

Distinto dalla sorpresa che presuppone un'attesa (uno stato tensivo assiologicamente modalizzato), lo stupore¹⁴ coincide con la percezione di uno scarto tra il vissuto, l'attualizzato, e il campo delle virtualità (ambito delle «benséances») conforme ai valori del Discorso sociale assunto. La sorpresa segna, nel testo di Stendhal, il passaggio a una posizione di desiderio, lo stupore precede, all'inverso, il ritorno a una posizione deontica.

Concediamoci il piacere di un'ultima questione: è un caso se è il lessico dell'oblio a manifestare il passaggio da un Discorso a un altro? Spazi di Discorso e spazi di memoria sarebbero allora omologabili?

Note

* Testo pubblicato in francese in Fabbri-Pezzini (a cura di) 1987.

1. A. J. Greimas, «Della collera. Studio di semantica lessicale», in Greimas 1983.
2. *Dell'Amore*, tomo primo, cap. II: B-11 (nella trad. di M. Bontempelli, ed. Torino, Einaudi, 1975).
3. *Ibid.*, cap. I: 7 trad. cit.
4. *Ibid.*, appendice, «Primo abbozzo di prefazione»: 294 trad. cit.
5. *Il Rosso e il Nero*, tomo primo: 42-46 nella trad. di Bruno Scacherl, Roma, 1963. D'ora in poi non segnalerò ulteriormente le indicazioni di pagina per le citazioni tratte dal passaggio analizzato.
6. *Dell'Amore*, cap. XXI: 47 trad. cit. *NdC*: Il testo stendhaliano recita «... L'amour triomphe, au contraire, dans le romanesque à la première vue»: come si vede il nesso tematico con «l'amore a prima vista» di cui si tratta nel romanzo è più letterale di quanto non renda la traduzione.
7. O. Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, cap. VIII, «Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation»: 171.
8. J. Geninasca 1983: 110-129.
9. *Dell'Amore*, cap. XXIV, «Viaggio in un paese sconosciuto»: 58 trad. cit.
10. *Il rosso e il nero*, tomo I: 15.
11. *Ibid.*, tomo II, cap. XLV: 437.
12. Cfr. J.-Cl. Coquet, «Linguistique et sémiologie», in *Actes sémiotiques - Documents du Groupe de recherches sémio-linguistiques*, EHESS-CNRS, IX 88, 1987.
13. La nozione di una pluralità di «razionalità» si è imposta, in ambito francese, in particolare a partire dallo studio liminare di *Divination et rationalité* (Paris, Seuil, 1974), «Paroles et signes muets», firmati da J.P. Vernant.
14. *NdC*: In francese «étonnement», che il traduttore di Stendhal traduce in questo segmento con «meraviglia».

Jacques Fontanille

La passione negata.

Un frammento de *La principessa di Clèves*

La semiotica dell'azione si è venuta edificando a partire da un numero considerevole di analisi pratiche, di studi su fiabe e racconti di diverso genere, come quelli di Propp e di qualche altro. In questo sta la sua forza. La semiotica delle passioni, pur cercando di rispondere ai bisogni dell'analisi concreta dei discorsi, si è al contrario edificata a partire da uno sviluppo teorico delle componenti modale, quindi come il prolungamento di una nuova acquisizione teorica, e non come la sintesi scaturita da una serie di pratiche semiotiche. Per essere consolidata la semiotica delle passioni richiede dunque delle numerose analisi concrete, sia per verificare la validità delle prime ipotesi avanzate, sia per accumulare i «problemi» e le questioni senza i quali si rischierebbe di rimanere nella pura speculazione.

Il lettore è dunque invitato ad un esercizio pratico di analisi della passione, su un frammento de *La Principessa di Clèves*.

*un esercizio pratico di
analisi della passione*

1. Il testo

La Principessa di Clèves è tradizionalmente presentato come il primo romanzo d'analisi psicologica in francese, e questo basta a farci chiedere subito: da che cosa si riconosce, sul piano linguistico e su quello semiotico, che abbiamo a che fare con un romanzo d'analisi? A una prima lettura sembra poterci rispondere una particolarità della manifestazione linguistica: le manifestazioni modali sono particolarmente abbondanti. Il signore di Clèves, la signora di Clèves, Nemours, per parlare solo di questi tre personaggi, possono e non possono, vogliono e non vogliono, devono e non devono, e queste modalizzazioni, direttamente assunte dal piano dell'espressione, sono sistematicamente correlate a delle manifestazioni passionali: inclinazione, stupore, agitazione, amore, gelosia. Tuttavia, mentre le manifestazioni modali affiorano costantemente, dettagliate e precise, le configurazioni passionali sono per lo più colte attraverso un piccolo numero di termini generici presi dalla nomenclatura (inclinazione, «debole», passione, sentimento...) o prototipiche (stupore, ammirazione).

Il nostro obiettivo qui non è condurre uno studio del vocabolario pas-

*gli effetti di senso
passionali e gli
arrangiamenti modali*

sionale di Mme de Lafayette — e magari dei suoi fondamenti socio-culturali e filosofici —, ma è verificare l'ipotesi semiotica secondo cui gli effetti di senso passionali sono generati da arrangiamenti modali. Inoltre, nel frammento considerato, dove il signore di Nemours viene a parlare della sua passione, e la signora di Clèves si rifiuta di sentirlo, sembrerebbe di aver a che fare con una sorta di «proposta/rifiuto di contratto», in cui viene ad esser posta la questione del valore: si tratterà allora di tentare di trovare una spiegazione semiotica al rifiuto della signora di Clèves. In fin dei conti l'esercizio pratico non deve obbedire ad alcun a priori, e dunque ci offrirà l'occasione di rivisitare, dalla modalizzazione al valore, la maggior parte delle questioni che si pongono a una semiotica delle passioni.

In seguito alla morte del Re, la corte deve trasferirsi a Reims per assistere all'incoronazione del nuovo sovrano. Incoraggiata da suo marito, che «vedeva bene che la prudenza non voleva che egli l'esponesse ulteriormente alla vista di un uomo /Nemours/ che essa amava», la signora di Clèves decide non seguire la Corte e di andare a riposarsi in campagna, a Compiègne.

Nemours presto venne a sapere che la signora di Clèves non doveva seguire la Corte. Non poté risolversi a partire senza vederla e, la vigilia della partenza, andò da lei il più tardi possibile, compatibilmente alla buona creanza, per trovarla sola. La fortuna favorì la sua intenzione. Appena entrò nella corte incontrò la signora di Nevers e la signora di Martigues che ne uscivano, e che gli dissero che l'avevano lasciata sola. Salì con un'agitazione e un turbamento che si possono paragonare solo a quelli che provò la signora di Clèves quando le dissero che il signore di Nemours veniva a farle visita. Il timore che lui le parlasse della sua passione, l'apprensione di rispondergli troppo favorevolmente, l'inquietudine che questa visita poteva recare a suo marito, la pena di dovergli rendere conto o di nascondergli tutte queste cose le vennero allo spirito tutte insieme, e le causarono un così grande imbarazzo che essa si risolvette a evitare proprio la cosa che forse desiderava di più al mondo. Inviò una delle sue donne al signore di Nemours, che era nell'anticamera, per fargli dire che si era appena sentita male e che era molto dispiaciuta di non poter ricevere i suoi omaggi.

