

MEMORIA, IDENTITÀ, DIFFERENZA

.2.

MEMORIA, IDENTITÀ, DIFFERENZA

COLLANA DI SAGGI E TESTI DIRETTA DA

Patrizia Caraffi

COMITATO SCIENTIFICO

Patrizia Caraffi, Mercedes Arriaga, Hélène Cazes,
Monica Farnetti, Angela Giallongo, Angela Rieger,
Earl Jeffrey Richards, Margarete Zimmermann

La Collana ospita saggi e testi in più lingue (italiano, francese, inglese, spagnolo, portoghese).

Corpi da paura

a cura di
Patrizia Caraffi



Volume pubblicato con il contributo
dell'Università di Bologna – Alma Mater Studiorum

Copyright © 2021
Casa editrice I libri di Emil di Odoya srl
ISBN: 978-88-6680-394-2

Via Benedetto Marcello 7
40141 Bologna
www.libridiemil.it

Indice

PATRIZIA CARAFFI <i>Introduzione</i>	7
Abstract	11
ANGELA GIALLONGO <i>La pelle femminile dei mostri medievali</i>	15
MARIA GIUSEPPINA MUZZARELLI <i>La paura della concorrenza: uomini, donne e capacità curative fra Medioevo e prima Età moderna</i>	37
PATRIZIA CARAFFI <i>Filtri, balsami e veleni</i>	55
SERENA PEZZINI <i>Bella da punire. Il corpo di Angelica tra violenza e libido</i>	75
ANNAGIULIA GRAMENZI <i>Nascite Mostruose</i>	101
MASSIMO STELLA <i>Perturbante Siringa: l'incertezza del corpo e della lettera tra Ovidio e Mallarmé</i>	125
ANGELA GIALLONGO <i>L'irresistibile attrazione italiana per il mito di Medusa</i>	139
CRISTINA BRAGAGLIA <i>Il corpo della diva a Hollywood: un oggetto da plasmare</i>	157
<i>Profili</i>	177

Perturbante Siringa: l'incertezza del corpo e della lettera tra Ovidio e Mallarmé¹

Massimo Stella

Dans *le sexe*, il n'y a rien de plus que, je dirai
l'être de la couleur. Ce qui suggère en soi
qu'il peut y avoir *homme couleur de femme*,
dirais-je, ou *femme couleur d'homme*.
Jacques Lacan, *Le sinthome*

Corpo Godimento Fantasma: la ferita e il suo ritorno

Il corpo è luogo di incertezza. Incertezza del godimento. Il Fantasma della Cosa goduta-perduta, tra reale e immaginario, risuona nel corpo in equivoci o *lapsus* di significante che annodano i sessi tra di loro facendone uno il sintomo dell'altro. Sicché, in questo rapporto di/tra sintomi, ciò che supponevamo essere determinato come maschile e femminile diventa *flou*, diventa enigma².

Perturbante Siringa: nel titolo di questo saggio sono impliciti un'icona verbale, l'immagine della puntura, che è, poi, una ferita, e un

¹ Tutte le traduzioni sono mie.

² Queste osservazioni preliminari presuppongono la lettura dei seminari VII e XXIII di Jacques Lacan: J. Lacan, *Le séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Paris, Seuil, 1986 (trad. it. a cura di A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi 2008); cfr. *Le Séminaire. Livre XXIII. Le Sinthome (1975-1976)*, Paris, Seuil, 2005 (trad. it. a cura di A. di Ciaccia, Roma, Astrolabio, 2006).

processo pulsionale-ideativo, quel movimento chiamato da Freud *Wiederholungszwang*, su cui si regge, appunto, l'effetto del *perturbante*³. Vi è dunque un ferimento del corpo e il suo compulsivo ritorno nella mente come forma suprema ed estrema di *jouissance*.

Syrinx, in greco (ne ignoriamo l'etimo)⁴, è lo strumento musicale, la canna, il flauto o, meglio, il flauto-di-canne del pastore (*in primis* di Pan); ma è anche l'estremità cava dell'asse che tiene insieme due ruote, ed è, altresì, la *fistula* della piaga, quella sacca, quel condotto attraverso cui passa e si raccoglie l'essudato sieroso prodottosi da un'ulcerazione⁵: il nome del moderno strumento medico, *siringa*, viene da qui, appunto. Ma *Siringa* è, ancora, la *ninfa* di cui narra Ovidio nelle *Metamorfosi* e dalla quale, infine, per metamorfosi, viene la canna sonora, musicale⁶.

