

ISSN: 0547-2121

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

Direttore: Augusto Guarino

Comitato scientifico: Maria Teresa Cabré, Anne J. Cruz,

Giovanni Battista De Cesare, Marco Modenesi, Amedeo Quondam,

Augustin Redondo, Claudio Vicentini, Maria Teresa Zanola

Comitato di redazione: Federico Corradi, Paola Gorla, Salvatore Luongo,

Lorenzo Mango, Teresa Gil Mendes, Encarnación Sánchez García, Carlo Vecce

Segreteria: Jana Altmanova, Giovanni Rotiroti

LX, 1

Gennaio 2018

Tutti i contributi sono sottoposti alla doppia revisione anonima tra pari (*double blind peer review*).

Gli studiosi che intendano proporre contributi per l'eventuale pubblicazione sulla Rivista possono inviarli all'indirizzo: annaliromanza@unior.it.

Per ulteriori informazioni si invita a consultare il sito:
www.annaliromanza.unior.it.



UNIVERSITA DEGLI STUDI DI NAPOLI
"L'ORIENTALE"

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

LX, 1

LETTERATURA E PSICANALISI

Numero tematico a cura di

Augusto Guarino e Giovanni Rotiroti

NAPOLI
2018

INDICE

<i>Prefazione a cura di Augusto Guarino e Giovanni Rotiroti</i>	pag. 7
---	--------

SAGGI:

Stefano Agosti, <i>Parola della poesia e parola dell'altro</i>	11
Mario Ajazzi Mancini, <i>Kafkiano? Ein bescheidener Beitrag zur „Kafkologie“</i>	25
Simone Berti, <i>Il testimone involontario e le parole dell'esilio</i>	31
Elen Botros El Malek, <i>Sublimazioni sadiane: 'cœur' e 'imagination'</i>	41
Irma Carannante, <i>La "dimensione" romena di Eugène Ionesco. Idee per un progetto di ricerca</i>	59
Ilaria Detti, <i>L'arte del racconto e il racconto ad arte</i>	75
Federico Fabbri, <i>Utopia della lingua</i>	83
Giulia Lorenzini, <i>Una verità che ha di menzogna sembianza</i>	89
Nicola Mariotti, <i>Il dado stellato. La scrittura libera la speranza in dote alla distruzione</i>	95
Marco Ottaiano, <i>Psicanalisi e creazione narrativa: il 'sacrificio' dello psicoterapeuta ne La mujer loca di Juan José Millás</i>	101
Anna Maria Pedullà, <i>Fusini e Serpieri lettori di Shakespeare</i>	109
Mattia Luigi Pozzi, <i>Solleticare la mancanza: Žižek e il soggetto scabroso</i>	121
Giovanni Rotiroti, <i>Resto di cenere. All'ascolto della parola ferita di Paul Celan</i>	145
Giovanni Sias, <i>L'impossibile abitare dell'uomo</i>	177
Carlo Vecce, <i>Un ricordo d'infanzia</i>	185
Alberto Zino, <i>"Avere un fuori, ascoltare ciò che ne viene". Inconscio e Blanchot</i>	197

RECENSIONI:

Franco Fortini, <i>Foglio di via e altri versi</i> , Edizione critica e commentata a cura di Bernardo De Luca, Quodlibet, Macerata 2018, 368 pp. (Margherita De Blasi)	pag. 209
Rosario Pellegrino, <i>Charles de Brosses, "Lettere dall'Italia"</i> , Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2017, 196 pp. (Michele Bevilacqua)	211
Giuseppe Mazzocchi, <i>Molte sono le strade. Spiritualità, mistica e letteratura nella Spagna dei secoli d'oro (con un'appendice novecentesca)</i> , a cura di Paolo Pintacuda, Liguori, Napoli 2018, 402 pp. (Paola Zito)	213
ABSTRACT DEI SAGGI	219

SAGGI

STEFANO AGOSTI

PAROLA DELLA POESIA E PAROLA DELL'ALTRO

A Nicole

Questo intervento si colloca, *d'entrée de jeu*, all'ombra di alcune notissime affermazioni di Lacan, tratte dal V volume del Seminario, *Les formations de l'inconscient*:

Nous avons défini l'Autre comme le lieu de la parole. Cet Autre s'institue et se dessine par le seul fait que le sujet parle. De ce seul fait, le grand Autre naît comme lieu de la parole¹.