Che dolore fu per il principe non vedere la signora di Clèves, e non vederla perché lei non voleva che egli la vedesse!

Se ne andava l'indomani: non aveva più niente da sperare dal caso. Nemours non le aveva più detto niente da quella conversazione a casa della Delfina, e aveva motivo di credere che l'errore di aver parlato al visdomino avesse distrutto tutte le sue speranze; insomma, se ne andava con tutto quel che può inasprire un vivo dolore.

Appena la signora di Clèves si fu un po' rimessa dal turbamento che le aveva causato il pensiero della visita del principe, tutte le ragioni che gliela avevano fatta rifiutare sparirono, ed anzi trovò persino di aver commesso un errore e, se avesse osato o se ci fosse stato ancora tempo, lo avrebbe fatto richiamare (*La Principessa di Clèves*, ed. Garnier-Flammarion: 359-360).

Formalmente, questo passaggio si presenta come due segmenti soggettivi imbricati, uno che rappresenta il punto di vista di Nemours,

l'altro il punto di vista della signora di Clèves. Prima di questo passaggio si assiste alla decisione concertata del signore e della signora di Clèves; dopo, alle conseguenze della visita di Nemours sulle relazioni fra i due sposi e, in particolare, ai rimproveri del marito. Il punto di vista di Nemours (egli «presto venne a sapere», «non poté risolversi»... «aveva motivo di credere», «se ne andava...») occupa il primo paragrafo, meno una frase; il punto di vista della signora di Clèves occupa una frase all'interno del primo paragrafo (il «timore», «l'apprensione», ecc.) e il secondo paragrafo per intero. La transizione fra i due punti di vista, all'interno del primo paragrafo, è caratteristica dell'interazione che vi si gioca, dato che consiste in una comparazione del turbamento rispettivo di ciascuno di essi: «Salì con un'agitazione e un turbamento che si possono paragonare solo a quelli che provò la signora di Clèves...». Una costruzione di questo tipo in effetti è significativa della natura dell'interazione: si tratta di una interazione passionale, per simulacri interposti, e che fa molto bene a meno di una comunicazione verbale diretta. È dunque degli effetti passionali di un incontro mancato che ora andiamo ad occuparci.

*una interazione
passionale per
simulacri interposti*

2. Modalizzazioni sociali e modalizzazioni individuali

La modalizzazione si stabilisce qui su due isotopie: una isotopia sociale — quella delle regole della vita di corte e della vita sociale —, e una isotopia individuale. Sull'isotopia sociale, gli enunciati sono modalizzati dal «dovere» e il «potere»: la signora di Clèves «non deve» seguire la corte, la buona creanza «poteva permettere» a Nemours di annunciarsi, la signora di Clèves fa rispondere che essa «non poteva» ricevere.

Molto significativamente, Nemours reinterpreta il «non poter» ricevere (isotopia sociale) come un «non volere» ricevere (isotopia individuale). In effetti, sull'isotopia individuale, gli enunciati sono modalizzati dal «volere», il «sapere» e il «credere», eventualmente il «potere». È così che Nemours «sa» che la signora di Clèves non seguirà la corte, e che egli «non può risolversi» a non vederla, lo «spera» e infine «non ha più niente da sperare».

Per quanto riguarda più particolarmente il verbo «risolversi», per dare una idea della complessità delle catene modali che vi sono messe in opera, si può riscrivere come: «accettare di fare o di non fare, di essere o di non essere». Se «decidere» riposa su un «voler fare», «risolversi» ne sarebbe il presupposto, risultante da una negazione del contraddittorio nel percorso che conduce alla decisione: equivarrebbe allora a «non voler non fare».

Allora «risolversi a non vedere» si riscrive come «non voler non (non vedere)» e, per finire, «non poter risolversi a non vedere» equivarrebbe, in analisi modale, a:

non potere non volere non (non vedere)

Formulazione interamente negativa, contraddittoria e conflittuale, di

*isotopia sociale e
isotopia individuale*

un desiderio di incontro che ancora non si esprime se non sotto forma di resistenza all'obbligo.

A questo volere di Nemours si oppone il rifiuto della signora di Clèves: anch'essa prende una risoluzione, ma che va contro il suo proprio volere: «essa prese la decisione di evitare proprio la cosa che forse desiderava di più al mondo». Questa volta il soggetto è diviso tra due catene modali: «voler vedere» da una parte e «dover non vedere» dall'altra.

Tra l'isotopia sociale e l'isotopia individuale, due grandi tipi di articolazioni contribuiscono agli effetti di senso passionali. Il primo è quello che permette alla signora di Clèves di «socializzare» la propria risoluzione interiore, e a Nemours di ricostituirne il senso «individuale». In effetti, qui la comunicazione modo-passionale è mediata: nell'interazione non si trasmette nulla che non sia preliminarmente tradotto sull'isotopia sociale, e lo scambio dei «blocchi» modali passionali assume obbligatoriamente l'apparenza di modalizzazioni sociali stereotipate, che ricoprono dei ruoli tematici di una grande generalità:

«Essa prese la risoluzione di evitare...»	«non poteva ricevere l'onore»	«non voleva che la vedesse»
PdV della s. di C. (ruolo patemico 1)	simulacro sociale mediatore (ruolo tematico)	PdV del s. di N. (ruolo patemico 2)

La circolazione dei ruoli patemici e dei blocchi modali tra i soggetti dell'interazione suppone una «codifica» modale (il «dovere» o «dover volere» diventa del «potere»), e una «decodifica» modale (Nemours ritrova un «volere» dietro il «potere») con tutte le perdite di informazione che ne risultano: avendo a sua disposizione solo l'enunciato «non poter ricevere», assortito alla scusa di un malore, Nemours non è più veramente in grado di fare differenza tra «prendere la risoluzione di evitare» e «non augurarsi».

L'inferenza è puramente proiettiva e il soggetto è obbligato a ricostruire l'immagine modale del partner, cioè di inventarla a partire dalle immagini anteriori che conserva in memoria.