La storia ovidiana così si svolge: Ermes, sotto le mentite spoglie d'un pastore, è stato inviato per uccidere il mostro Argo dai mille occhi e lo fa con l'inganno. Dissimula la sua verga magica, il caduceo, usandone come d'un vincastro e si mette a suonare un flauto agreste a più canne. Il mostro lo prega, allora, di narrargli come quello strumento musicale sia stato inventato, ed Ermes gli racconta, dunque, la storia di Siringa. Ninfa delle fonti, Naiade, vergine invitta al punto da essere scambiata con Artemide, Siringa fugge con successo tutti i satiri, finché s'imbatte in Pan. Per sottrarsi a lui, corre all'impazzata, quando un fiume le sbarra la via: è allora che, onde fuggire lo stupro imminente, ella prega le ninfe sorelle, le Naiadi, di trasformarla. Sicché Pan, già convinto di stringere lei, abbraccia invece un ciuffo di canne, vi sospira in mezzo

³ Mi riferisco a S. Freud, *Das Unheimliche* (1919), trad. it. di S. Daniele in S. Freud, *Opere*, vol. 9, Torino, Bollati-Boringhieri, 1977, pp. 77-114.

⁴ Rimando a P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1968.

⁵ *Syrinx* è, poi, ogni genere di canale o condotto del corpo, specialmente nella lingua della medicina e della filosofia (da Empedocle a Ippocrate ad Aristotele, ad esempio): si veda il *Greek-English Lexicon* di Liddel-Scott-Jones *s. v.*

⁶ Ovidio, *Metamorfosi*, I, vv. 671-712. Per il commento dettagliato al passo rimando a Ovidio, *Le metamorfosi*, a cura di A. Barchiesi, intr. di Ch. Segal, Milano, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla, 2005, vol. I.

e, sospirando, ne nasce una musica che pare un pianto: esclama, allora, il dio rassegnato: “questo sarà il modo in cui continueremo a stare insieme” (*hoc mihi conloquium tecum [...] manebit*)⁷. Poi, unite le canne con la cera, dona allo strumento il nome della ninfa.

La scena del fauno: l'erotizzazione del significante

Il racconto di Ovidio agisce come una memoria strutturale⁸ in uno dei testi più inquieti della nostra modernità – della nostra contemporaneità, anzi, se ha ragione Julia Kristeva a riconoscere nella lingua poetica di Mallarmé la scaturigine e la fondazione dell'avanguardia letteraria e artistica⁹. Sto parlando dell'*Après-Midi d'un Faune*: un testomovimento (*texte-mouvement*) della lingua e del linguaggio, che non potremmo assolutamente intendere se prescindessimo dalla nozione di *corpo*, e, soprattutto, dalla nozione di corpo come luogo di mescolanza, di evanescenza dei confini, di *fading* della determinazione di genere maschile e femminile.

Ricordiamo la nota scena: un fauno musicista si risveglia all'improvviso e si mette a ri-pensare. Che cosa ri-pensa? Un corpo immaginario di donna, che il fauno non sa (non ricorda, dubita) se abbia incontrato davvero o no: era reale o l'ha soltanto sognato? Il pensiero del fauno, la sua *poesia*, la sua *creazione*, si muovono incessantemente tra il ricordo

⁷ *Metamorfosi*, I, v. 710.

⁸ Il testo di Ovidio non deve dunque essere considerato come l'origine d'una *vulgata mitologica* che raggiungerebbe, tra gli altri, anche Mallarmé. La lettura che illustro in queste pagine presuppone una ricezione mallarmeana molto attenta al dettato ovidiano e al suo gioco incentrato sulla sovrapposizione tra vergine e flauto di Pan. Non mi risultano, sinora, contributi notevoli che mettano a confronto sul piano specificamente linguistico la *lettre* di Ovidio e quella di Mallarmé intorno al mito di Siringa. Segnalo il lavoro di R. Cohn, *Towards the Poems of Mallarmé*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1965, p. 14, che assume la presenza dell'ipotesto antico senza argomentare e senza procedere a una analisi comparativa dettagliata.

⁹ *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX siècle: Lautrémont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974.

e la riflessione intorno a quel corpo femminile, che dico *immaginario* perché non è individuale, bensì duale-plurale: *due*, infatti, sono le ninfe, sognate? o incontrate? dal fauno. *Ces nymphes, je les veux perpétuer* – senza quel corpo immaginario, duale-plurale, non ci sarebbe *méditation*, non ci sarebbe parola poetica. Quel corpo non è, infatti, che *lettera poetica*: *deux tuyaux*¹⁰, *le jonc jumeau*¹¹, *les creux roseaux*¹², duplice tubo, gemino giunco, vuote canne; e poi *flûte*¹³, *maligne Syrinx*¹⁴, *les pipeaux*¹⁵, flauto, siringa, zufoli – il corpo delle ninfe, lo strumento musicale e la pianta da cui esso è ricavato sono fatti della stessa materia e si confondono, concatenandosi, vicendevolmente, metamorficamente, l'uno con l'altro/a. *Les creux roseaux*, le vuote canne-ninfe, le *due* Naiadi, hanno insufflato (in sogno?) e ancora insufflano, ispirano nel fauno, un desiderio irresistibile, per poi sottrarsi e scomparire.