E ancora questa affermazione per noi capitale:

"L'Autre de l'Autre est le lieu où la parole de l'Autre se dessine comme telle"²: frase, ripeto, capitalissima, che in italiano io formulerei così: "l'Altro dell'Altro è il luogo in cui la parola dell'Altro *prende figura*" (sottolineo "prende figura" = "*se dessine comme telle*").

Si darebbero quindi due tipi di discorso (di parola) e, per ciò stesso, di affermazione dell'Altro:

1. il discorso normativo, quello del linguaggio in cui il Soggetto è incapsulato come in una gabbia, da cui la sua impossibilità ad accedere alla (tra virgolette) "verità", sua propria e nei riguardi dei suoi simili: e

¹ J. Lacan, *Le Séminaire Livre V. Les formations de l'inconscient: 1957-1958*, texte établi par J.-A. Miller, Seuil, Paris 1998, p. 457.

² *Ibidem*.

questo è il discorso in cui si pronuncia, secondo Lacan, la parola dell'Altro;

2. un secondo tipo di discorso, in cui Lacan individua la parola come parola "dell'Altro dell'Altro", e dove la parola "prende figura" ("se dessine comme telle").

Di che discorso, di che parola si tratta qui?

Se, per Lacan, questa parola dell'Altro dell'Altro non corrisponde più alla parola normativa, quella della realtà quotidiana entro la quale il Soggetto è imprigionato e, per ciò stesso, impossibilitato ad accedere alla verità, sua e nei riguardi del proprio simile (nella fattispecie, e drammaticamente, nei riguardi dell'oggetto del desiderio), se dunque la parola dell'Altro dell'Altro non corrisponde alla parola normativa, a che cosa di fatto essa corrisponde?

Ebbene, diciamo allora che essa corrisponde alla parola dell'ordine simbolico.

È, in altri termini, un supplemento di linguaggio all'interno del linguaggio, come possiamo verificare ancora nel quotidiano, con la massa di regole, leggi, interdizioni – reali o immaginarie – che circondano il Soggetto (orari, prescrizioni, doveri, divieti ecc.).

Ma esiste anche un altro tipo di supplemento di linguaggio, di supplemento di parola, in cui si afferma, con straordinaria potenza, la parola dell'Altro dell'Altro: dell'Altro che parla attraverso (tramite) il primo Altro: è quel supplemento di parola che fonda e costituisce il linguaggio della poesia, in cui veramente la parola "prende figura" ("se dessine comme telle").

Ora, per strano che possa sembrare, sarà proprio lì, in questo supplemento di parola in azione nella poesia, che il Soggetto, normalmente ingabbiato nelle maglie del linguaggio detto "comunicativo" (in realtà, comunicativo di equivoci e di malintesi), è proprio lì, nel luogo della parola dell'Altro dell'Altro, che il Soggetto troverà modo di affermare, se non la verità del proprio dire e del proprio esistere, per lo meno la loro autenticità.

Qual è dunque, in poesia, questa parola di autenticità, in quanto parola supplementare rispetto al dire ordinario, questa parola dell'Altro dell'Altro?

Diciamo subito, forse con troppo brusca formulazione, che è *la parola che parla a se stessa* e che, per ciò stesso, *si mette in rappresentazione*. (Corrisponde, se vogliamo, al principio di Jakobson sul poetico, inteso come proiezione delle equivalenze dall'asse della selezione sull'asse della contiguità.)

Essa si avvale delle molteplici modalità di autoriflessione di cui è depositaria, quali sono rappresentate dagli apparati sia d'ordine formale sia d'ordine semantico che presiedono all'istituto poetico (rime, ritmi, allitterazioni, per il piano formale; tutte le figure di trasposizione, e in primis la metafora, per il piano semantico), e la cui attività è responsabile della produzione di una semanticità non più suscettibile di riduzione alle unità di significato: e cioè, di una semanticità che Greimas, generalmente, ha designato come *non articolata*.