Il secondo tipo di articolazione reperibile concerne i rapporti del caso e della necessità. La prima occorrenza è secondo il modo della contingenza: «La fortuna favorì la sua intenzione», un «non dover non essere» (sociale) incontra un «voler fare» (individuale); il «caso» e l'«intenzione» comportano altre determinazioni, tra l'altro aspettuali, sulle quali ritorneremo. La seconda occorrenza annulla l'effetto della prima, poiché, dovendo Nemours partire con la corte, «non aveva più niente da sperare dal caso». All'interno stesso del segmento soggettivo attribuito globalmente a Nemours (il paragrafo), si disegna un sintagma discorsivo, la sequenza propriamente passionale, tra due incontri con le modalità aetiche, la contingenza e la necessità. La con-

soggetti divisi

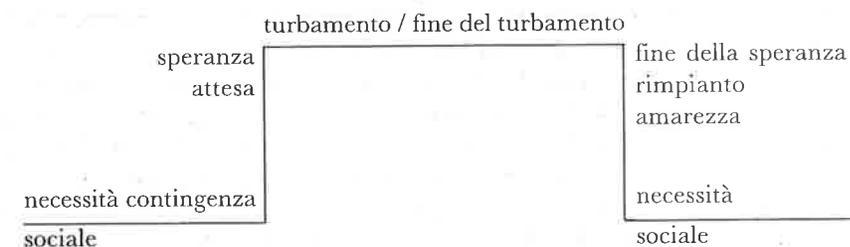
codifica e decodifica modali

il ritorno agli obblighi sociali

un percorso esistenziale immaginario

tingenza apre, a partire da una necessità sociale, il percorso passionale, che si richiude ben presto con il ritorno alla necessità. Per Nemours come per la signora di Clèves, la sequenza passionale comincia con un'«agitazione» o un «turbamento», tutti e due innescati dall'emergenza del caso nei loro rispettivi percorsi sociali, ma per l'uno essa termina su una sofferenza e un dolore, per l'altra, nel paragrafo successivo, «appena essa si fu un po' rimessa dal suo turbamento», si conclude su un rimpianto. Per tutti e due è il ritorno agli obblighi sociali che mette fine al turbamento o all'agitazione.

Il sintagma passionale è cinto globalmente da due confronti tra le modalizzazioni sociali e le modalizzazioni individuali, e la sequenza così ottenuta può essere interpretata come un processo di congiunzione/disgiunzione con la necessità, che può essere rappresentata così:



Questo primo risultato dell'analisi potrebbe essere formulato così: (i) la dialettica del caso e della necessità è lo sfondo sul quale si dispiega l'avventura passionale dei soggetti modali, e (ii) il percorso individuale dei soggetti appassionati non si potrebbe comprendere senza un radicamento nella dimensione sociale, dato che il soggetto appassionato è al tempo stesso un soggetto individuale e un soggetto sociale.

3. Il tumulto modale

Una volta fissato come una catena modale, il dispositivo sintattico soggiacente ai rispettivi percorsi passionali del signore di Nemours e della signora di Clèves tuttavia non sembra riducibile a una stretta sequenza di modalità. Esaminiamo le altre componenti.

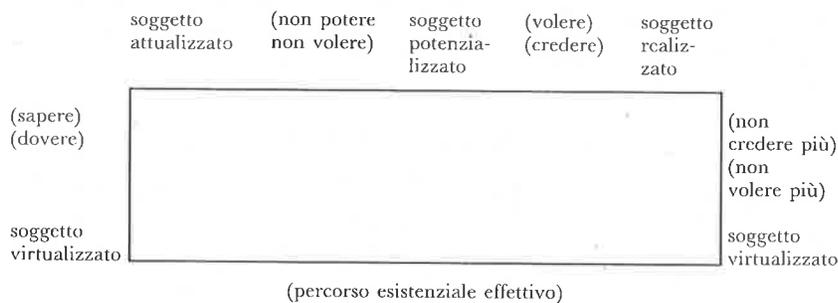
Dal punto di vista di Nemours, tutto comincia con una non-congiunzione: egli non vede la signora di Clèves, è un soggetto *virtualizzato*. Poi, egli «sa che /lei/ non deve seguire la corte»: le due modalizzazioni, il «sapere» e il «dovere» prospettici, creano uno spazio immaginario, lo spazio di una rappresentazione della disgiunzione. Immaginandosi disgiunto dalla signora di Clèves, Nemours diventa allora un soggetto *attualizzato*, grazie alla mediazione delle modalizzazioni, e non in seguito a una trasformazione effettiva: la corte non è ancora partita, e dunque nemmeno la signora di Clèves. Il percorso prosegue nell'immaginazione, con il «non potersi risolvere» tramite il quale Nemours, ricusando la disgiunzione, fa appa-

rire una non-disgiunzione, e diviene un soggetto *potenzializzato*. Inoltre, dev'essere incatalizzata una tappa ulteriore, perché siamo rimasti al «non poter non volere non (non vedere)» e un «voler vedere» è direttamente presupposto dal passaggio all'atto: egli sale le scale, sicuro del fatto suo. La modalizzazione ottenuta tramite la negazione del contraddittorio, e caratteristica del soggetto potenzializzato, si è trasformata in modalizzazione positiva, caratteristica di un soggetto *realizzato*, che si immagina come già congiunto.

Parallelamente, la rottura della necessità ha aperto un'attesa fiduciaria — Nemours si mette a credere che la vedrà —, attesa e speranza che si manifestano nel testo solo retrospettivamente, nel momento in cui bisogna rinunciarvi («più niente da sperare»). Questa attesa fiduciaria si inserisce tra la non-digiunzione e la congiunzione sognate, e accompagna l'ultima trasformazione di Nemours, da soggetto potenzializzato (colui che si rifiuta di rinunciare) in soggetto realizzato (colui che «ci si vede già»).

Come le modalizzazioni già reperite, l'attesa fiduciaria contribuisce a desolidarizzare il percorso immaginario della posizione iniziale, che d'altronde gli avvenimenti non hanno modificato per niente. In fin dei conti, avendo rinunciato ad ogni speranza, Nemours ritorna alla posizione di partenza, quella della non-congiunzione, e ridiviene il soggetto virtualizzato che nei fatti non ha mai cessato di essere.

La sequenza modale sarebbe dunque accompagnata da un percorso esistenziale immaginario, fatto di modi di esistenza simulati, sull'asse del sembrare, che le diverse modalizzazioni generano a partire dagli enunciati di giunzione, e che potrebbe essere rappresentato così:



Un percorso di questo tipo a prima vista sembra strettamente categoriale e calcolabile: il fatto che sia ottenuto dalla mediazione delle modalizzazioni, e non da delle trasformazioni indipendenti dall'immaginazione del soggetto dovrebbe però invitarci alla prudenza: per esempio il passaggio dalla potenzializzazione alla realizzazione è assicurato non da un operatore identificabile, ma sotto la pressione di un'attesa: le cose vanno come se la tensione che accompagna quest'ultima si risolvesse da sola, in una modulazione che comanderebbe il percorso immaginario del soggetto e che mirerebbe alla distensione.

