerazione uno dei degli esempi proposti da Dominique Maingueneau, *Les Provinciales* di Blaise Pascal:

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 64.

⁵⁸ Cfr. Id., *Discours et Analyse du Discours*, *op. cit.*, p. 117.

⁵⁹ Dominique Maingueneau distingue i «genres conversationnels» e i «genres institués». I primi concernono le conversazioni dell'interazione quotidiana tra due o più interlocutori che, regolate dallo scambio di parola, sono soggette a continui cambiamenti; i secondi, invece, che si dividono tra «genres routiniers» e «genres auctoriaux», si riferiscono a generi stabili e organizzati. I «genres routiniers», ovvero l'intervista radiofonica, la dissertazione letteraria, il dibattito televisivo – per citarne alcuni –, costituiscono dei dispositivi comunicazionali socialmente e storicamente determinati: le finalità, i ruoli degli interlocutori e le circostanze, infatti, sono prestabiliti e restano invariati. Per quanto riguarda i «genres auctoriaux», essi riguardano i discorsi letterario, filosofico, religioso, politico, in cui l'autore o l'editore, ad esempio, attribuisce ai testi una «indication paratextuelle» («meditazione», «saggio», «trattato») che, da un lato, impone un quadro discorsivo specifico, dall'altro, orienta l'interpretazione del destinatario (cfr. Id., *Les termes clés de l'analyse du discours*, *op. cit.*, p. 70; Id., *Discours et Analyse du Discours. Une introduction*, Armand Colin, Malakoff, 2021², pp. 102-105; Id., *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, pp. 181-184). Il discorso letterario non si costituisce esclusivamente sulla base di scelte formali. L'indicazione paratestuale, sebbene sia decisiva per l'interpretazione e per l'inquadramento in una categoria generica, «ne caractérise qu'une part de la réalité communicative du texte» (*op. cit.*, p. 184). Il discorso, infatti, non solo si configura all'interno dei vincoli di un genere, ma instaura una «scène d'énonciation» (*op. cit.*, p. 191), in cui interagiscono la «scène englobante», la «scène générique» e la «scénographie» (cfr. Id., *Discours et Analyse du Discours*, *op. cit.*, p. 113).

⁶⁰ Id., *Les termes clés de l'analyse du discours*, *op. cit.*, p. 112.

⁶¹ Id., *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 192.

[L]orsque Blaise Pascal, le 23 janvier 1656, écrit la première de ses «lettres à un provincial de ses amis», premier texte d'une série connue sous le nom des *Provinciales*, il se décale de la scène générique effective de son texte: celle d'un écrit polémique destiné à défendre une cause religieuse, en l'occurrence celle des jansénistes. Ce texte repose en effet sur une scénographie originale: un honnête homme ignorant des querelles des théologiens écrit une lettre à un ami de province pour lui faire part, sur un ton ironique et dans un français dépourvu de technicité théologique, de l'enquête qu'il a menée sur le conflit en cours entre les jansénistes et la Sorbonne. Le choix d'une telle scénographie est lourd de sens. Qu'il en soit conscient ou non, en recourant à une telle mise en scène, Pascal modifie le statut même de ce type de débat: par son énonciation même, il montre qu'un individu non spécialiste de théologie, qui ne dispose que de sa raison et maîtrise la langue commune, peut légitimement entrer dans une querelle théologique et que ce débat intéresse les gens du monde. En d'autres termes, le locuteur dans son énoncé configure un monde dont les propriétés sont telles qu'elles justifient le cadre même de l'énonciation: il lui faut présenter la querelle janséniste sous un certain visage pour justifier qu'il y participe en publiant une lettre destinée aux gens du monde et qui mobilise les ressources linguistiques de ces derniers⁶².

In questo caso, la «scénographie» acquisisce carattere prioritario ed entra in contrasto con la «scène générique» effettiva, ovvero «celle d'un écrit polémique destiné à défendre une cause religieuse». In altre parole, la scenografia fa astrazione del genere e si costruisce gradualmente all'interno del testo:

[L]a scénographie, avec l'ethos dont il participe, implique un processus en boucle: dès son émergence la parole est portée par un certain ethos, lequel, en fait, se valide progressivement à travers

⁶² Id., *Discours et Analyse du Discours*, op. cit., pp. 118-119.

cette énonciation même. La scénographie est ainsi à la fois ce dont vient le discours et ce qu'engendre le discours; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer, doit établir que cette scène dont vient la parole est précisément *la* scène requise pour énoncer dans telle circonstance. Ce sont les contenus déployés par le discours qui permettent de spécifier et valider l'ethos, et sa scénographie, à travers lesquels ces contenus surgissent⁶³.

Le teorie che privilegiano lo studio dell'*ethos* discorsivo si riferiscono principalmente a un assunto, ossia la possibilità che l'identità enunciativa possa collidere con il soggetto empirico. Sulle tracce di Ducrot e Maingueneau, Michèle Monte suggerisce di considerare l'enunciatore testuale⁶⁴, dal momento che «lorsque nous écrivons, nous donnons à entendre/lire un texte mais nous construisons par là même un énonciateur qui, par ces choix discursifs, peut s'éloigner plus ou moins de la personne que nous sommes»⁶⁵. È infatti possibile che una persona timida produca un discorso violento che non combacia con i suoi tratti abituali; o ancora, che un operaio produca un testo erudito, che non collima con la sua posizione sociale⁶⁶. Tuttavia, affinché si possano considerare le differenze o le somiglianze tra l'enunciatore testuale e l'essere in carne e ossa, è necessario tenere conto dei dati che circolano all'interno di una comunità circa il soggetto che prende la parola o che scrive. In altri termini, al fine di «[s]e prémunir des risques d'une interprétation sauvage», è parimenti necessario promuovere «une écoute du texte qui ne lui fasse pas violence, et prenne en compte notamment le contexte

⁶³ Id., «Problèmes d'ethos», *op. cit.*, p. 65.

⁶⁴ «L'appellation d'énonciateur textuel [...] est certes un peu lourde mais elle évite le terme d'*auteur* [...] ou celui de *poète*, qui risquent toujours de porter à confusion en nous déportant vers le sujet parlant» (M. Monte, *La parole du poème*, *op. cit.*, p. 177).

⁶⁵ Id., «Éthos, énonciateur textuel, dimension esthétique: la poésie face aux autres genres», in É. Devriendt, L. Gaudin-Bordes, H. Ledouble (éds.), *L'énonciation poétique: entre collectif et singulier. Hommages à Michèle Monte*, Éditions Academia, Louvain-la-Neuve, 2023, p. 179.

⁶⁶ Cfr. *op. cit.*, pp. 179-180.

de sa production et ce que l'on peut savoir du projet esthétique de son auteur»⁶⁷.

Le conoscenze preliminari riguardo l'autore definiscono la nozione di *ethos* «prédiscursif»⁶⁸ o «préalable»⁶⁹, nozione che – come quella di *ethos* discorsivo – ha radici profonde che risalgono all'antichità. La retorica classica, infatti, non fornisce esclusivamente una descrizione dell'*ethos* che si costruisce all'interno del discorso, ma anche dell'*ethos* in riferimento alla reputazione dell'oratore. Mentre Aristotele privilegia la prima declinazione, ponendo l'accento sulla capacità del locutore di creare e mostrare un'immagine di sé che sia convincente e persuasiva attraverso il discorso, alcuni dei suoi predecessori, come Isocrate – ad esempio –, affidano il potere persuasivo alla stima e alla considerazione dell'oratore nello spazio sociale:

[b]ien loin que celui qui veut persuader un auditoire néglige la vertu, son principal souci sera de donner de lui à ses concitoyens la meilleure opinion possible. Qui ne sait en effet que la parole d'un homme bien considéré inspire plus de confiance que celle d'un homme décrié, et que les preuves de sincérité qui résultent de toute la conduite d'un orateur ont plus de poids que celles que le discours fournit⁷⁰?

In questo caso, dunque, l'*ethos* non si riferisce a un'immagine del locutore interna al discorso, ma a un'immagine esterna alla parola, a un sapere extradiscorsivo e predeterminato. Questa idea, che si manifesta anche nella

⁶⁷ Id., *La parole du poème*, *op. cit.*, p. 90.

⁶⁸ D. Maingueneau, «Problèmes d'*ethos*», *op. cit.*, p. 58.

⁶⁹ R. Amossy, *La présentation de soi*, *op. cit.*, p. 71. Il testo appena citato riprende e rielabora le ricerche sviluppate nel volume collettaneo del 1999: Id. (éd.), *Image de soi dans le discours. La construction de l'*ethos**, Delachaux & Niestlé, Lausanne, 1999.

⁷⁰ Isocrate, «Sur l'échange» (XV, §§ 274-290), in L. Bodin (trad. et éd.), *Extraits des Orateurs attiques*, Hachette, Paris, 1967, p. 121.

tradizione latina⁷¹, giunge fino alla contemporaneità. In *Ce que parler veut dire*, ad esempio, Pierre Bourdieu osserva che

[e]ssayer de comprendre linguistiquement le pouvoir des manifestations linguistiques, chercher dans le langage le principe de la logique et de l'efficacité du langage d'institution, c'est oublier que l'autorité advient au langage du dehors, comme le rappelle concrètement le *skeptron* que l'on tend, chez Homère, à l'orateur qui va prendre la parole. Cette autorité, le langage tout au plus la représente, il la manifeste, il la symbolise [...]. En fait, l'usage du langage, c'est-à-dire aussi bien la manière que la matière du discours, dépend de la position sociale du locuteur qui commande l'accès qu'il peut avoir à la langue de l'institution, à la parole officielle, orthodoxe, légitime⁷².

Secondo il sociologo francese, dunque, l'efficacia della parola dipende dalla posizione sociale dell'individuo. In altri termini, «l'image préalable que l'auditoire se fait de l'orateur en fonction de son statut, de sa réputation ou de ses dires antérieurs peut avoir une influence décisive sur l'efficacité de sa présentation de soi»⁷³. Nel caso specifico di un autore, ad esempio, i discorsi non letterari (mediatici o accademici), le prefazioni, così come l'ascolto o la lettura delle interviste rappresentano dei fattori che possono esercitare un'influenza sul lettore e orientare l'interpretazione. Tuttavia, questi fattori, sebbene contribuiscano alla costruzione dell'immagine d'autore, presentano origini diverse e provocano – a volte – delle rappresentazioni che sfuggono al suo controllo:

⁷¹ Sulla scia di Isocrate, nella retorica latina, la reputazione della persona prevale sull'atto di parola. In Cicerone, ad esempio, l'autorità dell'oratore dipende principalmente da due fattori: l'onore personale e la gloria pubblica (cfr. R. Amossy, *La présentation de soi*, op. cit., p. 74). A tal proposito, cfr. anche G. Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton University Press, New Jersey, 1963; R.-L. Enos, K. Rossi Schnakenberg, «Cicero Latinizes Hellenic Ethos», in J. S. Baumlin, T. F. Baumlin (eds.), *Ethos. New Essays in Rhetorical and Critical Theory*, Southern Methodist University Press, Dallas, 1994.

⁷² P. Bourdieu, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Fayard, Paris, 1982, p. 105.

⁷³ R. Amossy, *La présentation de soi*, op. cit., p. 72.

[c]onstruire une image de soi, c'est toujours s'engager dans un dialogue avec ce que les autres ont dit de nous et l'idée qu'ils se font de notre personne. C'est donc aussi réagir aux aspects négatifs de l'ethos préalable: le locuteur tente de transformer des représentations qui ne conviennent pas aux buts poursuivis, ou qui ne répondent pas à ses besoins identitaires⁷⁴.

Di conseguenza, se l'immagine prodotta da terzi non collima con l'immagine che l'autore desidera mostrare, quest'ultimo tenterà di modificarla; se l'immagine prodotta da terzi, invece, contribuisce a conferirgli legittimità e competenza, egli si limiterà a recuperarla e a riattivarla⁷⁵. Nel caso dell'intervista, nonostante le finalità, le circostanze e i ruoli degli interlocutori siano prestabiliti, l'autore può correggere il tiro a suo piacimento; può, ad esempio, prendere possesso «de ce qui se dit de lui pour infléchir son image dans le sens désiré, selon le courant dans lequel il se range [...] ou la place qu'il aspire à tenir»⁷⁶. Ad ogni modo, «la façon dont [les différents types d'images] se croisent et se combinent influe sur l'interaction du lecteur avec le texte»⁷⁷. Il lettore può dunque rapportarsi al testo in tre modi: può limitarsi «à imaginer l'énonciateur à partir des seuls traits langagiers. Il peut même, dans certains cas, ne pas construire d'énonciateur et se concentrer uniquement sur les informations données par le texte comme si celui-ci n'émanait de nulle part»⁷⁸ e può, infine, far interferire l'*ethos discursif* e l'*ethos prédiscursif* o *préalable*, producendo «d'innombrables possibilités interprétatives et [...] des effets de sens très divers»⁷⁹.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Cf. *op. cit.*, p. 75.

⁷⁶ Id., «La double nature de l'image d'auteur», *op. cit.*

⁷⁷ *Op. cit.*

⁷⁸ M. Monte, «Éthos, énonciateur textuel, dimension esthétique: la poésie face aux autres genres», *op. cit.*, p. 180.

⁷⁹ M. M. Gallinari, «La "clause auteur": l'écrivain, l'*ethos* et le discours littéraire», in *Argumentation et Analyse du discours*, n. 3, 2009 (<<http://journals.openedition.org/aad/663>> [Consultato il 12/09/2023]).

L'interazione tra l'*ethos* discorsivo e l'*ethos* prediscorsivo produce l'«ethos effectif»⁸⁰. Precisiamo che l'«ethos discursif» comporta a sua volta due dimensioni⁸¹: «l'ethos “montré”, touchant aux modalités de la prise de parole et qui se “montre” ainsi dans l'acte d'énonciation; l'ethos “dit”, découlant des fragments des textes où le locuteur évoque son énonciation ou parle de lui-même, et donc de ce qui est “dit” dans l'énoncé»⁸². A tal proposito, Ruth Amossy puntualizza che

[c]'est ici qu'intervient la question bien connue de la double nature du «je», comme sujet de l'énonciation ou sujet de l'énoncé [...]. Cette distinction est au cœur de toute réflexion sur l'ethos. En effet, l'image de soi peut découler du *dit*: ce que le locuteur énonce explicitement sur lui-même en se prenant comme thème de son propre discours. En même temps, elle est toujours un résultat du *dire*: le locuteur se dévoile dans les modalités de sa parole même lorsqu'il ne se réfère pas à lui-même⁸³.

Inoltre, nel saggio del 2014, Maingueneau distingue un *ethos* «dit» di tipo verbale, che riguarda «les propriétés de l'énonciation elle-même (“ma parole est sévère”, “je vous parle du fond du cœur”...)» e un *ethos* «dit» di natura non verbale, che concerne «la personnalité du locuteur»⁸⁴.

⁸⁰ Cfr. D. Maingueneau, «Problème d'ethos», *op. cit.*, p. 65. Segnaliamo, inoltre, che le due declinazioni contribuiscono alla creazione di quella che Ruth Amossy chiama «image d'auteur», la quale deriva sia da fattori interni all'opera letteraria, che concernono specificamente «l'image de soi que projette l'auteur dans le discours littéraire», sia da fattori esterni, che concernono «l'image d'auteur produite aux alentours de l'œuvre dans les discours éditoriaux, critiques et autres» (cfr. R. Amossy, «La double nature de l'image d'auteur», *op. cit.*).

⁸¹ Cfr. D. Maingueneau, «Problème d'ethos», *op. cit.*, p. 65.

⁸² A. Naccarato, «Paratopie créatrice et image de soi. *Le Mal des fantômes* de Benjamin Fondane au prisme de l'analyse du discours», in *Argumentation et Analyse du discours*, n. 31, 2023 (<<https://journals.openedition.org/aad/7647>> [Consultato il 15/11/2023]).

⁸³ R. Amossy, *La présentation de soi*, *op. cit.*, p. 113.

⁸⁴ D. Maingueneau, «Retour critique sur l'éthos», *op. cit.*, p. 35. Maingueneau precisa che l'*ethos* «dit» può essere attualizzato anche in modo indiretto, «par exemple par le biais de métaphores ou d'allusions à d'autres scènes de parole» (Id., «Problème d'ethos», *op. cit.*, p. 65; Id., *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 206). Inoltre, secondo Amossy, è necessario prendere in considerazione il rapporto «entre l'image qui découle des modes d'énonciation et celle qui ressort de ce que le “je” dit sur sa propre personne», perché «c'est [...] de la coïncidence ou de la non-

Occorre adesso porre l'accento su come la metafora entri a pieno titolo nel dibattito sull'*ethos*, dal momento che la figura, così come gli altri elementi strutturali e stilistici che compongono un testo, «porte nécessairement la marque de l'engagement énonciatif et affectif du locuteur»⁸⁵. In questi termini, la metafora può essere intesa sia come una modalità di presa di parola, come uno strumento derivante da una scelta stilistica ed espressiva, sia come un mezzo attraverso il quale il locutore parla di se stesso e trasmette una personale percezione del mondo, come «une mise en scène énonciative de points de vue»⁸⁶. In altre parole, il locutore interagisce con il mondo circostante e, servendosi consciamente o inconsciamente della metafora, offre un punto di vista in base alla propria esperienza. Per quanto concerne, invece, il processo interpretativo, il destinatario interagisce con il testo e, in relazione alle proprie esperienze e conoscenze, identifica la figura e ne decodifica il messaggio, facendo affidamento a elementi discorsivi o a elementi extradiscorsivi. Nel primo caso, si baserà principalmente sul testo, elaborando un'interpretazione che faccia riferimento ai soli dati interni; nel secondo caso, invece, si appoggerà su delle conoscenze pregresse relative all'autore, ossia su quei dati che circolano all'interno di una comunità e che costituiscono il sapere prediscorsivo o *préalable*⁸⁷. Secondo la nostra prospettiva, la decodifica della figura deve essere eseguita su entrambi i livelli: se è vero che l'interpretazione deve fondarsi necessariamente sul principio della pertinenza testuale, è altrettanto certo che le conoscenze esterne possono guidare la lettura e portare alla luce aspetti che altrimenti rimarrebbero nascosti. In definitiva, grazie al «contrat de communication» e grazie all'ausilio di fattori

coïncidence entre le dit et le dire que l'*ethos* tire son plus ou moins grand degré d'efficacité» (R. Amossy, *La présentation de soi*, op. cit., p. 115).

⁸⁵ J. Gardes Tamine, *Pour une nouvelle théorie des figures*, op. cit., p. 103.

⁸⁶ A. Rabatel, «Figures et points de vue en confrontation», in *Langue Française*, n. 160, 2008, p. 7.

⁸⁷ Ruth Amossy osserva che «le terme de prédiscursif risque d'induire en erreur: on pourrait en déduire que l'image élaborée dans les discours écrits et oraux précédant la présentation de soi est extralinguistique, ce qui n'est pas le cas: elle se forme *dans* le discours qui circulent dans la communauté» (R. Amossy, *La présentation de soi*, op. cit., p. 74).

interni ed esterni, il destinatario sarà capace di riconoscere il progetto comunicativo e artistico dell'autore e di aderire (o meno) a «une *manière de dire* qui est aussi une *manière d'être*»⁸⁸.

2.3 Il dialogismo

L'interazione tra il locutore e il mondo circostante, che si basa sul contatto diretto con la realtà e sulle conoscenze acquisite, permea il discorso. In tal senso,

[I]e mot, gardant la trace de ses emplois antérieurs, n'est plus envisagé comme un point textuel, mais comme un événement linguistique chargé de représenter le rapport du locuteur au réel, au sein duquel sont en interaction les discours d'autrui, la profondeur diachronique (historique) de la langue, un réel perçu que le locuteur cherche à rendre dicible⁸⁹.

Il rapporto che si instaura tra l'individuo e il mondo può essere esaminato in termini di «dialogismo». La nozione, che nella retorica classica rinvia all'uso del dialogo fittizio⁹⁰, acquisisce una sfumatura diversa nei lavori di Mikhaïl Bakhtine⁹¹, la cui diffusione in ambito francese si deve principalmente a Julia

⁸⁸ D. Maingueneau, «Retour critique sur l'éthos», *op. cit.*, p. 32.

⁸⁹ C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, Honoré Champion, Paris, 2001, p. 148.

⁹⁰ Cfr. D. Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, *op. cit.*, p. 42.

⁹¹ La nozione di dialogismo è stata fortemente discussa, poiché problematica «à au moins trois titres: (i) celui de sa paternité, (ii) celui de sa définition, (iii) celui du possible doublon avec la notion de *polyphonie*» (J. Bres, «Dialogisme, éléments pour l'analyse», in *Recherches en didactique des langues et des cultures*, n. 14/2, 2017 (<<http://journals.openedition.org/rdlc/1842>> [Consultato il 12/09/2023])). In questa sede, ci limiteremo a elencare alcuni degli studi al riguardo. Per quanto concerne il dibattito sulla paternità, cfr. J.-P. Bronckart, C. Bota, *Bakhtine démasqué. Histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif*, Librairie Droz, Genève, 2011. Per i problemi circa la definizione, dovuti principalmente alla traduzione dal russo al francese, cfr. A. Nowakowska, «Dialogisme, polyphonie: des textes russes de Bakhtine à la linguistique contemporaine», in J. Bres, P. Haillet, S. Mellet, H. Nölke, L. Rosier (éds.), *Dialogisme, polyphonie: approches linguistiques*, De Boeck-Duculot, Bruxelles, 2005, pp. 19-32; E. Velmezova, «Le dialogue bakhtinien: entre "nouveau" terminologique" et obstacle épistémologique», in *Cahiers de praxématique*, n. 57, 2011, pp. 31-50; P.

Kristeva e a Tzevan Todorov⁹². Secondo la prospettiva bakhtiniana, gli enunciati – siano essi monologici⁹³ o dialogici – si fondano su un’interazione costante con l’altro:

[t]oute énonciation, même sous sa forme écrite figée, est une réponse à quelque chose et est construite comme telle. Elle n’est qu’un maillon de la chaîne des actes de parole. Toute inscription prolonge celles qui l’ont précédée, engage une polémique avec elles, s’attend à des réactions actives de compréhension, anticipe sur celles-ci, etc.⁹⁴.

Questa prima formulazione è stata poi ampliata dai suoi successori ed è stata accompagnata dalla distinzione tra «dialogisme constitutif» e «dialogisme montré»⁹⁵. Il primo si riferisce a un enunciato non visibilmente marcato da altri discorsi (è il caso dell’allusione, che richiederà all’analista di restituire le voci nascoste entro i limiti delle proprie competenze trasversali) e il secondo, al contrario, a enunciati esplicitamente marcati (è il caso del discorso attributivo, del corsivo o delle virgolette). Prendiamo in

Sériot, «Généraliser l’unique: genres, types et sphères chez Bakhtine», in *Linx*, n. 56, 2007, 37-53. Infine, per la nozione di polifonia, cfr. in particolare O. Ducrot, «Esquisse d’une théorie polyphonique de l’énonciation», in O. Ducrot, *Le dire et le dit*, op. cit., pp. 171-233.

⁹² J. Kristeva, «Bakhtine, le mot, le dialogue, le roman», in *Critique*, n. 239, 1967, pp. 434-443; T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Éditions du Seuil, Paris, 1981.

⁹³ In *Esthétique et théorie du roman*, Mikhaïl Bakhtine oppone poesia e romanzo, negando alla prima il potenziale dialogico: «le poète doit être en possession totale et personnelle de son langage, accepter la pleine responsabilité de tous ses aspects, les soumettre à ses intentions à lui, et rien qu’à elles. [...] À cet effet, le poète débarrasse les mots des intentions d’autrui, n’utilise que certains mots et formes, de telle manière qu’ils perdent leur lien avec certaines strates intentionnelles et certains contextes du langage. [...] *Tout ce qui pénètre dans l’œuvre doit noyer dans les eaux du Léthé, oublier, sa vie antérieure dans les contextes d’autrui: le langage doit se souvenir seulement de sa vie dans les contextes poétiques*» (M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1987, pp. 115-116). La volontà era quella di proporre uno studio che concernesse l’eterogeneità stilistica del romanzo, facendo particolare riferimento ai dialoghi dei personaggi. Negli altri volumi, il carattere dialogico è esteso a tutti i tipi di enunciato. Ad esempio, in *Esthétique de la création verbale*, Bakhtine presenta la seguente e più ampia descrizione: «un énoncé est rempli des échos et des rappels d’autres énoncés, auxquels il est relié à l’intérieur d’une sphère commune de l’échange verbal. Un énoncé doit être considéré avant tout comme une réponse à des énoncés antérieurs à l’intérieur d’une sphère donnée» (Id., *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris, 1984, p. 299).

⁹⁴ Id., *Le marxisme et la philosophie du langage. Essais d’application de la méthode sociologique en linguistique*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1977, p. 106.

⁹⁵ D. Maingueneau, *Les termes clés de l’analyse du discours*, op. cit., p. 43. Per un approfondimento del «dialogisme montré», cfr. J. Authier-Revuz, «Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l’autre dans le discours», in *DRLAV*, n. 26, 1982, pp. 91-151.

considerazione due esempi: «Le style d'Émilie, la subtilité des arrangements installe toujours ce même climat *étrange et pénétrant*. On peut appeler cela le style d'Émilie» e «La guerre générationnelle n'aura pas lieu (contrairement à ce que pense *Le Monde*)»⁹⁶. Nel primo caso, l'interazione con il discorso altro è implicita ed è affidata alla memoria discorsiva del destinatario⁹⁷. Nel dettaglio, gli aggettivi «étrange» e «pénétrant» si riferiscono al primo verso della poesia *Mon rêve familial* di Paul Verlaine, apparsa nella raccolta *Poèmes saturniens* («Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant»). Nel secondo caso, invece, l'enunciato presenta una marcatura esplicita; il discorso del locutore secondario è infatti segnalato tra parentesi («contrairement à ce que pense *Le Monde*)»⁹⁸. Questi tipi di dialogismo possono inoltre assumere tre forme. La prima consiste nel «dialogisme interdiscursif». In questo caso, il locutore, mediante citazione, imitazione o allusione, indirizza il discorso «vers des discours réalisés antérieurement par des tiers»⁹⁹. La seconda, invece, riguarda il «dialogisme interlocutif». Questa volta, il locutore orienta il discorso «vers le tour de parole antérieur de l'allocutaire dans les genres dialogaux et, tant dans le dialogal que dans le monologal, vers la réponse de l'allocutaire qu'il sollicite et sur laquelle il anticipe»¹⁰⁰. Infine, la terza concerne il «dialogisme intralocutif», in cui discorso è orientato «vers lui-même, le locuteur étant son premier allocutaire»¹⁰¹. In questo caso, egli riprende il suo dire anteriore per allontanarsene, per apportare una correzione o per condividerlo nuovamente.

⁹⁶ J. Bres, «Dialogisme, éléments pour l'analyse», *op. cit.*

⁹⁷ Cfr. S. Moirand, «De la nomination au dialogisme: quelques questionnements autour de l'objet de discours et de la mémoire des mots», in A. Cassanas, A. Demange, B. Laurent, A. Leclerc (éds.), *Dialogisme et nomination*, Presses Universitaires de la Méditerranée, Montpellier, 2007, pp. 27-61.

⁹⁸ Cfr. J. Bres, «Dialogisme, éléments pour l'analyse», *op. cit.*

⁹⁹ *Op. cit.* Cfr. anche J. Bres, A. Nowakowska, J.-M. Sarale, *Petite grammaire alphabétique du dialogisme*, Classiques Garnier, Paris, 2019, p. 12. Nel caso del dialogismo interdiscorsivo, Sophie Moirand parla di «dialogisme intertextuel» (S. Moirand, *Une grammaire des textes et des dialogues*, Hachette, Paris, 1990, p. 75), mentre negli studi letterari si parla generalmente di «intertextualité» (cfr. M. Monte, *La parole du poème*, *op. cit.*, p. 387).

¹⁰⁰ J. Bres, «Dialogisme, éléments pour l'analyse», *op. cit.* Nel caso del dialogismo interlocutivo, Sophie Moirand parla di «dialogisme interactionnel» (S. Moirand, *Une grammaire des textes et des dialogues*, *op. cit.*, p. 75).

¹⁰¹ J. Bres, «Dialogisme, éléments pour l'analyse», *op. cit.*

I «phénomènes de reprise ou citation ouvrent trois possibilités de postures pour le locuteur»¹⁰². In un articolo intitolato *Positions, positionnements et postures de l'énonciateur*, Alain Rabatel mette a punto una classificazione tipologica che riguarda la correlazione tra posture e punti di vista: «les postures permettent de penser selon un continuum la co-construction des PDV d'une façon plus fine que l'opposition accord/désaccord»¹⁰³. In particolare, ricorrendo alle nozioni di «concordance discordante» e di «discordance concordante» elaborate da Paul Ricœur¹⁰⁴, alle quali aggiunge la nozione di «concordance concordante»¹⁰⁵, il linguista delinea la differenza tra «sur-énonciation», «sous-énonciation» e «co-énonciation»:

[L]a co-énonciation est la coproduction d'un PDV commun et partagé par deux locuteurs/énonciateurs. [...] La sur-énonciation est la coproduction d'un PDV surplombant de L1/E1 qui reformule le PDV en paraissant dire la même chose tout en modifiant à son profit le domaine de pertinence du contenu ou son orientation argumentative. C'est une forme d'accord modulé par L1/E1 en vue d'un avantage cognitif et/ou interactionnel, comme s'il se donnait le rôle de compléter le PDV initial, de lui donner son vrai sens, son véritable enjeu. Enfin, la sous-énonciation est la coproduction d'un PDV «dominé», L1/E1, le sous-énonciateur, reprenant avec réserve, distance ou précaution un PDV qui vient d'une source à laquelle il confère un statut prééminent¹⁰⁶.

In altri termini, i vari tipi di enunciazione possono essere rappresentativi della presa di distanza o della prossimità del punto di vista del «locutore/enunciatore primario» rispetto al punto di vista del «locutore/enunciatore secondario».

¹⁰² M. Monte, *La parole du poème*, op. cit., p. 418.

¹⁰³ A. Rabatel, «Positions, positionnements et postures de l'énonciateur», in *Travaux Neuchâtelois de Linguistique*, n. 56, 2012, p. 35.

¹⁰⁴ Cfr. P. Ricœur, *Temps et récit*, Éditions du Seuil, Paris, 1983.

¹⁰⁵ A. Rabatel, «Positions, positionnements et postures de l'énonciateur», op. cit., p. 35.

¹⁰⁶ Op. cit., pp. 35-36.

La ripresa esplicita o tacita di un discorso anteriore permette in ultimo di delineare il legame rispetto alla tradizione. La presenza di «archétextes»¹⁰⁷ e di testi minori, infatti, consente, da un lato, «de mieux appréhender les relations entre littérature et philosophie, littérature et religion, littérature et mythe, littérature et science»¹⁰⁸ e, dall'altro, di posizionarsi all'interno di un campo specifico, fonte di autorità e legittimità. In effetti, nonostante il discorso letterario includa «nombre d'écrivains qui prétendent œuvrer hors de toute appartenance»¹⁰⁹, essi non possono sfuggire a questa dinamica: «pour ne s'autoriser que d'eux-mêmes ils doivent se poser comme liés à une Source légitimante»¹¹⁰:

[p]roduire une inscription, ce n'est pas tant parler en son nom que suivre la trace d'un Autre invisible, qui associe les énonciateurs modèles de son propre positionnement et, au-delà, la présence d'une Source qui fonde le discours constituant: la Tradition, la Vérité, la Beauté... L'inscription est ainsi creusée par le décalage d'une répétition constitutive, celle d'un énoncé qui se place dans un réseau serré d'autres énoncés (par filiation ou par rejet) et s'ouvre à la possibilité d'une réactualisation¹¹¹.

Tale definizione sembra minimizzare l'originalità dell'opera letteraria. Il rapporto dialogico con la «Source» pare, infatti, influenzare inevitabilmente sia l'enunciazione, sia le scelte testuali¹¹². Tuttavia,

[l]a référence à autrui, si elle peut procurer la sécurité d'un univers familier, peut aussi révéler à l'intérieur même du monde commun

¹⁰⁷ Si tratta di testi che raggiungo il più alto grado di autorità, l'«incription ultime» (D. Maingueneau, F. Cossutta, «L'analyse des discours constituants», in *Langages*, n. 117, 1995, p. 116), ossia di quei testi considerati come fondatori. Ciò vale, ad esempio, per l'*Éthique* di Spinoza o la *République* di Platone nel discorso filosofico, per la *Déclaration des droits de l'homme* nel discorso giuridico e così di seguito (cfr. *ibidem*).

¹⁰⁸ D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., p. 47.

¹⁰⁹ D. Maingueneau, F. Cossutta, «L'analyse des discours constituants», op. cit., p. 116.

¹¹⁰ D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., p. 48.

¹¹¹ Op. cit., p. 49. Cfr. anche D. Maingueneau, F. Cossutta, «L'analyse des discours constituants», op. cit., p. 116.

¹¹² Cfr. M. Monte, *La parole du poème*, op. cit., p. 60.

des perspectives originales et nouvelles. Elle ouvre alors un horizon, qui n'est plus l'Inconnu radical, mais une réserve inépuisable ouverte à la co-connaissance, un espace transitionnel où le regard du sujet rencontre celui de l'Autre. Une telle conversion de point de vue confère au monde le plus connu une profondeur insoupçonnée¹¹³.

Fino a questo momento, il rapporto dialogico è stato esaminato in relazione all'interdiscorsività in senso stretto, ovvero alla presenza implicita o esplicita di discorsi anteriori. Tuttavia, il dialogismo, nel senso più ampio del termine, può essere indagato anche sulla base della dimensione esperienziale, ossia del rapporto tra l'individuo e la realtà sensibile: l'interazione con il mondo circostante, la conoscenza e l'osservazione di esso possono influire sulla persona e fare presa sul locutore. Nel caso del discorso letterario, il locutore può dunque concepire un'opera imperniata su un'esperienza personale, ma rielaborata secondo una visione originale e inedita. In questo senso, «l'actualisation métaphorique» può scaturire «d'une vision personnelle du réel en confrontation avec une vision plus consensuelle»¹¹⁴. Il processo metaforico è dunque inteso in un'ottica esperienziale singolare, in cui la «relation dialogique que le sujet entretient avec le réel»¹¹⁵ diventa parte integrante di un disegno artistico e comunicativo specifico.

A questo punto, è necessario ritornare sulla distinzione tra metafore convenzionali e metafore vive. Mentre le prime rinviano a delle relazioni consolidate, le metafore vive o creative proiettano verso orizzonti concettuali inediti. Esse, infatti, sono legate «à des expériences non idéntiques du monde par les sujets»¹¹⁶, che entrano in conflitto con il punto di vista comune e richiedono al destinatario un notevole sforzo interpretativo. Prendiamo in

¹¹³ M. Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Presses Universitaires de France, Paris, 1989, p. 89.

¹¹⁴ C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 162.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Op. cit.*, p. 178.

considerazione due esempi: «Le soleil cogne/tape» e «Ce toit tranquille, où marchent des colombes/ Entre les pins palpite, entre les tombes»¹¹⁷. Nel primo caso, il destinatario indaga esclusivamente sul valore del messaggio. L'enunciato, che non richiede alcun processo di interpretazione specifico, «est appréhendé comme un énoncé qui va de soi»¹¹⁸. «Le soleil cogne/tape», infatti, si riferisce a un'espressione familiare che rientra a pieno titolo nella visione condivisa delle cose¹¹⁹. Il secondo caso, invece, «énigmatique pour le destinataire, sera catégorisé comme métaphore vive»¹²⁰. Il processo di interpretazione, dunque, si costituirà su due fasi: l'identificazione della figura e l'identificazione del messaggio. Quest'ultimo potrà essere investigato mediante fattori interni ed esterni al testo, che si iscrivono nell'insieme delle esperienze e dei saperi legati all'autore e, specificamente, in una maniera singolare di vivere, vedere e pensare il mondo. La figura viva, dunque, sarà intesa come uno strumento atto a trasmettere una personale comprensione del mondo, che il lettore dovrà cercare di restituire:

[L]a métaphore propose une vision du monde qui n'est pas forcément partagée et que le locuteur construit pour l'autre de son discours, à qui il impose son filtre linguistique, cherchant à lui faire partager une sensation, une perception, un affect, une part de son idiosyncrasie: son propre découpage d'un réel inaccessible sans les mots¹²¹.

¹¹⁷ *Op. cit.*, p. 177.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Rimandiamo alla definizione del dizionario francese *Larousse.fr: encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne*: «Familier. Le soleil cogne, il fait très chaud, le soleil tape» (<<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cogner/16996>> [Consultato il 12/09/23]).

¹²⁰ C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 177.

¹²¹ *Op. cit.*, p. 165.

SECONDA PARTE

L'ANALISI

CAPITOLO 3

Lorand Gaspar e «le texte de la vie»¹

In questa seconda parte, ci avvarremo degli strumenti teorico-metodologici illustrati nella prima parte per analizzare le metafore in *de* disseminate nell'opera di Lorand Gaspar. Lo studio si propone – da un lato – di mettere in luce il funzionamento della figura secondo un approccio che tenga conto allo stesso tempo degli studi retorico-linguistici che la riguardano e degli apporti dell'analisi del discorso, e – dall'altro – di esaminare le modalità con cui essa contribuisce alla costruzione di uno specifico «ethos auctorial». L'esame delle occorrenze selezionate sarà preceduto da un approfondimento riguardante gli aspetti che definiscono il percorso esistenziale e letterario dello scrittore e finalizzato, più specificamente, alla ricostruzione dell'immagine d'autore «produite aux alentours de l'œuvre»:

[l']image d'auteur se décline selon deux modalités principales: l'image de soi que projette l'auteur dans le discours littéraire, ou *ethos* auctorial; et l'image de l'auteur produite aux alentours de l'œuvre dans les discours éditoriaux, critiques et autres, ou représentation de l'auteur construite par une tierce personne².