Stanno lì, nella produzione di questa semanticità non articolata, gli effetti di autenticità del dire del Soggetto, in quanto effetti di quel supplemento di parola che è la parola dell'Altro dell'Altro (il luogo di provenienza della parola dell'Altro dell'Altro, sarà rappresentato dunque, in poesia, dall'insieme dei dispositivi semantico-formali suscettibili di produrre questa parola seconda).

Qui dovrei proporre qualche occorrenza di questa parola in tutto lo spettro delle sue manifestazioni; ma siccome l'ho fatto e ne ho parlato in tanti scritti e in tanti interventi, mi limiterò a due sole esemplificazioni: quella relativa all'allitterazione e quella relativa alla metafora, e che riguardano, rispettivamente, il piano formale e il piano semantico della parola poetica.

Per l'allitterazione, mi piace anzitutto ricordare quanto ebbe ad affermare Mallarmé (nei *Mots anglais*), là dove dichiara che essa testimonia di "uno dei misteri sacri e rischiosi del linguaggio" ("sacrés et périlleux du langage").

Di fatto, essa mette in relazione due o più vocaboli tramite l'identità di determinati gruppi timbrici, accantonando o sospendendo momentaneamente il significato. È, in realtà, un potente dispositivo di trasgressione, se è sul significato o, meglio, sul rapporto di presupposizione reciproca significante-significato, che si fondano i processi comunicativi.

Ma eccone un'esemplificazione, tratta dal grande poema di Valéry, *La Jeune Parque*.

Scritto durante la Prima guerra mondiale, e dopo il lungo silenzio poetico successivo alla produzione giovanile (poi raccolta nel volume *Album de vers anciens*), *La Jeune Parque* si pone, per affermazione dell'autore, "sub signo Martis". E intende soprattutto contribuire a salvare, da quella che era sentita dagli intellettuali dell'epoca come un'istante, immane catastrofe sui destini della Francia e dell'Europa, ciò che, per Valéry, rappresentava l'essenza di una civiltà: vale a dire la lingua. Ecco le sue parole (in una lettera a Albert Mockel del 1917):

[...] il fallait au moins travailler pour notre langage, à défaut de combattre pour notre terre; dresser à cette langue un petit monument peut-être funéraire, fait des mots les plus purs et de ses formes les plus nobles.

E ancora queste altre, bellissime, a Georges Duhamel in una lettera del '29 che riassume la posizione di Valéry al tempo della stesura del poema:

[...] J'avais fini par me suggérer que j'accomplissais un devoir, que je rendais un culte à quelque chose en perdition. Je m'assimilais à ces moines du premier moyen âge qui écoutaient le monde civilisé autour de leur cloître crouler, et qui ne croyaient qu'en la fin du monde; et toutefois, qui écrivaient difficilement, en hexamètres durs et ténébreux, d'immenses poèmes pour personne. Je confesse que le français me semblait une langue mourante, et que je m'étudiais à le considérer *sub specie aeternitatis*.

Il modello da seguire in vista di questa lingua da salvare, avrebbe dovuto essere Racine e, in particolare, ciò che ne costituiva la più spiccata caratteristica: la sovrana trasparenza del verso.

Ma alle spalle di Valéry, stava tutta la sua esperienza giovanile della poesia, improntata fortemente a quello che era stato il movimento poetico più decisivo di quel tempo: il simbolismo, col post-simbolismo che gli succede. Inoltre, era sempre incombente sulla sua attitudine mentale, la presenza incomparabile di Mallarmé.

Così, nel verso della *Parca*, la trasparenza raciniana non è più che un ricordo.

Ecco dunque il "nuovo" Valéry, circoscritto, nell'esempio, al fenomeno dell'allitterazione, ove sarà agevole constatare – e lo metteremo

in evidenza – la straordinaria stratificazione dei valori formali e semantici, soprattutto in quanto depositari di un'incessante esorbitanza dalle istanze del discorso:

D'une grotte de crainte au fond de moi creusée
Le sel mystérieux suinte muette l'eau.