l'ipotesi tensiva

lo stile aspettuale

*il percorso del
soggetto appassionato*

Seguendo questa ipotesi tensiva, sembrerebbe che l'impulso di tutto questo percorso risieda nell'«agitazione», frutto della contingenza e dell'attesa, che mette in moto la passione. A rileggere attentamente il testo in effetti ci si accorge che l'agitazione, questa febbre che si impadronisce di Nemours e che caratterizza il suo modo di essere e di fare, è direttamente associata alla figura ricorrente «trovar sola», «lasciata sola». «Trovata sola» definisce sia una proprietà dell'oggetto ricercato che il fare congiuntivo che essa autorizza per il soggetto: questa proprietà non definisce l'oggetto di valore, in quanto è investito assiologicamente e semanticamente come oggetto d'amore, ma il criterio congiunturale del suo valore, o, meglio, ciò che fa che il soggetto tensivo lo riconosca come oggetto per lui, qui e ora. La prospettiva di vedere la signora di Clèves «sola» non cambia in niente l'amore che Nemours ha per lei, né il percorso pragmatico che ha come scopo l'incontro stesso: ne cambia soltanto lo *stile aspettuale*, e appare come l'elemento «scatenante» della trasformazione patemica. La proprietà che cerchiamo di cogliere determina dunque non tanto l'oggetto di valore propriamente detto, ma la sua valenza, cioè, se si adotta il punto di vista del soggetto tensivo, un'«ombra di valore» (una «aura», ci suggerisce P. Fabbri). Parallelamente ai concatenamenti modali, appare una modulazione tensiva, caratteristica del nuovo rapporto che si stabilisce tra il soggetto e l'oggetto. «Trovare sola», «lasciata sola» disegnano il posto di un oggetto potenziale ed effimero, in uno spazio liberato, un oggetto disponibile, offerto al soggetto, *lasciato a sua disposizione*, da tutti gli altri eventuali visitatori. La disponibilità, la messa a disposizione, lo spazio liberato: sono in qualche modo gli effetti della trasformazione modale (necessità → contingenza; dovere → volere) reinterpretati come proprietà tensive dell'oggetto da un soggetto tensivo. E sono queste proprietà che, parallelamente al percorso pragmatico, vanno a reggere il percorso patemico, dall'«agitazione» all'«asprezza».

Il percorso del soggetto appassionato può dunque essere analizzato in tre strati distinti ma complementari:

1. Uno strato di modalizzazione, concernente le relazioni del soggetto di *quête* e dell'oggetto di valore, e che rende possibile il dispiegarsi di un immaginario;
2. Uno strato di giunzione, costituito dalla sequenza dei modi di esistenza immaginari, e che concerne le relazioni del soggetto e dell'oggetto sintattici;
3. Uno strato di cui un soggetto tensivo, un «quasi soggetto», è messo in relazione con un'«ombra di valore», un «quasi oggetto», dalla protensività.

La relativa indipendenza dell'ultimo strato si misura dal fatto che, senza che cambi nulla per il soggetto di *quête* e per l'oggetto di valore in quanto tali, si possa passare dall'agitazione, nel momento in cui si disegna l'ombra del valore, all'asprezza e alla sofferenza, nel momento in cui quest'«ombra» si cancella. Lo si osserva ancora nel fat-

to che prima della messa in opera dello «stile tensivo», prima della contingenza e dell'agitazione, non c'è da rilevare nessun effetto passionale: il percorso modale tuttavia è cominciato, e così pure il percorso esistenziale.

Si potrebbe obiettare che, in assenza di una lessicalizzazione appropriata della catena modale complessa che precede l'arrivo dalla signora di Clèves, era impossibile riconoscerci una passione. Due sono le risposte a questa obiezione: da un lato, l'effetto di senso passionale non si limita assolutamente alle passioni-lessema. E d'altra parte sarebbe sufficiente aggiungervi la manifestazione di uno stile tensivo (la precipitazione, la tergiversazione...) perché la stessa catena modale diventi l'armatura di un percorso passionale. La miglior prova ne è che, per quanto riguarda la signora di Clèves, la serie dei quattro ruoli patemici associati (timore, apprensione, inquietudine e pena) non corrisponde ad alcuna passione-lessema, e nondimeno produce un effetto di senso passionale, in ragione dell'«imbarazzo» che le accompagna, stile tensivo su cui ritorneremo.

Anche dal punto di vista della signora di Clèves tutto comincia con una non-congiunzione, la stessa che per Nemours: poi il sapere (le vien detto che Nemours chiede di vederla) suscita la rappresentazione di una congiunzione immaginaria. Questa rappresentazione riposa sulla mediazione del «voler vedere» di Nemours, ma anche su quella di un «voler vedere» o «voler essere vista» propri alla signora di Clèves, manifestati dalla frase «forse proprio ciò che essa desiderava di più al mondo». Soggetto «virtualizzato» prima della modalizzazione, essa diviene soggetto *realizzato* nell'immaginario aperto dalla modalizzazione.

Quindi la congiunzione può essere rappresentata, e dà luogo a una scena immaginaria che comprende tutte le conseguenze di un eventuale incontro: il signore di Nemours parlerà, la signora di Clèves risponderà, il signore di Clèves si inquieterà ecc.: ne seguirà un «dover non vedere», tramite il quale la principessa di Clèves ridiverrà soggetto *virtualizzato*.

Anche qui il percorso modale e esistenziale si trova accompagnato da un percorso tensivo, e da uno stile aspettuale ben particolare: è il turbamento, l'imbarazzo, che cesseranno solo una volta presa la decisione negativa della signora di Clèves. Il turbamento di Nemours era una forma di agitazione, e doveva trovare il suo compimento nell'incontro: quello della Signora di Clèves è un imbarazzo che porta al rifiuto dell'incontro.

Questo turbamento è direttamente associato all'arrivo di Nemours, e all'imminenza della sua intrusione nello spazio privato: è dunque in un rapporto di presupposizione reciproca con quello di Nemours, è in qualche modo lo stesso turbamento, condiviso e invertito per un cambiamento di punto di vista: alla tensione euforizzante suscitata nell'uno per la disponibilità dell'oggetto, risponde la tensione disforica suscitata nell'altra per l'apertura della sua intimità.

*l'effetto di senso
passionale non si limita
alle passioni-lessema*

una scena immaginaria

*un tumulto modale
e patemico*

*un «intrico
sensibilizzato»*

Si potrebbe qui obiettare che, per Nemours come per la signora di Clèves, questa «disponibilità», ottenuta tramite la sospensione della necessità, non è altro che un «poter essere congiunto», e che il turbamento di ciascuno di loro deriva semplicemente dalla sensibilizzazione particolare, eccitante per l'uno, spaventevole per l'altra, che sentono gli innamorati in una simile situazione modale. Questa analisi sarebbe sufficiente a spiegare il percorso passionale, questa obiezione permetterebbe di evitare un' spiegazione tensiva più o meno convincente.

E tuttavia il testo è particolarmente chiaro su questo punto: non è la sua «disponibilità» in quanto tale ad essere insopportabile alla signora di Clèves, ma l'imbarazzo che ne risulta. E l'imbarazzo qui non è altro che il sentimento (sentire non è conoscere) dell'accavallarsi, cioè dello scontro delle conseguenze e dei ruoli patemici che ne seguono: il timore (che Nemours parli), l'apprensione (di rispondergli), la pena (di confessare o di mentire al signor di Clèves). Viene ad aggiungersi alla confusione anche un ruolo patemico prestato al signor di Clèves, l'inquietudine. Il rifiuto non deriva da questo o quel ruolo, e nemmeno dalla loro successione, ma dal fatto che «essi si presentano in un sol momento al suo spirito», cioè perché invade il soggetto un vero e proprio *tumulto modale e patemico*, in cui credere, volere, potere, dovere ecc. si accavallano e interagiscono in modo inestricabile.

