

DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI
E CULTURALI COMPARATI
COLLANA DI LETTERATURE MODERNE

Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati

Stefano Agosti

Tre lezioni a Ca' Foscari

a cura di Alessandro Costantini

C A F O
S C A R
I N A _

Stefano Agosti

Tre lezioni a Ca' Foscari

a cura di Alessandro Costantini

COLLANA DI LETTERATURE MODERNE

del Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati

Università Ca' Foscari Venezia

Comitato scientifico ed editoriale

Flavio Gregori (direttore)

Shaul Bassi

Olivier Bivort

Andreina Lavagetto

I testi pubblicati in questa collana sono soggetti a *peer reviewing*

© 2018 Università Ca' Foscari Venezia

ISBN 978-88-7543-459-5

In copertina:

James Abbott McNeill Whistler, *Ritratto di Stéphane Mallarmé* (1892)

Libreria Editrice Cafoscarina srl

Dorsoduro 3259, 30123 Venezia

www.cafoscarina.it

Prima edizione dicembre 2018

Indice

Alessandro Costantini	
<i>Stefano Agosti o della memoria</i>	7
Stefano Agosti	
<i>Tre lezioni a Ca' Foscari</i>	
La poetica di Mallarmé	11
Statuti della poesia: Contini, Jakobson, Lacan	29
Poesia e psicanalisi	50
<i>Ca' Foscari o della Poesia</i>	65
Bibliografia essenziale	71

Alessandro Costantini

Stefano Agosti o della memoria

Quelle grandi aule affollate in Ala Nuova (aula Piano Terra o aula secondo Piano), o al quarto piano di Ca' Foscari (l'aula Besta con affaccio sul Canal Grande), quelle aule che ora sono svanite (spazi fagocitati, metabolizzati e ad altra funzione pur tuttavia importante restituiti), erano i luoghi in cui noi, studenti neo-immatricolati nel 1971-1972, o appena più anziani accademicamente l'anno successivo, ci recavamo con rispetto ma anche con curiosità eccitata, per assistere, per partecipare alle lezioni di un giovane ma carismatico docente, solo da un anno a Venezia.

Partecipavamo, perché il docente ci interpellava: a volte direttamente come interlocutori in un dialogo seducente ma che incuteva soggezione, a volte solo implicitamente, nei momenti in cui la sua spiegazione si innalzava in modo per noi concettualmente nuovo e ardito, facendosi più ardua da seguire.

Assistevamo, perché eravamo anche spettatori consapevoli e affascinati di un rito che per noi, di fresca provenienza liceale, si svolgeva in plaghe nuove, intellettualmente misteriose e impervie, ma anche incantate. Perché, per la prima volta, non eravamo più, almeno molti di noi, i destinatari di un sapere collaudato e confezionato da trasmettere, bensì compagni di un viaggio cui

Stefano Agosti con la sua parola – la sua orazione in apparenza picciola, rispetto a quella palesemente grande della pagina che avremmo incontrato in seguito – ci invitava, sollecitava e a cui, pur timorosi, era per noi difficile resistere. Incontravamo una Parola di suggestione assoluta, ma anche un Discorso nuovo, altro: era la scoperta di uno spazio alto e sconfinato, ma percorribile.

Lezioni da cui ci attendevamo sempre, incuriositi o ansiosi, qualche nuova scoperta, che a noi si dava come un'epifania, officiata religiosamente, ma anche suscitata per magia, dalle parole che venivano dalla cattedra (raramente complemento di moto da luogo fu più appropriato, nelle aule universitarie veneziane). E che ci vedeva, noi studenti, anche preoccupati di non saper rispondere e corrispondere alle attese di chi, con la sua parola, nuovi mondi poteva, voleva aprirci.

Una parola che è, che era intimamente dialogica, capace di creare un dialogo a un solo termine, in cui il locutore dialogava realmente con un interlocutore per lo più muto, sì, ma presente come istanza attiva, di cui il docente si valeva come di una Musa. Ecco, l'uditore delle lezioni di Agosti era ed è la sua Musa.

Ora, a distanza di tanti anni, di diversi decenni, ma pur sempre qui, sotto il cielo di Ca' Foscari, il mio augurio, che è desiderio, è che davanti alle pagine di queste ultime, recenti lezioni veneziane di Stefano Agosti qui trascritte, il lettore scopra o goda del fascino di una parola magistrale nel senso più chiaro del termine. E che qualche altro lettore, che l'intende perché già l'ha provato, vi ritrovi, con piacere, un sapore antico e felice, come di madeleine.*

* *Con questo testo che hai scritto, sei stato tu per me la madeleine: mi hai fatto rivivere quegli anni che per me, come per te, come per voi, sono stati meravigliosi. (S.A.)*

Stefano Agosti

Tre lezioni a Ca' Foscari

Le citazioni in francese o in italiano sono tutte fatte di memoria: tranne la lettura del poemetto di René Char (*I licheni*), tradotto dallo stesso Stefano Agosti, da lui letto in chiusura della seconda lezione.

La poetica di Mallarmé

Ho preparato degli appunti su Mallarmé, e anzitutto sulla sua posizione rispetto ai *poètes maudits*... Mallarmé, con i *poètes maudits*, dal punto di vista biografico, non aveva niente a che fare, aveva avuto una vita così tranquilla. Ma dal punto di vista della rivoluzione che lui ha impresso al linguaggio, è il più maledetto di tutti.

Che cosa fa Mallarmé al linguaggio? Punta a trasformare quella che è la struttura della lingua francese, che è una struttura lineare, progressiva, – soggetto, verbo, predicato – quasi in una sorta di lingua desinenziale. Voi sapete che il latino è una lingua desinenziale, per cui ogni parola porta impressa sul dorso la sua posizione, il suo valore, la sua funzione nella frase. Ci sono i casi, insomma. Mallarmé non direi che la trasforma in una lingua desinenziale, ma punta a trasformarla. Ci sono varî esempi di trasformazione della struttura della lingua francese. In occasione di un convegno che è stato fatto su Proust citavo proprio una frasetta di Mallarmé: « Rien qu'un espacement dans la phrase », solo una

piccola spaziatura nella frase. La spaziatura è la distruzione della linearità, in quanto crea degli spazi tra parola e parola.

Tornando al latino, faccio adesso un piccolo esempio: *Petrus verberat Paulum*, «Pietro batte Paolo». «Petrus» è il soggetto, «Paulum» è il complemento oggetto in base alle desinenze, per cui potete mettere «Paulum» anche all’inizio. Così potrò dire *Paulum Petrus verberat*. Il significato resta lo stesso, però con una lieve differenza, forse grande dal punto di vista espressivo: mettendo «Paulum», complemento oggetto, all’inizio della frase, si accentua il fatto che è proprio Paolo che viene picchiato. Quindi dovrò dire, in questo caso, non «Pietro batte Paolo» ma «è proprio Paolo che Pietro picchia, batte». Adesso faccio un esempio mallarméano che è abbastanza straordinario, di una frase che ricalca un po’ *Petrus verberat Paulum* e che è la seguente: « Le sens trop précis rature / ta vague littérature ». Questa frase è uguale a quella che ho citato prima in latino, cioè abbiamo due gruppi di elementi, uno di qua, uno di là dal verbo: il verbo è « rature » (cancella), un gruppo è « le sens trop précis », l’altro « ta vague littérature ». Qual è il soggetto, qual è il complemento oggetto? Qui gli interpreti dicono: “Vabbé, può essere o l’uno o l’altro”. No. Intanto chi conosce Mallarmé sa che *la littérature* di Mallarmé è la letteratura dell’allusione, dell’indefinitezza, e quindi sarà « ta vague littérature » il soggetto che dice che non va bene « le sens trop précis ». Però la marca che mi fa optare per questa soluzione, la marca che sostituisce la desinenza che non c’è, sta nell’avverbio “trop”. « Le sens trop précis », connota negativamente tutto questo gruppo; quindi « ta vague littérature rature », cancella, « le sens trop précis » (non vuole il senso troppo esatto). Sarebbe diverso se al posto di « trop » ci fosse « très », « très précis »; allora se ci fosse « le sens très précis rature », il gruppo potrebbe avere valore positivo, tutto quel gruppo: « Le sens

très précis », l'esattezza, la precisione del senso cancella la tua letteratura dell'indefinitezza.

Ecco, queste sono le “marche” che Mallarmé inserisce per sostituire le marche desinenziali che non ci sono, in quanto lui ambisce a una lingua che vada al di fuori degli schemi tradizionali, quelli della frase francese. Adesso avanzo un'ipotesi: e cioè che Mallarmé, operando in questo modo, operando insomma una sorta di trasgressione di quelli che sono i limiti canonici della lingua, volesse arrivare a una lingua che contenesse tante altre lingue. Che è quello che vorrebbero tutti i poeti, inconsapevolmente: Mallarmé consapevolmente. Ma qual è la lingua che dovrebbe contenere tutte le altre? C'è una lingua che contiene tutte le altre lingue? Ebbene, idealmente c'è, e si chiama – almeno la chiamo io – la lingua pentecostale. Poi faremo degli esempi assolutamente impressionanti tanto vanno al di là della lingua come istituto, arrivando a dei vertici di poesia, esempi di una lingua pentecostale che include, al limite, tutte le lingue. D'altra parte c'è un bellissimo esempio – solo teorico – di lingua pentecostale, non in Mallarmé bensì in Manzoni, e precisamente nella *Pentecoste*.

Nel fenomeno della Pentecoste, quello della tradizione cristiana, lo Spirito Santo arriva nella stanza dove ci sono gli apostoli, li inonda del soffio della sua parola, e questi la ricevono come una parola molteplice, multipla. In alcuni versi bellissimi, Manzoni, facendo un paragone con la luce, si ispira alla teoria dei colori di Goethe. Goethe, come sapete, non era solo un poeta, si occupava anche di scienze: ha scritto *La Metamorfosi delle piante*, *La Teoria dei colori* eccetera eccetera. Adesso vi cito un punto di un dialogo di Hofmannsthal dove tre o quattro personaggi parlano tra loro e uno parla di Goethe: ed è lì che viene fuori una bellissima definizione di che cos'è, di che cosa

sono i colori e la luce per Goethe, e che Manzoni riprende nei versi che fra un po' vi dirò. Il testo di Hofmannsthal è questo: «Egli – Goethe – avrebbe potuto uccidere un cuore, annientare un'anima e poi volgersi, come se nulla fosse stato, e andarsene fra le sue piante, le sue pietre e i suoi colori, che *egli chiamava passioni e azioni della luce*, e con i quali aveva colloqui forti abbastanza da far vacillare le stelle del cielo ». Per Goethe i colori non sono nelle cose, sono nella luce, “nelle sue azioni e passioni”. È la teoria contraria a quella di Newton. Ora, Manzoni, nella *Pentecoste*, si serve di questa stessa idea. Ecco i versi: «Come la luce rapida / Piove di cosa in cosa, / E i color vari suscita / Ovunque si riposa, / Tal risuonò molteplice / La voce dello Spiro (lo Spirito Santo): / L'Arabo, il Parto, il Siro / In suo sermon l'udì ». Tutte queste popolazioni sentono la parola dello Spirito Santo come una parola propria, della propria lingua.

Questa è la lingua pentecostale, quella che incorpora tutte le lingue. Alla fine della sua esistenza, Mallarmé giunge, se non alla lingua pentecostale, per lo meno a una *iperlingua*. Ne citerò alcuni brani, punti meravigliosi della poesia. Il primo è tratto dai frammenti delle *Noces d'Hérodiade*. Si tratta di una ripresa del mito di Hérodiade, a cui si era dedicato sin dall'inizio, fin dal '64. Ora, *Les noces d'Hérodiade*, cioè le nozze di Hérodiade, sarebbero quelle di Hérodiade con la testa recisa del santo (il Battista), per cui Hérodiade conosce, sì, il rapporto con l'altro, che è un rapporto dello sguardo, ma non dello sguardo della vita, e neanche dello sguardo della morte, bensì dello sguardo nel momento in cui si sta spegnendo: « le regard revolsé au néant », rivolto al nulla. Quando vennero pubblicati questi frammenti negli anni '60, sono rimasto stupefatto nel vedere come la lingua poteva anche essere – questa lingua “ultima” di Mallarmé – poteva anche

essere tradotta senza cambiare nulla. Di solito quando si traduce si cambiano le posizioni delle parole, qui no...

Adesso vi faccio un esempio e insieme vi do la traduzione. È Hérodiade che parla, rivolta al capo reciso di Giovanni Battista, che sta disegnando nel cielo una parabola analoga a quella del sole. « Ô désespérément sous l'aile échevelée / Obscure de la nuit future violée » (o, disperatamente, sotto l'ala scapigliata, oscura della notte futura violata) « Quand ton morne penser ne monta pas plus haut / Dur front pétrifié dont le captif sursaut » (quando il tuo cupo pensare non salì più, più in alto, dura fronte pietrificata il cui captivo sussulto) « Tout à l'heure n'aura de peur de se dissoudre / Suivi la magnifique intérieur foudre » (fra un po' non avrà, per paura di dissolversi, seguito la magnifica interiore folgore) « Heurtée à quelque choc de ses rêves deçus / Sans l'établir vivante et regner par-dessus / Comme une cime dans ses ténèbres hostiles ». Il volo della testa che si ferma ad un certo punto corrisponde all'arresto della composizione. Segue un grande bianco in cui spunta « Il est »: questo verbo semplice...

Come vedete io ho tradotto parola per parola, il che è inimmaginabile: e questa io la chiamo lingua pentecostale, o centrale, se volete, una *iperlingua*, che ha superato tutti i confini e che è suscettibile di essere recepita parola per parola...