In questo capitolo, dunque, ci soffermeremo principalmente sugli elementi che orbitano intorno all'opera propriamente detta, ossia su quei discorsi

¹ L. Gaspar, *Approche de la parole*, *op. cit.*, p. 84.

² R. Amossy, «La double nature de l'image d'auteur», *op. cit.*

d'accompagnamento³, secondo le parole di Bokobza Kahan, che costituiscono la letteratura critica su cui l'autore «n'a aucune prise directe»⁴, ma anche sulle interviste o sui saggi autobiografici che, al contrario, «lui permettent une présentation de soi qu'il peut tenter de gérer»⁵, vale a dire su quei fattori che mirano a «modeler la relation personnelle que le lecteur noue au texte»⁶.

3.1 Il medico

Nato nel 1925 a Marosvásárhely, una piccola cittadina della Transilvania orientale che corrisponde all'attuale Tîrgu-Mureş, in Romania, Lorand Gaspar inizia sin dall'infanzia a coltivare il suo doppio interesse per l'arte e per la scienza. Alcuni dettagli all'interno dei suoi saggi autobiografici permettono infatti di comprendere questo legame. Nell'*Essai d'autobiographie inédit*, ad esempio, Gaspar dichiara di aver confidato al padre, all'età di tredici anni, di voler diventare «physicien et écrivain à la fois»⁷. Nel 1943, Gaspar si iscrive all'*École polytechnique* di Budapest, ma è costretto a interrompere gli studi a causa della guerra:

[m]es études sont assez vite interrompues par la mobilisation [...] de tous les jeunes entre 17 et 21 ans dans les départements sicules. Après l'échec d'une tentative de paix séparée en octobre 1944, les troupes allemandes occupent la Hongrie et installent au pouvoir le parti nazi du pays. Camp de travail en Souabe-Franconie. Évadé

³ M. Bokobza Kahan, «Introduction», in *Argumentation et Analyse du discours*, n. 3, 2009 (<<http://journals.openedition.org/aad/658>> [Consultato il 12/09/2023]).

⁴ R. Amossy, «La double nature de l'image d'auteur», *op. cit.*

⁵ *Ibidem*. Segnaliamo che, nonostante lo studio dell'istanza enunciativa costituisca la base del capitolo successivo, faremo occasionalmente riferimento all'opera letteraria per chiarire alcuni aspetti dell'apparato critico.

⁶ R. Amossy, «La double nature de l'image d'auteur», *op. cit.*

⁷ L. Gaspar, «Essai d'autobiographie inédit», in L. Gaspar, *Sol Absolu et autres textes*, Gallimard, Paris, 1982³, p. 10.

avec quelques autres en mars 1945 et caché dans un village près de Pfullendorf, à une centaine de kilomètres à l'ouest de notre camp, nous attendons que le village tombe entre les mains des forces alliées qui avancent sur cette ligne du front, pour nous présenter auprès de l'unité occupante qui s'avère française. Le commandant français nous délivre un «ordre de mission» pour nous présenter aux autorités militaires de Strasbourg. Promenade d'environ 400 km. En attendant «d'éclaircir» notre situation de «fugitifs», nous sommes placés dans un camp de prisonniers de guerre près de Mutzig. Au bout d'un an un train est formé pour nous rapatrier. La France offre l'hospitalité à ceux qui désiraient y rester. Je choisis la France⁸.

A causa dell'occupazione tedesca, Gaspar, da studente di ingegneria, si trasforma prima in prigioniero e poi in fuggitivo. Il viaggio che lo conduce dalla Transilvania alla Francia, inoltre, materializza un'ulteriore consapevolezza:

[p]armi les instantanés que garde avec une netteté surprenante dans ses archives ma mémoire: debout, à deux pas devant moi, un homme jeune, très pâle – je vois encore les traits de son visage où je lis plus d'étonnement que de douleur – tient, pendant un long moment, ses intestins bleuâtres entre ses mains tachées de sang, avant de s'effondrer. Ma fascination devant ces boyaux à l'air dépassait ma frayeur. J'ignore si nos soins improvisés furent utiles; il a pu être évacué vivant, j'espère qu'il l'est toujours. Qui sait, c'est peut-être dans ce wagon à bestiaux où j'ai vu pour la première fois un ventre éviscéré qu'est née ma vocation de chirurgien⁹.

⁸ Id., «Petite biographie portative», in M. Renouard (éd.), *Lorand Gaspar. Transhumance et connaissance*, Jean-Michel Place, Paris, 1995, p. 14.

⁹ Id., «Feuilles d'hôpital», in D. Lançon (éd.), *Lorand Gaspar, Le Temps qu'il fait* («Cahier seize»), Cognac, 2004, p. 139.

Affascinato «devant ces boyaux à l'air», si accorge di nutrire un particolare interesse per la chirurgia¹⁰. Stabilitosi a Parigi, decide dunque di intraprendere studi di medicina¹¹, accompagnati dall'approfondimento della connessione tra corpo e mente:

[j]e pense qu'il est tout de même anormal que durant nos études nous ne recevions pas une culture générale de psychologie et de neuropsychologie... Bref, il n'est pas nécessaire d'avoir une formation de psychothérapeute pour être attentif à la souffrance psychique, mettons d'un polytraumatisé. Quelques connaissances élémentaires de psychologie et un peu de bon sens devraient nous suffire pour décider si nous sommes capables de l'aider ou si un avis plus compétent s'impose¹².

L'immense majorité d'entre eux [mes confrères] séparaient et sépare encore radicalement le corps et l'esprit. La plupart de mes maîtres, à l'exception de Leriche, étaient convaincus que l'on pouvait réparer les divers os, muscles, nerfs et organes touchés par une maladie plus ou moins grave, sans s'intéresser à la totalité corps-cerveau-psyché-pensée. La plupart «ignorent» encore aujourd'hui (aussi bien les psychologues, les gastro-entérologues, les traumatologues, pneumo-phtysiologues, etc.) que c'est notre cerveau qui produit non seulement la pensée, mais toute notre

¹⁰ Il viaggio che lo ha condotto in Francia ha senz'altro determinato l'insorgere di questa sua nuova vocazione. Tuttavia, come sottolinea l'autore, si tratta di una predisposizione le cui radici risalgono al periodo dell'infanzia: «depuis mon enfance j'aime m'occuper des malades, et particulièrement – fait confirmé récemment par une tante – de tout ce qui est blessure et plaie. D'où vient ce penchant, ce désir de soigner, d'essayer de réparer la vie telle qu'elle est exprimée dans le corps? D'où la joie quand j'ai pu contribuer à "remettre en place" les mouvements qui disent la vie d'un corps, et, à l'opposé, le désespoir quand j'échoue? Je suis quelque part persuadé que la fonction de soigner, quand elle est abordée avec tant de passion, sert aussi à nous soigner» (*op. cit.*, p. 128).

¹¹ «En dépit de la réorientation de sa carrière, Lorand Gaspar n'a cessé de se tenir informé de l'avancée des sciences, comme en témoigne en particulier le relevé de ses lectures, opéré par Maxime del Fiol dans ses trois bibliothèques de Gammarth (aux environs de Tunis), Domazan (résidence d'été proche du Pont du Gard) et Paris» (P. Née, *Lorand Gaspar. Une poétique du vivant*, Hermann, Paris, 2020, p. 277). A tal proposito, cfr. anche M. Del Fiol, *Lorand Gaspar. Approches de l'immanence*, Hermann, Paris, 2013, pp. 21-27.

¹² L. Gaspar in M. Renouard, «Chemins de vie et de pensée. Entretien avec Lorand Gaspar 1995-2005», in *Europe*, n. 918, 2005, p. 22.

psychopathologie; que nos pensées incohérentes peuvent être aussi destructrices qu'un virus. Notre psychologie n'a pas évolué fondamentalement depuis un siècle¹³.

L'aggettivo «anormal», presente nell'estratto dell'intervista realizzata da Madelaine Renouard, e il verbo «ignorent», che appare in uno dei messaggi che Gaspar indirizza a Maxime del Fiol, rappresentano gli indizi di un posizionamento preciso: mentre la dottrina medica dominante si fonda sulla separazione tra corpo e mente, Gaspar considera la medicina come una scienza in cui la «pratique médicale, [la] biologie du corps, [la] vie affective et [la] vie de la pensée apparaissent intimement liées»¹⁴.

L'unione tra il corpo e la mente è stata da sempre il nodo del dibattito della critica contemporanea. Patrick Née e Daniel Lançon, ad esempio, parlano con insistenza di questo legame, facendo riferimento a una «continuité sans faille»¹⁵ o ancora a un «continuum vital»¹⁶, a riprova del fatto che «le corps et l'esprit, bien qu'il ne se confondent pas, sont constamment et inséparablement

¹³ M. Del Fiol, «Messages de Lorand Gaspar», in M. Del Fiol, *Lorand Gaspar. Approches de l'immanence*, op. cit., p. 522.

¹⁴ L. Gaspar, «Entretien avec Yannick Mercoyrol», in *Scherzo*, n. 4, 1998, p. 12. L'interesse nei confronti della psicopatologia si estende fino al campo delle neuroscienze: «c'est vers la fin du XX^e siècle que, grâce à un ouvrage de vulgarisation intelligente écrit par Christian Boiron (*La source du bonheur est dans notre cerveau*), j'ai pris connaissance d'une nouvelle approche de notre psychologie qui s'appelait à l'époque la psychophysio-analyse, exposée dans le premier livre de Jacques Fradin qui a pour sous-titre: "Une nouvelle vision du psychisme issue des sciences du système nerveux et du comportement". Après mes premières années d'apprentissage, je me suis peu à peu intégré dans une équipe de jeunes thérapeutes, art-thérapeutes (sous la direction de Fanny Fradin) et chercheurs formés en neurosciences. Cette nouvelle approche de notre psychologie et psychopathologie est fondée sur des connaissances et des hypothèses concernant le fonctionnement de notre cerveau, vérifiées depuis une quinzaine d'années par l'expérience clinique, par l'imagerie cérébrale et le progrès constants de la recherche en neurosciences» (L. Gaspar in M. Renouard, «Chemins de vie et de pensée. Entretien avec Lorand Gaspar 1995-2005», op. cit., p. 29). Nello specifico, la Terapia Neuro-Comportamentale e Cognitiva (TNCC) procede secondo una doppia filiazione: «sur un plan fondamental elle s'appuie sur nos connaissances actuelles en neuro-sciences en pleine évolution, aussi bien que sur les sciences du vivant; sur le plan clinique elle prend appui sur les apports des thérapies comportementales et cognitives» (*ibidem*). Segnaliamo, inoltre, che in *Derrière le dos de dieu*, ultima raccolta poetica pubblicata nel 2010, Gaspar include una serie di poesie che mettono in risalto questa sua ulteriore passione; la sezione intitolata *Neuropoèmes* è infatti evocativamente dedicata a Jacques Fradin. Per un approfondimento del legame tra poesia e neuroscienza, cfr. G. Fetzer, «Lorand Gaspar: poésie à la rencontre des sciences neurocognitives», in *French Forum*, n. 1/2, vol. 38, 2013, pp. 127-140; P. Née, *Lorand Gaspar. Une poétique du vivant*, op. cit., pp. 385-402.

¹⁵ P. Née, «Éloge de la voûte», in *Nu(e)*, n. 17, 2002, p. 77.

¹⁶ D. Lançon, «Avant-propos», in D. Lançon (éd.), *Lorand Gaspar*, op. cit., p. 7.

conjointes, déterminés l'un par l'autre et vivant, chacun selon son ordre et son régime propre, en articulation permanente selon une même continuité»¹⁷. L'interesse per la relazione corpo-mente, che trova le sue basi nell'approfondimento dello studio del corpo¹⁸ e della mente, mediante letture e sedute di psicanalisi¹⁹, è ricondotto principalmente, sia dai critici, sia dallo stesso Gaspar, alla scoperta di Baruch Spinoza, legata all'amicizia con Philippe Rebeyrol²⁰. Tuttavia, nel 2004 e, precisamente, in *Approche de la lumière: Einstein et Gaspar*, Colette Camelin confronta il pensiero di Einstein con quello del medico-poeta, tracciando una linea di continuità: la conoscenza del fisico, che risale all'adolescenza²¹, potrebbe dunque lasciar intendere che

¹⁷ M. Del Fiol, *Lorand Gaspar. Approches de l'immanence*, op. cit., p. 128.

¹⁸ Aldilà degli studi di medicina, condotti in Francia tra il 1946 e il 1954, Lorand Gaspar continua ad approfondire lo studio del corpo umano non solo sul campo, e dunque esercitando il mestiere di chirurgo a Betlemme, Gerusalemme e Tunisi, ma anche grazie alla lettura minuziosa di numerosi volumi in campo medico e biologico (cfr. op. cit., p. 123).

¹⁹ Lettore di Sigmund Freud, Sándor Ferenczi, Wilhelm Reich, Carl Gustav Jung, Donald Woods Winnicott (cfr. L. Gaspar in M. Renouard, «Chemins de vie et de pensée. Entretien avec Lorand Gaspar 1995-2005», op. cit., pp. 25-26), nonché di alcuni psicanalisti contemporanei come Françoise Dolto, Claude Olievenstein, Jean-Bertrand Pontalis, Christian David (cfr. P. Née, *Lorand Gaspar. Une poétique du vivant*, op. cit., pp. 308-309), Lorand Gaspar conosce l'esperienza analitica in qualità di paziente. A tal proposito, cfr. M. Renouard (éd.), *Lorand Gaspar. Transhumance et connaissance*, op. cit.; M.-A. Bissay, A. Nouairi (éds.), *Lorand Gaspar et la matière-monde*, L'Harmattan, Paris, 2015 e, in particolare, M. Ledoux, «La création poétique. Transhumance et transmutation», in M. Renouard (éd.), *Lorand Gaspar. Transhumance et connaissance*, op. cit., pp. 181-196; K. Besbès, «Le visage de la mère et l'écriture poétique», in M. Renouard (éd.), *Lorand Gaspar. Transhumance et connaissance*, op. cit., pp. 227-242; K. Besbès, «Extraits des entretiens Lorand Gaspar-Khadija Besbès», in M.-A. Bissay, A. Nouairi (éds.), *Lorand Gaspar et la matière-monde*, op. cit., pp. 381-386.

²⁰ A tal proposito, cfr. anche P. Rebeyrol, «Lorand et Spinoza», in D. Lançon (éd.), *Lorand Gaspar*, op. cit., pp. 209-215; M. Del Fiol, «Le rôle fondateur du dialogue avec Philippe Rebeyrol dans la découverte et l'apprentissage par Lorand Gaspar de la philosophie de Spinoza», in A. Gourio, D. Leclair (éds.), *Lorand Gaspar, archives et genèse de l'œuvre*, Classiques Garnier, Paris, 2017, pp. 205-230.

²¹ Di pari passo alla sua vena di scrittore e in compagnia dell'amico László Fey (cfr. L. Gaspar, «Petite biographie portative», op. cit., p. 14), Gaspar si interessa allo studio della matematica e della fisica. La scoperta di Albert Einstein e della *Théorie de la relativité générale* lo appassionano a tal punto che il professore di fisica del liceo gli propone di «faire un exposé sur ce sujet devant toute sa classe» (M. Del Fiol, *Lorand Gaspar. Approches de l'immanence*, op. cit., p. 116), di cui tuttavia non si hanno tracce (cfr. C. Camelin, «Approche de la lumière: Einstein et Gaspar», in D. Lançon (éd.), *Lorand Gaspar*, op. cit., p. 197: «malheureusement, Lorand Gaspar n'a pu trouver trace de ce texte parmi les quelques écrits d'adolescence qui ont échappé au saccage de la maison de ses parents pendant la guerre»). Ad ogni modo, anche se a «un niveau assez modeste» per «un adolescent de seize ans» (L. Gaspar, «Petite biographie portative», op. cit., p. 13), questa lettura si insinua profondamente nel suo immaginario: «le monde sur lequel la physique d'Einstein ouvrait mes yeux était autrement lumineux et me rendait autrement conscient de l'intelligence infinie qu'il y avait dans l'Univers et de l'humilité avec laquelle nous devons l'approcher» (M. Del Fiol, «Messages de Lorand Gaspar», op. cit., p. 509).

l'incontro con la filosofia di Spinoza sia stato mediato da altre letture. In altre parole, secondo la studiosa, l'origine del legame tra il filosofo olandese e Gaspar potrebbe essere ricercata nella conoscenza approfondita dei testi di Einstein. Quest'ultimo, infatti, non fa mistero della familiarità con il pensiero del filosofo, al quale dedica addirittura una poesia («Combien j'aime cet honnête homme/ Plus qu'avec des mots ne puis le dire/ Pourtant crains qu'il ne reste seul/ Avec son auréole rayonnante»²²), poesia che Gaspar sembra conoscere e parafrasare in una delle sue interviste: «J'ignore pour quelle raison certains hommes éprouvent plus que d'autres le besoin de [...] faire éclater l'étroit carcan de l'ego»²³. Inoltre, secondo Einstein, Spinoza ha compreso che «le psychique et le physique ne sont que des formes phénoménales différentes, régies par les mêmes lois, d'une seule réalité»²⁴, idea che corrisponde ai risultati ottenuti nei campi della biologia e delle neuroscienze e ai quali Gaspar aderisce pienamente. L'immagine che emerge dagli studi di Camelin, però, non coincide con l'immagine che Gaspar intende mostrare; egli tenta dunque di modificarla nelle interviste successive. Nella dichiarazione rilasciata a Madelaine Renouard, pubblicata nel 2005, Gaspar afferma di aver conosciuto Spinoza successivamente alla lettura di Sigmund Freud («Spinoza – que j'ai découvert après Freud, ne l'oubliez pas»²⁵) e, in un messaggio che spedisce a Maxime del Fiol il 29 luglio 2007, dichiara invece di aver scoperto il filosofo olandese in seguito all'incontro con Philippe Rebeyrol:

[l]a découverte de la philosophie de Spinoza est liée à la naissance de mes liens d'amitié avec Philippe Rebeyrol, ce «normalien» qui n'a jamais enseigné... Il a choisi très vite après ses études

²² A. Einstein, «À propos de l'Éthique de Spinoza», in J. Merleau-Ponty, F. Balibar (éds.), *Science, Éthique, Philosophie*, Éditions du Seuil, Paris, 1991, p. 247, in C. Camelin, *op. cit.*, p. 202.

²³ L. Gaspar, «Entretien avec Yannick Mercoyrol», *op. cit.*, p. 12.

²⁴ A. Einstein, «Lettre à la société de Spinoza d'Amérique», in J. Merleau-Ponty, F. Balibar (éds.), *Science, Éthique, Philosophie*, *op. cit.*, p. 247, in C. Camelin, *op. cit.*, p. 202.

²⁵ L. Gaspar in M. Renouard, «Chemins de vie et de pensée. Entretien avec Lorand Gaspar 1995-2005», *op. cit.*, p. 22.

l'engagement dans la carrière diplomatique. Je l'ai rencontré pour la première fois quand il était conseiller culturel à Beyrouth et moi chirurgien de l'hôpital Saint-Joseph, dit Hôpital français, de Jérusalem; des années plus tard le «destin» a voulu que l'on se retrouve à Tunis: lui ambassadeur et moi chirurgien du CHU Charles-Nicolle. C'est au cours de ces années qu'il m'a donné envie d'approfondir vraiment cette philosophie difficile. J'ai participé avec lui à plusieurs séminaires organisés par l'association des amis de Spinoza (dont nous sommes des membres «permanents»). J'ai même assisté à une série de cours qu'avait donnés Alexandre Matheron (un vrai sage, devenu également un ami) à l'École Normale Supérieure de Fontenay, avant sa transplantation à Lyon²⁶.

Le due rivelazioni non sono del tutto simmetriche: il tono imperativo di «ne l'oubliez pas» è indice di un atteggiamento autoritario, che colloca la scoperta della filosofia spinoziana in un tempo successivo alla lettura di Freud; nel secondo caso, invece, l'avverbio «vraiment» in «c'est au cours de ces années qu'il m'a donné envie d'approfondir vraiment cette philosophie difficile» lascia intendere che l'amicizia con Philippe Rebeyrol sia stata senz'altro decisiva, ma che la conoscenza del filosofo sia avvenuta in un momento diverso, non precisato. Tuttavia, ciò che ne consegue è l'indiscutibile volontà da parte di Gaspar di interrompere qualsiasi ricostruzione di natura filosofica sulla base dei testi di Albert Einstein²⁷.

²⁶ M. Del Fiol, «Messages de Lorand Gaspar», *op. cit.*, pp. 533-534.

²⁷ Segnaliamo, inoltre, che Colette Camelin associa Einstein e Gaspar non solo in quanto alla devozione nei confronti del pensiero spinoziano, ma anche in relazione alla loro condizione di apolidi, all'ossessione nei confronti della luce e alla connessione tra scienza ed esperienza sensibile. Einstein, che per tutta la vita ha cercato di riunire sotto lo stesso sistema teorico la luce e la materia, rivendicando il ruolo cruciale dell'intuizione e dell'immaginazione, insiste sulla capacità delle teorie scientifiche di ricreare «une coordination aussi (intuitivement) certaine et aussi complète que possible avec l'ensemble des expériences sensibles» (A. Einstein, «Éléments autobiographiques», in J. Merleau-Ponty, F. Balibar (éds.), *Science, Éthique, Philosophie, op. cit.*, p. 23, in C. Camelin, *op. cit.*, p. 198). Lorand Gaspar aderisce pienamente a questa visione: «nous ne sommes pas des spectateurs extérieurs au monde qui nous entoure; nous en sommes indissociables, intimement pris dans le tissage indéfini de mouvements, de déploiements; nous faisons partie des paysages de l'étendue, qu'ils soient

La connessione tra corpo e mente che Gaspar «appelle volontiers (en apposant dans un même syntagme les deux termes reliés par un *trait d'union*) le “corps-esprit” humain»²⁸ e che proviene da un punto di vista antitetico rispetto all'idea condivisa dalla maggior parte degli specialisti di medicina, rappresenta il punto di irradiazione del suo pensiero poetico. In questo senso, la categoria del medico si intreccia con la categoria dello scrittore; entrambe presentano una dimensione ideologica²⁹ a tratti comune. Posizionandosi contro gli autori che considerano la malattia e la morte come dei mali assoluti³⁰ e, allo stesso tempo, come degli elementi essenziali per la scrittura e facendo allusione in modo critico a quella che Maurice Blanchot chiama *l'écriture du désastre*³¹, Lorand Gaspar respinge la sofferenza in ogni sua forma. Ad esempio, nell'*Essai d'autobiographie inédit*, pur menzionando il conflitto mondiale, il poeta non proferisce giudizio: «de cette guerre je ne dirai rien, or mon étonnement d'en être sorti»³². O ancora, in *Égée Judée*, alterna i riferimenti alla guerra e i rimandi all'assistenza dei feriti con la fuga verso il deserto o verso il mare, luoghi in cui l'uomo ritrova una sorta di pace interiore:

[l]e regard est saisi, emporté dans un glissement vertigineux
 jusqu'aux fonds ensoleillés d'une mer très ancienne et dont toute
 fourrure d'eau et d'écume a été transmuée en respiration de

ceux de la terre ou de la nuit étoilée, d'univers visibles, détectables ou invisibles, indétectables par nos moyens actuels» (L. Gaspar, *Approche de la parole*, *op. cit.*, p. 301). La luce, denominatore comune dei paesaggi che ha attraversato, è parte integrante della sua poetica. In *Feuilles d'observation*, ad esempio, Gaspar dichiara di non riuscire a concepire «la beauté sans un accroissement d'intensité de la vie» e di non comprendere «cette intensité en dehors d'un dénudement dans la lumière» (L. Gaspar, *Feuilles d'observation*, Gallimard, Paris, 1986, p. 18). La luce, forza inarrestabile e simbolo della ricerca della verità, è capace di superare e sconfiggere l'oscurità: «Chaque matin d'un bond/ le soleil prend pied dans mon visage./ Je m'empare de cette brûlure comme d'un gouvernail» (L. Gaspar, *Sol absolu et autres textes*, *op. cit.*, p. 105). A tal proposito, cfr. C. Camelin, *op. cit.*, pp. 198-206.

²⁸ M. Del Fiol, *Lorand Gaspar. Approches de l'immanence*, *op. cit.*, p. 130.

²⁹ Ricordiamo che la dimensione ideologica rinvia a dei posizionamenti in un campo specifico; nel nostro caso, il campo letterario (cfr. D. Maingueneau, «Retour critique sur l'éthos», *op. cit.*, p. 33).

³⁰ «Il me semble que jamais autant que nos jours la littérature ne s'est complue dans la pensée de la mort. Est-ce une manière d'exorcisme? Est-ce une tentative de guérir le mal par le mal?» (L. Gaspar, «L'énormité de la tâche», in *Nouvelle Revue Française*, n. 485, 1993, p. 20).

³¹ M. Blanchot, *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris, 1980.

³² L. Gaspar, «Essai d'autobiographie inédit», *op. cit.*, p. 10.

lumière. [...] Et quelle musique pouvais-je entendre dans les rehauts de cette indifférence qui râpait sans fatigue les contours où brûle le blé des formes? [...] Je fus arraché à ma rêverie par des appels³³.

Pertanto, così come il medico prende posizione rispetto al campo della ricerca scientifica, anche il poeta si posiziona strategicamente nel campo letterario, prediligendo significativamente le forze fauste della vita rispetto alle forze nefaste della morte:

[L]a poésie de Lorand Gaspar se fait [...] directement la dépositaire du message, elle est une réponse humaniste à la douleur. [...] En tant que médecin, il tente de réduire la souffrance physique; en tant qu'humaniste, il combat l'angoisse qui accompagne et accroît celle-ci³⁴.

3.1.1 Per un approfondimento della relazione *corps-esprit*

Saint-John Perse figura tra gli autori rispetto ai quali Lorand Gaspar percepisce una forte affinità³⁵. Tra il 1961 e il 1982, Gaspar intrattiene una fitta corrispondenza prima con Alexis Leger e poi, successivamente alla morte

³³ Id., *Égée Judée*, Gallimard, Paris, 1993³, p. 112. L'uso del termine «rêverie» si riferisce esplicitamente a Gaston Bachelard. In un messaggio che risale al 6 settembre 2008 rivolto a Maxime del Fiol, Lorand Gaspar afferma: «me revient à l'esprit un auteur qui a beaucoup compté pour moi, dans la mesure où il possédait à la fois des connaissances scientifiques très étendues, une culture philosophique et un don "poétique" indéniable à mon sens, Gaston Bachelard. Entre Gammarth, Domazan et Paris je pense avoir à peu près tout ce qu'il a publié» (M. Del Fiol, «Messages de Lorand Gaspar», *op. cit.*, p. 545). Segnaliamo, inoltre, che anche il luogo di dolore per eccellenza è irradiato da una luce che si oppone alla sofferenza: «en sortant de l'hôpital, la lumière sur un mur mangé de salpêtre. Et partout la vie en marche, pressée, mécanique, délirante, digérant tout. Et tout à coup l'étonnement, le miracle de l'attention, l'autre lumière» (L. Gaspar, *Feuilles d'observation*, *op. cit.*, p. 117).

³⁴ C. Van Rogger Andreucci, «Poésie et souffrance», in M. Renouard (éd.), *Lorand Gaspar. Transhumance et connaissance*, *op. cit.*, p. 217.

³⁵ Cfr. D. Combe, «"Vide de parole" et "plénitude", Lorand Gaspar, entre Michaux et Saint-John Perse», in *Nunc*, n. 17, 2008, p. 35.

del suo «aîné contemporain»³⁶, con Dorothy Leger³⁷. Le lettere, conservate negli archivi della *Fondation Saint-John Perse* e dell'*Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine* (IMEC)³⁸, svelano l'ammirazione profonda che Gaspar nutre nei confronti della sua opera e della sua poetica e restituiscono un punto di contatto tra i due autori, che – in particolare – riguarda lo studio della filosofia e dell'arte cinesi³⁹. Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, tra il 1980 e il 1981, la corrispondenza tra Gaspar e Dorothy si fa sempre più serrata. Il poeta sta infatti preparando sia il contributo che comparirà nei *Cahiers Saint-John Perse* nel 1981⁴⁰, sia il discorso per una conferenza che si terrà a Brangues nello stesso anno, intervento che sarà dedicato alla relazione tra la poetica di Saint-John Perse e l'arte della Cina antica⁴¹:

[L]'œuvre de Saint-John Perse a été un point d'aimantation pour le jeune créateur, notamment parce qu'elle constituait à ses yeux un paradigme de la création poétique vers lequel, avec ses moyens propres, et en s'appuyant sur sa connaissance intime de la culture

³⁶ L. Gaspar, «Une nouvelle universalité. Entretien avec Daniel Lançon», in D. Lançon (éd.), *Lorand Gaspar, op. cit.*, p. 44.

³⁷ Cfr. C. Mayaux, «Lorand Gaspar et Saint-John Perse, lectures médiatrices», in A. Gourio, D. Leclair (éds.), *Lorand Gaspar, archives et genèse de l'œuvre, op. cit.*, p. 146.

³⁸ «Les archives comprennent les différentes versions de l'ensemble de ses poèmes et essais, les manuscrits de ses traductions menées en collaboration avec Sarah Clair, les archives de ses articles scientifiques, celle de la revue *Alif* (fondée par Lorand Gaspar en 1971) ainsi qu'une partie importante de son œuvre photographique (clichés, négatifs). Enfin, une très volumineuse correspondance avec les poètes de son temps, ses proches collaborateurs et ses amis complète ce fonds» (<<https://www.imec-archives.com/archives/fonds/170GPR>> [Consultato il 10/11/23]).

³⁹ La dettagliata conoscenza dell'opera poetica di Saint-John Perse, del suo *Discours à Stockholm* del 1960 e di quello su Dante, degli omaggi a Claudel e a Fargue, della lettera alla *Berkeley Review*, in cui Perse espone il suo pensiero poetico, permette a Gaspar di entrare in perfetta simbiosi con i testi del poeta di *Amers* e di affinare la propria concezione del mondo e della poesia (cfr. C. Mayaux, *op. cit.*, pp. 151-152). Le correlazioni tra i due autori, infatti, sono numerose e non riguardano esclusivamente lo studio della filosofia e dell'arte cinesi, ma anche il legame tra arte e scienza, tra uomo e natura, nonché l'importanza attribuita alla luce. Gaspar riconosce il suo debito nei confronti di Perse, dedicandogli alcune poesie (cfr. «À Saint-John Perse», in L. Gaspar, «Hommage à Saint-John Perse», in *La Nouvelle Revue Française*, n. 278, 1976, p. 58; «Pour fêter un souvenir/ À Saint-John Perse», in L. Gaspar, *Derrière le dos de dieu*, Gallimard, Paris, 2010, pp. 76-77) e una sezione di *Égée Judée* intitolata *Chœur*, che rievoca una delle parti di *Amers* (per quest'ultima notizia, cfr. C. Mayaux, *op. cit.*, pp. 151-152).

⁴⁰ L. Gaspar, «De la plénitude», in *Cahiers Saint-John Perse*, n. 4, 1981.

⁴¹ Cfr. C. Mayaux, *op. cit.*, pp. 148-149. Per un approfondimento dei risultati dello studio di Lorand Gaspar sul rapporto Saint-John Perse/Cina, cfr. *op. cit.*, pp. 153-157.

chinoise, Gaspar a tendu à établir de fortes proximités intellectuelles⁴².

Lo studio meticoloso dell'opera di Perse, che rappresenta un punto chiave per l'approfondimento della filosofia e dell'arte orientali, è accompagnato, a partire dagli anni Sessanta, dalla lettura attenta di alcuni manuali riguardanti la filosofia, la letteratura, la pittura cinesi, il buddismo e l'induismo e che sono conservati nella biblioteca personale di Gammarth⁴³. In particolare, il volume *Art et sagesse en Chine, Mi Fou (1051-1107)* di Nicole Vandier-Nicolas, pubblicato nel 1963 presso le *Presses Universitaires de France*, gli consente di perfezionare il suo sapere al riguardo e di scandagliare il pensiero spinoziano. Le annotazioni e i segni a margine rappresentano infatti un chiaro rimando:

[e]n témoignent les références à Spinoza et la présence du nom même du philosophe dans les annotations qui figurent dans les marges de son exemplaire à Gammarth de ce livre. Ainsi a-t-il noté par exemple en marge d'une analyse sur le «Bouddha» qui est «Pure Pensée» [...]: «le Bouddha correspond à l'attribut Pensée de S. [Spinoza] où à l'entendement infini» (page 37 de son exemplaire); ou encore, à propos de l'Éveil bouddhiste: «c'est comme l'idée vraie de Dieu chez Spinoza» (page 38 de son exemplaire). Il y a plusieurs autres références spinozistes en ce sens dans les marges de son exemplaire, et on voudrait surtout rapporter ici que le poète a écrit «immanence» (page 51 de son exemplaire) à côté du passage consacré à la «nature même» des Bouddhistes «retrouvée sous son aspect foncier»⁴⁴.

L'analisi comparativa che realizza tra le due filosofie lo guida inoltre verso un'interpretazione analoga della pittura cinese. Legato da una profonda

⁴² *Op. cit.*, p. 146.

⁴³ Per il catalogo delle opere e degli autori, cfr. M. Del Fiol, «La bibliothèque de Lorand Gaspar», in M.-A. Bissay, A. Nouairi (éds.), *Lorand Gaspar et la matière-monde*, *op. cit.*, pp. 370-372.

⁴⁴ Id., *Lorand Gaspar. Approches de l'immanence*, *op. cit.*, p. 154.

amicizia ad alcuni artisti dell'epoca che trascorsero gran parte della loro esistenza a Parigi, è talmente entusiasmato da questi pittori da creare una collaborazione⁴⁵ e da arrivare a omaggiarli in alcuni dei suoi testi. A Zao Wou-Ki, ad esempio, riserva alcune pagine di *Apprentissage*: «ce qui m'intéresse chez ce peintre c'est sa vision de l'acte qui continûment construit l'espace des corps et celui de la pensée, où se déroule le combat de l'homme avec le fini et l'infini»⁴⁶. Anche in questo caso, l'unità corpo-mente è posta in risalto. A fronte della profonda connessione che Gaspar nutre con il pensiero del filosofo olandese, possiamo dunque desumere, prendendo in prestito le parole di Philippe Rebeyrol, che «Spinoza est bien autre chose qu'une de ses multiples curiosités. Il est, depuis vingt-cinq ans, un compagnon essentiel de sa vie»⁴⁷.

⁴⁵ Gli archivi dell'IMEC conservano la corrispondenza tra Lorand Gaspar e Zao Wou-Ki. I due collaborano per diverse pubblicazioni: L. Gaspar, *Journaux de voyages*, avec deux encres en reproduction photographique de Zao Wou-Ki, Le Calligraphe, Paris, 1985; L. Gaspar, «Respiration», avec deux huiles sur toile et six encres de Zao Wou-Ki en reproduction photographique, in *Revue de la Bibliothèque Nationale*, n. 19, 1986, pp. 2-13; L. Gaspar, «Genèse», poèmes avec deux eaux-fortes et un frontispice de Zao Wou-Ki, sous emboîtement, Thierry Bouchard, Losne, 1981, non paginé (33,6 x 26,2 cm). A tal proposito, cfr. S. Linarès, «Lorand Gaspar/Zao Wou-ki. Partage de l'étendue», in A. Gourio, D. Leclair (éds.), *Lorand Gaspar, archives et genèse de l'œuvre*, op. cit., p. 282 e p. 293. Cfr. anche R. Little, «Matière sur matière, monde sur monde: réflexions sur quelques livres d'artistes», in M.-A. Bissay, A. Nouairi (éds.), *Lorand Gaspar et la matière-monde*, op. cit., pp. 265-272.

⁴⁶ L. Gaspar, *Approche de la parole*, op. cit., pp. 285-286. Il commento sembra parafrasare François Cheng, il quale afferma che per l'artista cinese «la peinture, a lieu d'être un exercice purement esthétique, est une pratique qui engage tout l'homme, son être physique comme son être spirituel, sa part consciente aussi bien qu'inconsciente» (F. Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Éditions du Seuil Paris, 1991², p. 74). Nella biblioteca di Gammarth, Gaspar conserva un esemplare di *Vide et plein* con delle sottolineature e delle note a margine (cfr. M. Del Fiol, «La bibliothèque de Lorand Gaspar», op. cit., p. 370). Segnaliamo inoltre che tra gli artisti che conosce figura T'ang Haywen, al quale dedica una poesia in *Dèrière le dos de dieu* (cfr. L. Gaspar, *Derrière le dos de dieu*, op. cit., p. 27).