Il «tumulto» modale può essere interpretato come la forma che prende l'«ombra di valore» per la signora di Clèves: all'immaginazione dell'intrusione di Nemours, e causata da essa, una perdita di controllo del suo proprio percorso modo-passionale, un'aspettualizzazione tormentata, tale per cui la scena immaginata non può più essere «conosciuta» o «compresa», ma soltanto «sentita», e sentita come una messa in causa dell'essere stesso del soggetto. Allo spazio libero dell'uno corrisponde lo spazio invaso dell'altro, all'oggetto lasciato a disposizione corrisponde il soggetto destabilizzato. Lo si vede: la modalizzazione e i suoi effetti sensibili non sono sufficienti, devono essere presi in considerazione anche l'essere tensivo dei soggetti e degli oggetti, ad uno stadio arcaico in cui è in questione il loro stesso statuto attanziale. Si passa dunque da una sintassi calcolabile, a partire dagli enunciati di giunzione e dalle trasformazioni del carico modale, a dei dispositivi complessi, a un'intrico sensibilizzato, in cui i ruoli modali e patemici, per quanto concatenati sintatticamente, si accavallano e si sincopano, si sovrappongono e si trasformano istantaneamente gli uni negli altri. È questo al punto che l'euforia come la disforia possono nascere dalla sola «messa in dispositivo» delle modalizzazioni, dal loro intrico, e possono spegnersi quando il dispositivo si disfa, tramite un semplice «disintrico».

È proprio quel che accade alla signora di Clèves che, una volta passato il turbamento, riesce a rimettere tutto in ordine, e non riconosce più le ragioni del suo rifiuto.

4. Tensivo e quantitativo

*stile aspettuale
e stile tensivo*

Il «tumulto» si presenta contemporaneamente come uno stile aspettuale e come uno stile tensivo. *Stile aspettuale*, nella misura in cui può ricevere nel discorso una manifestazione spaziale o temporale: lo spazio aperto in cui Nemours si precipita, lo spazio chiuso in cui la signora di Clèves si aspetta che Nemours faccia irruzione. *Stile tensivo*, perché l'aspettualizzazione di superficie rivela di fatto tutt'altro: manifesta la stabilità o l'instabilità degli attanti, traduce le modulazioni tensive che definiscono le condizioni d'esistenza dei soggetti tensivi e delle «ombre di valore» gli uni per gli altri.

Sotto un altro aspetto, lo «stile tensivo» appare come la versione «sensibile» dei percorsi modali e esistenziali, cioè come una forma riconoscibile, distintiva, delle proprietà patemiche della sequenza. Senza il tumulto modo-passionale, più nessuna agitazione in Nemours, più nessun imbarazzo nella signora di Clèves, il carattere «sensibile» dell'interazione sparisce, l'uno non ha più niente da temere, l'altra non ha più di che soffrire.

La sensibilizzazione dei due percorsi è ogni volta procurata da un certo trattamento *quantitativo* degli attanti. Superficialmente, per così dire, «trovar sola» e «lasciata sola», che segnalano la fine degli obblighi sociali, riposano già su una opposizione fra il collettivo e l'individuale: una volta lasciata dalla signora di Martigues e dalla signora di Nevers, la principessa di Clèves non è più la parte di una totalità sociale, caratterizzata da ciò che la unisce a questa totalità, ma una individualità autonoma intera, la sola che sia appropriata al progetto amoroso di Nemours. *Unità partitiva* per quanto riguarda la condotta sociale, essa diviene *unità integrale* rispetto alla condotta amorosa.

Ma, più in profondità, quando si esamina l'agitazione, il turbamento e l'imbarazzo, ci si accorge che anziché trattare il percorso del soggetto come un *intero*, globalmente portatore di una significazione, queste tre figure passionali ne fanno un *multiplo*, febbrile o disorganizzato, attraverso il quale si pone la questione della *coerenza* del percorso, e della *coesione* dell'essere tensivo del soggetto.

*sulla coerenza
dell'essere del soggetto*

L'agitazione mobilita Nemours, raccoglie e totalizza il suo essere modale sparso, ripartito tra diversi carichi modali: l'imbarazzo al contrario disperde l'essere modale della signora di Clèves in diversi ruoli di cui lei stessa non controlla più l'ordinamento. Come lo sportivo allo stadio, il soggetto appassionato è suscettibile di «disunirsi» o di «raccogliersi». Da una parte la prospettiva di un oggetto disponibile in uno spazio aperto «raccoglie» e mobilita tutti i ruoli modali di Nemours; dall'altra, la prospettiva di un'intrusione imminente nello spazio della sua intimità «disunisce» la signora di Clèves.

A livello tensivo, i «quasi soggetti» e i «quasi oggetti» sono preda dell'antagonismo delle forze coesive e delle forze dispersive, e l'equilibrio — o il disequilibrio — che ne risulta genera lo stile tensivo, e poi lo stile aspettuale del percorso. Rispetto al soggetto passionale mo-

dalizzato il trattamento quantitativo può presentarsi superficialmente come una aspettualizzazione dell'attore, che disperde o riunisce i diversi ruoli che quest'ultimo sussume.

Da questo punto di vista, il testo di Mme de Lafayette è esemplare. In effetti, a partire dal momento in cui non vengono più applicati lo stile tensivo e il trattamento quantitativo che gli è associato, ognuno dei soggetti ritrova in un certo qual modo il suo stato qualificato anteriore. Venuta a cadere l'agitazione, Nemours si ritrova preso in una rete di modalizzazioni e di supposizioni che lo disperdono di nuovo e che lo «smobilitano». Quando alla signora di Clèves, il testo si commenta da solo:

Appena si fu un poco rimessa dal turbamento che le aveva causato il pensiero della visita del principe, tutte le ragioni che gliela avevano fatta rifiutare sparirono, ed anzi trovò persino di aver commesso un errore...

Se le «ragioni» spariscono, è perché non si riducevano alla serie di ruoli patemici (timore, apprensione, inquietudine, pena), che in quanto tali sono sempre da temere, ma che risiedevano al contrario nello stile tensivo, nella disunione del percorso: all'inverso di Nemours, non essendo più sotto la presa dello stile tensivo e del trattamento quantitativo che l'accompagna, essa può di nuovo «raccogliere le sue forze» e riordinare i suoi pensieri.

5. La presenza del simulacro

Al momento della messa in discorso i ruoli modali e i ruoli esistenziali del soggetto appassionato appaiono come non solidali con il discorso che li accoglie: **non solidali sul piano veridittivo, perché allora manifestano l'«apparire dell'essere» del soggetto, non solidali sul piano spazio-temporale, perché la deissi del soggetto appassionato allora ha la meglio sullo spazio-tempo di riferimento che ha corso nel discorso di accoglimento.**

L'insieme di questi ruoli costituisce un *simulacro*, la cui temporalità, nel testo di Mme de Lafayette, per esempio, è distinta da quella che accompagna il discorso-enunciato di base. Per la Signora di Clèves l'insieme della sequenza passionale si trova convocata in un punto dello spazio-tempo discorsivo, definito dalle coordinate spazio-temporali sue proprie, nel momento in cui la passione l'invade: «Il timore..., l'apprensione..., l'inquietudine..., la pena... *le vennero allo spirito tutte insieme*».