L'altro esempio che voglio fare di questa *iperlingua* che andava fuori dai canoni della lingua francese intesa come lingua progressiva, logica – soggetto, verbo, predicato, complemento –, è quello famosissimo del *Coup de dès*, il colpo di dadi. Questa grande composizione è costruita su una sola frase: una parte della frase costituisce il titolo, « Un coup de dès », il seguito della frase: « Jamais n'abolira le hasard », un colpo di dadi non abolirà mai il caso, è disseminato dentro una grande composizione ipotattica,

ove tutte le proposizioni subordinate, a me ricordano molto le analisi delle frasi compiute dalla grande linguistica statunitense, quella di Chomsky, e che lui chiama arborescenze. Abbiamo infatti tutto un grappolo di subordinate appeso alla frase che costituisce il titolo e la nervatura portante; perché tutte le subordinate hanno verbi che dipendono tutti da questa frase che regge tutto quanto. Che frase è questa che regge tutto quanto? Che tipo di frase? Qual è la tipologia di questa frase? « Un coup de dès jamais n'abolira le hasard » sembra una frase semplice, ma non è che sia una frase semplice: è una frase abbastanza strana. Ora, Mallarmé si riferiva molto spesso, nella composizione delle sue poesie, all'etimologia, come qui. Per cui, *hasard*, da *el az-zahr*, in arabo, vuol dire 'un colpo di dadi'. È il gioco della zara di Dante, la zara viene fuori ancora da questo etimo. Questa frase è dunque fatta così, si leggerà così: «un colpo di dadi non abolirà mai un colpo di dadi », oppure « le hasard », che è un colpo di dadi, non abolirà mai « le hasard ». Che tipo di frase è mai questa? È una frase tautologica, che non sta in nessun rapporto con la realtà, ma sta solo in rapporto a sé stessa. Wittgenstein diceva appunto che la frase tautologica, proprio in quanto è soltanto in rapporto a sé stessa, non sta in nessun rapporto di rappresentazione con la realtà. Questa è la frase tautologica. Allora « Un coup de dès jamais n'abolira le hasard » è una frase tautologica che regge un grappolo di subordinate appeso alla frase, la quale, non essendo in nessun rapporto di rappresentazione con la realtà, rimanda tutta la composizione a sé stessa. È la composizione che si regge da sola come può essere (il paragone è grande ma è stato già fatto) una costellazione del cielo. Quando Valéry andò a trovare Mallarmé a Valvins, dove Mallarmé si era ritirato, Mallarmé gli fece vedere il *Coup de dès*, gliene lesse forse anche qualche pezzettino e poi

Mallarmé chiede a Valéry: « Ne trouvez-vous pas que c'est un acte de démente ? » non pensate che sia un atto di follia? Valéry a casa commenta: «È riuscito a portare (vedendo com'era fatto tipograficamente il *Coup de dès*) è riuscito a portare una pagina alla potenza del cielo stellato».

Ricordatevi di queste frasi che sono forse un tantino sopra le righe, ma che dicono molto bene quello che Mallarmé stava facendo alla fine, poco prima di morire.

Due tipi di lingua che va fuori dai canoni, quello dei frammenti di *Hérodiade*, ove gli elementi verbali sono collocati in una maniera quasi assoluta, senza il bisogno di spostarli nella traduzione, e ognuno di una potenza semantica, con un sovraccarico di semanticità incredibile, e quello del *Coup de dès*.

Adesso vorrei entrare proprio in quella che è, invece, la poetica di Mallarmé. Credo che si possa citare una frase di Mallarmé in cui – poi ne citeremo anche altre – in cui è compreso un po' tutto, là dove dice, parla de *l'oeuvre pure*, l'opera pura, l'opera nel suo stato di purezza, nel suo punto massimo di rapporto con l'espressività del soggetto e con l'assolutezza della lingua: « L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète » (l'opera pura implica, comporta la sparizione elocutiva del poeta), « la disparition élocutoire du poète qui cède l'initiative aux mots » (che cede l'iniziativa alle parole). Non si tratta più di esprimere qualche tratto interno dei sentimenti... No, il poeta deve seguire, “cedere l'iniziativa alle parole”. D'altra parte, se voi pensate anche a quella che è l'istituzione più tradizionale della poesia, nella forma chiusa, cioè la rima, il verso regolare e la rima, ne avete l'esempio perfetto. Dante per esempio, nell'invenzione della terzina, opera la sottomissione del poeta a questa struttura che rilancia, da una terzina all'altra, dal centro, dall'elemento centrale della terzina,

alla terzina successiva. Questi grandi inventori erano anche dei teorici *in re*, io li chiamo così, in quanto teorizzavano nel fare queste grandi invenzioni. L'altro grandissimo inventore è proprio Arnaut Daniel che ha inventato una composizione incredibile, la cosiddetta sestina provenzale. Dante lo mette nel Purgatorio tra i lussuriosi, in mezzo alle fiamme e di lui Guinizelli, anche lui nel Purgatorio, anche lui lussurioso, dice indicandolo a Dante: «il miglior fabbro del parlar materno». Questa frase, *il miglior fabbro*, viene adoperata da un grande poeta del '900, che è Eliot, per dedicare *La terra desolata* a Pound: «A Pound, il miglior fabbro». Questi grandi poeti, sono loro che hanno rilanciato sia Dante, sia i provenzali, sia gli stilnovisti anche dal punto di vista teorico. Quanto alla sestina, si tratta di una composizione ove sei parole-rima vengono riprese sei volte secondo una organizzazione molto precisa: dall'ultima si passa alla prima e via di seguito, fino a esaurire tutte le possibilità combinatorie. C'è un capolavoro novecentesco, per me grandissimo, di Ungaretti, che fa una sestina intitolata *Recitativo di Palinuro*.

Ora, prima dicevo che la rima è quell'elemento che inchioda un po' il poeta alla parola, ma nel caso di Mallarmé, che tipo di rima troviamo? Abbiamo un poema che si intitola *Prose pour des Esseintes*, il quale è tutto costruito sulla rima: cioè la rima è anche un principio strutturale ed è l'enigma del testo. Ora, quando c'è un enigma, c'è sempre anche una chiave dell'enigma, una chiave che a sua volta è un enigma. Prima vi dicevo che Mallarmé si rivolge molto anche alle etimologie, come abbiamo visto per «hasard»: qui *Prose pour des Esseintes*, è una poesia ma lui la chiama *prose*, e «pour des Esseintes»: chi è, intanto, des Esseintes? Des Esseintes è il protagonista di un grande libro, un libro considerato la bibbia del decadenti-

smo, *À rebours* di Huysmans. nel quale libro viene citato anche Mallarmé. Uno può pensare, ha messo « pour Des Esseintes » per ricambiarlo Huysmans che ha citato Mallarmé in questo volume... No, non è così. « Prose pour des Esseintes » è la chiave dell'enigma di cui è fatta *Prose*, ed è anch'essa un enigma. *Prose*, dal latino *prorsus*, vuol dire *en avant*, «in avanti». E des Esseintes? Cos'è des Esseintes? È il protagonista di *À rebours*, «a ritroso». « En avant » e « à rebours »: che cos'è? È una mirabile, splendida definizione della rima. La rima, la struttura della rima, comporta questa dinamica: in avanti e a ritroso. È la chiave di lettura di *Prose pour des Esseintes*, ove le rime sono anche rime semantiche, rime sintattiche: cioè identità reversibile di blocchi sintattici, identità di blocchi semantici, mentre al centro, proprio al centro del testo, Mallarmé fa una rima ricca. Cos'è una rima ricca? Di solito la rima parte dalla tonica, cioè dalla vocale accentata, e va verso destra: identità di suono dalla vocale accentata verso destra. Mallarmé tende a incorporare anche dei suoni a sinistra della vocale accentata: è la cosiddetta rima ricca, che, nel caso della *Prose pour des Esseintes*, non solo va a ritroso, ma tende addirittura a occupare tutto lo spazio del verso. Il verso è questo: « Gloire du long désir, Idées, / Tout en moi s'exaltait de voir / La famille – qui scoppia la rima – La famille des iridées / Surgir à ce nouveau devoir ». Cosa vedete qui come rime? È una quartina assolutamente fuori dalla norma... Cioè la rima sarebbe a partire da « i-dées », invece incorpora interi vocaboli: « desir-idées: des iridées » (gloria del lungo desiderio, idee, / tutto in me si esaltava di vedere / la famiglia delle iridacee, / [gli ireos] sorgere a questo nuovo dovere). Del resto, Hugo avrebbe voluto portare la rima fino all'inizio del verso. Ma non è mica finito: cosa vedete negli altri due versi? Vedete qui un

sostantivo, « *devoir* », la rima sarebbe « *oir* », che rima con un sintagma, « *de voir* ». La seconda caratteristica, non è solo quella della rima ricca, qui addirittura “polimembre”, ma è anche quella della rima antigrammaticale. Cos’è la rima antigrammaticale? È una rima che coniuga due parole, non solo lontane dal punto di vista semantico, in modo che l’unità sonora viene ad accentuare questa somiglianza nella diversità, ma che associa inoltre, nel processo di rima, parole appartenenti a categorie grammaticali diverse. Non un nome con un nome o un aggettivo con un aggettivo, un verbo con un verbo, ma un nome con un aggettivo, il verbo con una preposizione eccetera. Nel lungo componimento *Toast funèbre*, in memoria di Gautier, ci sono solo tre casi di rime non ricche e tre casi di rime non antigrammaticali, in una poesia di quasi sessanta versi. Se prendete l’inizio, vedete subito « *Ô de notre bonheur, toi, le fatal emblème !* » ... « *Emblème* », sostantivo, e « *Salut de la démente et libation blème* », « *blème* », aggettivo: tutte e due sono rime ricche, dato che vengono incorporati suoni che stanno a sinistra della tonica: « *bl* ». « *Ne crois pas qu’au magique espoir du corridor / J’offre ma coupe vide où souffre un monstre d’or !* ». « *Corridor* », sostantivo, e « *monstre d’or* »: cioè un sintagma « *d’or* », che include oltre non solo « *or* », ma anche la « *d* » che precede e così via. Tutta la poesia è costruita su rime ricche, tranne tre casi, come ho detto. Allora, rima ricca e rima antigrammaticale sono due caratteristiche che testimoniano, in Mallarmé, la volontà non di parlare di sé ma di cedere l’iniziativa alla parola.

Ma la parola detiene anche una capacità, un potere di effettuare ciò che Mallarmé chiama la « *transposition* ». Nella retorica, la figura *maîtresse* della « *trasposizione* » è la metafora. In un omaggio a Banville dice: « *La divine transposition pour l’accomplis-*

sement de quoi existe l'homme »: la divina trasposizione per il cui compimento l'uomo esiste. L'uomo esiste per il potere di fare metafore. Quindi un'affermazione addirittura sconvolgente.

Adesso vi do la lettura di un brano in cui lui spiega la sua poetica, quella del titolo di questa mia conversazione: « Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement : en littérature, cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée ». Vedete che anche qui la frase non è per nulla la frase lineare della lingua francese. « Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement »: cioè, parlare ha a che fare con la realtà delle cose solo dal punto di vista commerciale, ove per commerciale si intende l'istituto linguistico nel processo stabilito della comunicazione; è il contratto che c'è tra gli utenti del linguaggio per comunicare: « Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement ». « En littérature, cela (quel *cela* si riferisce alla realtà delle cose) se contente d'y faire une allusion (in letteratura non si tratta di parlare il linguaggio della comunicazione, bensì di fare nei riguardi della realtà delle cose, diciamo della realtà *tout court*, un'allusione) ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée ». Qui si anticipa con un linguaggio normale, non tecnico insomma, quello che la linguistica strutturale ha rivelato nei nostri anni: e cioè che il termine-oggetto, non è che caschi dal cielo tutto intero, esso è composto di elementi che si chiamano tratti pertinenti, o semi se volete. Torniamo alla frase di Mallarmé: o alludere, o estrapolare dal termine-oggetto, dalle cose, *leur qualité*: « qualité » non è parola tecnica, ma corrisponde proprio al tratto pertinente. Estrapolare dunque dalla parola-cosa un tratto pertinente e assolutizzarlo: la "qualità" « qu'incorporera quelque idée ». « Idée » è il soggetto della subordinata, il tratto pertinente « que », complemento og-

getto, riferito a “qualità”, verrà incorporato dall’idea. L’esempio adeguato, qui, è la cosiddetta metafora à un seul terme. Voi conoscete la struttura della metafora. Un metaforizzante e un metaforizzato collegati tra loro da un tratto pertinente comune. La metafora delle rose in Petrarca, per le guance, comporta il tratto pertinente comune che è il colore. Questa metafora si fossilizza nei secoli fino ad arrivare alla *Traviata*: «Le rose del volto già sono pallenti». Il tratto pertinente è dunque quello del colore. Ma ci sono anche metafore dove viene cancellato il metaforizzato, e proprio già in Petrarca, che è l’inventore di queste cose. Il metaforizzato viene cancellato, resta solo il metaforizzante, che corrisponde a quella assolutizzazione della qualità di cui parla Mallarmé e che verrà incorporata, assolutizzata, in una “qualche idea”. C’è un attacco meraviglioso nel *Canzoniere*, dove la prima metafora ha un metaforizzante svolto nella proposizione subordinata, e la seconda è un metaforizzante puro, addirittura contestualizzato come fosse un oggetto della natura. I versi sono questi: «Onde tolse amor l’oro e di qual vena (la vena aurifera) per far due trecce bionde»: sono i capelli dell’amata, di solito metaforizzati come oro, che qui è addirittura contestualizzato: si parla infatti del filone aurifero. L’altra metafora però, dove sono in gioco ancora le rose, non ha nessun metaforizzato. «E in quali spine colse le rose»: qui, le rose sono addirittura quelle della natura, fra le spine di una siepe, e non dice che le rose sono riferite alle guance, come aveva fatto per l’oro del filone aurifero riferito ai capelli. In questo caso, il colore delle guance rosa, viene assolutizzato nel lessema (le “rose”), nella parola allo stato puro «e in quali spine colse le rose». Per cui è proprio l’amata che si trasforma nelle sostanze del mondo, in una sorta di dissoluzione della persona attraverso dei metaforizzanti che ne

definiscono certe qualità che sono qualità specifiche, le quali non riguardano la totalità della persona, ma riguardano quello che il grande psicanalista contemporaneo Lacan definisce « le corps morcelé », il corpo a frammenti. Nel rapporto amoroso, l'oggetto del desiderio non è mai intero, è sempre frammentato. Tutto il *Canzoniere* è fatto del *morcellement* del corpo di quella che nella biografia chiamano Laura, insomma dell'oggetto del desiderio. Ecco, qui abbiamo questi elementi del corpo che si inseriscono negli oggetti, nelle sostanze del mondo. In « Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement » con quello che segue, vedete come Mallarmé arrivi ad una formulazione che è proprio tipica della linguistica contemporanea, con l'estrapolazione della qualità che corrisponde al tratto pertinente, e l'assolutizzazione del tratto pertinente, quello per esempio della metafora a *un seul terme*, e cioè del metaforizzante in posizione assoluta al posto di un metaforizzato che viene cancellato.