⁴⁷ P. Rebeyrol, op. cit., p. 209. Lettore insaziabile e appassionato, tanto da guadagnarsi l'appellativo di «nouvel Erasme» (*ibidem*), Lorand Gaspar non legge solo di scienza e filosofia. Nel corso di tre interviste, realizzate – specificamente – da Madeleine Renouard, Maxime del Fiol e Daniel Lançon, il medico e poeta rivela i nomi degli autori che, nel corso degli anni, lo hanno entusiasmato e orientato. Tra questi figurano Fëdor Dostoievskij, Lev Tolstoj, Stendhal, Marcel Proust, Guy de Maupassant, Franz Kafka, Samuel Beckett, Malcolm Lowry, Louis-René des Forêts, William Carlos Williams, Elias Canetti, William Shakespeare, Fernando Pessoa, Michel de Montaigne, Constantine Cavafy, Georges Sèféris, Yves Bonnefoy, Jacques Réda, Henri Michaux, Jorge Luis Borges, alcuni filosofi e religiosi taoisti come Jiddu Krishnamurti e Tchouang-tseu, Rainer-Maria Rilke, Saint-John Perse, Pierre Reverdy, René Char, Jean Tardieu, Eugenio Montale, David Herbert Lawrence (cfr. L. Gaspar in M. Renouard, «Chemins de vie et de pensée. Entretien avec Lorand Gaspar 1995-2005», op. cit., p. 13 e pp. 33-34; L. Gaspar, M. Del Fiol, «Entretien. Une traversée de l'immanence», in *Nunc*, n. 17,

3.2 Lo scrittore

Da ciò che si evince dall'apparato critico, dai saggi autobiografici e dalle interviste, la costruzione dell'immagine dell'«écrivain» dipende fortemente da alcuni elementi che contraddistinguono la «personne»-Gaspar e che rinviano a una dimensione propriamente esperienziale⁴⁸. Le circostanze e gli ambienti che hanno caratterizzato le fasi dell'infanzia, dell'adolescenza e poi dell'età adulta, infatti, influiscono in maniera decisiva. Ad esempio, le sedute di psicanalisi, condotte da Khadija Besbès⁴⁹, mostrano il difficile rapporto con la madre, rapporto al quale anche l'autore allude nella sua *Petite biographie portative*. All'età di dodici anni, per affrontare le contraddizioni della prima adolescenza e per sfuggire alla disapprovazione materna, Gaspar si rifugia nella scrittura:

[q]uand j'avais des problèmes avec mon entourage, que je me sois senti assailli de sentiments et d'idées contradictoires, mélangés, confus, ou menacé dans l'intégrité de mon territoire, il suffisait que je me mette à noter, à exprimer ce que je ressentais, vivais, pensais, pour retrouver la confiance en moi-même et dans la vie⁵⁰.

Tuttavia, la matrice del suo interesse per la scrittura non è da ricercare esclusivamente nel contrasto con la madre, ma proviene anche da esperienze di altra natura. Nato in una famiglia ungherese, da padre magiaro e da madre

2008, p. 15; L. Gaspar, «Une nouvelle universalité. Entretien avec Daniel Lançon», *op. cit.*, p. 44). Gaspar tesse e intreccia con pazienza un legame profondo con gli ambiti più disparati del sapere. Il rapporto con l'altro, nel senso più largo del termine, è parte integrante della sua opera. La poesia e la pittura, la scienza e la filosofia, così come la musica, rappresentano un desiderio di luce, una forma di riflessione che conduce verso una consapevolezza di sé e del suo stesso pensiero. Per un approfondimento del legame tra musica e poesia, cfr. le sezioni *Andante* e *Mouvements* di *Approche de la parole*; L. Gaspar, «György Kurtág ou la composition musicale infinie», in *Europe*, n. 918, 2005, pp. 61-67; M.-A. Laffont-Bissay, *Lorand Gaspar ou l'écriture d'un cheminement de vie. La «force d'exister en tant que corps et pensée»*, L'Harmattan, Paris, 2013, pp. 171-255.

⁴⁸ Ricordiamo che l'«écrivain» svolge la «funzione-autore» in uno spazio letterario, mentre la «personne» si riferisce all'istanza biografica (cfr. D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 108). Per quanto riguarda la dimensione esperienziale, essa rinvia a caratteristiche sociali e psicologiche (cfr. Id., «Retour critique sur l'éthos», *op. cit.*, p. 32).

⁴⁹ K. Besbès, «Le visage de la mère et l'écriture poétique», *op. cit.*; Id. «Extraits des entretiens Lorand Gaspar-Khadija Besbès», *op. cit.* Questo aspetto sarà in parte approfondito nel capitolo successivo.

⁵⁰ L. Gaspar, «Petite biographie portative», *op. cit.*, p. 13.

di discendenza armena e tedesca⁵¹, Gaspar vive a stretto contatto con le tre lingue in uso nel suo paese (l'ungherese, il romeno e il tedesco⁵²), alle quali si aggiunge il francese. Dall'età di sei/sette anni fino al liceo, infatti, grazie alle lezioni impartite da József Trozner, soprannominato «le Parisien, car il avait fait des études de musique à Paris»⁵³, e dal professore József Gampé, Gaspar viene piacevolmente colpito da questa nuova lingua. In particolare, le letture de *Les Lettres de mon moulin* di Alphonse Daudet⁵⁴ e della poesia di Arthur Rimbaud⁵⁵ gli aprono la strada verso la letteratura. Inoltre, la sua sorprendente predisposizione nei confronti del francese (e delle lingue in generale) lo spinge, all'età di soli tredici anni, a dedicarsi ad alcune traduzioni⁵⁶.

Nonostante il francese costituisca un centro focale, è attraverso la lingua materna⁵⁷ che Gaspar abbozza i suoi primi tentativi di scrittura, reputati oltretutto interessanti dal professore di letteratura⁵⁸. Al suo arrivo in Francia alla fine della Seconda guerra mondiale, l'ungherese continua a essere la lingua prediletta della sua produzione letteraria. I testi, in prosa o in versi,

⁵¹ «Cette appartenance au “peuple” sicule qui constitue une entité particulière de la nation magyare [...] n'est vraie que pour la branche paternelle. La branche maternelle est issue, côté paternel, d'une migration plus récente, venue d'Arménie au XVIII^e siècle, et, côté maternel, d'une communauté allemande immigrée en Transylvanie à des périodes diverses depuis le Moyen Age» (*op. cit.*, p. 12).

⁵² Successivamente al trattato del Trianon del 4 luglio 1920, una parte della Transilvania è annessa alla Romania. Le tre lingue saranno dunque «le roumain, langue officielle de l'État central, le hongrois et l'allemand, parlés respectivement par la communauté magyare [...] et par la minorité “saxonne” de cette région» (M. Del Fiol, *Lorand Gaspar. Approche de l'immanence*, *op. cit.*, p. 8).

⁵³ L. Gaspar, «Essai d'autobiographie inédit», *op. cit.*, p. 9.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ «Quant à mon professeur de lycée [...], il nous faisait venir, deux ou trois de ses élèves, chez lui, et c'était là une suprême récompense, pour nous initier aux mystères de la poésie de Rimbaud» (*op. cit.*, pp. 9-10).

⁵⁶ Nelle prime fasi dell'adolescenza, traduce alcuni racconti in lingua francese (cfr. D. Lançon, «La naissance de l'auteur français», in *Europe*, n. 918, 2005, p. 69) e in lingua tedesca (cfr. M. Del Fiol, *Lorand Gaspar. Approche de l'immanence*, *op. cit.*, pp. 9-10). La passione per la traduzione si rivela anche nell'età adulta: traduce, ad esempio, David Herbert Lawrence dall'inglese, Rainer Maria Rilke dal tedesco, Georges Seféris dal greco, Baruch Spinoza dall'italiano (cfr. *op. cit.*, p. 12 e p. 176) e, successivamente alla scoperta della poesia contemporanea ungherese intorno agli anni Settanta (cfr. D. Lançon, «La naissance de l'auteur français», *op. cit.*, p. 69), alcuni autori come Gyula Illyés, István Vas, Sándor Weöres, János Pilinszki e György Somlyó (cfr. M. Del Fiol, *Lorand Gaspar. Approche de l'immanence*, *op. cit.*, p. 12).

⁵⁷ «Né dans une famille hongroise et vivant dans un milieu hongrois, j'écrivais naturellement en hongrois» (L. Gaspar, «Une nouvelle universalité. Entretien avec Daniel Lançon», *op. cit.*, p. 43).

⁵⁸ «Je suivais avec [...] enthousiasme les envolées de notre professeur de littérature hongroise qui trouvait que mes tentatives de nouvelles écrites à l'eau de rose n'étaient pas dénuées d'intérêt» (L. Gaspar, «Essai d'autobiographie inédit», *op. cit.*, p. 10).

«nettement d'inspiration médicale»⁵⁹, vengono pubblicati all'interno della rivista culturale *Ahogy Lehet*, rivista che Gaspar fonda in collaborazione con un amico⁶⁰. Ad ogni modo, a partire dal 1950, anno della sua naturalizzazione e del suo primo matrimonio, lo scrittore inizia a prendere coscienza della sua identità, fino ad ora divisa tra l'ungherese, lingua della scrittura, e il francese, lingua destinata alla comunicazione:

[m]arié en septembre 1950 et devenu en trois ans père de trois enfants, je désirais faire mienne la langue et la culture française vers laquelle j'étais attiré depuis mon adolescence. Ce premier projet était lié à celui de m'établir en France. Dès lors je perçus non moins clairement que je ne voulais pas de cette sorte de schizophrénie qui consistait à me servir de la langue française dans ma vie quotidienne, tout en continuant à écrire en hongrois. Ce constat me parut clair et la décision raisonnable. Je n'étais pas vraiment conscient des difficultés qui m'attendaient. Il m'a fallu plus de dix ans d'un travail inlassable pour me sentir chez moi dans ce que j'écrivais⁶¹.

Conseguentemente a questa scelta, nonostante ci siano voluti più di dieci anni per padroneggiare compiutamente il francese, nel 1965 pubblica presso la rivista *L'VII*, diretta da Alain Bosquet, una serie di poesie e, nel 1966, presso Flammarion, *Le quatrième état de la matière*, con il quale si aggiudica il premio Apollinaire. Questo è solo l'inizio di una ricca serie di pubblicazioni: *Gisements* (1968), *Sol Absolu* (1972) seguito da *Sol Absolu et autres textes* (1982), *Corps Corrosifs* (1978), *Égée suivi de Judée* (1980) seguito da *Égée Judée* (1993), *Approche de la parole* (1978 e riedito nel 2004), *Feuilles d'observation* (1986), *Carnet de Patmos* (1991), *Arabie heureuse* (1997),

⁵⁹ Id., «Une nouvelle universalité. Entretien avec Daniel Lançon», *op. cit.*, p. 43.

⁶⁰ Cfr. *ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*. Lorand Gaspar si sposa due volte: il primo matrimonio risale al 1950; il secondo, invece, a circa venti anni dopo. Insieme alla seconda moglie, Jacqueline Daoud Guttman, in arte Sarah Clair, fonda la rivista arabo-francofona *Alif* (cfr. Id., «Petite biographie portative», *op. cit.*, p. 14).

Patmos et autres poèmes (2001 e riedito nel 2004) e *Derrière le dos de Dieu* (2010) sono solo alcuni dei testi in prosa e in versi che gli hanno garantito l'ingresso nell'alveo degli autori contemporanei di espressione francese.

Come rivelano questi titoli, la produzione letteraria di Lorand Gaspar si iscrive nella sua esperienza:

[à] mes yeux la même «vie» est à l'œuvre en toutes choses, que nous les disions inertes ou animées, corporelles ou intellectuelles; elle est les mouvements de mon corps, les activités de chacune de mes cellules, la «force» qui les coordonne, en fait un ensemble cohérent, fondamentalement inséparable d'une infinité d'autres, plus ou moins composés et intégrés. Elle est ma capacité de sentir, de capter certains mouvements du monde, d'éprouver de la joie et de souffrir, de construire des images, de former et de combiner des idées, mon désir de comprendre et de communiquer. Sans doute la réalité infinie échappe-t-elle à mes sens, à mes perceptions limitées, mais cela ne m'empêche pas d'en ressentir la nécessité et de la penser. La vie en moi me rend apte à expérimenter, à explorer et à comprendre une partie de la réalité accessible à ma nature, celle où se déploient notre expérience empirique et la science. Aucune des deux cependant ne répond à notre désir de penser et d'interroger la part du réel qui échappe à la finitude⁶².

Da qui, è possibile congiungere alla dimensione puramente esperienziale una dimensione ideologica riguardante, questa volta, una riflessione sul linguaggio che procede secondo due vie diverse. Il 1900 è il secolo dello strutturalismo di Ferdinand de Saussure, le cui teorie – largamente condivise – si basano sull'idea secondo la quale il segno linguistico è doppiamente immotivato: da una parte, «l'idée de “sœur” n'est liée par aucun rapport intérieur avec la suite de sons *s-ø-r* qui lui sert de signifiant; il pourrait être

⁶² Id., *Approche de la parole, op. cit.*, p. 175.

aussi bien représenté par n'importe quelle autre»⁶³; dall'altra, il segno è «arbitraire par rapport au signifié avec lequel il n'a aucune attache naturelle dans la réalité»⁶⁴. Lorand Gaspar, discostandosi dal pensiero dominante, è fermamente convinto che il linguaggio, come tutte le produzioni umane, provenga da una relazione diretta con la vita e con la realtà circostante. L'affermazione «la même “vie” est à l'œuvre en toutes choses [...], la “force” qui les coordonne, en fait un ensemble cohérent, fondamentalement inséparable d'une infinité d'autres» deriva dunque da questa convinzione. Secondo il poeta, infatti, il linguaggio «est organiquement lié au langage de la vie, il s'inspire de sa logique, de sa stratégie»⁶⁵. Alla continuità tra tutte le cose segue l'idea che la lingua sia profondamente motivata dall'esistenza e dall'esperienza del singolo individuo: i nostri modi di vedere e di dire «chacun les modélera, en partant des données d'une nature propre et des circonstances d'une enfance, tout le long de son existence, à travers rencontres et épreuves de toute sorte»⁶⁶. L'utilizzo degli aggettivi possessivi («mon corps», «mes cellules», «ma capacité de sentir», «mon désir de comprendre et de communiquer» e così via) avvalorava questa riflessione.

Come anticipato, l'estratto precedente rivela un'ulteriore strategia di posizionamento. Per meglio comprendere, prendiamo in considerazione anche il passaggio che segue:

⁶³ F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, publié par C. Bally et A. Sechehaye, avec la collaboration de A. Riedlinger, Payot, Paris, 1931³, p. 100.

⁶⁴ *Op. cit.*, p. 101.

⁶⁵ L. Gaspar, *Approche de la parole*, *op. cit.*, p. 10. «La reconnaissance du caractère arbitraire des mots suffit-elle pour affirmer qu'ils ne renvoient qu'à eux-mêmes? Quand je dis: mon corps, douleur, angoisse, amandier, eau, désert, ces mots me parlent d'abord d'expériences concrètes, de sensations et de sentiments, de rencontres en moi et autour de moi avec la réalité; une réalité dont je fais partie comme tout ce qui existe. Le mot bleu ne se reclot pas sur ses caractéristiques sonores ou graphiques; celles-ci me font voir aussitôt la couleur et ses nuances que j'ai appris à lier à ce vocable, ainsi que les choses de la nature ou objets humains qui dans mon expérience les incarnent. Je perçois la fraîcheur d'un matin d'été à Patmos, la profondeur abrupte du ciel et de la densité minérales d'une mer verticale, balayés par le vent du nord. [...] ces mots [...] me renvoient à des traces actives (ou réactivables) dans mon corps» (*op. cit.*, pp. 193-194).

⁶⁶ *Op. cit.*, pp. 175-176.

[l]a vie est ma capacité de sentir, de capter certains mouvements du monde, d'éprouver de la joie et de souffrir, de construire des images, de former et de combiner des idées, mon désir de comprendre et de communiquer. Sans doute la réalité infinie échappe-t-elle à mes sens, à mes perceptions limitées, mais cela ne m'empêche pas d'en ressentir la nécessité et de la penser.

Nonostante Lorand Gaspar osservi come la realtà infinitamente varia sembri sfuggire alle percezioni limitate dell'essere umano, queste ultime – che rinviano «[aux] mots et [aux] arrangements descriptifs et/ou logico-rationnels habituels de la langue»⁶⁷ – non gli impediscono di percepire e di esprimere in un modo del tutto personale la connessione con il mondo circostante. In questo senso, le possibilità combinatorie della lingua, la capacità di «construire des images, de former et de combiner des idées» innescano una parola poetica che si apre all'ineffabile e all'inafferrabile, a una realtà diversa e inedita che annienta il repertorio delle strutture concettuali condivise. È così che il pensiero di Lorand Gaspar sembra posizionarsi accanto ad alcune delle teorie novecentesche sulla metafora. A tal proposito, la biblioteca di Gammarth conserva due esemplari significativi: *Structure du langage poétique* di Jean Cohen e *La métaphore vive* di Paul Ricœur⁶⁸. I due volumi, che contengono delle sottolineature e delle annotazioni a margine, si insinuano nel pensiero poetico dell'autore e si presentano sotto due forme diverse. Sempre in *Approche de la parole*, Gaspar precisa che

[c]haque niveau d'organisation nouvellement apparu est doué habituellement de possibilité neuves, inédites aux niveaux inférieurs. Les règles de fonctionnement, la logique interne de la nouvelle structure ne peuvent être généralement déduites de l'analyse des constituants. La combinaison des éléments, l'intégration des mêmes ensembles, sans qu'il y ait jamais le

⁶⁷ *Op. cit.*, p. 198.

⁶⁸ M. Del Fiol, «La bibliothèque de Lorand Gaspar», *op. cit.*, p. 357 e p. 358.

moindre changement d'essence décelable, donnent naissance à un ordre nouveau chargé de propriétés et d'une signification nouvelles⁶⁹.

I riferimenti ai «niveaux inférieurs» e all'«ordre nouveau» sembrano parafrasare alcune delle intuizioni di Jean Cohen. Ricordiamo che, secondo quest'ultimo, «la poésie ne détruit le langage ordinaire que pour le construire sur un plan supérieur»⁷⁰. In altre parole, il linguaggio sul quale si fonda la poesia funziona secondo regole che differiscono dal linguaggio normativo e che danno vita a un ordine di altra natura. Tuttavia, mentre Cohen classifica il processo metaforico nel quadro delle teorie sostitutive, per Gaspar «les règles de fonctionnement, la logique interne de la nouvelle structure ne peuvent être généralement déduites de l'analyse des constituants». Il poeta, infatti – sulla scia di Paul Ricœur – spinge il testo verso una «référence seconde»⁷¹, che non si limita al reperimento sul piano paradigmatico di un elemento assente, ma disponibile. Il processo interpretativo non deve lasciarsi «guider par la pente la plus naturelle de la pensée, qui tend à ressaisir la plurivocité tensionnelle du dit poétique dans l'univocité logique du concept»⁷², ma deve piuttosto liberarsi delle forme fisse e convenzionali, per accogliere un'apertura del significato che sia illimitata, plurale e diversa. In questo senso, la poetica di Lorand Gaspar sembra avvicinarsi alle teorizzazioni di Paul Ricœur, soprattutto quando quest'ultimo insiste sull'impossibilità di parafrasare l'enunciato metaforico o di trovare una forma equivalente che possa risolvere definitivamente il conflitto, visto che attraverso la metafora «le sens s'ouvre indéfiniment, donnant à l'interprétation un champ illimité»⁷³. Tale ipotesi può essere confermata facendo riferimento a un messaggio indirizzato a Maxime del Fiol il 3 novembre 2003:

⁶⁹ L. Gaspar, *Approche de la parole*, op. cit., pp. 25-26.

⁷⁰ J. Cohen, *Structure du langage poétique*, op. cit., p. 50.

⁷¹ P. Ricœur, *La métaphore vive*, op. cit., p. 386.

⁷² M. Del Fiol, *Lorand Gaspar. Approche de l'immanence*, op. cit., p. 19.

⁷³ P. Ricœur, *La métaphore vive*, op. cit., p. 266.

[j]’ai vérifié l’existence dans ma bibliothèque de plusieurs livres de Paul Ricœur, dont *La métaphore vive*, dans laquelle j’ai perçu mes signes fréquents d’une lecture approfondie (soulignements et notes marginales), à certaines pages, dans deux chapitres: «Le travail de la ressemblance» et «Métaphore et discours philosophique»⁷⁴.

E in effetti, le intuizioni ricœuriane sull’interpretazione potenzialmente infinita e sulla referenzialità seconda appartengono – rispettivamente – al sesto e all’ottavo studio, ossia ai capitoli intitolati *Le travail de la ressemblance* e *Métaphore et discours philosophique*.

3.2.1 Per un approfondimento del legame con la natura: il deserto, il mare e la luce

Il sentimento “romantico”, vale a dire «le sentiment physique et bienheureux d’être englobé, d’être à l’intérieur du monde»⁷⁵, che fa eco a Spinoza⁷⁶, affonda le sue radici nell’età giovanile. Gaspar vive in una piccola cittadina della Transilvania orientale, a ridosso dei Carpazi, e trascorre le vacanze estive nel podere della nonna materna, dove partecipa al lavoro agricolo, accompagna il padre a pescare e impara a sciare:

[j]’estime que j’ai beaucoup de chance d’avoir passé mon enfance et mon adolescence dans une petite ville de la Transylvanie orientale, à une centaine de kilomètres de la chaîne des Carpates. Comme mes deux parents étaient originaires de villages, d’ailleurs proches l’un de l’autre, situés sur un haut plateau qui se déployait autour de 1000 mètres d’altitude, je passais régulièrement une partie au moins de mes vacances dans ce lieu, et plus précisément chez ma grand-mère maternelle. Outre ces périodes de vacances,

⁷⁴ M. Del Fiol, «Messages de Lorand Gaspar», *op. cit.*, p. 512.

⁷⁵ M. Ledoux, «Les chemins de la création poétique», in *Scherzo*, n. 4, 1998, p. 29.

⁷⁶ «Nous sommes une partie de la Nature entière, dont nous suivons l’ordre» (B. Spinoza, *Éthique*, IV, trad. C. Appuhn, Classiques Garnier, Paris, 1965, p. 301).

j'accompagnais régulièrement mon père, passionné par la pêche à la truite (quand c'était la saison) dans les ruisseaux qui dégringolaient depuis leur source dans les hauteurs. J'ajoute que ma petite ville natale était, et est encore, en dépit de son expansion, entourée de collines et de forêts, où nous allions faire du ski en hiver⁷⁷.

A questo primo contatto con la natura, egli associa un sentimento di pace e di riconciliazione con il mondo circostante che si approfondisce con la scoperta del deserto:

[m]on sentiment de communauté avec la nature provient probablement en partie de ces week-ends que je passais avec mon père, le long des torrents qui dévalent des hauteurs des Carpates... L'idée d'être une part de la nature, d'une Nature infinie, s'enracine aussi dans l'expérience de ces séjours fréquents, durant mes vacances, chez ma grand-mère et mon oncle «Bandi» [...], diminutif d'Andràs. [...] Bien plus tard, la découverte des déserts du Proche-Orient m'a enrichi d'une expérience bien différente et néanmoins très proche, dont l'intensité tenait à la rencontre solitaire d'un jeune vivant avec une «Nature» qui m'apparaissait sans bornes et à laquelle je savais déjà, intuitivement, que j'appartenais⁷⁸.

Successivamente agli studi di medicina, Lorand Gaspar parte alla volta del Medio Oriente per esercitare la professione di chirurgo: a Gerusalemme, a Betlemme e a Tunisi non solo ha la possibilità di lavorare, ma anche di entrare in contatto con i paesaggi pietrosi e con il deserto sfolgorante⁷⁹. L'esperienza sensibile della natura è talmente intensa da trovare spazio nel suo lavoro poetico. *Sol absolu*, che porta in esergo una dedica al paesaggio mediorientale

⁷⁷ L. Gaspar, M. Del Fiol, «Entretien. Une traversée de l'immanence», *op. cit.*, p. 12.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Lorand Gaspar esplora inoltre il deserto algerino, i deserti del Nevada, dell'Arizona e del Nuovo Messico (cfr. L. Gaspar, «Petite biographie portative», *op. cit.*, p. 15).

(«Au chant nu des montagnes de Judée qui se fit entendre à ma soif sur les pistes d'Arabie Pétrée, déserte et heureuse»), è rivolto al deserto, ampia distesa di dune e di sabbia apparentemente inabitata che si scopre essere un luogo di vita, in cui «les acquis du scientifique viennent [...] seconder ceux du poète»⁸⁰:

[c]es grands déserts de sable nous offrent un sol meuble presque entièrement cristallin d'où sont absents limons et argiles si indispensables pour le développement organique. Pourtant, les recherches microbiologiques démontrent la permanence d'une microflore dans les sables les plus rigoureux⁸¹.

La vitalità dell'entità geografica si rivela anche nella sua personificazione⁸². In *Feuilles d'observation*, ad esempio, il deserto è descritto mediante attributi umani⁸³: «la respiration de l'étendue déserte déplie tout un monde d'obscurs recroquevillements, d'épaisseurs étouffées»⁸⁴.

All'incontro con il deserto segue poi quello con il mare. A cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, Gaspar trascorre le vacanze in Grecia, dove la vita dei pescatori e il mare, insieme alle letture dell'*Apocalisse* di Saint-Jean e dell'opera di Georges Séféris, influiscono notevolmente sul suo immaginario. Nel 1961, anno in cui acquista una casa a Patmos, Gaspar non conosce il greco; l'incontro con l'ellenista Jacques Lacarrière è in questo senso molto importante⁸⁵:

[c]'est dans une taverne où je retrouvais chaque été ou automne quelques pêcheurs [...], que j'aperçus pour la première fois Jacques

⁸⁰ J.-Y. Debreuille, «L'écriture nomade», in D. Lançon (éd.), *Lorand Gaspar, op. cit.*, p. 190.

⁸¹ L. Gaspar, *Sol absolu, op. cit.*, p. 106.

⁸² Cfr. D. Lançon, «Le Proche-Orient», in M. Renouard (éd.), *Lorand Gaspar. Transhumance et connaissance, op. cit.*, p. 257.

⁸³ Cfr. F. Bianchi, «Un corps-monde», in M. Renouard (éd.), *Lorand Gaspar. Transhumance et connaissance, op. cit.*, p. 201.

⁸⁴ L. Gaspar, *Feuilles d'observation, op. cit.*, p. 26.

⁸⁵ Jacques Lacarrière traduce Séféris nel 1963: G. Séféris, *Poèmes*, traduit du grec par J. Lacarrière et É. Mavraki, Mercure de France, Paris, 1963.

Lacarrière. [...] Un autre jour nous nous sommes retrouvés au petit matin, chacun devant un double *metrio* [...]. Depuis ce café matinal nous avons parcouru beaucoup de pistes non tracées de la mer Égée [...], en lisant sur le vieux caïque du capétan Khristo des poèmes de Séféris longtemps avant leur publication en France. [...] À moi qui ne connaissais à l'époque, de la Grèce, hors les débris d'une culture classique, que ses pêcheurs, ses caïques et ses paysages sous-marins, il apprit à aimer son visage plus profond et plus vaste d'aujourd'hui avec sa culture et ses traditions formidablement vivaces où l'œil et l'oreille attentive peuvent déceler sans cesse sous le changement une continuité sans faille de quatre millénaires⁸⁶.

La lettura dei versi di Séféris, ma anche l'incontro con lo stesso poeta (che avviene ad Atene nel 1962⁸⁷) sanciscono l'inizio non solo di un attaccamento appassionato nei confronti di questa terra millenaria, ma anche di una profonda amicizia. L'archivio IMEC, ancora una volta, rappresenta una risorsa importante per la ricostruzione della corrispondenza tra i due: le lettere, scritte tra il 1967 e il 1971, mostrano la stima e l'affetto⁸⁸, la lettura reciproca delle loro poesie e gli scambi sulla traduzione. Gaspar, infatti, traduce *Τρία κρυφά ποιήματα* (*Trois poèmes secrets*) insieme a Yves Bonnefoy⁸⁹, alcune poesie di *Τετράδιο Γυμνασμάτων* (*Cahier d'études*), pubblicate ad Atene nel 1940, il discorso pronunciato durante il conferimento del premio Nobel per la

⁸⁶ L. Gaspar, «Une Grèce quotidienne de 4000 ans», in *Alif*, n. 8, 1976, p. 71.

⁸⁷ «Rencontre à Athènes en 1962 de Georges Seferiades, dit Séféris, après avoir lu durant tout un été sa poésie» (Id., «Petite biographie portative», *op. cit.*, p. 15).

⁸⁸ «La première lettre de Séféris à Gaspar conservée à l'IMEC est envoyée d'Athènes et datée de février 1967 et commence par "Ami"» o ancora «le 10 octobre 1968 [...] Séféris termine [...] sa lettre avec le mot "Affectuesement"» (D. Leclair, «Lorand Gaspar et Georges Séféris, une amitié décisive», in A. Gourio, D. Leclair (éds.), *Lorand Gaspar, archives et genèse de l'œuvre*, *op. cit.*, p. 161 e p. 162).

⁸⁹ G. Séféris, *Trois poèmes secrets*, édition bilingue, traduit par Y. Bonnefoy et L. Gaspar, Mercure de France, Paris, 1970.

letteratura nel 1963 e altro ancora⁹⁰. La morte di Georges Séféris, avvenuta nel 1971, non basta per spezzare il legame:

[l]a connaissance profonde que L. Gaspar a des poèmes et du *Journal* de Séféris, qu'il lit – avec les explications de l'auteur lui-même – ou traduit, et qu'il intériorise complètement, crée tout un réseau d'intertextes dans sa propre poésie. Souvent, les citations – référencées ou non – s'immiscent si étroitement dans le tissu du poème qu'on devine à peine cette greffe, comme en chirurgie après une opération réussie⁹¹.

Numerosi sono i riferimenti che percorrono l'opera di Lorand Gaspar: l'omaggio del 1972 («Georges Séféris est là, tout près de moi, terriblement présent. Il prend une place si entière dans ma vie, il y est si fondu qu'il m'est presque impossible de la mettre devant moi et de l'examiner [...] comme on fait d'une statue»⁹²), la dedica in *Égée Judée* («à Georges Séféris et aux pêcheurs de Patmos»⁹³), le allusioni ai ricordi che li legano, come le ore passate «à bavarder, à écouter les bruits du petit jardin»⁹⁴ o la passeggiata al «temple d'Apollon»⁹⁵, sono solo alcuni degli esempi. Quello che è certo è che, «pour un poète comme Gaspar qui se nourrit constamment de tout ce qu'il lit, une telle imprégnation de l'œuvre de Séféris ne pouvait qu'avoir des répercussions dans sa propre pensée»⁹⁶.

Che si tratti dell'incontro con il deserto o con il mare, che ritroviamo principalmente in *Égée Judée* e in *Patmos et autres poèmes*, l'intreccio uomo-

⁹⁰ Per un approfondimento sulle traduzioni di Lorand Gaspar dell'opera di Georges Séféris, cfr. D. Leclair, «Lorand Gaspar et Georges Séféris, une amitié décisive», *op. cit.*, p. 164.

⁹¹ *Op. cit.*, p. 168.

⁹² L. Gaspar, «Hommage à Georges Séféris», in *Alif*, n. 2, 1972, p. 91. Il ricordo della morte di Georges Séféris è riportato anche in «Journal de Patmos», sezione di *Égée Judée* («Octobre 1971. Georges Séféris, si présent, je ne le verrai plus»), e all'apertura della seconda parte di *Feuilles d'observation* («29 septembre 1971. Je viens d'apprendre aujourd'hui que Georges Séféris est mort le 20 septembre 1971, quelques jours après mon dernier coup de téléphone»). A tal proposito, cfr. L. Gaspar, *Égée Judée*, *op. cit.*, p. 93; L. Gaspar, *Feuilles d'observation*, *op. cit.*, p. 39.

⁹³ Id., *Égée Judée*, *op. cit.*, n. p.

⁹⁴ Id. *Feuilles d'observation*, *op. cit.*, p. 40.

⁹⁵ Id., *Égée Judée*, *op. cit.*, p. 96.

⁹⁶ D. Leclair, «Lorand Gaspar et Georges Séféris, une amitié décisive», *op. cit.*, p. 165.

natura si articola sull'importanza conferita alla percezione diretta, mediata dai sensi. La mano, ad esempio, legata al gesto e, più specificamente, al tatto, sancisce il legame tra il chirurgo e il poeta⁹⁷. L'esercizio della medicina e della scrittura sono infatti due vie diverse, ma complementari, di cui Gaspar si serve per una migliore e più profonda comprensione della realtà: «chacune de ces deux activités – le geste d'écrire, de manier la langue, et le geste de soigner, de recoudre (je remarque que dans les deux il y a un temps de dissection et un temps de construction) – coule du même désir de vivre et de voir plus clair»⁹⁸. Come se non bastasse, l'autore affida la connessione con la natura anche all'udito («la rumeur monte, l'air devient visible»⁹⁹), all'olfatto («les doigts sentent l'origan»¹⁰⁰) e alla vista, «assurément le plus abstrait de tous les sens»¹⁰¹, che viene – in questo caso – associata al tatto («toucher des yeux»¹⁰²). Inoltre, l'esplorazione dello spazio non avviene esclusivamente mediante l'esperienza fisica o poetica, ma anche attraverso l'arte della fotografia. Si tratta di una passione sbocciata durante i primi anni dell'adolescenza:

[j]e ne me souviens plus quelle était ma motivation exacte à l'âge de douze ans [...] quand j'avais exprimé le désir de faire des photographies. Je me rappelle simplement que j'avais des sensations visuelles très fortes par moments dans la nature qui formait l'essentiel de mon environnement quotidien: grand jardin à la maison, la montagne et les forêts lors de mes séjours dans la ferme de ma grand-mère sur le haut plateau (entre 1000 et 1200 m dans les Carpates), ou en accompagnant mon père en fin de semaine, quand c'était la saison, à la pêche dans les torrents des

⁹⁷ C. Combe, «Poétique et poésie», in M. Renouard (éd.), *Lorand Gaspar. Transhumance et connaissance*, op. cit., p. 72.

⁹⁸ L. Gaspar, *Approche de la parole*, op. cit., p. 185.

⁹⁹ Id., *Feuilles d'observation*, op. cit., p. 16.

¹⁰⁰ Id., *Sol Absolu*, op. cit., p. 61.

¹⁰¹ C. Combe, «Poétique et poésie», op. cit., p. 73.

¹⁰² L. Gaspar, *Feuilles d'observation*, op. cit., p. 13.

mêmes montagnes. Non, curieusement, je n'ai jamais eu d'attirance pour les photos souvenir, qu'il s'agisse de paysages ou de personnes. Mon cerveau visuel aimait déjà faire des «cadrages» correspondant à des compositions d'ombres et de lumières, de formes et de mouvements. Capter tel ou tel détail ou ensemble où il se passait quelque chose qui me «parlait» visuellement et je ne savais pas «expliquer»¹⁰³.

Così, Gaspar trasforma la macchina fotografica in uno dei suoi piú fedeli testimoni e immortalava tutto ciò che lo circonda e che non riesce a spiegare attraverso le parole; che si tratti di chiese o moschee, delle oasi di montagna della Tunisia, dell'Hoggar, dello Yemen, dell'India, degli Stati Uniti, del mare o del deserto, ricerca luoghi il cui principale denominatore comune è la luce¹⁰⁴. Di seguito, un esempio:

¹⁰³ Id., «Entretien sur la photographie avec Georges Monti», in D. Lançon (éd.), *Lorand Gaspar, op. cit.*, p. 159.

¹⁰⁴ Negli archivi IMEC, Jacqueline e Lorand Gaspar hanno depositato un'importante collezione di fotografie: «4 boîtes contenant des tirages sur papier d'après négatifs 120 (6x6 cm) dont le nombre total n'est pas mentionné (il n'y a ni descriptif, ni catalogue) et des classeurs de diapositives (format 135/24 x 36 mm)» (D. Leclair, «Les archives photographiques de Lorand Gaspar. Après la projection de Loran Bonnardot, "Une autre façon de dire"», in A. Gourio, D. Leclair (éds.), *Lorand Gaspar, archives et genèse de l'œuvre, op. cit.*, p. 327). Inoltre, nell'autunno del 2004, Gaspar partecipa a una mostra fotografica presso l'*Espace liberté* di Crest, in cui una stanza sarà dedicata alle sue fotografie degli Stati Uniti e della Tunisia, accompagnate da alcuni testi di James Sacré. Foto e testi erano già stati assemblati nel volume *Mouvementé de mots et de couleurs* (J. Sacré, L. Gaspar, *Mouvementé de mots et de couleurs, Le Temps qu'il fait*, Cognac, 2003). A tal proposito, cfr. E. Adamowicz, «Qu'est-ce que la photo emporte ailleurs?», in *Europe*, n. 918, 2005, p. 181.



La fotografia¹⁰⁵, che ritrae un monaco ortodosso seduto su una panca costruita contro il parapetto di una terrazza e rivolto verso un edificio la cui facciata è di un bianco abbagliante¹⁰⁶, permette allo spettatore prima di essere catturato dal colore scuro e poi di rivolgere lo sguardo verso la luce. In questo caso, l'immagine, che non ha alcun rapporto di affinità con un'elevazione di tipo spirituale¹⁰⁷, «cherch[e] à traduire métaphoriquement le projet poétique»¹⁰⁸ di un autore alla continua ricerca della luce:

[c]ette lumière que je cherche à tâtons dans les choses, dans les corps et leurs rencontres, celle qui bouge parfois dans la parole, comment pourrais-je la chercher si sa nature était étrangère à la vivacité du tissage, à l'épaisseur de la nuit¹⁰⁹?