*effetto di
presentificazione*

È possibile parlare qui di un effetto di «presentificazione», termine motivato sia dal fatto che la sequenza «si presenta» allo spirito del soggetto — nel senso della «rappresentazione» — sia dal fatto che, a partire da questo momento, essa appare iscritta nel suo «presente». La presentificazione sarebbe una operazione cognitivo-patematica, grazie alla quale il soggetto passionale è in grado di «vedere», di rappresentarsi tutti i ruoli implicati. Sotto questo aspetto il soggetto passionale

starebbe al soggetto cognitivo come il poetica il «mostratore» sta al «narratore»: un'istanza «innestata», presente al suo enunciato, implicata figurativamente in questo enunciato. La presentificazione non discende da una *quête* cognitiva, poiché essa accade inopinatamente, come una sorta di fuori programma cognitivo: Proust ha illustrato più volte l'inefficacia della *quête* cognitiva in casi come questo. La scena rappresentata (dalla memoria o dalla passione) fa irruzione senza essere stata cercata, e se al contrario viene cercata, si sottrae: essa si dispiega tutta intera a partire da una semplice co-occorrenza figurativa e percettiva tra la scena e la situazione in cui si trova implicato il soggetto, *hic et nunc*.

Questo vuol dire che la «presentificazione», questa convocazione passionale, fa appello alle proprietà di un soggetto tensivo, soggetto «sentente-percipiente», che impone in qualche modo il suo modo di essere al soggetto del discorso. La presentificazione, fonte del simulacro passionale, risulterebbe alla stregua di un *reinnesto sul soggetto tensivo*, tramite l'effetto del quale il soggetto «sentente-percipiente» verrebbe ad occupare il posto del soggetto discorsivo.

Un'ipotesi di questo tipo permetterebbe di comprendere perché la figuratività sembra tanto «efficace» nell'universo passionale: si è visto, per esempio, come l'apertura inattesa di uno spazio individuale nello spazio sociale generasse il turbamento ed eccitasse l'immaginario di Nemours e della signora di Clèves. Per rappresentarsi la scena, e rappresentarsi nella scena, il soggetto deve ritrovare le proprietà di un *corpo sentente e percipiente*, proiettando un insieme di ruoli sensibillizzati e figurativizzati nello spazio-tempo presentificato del simulacro. Inoltre, il soggetto tensivo essendo solo un «quasi soggetto», un protoattante poco o mal differenziato, sincretizza diversi ruoli attenziali o, per impiegare un'altra terminologia, «interiorizza» tutti gli attanti della scena: è dunque in grado, se appena la sua capacità di «sentire» e di «percepire» siano sollecitate da una figura appropriata, di proiettare tutta la scena con tutti i partner.

D'altra parte il reinnesto sul soggetto tensivo inaugura un nuovo piano del discorso, un universo di secondo grado in cui la sequenza passionale potrà dispiegarsi, indipendentemente dal discorso di accoglimento: si installano dei nuovi riferimenti veridittivi ed epistemici, delle nuove credenze. Dal punto di vista linguistico e testuale questo nuovo universo discorsivo può essere assunto, come è il caso per la signora di Clèves, sotto la forma di un «*récit de pensées*» o, come per Nemours, sotto la forma di un segmento soggettivo organizzato attorno al suo punto di vista: le diverse forme dell'assunzione testuale non sono nient'altro che le variazioni morfologiche degli innesti, disinnesti e reinnesti necessari alla messa in discorso della passione.

Se si esaminano più attentamente i ruoli patemici lessicalizzati nel testo si può constatare che essi riproducono, ognuno a suo modo, il processo di presentificazione e di instaurazione del simulacro così come li abbiamo appena descritti. Per esempio il timore e l'apprensione

*l'efficacia
della figuratività*

*un nuovo universo
discorsivo*

comportano la rappresentazione di una giunzione disforica, grazie alla mediazione di un credere e di un'attesa. Ma si tratta del timore «che egli parlasse della sua passione», e dell'apprensione «di rispondergli troppo favorevolmente»: detto altrimenti, timore e apprensione riposano tutte e due sulle proiezioni di una stessa scena e dello stesso insieme di ruoli figurativizzati (un attore che parla, un altro che risponde). Certo, il timore e l'apprensione sono entrambe fatte di un «non volere» e di un «credere» che portano sul «poter essere» della giunzione disforica, ma la loro messa in discorso mutua necessariamente la mediazione della scena percepita, qui e ora, nell'immaginario del soggetto discorsivo, ed è la percezione di questa scena sensibile che attualizza in discorso l'equipaggiamento modale stereotipato corrispondente.

6. Scambi di simulacri

Si noterà inoltre che anche se in questa occasione non si sono incontrati, i due partner tuttavia comunicano, e si scambiano qualche cosa che non si riduce ai messaggi stereotipati trasmessi dai loro domestici. Essi si scambiano dei simulacri passionali: arrivando dalla signora di Clèves nel momento in cui è libera da ogni obbligo, Nemours provoca nello spirito della sua partner una rappresentazione di lui «che parla d'amore».

Chiudendogli la sua porta per proteggersi, la signora di Clèves a sua volta provoca una rappresentazione di sé che «rifiuta la visita», e che punisce Nemours della sua indiscrezione. Come abbiamo già fatto osservare, questo scambio riposa su una codifica/decodifica tra modalizzazioni individuali e modalizzazioni sociali; ma le traduzioni modali adottate per ciascuno dei due partner sono in qualche modo dettate loro dai simulacri figurativi che essi scambiano.

Il principio di questo scambio è ancora più chiaro nella sequenza patemica immaginata dalla Signora di Clèves:

timore → apprensione → inquietudine → pena.

Ognuno di questi ruoli patemici rinvia a una stessa scena, a uno stesso insieme di modalizzazioni: tre attanti, uno che parla, uno che risponde, un terzo che sa quel che fanno gli altri due. La variazione dei ruoli patemici riposa su una variazione del dispositivo attanziale: dati i tre attanti e i loro ruoli rispettivi, si può isolare o focalizzare questa o quella relazione duale, orientarla nella prospettiva di uno o dell'altro degli attanti, e gerarchizzare le relazioni duali così ottenute. Si ottiene così:

- il timore (Nemours → la signora di Clèves)
- l'apprensione (la signora di Clèves → Nemours)
- l'inquietudine (il signore di Clèves → /Nemours ↔ la signora di Clèves/)
- la pena (la signora di Clèves → il signore di Clèves).

*simulacri passionali
e figurativi*

A partire da una stessa scena e da uno stesso dispositivo attanziale e modale, si fanno circolare i simulacri passionali grazie a una variazione delle prospettive in seno al dispositivo e a una rotazione dei punti di vista che li assumono.

due fenomeni
differenti

La nozione di «simulacro passionale» ricoprirebbe insomma qui due fenomeni differenti: rispetto all'interazione, il simulacro è una certa «lettura» sensibile, costruita grazie a una messa in prospettiva e alla selezione di un punto di vista, della scena immaginaria, percepita e sentita; rispetto alla testualizzazione, il simulacro è l'universo di discorso di secondo grado, in cui si dispiegano i percorsi passionali, la scena immaginata, il più spesso nei limiti formali di un segmento testuale definito.