« Commercialement », è il processo che regola il rapporto comunicativo ordinario, mentre per la letteratura abbiamo sia « une allusion » sia il « distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée » (l'assolutizzazione descritta). Mi sono dimenticato il primo membro di questa frase, « l'allusion », che è quella che abbiamo già trovato prima, *l'allusion* di cui parlava Mallarmé addirittura nella prima *Hérodiade*, quando diceva a Casalis: «Sto facendo una scoperta, descrivere non la cosa, ma l'effetto che essa produce»: la figura è quella della metonimia, l'effetto per la causa, il contenente per il contenuto, figure di spostamento. Nella letteratura, in poesia, si dovrà o fare un'allusione oppure lavorare su elementi che vengono estrapolati dalla realtà per assolutizzarli: vale a dire metafore a un seul terme, e che lui chiama « l'idée ».

Faccio adesso un esempio di *allusion* in un sonetto celeberrimo

mo, il cui incipit riguarda il tramonto, il sole che tramonta. Il sole che tramonta sparisce, scompare, quindi muore, però il giorno dopo rinasce. Nel sonetto si mette in rilievo il fatto che il sole rinasca il giorno dopo. Il verso è questo: « Victorieusement fui le suicide beau »: vittoriosamente fuggito il bel suicidio: un suicidio vittorioso perché il giorno dopo il sole rinasce. Nel secondo verso, viene descritto l'effetto del tramonto. Dunque, il sole che scompare è vittorioso perché rinasce il giorno dopo. L'effetto del tramonto è reso attraverso una serie d'immagini stupende. Sentite: « Victorieusement fui le suicide beau / Tison de gloire (tizzone di gloria), Sang par écume (sangue per schiuma), Or, tempête ! »: il tramonto viene restituito attraverso questa serie d'immagini di cui diceva, nella lettera a Cazalis: «Ho capito che non bisogna dipingere la cosa, ma l'effetto che essa produce». L'effetto del tramonto è quindi questa serie d'immagini, metafore e metonimie, completamente nominali.

E adesso un esempio, complesso, che riguarda l'estrapolazione della qualità, cioè del tratto pertinente, che viene poi assolutizzato, incorporato, in un significante: in un metaforizzante che ha in sé appunto questa capacità. L'esempio è tratto dal *Fauno*; al *Fauno* ho dedicato un libro intero. Si tratta di un verso in cui si danno ben tre figure di *transposition*, tutte una diversa dall'altra. Ora, la «vicenda» (il *récit*) del *Fauno* è complessa; il fauno desidera delle ninfe che scompaiono, ci sono, non ci sono, è tutta un'atmosfera un po' così, tra il sogno e la realtà. Il fauno ha un flauto che dovrebbe sostituire la parola, invece è la parola che sostituisce la musica, eccetera. Ad un certo punto le ninfe scompaiono, si tuffano nell'acqua "Et le splendide bain de cheveux disparaît", è il tuffo... E qui c'è questa serie di *transpositions*, diciamo di figure di *transposition* di cui ho detto : « Dans les clartés et les frissons, ô piergeries ! » (le ninfe si tuffano nei chiarori e nei fremiti, o gemme!).

Cominciamo dall'ultima. Nell'ultima è chiaro che si ha a che fare con il procedimento di « Extraire leur qualité qu'incorporera quelque idée ». Allora « pierreries » che cos'è? È una metafora a un termine solo, una metafora *à un seul terme*, cioè è un metaforizzante. Qual è il metaforizzato di « *pierreries* »? Sono le gocce d'acqua che schizzano dallo stagno dove si sono tuffate le ninfe. Qual è l'elemento che viene estrapolato da questa realtà, da quella che Mallarmé chiama la realtà delle cose? Qual è l'elemento che viene estrapolato? È il tratto pertinente comune di « *pierreries* » e delle gocce d'acqua: cioè la luminosità. Le gemme sono luminose e in più hanno la dimensione, diciamo, di una pallina. Le « *pierreries* » sono le gocce d'acqua che schizzano dallo stagno dove si sono tuffate le ninfe. Quanto a « *frissons* » è, *se vogliamo*, ancora una allusione metonimica, riferita alle ondulazioni dell'acqua, provocate dal tuffo. E siamo a « *clarté* », ove non si capisce bene cosa possa essere in un contesto di tuffo nell'acqua: invece di esaltare il senso come fanno le altre due procedure, la procedura della metafora *à un seul terme* o quella dell'allusione metonimica, lì ci sarebbe addirittura un'implosione del senso. La spiegazione stava nel *Monologue*, *Le monologue d'un faune* che è lo stadio precedente il lavoro finale dell'*Après-midi d'un faune*. Al posto di « *les clartés* », il *Monologue* presenta un sostantivo che chiarifica questo *clarté*: « *dans les cygnes* », nei cigni. Ecco che allora « *clartés* » diventa una specie di sineddoche della qualità, la luminosità, la bianchezza del cigno: una specie di sineddoche che prende un valore di assolutezza.

Ora vorrei farvi vedere come funziona proprio la metafora. Perché c'è una bellissima prova, una dimostrazione di com'è la metafora. Si trova nel *Toast funèbre*. « Le Maître, par un oeil profond, a, sur ses pas, / Apaisé de l'éden l'inquiète merveille / Dont

le frisson final, dans sa voix seule, éveille / Pour la Rose et le Lys le mystère d'un nom ». La poesia è dedicata a Gautier, che è il *maître*. « *Ô de notre bonheur; toi, le fatal emblème !* » Tu, Gautier, emblema della nostra felicità in quanto morto, in quanto opera: « *Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change* », come dice il primo verso del sonetto a Poe: finalmente in sé stesso lo muta l'eternità. Muore il poeta e resta l'emblema di quello che è stato, cioè l'opera. « *Le Maître par un oeil profond* » (il suo occhio vede al di là di quello che vedono le persone normali), « *a sur ses pas apaisé de l'eden l'inquiète merveille* », l'inquieta meraviglia delle cose, il tumulto delle cose; « *Dont le frisson final, dans sa voix seule* », il cui fremito finale, solo nella sua voce, nella voce del *maître*, comporta il risveglio per la *rose et le lys*, per la rosa e il giglio, del “mistero di un nome”. Ora la rosa e il giglio sono gli oggetti che si chiamano “rosa” e “giglio”, ma per loro *le maître* risveglia il mistero di un nome diverso. Per la cosa che si chiama rosa, per la cosa che si chiama giglio, *le maître* risveglia il mistero di un nome. Qual è questo nome misterioso? Lo dice dopo, e consisterebbe nel trovare per la rosa e il giglio, un elemento che, partendo dai connotati regolari, normali, linguisticamente acquisiti, della rosa e del giglio, li trasporti in una posizione di mistero: « *Éveille / Pour la Rose et le Lys le mystère d'un nom* ». E lo dice qualche verso dopo, che ora vediamo, perché sono dei versi importantissimi. Adesso parla in prima persona: « *Moi, de votre désir soucieux – tutti quelli che si occupano della morte di Gautier – je veux voir / À qui s'évanouit, hier, dans le devoir; / Idéal que nous font les jardins de cet astre / Survivre pour l'honneur du tranquille désastre* (sopravvivere per l'onore di questo tranquillo disastro: che cos'è questo tranquillo disastro? *È la morte di Gautier, che è un disastro ma tranquillo, nel senso che è la*

morte che dà la gloria a Gautier) / Une agitation solennelle par l'air (un'agitazione solenne nell'aria: quella che abbiamo visto prima) / De paroles, pourpre ivre et grand calice clair ». Ecco, lì è dichiarato il mistero di un nome che il poeta dà alle cose volgarmente, normalmente nominate “rosa” e “giglio” che sono nominazioni periture. Qual è *le mystère* del *nom*. Ebbene, è « pourpre ivre », per la rosa, « Et grand calice clair », per il giglio. Che nomi sono? Sono due metafore: « Que, pluie et diamant, le regard diaphane / Resté là sur ces fleurs dont nulle ne se fane, / Isole parmi l'heure et le rayon du jour ! »: che lo sguardo diafano del poeta (lo sguardo è anch'esso metaforizzato come pioggia e diamante, acqua e luce), lo sguardo diafano del poeta rimasto là, su questi fiori, di cui nessuno appassisce (nessuno di questi fiori appassisce), isola nell'ora, nella luce del giorno. La rosa e il giglio, delle nominazioni normali, periture delle cose, si trasformano, attraverso la parola del poeta, in metafore che non appassiscono e che, in questo caso, sono « pourpre ivre » e « grand calice clair ».

Adesso faccio un'osservazione di ordine filologico. Nell'omaggio a Gautier, ci sono tante citazioni da Gautier. Negli omaggi di solito si incontrano, più o meno velate, delle citazioni dalle opere del commemorato. Infatti, qua è pieno di citazioni da Gautier. Ma non è solo Gautier che viene commemorato. Qui è commemorato anche un poeta che Mallarmé considerava grandissimo nonostante fosse tutto diverso da lui: è Victor Hugo. Hugo, in un punto delle *Contemplations*, che è una grande raccolta di poesie, e precisamente nella poesia che s'intitola *Ce que dit la bouche d'ombre*, scrive questi versi: « [...] la création profonde, qui compose / Sa rumeur des frissons du lys et de la rose ». Troviamo qui tutti gli elementi del *Toast*: « frisson », « lys », « rose ». È dunque, anche, un omaggio a Hugo. Ma non è finita. Mallarmé, qui, fa anche un omaggio

a sé stesso. Questo si trova nelle metafore di « pourpre ivre » e di « grand calice clair », che lo sguardo diafano del poeta isola eternizzando: « *Resté là sur ces fleurs dont nulle ne se fane* ». Riuscite a vedere qualcosa, dal punto di vista anagrammatico? “Resté” e “fane”: Stéphane: « *sté-fane* », il prénom di Mallarmé.

Alla fine di *Crise des vers* c'è un brano famosissimo, questo: « *À quoi bon la merveille* (a che pro la meraviglia) de transposer un fait de nature (di trasporre un fatto di natura) en sa presque disparition vibratoire (nella sua quasi sparizione vibratile) selon le jeu de la parole (secondo il gioco della parola) si ce n'est pour qu'en émane (se non perché ne emani) sans la gêne d'un proche ou concret rappel (senza l'impaccio di un richiamo prossimo o concreto) la notion pure ». « La notion pure » è questa assolutizzazione di un elemento che sta nell'oggetto, nel termine-oggetto normale, e che, isolato, diventa metafora. È importantissimo questo. Quando dice « *Je dis : une fleur !* » (io dico un fiore), ma “un fiore” non è il fiore che lui enuncia, non sono la « rose » et « le lys »: sono « pourpre ivre » et « grand calice clair ». « Et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour », al di fuori dell'oblio in cui la mia voce confina una certa sua forma. « En tant que quelque chose d'autre » (come qualche cosa di diverso dai calici noti), « Que les calices sus », « Musicalement se lève (musicalmente si alza) idée même et suave » (idea incarnata – io l'ho tradotta così – e soave) “l'absente de tous bouquets” (l'assente, il fiore assente da tutti i mazzi). Io mi fermerei qua...

Voglio esprimere ancora la mia gratitudine al collega e amico Bivort, e a Costantini, in quanto è lui che mette in azione me da Milano, pur se afflitto da difficoltà deambulatorie, e che mi dà la possibilità di trovare tutti voi. E ringrazio anche la mia amica Linda Leo, che è il mio angelo custode.

Statuti della poesia: Contini, Jakobson, Lacan

I tre nomi che figurano qua sono un po' i tre capisaldi di questo percorso che sarà appunto anche un percorso, diciamo, biografico. Potrebbe essere, parafrasando il titolo di Coleridge, una «autobiografia letteraria».

Il Vangelo di Giovanni comincia con la famosa frase: «In principio era il verbo» e anche per me in principio è stata la parola, ma quale parola? È stata una parola sdrucchiola. Avevo tredici anni, le scuole erano chiuse perché c'era la guerra e in casa mia, nel mio paese, mia zia aveva istituito una “biblioteca circolante” dove faceva circolare i libri perché le ragazze non leggessero testi di cattiva letteratura. Ma c'era anche un piccolo armadietto con i classici, tra cui tutta l'opera di Carducci, edita da Zanichelli, ce l'ho ancora a Milano, in due volumi, bellissimi... Nel contempo, le antologie della letteratura italiana portavano alla fine un'appendice con indicazioni metriche. Io mi buttai appunto a picco a leggere queste notizie metriche, mentre nel volume di Carducci cascai sulle *Odi Barbare*. Le *Odi Barbare* sono la trasposizione che lui tenta di fare della prosodia greca nella prosodia italiana,

adattando in un certo modo la poesia italiana alla prosodia greca (l'esperimento più importante di questo, è stato fatto da Pascoli molti anni dopo e con risultati veramente superbi). Io cascavo su queste poesie dove spesso la parola in punta di verso era una sdrucchiola... Per esempio: quando Carducci traspone l'ode alcaica, la traspone in questo modo: un quinario piano, un quinario sdrucchiolo, un quinario piano, un quinario sdrucchiolo, un novenario, un decasillabo. Un esempio di Carducci che a me ricorda *La gare Saint Lazare* di Monet è *Alla stazione in una mattina d'autunno* – già il titolo è anti carducciano – «Oh quei fanali [primo quinario] come s'inseguono, [secondo quinario, finale sdrucchiola] accidiosi [primo quinario con dieresi] là dietro gli alberi, [quinario sdrucchiolo] tra i rami stillanti di pioggia, [novenario] sbadigliando la luce su 'l fango!» [decasillabo] (Ecco, questa memorizzazione qua risale alla mia età di tredici anni.) Altre di Carducci che mi affascinarono, quella in *lode alla regina Margherita*, la moglie di Umberto I. Mio padre, che era un appassionato di lettere e di poesia, mi disse: «Sai che correva voce che fosse innamorato della regina Margherita», e aggiungeva: «che poi ci fosse arrivato questo non si sa». Ecco l'inizio: «Onde venisti? [alla regina] Quali a noi secoli [quinario sdrucchiolo] / sí mite e bella / ti tramandarono? [quinario sdrucchiolo] / Fra i canti de' sacri poeti [novenario] / dove un giorno, o regina, ti vidi?» [decasillabo]. Sono dunque rimasto affascinato da questa struttura dove c'è la parola sdrucchiola, diversamente dai ragazzini che amano piuttosto le rime, le rime, quelle del "Corriere dei piccoli". Qualche anno fa, sono incappato in una frase di uno, secondo me, dei più grandi poeti dialettali: è Calzavara. Il quale, in una plaquette di pensieri, di aforismi, intitolata *Rio Terà dei Pensieri*, enuncia una frase che mi sono appuntato proprio perché riguarda anche me...