¹⁰⁵ Estratta da *Carnet de Patmos* e ripresa in J. Arrouye, «Lumières dans le paysage: du visible à l'intelligible par le texte et la photographie», in M.-A. Bissay, A. Nouairi (éds.), *Lorand Gaspar et la matière-monde*, *op. cit.*, p. 324.

¹⁰⁶ Cfr. *op. cit.*, p. 320.

¹⁰⁷ «Autant que je puisse me rappeler, la religion n'a jamais été véritablement "mon affaire". J'aimais passionnément la "nature"» (L. Gaspar, M. Del Fiol, «Entretien. Une traversée de l'immanence», *op. cit.*, p. 13).

¹⁰⁸ J. Arrouye, *op. cit.*, p. 319.

¹⁰⁹ L. Gaspar, *Feuilles d'observation*, *op. cit.*, p. 53.

In definitiva, tutte le informazioni reperite concorrono alla ricostruzione di un'immagine d'autore indipendente dall'immagine propriamente discorsiva. La presa in considerazione dell'apparato critico, delle interviste e dei saggi autobiografici ha permesso di tracciare una «pluralité d'egos»¹¹⁰ che, da una parte, estende la dicotomia medico-scrittore alle categorie del filosofo, del nomade o del viaggiatore, ma anche del fotografo e del linguista e, dall'altra, favorisce la *mise en place* di un posizionamento singolare, in opposizione o in linea con il pensiero dominante negli ambiti della medicina, della letteratura e della linguistica. Come afferma Amossy, «l'image d'auteur n'est pas seulement liée à un imaginaire social: elle est aussi indissociable d'une stratégie de positionnement»¹¹¹.

¹¹⁰ M. Bokobza Kahan, «Introduction», *op. cit.*

¹¹¹ R. Amossy, «La double nature de l'image d'auteur», *op. cit.*

CAPITOLO 4

Le metafore *nom de nom* nell'opera di Lorand Gaspar: lingua, luce, spazio e corpo

Come preannunciato, in questo capitolo tenteremo di riflettere su questioni che si riveleranno essere essenziali sia per la comprensione dell'insieme delle possibilità strutturali della metafora, sia per un approfondimento delle funzioni della figura all'interno di un corpus specifico, che coincide con la produzione letteraria di Lorand Gaspar. Per quanto riguarda il primo aspetto, ci soffermeremo sulle metafore in *de*, mettendo a punto una classificazione tipologica che tenga conto di caratteristiche grammaticali, concettuali e contestuali. Concentreremo l'analisi sulle strutture semplici a due termini e sulle strutture complesse a tre o a quattro termini¹. Come già precisato, infatti, le metafore in *de* possono attualizzare tre tipologie differenti: la prima concerne metafore interamente sintagmatiche, in cui la preposizione unisce il *frame* e il *focus*, il soggetto primario e il soggetto sussidiario; la seconda riguarda metafore in cui alla connessione sintagmatica si aggiunge una correlazione paradigmatica in corrispondenza del *frame*; la terza, invece, comprende metafore in cui la connessione sintagmatica è accompagnata da due correlazioni paradigmatiche, una in corrispondenza del *frame*, l'altra in

¹ Ricordiamo che la struttura binominale può accogliere anche delle «*métaphores ponctuelles*», che funzionano unicamente sul piano paradigmatico. Tuttavia, queste ultime sono indipendenti dalla relazione tra il nome principale e il nome complemento (cfr. cap. 1, § 1.5.1, nota 274). Per la nostra analisi, prenderemo in considerazione unicamente le tipologie strettamente connesse alla configurazione *nom de nom*: forme sintagmatiche (a due termini) e forme miste (a tre o a quattro termini).

corrispondenza del *focus*. Per quanto riguarda il secondo aspetto, invece, cercheremo di mostrare come la metafora contribuisca a costruire una precisa immagine d'autore. La figura, infatti, intesa come veicolo di una personale percezione del mondo, è capace di attivare «chez l'interprète la construction d'une certaine représentation de [l'auteur]» e del «monde éthique»² che prende forma attraverso l'opera letteraria. In altre parole, dopo aver indagato le caratteristiche strutturali e il funzionamento semantico-referenziale delle succitate occorrenze, cercheremo di mettere in luce il loro apporto nella definizione di un preciso intento comunicativo e artistico.

Per gli esempi, tratti dall'opera di Lorand Gaspar, utilizzeremo le seguenti abbreviazioni, accompagnate dall'indicazione del numero di pagina:

Prosa	
FO per <i>Feuilles d'observation</i>	L. Gaspar, <i>Feuilles d'observation</i> , Gallimard, Paris, 1986.
AP per <i>Approche de la parole</i>	L. Gaspar, <i>Approche de la parole suivi d'Apprentissage</i> , Gallimard, Paris, 2004.
A per <i>Apprentissage</i>	L. Gaspar, <i>Approche de la parole suivi d'Apprentissage</i> , Gallimard, Paris, 2004 ³ .

Poesia	
SA per <i>Sol absolu</i>	L. Gaspar, <i>Sol absolu et autres textes</i> , Gallimard, Paris, 1982.
QEM per <i>Le quatrième état de la matière</i>	L. Gaspar, <i>Sol absolu et autres textes</i> , Gallimard, Paris, 1982.
CC per <i>Corps corrosifs</i>	L. Gaspar, <i>Sol absolu et autres textes</i> ,

² D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., pp. 207-208.

³ *Approche de la parole* è stato pubblicato per la prima volta nel 1978, presso la casa editrice Gallimard; *Apprentissage* è stato invece pubblicato presso Deyrolle nel 1994. L'edizione utilizzata riunisce *Approche de la parole* e *Apprentissage*.

	Gallimard, Paris, 1982 ⁴ .
EJ per <i>Égée Judée</i>	L. Gaspar, <i>Égée Judée</i> , Gallimard, Paris, 1993 ⁵ .
P per <i>Patmos et autres poèmes</i>	L. Gaspar, <i>Patmos et autres poèmes</i> , Gallimard, Paris, 2004 ⁶ .
DDD per <i>Derrière le dos de dieu</i>	L. Gaspar, <i>Derrière le dos de dieu</i> , Gallimard, Paris, 2010.

4.1 Forme semplici a due termini

Come già evidenziato, esistono delle espressioni binominali in *de* caratterizzate unicamente da una configurazione sintagmatica. In questo caso, l'interazione concettuale riguarda due elementi reciprocamente incoerenti che si susseguono nell'enunciato, proprio come ricorda l'esempio della metaforologia di Black, dove nella stessa struttura predicativa compaiono la componente coerente («l'homme») e la componente figurata («loup»), alle quali si riferiscono rispettivamente il soggetto primario e il soggetto sussidiario. Precisiamo tuttavia che le metafore in *de*, a differenza di quanto accade per altre tipologie, quasi in tutti i casi «présentent en premier le terme

⁴ *Le quatrième état de la matière* è stato pubblicato nel 1966 presso la casa editrice Flammarion; *Corps Corrosifs* nel 1978 presso Fata Morgana; infine, *Sol absolu* è stato pubblicato nel 1972 presso Gallimard. L'edizione del 1982 contiene le tre raccolte poetiche appena menzionate, riviste e corrette, nonché alcuni estratti di *Approche de la parole* e un saggio autobiografico inedito.

⁵ La prima edizione, dal titolo *Égée suivi de Judée*, risale al 1980, presso la casa editrice Gallimard. La versione citata è stata rivista e accompagnata da alcuni estratti da *Feuilles d'observation* e *La maison près de la mer*. Segnaliamo, inoltre, che la raccolta *Égée Judée* si compone di testi in versi (*Égée*) e in prosa (una sezione di *Égée* dal titolo *Journal de Patmos et Judée*) e che, in linea con la suddivisione delle edizioni Gallimard, è stata inserita nella sezione "Poesia".

⁶ La raccolta poetica *Patmos et autres poèmes* è stata pubblicata per la prima volta nel 2001, presso Gallimard. L'edizione cui faremo riferimento accoglie *Patmos*, *Amandiers*, *Sidi-Bou-Saïd*, *Raouad*, *Linaria*, *La Maison près de la mer I*, *Genèse*, *Sefar*, *La Maison près de la mer II*, *Nuits*, *Nuits et neiges*, *Poèmes d'été à Sidi-Bou-Saïd*, *Poussière de Judée*, *Mer Rouge*, *Étranger*, *Monastère*.

métaphorique»⁷. Nella configurazione a due termini, dunque, il *focus* coincide con il soggetto sussidiario, in posizione di nome principale, e il *frame* corrisponde al soggetto primario, in posizione di nome complemento.

Consideriamo alcuni esempi:

1. L'eau claire d'une langue (AP 105).
2. La paille brisée du rayonnement (P 99).
3. Les aiguilles glacées des étoiles (FO 13).
4. La matière palpable de la lumière (FO 73).

Innanzitutto, osserviamo che il nome principale e il nome complemento sono preceduti da determinante. Nel caso del nome principale, che coincide con il *focus*, si tratta di un articolo determinativo («L'eau», «La paille», «Les aiguilles», «La matière»), mentre per quanto riguarda il nome complemento, che coincide con il *frame* e che, negli esempi, rinvia a un elemento inanimato⁸, si tratta di una preposizione articolata («du rayonnement», «des étoiles», «de la lumière») o di un articolo indeterminativo («une langue»). Le occorrenze sono un esempio dell'orientamento referenziale inverso, in cui si stabilisce un'opposizione semantica che va da N₂ a N₁⁹. L'ordine regressivo non si limita a mostrare il termine metaforico in posizione iniziale e il termine coerente in posizione secondaria, ma favorisce la decodifica dell'espressione metaforica: il primo sostantivo designa una caratteristica imprescindibile del referente cui si riferisce il secondo sostantivo. Più specificamente, gli esempi attualizzano una relazione di equivalenza tra gli elementi coinvolti: la «langue» è un'«eau claire», il «rayonnement» è assimilato alla «paille brisée», le «étoiles» sono delle «aiguilles glacées», la «lumière» è una «matière palpable»¹⁰. Pur presentando il *focus* in posizione di nome principale e il

⁷ F. Rullier-Theuret, «Faire, être et avoir sous la métaphore en “de”», *op. cit.*, p. 13.

⁸ Cfr. J. Tamine, «L'interprétation des métaphores en “de”: le feu de l'amour», *op. cit.*, p. 39.

⁹ Cfr. F. Rullier-Theuret, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰ Negli esempi dal n. 1 al n. 4, i nomi principali sono seguiti da un aggettivo o da un participio con valore aggettivale («claire», «brisée», «glacées», «palpable»). Secondo Irène Tamba-Mecz, «les expansions, pour la plupart caractérisantes (adjectifs, relatives, compléments de noms), servent à

frame in posizione di nome complemento, la struttura delle metafore binominali in *de* a due termini ricorda la struttura del nome metaforico con funzione predicativa, caso prototipico analizzato nell'ambito del primo capitolo. Come in «L'amore è un'erba spontanea», in cui il conflitto concerne la relazione tra il *frame*/soggetto primario («l'amore») e il *focus*/soggetto sussidiario («un'erba spontanea») e in cui la copula accosta in maniera diretta i due poli dell'interazione, gli esempi presi in considerazione attualizzano un conflitto concettuale tra il *focus*/soggetto sussidiario e il *frame*/soggetto primario attraverso la preposizione. Nel caso delle metafore *in praesentia*,

[l]'identification du sujet primaire et du sujet subsidiaire – *Ta chevelure est une rivière tiède* – apparaît comme le moyen le plus direct pour suggérer des analogies fortes par-delà les différences manifestes. [...] Une chevelure n'est pas une rivière et n'a rien à voir avec les rivières; grâce à cette hétérogénéité radicale précisément, on est libre de voir la chevelure par l'intermédiaire de la rivière¹¹.

In altre parole, «la structure *in praesentia* [...] exalte le régime conceptuel de la métaphore – la projection de concepts sur concepts»¹², ostacolando qualsiasi soluzione sostitutiva e proiettando la comprensione verso un orizzonte concettuale inedito che rivela, in questo caso, una concezione

justifier l'identification des N1 au N2 + X» ed eliminano «les différences gênantes» tra i poli dell'interazione (I. Tamba-Mecz, «La Femme est-elle une fleur comme le bleuet est une fleur?», in N. Charbonnel, G. Kleiber (éds.), *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, op. cit., pp. 233-234). Tuttavia, come precisa Naccarato, nel caso delle metafore creative, le espansioni aggettivali non mitigano il conflitto, bensì lo valorizzano: «d'après nous, ces mêmes expansions – quand elles concernent des métaphores vives – n'arrivent pas à éliminer “les différences gênantes” entre les pôles qui participent à l'interaction. En ce qui concerne cet aspect, nous ne partageons pas le point de vue Tamba-Mecz, la présence d'une expansion ne produisant pas l'effacement, ni même l'atténuation, de la mise en relation des sphères conceptuelles impliquées dans le processus métaphorique» (A. Naccarato, *La métaphore entre langue et discours*, op. cit., p. 158). A titolo di esempio, nell'occorrenza n. 4, in cui la luce acquisisce le fattezze di un oggetto concreto, l'aggettivo «palpable» contribue a rafforzare il conflitto. Notiamo, inoltre, che nella stessa occorrenza la metafora stabilisce una relazione a carattere sinestetico. Come osserva Michele Prandi, «synesthesia is not an autonomous figure, but a particular case of metaphor and therefore of conceptual transfer» (M. Prandi, *Conceptual Conflicts in Metaphors and Figurative Language*, op. cit., p. 110).

¹¹ Id., *Grammaire philosophique des tropes*, op. cit., p. 246.

¹² *Ibidem*.

specifica della lingua (n. 1) o una visione particolare del mondo e delle cose (n. 2, n. 3 e n. 4). L'occorrenza n. 1, in particolare, mette in risalto quella che, per Gaspar, è una caratteristica essenziale del linguaggio poetico: assimilato a un'acqua limpida, esso abbandona gli schemi categoriali normalmente riconosciuti e fa ritorno a uno stato primitivo, un «*domaine augural*» che «*nous renvoie aux origines de toute langue et de tout langage*»¹³. Una concezione di questo tipo richiama alla mente due aspetti: da una parte, è possibile individuare uno specifico posizionamento in ambito retorico-linguistico, che si evince dai punti di contatto con le teorizzazioni di Paul Ricœur¹⁴ relative, in particolare, alla capacità della «lingua di poesia» di liberarsi dalle forme fisse e convenzionali per accogliere un'apertura inedita del significato; dall'altra, invece, il rinvio alle origini rievoca un autore che ha avuto un'influenza considerevole sull'immaginario di Lorand Gaspar. Ricordiamo infatti che, in un messaggio indirizzato a Maxime del Fiol il 6 settembre 2008, Gaspar afferma di conoscere approfonditamente l'intera opera di Gaston Bachelard e di nutrire una profonda stima nei confronti del filosofo¹⁵. In questo senso, la relazione di equivalenza tra i termini coinvolti («*la langue est une eau claire*»), accompagnata dal riferimento alle «origines», fa pensare al «*nettoisement des habitudes de pensée et des scléroses qui nous empêch[ent] de voir et nous enferm[ent]*»¹⁶ e allude all'«origine de l'être parlant»¹⁷ di matrice bachelardiana¹⁸. Gli esempi n. 2, n. 3 e n. 4 rimandano, invece, a un'altra tematica anch'essa essenziale, quella della luce. Quest'ultima, nell'opera di Gaspar, è legata a un posizionamento e a un

¹³ L. Gaspar, *Approche de la parole*, *op. cit.*, p. 105.

¹⁴ Cfr. cap. 3, § 3.2.

¹⁵ Cfr. cap. 3, § 3.1.

¹⁶ J.-Y. Debreuille, *Lorand Gaspar*, Seghers, Paris, 2007, p. 122.

¹⁷ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1974⁴, p. 7.

¹⁸ L'allusione all'«origine de l'être parlant» («aux origines de toute langue et de tout langage») è un esempio di dialogismo «constitutif» e «interdiscursif» (cfr. cap. 2, § 2.3). Il locutore primario occupa una posizione di «co-énonciateur». A tal proposito, ricordiamo che la «co-énonciation est la coproduction d'un PDV commun et partagé par deux locuteurs/énonciateurs» (A. Rabatel, «Positions, positionnements et postures de l'énonciateur», *op. cit.*, p. 35), in questo caso Lorand Gaspar e Gaston Bachelard.

progetto poetico specifici¹⁹: «si, à un premier niveau, la lumière se pose sur les choses pour les rendre visibles, en contribuant en même temps au surgissement de la vie organique au sein de la matière, chez Lorand Gaspar elle est aussi et surtout cette lueur singulière que cherche la parole poétique une fois installée dans le devenir de l'existant»²⁰.

4.2 Forme complesse a tre e a quattro termini

Oltre ad attualizzare delle metafore *in praesentia*, le metafore binominali in *de* possono produrre delle forme complesse che funzionano simultaneamente sul piano sintagmatico e sul piano paradigmatico:

[l]es expressions nominales engagées dans la construction d'une connexion métaphorique s'ouvrent aux structures complexes avec lesquelles nous a familiarisé la métaphore verbale: une relation *in praesentia* entre le terme principal et ses satellites, assortie de deux paradigmes si le foyer est remplaçable – *Le naufrage du soleil*, où *naufrage* remplace *coucher*, alors qu'un navire est projeté sur le soleil – ou d'un seul paradigme, à la hauteur du cadre, si le foyer n'est pas remplaçable: *Les mains du hasard*²¹.

In altre parole, la metafora non solo si basa su un'interazione tra concetti incompatibili direttamente rintracciabili nell'espressione, ma al contempo rinvia a una o due alterative virtuali, come accade – rispettivamente – nelle forme a tre o a quattro termini.

¹⁹ Cfr. cap. 3, § 3.1 e § 3.2.1.

²⁰ A. Naccarato, «Lumière, espace et corps. La métaphore dans *Approche de la parole* de Lorand Gaspar», in S. Aulitto, G. Benelli (a cura di), *Lingua, Traduzione, Letteratura*, n. 1, Istituto Armando Curcio University Press, Roma, 2017, p. 192. Questo aspetto sarà discusso in modo più approfondito nelle pagine che seguono.

²¹ M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, op. cit., p. 132.

4.2.1 Strutture a tre termini

Nel caso delle metafore in *de* a tre termini, alla relazione *in praesentia* si aggiunge una correlazione paradigmatica in corrispondenza del *frame*. Per quanto attiene a questa tipologia, l'interpretazione può essere mediata da alcuni indizi sintattici o lessicali²². Consideriamo gli esempi che seguono:

5. Les dents rouges de l'âme (EJ 34)²³.
6. La bouche ouverte de la parole (EJ 40)²⁴.
7. Les reins et les croupes de l'eau éboulée (EJ 65)²⁵.
8. Un muscle de l'air (EJ 93).
9. L'œil d'un rayon (FO 54).
10. La peau de la lumière (FO 154)²⁶.
11. Les téguments du noir (CC 213).
12. La paume de l'ombre (CC 218)²⁷.
13. La langue verte de notre humidité (SA 121).
14. Le ventre nu des sables (SA 130).
15. L'aine des provinces éblouies (SA 152).
16. L'ossature du feu (SA 155)²⁸.
17. Le corps de la lumière (AP 130)²⁹.

²² Cfr. J. Tamine, «L'interprétation des métaphores en "de": le feu de l'amour», *op. cit.*, p. 35.

²³ Cfr. anche «Les dents de la lumière» (FO 139).

²⁴ Cfr. anche «Les bouches de la nuit» (DDD 77); «La bouche des chemins» (FO 68). «La bouche ouverte de la parole» può essere interpretata come una metafora a fondamento metonimico. In questo caso, come osserva Genette, «la proximité commande ou cautionne la ressemblance [...], la métaphore trouve son appui et sa motivation dans une métonymie» (G. Genette, *Figures*, III, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 45).

²⁵ Cfr. anche «Les reins de la terre» (SA 120).

²⁶ Cfr. anche «La grande peau tendue de nos iniquités» (EJ 65); «La peau sombre de la lumière» (FO 175); «La peau du discours» (AP 134); «La peau des choses et de l'horizon» (FO 103). Segnaliamo che, in quest'ultimo esempio, l'interazione tra il nome principale («La peau») e i nomi complemento («des choses et de l'horizon») configura due metafore binominali: «La peau des choses» presenta una struttura a quattro termini; «La peau de l'horizon», invece, una struttura a tre termini. In altre parole, mentre nel primo caso, al piano sintagmatico si aggiunge un piano paradigmatico sia in corrispondenza del *focus* («La peau»), sia in corrispondenza del *frame* («choses»), in cui «la peau» rimanda alla superficie delle cose e le «choses» si trasformano in un'entità animata, nel secondo caso, il *focus* («La peau») non dispone di un'alternativa virtuale e attua una pressione sul *frame* («horizon») che determina una correlazione paradigmatica e che implica il rinvio a un referente esterno, l'essere umano.

²⁷ Cfr. anche «La paume nue des galets» (EJ 91); «La paume du silex» (EJ 103); «La paume d'un rayonnement» (FO 135).

²⁸ Cfr. anche «L'ossature liquide de son chant» (SA 107).

18. Les deux mains de la pensée (P 120).
19. Les doigts de l'âme (P 150).
20. Les yeux de la vie (DDD 11).
21. Le cœur ouvert de la vie (DDD 24).
22. Les poumons de la vie (DDD 59 e 94).
23. Les seins rosis des collines désertes (DDD 80)³⁰.
24. Les écailles de la voix (QEM 84).

Le occorrenze presentano dei nomi principali e dei nomi complemento preceduti da determinante: nel caso dei nomi principali, nonché *foci*, si tratta di un articolo determinativo («Les dents», «La bouche», «Les reins et les croupes», «L'œil», «La peau», «Les téguments», «La paume», «La langue», «Le ventre», «L'aine», «L'ossature», «Le corps», «Les deux mains», «Les doigts», «Les yeux», «Le cœur», «Les poumons», «Les seins», «Les écailles»), a eccezione dell'esempio n. 8, che presenta un articolo indeterminativo («Un muscle»); per quanto riguarda i nomi complemento, che coincidono con i *frames*, si tratta di una preposizione articolata («de l'âme», «de la parole», «de l'eau», «de l'air», «de la lumière», «du noir», «de l'ombre», «des sables», «des provinces», «du feu», «de la lumière», «de la pensée», «de l'âme», «de la vie», «de la vie», «de la vie», «des collines», «de la voix»), di un articolo indeterminativo («un rayon») o di un aggettivo possessivo («notre humidité»). Inoltre, i nomi principali appartengono a una classe lessicale caratterizzabile³¹ (in questo caso, una parte del corpo), mentre i nomi complemento rinviano a un elemento inanimato o astratto. Le occorrenze realizzano dunque una connessione conflittuale *in praesentia* che, in più, produce un'interazione *in absentia*. Più dettagliatamente, i *foci* («dents», «bouche», «reins», «croupes», «muscle», «œil», «peau», «téguments», «paume», «langue», «ventre», «aine», «ossature», «corps», «mains», «doigts»,

²⁹ Cfr. anche «Le corps du matin» (P 82); «Le corps de la nuit» (P 208).

³⁰ Cfr. anche «Le sein de la terre» (SA 140).

³¹ Cfr. J. Tamine, «L'interprétation des métaphores en "de": le feu de l'amour», *op. cit.*, p. 39.

«yeux», «cœur», «poumons», «seins», «écailles»), che non dispongono di un'alternativa virtuale, esercitano una pressione sui *frames* («âme», «parole», «eau», «air», «rayon», «lumière», «noir»³², «ombre», «humidité», «sables», «provinces», «feu», «lumière», «pensée», «âme», «vie», «vie», «vie», «collines», «voix») che determina una correlazione paradigmatica e che implica il rinvio a un referente esterno, l'essere umano o, più genericamente, un'entità animata (n. 24)³³.

Nel caso in cui il nome principale appartenga a una classe lessicale caratterizzabile, esso può inoltre designare «un objet susceptible d'être possédé [...] par un animé»³⁴:

25. Le marteau du vide (EJ 14)³⁵.
26. Le lit défoncé de la parole (EJ 39)³⁶.
27. La grande robe du noir (EJ 125).
28. La maison plus intérieure de la vie (QEM 40).
29. Le couperet de la lumière (CC 213).
30. Le fouet du jour (SA 167).
31. Le rasoir du feu (DDD 11).
32. L'enclume de l'air (DDD 63).
33. Le radeau branlant de nos mots (A 201).

³² Osserviamo che nell'esempio n. 11 («Les téguments du noir»), la figura proietta sul «noir» l'immagine di un organo o di un organismo.

³³ Negli esempi considerati, la relazione d'appartenenza che si instaura tra i *foci* e i *frames*, simile al rapporto tra la parte e il tutto, sembra fondarsi su un legame preesistente e su un funzionamento che ricorda la sinecdoche. Ricordiamo che quest'ultima, come la metonimia, «ne [fait] que valoriser des états de choses qui peuvent être observés dans l'expérience quotidienne et propos[e] des “énigmes à clé”, déchiffrables en identifiant le genre de connexion qui unit le sujet de discours primaire et le sujet de discours subsidiaire» (A. Naccarato, *La métaphore entre langue et discours*, *op. cit.*, pp. 103-104; cfr. anche M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, *op. cit.*, p. 18). In questo caso, l'interazione tra i poli coinvolti contribuisce ad arricchire «de façon créatrice notre répertoire de structures conceptuelles cohérentes» (*op. cit.*, p. 191) e permette di identificare una metafora che rivela, specificamente, una personificazione delle entità designate dai nomi complemento.

³⁴ J. Tamine, «L'interprétation des métaphores en “de”: le feu de l'amour», *op. cit.*, p. 39.

³⁵ Segnaliamo che i nomi principali «Le marteau» e «L'enclume» (n. 32) potrebbero richiamare la classe lessicale caratterizzabile che designa una parte del corpo e rinviare all'immagine del medico. Essi, infatti, fanno parte, insieme all'«étrier», «de la chaîne des osselets située dans la caisse du tympan» (<<https://www.larousse.fr/encyclopedie/medical/marteau/14412>> [Consultato il 3/01/24]). In ogni caso, le occorrenze generano una personificazione delle entità cui si riferiscono i nomi complemento.

³⁶ Cfr. anche «Le lit opaque de la lumière» (AP 129).

Negli esempi dal n. 25 al n. 33, i nomi principali sono preceduti da un articolo determinativo («Le marteau», «Le lit», «La grande robe», «La maison», «Le couperet», «Le fouet», «Le rasoir», «L'enclume», «Les plaques», «Le radeau»), mentre i nomi complemento sono preceduti da una preposizione articolata («du vide», «de la parole», «du noir», «de la vie», «de la lumière», «du jour», «des cornes», «du feu», «de l'air») o da un aggettivo possessivo («nos mots»). Anche in queste occorrenze, i *foci*, non sostituibili, esercitano una pressione sui *frames* e producono una personificazione delle entità designate dai nomi complemento.

L'attribuzione di tratti appartenenti alla sfera dell'umano o dell'animato può inoltre implicare una relazione di tipo verbale. In questo caso, il nome principale indica «une action susceptible d'être faite [...] par un animé»³⁷:

34. Au sommeil des ancrs (EJ 16).
35. La dyspnée d'un caïque (EJ 42).
36. Les hennissements du jour (EJ 44).
37. La déchirure des phrases (QEM 86).
38. La cantate des courbes des croupes et des flancs (SA 153)³⁸.
39. La caresse d'une herbe (P 43).
40. La seule respiration de la fugue (P 190)³⁹.
41. Le souffle du matin (FO 129).
42. La lente migration du paysage (AP 54).
43. Le bavardage incoercible de ton âme (AP 128).

Anzitutto, osserviamo che i nomi principali e i nomi complemento sono preceduti da determinante. Nello specifico, i primi presentano una preposizione articolata («Au sommeil») o un articolo determinativo («La

³⁷ J. Tamine, «L'interprétation des métaphores en "de": le feu de l'amour», *op. cit.*, p. 39.

³⁸ Cfr. anche «Le chant de la mer» (SA 200). In «La cantate des courbes des croupes et des flancs», le «courbes», le «croupes» e i «flancs» si riferiscono ai complessi rocciosi dei deserti della Giudea, degli Stati Uniti d'America e della Palestina, evocati nel contesto in cui appare l'occorrenza.

³⁹ Cfr. anche «La respiration [...] des mondes inimaginables» (DDD 31); «La respiration de l'étendue déserte» (FO 26); «La seule respiration des choses» (FO 53); «La respiration d'un pré» (FO 59); «La respiration du vide» (FO 85).

dyspnée», «Les hennissements», «La déchirure», «La cantate», «La caresse», «La seule respiration», «Le souffle», «La lente migration», «Le bavardage»), i secondi, invece, presentano una preposizione articolata («des ancrés», «du jour», «des phrases», «des courbes des croupes et des flancs», «de la fugue», «du matin», «du paysage»), un articolo indeterminativo («un caïque», «une herbe») o un aggettivo possessivo («ton âme»). I *foci*, irreversibili, contribuiscono a ridisegnare il profilo dei *frames*, favorendone la riconcettualizzazione: alla connessione sintagmatica si aggiunge una correlazione paradigmatica tra i *frames*, nonché soggetti primari, e un soggetto sussidiario esterno alla connessione, che in questi casi coincide con un'entità animata. In definitiva, i nomi principali appartengono a una classe lessicale caratterizzabile, che designa dal n. 5 al n. 24 una parte del corpo, dal n. 25 al n. 33 qualcosa che può essere posseduto e dal n. 34 al n. 43 un'azione che può essere svolta. Le metafore producono dunque una personificazione delle entità designate dai nomi complemento e la preposizione attualizza un rapporto di appartenenza o una relazione di natura verbale⁴⁰. Gli esempi rivelano che l'attribuzione di caratteristiche proprie degli esseri viventi a entità inanimate o astratte non riguarda esclusivamente il deserto⁴¹. Alle occorrenze che si riferiscono alla personificazione dell'entità spaziale appena menzionata («Le ventre nu des sables», «Les seins roisés des collines désertes» e «La cantate des croupes et des flancs»), si uniscono personificazioni che riguardano il mare («Les reins et les croupes de l'eau éboulée») o elementi a esso contigui («Au sommeil des ancrés», «La dyspnée d'un caïque»)⁴²; la luce («L'œil d'un

⁴⁰ Cfr. J. Tamine, «L'interprétation des métaphores en "de": le feu de l'amour», *op. cit.*, p. 39. Georges Kleiber inserisce nelle «structures prédicatives d'action (ou métaphores verbales) [...] les constructions en *de* qui se laissent analyser à partir de prédications du type *SN + V* (cf. L'aboïement du commissaire → le commissaire aboie)» (G. Kleiber, «Métaphores et vérité», in *Linx*, n. 9, 1983, p. 95).

⁴¹ Cfr. cap. 3, § 3.2.1.

⁴² Come già segnalato, l'incontro con il deserto, dove Gaspar ha conosciuto la libertà dei beduini, «homme(s) sans attaches/ flâneur(s) du mouvement éternel» (L. Gaspar, *Sol Absolu*, *op. cit.*, p. 176), è seguito dall'incontro con la Grecia, dove la vita dei pescatori, il mare e le isole rappresentano un «port d'attache et de haut-lieu de poésie» (Id., «Petite biographie portative», *op. cit.*, p. 15).

rayon», «La peau de la lumière», «L'ossature du feu», «Le corps de la lumière», «Le couperet de la lumière», «Le fouet du jour», «Le rasoir du feu», «Les hennissements du jour», «Le souffle du matin») e il suo opposto⁴³ («Les téguments du noir», «La paume de l'ombre», «La grande robe du noir»); la lingua («La bouche ouverte de la parole», «Les écailles de la voix», «Le lit défoncé de la parole», «Le radeau branlant de nos mots», «La déchirure des phrases»), l'anima («Les dents rouges de l'âme», «Les doigts de l'âme», «Le bavardage incoercible de ton âme»), la vita («Les yeux de la vie», «Le cœur ouvert de la vie», «Les poumons de la vie», «La maison plus intérieure de la vie»), l'aria («Un muscle de l'air», «L'enclume de l'air») e altri elementi («La langue verte de notre humidité», «L'aine des provinces éblouies», «Les deux mains de la pensée», «Le marteau de vide», «La seule respiration de la fugue»). Gli esempi riflettono una maniera singolare di percepire il mondo, che mira ad abbattere le barriere categoriali per ricreare uno spazio, «un ensemble cohérent, fondamentalement inséparable»⁴⁴, in cui i regni del mondo vivente e non vivente possano comunicare e condividere le medesime caratteristiche. Questa «riconciliazione» fa emergere il sostrato filosofico del medico-poeta e appare con evidenza il rimando a Spinoza, al principio dell'«immanence» e all'idea di una «Nature entière» in cui diverse realtà sono intimamente legate. I riferimenti alla lingua, nelle occorrenze «La bouche ouverte de la parole», «Le lit défoncé de la parole» e «La déchirure des

⁴³ Nel corpus analizzato, la metafora contribuisce alla creazione di contenuti profondi e complessi che riguardano la natura della parola poetica, ma anche il rapporto quasi «osmotico» tra l'io e il mondo. Quest'ultimo aspetto ha come effetto il superamento del repertorio categoriale che orienta la nostra visione del mondo e che si basa principalmente sulla contrapposizione tra umano/non umano, concreto/astratto, animato/inanimato: «l'alternance ombre/lumière scelle [elle aussi] cette réunion des contraires qui hante l'imaginaire de Lorand Gaspar et qui se manifeste dans l'effacement d'autres oppositions, comme celles entre l'eau et le feu, la terre et l'air, ou celles plus complexes qui concernent la plénitude et le néant, la présence et l'absence, la vie et la mort» (A. Naccarato, «Lumière, espace et corps. La métaphore dans *Approche de la parole* de Lorand Gaspar», *op. cit.*, pp. 195-196; cfr. anche R. Stamelman, «Le plein chant du Réel: parole, respiration et lumière chez Lorand Gaspar», in D. Lançon (éd.), *Lorand Gaspar, op. cit.*, p. 287).

⁴⁴ L. Gaspar, *Approche de la parole, op. cit.*, p. 175.

phrases», contribuiscono a un posizionamento che è, invece, di carattere prettamente letterario:

[n]os pauvres édifices de mots, ces corps de notre parole, on nous les montre soigneusement disséqués, découpés: muscles, vaisseaux et nerfs, vis, roues et ressorts bien isolés, catalogués. Nettoyés des timbres, des températures et des couleurs, de l'opacité et de la transparence qui sont nôtres, bref de tout ce que notre vie ajoute à leurs figures dans la mémoire. Pour nous ils sont mêlés aux fibres de tous nos tissages, dans la continuité de nos plus infimes remous moléculaires. Et que dire de cette autre sorte de mouvements en nous, si impérieux, cherchant tel mot ou telle articulation qui échappent à la mécanique de la mémoire, qu'elle ne contient peut-être pas, – désir fiévreux au milieu d'un chantier de possibles qui tente de trouver la disposition juste, celle où l'on peut respirer, voir plus clair. Mais quel est ce «savoir», cette «énergie» en nous sans mots, sans rapports «lisibles» et qui réclame ces formes et ces échanges encore à venir⁴⁵?

La parola poetica è destinata a creare un immaginario che sfugge «à la mécanique de la mémoire», al fine di evocare «ce *quatrième état* envisagé métaphoriquement par le poète»⁴⁶; essa innesca dunque una proiezione che oltrepassa l'ordine stabilito del mondo e delle cose («Le lit défoncé de la parole», «La déchirure des phrases»), per radicarsi in una percezione soggettiva. Ricordiamo che Lorand Gaspar sembra prendere le distanze dal postulato saussuriano del linguaggio, secondo il quale il segno linguistico deriverebbe da una relazione arbitraria tra il significante e il significato. Per l'autore, infatti, esso è il risultato di una relazione dinamica tra l'uomo e il mondo, in cui le percezioni personali si liberano dalla fissità del linguaggio

⁴⁵ Id., *Feuilles d'observation*, op. cit., pp. 23-24.

⁴⁶ C. Cavallero, «L'écriture poétique de Lorand Gaspar: une dialectique du monde et de l'imaginaire», in M. A. Bissay, A. Nouairi (éds.), *Lorand Gaspar et la matière-monde*, op. cit., p. 218.

determinato e si aprono («La bouche ouverte de la parole») «à des vérités non encore perçues»⁴⁷. Gli esempi n. 22 («Les poumons de la vie»), n. 40 («La seule respiration de la fugue») e n. 41 («Le souffle du matin») sono caratterizzati dal riferimento a un processo fisiologico necessario per la vita, ma anche per la parola poetica: «ce que cherche ma parole sans cesse interrompue, sans cesse insuffisante, inadéquate, hors d’haleine, n’est pas la pertinence d’une démonstration, d’une loi, mais la dénudation d’une lueur imprenable, transfixiante, d’une fluidité tour à tour bénéfique et ravageante. *Une respiration*»⁴⁸. L’occorrenza «La seule respiration de la fugue» può aprire due ulteriori strade interpretative: l’allusione alla «fugue» sembra evocare, da una parte, l’immagine del nomade⁴⁹ e, dall’altra, la viscerale passione per la musica. In questo caso, la «fugue» alluderebbe a uno specifico componimento musicale, utilizzato da alcuni celebri musicisti, come Johann Sebastian Bach. I riferimenti ai compositori e le riflessioni su quest’arte sono parte integrante dell’opera di Gaspar⁵⁰. In *Approche de la parole*, ad esempio, la sezione *L’ordre improbable* è preceduta dalla partitura di una sonata di Bach⁵¹.