La differenza è in fin dei conti minima, e superficiale, nella misura in cui ciò che appare identificabile come un segmento testuale delimitato, ad una scala d'analisi ridotta, si rivelerà come la messa in prospettiva soggettiva, opponibile ad altre messe in prospettiva, in un campo d'analisi più vasto. È il caso, ad esempio, della sequenza «timore-apprensione-inquietudine-pena», in cui si può riconoscere il percorso passionale della gelosia, ma colto dal punto di vista dell'essere amato, di colui che ispira la gelosia — fra parentesi prospettiva passionale che in francese non ha nome —. Una pagina dopo, la gelosia del signore di Clèves scoppia, e la stessa configurazione si dispiega allora dal punto di vista di chi prova la gelosia. Quindi ciò che appare qui come «segmento testuale» si rivela, su più vasta scala, come uno dei simulacri ottenuti dalla rotazione dei punti di vista e circolante fra gli interattanti. La distinzione fra il «simulacro-segmento testuale» e il «simulacro circolante» è dunque tutta relativa. Ciò non toglie che in ogni momento i simulacri passionali possono essere analizzati sia in quanto scambio di ruoli sensibilizzati, sia in quanto sequenze di discorso delimitate da delle operazioni di innesto/disinnesto (*embrayage/débrayage*). Il che significa che la circolazione dei simulacri passionali partecipa direttamente alla sintassi discorsiva, cioè alla testualizzazione.

simulacri e sintassi
discorsiva

7. Schemi discorsivi

I due soggetti appassionati seguono un percorso che grosso modo adotta la forma di uno schema patemico canonico. Quello seguito da Nemours è il più prossimo alla forma canonica. È, per cominciare, *costituito* come soggetto tensivo-discorsivo, suscettibile di conoscere una trasformazione passionale: è il ruolo dell'agitazione, che non ci dice niente della passione-effetto di senso particolare implicata qui, ma che mette il soggetto in qualche modo «nello stato di provare una passione», che lo instaura come soggetto appassionato attivato.

Subito dopo, la sua *disposizione* appare con l'attesa e il credere: si tratta già di forme patemiche più specifiche, a partire dalle quali il percorso non è più reversibile. In effetti l'agitazione poteva ricadere senza

un sistema di
presupposizioni
sintattiche stereotipate

altra manifestazione passionale, ma il soggetto dell'attesa e del credere non può essere che «esaudito» o «deluso»: è dunque prevedibile una trasformazione patemica a partire dalla disposizione.

La trasformazione patemica, chiamata patemizzazione, consiste qui in un «far soffrire»: la signora di Clèves, con il suo rifiuto, ne è l'operatore.

L'*emozione* che ne risulta è un «vivo dolore», stato timico prodotto dalla trasformazione.

Ma questo dolore non è soltanto provato, è anche *moralizzato*: Nemours suppone che questo accada per colpa sua, e ne ricava dell'«asprezza». Si può allora considerare l'asprezza come una delle versioni possibili del dolore, moralizzato in seguito ad un giudizio etico riflessivo e negativo, equivalente a una sorta di «rimorso».

L'insieme dello schema patemico si presenta allora come un sistema di presupposizioni sintattiche stereotipate: la moralizzazione presuppone l'emozione, perché essa è una qualità etica di questa stessa emozione: l'emozione presuppone la patemizzazione che la produce, la patemizzazione presuppone la disposizione, poiché quest'ultima orienta il percorso verso una trasformazione passionale pre-selezionata. Infine, la disposizione presuppone la costituzione, in modo che il soggetto sia «pre-disposto» a provare la passione. L'esempio realizzato qui può essere rappresentato così:

costituzione	→	disposizione	→	patemizzazione	→	emozione	→	moralizzazione
«agitazione»		«credere e attendere»		Rifiuto e inferenze		«vivo dolore»		«asprezza»

L'insieme del percorso è aspettualizzato, con una grande tensione nel momento dell'arrivo, una sospensione quando l'attraversamento della porta viene vietato, e una distensione dolorosa al ritorno.

Il percorso seguito dalla signora di Clèves è meno illustrativo, ma obbedisce anch'esso, per quanto parzialmente, alla logica dello schema canonico. Nel momento in cui viene informata dell'arrivo di Nemours la assale un turbamento che la rende incapace di ragionare in modo logico, e di conseguenza la costituisce per un percorso passionale. Poi il timore, l'apprensione e la pena fanno funzione di disposizione.

Ma il percorso si arresta lì, la signora di Clèves qui conosce solo le premesse della crisi passionale, perché passa immediatamente all'azione per interromperne il corso, passaggio all'atto che consiste nel far soffrire l'altro. In un certo senso, essa prosegue il suo proprio percorso interrotto all'interno del percorso del suo partner, di modo che la disposizione acquisita può essere interpretata retrospettivamente come disposizione a far soffrire: in effetti molte crudeltà nascono a volte da una debolezza. Una volta ottenuto il sollievo, essa moralizza negativamente questo abbozzo di percorso e la sua conclusione, rimproverandosi retrospettivamente il suo atteggiamento e la sua decisione.

I due percorsi si sovrappongono, si articolano, retrospettivamente,

come il percorso di un soggetto appassionato passivo e quello di un soggetto appassionato «attivo»; uno che fa soffrire l'altro per allontanare il pericolo, e l'altro che riceve la sofferenza. La giunzione timica suppone un destinatario dell'oggetto passionale, e un operatore: come dire che la sintassi timica basta a se stessa, e che la dimensione timica potrebbe essere considerata come autonoma.

8. Valori, valenze, assiologie

L'ultima questione da affrontare è quella del valore, e, correlativamente, quella del tipo d'oggetto implicato nella sintassi patemica, necessario per completare l'instaurazione di una dimensione timica autonoma. Due tipi di «valore» sono convocati nel testo studiato, dei valori sensibili (propriamente timici) e dei valori morali (o etici). Da una parte si sono visti i due soggetti appassionati, parallelamente al percorso pragmatico e sociale della «visita a domicilio», essere «messi in moto», toccati, turbati dall'apparizione di un'«ombra di valore» riconoscibile dalle sue proprietà tensive, e più in particolare dallo stile tensivo e aspettuale che imprime al loro percorso: queste proprietà designano lo spazio di un oggetto timico, fonte di euforia o di disforia per il soggetto.

L'oggetto di valore, concepito come il ricettacolo dell'investimento semantico, come classe di figure iconizzate, non sembra entrare in gioco nel percorso passionale propriamente detto. La valenza sembra meglio appropriata, concepita e come insieme delle proprietà modo-sintattiche dell'oggetto, come attrattore (riguardo la protensività del soggetto) e come criterio che dà forma al pre-sentimento del valore.

D'altro canto, valori morali talvolta riorientano in modo decisivo il percorso passionale. In effetti, la moralizzazione porta su dei limiti, su delle soglie proiettate su un continuum graduato. Per esempio, quando Nemours fa in modo per arrivare «tardi quanto la buona creanza poteva permettere», si riferisce a una soglia temporale, definita in un codice delle visite a casa, e fa in modo di non oltrepassarlo. Il valore morale suppone anche in questo caso un'aspettualizzazione, dato che il segmento temporale della visita deve avvicinarsi in modo asintotico al limite temporale imposto.