(Bisognerebbe fare della psicoanalisi su questa introiezione della sdrucchiola nell'età formativa, insomma, l'età in cui i bambini cercano piuttosto la somiglianza dei suoni, e non questa accentuazione sulla terzultima.) «Come far comprendere», dice Calzavara, «l'importanza morale delle sdrucchiole»: una frase che è abbastanza impressionante.

C'è stato dunque questo “morso” del poetico proprio in profondità; dopo Carducci, naturalmente, sono venuti gli altri poeti di cui m'innamoravo: subito dopo, Pascoli, e poi D'Annunzio, che mi sono portato dietro fino all'università, soprattutto la sua poesia. Era una sorta d'incorporazione del poetico attraverso la memorizzazione dei testi, e qui c'è una bellissima espressione francese: «imparare a memoria» è imparare attraverso le viscere, insomma, imparare *par coeur*; – *le coeur*; quindi le viscere. Senonché ad un certo punto non bastava serbare nel *coeur*; nelle viscere, questi versi, bisognava anche sapere come funzionavano, com'erano fatti. La critica che allora leggevo non mi soddisfaceva per nulla, tutti parlavano dell'autore, il rapporto dell'autore con l'amata, chi era Laura per Petrarca e via di seguito... chi era Silvia, Nerina, la figlia del cocchiere e tutte queste cose qua. Finalmente cascai sulla scienza del testo poetico che è stata il saggio di Contini sulla lingua del Petrarca, uscito nel '51, su *Paragone: Preliminari sulla lingua del Petrarca*, dove si parlava dell'oggetto verbale. E lì mi sono trovato proprio a mio agio. Per cui continuai a leggere Contini, accantonai tutta l'altra critica, mentre continuavo a citare Contini. Nel saggio ricordato, parla della verbalità, delle strutture verbali che lui analizzava nel *Canzoniere*. Il quale è fondato, dice, su un'incessante situazione di dicotomia e chi dice dicotomia dice “antitesi in potenza”, quindi immobilità. Così, ad esempio, «Guerra è 'l mio stato, d'ira et di

duol piena, / et sol di lei pensando ò qualche pace. / Così sol d'una chiara fonte viva / move 'l dolce et l'amaro ond'io mi pasco; / una man sola mi risana et punge; / e perché 'l mio martir non giunga a riva, / mille volte il dí moro et mille nasco, / tanto da la salute mia son lunge.» Le dicotomie, le antitesi arrivano a toccare i termini «vita» e «morte». Siamo quindi di fronte, tra virgolette, ad una “formalizzazione” del testo verbale abbastanza precisa insomma, dato che queste dicotomie s'incontrano incessantemente.

L'altro elemento che avevo trovato (ne trovavo tanti altri, ma adesso indico quelli essenziali) era la mancanza di marche deittive, e cioè le indicizzazioni spazio-temporali: nel Canzoniere non c'è il “questo” e il “quello”. «Onde tolse Amor l'oro, / et di qual vena, per far due trecce bionde? e 'n quali spine / colse le rose, e 'n qual piaggia le brine / tenere et fresche, et die' lor polso et lena?» Non c'è un deittico, non c'è un «questo», non c'è un «quello». Per cui, l'esperienza del soggetto, nella situazione, diciamo, del rapporto erotico, nei riguardi del rapporto con l'oggetto del desiderio, è essa stessa situata fuori del tempo.

Terzo elemento che emergeva dal saggio di Contini, nel sonetto di Petrarca, o nella canzone di Petrarca, l'assenza dei termini tecnici, non ci sono termini tecnici, i termini sono i più usuali che esistano. Se voi pensate, per esempio, che sulla marca, sull'assenza delle marche d'indicizzazione spazio-temporale, i più importanti usufruttuari del petrarchismo – che ha invaso l'Europa naturalmente – e i più alti, che sono i francesi dell'école lyonnaise, Louise Labé soprattutto, e della Pléiade soprattutto Ronsard, pensate che proprio Ronsard, ricevendo questo insegnamento da Petrarca, ne stravolge però la posizione nei riguardi degli elementi deittivi. Vi cito il finale di un sonetto meraviglioso che Ronsard scrive per la morte di Marie, *Pour la mort de Marie* (nel sonet-

to c'è anche una ripresa dell'omaggio ai defunti della tradizione greco-latina, il vaso pieno di latte, il cesto di fiori): « Pour obseques reçois mes larmes et mes pleurs, / Ce vase plein de lait, ce panier plein de fleurs, / Afin que vif et mort, ton corps ne soit que roses. » Abbiamo, quindi, l'indicativo spazio-temporale « ce », questo, e in più « vif » e « mort », ove si distrugge l'opposizione vita e morte attraverso la congiunzione “et”. Ronsard non dice: «Ricevi tutto questo di modo che vivo o morto il tuo corpo sia solo rose», no, dice « vif et mort », equipara l'assente sia nella vita sia nella morte attraverso il risultato della poesia: le rose. Quelle rose finali, sono le rose che lui sta allestendo attraverso il sonetto: così il sonetto elimina quello che Contini, in Petrarca, chiamava la «dicotomia».

Pensate, ad esempio, per fare ancora dei confronti come fa Contini, rispetto a questo universo petrarchesco, immobile, fermo, antitetico, senza indicizzazioni spazio-temporali, questo universo assoluto, totalmente formale, pensate all'universo espressivo potentemente storicizzato (sottolineo), che è quello di Dante: confronto che vi esibisco subito (lo fa anche Contini usando qualche altro esempio che non ricordo: non ho riguardato il saggio di Contini per non essere influenzato, lo ricordo solo per quello che è stato allora). Prendiamo un celebre brano dell'*Inferno* che tutti conoscono, il brano di Ulisse. Ulisse è nella bolgia tra i consiglieri di frode ed è trasformato in una doppia fiamma, lui e Diomede, l'altro eroe dell'*Iliade*. Dante comincia la presentazione descrivendo il movimento della fiamma che poi diventa lingua vera: «Lo maggior corno [cioè di Ulisse, quello di Diomede è un po' più piccolo] Lo maggior corno de la fiamma antica / cominciò a crollarsi mormorando...»: «Lo maggior corno», «corno» è un termine tecnico, il Petrarca non vi avrebbe avuto accesso. Poi:

con «della fiamma antica» si introduce il tempo del poema omerico, «della fiamma antica» di quel tempo là. La quale «cominciò a crollarsi», anche qui si tratta di un termine di alta precisione, mentre Petrarca punta sempre sul termine “vago”. Contini parla proprio della “vaghezza” dei vocaboli del *Canzoniere*. «Cominciò a crollarsi mormorando, / pur come quella cui vento affatica»: ora c’è un riferimento allo stato naturale di una fiamma esposta al vento, quindi una reminiscenza naturale all’interno dell’*Inferno*, riferita a una temporalità naturale. Così la fiamma, il corno della fiamma di Ulisse comincia a crollarsi, come quella che nel mondo terrestre è mossa dal vento: «pur come quella cui vento affatica». Già tutti questi termini sono lontanissimi dal *Canzoniere*. «Indi la cima qua e là menando, – altro termine specifico, “cima”, che non avrebbe avuto adito nel *Canzoniere* – indi la cima qua e là menando, / come fosse la lingua che parlasse, / gittò voce di fuori – la fiamma cominciò a parlare – e disse: “Quando [...]». Qui comincia il racconto, e comincia con il *quando*. Cos’è il *quando*? È l’equivalente del *cum* narrativo della grammatica latina, che caratterizza l’inizio della narrazione.

Dante fa cominciare il racconto di Ulisse con un grande *exploit* retorico: «Quando / mi diparti’ da Circe, che sottrasse / me più d’un anno là presso a Gaeta, / prima che sì Enëa la nomasse». Ora, qui si introduce un tempo successivo a quello dell’*Odissea*, si introduce nel racconto il tempo dell’*Eneide*, e precisa che là dove si trovava con Circe, prigioniero di Circe, adesso è Gaeta: nome che Enea ha dato a questo luogo: quindi un’altra temporalità storica viene introdotta nel discorso. Vedete quanta differenza c’è tra l’universo di Petrarca, statico, immobile, destoricizzato, fuori dallo spazio e fuori del tempo e questo universo dantesco: abbiamo visto quello di Ronsard, che temporalizza la propria

esperienza nei riguardi dell'oggetto del desiderio, ed ora quello di Dante con tutto il meraviglioso sostegno storico, geografico, tecnico, linguistico adibito alle proprie rappresentazioni.

Però abbiamo lasciato indietro, per il momento, uno dei fatti più clamorosi che ho citato del *Canzoniere*, e cioè quei primi versi: che sono sublimi fra i sublimi, e di cui ho già parlato nella lezione precedente: «Onde tolse Amor l'oro, et di qual vena, / per far due trecce bionde? e 'n quali spine colse le rose, / e 'n qual piaggia le brine [...]». Vediamo solo le prime metafore: «Onde tolse Amor l'oro, et di qual vena», è una metafora: l'oro per i capelli, ma non è l'oro dei capelli, l'oro delle trecce, bensì da quale vena è tratto. Viene cioè contestualizzato il metaforizzante, che è, dal punto di vista sintattico, subordinato al metaforizzato. Dove è stato tolto questo oro e da quale vena aurifera: il che è una cosa abbastanza fuori dall'ordinario. Le altre due metafore: «e 'n quali spine colse le rose», le rose sono le guance ma il metaforizzato non viene nominato; «e 'n qual piaggia le brine tenere et fresche». Leopardi nel commento al *Canzoniere* spiega che è la carnagione di Laura, la carnagione bianca, «et die' lor polso et lena?», e diede vita: anche qui non c'è il metaforizzato. Abbiamo quindi delle metafore cosiddette à *un seul terme* (tale è la designazione di Albert Henry) per cui il metaforizzante assume una pienezza semantica fuori misura, in quanto non viene ribaltato immediatamente sul metaforizzato.

Ma c'è di più. Se pensate bene a queste metafore, dove il metaforizzato viene messo tra parentesi e che si riferiscono a Laura, alla sua carnagione ecc., ci accorgiamo che Laura non c'è. Il fatto è che non sono al servizio di Laura, bensì è Laura che si trova proiettata nelle sostanze del mondo. Tuttavia, neanche questo è vero, non è lei che viene proiettata nelle sostanze del mondo. Si

tratta infatti di un corpo che Lacan designa come *morcelé*, frammentato: i capelli, le guance, la carnagione. Ora, il corpo *morcelé* è il corpo dell'oggetto del desiderio, il quale è fissato, precisato in questi termini dalla psicoanalisi, sia da Lacan ma anche prima da un grandissimo psicoanalista, Serge Leclair, in un volume intitolato *Psychanalyser*, dove l'oggetto d'amore non è mai visto nella sua integrità, nella sua totalità, ma sempre nelle sue parti: nei denti, nei capelli, nella radice dei capelli, nelle unghie... Queste metafore, poi sclerotizzate nel corso dei secoli, in Petrarca sono tutte di una freschezza inaudita.

Ora, tutto questo – d'accordo, si è aggiunta la psicanalisi – tutto questo viene fuori comunque da quello che Contini, nelle sue analisi di Petrarca e poi di altri testi, chiamava – è una designazione celebre – «esercizio di lettura»: non interpretazione, dunque, per cui, prima dell'interpretazione bisogna vedere quello che dice davvero il testo. Aggiungo io (non so se ci entra ancora Contini), quella che ho designato come «l'auscultazione della lettera»: ciò che il medico, una volta, faceva appoggiando l'orecchio ad auscultare il torace. L'esercizio di lettura e l'auscultazione della lettera. Bisogna vedere, auscultare, quello che dice il testo: analizzare, leggere – la parola «leggere» ha una valenza fortissima – leggere il testo. Mallarmé parla proprio della lettera, l'istanza della lettera nel testo. Da lì poi si può arrivare ad interpretare, ad aggiungere tante cose, ma il punto di partenza è quello.

Credo che proprio l'esercizio di lettura consigliato, praticato da Contini sia quello che mi ha dato il coraggio di affrontare dei testi anche complessi, soprattutto testi enigmatici, come quelli di Mallarmé. Per i quali si deve per forza partire dall'esercizio di lettura: e se aggiungi un'interpretazione questa si rivela del tutto fasulla perché ne puoi aggiungere un'altra e un'altra ancora.

Non solo, ma mi ha dato anche, unitamente alla frequentazione di Lacan, la capacità proprio di auscultare il testo nelle vibrazioni profonde della lettera.

Adesso riferisco una cosa che allora suscitò un rumore incredibile, un clamore su cui adesso è sceso un altrettanto clamoroso silenzio: è stata la scoperta dell'anagramma in *A Silvia* di Leopardi «Silvia, rimembri ancora / quel tempo della tua vita mortale, / quando beltà splendea / negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi, / e tu, lieta e pensosa, il limitare / di gioventù *salivi?*». “Silvia” è la nominazione dell'oggetto del desiderio (la chiamavo “libido vocativa”), che poi, alla fine del periodo ritmico sintattico, viene riprodotta con le stesse lettere nel perfetto anagramma di «salivi»: *Silvia-salivi*. Successe allora di tutto, anche perché uscì in un saggio su *Strumenti critici* posto in apertura della rivista; adesso, un altrettanto clamoroso silenzio è calato lì: tutti i commenti su Leopardi non lo citano. Ma c'è di più. “Silvia”, a cui è addetta l'invocazione, la vocatività del soggetto, questo nome che riempie totalmente il soggetto, è ripreso anche nei pronomi e aggettivi che gli si riferiscono, e cioè il pronome della seconda persona singolare, e il possessivo corrispondente: i quali si inseriscono nel tessuto del testo: «E *tu*, lieta e pensosa, il limitare / di gioventù *salivi?*». «Sonavan le quiete / stanze, e le vie dintorno / al *tuo* perpetuo canto»: il «tuo» si ripete in «perpetuo». Si trattava di quelle allitterazioni (e ne potrei citare tante altre molto belle), quelle allitterazioni che i grandi poeti conoscono molto bene, e alle quali Mallarmé applicava la definizione di «allitterazioni dissimulate». Di solito l'allitterazione, nei manuali di stilistica, di retorica o di poetica, si trova all'inizio dei vocaboli: ma no, può essere dappertutto, può essere, come in questo caso, all'interno dei vocaboli, ove crea una tessitura, una testualità, che, dall'in-

terno del percorso orizzontale delle sequenze, riscopre la struttura paradigmatica del testo poetico, producendo, anche in questo caso, un altro senso.