É una scena di scopertissima e potente carica sessuale che *erotizza forzosamente il linguaggio* o, meglio, *forza eroticamente il significante*, producendo tutto uno zampillio immaginativo volutamente ambiguo, deliberatamente confusivo: se “canna/e” sono le fanciulle semidivine, *pipeau*, lo zufolo, è anche il membro ritto¹⁶; e d'altra parte, ancora, nel

¹⁰ St. Mallarmé, *L'Après-Midi d'un Faune*, v. 18.

¹¹ Ivi., v. 43. Cfr. anche *truant les joncs*, v. 63.

¹² Ivi, v. 26.

¹³ Ivi, v. 16.

¹⁴ Ivi, vv. 52-53.

¹⁵ Ivi, v. 30.

¹⁶ É dunque nell'erotizzazione che lo spostamento del significante viene operato – anche indipendentemente dal fatto che quella o quell'altra metafora esistano nell'uso linguistico accertato. L'altro simbolo fallico scoperto dell'*Après-Midi* è il “giglio, dritto e solo” cui il fauno si paragona, vv. 35-37: “Alors m'éveillerai-je à la ferveur première, / Droit et seul, sous un flot antique de lumière, / Lys!”. Quest'immagine mallarmeana incantava Jean Floressas des Esseintes in *À rebours* di Huysmans: “Ce vers qui avec le monosyllabe lys! en rejet, évoquait l'image de quelque chose de rigide, d'élancé, de blanc, sur le sens duquel appuyait encore le substantif 'ingénuité' mis à la rime, exprimait allégoriquement, en un seul terme, la passion, l'effervescence, l'état momentané du faune vierge, affolé de *rut* par la vue des nymphes”. Stefano Agosti ricorda che *les pipeaux* sono anche i rami di “vischio usato per catturare gli uccelli e, al figurato, ogni tipo di astuzia con cui si cerca di ingannare qualcuno”: S. Agosti, *Il fauno di Mallarmé*, Milano,

chiamare quel viluppo di due corpi femminili *trop d'hymen*, il fauno evoca, senza indugi, con l'*imeneo*, l'imene¹⁷.

Il fatto che, come si diceva poco sopra, questo corpo femminile plurale non sia (tanto) metafora, ma innanzitutto *lettre*, è esclamazione lacerante del fauno: egli stava tagliando le vuote canne, quando: “ce vol de cygnes, non! de naïades se sauve/ ou plonge”¹⁸ (quel volo di cigni (*cygnes*), no! di Naiadi, si mette in salvo o s'immerge). Perché mai quel *non* come di sorpresa, di dubbio e, insieme, di riaffermazione o di risveglio? Perché *cygnes* è, evidentemente, anche *signes*: il cigno-*cygne* è anche, omofonicamente, il *segno-signé*,¹⁹ cioè la *lettre* sonora, il supporto fonemico. Ma, proprio quando riconosce il *segno*, il fauno-poeta riafferma il *corpo* femminile *naïades*, Naiadi: come a dire che corpo e segno si rincorrono, facendo legame attraverso la negazione *non!*, la quale, a sua volta, addita lo scarto per rammemorare al contempo l'allaccio fatale tra l'uno (*signe*) e l'altro (*corps*)²⁰. La parola, infatti, nel suo statuto di pura *lettre*, cioè di puro significante, è costituzionalmente 'parola-più-altro'. L'*hymen-imeneo-imene*, segno corporeo della vergine (delle due vergini ninfe), è altresì “la virginité de la ‘page pas encore écrite”²¹, l'intatto biancore della superficie-membrana su cui l'engramma della lettera si iscrive²².

Feltrinelli, 1992, p. 100. Certamente, tutti gli equivoci del significante sono 'ingannevoli'.

¹⁷ Sull'*hymen* mallarmeana si legga *La double séance* di Jacques Derrida: J. Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, pp. 215-346 e, in part. p. 263.

¹⁸ Si noti che questo verso rimane invariato in tutte e tre le versioni, nel *Monologue*, nell'*Improvisation* e nell'*Après-Midi*.

¹⁹ D. Bougnoux, *L'éclat du signe*, in “Littérature”, 14, 1974, pp. 83-93: in queste dense pagine, Bougnoux analizza il 'segno' *cygnes* non nell'*Après-midi* (che non vi compare neanche in citazione), ma in *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*.