D'altra parte, la signora di Clèves teme di «rispondere in modo *troppo* favorevole»: un'altra soglia, quella dell'intensità nello scambio amoroso, rischia qui di venire oltrepassata: rispondere favorevolmente è rispettare le regole della buona educazione; rispondere *troppo* favorevolmente, è rispondere anche alla passione, è mostrarsi appassionata. Allo stesso modo, arrivare dopo l'ora limite, è rendere pubblica la passione, e rischiare a colpo sicuro di farsi rifiutare.

Mentre la circolazione dei simulacri passionali portava con sé una diffusione dei valori sensibili nell'interazione, la moralizzazione viene a disporre delle soglie per controllare le manifestazioni dell'emo-

*valori sensibili
e valori morali*

*la moralizzazione
regola gli scambi
passionali*

*il rifiuto
della passione*

zione, e restringere gli effetti di questa diffusione. Per questo, essa trasforma un'aumento continuo dell'intensità passionale in cambiamento qualitativo.

La moralizzazione propria all'universo passionale avrebbe l'obiettivo di regolare l'intensità degli scambi, di frenare la circolazione dei ruoli sensibilizzati, di stabilire delle soglie di manifestazione passionale. I percorsi tematici sono così moralizzati, ma soglie di questo tipo, quando sono loro applicate, generano solo, per effetto dell'uso, dei ruoli etici stereotipati, come, nel testo, la buona creanza, l'onore... Tuttavia bisogna ben sottolineare che l'intensità e l'eccesso qui sono solo degli effetti di senso della moralizzazione, e non l'inverso: in effetti, quest'ultima non ha come posta in gioco la diminuzione delle intensità o il rispetto delle soglie, ma, più profondamente, e per ogni soggetto, il controllo del suo percorso e la difesa della sua integrità. L'intensità e l'eccesso sono solo i mezzi utilizzati dalla moralizzazione per «codificare» le strategie di difesa in figure di comportamento. La signora di Clèves teme di rispondere «troppo» favorevolmente nella misura in cui il tipo di risposta che essa teme di lasciarsi sfuggire significherebbe entrare nel percorso passionale di Nemours, rinunciare alla propria e alla sua autonomia, abbandonarsi insomma, per effetto del contagio sensibile, alla «dispersione» che evocavamo prima. La signora di Clèves rifiuta la passione. Essa la rifiuterà, prima di ritirarsi in convento, per paura di vederla finire, per timore di essere abbandonata da Nemours: timore ben banale, in una certa misura, che riposa su un calcolo tutto pragmatico. Per il momento, essa apparentemente se ne distoglie per tutt'altre ragioni: anzitutto, certo perché rispetta la moralizzazione dell'emozione, perché bada a non lasciarsi trasportare dal contagio sensibile che emana da Nemours. Poi, e questo è il punto di convergenza di tutta la nostra analisi, perché i valori propriamente detti, le assiologie, i sistemi di valori stabili sono sospesi, a profitto delle «ombre di valori» instabili e non categorizzabili, appena fissati, talvolta, sotto la forma di valenza. Non si può credere e aderire in modo stabile a delle «ombre di valore», non si può che sentirle, «presentirle»: bisogna dunque accettare di essere presi in permanenza dal turbamento, l'agitazione o l'imbarazzo, perché sono giustamente i segni somatici e sensibili della loro presenza. Di qui la scelta del riposo, del ritorno alla calma, in un universo stabile, ordinato, in cui le assiologie sono fissate e possono essere apprese in modo puramente cognitivo: la vita sociale, o la vita religiosa. In un certo senso il timore del turbamento e dell'imbarazzo non è poi così lontano dal timore che l'amore finisca. In effetti, in un universo di valori stabili, i cambiamenti sono regolati da una sintassi calcolabile e discontinua, o, al peggio, da uno sconvolgimento del sistema dei valori. Al contrario, in un universo passionale, dai «valori» instabili e soltanto presentiti, i cambiamenti obbediscono a una logica tensiva, aspettuale, in cui un oggetto può essere letteralmente abbandonato per la semplice ragione che lo «stile» tensivo che l'accom-

*l'instabilità
dell'accesso al valore*

pagna è in fase distensiva, mentre il suo valore (in senso assiologico) non è rimesso in discussione. In fondo, dietro a questi due diversi rifiuti della passione si ritrova la stessa ragione: l'instabilità dell'accesso al valore, secondo il modo del presentimento, la sottomissione a uno stile tensivo le cui modulazioni non sono controllate dal soggetto, ma al contrario ne modellano il percorso, tutte ragioni che fanno credere e di perdere il sonno e di vedersi dissolvere tra le dita il simulacro passionale e le ombre emozionanti alla quali ci si era attaccati.

Omar Calabrese

Rappresentazione della morte e morte della rappresentazione

1. Problemi generali

L'obiettivo di questo articolo è duplice. In primo luogo, tenterò infatti di trattare il tema delle passioni da un punto di vista semiotico osservando dei casi di rappresentazione passionale figurativa che intendono il termine «passione» in un modo etimologicamente «originario» (ovvero: la passione come «sofferenza» fisica o morale). In questo modo, sarà possibile vedere se per caso questo significato primo di «passione» non costituisca una estensione strutturale importante per l'analisi di qualunque «passione» (stavolta nel senso esteso di «movimento dell'animo»).

In secondo luogo, proverò ad avvicinare una seconda questione, stavolta più interna alle pratiche figurative di cui qui mi occupo. E cioè: nell'ambito della figurazione classica (pittura, scultura) si danno per caso dei tipi di configurazione (quelli che l'iconologia chiama abitualmente «motivi» o «temi») in cui il fatto stesso di rappresentare delle passioni pone dei problemi teorici di tale portata che il sistema rappresentativo stesso deve essere riformulato?

Ebbene, io credo di aver trovato un caso importante che abbraccia le problematiche poste tanto dal primo che dal secondo interrogativo. Si tratta del tema della rappresentazione della morte, così come esso si viene configurando in alcuni motivi (ad esempio, la morte di Cristo o il martirio di San Sebastiano), che in effetti ne danno una certa versione particolare, e cioè la morte come *atto del morire*. Vedremo meglio, fra poco, come la rappresentazione della morte coinvolga una tematica passionale, poiché, intesa come atto puntuale del morire, essa non può non coinvolgere una certa aspettualità della sofferenza (incoattività dell'agonia, puntualità dell'atto di morte, duratività dell'essere morti). E il modello che ne deriva è probabilmente un buon archetipo strutturale per tutte le passioni in senso lato. Vedremo inoltre che proprio la natura aspettuale del morire viene caricata in certi periodi storici di valori ideologici, e che tali valori ideologici vengono espressi proprio attraverso la ricerca di figure particolari dell'aspettualità. Salvo che talora questa ricerca entra in conflit-

*dalla passione come
«sofferenza» alla
passione «movimento
dell'animo»*

*la rappresentazione
della morte*