L'esercizio di lettura mi permetteva quindi di entrare nella profondità del testo, anche dentro certe zone quasi insondabili e chiuse all'interpretazione: qui non c'entra più l'interpretazione, in quanto si trattava di fare emergere le strutture profonde, insieme ai valori della lettera.

Ultimamente ho fatto una conferenza a Bellinzona, in commemorazione dell'amico Giorgio Orelli, anche lui era esperto teoricamente di queste cose che applicava anche nella sua poesia. La conferenza è intitolata *Orelli o l'istanza della lettera*, in quanto lavoro su queste allitterazioni dissimulate. Adesso vi cito, non per andare fuori tema, ma perché è di fatto una cosa strepitosa, quel suo famoso *Frammento della martora*, ove l'allitterazione dissimulata lavora tutto il tessuto verbale: «A quest'ora la martora chi sa / dove fugge» (già nel primo verso c'è «ora», all'inizio, in posizione forte sotto *ictus*, ma il gruppo «ora», diciamo, è anche nella parola «martora» in posizione atona) «con la sua gola d'arancia. / Tra i lampi forse s'arrampica, sta / col muso aguzzo in giù (allitterazione sulla /u/) sul pino e spia, / mentre riscoppia la fucileria». «Spia» in posizione forte ritmicamente, è ripreso in «riscoppia»: c'è anche lì il *-pia*, ma in posizione totalmente atona, come del resto tutte le altre riprese della bilabiale sorda (la P).

Queste cose mi avevano spinto a tentativi d'interpretazione di quello che era in quel momento, per me, il poema in cui consisteva l'enigma per eccellenza, l'enigma degli enigmi. Ci ho lavorato per anni e finalmente sono poi riuscito a capirlo. Voi sapete che l'enigma ha una chiave, ogni enigma ha una chiave, la quale è a sua volta un enigma. Allora si trattava di trovare la chiave: il poe-

ma di cui stavo parlando è *Prose pour des Esseintes* di Mallarmé. *Prose pour des Esseintes*, ove non si tratta di prosa, ma di poesia in versi brevi: « Hyperbole! de ma mémoire / Triomphalement ne sais-tu / Te lever », ecc. Si trattava di trovare la chiave di questo enigma e finalmente ho avuto l'intuizione: la chiave era nel titolo e nella dedica. Siccome Mallarmé guardava molto alle etimologie e spesso adoperava il vocabolo nella origine etimologica che gli forniva il *Littré*, che usciva proprio allora, nei primi anni dell'800. Ora, il *Littré*, per «prose», avanza l'etimologia latina «prorsus», che vuol dire *en avant*, «in avanti». La dedica, « Pour des Esseintes », è riferita al personaggio principale di un libro che fece furore a quell'epoca, un libro considerato la Bibbia del decadentismo, *À rebours* di Huysmans. Des Esseintes è il personaggio centrale e unico, a cui piacciono gli autori della decadenza latina e, fra i moderni, cita anche qualche poema di Mallarmé, tra cui alcuni versi di *Hérodiade*. Des Esseintes è dunque il personaggio principale di un romanzo che s'intitola *À rebours*: che vuol dire «a ritroso». Abbiamo perciò: *prorsus*, *en avant*, e *à rebours*, a ritroso: vale a dire una stupenda definizione di uno degli elementi fondamentali del testo poetico, cioè la rima: *en avant*, *prorsus*, e *à rebours*, a ritroso. Ora, nel centro di *Prose pour des Esseintes*, proprio nel centro, c'è una rima iperbolica, che rappresenta la “prova” di tutto questo: « Gloire du long désir, Idées / Tout en moi s'exaltait de voir / La famille des iridées / Surgir à ce nouveau devoir. » Allora voi vedete che « désir, Idées » è omofono di « des iridées »: quindi la rima che doveva essere *-dée*, va all'indietro e incorpora addirittura due elementi verbali, due parole. Ma non solo: « Tout en moi s'exaltait de voir / La famille des iridées / Surgir à ce nouveau devoir »: ove « devoir » include il sintagma che lo precede: « de voir ». Tutto il poema è dunque una faccenda di rime: ma non

solo rime foniche, rime sonore: ci sono rime semantiche, rime sintattiche, blocchi di sintassi che si ripercuotono da un punto all'altro del poema, e blocchi semantici. (Per tutto questo, si veda comunque la lezione precedente su Mallarmé.)

Che cosa comporta quanto abbiamo detto, dal punto di vista generale? Che testi sono mai questi, in particolare quelli di Mallarmé, di Rimbaud, dove le complicazioni formali escludono a priori, anche se continuano ad essere fatte, le interpretazioni, mentre è “l'esercizio di lettura” che bisogna praticare? Ebbene io adesso sostengo che queste strutture formali così complesse comportano quello che io chiamo un «sapere del testo», di cui il soggetto è produttore ma di cui non è più proprietario. È il produttore di questo testo ma gli effetti vanno al di là di quello che lui ha compiuto articolando il testo in questo modo. Ma non è solo di fronte a questi testi così complessi che si può parlare di «sapere del testo». Entro adesso nel secondo autore citato nella titolazione, cioè Jakobson. Nella struttura che egli fornisce del testo poetico, e che consiste nella famosa “proiezione delle equivalenze dall'asse della selezione sull'asse della contiguità”, egli individua l'esistenza di due conduttori, di due dispositivi produttori di semanticità: il dispositivo del discorso e il dispositivo delle equivalenze. Come fanno queste equivalenze, queste identità, queste similarità a entrare nel discorso? Si tratta dei dispositivi della poesia a forma chiusa, quali la rima, il ritmo, le allitterazioni per il piano formale e tutte le figure di trasposizione per il piano semantico, *in primis* la metafora. Tutti questi dispositivi comportano equivalenze e identità incorporate, agglutinate sulle articolazioni differenziali e oppostive che costituiscono il discorso, per cui, ripeto, nella poesia si danno due conduttori di semanticità: il discorso, articolato per opposizioni e differenze, e una semanti-

cità di altro tipo, per cui Greimas ha una definizione bellissima che continuo a citare, quella di una «semanticità non articolata», non passibile di articolazione in unità di significato. Il senso che promana da un effetto di rima, da un effetto di allitterazione o dalla metafora, consiste in una semanticità non riducibile alle unità di significato, fondate sulla biunivocità del segno, significante-significato. Di queste due conduzioni della semanticità ho precisato anche, per quanto riguarda la semanticità non articolata, che si poteva parlare di “effetti di senso”, sinonimo di «semanticità non articolata»: effetti pre-grammaticali ed effetti post-grammaticali. Queste non sono invenzioni mie, le traggio ancora da Contini il quale, per le onomatopee perseguite da Pascoli, parla di effetti pre-grammaticali.

Per quanto riguarda la metafora, gli effetti di semanticità non articolata, nascono dai due elementi, metaforizzante e metaforizzato, posti in contatto attraverso l'elemento comune, e in questo caso possiamo parlare di effetti post-grammaticali, in quanto nascono dall'interrezza dei termini in causa. Per le esemplificazioni, si rimanda alle metafore dell'“oro” e della “rosa” di Petrarca, citate dianzi.

Per gli effetti di senso pre-grammaticali, cioè quelli che riguardano non le unità di significato, ma proprio gli involucri, diciamo i significanti puri, abbiamo le allitterazioni (che si devono considerare, come ho detto prima, non solo all'inizio del vocabolo ma anche all'interno), il ritmo e la rima. Per le allitterazioni, e gli effetti di senso di semanticità non articolata, si pensi all'onomatopoea, che parte da un involucro di suoni intesi a “riprodurre” un determinato oggetto e dove proprio il grande Pascoli giunge a cose straordinarie. Per esempio, in passi molto belli, ma che includono anche altri problemi, dell'*Uccellino del freddo*, nella prima strofa,

abbiamo il “verso” dell’uccellino del freddo (che è lo sgricciolo) associato al suono del ghiaccio che si rompe: «Viene il freddo. Giri per dirlo / tu, sgricciolo, intorno le siepi; / e sentire fai nel tuo zirlo / lo strido di gelo che crepi.» Qui, è tutta un’onomatopea quasi desemantizzata.

Questo per l’onomatopea come mimesi dell’oggetto, mimesi fisica e sonora dell’oggetto. C’è anche un’altra mimesi che però non è altrettanto bella, di un grandissimo, ve la dico lo stesso, è dal *Cimetière marin* di Valéry e che è anche una metafora dell’oggetto: « L’insecte net gratte la sécheresse. » Sono i suoni della cicala e attraverso questi suoni, emerge l’oggetto “cicala”.

Però adesso vi do un esempio, sempre dal supremo Petrarca, in cui l’allitterazione tende a riprodurre non il suono, *ma una forma*. In un punto del *Canzoniere*, in un grande sonetto sulle chiome, Petrarca parla delle varie acconciature delle chiome dell’amata in rispondenza al tempo e all’età del soggetto, finché arriva ad un punto in cui la chioma viene raccolta in trecce. E lo esprime attraverso una meravigliosa strutturazione allitterante che riproduce, attraverso i suoni, la forma della treccia, la torsione della treccia: «Torsele il tempo poi in più saldi nodi», il tempo ha torto le chiome poi in nodi più saldi. È una cosa straordinaria: «tórsele», dentale sorda in posizione di *ictus*; «tempo», legato in allitterazione ancora in dentale sorda in posizione di *ictus*; «il tempo poi in più», tre labiodentali mute, «saldi nodi», due dentali sonore però in posizioni atone che riprendono le dentali sorde dell’incipit, in posizione di *ictus*.

È una meraviglia di costruzione formale, di costruzione timbrica, attraverso la quale Petrarca rifà, attraverso i suoni, quella che è la chioma che dovrebbe appunto avere la funzione di scandire il tempo.

Cito un'altra cosa di Petrarca, e questa è proprio di Contini, e mi fa anche stupire un po' perché Contini non è che sia un devoto della psicanalisi, (anzi credo che gli desse un po' fastidio Lacan perché aveva introdotto la linguistica nella psicanalisi). Però in questo caso Contini fa un'osservazione di tipo psicanalitico. Nel primo sonetto del *Canzoniere* c'è un verso dove troviamo un'alitterazione da lui definita "funzionale" perché nel verso stesso risuona ossessivamente il soggetto attraverso delle marche che lo designano: «Di me medesimo meco mi vergogno».

Ora passiamo al ritmo. L'endecasillabo ha tante distribuzioni di accenti. C'è il famoso endecasillabo di settima, che comporta gli effetti più vari, dato che può avere effetti mimetici e effetti di quasi neutralizzazione delle scansioni. Nei *Sepolcri*, nella rimemorazione della battaglia di Maratona: «Il navigante / che veleggiò quel mar sotto l'Eubea, / vedea per l'ampia oscurità scintille / balenar d'elmi e di cozzanti brandi, / fumar le pire igneo vapor, corrusche / d'armi ferree vedea larve guerriere / cercar la pugna; e all'orror de' notturni / silenzi si spandea lungo ne' campi / di falangi un tumulto / e un suon di tube / e un incalzar di cavalli accorrenti / scalpitanti su gli elmi a' moribondi», ecc.: dopo una serie di endecasillabi, con accenti su sesta e decima, oppure quarta, ottava e decima, abbiamo un endecasillabo di settima che è mimetico: «e un incalzár di caválli accorrenti». Ora, gli effetti dell'endecasillabo di settima possono essere anche degli effetti di neutralizzazione delle scansioni. È quello che fa il solito grandissimo Dante in una delle canzoni della *Vita nova*, quando rivolgendosi alle donne dice: «Donne che avéte intellétto d'amore». Questo è un endecasillabo di settima. Paragonatelo a quello di prima, «e un incalzar di cavalli accorrenti», entrambi con l'accento di settima, ma il primo ha un effetto

mimetico, qui l'effetto è di una conversazione: il soggetto che parla alle donne.

D'Annunzio, in una delle grandi composizioni di *Alcyone*, quella su Icaro, un ditirambo che traccia la storia di Icaro, Icaro che lotta con l'aquila, che porta a casa l'aquila, e il padre Dedalus che gli fa le ali con le penne dell'aquila e poi lui che si alza in volo, va vicino al sole e il sole scioglie la cera ecc. Per descrivere l'altezza del volo, nel punto in cui Icaro vola sopra le navi e le guarda, D'Annunzio mette in atto una serie di venticinque, ventisei endecasillabi di settima. In questo caso l'endecasillabo di settima dice la sospensione del volo. È un poema straordinario, per cui quando Icaro, e vi cito ancora qualche verso per segnalarvi la grandezza di questo poema, si accorge che le penne si staccano, così "parla": «Ed ecco, vidi come un'ombra lieve / sotto di me nella profonda luce / ove non appariva segno alcuno / del mare cieco e dell'opaca terra; / ancóra un'ombra vidi, un'altra ancóra. / E dissi: "Icaro, è l'ora"». E adesso il finale, che sembra un'inquadratura di cinema, «E roteando per la luce eterna / precipitai nel mio profondo Mare.»

Quanto alla rima, Mallarmé (come abbiamo detto nella lezione precedente) non solo mette in rima parole semanticamente divaricate, ma mette in rima, anche parole grammaticalmente diverse: è la cosiddetta «rima anti-grammaticale», per cui un verbo rima con un avverbio, un pronome con un nome, così via. Il sonetto del *Cigno*, ad esempio, è tutto fatto di rime anti-grammaticali: le parole in rima accoppiano delle parole appartenenti a categorie grammaticali diverse, non solo ma il sonetto, dal primo verso all'ultimo, è fondato sulla /i/. Vi dico le due ultime terzine perché ci sono anche altri fenomeni. Il cigno è prigioniero sulla superficie del lago: tale è la rappresentazione, la quale vuol dire però un'altra

cosa. « Tout son col secouera cette blanche agonie » (il suo collo scuoterà questa bianca agonia), « agonie » quindi un nome, « Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie » (dallo spazio inflitto all'uccello che lo nega), « Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris » (ma non l'orrore del suolo in cui il piumaggio è preso). Abbiamo dunque « agonie », che è un sostantivo, « nie » che è verbo, non solo, ma è anche una rima inclusa: « nie » lo troviamo infatti in « agonie », e così per tutte le altre rime. « Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne, / Il s'immobilise au songe froid de mépris / Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne ». Vediamo « mépris » che è sostantivo, che rima con « pris », participio passato del verbo *prendre*, rima inclusa anche qui nel sostantivo, e « assigne » verbo che rima con « Cygne », sostantivo esso stesso, che provoca, fonicamente, effetto di rima inclusa rispetto ad « assigne ». Tutte le rime, non solo le terzine, tutte le rime del sonetto sono rime incluse e anti-grammaticali.