²⁰ Indimenticabile l'invenzione mallarmeana d'una formula di parola che ritroviamo nella rievocazione selettiva (1893) d'una raccolta di racconti tradizionali indiani trascritti da Mary Summer (*Contes et légendes de l'Inde Ancienne*, Paris, 1878), cfr. S. Mallarmé, *Contes indiens. Suivis des contes originaux de Marie Summer*, préface de J.-P. Dhainault, Paris, L'Insulaire, 1998. Si tratta del quarto racconto, *Nala et Dhamayantî*: Dhamayantî, con le sue compagne del serraglio, si mette a rincorrere un nugolo di cigni nel boschetto. E Mallarmé descrive così lo straordinario intrico di donne e cigni: “Femmes et cygnes ici confondus”.

²¹ Si veda ancora J. Derrida, *La double séance*, cit., p. 261.

²² Sull'ascendenza baudelairiano-wagneriana del tema cigno-segno come *scène de*

Rievocando – o immaginando? – il suo incontro fisico con le due ninfe/canne sorelle, il fauno racconta d’aver tentato di frugarle e districarle – d’aver cercato di possederle fisicamente –, ma le vergini gli sono sfuggite involandosi nell’aria o piuttosto inabissandosi nello stagno come *cigni/segni*: tra l’esaltazione dell’invasamento provato e l’esperienza cocente di tanta frustrazione, d’un così deludente *ratage*, il fauno parla di quell’indimenticabile contatto con le fanciulle come se le sue dita avessero premuto le canne dello strumento e la sua emissione di fiato – un *riso ardente* e un *singhiozzo* – si fosse riversata nei loro corpi-vasi-condotti:

Poiché appena stavo per nascondere un riso ardente / sotto le pieghe felici d’una sola di loro (tenendo, / con un semplice dito – affinché il suo candore di piuma / si tingesse all’emozione della sorella che s’accende –, / la piccola, ingenua, che non arrossiva:)/ ecco che dalle mie braccia, disfatte da vaghi trapassi, / quella preda, ingrata per sempre, si libera / senza pietà dal singhiozzo di cui ero ancora ebbro.²³

É una scena confusiva quanto fusionale, in cui la lingua non figura se non oscuramente, ovvero *letteralmente*, lasciando cioè emergere l’opacità difficilmente leggibile dell’*altro* corporeo cui la parola rimanda come a un *sintomo*: vediamo in chiarezza soltanto quel dito steso, *simple* (*simplex*), lottare con la duplicità ingovernabile delle canne/donne, tentando di tenere l’una, mentre l’altra s’accende, e avvertiamo dubitosamente il gesto di *suonare* soffiando – il *riso* e il *singhiozzo* – nelle sinuosità di pieghe sfuggenti²⁴, mentre tutto il complesso

langage, tra *Le cygne* de *Les fleurs du mal* e il *Lobengrin*, rimando a M. Landi, *Baudelaire et Wagner*, Firenze, Firenze University Press, 2019, pp. 321-540.

²³ *L’Après-Midi d’un Faune*, vv. 85-92: “Car, à peine j’allais cacher un rire ardent/ Sous les replis heureux d’une seule (gardant / Par un doigt simple, afin que sa candeur de plume / Se teignît à l’émoi de sa sœur qui s’allume, / La petite, naïve et ne rougissant pas:) / Que de mes bras, défaits par de vagues trépas, / Cette proie, à jamais ingrata, se délivre / Sans pitié du sanglot dont j’étais encore ivre”. Ho aggiunto i trattini lunghi per sottolineare che *gardant* ha come complemento oggetto “la petite, naïve et ne rougissant pas”.

²⁴ Sulla “poetica della piega” in Mallarmé rimandiamo ancora a J. Derrida, *La double séance*, cit.

movimento si erotizza in una effusione di candori e rossori e *trépas*, trapassi e amplessi...²⁵ Davvero impossibile distinguere tra il corpo di donna-vegetale e le rigide canne sonore tra le mani del fauno. Perché ad agire, qui, è una perturbante e strutturale sovrapposizione tra *verge* e *vierge*, tra *virgo* e *virga*²⁶.

Vergine e Verga con-fusi: la 'fistula' dell'eros.

Nell'*Après-Midi vierge* non fa scopertamente coppia con *verge* – Mallarmé vela... ma, nell'*entre-deux* tra l'*Après-Midi* e l'ipotesto ovidiano, la 'verga' si rivela. Il racconto sull'origine del flauto di Pan si regge, infatti, su questo trinomio di parole concatenate: *virga*²⁷, la *verga magica* di Ermes (il caduceo), *virginitas*²⁸, la *verginità* di Siringa, e poi c'è la *canna*, chiamata *avena*, *harundo*, *calamus*, *fistula*²⁹ – ben quattro sinonimi dei quali *fistula*, come vedremo, è quello decisivo. Proprio all'insegna della verga, cioè del significante fallico³⁰, il racconto ovidiano si apre

²⁵ *Trépas* è, va da sé, la "piccola morte" della *jouissance*.