L’occorrenza n. 43 («Le bavardage incoercible de ton âme») è invece un esempio di «dialogisme constitutif»⁵²: l’interazione con il discorso altro è implicita e affidata al processo inferenziale e alle competenze trasversali del destinatario. A nostro avviso, essa rimanda a un passaggio di *L’empire des signes* di Roland Barthes e attualizza – inoltre – un dialogismo di tipo «interdiscursif»⁵³:

⁴⁷ L. Gaspar, *Approche de la parole*, op. cit., p. 195.

⁴⁸ Op. cit., p. 16.

⁴⁹ L’erranza è uno degli elementi costitutivi dell’esperienza umana e artistica di Lorand Gaspar.

⁵⁰ Cfr. cap. 3, § 3.1.1.

⁵¹ Cfr. L. Gaspar, *Approche de la parole*, op. cit., p. 21.

⁵² Ricordiamo che il dialogismo può presentarsi sotto due grandi forme: il «dialogisme constitutif» e il «dialogisme montré». Il primo caso riguarda enunciati non visibilmente marcati da discorsi altri; il secondo, invece, riguarda enunciati esplicitamente marcati (cfr. cap. 2, § 2.3).

⁵³ Nel caso del «dialogisme interdiscursif», il locutore indirizza il discorso verso discorsi precedentemente pronunciati da terzi (cfr. cap. 2, § 2.3).

[t]out le Zen, dont le haïkaï n'est que la branche littéraire, apparaît ainsi comme une immense pratique destinée à arrêter le langage, à casser cette sorte de radiophonie intérieure qui émet continûment en nous, jusque dans notre sommeil (peut-être est-ce pour cela qu'on empêche les exercitants de s'endormir), à vider, à stupéfier, à assécher le bavardage incoercible de l'âme⁵⁴.

Tale ipotesi può essere confermata facendo riferimento ancora una volta alla biblioteca di Gammarth. Nella sezione *Philosophie, littérature et peinture de la Chine ancienne; bouddhisme, hindouisme* è infatti conservato un esemplare del volume che presenta annotazioni, sottolineature e segni a margine⁵⁵.

Nel capitolo precedente abbiamo messo in risalto l'interesse per la filosofia, l'arte e le religioni orientali, che Gaspar ha approfondito tramite lo studio meticoloso dei testi di Saint-John Perse e la lettura di alcuni manuali di riferimento⁵⁶. L'esempio n. 19 («Les doigts de l'âme») potrebbe in qualche modo riferirsi alle *mudra*, ossia a «posizioni delle mani che esprimono particolari condizioni del Buddha»⁵⁷ e che, più in generale, sono utilizzate nella meditazione per ottenere benefici sul piano fisico e spirituale⁵⁸.

Le occorrenze fin qui analizzate sono caratterizzate dalla presenza di predeterminanti in corrispondenza del nome principale e del nome complemento. Tuttavia, esistono delle configurazioni a tre termini che ne sono prive, almeno per quanto riguarda il nome complemento. Queste ultime attualizzano generalmente un uso qualitativo, un uso quantitativo o un

⁵⁴ R. Barthes, *L'empire des signes*, Éditions du Seuil, Paris, 2007³.

⁵⁵ Il volume è R. Barthes, *L'empire des signes*, Les sentiers de la création, Skira, 1970. Per il catalogo, cfr. M. Del Fiol, «La bibliothèque de Lorand Gaspar», *op. cit.*, p. 370.

⁵⁶ Cfr. cap. 3, § 3.1.1.

⁵⁷ <[⁵⁸ I riferimenti alle dita, così come alla mano, potrebbero essere il segno non soltanto di una conoscenza approfondita del buddismo, ma anche del legame tra l'attività del medico e l'attività dello scrittore \(cfr. cap. 3, § 3.2.1\).](https://www.treccani.it/enciclopedia/le-culture-non-occidentali_(Universo-del-Corpo)/> [Consulta to il 3/01/24].</p></div><div data-bbox=)

complemento di materia⁵⁹. Per l'impiego qualitativo, consideriamo i seguenti esempi:

44. Sa moisson de pierres sèches et de lueurs (EJ 17).

45. Ce vert dévastant de jeunesse (EJ 39).

46. Ces cathédrales d'ailes (P 153).

Secondo Joëlle Tamine, «l'emploi qualitatif [...] suppose que le prédéterminant de N₁ soit *le, ce, mon* et exclut *un*»⁶⁰. In effetti, mentre i nomi complemento sono, in tutti e tre i casi, privi di predeterminante («de pierres sèches et de lueurs», «de jeunesse», «d'ailes»), i nomi principali sono preceduti da determinanti diversi dall'articolo indeterminativo: in 44, si tratta di un aggettivo possessivo («Sa moisson»); in 45 e in 46, invece, riscontriamo la presenza di un aggettivo dimostrativo («Ce vert», «Ces cathédrales»). Nell'esempio n. 45, il nome principale appartiene propriamente alla classe lessicale dei termini di qualità («Ce vert»); negli esempi n. 44 e n. 46, invece, i nomi principali («Sa moisson», «Ces cathédrales») si avvicinano a «toute une sorte de termes dont la caractéristique commune est d'être ressentie comme des appréciatifs»⁶¹. Anche in queste occorrenze, i *foci* («moisson», «vert», «cathédrales») non dispongono di un *double virtuel* e l'interazione paradigmatica si realizza tra i *frames*, nonché soggetti primari («pierres sèches et lueurs», «jeunesse», «ailes») e dei soggetti sussidiari esterni alla connessione. La figura proietta sulle «pierres sèches» e sulle «lueurs» l'immagine del grano (n. 44), sulla «jeunesse» l'immagine di un oggetto concreto dotato di colore (n. 45) e sulle «ailes» l'immagine di un edificio maestoso (n. 46).

Per quanto concerne l'impiego quantitativo, consideriamo adesso le occorrenze che seguono:

⁵⁹ Cfr. J. Tamine, «L'interprétation des métaphores en "de": le feu de l'amour», *op. cit.*, pp. 35-38.

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 36.

⁶¹ *Ibidem*.

47. Un vivier de bulles et de bonds légers (EJ 55)⁶².
48. La bouche enflée de nuits (QEM 45).
49. Un nuage de bruits (DDD 15).
50. Un jardin de pensées (DDD 51).
51. Sa besace de connaissances relatives (DDD 59).
52. Ton étrange troupeau de paroles et de chants (DDD 70).
53. Une forêt de notes (FO 14).

Osserviamo che i nomi principali, a differenza dei nomi complemento, sono preceduti da determinante, sia esso un articolo indeterminativo («Un vivier», «Un nuage», «Un jardin», «Une forêt»), un articolo determinativo («La bouche») o un aggettivo possessivo («Sa besace», «Ton étrange troupeau»). Tuttavia, la dissimmetria singolare/plurale tra i nomi principali e i nomi complemento, che permette inoltre di interpretare «comme termes de quantité des éléments du lexique qui dans l'emploi non figuré n'appartiennent pas à cette classe»⁶³ (come è il caso, ad esempio, dell'occorrenza n. 48), fa sì che i nomi principali vengano interpretati come termini di quantità. Essi, infatti, rientrano in una tipologia di termini, «le plus souvent au singulier»⁶⁴, che indicano una misura, un volume, una forma ed entrano in conflitto con il nome complemento, «toujours pluriel»⁶⁵. Per quanto concerne, invece, la struttura del conflitto, anche in questo caso al piano sintagmatico si aggiunge una correlazione paradigmatica in corrispondenza dei *frames*: mentre le «nuits», i «bruits» e le «connaissances» si trasformano in qualcosa di concreto, le «bulles» e i «bond légers» rinviano alla fauna acquatica, le «pensées» diventano fiori, le «paroles» e i «chants» animali e, infine, le «notes» alberi.

⁶² Anche questa occorrenza sembra attualizzare una metafora a fondamento metonimico, che richiama il rapporto tra il contenente e il contenuto (rispettivamente il «vivier» e le «bulles» e i «bonds légers»).

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*. Segnaliamo la presenza di alcuni casi in cui il nome principale è al plurale. Cfr. in particolare «Tes troupeaux de doutes et d'espoirs» (SA 147); «Nos gîtes d'énigmes» (DDD 9); «Des flocons de mondes inimaginables» (DDD 48).

⁶⁵ J. Tamine, «L'interprétation des métaphores en "de": le feu de l'amour», *op. cit.*, p. 36.

Nel caso del complemento di materia, l'espressione binominale in *de* presenta l'ordine progressivo tipico delle altre configurazioni nominali. Ricordiamo che, come osserva Françoise Rullier-Theuret, «à part les métaphores qui introduisent un complément de matière [...], “les métaphores en de” présentent en premier le terme métaphorique, ordre qu'on rencontre rarement dans les autres métaphores nominales»⁶⁶. In questo caso, quindi, il *frame* coincide con il nome principale e il *focus* con il nome complemento.

54. Un bourgeon d'épiderme (EJ 53).
55. Une fontaine de lumière (EJ 90).
56. Les dalles de lumière (QEM 41).
57. Les débris de lumière (SA 142).
58. Ce pain de mémoire (P 111).
59. Des vergers de silence (P 133).
60. Des voix de neige (P 175).
61. Une lame d'éclair (P 206).
62. Des grappes d'air (FO 77).
63. Une goutte de lumière (FO 93)⁶⁷.
64. Ces griffes de clarté (FO 147).
65. La flèche de clarté (FO 174).
66. Nos papiers de peur (DDD 10).
67. Une cellule de lumière (DDD 89).
68. Cet œil de torrent (AP 33).
69. Ce fleuve [...] de vide (AP 115).

Le occorrenze dalla n. 54 alla n. 69 presentano dei nomi principali preceduti da determinante: riscontriamo la presenza di articoli indeterminativi («Un bourgeon», «Une fontaine», «Des vergers», «Des voix», «Une lame», «Des grappes», «Une goutte», «Une cellule»), di articoli determinativi («Les dalles», «Les débris», «La flèche»), di aggettivi dimostrativi («Ce pain», «Ces

⁶⁶ F. Rullier-Theuret, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁷ Cfr. anche «La moindre goutte de lumière» (FO 63); «Une goutte de clarté» (DDD 96).

griffes», «Cet œil», «Ce fleuve») e di aggettivi possessivi («Nos papier»). Al contrario, i nomi complemento sono sprovvisti di predeterminante («d'épiderme», «de lumière», «de lumière», «de lumière», «de mémoire», «de silence», «de neige», «d'éclair», «d'air», «de lumière», «de clarté», «de peur», «de lumière», «de torrent», «de vide»). Inoltre, indipendentemente dal numero dei nomi principali, i nomi complemento si presentano sempre al singolare⁶⁸ e possono essere interpretati come termini indicanti la materia⁶⁹ di cui è costituito il referente designato dal nome principale. Le occorrenze realizzano una connessione conflittuale *in praesentia* che produce anche un'interazione *in absentia*, in cui i *foci* irreversibili esercitano una pressione sui *frames*, scatenando una correlazione paradigmatica in corrispondenza di questi ultimi. In particolare, il «bourgeon» acquisisce una delle proprietà che contraddistinguono le entità animate; la «fontaine», le «dalles», i «débris», il «pain», la «lame», i «grappes», la «goutte», i «griffes», la «flèche», i «papiers», la «cellule», il «fleuve» e le «voix» sono associati a elementi astratti; infine, l'«œil» è assimilato a una sostanza liquida.

La combinazione tra fattori di ordine lessicale e fattori di ordine sintattico permette, in ultimo, di inserire nell'insieme delle configurazioni che attualizzano un complemento di materia anche delle metafore in cui il nome principale appare come un termine di quantità:

- 70. Des essaims de lumière (FO 17).
- 71. Un lac d'air (FO 84)⁷⁰.
- 72. Des tonnes de clarté (FO 119)⁷¹.
- 73. Ce dernier barrage de lumière (SA 158).
- 74. L'enclos de lumière (CC 216).

⁶⁸ Cfr. J. Tamine, «L'interprétation des métaphores en "de": le feu de l'amour», *op. cit.*, p. 37.

⁶⁹ «Le cadre syntaxique suffira à faire analyser comme termes de matière des noms qui n'en sont pourtant pas: "ô nature, alphabet des grandes lettres d'ombre (Hugo)/ des pelures de rire (Éluard)» (*ibidem*).

⁷⁰ Cfr. anche «Un lac de pensée» (FO 116).

⁷¹ Cfr. anche «Des tonnes de lumière» (FO 64).

Come negli esempi precedenti, i nomi principali sono preceduti da determinante, sia esso un articolo indeterminativo («Des essaims», «Un lac», «Des tonnes»), un aggettivo dimostrativo («Ce dernier barrage») o un articolo determinativo («L’enclos»), mentre i nomi complemento ne sono privi («de lumière», «d’air», «de clarté», «de lumière», «de lumière»). In assenza della dissimmetria singolare/plurale tipica della costruzione quantitativa (in cui il nome principale è spesso al singolare, mentre il nome complemento è sempre al plurale), gli enunciati attualizzano un complemento di materia: i nomi complemento, infatti, indicano la sostanza di cui si compongono i referenti designati dai nomi principali che, a loro volta, perdono la concretezza di un volume, di una forma o di una misura, trasformandosi in elementi astratti. La scrittura lascia spazio a una trasmutazione degli elementi e accoglie – ancora una volta – una maniera singolare di vivere, vedere e pensare il mondo, che non potrebbe essere espressa altrimenti:

[d]ans deux lignes de poésie qui nous bouleversent, dans un énoncé scientifique qui nous apprend quelque chose de nouveau, on peut remplacer des mots par d’autres de la même longueur, d’une sonorité et d’une signification voisines et garder même le rythme de la phrase. La structure du système n’en sera pas changée, mais l’information ne sera plus la même, elle ne sera plus opérante⁷².

Notiamo che tra le occorrenze dalla n. 44 alla n. 74, ben tredici si riferiscono alla luce («Sa moisson de pierres sèches et de lueurs», «Une fontaine de lumière», «Les dalles de lumière», «Les débris de lumière», «Une lame d’éclair», «Une goutte de lumière», «Ces griffes de clarté», «La flèche de clarté», «Une cellule de lumière», «Des essaims de lumière», «Des tonnes de clarté», «Ce dernier barrage de lumière», «L’enclos de lumière»). Quest’ultima non solo rappresenta una sorgente che irradia lo spazio, ma polarizza il paradigma della scrittura poetica. In particolare, negli esempi

⁷² L. Gaspar, *Approche de la parole*, op. cit., p. 41.

«Une lame d'éclair», «Une goutte de lumière», «Ces griffes de clarté», la luce scandisce «le chant» e consente di penetrare nelle profondità della materia e dell'esistente. Inoltre, in «Une fontaine de lumière», «Les dalles de lumière», «Les débris de lumière», «Une lame d'éclair», «Une goutte de lumière», «Ces griffes de clarté», «La flèche de clarté», «Des essaims de lumière», «Ce dernier barrage de lumière», «L'enclos de lumière», «Un lac d'air», la metafora genera una relazione a carattere sinestetico. Come osserva Debreuille, «le rapport au monde est à la fois bouleversé et renversé. Ce qui était opaque et inerte devient lueur et vibration, ce qui était silence devient rumeur. Les sensations sont multipliées dans une synesthésie généralisée»⁷³. Il testo racchiude un mondo in cui i sensi si sovrappongono e le opposizioni si annullano e in cui la metafora, manifestazione epifanica e forza propulsiva, spinge verso orizzonti concettuali inattesi.

Al contrario delle forme interamente sintagmatiche, in cui il *de* veicola una relazione d'identità e in cui la presenza di predeterminante costituisce un requisito fondamentale, nel caso delle forme complesse gli indizi sintattici e lessicali, nonché gli impieghi che ne derivano, orientano solo parzialmente l'identificazione del funzionamento dell'interazione concettuale e l'interpretazione⁷⁴. Essi non sono dunque da ritenersi criteri assoluti. A titolo di esempio, esistono dei casi in cui la preposizione «est le pivot d'une relation qui évoque le rapport entre la partie et le tout, en affectant la structure complexe de l'élément auquel renvoie le cadre»⁷⁵:

75. Le pollen de toutes les voix (EJ 121).

76. La coupole éternelle du bleu (EJ 35).

77. Le feuillage frissonnant des dernières étoiles (P 36).

78. Les pétales d'un jour précoce (P 95).

79. La pulpe de l'éclat (P 104).

⁷³ J.-Y. Debreuille, *Lorand Gaspar, op. cit.*, p. 74.

⁷⁴ Cfr. A. Naccarato, *La métaphore entre langue et discours, op. cit.*, p. 166.

⁷⁵ *Op. cit.*, p. 167.

- 80. La racine des eaux (P 135).
- 81. La soie sauvage du désir (QEM 45).
- 82. Les plis du mouvant (P 161).
- 83. La trame de l'air (AP 124)⁷⁶.
- 84. La porosité d'un soir (AP 104).
- 85. L'alphabet de la matière (AP 9)⁷⁷.

Nonostante le occorrenze dalla n. 75 alla n. 85 sembrano attualizzare una relazione di natura sineddochica, l'interazione tra i *foci* irreversibili («pollen», «coupole», «feuillage», «pétales», «pulpe», «racine», «soie», «plis», «trame», «porosité», «alphabet») e i *frames* («voix», «bleu», «étoiles», «jour», «éclat», «eaux», «désir», «mouvant», «air», «soir», «matière») si basa su «une projection métaphorique antérieure»⁷⁸, che conferisce ai nomi complemento le proprietà di una pianta (n. 75, n. 77, n. 78, n. 80), di un tessuto (n. 81, n. 82, n. 83), di un frutto (n. 79), di un edificio (n. 76), di una massa rocciosa (n. 84) o di una lingua (n. 85). In questi casi, «ce sont la nature des pôles impliqués dans le transfert et les relations qu'ils entretiennent qui constituent les seuls critères de différenciation entre les diverses configurations tropiques»⁷⁹.

Negli esempi appena analizzati è possibile individuare il riferimento ad almeno tre dei poli della dimensione categoriale che contribuisce a definire l'immagine d'autore⁸⁰. Il primo si rivela nella capacità di lavorare la lingua affinché quest'ultima possa diventare uno strumento atto a evocare una percezione altra della realtà. Il secondo e il terzo, invece, si rivelano nella minuzia della descrizione: la relazione tra la parte («pollen», «coupole»,

⁷⁶ Cfr. anche «La trame de l'énergie» (AP 132).

⁷⁷ L'occorrenza «L'alphabet de la matière» può essere interpretata anche come una metafora *in praesentia*. In questo caso, l'esempio attualizzerebbe una relazione di equivalenza tra i termini coinvolti e descriverebbe l'esistente come un sistema di segni: la «matière» è un «alphabet».

⁷⁸ F. Rullier-Theuret, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁹ A. Naccarato, *La métaphore entre langue et discours*, *op. cit.*, p. 167.

⁸⁰ La dimensione categoriale può concernere ruoli discorsivi ed extradiscorsivi: «les rôles discursifs sont ceux qui sont liés à l'activité de parole: animateur, conteur, prédicateur... Les statuts extradiscursifs peuvent être de natures très variées: père de famille, fonctionnaire, médecin, villageois, Américain, célibataire, etc.» (D. Maingueneau, «Retour critique sur l'éthos», *op. cit.*, p. 32). Cfr. anche cap. 3, § 3.1, 3.2 e 3.2.1. In questo caso, la dimensione categoriale, che rinvia allo scrittore, al medico e al fotografo, è costitutiva del discorso.

«feuillage», «pétales», «pulpe», «racine», «soie», «plis», «trame», «porosité», «alphabet») e il tutto («voix», «bleu», «étoiles», «jour», «éclat», «eaux», «désir», «mouvant», «air», «soir», «matière») sembra infatti rievocare l'uso del microscopio o della lente macro applicata sull'obiettivo di una fotocamera. Si tratta di una pratica che ricorda una delle pagine di *Approche de la parole* e, precisamente, l'incipit della sezione *Chant*⁸¹, in cui la poesia, la scienza e l'arte si intersecano:



L'immagine, che si basa su un disegno dell'autore e si riferisce alla trascrizione degli RNA ribosomiali, è riprodotta grazie all'ausilio di una fotografia al microscopio. In questo caso, come per gli esempi sopraccitati, le abilità del medico e del fotografo si intrecciano con quelle del poeta; il titolo della sezione (*Chant*) è infatti evocativamente legato alla poesia.

⁸¹ L. Gaspar, *Approche de la parole*, *op. cit.*, p. 120. Il volume si compone di tre sezioni (*L'ordre improbable*, *Langue natale*, *Chant*), precedute da alcune illustrazioni. Ai grafismi di Henri Michaux, che occupano il frontespizio, seguono, per ciascuna delle parti, la partitura di una sonata di Bach, un frammento della formula chimica dell'acido desossiribonucleico e un disegno dell'autore basato su una fotografia al microscopio elettronico degli RNA ribosomiali.

Tuttavia, esistono anche alcune occorrenze che, invece di trasferire un concetto da un ambito familiare a un ambito estraneo, provocando un'interazione tra due concetti eterogenei che proietta verso esiti concettuali nuovi, producono una relazione coerente che mitiga il conflitto. In questo caso, è la metafora a basarsi su una relazione di natura sineddochica o metonimica⁸². Consideriamo alcuni esempi:

86. Les cavernes de l'œil (EJ 13)⁸³.
87. La citerne des yeux (SA 187).
88. Les battements d'aile de la gorge (FO 137).
89. Les roches obscures de la lumière (AP 13).
90. Les artères de l'attention (AP 30).

Le occorrenze dalla n. 86 alla n. 87 presentano una struttura a tre termini, in cui alla connessione sintagmatica si aggiunge una correlazione paradigmatica che coinvolge direttamente i *frames*. La metafora proietta dunque sull'«œil» e sulla «lumière» l'immagine della terra, sugli «yeux» l'immagine di uno spazio, sulla «gorge» l'immagine di un volatile e sull'«attention» l'immagine di un essere animato e dotato di arterie. Gli esempi n. 86, n. 87, n. 88 e n. 90 si basano su una relazione sineddochica, mentre l'esempio n. 89 si basa su una relazione metonimica. In 86 «Les cavernes de l'œil» rimandano alla struttura del bulbo oculare, che si compone «de tuniques semblables à des petites cavernes concentriques»⁸⁴, in 87 «La citerne des yeux» si riferisce al sacco lacrimale, in 88 «les battements d'aile de la gorge» evocano il movimento dell'epiglottide e, in 90, «Les artères de l'attention» rinviano alla vascolarizzazione del cervello. L'esempio n. 89, invece, rimanda a una relazione di natura metonimica: le rocce appartengono a uno spazio

⁸² Ricordiamo che «la métonymie et la synecdoque réclament l'existence d'une relation cohérente entre les éléments impliqués, qui désamorce le conflit et qui valorise des liens observables dans la réalité extralinguistique» (A. Naccarato, *La métaphore entre langue et discours*, op. cit., p. 167).

⁸³ Cfr. anche «La caverne encore fraîche de l'œil» (EJ 14); «La porosité de l'œil» (EJ 39); «Les chambres de l'œil» (FO 144); «La chambre de l'œil» (AP 114); «La cave ardente de ton œil» (SA 187).

⁸⁴ A. Naccarato, *La métaphore entre langue et discours*, op. cit., p. 167.

impregnato di luce. Di conseguenza, al contrario delle occorrenze precedenti (dalla n. 75 alla n. 85), che realizzano un trasferimento tipicamente metaforico, gli esempi n. 86, n. 87, n. 88, n. 89 e n. 90 associano «des pôles déjà liés par une relation consistante, qui se rapproche d'autres figures»⁸⁵, ovvero la sineddoche o la metonimia.

In 86, 87, 88 e 90 l'uso delle figure e, specificamente, della metafora, finalizzato ad associare elementi che appartengono a sfere semantico-referenziali eterogenee e a veicolare un progetto artistico e comunicativo che si radica nell'esperienza, fa emergere l'immagine dello scrittore. L'interpretazione sineddochica degli enunciati, invece, mostrando una conoscenza approfondita del corpo umano, contribuisce a delineare l'immagine del medico. L'esempio n. 90 potrebbe inoltre riferirsi al posizionamento antitetico rispetto alla dottrina medica dominante, richiamando all'appello l'unità corpo-mente mediante l'utilizzo dei termini «artères» (corpo) e «attention» (mente). Infine, attraverso l'occorrenza n. 89 («les roches obscures de la lumière»), la luce acquisisce ancora una volta delle proprietà che non hanno nulla a che vedere con le sue caratteristiche reali di fenomeno ondulatorio e corpuscolare. L'aggettivo «obscures», che introduce un ossimoro⁸⁶, sembra esprimere la necessità di un approfondimento, della ricerca affannosa di un senso altro e inedito⁸⁷, rafforzando il significato meta-poetico dell'intero passaggio.

Prendiamo adesso in considerazione i seguenti esempi:

91. La pudeur des roses (EJ 15).
92. L'indifférence du jour (EJ 27).
93. La solitude des eaux (EJ 51)⁸⁸.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ A proposito delle differenze tra metafora e ossimoro, cfr. M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, *op. cit.*, pp. 31-35; A. Naccarato, *La métaphore entre langue et discours*, *op. cit.*, pp. 134-36.

⁸⁷ Cfr. A. Naccarato, «Lumière, espace et corps. La métaphore dans *Approche de la parole* de Lorand Gaspar», *op. cit.*, p. 193.

⁸⁸ Cfr. anche «La solitude du chant» (EJ 119).

94. L'obscur douleur de la terre (EJ 65).
95. Le bonheur des mots (SA 135)⁸⁹.
96. Le silence des murs (P 66)⁹⁰.
97. La politesse du hasard (FO 19).
98. L'étonnement paisible d'une feuille (FO 167).
99. La patience des eaux et des vents (AP 128).

Sebbene le occorrenze dalla n. 91 alla n. 99 presentino dei predeterminanti in corrispondenza del nome principale e del nome complemento, i nomi principali non designano né una parte del corpo, né un oggetto, né delle vere e proprie azioni, ma riguardano tratti caratteriali o reazioni involontarie proprie dell'essere umano. Tale configurazione ricorda la «structure prédicative d'attribution» analizzata da Georges Kleiber, vale a dire

[u]ne structure prédicative d'attribution de propriété de forme *X est Adjectif*, qui répond à la métaphore adjectivale, et à laquelle se rattachent non seulement les phrases attributives comme *Le sapin est triste*, mais également la combinaison *substantif + adjectif* (*le sapin triste*), certaines constructions *X a SN* (cf. l'équivalence *le sapin est triste* ↔ *le sapin a de la tristesse*) et les syntagmes en *de* correspondants comme [...] *La tendresse de ce pays* qui renvoie à *Ce pays est tendre* ou *Ce pays a de la tendresse*⁹¹.

Per quanto riguarda la struttura del conflitto, le metafore presentano una configurazione a tre termini, in cui i nomi principali, nonché *foci* («pudeur», «indifférence», «solitude», «douleur», «bonheur», «silence», «politesse», «étonnement», «patience»), che non dispongono di un'alternativa virtuale, agiscono sui *frames* («roses», «jour», «eaux», «terre», «mots», «murs», «hasard», «feuille», «eaux et vents») e determinano una correlazione paradigmatica che implica il rinvio a un referente esterno, l'essere umano.

⁸⁹ Cfr. le occorrenze analoghe «La joie de la flamme» (FO 19); «La gaieté du mouvement» (AP 30).

⁹⁰ Cfr. anche «Le silence de l'encre» (DDD 27) e l'occorrenza analogha «Le mutisme de la pierre» (FO 158).

⁹¹ G. Kleiber, «Métaphores et vérité», *op. cit.*, p. 95.

Come le occorrenze dalla n. 5 alla n. 43, le occorrenze dalla n. 91 alla n. 99 attualizzano una personificazione: l'attribuzione di caratteristiche proprie degli esseri viventi a entità inanimate o astratte si estende, in questo caso, anche alla terra e alla vegetazione. Il legame che unisce l'io al mondo è spesso tradotto attraverso un accostamento tra l'essere umano e l'universo sensibile o invisibile. Gli elementi coinvolti entrano in un'area concettuale estranea all'area di competenza usuale, che impone un'associazione inedita: «il y a donc, à l'origine du procès, ce que [Ricœur] appellerai[t] [...] la véhémence ontologique. [...] C'est cette véhémence ontologique qui détache la signification de son premier ancrage, la libère comme forme d'un mouvement et la transpose dans un champ nouveau»⁹².

Infine, esistono delle metafore la cui struttura dipende unicamente dalla natura dei poli coinvolti; si tratta di configurazioni che non fanno capo né alla presenza o all'assenza di predeterminanti, né a relazioni in rapporto di affinità con l'attribuzione di comportamenti, pensieri o tratti umani a entità inanimate:

100. Corrosion de l'espoir et de la nuit (FO 173).

101. L'empierrement du nom (EJ 16).

102. Cataracte immobile de rumeurs (EJ 54).

Le occorrenze n. 100, n. 101 e n. 102 realizzano una connessione conflittuale *in praesentia* che produce anche un'interazione *in absentia*. In tutti e tre i casi, i *foci* («érosion», «empierrement», «cataracte») non dispongono di un *double virtuel* coerente. Nel lessico, infatti, non esiste alcun termine capace di descrivere in maniera non figurata, per un elemento astratto, l'effetto di un'azione che, normalmente, dovrebbe ricadere su un elemento concreto (n. 100 e n. 101) o la relazione che intercorre tra una patologia degenerativa dell'occhio e un fenomeno acustico (n. 102)⁹³. Tuttavia, pur non

⁹² P. Ricœur, *La métaphore vive*, op. cit., p. 379.

⁹³ La doppia accezione del termine «cataracte», che può riferirsi non soltanto a una patologia dell'occhio, ma anche a un fenomeno acquatico, apre più strade all'interpretazione. Le conoscenze sull'autore e sulla sua opera fanno prevalere la prima accezione, che conferisce all'occorrenza un

disponendo di un'alternativa virtuale, i *foci* esercitano una pressione sui *frames* («espoir», «nuit», «nom», «rumeurs») che determina una correlazione paradigmatica e che implica il rinvio a un referente esterno: un elemento concreto (n. 100 e n. 101) e un organo di senso (n. 102). L'esempio n. 100, in particolare, rivela un aspetto finora poco esplorato della poetica di Lorand Gaspar, rispetto al quale «les mots semblent se changer en des instruments aptes à déclencher une sorte de descente dans les diverses strates du sens, en acquérant ainsi une fonction essentielle d'«érosion» et de «creusement»⁹⁴. In tal senso, la «corrosion» contribuisce a far emergere dei significati che, per essere espressi, necessitano di una scrittura che si configuri essenzialmente come un «exercice vertical de la langue»⁹⁵.

4.2.2 Strutture a quattro termini

Finora abbiamo analizzato delle espressioni binominali in *de* che mostrano una distribuzione interamente sintagmatica del soggetto primario (*frame*) e del soggetto sussidiario (*focus*) e delle espressioni che, invece, costituiscono il punto di irradiazione di metafore in cui alla relazione *in praesentia* si aggiunge una correlazione paradigmatica all'altezza del *frame*, nonché soggetto primario, che si relaziona con un soggetto sussidiario non immediatamente rintracciabile nell'espressione. Tuttavia, come già precisato, questa particolare configurazione può presentare una struttura ben più complessa, in cui alla connessione che si realizza sul piano sintagmatico si aggiungono due paradigmi, uno in corrispondenza del *frame*, l'altro in corrispondenza del *focus*. Osserviamo i seguenti esempi:

tratto sinestetico. Per i rapporti tra sinestesia e metafora, cfr. M. Prandi, *Conceptual Conflicts in Metaphors and Figurative Language*, *op. cit.*, pp. 110-111; A. Naccarato, *La métaphore entre langue et discours*, *op. cit.*, pp. 121-127.

⁹⁴ Id., «Lumière, espace et corps. La métaphore dans *Approche de la parole* de Lorand Gaspar», *op. cit.*, p. 186.

⁹⁵ L. Gaspar, *Approche de la parole*, *op. cit.*, p. 16.

103. La peau lisse de la mer (EJ 93)⁹⁶.
104. Le pelage et les peaux de la vision (EJ 103)⁹⁷.
105. La face claire de la nuit (QEM 35)⁹⁸.
106. Les seins lourds de la nuit (SA 103).
107. Les croupes arrondies du désert de Judée (SA 193).
108. La langue du ressac (FO 68).
109. Le visage encore lisse, encore gonflé des eaux (FO 134).

Innanzitutto, notiamo che i nomi principali e i nomi complemento sono preceduti da determinante. Nello specifico, i primi presentano un articolo determinativo («La peau», «Le pelage», «La face», «Les seins», «Les croupes», «La langue», «Le visage»), i secondi, invece, una preposizione articolata («de la mer», «de la vision», «de la nuit», «de la nuit», «du désert», «du ressac», «des eaux»). La struttura binominale si basa su una relazione di appartenenza, prossima al rapporto tra la parte (relativa ai nomi principali, nonché *foci*) e il tutto (relativa ai nomi complemento, nonché *frames*). In questo caso, però, alla connessione sintagmatica si aggiunge una correlazione paradigmatica sia in corrispondenza dei *frames*, sia in corrispondenza dei *foci*: mentre questi ultimi agiscono sui *frames*, producendo una personificazione delle entità designate dai nomi complemento, i *frames* agiscono sui *foci* e fanno emergere dei referenti impliciti, vale a dire dei soggetti primari esterni alla connessione: «la peau lisse» e «le visage lisse et gonflé» rinviano alle condizioni del mare, «le pelage» e «les peaux» si trasformano in ciglia e in palpebre, «la face claire» evoca l'immagine della luna, «les seins lourds» e «les croupes arrondies» rimandano ai massicci rocciosi della Giudea e «la langue» richiama l'immagine di un'onda pronta a infrangersi. La complessità della struttura si rivela anche nella decodifica del messaggio. Le occorrenze non solo rivelano la personificazione dei referenti designati dai nomi

⁹⁶ Cfr. anche «La peau de l'argile» (EJ 119); «La peau des montagnes» (FO 44); «Une peau lumineuse du désert judéen» (FO 87).

⁹⁷ Cfr. anche «Le pelage vibrant en pleine lumière des lentes ondulations des déserts» (SA 154).

⁹⁸ Cfr. anche «La face noire des eaux» (EJ 68); «La face du soleil levant» (SA 173).

complemento (con un ordine che va da N1 a N2), ma esaltano una relazione che procede a ritroso (da N2 a N1) e che rivela il legame tra il soggetto e il mondo, legame che si traduce nell'accostamento ricorrente tra il corpo e l'universo circostante. Attraverso la metafora, la scrittura attribuisce al paesaggio una struttura anatomica, cosicché – come osserva Stamelman – «parole, corps, et espace s'entremêlent»⁹⁹.

Nel corpus analizzato, la relazione di appartenenza risulta essere molto produttiva. Mentre nelle occorrenze precedenti (dalla n. 103 alla n. 109) i nomi principali si riferiscono sempre a una classe lessicale caratterizzabile, relativa – specificamente – a una parte del corpo, in quelle che seguono i nomi principali designano elementi presenti in natura:

110. La peau grenue et la pulpe tendre des mots (EJ 17).
111. L'herbe des années (EJ 33).
112. La pulpe du soleil (SA 99).
113. Les pores et pollens du volcan refroidi (SA 188).
114. L'herbe des yeux (FO 92).
115. Le souple fruit de la langue (DDD 19).
116. Le jardin des nerfs (DDD 48).
117. Les tiges du couchant (P 190).

Osserviamo che negli esempi (dal n. 110 al n. 117) i nomi principali e i nomi complemento sono preceduti da determinante: i primi presentano un articolo determinativo, mentre i secondi una preposizione articolata. Per ciò che concerne la struttura del conflitto, alle connessioni sintagmatiche si aggiungono delle correlazioni paradigmatiche in corrispondenza sia dei *frames* che dei *foci*: le «mots» e il «soleil» diventano frutti, gli «années», gli «yeux» e il «volcan» giardini, la «langue» si trasforma in un albero o in una pianta da frutto, i «nerfs» sono fili d'erba e il «couchant» è un fiore; allo stesso tempo, «la peau grenue et la pulpe tendre» rinviano rispettivamente al

⁹⁹ R. Stamelman, *op. cit.*, p. 290.

significante e al significato delle parole, «l’herbe» (n. 111) allude alla giovinezza, «la pulpe» si riferisce alla zona connettiva e radioattiva che precede il nucleo del sole, «les pores et pollens» alludono ai pomici e ai lapilli, «l’herbe» (n. 114) rinvia alle ciglia, «le souple fruit» alla parola o al discorso, «le jardin» rimanda al corpo umano e «les tiges» richiamano i raggi. Gli esempi associano degli elementi che appartengono a sfere semantico-referenziali differenti, esprimendo di volta in volta un sentimento di riconciliazione con il creato¹⁰⁰, una visione dell’universo filtrata dalle conoscenze dell’autore nell’ambito delle scienze naturali e una riflessione sulla lingua. In particolare, l’occorrenza «La peau grenue et la pulpe tendre des mots» sembra veicolare due posizioni antitetiche. Se, da una parte, essa rimanda al significante («la peau») e al significato (la pulpe») delle parole e, dunque, a un’immagine standardizzata del segno linguistico, in linea con le teorie strutturaliste, dall’altra, rivela un accostamento inaspettato: «les mots» si trasformano in frutti. Jean-Yves Debreuille, per spiegare la poetica di Lorand Gaspar, fa ricorso a quattro mediazioni essenziali, ossia il deserto, il mare, la luce e l’oggetto portatore di tempo¹⁰¹. Questo «oggetto», «une aiguière du minoen, une peinture rupestre du Tassili, un texte d’Hippocrate»¹⁰², può coincidere – a nostro avviso – anche con un elemento naturale (in questo caso, un frutto). Quest’ultimo, «symbole des origines»¹⁰³, consente il sorgere di un ordine che riporta «aux origines de toute langue et de tout langage»¹⁰⁴.