Tornando all'endecasillabo, questo ha gli accenti che conosciamo, più quello di settima, con le sue varie funzioni. Ora, il magico Pascoli è riuscito a trasporre la prosodia greca in una prosodia italiana di strana combinazione, per cui si arriverebbe a un endecasillabo con un accento che non esiste in tutta la storia della letteratura italiana, da Dante ai contemporanei. La sillaba accentata sarebbe la quinta: gli salta fuori questa sillaba accentata totalmente dissonante, cercando di rifare quello che lui chiama l'endecasillabo saffico, il quale si articola *non a partire dalle unità di significato ma a partire dalle sillabe*. Io ho avvicinato l'esperimento un po' – senza aver le competenze per approfondire il problema – a quanto ha fatto Schönberg rispetto alla musica tonale con la dodecafonia. L'endecasillabo saffico è composto da un dattilo centrale e da due dipodie trocaiche, una di qua e una di

là. Il trocheo, nella metrica classica, è un piede composto da una lunga e da una breve, il dattilo da una lunga e due brevi. La lunga, Pascoli la assimila alla sillaba accentata, e la breve alla non accentata, quindi comporrà per sillabe un endecasillabo così: sillaba accentata, sillaba non accentata, sillaba accentata, sillaba non accentata (adesso entra il dattilo), sillaba accentata, due sillabe non accentate, sillaba accentata, sillaba non accentata, accentata e non accentata. L'accentata del dattilo cade sulla quinta sillaba, con un effetto totalmente dissonante: «Splende al plenilúnio l'orto; il melo / trema appena d'ún tremolio d'argento... / Nei lontani mónti color di cielo / sibila il vento» (il quinario finale intende riprodurre la composizione strofica dell'originale greco). Ecco, qui non sentite nessun ritmo abituale, appunto perché emerge questo endecasillabo, del tutto fuori norma.

Adesso arrivo all'autore di cui mi preme parlare e che è Lacan, il cui lavoro, checché se ne dica, sta tutto dentro Saussure e Jakobson. L'idea di metafora e di metonimia, Lacan la prende da Jakobson, mentre l'idea dell'arbitrarietà del segno, su cui si fonda il *Cours de linguistique générale*, la riprende da Saussure. Ora, tutta la teoria di Lacan io la imposto su tre punti: lo "stadio dello specchio", il "manque", il "significante". Lo "stadio del *miroir*" concerne quel periodo in cui il bambino, verso i nove mesi credo, si riconosce nello specchio, fa un movimento e lo vede riprodursi ecc. Se mettete un cane davanti allo specchio non si vede, oppure se si vede non si riconosce, oppure crede che sia un altro animale. Il bambino, invece, si accorge che quell'immagine è la propria immagine, ed è, dice Lacan, il momento in cui il bambino acquisisce i primi elementi del linguaggio, in cui dal *gazouillement* passa alle articolazioni fonatorie. Ma riconoscersi vuol dire anche riconoscere una divisione, lui si riconosce ma non qua, si

riconosce là. Il bambino non arriva a concepire questo, introietta una divisione che resta dentro di lui come un rimosso, ma che agisce su di lui.

Da lì, questa nozione – e adopero il termine tedesco – di *Spaltung*, di divisione, che è quella che costituisce il soggetto, Lacan va avanti parlando di una mancanza, *le manque*, su cui il soggetto sta, per così dire, seduto. È quel *manque* già rilevato da Saussure quando affermava che la struttura linguistica non è in nessun rapporto di rappresentazione con la realtà: la struttura della lingua è una cosa, la realtà è un'altra cosa. Abbiamo così questa scissione, *manque*, mancanza, che ci invade e da cui naturalmente ci difendiamo pensando che, quando dico «il tavolo» è proprio la parola «tavolo» che corrisponde all'oggetto tavolo. Il sistema della lingua è autonomo rispetto alla rappresentazione del mondo; per cui, appunto, noi ci difendiamo vivendo come se non ci fosse questo *manque*, questa divisione. Il fanciullo stesso, dopo essersi visto là, cancella il fatto che la sua identificazione si sia effettuata a distanza, in un altro luogo e in un altro spazio. Ora, il *manque* che viene rimosso, è quello stesso che invece viene funzionalizzato nel testo poetico (e a questo tengo tantissimo, queste sono tutte cose mie). Nell'allitterazione, per esempio, il *manque* viene incorporato, funzionalizzato, il che avviene perché l'allitterazione non opera sulla totalità del segno nel suo rapporto biunivoco significato-significante, ma lavora solo sul significante, sui significanti di una serie di elementi verbali che appunto permettono queste operazioni. Abbiamo così una sorta di funzionalizzazione del *manque* a quegli effetti di semanticità non articolata di cui abbiamo parlato. Poi, se prendiamo quegli effetti di senso che ho definito «post-grammaticali» e che riguardano i termini pieni come la metafora, notiamo che questa mette in relazione

un metaforizzante ed un metaforizzato attraverso un nesso che è solo virtuale, un nesso di somiglianza che è solo virtuale, senza contare che la metafora à *un seul terme*, che vede in gioco solo il metaforizzante, è fondata proprio su un'assenza di base. Si potrebbe quasi dire che il *manque* è il propellente originario di tutte queste operazioni.

Aggiungo ora una cosa che credo sia molto importante: si tratta della «sovradeterminazione», e cioè di quel fenomeno per cui un oggetto resta tale ma subordinato a una vera e propria stratificazione di sensi. Per esempio, la poesia di Sereni è una poesia della lingua parlata, la quale diventa lingua poetica attraverso questi fenomeni di sovradeterminazione: gli elementi sono caricati di altri sensi senza diventare né metafore né simboli, restano quello che sono, ma sovradeterminati. Questi fatti di sovradeterminazione finiscono, *aboutissent*, a quello che Lacan chiama il «significante». Il «significante» di Lacan non è il «significante» di Saussure: il «significante» di Saussure è la faccia del segno che rimanda al significato, mentre il «significante» di Lacan è il termine, oppure l'oggetto, sovraccarico di sensi. Egli fa un esempio che è anche divertente: la targa delle toilette è dappertutto così, – ripeto in francese quello che dice Lacan: « Homme / Femme ». Tale è l'indicazione della toilette: sono delle parole, ma si tratta anche di un oggetto. Questo, per Lacan, è un «significante» che non rinvia ad un «significato», ma rinvia a quello che lui chiama un «nodo di senso»; il quale designa, primo, la differenza sessuale, *homme-femme*; secondo, la priorità del maschile sul femminile; terzo, la segregazione per le necessità fisiologiche che viene imposta nelle civiltà occidentali a differenza di tante altre. Questo è il «nodo di senso», sotteso a questo significante *homme-femme*.

Terminerei con la lettura di un testo tutto sovradeterminato che è una meraviglia; è un testo di René Char che io ho tradotto cercando di restituirvi tutta la potenza poetica che il testo ha. S'intitola *I licheni*: «Camminavo fra le gibbosità di una terra ripulita, tutta di fiati segreti, di piante senza memoria. La montagna si ergeva come una boccia ricolma d'ombra, stretta a tratti dal gesto della sete. La mia traccia, la mia esistenza andavano perdendosi. Il tuo viso scivolava a ritroso davanti a me. Non era più che una macchia di colore in cerca dell'ape che l'avrebbe trasformata in fiore e dichiarata viva. Stavamo per separarci. Tu saresti rimasta sull'altopiano degli aromi ed io sarei penetrato nel giardino della mancanza. Là, sotto la protezione delle rocce, nella pienezza del vento, avrei chiesto alla vera notte di disporre del mio sonno per accrescere la tua felicità. E tutti i frutti ti sarebbero appartenuti.»

Poesia e psicanalisi

Comincio subito con due citazioni da Lacan, il grande psicanalista, in cui si sottolinea come la lingua non sia di nostra proprietà: la lingua è fuori di noi, ed era la stessa cosa che diceva, se vogliamo, anche Saussure quando parlava della lingua come della legge: la legge è fuori di noi. Queste due citazioni, su cui verterà la prima parte del mio intervento, sono tratte dal quinto volume del seminario *Les formations de l'inconscient* e sottolineano, appunto, l'estraneità della lingua rispetto al soggetto che la parla: noi parliamo, ma la lingua non è di nostra proprietà, è fuori di noi. Quest'esteriorità Lacan la precisa nei termini di un pronome, «l'Altro», *l'Autre*, con una grande A che designa l'esteriorità massima della lingua rispetto al soggetto che la parla. La citazione è questa: « Nous avons défini l'Autre comme le lieu de la parole » (abbiamo definito l'Altro come il luogo della parola). Quest'Altro, « s'institue et se dessine par le seul fait que le sujet parle » (quest'Altro, quest'esteriorità massima, s'istituisce e si forma per il solo fatto che il soggetto parli). Quando parliamo

entriamo subito nella dimensione dell'Altro. « De ce seul fait, le grand Autre naît comme lieu de la parole » (per questo solo fatto, il grande Altro nasce come luogo della parola). La lingua è fuori di noi ma siamo noi che, in un certo senso, la produciamo.

Adesso però vi cito un'altra affermazione di Lacan che è capitale per il nostro caso. Lacan parla non solo dell'Altro, ma addirittura dell'«Altro dell'Altro», tutti i due con l'A maiuscola: «L'Autre de l'Autre est le lieu où la parole de l'Autre se dessine comme telle » (l'Altro dell'Altro è il luogo ove la parola dell'Altro « se dessine come telle »): ecco, io traduco questo bellissimo sintagma in questo modo: «in cui la parola dell'Altro prende figura».

Ci sarebbero quindi due tipi di discorso, di parola, e perciò stesso di affermazione dell'Altro: il discorso normativo, che sarebbe quello del primo Altro, che è quello del linguaggio in cui il soggetto è incapsulato come in una gabbia, perché il linguaggio, la lingua, è fuori di lui: da cui – e qui il pensiero di Lacan è tragico – da cui la sua impossibilità, l'impossibilità del soggetto, ad accedere alla «verità», sua propria e nei riguardi dei suoi simili. Questo è il discorso che si pronuncia, secondo Lacan, attraverso la parola dell'Altro, diciamo del primo Altro. C'è però un secondo tipo di discorso in cui Lacan individua la parola come parola dell'Altro dell'Altro, cioè un'esteriorità rispetto al primo Altro, discorso rappresentato dal secondo Altro, e per questa supplementare dimensione dell'esteriorità Lacan propone questa bellissima espressione: « se dessine come telle ».

In questo caso di che parola si tratta, qual è questa parola dell'Altro dell'Altro? Se per Lacan la parola dell'Altro, quella normale, corrisponde alla parola normativa, quella della realtà quotidiana, da cui l'impossibilità del soggetto di accedere

alla propria verità, nel caso della parola dell'Altro dell'Altro, di quale supplementare esteriorità si tratta? Allora diciamo subito che qui, nella parola dell'Altro dell'Altro, per quest'esteriorità supplementare rispetto al linguaggio, si tratta *della parola rappresentata dall'ordine simbolico*: è un linguaggio all'interno del linguaggio, di cui vediamo i segni ogni giorno nei divieti, le interdizioni, gli obblighi, veri o presunti, che incapsulano il soggetto in una sorta di gabbia, da cui non esce mai, non può uscire mai. Però, oltre a questo linguaggio dell'Altro dell'Altro, rappresentato appunto dal simbolico, c'è anche un altro tipo di linguaggio, un supplemento di linguaggio, di parola, all'interno dell'esteriorità del primo Altro. Che tipo di linguaggio è questo? Qui – e lo dico subito bruscamente – si tratta di *quel tipo di parola che fonda e che costituisce il linguaggio poetico*.

Nel linguaggio poetico, la parola veramente « se dessine come telle »: *prende figura*. Come fa a prendere figura, nel linguaggio poetico, questa parola? Pensate solo a tutti i tipi, analizzati benissimo da Jakobson e anche se vogliamo dal sottoscritto, pensate a tutti i tipi di regole – adesso non ci sono più – su cui si basava la poesia: pensate ai ritmi, alle rime, alle allitterazioni, pensate alle metafore. In tutti questi casi, che sono gli espedienti secondo il quale si configurava la poesia fino a circa mezzo secolo fa (perché i grandi poeti come Pascoli, come D'Annunzio lavoravano ancora dentro gli schemi formali), è in questo supplemento di parola, in questo supplemento di esteriorità che il linguaggio poetico prende figura, « se dessine come tel »: è in questi espedienti secondo i quali per secoli si è normalmente costituita la poesia.

In definitiva, la parola della poesia, come parola dell'Altro dell'Altro, è *la parola che parla a sé stessa e che di conseguenza si mette in rappresentazione*: il che non è poi molto lontano da

quel famoso principio di Jakobson della proiezione delle equivalenze dall'asse della selezione sull'asse della contiguità.

Questi effetti di poeticità, quindi di produzione di un certo senso – che sarebbe il senso che si ribalta su sé stesso – sono responsabili della produzione di quella che Greimas, in una formulazione veramente geniale, chiama «semantività non articolata». Le frasi sono costituite da unità di significato ma, aggiungendo questi supplementi di parola che parla a sé stessa – ritmo, rima, allitterazione – abbiamo, sulle unità di significato, delle fasce non di semantività articolata *ma di senso*, le quali non sono riducibili alle unità di significato soggiacenti. Qui ho due esempi di queste forme della parola che parla a sé stessa, che si mette in rappresentazione, che prende figura, come abbiamo detto, due esempi relativi a due fenomeni: l'allitterazione e la metafora.