²⁶ D'altra parte, il *jeu de mots* confusivo tra *verge* e *vierge* è paronomasticamente *naturale* tanto nella lingua francese (sicché Apollinaire potrà forgiare il celebre titolo *Les Onze Mille Verges*), quanto nella lingua latina: *virgo-virga*.

²⁷ *Metamorfosi*, I, vv. 671-721.

²⁸ Siringa è presentata enfaticamente come emula della verginità di Diana: "Ortygiam studiis ipsaque colebat/ virginitate deam", vv. 694-695.

²⁹ *Avena*: *structis avenis* (v. 677); *harundo*: *iunctis harundinibus* (vv. 683-684), *in harundine* (v. 707); *calamus*: *calamos palustres* (v. 706); *disparibus calamis* (v. 711); *fistula*: (v. 688). Per un commento puntuale ai versi ovidiani qui citati e alle occorrenze lessicali indicate, si veda *Le metamorfosi*, a cura di A. Barchiesi, cit., pp. 222-227.

³⁰ Ripeto, come ho sottolineato sopra nella n. 16 a proposito delle metafore falliche nell'*Après-Midi*, che è la strategia testuale in cui il significante si gioca – e dunque non tanto e non solo l'uso linguistico attestato – a *smuovere* i fantasmi-di-parola. *Virga*, ad esempio, non ha corso come eufemismo per *membro virile* nel latino (letterario) classico (mentre ha ampia diffusione nelle lingue romanze dalla fine del tardo antico in poi), ma ciò non impedisce certo all'*auctor* Ovidio di equivocare intorno alla parola (al di là del fatto che la metafora poteva già appartenere al registro familiare della lingua). Su *virga* come metafora del fallo rimando a J. N. Adams, *The Latin Sexual Dictionary*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1982, pp. 14-29.

e si chiude. Innanzitutto il narratore stesso, Ermes, è portatore della *virga*, sicché Ovidio costruisce implicitamente un'equivalenza tra l'atto e l'oggetto della narrazione, la quale verte, appunto, sull'origine della *virga-Syringa*: la *lettre virga* scivola automaticamente sulla *lettre* 'Syringa', che è *virgo*, vergine, istituendosi così un effetto di sovrimpressione che oscura la nitidezza verbo-visiva di entrambe le parole. Ma, in generale, nella scrittura ovidiana del mito di Siringa, il significante fallico è in sé scopertamente polivalente: perché Mercurio, nel travestirsi da pastore, dissimula prima il caduceo in forma di bastone per pascolare le sue caprette ladrescamente raccolte durante il cammino;³¹ poi, come già si è detto, modula armonie sullo zufolo per catturare l'attenzione di Argo; quindi, esaurito il racconto di Siringa e stregato con la *fabula* il mostro, il dio risfodera la verga magica, *medicata virga*³², per assopire ancor più profondamente l'orrida bestia: quindi, estratta la spada ricurva, le tronca il capo³³. D'altra parte, il flauto di Pan è uno strumento *poli-calamo*: la creatività linguistica del poeta trasla ludicamente la molteplicità fisica dello strumento nella *poli-significanza* del significante. Il significante, diceva Lacan, è per costituzione dell'ordine dell'equivoco³⁴, né dimenticheremo che, lacanianamente, il fallo non è altro se non il nome della *fonction signifiante*³⁵.

³¹ *Metamorfosi*, I, vv. 674-676.

³² *Metamorfosi*, I, vv. 713-721.

³³ Figura della castrazione?

³⁴ *Il Sinthomo*, p. 91, cfr. *Le Sinthome*, p. 95: "On voit bien que [...] le signifiant se réduit à ce qu'il est, à l'équivoque, à une torsion de voix". Ricordo che il nome di Mallarmé campeggia in *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse* (1956), in J. Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 251, lo scritto in cui l'autore definisce lo statuto del *signifiant*. Mallarmé vi è evocato a testimone del puro valore di scambio, monetario, del significante.

³⁵ Rammento qui al lettore che la coppia satiro-flauto (al greco satiro il latino fauno quasi si sovrappone) è iconicamente legata, nella tradizione antica, all'immaginario fallico. Nel *Simposio* platonico, poi, è il *philosophos* Socrate a essere descritto dall'innamorato Alcibiade come quel satiro-flautista Marsia (215b-216a) che incanta con la nuda parola! Lacan colse splendidamente il *punctum* dell'analogia platonica: Socrate è per Alcibiade il signore della parola-desiderio (come Marsia della musica e del flauto) perché, nella famosa notte in cui i due si trovarono sotto la stessa coperta e nello stesso