¹⁰⁰ In particolare, l’esempio n. 111 («L’herbe des années») potrebbe riferirsi al ricordo della prima «riconciliazione» con la natura, ovvero alle estati passate nel podere della nonna materna (cfr. cap. 3, § 3.2.1).

¹⁰¹ J.-Y. Debreuille, *Lorand Gaspar, op. cit.*, pp. 10-11.

¹⁰² *Op. cit.*, p. 11.

¹⁰³ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont-Jupiter, Paris, 1982², p. 470.

¹⁰⁴ L. Gaspar, *Approches de la parole, op. cit.*, p. 105. A tal proposito, si veda quanto detto a proposito dell’occorrenza n. 1.

La medesima struttura appare nelle occorrenze che seguono. Questa volta, però, i nomi principali designano degli oggetti o a dei materiali¹⁰⁵:

- 118. Les draps du regard (EJ 58).
- 119. Le pur manteau du froid (EJ 125).
- 120. La porcelaine du soir (FO 18).
- 121. La dentelle de l'eau (P 19)¹⁰⁶.

Le occorrenze dalla n. 118 alla n. 121 presentano dei nomi principali e dei nomi complemento preceduti da determinante: nel caso dei nomi principali, nonché *foci*, si tratta di un articolo determinativo («Les draps», «Le pur manteau», «La porcelaine», «La dentelle»), nel caso dei nomi complemento, nonché *frames*, di una preposizione articolata («du regard», «du froid», «du soir», «de l'eau»). L'interazione tra i nomi principali e i nomi complemento produce una doppia correlazione paradigmatica: i *foci* esercitano una pressione sui *frames* che determina il rinvio a un soggetto sussidiario non direttamente rintracciabile nell'espressione («regard» richiama l'immagine di un letto, «froid» allude a un'entità animata, «soir» a un oggetto concreto, «eau» a un oggetto concreto assimilabile a un indumento); a loro volta, i *frames* esercitano una pressione sui *foci* che sollecita il rinvio a un altro referente, ovvero un soggetto primario esterno alla connessione («les draps» fanno pensare alle palpebre, «le pur manteau» alla neve, «la porcelaine» alla luce emanata dalla luna e «la dentelle» alla schiuma prodotta dalle onde).

- 122. Les grains de musique (EJ 39).
- 123. Des syllabes d'eau (QEM 64).
- 124. Un muscle de lumière (P 47).
- 125. Un grand sommeil d'arbre (CC 213).
- 126. Un poumon de terre (FO 175).
- 127. La bruissante chapelle d'écume (DDD 30)

¹⁰⁵ La struttura richiama sia la classe lessicale caratterizzabile degli oggetti, sia il rapporto tra la parte e il tutto.

¹⁰⁶ Cfr. anche «L'ourlet du ressac» (FO 32).

Gli esempi dal n. 122 al n. 127 presentano dei nomi principali preceduti da determinante, sia esso un articolo determinativo («Les grains», «La bruissante chapelle») o un articolo indeterminativo («Des syllabes», «Un muscle», «Un grand sommeil», «Un poumon»). Al contrario, i nomi complemento sono privi di predeterminante («de musique», «d'eau», «de lumière», «d'arbre», «de terre», «d'écume»). Osserviamo inoltre che i nomi complemento si presentano al singolare, caratteristica tipica del complemento di materia. Se, da un lato, questo aspetto orienta l'individuazione della struttura manifesta (che presenta un ordine progressivo), dall'altro, non suggerisce alcun elemento utile a identificare il funzionamento dell'interazione tra i poli coinvolti. La correlazione paradigmatica che si produce in corrispondenza dei *frames* proietta sui «grains» l'immagine delle note, sulle «syllabes» l'immagine delle gocce, sul «muscle» l'immagine di un fascio di luce, sul «sommeil» l'immagine dell'ombra, sul «poumon» l'immagine di una fitta vegetazione e sulla «chapelle» l'immagine del mare. La correlazione paradigmatica in corrispondenza dei *foci* proietta sulla «musique» l'immagine di uno spazio propizio alla crescita del grano, sull'«eau» l'immagine della lingua, sulla «lumière», sull'«arbre» e sulla «terre» l'immagine di un essere animato e sull'«écume» l'immagine di un edificio. Come per gli esempi dal n. 75 al n. 85, nel caso delle occorrenze dalla n. 118 alla n. 127 è possibile individuare la capacità di trasformare la lingua in uno strumento di scoperta e di approfondimento, in cui la cura dei dettagli – a volte anche impercettibili all'occhio umano – richiama anche una abilità manuale. In *La métaphore vive*, Ricœur osserva che «le poète [...] est cet artisan qui suscite et modèle l'imaginaire par le seul jeu du langage»¹⁰⁷, affermazione alla quale Gaspar sembra avvicinarsi quando in *Approche de la parole* afferma che lo scrittore è

¹⁰⁷ P. Ricœur, *La métaphore vive*, op. cit., p. 268.

un «architecte du code» che «modèle la matière des signes à leur naissance»¹⁰⁸.

Oltre ad attualizzare una relazione di appartenenza, le metafore complesse a quattro termini sono, infine, in grado di realizzare delle relazioni di tipo verbale:

128. La pulsation de la flamme (EJ 132).
129. La mort de la lumière (SA 167).
130. Pulsation sourde d'étoiles (P 30).
131. Bourdonnement de lampes minuscules (P 99)¹⁰⁹.
132. Chuchotement des eaux (P 160)¹¹⁰.
133. Le tendre bavardage d'eaux et de cailloux (AP 114).

Le occorrenze presentano l'ordine regressivo tipico delle metafore in *de*: al *focus* corrispondono i nomi principali («La pulsation», «La mort», «Pulsation», «Bourdonnement», «Chuchotement», «Le bavardage») e al *frame* i nomi complemento («flamme», «lumière», «étoiles», «lampes minuscules», «eaux», «eaux et cailloux»). Per quanto concerne la struttura del conflitto, anche in questi casi alla connessione sintagmatica si aggiungono due correlazioni paradigmatiche: la prima si realizza tra i *frames* e dei soggetti sussidiari esterni alla connessione; la seconda si realizza tra i *foci* e dei soggetti primari esterni alla connessione: sulla «flamme» e sulle «étoiles» è proiettata l'immagine del corpo o, più precisamente, di alcune sue parti, la «lumière», le «eaux» e i «cailloux» si trasformano in entità animate e le «lampes minuscules» in lucciole; allo stesso tempo, la «pulsation» (n. 128) allude al crepitio della fiamma, la «mort» al tramonto del sole, la «pulsation» (n. 130) e il «bourdonnement» richiamano un lampeggiamento a intermittenza,

¹⁰⁸ L. Gaspar, *Approche de la parole, op. cit.*, p. 54. La citazione di Ricoeur è estratta da *La métaphore vive* e, precisamente, da *Le travail de la ressemblance*. Ricordiamo che quest'ultima sezione, insieme a *Métaphore et discours philosophique*, è stata oggetto di studio da parte di Gaspar. A tal proposito, cfr. cap. 3, § 3.2.

¹⁰⁹ Cfr. anche «Le bourdonnement du vert» (EJ 110).

¹¹⁰ Cfr. anche «Un chuchotement de verdure» (P 97).

il «chuchotement» rimanda al gorgoglio dell'acqua e le «tendre bavardage» al gorgoglio dell'acqua e al rumore causato dallo sfregamento o dal calpestio delle pietre. La doppia correlazione paradigmatica intreccia esperienze di natura diversa, che si articolano attraverso la percezione sensoriale: «La pulsation de la flamme» e «Pulsation sourde d'étoiles» alludono sia alla prospettiva del medico, sia a una personale percezione degli elementi presenti in natura; «La mort de la lumière», «Chuchotement des eaux» e «Le tendre bavardage d'eaux et de cailloux» comportano sia una personificazione delle entità designate dai nomi complemento, sia una comprensione singolare mediata dalla vista o dall'udito, riguardante rispettivamente l'osservazione del tramonto o l'ascolto del rumore delle acque e dei ciottoli; infine, «Bourdonnement de lampes minuscules» unisce i sensi dell'udito e della vista e dunque l'ascolto rivolto alla natura e la percezione visiva della stessa¹¹¹.

In definitiva, l'analisi rivela che le occorrenze a quattro termini «offrent des métaphores complexes à la création desquelles contribuent tous les constituants de l'énoncé, non seulement en tant qu'éléments d'une corrélation contradictoire, mais aussi comme centres d'irradiation de relations implicites déclenchant des connexions parallèles et superposées»¹¹², connessioni che – nel caso dell'opera di Lorand Gaspar – rivelano significativamente due dimensioni «[qui] se croisent et s'interpénètrent», «la présence du monde et la présence dans le monde»¹¹³.

¹¹¹ Anche in questo caso la metafora acquisisce un carattere sinestetico.

¹¹² A. Naccarato, *La métaphore entre langue et discours*, op. cit., p. 168.

¹¹³ A. P. Coutinho Mendes, «Lorand Gaspar et le retour aux éléments primordiaux», in D. Lançon (éd.), *Lorand Gaspar*, op. cit., p. 266.

4.3 Indeterminatezza strutturale e interpretazione

Le caratteristiche grammaticali e concettuali delle occorrenze che abbiamo esaminato fino ad ora conferiscono alle metafore delle proprietà strutturali specifiche. In particolare, abbiamo potuto osservare che l'espressione nominale, nella configurazione nome-complemento in *de*, è capace di riprodurre una ricca tipologia di forme dell'interazione concettuale. Essa, infatti, può accogliere delle strutture semplici a due termini o delle strutture complesse a tre o a quattro termini. Se nei paragrafi precedenti abbiamo definito la configurazione strutturale di alcuni enunciati metaforici – interpretabili in parte sulla base dei soli contenuti – attraverso fattori formali e concettuali, in questa sezione ci occuperemo di espressioni che necessitano di essere approfondite attraverso una lettura che tenga conto di fattori cotestuali e contestuali.

Riconsideriamo alcuni esempi:

- 134. Le marteau du vide (EJ 14).
- 135. Le couperet de la lumière (CC 213).
- 136. Les reins et les croupes de l'eau éboulée (EJ 65).
- 137. Le ventre nu des sables (SA 130).
- 138. Les écailles de la voix (QEM 84).
- 139. Les roches obscures de la lumière (AP 13).

L'occorrenza n. 134, considerata isolatamente, può essere analizzata come una forma a tre termini¹¹⁴. Tuttavia, se ricollocata nel testo che la accoglie¹¹⁵, essa configura una metafora binominale a due termini, che attualizza una relazione di equivalenza tra i poli coinvolti e assimila il «vide» al «marteau». In altri termini, «le cotexte et le contexte favorisent une lecture de type

¹¹⁴ In questo caso, la struttura richiama la classe lessicale caratterizzabile degli oggetti o di una parte del corpo e realizza una connessione conflittuale *in praesentia*, alla quale si aggiunge un'interazione *in absentia*: il *focus* («marteau»), che non dispone di un'alternativa virtuale, attua una pressione sul *frame* («vide») che determina una correlazione paradigmatica e che implica il rinvio a un referente esterno, l'essere umano (cfr. § 4.2.1, esempio n. 25).

¹¹⁵ «Tant de perfection à sa ruine sous le marteau du vide» (EJ 14).

syntagmatique, vu que l'auteur semble vouloir superposer d'une manière immédiate et directe l'image du vide et celle du marteau»¹¹⁶. L'occorrenza n. 135 è stata precedentemente definita come una struttura a tre termini¹¹⁷. Anche in questo caso, la dimensione testuale¹¹⁸ orienta l'interpretazione e rivela che questa stessa occorrenza può essere considerata come a una forma a quattro termini: mentre il nome complemento, nonché *frame* («lumière») allude all'essere umano, il nome principale, nonché *focus* («couperet») rimanda al tramonto e a una percezione singolare di quest'ultimo.

Allo stesso modo, le occorrenze n. 136, n. 137 e n. 138, catalogate inizialmente come forme a tre termini¹¹⁹, nell'ambito del testo¹²⁰ mostrano che alla connessione sintagmatica si aggiungono due correlazioni paradigmatiche: la prima si realizza tra i *frames* e dei soggetti sussidiari esterni alla connessione; la seconda si realizza tra i *foci* e dei soggetti primari esterni alla connessione: l'«eau», la «sable», la «voix» rinviano a un'entità animata, mentre «Les reins et les croupes», «Le ventre nu» e «Les écailles» rinviano – rispettivamente – alle onde, al deserto e alle parole. Infine, l'occorrenza n. 139, precedentemente definita come una struttura a tre termini e a fondamento

¹¹⁶ A. Naccarato, *La métaphore entre langue et discours*, op. cit., 204.

¹¹⁷ Anche in questo caso, considerata isolatamente, l'occorrenza presenta una struttura a tre termini che richiama la classe lessicale caratterizzabile degli oggetti e attualizza una connessione conflittuale sintagmatica, alla quale si aggiunge una correlazione paradigmatica all'altezza del *frame* («lumière»). Quest'ultima rivela una personificazione dell'entità designata dal nome complemento (cfr. § 4.2.1, esempio n. 29).

¹¹⁸ «Ton hurlement paisible des grands fonds quand tombe le couperet de la lumière» (CC 213).

¹¹⁹ L'occorrenza realizza una connessione conflittuale *in praesentia*, alla quale si aggiunge un'interazione *in absentia*. Nel dettaglio, i *foci* («Les reins et les croupes», «Le ventre nu», «Les écailles») attuano una pressione sui *frames* («eau», «sable», «voix») che determina una correlazione paradigmatica che, a sua volta, rinvia a un referente esterno alla connessione: l'essere umano o, più genericamente, un'entità animata (cfr. § 4.2.1, esempi n. 7, n. 14 e n. 24).

¹²⁰ Il contesto in cui è collocata l'occorrenza n. 136 richiama il paesaggio e la tradizione letteraria dell'Egeo: «Entre les reins et les croupes de l'eau éboulée, les sifflements d'Érinées dessèchent nos âmes» (EJ 65); Il contesto in cui è collocata l'occorrenza n. 137 rievoca i colori e la fauna del deserto: «Jaune d'or sur ocre d'or/ sur le ventre nu des sables/ la vipère inocule» (SA 130); infine, il contesto in cui è collocata l'occorrenza n. 138 mostra un chiaro rimando ai suoni della composizione letteraria: «tes yeux tombent et les écailles de la voix et je m'écoute mille siècles plus loin recomposé son après son» (QEM 84).

metonimico¹²¹, rivela invece una forma a quattro termini, che trasmette l'immagine di una scrittura alla continua ricerca della luce: «[c]ette lumière [qu'il] cherche à tâtons dans les choses, dans les corps et leurs rencontres» è la stessa «qui bouge [...] dans la parole»¹²². Prendiamo in considerazione l'intero passaggio:

[n]uit où le poète, qu'il soit homme de guerre, de religion ou de science, homme d'attention et d'étonnement, homme-foyer, rassemble ce qui échappe à la hâte du jour, recueille les lignes de force inexplicées: parle. Parle dans la fraîcheur de sa respiration retrouvée, dans l'essoufflement et la rougeur de la forge où des mains auscultent les roches obscures de la lumière.

Nel quadro temporale della notte, il poeta raduna «ce qui échappe à la hâte du jour» per ritrovare una «respiration», vale a dire la parola poetica. L'immagine «des mains qui auscultent les roches obscures de la lumière» sovrappone le figure del medico («mains», «auscultent») e del poeta («mains») e attribuisce alla luce e alle rocce delle proprietà particolari. Alla connessione sintagmatica si aggiungono dunque due correlazioni paradigmatiche, una in corrispondenza del *frame*, l'altra in corrispondenza del *focus*: «si la “lumière” est une image de la connaissance, les “roches” évoquent les obstacles à franchir afin de dévoiler un sens qui se dérobe»¹²³.

Ora, tenendo conto dell'importanza della dimensione discorsiva, è possibile individuare anche la presenza di numerose espressioni che, se considerate isolatamente, ammetterebbero un'interpretazione coerente, ma che, se

¹²¹ La metafora proietta l'immagine della terra su un'entità astratta («la lumière») e si basa su una relazione di natura metonimica, in cui le rocce sono in rapporto di contiguità con uno spazio impregnato di luce (cfr. § 4.2.1, esempio n. 89).

¹²² L. Gaspar, *Feuilles d'observations*, op. cit., p. 53. Cfr. anche cap. 3, § 3.2.1.

¹²³ A. Naccarato, *La métaphore entre langue et discours*, op. cit., p. 204.

analizzate alla luce del testo di cui fanno parte, acquisiscono carattere figurato¹²⁴:

- 140. Le masque rongé du poème (EJ 14).
- 141. Écriture de vastes mouvances minérales et de transgressions marines (AP 42).
- 142. La toux caverneuse du moteur (EJ 65).
- 143. La pâte sombre et sonore de verre (EJ 14).
- 144. L'emballement du moteur (AP 10).
- 145. Cette page grotesque d'additions et de soustractions (DDD 10).
- 146. Les ruptures particulières des fils ici (FO 39).
- 147. Le rugueux travail d'émondage (AP 64).

Gli esempi dal n. 140 al n. 147 presentano delle espressioni apparentemente non conflittuali. Le espressioni n. 140 e n. 141, ad esempio, sembrano ammettere un'interpretazione coerente, in cui «le masque rongé» coinciderebbe con un'immagine presente nella poesia¹²⁵ e l'«écriture» si limiterebbe a evocare i regni minerale e acquatico. Tuttavia, prendendo in considerazione i fattori discorsivi che, inoltre, trovano conferma nell'apparato extradiscorsivo (ovvero nell'insieme delle conoscenze preliminari relative all'autore), esse rivelano una connessione conflittuale e dunque una proiezione metaforica che permette di identificare una struttura a due termini. Per quanto riguarda l'esempio n. 140, l'interazione concettuale coinvolge due costituenti reciprocamente incoerenti che si susseguono nell'espressione («le poème» e «un masque rongé»), in cui il *focus* coincide con il soggetto sussidiario, in posizione di nome principale, e il *frame* corrisponde al soggetto primario, in posizione di nome complemento. Come osserva Michele Prandi, in casi come questo, «quale dei due referenti sarà pertinente e coerente non può essere deciso né dall'interno del sintagma nominale né dall'interno dell'enunciato,

¹²⁴ Le occorrenze che seguono rispettano l'ordine di trattamento delle tipologie strutturali (forme a due termini, forme a tre termini, forme a quattro termini).

¹²⁵ Cfr. A. Naccarato, *La métaphore entre langue et discours*, op. cit., p. 170 e p. 203.

ma solo all'altezza del testo»¹²⁶. In effetti, la dimensione testuale rivela che il referente pertinente non è «le masque», ma «le poème». Il conflitto concettuale si attiva a partire dal momento in cui «le masque» perde la funzione di referente pertinente e acquisisce la funzione di componente figurata: «le poème» è «un masque rongé»¹²⁷. In 141, invece, sebbene l'espressione presenti la dissimmetria singolare/plurale tipica dell'impiego quantitativo, gli indizi sintattici e lessicali non riescono a delineare il funzionamento dell'interazione concettuale. Riposizionato all'interno del testo, l'esempio rivela una connessione conflittuale *in praesentia* che associa in maniera diretta il paesaggio e la scrittura («les vastes mouvances minérales et les transgressions marines» sono assimilate a un'«écriture»)¹²⁸. Se l'esempio n. 140 sembra suggerire «une conception de la poésie qui rejette toute idée préconçue de perfection et d'équilibre»¹²⁹ e rinvia a uno spazio testuale «où tout peut être déchiré»¹³⁰, l'esempio n. 141 motiva il processo di scrittura, ribadendo la centralità del ruolo dell'esperienza sensibile.

L'esempio n. 142 presenta anch'esso un'immagine coerente rispetto alla nostra visione del mondo e delle cose. Il sostantivo «toux», che deriva dal verbo «tousser», è spesso utilizzato per indicare dei rumori relativi al motore delle automobili: «en parlant d'un moteur, faire entendre quelques explosions

¹²⁶ M. Prandi, *Le metafore tra le figure: una mappa ragionata*, op. cit., p. 58.

¹²⁷ «Étincellement du pelage des eaux/ Grésillement du sel dans l'or chaud de l'huile./ dans le masque rongé du poème» (EJ 14).

¹²⁸ «Écriture de vastes mouvances minérales et de transgressions marines, cheminement du discours créateur d'un espace qui franchit sa respiration, dévale ses amplitudes, ses géométries, dénonce, éparpille ses signes» (AP 42). Come precisato nell'ambito del § 4.1, la presenza di predeterminante davanti al nome complemento sembra essere un criterio indispensabile per l'attualizzazione della relazione di equivalenza. Tuttavia, in questo caso, nonostante i nomi complemento non dispongano di alcun predeterminante, il contesto ha permesso di considerare l'espressione nominale come una configurazione interamente sintagmatica. Riscontriamo, ancora una volta, i limiti di un'analisi unicamente sintattico-lessicale.

¹²⁹ A. Naccarato, «Pour une "Approche de la parole". La métaphore dans la poésie de Lorand Gaspar», in *Analele Universității București, Limba și literatură română*, LXIV, 2015, p. 69.

¹³⁰ L. Gaspar, *Approche de la parole*, op. cit., p. 63.

à un essai de démarrage»¹³¹. Per uso estensivo, dunque, il motore tossisce, ma anche farfuglia o borbotta. Prendiamo in considerazione l'intero passaggio:

[e]ntre les reins et les croupes de l'eau éboulée,
les sifflements d'Érinyes dessèchent nos âmes
squelettes d'étincelles que défait le vent
Ô Mère, ô nuit ma mère qui m'enfantas¹!
La toux caverneuse du moteur à un temps
crachant aux brumes le noir des poumons –
... *Quel chagrin m'entre au cœur,*
quel chagrin? Aya! Nuit ma mère¹ –

Anzitutto osserviamo che la strofa, già dal secondo verso, presenta un rimando alla tradizione letteraria della Grecia antica. Il sibilo del vento, assimilato al canto delle Erinni, inaridisce l'anima¹³² e prepara il terreno a una reminiscenza: «*Ô Mère, ô nuit ma mère qui m'enfantas¹!*». La ripresa esplicita del discorso altrui, marcato tipograficamente attraverso l'uso del corsivo e di una nota, che rimanda a *Le Eumenidi* di Eschilo, rappresenta un caso prototipico di «dialogisme montré»¹³³. Notiamo, inoltre, che la citazione sembra entrare in contrasto con il verso successivo («La toux caverneuse du moteur»). A tal proposito, Michèle Monte riconosce il desiderio di Gaspar di abolire i confini tra passato e presente, facendo convivere nella stessa strofa il coro antico e il motore moderno: «si la citation amplifie l'atmosphère dysphorique déjà présente, la référence au moteur désamorce en retour la dimension tragique, ou du moins la réintègre dans l'ordre commun des

¹³¹ Larousse: <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/tousser/78768>> [Consultato il 3/01/24].

¹³² Come precisato nel *Trésor de la langue française*, il verbo «dessécher» acquisisce significato figurato in alcuni contesti: «*Au fig. Priver d'agrément, de sensibilité, de richesse intérieure (cf. appauvrir, racornir, tarir). Dessécher l'âme, le cœur, l'esprit, la sensibilité. Cette tristesse passe dans le style et le dessèche* (ALAIN, *Propos*, 1928, p. 776)» (*Trésor de la langue française*: <[http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4177935045](http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4177935045;)> [Consultato il 3/01/24]).

¹³³ La pratica citazionale rientra a pieno titolo nell'opera di Lorand Gaspar. L'autore, infatti, integra nei suoi testi dei versi greci o biblici, dei discorsi di ordine medico o dei riferimenti ad autori contemporanei. Ricordiamo, inoltre, che la ripresa di testi altrui, siano essi «archétextes» o testi minori, permette all'autore di posizionarsi nel campo della cultura umanistica.

choses»¹³⁴. Si tratta di un'interpretazione del tutto ammissibile, ma – a nostro avviso – il richiamo alla madre richiede una lettura approfondita, che si basa su indizi di carattere testuale e su indizi di carattere extratestuale. Nel capitolo precedente, infatti, abbiamo accennato al rapporto difficile tra Gaspar e la madre, rapporto che è stato scandagliato dalla psicoterapeuta Khadija Besbès che, dal mese di gennaio al mese di marzo del 1992, si è più volte recata a Sidi-Bou-Saïd presso Lorand Gaspar e Jacqueline Gaspar, motivata dall'interesse di comprendere i motivi del suddetto conflitto¹³⁵. Durante questi incontri, il medico-poeta menziona alcuni ricordi, che si rivelano essere proficui per l'interpretazione:

[m]a mère c'était quelqu'un qui était là, très raide, pas du tout une mère qui enveloppe, qui touche, qui est tendre, c'est une sorte de mère qui juge, une éducatrice certainement là pour corriger [...]. Je n'ai jamais pu lire aucune satisfaction, aucun contentement sur le visage de ma mère. C'était toujours un visage de reproche. [...] De mes rapports avec ma mère, je n'ai retenu que la peur, peur d'être grondé, peur d'avoir mal fait, et je garde, comme une sorte de cauchemar, cette peur constante de ses réprimandes¹³⁶.

Il ricordo che Gaspar custodisce è quello di una madre autoritaria e poco amorevole, «une éducatrice certainement là pour corriger». A fronte di questi indizi, il verso «La toux caverneuse du moteur», che sembra ammettere un'interpretazione coerente riferendosi al rumore del motore, rivela – al contrario – una caratteristica distintiva della figura materna. «La toux

¹³⁴ M. Monte, *La parole du poème*, *op. cit.*, pp. 432-433. Segnaliamo che i versi, tratti da *Égée* e, più precisamente, dalla sezione intitolata «Îles», sono stati oggetto anche dell'analisi di Marie-Antoinette Laffont-Bissay. La studiosa ha riconosciuto la presenza del discorso di Eschilo e ha considerato l'agitazione del mare come un'immagine necessaria alla rappresentazione dell'ira delle Eumenidi in risposta a Oreste che ammette il suo crimine (cfr. M.-A. Laffont-Bissay, *Lorand Gaspar ou l'écriture d'un cheminement de vie*, *op. cit.*, p. 95).

¹³⁵ Cfr. K. Besbès, «Le visage de la mère et l'écriture poétique», *op. cit.*; K. Besbès, «Extraits des entretiens Lorand Gaspar-Khadija Besbès», *op. cit.*

¹³⁶ L. Gaspar in K. Besbès, «Extraits des entretiens Lorand Gaspar-Khadija Besbès», *op. cit.*, pp. 381-382.

caverneuse du moteur» potrebbe dunque essere interpretato come una struttura tre termini. Il conflitto, che si sviluppa su un piano sintagmatico tra il *focus* («toux caverneuse») e il *frame* («moteur»), comporta il rinvio a un'alternativa virtuale: all'altezza del *frame* si configura così un referente esterno, l'essere umano e, in particolare, la madre. Il riferimento all'atteggiamento contrariante nei confronti del figlio è presente anche nel resto della strofa. Le «reprimades», cui Gaspar allude durante la seduta di psicanalisi, possono essere riassunte nel verso successivo: «crachant aux brumes le noir des poumons». Di conseguenza, anche l'espressione «Le noir des poumons» che – fuori contesto – richiamerebbe una condizione specifica dei polmoni, ammette – in contesto – un'interpretazione conflittuale e, più precisamente, due opzioni parallele: la prima è strettamente legata all'espressione «La toux caverneuse du moteur». In questo caso, «Le noir des poumons» rivela – rispettivamente – in corrispondenza del *focus*, l'immagine del fumo nero che fuoriesce dalla marmitta e, in corrispondenza del *frame*, l'immagine del motore; la seconda, invece, si basa su criteri discorsivi ed extradiscorsivi. In questo caso, «Le noir des poumons» richiama – rispettivamente – all'altezza del *focus* l'immagine di parole ostili e, all'altezza del *frame*, l'immagine della madre. La frustrazione e la paura, «peur d'être grondé», provocano nel poeta dolore e sofferenza, due sentimenti che egli suggerisce attraverso un'altra citazione tratta da *Le Eumenidi* di Eschilo: «...*Quel chagrin m'entre au cœur, quel chagrin? Aya! Nuit ma mère*». L'interpretazione appena formulata trova conferma nella lettura di un'altra raccolta poetica. Un verso di Eschilo è infatti ripreso all'apertura di una delle poesie di *Patmos et autres poèmes*:

«[ô] mère, ô nuit ma mère qui m'enfantas!¹»
 d'une infinie patience il te faut réapprendre
 à aimer un feu comme naguère perdu au loin
 t'arrêtant à la tombée du jour
 quelque part dans l'inconnu d'un désert (P 152).

A differenza della strofa precedente, il discorso dell'altro è segnalato mediante delle virgolette seguite da una nota. Inoltre, il poeta decide di non mettere in luce il rapporto difficile tra madre e figlio, ma sceglie di rivolgersi direttamente alla madre per riallacciare i legami. Ancora una volta, l'intervista di Khadija Besbès a Lorand Gaspar appare illuminante. Quest'ultimo, infatti, confessa «qu'il a dû bien exister, dans [s]a première enfance, autre chose, que des rapports différents, peut-être dans une période préverbale, [...] parce qu'il est rarissime qu'une mère réagisse aussi mal avec un premier enfant»¹³⁷. La sofferenza legata alla durezza del volto e all'atteggiamento materno è sostituita dal desiderio di ritornare a un tempo lontano, dove la madre sarebbe capace di «réapprendre» ad amarlo. In questo caso, al «dialogisme montré» si unisce un «dialogisme intralocutif». Ricordiamo che quest'ultimo consiste nel riprendere un dire anteriore, proprio del locutore, per apportare una modifica, per allontanarsene o per dividerlo nuovamente. In questo caso, dunque, il poeta riprende un suo dire anteriore per apportare una modifica; *Patmos et autres poèmes* è infatti stato pubblicato successivamente a *Égée Judée*.

Ad ogni modo, in entrambi i casi, le citazioni, estratte da *Le Eumenidi* di Eschilo e marcate tipograficamente, sono seguite da una nota che non menziona né il passaggio preciso né la traduzione utilizzata (la nota si presenta come segue: «Eschyle: *Les Euménides*»). Pertanto, non si tratta di presentare il punto di vista dell'enunciatore secondario (Eschilo viene cancellato sia come personaggio sia come locutore), bensì di integrare e mescolare gli enunciati con la parola di Gaspar. Il grido delle Erinni e il coro delle Eumenidi diventano infatti la sua stessa parola. In definitiva, si tratta di un caso di «sur-énonciation»: la strofa, che non ha più nulla a che fare con l'idea di vendetta o di punizione relativa al matricidio perpetrato da Oreste, è orientata verso un'esperienza personale, ossia il rapporto tra Lorand Gaspar e sua madre¹³⁸.

¹³⁷ *Op. cit.*, p. 382.

¹³⁸ Segnaliamo, inoltre, che l'opera di Lorand Gaspar non presenta esclusivamente casi di «sur-énonciation». Esistono infatti delle occorrenze in cui il locutore primario occupa una posizione di

Consideriamo ora gli esempi n. 143, n. 144 e n. 145. L'occorrenza n. 143 («La pâte sombre et sonore de verre») sembrerebbe limitarsi alla descrizione di un composto vetroso, in cui l'aggettivo «sombre» si riferirebbe alla colorazione dell'entità designata dal nome principale e l'aggettivo «sonore» all'effetto uditivo che potrebbe prodursi alla rottura della stessa; l'occorrenza n. 144 («L'emballement du moteur»), invece, rinvierebbe a una condizione del motore. Ne *Le Robert*, alla voce «emballement», compare la seguente descrizione: «régime d'un moteur, d'une machine qui tourne trop vite»¹³⁹. Infine, l'esempio n. 145 («Cette page grotesque d'additions et de soustractions») ammetterebbe un'interpretazione coerente, in cui la pagina sembrerebbe mostrare i segni evidenti di alcune operazioni matematiche. Tuttavia, tutti e tre i casi, se riposizionati all'interno dei testi di cui fanno parte (*Égée Judée*, *Approche de la parole* e *Derrière le dos de dieu*), rivelano una connessione conflittuale che permette di identificare una struttura a tre termini. Nel primo caso (n. 143), il nome principale («La pâte») è preceduto da determinante, mentre il nome complemento è privo di predeterminante («de verre»). Inoltre, il nome complemento, al singolare, può essere interpretato come un termine indicante la sostanza di cui è costituito il referente designato dal nome principale. Trattandosi di un complemento di materia, al *frame* corrisponde il nome principale e al *focus* il nome complemento. Per quanto concerne la struttura del conflitto, alla connessione sintagmatica si aggiunge una correlazione paradigmatica: la pressione esercitata dal *focus* («verre») sul *frame* («pâte») attiva il rinvio a un referente esterno, la poesia¹⁴⁰.

«sous-énonciateur» o di «co-énonciateur». Per un approfondimento, cfr. M. Monte, *La parole du poème*, *op. cit.*, pp. 409-441.

¹³⁹ *Le Robert*: <<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/emballement#:~:text=D%C3%A9finition%20de%20emballement%20%E2%80%8B%E2%80%8B,nom%20masculin&text=R%C3%A9gime%20d'un%20moteur%2C%20d,machine%20qui%20tourne%20trop%20vite>> [Consultato il 3/01/24].

¹⁴⁰ «Étincellement du pelage des eaux!/ Grésillement du sel dans l'or chaud de l'huile,/ dans le masque rongé du poème./ Crocs et griffes fouillez, fouillez/ la pâte sombre et sonore de verre,/ la pudeur du corps, sous le soc,/ inapaisé!» (EJ 14).

Quest'ultima, fragile come il vetro o corrosa come una maschera (n. 140), costruisce uno spazio creativo dove tutto può essere distrutto e reinventato:

notre écriture n'est pas [...] une simple suite de signes tracés par la "machine" main-cerveau. Ni cette machine, ni les signes ne seraient rien sans le mouvement qui tisse, – que sont les mille figures changeantes des choses. Nos langues et nos langages ne sont rien sans ce ferment en nous qui sans cesse les réinvente, les modèle, les change, leur prêtant la figure de sa faim¹⁴¹.

Per quanto riguarda l'esempio n. 144 («L'emballement du moteur»), il riferimento al malfunzionamento del motore non ha alcuna pertinenza rispetto al testo:

[L]'emballement du moteur, la prolifération anarchique du discours qui s'est produit sous nos yeux n'a plus mémoire de la «bouche», ni de cette conjonction du signe et du silence dans la parole de celui que «ni ne dit, ni ne cache, mais indique».

L'espressione, che non presenta un conflitto concettuale manifesto, acquisisce carattere figurato sotto l'azione del passaggio in cui appare. Grazie a quest'ultimo, infatti, è possibile individuare una struttura complessa a tre termini, in cui al piano sintagmatico si aggiunge una correlazione paradigmatica in corrispondenza del nome complemento: il «moteur» rinvia così al linguaggio che, durante la creazione poetica, si libera di «cette conjonction du signe et du silence». Per Gaspar, «la lingua di poesia» deve sbarazzarsi dell'astrazione concettuale e confondersi con la materia stessa: come tutte le produzioni umane, «le langage [...] est organiquement lié au langage de la vie»¹⁴².

¹⁴¹ L. Gaspar, *Feuilles d'observation*, op. cit., p. 59.

¹⁴² Op. cit., p. 10. Per un approfondimento sulla concezione del linguaggio di Lorand Gaspar, cfr. M. Del Fiol, *Lorand Gaspar. Approches de l'immanence*, op. cit., pp. 287-292.

Anche l'esempio n. 145 («Cette page grotesque d'additions et de soustractions») presenta un'espressione apparentemente non conflittuale. Mediante il testo¹⁴³ e mediante l'ausilio di alcune conoscenze preliminari, è possibile individuare una forma a tre termini¹⁴⁴, in cui le «additions» e le «soustractions» rinviano ai rimaneggiamenti dell'opera. Il lavoro creativo si presenta come «un va-et-vient entre enchaînements d'idées et de mots avec des retours et rectifications (ajustements, remaniements, “approfondissements”»)»¹⁴⁵, aspetto che si ricollega all'esigenza più volte manifestata di scandagliare tutti gli strati del senso¹⁴⁶.

Infine, gli esempi n. 146 e n. 147 rivelano una struttura a quattro termini. Infatti, sebbene l'occorrenza n. 146 («Les ruptures particulières des fils ici») sembri limitarsi a indicare un punto preciso in cui i fili si sono spezzati e l'occorrenza n. 147 («Le rugueux travail d'émondage») a descrivere quanto il lavoro della potatura possa ritenersi grossolano, alla luce di una prospettiva più ampia queste stesse occorrenze acquisiscono carattere figurato. Nel primo caso, il testo richiama la perdita di Georges Sféris, amico e maestro di Lorand Gaspar:

¹⁴³ «Cette page grotesque d'additions et de soustractions/ sur cette autre le vide, le mot vide de sens/ nos pages de comptables» (DDD 10).