Intanto per l'allitterazione vorrei ricordare una frase di Mallarmé straordinaria: Mallarmé è quello che la sapeva più lunga di tutti sul linguaggio, più dei poeti, più dei linguisti, più di tutti: forse è stato il genio che è andato più a fondo nell'enigma della Parola... Per lui l'allitterazione – com'è dichiarato nei *Mots Anglais*, un libro che lui ha dedicato al lessico inglese – rappresenta “uno dei misteri sacri e rischiosi del linguaggio”: « sacrés et périlleux du Langage ». L'allitterazione tende infatti a produrre autonomamente un oggetto di senso che sta fuori dalle circoscrizioni concettuali. Non solo, ma l'allitterazione, comporta anche un effetto addirittura di contestazione di quello che è il linguaggio normale. Il linguaggio normale si basa su quello che la linguistica ormai designa come «unità di significato», e l'unità di significato comporta una relazione biunivoca tra il «significante» e il «significato» vero e proprio: uno in rapporto di presupposizione reciproca rispetto all'altro. L'allitterazione esclude il significato,

in quanto opera solo sul significante; quindi è un elemento fortissimo di contestazione del sapere istituito perché lavora solo sulla parte sonora delle parole. Le allitterazioni producono dunque un senso non articolato, un “senso” che io contrappongo al significato, e che è prodotto escludendo, o perlomeno sospendendo momentaneamente, il rapporto con il significato.

Come dicevo prima, le esemplificazioni sono tratte da testi di Valéry, soprattutto dalla *Jeune Parque*. È importante sapere qualcosa sull’origine della *Jeune Parque*, questo poema a cui Valéry ha atteso dopo tanti anni di silenzio, dopo l’esperienza simbolista e post-simbolista della giovinezza. Ha preso inizio proprio nel corso della Prima Guerra Mondiale: che è stata un evento terrificante per gli intellettuali, i quali pensavano che si fosse di fronte all’imminenza di una distruzione totale. Valéry fa in proposito una precisazione: non potendo combattere, si era sentito in obbligo di un restauro dalle profondità della lingua francese, che sentiva minacciata, un po’ come certi monaci del medioevo minacciati dalle invasioni barbariche, che si rinchiudevano nei loro conventi, e scrivevano migliaia e migliaia di esametri “tenebrosi” che nessuno leggeva, per salvare la lingua latina.

Naturalmente il modello, per Valéry, è la grande tradizione francese, quella rappresentata, diciamo, nel Seicento dai grandi tragici, mettiamo da Racine, e soprattutto dal Racine della *Phèdre*, che è un modello di trasparenza del linguaggio. *La Jeune Parque* è un poema scritto in alessandrini. Un monumento funebre che Valéry si proponeva di erigere alla lingua francese, scritto, lavorato addirittura (e sono sempre parole sue) *sub signo mortis*: sotto il segno della morte, della catastrofe che era quella della Prima Guerra Mondiale. Ora, quando egli si applica all’alessandrino sul modello di Racine, non vien fuori per nulla la trasparenza del ver-

so raciniano. Alle spalle, Valéry ha già tutta la sua esperienza di poeta simbolista e post-simbolista, che aveva prodotto capolavori: adesso ne cito uno perché è troppo bello: e soprattutto per far vedere come egli arriva a questo nuovo alessandrino ripreso da Racine, ma tutto denso, vivificato se vogliamo, e quindi conturbato, dall'esperienza simbolista e post-simbolista dell'autore. La poesia che adesso vi cito, del primo Valéry, del periodo anteriore alla *Parca*, s'intitola *Les pas*, "I passi":

Tes pas, enfants de mon silence,
 Saintement, lentement placés,
 Vers le lit de ma vigilance
 Procèdent muets et glacés.

Personne pure, ombre divine,
 Qu'ils sont doux, tes pas retenus !
 Dieux !... Tous les dons que je devine
 Viennent à moi sur ces pieds nus !

Si, de tes lèvres avancées,
 Tu prépares pour l'apaiser,
 A l'habitant de mes pensées
 La nourriture d'un baiser,

Ne hâte pas cet acte tendre,
 Douceur d'être et de n'être pas,
 Car j'ai vécu de vous attendre,
 Et mon cœur n'était que vos pas.

[I tuoi passi, figli del mio silenzio, / Santamente, lentamente posati, / Verso il letto della mia veglia / Procedono muti e gelidi. // Persona pura, ombra divina, / Come sono dolci, quei passi sospesi! / Oddio! ... Tutti i doni che io desidero / Vengono a me su questi piedi nudi! // Se, dalle tue labbra protese, / Tu prepari per acquietarlo, / All'abitante dei miei pensieri / Il nutrimento di un bacio, / Non affrettare questo tenero gesto, / Dolcezza d'essere e di non essere, / Perché ho vissuto nella vostra attesa, / E il mio cuore era solo i vostri passi.]

Questo è il Valéry simbolista, e post-simbolista di venticinque, ventisei anni. Con queste esperienze che aveva alle spalle, la trasparenza classica del verso di Racine non è più che un ricordo. Adesso, faccio un esempio, come vi dicevo prima, di allitterazione: questa riguarda la lacrima, è la Parca che parla: « D'une grotte de crainte au fond de moi creusée / Le sel mystérieux suinte muette l'eau. » (Da una grotta di paura, di terrore, di angoscia scavata nel fondo di me: « le sel mystérieux suinte muette l'eau »). Che cos'è questa serie di allitterazioni? È anche una rappresentazione. È la rappresentazione della lacrima, ma non è una rappresentazione. « Le sel mystérieux », che vale la lacrima, è una sineddoche, la lacrima non è nominata. Non solo, ma della lacrima viene anche riprodotto, dico tra virgolette, lo stillare attraverso la serie di /e/ mute precedute dalla dentale sorda, la /t/. « D'une grotte de crainte au fond de moi creusée / Le sel mystérieux suinte muette l'eau. » È quella /e/ muta o semi muta che si pronuncia un po' quando è seguita da consonante. Qui potete dirmi che non è seguita da consonante, come è il caso di « crainte » (« crainte au fond ») che è seguita da una /o/ (*au*). Solo che « crainte » cade, qui, sulla cesura del verso: quindi vale anche qui il valore della /e/ muta.

Ma c'è di più: qualche verso prima la Parca, rivolgendosi alla lacrima avanza questo enunciato: « Tu procèdes de l'âme, orgueil du labyrinthe » (tu procedi dall'anima, lacrima, orgoglio del labirinto). L'anima è l'orgoglio del labirinto, e qui stiamo andando a ritroso verso lo spazio mitico. Come il Minotauro, che è fatto di due nature, così l'uomo ha una parte spirituale, quella dell'anima, mentre il labirinto rappresenta il corpo, intrico di arterie e di vene. A questo punto, la parola dell'allitterazione sembra non competere più al soggetto, ma a qualche altro elemento di cui adesso par-

leremo: e cioè a un soggetto più sotterraneo, meno intellettuale, meno cartesiano, un soggetto che io chiamerei un po' freudiano se vogliamo, il quale lavora il linguaggio all'interno del linguaggio, non si sa se dietro la supervisione del soggetto o meno. In « D'une grotte de crainte », c'è tutta questa serie di allitterazioni aspre, rugose, che mirano a, tra virgolette, “rappresentare” gli ostacoli dell'interiorità, diciamo dell'*inconscio* (una parola che non adopero mai). Diciamo che « D'une grotte de crainte au fond de moi creusée » “rappresenta” una grotta di timore, di angoscia astratta, nel fondo dell'interiorità. Diciamo che è l'inconscio, e che tutte queste allitterazioni, così aspre, in corrispondenza con quello che ho segnalato prima riguardo alla lacrima, dovrebbero “raffigurare” l'inconscio. Ma in « D'une grotte de crainte », c'è questa parola « crainte » che adesso trascrivo foneticamente, \krɛ̃t\, *crainte*, la paura, il terrore. Se io tolgo il segno della nasalizzazione del gruppo vocalico, abbiamo: \kret\ e cioè *Crète* (Creta), la sede del labirinto, l'isola sede del labirinto.

« D'une grotte de crainte au fond de moi creusée / Le sel mystérieux suinte muette l'eau »: questo sale, questa lacrima che esce dalla « grotte de crainte », dal labirinto, è detta dal soggetto che sta parlando a livello logico del discorso? Ma sta veramente parlando? Chi è che parla?

È il soggetto o è il linguaggio che parla per forza propria? In un saggio dedicato a Jacqueline Risset sul canto di Ulisse avevo parlato proprio di una *mémoire* d'autore e di una *mémoire de mots*, di una memoria di parole. Comunque, una forza primordiale è insita nelle parole che vengono allineate, performatate dall'enunciato allitterativo che dovrebbe rappresentare la realtà dell'inconscio, ma in questo caso *crainte*, se togliamo la nasalizzazione, diventa il luogo del labirinto: *Crète*.

Possiamo parlare quindi di *due soggetti di sapere*, un soggetto di sapere che, come ho detto prima, possiamo designare come *cartesiano* (anche perché, per Valéry, Descartes era il massimo dell'intelligenza e della filosofia): un soggetto cartesiano, quello che gestisce il discorso, e un soggetto che direi freudiano, o lacaniano, il quale non è per niente un supervisore, ma lavora, "gioca" all'interno delle parole stesse.

L'inizio della *Parca* mette in scena proprio due figure (due parche), una cartesiana e un'altra, segreta, nascosta. Di queste due parche, si parla proprio all'inizio, un inizio bellissimo, mentre in un altro punto della *Jeune Parque*, viene data un'immagine superba di questa "seconda" Parca: « Dans ma lourde plaie une secrète sœur / Brûle, qui se préfère à l'extrême attentive »: nella mia greve piaga una segreta sorella arde, brucia... che soprassiede all'altra figura, quella razionale (« extrême attentive »). Come è facile indovinare, la piaga che brucia è qualcosa di sotterraneo al soggetto, e che possiamo anche chiamare – anche se io non lo nomino mai – "l'inconscio".

Adesso passiamo all'inizio della Parca, questo inizio splendido, dalla modernità sconvolgente, dove si danno le due figure che abbiamo visto: « Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure / Seule, avec diamants extrêmes?... Mais qui pleure, / Si proche de moi-même au moment de pleurer ? » (chi piange là, se non il solo vento, in quest'ora sola, con diamanti estremi? Ma chi piange così vicino a me che sto per piangere?) Ci sono quindi due figure: quella che piange e quella che chiede chi piange. I versi sono bellissimi. Ma qui c'è un nodo semantico forte: cosa sono i «diamanti estremi»? In questo magnifico testo in definitiva chiaro, c'è però un grumo di senso, opaco: che cosa sono i *diamants extrêmes*? Ad occhio, potete dirmi che si tratta di una

metafora, ma che tipo di metafora? È quel tipo di metafora che Albert Henry, il grande filologo e studioso di Rimbaud, designa come metafora à un seul terme: una metafora a un termine solo. Le metafore sono fatte di due termini: metaforizzante, metaforizzato, più il tratto pertinente solo virtuale che collega l'uno e l'altro. Nel nostro caso il metaforizzato è assente, c'è solo il metaforizzante, vale a dire solo *diamants* che resta impenetrabile. Sta proprio qui uno degli effetti di quella semanticità non articolata di cui parlavo prima, in quanto non è circoscrivibile dal concetto. Il metaforizzato assente lo recuperiamo scendendo un po' nella lettura del poema dove abbiamo la splendida allocuzione della Parca agli astri; *diamant*, vale quindi l'astro, la stella. In questo verso i diamanti estremi, gli astri, sono estremi o per la grande distanza o, visto che siamo verso la fine della notte, perché si stanno spegnendo. L'allocuzione della Parca agli astri, che ci permette di individuare nel *diamant* il metaforizzato assente è questa: « Tout-puissants étrangers, inévitables astres / Qui daignent faire luire au lointain temporel / Je ne sais quoi de pur et de surnaturel ; / Vous qui dans les mortels plongez jusques aux larmes / Ces souverains éclats, ces invincibles armes, / Et les élancements de votre éternité »; onnipotenti stranieri [bellissima appellazione degli astri], che degnate far risplendere, nelle lontananze temporali, non so che di puro e di sovranaturale; voi che nei mortali affondate sino alle lacrime, i vostri sovrani lampi, le vostre invincibili armi, e le trafitture (*les élancements*) della vostra eternità: le trafitture dunque dell'eternità, inflitte dagli astri, rispetto al tempo umano.

Qui abbiamo dunque la possibilità di restaurare la metafora à un seul terme, inserendo al posto di *diamants* il metaforizzato «astri», «stelle». Per cui assistiamo a un rovesciamento totale del quadro normativo dell'alto e del basso, dello ctonio e del celeste,

dato che il diamante è nelle profondità della terra, mentre gli astri, sono nelle profondità celesti. È un capovolgimento, una sovrapposizione o meglio, una compattazione di alto e di basso che sta al di fuori delle coordinate attraverso le quali noi riusciamo ad articolare il nostro discorso, a concepire il dentro e il fuori, il basso e l'alto eccetera. In una metafora del genere assistiamo a uno scombinamento assiologico delle categorie attraverso le quali siamo abituati ad organizzare e concepire il mondo.

Ma c'è un'altra cosa in questa metafora: c'è un'aporia. Mi servo di questo termine molto bello che designa il passaggio impraticabile: Infatti, anche se ho restaurato, reintrodotta il metaforizzato là dove non c'era, cosa c'è che non va? L'aporia è *extrêmes*, che è un aggettivo e riguarda la lontananza spaziale degli astri o il fatto che gli astri stanno declinando, stanno spegnendosi, ed è pertinente appunto per gli astri. *Che però non figurano nel testo.* *Extrêmes* è addetto a *diamants*, verso i quali però *extrêmes* non è per nulla pertinente. È un'aporia. Abbiamo, in questo caso, uno di quei bellissimi esempi di cui ho parlato tante volte, di «semantività non articolata», in cui abbiamo un senso che resta sospeso, non circoscritto dal concetto. *Extrêmes* riguarda le stelle che però non ci sono, sono nel metaforizzato, il quale non c'è. Quindi si tratta di un'aporia in quanto supplemento di senso al di fuori della circoscrizione del concetto.

All'interno del testo poetico, e nella fattispecie nel testo di Valéry, abbiamo due soggetti che operano: un soggetto logico, cartesiano, che sarebbe il soggetto rappresentato dal primo Altro di cui ho parlato nella prima citazione che ho fatto, e un secondo soggetto, quello del « Dans ma lourde plaie une secrète sœur / Brûle », che è sepolto dentro la parola ma che non obbedisce più, non rispetta più, se vogliamo, la supervisione dell'Io, del soggetto razionale.