Ma veniamo a *fistula*, che, tra i sinonimi indicanti la “canna musicale” rappresenta, si diceva, il termine in testa: *fistula* vale anche “ferita”, “piaga”. In un calligramma bucolico attribuito a Teocrito e intitolato a Siringa, lo strumento di Pan è così rinominato, per metafora: ἔλκος, ἄγαλμα πόθοιο πυρισμαράγου, “ferita (ἔλκος), simulacro (ἄγαλμα) del desiderio (πόθοιο) che strepita fuoco”³⁶; il lemma ἔλκος, come *fistula*, indica allora equivocamente sia il *flauto policalamo*³⁷, sia la piaga purulenta inferta nella carne da un morso, in particolare dal morso della vipera. Il quale è, per antonomasia, il morso amoroso, la trafittura del serpente amoroso: Apuleio, nelle sue *Metamorfosi* chiamava Eros *vipereum malum* [...] *pin-nis volitans super aethera*, “vipereo malanno che si libra, alato, nell’aria” (IV, 33); l’Alcibiade del *Simposio* (217e-218a4), rimemorando il proprio innamoramento giovanile per Socrate, esclamava sofferente: “E il morso della vipera mi fa ancora soffrire” (ἔτι δὲ τὸ τοῦ δηχθέντος ὑπὸ τοῦ ἔχενος πάθος κᾶμ’ ἔχει). Il fauno di Mallarmé, infine, confessa di avvertire, nel suo petto ancora *virginale*, la traccia o il dolore d’un “morso misterioso, dovuto a qualche augusto dente”: “Mon sein, *vierge* de preuve, atteste une morsure/ mystérieuse, due à quelque auguste dent”, il dente delle due ninfe-cigno... o delle due ninfe vipere?

C’è dunque un legame stringente tra la *fistula*-siringa (lo strumento musicale), la *fistula*-ulcera, e la/e fanciulla/e-canna, sia(no) la Naiade Siringa ovidiana o le due Naiadi del fauno. “Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne/ Syrinx, de refleurer aux lacs où tu m’attends!” – prote-

letto, il *philosophos* negò il fallo al ragazzo che gli si offriva corpo e anima. Cfr. J. Lacan, *Le séminaire. Livre VIII, Le transfert* (1960-1961), Paris, Seuil, 1991. Sulla questione rimando al mio *L’illusion philosophique. La mort de Socrate sur la scène des dialogues platoniciens*, Grenoble, Millon, 2006, pp. 131-163.

³⁶ Teocrito, *Syrinx*, v. 8, per cui si veda *Greek Bucolic Poets*, a cura di N. Hopkinson, Loeb Classical Library, Harvard, Harvard University Press, 1912, pp. 502-503. Rimando ai rilievi di C. Balavoine, “La Syrinx de Théocrite, emblème chiffré d’un recueil fantôme”, in *Le texte et ses représentations*, (Études de littérature ancienne 3), Paris, Presses de l’École Normale Supérieure, 1987, pp. 81-95.

³⁷ Sull’identificazione tra ἔλκος e σῦριγξ nel carme teocriteo, rimandiamo agli scoli antichi, cfr. *Scholía in Theocritum*, ed. Fr. Dübner, Paris, Firmin-Didot, 1849, p. 109: «8. ἔλκος, ἦγουν σύριγγα».

sta il fauno: “Vedi dunque, strumento delle fughe, o maligna Siringa, / di rifiorire sui laghi dove m’aspetti”³⁸. *Maligne Syrinx* sono, evidentemente, le ninfe-canne; e se la Syrinx viene accusata d’essere *maligne* è perché, fuggendo nell’aria o immergendosi nelle acque del lago, le fanciulle mordono e feriscono à *jamais*. Siamo di fronte a un fantasma-di-parola che fa nodo sulla convergenza tra la verga e la vergine: se il fauno *ha* la *vergezufolo*, le fanciulle *sono* la *v(i)erge-canna* che penetra e piaga.

La cosa perduta

Il corpo duale della vergine ninfa è, in presenza, verga che ferisce; in assenza, è rievocazione poetica. Presenza e assenza non rimandano certo al tempo o allo spazio, ma al Reale e all’Immaginario, cioè al Corpo e al Fantasma. Il Corpo lo si ha, ma non lo si è, sicché esso *agisce*, dal fuori, dall’altro, resistendo e bucando il Linguaggio (il Simbolico). Ed è in quel buco, come nei condotti del flauto di Pan (della siringa), che risoffia il Significante a rincorrere (*Wiederholungszwang*) il godimento doloroso³⁹. *Jouissance douloureuse* perché fondata sul *regret*, sul lutto della perdita⁴⁰.

³⁸ *L’Après-Midi d’un Faune*, vv. 52-53.