¹⁴⁴ L'occorrenza contiene un nome principale preceduto da determinante («Cette page grotesque») e dei nomi complemento privi di predeterminante («d'additions et de soustractions»). Il nome principale è introdotto da un aggettivo dimostrativo («Cette page grotesque») tipico dell'impiego qualitativo, mentre la dissimmetria singolare/plurale tra il nome principale e il nome complemento indica l'impiego quantitativo (in questo caso, il nome principale indicherebbe una misura, un volume, una forma che possa contenere i nomi complemento). Riscontriamo, ancora una volta, i limiti di una descrizione puramente sintattico-lessicale.

¹⁴⁵ L. Gaspar, *Approche de la parole*, *op. cit.*, 211. Si tratta di una pratica che non contraddistingue esclusivamente l'attività poetica. Le interviste, ad esempio, prima di essere pubblicate, sono revisionate dallo stesso autore: «comme il en a toujours l'habitude, à l'exception d'entretiens sur le vif ou à la radio, Lorand Gaspar revoit attentivement ses réponses. Il lui arrive de les réécrire plusieurs fois pour arriver à l'expression la plus juste possible. Il procède donc de la même manière que dans ses écrits créatifs» (M. Renouard, «Chemins de vie et de pensée. Entretien avec Lorand Gaspar 1995-2005», *op. cit.*, p. 7). Per un approfondimento sulla genesi dell'opera di Lorand Gaspar, cfr. A. Gourio, D. Leclair (éds.), *Lorand Gaspar, archives et genèse de l'oeuvre*, *op. cit.*: «surprendre l'œuvre à son état naissant, observer le mouvement de ses réécritures, suivre attentivement le mouvement d'une œuvre “se faisant”, tels sont les projets de ce volume» (*op. cit.*, p. 11).

¹⁴⁶ A tal proposito, cfr. § 4.2.1, esempio n. 100.

29 septembre 1971.

Je viens d'apprendre aujourd'hui que Georges Séféris est mort le 20 septembre, quelques jours après mon dernier coup de téléphone.

«Soleil, tu joues avec moi...»

La présence de la vie, de telle vie, ce qui brièvement s'exprime de cette flamme, une manière d'être là, l'accent d'une voix, la musique et l'hésitation d'une pensée dans les mots, la façon de poser une question et de s'asseoir, de boire son café, tout cela qui irrémédiablement se dissout. Restent cette part ineffaçable de la lumière, la tension et les ruptures particulières des fils ici, un instant, de la trame continue.

L'espressione può essere dunque analizzata come una forma a quattro termini, in cui all'altezza del nome principale e del nome complemento si riconoscono rispettivamente la morte e la vita (la dipartita e le connessioni con il mondo terreno). Osserviamo, inoltre, che l'estratto rinvia a una dimensione ideologica ben precisa. I riferimenti a Séféris («l'accent d'une voix, la musique et l'hésitation d'une pensée dans les mots, la façon de poser une question et de s'asseoir, de boire son café»), così come il riferimento alla luce («cette part ineffaçable de la lumière») evocano la volontà di Gaspar di schierarsi contro la scrittura del *désastre*¹⁴⁷.

Anche nel caso dell'occorrenza n. 147, l'apertura alla dimensione testuale¹⁴⁸ aiuta a rivalutare la struttura concettuale: alla connessione sintagmatica seguono due correlazioni paradigmatiche. La prima si realizza tra il *frame* («émondage») e un soggetto sussidiario esterno alla connessione; la seconda si realizza tra il *focus* («rugueux travail») e un soggetto primario esterno alla connessione. Mentre l'«émondage» allude alla pratica di rifinitura della poesia, il «rugueux travail» rinvia alla scrittura poetica stessa. Secondo

¹⁴⁷ A tal proposito, cfr. cap. 3, § 3.1.

¹⁴⁸ «Une eau, forte, la même, oubliée dans la sécheresse du mouvement, dans la multitude aveuglante des figures. Acide silencieux dont ici et là un doigt recouvre le rugueux travail d'émondage» (AP 64).

Gaspar, infatti, «la langue de poésie va par nature à contre-courant. Au terme des édifices les plus compliqués, les plus excessifs, elle aime apposer sa parole abrupte. Elle n'ajoute pas, elle émonde»¹⁴⁹.

In definitiva, negli esempi presi in considerazione, la metafora

engendre une lumière particulière, établit des jonctions inédites entre l'humain et le non humain, entre l'espace et le temps, et annule toute distinction entre l'abstrait et le concret. En d'autres termes, la figure devient un véhicule du divers, de l'autre, mais cet autre, l'autre de la langue, n'est pas exclu, marginalisé ou euphémisé. Il est accueilli, cherché même et se présente comme le catalyseur d'une démarche féconde¹⁵⁰.

¹⁴⁹ L. Gaspar, *Approche de la parole, op. cit.*, p. 60.

¹⁵⁰ A. Naccarato, «L'autre de la langue. Sur la poésie de Lorand Gaspar», in *Le Forme e La Storia*, XIV, n. 2, 2021, pp. 153-154.

CONCLUSIONI

La ricerca effettuata ha permesso di osservare le caratteristiche strutturali e semantico-referenziali della metafora e di ampliare il campo di indagine ai poli della produzione e della ricezione. Attraverso un approccio che considera, da un lato, gli studi retorico-linguistici sulla figura e, dall'altro, gli apporti dell'analisi del discorso, si è cercato di approfondire l'analisi collocando gli enunciati metaforici «nella struttura dell'azione comunicativa»¹. Il seguente esempio, estratto da *Approche de la parole*, riassume le funzioni della figura nel corpus esaminato:

[p]our peu que nous soyons attentifs à l'expérience de l'art, nous ne manquerons pas d'être frappés par la puissance de mutation, de créativité qui se manifeste dans l'immense variété des solutions formelles que trouve notre besoin de nous exprimer et de communiquer, en dehors ou dans le prolongement de la parole quotidienne. Les figures innombrables de l'art à travers les millénaires semblent être le lieu de déploiement d'une intensité commune à toutes, nous renvoyant sans doute à ce désir de «dire», de donner forme plus concrète, mieux percevable et si possible partageable, à ce que nous vivons, à cette réalité énigmatique, puissante et fragile qu'est notre vie².

I passaggi «la créativité qui se manifeste dans l'immense variété des solutions formelles», «ce désir de “dire”, de donner forme plus concrète [...] à

¹ M. Prandi, *Retorica*, op. cit., p. 20.

² L. Gaspar, *Approche de la parole*, op. cit., pp. 149-150.

ce que nous vivons», così come l'aggettivo «partageable» richiamano tutti gli aspetti trattati in questo lavoro di tesi. L'analisi delle diverse occorrenze selezionate ha permesso di constatare che l'espressione nominale, nella configurazione «nome di nome», è capace di riprodurre una ricca tipologia di forme dell'interazione concettuale. All'interno di tale tipologia configurazionale possono ricadere, infatti, strutture semplici a due termini o strutture complesse a tre o a quattro termini, in cui alla connessione sintagmatica si uniscono delle correlazioni paradigmatiche in corrispondenza del *frame* o del *frame* e del *focus* contemporaneamente. L'indagine ha fatto emergere, inoltre, la complessità del processo interpretativo e, conseguentemente, la necessità di prendere in considerazione fattori di ordine cotestuale e contestuale. È solo attraverso tali fattori che, in alcuni casi, è stato possibile definire la reale struttura del conflitto concettuale e, dunque, rivalutare la descrizione di alcune occorrenze. Gli esempi hanno fornito la prova diretta di come le strutture sintattiche possano connettere concetti eterogenei e trasmettere un modello concettuale che supera i confini dettati dall'ontologia naturale: «le figure non solo non trasgrediscono l'ordine linguistico ma, al contrario, rappresentano una valorizzazione delle risorse, un modo per mettere in luce il potenziale creativo delle stesse strutture che lavorano le fondamenta degli usi comuni»³.

L'attenzione rivolta al ruolo dell'istanza enunciativa e del destinatario ha mostrato che i contenuti complessi conflittuali sono capaci, da un lato, di veicolare un progetto comunicativo e artistico specifico e, dall'altro, di stimolare una co-costruzione dinamica del senso. Per quanto riguarda il primo aspetto, il locutore si serve della figura per esprimere un punto di vista particolare, che si basa sulla sua esperienza. Nel caso di Lorand Gaspar, tale punto di vista proviene da una dimensione categoriale variegata⁴ e da posizionamenti specifici, in opposizione o in linea con il pensiero dominante

³ M. Prandi, *Le metafore tra le figure: una mappa ragionata*, op. cit., p. 7.

⁴ D. Maingueneau, «Retour critique sur l'éthos», op. cit., pp. 32-33.

negli ambiti della medicina, della linguistica e della letteratura. La sua produzione letteraria è caratterizzata infatti da un approccio plurale che deriva principalmente dalle professioni che sceglie, dalle lingue che padroneggia, dai paesaggi che attraversa, ma anche dalla sua insaziabile sete di conoscenza e da alcuni rapporti interpersonali. L'analisi effettuata rivela che l'esistenza di Lorand Gaspar si imprime nel testo, in particolare attraverso l'uso della metafora, facendo quasi sempre coincidere l'*ethos préalable* con l'*ethos discursif*.

Il rapporto dialogico tra il locutore e il mondo circostante, che permea il discorso propriamente letterario, si prolunga nella relazione-comunicazione con il destinatario. La scrittura, intesa come un lavoro di creazione e co-creazione, fa sì che il testo si presenti come un dispositivo di interazione che non si limita alle parole dell'autore, ma si estende nel processo di lettura e di interpretazione svolto dal destinatario. Se è vero che un autore è guidato dalle sue conoscenze e dalle sue esperienze e che il contenuto del testo è strettamente legato alla sua concezione del mondo e delle cose, è altrettanto vero che egli compone le sue opere per qualcun altro. Émile Benveniste afferma che «la subjectivité [...] est la capacité du locuteur à se poser comme “sujet”»⁵ ma, al di là del «je», «la conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un *tu*»⁶. In altre parole, partendo dal principio che l'enunciazione «pose deux “figures” également nécessaires, l'une source, l'autre but de l'énonciation»⁷, la costruzione di un'immagine di sé e la decodifica di un messaggio passano necessariamente attraverso l'interpretazione del ricevente: «le texte n'est pas destiné à être contemplé, il est énonciation tendue vers un coénonciateur qu'il faut mobiliser pour le faire

⁵ É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, Gallimard, Paris, 1966, p. 259.

⁶ *Op. cit.*, p. 260.

⁷ Id., *Problèmes de linguistique générale*, II, Gallimard, Paris, 1974, p. 82.

adhérer “physiquement” à un certain univers de sens»⁸. Le scelte linguistiche attraverso le quali si manifesta il punto di vista dell’autore consentono infatti di riflettere sulla dimensione argomentativa del discorso letterario⁹. In *L’argumentation dans le discours*, Ruth Amossy distingue la «visée argumentative» dalla «dimension argumentative»:

[i]l faut cependant différencier la dimension argumentative inhérente à de très nombreux discours, de la visée argumentative qui caractérise seulement certains d’entre eux. En d’autres termes, la simple transmission d’un point de vue sur les choses, qui n’entend pas expressément modifier les positions de l’allocutaire, ne se confond pas avec une entreprise de persuasion soutenue par une intention consciente et offrant des stratégies programmées à cet effet¹⁰.

In altre parole, esistono testi in cui il locutore sostiene e difende una causa attraverso una serie di strategie atte esplicitamente a modificare le credenze del destinatario e testi in cui il locutore si limita a comunicare un punto di vista al quale il destinatario aderirà conseguentemente all’interpretazione. Nel caso di Lorand Gaspar, la metafora viva risponde principalmente a una «dimension argumentative», in quanto strumento atto a trasmettere una personale comprensione del mondo che il destinatario dovrà co-costruire.

Nell’interpretazione di un enunciato,

[l]a premessa che porta all’identificazione inferenziale del contenuto del messaggio non si limita al significato dell’espressione, ma è formata da una costellazione di dati accessibili e condivisi che lo include: da un campo di interpretazione. Il campo di interpretazione è una costellazione contingente di dati condivisi, in parte legati alla situazione

⁸ D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d’énonciation*, op. cit., p. 203.

⁹ Cfr. M. Monte, *La parole du poème*, op. cit., p. 389.

¹⁰ R. Amossy, *L’argumentation dans le discours*, Armand Colin, Paris, 2012³, p. 44.

comunicativa, in parte memorizzati nel lungo periodo e riattivati sul momento, che, insieme al significato dell'enunciato, forniscono le premesse dalle quali il destinatario inferisce il messaggio¹¹.

A tal proposito, si ricorda che, nel caso dei contenuti complessi conflittuali, il processo di interpretazione comporta due fasi complementari: l'identificazione della figura e l'identificazione del messaggio. Quest'ultimo – a nostro avviso – deve essere investigato mediante fattori interni ed esterni al testo, che si basano rispettivamente sul principio della pertinenza testuale e sull'insieme delle conoscenze pregresse relative all'autore e alla sua opera. Si riconsideri, a titolo illustrativo, un esempio: «la toux caverneuse du moteur». Un'espressione di questo tipo può essere compresa nella sua complessità unicamente prendendo in considerazione il testo nel quale è inserita e un insieme di conoscenze extratestuali: il rimando alla «mère», introdotto mediante il discorso dell'altro, si chiarisce attraverso il sapere prediscorsivo. L'interazione tra i due livelli è dunque capace di portare alla luce aspetti che altrimenti rimarrebbero nascosti:

[L]es figures apparaissent comme des constructions discursives, activées par leur entourage syntaxique et par leur contexte. Les constructions figurales se manifestent par des marquages qui les détachent de leur cadre du discours. [...] Les figures donnent lieu à des formes saillantes où la communication s'opacifie et se cristallise, selon des processus récurrents plus ou moins mis en œuvre. Mais pour être totalement réalisées et fonctionnelles, les figures ont besoin d'être coconstruites *au niveau de leur réception*. Mise en évidence par les pragmaticiens, cette phase de coconstruction des figures garantit leur reconnaissance, leur satisfaction interprétative, de même que leurs chances de réussite perlocutoire. [...] La figuralité se présente ainsi comme une réalité

¹¹ M. Prandi, *Retorica, op. cit.*, p. 69.

énonciativement complexe fondée sur la complémentarité [...] des trois phases précédemment décrites¹².

La metafora, non più definita come sostituto e ornamento, né come trasgressione, necessita di essere indagata sotto l'egida del patto comunicativo, ossia «[ce] contrat de communication» che assicura al locutore e al destinatario la possibilità di interagire, di co-costruire un'immagine d'autore e di aderire a una maniera di dire che è anche una maniera di essere: «notre travail, en ce sens, ce veut un point de départ, une ouverture, une invitation à mener d'autres investigations dans la voie que nous avons tracée ici»¹³.

¹² M. Bonhomme, *Pragmatique des figures du discours*, *op. cit.*, p. 31.

¹³ G. Kleiber, «Métaphore et vérité», *op. cit.*, p. 127.

APPENDICE

L. Gaspar, *Feuilles d'observation*, Gallimard, Paris, 1986.

- Toucher des yeux, des doigts et de l'esprit (13)
- Les aiguilles glacées des étoiles (13)
- La nervosité des chimères (14)
- La danse indéfinie des changements (14)
- Une forêt de notes (14)
- Une gerbe de mouvements (15)
- Molécule de lucidité (15)
- Un vent d'argiles (16)
- Les dards d'une eau verte (17)
- Des essaims de lumière (17)
- La porcelaine du soir (18)
- La flèche d'une hirondelle (18)
- L'eau des yeux (18)
- L'incarnation d'une langue (19)
- La joie de la flamme (19)
- La politesse du hasard (19)
- La fraîcheur d'un désastre (19)
- Nos pauvres édifices de mots (23)
- La paume veinée d'une coquille de fontaine (26)
- Crudité de la lumière (26)
- La respiration de l'étendue déserte (26)

- La lumière des mains (30)
- L'ourlet du ressac (32)
- L'irréremédiable aspiration de cette clarté (34)
- La nage immobile de l'espace (35)
- Les ruptures particulières des fils ici (39)
- La porosité de cette lumière (44)
- La peau des montagnes (44)
- Ces foyers obscurs du mouvement (48)
- La nudité muette de musique (53)
- La seule respiration des choses (53)
- Blancs patios de la mémoire (54)
- L'œil d'un rayon (54)
- Silencieuse vitesse de l'âme (54)
- L'érosion du regard (58)
- L'eau du jour (58)
- Les fibres du mouvement (58)
- La respiration d'un pré (59)
- Gerbes de liquide lumière (61)
- Les mouvements de l'étendue (63)
- La moindre goutte de lumière (63)
- Des tonnes de lumière (64)
- Ces assemblages de particules et de vibrations (67)
- Abeilles d'odeurs, de goûts, de timbres, de touchers (68)
- Nappe de matin sur la table d'eau et de pierre (68)
- La bouche des chemins (68)
- La langue du ressac (68)
- Le vent noir des yeux (69)
- La matière palpable de la lumière (73)
- La musique des ombres et des lumières (76)

- Des grappes d'air luisantes (77)
- Les sonorités du bois (80)
- L'arbre de la vision, de l'ouïe et du toucher (83)
- La mémoire d'un feu (83)
- La nudité du mouvement (83)
- Le rougeoiement des murs et de la mémoire (84)
- Un lac d'air (84)
- Le parfum du rien (85)
- La respiration du vide (85)
- Une houle d'or rouge (85)
- La foulée pélagique du haut désert syrien (86)
- Une peau lumineuse du désert judéen (87)
- Ces collines nues de l'esprit (88)
- Brumes et montagnes du corps aveugle (89)
- L'herbe des yeux (92)
- Une goutte de lumière (93)
- Une nappe de soleil (93)
- L'esprit de la terre (93)
- La nage de grandes ailes (93)
- Le mur déjà sombre de la mer (93)
- Au fond du sac de la nuit (94)
- La fenêtre du noir (100)
- La nage immobile de l'espace (100)
- Les contours embrasés du mouvement (100)
- Le vent d'un pas (101)
- Les rouge et or des grandes cérémonies rituelles (102)
- L'esprit de la terre (102)
- L'entêtement de cette lueur (103)
- Tendresse infinie de lumière (103)

- Bruit de lumière (103)
- La peau des choses et de l'horizon (103)
- Le goût du désespoir, de l'horreur et du néant (104)
- L'eau opaque des yeux de mémoire (106)
- La lueur d'un mouvement (109)
- La pulsation d'une flamme (116)
- Un vert bouillonnant de lucidité (116)
- Un lac de pensée (116)
- Lueurs de mots (118)
- La table du temps (118)
- Des tonnes de clarté (119)
- La vase gluante de rêves informes (119)
- Le noir des yeux de l'esprit (120)
- Portiques minuscules de l'air (125)
- Molécules de la mémoire (126)
- Le souffle du matin (129)
- Une fosse de ricanements mécaniques (134)
- La pulsation de la vie (134)
- Le visage encore lisse, encore gonflé des eaux (134)
- La paume d'un rayonnement (135)
- Les battements d'aile de la gorge (137)
- Rouges-gorges de la colline (138)
- Les dents de la lumière (139)
- Les chambres de l'œil (144)
- Petits rires de l'eau (146)
- Ces griffes de clarté (147)
- Visages de la terre (150)
- Cri de câbles et bulles de rires (153)
- La peau de la lumière (154)

- Le mutisme de la pierre (158)
- Le pain de mots (163)
- L'étonnement paisible d'une feuille (167)
- Le goût de lumière (172)
- Corrosion de l'espoir et de la nuit (173)
- Un vent de pierres (174)
- La nudité muette de musique (174)
- La flèche de clarté (174)
- La peau sombre de la lumière (175)
- Un poumon de terre (175)
- La voûte froide de lumière (176)
- L'idée de neige (176)
- Une eau de granits (176)
- Une nappe de lumière brutale (177)
- L'herbe brillante de l'eau nocturne (177)
- Un dé à coudre de lumière (181)

L. Gaspar, *Approche de la parole suivi d'Apprentissage*, Gallimard, Paris, 2004.

Approche de la parole

- L'alphabet de la matière (9)
- L'emballement du moteur (10)
- Les roches obscures de la lumière (13)
- Une saveur des gestes (15)
- L'exercice vertical de la langue (16)
- Langue de ronceraie (23)

- L'arbre de la vie (29)
- La gaieté du mouvement (30)
- Les artères de l'attention (30)
- L'usine de la vie (31)
- Cet œil de torrent (33)
- La respiration d'un matin (33)
- L'élan du fleuve (35)
- Écriture de vastes mouvances minérales et de transgressions marines (42)
- Le pain de notre mémoire (54)
- Ce contempteur d'impossible (54)
- La lente migration du paysage (54)
- Le rugueux travail d'émondage (64)
- Le soir d'un œil (74)
- Lave de poésie (90)
- Ce cratère de la voix (90)
- L'eau vive de la connaissance (91)
- La lumière d'un arbre (102)
- Les plis de la lumière (102)
- Les nervures de la complexité (103)
- La mélodie chimique de nos cellules (104)
- La geste de l'espace (104)
- La légèreté de l'air (104)
- La porosité d'un soir (104)
- Citerne sèche et citerne d'abondance de ta migration (104)
- L'eau claire d'une langue (105)
- La phrase de l'œil (106)
- L'indifférence majestueuse des sphères (106)
- Les cuves et les alambics des hautes fièvres de la genèse (107)
- L'écume et les danses de la lumière (108)

- Nos architectures [...] de vents (108)
- Solidarité du large (109)
- Une lumière de veines et de fibres (110)
- Les trombes d'étoiles (113)
- Les gorges de la vacuité (114)
- Le tendre bavardage d'eaux et de cailloux (114)
- La chambre de l'œil (114)
- Ce fleuve [...] de vide (115)
- La trame de l'air (124)
- Le vacillement du bleu (124)
- La patience des eaux et des vents (128)
- La rugosité du monde (128)
- La reine-faille tectonique du discours (128)
- Le bavardage incoercible de ton âme (128)
- Le lit opaque de la lumière (129)
- Le rugissement du large (129)
- Le corps de la lumière (130)
- L'étincelle de l'oubli (131)
- La trame de l'énergie (132)
- L'odeur sévère de l'étendue (133)
- Les veines du rocher (133)
- La peau du discours (134)
- Les artères de cette mobilité (134)
- Muscle du changement (135)
- La fibre charnue de sa clarté (135)
- La gerbe chaude d'une voix (139)
- La sève [...] de l'air (140)
- La grande page du matin (144)

Apprentissage

- La totalité du grand arbre du vivant (150)
- L'intimité de l'atelier de la nature (188)
- Molécules vivantes de la vie (196)
- Un électron de vérité (197)
- Une arborescence de mouvements, d'appétits, de sentiments et de pensées (199)
- Le radeau branlant de nos mots (201)
- Le tissage de ma vie (209)
- Les capillaires d'un arbre (215)
- La fête du mouvement (218)
- La vitesse de l'âme (219)
- L'architecture vivante de nos corps (229)
- La puissance nue de l'étendue (273)
- Nervures vasculaires d'une feuille (295)
- La pensée sans images de l'infini (299)
- Arbres d'étoiles (299)

L. Gaspar, *Sol absolu et autres textes*, Gallimard, Paris, 1982.

Le quatrième état de la matière

- La face claire de la nuit (35)
- L'épaisseur fumante du midi (36)
- La couleur de l'air (36)
- La maison plus intérieure de la vie (40)
- Les dalles de lumière (41)
- La lettre fluide des choses sans mémoire (44)

- La bouche enflée de nuits (45)
- La soie sauvage du désir (45)
- Lumière de doigts (58)
- Syllabes d'eau (64)
- Les écailles de la voix (84)
- La déchirure des phrases (86)

Sol Absolu

- Minerais de [...] parole (96)
- Chimie/ des vents/ des eaux/ des rêves/ des lumières (97)
- La pulpe du soleil (99)
- Les gorges du matin (100)
- Les pentes du soir (100)
- Les croupes d'une nudité aveuglante (101)
- Le tendre duvet des flancs (101)
- L'arrogance du bleu (101)
- Le silex du lever du jour (102)
- L'épaisseur des vents (103)
- Les seins lourds de la nuit (103)
- L'ossature liquide de son chant (107)
- L'arbre calciné de l'espace (116)
- Tendre écaille de lumière (117)
- La poussière de nos plaies (119)
- La foi/ d'un jardin profond (120)
- Les reins de la terre (120)
- La langue verte de notre humidité (121)
- Les fontaines tariées de nos sèves (121)

- Deux dés à coudre d'une liqueur de vie (124)
- Une greffe d'éclair (130)
- Le ventre nu des sables (130)
- La lampe reptile de nos corps (134)
- Son envergure de lumière (135)
- Le bonheur des mots (135)
- Le sein de la terre (140)
- Le débris de lumière (142)
- Tes troupeaux de doutes et d'espoirs (147)
- Ventre de la terre (147)
- Terre du vide (150)
- L'aine des provinces éblouies (152)
- La cantate de courbes/ des croupes et des flancs (153)
- Le pelage vibrant en pleine/ lumière des lentes ondulations/ des déserts (154)
- Cette hanche de craies (155)
- L'ossature du feu (155)
- La fréquence calme des pores dilatés (155)
- Reins de collines élucidés (157)
- Ce dernier barrage de lumière (158)
- La fraternité de la matière (161)
- Ce chant immobile de pierres (165)
- Les tessons épars du rayonnement (166)
- Le fouet du jour (167)
- La mort de la lumière (167)
- Les tables nues des vents (168)
- La porte toujours fraîche/ de l'histoire du feu (169)
- Pulsation des pores du granit et des grès (171)
- La face du soleil levant (173).

- La nudité de la terre (175)
- Le chant des hanches douces de Gibrine (175)
- Cette nudité de craie et de chair (176)
- Les porches du dieu (178)
- Ciel d'airain (179)
- La citerne des yeux (187)
- La cave ardente de ton œil (187)
- Plèvres du soir (188)
- Les pores et pollens du volcan refroidi (188)
- Les croupes arrondies du désert de Judée (193)
- Le chant de la mer (200)
- Flancs plus doux de la lumière (201)

Corps corrosifs

- Longues transfusions de nuits (212)
- L'amande du cri (212)
- L'estuaire de nos langues (212)
- Les téguments du noir (213)
- Un grand sommeil d'arbre (213)
- Le couperet de la lumière (213)
- Cri aveugle du blanc de l'œil (215)
- Tes hanches de Judée, de Moab, d'Edom (216)
- L'enclos de lumière (216)
- La caverne gorgée de nuits (217)
- La paume de l'ombre (218)
- Le bivalve du couchant (218)
- La nacre de l'âme (218)
- Nombril d'une pierre (219)

L. Gaspar, *Égée Judée suivi d'extraits de Feuilles d'observation et de La maison près de la mer*, Gallimard, Paris, 1993.

- Les cavernes de l'œil (13)
- Étincellement du pelage des eaux (14)
- L'or chaud de l'huile (14)
- Le masque rongé du poème (14)
- La pâte sombre et sonore de verre (14)
- Le marteau du vide (14)
- La caverne encore fraîche de l'œil (14)
- Floraison de routes légères (15)
- La pudeur des roses (15)
- L'empierrement du nom (16)
- Au sommeil des ancrs (16)
- La voûtes des eaux (16)
- Le perron liquide du feu (16)
- Bouillonnement d'appels/ [...] d'écumes, de marbres, de bronzes et de crimes (17)
- Sentiers du verbe (17)
- Sa moisson de pierres sèches et de lueurs (17)
- La peau grenue et la pulpe tendre des mots (17)
- Au sommeil des roches/ des noms (22)
- Le ventre mouillé de soleil (23)
- L'indifférence du jour (27)
- Poudre de musique (27)
- Voix haute et intelligible du destin (27)
- Affolement et chuchotement d'entrailles (27)
- Feu jailli de l'œil (29)
- Bouche d'ombre contre bouche de lumière (31)

- La bougie du cœur (31)
- Bavardage distraité de cailloux (33)
- Le trou humide de la caverne oculaire (33)
- Pieds nus du soleil (33)
- L'herbe des années (33)
- Les dents rouges de l'âme (34)
- La coupole éternelle du bleu (35)
- Les grains de musique (39)
- Le lit défoncé de la parole (39)
- La porosité de l'œil (39)
- Ce vert dévastant de jeunesse (39)
- La bouche ouverte de la parole (40)
- La dyspnée d'un caique (42)
- La peau de lumière (44)
- Les hennissements du jour (44)
- La solitude des eaux (51)
- Un bourgeon d'épiderme (53)
- Le duvet de mer (54)
- Cataracte immobile de rumeurs (54)
- L'humble idée de l'eau (54)
- Le pur sifflement de lumière (54)
- Un vivier de bulles et de bonds légers (55)
- La note pure de l'eau (55)
- Les draps du regard (58)
- L'arrogance des vents (63)
- L'obscur douleur de la terre (65)
- La grande peau tendue de nos iniquités (65)
- Entre les reins et les croupes de l'eau éboulée (65)
- Squelettes d'étincelles (65)

- La toux caverneuse du moteur (65)
- Le noir des poumons (65)
- Marches du bleu (65)
- Cette mer balisée de flammes (66)
- Bruit du temps (66)
- Gouffre d'ailes (67)
- La face noire des eaux (68)
- Ces vents de résurrection (68)
- Craquelures de la peau (69)
- La pourpre du ressac (75)
- Les miroirs de glace de l'idée (75)
- Une fontaine de lumière (90)
- Saccades de nuées d'or sombre (90)
- Balbutiement du bonheur (90)
- La paume nue des galets (91)
- La marée de l'indifférence (91)
- Un muscle de l'air (93)
- La peau lisse de la mer (93)
- Cette vitesse de l'immobile (97)
- Larges épaules du sommeil (97)
- Le pelage et les peaux de la vision (103)
- La paume du silex (103)
- Le bourdonnement du vert (110)
- La fourrure d'eau et d'écume (112)
- La circulation de la lumière (113)
- Le visage tout enflammée de vents et de soleil (118)
- La solitude du chant (119).
- La peau de l'argile (119)
- L'âme de la nuit (121)

- Le pollen de toutes les voix (121)
- Le pur manteau du froid (125)
- La grande robe du noir (125)
- La pulsation de la flamme (132)
- L'odeur d'une migration (134)
- Le butoir du cœur (134)
- Flancs glabres de l'été (140)
- Les stigmates de cette lumière (147)
- Les mots du jardin (148)

L. Gaspar, *Patmos et autres poèmes*, Gallimard, Paris, 2004.

- Chair d'ombre (10)
- Les nervures/ luisantes de vols (10)
- La chaude nudité du temps (11)
- Les crêtes de lumière (12)
- La chute sans plis du ciel (16)
- L'arc de silence (19)
- Les dalles du temps (19)
- La dentelle de l'eau (19)
- Le brun berceau du toucher (20)
- Flocons de voix (20)
- La seule lumière des mains (25)
- Les dents de clarté (30)
- Pulsation sourde d'étoiles (30)
- Caillots de ténèbres (31)
- Les poudres de l'étendue (32)

- Le même bruissement d'aubes (33)
- La barque de nos mains (34)
- Le feuillage frissonnant des dernières étoiles (36)
- Les vents de résurrection (36)
- Le mur du bleu (37)
- La caresse d'une herbe (43)
- Un champ magnétique d'épousailles (44)
- Une goutte de lumière-oiseau (44)
- Un muscle de lumière (47)
- Les ardeurs du vent (49)
- Rafale de l'esprit (64)
- Le silence des murs (66)
- Chuchotements d'odeurs (66)
- Un cri de silence (70)
- Des gouttes d'espace (72)
- Grappes de pensées (72)
- Aux ruches du cerveau (75)
- Le corps du matin (82)
- Aux marches de l'espace (83)
- Cailloux de la voix (83)
- La porosité du soir (85)
- Le bruissement de ses doigts (86)
- Claviers de nos âmes (90)
- La lyre des cornes (94)
- Les pétales d'un jour précoce (95)
- Un chuchotement de verdure (97)
- Grappes de voix claires (98)
- Bourdonnement de lampes minuscules (99)
- La paille brisée du rayonnement (99)

- Le raisin de la mer (104)
- La pulpe de l'éclat (104)
- Feuillages de nos corps (107)
- Les dalles de la nuit (108)
- Ce pain de mémoire (111)
- L'odeur/ d'un mutisme (111)
- Les dents rieuses d'une florale férocité (114)
- Nid d'écumes, de grappes (114)
- Une nappe de frémissements translucides (118)
- Mon dos des cigales (119)
- Les deux mains de la pensée (120)
- Ventre obscur de la mer (122)
- Ventre des images (124)
- La pulsation claire d'une voix (131)
- Le pollen/ de tant de musique/ de l'immense (132)
- Des vergers de silence (133)
- La racine des eaux (135)
- Le simple froissement de nos silences (141)
- Les blancs de peaux et de pensées (142)
- Le frisson court de nervure en nervure de soleil (143)
- Une éclosion d'envols (144)
- Les arches du vol (145)
- Duvet de neige (146)
- Les doigts de l'âme (150)
- Ces cathédrales d'ailes (153)
- Le grondement sourd de vagues (155)
- Les failles de l'air (156)
- Chuchotements des eaux (160)
- Les plis du mouvant (161)

- Sèves de vents de lueurs (163)
- Un visage du vivant (169)
- Des voix de neige (175)
- Duvets d'une pensée (175)
- Les déserts de mémoire (176)
- Le dos des vagues (181)
- Les tiges du couchant (190)
- Les plus nues collines de l'esprit (190)
- La seule respiration de la fugue (190)
- Les nappes de musique (191)
- Des ciels d'icônes du couchant (201)
- Poumon clair d'esprit (205)
- Une lame d'éclair (206)
- Syllabes de lueurs (206)
- Les eaux de l'immobile voyage (207)
- Cellule de clarté (208)
- La paume paisible des eaux (208)
- Bonds de lumière (208)
- Le corps de la nuit (208)

L. Gaspar, *Derrière le dos de dieu*, Gallimard, Paris, 2010.

- Gisement de ténèbres et d'éclairs/ d'immobilité et de mouvement (9)
- Gisement d'air [...] et des langues (9)
- Nos gîtes d'énigmes (9)
- Cette page grotesque d'additions et de soustractions (10)
- Nos papiers de peur (10)

- La soif inextinguible d'une clarté (10)
- Les yeux de la vie (11)
- Les cuves de nos nuits (11)
- Le rasoir du feu (11)
- Les débris d'écume (11)
- La racine des sources (12)
- Lumière gris-rose de poumon (13)
- Le noces du rayonnement et de l'usure (14)
- La gare de nos corps (15)
- Un nuage de bruits (15)
- Nappes de frissons (18)
- Le souple fruit de la langue (19)
- L'aveugle pays de l'espace (20)
- Cette carcasse rongée du corps de la terre (20)
- Herbe de mémoire (21)
- Le vert humide des corps (21)
- Le cœur ouvert de la vie (24)
- Le silence de l'encre (27)
- Bonheur de cette eau (30)
- La bruissante chapelle d'écume (30)
- La respiration [...] des mondes inimaginables (31)
- Ces deux flaques de jour (35)
- L'éblouissement de l'inconnu (35)
- Cuisson d'images et de mots (36)
- Un dé à coudre de clarté (37)
- Rameaux de nerfs,/ d'arbres, d'éclairs, d'eaux et de vents (39)
- Le pain des mondes (39)
- La pudeur de la peau (41)
- Clignotement de mots (41)

- Poussière de neurones (43)
- Les couleurs de l'air (45)
- Des flocons de mondes inimaginables (48)
- Ces gerbes de feu (48)
- Le jardin des nerfs (48)
- Forêts de nageoires (48)
- Le feuillage des arbres du corps (50)
- Grappes d'une terre toujours promise (50)
- Grappes de pluie (50)
- Les dents rieuses d'une férocité florale (51)
- Ses nids d'écume (51)
- Un jardin de pensées (51)
- Langue de chair et de fruits de toutes saisons (54)
- Langue de nos sèves (54)
- La nudité du chant (54)
- Sa besace de connaissances relatives (59)
- Les poumons de la vie (59)
- L'enclume de l'air (63)
- Ce brasier d'idées noires (66)
- La pureté vocale des courbes et des fractures (67)
- Un sommeil de jade (70)
- Ton étrange troupeau de paroles et de chants (70)
- L'œil, le cerveau, les couleurs de l'âme (73)
- Une eau rapide de pensées (74)
- Aux marches de l'espace (76)
- Les bouches de la nuit (77)
- Architecture musicale des trois étages neuronaux de la rétine (79)
- Une nappe d'eau courante (80)
- L'horizon du couchant (80)

- Des vents de lumière (80)
- Les voûtes musculaires du torrent (80)
- Les seins rosis des collines désertes (80)
- La courbure musicale et poreuse de la terre (81)
- Un blé du souffle (81)
- Mon cher arpenteur de déserts/ de roches et de cerveaux (85)
- La farine des images (86)
- Une cellule de lumière (89)
- Les papillons mystérieux de l'âme (93)
- Les poumons de la vie (94)
- La danse de l'air (94)
- Une goutte de clarté (96)
- Les autoroutes de mes amours-propres (97)
- Une forêt de couteaux (99)
- Les bouches de pierres (104)
- Le regard du cerveau (108)

BIBLIOGRAFIA

Adam J.-M., *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Nathan, Paris, 1999.

Adamowicz E., «Qu'est-ce que la photo emporte ailleurs?», in *Europe*, n. 918, 2005, pp. 181-185.

Amossy R. (éd.), *Image de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Delachaux & Niestlé, Lausanne, 1999.

Amossy R., «La double nature de l'image d'auteur», in *Argumentation et Analyse du discours*, n. 3, 2009 (<http://journals.openedition.org/aad/662>).