Si tratta della rappresentazione di una lacrima: e tuttavia di una rappresentazione che *non* è una rappresentazione.

Intanto la lacrima non è nominata, ma indicata attraverso una figura di trasposizione, la sineddoche: "le sel mystérieux". Non solo, ma, ben più sottilmente, ne è presentato lo stillare attraverso il "gioco" della dentale sorda, la /t/, sostenuta ed evidenziata dalla cosiddetta "e" muta: "grotte", "crainte", "suinte", "muette".

Vi è di più. Qualche verso prima, alla lacrima è addetta questa immagine:

Tu procèdes de l'âme, orgueil du labyrinthe.

L'anima è l'orgoglio del labirinto (il corpo, la corporalità) in quanto, proprio come per il Minotauro, segnala la doppia natura dell'uomo: quella spirituale, rappresentata appunto dall'anima, e quella materiale, rappresentata dal corpo, reticolo (labirinto) di arterie e di vene. Ovviamente, si dà un rovesciamento assiologico rispetto alla natura delle componenti del Minotauro.

Qui, la "voce", in quanto parola dell'Altro dell'Altro, diventa assordante: il testo si sprofonda infatti a ritroso addirittura nello spazio mitico, che finisce per coincidere con la più bruciante modernità. Quella che porta il testo a "dire" (parola tra virgolette), attraverso il senso non articolato di una supplementare, potente serie di allitterazioni, le rugosità, le asperità del labirinto interiore da cui promana la lacrima, e cioè: *GRotte-CRainte-CReusée*: "D'une grotte de crainte au fond de moi creusée".

Ora, in questa supplementare serie di allitterazioni, c'è un fenomeno che va ben al di là del fatto mimetico, o semplicemente espressivo.

Riguarda, nella serie, il vocabolo "crainte", la cui trascrizione fonetica si configura così: /KRêt/. Ebbene, se sopprimo l'indicazione grafica

della nasalizzazione del gruppo vocalico, ottengo la seguente trascrizione: /kRɛt/, vale a dire, in caratteri normali, “crête” e, più precisamente, “Crête”, vale a dire il toponimo (l’isola di Creta) sede del labirinto.

A questo punto la domanda è: chi parla qui? È l’autore o il linguaggio stesso, in virtù di quel principio, avanzato da Mallarmé, per cui il poeta “cède l’initiative aux mots”?

È, del resto, quanto io stesso, in un intervento sull’Ulisse dantesco scritto per un omaggio a Jacqueline Risset (la cui cara ombra mi piace evocare qui, ora), avevo sottolineato distinguendo due tipi di “memoria” in atto nel testo poetico: una “*mémoire d’auteur*” e una “*mémoire des mots*”, ove sono le parole stesse che si richiamano le une con le altre, al di fuori o al di là della sovrintendenza autoriale.

Come esplicheremo più avanti, si può ipotizzare, in questo caso, l’esistenza di un “Soggetto di parola” immanente alla stessa sostanza verbale.

Veniamo ora all’altra esemplificazione annunciata, quella sulla metafora.

Si tratta dell’incipit stesso (mirabile) del monologo della *Jeune Parque*:

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?

La metafora in oggetto, sulla quale verterà il nostro discorso, è rappresentata dal sintagma “*diamants extrêmes*”.

Due parole sulla struttura e sull’articolazione di questa figura.

Come è noto, la struttura della metafora consta di tre elementi: un metaforizzante, un metaforizzato, cui si aggiunge un terzo elemento, solo virtuale: e cioè il tratto pertinente comune (sèma o funzione proposizionale) che consente l’articolazione (il collegamento, vuoi l’identificazione) di metaforizzante e di metaforizzato.