³⁹ È dunque, a mio avviso, improprio, sul piano specificamente teorico, il ricorso di Gianfranco Contini al concetto di *narcisismo* dell’io/autore, nelle sue note pagine dedicate al fauno mallarmeano: G. Contini, “Sulla trasformazione dell’*Après-Midi d’un Faune*”, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi 1938-1968*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 53-67. Secondo Stefano Agosti, invece, che corregge giustamente Contini in termini classicamente lacaniani: “col fauno dell’*Après-Midi* il narcisismo del Soggetto passa dal piano dell’Immaginario al piano del Simbolico, quale è rappresentato, per essenza e definizione, dal linguaggio, considerato nella sua dimensione e nella sua funzione originarie; e cioè come struttura di separazione e, per ciò stesso, come luogo della fondazione del Soggetto e dell’articolazione della realtà”: S. Agosti, *Il fauno di Mallarmé*, cit., p. 11. Credo, tuttavia – seguendo piuttosto l’ultimo Lacan (quello dei seminari XX e XXIII derivanti dalla rivoluzione copernicana del seminario VII) – che la lingua del fauno non celebri il passaggio al Simbolico, ma ne decreti il fallimento, nella continua riproposizione del sintomo.

⁴⁰ “Il est clair que c’est là que je distords ce qu’est *la Chose* de Freud [quelque chose

Il segno poetico, *lettres*, che è *in primis* resto grafico d'una *phone* confusiva, si lega, intrinsecamente, nella lingua e nell'ideazione fantasmatica, all'impronta memoriale, indelebile, di una *silhouette* femminile. Come il gioco infantile del rocchetto risponde alla mancanza della figura materna⁴¹, così lo zufolo del fauno sostituisce il corpo delle ninfe fuggite in volo nell'aria, al pari d'uno stormo di cigni (*cygnes*) e di *segni*, oppure inabissatesi nelle torbide e insondabili acque dello stagno, al pari di anfibi serpenti. Cigni-serpenti, melusiniani, tra cielo e acqua. Suonare, cantare, è allora per il fauno, per l'uomo, un nostalgico gesto di richiamo, un gesto anamnastico e ri-creativo che si produce nel solco dell'oggetto perduto. *La Chose perdue* diventa sorgente di poesia: cioè, nel linguaggio mitico, Musa. Musa e Maestra di rimpianto: *instrument des fuites* (strumento delle fughe)⁴², è il flauto del fauno, strumento che lamenta la sparizione delle due vergini ninfe, così come fa il suono querulo e dolce della siringa di Pan:

e quando ormai pensava aver abbrancato Siringa, / stringeva, anziché il corpo della ninfa, delle canne palustri / e, sospirandovi dentro, fece vibrare l'aria nelle canne / e produsse un suono tenue simile / a quello di qualcuno che si lamenta; / preso, dunque da quello straordinario artificio e dalla sua dolcezza, / il dio esclamò: "ecco come continuerò a stare in tua compagnia!"⁴³

de Freud]: je tente de remarquer, de faire remarquer, que la jouissance c'est du Réel. Ça m'entraîne à énormément de difficultés. D'abord, parce qu'il est clair que la Jouissance du réel comporte – ce dont Freud s'est aperçu – le masochisme, et c'est évidemment pas de ce pas-là qu'il était parti. *Le masochisme qui est le majeur de la Jouissance que donne le Réel*, il l'a découvert, il l'avait pas tout de suite prévu": J. Lacan, *Le Sinthome*, cit., p. 78 (corsivo mio).

⁴¹ Mi riferisco, ovviamente, al Freud di *Al di là del principio di piacere* (1920), in *Opere*, vol. 9, a cura di C. L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1974, pp. 200-203.

⁴² *L'Après-Midi d'un Faune*, v. 52.

⁴³ *Metamorfosi*, I, vv. 705-710: "cum prensam sibi iam Syringa putaret, / corpore pro nymphae calamos tenuisse palustres, / dumque ibi suspirat, motos in harundine ventos / effecisse sonum tenuem similemque querenti. / Arte nova vocisque deum dulcedine captum / 'hoc mihi colloquium tecum' dixisse 'manebit'" (miei i corsivi).

Due sono le ninfe-Muse del fauno, che egli chiama esplicitamente *déeses* al v. 55 – una più casta, *la plus chaste*, e l'altra tutta sospiri, *l'autre tout soupirs*⁴⁴; l'una timida, *timide*, l'altra disumana o crudele e spietata⁴⁵; due, sempre due, ma sullo sfondo necessario di un nugolo femminile e metamorfico, le Naiadi, d'un intrico al contempo animale e vegetale – la frotta di cigni serpentini acquattati nel folto o la giuncaglia palustre: ai lettori di Proust verranno in mente, a ragione, le *jeunes filles en fleurs*, *aubépines* fiorite, fanciulle-fiore⁴⁶, per un verso, e per l'altro branco di gabbiani che saltellano sulla spiaggia di Balbec⁴⁷.

⁴⁴ *L'Après-Midi d'un Faune*, vv. 11-12.

⁴⁵ Ivi, v. 79.