Amossy R., *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Presses Universitaires de France, Paris, 2010.

Anonyme, *Rhétorique à Hérennius*, IV, 10, texte établi et traduit par G. Achard, Les Belles Lettres, Paris, 1989.

Anonyme, *Rhétorique à Hérennius*, IV, 16, texte établi et traduit par G. Achard, Les Belles Lettres, Paris, 1989.

Aristote, *Poétique*, texte traduit par J. Hardy, préface de P. Beck, Gallimard, Paris, 1996.

Aristote, *Rhétorique*, I, texte établi et traduit par M. Dufour, Les Belles Lettres, Paris, 1967.

Aristote, *Rhétorique*, III, texte établi et traduit par M. Dufour et A. Wartelle, Les Belles Lettres, Paris, 1973.

Arrouye J., «Lumières dans le paysage: du visible à l'intelligible par le texte et la photographie», in M.-A. Bissay, A. Nouairi (éds.), *Lorand Gaspar et la matière-monde*, L'Harmattan, Paris, 2015, pp. 311-325.

Authier-Revuz J., «Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours», in *DRLAV*, n. 26, 1982, pp. 91-151.

Bachelard G., *La poétique de l'espace* (1957), Presses Universitaires de France, Paris, 1974.

Bakhtine M., *Le marxisme et la philosophie du langage. Essais d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1977.

Bakhtine M., *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris, 1984.

Bakhtine M., *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1987.

Barthes R., *Le degré zéro de l'écriture suivi d'Éléments de sémiologie*, Éditions du Seuil, Paris, 1953.

Barthes R., *L'empire des signes* (1970), Éditions du Seuil, Paris, 2007.

Beauzée N., «Trope», in D. Diderot, J. L. d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une société de Gens de Lettres* (1751-1778), t. XVI, Pergamon Press, Maxwell Compact Edition, New York, 1969, p. 698.

Beauzée N., «Catachrèse», in N. Beauzée, J. F. Marmontel, *Encyclopédie Méthodique. Grammaire et littérature*, t. 1, Panckoucke, Paris, Plomteux, Liège, 1782, p. 358.

Beauzée N., Marmontel J. F., *Encyclopédie Méthodique. Grammaire et littérature*, t. 1, Panckoucke, Paris, Plomteux, Liège, 1782.

Beauzée N., Marmontel J. F., *Encyclopédie Méthodique. Grammaire et littérature*, t. 3, Panckoucke, Paris, Plomteux, Liège, 1786.

Benveniste É., *Problèmes de linguistique générale*, I, Gallimard, Paris, 1966.

Benveniste É., *Problèmes de linguistique générale*, II, Gallimard, Paris, 1974.

Besbès K., «Le visage de la mère et l'écriture poétique», in M. Renouard (éd.), *Lorand Gaspar. Transhumance et connaissance*, Jean-Michel Place, Paris, 1995, pp. 227-242.

Besbès K., «Extraits des entretiens Lorand Gaspar-Khadija Besbès», in M.-A. Bissay, A. Nouairi (éds.), *Lorand Gaspar et la matière-monde*, L'Harmattan, Paris, 2015, pp. 381-386.

Bianchi F., «Un corps-monde», in M. Renouard (éd.), *Lorand Gaspar. Transhumance et connaissance*, Jean-Michel Place, Paris, 1995, pp. 197-211.

Bissay M.-A., Nouairi A. (éds.), *Lorand Gaspar et la matière-monde*, L'Harmattan, Paris, 2015.

Black M., «Metaphor», in *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca/New York, 1962, pp. 25-47.

Black M., *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca/New York, 1962.

Black M., «More About Metaphor», in A. Ortony (ed.), *Metaphor and Thought* (1979), Cambridge University Press, Cambridge, 1993, pp. 19-41.

Black M., «Review of “Metaphors We Live By”», in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n. 40 (2), 1981, pp. 208-210.

Blanchot M., *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris, 1980.

Blumenberg H., *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bouvier und Co., Bonn, 1960.

Blumenberg H., *Paradigmi per una metaforologia*, Il Mulino, Bologna, 1969.

Bokobza Kahan M., «Introduction», in *Argumentation et Analyse du discours*, n. 3, 2009 (<<http://journals.openedition.org/aad/658>>).

Bonhomme M., *Linguistique de la métonymie*, Peter Lang, Berne, 1987.

Bonhomme M., *Pragmatique des figures du discours*, Honoré Champion, Paris, 2014.

Bourdieu P., *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Fayard, Paris, 1982.

Boyd R., «Metaphor and Theory change: What is “metaphor” a metaphor for?», in A. Ortony (ed.), *Metaphor and Thought* (1979), Cambridge University Press, Cambridge, 1993, pp. 481-532.

Bres J., «Dialogisme, éléments pour l'analyse», in *Recherches en didactique des langues et des cultures*, n. 14/2, 2017 (<<http://journals.openedition.org/rdlc/1842>>).

Bres J., Nowakowska A., Sarale J.-M., *Petite grammaire alphabétique du dialogisme*, Classiques Garnier, Paris, 2019.

Bronckart J.-P., Bota C., *Bakhtine démasqué. Histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif*, Librairie Droz, Genève, 2011.

Brooke-Rose C., *A Grammar of Metaphor*, Secker & Warburg, London, 1958.

Camelin C., «Approche de la lumière: Einstein et Gaspar», in D. Lançon (éd.), *Lorand Gaspar, Le Temp qu'il fait* («Cahier seize»), Cognac, 2004, pp. 197-208.

Cameron L., *Metaphor in Educational Discourse*, Continuum, London, 2003.

Cardello R., Contini A. (a cura di), *Parole, immagini, metafore. Per una didattica della comprensione*, Junior-Spaggiari Edizioni, Parma, 2012.

Carnap R., «Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache», in *Erkenntnis*, n. 2, 1931, pp. 219-241.

Cavallero C., «L'écriture poétique de Lorand Gaspar: une dialectique du monde et de l'imaginaire», in M. A. Bissay, A. Nouairi (éds.), *Lorand Gaspar et la matière-monde*, L'Harmattan, Paris, 2015, pp. 209-221.

Cellier L., «D'une rhétorique profonde: Baudelaire et l'oxymoron», in *Cahiers internationaux de symbolisme*, n. 8, 1965, pp. 3-14.

Charaudeau P., «Une analyse sémiolinguistique du discours», in *Langages*, n. 117, 1995, pp. 96-111.

Charbonnel N., Kleiber G. (éds.), *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999.

Cheng F., *Vide et plein. Le langage pictural chinois* (1979), Éditions du Seuil Paris, 1991.

Chomsky N., *Syntactic Structures*, Mouton, The Hague, 1957.

Chomsky N. A., «Degrees of Grammaticalness», in J. A. Fodor, J. J. Katz (eds.), *The Structure of Language: Readings in the Philosophy of Language*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1964, pp. 384-389.

Chomsky N., *Aspects of the Theory of Syntax*, The M.I.T. Press, Cambridge Mass, 1965.

Cicéron, *De l'orateur*, III, texte établi par H. Bornecque et traduit par E. Courbaud et H. Bornecque, Les Belles Lettres, Paris, 1961.

Cicéron, *Brutus*, 69, texte établi et traduit par J. Martha, Les Belles Lettres, Paris, 2002.

Cohen J., *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966.

Cohen J., «Théorie de la figure», in *Communication*, n. 16, 1970, pp. 3-35.

Collot M., *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Presses Universitaires de France, Paris, 1989.

Combe C., «Poétique et poésie», in M. Renouard (éd.), *Lorand Gaspar. Transhumance et connaissance*, Jean-Michel Place, Paris, 1995, pp. 67-80.

Combe D., «“Vide de parole” et “plénitude”, Lorand Gaspar, entre Michaux et Saint-John Perse», in *Nunc*, n. 17, 2008, pp. 35-40.

Conte M.-E., *Condizioni di coerenza. Ricerche di linguistica testuale* (1988), B. Mortara Garavelli (a cura di), Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1999.

Contini A., «Pensare per metafore: dall'*interaction view* alla teoria della metafora concettuale», in A. Contini, A. Giuliani (a cura di), *La metafora tra conoscenza e innovazione. Una questione filosofica*, Mimesis, Milano, 2020, pp. 17-45.

Contini A., Giuliani A. (a cura di), *La metafora tra conoscenza e innovazione. Una questione filosofica*, Mimesis, Milano, 2020.

Coutinho Mendes A. P., «Lorand Gaspar et le retour aux éléments primordiaux», in D. Lançon (éd.), *Lorand Gaspar, Le Temps qu'il fait* («Cahier seize»), Cognac, 2004, pp. 261-268.

D'Alembert J. L., «Dictionnaire», in D. Diderot, J. L. d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une société de Gens de Lettres* (1751-1778), t. IV, Pergamon Press, Maxwell Compact Edition, New York, 1969, p. 959.

D'Alembert J. L., «Extension», in *Dictionnaire de L'Académie Française*, revu, corrigé et augmenté par l'Académie elle-même, cinquième édition, t. 1, J. J. Smits, Imp.-Lib., Paris, L'an VII de la République (1798), p. 553.

De Beaugrande R.-A., Dressler W. U., *Einführung in die Textlinguistik*, Max Niemeyer, Tübingen, 1981.

De Beaugrande R.-A., Dressler W. U., *Introduzione alla linguistica testuale*, Il Mulino, Bologna, 1984.

De Saussure F., *Cours de linguistique générale* (1916), publié par C. Bally et A. Sechehaye, avec la collaboration de A. Riedlinger, Payot, Paris, 1931.

Debreuille J.-Y., «L'écriture nomade», in D. Lançon (éd.), *Lorand Gaspar, Le Temps qu'il fait* («Cahier seize»), Cognac, 2004, pp. 187-196.

Debreuille J.-Y., *Lorand Gaspar*, Seghers, Paris, 2007.

Del Fiol M., «Messages de Lorand Gaspar», in M. Del Fiol, *Lorand Gaspar. Approches de l'immanence*, Hermann, Paris, 2013, pp. 509-545.

Del Fiol M., *Lorand Gaspar. Approches de l'immanence*, Hermann, Paris, 2013.

Del Fiol M., «La bibliothèque de Lorand Gaspar», in M.-A. Bissay, A. Nouairi (éds.), *Lorand Gaspar et la matière-monde*, L'Harmattan, Paris, 2015, pp. 349-380.

Del Fiol M., «Le rôle fondateur du dialogue avec Philippe Rebeyrol dans la découverte et l'apprentissage par Lorand Gaspar de la philosophie de Spinoza», in A. Gourio, D. Leclair (éds.), *Lorand Gaspar, archives et genèse de l'œuvre*, Classiques Garnier, Paris, 2017, pp. 205-230.

Détrie C., *Du sens dans le processus métaphorique*, Honoré Champion, Paris, 2001.

Douay F., «Maîtriser la polysémie des mots, en France, entre 1730 et 1835: de l'abus des mots ou catachrèse à l'extension ou troisième sens», in *Études Romanes de Brno*, n. 35/1, 2014, pp. 9-21.

Ducrot O., *Le dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1984.

Dumarsais, *Des Tropes ou des différents sens (1730)*, précédé de *L'usage de la vie* par G. Dessons, Éditions Manucius, Paris, 2011.

Eco U., *Lector in Fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi (1979)*, La nave di Teseo, Milano, 2020.

Einstein A., «À propos de l'Éthique de Spinoza», in J. Merleau-Ponty, F. Balibar (éds.), *Science, Éthique, Philosophie*, Éditions du Seuil, Paris, 1991.

Einstein A., «Éléments autobiographiques», in J. Merleau-Ponty, F. Balibar (éds.), *Science, Éthique, Philosophie*, Éditions du Seuil, Paris, 1991.

Einstein A., «Lettre à la société de Spinoza d'Amérique», in J. Merleau-Ponty, F. Balibar (éds.), *Science, Éthique, Philosophie*, Éditions du Seuil, Paris, 1991.

Ellero M. P., *Introduzione alla Retorica*, Sansoni, Milano, 1997.

Enos R.-L., Rossi Schnakenberg K., «Cicero Latinizes Hellenic Ethos», in J. S. Baumlin, T. F. Baumlin (eds.), *Ethos. New Essays in Rhetorical and Critical Theory*, Southern Methodist University Press, Dallas, 1994.

Ervas F., Gola E., Rossi M. G. (eds.), *Metaphor in Communication, Science and Education*, De Gruyter, Berlin, 2017.

Faral E., *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècles. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Librairie Ancienne Édouard Champion, Paris, 1924.

Fauconnier G., *Mapping in Thought and Language*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

Fauconnier G., Turner M., *The Way We Think*, Basic Books, New York, 2002.

Fetzer G., «Lorand Gaspar: poésie à la rencontre des sciences neurocognitives», in *French Forum*, n. 1/2, vol. 38, 2013, pp. 127-140.

Fontanier P., *Les Tropes de Dumarsais, avec un Commentaire Raisonné*, Belin-Le Prieur, Paris, 1818.

Fontanier P., *La clef des étymologies*, Brunot-Labbé, Paris, 1825.

Fontanier P., *Les figures du discours*, Introduction par G. Genette, Flammarion, Paris, 1977.

Fouquelin A., *La Rhétorique française (1555)*, De l'imprimerie d'André Wechel, Paris, 1557.

Gallinari M. M., «La "clause auteur": l'écrivain, l'*ethos* et le discours littéraire», in *Argumentation et Analyse du discours*, n. 3, 2009 (<<http://journals.openedition.org/aad/663>>).

Gardes Tamine J., *Pour une nouvelle théorie des figures*, Presses Universitaires de France, Paris, 2011.

Gaspar L., «Hommage à Georges Sféris», in *Alif*, n. 2, 1972, pp. 89-148.

Gaspar L., «Hommage à Saint-John Perse», in *La Nouvelle Revue Française*, n. 278, 1976, p. 58.

Gaspar L., «Une Grèce quotidienne de 4000 ans», in *Alif*, n. 8, 1976, pp. 71-74.

Gaspar L., «De la plénitude», in *Cahiers Saint-John Perse*, n. 4, 1981.

Gaspar L., «Genèse», poèmes avec deux eaux-fortes et un frontispice de Zao Wou-Ki, sous emboîtement, Thierry Bouchard, Losne, 1981.

Gaspar L., *Sol Absolu et autres textes (1972)*, Gallimard, Paris, 1982.

Gaspar L., «Essai d'autobiographie inédit», in L. Gaspar, *Sol Absolu et autres textes*, Gallimard, Paris, 1982, pp. 7-21.

Gaspar L., *Journaux de voyages*, avec deux encres en reproduction photographique de Zao Wou-Ki, Le Calligraphe, Paris, 1985.

Gaspar L., «Respiration», avec deux huiles sur toile et six encres de Zao Wou-Ki en reproduction photographique, in *Revue de la Bibliothèque Nationale*, n. 19, 1986, pp. 2-13.

Gaspar L., *Feuilles d'observation*, Gallimard, Paris, 1986.

Gaspar L., «L'énormité de la tâche», in *Nouvelle Revue Française*, n. 485, 1993, pp. 7-28.

Gaspar L., *Égée Judée* (1980), Gallimard, Paris, 1993.

Gaspar L., «Petite biographie portative», in M. Renouard (éd.), *Lorand Gaspar. Transhumance et connaissance*, Jean-Michel Place, Paris, 1995, pp. 11-16.

Gaspar L., «Entretien avec Yannick Mercoyrol», in *Scherzo*, n. 4, 1998, pp. 5-16.

Gaspar L., «Entretien sur la photographie avec Georges Monti», in D. Lançon (éd.), *Lorand Gaspar, Le Temps qu'il fait* («Cahier seize»), Cognac, 2004, pp. 159-162.

Gaspar L., «Une nouvelle universalité. Entretien avec Daniel Lançon», in D. Lançon (éd.), *Lorand Gaspar, Le Temps qu'il fait* («Cahier seize»), Cognac, 2004, pp. 43-54.

Gaspar L., *Approche de la parole suivi d'Apprentissage avec deux inédits* (1978 e 1994), Gallimard, Paris, 2004.

Gaspar L., *Patmos et autres poèmes* (2001), Gallimard, Paris, 2004.

Gaspar L., «Feuilles d'hôpital», in D. Lançon (éd.), *Lorand Gaspar, Le Temps qu'il fait* («Cahier seize»), Cognac, 2004, pp. 121-143.

Gaspar L., «György Kurtág ou la composition musicale infinie», in *Europe*, n. 918, 2005, pp. 61-67.

Gaspar L., Del Fiol M., «Entretien. Une traversée de l'immanence», in *Nunc*, n. 17, 2008, pp. 12-22.

Gaspar L., *Derrière le dos de dieu*, Gallimard, Paris, 2010.

Genette G., *Figures*, I, Éditions du Seuil, Paris, 1966.

Genette G., «La rhétorique restreinte», in *Communications*, n. 16, 1970, pp. 158-171.

Genette G., *Figures*, III, Éditions du Seuil, Paris, 1972.

Genette G., «Introduction», in P. Fontanier, *Les figures du discours*, Introduction par G. Genette, Flammarion, Paris, 1977, pp. 5-17.

Gibbs R. W., «Process and Products in Making Sense of Tropes», in A. Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, pp. 252-276.

Gibbs R. W., *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

Gibbs R. W., «Taking Metaphor out of Our Heads and Putting it into the Cultural World», in G. J. Steen, R. W. Gibbs (eds.), *Metaphor in Cognitive Linguistics*, John Benjamins, Amsterdam, 1999, pp. 145-166.

Gibbs R. W. (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.

Gourio A., Leclair D. (éds.), *Lorand Gaspar, archives et genèse de l'œuvre*, Classiques Garnier, Paris, 2017.

Greimas A. J., *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Larousse, Paris, 1966.

Grice H. P., «Logic and Conversation», in P. Cole, J. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics*, III, Academic Press, New York, 1975, pp. 41-58.

Groupe μ , *Rhétorique générale*, Librairie Larousse, Paris, 1970.

Hanne M., Kaal A. (eds.), *Narrative and Metaphor in Education: Look Both Ways*, Routledge, London, 2019.

Henrot Sòstero G., *Pragmatique de l'anthroponyme dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Honoré Champion, Paris, 2011.

Henry A., *Métonymie et métaphore*, Éditions Klincksieck, Paris, 1971.

Hesse M. B., *Models and analogies in science*, University of Notre Dame Press, South Bend, 1966.

Isocrate, «Sur l'échange» (XV, §§ 274-290), in L. Bodin (trad. et éd.), *Extraits des Orateurs attiques*, Hachette, Paris, 1967.

Johnson M. (ed.), *Philosophical Perspectives on Metaphor*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1981.

Katz A. N., Cacciari C., Gibbs R. W., Turner M., *Figurative Language and Thought*, Oxford University Press, Oxford, 1998.

Katz J. J., «Semi-Sentences», in J. A. Fodor, J. J. Katz (eds.), *The Structures of Language: Readings in the Philosophy of Language*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1964, pp. 400-416.

Kennedy G., *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton University Press, New Jersey, 1963.

Kleiber G., «Métaphores et vérité», in *Linx*, n. 9, 1983, pp. 89-130.

Kleiber G., «Une métaphore qui ronronne n'est pas toujours un chat heureux», in N. Charbonnel, G. Kleiber (éds.), *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999, pp. 83-134.

Kövecses Z., «Metaphor. Does it Constitute or Reflect Cultural Models?», in G. J. Steen, R. W. Gibbs (eds.), *Metaphor in Cognitive Linguistics*, John Benjamins, Amsterdam, 1999, pp. 167-188.

Kövecses Z., *Metaphor. A practical Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 2002.

Kristeva J., «Bakhtine, le mot, le dialogue, le roman», in *Critique*, n. 239, 1967, pp. 434-443.

Kuhn T. S., «Metaphor in science», in A. Ortony (ed.), *Metaphor and Thought* (1979), Cambridge University Press, Cambridge, 1993, pp. 533-542.

Laffont-Bissay M.-A., *Lorand Gaspar ou l'écriture d'un cheminement de vie. La «force d'exister en tant que corps et pensée»*, L'Harmattan, Paris, 2013.

Lakoff G., «The Neural Theory of Metaphor», in R. W. Gibbs (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008, pp. 17-38.

Lakoff G., Johnson M., *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press, Chicago, 1980.

Lakoff G., Turner M., *More Than a Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, The University of Chicago Press, Chicago, 1989.

Lançon D., «Le Proche-Orient», in M. Renouard (éd.), *Lorand Gaspar. Transhumance et connaissance*, Jean-Michel Place, Paris, 1995, pp. 255-281.

Lançon D., «Avant-propos», in D. Lançon (éd.), *Lorand Gaspar, Le Temps qu'il fait* («Cahier seize»), Cognac, 2004, pp. 7-8.

Lançon D. (éd.), *Lorand Gaspar, Le Temps qu'il fait* («Cahier seize»), Cognac, 2004.

Lançon D., «La naissance de l'auteur français», in *Europe*, n. 918, 2005, pp. 69-83.

Lausberg H., *Elemente der literarischen Rhetorik*, Max Hueber Verlag, München, 1949.

Lausberg H., *Elementi di retorica*, il Mulino, Bologna, 1969.

Le Guern M., *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Librairie Larousse, Paris, 1973.

Lecerle J.-J., *La violence du langage*, Presses Universitaires de France, Paris, 1996.

Leclair D., «Les archives photographiques de Lorand Gaspar. Après la projection de Loran Bonnardot, "Une autre façon de dire"», in A. Gourio, D. Leclair (éds.), *Lorand Gaspar, archives et genèse de l'œuvre*, Classiques Garnier, Paris, 2017, pp. 327-344.

Leclair D., «Lorand Gaspar et Georges Sféris, une amitié décisive», in A. Gourio, D. Leclair (éds.), *Lorand Gaspar, archives et genèse de l'œuvre*, Classiques Garnier, Paris, 2017, pp. 159-180.

Ledoux M., «La création poétique. Transhumance et transmutation», in M. Renouard (éd.), *Lorand Gaspar. Transhumance et connaissance*, Jean-Michel Place, Paris, 1995, pp. 181-196.

Ledoux M., «Les chemins de la création poétique», in *Scherzo*, n. 4, 1998, pp. 28-39.

Linarès S., «Lorand Gaspar/Zao Wou-ki. Partage de l'étendue», in A. Gourio, D. Leclair (éds.), *Lorand Gaspar, archives et genèse de l'œuvre*, Classiques Garnier, Paris, 2017, pp. 281-295.

Little R., «Matière sur matière, monde sur monde: réflexions sur quelques livres d'artistes», in M.-A. Bissay, A. Nouairi (éds.), *Lorand Gaspar et la matière-monde*, L'Harmattan, Paris, 2015, pp. 265-272.

Low G., «Metaphor in Education», in R. W. Gibbs (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008, pp. 212-231.

M. Renouard, «Chemins de vie et de pensée. Entretien avec Lorand Gaspar 1995-2005», in *Europe*, n. 918, 2005, pp. 7-38.

Maingueneau D., *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Dunod, Paris, 1993.

Maingueneau D., «Problèmes d'éthos», in *Pratique: linguistique, littérature, didactique*, n. 113-114, 2002, pp. 55-67.

Maingueneau D., *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Paris, 2004.

Maingueneau D., *Les termes clés de l'analyse du discours* (1996), Éditions du Seuil, Paris, 2009.

Maingueneau D., «L'éthos: un articulateur», in *CONTEXTES*, n. 13, 2013 (<https://journals.openedition.org/contextes/5772#ftn2>).

Maingueneau D., «Retour critique sur l'éthos», in *Langage et société*, n. 149, 2014, pp. 31-48.

Maingueneau D., *Discours et Analyse du Discours. Une introduction* (2014), Armand Colin, Malakoff, 2021.

Maingueneau D., Cossutta F., «L'analyse des discours constituants», in *Langages*, n. 117, 1995, pp. 112-125.

Matthews R. J., «Concerning a "Linguistic Theory" of Metaphor», in *Foundations of Language*, vol. 7, n. 3, 1971, pp. 413-425.

Mayaux C., «Lorand Gaspar et Saint-John Perse, lectures médiatrices», in A. Gourio, D. Leclair (éds.), *Lorand Gaspar, archives et genèse de l'œuvre*, Classiques Garnier, Paris, 2017, pp. 145-158.

Milner J.-C., *Introduction à une science du langage*, Éditions du Seuil, Paris, 1995.

Moirand S., *Une grammaire des textes et des dialogues*, Hachette, Paris, 1990.

Moirand S., «De la nomination au dialogisme: quelques questionnements autour de l'objet de discours et de la mémoire des mots», in A. Cassanas, A. Demange, B. Laurent, A. Leclerc (éds.), *Dialogisme et nomination*, Presses Universitaires de la Méditerranée, Montpellier, 2007, pp. 27-61.

Molino J., Soublin F., Tamine J., «Présentation: problèmes de la métaphore», in *Langages*, n. 54, 1979, pp. 5-40.

Monte M., «Métaphore et cohérence textuelle dans les textes poétiques», in *Le discours et la langue*, t. 4.2, 2013, pp. 75-88.

Monte M., «L'ethos en poésie contemporaine: le cas de James Sacré et d'Antoine Émaz», *Babel. Littératures plurielles*, n. 34, 2016, pp. 257-281.

Monte M., «Interpréter le poème: une interaction variable entre trois dimensions textuelles (sémantique, esthétique et énonciative)», in G. Achard-Bayle, et al. (éds.), *Les sciences du langage et la question de l'interprétation (aujourd'hui)*, Éditions Lambert-Lucas, Limoges, 2018, pp. 127-154.

Monte M., *La parole du poème. Approche énonciative de la poésie de langue française (1900-2020)*, Classiques Garnier, Paris, 2022.

Monte M., «Éthos, énonciateur textuel, dimension esthétique: la poésie face aux autres genres», in É. Devriendt, L. Gaudin-Bordes, H. Ledouble (éds.), *L'énonciation poétique: entre collectif et singulier. Hommages à Michèle Monte*, Éditions Academia, Louvain-la-Neuve, 2023, pp. 171-186.

Naccarato A., «La "parole vive" dans *Égée* de Lorand Gaspar», in *Filologia Antica e Moderna*, XXIV-XXV, n. 41-42, 2014-2015, pp. 153-182.

Naccarato A., «Pour une "Approche de la parole". La métaphore dans la poésie de Lorand Gaspar», in *Analele Universității București, Limba și literatura română*, LXIV, 2015, pp. 59-74.

Naccarato A., «Les métaphores en "de": essai de systématisation», in G. Vanhese, A. Naccarato (eds.), *Immagine e Interpretazione*, Quaderni del LARIR, n. 1, Rubbettino Università, Soveria Mannelli, 2017, pp. 85-104.

Naccarato A., «Lumière, espace et corps. La métaphore dans *Approche de la parole* de Lorand Gaspar», in S. Aulitto, G. Benelli (a cura di), *Lingua, Traduzione, Letteratura*, n. 1, Istituto Armando Curcio University Press, Roma, 2017, pp. 177-198.

Naccarato A., *La métaphore entre langue et discours*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli, 2020.

Naccarato A., «Les métaphores en "de". Enjeux formels et conceptuels», in A. Contini, A. Orlandi, P. Paissa, I. Rizzato, M. Rossi, D. F. Viridis (a cura di), *Quaderni del Cirm. Centro Interuniversitario di Ricerca sulle Metafore*, n. 1, Tab edizioni, Roma, 2021, pp. 153-165.

Naccarato A., «L'autre de la langue. Sur la poésie de Lorand Gaspar», in *Le Forme e La Storia*, XIV, n. 2, 2021, pp. 137-154.

Naccarato A., «Paratopie créatrice et image de soi. *Le Mal des fantômes* de Benjamin Fondane au prisme de l'analyse du discours», in *Argumentation et Analyse du discours*, n. 31, 2023 (<https://journals.openedition.org/aad/7647>).

Née P., «Éloge de la voûte», in *Nu(e)*, n. 17, 2002, pp. 73-99.

Née P., *Lorand Gaspar. Une poétique du vivant*, Hermann, Paris, 2020.

Nowakowska A., «Dialogisme, polyphonie: des textes russes de Bakhtine à la linguistique contemporaine», in J. Bres, P. Haillet, S. Mellet, H. Nølke, L. Rosier (éds.), *Dialogisme, polyphonie: approches linguistiques*, De Boeck-Duculot, Bruxelles, 2005, pp. 19-32.

Ortony A. (ed.), *Metaphor and Thought* (1979), Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

Perelman Ch., Olbrechts-Tyteca L., *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1958.

Pernot L., *La rhétorique dans l'antiquité*, Librairie Générale Française, Paris, 2000.

Pires de Oliveira R., «Cognitive Semantics: In the Hearth of Language. An Interview with George Lakoff», in *Fórum Lingüístico*, n. 1, 1998, pp. 83-119.

Prandi M., *Sémantique du contresens*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1987.

Prandi M., *Grammaire philosophique des tropes. Mise en forme linguistique et interprétation discursive des conflits conceptuels*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1992.

Prandi M., «Grammaire philosophique de la métaphore», in N. Charbonnel, G. Kleiber (éds.), *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999, pp. 184-206.

Prandi M., «Littéral, non littéral, figuré», in *Cahiers de praxématique*, n. 35, 2000, pp. 17-38.

Prandi M., «La métaphore: de la définition à la typologie», in *Langue française*, n. 134, 2002, pp. 6-20.

Prandi M., «L'interaction métaphorique: une grandeur algébrique», in *Protée*, n. 38/1, 2010, pp. 75-84.

Prandi M., *Conceptual Conflicts in Metaphors and Figurative Language*, Routledge, London & New York, 2017.

Prandi M., «Syntaxe formelle et cohérence textuelle: deux sources pour le conflit conceptuel», in P. Paissa, M. Conoscenti, R. Druetta, M. Solly (eds.), *Metaphor and conflict/Métaphore et conflit*, Collection *Linguistic Insights*, 272, Peter Lang, Bern, 2020, pp. 55-75.

Prandi M., *Le metafore tra le figure: una mappa ragionata*, Utet, Novara, 2021.

Prandi M., *Retorica*, Il Mulino, Bologna, 2023.

Quintilien, *Institution Oratoire*, VIII, 6, texte établi et traduit par J. Cousin, Les Belles Lettres, Paris, 1978.

Quintilien, *Institution Oratoire*, IX, 1, texte établi et traduit par J. Cousin, Les Belles Lettres, Paris, 1978.

Rabatel A., «Figures et points de vue en confrontation», in *Langue Française*, n. 160, 2008, pp. 3-19.

Rabatel A., «Positions, positionnements et postures de l'énonciateur», in *Travaux Neuchâtelois de Linguistique*, n. 56, 2012, pp. 23-42.

Ralón L., «Interview with Mark Johnson», in *Figure/Ground*, November 15th, 2011 (<<https://web.archive.org/web/20180128150024/http://figureground.org/interview-with-mark-l-johnson>>).

Rastier F., *Sémantique interprétative*, Presses Universitaires de France, Paris, 1987.

Rebeyrol P., «Lorand et Spinoza», in D. Lançon (éd.), *Lorand Gaspar, Le Temps qu'il fait* («Cahier seize»), Cognac, 2004, pp. 209-215.

Renouard M. (éd.), *Lorand Gaspar. Transhumance et connaissance*, Jean-Michel Place, Paris, 1995.

Richards I. A., *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, New York, 1936.

Ricœur P., *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paris, 1975.

Ricœur P., *Temps et récit*, Éditions du Seuil, Paris, 1983.

Rossi M., *In rure alieno. Métaphores et termes nomades dans les langues de spécialité*, Peter Lang, Bern, 2015.

Rossi M., «Metafore e creazione terminologica: denominazioni, paradigmi e dinamiche discorsive della neologia in ambito tecnico-scientifico», in A. Contini, A. Giuliani (a cura di), *La metafora tra conoscenza e innovazione. Una questione filosofica*, Mimesis, Milano, 2020, pp. 47-63.

Rulliet-Theuret F., «Faire, être et avoir sous la métaphore en *de*», in *L'Information grammaticale*, n. 73, 1997, pp. 12-15.

Sabatini F., «Rigidità-esplicitzza vs elasticità-implicitzza: possibili parametri massimi per una tipologia dei testi», in G. Skytte, F. Sabatini (a cura di), *Linguistica testuale comparativa. In memoriam Maria-Elisabeth Conte*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen, 1999, pp. 141-172.

Sacré J., Gaspar L., *Mouvementé de mots et de couleurs*, Le Temps qu'il fait, Cognac, 2003.

Searle J. R., *Expression and Meaning. Studies in Theory of Speech Acts*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979.

Searle J. R., «Metaphor», in A. Orthony (ed.), *Metaphor and Thought* (1979), Cambridge University Press, Cambridge, 1993, pp. 83-111.

Séféris G., *Poèmes*, traduit du grec par J. Lacarrière et É. Mavraki, Mercure de France, Paris, 1963.

Séféris G., *Trois poèmes secrets*, édition bilingue, traduit par Y. Bonnefoy et L. Gaspar, Mercure de France, Paris, 1970.

Sériot P., «Généraliser l'unique: genres, types et sphères chez Bakhtine», in *Linx*, n. 56, 2007, 37-53.

Sperber D., Wilson D., *Relevance. Communication and Cognition* (1986), Blackwell, Oxford, 1995.

Spinoza B., *Éthique*, IV, trad. C. Appuhn, Classiques Garnier, Paris, 1965.

Stamelman R., «Le plein chant du Réel: parole, respiration et lumière chez Lorand Gaspar», in D. Lançon (éd.), *Lorand Gaspar*, Le Temps qu'il fait («Cahier seize»), Cognac, 2004, pp. 285-298.

Steen G. J., «The Paradox of Metaphor: Why we Need a Three-Dimensional Model for Metaphor», in *Metaphor and Symbol*, n. 23 (4), 2008, pp. 213-241.

Steen G. J., «The Contemporary Theory of Metaphor – Now New and Improved», in *Review of Cognitive Linguistics*, n. 9/1, 2011, pp. 26-64.

Steen G. J., Gibbs R. W. (eds.), *Metaphor in Cognitive Linguistics*, John Benjamins, Amsterdam, 1999.

Tamba-Mecz I., *Le sens figuré*, Presses Universitaires de France, Paris, 1981.

Tamba-Mecz I., «La Femme est-elle une fleur comme le bleuet est une fleur?», in N. Charbonnel, G. Kleiber (éds.), *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999, pp. 207-235.

Tamine J., «L'interprétation des métaphores en "de": le feu de l'amour», in *Langue française*, n. 30, 1976, pp. 34-43.

Tamine J., «Métaphore et syntaxe», in *Langages*, n. 54, 1979, pp. 65-81.

Tamine J., *Au cœur du langage. La métaphore*, Honoré Champion, Paris, 2011.

Todorov T., *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Éditions du Seuil, Paris, 1981.

Van Rogger Andreucci C., «Poésie et souffrance», in M. Renouard (éd.), *Lorand Gaspar. Transhumance et connaissance*, Jean-Michel Place, Paris, 1995, pp. 213-226.

Velmezova E., «Le dialogue bakhtinien: entre "nouveau terminologique" et obstacle épistémologique», in *Cahiers de praxématique*, n. 57, 2011, pp. 31-50.

Vultur I., «La littérature comme forme de communication», in *Hermès. La Revue*, n. 70, 2014, pp. 140-143.

Weinrich H., *Münze und Wort. Untersuchungen an einem Bildfeld*, in H. Lausberg, H. Weinrich (Hrsg.), *Romanica. Festschrift Rohlf's*, Niemeyer, Halle, 1958, pp. 508-521.

Weinrich H., «Moneta e parola. Ricerche su di un campo metaforico», in *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Il Mulino, Bologna, 1976., pp. 25-42.

Weinrich H., «Semantik der kühnen Metapher», in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, n. 37, 1963, pp. 325-344.

Weinrich H., «Semantica delle metafore audaci», in *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Il Mulino, Bologna, 1976, pp. 49-76.

Weinrich H., «Linguistik des Widerspruchs», in *To honor Roman Jakobson*, Vol. III, Mouton, The Hague, 1967, pp. 2212-2218.

Weinrich H., «Metafora e contraddizione», in *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Il Mulino, Bologna, 1976, pp. 99-108.

Werlich E., *Typologie der Texte*, Quelle & Meyer, Heidelberg, 1979.

Werlich E., *A Text Grammar of English*, Quelle & Meyer, Heidelberg, 1983.

Woerther F., *L'Èthos aristotélicien. Genèse d'une notion rhétorique*, Vrin, Paris, 2007.

DIZIONARI E ARCHIVI

Archives IMEC (Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine): <https://www.imec-archives.com/>.

Chevalier J., Gheerbrant A., *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* (1973), Robert Laffont-Jupiter, Paris, 1982.

Dizionario Latino Olivetti: <https://www.dizionario-latino.com/>.

Grand Larousse de la Langue Française en sept volumes, publié sous la direction de L. Guilbert, R. Lagane, G. Niobey, IV, Larousse, Paris, 1989.

Larousse.fr: encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue>.

Le Robert Dico en ligne: <https://dictionnaire.lerobert.com/>.

Le Grand Robert de la Langue Française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française de Paul Robert, VI, deuxième édition entièrement revue et enrichie par A. Rey, Le Robert, Paris, 1985.

Morier H., *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (1961), Presses Universitaires de France, Paris, 1975.

Treccani: <https://www.treccani.it/>.

Trésor de la langue française informatisé: <http://atilf.atilf.fr/>.

Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle 1789-1960, publié sous la direction de B. Quemada, XI, Gallimard, Paris, 1985.