A volte, soprattutto nella modernità, il metaforizzato si dà *in absentia*. Come nel nostro caso, ove abbiamo, precisamente, una metafora “à un seul terme”, costituita da un solo termine, costituita cioè dal solo metaforizzante: in questo caso “*diamants*”. Il metaforizzato, ricostruibile attraverso il contesto del brano, è rappresentato dagli “*astri*”, dalle “*co-*

stellazioni". Ricordo, alcuni versi più sotto, la grande allocuzione della Parca agli astri:

Tout puissants étrangers, inévitables astres
 Qui daignez 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,
 Je suis seule avec vous.....

Ebbene, il tratto pertinente comune che permette di identificare l'uno all'altro oggetti tanto dissimili, i "diamanti" e gli "astri", è il tratto pertinente (o sèma) della "irradiazione luminosa".

La stella si "sdoppia" dunque nel diamante, e questo nella stella, attuando un vero e proprio capovolgimento del quadro normativo di riferimento, stabilizzato sulle opposizioni: alto *vs* basso, uranico *vs* ctonio, celeste *vs* terrestre ecc., che qui risultano compresenti, nella neutralizzazione degli opposti.

È la splendida attuazione della parola dell'Altro dell'Altro, fuori da ogni semanticità acquisita. L'effetto di senso, la figura-senza-figura che ne è il prodotto, non è reperibile in nessuna grammatica, in nessun lessico, in nessuna enciclopedia.

Ma vi è di più. Come si configura, di fatto, la metafora in causa?

Ebbene, l'epiteto che accompagna il metaforizzante, vale a dire "*extrêmes*", è pertinente solo nei riguardi del metaforizzato (le stelle, gli astri: "*extrêmes*", sia in quanto lontani nello spazio, sia perché prossimi a spegnersi per le prime luci dell'alba), metaforizzato che però non figura nel testo, mentre nei riguardi del metaforizzante, *in praesentia* (vale a dire, "*diamants*"), "*extrêmes*" risulta totalmente incompatibile.

Siamo insomma di fronte a ciò che un bellissimo termine derivato dal greco, designa come "*aporia*", da ἀποροῖς, passaggio impraticabile.

Ed è proprio perché la metafora in causa è, nella lettera, "*impraticabile*", vale a dire non suscettibile di essere circoscritta (o attraversata) dal concetto, che essa consente la liberazione (direi, l'esplosione) di quella semanticità non articolata di cui parlava Greimas e in cui consiste, secondo noi, l'essenza del poetico.

In questo caso, l'esplosione di semanticità non articolata è provocata da ciò che io definisco come *"la lettera che fa nodo"*: un nodo di senso non traducibile, non veicolabile in termini di significato.

E in questo caso, in quanto *"nodo di senso"*, si differenzia da quella semanticità non articolata segnalata prima, e prodotta dai sistemi formali in atto nel testo poetico quali il ritmo, la rima, le allitterazioni, ove la predetta semanticità non articolata si esprime (si manifesta), sostanzialmente, come una *"effusione di senso"*, attiva a partire dalle unità di significato che la sottendono.

Ora, per ritornare alla predetta *"aporia"* e al nodo di senso che essa include, sarà opportuno precisare che essa comporta altre forme di manifestazione relativamente a quel tipo di metafora che abbiamo designato (sulla scorta di Albert Henry) *"à un seul terme"*, vale a dire fondata sul solo metaforizzante con esclusione *in re* del metaforizzato. Si può anche aggiungere che essa riguarda non solo la modernità – cui appartiene, appunto, il testo di Valéry –, ma tutta la grande poesia, anche temporalmente remota, o remotissima. Non si tratta, insomma, di un dispositivo da collegare alle più o meno recenti pratiche di sovversione linguistica attuate in poesia.

L'esempio che adesso porterò riguarda, sì, un poeta della più avanzata modernità, e tuttavia non di oggi ma addirittura del Trecento. Intendo Petrarca (per il quale, in ordine a quanto ho appena affermato, mi permetto di rinviare al mio volumetto: *Gli occhi le chiome. Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere*, edito da Feltrinelli alcuni anni fa).

Si tratta dell'incipit di un sonetto interamente articolato su proposizioni interrogative e, come tale, unico nel Canzoniere.