Adesso mi avvicino alla fine, e vorrei farvi sentire un testo in italiano in cui si dà l'affermazione di un autore che dice cose che la poesia non dice, perché la poesia ne dice altre. In questo caso, il testo ne sa più dell'autore. L'autore è Vittorio Sereni, e se quello che dice come spiegazione del testo è vero, il testo però ne sa più di lui. La poesia in questione è una poesia famosissima, forse una delle poesie più famose di Sereni: è tratta dalla sua raccolta più celebre, *Diario d'Algeria...* Un piccolo contesto referenziale. Sereni era stato fatto prigioniero durante la Seconda Guerra mondiale dagli anglo-americani ed era stato confinato in un campo di concentramento in Algeria, mi pare vicino a Orano. E lì ha scritto le poesie del *Diario*, tra cui questa stupenda di cui vi parlerò. Nel campo, arrivavano le notizie di quello che succedeva, nel tremendo conflitto: tra queste, la notizia dello sbarco in Normandia, del grande esercito anglo-americano. Lì c'è un verso, di cui poi vi darò una spiegazione, che è una meraviglia:

Non sa più nulla, è alto sulle ali
il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna.
Per questo qualcuno stanotte
mi toccava la spalla mormorando
di pregar per l'Europa
mentre la Nuova Armada
si presentava alle coste di Francia.
Ho risposto nel sonno: – È il vento,
il vento che fa musiche bizzarre.
Ma se tu fossi davvero
il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna
prega tu se lo puoi, io sono morto
alla guerra e alla pace.
Questa è la musica ora:
delle tende che sbattono sui pali.
Non è musica d'angeli, è la mia
sola musica e mi basta.

Riguardo al primo verso, che è bellissimo con la dialefe sulle due /a/ per designare l'altezza entro la quale trasvola il caduto, l'autore stesso afferma, in una lettera, che ha raccontato un fatto effettivo, quello dello sbarco anglo-americano in Normandia della Nuova Armada (così chiamata perché ricordava quella di Filippo II quando voleva invadere l'Inghilterra) e che il primo verso riferisce dei caduti o anche dei feriti, che venivano trasportati immediatamente, con gli elicotteri, in Inghilterra. Tale la spiegazione razionale, falsa, o parzialmente falsa, vera se vogliamo nella lettera, ma falsa nel senso profondo del testo: quella del caduto, che non sa più nulla, è alto sulle ali ecc. Di fatto non è così. C'è quel verso che a me commuove: «Per questo qualcuno stanotte / mi toccava la spalla mormorando / di pregar per l'Europa». Come nel caso della Prima Guerra mondiale, anche ora la Guerra viene sentita come immane catastrofe: l'Europa invasa dalle truppe tedesche, da un lato, e dall'altro la grande Armada, enorme, che si avvicina: per l'Europa sarà peggio di una catastrofe, ed è *per questo* che «qualcuno stanotte / mi toccava la spalla mormorando / di pregar per l'Europa». Chi parla, qua, in questa presentazione? Vi è una parola nascosta, che dall'ultimo verso risale e va su a raggiungere il primo: «Non è musica d'*angeli*, è la mia / sola musica e mi basta». Il caduto che viene portato via *si trasforma nell'angelo*. La parola resta nascosta fino alla fine, ma alla fine viene detta. Il testo dice che questo caduto non è un semplice caduto, ma un caduto che si è trasformato in una iper-realtà: quella dell'angelo che chiede al soggetto di pregare per l'Europa. Alla fine il caduto trova la sua figura lessicale, pertinente perché viene nominato proprio «l'angelo», che impregna di sé, di questo senso traslato, trascendente, tutta la poesia.

Abbiamo qui un caso dove il poeta che ha scritto la poesia si limita a dare la spiegazione del caduto che viene trasportato via dagli elicotteri, mentre il testo, quello che adesso ho cercato di far parlare (diciamo), il testo dice invece, o aggiunge, che si tratta della trasformazione del caduto in un angelo che chiede al soggetto della poesia di pregare per l'Europa.

Ecco, io mi fermerei qua.

Ca' Foscari o della Poesia

Sono lieto e soprattutto onorato di essere stato invitato a partecipare ai festeggiamenti per la ricorrenza dei 150 anni della fondazione di Ca' Foscari.

Io sono arrivato qui come professore incaricato nel 1970, sull'ondata di quelle “scienze umane” che, all'incirca dalla metà degli anni Sessanta, stavano dilagando nella cultura europea a partire dalla Francia. Alcuni testi, pubblicati appunto in Francia in quegli anni, mi diedero l'avvio e costituirono, in seguito, dei pilastri fondamentali per le varie discipline in cui si articola la cultura.

Posso ricordare, così, la serie di *Mythologiques*, di Claude Lévi-Strauss per l'antropologia, i grandi saggi di Émile Benveniste per la linguistica, *Les Mots et les Choses* di Michel Foucault per l'epistemologia, *L'écriture et la différence* e *De la grammatologie* di Jacques Derrida per la filosofia e la teoria dell'écriture; seguiti da Greimas con la sua *Sémantique structurale* e da Barthes col suo *Degré zéro de l'écriture*, che conobbe addirittura un

Questo testo è stato letto in apertura della prima sessione del Convegno “Le lingue occidentali e orientali a Ca' Foscari: il futuro costruito su un grande passato”, Ca' Dolfin, Aula Magna Silvio Trentin, il 7 novembre 2018

successo da *best-seller* e che inaugurava una lunga serie di saggi che, per il fascino stesso dello stile che li permeava, posero l'autore, per anni, in una posizione di "vedette" della cultura.

E infine, ma non certo ultimo della rassegna, Jacques Lacan che, con i suoi *Écrits*, introduceva nella propria disciplina, la psicoanalisi, alcuni principi della linguistica strutturale. In particolare, quelli di "metafora" e di "metonimia", che Lacan assimilava probabilmente dal grande libro giunto in Francia esattamente nel 1963 per le Éditions de Minuit, vale a dire gli *Essais de linguistique générale* di Roman Jakobson.

E per sfrondare subito un po' la rassegna appena esibita, e per circoscriverne i rapporti in relazione al lavoro del sottoscritto, dirò che quest'ultimo libro, assieme al precedente di Lacan, costituiscono quella che per me rappresentava la base del discorso critico: e cioè l'assoluta, totale focalizzazione conoscitiva *sul testo* e, più in particolare, *sulla parola*.

Tuttavia, in questa attitudine del sapere, i due autori citati, Jakobson e Lacan, si trovavano, per quanto riguardava la mia formazione culturale, in compagnia di un grandissimo italiano che li aveva preceduti addirittura di qualche decennio: intendo, Gianfranco Contini. Il quale si era configurato per me, sin dagli anni Cinquanta, e cioè sin da quando lessi sul numero di "Paragone" dedicato alla letteratura il saggio *Preliminari sulla lingua del Petrarca* (anno 1952), si era configurato dunque come l'illuminazione decisiva, e addirittura unica, del discorso critico.

Con questo bagaglio, quello più generale delle "scienze umane" e quello, più circoscritto ma infinitamente più pesante dei tre ultimi autori nominati (bagaglio travasato, almeno parzialmente, nelle mie prime pubblicazioni), con questo bagaglio affrontai il prestigioso incarico che mi veniva affidato: l'insegnamento di

“Lingua e Letteratura francese” (tale la denominazione statutaria della disciplina).

Non posso non ricordare quanto questo approccio ai testi, approccio di natura, diciamo, empirica e cioè d'ordine essenzialmente verbale, ma sul sottofondo del loro rapporto con la realtà psichica non esplicitamente manifesta dell'autore, abbia suscitato il più appassionato interesse nei miei giovani ascoltatori.

Ma qui devo fare una precisazione. Non si trattava solo della novità di un metodo, o dei metodi desunti dalle nuove scienze, e in particolare dai tre autori suddetti, ma anche, e forse soprattutto, delle modalità in cui questo nuovo sapere veniva fornito agli utenti: si trattava, infatti, di un sapere trasmesso non, o non solo, dalla mente ma proprio dalla totalità corporale e, in primis, da quella memoria che la bellissima e pertinentissima locuzione francese designa come connessa alle fibre e, precisamente, al “cuore”. Imparare, dire a memoria è detto infatti “apprendre, dire par cœur”.

Per cui, il sapere vero, nutrito, sì, dalle nuove scienze, si può ritenere tale solo se passa per il corpo. Sapere dato (sapere trasmesso) e sapere ricevuto si riconoscono come tali solo perché entrambi sono chiamati a “riconoscersi”, appunto, nell'ambito della corporalità. Che, nel caso del sottoscritto, si iscriveva nella passione incessante della memorizzazione della poesia, francese ma anche italiana, il che segnalava all'ascolto da quale zona del docente fuorusciva il cosiddetto sapere: dal cuore (“le cœur”), dalle fibre corporali, richiedendo, per quanto possibile, una ricezione nello stesso ambito.

Tale, la mia attitudine nei trentaquattro anni di insegnamento qui.

E siccome, per quello che ho detto, ciò che veniva posto in gioco era la mia stessa totalità di Soggetto, appariva evidente

quanto questa lunga esperienza di insegnamento abbia finito per coincidere con l'esperienza stessa della realtà che stavo vivendo e, appunto, sperimentando giorno per giorno.

Così, sarà proprio per tutto questo che io devo a Ca' Foscari – Ca' Foscari, con i colleghi (alcuni, purtroppo, ormai tra le ombre), le autorità che l'hanno gestita e la gestiscono tuttora, le folle degli studenti (straripanti in quei primi anni), da cui si formarono allievi diventati poi docenti, cari come fratelli –, è proprio per tutto questo che *io devo a Ca' Foscari una gratitudine infinita*.

Essa è stata per me – e sarebbe errato considerare quanto ho riferito, solo dal punto di vista sociale o pubblico –, essa è stata il “luogo” che ha accolto quella parte di me stesso ove vige soprattutto la “lettera” della poesia – e che è la parte più autentica ed anche più riservata del sottoscritto – *e le ha dato modo di manifestarsi fuori di me*.

Ca' Foscari: questo Luogo, questo Corpo dallo splendido nome, composto di due elementi, di cui il primo, “Ca”, tronco, apocope per “casa”, viene ripreso nella seconda sillaba atona del secondo elemento, sdrucchiolo, “Fóscari”, prefigurando già lì, nell'”allitterazione dissimulata” raccomandata da Mallarmé, *una scheggia di poesia*.

Di Venezia, della città di pietra e d'acqua (come la designa D'Annunzio nel *Fuoco*), di questa città dall'aura un po' sepolcrale che ne costituisce comunque il fascino, di Venezia, Ca' Foscari ha rappresentato e rappresenta per me ma non solo per me, il cuore pulsante e attivo, che fa sentire il suo battito, qui, nello spazio del nostro Occidente, ma che lo prolunga altresì verso est, verso Oriente.

È naturalmente, il battito del sapere, passato e contemporaneo, di cui Ca' Foscari si fa depositaria e emblema, e che, per quanto

mi riguarda, come ho già detto, è soprattutto della parola poetica. E in particolare, quando questa pervenga a restituire – nelle sue incarnazioni più pure – lo scintillio accecante che brilla entro l'orizzonte terrestre con tutto il suo potere di incanto e di creatività, quello, intatto dai secoli, dell'enigma del linguaggio.

Bibliografia essenziale

- Il Cigno di Mallarmé*, Silva, 1969 (nuova edizione: Pratiche, 1994)
Il testo poetico, Rizzoli, 1972
Tecniche della rappresentazione verbale in Flaubert, il Saggiatore, 1981
Cinque analisi, Feltrinelli, 1982
Modelli psicoanalitici e teoria del testo, Feltrinelli, 1987
Enunciazione e racconto. Per una semiologia della voce narrativa, il Mulino, 1989
Il Fauno di Mallarmé, Feltrinelli, 1991
Gli occhi, le chiome. Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca, Feltrinelli, 1993
Critica della testualità, il Mulino, 1994
Poesia italiana contemporanea. Saggi e interventi, Bompiani, 1995
Realtà e metafora. Indagini sulla Recherche, Feltrinelli, 1997
Lecture de Prose pour des Esseintes et de quelques autres poèmes de Mallarmé, Editions Comp'Act, 1998
Forme del testo. Linguistica semiologia psicoanalisi, Cisalpino, 2004
La parola fuori di sé. Scritti su Pasolini, Manni, 2004

Il testo visivo. Forme e invenzioni della realtà da Cézanne a Morandi a Klee, Marinotti, 2006

Grammatica della poesia. Cinque studi, Guida, 2007

Il romanzo francese dell'Ottocento. Lingua forme genealogie, il Mulino, 2010 (Premio Francesco De Sanctis per la Critica letteraria)

La frase, il racconto. Le sperimentazioni di Flaubert nei Trois Contes, Cafoscarina, 2013

Una lunga complicità. Scritti su Andrea Zanzotto, il Saggiatore, 2015

Gadda ossia Quando il linguaggio non va in vacanza. Cinque studi, il Saggiatore, 2016

Rimbaud. Le vocali, la parola notturna, il Saggiatore, 2016

Ha curato le edizioni di opere di Flaubert, Valéry, Saint-John Perse, René Char, A.J. Greimas, J. Derrida, A. Zanzotto

COLLANA DI LETTERATURE MODERNE

Ultimi volumi pubblicati

18. Cristina Fossaluzza, *Poesia e nuovo ordine. Romanticismo politico nel tardo Hofmannsthal*
19. *Ruskin, Venice and Nineteenth-Century Cultural Travel*, edited by Keith Hanley and Emma Sdegno
20. Isabella Molinaro, *Corpi femminili nell'opera poetica di Yves Bonnefoy. Per un percorso di conciliazione tra femminile e materno*
21. Massimiliano De Villa, *Una Bibbia tedesca. La traduzione di Martin Buber e Franz Rosenzweig*
22. Stefano Agosti, *La frase, il racconto. Le sperimentazioni di Flaubert nei Trois Contes*
23. Sergio Perosa, *Studies in Henry James*
24. Frédéric Jacques Temple, *Poesie*. Seguito da *Temple allo specchio* di Rino Cortiana
25. *Dal gotico al fantastico. Tradizioni, riscritture e parodie*, a cura di Michela Vanon Alliata e Giorgio Rimondi
26. Milena Romero Allué, *Immagini della mente. Scrittura, e percezione visiva nella letteratura inglese del Rinascimento*
27. Elisa Bizzotto, *Walter Pater. Reception, Rewriting, Adaptation*

Stampato in Italia
presso LegoDigit s.r.l.
via Galileo Galilei, 15/1
38015 Lavis (TN)
dicembre 2018