⁴⁶ Come è noto, le “fanciulle-fiore”, le *filles-fleurs* fanno la loro comparsa nel *Roman d'Alexandre*, per cui si veda P. Caraffi, *Alessandro in Oriente: le fanciulle-fiore* (“*Roman d'Alexandre III*, vv. 3286-3550), in *Alessandro / Dhu l-Qarnayn in viaggio tra i due mari*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 77-90; le ritroviamo nel *Parsifal* di Wagner (atto II, scena del giardino incantato), cui, senza alcun dubbio, l'invenzione proustiana attinge: si vedano al proposito le pagine di T. Picard, “Wagner selon Proust: une dramaturgie de l'écriture sotériologique”, in Id., *Wagner, une question européenne: contribution à une étude du wagnérisme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

⁴⁷ Non posso qui aprire una digressione sulla figura della *femme-cygne* nella scrittura proustiana e sulle evidenti memorie mallarmeane che la animano. Mi limiterò a segnalare che *cygne* diventa, per eccellenza, Albertine, tra *La prisonnière* e *Albertine disparue*. La posizione della gamba a *col de cygne* è tipica di Albertine sia durante il sonno che durante la veglia, cfr. ad esempio, *La prisonnière*, édition présentée, établie et annotée par P.-E. Robert, Paris, Gallimard, 1989, p. 71. In *Albertine disparue*, il Narratore ci racconta che il nome dello yacht fatto costruire per Albertine è, per desiderio della stessa Albertine, *Cygne*: su di esso, a memoria d'una Albertine ormai “scomparsa”, verrà iscritta la seconda quartina del celebre sonetto di Mallarmé “Le vièrge, le vivace et le bel aujourd'hui”, dedicato al *cygne d'autrefois*, cfr. *Albertine disparue*, édition présentée, établie et annotée par A. Chevalier, Paris, Gallimard, 1992, pp. 38-39. E ancora, nella famosa scena d'amore tra Albertine e la *blanchisseuse*, immaginata dal narratore, il viluppo dei due corpi femminili è descritto come l'abbraccio tra Leda e il suo cigno. Non è dato sapere se il noto *ballet* di Tchaikovsky *Il lago dei cigni*, con il suo scenario centrato sulla/e figura/e della/e *filles-cygne(s)*, abbia avuto un qualche influsso sull'immaginario proustiano, mentre siamo certi che Proust, molto più approfonditamente di Baudelaire, cfr. *supra* nota 22, conosceva Wagner e,

Due e plurali, non solo perché il desiderio è intrinsecamente divisivo; due e plurali non solo perché, sì, il duale è il segno del movimento tra corpo e linguaggio: quella più appassionata e *tutta sospiri* rimanda forse al Corpo? e quella *più casta* rimanda forse al freddo Significante? – ma soprattutto perché la dualità implica strutturalmente lo scambio e la donazione. In che termini? Nei termini di un *residuo di reale* che viene scambiato e donato: un residuo di reale nell'uno/a diventa reciprocamente sintomo dell'altra/o.

L'esperienza del fauno è infatti quella di una *subduzione*, per così dire, tra i due corpi: corpo della donna e corpo dell'uomo scivolano l'uno sotto l'altro. Di chi è, dov'è *le pipeau*? Delle ninfe/nelle ninfe o del fauno/nel fauno? *Nym-phes* e *Fau-ne* perfino nella *phone* si innellano... Chi ha dunque la cosa che ferisce? e, ferendo, insuffla il pensiero e la nostalgia del canto? chi fruga, chi è frugato? chi suona chi? Non c'è forse un traffico, in parte visibile, in parte rimosso e *destinato a rimanere enigmatico*, un andirivieni clandestino che fa slittare i corpi, come slitta la parola poetica dentro l'esperienza, riemergendone in parte smemorata, obliosa, e in parte trasformata? La dualità è qui fondamentale perché non è solo divisione, ma *con-divisione della differenza*: perturbante condivisione di verginità e di sessualità, di potenza e impotenza, di morso e ferita, di godimento e *ratage*. Il corpo e la mente del fauno, nell'incontro con le ninfe, si fanno incerti e inquieti per sempre. La vera misura di questa incertezza e inquietudine è il non sapere: alla fine, il fauno non sa che cosa abbia vissuto. È certo di essere stato segnato, in qualche luogo, da qualche parte, dentro di lui, ma non sa come né perché, né in che senso. Affabula, fantastica, allucina – istericamente direbbe Freud. Ma non sa: suona. Ecco: c'è da chiedersi se non sia tale, *tra mille fantasmi d'incertezza* o, se preferiamo, *tra mille fantasmi d'illeggibilità*, l'esperienza del corpo amato-perduto: se essa non si produca nel momento in cui sperimentiamo, nel legame con l'altra o con l'altro, che il nostro corpo non è solo un corpo e non è più solo quel supposto corpo d'uomo o di donna.

naturalmente, il suo *Lobengrin*.