Ecco l'incipit, nel quale troveremo, manifestato in altre forme, quel *"nodo di senso"* costitutivo dell'aporia in questione:

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?

Ci limiteremo alle prime due metafore, quella dell'oro e quella delle rose.

Quanto a quest'ultima, chiaramente "à un seul terme" in quanto comporta solo il metaforizzante, mentre il metaforizzato *in absentia* è facilmente individuabile, per tradizione, nell'incarnato delle guance, ebbene essa comporta una procedura sostanzialmente aberrante: quella di referenzializzare, e addirittura contestualizzare, un termine, le "rose", il cui statuto è quello di una "figura" addetta ad esprimere una modalità inerente all'oggetto: qui, nella fattispecie, l'oggetto del desiderio e precisamente (come abbiamo detto) l'incarnato delle guance.

In altre parole, le "rose" sono deprivate del loro statuto semantico di "figura" e portate ad assumere quello di un termine addetto alla realtà reale: le rose fra le spine, le rose di un cespuglio o di una siepe.

Tale, il nodo di senso (l'aporia) messo in atto: vale a dire, in questo caso, un sovvertimento radicale dell'assiologia della rappresentazione.

Analogo, ma con una variante, il caso della prima metafora, dove l'"oro", metaforizzante pur provvisto, ma in proposizione subordinata, del proprio metaforizzato, vale a dire le "due trecce bionde", ebbene, come per le "rose", anche l'"oro", viene presentato non tanto come figura bensì come termine reale, come metallo estratto da una "vena" aurifera, equivalente, sul piano di quel sovvertimento assiologico della rappresentazione appena citato, equivalente, dunque, delle "spine" per le rose.

In entrambi questi esempi, possiamo dire che il "nodo di senso" (l'aporia) responsabile del già notificato effetto di *semanticità non articolata*, consiste in una prevaricazione della *lettera* (le "rose", l'"oro") nei riguardi del discorso che il Soggetto è chiamato a gestire. La semanticità non articolata che ne è il prodotto si configura così come il risultato di una rottura, di una lacerazione nel tessuto stesso del discorso, e cioè nel tessuto della verosimiglianza.

Che è quanto si verifica in uno dei più grandi autori della modernità (reale), e forse nel più grande: intendo Proust. Del quale fornirò ora l'esemplificazione di una analoga – se non identica – fenomenologia inerente alla rappresentazione.

In questo caso, infatti, non si tratta di metafora, ma di quella figura di identificazione più concettualizzata che è la comparazione.

Ebbene, come per i metaforizzanti in Petrarca già descritti, così, in Proust, i comparanti della comparazione vengono spesso sottoposti, no-

nostante il loro statuto di “figura”, ad analoghe procedure di referenzializzazione, proseguite in dettagliate contestualizzazioni: con effetti dirompenti rispetto al verosimile ma di stupefacente verità rispetto al Reale.

Ecco il campione, relativo alle mani di Andrée, l’amica di Albertine, tanto ammirate da Elstir (il pittore, nella Recherche): le quali mani “s’alongeaient souvent devant elle” – ed ecco la mirabile contestualizzazione che ne attua la metamorfosi – “comme de nobles lévriers, avec des paresseuses, de longs rêves, de brusques étirements d’une phalange” (“si stendevano davanti a lei come nobili levrieri, con indolenze, lunghe fantasticherie, bruschi stiramenti d’una falange”).

A questo punto possiamo sostenere che, nel testo poetico, abitano due Soggetti di parola:

- un Soggetto cosciente (cartesiano: si pensi a Valéry), esperto di versificazione, di ritmi e di suoni, nonché del supporto di concettualità (di discorso) che ne costituisce la base; e

- un Soggetto, diciamo, “profondo”, immanente alla parola, che agisce a partire dalla parola e non dal concetto, e che sembra obbedire alla famosa e già citata formulazione di Mallarmé di “[céder] l’initiative aux mots”.

Di questi due Soggetti in azione nel testo poetico, l’esempio più pertinente, e più clamoroso (e qui mi scuso della citazione), è quello di Leopardi in *A Silvia*, da me avanzato negli anni Settanta, esempio che, dopo i clamori della scoperta, è stato indebitamente (è un eufemismo) rimosso nelle varie edizioni dei *Canti*, apparse in occasione del centenario della nascita.

L’esempio dunque, nella fattispecie relativo al Soggetto “profondo”, è quello della nominazione *ex abrupto* dell’oggetto del desiderio all’incipit del testo, “Silvia” (“Silvia, rimembri ancora”), nominazione da noi a suo tempo designata come “libido vocativa”, nominazione che si ripercuote, alla fine della struttura sintattico-ritmica, nel verbo “salivi”, composto delle medesime lettere del nome proprio iniziale: ne è, insomma, il perfetto anagramma, come se la pulsione alla nominazione dell’oggetto del desiderio si espandesse nel corpo stesso del testo. Del che sarebbero, appunto, supplementari spie, il “tu” ripercosso in “gioventù” (“e tu, lieta e pensosa, il limitare | di gioventù salivi”), come il “tuo”

in "perpetuo", nei versi successivi ("Sonavan le quiete | stanze, e le vie d'intorno, | al tuo perpetuo canto").

Spie che, in questi casi, potrebbero anche corrispondere a quelle "allitterazioni dissimulate" raccomandate da Mallarmé, a fondamento della musicalità profonda – e non solo – del testo poetico: allitterazioni già comunque individuate a suo tempo da Ungaretti a proposito del verso, sempre in *A Silvia*, "mirava il ciel sereno, | le vie dorate e gli orti": ove il gruppo OR figura sia in "dorate", distribuito su due sillabe, sia in "orti", dove costituisce la sillaba tonica iniziale.

I due Soggetti di parola dianzi avanzati, sono dunque, in Leopardi, compresenti in forme addirittura preclare: dove la parola dell'Altro dell'Altro sembra coagularsi, significativamente, nella formulazione anagrammatica "*Silvia*" ≈ "*salivi*", attestando – come già segnalato – la prevaricazione sintomatica della lettera rispetto al discorso.

Il sapere della lettera prevale sul sapere del significato.

Un esempio addirittura clamante di quanto sto affermando sta nelle parole di un autore (Sereni) circa il significato di un verso di una sua poesia (è il verso famoso: "Non sa più nulla è alto sulle ali | il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna"), significato che concerne il trasporto del caduto tramite un ponte aereo istituito dalle forze alleate durante lo sbarco in Normandia (tale il significato fornito, appunto, da Sereni in risposta alla inquisizione di un interlocutore). Ora, il significato in questione risulta di fatto prevaricato da quella che è la "lettera" profonda, la lettera reale del testo: e cioè la lettera che dice della trasformazione del caduto, "alto sulle ali", nell'angelo di una possibile redenzione e salvezza, e di cui testimonia l'enunciazione consecutiva: "*per questo* qualcuno stanotte | mi toccava la spalla mormorando | di pregar per l'Europa". Enunciazione confermata dall'occorrenza lessicale dell'angelo nel penultimo verso del componimento (esattamente: "non è musica d'angeli"), la quale risale la poesia sino a incontrare il caduto "alto sulle ali", ove l'iterazione della dialefe sulla /a/ ("è àlto sulle àli"), tende a simulare fonicamente l'altezza *celeste* (sottolineo) entro la quale trasvola quella che si afferma essere come la doppia immagine (la simbiosi) del caduto e dell'angelo.

Al "sapere d'autore" si sovrappone dunque il "sapere del testo", o della "lettera", in quanto motivazione della parola, prima o al di là del sapere del Soggetto.

Come avverte Lacan³, se il significante si riferisce al Simbolico, è invece al Reale che la lettera introduce, o nel quale ci immette, portando a compimento, nel nostro caso, quel sovrappiù di semanticità in cui si risolve il senso profondo del testo o, in termini più precisi, la “figura impossibile” della sua verità.

³ J. Lacan, *Le Séminaire Livre XVIII. D'un discours qui ne serait pas du semblant* (1971), texte établi par J.-A. Miller, Seuil, Paris 2007, p. 122.